

„Kwartalnik Filmowy” nr 120 (2022)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1356>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Mariusz Guzek

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
<https://orcid.org/0000-0002-2407-4499>

Film a dějiny (i poprzednicy) – czeski projekt badania filmu historycznego (2005–2021)

Słowa kluczowe:

piśmiennictwo
filmowe w Czechach;
historia najnowsza
w badaniach naukowych;
film historyczny

Abstrakt

Film a dějiny (Film i historia) to nie tylko wydawany w Czechach cykl publikacji pokonferencyjnych, ale także świadectwo nowego sposobu radzenia sobie tamtejszego środowiska akademickiego z dylematami historycznofilmowymi. Ukazujące się od 2004 r. monograficzne opracowania z jednej strony wypełniają filmoznawcze białe plamy, poruszając tematy wcześniej w dyskusji nieobecne, a z drugiej proponują dialog zogniskowany wokół kluczowych zagadnień dotyczących kinematografii narodowej. Do tej pory zrealizowane zostały następujące projekty: *Adolf Hitler i inni – filmowe obrazy zła*, *Polityczna kamera – film i stalinizm*, *Normalizacja*, *Pierestrojka*, *Postkomunizm – przemiany w czeskim filmie historycznym po roku 1989* oraz *Propaganda*.

Film jest skutecznym polem definiowania narodowej tożsamości. W kinie środkowoeuropejskim strategiom reprezentacji historycznych (uwarunkowanych wieloma zmiennymi: ustrojowymi, geopolitycznymi, artystycznymi) początkowo towarzyszyła jedynie refleksja krytyczna. Rozwój akademickiego filmoznawstwa w przedostatniej dekadzie XX w. zmienił status ekranowych narracji. Traktowane odąd jako dyspozycje kulturowe kształtujące narodową mentalność, modelujące kierunki polityki historycznej i będące emanacją twórczej dynamiki poszczególnych reżyserów, stworzyły przestrzeń, w której spotkać się mogły dyscypliny naukowe dotychczas jedynie podejrzewające się o powinowactwo: historia, socjologia, religioznawstwo, wiedza o literaturze i języku. Poszukiwanie modeli teoretycznych nie tylko pozwalało traktować badania nad filmem historycznym paradygmatycznie, lecz także tworzyło wspólnotę naukową: wyodrębniając tematy, postulując wykorzystanie nowych analitycznych metod i upowszechniając osiągnięte rezultaty w postaci monografii autorskich lub kolektywnych. Te praktyki są szczególnie ważne dla dyskursów historycznofilmowych Europy Środkowej, którą w dużej mierze określa jej własny stosunek do niedawno minionej przeszłości.

Początki refleksji historycznofilmowej

Świadectwem dojrzałości czeskiego filmoznawstwa przełomu stuleci był cykl historycznofilmowych konferencji, których efekty wydano w latach 1988-1993 w czterotomowej numerowanej publikacji pod wspólnym tytułem *Filmový sborník historický*. Pierwszy tom odwoływał się do związków filmu z literaturą¹. W jego przygotowaniu uczestniczyli przede wszystkim filmografowie znani z publikacji encyklopedycznych, jak Luboš Bartošek² i Pavel Taussig³, a także młodzi (ówczesnie) historycy filmu z Ivanem Klimešem⁴ z praskiego Uniwersytetu Karola (Univerzita Karlova) na czele. Opublikowano dwanaście tekstów, z których większość była poświęcona rozmaitym aspektom wpisywania literackich narracji historycznych w strategię stosowaną przez czechosłowacką kinematografię. Czy wyznaczony został jakiś zestaw tematów lub propozycja tworzenia badawczego modelu? Raczej nie. Przedmiotem zainteresowania autorów była klasyka literacka i jej ekranowe adaptacje, choć w przedmowie niepodpisani redaktorzy (wyczuwa się tu wrażliwość Ivana Klimeša) zaznaczyli, że podjęcie starań o publikację zbioru było motywowane *niepokojącym stanem czeskiej historiografii filmowej*. Napisali ponadto, że *głównym celem tej publikacji (i tych, które mamy zamiar przygotować) jest wywołanie impulsu dla badań historycznych i zainteresowanie dziejami filmu czechosłowackiego jeszcze większej niż dotychczas grupy naukowców. Świadomość podejmowania nowych tematów powodowała, że konieczne stało się stworzenie platformy do publikowania rezultatów naszej pracy. Umożliwi ona konfrontację różnych metodologicznych podejść i da podstawę do regularnego dialogu o konkretnych sprawach i teoretycznych kwestiach*⁵.

W zasadzie tylko dwa teksty można było potraktować postulatywnie – Jiříego Raka *Film „Revoluční rok 1848” v kontextu českého historického myšlení* (Film „Rewolucyjny rok 1848” w kontekście czeskiej myśli historycznej) oraz Ivana Klimeša



Dni zrady, reż. Otakar Vávra (1973)



Tři králové, reż. Karel Kachyňa (1991)



Koryatovič, reż. Jan Just-Rozvoda (1922)



Trzydzieści przypadków majora Zemana,
reż. Jiří Sequens (1976-1979)



Malgorzata, córka Lazara, reż. František Vlácil (1967)



Svět pod hlavou, reż. Marek Najbrt i Radim Špaček (2017)

Jiráskovi „Psohlavci“ a česká kinematografie v období němého filmu („Psiogłowcy“ według Jiráska i kinematografia czeška w okresie filmu niemego) – jednak autorom zabrakło odwagi w korzystaniu z nowych źródeł. Trzeba nadmienić, że do artykułu Klimeša został dołączony jako apendyks bardzo ciekawy dokument – skonstruowany przez samego Aloisa Jiráška skrypt nigdy niezrealizowanej ekranizacji jego powieści, przepisany z rękopisu powstałego w 1914 r.⁶

Drugi tom z 1990 r. został wydany z podtytułem *90 let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference (90 lat rozwoju czechosłowackiej kinematografii – artykuły pokonferencyjne)* i próbował łączyć paradygmat badań nad historią filmu (a właściwie historią narodowej kinematografii) z badaniami nad filmem historycznym. Publikowali w nim również naukowcy ze Słowacji – w zestawieniu uwzględniono niezwykle ciekawe i do dziś niezastąpione artykuły: Václava Macka *Kinematografia v Slovenskej republike (1939-1945)*⁷ (*Kinematografia w Republice Słowackiej 1939-1945*) i Mileny Lenderovej *Počátky biografických představení v Hradci Králové (1902-1930)*⁸ (*Początki seansów filmowych w Hradcu Králové, 1902-1930*) z jednej strony oraz Bohdana Zilynskiego „*Koryatovič*“ – první český historický film⁹ („*Koryatovič*“ – pierwszy czeški film historyczny) i Ivana Klimeša *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*¹⁰ (*O naturze historyzmu w czeškim filmie fabularnym okresu polutowego*) z drugiej.

Trzeci tom serii zawiera artykuły będące rezultatem coraz bardziej sprecyzowanych zainteresowań badawczych głównie praskiego środowiska historycznego i do dziś pozostaje wzorem łączenia metodologii „nowej historii” z solidnym warsztatem historycznym; autorzy proponują w nim całkiem nowe spojrzenie na ewolucję czechosłowackiego (bardziej jednak czeškego niż słowackiego) filmu historycznego, głównie z okresu pionierskiego. Najlepszym tego przykładem jest trzyarkuszowa rozprawa Ivana Klimeša i Jiříego Raka „*Husitský film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie (Film husycki – niespełnione marzenie międzywojennej kinematografii czeškej)*”, uzupełniona o tekst oryginalnych zapisów Arnošta Dvořáka i Ladislava Klímy, którzy przygotowali „libretta” (scenariusze) do planowanego, acz nigdy nierozpoczętego obrazu *Husité*¹¹. Poszukiwanie pozafilmowych źródeł historycznych w badaniach nad dziejami czechosłowackiego filmu stało się zasadą.

Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let był ostatnią publikacją z tego cyklu i odwoływał się do okresu nazywanego *Zlatá šedesátá* (złote lata sześćdziesiąte) lub *Československý filmový zážrak* (czechosłowacki cud filmowy), w Polsce lepiej znanego jako czechosłowacka nowa fala. Książka miała układ dwujęzyczny – czeški i angielski. W kontekście metodologicznym wyróżniały się dwa artykuły: Jiříego Raka *Hledání nového obrazu minulosti*¹² (*Poszukiwanie nowego obrazu przeszłości*) i Jiříego Cieslara *Zkušenost s minulostí (Doświadczenie płynące z przeszłości)*. Drugi z autorów, jako redaktor tygodnika branżowego „*Záběr*”, kojarzony był raczej z piśmiennictwem krytycznym (na szczególną uwagę zasługują jego teksty o polskiej kinematografii zamieszczane na łamach miesięcznika „*Film a doba*”), ale właśnie na początku ostatniej dekady XX w. stał się akademickim filmoznawcą (w latach 2003-2006¹³ pełnił funkcję profesora na Uniwersytecie Karola w Pradze). Poza tym do zbioru trafiły artykuły poruszające nowe tematy, jak cenzura filmowa, pozafilmowe inspiracje projektów nowofalowych

czy wpływ krytyki na funkcjonowanie obiegu kinematograficznego. Nie należy zapominać o słowackim wkładzie w publikację, który zaznaczył się choćby artykułem Martina Cielia o wpływie słowackiej myśli filmowej na twórczość nowofalową czy tekstem Martina Šmatlaka o alternatywnej nowej fali, czyli produkcjach telewizyjnych z lat 60.

Wypełnianie białych plam

Ponad 10 lat trzeba było czekać, by projekt, zapoczątkowany przez nielicznych badaczy historii filmu częściowo związanych z Karolinum (głównie Jiříego Raka – którego podstawowe zainteresowania koncentrowały się jednak wokół czeskiego odrodzenia narodowego w XIX w.¹⁴ – i Ivana Klimeša), doczekał się nowej formuły. Należy jednak dopowiedzieć, że w roku 1989 pod egidą Narodowego Archiwum Filmowego (Národní filmový archiv) zaczęło się ukazywać – najpierw jako półrocznik, od 1994 r. jako kwartalnik – pismo „Iluminace”, nader często poruszające na swoich łamach problematykę rodzimego filmu historycznego¹⁵.

W roku 2005 nakładem wydawnictwa Lidové noviny ukazała się 400-stronicowa publikacja, której tytuł precyzował przyjętą przez autorów perspektywę i był świadectwem nowej świadomości badawczej: *Film a dějiny (Film i historia)*. Na okładce widniał kadr przedstawiający Jana Pivca jako Zygmunta Luksemburskiego w ostatniej, jiráskowskiej części *Trylogii Husyckiej* Otakara Vávry – *Przeciw wszystkim (Proti všem)* z 1957 r.; superprodukcja ta należy do kategorii określanej mianem *velkofilmu* – czegoś w rodzaju celuloidowej epepei, najczęściej wykorzystującej gatunkowe komponenty filmu historycznego. Motto książki stanowi zresztą fragment *Podivný život režiséra – obrazy vzpomínek (Dziwne życie reżysera – obrazy wspomnień)* Vávry, w którym przywołuje on jedno ze swych weneckich doświadczeń festiwalowych: *Poproszono mnie, żebym coś powiedział, ale w ogóle mojego wystąpienia nie zrozumiano. Podczas gdy włoscy teoretycy postulowali, by film historyczny traktował historię jedynie jako pretekst do subiektywnej stylizacji dzisiejszych pomysłów, ja uważałem za konieczne w filmie historycznym poszukiwanie prawdy. Jeden z owych teoretyków zarzucił mi ironicznie, że chciałby zobaczyć, jak my w filmie poszukujemy prawdy o Janie Palachu. Oczywiście na to nie mogłem odpowiedzieć wprost, ale wspominałem o udziale Mussoliniego w dyktacie monachijskim, co zostało odebrane niemal jak obelga*¹⁶.

Wydaje się, że Petr Kopal nie zacytował tego fragmentu jedynie dla celów inkrustacyjnych, wyznacza on bowiem granicę między różnymi typami wrażliwości historycznej. Także sam Vávra nie jest przywołany przypadkowo: pojawia się on wielokrotnie w tekstach zebranych w tomie jako twórca dwóch trylogii – husyckiej i wojennej. Można nawet uznać, że te dwa najbardziej nacechowane dialektyczną historiozofią, propagandowe do bólu filmowe cykle wyznaczyły tematy badań, a co za tym idzie, dały asumpt do pierwszej próby wypełnienia białych plam na filmoznawczej mapie. Na próbę tę złożyły się głównie odniesienia do reprezentacji średniowiecza w kinie czechosłowackim (znów raczej czeskim niż słowackim) oraz analiza filmowych obrazów dwudziestowiecznych wojen, ze szczególnym uwzględnieniem postaw skrywanych, pomijanych, a w najlepszym razie niewygodnych.

Całość publikacji *Film a dějiny* została podzielona na cztery części, ale bloki „średniowieczny” i „wojenny” zajęły prawie trzy czwarte opracowania. W pierwszym z nich szczególnie godny wzmianki jest artykuł Petra Čorneja – historyka średniowiecza z Karolinum, w krainie filmoznawstwa raczej turysty niż apologety¹⁷ – pod tytułem *Husitská trilogie a její dobový ohlas* (*Husycka trylogia i jej dzisiejszy odbiór*), będący syntetycznym ujęciem Vávrowego husycko-filmowego wyznania wiary¹⁸, oraz rozprawa redaktora tomu Petra Kopala *Za časů Markety Lazarové...? Filmové obrazy středověku* (*W czasach „Małgorzaty, córki Łazarza...”? Filmowe obrazy średniowiecza*)¹⁹. Z kolei postulat podjęcia tematyki wojennej jako strategii filmu historycznego doprowadził do zainteresowania się przez Tomáša Lachmana losami Legionu Czechosłowackiego w kinie I Republiki²⁰, syntetycznego spojrzenia przez Petra Kourę na okupację nazistowską (takiego eufemistycznego sformułowania używa się w czeskim dyskursie naukowym w odniesieniu do Protektoratu Czech i Moraw)²¹ oraz do przeprowadzenia szczegółowych analiz *Ciemnoniebieskiego świata* (*Tmavomodrý svět*, reż. Jan Svěrák, 2001) i serialu *Trzej królowie* (*Tři králové*, reż. Karel Kachyňa, 1991) odpowiednio przez Brigitę Ptáčkovą i Viléma Čermáka²².

Książka była rezultatem różnorodnych okoliczności: od pojawienia się grona badaczy, głównie mediewistów, zainteresowanych historyczno-naukową metodą analizy filmowej z Gottingen zaproponowaną w latach 60. przez Percy’ego Ernsta Schramma, po uformowanie się grupy entuzjastów filmu historycznego, którzy od 2002 r. w każdym ostatnim tygodniu wakacji organizowali w Humpolcu przeglądy i seminaria tematyczne (teksty zebrane w publikacji były rozszerzonymi wersjami wystąpień zaprezentowanych podczas drugiej edycji festiwalu *Film a dějiny* w sierpniu 2003 r. na podhumpoleckim zamku Orlick)²³. Towarzyszyła temu aktywizacja środowiska poprzez projekty realizowane nieco później dla ČT1, które nie tylko poszerzały wiedzę o historii filmu czechosłowackiego (jak cykle Słowaka Martina Šulika *Československý filmový zázrak /2014/* czy *Zlatá šedesátá /2015/*), lecz także poszukiwały źródłowych kontekstów historycznych w diegizie mniej lub bardziej znanych filmów fabularnych. Przykładem tego jest popularny program telewizyjny *Historie.cs* Václava Křístka i Vítězslava Romanova. Od 2008 r. zrealizowano 410 odcinków, takich jak *Svatý Václav* (*Święty Wacław*), gdzie wykorzystano ilustracje i narracje z filmu Jana S. Kolára z 1929 r., lub *Atentát* (*Zamach*), w którym z kolei jako punkt odniesienia do opowieści o zamachu na Reinharda Heydricha posłużył film Jiříego Sequensa z 1965 r.

