

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Mikołaja Góralika
pt. *Humor pod państwowym nadzorem.*
Rozwój czeskiej komedii filmowej w latach 1945–1968

Komedia uchodzi za gatunek sztandarowy dla czeskiej kinematografii, o czym decyduje nie tylko stosunkowo duża liczba komedii nakręconych w Czechach od początku istnienia tam przemysłu filmowego, lecz także humorystyczna tonacja obecna w wielu czeskich filmach, które nie są komediami w sensie ścisłym. Na przekonanie o istnieniu dominanty komediowej w czeskim kinie fabularnym wpływa także sława szeregu skrzących się humorem utworów literackich, na kanwie których powstały – najczęściej równie słynne – utwory filmowe. Pod tym względem dziełem kluczowym, wielokrotnie ekranizowanym, są oczywiście *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej* (*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 1921–1923) Jaroslava Haška. Niebagatelne znaczenie dla rozwoju i prestiżu czeskiej komedii mają także adaptacje tekstów literackich między innymi takich autorów, jak: Vladislav Vančura, Karel Poláček, Jan Drda, Karel Čapek, Jiří Brdečka czy Bohumil Hrabal.

Czesi imponują ponadto umiejętnością łączenia gatunku komediowego z innymi popularnymi konwencjami fabularnymi, jak na przykład kryminał, baśń, melodramat, horror lub science fiction, a także z filmem dokumentalnym. Uprawiają rozmaite odmiany komedii, poczynawszy od tych przesycanych humorem niewybrednym, jowialnym, otwartym na publiczność masową, przez komedie parodystyczne, w których względna łatwość odbioru łączy się z koniecznością znajomości parodiowanych wzorów, a skończywszy na filmach komicznych w sposób bardziej wysublimowany, choćby opartych na mistyfikacji. Pośród tych odmian jedna uznawana jest powszechnie za najoryginalniejszą. Operuje ona humorem nienachalnym, rodzącym się jakby mimochodem, ironicznym, wyrozumiałym i dobrodusznym czy jak – powiedzieliby Czesi – uprzejmym. Humor uprzejmy (*laskavý humor* – to pojęcie dla czeskiej kultury kanoniczne) rozślały w latach sześćdziesiątych nagradzane na liczących się festiwalach lub nominowane do poważnych nagród filmy Miloša Formana i Jiříego Menzla, w których odnaleźć można echo tradycji szwejkowskiej, a także pokrewnej

względem niej tradycji pabitejskiej, literacko ukształtowanej przez Hrabala (współcześnie ów humor znajduje przedłużenie między innymi w niektórych filmach Jana Svěráka i Jana Hřebejka). Czescy reżyserzy wykorzystują go najczęściej do intrygujących i jednocześnie empatycznych opowieści o banalnej, zwykle nudnawej codzienności, proponując w konsekwencji niecodzienne, odświeżające spojrzenie zarówno na czasy dzisiejsze, jak i na historię.

Pomimo olbrzymiego znaczenia kulturowego czeskiej komedii, związanego z jej popularnością i różnorodnością, do dziś nie powstała wyczerpująca merytorycznie monografia historycznofilmowa na jej temat. Dotychczas wydane pozycje dotyczące rozwoju gatunku komediowego w Czechach mają charakter przeglądowy lub wybiórczy. Tym większe znaczenie ma dysertacja mgra Mikołaja Góralika, który – co prawda – przedstawia tylko wycinek dziejów czeskiej komedii, jednak na tyle obszerny, że pozwala uwydatnić główne jej cechy estetyczne, tendencje rozwojowe i uwarunkowania produkcyjne. Autor rozprawy skupia się mianowicie na twórczości komediowej z powojennego ćwierćwiecza, szkicowo ujmując także jej wcześniejsze okresy: austro-węgierski, międzywojenny i okupacyjny. W rezultacie pisze pierwszą w Polsce pracę w miarę szeroko i dokładnie ujmującą fenomen czeskiej komedii. To jej podstawowy walor, świadczący o odwadze intelektualnej mgra Góralika, który podejmuje temat ważny z punktu widzenia czeskiej kultury, a zarazem atrakcyjny poznawczo dla polskiego odbiorcy.

