

Mikołaj Góralik
Uniwersytet Łódzki

Gatunkowe obrzeża nowej fali. Filmowy musical w Czechosłowacji lat sześćdziesiątych XX wieku

Zamierzeniem artykułu nie jest dokładna analiza wybranych musicali filmowych, a jedynie zarysowanie pewnego fenomenu, jakim było wykształcenie się tego gatunku w Czechosłowacji połowy lat sześćdziesiątych. Nieprzypadkowo bowiem pierwsze musicale zaczęły powstawać w czasie politycznej odwilży, złotym okresie zarówno dla czeskiego, jak i słowackiego kina. Za kluczowy uznaję rok 1964, gdy na ekrany weszły dwa tytuły: *Starcy na chmielu* (cz. *Starci na chmelu*) Ladislava Rychmana oraz *Gdyby tysiąc klarnetów* (cz. *Kdyby tisíc klarinetů*) Jána Roháča i Vladimíra Svítáčka. Zdecydowanie różniły się one od dotychczasowych form filmowych wykorzystujących muzykę, takich jak: komedia muzyczna, rewia, śpiewogra (cz. *zpěvohra*), czy końska opera. Stosując termin musical, będę więc miał na myśli widowisko filmowe, którego cechą konstytutywną jest strukturalna jedność trzech elementów: muzyki, śpiewu oraz tańca¹. Zacznę jednak od nakreślenia historyczno-filmowego kontekstu, bowiem piosenki oraz numery taneczne, posiadają w kinematografii znad Wełtawy bogatą tradycję.

Cała sala śpiewa z nami² – rola muzyki w czeskim i słowackim filmie

Powszechne jest stwierdzenie, iż film tak naprawdę nigdy nie był niemy, gdyż projekcom od zawsze towarzyszył akompaniament muzyczny, słowny komentarz bądź spontaniczne reakcje widowni. W roku 1938, zaledwie sześciolatek Miloš Forman, ubrany w białą koszulę i krawat, zgodnie z ówczesną etykietą uczęszczania na publiczne seanse, po raz pierwszy odwiedził kino. Wyświetlano

1 M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 182–183.

2 Nawiązanie do utworu *Cała sala śpiewa z nami* (tekst: Jan T. Stanisławski, muzyka: Urszula Rzeczkowska).

niemą wersję narodowej opery Bedřicha Smetany *Sprzedana naręczona* (cz. *Prodaná nevěsta*) z 1922 roku w reżyserii Oldřicha Kmínka. Przyszłego filmowca zachwyciła reakcja widzów, którzy w trakcie seansu wykonywali dobrze im znane pieśni. Forman był wówczas przekonany, iż na tym polega istota filmowego doświadczenia – należy śpiewać, wpatrując się w ruchome obrazy³. Anegdota doskonale ilustruje rolę, jaką zaczęła zajmować muzyka narodowa w pierwszych filmach dźwiękowych. Przenoszone na duży ekran opery można uznać za podgatunek prekursorski względem powstania musicalu; co ciekawe, kolejnym ze sfilmowanych dzieł Smetany był *Dalibor* (1956) w reżyserii Václava Krški, z Karem Fiałą w roli tytułowej – znanym później jako śpiewający rewolwero-wiec z komedii *Lemoniadowy Joe* (1964, reż. O. Lipský).

Wraz z nastaniem ery dźwięku, twarzą czeskiej filmowej piosenki stał się Karel Hašler, muzyczny bard oraz tekściarz, próbujący swoich sił również jako reżyser i scenarzysta. W częściowo autobiograficznym *Pieśniarzu* (cz. *Písníkář*) Svatopluka Innemana z 1932 roku, Hašler zagrał narodowego patriotę, sprzeciwiającego się austro-węgierskiej polityce z czasów I wojny światowej. Dzięki rodzimym utworom muzycznym, czeskie filmy mogły konkurować z wystawnymi amerykańskimi musicalami, choć w większości przypadków dążono przede wszystkim do wykorzystania nowego wynalazku – dźwięku zsynchronizowanego z obrazem. W monografii *Konzervy se slovy...*, poświęconej narodzinom czechosłowackiego kina dźwiękowego, Petr Szczepanik przekonująco dowodzi, że ilustrowanie filmów muzyką wcale nie musiało posiadać dramaturgicznego uzasadnienia. Chodziło raczej o odpowiednie podanie tzw. szlagierów, piosenek, które „miały wryć się widzowi w pamięć jako niezależna atrakcja”⁴, co było jedną ze strategii promocyjnych, mających przyciągnąć przed ekrany jak największą publiczność. Wyjątkiem okazał się dokumentalny poemat filmowy Karela Plicky z roku 1933, *Ziemia śpiewa* (cz. *Zem spieva*), portretujący codzienne życie w słowackiej wiosce w Karpatach, od wczesnej wiosny aż do pory żniw. Oryginalny etnograficzny zapis na taśmie filmowej ludowych pieśni i zwyczajów, wyróżniał się nowym spojrzeniem autora na funkcję muzyki w kinie, mogącej pełnić również rolę kreacyjną. Słowacki obraz znalazł się w zestawie