Trwające od końca lat 80., początkowo nieśmiałe, później coraz bardziej konsekwentne próby tworzenia czeskiej refleksji nad filmem historycznym znalazły zatem mocne oparcie instytucjonalne. Na łamach prasy naukowej, głównie kwartalników „*Soudobé dějiny*” i „*Český časopis historický*”, ukazało się sporo pochlebnych recenzji, choć krytycy spod znaku branżowego „*Cinepur*” mnożyli zastrzeżenia. W pierwszym z czasopism, wydawanym przez Instytut Historii Współczesnej Czeskiej Akademii Nauk (Ústav pro soudobé dějiny AV ČR), recenzję sporządził Blahoslav Hruška, wybitny orientalista (trudno zatem podejrzewać go o nadmiar metodologicznego entuzjazmu), dla którego publikacja ta była świadectwem aktualizacji tematyki historycznej, widzianej przez filtr wrażliwości widza (ale i naukowca) początku XXI w. Konkluzja brzmiała: *Mamy nadzieję,*

że zbiór „Film a dějiny” doczeka się kontynuacji. Przecież właśnie filmy o tematyce historycznej pozwalają nam poznać polityczne i ideologiczne konteksty dzisiejszych czasów, ukazując ich źródła. (...) Udowadniają, powtórzę za Petrem Čornejem, że nie ma nudnych tematów, są tylko nudni historycy²⁴.

Krytycy z kręgu branżowego dwumiesięcznika „Cinepur” piórem Zdenka Hudca zarzucili Petrowi Kopalowi, jako redaktorowi tomu, że wybrał nienowoczesną formę publikacji: pozbawioną ilustracji, zbyt obszerną i zawierającą rozproszone tematycznie artykuły. Najważniejsze były jednak zastrzeżenia natury metodologicznej, dotyczące przede wszystkim zestawiania wrażliwości badawczej „czystych” historyków z filmoznawcami i krytykami filmowymi: *Książka „Film a dějiny” pozornie łączy te dwa porządki, ale w rzeczywistości nie przecinają się one w żadnym zakresie. Przypomina to trochę boisko do gry w piłkę nożną, gdzie każda drużyna udaje, że walczy z przeciwnikiem, a tak naprawdę trzyma się własnej połowy, strzegąc jej jak „sanktuarium”²⁵.*

Redakcja „Cinepur” z czasem zmieniła zdanie o tym projekcie, dostrzegając jego oryginalność, doniosłość związaną z podejmowaniem nieobecnych wcześniej tematów i wykorzystywaniem nowych narzędzi badawczych, a przede wszystkim organizacyjną konsekwencję. To ostatnie dotyczyło Petra Kopala, obecnie opiekuna projektu „Film a dějiny totalitních režimů”, prowadzonego przez Ústav pro studium totalitních režimů (ÚSTR, czeski odpowiednik naszego Instytutu Pamięci Narodowej), który zapewnił finansowanie badań i publikacji. Kopal pracuje w ÚSTR od 2008 r., wcześniej był zatrudniony w Akademii Nauk i Muzeum Narodowym, publikował także na łamach dwutygodnika „Tvař” i dwumiesięcznika „Cinepur”, a między rokiem 2002 a 2007 kierował humpoleckim festiwalem Film a dějiny. Należy też dodać, że publikacja została dostrzeżona przez polskich filmoznawców, którzy nie tylko przywoływali w swoich opracowaniach zawarte w niej ustalenia, ale i odnieśli się do niej w formie recenzji²⁶.

Polityczna kamera

Od drugiego tomu inicjatywa uległa przyspieszeniu. W roku 2009 nakładem wydawnictwa Casablanca, nieustająco pod redakcją Petra Kopala, ukazała się kolejna część serii *Film a dějiny* – już jako *sborník a kolektivní monografie* (antologia i monografia zespołowa) – z podtytułem: *Adolf Hitler a tí druzí – filmové obrazy zla (Hitler i inni – filmowe wizerunki zła)*. Wstęp – i to, jak zaznaczył redaktor w tytule: „wstęp praktyczny” – tworzą dwa artykuły postulujące zastosowanie szerokiego paradygmatu badawczego. Petr Kopal snuje rozważania o relacjach między różnymi konwencjami filmowymi a obrazem historii w nich zawartym oraz prezentuje figurę filmowca jako historyka²⁷, a Jaroslav Pinkas (współuczestnik wspomnianego grantu „Film a dějiny totalitních režimů”) omawia problematykę historycznofilmową w praktyce pedagogicznej²⁸. W kolejnych tekstach podejmowano głównie rozmaite konteksty niemieckiego nazizmu i włoskiego faszystyzmu na filmowej taśmie. Na tym tle interesująco wypadają cztery zamykające publikację rozprawy o czechosłowackich serialach normalizacyjnych, takich jak *Szpital na peryferiach (Nemocnice na kraji města, reż. Jaroslav Dudek, 1977-1981)*²⁹ i *Trzydzieści przypadków majora Zemana (30 případů Majora Zemana, reż. Jiří Sequens,*

1976-1979)³⁰ – niezwykle popularnych także w innych krajach tzw. demokracji ludowej. Drugi z przywołanych tekstów szczególnie zapada w pamięć, stanowi bowiem znakomicie skomponowany, komparatystyczny przyczynek do dekonstrukcji kodów ideologicznych zawartych w popkulturowych obrazach okresu normalizacji. Daniel Růžička, który na co dzień łączy dociekliwość badacza z działalnością programową w czeskiej telewizji³¹, analizuje tylko dwa odcinki serialu, zatytułowane *Vrah se skrývá v poli* (*Morderca ukrywa się w polu*) i *Šťvanice* (*Nagonka*), porównując ich scenariusze z aktami tzw. sprawy babickiej z 1951 r., która znaczyła początek sfingowanych procesów politycznych wymierzonych w Kościół katolicki³². Jako czytelnik i historyk zajmujący się dziejami nadwełtawskiej kinematografii, najciekawszą perspektywę odnalazłem w przekrojowej rozprawie Petra Koury *Obraz Adolfa Hitlera v českém hraném filmu* (*Wizerunek Adolfa Hitlera w czeskim filmie fabularnym*). Koura nie tylko zestawia obrazy, w których pojawia się postać niemieckiego Führera, ale także rozpisuje jak na partyturze rozmaite warianty, pozornie gatunkowe, a w rzeczywistości będące eksplikacją pozaekranowych strategii identyfikacyjnych – rozliczeniowych, tożsamościowych czy geopolitycznych³³.

Od tego czasu w miarę regularnie ukazują się kolejne tomy – wszystkie pod egidą ÚSTR – których monograficzny charakter pozwala na bardziej wyraziste sprofilowanie badań. Zrezygnowano z przekrojowych prezentacji, a uwaga badaczy skupiła się na analizach przypominających studia przypadku. Trzecia publikacja, *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus* (*Film i historia 3. Polityczna kamera – film a stalinizm*), okazała się wy kalkulowanym międzynarodowym przedsięwzięciem wydawniczym; tym razem inspiracji trzeba było poszukać na Zachodzie Europy. Początkowo szło jedynie o czeski przekład wydanego w Paryżu w prestiżowej serii *Théorème* zbioru *Caméra politique. Cinéma et stalinisme* pod redakcją profesora Sorbony Kristiana Feigelsona³⁴. Znalazły się w nim teksty naukowców z innych niż czeskie i słowackie ośrodków akademickich, jak Peter Kenez z Uniwersytetu Kalifornijskiego w Santa Cruz, Jurij Cywian (Yuri Tsivian) z Uniwersytetu w Chicago czy François Garçon z Uniwersytetu Genewskiego. Polskie filmoznawstwo reprezentował Tadeusz Lubelski. Pokusa skonfrontowania dorobku naukowców z Pragi i Brna z osiągnięciami historyków filmu z zagranicznych ośrodków badawczych okazała się silnym bodźcem do wydania antologii w warunkach nadwełtawskich w nowej, szerszej formule (uwzględniającej chociażby perspektywę komparatystyczną), jednocześnie wpisującej się w model rozpoczęty pierwszą publikacją z 2005 r.³⁵ Teksty z paryskiego tomu zostały zebrane w dwóch blokach: *Sovětská zkušenost* (*Doświadczenie sowieckie*) i *Stalinův obraz/destalizace* (*Obraz Stalina/destalinizacja*), natomiast rozprawom czeskich filmoznawców, uzupełnionym o artykuł rumuńskiego badacza Mircei Dana Duży, redaktorzy – Kopal i Feigelson – poświęcili trzeci, najobszerniejszy segment: *Ve světle a stínu Stalina* (*W świetle i cieniu Stalina*)³⁶. Walorów takiego perspektywicznego ujęcia nie mogła nie zauważyć branżowa krytyka: *Zbiór „Film a dějiny 3” jest, pomijając część zastrzeżeń (nierówna jakość tekstów, błędy językowe niektórych przekładów), nadzwyczajnym wydawniczym wydarzeniem. Jego znaczenie polega nie tylko na udostępnieniu zagranicznych badań czeskim czytelnikom, ale także na zgromadzeniu i udostępnieniu bogatego*

i różnorodnego materiału reprezentującego spektrum metodologicznych i teoretycznych podejść do danej problematyki³⁷.

