

Dr hab. Jadwiga Hučková, prof. UJ
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

Kraków, 3.12.2019

Recenzja z rozprawy doktorskiej pana magistra Mikołaja Góralika
**Humor pod państwowym nadzorem. Rozwój czeskiej komedii filmowej
w latach 1945-1968**

Czeska komedia filmowa jest zjawiskiem pod wieloma względami tak bogatym, wymagającym znajomości rozlicznych kontekstów historycznych oraz kulturowych, że aby je opisać w ramach publikacji o charakterze naukowym, potrzebne jest narzucenie autorowi konkretnych limitów czasowych, wiążących się na przykład z koniecznością złożenia w określonym terminie rozprawy doktorskiej. Zainteresowani kinem południowych sąsiadów mają świadomość, że stale ukazuje się mnóstwo publikacji dopełniających obraz zjawiska, opracowań poświęconych odtwórcom ról komediowych, dzienników czy wspomnień ich autorstwa. Mnogość źródeł nie stanowi dla badacza przeszkody, pułapka polega na czym innym. Pozwolę sobie na użycie wielkiego kwantyfikatora: każdy, kto zagłębił się w meandry czeskiej kultury, zdaje sobie sprawę, ile stereotypów funkcjonuje na jej temat w Polsce. Chęć ich rozbicia staje się pasją. Efekty własnych i cudzych dokonań w tej dziedzinie budzą nieustanne wątpliwości i stają się punktem wyjścia do stałego podnoszenia poprzeczki.

Już sama próba opisu zjawiska wzbudziła moje uznanie. Tytuł rozprawy - „Humor pod państwowym nadzorem” - wyraźnie określa, który z aspektów rozwoju czeskiej komedii interesuje Autora najbardziej. Istnienie konkretnych dyrektyw rzeczywiście należało uwzględnić w historii kina badanego obszaru. Na gruncie polskiego filmoznawstwa nie zrobiono tego dotychczas w stopniu zadowalającym. Przywołanie dokumentów, zarządzeń i wytycznych oraz prześledzenie ich oddziaływania (założonego czy faktycznego) na twórczość komediową należy do najważniejszych walorów dysertacji pana Mikołaja Góralika.

Zakreślenie ram czasowych: Rozwój czeskiej komedii filmowej w latach 1945-1968 można uznać za uzasadnione, chociaż rok 1969 jako data zamykająca byłby bardziej

umotywowany, jeśli uwzględnimy realia produkcji filmowej. Zawężenie obiektu zainteresowań – komedia czeska, nie słowacka – przyjmuję jako efekt świadomego wyboru, tym bardziej że wybrane przykłady filmów słowackich twórców służą „do komparatystycznego zarysowania podobieństw w rozwoju tego gatunku w kinie słowackim, zaliczanym wtedy do jednego politycznego tworu kinematografii Czechosłowacji”, zaznacza Autor na str. 13.

Układ pracy jest przejrzysty, uwzględniono w niej tradycje kina przedwojennego, a w części zasadniczej dokonano podziału na cztery etapy rozwoju kinematografii, dla których cezurę stanowią lata 1948, 1953, 1959.

Autor przedstawia hipotezy badawcze, z których pierwsza brzmi: „po 1948 roku w gatunku komedii filmowej nie nastąpiło drastyczne zerwanie z tradycjami przedwojennego kina popularnego” (s. 15). Kolejna hipoteza zakłada, że rozwój omawianego gatunku cechowała cykliczność. Kilka jego wariantów powracało w różnych etapach rozwoju (s.17). W sformułowaniu hipotez wynikających z gruntownego rozpoznania sytuacji kinematografii czeskiej w niezmiernie interesującym okresie lat 40. i (zwłaszcza) 50. niewątpliwie pomogła Doktorantowi dobra znajomość twórczości Martina Friča, w której skupiają się analizowane aspekty kolejnych etapów rozwoju gatunku. „[J]ako filmowy weteran uczestniczył we wszystkich fazach rozwoju socrealistycznej komedii”, pisze Autor rozprawy (s. 16). W tym miejscu oczekiwałabym jedynie wykazania, które z filmów Friča noszą ślady poetyki socrealistycznej i jak długo miałyby trwać w tym przypadku wpływ tego kierunku. Druga hipoteza, jak już wspomniano, dotyczy cykliczności rozwoju czeskiej komedii: „Poszczególne odmiany filmu komediowego nie rozwijały się (...) równolegle, lecz dominowały w niektórych okresach, w innych tracąc na znaczeniu lub całkowicie zanikając. Skupienie się na podstawowych elementach gatunku – konwencjach, bohaterach, tematach, miejscach akcji, ikonografii oraz aktorach, pozwoli tę powtarzalność wychwycić”, zapowiada Autor rozprawy (s. 17) i konsekwentnie dąży w kierunku udowodnienia swej hipotezy.