3 *Zlatá šedesátá* – Miloš Forman (2009, reż. M. Šulík), telewizyjny serial dokumentalny.

4 P. Szczepanik, *Film a nahrávací průmysl. Případ Ultraphonu*, tłum. własne [w:] tegoż, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Brno 2009, s. 392–394.

czterech czechosłowackich filmów nagrodzonych na II Biennale Sztuki w Wenecji w 1934 roku.

Kolejną ważną tendencją trzeciej dekady XX wieku były próby przetransponowania do filmu przedstawień teatralnych. Jiří Voskovec i Jan Werich, wybitni przedstawiciele Teatru Wyzwolonego (cz. *Osvobozené Divadlo*), od 1926 roku najważniejszego ośrodka międzywojennej awangardy teatralnej, postanowili także spróbować swoich sił w kinematografii. W scenariuszu pierwszego dzieła, *Puder i benzyna* (cz. *Pudr a benzin*, 1931, reż. J. Honzl), duet komików wykorzystał gagi i skecze ze swoich sztuk scenicznych, lecz ich obrazowi zarzucano, iż jest po prostu sfilmowanym teatrem. Obraz kręcono częściowo za kulisami Teatru Wyzwolonego, a fabuła skupiała się w znacznej mierze na przygotowaniach do finałowego występu, co można porównać do podgatunku *backstage musical*, opowiadającego o powstawaniu rewii i spektakli na Broadwayu. Drugi film, *Pieniądze albo życie* (cz. *Peníze nebo život*, 1932, reż. J. Honzl), ze słynnym utworem *Život je jen náhoda*, również nie odniósł takiego sukcesu, jakiego oczekiwali aktorzy. Problemem okazał się między innymi teatralny styl reżyserii Jindřicha Honzla, który nie posiadał doświadczenia w pracy na planie filmowym, zachwycała natomiast muzyka skomponowana przez Jaroslava Ježka. Później Werich i Voskovec zrealizowali razem jeszcze dwa obrazy, tym razem wyreżyserowane już przez filmowego rzemieślnika – Martina Friča. Zdaniem Tomáša Bartoška, powodem bogatego zastosowania muzyki przez twórców były nie tylko teksty piosenek, ale także możliwość wkomponowania do filmu licznych scen, w których pojawiały się tancerki, przyciągające widzów do kin; w ten sposób na duży ekran zostały przeniesione występy teatralno-rewiowe⁵.

W powojennej historii czechosłowackiego filmu przełomowe momenty wyznaczają dwie cezury: 1948 rok, czyli początek ery poetyki socrealizmu, w wyniku której z repertuaru kin zniknęły zachodnie tytuły, oraz sierpień 1968 roku, kiedy doszło do stłumienia politycznej odwilży zwanej praską wiosną. Doszło wówczas do ponownej konsolidacji komunistycznego systemu i nastąpiła uboga artystycznie doba tak zwanej „normalizacji”. Po roku 1948 ze względu na zerwanie współpracy z zachodnimi kinematografiami, władza nieufnie patrzyła na filmy muzyczne, między innymi na sześć lat wstrzymano premierę powstałej w koprodukcji z Jugosławią komedii Oldřicha Lipskiego *Gwiazda jedzie na południe*

5 *Tváře českého filmu: Muzikál* (2001, reż. J. Stehlík, P. Vachler), telewizyjny serial dokumentalny.