Z najbardziej afirmatywnym i szerokim odzewem spotkała się publikacja Briany Čechovej na łamach kwartalnika „Film a doba”. Napisała ona, że *idea przekładu zagranicznych prac uzupełniona o rodzime spojrzenie na temat filmu historycznego okazała się bardzo cenna. Pokazała, że czescy naukowcy są godnymi partnerami nawet na forum międzynarodowego transferu wiedzy. Ich pewność siebie, oparte na wnikliwych kwerendach studia źródeł archiwalnych, w tym „historii mówionej”, zapowiadają jeszcze lepsze efekty*³⁸.

Czwarty tom ukazał się w roku 2014 i wypełniły go teksty poświęcone normalizacji – okresowi szczególnie istotnemu dla budowy czeskiej mitologii: z jednej strony opresyjnemu, z drugiej heroicznemu³⁹. Publikacja była podzielona na trzy asymetrycznie skonstruowane części. Pierwsza z nich, *Normalizační tvorba (Twórczość normalizacyjna)*, dotyczy postępów normalizacji w dokumentach i publicystyce, represji stosowanych wobec czechosłowackich twórców filmowych, obrazów historycznych na dużym ekranie i w telewizji, reprezentacji służb specjalnych (ten blok został zatytułowany *Major Zeman a spol. Obrazy našich „čekistů” / Major Zeman i spolka – obrazy naszych „czekistów” /*) oraz zagadnień wywołanych pytaniem: *Jaká normalizace?*. Trzecia, najmniejsza część *Normalizace z didaktického hlediska (Normalizacja z dydaktycznego punktu widzenia)* ma charakter praktyczny i odwołuje się do ekranowej normalizacji jako tematu stosowanego w nauczaniu. Wśród kilkudziesięciu tekstów szczególnie ważne wydają się rozprawy przekrojowo prezentujące ten trwający niemal dwie dekady okres, jak napisany przez Jana Jaroša esej o obrazach przeszłości w normalizacyjnych filmach kinowych i produkcjach telewizyjnych czy rozważania Petra Slintáka o motywach ekologicznych w filmach nurtu rustykalnego⁴⁰. Artykuł Jaroša wskazywał między innymi na decydującą rolę komunistycznej polityki historycznej w kreowaniu produkcyjnych limitów czy nasycaniu produkcji normalizacyjnych partyjną mitologią i przywoływał wiele propagandowych pseudohistorycznych rekonstrukcji, dziś już niemal zapomnianych, takich jak *Dvacatý devátý (Dwudziesty dziewiąty, 1974)* Antonína Kachlíka i *Vítězný lid (Zwycięski lud, 1977)* Vojtěcha Trapla czy *Dni zrady (Dny zrady, 1973)*, *Sokolovo (Sokolovo, 1974)* i *Osvobodzenie Prahy (Osvobození Prahy, 1976)* Otakara Vávry⁴¹.

Wiecznie niezadowolona redakcja dwumiesięcznika „Cinepur” piórem Lukáša Skupy wytknęła redaktorom standardowe błędy, takie jak pretekstowość niektórych wywodów czy brak wstępu wyjaśniającego historyczny rozwój omawianych zjawisk. *Wstęp redakcyjny nie określa, w jaki sposób dokonano selekcji tekstów – czy wybrano jedynie wystąpienia konferencyjne, czy do książki wrzucono wszystko, czym dysponował Kopal, czy jeszcze coś innego o tym zdecydowało. W każdym razie teksty są różnej jakości. Niektórzy autorzy czerpią ze źródeł archiwalnych, a ich artykuły spełniają wymagania stawiane badaniom eksperckim (np. Martin Kaňuch piszący o rozwiązywaniu „przypadków kadrowych” w słowackich produkcjach z pierwszej połowy lat 70. lub Petr Koura odtwarzający przypadek inwigilacji Věry Chytilovéj przez służby specjalne). Inni przeanalizowali wyłącznie konteksty diegetyczne, co zaowocowało bardziej popularną formą wypowiedzi, w postaci raportów lub streszczeń w stylu „co, kto, kiedy” (np. Jan Adamec w artykule o filmach krajowych w konkursie MFF w Karlowych Warach lub Pavel*



Sokolowco, reż. Otakar Vávra (1974)



Czeskie stulecie, reż. Robert Sedláček (2013-2014)



Szpital na peryferiach, reż. Jaroslav Dudek (1977-1981)



Ciemnoniebieski świat, reż. Jan Svěrák (2001)



Oswobodzenie Pragi, reż. Otakar Vávra (1976)



Zamach, reż. Jiří Sequens (1965)

Suk o wielkiej październikowej rewolucji socjalistycznej w produkcjach telewizyjnych). Inne rozprawy dotyczą bardzo osobistych doświadczeń (Miloslav Kučera o niezależnym filmowcu Pavlu Dražanie) lub zostały napisane z metodologiczną przesadą – mam tu na myśli przede wszystkim artykuł Petra Kopala „Matrix-Menzel”. Porównywanie „normalizacyjnego comebacku” Menzela, czyli produkcyjniaka „Kto szuka złotego dna” z „Matriksem” lub „Gwiazdnymi wojnami”, pomimo omówionych zewnętrznych podobieństw, wydaje mi się szalonym pomysłem⁴².

Należy potraktować tę krytykę jako polemiczne stanowisko, którego wcale nie musieli podzielać inni czytelnicy i recenzenci. Za wartościową i zapowiadającą dalsze interesujące ustalenia – zobaczymy, jak daleko zajdzie Petr Kopal ze swoim projektem⁴³ – uznali książkę Jiří Vladimír Matýsek i Jan Jaroš. Ten ostatni stwierdził, że całość dostarcza cennego wglądu w wiele obszarów tematycznych, ale niektóre sprawy czekają na dalsze, zwłaszcza archiwalne kwerendy⁴⁴.

Pierestrojka, przemiany, propaganda

Temat pierestrojki był podejmowany wielokrotnie w rozważaniach politologicznych i historycznych – rzadziej proces zakończony rozpadem Związku Radzieckiego i dekonstrukcją pojałtańskiego systemu geopolitycznego umieszczano w kontekście filmoznawczym. Decyzja o zebraniu prac poruszających tę problematykę w piątym tomie cyklu, *Film a dějiny 5. Perestrojka/přestavna*, nie tylko doprowadziła do wypełnienia tej luki tematycznej, ale też pozwoliła na powiązanie naturalnych wątków rozwojowych czeskiej (i nie tylko czeskiej) kinematografii. W jednej z dwóch części publikacji został zaprezentowany nadwełtawski krajobraz filmowy drugiej połowy lat 80. uwzględniający w niemal równej mierze twórczość kinematograficzną i telewizyjną. Zwraca uwagę dość wnikliwy, panoramiczny artykuł Petra Bednaříka o czechosłowackich serialach z czasów „medialnej wszechobecności” Michaiła Gorbaczowa. Traktuje on o mniej znanych w Polsce produkcjach telewizyjnych, takich jak ostatni projekt Jaroslava Dietla *Synowie i córki Jakuba szklarza (Synové a dcery Jakuba sklaře, 1985)* czy ideologiczny portret niedysyjszego komunistycznego dyktatora *Gottwald (1986)* w reżyserii Evžena Sokolovský'ego, na podstawie scenariusza Jaroslava Matějky⁴⁵.

