

## *Książki o filmie*

„Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.2615>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Mariusz Guzek**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

<https://orcid.org/0000-0002-2407-4499>

# Nowofalowe znaczy też czechosłowackie

### **Słowa kluczowe:**

czechosłowacka  
nowa fala;  
Gilles Deleuze;  
europejskie kino  
artystyczne

### **Abstrakt**

Czechosłowacka nowa fala była formacją, która zadziwiła świat filmowy w latach 60. ubiegłego stulecia. Po półwieczu nadal budzi zainteresowanie, a filmy Formana, Chytilovej, Němeca, Menzela, Uhera czy Hanáka wpisują się zarówno w rytuały entuzjastów kina, jak i badania filmoznawcze. Książka Grażyny Świętochowskiej *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali* (2022) stanowi pierwszą napisaną w Polsce autorską monografię „czechosłowackiego cudu filmowego”. Nie jest to wyłącznie linearna historia poszczególnych karier reżyserskich czy opisanie statusu kulturowego najważniejszych filmów wyprodukowanych na Barrandovie czy w Kolibie. Książka traktuje czeską i słowacką nową falę jako część europejskiego kina artystycznego przefiltrowaną przez modernistyczny paradygmat artystyczny.



redaktorka naukowa tomu Grażyna Świętochowska, która równolegle pracowała nad swoją rozprawą doktorską zatytułowaną *Czechosłowacka nowa fala jako forma filmowego modernizmu*. Te wstępne uwarunkowania prowadzą do recenzowanej dysertacji wydanej przez Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, w rozrastającej się serii „Linia Filmowa”, której redaktorką jest również Świętochowska.

*Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali* to świadectwo poszukiwania znaczeń ulokowanych między kinofilską wrażliwością, polegającą na wędrówce po szlaku wyznaczonym przez zjawiska nieobecne w dzisiejszych praktykach kulturowych, a wyzwaniem metodologicznym, jakie stanowi posługiwanie się mapą propozycji teoretycznych, czasami modnych i rezonujących na obowiązujące kategorie w filmoznawstwie, a czasami traktowanych jako akademicki naddatek. Lekturę tej liczącej niemal dwieście stron książki poprzedziłem przeczytaniem (nie tylko dla celów recenzyjnych) wydanego dziesięć lat temu numeru gdańskiego czasopisma „Panoptikum”, poświęconego filmoznawczym kontekstom twórczości Gilles’a Deleuze’a. Osobiście dla zdefiniowania istoty kinematograficznych napięć posługuję się tego typu refleksją z umiarem – zraziło mnie swego czasu nadużywanie (dla bardzo prymitywnych efektów interpretacyjnych) modelu Rosi Braidotti, która jest uznawana za sukcesorkę francuskiego filozofa – ale zainteresowałem się zawartą w artykule otwierającym numer supozycją *głębi pola*. Autorka tekstu – właśnie Świętochowska – napisała: *Głębia pola zdaniem Deleuze’a zawsze dotyczy relacji obrazu z pamięcią, tworzy pewien typ bezpośredniego obrazu czasu, który można zdefiniować jedynie za pomocą pamięci wirtualnych obszarów przeszłości*<sup>7</sup>. Oparte na takim kodzie spojrzenie autorki na film Jana Němeca *Diamenty nocy* (*Démanty noci*, 1964), również opublikowane w tym samym numerze „Panoptikum”<sup>8</sup>, uświadomiło mi, że czechosłowacka nowa fala nie może być postrzegana jedynie jako zjawisko społeczne i polityczne, gdyż nawet jeżeli wpisujemy ją w specyfikę środkowoeuropejskiej rebelii kulturowej, to jej modernistyczny wymiar zawsze pozostanie artystyczną deklaracją znacznie wykraczającą poza bunt elit artystycznych, będący częścią XX-wiecznego do-

świadczenia Europy Środkowej. Nieostrzeżenie tego aspektu nie jest oczywiście żadną badawczą zbrodnią, ale poważne potraktowanie takiego wzorca stworzyło możliwość szerszego spojrzenia na te zjawiska. Artykuł poświęcony *Diamentom nocy* udowodnił, że poszukiwania takie są komplementarne, a nie alternatywne wobec narracji o narodowych właściwościach kina z tej części świata i kontynentu. Czechosłowacka (czeska i słowacka, jak chce autorka) wrażliwość filmowa była częścią kina europejskiego, a jej poszczególne przejawy tworzyły przenikającą się w wielu miejscach przestrzeń artystyczną.