(cz. *Hvězda jede na jih*, 1958), w której można było usłyszeć jazzową muzykę. Gdy film trafił do dystrybucji w roku 1964, został uznany już za anachroniczny i całkowicie przepadł w zestawieniu z dziełami prezentującymi świeże spojrzenie na język kina, jakie królowały wówczas na afiszach. Jeśli zaś mieć na uwadze dokonania słowackich filmowców, według Jana Žalmana, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych w twórczości braci Mach można wskazać na dwa tytuły, prekursorskie względem czeskich musicali. Starszy z nich, Josef, nakręcił muzyczną komedię *Ojczyzna* (cz. *Rodná zem*, 1953), w której przedstawił bogactwo słowackich ludowych pieśni oraz tańców. Z kolei rok później młodszy z braci, Jaroslav, do politycznej agitki *Jeszcze wesela nie było...* (cz. *Ještě svatba nebyla...*) dołączył sekwencje ukazujące folklor i lokalny koloryt morawskiego miasteczka Strážnice. Wątpliwa jakość artystyczna obu słowackich obrazów sprawiła jednak, iż nie przyczyniły się do rozwoju filmu muzycznego w Czechosłowacji⁶. Prawdziwy rozkwit tego gatunku nastąpił dopiero w 1964 roku – wtedy, oprócz pierwszych musicali, do kin weszły także inne tytuły reprezentatywne dla tendencji panujących w ówczesnej kinematografii, w których muzyka pełniła ważną, jeśli nie pierwszoplanową rolę.

Rok 1964 – w cieniu czechosłowackiej nowej fali

Dekada lat sześćdziesiątych, uznana *ex post* za najwspanialszy okres czeskiego i słowackiego kina, wcale nie rozpoczęła się obiecująco. W kręgach intelektualistów panowała wszechobecna atmosfera wyczekiwania na próbę częściowej demokratyzacji partii oraz większej twórczej swobody, tymczasem na początek tego okresu przypada zaostrenie politycznej cenzury. Każdy film fabularny przechodził czterostopniową kontrolę: najpierw na etapie scenariusza i następnie tak zwanego scenariusza technicznego, zawierającego wskazówki dotyczące fazy zdjęciowej. Kolejnym stadium było sprawdzenie już nakręconego materiału, wreszcie także gotowych kopii filmowych, którym nadawano widoczny w napisach początkowych numer z pozwoleniem (cz. *povolovací číslo*). Cenzurze podlegały nie tylko rodzime dzieła, ale również zagraniczne tytu-

6 Zob. J. Žalman, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, „Film a doba” 1991, nr 3, s. 132–133.

ły prezentowane w Czechosłowacji w trakcie festiwali filmowych⁷. Jak wykażę dalej, nieznajomość osiągnięć światowego kina wśród widzów postawiła twórców w sytuacji, w której musieli w swoich dziełach eksplikować reguły nowego gatunku, jakim był musical. Z drugiej strony, równolegle z rozkwitem filmów muzycznych, rodziła się czechosłowacka nowa fala i choć dzieła młodego pokolenia reżyserów oraz scenarzystów praskiej FAMU⁸ ustępowały popularnością kinu gatunkowemu, w dzisiejszej refleksji filmoznawczej całkowicie przyćmiły pozostałe dokonania kinematografii tamtego okresu. O współistnieniu obok siebie dwóch różnych tendencji – autorów filmowych oraz kina gatunków – świadczą aktorskie angaże. Vladimír Pucholt pojawił się w głównej roli we wspomnianych *Starcach na chmielu* z 1964 roku, pomiędzy występami w filmach Miloša Formana: *Czarnym Piotrusiu* (cz. *Černý Petr*, 1963) i *Miłości blondynki* (cz. *Lásky jedné plavovlásky*, 1965), zaś Jiří Menzel, jeszcze przed swoim reżyserskim debiutem, zagrał w innym musicalu – *Gdyby tysiąc klarnetów*. Podczas gdy dzieła nowofalowców doczekały się wielu szczegółowych studiów, frekwencyjne przeboje kina lat sześćdziesiątych nigdy nie zostały poddane głębszej analizie. Do tej kategorii zaliczają się między innymi pierwsze musicale, które należy uznać za fenomen tamtej doby, gdyż w późniejszych latach tylko sporadycznie powstawały filmy przynależące do tego gatunku, zwykle znacznie mniej udane.