Redaktorów szóstej odsłony projektu *Film a dějiny*, Petra Kopala i Luboša Ptáčka, zainteresowały przemiany czeskiego filmu historycznego po 1989 r. Szczególnie obecność drugiego z nich wpłynęła na kształt publikacji, złożyły się na nią bowiem teksty, które powstały w ramach grantu naukowego „Analiza a interpretace současné filmové, televizní a rozhlasové tvorby” („Analiza i interpretacja współczesnej twórczości filmowej, telewizyjnej i radiowej”) prowadzonego w latach 2015-2016 na Uniwersytecie Palackiego (Univerzita Palackého) w Ołomuńcu, gdzie zatrudniony jest Ptáček; większość autorów, poza Kopalem i Markiem Slovákem, to absolwenci lub doktoranci tej uczelni. Tom nie jest zbyt obszerny: liczy niewiele ponad 200 stron i składa się z dziewięciu rozpraw respektujących – jak zaznaczyli autorzy – perspektywę wyznaczoną w połowie pierwszej dekady XXI w. przez amerykańskiego historyka Roberta A. Rosenstone'a. O skuteczności tego modelu mogą przekonać rozważania między innymi Jana Černíka i Filipa Lucinkiewicza. Ten pierwszy poświęcił swój tekst tzw. ostalгии w czeskim filmie

historycznym po 1989 r.⁴⁶ Ostalgia to pojęcie funkcjonujące w dyskursie popularnym od końca lat 90. XX w. Na gruncie czeskim omówił je Martin Franc, który poszukując jej przejawów w programach telewizyjnych – serialach i widowiskach estradowych, muzyce popularnej i estetyce produktów przemysłowych – pokusił się o następującą definicję: *pozytywnie nacechowany stosunek do niektórych zjawisk z dziedziny konsumpcji lub wprost do dóbr konsumpcyjnych związanych z latami przynależności do tzw. bloku sowieckiego*⁴⁷.

Černík nie tylko uzupełnił perspektywę Franca, który postrzegał ostalgie jedynie poprzez jej sentymentalny wymiar, lecz także dostrzegł w produkcjach po 1989 r. świadomą strategię skoncentrowaną na trzech punktach: wizualnym rozróżnieniu przestrzeni prywatnych i publicznych, rozbiciu narracji oraz karykaturalnym obrazie bohaterów negatywnych. Z kolei Lucinkiewicz nie ograniczył się do zastosowania metodologicznego modelu Rosenstone'a, ale nawiązał także do refleksji Haydena White'a, Franka Ankersmita i Paula Veyne'a. Szczególnie skutecznym narzędziem okazała się – dobrze rozpoznana w czeskich rozważaniach historycznych – koncepcja *narratio* Ankersmita pozwalająca dostrzec tzw. *substancję narracyjną* umożliwiającą *uporządkowanie lub poszerzenie naszej wiedzy o przeszłości*⁴⁸ w metaforach i aluzjach, a nie w wydarzeniach historycznych przepracowanych przez teksty kultury. Autor artykułu spojrział na serial Roberta Sedláčka *Czeskie stulecie (České století, 2013-2014)* z punktu widzenia wyznaczonego przez historiografię audiowizualną⁴⁹, osadzając omawianą produkcję w paradygmacie gatunkowym dokudramy. Lucinkiewicz interesowały głównie trzy zagadnienia: postacie historyczne jako ludzie odpowiedzialni za przyczyny przełomowych wydarzeń, dialogowa struktura akcji i serialowa (seryjna) forma realizacji projektu.

Ostatnią (przynajmniej w chwili pisania tego szkicu) odsłoną projektu *Film a dějiny* jest szósty tom cyklu, zbierający teksty poświęcone filmowej propagandzie. Publikacja zbioru zbiegła się z czeskojęzycznym wydaniem klasycznej, pochodzącej sprzed ponad 40 lat pracy Richarda Taylora *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*⁵⁰, która okazała się zadziwiająco aktualna, zarówno jako punkt odniesienia, jak i przestrzeń polemicznych rozważań. Wyjaśnił to zresztą w szerszej perspektywie historycznej Petr A. Bílek, który w otwierającym publikację artykule *Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru (Propaganda jako zaniechany koncept w przestrzeni kultury)* zaznaczył: *Termin propaganda należy do najbardziej zaniebanych pojęć, z jakimi się spotkałem w kulturoznawstwie. Przez dziesięciolecie używa się go mniej lub bardziej intuicyjnie, by opisać zjawiska pozbawione walorów artystycznych i estetycznych. Dlatego nie jest pewne, jaką formę przybierze w ramach materiału kulturowego. Na przykład tytuł książki Daniela Růžičky „Major Zeman – propaganda czy zbrodnia” pokazuje, że można ją wykorzystać jako propozycję gatunkową. Monografia Richarda Taylora ujmuje ją jako sposób szerzenia pewnych idei. W niniejszej publikacji określenia tego będziemy używali jako synonimu dezinformacji. Termin propaganda ma zatem współcześnie pełnić z pozoru negatywną funkcję wartościującą, wyrażającą raczej postawę emocjonalną niż zracjonalizowaną, skrywającą jego prawdziwą treść pojęciową*⁵¹.

Recenzujący książkę Jan Jaroš dostrzegł w niej pewną prawidłowość wskazującą na dynamiczny charakter projektu: zwrócił uwagę na to, że w niektórych artykułach zjawiska są jedynie zarysowane, inne kondensują przeglądy dotych-

czasowych badań, a jeszcze inne można uznać za rodzaj osobistej refleksji⁵². Zatem przedsięwzięcie mieści w sobie indywidualną wrażliwość poszczególnych badaczy, akcentuje wyodrębniony przez nich korpus poddanych analizie dzieł i wreszcie tworzy metodologiczną wspólnotę.

Na cztery części tomu – odpowiadające wyznaczonym przez Petra Kopala kierunkom naukowej eksploracji propagandy – składają się (zgodnie z typologią przywołaną w recenzji Jana Jaroša) zarówno studia przypadku, drobne szkice stanowiące zaproszenie do dalszych kwerend i przemyśleń, jak i przekrojowe, panoramiczne prezentacje węzłowych problemów. Wśród tych ostatnich dwa wydają się już ukończonymi konceptami. Pierwszy z nich, autorstwa Jaroslava Pinkasa, pozornie odwołuje się jedynie do propagandy filmowej stosowanej przez zlínską korporację Baťa. W rzeczywistości omawia bardzo szeroko tworzenie za pośrednictwem filmu postfordowskiej kultury, porównuje te same modernizacyjne uwarunkowania w produkcjach Filmowych Ateliérů Baťa i realizacjach hollywoodzkich, a przede wszystkim kreśli wyczerpujący opis tego wieloaspektowego zjawiska⁵³. Z kolei Ptáček przygląda się filmowym reprezentacjom problemu sudeckiego – tak w nazistowskiej propagandzie uzasadniającej aneksję tej części Republiki Czechosłowackiej w 1938 r., jak i podczas powojennego exodusu niemieckich mieszkańców pogranicznych Sudetów, określanych w literaturze przedmiotu mianem „odsunu” (wypędzenia)⁵⁴.

Projekt trwa. W warunkach pandemicznych, w grudniu 2021 r. została zorganizowana konferencja „Bezpečnost a film (krimi)” („Służba bezpieczeństwa i film /kryminalny/”), a jej efektem ma być kolejny sprofilowany tom poświęcony wizerunkom funkcjonariuszy służb specjalnych w gatunkowych produkcjach kryminalnych. Większość wystąpień dotyczyła kina czechosłowackiego, ale podjęte zostały też problemy związane z kinem rosyjskim i koprodukcjami polsko-czesko-słowackimi.

Jak te trwające od niemal dwudziestu lat działania – na które składają się zarówno przywołane publikacje, jak i konferencje naukowe, przeglądy filmowe i seminaria popularnonaukowe – wpisują się w ogólny obraz akademickiej wiedzy o filmie u naszych południowych sąsiadów? W roku 2017 wydawnictwo Nová beseda w popularnej serii *Co je nového?* wydało niewielkich rozmiarów (86 stron) książkę Andrei Slovákovéj – dokumentalistki oraz wykładowczyni historii filmu dokumentalnego i eksperymentalnego na Uniwersytecie Masaryka w Brnie i praskiej FAMU – *Co je nového ve filmové vědě (Co nowego w filmoznawstwie)*⁵⁵. Pozycja ta nie została przyjęta zbyt entuzjastycznie przez czytelników – zarzucili oni autorce nadmierną szczegółowość, chaotyczność wywodu i niezbyt zrozumiałą strukturę. Wpływowo portal 25fps.cz zamieścił recenzję Milana Haina – autora znakomitej biografii Hugona Haasa⁵⁶, a na co dzień kierownika pracowni filmoznawczej w Katedrze Nauk o Teatrze i Filmie Uniwersytetu Palackiego w Ołomuńcu – który z kolei za największy grzech Slovákovéj uznał brak najmniejszej choćby wzmianki o przedstawicielach rodzimej nauki o filmie. *Poważnym zaniechaniem autorki była decyzja by nie uwzględniać dorobku filmoznawstwa*

w naszym kraju. Uważam, że prace Petra Szczepanika (o obliczu przemysłu filmowego i kultury w Czechosłowacji), Radomíra Kokeša (o świecie przedstawionym seriali telewizyjnych), Kateřiny Svatoňové (o archeologii mediów i kultury wizualnej), Pavla Skopala (o transnarodowej współpracy kulturalnej po II wojnie światowej), Lucie Česáلكovej (o filmie niefikcyjnym), Zdeňka Hudca (o Samie Peckinpahu czy nowsze o Miklósu Jancsó) oraz innych kolegów i koleżanek z Pragi, Brna i Ołomuńca zasługują na to, aby je umieścić w szerokim kontekście międzynarodowych badań. Dałoby to czytelnikom wiedzę o stanie i konkurencyjności czeskiego filmoznawstwa, a także przegląd tematów będących przedmiotem zainteresowań naszych naukowców⁵⁷.