Monografia jest podzielona na dwie symetrycznie skonstruowane części. Pierwsza ukazuje okoliczności pojawienia się nowej fali nad Wełtawą i Dunajem oraz formowanie się estetycznej specyfiki czechosłowackiego (głównie jednak czeskiego) środowiska filmowego i prezentuje tradycje, które XX-wieczna kultura mogła traktować jako fundament myślenia modernistycznego. Omawiając tę kwestię autorka nawiązywała do formacji awangardowych dwudziestolecia międzywojennego, przede wszystkim działań teatralnych Jana Wericha i Jiříego Voskovca jako przedstawicieli Teatru Wyzwolonego (*Osvobozené divadlo*). Przeprowadzony wywód bardzo przekonująco pokazał paralele między generacjami – pozornie odległymi, ale posiadającymi podobne środkowoeuropejskie DNA. Po lekturze tego fragmentu doszedłem do wniosku, że Świętochowska mogła bardziej skorzystać z dorobku literatury teatrologicznej, a szczególnie z brawurowo napisanej pracy Barbary Teresy Jankowskiej, która jest podstawową pozycją nawet w czeskiej przestrzeni naukowej<sup>9</sup>. Po pierwsze, monografia ta, oparta na kwerendach przeprowadzonych w praskich archiwach, omawia dorobek grupy V+W na tle bogatej tradycji czeskiej sceny (nie tylko) awangardowej, po drugie zaś, traktuje Teatr Wyzwolony jako miejsce, w którym spotykała się publicystyczna potrzeba wypowiedzi z wrażliwością artystyczną autorów. Konotacje z nową wlną nasuwają się same.

W tej części książki autorka stanęła przed nieuniknionym wyborem: musiała rozstrzygnąć dylemat, jak zachować równowagę między prowadzeniem narracji historycznofilmowej a stosowaniem kategorii teoretycznych. Problem ten rozwiązała w rozdziale zatytułowanym „Kino, które przywraca zerwaną więź ze światem” (s. 67-86). Gilles Deleuze jest autorem dobrze rozpoznanym na gruncie polskiego filmoznawstwa i autorka czerpie z tego faktu pełnymi garściami. To ważna część pracy, przybliżająca narzędzia metodologiczne użyte w dalszych partiach rozprawy, zarazem napisana przystępnie dla czytelnika nastawionego jedynie na szukanie informacji o Nowej fali i jej kontekstach oraz udowodniająca, że dobrze skonstruowana teoria jest bardzo praktyczna. Jednocześnie część ta jest świadectwem osobistego, autorskiego zmagania się z niepokojami interpretacyjnymi wywołanymi przez (jak autorka ujęła to we wstępie) *praktyki myślenia kinem* (s. 7). Bardzo dobrze się stało, że wspomniana wcześniej równowaga między porządkiem historycznofilmowym a teoretycznym została zachowana ze świadomością nachodzących na siebie, przenikających się lub odpychających zmiennych. Świadczy o tym zdanie tłumaczące szczególną rolę, jaką przełomom nowofalowym we Włoszech, Francji i Niemczech przypisywał Deleuze: *ta swoista periodyzacja kina obraz-czas jest ściśle powiązana ze sposobem, trybem przeżywania i późniejszym przepracowaniem traumy wojennej przez trzy spo-*

łeczeństwa bezpośrednio zaangażowane w spiralę wydarzeń drugiej wojny światowej. W tym właśnie miejscu Deleuzjańskiej refleksji najwyraźniej daje o sobie znać przekonanie o ścisłym związku przemian politycznych, społecznych i kulturowych (s. 70). Przywołaną formacyjną triadę (neorealizm – francuska nowa fala – nowe kino niemieckie) w naturalny sposób uzupełnia czechosłowacka *nová vlna*, nie tylko postrzegana chronologicznie jako jedna z ostatnich, lecz także najgłębiej osadzona w praktykach artystycznych dekad postnowofalowych. Pozostawała wyraźnym punktem odniesienia nawet w kinie normalizacji lat 70., które charakteryzowało się represjami, wykluczaniem i nękaniami jej przedstawicieli. Deleuze nie dostrzegł tych zależności – przemilczał czeskie i słowackie doświadczenie filmowe. Autorce *Kina mniejszego* nie przeszkodziło to jednak w wykorzystaniu metafor francuskiego filozofa do sporządzenia *protokołu z eksperymentu odczytania na nowo wybranych filmów czechosłowackiej Nowej Fali* (s. 86).