Rozprawa ma kompozycję typową dla klasycznych publikacji historycznofilmowych. Chronologiczny układ przywoływanych i komentowanych faktów sprzyja przejrzystości wyводу odtwarzającego kolejne fazy w dziejach gatunku z uwzględnieniem nawiązań do jego tradycji. Zapowiedzią nie tylko uporządkowanego kompozycyjnie, lecz także rzeczowego merytorycznie podejścia do tematu jest otwierające pracę *Wprowadzenie*, w którym Autor przedstawia zarys poszczególnych rozdziałów oraz formułuje tezę, którą zamierza udowodnić z pomocą argumentów w nich przedłożonych.

We wzmiankowanej partii rozprawy mgr Góralik dzieli się swoimi wątpliwościami metodologicznymi dotyczącymi opisu rozwoju czeskiej komedii filmowej, stawiając pytania retoryczne, które uwydatniają wagę anonsowanych wątpliwości. To cenny fragment pracy, pozwala bowiem uświadomić jej czytelnikowi problemy, z jakimi musi się zmierzyć badacz historii jakiegokolwiek popularnego gatunku filmowego uprawianego w kraju socjalistycznym. Naświetlając przy tej okazji genezę –

powszechnego zarówno w Czechach, jak i poza ich granicami – przekonania o uprzywilejowanej pozycji komedii filmowej w czeskiej kulturze, Autor zwraca uwagę, że jego podstawą są komedie najlepsze i najsłynniejsze, podczas gdy pozostałe prezentują zróżnicowany poziom artystyczny. Trzeba dodać, że taka konstatacja nie podważa wspomnianego przekonania, lecz zachęca do sprawdzenia jego zasadności z pomocą większej liczby argumentów, co też w kolejnych częściach swojej pracy mgr Góralik czyni.

We *Wprowadzeniu* poświęca też uwagę problemom związanym z definiowaniem komedii filmowej, wynikającym z zazębiania się, a zarazem częściowej rozdzielności czynników artystyczno-kulturowych, ekonomiczno-marketingowych i polityczno-propagandowych, które wpływają na klasyfikację gatunkową poszczególnych filmów, co analizuje także w interesującym go kontekście funkcjonowania kinematografii w socjalistycznej Czechosłowacji. Zarysowując stan badań na temat dziejów gatunku komediowego w Czechach, wyszczególnia nieliczne monografie oraz rozdziały w książkach ujmujące jedynie przeglądowo historię czeskiej komedii lub historię jej rozwoju w wydzielonym okresie historycznym (na przykład w dobie odwilży politycznej).

W pierwszym rozdziale pracy, noszącym tytuł *Tradycje przedwojennego kina oraz ich kontynuatorzy*, Autor nakreśla pokrótce sytuację czeskiej komedii w okresie do roku 1945, zarysowując kontekst kulturowo-społeczny, z którego ona wyrasta. Uwydatnia zjawisko aktualne także w późniejszych fazach jej rozwoju, a mianowicie oddziaływanie literackich wzorów komediowych, wywodzących się z drugiej połowy XIX wieku i początku wieku XX, na produkcję filmową. Trzy wzory uważa za najbardziej wpływowe: postać Matěja Broučka z opublikowanego w roku 1888 (w dwóch tomach) cyklu opowieści autorstwa Svatopluka Čecha, postać Václava Kondelíka z powieści *Ojciec Kondelík i narzeczony Vejvara* (*Otec Kondelík a ženich Vejvara*, 1898) oraz *Teść Kondelík i zięć Vejvara* (*Tchán Kondelík a zeť Vejvara*, 1906) Ignáta Herrmanna, jak również Haškowego Szwejka. Wymienionych bohaterów literackich cechuje mieszczańsko-plebejskie pochodzenie. Stanowią oni rozmaite warianty tzw. małego czeskiego człowieka – rozpowszechnionego w czeskiej kulturze autostereotypu mentalnościowego, który – jak słusznie twierdzi mgr Góralik – wyróżnia wiele czeskich komedii i jako taki w dużym stopniu decyduje o ich narodowej swoistości.

Autor przybliża kulturowe zaplecze wymienionego autostereotypu, przywołując wydarzenia historyczne, które miały wpływ na profil społeczny czeskiego narodu. Przytacza też poglądy Josefa Kroutvora, zawarte w eseju *Europa Środkowa: anegdota i historia* [*Potíže střední Evropy (anekdota a dějiny)*, 1990]. W doprecyzowaniu rodowodu rzeczzonego autostereotypu pomocna mogłaby się okazać książka socjologa Ladislava Holiego pt. *Mały czeski człowiek i wspaniały czeski naród. Tożsamość narodowa a postkomunistyczna transformacja społeczna* (*Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*, 2001), uważana w Czechach za jedno z podstawowych źródeł wiedzy na ten temat.