Czeskie filmoznawstwo jest dynamiczne i reprezentowane przede wszystkim na uniwersytetach w Pradze, Brnie i Ołomuńcu – co zauważył Milan Hain, ale co też potwierdza uważna lektura wszystkich tomów projektu badawczego *Film a dějiny*. Zatem rozważania nad historycznymi aspektami kina narodowego (a nawet szerzej: europejskich kinematografii narodowych), traktowane jako problemy węzłowe we współpracy z ÚSTR, mają charakter integracyjny i międzyrodowiskowy; zaowocowały nawet wydaniem kilku samodzielnych monografii, których autorzy uczestniczyli wcześniej w działaniach zainicjowanych przez Petra Kopala. Przykładem tego może być książka Luboša Ptáčka *Umění mezi alegorií a ideologií (Sztuka między alegorią a ideologią)*. Autor nie tylko poszerzył swoje ustalenia dotyczące problematyki sudeckiego pogranicza w czeskim filmie historycznym, które znalazły się w opublikowanym wcześniej artykule⁵⁸, ale też uwzględnił nowe tematy i nowe perspektywy interpretacyjne. Przedmiotem jego zainteresowania stały się filmy o czasach normalizacji nakręcone w XXI w., a także narracja historyczna w popularnych serialach telewizyjnych, będących dla wielu obywateli Republiki Czeskiej podstawowym źródłem wiedzy o wydarzeniach XX w.: *Czeskie stulecie i Bohéma* (reż. Robert Sedláček, 2017) oraz *Svět pod hlavou (Świat pod głową)*, (reż. Marek Najbrt i Radim Špaček, 2017)⁵⁹. Tego typu opracowania cieszą się zresztą coraz większym uznaniem wyrobionych czytelników⁶⁰. Warto dodać, że problematyka pamięci historycznej w filmowym anturazie jest też nieśmiało poruszana w kontekście pozafilozoficznym – świadczy o tym opublikowana w 2018 r. praca socjolożki Ireny Řehořovej *Kulturní paměť a film (Pamięć kulturowa i film)* poświęcona wydarzeniom powojennego „odsunu”⁶¹.

Prowadzony przez Petra Kopala projekt jest najbardziej konsekwentną propozycją badawczą w czeskim filmoznawstwie. Afiliowany przy państwowej instytucji zajmującej się pamięcią historyczną, traktuje pole wyznaczone przez polityczne napięcia XX w. jak dynamiczną (czasami kapryśną, czasami przewidywalną) konstrukcję, na której są nadbudowywane rozmaite znaczenia – ideologiczne, społeczne, polityczne. Angażuje filmoznawców o różnym statusie z wielu ośrodków (głównie akademickich), można więc uznać, że realizuje w pełni sformułowany przez Ivana Klimeša w latach 90. postulat stworzenia międzyrodowiskowej platformy metodologicznych transferów. Wreszcie, problematyzuje niemały zestaw zagadnień związanych z kulturą popularną minionego stulecia, a co najważniejsze, podtrzymuje zainteresowanie czechosłowackim i czeskim filmem historycznym. Charakterystyczne jest to, że kolejność poszczególnych tomów układała się początkowo w porządek chronologiczny: Pierwsza i Druga Republika Czechosłowacka – okupacja niemiecka (Protectorat

Czech i Moraw oraz Państwo Słowackie) – stalinizm – normalizacja – pierestrojka – lata po upadku komunizmu. Tomy II-VI obejmowały zatem kolejne systemowe formacje filmu czechosłowackiego i postczechosłowackiego. Publikacje te można potraktować jako zamknięte monografie, a całość jako cykl syntetyczny, pomyślany linearnie. Siódmy, poświęcony propagandzie zbiór należy uznać za otwarcie nowego rozdziału, czyli odejście od ujęcia chronologicznego na rzecz problemowego i skupienie się na międzygeneracyjnych zjawiskach obecnych w praktykach reżimów totalitarnych. Tak szerokie i nieskrępowane ideologicznym mecenatem naukowe przedsięwzięcie – jednocześnie badawcze, popularyzatorskie i wydawnicze – pozwala na traktowanie dziejów filmu czechosłowackiego, czeskiego i słowackiego jako przestrzeni przeplatania się rozmaitych (i najczęściej nieopisanych) znaczeń.

¹ *Filmový sborník historický 1. Film a literatura. Příspěvek k 90. Výročí československé kinematografie*, red. I. Klimeš, Československý filmový ústav, Praha 1988.

² Luboš Bartošek (1922-2014) był nestorem czeskich historyków filmu, pracował w Czechosłowackim Instytucie Filmowym (Československý Filmový Ústav) przemianowanym na Narodowe Archiwum Filmowe (Nrodní Filmový Archív) jako kierownik biblioteki specjalistycznej. Był także pracownikiem naukowym w Katedrze Nauk o Teatrze i Filmie na Uniwersytecie Karola w Pradze. Napisał pierwszą monografię dziejów narodowej kinematografii – *Naš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*, Mladá fronta, Praha 1985 – a wraz z żoną Šarką Bartošková opracował obszerne słowniki biograficzne czechosłowackiego filmu. Zob. tychże, *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmu*, Československý filmový ústav, Praha 1986 oraz tychże, *Filmové profily 2. Českoslovenští filmoví herci*, Československý filmový ústav, Praha 1990.

³ Pavel Taussig (ur. 1949) jest dziennikarzem filmowym i scenarzystą (m.in. pomysłodawcą scenariusza nagrodzonego Oscarem filmu Jana Šveraka *Kola* z 1996 r.). Przez wiele lat współpracował z redakcją dwumiesięcznika „Film a doba”, przypominając na jego łamach najwybitniejsze dokonania czechosłowackiego kina fabularnego. Po latach zostały one zebrane w tomach: *Český biják. Filmový historik Pavel Taussig vás provází zákulisím slavných filmu* (Slavka Kopecká, Praha 2009), *Český biják. Tajemství slavných filmu* (Empresa Media, Praha 2018) oraz zbiorze wywiadów *Jak jsem potkal český*

film. 30 + 1 zastavení (Kniha Zlín, Zlín 2019). W praskim wydawnictwie Plus od kilku lat ukazują się pisane przez niego małe monografie w serii *Objavené portrety: Hugo Haas. Život jako film* (Plus, Praha 2015), *Vlasta Burian. Život za smích* (Plus, Praha 2017), *Jindřich Plachta. Cesta do hlubin hercovy duše* (Plus, Praha 2018), *Barrandovská bohema? Bylo jednou jedno filmové studio, kterým prošly dějiny* (Plus, Praha 2019), *Jan Werich. FILM-fárum* (Plus, Praha 2019).

⁴ Ivan Klimeš (ur. 1957) ukończył studia muzykologiczne i teatrologiczne na Uniwersytecie Karola w Pradze, gdzie w 1986 r. obronił pracę doktorską. Przed podjęciem pracy uniwersyteckiej był zatrudniony w Czechosłowackim Instytucie Filmowym jako redaktor. W 1996 r. związał się z Katedrą Nauk o Filmie na Uniwersytecie Karola, którą kieruje od 2005 r. do dzisiaj. Napisał ponad 100 artykułów i kilka książek. Kilka lat temu ukazała się jego fundamentalna monografia *Kinematografie a stát v českých zemích 1895-1945*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 2016.