Rozdział II obejmuje - przebiegający w sposób raczej ewolucyjny niż rewolucyjny - proces powojennej nacjonalizacji przemysłu filmowego i jego relatywnie ograniczone konsekwencje. Autor podkreśla trwałość schematów w kinie powojennym oraz dążenie do aktualizacji tematyki komedii filmowych.

W rozdziale III, poświęconym pierwszym socrealistycznym komediom, ciekawe są zwłaszcza uwagi na temat realizacji *Cesarskiego piekarza* oraz filmu *Psiogłowi*, który trafił na ekrany dopiero w 1955 roku. „Był to bezprecedensowy przypadek, który ujawnił, że rzeczywiste kalkulacje rozmiękały się z głoszonym wszędzie sloganem o wyższą ideową jakością

czechosłowackiego filmu”, czytamy na stronie 77. Autor bardzo słusznie zwraca uwagę na komedię *Kobieta dotrzymuje słowa* (Slovo dělá ženu, 1953) Jaroslava Macha, w której „każda ze scen mogłaby posłużyć do zilustrowania pracowniczego poświęcenia, skumulowane w jednym filmie stają się jednak niechcianą parodią socrealizmu” (s. 89). Szczególnie zainteresowanie budzą uwagi na temat komedii odbiegających od schematów, jak nazwał je Autor, oraz spostrzeżenia odnoszące się do komedii Friča, tych które powstały, cytuję: „w czasie obowiązywania restrykcyjnych reguł socrealizmu”; należało moim zdaniem wziąć pod uwagę daty realizacji, premiera tylko jednej z wymienionych odbyła się bowiem 01.04.1949.

W kontekście rozdziału III oraz IV i V pojawia się jednak podstawowe pytanie: w jakich ramach czasowych zawiera się - według Autora - socrealizm? Uwzględniając trwałość pewnej poetyki, schematów i nawyków, nie możemy wszak postawić znaku równości pomiędzy pierwszą połową lat 50. a latami 60., nawet jeśli uwzględnimy polityczne i produkcyjne skutki zjazdu filmowców w Bańskiej Bystrzycy w 1959 roku. W jaki sposób wytłumaczyć stwierdzenie ze strony 10: „Socrealistyczny przemysł filmowy nie tyle negował więc istnienie kina gatunkowego, co miał ambicje stworzenia zupełnie nowych kategorii filmów, opartych na liście tych samych, w danym czasie politycznie akceptowanych konwencji, tuszując jednocześnie ich podobieństwo z tradycjami przedwojennej czechosłowackiej kinematografii”. Może to jedynie przejęzyczenie – socrealizm to kierunek w sztuce, może chodziło o lata socjalizmu, a nie dominacji poetyki socrealistycznej?

Na stronie 139 czytamy: „Nagle okazało się, że do debiutu gotowa jest cała wyrosła na FAMU formacja pokoleniowa, a filmy jej przedstawicieli diametralnie różnią się od kina socrealistycznego”.

Mowa jest o roku 1963, kiedy schematy już dawno zostały przełamane. Należy uwzględnić dokonania kina drugiej połowy lat 50., kiedy to starsza generacja otwierała stopniowo pole do poszukiwań formalnych, modyfikując środki narracji w fabule. Analizę zmian w narracji filmowej tego okresu przeprowadza Zdena Škapová w tekście *Cesty k moderní filmové poetice*, w: S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti - český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Prague 2002. Wskazuje ona między innymi na zmiany w podejściu do obrazu filmowego, montażu, dźwięku, które stają się narzędziami ekspresji autorskiej, pojawianie się elementów perspektywy subiektywnej, nowe sposoby opracowania ścieżki dźwiękowej.