Autor powinien trochę dokładniej określić literacką genezę małego czeskiego człowieka. Owszem, w swojej prozie kształtują ten autostereotyp Čech, Herrmann i Hašek – każdy po swojemu – lecz jego najwcześniejsza forma pojawia się już w okresie schyłkowego odrodzenia narodowego – w połowie XIX wieku – w zaczerpniętych z kultury ludowej i odpowiednio przetworzonych przez Boženę Němcovą bajkach o Głupim Jasiu (*Hloupý Honza*). Wbrew przezwisku Głupi Jaś nie jest głupi, jedynie na takiego wygląda; reprezentuje przysłowiowy zdrowy chłopski rozum oraz spryt. Tak go przedstawia na przykład Josef Jedlička, autor publikacji kanonicznej dla opisu autostereotypów mentalnościowych występujących w czeskiej literaturze pt. *Czeskie typy, czyli poszukiwanie naszego bohatera* (*České typy aneb poptávka po našem hrdinovi*, 1992).

Kluczowym czynnikiem warunkującym produkcję komedii filmowych jest społeczne zapotrzebowanie na określony typ humoru, na które filmowcy odpowiadają, jednocześnie uczestnicząc w jego kreowaniu. Biorąc pod uwagę tę zależność, mgr Góralik mógłby również poświęcić więcej uwagi zagadnieniu w pewnej mierze powiązanemu z kwestią małego czeskiego człowieka, a mianowicie humorowi plebejskiemu jako naturalnemu podglebiu czeskiej komedii, do czego zobowiązuje też tytuł rozprawy – otwiera je właśnie słowo „humor”. Poruszając to zagadnienie, Autor odwołuje się zdawkowo do eseju Kroutvora; istnieją też inne publikacje nie tylko czeskich, lecz także polskich autorów, sięgające dziewiętnastowiecznych korzeni czeskiego humoru.

W prezentacji politycznego kontekstu określającego sytuację czeskiej komedii w latach trzydziestych mgr Góralik nazbyt płynnie przechodzi (na stronach 26–27) od okresu Pierwszej Republiki do okresu Protektoratu Czech i Moraw, zapominając o powstałej w następstwie układu monachijskiego Drugiej Republice. Warto o niej

wspomnieć – choćby w jednym zdaniu – nie tylko dla porządku faktograficznego, lecz także z uwagi na zaistniałe wówczas zjawisko, które wywarło pewien wpływ na kondycję czeskiej komedii. Narastająca faszyzacja polityczno-społeczna w Drugiej Republice oznaczała wykluczenie z życia kulturalnego artystów żydowskiego pochodzenia oraz tych manifestujących antyfaszystowskie poglądy. Kraj opuszczają wtedy między innymi takie osobistości czeskiej komedii, jak: Hugo Haas, Jiří Voskovec i Jan Werich, a filmy z ich udziałem zostają wycofane z dystrybucji.

Kolejne trzy rozdziały pracy dotyczą twórczości komediowej w latach 1945–1948, 1949–1953 oraz 1954–1968, które w dużej mierze pokrywają się z wyszczególnionymi przez historyków fazami w dziejach powojennej Czechosłowacji: okresem ograniczonej demokracji (1945–1948), stalinizmem (1948–1956) i odwilżą polityczną (1956–1968). W rozdziałach tych Autor przedstawia rozwój czeskiej komedii w trzech uzupełniających się aspektach: kulturowym, estetycznym i produkcyjnym. Odpowiedni wstęp do analizy aspektu kulturowego uczynił już w rozdziale pierwszym, przywołując autostereotyp małego czeskiego człowieka oraz jego literackie konkretyzacje. Konstatacje na ten temat zawarte w kolejnych rozdziałach są rozwinięciem uwag wcześniej wyrażonych i zastosowanych w przeglądowej prezentacji czeskich komedii nakręconych w okresie do końca drugiej wojny światowej.

Badanie aspektu estetycznego polega na analizie poszczególnych odmian gatunkowych twórczości komediowej w celu uwypuklenia z jednej strony ich cech konwencjonalnych, z drugiej – innowacji wprowadzanych do konwencji przez niektórych reżyserów. Każda odmiana jest egzemplifikowana przykładami filmowymi. Autor streszcza przykłady najbardziej reprezentatywne. Streszczenia są przydatne, zwłaszcza w przypadku filmów w Polsce szerzej nieznanych, mogłyby być jednak bardziej zwięzłe, z kolei definicje odmian komediowych, szczególnie tych najpopularniejszych, przeważających w danej fazie rozwoju gatunku, powinny być zarysowane bardziej wnikliwie, także przez ich zakorzenienie w czeskim podłożu kulturowym.