Lew, śpiewający kowboje i stara szafa – pierwsze czechosłowackie musicale

Jako pierwszy na ekranach pojawił się film młodego absolwenta FAMU Pavla Hobla *Czy macie w domu lwa?* (cz. *Máte doma lva?*), który co prawda powstał rok wcześniej, jednak swoją premierę miał dopiero w maju 1964 roku. Komedia nie była jeszcze typowym musicaliem, lecz zachwycała oryginalną formą, zrywającą z bezrefleksyjnie powielanymi kliszami dziecięcego filmu. Dialogi mieszały się w niej z piosenkami, partie czarno-białe z kolorowymi, wstawki dokumentalne z fragmentem zrealizowanym w technice filmu rysunkowego. Obraz opowiadał o przygodach dwóch małych

7 Zob. J. Lukeš, *Nejkrásnější věk*, [w:] tegoż *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013, s. 94.

8 Wydział Filmowy Akademii Sztuk Pięknych w Pradze (cz. FAMU: Filmová fakulta Akademie Múzických Umění).

bohaterów o wybujałej fantazji, w których wcielili się Vladimír Očenášek (zagrał też w *Gdyby tysiąc klarnetów*) i Josef Filip. Wyobraźnia podpowiadała chłopcom, że w ich domu mieszka lew i pozwalała przeżyć szereg niesamowitych zdarzeń na ulicach Pragi, na przykład udział w triumfalnej paradzie psów, przemienionych w muzykantów. Warstwa muzyczna pełniła w filmie Hobla ważną rolę, jednak filtrem pozwalającym na organiczne wkomponowanie jej w fabułę, było przyjęcie dziecięcej perspektywy patrzenia na otaczający świat, a nie konwencja musicalu. *Czy macie w domu lwa?* wpisuje się w bogatą tradycję filmów muzycznych przeznaczonych dla młodej publiczności, jak choćby *Trzy orzeszki dla Kopciuszka* (cz. *Tři oříšky pro Popelku*, 1973) Václava Vorlíčka czy *Niech żyją duchy* (cz. *Ať žijí duchové*, 1977) Oldřicha Lipskiego. W przeciwieństwie do wspomnianych tytułów, które do dziś bawią w Czechach kolejne pokolenia młodych widzów, dzieło Pavla Hobla – docenione w chwili premiery, między innymi nagrodą na XVI Festiwalu Filmowym dla Dzieci i Młodzieży w Wenecji w 1964 roku, zostało niemal całkowicie zapomniane.

W tym samym czasie międzynarodowe sukcesy odnosił też *Lemoniadowy Joe* (cz. *Limonádový Joe aneb Koňská opera*), parodia amerykańskich westernów wyreżyserowana przez Lipskiego, na podstawie scenariusza Jiříego Brdečki. Historia kowboja-abstynenta, który okazuje się moralnie dwuznacznym akredytowanym sprzedawcą lemoniady Kolaloka, zaczęła powstawać jeszcze w trakcie II wojny światowej, jako publikowana w odcinkach powieść dla tygodnika „Ahoj na neděli” i cieszyła się w okupowanych Czechach olbrzymią popularnością. Następnie Brdečka wydał ją w postaci książkowej, a przygody Lemoniadowego Joego doczekały się kilku scenicznych adaptacji, między innymi autorstwa Oldřicha Lipskiego w praskim Teatrze Satyry (cz. *Divadlo Satiry*). Film z 1964 roku bliższy jest teatralnej wersji niż pierwowzorowi literackiemu. Postać kowboja przez ponad dwadzieścia lat przechodziła liczne przemiany. W filmowej wersji znajduje się na przykład absurdalny utwór, naśladujący język angielski, pod tytułem *Sou far tu ju aj mej*, śpiewany przez Karela Gotta, wykorzystany wcześniej w animowanym obrazie Jiříego Trnki *Pieśń prerii* (cz. *Árie prerie*) z 1949 roku, nad którym pracował także scenarzysta *Lemoniadowego Joego*. Komedia Lipskiego miała szansę stać się pierwszym czechosłowackim filmem nominowanym do Oscara, gdyż spotkała się ze znakomitym przyjęciem na festiwalu w San Francisco. W roku 1964, jeszcze zanim nastąpiło zjawisko rewizjonizmu klasycznych