Zdecydowany sprzeciw budzi formuła ze strony 163, która wydaje się być zaczerpnięta z tekstu Patrycjusza Pajaka *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)*, a przynajmniej nim inspirowana. W omówieniu artykułu wyszczególniono różne rodzaje

humoru w zależności od metody twórczej i reżyserskiej indywidualności, wymieniono zatem szkołę Formana, kino Menzla, dopełniając własnymi słowami Autora dysertacji: „pozostałym twórcom humor służy obnażaniu społecznego zakłamania i konformizmu czasów stalinizmu (podkr. JH), a więc <wnoszą do czeskiego filmu komizm rodem z teatru absurdu, łącząc go z alegorią polityczną>”.

Sięgnęłam do oryginalnego tekstu *Czeska komedia dla początkujących*. Czytamy w nim, że chodzi o: „[i]ntelektualno-eksperymentalny humor, obnażający społeczne zakłamanie i konformizm czasów socjalizmu...” (s. 143). Różnica jest zasadnicza, nie możemy ani poetyki socrealizmu ani już tym bardziej samego stalinizmu rozciągać na lata 60. Czym innym są skutki, zarówno określonej poetyki jak i tragicznych czasów, czym innym socjalizm, zwłaszcza gdy wydawał się mieć ludzką twarz. Zakłamanie oraz konformizm trwały w społeczeństwie nadal, to ich przejawy stały się dla reżyserów celem krytyki także w latach 60.

Problemy z socrealizmem w tym miejscu się nie kończą. Na stronie 164 mowa jest o *Konkursie* Formana z roku 1963: „Udało mu się namówić Suchý’ego i Šlitra do zorganizowania fikcyjnego konkursu na nowe wokalistki. Dokumentalne fragmenty połączył ze scenami z udziałem niezawodowych aktorów, przez co osiągnął efekt autentyczności, niespotykany dotąd w realizmie socjalistycznym” (podkr. JH). Najwyraźniej realizm socjalistyczny nadal nie został pokonany, pomimo wysiłku przedstawicieli starszej generacji, która od połowy lat 50. ośmielała swymi poszukiwaniami formalnymi do prowadzenia dalszych eksperymentów.

Także w zakończeniu Autor trwa przy wprowadzonym w pracy terminie:

„Mam nadzieję, że niniejsze rozważania poświęcone komediom realizowanym w pierwszych dwóch dekadach komunistycznych rządów w Czechosłowacji i skupione na antagonizmach pomiędzy narzuconą filmowcom odgórnie wizją socrealistycznej sztuki (podkr. JH), a tradycjami przedwojennej veselohry, rzucą więcej światła na ten mało popularny okres w historii gatunku czeskiej komedii” (s. 181).

Miałabym jeszcze inne uwagi natury historycznej, na stronie 133 wspomniano: konferencję poświęconą twórczości Franza Kafki, „która odbyła się w maju 1963 roku w *Libicach*”. Chodzi o Liblice: „Liblická konference, zvaná též kafkovská, přesným názvem však konference <Franz Kafka> (1963: Liblice, Mělník, Česko)”, co możemy przeczytać na czeskich stronach internetowych. W opracowaniach polskich autorów ten błąd się powtarza, również w tekstach naukowych, co zauważyłam na przykład w podręczniku *Kino epoki nowofalowej* oraz w tekście *Polski proces Kafki. Wokół cenzorskiej recepcji utworów Franza Kafki i tzw. „czarnej literatury”*.

Obraz komedii przedwojennej został z konieczności tylko naszkicowany, co jest wytłumaczalne w kontekście głównego tematu pracy, Autor nie uniknął jednak pewnego uproszczenia w nakreśleniu sytuacji w kinematografii po roku 1968: „Represje, jakie spotkały twórców nowej fali, z których część zdecydowała się na emigrację, a reszta na ugodę z reżimem, nie dotknęły w podobny sposób kina gatunkowego” (s. 173). Nie można zapominać, że Evald Schorm, nazywany moralistą Nowej Fali, ani nie emigrował, ani tym bardziej nie kolaborował z reżimem - realizował się w teatrze.