Zastrzeżenie to dotyczy również rozdziału pierwszego, w którym – przykładowo – na stronie 40 mgr Góralik definiuje komedię pomyłek jako utwór oparty głównie na perypetiach miłosnych, cztery strony dalej dodając, że komedię pomyłek cechują motywy ukrywania tożsamości i przebierania się. Racja, jednak tak sformułowana i rozbita definicja ważnej dla czeskiego kina odmiany komediowej wydaje się nazbyt skrótowa. Częstkowy i rozproszony jest także opis komedii szalonej, którą Autor

przywołuje kilkakrotnie, kojarząc ją pobieżnie z farsą lub parodią. W tych i podobnych im przypadkach Autor pozostawia czytelnikowi pracy trud dedukowania i formowania bardziej zwartej i kompleksowej definicji na podstawie streszczeń filmowych i odniesień do pokrewnych podgatunków komediowych. Być może uważa, że większość prezentowanych w pracy odmian komedii nie wymaga precyzyjniejszej eksplikacji naukowej, ponieważ dla osób zainteresowanych twórczością filmową ich specyfika jest oczywista. Takie oczywistości bywają jednak powierzchowne lub nawet złudne, warto zatem je uściślać.

Temat pracy pociąga za sobą potrzebę skrupulatniejszego podejścia do kwestii definicyjnych jeszcze z dwóch powodów. Po pierwsze, Autor we *Wprowadzeniu* zaznacza, iż definiowanie komedii filmowej jest w ogólności problematyczne. W takim wypadku precyzja w opisie poszczególnych jej odmian powinna sprzyjać lepszemu zrozumieniu fenomenu czeskiej komedii. Po drugie, Autor wymienia wiele podgatunków komediowych, one z kolei w toku swojego rozwoju podlegają określonym modyfikacjom i niejednokrotnie wchodzą ze sobą w symbiozę; doprecyzowanie ich definicji wyjściowych pozwoli je lepiej odróżnić od siebie.

Pozytywnym przykładem jest w rzeczonym kontekście podejście mgra Góralika do komedii zakłopotania, którą definiuje, posilkując się publikacjami Petra Szczepanika, Elmara Klosa i Pavla Taussiga oraz odpowiednimi scenami z filmów Miloša Formana. Można by jeszcze jej definicję uzupełnić o motyw konfliktu międzypokoleniowego, który wybrzmiewa właśnie w przywołanych przez Autora dziełach Formana i z którym sytuacja komicznego zakłopotania również w pewnym stopniu się wiąże. Skądinąd dziwi fakt, że w omawianym podrozdziale mgr Góralik nie skorzystał, choćby dygresyjnie, z książki Stanislavy Přadny, Zdeny Škapovej i Jiříego Cieslara pt. *Diamenty codzienności. Czeski i słowacki film lat 60. Recz o nowej fali (Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, 2002), będącej najważniejszym kompendium poświęconym czeskiej i słowackiej nowej fali, zawierającym szczegółowe rozbiory rozmaitych składników estetycznych filmów nowofalowych, także tych przywoływanych przez Autora pracy.

Najpełniej mgr Góralik przedstawia produkcyjny aspekt twórczości komediowej, uwzględniając w odpowiednich proporcjach determinujące ją warunki ekonomiczne (związane w pierwszej kolejności z nacjonalizacją kinematografii czechosłowackiej po drugiej wojnie światowej) i polityczne (wyrażające się głównie w nacisku ideologicznym wywieranym przez władzę na filmowców). W tych partiach rozprawy nie ustrzegł się

jednak kilku detalicznych nieścisłości faktograficznych. Na stronie 74 – w rozdziale trzecim zatytułowanym *Pierwsze socrealistyczne komedie (1949–1953)* – wymienia rok 1953, kojarząc go (za historykiem Jiřím Knapikem) z początkiem procesu destalinizacji w Czechosłowacji. Na stronie 133 (w rozdziale piątym o tytule *W cieniu nowej fali – gatunkowa różnorodność komedii w latach 60.*), podpierając się danymi zaczerpniętymi z książki innego historyka, Andrzeja Krawczyka, podaje z kolei rok 1963 jako symboliczny początek destalinizacji. Czytelnik pracy, nieznający niuansów historii Czechosłowacji, może być zdezorientowany (1953 czy 1963?). Rozbieżność ta wymaga wyjaśnienia.