Druga część monografii jest podróżą przez świat wyobrażeń uformowanych przez konkretne dzieła powstałe w praskich studiach Barrandova lub w bratysławskiej Kolibie. Analizie z zastosowaniem Deleuzjańskiego estetycznego klucza interpretacyjnego zostało poddanych sześć czeskich i słowackich filmów – reprezentujących wyrafinowaną wrażliwość autorską (choć połowa z nich była pełnometrażowymi debiutami), głęboko sformalizowanych, skupionych na sposobie opowiadania, lekceważących linearność fabuły, ale za to pełnych znaczeń ulokowanych na rozmaitych polach eksploatacji języka filmowego. Każdy taki wybór rodzi utyskiwania, ale też każdy zestaw skonstruowany na takie potrzeby jest zarazem świadectwem osobistego autorskiego przeżywania napięć związanych z rozpoznawaniem tematu. Świętochowska nie tłumaczy, jakie kryteria zastosowała przy wyodrębnieniu analizowanego korpusu dzieł, ale trzeba przyznać, że trafnie dobrała poszczególne tytuły. Adekwatność polega na tym, że po pierwsze stanowią one egzemplifikacje modernistycznych kodów opisanych we wcześniejszej partii pracy, po drugie zaś (co zauważyli też inni recenzenci), kierują uwagę na dokonania twórców, których obecność w kinie czechosłowackim była determinowana w tym samym stopniu kontekstem artystycznym, co politycznym (emigracja Jana Němeca i Pavla Juráčka, wymuszone milczenie Drahomíry Vihanovej). Wreszcie, *last but not least*, pokazują zarówno podobieństwa, jak i różnice (nie tylko językowe) właściwe kinematografiom federacyjnej republiki. Blok rozważań szczegółowych otwiera słowacki film Štefana Uhery *Słońce w sieci*<sup>10</sup> (*Slnko v sieti*, 1962) – kanoniczny i prymarny dla czechosłowackiej nowej fali. Przedmiotem drugiej analizy są wspomniane wyżej czeskie *Diamenty nocy* Němeca, później zapoznajemy się z rozważaniami o *Piątym jeźdźcu Apokalipsy (...a pátý jezdec je Strach*, 1964) Zbynka Brynychy, *Zmarnowanej niedzieli*<sup>11</sup> (*Zabitá neděle*, 1969) Drahomíry Vihanovej, 322 Dušana Hanáka (1969) i *Przypadku dla początkującego kata* (*Případ pro začínajícího kata*, 1970) Pavla Juráčka. Z filmów tych tylko dwa, *Diamenty nocy* i *Przypadek dla początkującego kata*, są obecne w obiegu; projekcje pozostałych trzech, jeżeli nawet są organizowane, to najwyżej incydentalnie.

Odczytanie zabiegów realizacyjnych i wytworzonych z ich pomocą ekranowych znaczeń wymagało wiedzy zarówno o diegetycznych, jak i pozadiegetycznych uwarunkowaniach omawianych filmów. Autorka, wykazując bardzo

dobrą znajomość czechosłowackiej i szerszej środkowoeuropejskiej kultury filmowej, zrezygnowała jednak z polemicznego sposobu prowadzenia dyskursu – a szkoda! Dotyczy to przede wszystkim dogłębnej analizy *Diamentów nocy*. Odwołania do Deleuze’a, Davida Bordwella i przede wszystkim interesujących kwantyfikacji zawartych w *Screening Modernism* Andrása Bálinta Kovácsa można było uzupełnić o przekrojowe ustalenia Jana Bernarda z praskiej FAMU, autora dwutomowej monografii poświęconej reżyserowi filmu. Tam właśnie, na ponad siedemdziesięciu stronach składających się na rozdział „Enfant terrible”, Bernard opisuje te same komponenty języka *Diamentów nocy*, które znajdujemy w *Kinie mniejszym*, ale z przywołaniem źródeł natury dokumentalnej – tłumacząc ich pochodzenie, kontekstualizując ich obecność i głębiej osadzając całość w praktykach barrandovskiej wytwórni<sup>12</sup>. Wydaje mi się też, że nie zaszkodziłoby spojrzenie na film przez filtr zastosowany przez Alicję Helman w jednym z tekstów poświęconych tematyce żydowskiej w kinie światowym<sup>13</sup>. Co prawda omawia ona przede wszystkim relacje między literackim pierwowzorem Arnošta Lustiga a filmem Němeca, ale traktuje organizację świata przedstawionego, z *zacieraniem odniesień do konkretnego tu i teraz, jako wyraz światopoglądu artystycznego reżysera dążącego do osiągnięcia uniwersalnego wymiaru*<sup>14</sup> i tworzy pole do prowadzenia badawczego dialogu. Odnośnie do innych filmów chciałbym zauważyć, że w analizie *Przypadku dla początkującego kata* Juráčka przydałby się (jako jeden z wielu punktów oparcia wywodu) autorefleksyjny fragment z jego dzienników, których pełna wersja została opublikowana pod koniec ubiegłej dekady<sup>15</sup>. *Kino mniejsze*, będąc studium alternatywnym wobec wydanych do tej pory monografii poświęconych czechosłowackiej nowej fali, obywa się bez wskazanych bibliograficznych repozytoriów, choć odniesienie się do nich byłoby ciekawe właśnie w kontekście myśli filmowej Gilles’a Deleuze’a.