⁵ Předmluva, w: *Filmový sborník historický 1...* dz. cyt., s. 7 (tłumaczeń z języka czeskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, dokonał autor).

⁶ I. Klimeš, *Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němeého filmu*, w: *Filmový sborník historický 1...* dz. cyt., s. 55-71.

⁷ V. Macek, *Kinematografie v Slovenskej republike (1938-1945)*, w: *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie – příspěvek z konference*, red. I. Klimeš, J. Rak, Československý filmový ústav, Praha 1991, s. 59-66.

⁸ M. Lenderová, *Počátky biografických představení v Hradci Králové (1902-1930)*, w: *Filmový sborník historický 2...* dz. cyt., s. 111-114.

- ⁹ B. Zilynskij, *Koryatovič – první český historický film*, w: *Filmový sborník historický 2...* dz. cyt., s. 21-37.
- ¹⁰ I. Klimeš, *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*, w: *Filmový sborník historický 2...* dz. cyt., s. 81-86.
- ¹¹ I. Klimeš, J. Rak, *„Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie*, w: *Filmový sborník historický 3*, red. I. Klimeš, Československý filmový ústav, Praha 1992, s. 110-134.
- ¹² J. Rak, *Hledání nového obrazu minulosti*, w: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let, Československý filmový ústav, Praha 1993*, s. 37-42.
- ¹³ U Jiřígo Cieslara na początku 2000 r. stwierdzono chorobę afektywną dwubiegunową, z której przebiegu pozostawił bardzo wnikliwe świadectwo w postaci zapisu rozmów ze swoim terapeutą (zob. J. Cieslar, *Matouš – deník z let 2003-2006*, Torst, Praha 2015). W roku 2006 Cieslar popelní samobójstvo. Kontroversyjný czeski publicysta Jan Rejžek uznal go za najwybitniejszego nadwełtawskiego krytyka filmowego. Zob. K. Fila, *Editorial. Nekrolog(y) za Jiřího Cieslara*, „Cinepur” 2006, nr 44, s. 1.
- ¹⁴ Jiří Rak jest nie tylko autorem fundamentalnych książek o czeskim odrodzeniu narodowym – jak *Zachovej nám, Hospodine – Češi v Rakouském císařství 1804-1918* (Havran, Praha 2013), *Habsburkové v českých dějinách – Ve stínu tvých křídel* (współautorzy: Ivana Čornejová i Vít Vlnas, Brána, Praha 2012) czy *Bývali Čechové... České historické mýty a stereotypy* (H+H, Jinočany 1994), w której rozprawia się z mitami pokutującymi zarówno w dyskursie historiozoficznym, jak i w kulturze popularnej – ale także od 2015 r. honorowym członkiem monarchistycznej partii Koruna Česká.
- ¹⁵ J. Trnka, *Český filmový archiv 1943-1993. Institucionální vývoj a problémy praxe*, Národní filmový archiv, Praha 2018, s. 77.
- ¹⁶ O. Vávra, *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*, Prostor, Praha 1996, s. 300.
- ¹⁷ Nie należy jednak zapominać, że Čornej opublikował w 1996 r. na łamach „Iluminace” solidną rozprawę o wątkach husyckich w czechosłowackim kinie fabularnym, do tej pory pozostająca podstawowym tekstem o tematyce historycznej w filmowych obrazach naszych południowych sąsiadów. Zob. P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, „Iluminace” 1995, nr 3, s. 13-43
- i tegoż, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, II, „Iluminace” 1995, nr 4, s. 43-75.
- ¹⁸ Tenže, *Husitská trilogie a její dobový ohlas*, w: *Film a dějiny*, red. P. Kopal, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 84-98.
- ¹⁹ P. Kopal, *Za časů Markety Lazarové...? Filmové obrazy středověku*, w: *Film a dějiny*, dz. cyt., s. 57-83.
- ²⁰ T. Lachman, *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky aneb Od Československého Ježíška ke Zborovu*, w: *Film a dějiny*, dz. cyt., s. 209-218.
- ²¹ P. Koura, *Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989*, w: *Film a dějiny*, dz. cyt., s. 219-242.
- ²² V. Čermák, *Tři králové – tajemství televizního serialu*, w: *Film a dějiny*, dz. cyt., s. 265-274.
- ²³ Krótką historię początków realizacji tego projektu, wraz z omówieniem jego kontekstów metodologicznych, zaprezentował Petr Kopal. Zob. P. Kopal, *Fenomen „film a dějiny”*. *Historie a perspektiva jeho zkoumání*, w: *Film a dějiny 5. Perestrojka/přestavba*, red. P. Kopal, Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2016, s. 49-59.
- ²⁴ B. Hruška, *Ježíšmarjá, vždyť ten Hus vypadá jako kněz! Průkopnický sborník o filmu a dějinách*, „Soudobé dějiny” 2005, nr 2, s. 370.
- ²⁵ Z. Hudec, *Film a dějiny*, „Cinepur” 2005, nr 41, s. 61.
- ²⁶ D. Dabert, *Recenze. Film a dějiny*, „Porównania” 2007, nr 4, s. 231-233.
- ²⁷ P. Kopal, *Film jako historie: filmař jako historik*, w: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a tí druží – filmové obrazy zla*, red. P. Kopal, Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2009, s. 13-23.
- ²⁸ J. Pinkas, *Film a dějiny v pedagogické praxi*, w: *Film a dějiny 2...* dz. cyt., s. 24-38.
- ²⁹ Š. Dominik, *Nemocnice na kraji města. Dvě rady, dvojí politika*, w: *Film a dějiny 2...* dz. cyt., s. 330-348.
- ³⁰ D. Růžička, *Babice – dvojjediny případ majora Zemana*, w: *Film a dějiny 2...* dz. cyt., s. 272-300.
- ³¹ Daniel Růžička pracuje w Czeskiej Telewizji (Česka televize) od 1991 r. na różnych stanowiskach, ostatnio jako kierownik działu programowego. Jest autorem tekstu o czechosłowackiej telewizji zamieszczonego na stronie internetowej ČT: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie> (dostęp: 10.06.2022). Jego napisany wspólnie z Petrem Blažkiem i Petrem Cajthamlem artykuł opublikowany w pierwszym