Pozwolę sobie na uwagę natury metodologicznej, dotyczącą definicji gatunku, uporządkowania terminologii, jaką posługuje się Autor rozprawy. Dopiero w zakończeniu Doktorant przyznaje: „W związku z brakiem prac filmoznawczych proponujących teoretyczne narzędzia pozwalające zgłębić problematykę kina gatunkowego w znacjonalizowanych przemysłach filmowych, posiłkowałem się innymi źródłami, takimi jak dyrektywy dotyczące kinematografii wydawane przez KSČ, prasa filmowa, czy wewnętrzne dokumenty Filmowego Studia Barrandov” (s.176). Źródła historyczne nie mogą być traktowane jako element zastępczy, są równie ważne, jednak w pracy, która już w swym tytule odnosi się do komedii, dobrze byłoby uwzględnić podrozdział definiujący i porządkujący pojęcia oraz ich wzajemne relacje: Autor wprowadza terminy komedia i veselohra, komedie muzyczne oraz musicale, wspomina - za Klosem i Taussigiem – o oryginalnym formacie „obrazowej piosenki”. Na stronie 171 mowa jest o odmianach filmu komediowego „próbujących naśladować kino gatunkowe” a na kolejnej stronie - o cyklu komedii zakłopotania. Do tego dochodzi problem parodii oraz satyry. Wspomniane „teoretyczne narzędzia pozwalające zgłębić problematykę kina gatunkowego” można próbować wyprowadzić z cytowanych prac Altmana, którego poglądy odnośnie gatunków ewoluowały, chociaż bardziej wskazane byłoby zaproponowanie własnej systematyki, podjęcie próby teoretycznego zmierzenia się z problemem. Doceniam mimo wszystko fakt ukazania go w rozwoju historycznym.

Oczywiście uważny czytelnik zrozumie intencje autora, ale potrzeba przejrzystości w odniesieniu do spraw zasadniczych pogłębiła się w lekturze pracy, zwłaszcza w dwóch ostatnich rozdziałach, w których bardzo wyraźnie zaznaczył się brak akapitów. Można zadawać sobie pytanie o przyjęty sposób uporządkowania filmów, które chce się omówić, czy wyróżnikiem ma być ich temat, czy inny element?

Przykład ze strony 126: „Temat zagranicznych wyjazdów pojawia się w dwóch komediach zrealizowanych jako koprodukcje”.... Zaraz potem jest mowa o agitacyjnym tonie innych komedii oraz czerpaniu z ludowego folkloru w komedii *Jeszcze wesela nie było* Jaroslava Macha z 1954 roku.

Na stronie 128 przywołana jest komedia *Niezdecydowany strzelec* (Váhavý střelec, 1956, reż. Ivo Toman). W kolejnym zdaniu, jednym ciągiem, bez wprowadzenia akapitu, pojawia się stwierdzenie: „Pod koniec kariery jedną z najlepszych aktorskich kreacji stworzyła Zdeňka Baldová”. Terminy Nowa Fala oraz Czechosłowacka Nowa Fala pisane są z małych liter, chociaż dość powszechnie stosuje się wielkie litery. Powyższe zastrzeżenia, związane z redakcją tekstu, mogą okazać się przydatne, kiedy będzie on przygotowywany do druku.

Zamieszczone uwagi i sugestie nie wpływają w sposób zasadniczy na moją ocenę przedstawionej pracy. Pan Mikołaj Góralik udowodnił, że bardzo dobrze orientuje się w kinie południowych sąsiadów, wykazał się również znajomością literatury przedmiotu w języku czeskim i angielskim oraz umiejętnością krytycznego do nich podejścia. Wprowadził na grunt polskiego filmoznawstwa problematykę badawczą dotychczas niedostatecznie rozpoznaną. Praca ma charakter pionierski, z czego wynika, że każdy kolejny badacz będzie musiał się do niej odnieść. Kolejnym jej atutem jest uwzględnienie kontekstu kultury popularnej, pomijanej w większości dotychczasowych badań nad czeską komedią. Kompetencje Autora dysertacji przejawiają się również we właściwym usytuowaniu zjawisk filmowych w kontekście tradycji czeskiej kultury. Zajmujące są na przykład uwagi Doktoranta na temat typów bohatera filmowego, jego ewolucji, żywotności pewnych postaw w literaturze i filmie. Lektura dysertacji jest w wielu miejscach inspirująca i ten walor pracy przeważa w mojej ocenie.

Stwierdzam, że rozprawa doktorska pana mgr Mikołaja Góralika *Humor pod państwowym nadzorem. Rozwój czeskiej komedii filmowej w latach 1945-1968* spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Proszę Wysoką Radę o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Joachim Kučerka