Europejską nową falę tworzyły rozmaite formacje, będące (najogólniej rzecz ujmując) emanacją narodowych doświadczeń – czasami diametralnie od siebie różnych, skupionych na osiąganiu innych efektów, rozmaicie też postrzeganych w przestrzeni tworzącego się świata filmowego. Czechosłowacka *nová vlna* i francuska *nouvelle vague* prowadziły innego rodzaju dialog między tworzonymi przez siebie tekstami a napięciem społeczno-politycznym wynikającym ze specyfiki lat 60. ubiegłego stulecia. Jednak właśnie opisane w rozprawie strategie ujawniają, że w strukturze języka filmu tkwi nie tylko powinowactwo formacji, lecz także klucz do ich uniwersalnej recepcji zarówno w popremierowych dyskusjach krytycznych, jak i prowadzonym po dziesięcioleciach dyskursie filmoznawczym. Książka Grażyny Świętochowskiej *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej nowej fali* jako pierwsza w polskim piśmiennictwie akademickim próbuje te zależności opisać – z bardzo dobrym efektem.

Grażyna Świętochowska, *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2022.

- <sup>1</sup> *Československý filmový zázrak* (czechosłowacki cud filmowy) to pojęcie używane alternatywnie wobec takich terminów jak *Zlatá šedesátá* (złote lata sześćdziesiąte) czy *Československá nová vlna* (czechosłowacka nowa fala). Pojawiło się po raz pierwszy w branżowej prasie zachodniej Europy. Por. J. Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*, Nakladatelství Slovart, Praha 2013, s. 91.
- <sup>2</sup> P. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1985. W opracowaniach dotyczących kina czechosłowackiego najczęściej przywoływane jest drugie wydanie (Wallflower Press, London – New York 2005) i to ono legło u podstaw polskiej edycji monografii Hamesa.
- <sup>3</sup> Josef Škvorecký opracował w 1971 r. teksty swoich wykładów wygłoszonych na uniwersytecie w Toronto i opublikował po angielsku, w tłumaczeniu Josefa Michaela Schonberga. Por. J. Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Peter Martin Associates, Toronto 1971. W Czechosłowacji książka ukazała się drukiem dopiero po aksamitnej rewolucji. Por. J. Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*, Horizont, Praha 1991.
- <sup>4</sup> Antonín J. Liehm był dziennikarzem o dość powikłanym życiorysie. Zaczynał jako komunistyczny publicysta o zdecydowanie antysemitkich poglądach, by w latach 60., będąc uznanym krytykiem, zostać reprezentantem Czechosłowackiego Filmu Państwowego oddelegowanym do pracy w Paryżu. Tam zastała go inwazja roku 1968 i pozostał na emigracji. Jego wywiady z twórcami czechosłowackiego kina lat 60. po raz pierwszy ukazały się w języku angielskim w połowie lat 70. Por. A. J. Liehm, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*, International Arts and Sciences Press, White Plains, NY 1974. W Republice Czeskiej trafiły do czytelnika dopiero na początku XXI w. w opracowaniu filmoznawczym Jana Lukeša. Por. A. J. Liehm, *Ostré sledované filmy: Československá zkušenost*, Národní Filmový Archiv, Praha 2001.
- <sup>5</sup> J. Škvorecký, *Wszyscy ci wspaniali chłopcy i dziewczyny. Osobista historia czeskiego kina*, tłum. Andrzej S. Jagodziński, Pogranicze, Sejny 2018; A. J. Liehm, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, tłum. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2004, nr 404.
- <sup>6</sup> P. Hames, *Czechosłowacka nowa fala*, tłum. J. Burzyńska, E. Ciszewska, K. Chojnowski, I. Hansz, J. Matyskiela, G. Świętochowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- <sup>7</sup> G. Świętochowska, *Między „czas się wywichnął” a „czas wypadł z ram”*. Wprowadzenie do recepcji myśli Gillesa Deleuze’a w polu kultury audiowizualnej, „Panoptikum” 2014, nr 13, s. 8-9.