Poważniejszym niedociągnięciem jest informacja na stronie 80, gdzie Autor – wymieniając oznaki przemian w sferze kultury, jakie pojawiają się jesienią 1953 roku – pisze między innymi, iż „katolicy artyści nie byli już dłużej prześladowani”. Tymczasem prześladowano ich przez dalszych kilka lat. Odwilżowa amnestia polityczna objęła katolicką inteligencję później niż inne szykanowane środowiska społeczne. Większość więzionych katolickich intelektualistów wyszła na wolność dopiero na początku lat sześćdziesiątych, a zrehabilitowano ich jeszcze później – w latach 1967–1968.

Uzupełnienia wymaga też informacja na stronie 137, mówiąca o zniesieniu cenzury w okresie Praskiej Wiosny – w dniu 26 czerwca 1968 roku – i o jej przywróceniu w dniu 26 września 1968 roku. Autor sugeruje tym samym, że cenzura nie obowiązywała w Czechosłowacji jedynie przez trzy miesiące. W rzeczywistości nie obowiązywała przez blisko siedem miesięcy: nie respektowano jej, począwszy od ostatniego tygodnia lutego 1968 roku. Kilka dni później – 4 marca – partia komunistyczna zlikwidowała urząd cenzorski. Uchwała parlamentu z 26 czerwca była formalnym dopełnieniem postanowienia partyjnego.

Na stronie 73 autor tak pisze o momencie przejęcia władzy w Czechosłowacji przez komunistów: „Stało się tak w wyniku puczu z 1948 roku, nazwanego później w historiografii „zwycięskim lutym” („Vítězný únor”)”. Należy – dla ścisłości – dodać w przytoczonym zdaniu, że chodzi o historiografię komunistyczną, bowiem w historiografii niekomunistycznej (obowiązującej po 1989 roku) wydarzenie to nosi tę właśnie nazwę, którą Autor najpierw wymienia: pucz lutowy (*únorový puč*) lub – częściej – przewrót lutowy (*únorový převrat*).

Bardziej rzucającym się w oczy mankamentem pracy są liczne błędy interpunkcyjne. Do tych najczęściej powtarzających się należy brak przecinka w

zdaniach z imiesłowem współczesnym (tego rodzaju błąd występuje już w pierwszym zdaniu rozprawy), wstawianie przecinka przed spójnikiem „czy” oraz brak przecinków (bądź tylko jednego z nich) wydzielających wypowiedzenia wtrącone albo oddzielających zdania podrzędne od nadrzędnych.

Błędy ortograficzne i leksykalne występują rzadziej. Zgodnie z aktualną polską ortografią terminy „blok wschodni”, „biedermeier”, „monarchia austro-węgierska” (to nazwa opisowa, a nie własna) powinny być zapisywane małymi literami. W występującej na stronie 28 frazie „bitwa pod Białą Górą” Autor użył niewłaściwego przyimka. Należy bowiem pisać „bitwa na Białej Górze” (Biała Góra to wzniesienie, na którym rozciąga się olbrzymie pole; do bitwy doszło dokładnie na tym wzniesieniu, nie u jego podnóża).

Dyskusyjna jest stosowana przez mgra Góralika odmiana nazwisk czeskich zakończonych na -ý; tradycyjnie w języku polskim odmieniają się one bez użycia apostrofu i ze spolszczoną końcówką. Zamiast pisać: Nový’ego, Nový’emu, Slavínský’ego, Kopecký’ego, Slánský’ego itp., lepiej używać form: Novego, Novemu, Slavínskigo, Kopeckiego, Slánskigo itp. Na stronie 23 widnieje zapis: Josefa Šváb-Malostranský’ego; powinno być: Josefa Švába-Malostranskiego. Innego rodzaju błędem jest pisownia nazwiska Josip Broz-Tito. Zalecanym przez polską ortografię rozwiązaniem jest forma z łącznikiem między nazwiskiem a pseudonimem.