- tomie cyklu *Film a dějiny* również omawiał ideologiczne i polityczne konteksty serialu Jiříego Sequensa. Zob. P. Blažek, P. Cajthaml, D. Růžička, *Kolorovaný obraz komunistické minulosti. Vznik, natáčení a uvedení Třiceti případů majora Zemana*, w: *Film a dějiny*, dz. cyt., s. 276-294.
- ³² Wzmiankowany artykuł nie jest jedyną próbą spojżenia na sprawę babicką z punktu widzenia normalizacyjnej filmowej mitologii. Temat podjął także Michal Stehlík w rozdziale *Druhý život Babic: Vrah se skrývá v poli*, w swojej monografii o wydarzeniach 1951 r. Jego ujęcie było jednak skromniejsze niż Růžički i poparte jedynie powszechnie znanymi informacjami. Zob. M. Stehlík, *Babické vraždy 1951*, Academia, Praha 2016, s. 223-229.
- ³³ P. Koura, *Obraz Adolfa Hitlera v českém hraném filmu*, w: *Film a dějiny 2...* dz. cyt., s. 83-97.
- ³⁴ *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, red. K. Feigelson, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005.
- ³⁵ P. Kopal, *Fórum. Film a dějiny totalitních režimů 2012*, „Paměť a dějiny” 2013, nr 2, s. 137.
- ³⁶ *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*, red. K. Feigelson, P. Kopal, Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2012.
- ³⁷ V. Kofránková, *Film a dějiny. Ohlédnutí*, „Cinepur” 2012, nr 82, s. 48.
- ³⁸ B. Čechová, *Film a dějiny potřetí*, „Film a doba” 2012, nr 3, s. 175.
- ³⁹ *Film a dějiny 4. Normalizace*, red. P. Kopal, Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2014. Większość tekstów stanowiła pokłosie konferencji „Normalizace v televizní a filmové tvorbě” zorganizowanej w grudniu 2012 r. przez ÚSTR.
- ⁴⁰ P. Slinták, *Člověk – obec – krajina. Environmentální motivy ve venkovských filmech 70. a 80. let*, w: *Film a dějiny 4...* dz. cyt., s. 353-376.
- ⁴¹ J. Jaroš, *Obrazy dějin v normalizační filmové a televizní tvorbě*, w: *Film a dějiny 4...* dz. cyt., s. 173-190.
- ⁴² L. Skupa, *Film a dějiny 4: Normalizace / Monstrum zatím nepochybně*, „Cinepur” 2015, nr 97, s. 48. Co do artykułu Petra Kopala, to mimo zastrzeżeń Skupy zastosowanie przez autora Benjaminowskiej kategorii „granicy konstruktů”, może ewokować porównania z Kinem Nowej Przygody, o czym swego czasu pisałem, analizując normalizacyjne filmy Jiříego Menzla. Zob. M. Guzek, P. Nowak, *Czy zaporá w Dalešicích může být sielska, anielska. Czeska provincija w filmach Jiříego Menzla jako azyl*, „Znacenja” 2016, nr 15, s. 12-13.
- ⁴³ J. V. Matýsek, *Ve vlnách nebezpečné nostalgie*, 25fps.cz, <http://25fps.cz/2015/film-a-dejiny-normalizace> (dostęp: 2.07.2021).
- ⁴⁴ J. Jaroš, *Jak probíhaly boje o smýšlení publika*, Kultura21.cz, <https://www.kultura21.cz/film/11032-knihy-informacni-boj-o-ceskoslovensko-a-film-a-dejiny-recenze> (dostęp: 2.07.2021).
- ⁴⁵ P. Bednařík, *Serialy Československé televize v období přestavby*, w: *Film a dějiny 5...* dz. cyt., s. 261-284.
- ⁴⁶ J. Černík, *Ostaligická nálada v českém historickém filmu po roce 1989*, w: *Film a dějiny 6. Proměny českého historického filmu po roce 1989*, red. L. Ptáček, P. Kopal, Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2016, s. 30-43.
- ⁴⁷ M. Franc, *Ostalgie v Čechách w: Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989*, red. A. Gjuricová, M. Kopeček, Paseka, Praha – Litomyšl 2008, s. 194.
- ⁴⁸ J. Šuch, *História a jej pravda w súčasnosti. Rozhovor s Frankem Ankersmitem*, „Aluze” 2010, nr 3, s. 21.
- ⁴⁹ F. Lucinkiewicz, *Serial České století z hlediska audiovizuální historiografie*, w: *Film a dějiny 6...* dz. cyt., s. 128-154.
- ⁵⁰ R. Taylor, *Filmová propaganda – Sovětské Rusko a nacistické Německo*, tłum. P. Šustrová, Academia, Praha 2016.
- ⁵¹ P. A. Bílek, *Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru*, w: *Film a dějiny 7. Propaganda*, red. P. Kopal, Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2018, s. 18.
- ⁵² J. Jaroš, *Jak propaganda ovlivnila a ovlivňuje nejen pohyblivé obrázky*, iLiteratura.cz, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/41383/kopal-petr-ed-film-a-dejiny-7-propaganda> (dostęp: 22.06.2020).
- ⁵³ J. Pinkas, *Obrazy přímýslového města. Filmová propaganda w Baťových službách*, w: *Film a dějiny 7...* dz. cyt., s. 104-143.
- ⁵⁴ L. Ptáček, *Sudety ve filmu. Hrozba německého revanšismu jako argument komunistické propagandy*, w: *Film a dějiny 7...* dz. cyt., s. 193-223.
- ⁵⁵ A. Slovák, *Co je nového ve filmové vědě*, Nová beseda, Praha 2017.
- ⁵⁶ M. Hain, *Hugo Haas a jeho (americké) filmy*, Casablanca, Praha 2015.
- ⁵⁷ Tenže, *Filmová věda včera, dnes a zítra*, 25fps.cz, <http://25fps.cz/2017/co-je-noveho-ve-filmove-vede> (dostęp: 22.09.2019).
- ⁵⁸ L. Ptáček, *Sudety ve filmu...* dz. cyt.
- ⁵⁹ Tenže, *Umnění mezi alegorií a ideologií. Proměna*

reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním serialu, Casablanca, Praha 2019.

- ⁶⁰ Fragmety książki Ptáčka byly drukowane w prasie społeczno-kulturalnej. Zob. L. Ptáček, *Umění mezi alegorií a ideologií (ukázka z knihy)*, „Literarní noviny“, 12.08.2019, s. 32 oraz <https://literarky.cz/>

kultura/195-lubos-ptacek-umeni-mezii-alegorii-a-ideologii-ukazka-z-knihy (dostęp: 5.01.2020).

- ⁶¹ I. Řehořová, *Kulturní paměť a film. Jak se změnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*, Sociologické nakladatelství, Praha 2018.

Mariusz Guzek

Doktor habilitowany, profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zajmuje się regionalistyką (ze szczególnym uwzględnieniem kultury filmowej Bydgoszczy), dziejami kina polskiego w okresie Wielkiej Wojny i w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości oraz kinematografią czechosłowacką i czeską. Obecnie przygotowuje monografię na temat mitów w narodowym filmie nadwielkaskim.

Bibliografia

- Čechová, B.** (2012). Film a dějiny potřetí. *Film a doba*, (3), ss. 174–175.
- Feigelson, K., Kopal, P.** (red.) (2012). *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.
- Franc, M.** (2008). Ostalgie v Čechách. W: A. Gjuríčová, M. Kopeček (red.), *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989* (ss. 193–216). Praha – Litomyšl: Paseka.
- Hain, M.** (2017, 7 października). *Filmová věda včera, dnes a zítra*. 25fps.cz. <http://25fps.cz/2017/co-je-noveho-ve-filmove-vede>
- Hruška, B.** (2005). Ježíšmarjá, vždyť ten Hus vypadá jako kněz! Průkopnický sborník o filmu a dějinách. *Soudobé dějiny*, (2), ss. 366–370.
- Hudec, Z.** (2005). Film a dějiny. *Cinepur*, (41), s. 61.
- Jaroš, J.** (2014, 9 grudnia). *Jak probíhaly boje o smýšlení publika*. Kultura21.cz. <https://www.kultura21.cz/film/11032-knihy-informacni-boj-o-ceskoslovensko-a-film-a-dejiny-recenze>
- Jaroš, J., Strusková, E.** (red.) (1993). *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Československý filmový ústav.
- Klimesš, I.** (red.) (1988). *Filmový sborník historický 1. Film a literatura. Příspěvek k 90. Výročí československé kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav.
- Klimesš, I.** (red.) (1992). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Československý filmový ústav.
- Klimesš, I., Rak, J.** (red.) (1991). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. Praha: Československý filmový ústav.
- Kofránková, V.** (2012). Film a dějiny. Ohlédnutí. *Cinepur*, (82), s. 48.
- Kopal, P.** (red.) (2005). *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Kopal, P.** (red.) (2009). *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a tí druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.

- Kopal, P.** (red.) (2014). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.
- Kopal, P.** (red.) (2016). *Film a dějiny 5. Perestrojka/přestavba*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.
- Kopal, P.** (red.) (2018). *Film a dějiny 7. Propaganda*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.
- Matýsek, J. V.** (2015, 24 kwietnia). *Ve vlnách nebezpečné nostalgie*. 25fps.cz. <http://25fps.cz/2015/film-a-dejiny-normalizace>
- Ptáček, L., Kopal, P.** (red.) (2016). *Film a dějiny 6. Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.
- Skupa, L.** (2015). Film a dějiny 4: Normalizace / Monstrum zatím nepolapeno. *Cinepur*, (97), s. 48.
- Šuch, J.** (2010). História a jej pravda v súčasnosti. Rozhovor s Frankem Ankersmitem. *Aluze*, (3), ss. 19-23.
- Vávra, O.** (1996). *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor.

Keywords:

film literature
in Czech Republic;
recent history in
academic research;
historical film

Abstract

Mariusz Guzek

Film a dějiny (and Its Predecessors): The Czech Historical Film Research Project (2005-2021)

Film a dějiny (Film and History) is not only a series of post-conference publications, but also a sign of a new way of dealing with historical film dilemmas by the Czech academic community. The research monographs published since 2004 have filled the gaps in film studies by addressing previously omitted topics and offering a dialogue focused on critical issues of national cinematography. The following projects have been completed: *Adolf Hitler and Others – Film Images of Evil, The Political Camera – Film and Stalinism, Normalization, Perestrojka, Post-Communism – Transformations in Czech Historical Film after 1989, and Propaganda*.



Czeskie stulecie, reż. Robert Sedláček (2013–2014)