gatunków, parodia westernu z elementami musicalu – a właściwie jego lokalnej odmiany, określanej w Czechosłowacji jako śpiewogra – była dziełem pod wieloma względami przełomowym. Prezydent Amerykańskiej Akademii Filmowej zaproponował twórcom pokazy w Hollywood, aby obraz spełnił wymóg odpowiedniej ilości projekcji i został zgłoszony do walki o statuetkę. W tej sytuacji dała o sobie znać słabość socjalistycznej kinematografii, która nie przeznaczała dewizowych pieniędzy na promocję filmów. Jak z żalem wspominał Oldřich Lipský, rozgoryczenie było tym większe, gdy rok później kilkoma Oscarami została nagrodzona bardzo podobna parodia westernów, *Kasia Ballou* (*Cat Ballou*, 1965) Elliota Silversteina⁹. W hollywoodzkiej wersji śpiewającym rewolwerowcem została Jane Fonda, a w przeplatających sceny akcji utworach komentujących akcję, wystąpił Nat King Cole. Niedługo potem pierwsze Oscary trafiły też w ręce czechosłowackich twórców, najpierw za *Sklep przy głównej ulicy* (cz. *Obchod na Korze*, 1965) Jána Kadára i Elmara Klosa, następnie za *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (cz. *Ostře sledované vlaky*, 1966) Jiříego Menzla – oba dzieła, znakomite artystycznie, prezentowały jednak zupełnie odmienny typ kina niż najpopularniejszy film czechosłowackich kin 1964 roku, jakim był *Lemoniadowy Joe*. Publiczność nad Wełtawą zupełnie inaczej odbierała parodię duetu Lipský-Brdečka niż czyniła to amerykańska widownia, gdyż po roku 1948, w wyniku zakazu wyświetlania zachodnich obrazów, z ekranów praktycznie zniknął gatunek westernu i widzowie nie mogli zrozumieć wielu odniesień. Jednak film doskonale sprawdzał się również jako komediowa końska opera, w której śpiewali wszyscy główni protagoniści. Lemoniadowy Joe intonował pieśni o wyższości lemoniady Kolaloka nad alkoholem, odbierającym kowbojom strzelecki refleks, a toczące bój o jego serce żeńskie bohaterki: Tornado Lou oraz Winnifred Goodman, uświetniały swoimi występami dwa rywalizujące ze sobą lokale – „Trigger Whisky” oraz „Kolaloka Saloon”. Muzyka służyła też wprowadzaniu retrospekcji, na przykład bluesowa wstawka opowiadała o przeszłości czarnego charakteru, Horacego „Hogofogo” Badmana. W tytułowej roli wystąpił śpiewak operetkowy Karel Fiala, choć w sekwencjach muzycznych jego głos został zdubbingowany przez Karela Gotta, będącego wówczas na początku wielkiej solowej kariery. Oprócz niego zaśpiewali też inni znani artyści: Yvetta Simonová oraz Waldemara Matuška, zaś piosenki takie, jak: *Whisky, to je*

9 Zob. A. J. Liehm, *Oldřich Lipský*, [w:] tegoż *Ostře sledované filmy*, Praha 2001, s. 174–175.

moje gusto, czy Když v baru houstne dým, zyskały ponadczasową popularność¹⁰. W *Lemoniadowym Joem* występuje charakterystyczny dla musicalu wątek romantycznych bohaterów, którzy wzajemnie wyśpiewują sobie miłość, a partie wokalne współgrają z rozwojem akcji. W filmie brakuje jednak sekwencji tanecznych, dlatego nie można potraktować go za obraz w pełni spełniający wymogi definicji gatunku.