Odrębną grupę uchybień stanowią bohemizmy wynikające z niepoprawnego przekładu wyrazów i wyrażeń czeskich na język polski w zdaniach, w których Autor przytacza czeskie terminy lub cytuje bądź parafrazuje wypowiedzi czeskich badaczy. „Braková literatura” to po polsku nie „literatura braku”, tylko „literatura brukowa”; „bojovat” to nie „bojować”, tylko „walczyć”; „bojovná veselohra”, to nie „bojująca komedia”, tylko „komedia zaangażowana”, względnie „komedia społecznie zaangażowana”; „budovatelský optimismus” to nie „budowniczy optymizm”, tylko „optymizm produkcyjny”; „korekce” to nie „korekcja”, tylko „korekta”; „scenaristika” to nie „scenarystyka”, tylko „scenariopisarstwo”; „maloměšťácký” to nie „małomieszczański”, tylko „drobnomieszczański”; „reference” to nie „referencja”, tylko „odniesienie”; „květen” to nie „kwiecień”, tylko „maj” (dlatego Autor błędnie podaje, że powstanie praskie wybuchło 5 kwietnia 1945 roku, podczas gdy doszło do tego 5 maja). Wymienione błędy są poniekąd zrozumiałe z uwagi na zdradliwe podobieństwo fonetyczne i semantyczne wielu słów czeskich do słów polskich. Mgr Góralik, jako

badacz korzystający z czeskich źródeł naukowych i artystycznych, powinien zachować w takich przypadkach szczególną ostrożność w przekładzie takich słów.

Zwrócić też trzeba uwagę na pewną niespójność w zapisie tytułów filmów i tekstów. Autor przyjął zasadę, iż tytuły czeskich filmów przytacza także w tłumaczeniu na język polski, jednak nie zawsze się do niej stosuje (na przykład dwa tytuły filmowe na stronie 31 pozostawia bez polskiego przekładu). Zasadę podawania tytułów w dwóch wersjach językowych (oczywiście tylko za pierwszym razem, gdy są wymieniane) dobrze by było stosować nie tylko wobec filmów, lecz również wobec książek, artykułów i innych czeskich publikacji przywołanych w tekście głównym pracy. Zdarza się bowiem, że Autor w takich przypadkach podaje tylko polski przekład tytułu lub tylko jego wersję oryginalną – czeską. Przydatne informacyjnie mogłyby również być daty pierwszych wydań tych publikacji (daty w przypisach i bibliografii to niejednokrotnie daty wydań kolejnych). Warto czasem wiedzieć, czy określony tekst ukazał się w czasach komunizmu, czy już po jego upadku.

Ważnym uzupełnieniem rozprawy są ilustracje w postaci kadrów filmowych. W podpisach pod nimi brakuje jednak nazwisk widniejących na nich aktorów, choć Autor podkreśla ich wkład w rozwój czeskiej komedii. Innego rodzaju brak dostrzec można w bibliografii – w części *Druki zwarte*. Należałoby w niej wyszczególnić teksty, które wchodziły w skład tomów zbiorowych, by czytelnik, który chciałby zorientować się, jakie są to teksty, nie musiał przeglądać przypisów w poszczególnych rozdziałach. Bibliografia powinna być pod względem informacyjnym autonomiczną częścią rozprawy, dającą w miarę dokładny wgląd w wykorzystane pisemne źródła wiedzy i inspiracji.

Wymienione usterki merytoryczne i redakcyjne nie podważają naczelných walorów pracy. Argumentacja i egzemplifikacja, przedłożona w jej kolejnych rozdziałach, pozwala Autorowi pozytywnie odpowiedzieć na postawioną przez siebie tezę mówiącą o ciągłości tradycji komediowej w Czechach. Mgr Góralik przekonująco wykazuje, w jaki sposób i w jakim zakresie kontekst kulturowy oraz sytuacja polityczna w wyodrębnionych przez niego fazach historycznofilmowych oddziałują na twórczość komediową, sprzyjając przekształcaniu jej odmian gatunkowych (szczególną wartość mają pod tym względem podsumowania rozdziałów, w których Autor zamieszcza w skondensowanej formie konstatacje wynikające z przeprowadzonej analizy). W konsekwencji oddaje w ręce czytelnika narracyjnie i kompozycyjnie klarowne kompendium, które wypełnia na gruncie polskim dotychczasową lukę w badaniach

sztuki filmowej w krajach Europy Środkowej. Na tej podstawie stwierdzam, że przedłożona do recenzji praca spełnia wymagania stawiane dysertacjom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgra Góralika do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, consisting of two distinct parts. The first part is a stylized, cursive 'M' followed by a horizontal line and a vertical stroke. The second part is a more complex, cursive flourish.