- <sup>8</sup> G. Świętochowska, „Nieustannie błąkanie się w tę i z powrotem”. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego, „Panoptikum” 2014, nr 13, s. 70-88. Tekst znalazł się też, nieznacznie zmieniony, w recenzowanym tomie (s. 119-135), o czym jeszcze wspomnę w dalszej części recenzji.
- <sup>9</sup> B. K. Jankowska, *Przygoda teatralna Voskovca i Wericha (1927-1938)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977; B. K. Jankowska, *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha. Co jste ještě nečetli*, tłum. V. Čapek, Petrklíč, Praha 2012.
- <sup>10</sup> Interesującym pomysłem promującym wydanie książki Świętochowskiej było zorganizowanie spotkania autorskiego połączonego z projekcją tego filmu. Por. <https://wydawnictwo.ug.edu.pl/events/promocja-ksiazki-kino-mniejsze-grazyny-swietochowskiej-pokaz-filmu-slonce-w-sieci> (dostęp: 16.12.2023).
- <sup>11</sup> Bardzo dobrze, że Świętochowska zwraca uwagę na możliwości alternatywnego przekładu tego tytułu. Polskim widzom może on być znany w dosłownym tłumaczeniu jako *Zabita niedziela*. Tak właśnie brzmiał polski tytuł przy okazji ostatniego (odnotowanego przez mnie) publicznego pokazu filmu Vihanovej w maju 2015 r. na przeglądzie „Kino na granicy” w cieszyńskim teatrze. Por. *Katalog 17 przeglądu filmowego Kino na granicy / 17. Filmová Přehlídka Kino na Hranici*, Stowarzyszenie Kultura na Granicy – Education-TalentCulture, z.s., Cieszyn – Český Těšín 2015, s. 66.
- <sup>12</sup> J. Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954-1974*, Akademie múzyckých umění v Praze, Praha 2014.
- <sup>13</sup> A. Helman, *Holokaust jako doświadczenie uniwersalne. „Diamenty nocy” Jana Němeca*, w: *Gefilte Film IV. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Wydawnictwo Austeria, Kraków – Budapeszt 2013, s. 105-123.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 118.
- <sup>15</sup> P. Juráček, *Deník III. 1959-1974*, Torst, Praha 2018, s. 482-509.

**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 nadwieltańskim.

**Bibliografia**

- Helman, A.** (2013). Holokaust jako doświadczenie uniwersalne. *Diamenty nocy* Jana Němeca. W: J. Preizner (red.), *Gefilte Film IV. Wątki żydowskie w kinie* (ss. 105-123). Kraków – Budapeszt: Wydawnictwo Austeria.
- Świętochowska, G.** (2014). Między „czas się wywichnął” a „czas wypadł z ram”. Wprowadzenie do recepcji myśli Gillesa Deleuze’a w polu kultury audiowizualnej. *Panoptikum* (13), ss. 6-14.
- Świętochowska, G.** (2022). *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

**Keywords:**

Czechoslovak  
New Wave;  
Gilles Deleuze;  
European art cinema

**Abstract**

Mariusz Guzek

**New Wave also Means Czechoslovakia**

The Czechoslovak New Wave was a phenomenon that astonished the film world in the 1960s. Half a century on, it continues to draw attention, and the works of Forman, Chytilová, Němec, Menzel, Uher, or Hanák are part of both the rituals of cinema enthusiasts and film studies inquiry. Grażyna Świętochowska's book *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali* [*Minor Cinema: In the Circle of Czech and Slovak New Wave Films*] (2022) is the first monograph on the 'Czechoslovak film miracle' written in Poland by a single author. It is not just a linear history of individual directors' careers or a description of the cultural status of significant films produced at Barrandov or Koliba studios. The book treats the Czech and Slovak New Wave as part of European art cinema filtered through a modernist artistic paradigm.