Za pierwszy czechosłowacki musical należy uznać dopiero komedię Ladislava Rychmana, *Starcy na chmielu*, opartą na scenariuszu Vratislava Blažka, będącego także autorem tekstów piosenek. Reżyser realizował już wcześniej dla nowopowstałej czechosłowackiej telewizji tak zwane „filmowe piosenki” (cz. *filmové písničky*), dziś postrzegane jako podwaliny współczesnych czeskich wideoklipów. Tam też spotkał się z ówczesnymi gwiazdami muzyki i teatru: Gottem, Suchým, Šlitrem oraz innymi artystami, z których część wystąpiła później w jego filmach¹¹. Jak wspomina Rychman, w latach sześćdziesiątych musical kojarzył się z Hollywood i imperialistycznym Zachodem, dlatego gatunek ten otaczało pewnego rodzaju tabu, a dopuszczenie obrazu do realizacji wcale nie było kwestią oczywistą¹². W pierwotnej wersji *Starcy na chmielu* mieli być filmem muzycznym, ale reżyser zdecydował się na dodanie numerów tanecznych, w jednej z sekwencji pojawiła się nawet bossa nova. Nikt wówczas nie wiedział, w jaki sposób należy ją tańczyć, dlatego choreograf Josef Koníček musiał w znacznej mierze improwizować. Trójka gitarzystów występujących w kilku scenach – zdaniem Rychmana – pełniła rolę podobną do tej, jaką w greckiej tragedii miał antyczny chór komentujący wydarzenia. Drugi z powodów wprowadzenia muzyków antycypujących akcję był bardziej prozaiczny, należało zaakcentować publiczności, iż ma do czynienia z niespotykanym dotąd gatunkiem – musicalem. Reżyserowi zależało także na tym, aby wszystkie partie śpiewane wykonywali aktorzy, inaczej niż na przykład w *Lemoniadowym Joem*, gdzie na

10 To właśnie w latach sześćdziesiątych w Czechosłowacji narodził się kult gwiazd muzycznych związany z konwergencją mediów: pisała o nich prasa, występowali na koncertach, w radiu i telewizji, można było wreszcie zaobserwować ścisły związek świata filmu z przemysłem fonograficznym. Por. E. Ciszewska, *Debiut teatralny i filmowy Miloša Formana w kontekście czeskiej muzyki popularnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*, [w:] *Język, literatura i kultura Czech 2*, red. J. Kościukiewicz, J. Korbut, Racibórz 2009, s. 193.

11 Zob. Z. Hudec, A. Novobilská, *Filmová komedie*, [w:] *Panorama českého filmu*, red. L. Ptáček, Olomouc 2000, s. 289.

12 Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie informacje dotyczące realizacji omawianych filmów, przytaczam za: *Tváře českého filmu...*

czas utworów zmieniała się barwa głosu postaci, przybierając rozpoznawalne brzmienie wokali czeskich piosenkarzy. Dopatrywano się w filmie Rychmana inspiracji wcześniejszym o trzy lata musicallem *West Side Story* (1961) Wise'a i Robbinsa – trawestacją *Romea i Julii* rozgrywającą się w środowisku nowojorskich emigrantów. Historia pierwszej miłości, rodząca się pomiędzy młodocianymi bohaterami na tzw. *brigádzie* (pracy sezonowej) w trakcie zbiorów na plantacji chmielu, nie zachwycała jednak rozmachem inscenizacji, ani wirtuozyjnymi sekwencjami tanecznymi, podobnymi do tych z amerykańskiego klasyka. *Starcy na chmielu* urzekli widzów swą prostotą i autentycznością oraz – jak się okazało – ponadczasowymi piosenkami, stając się kasowym przebojem tamtej doby. Dwa lata później Rychman, ponownie we współpracy z Blažkiem, nakręcił kolejny musical *Dama w tramwaju* (cz. *Dáma na kolejích*), lecz twórcom nie udało się powtórzyć sukcesu pierwszego dzieła. Do dziś *Starcy na chmielu* przywoływani są z nostalgią, widzowie tęsknią za podobnym rodzajem bezpretensjonalnych i wzruszających opowieści. Ciekawe jest zakończenie filmu, potwierdzające tezę, iż w połowie lat sześćdziesiątych filmowcy rzeczywiście mogli pozwolić sobie na wyrażanie odważnych treści. Tytułowi starcy, nie potrafiąc zapanować nad swymi podopiecznymi oraz nie wierząc w niewinność uczucia łączącego Filipa (Vladimír Pucholt) i Hankę (Ivana Pavlová), postanawiają ukarać tę dwójkę relegowaniem z obozu. W ostatniej scenie zakochani bohaterowie wsiadają razem do autobusu i odjeżdżają w nieznane ku zazdrości, pozostałych na plantacji chmielu, uczniów. Kilka lat później, na podobną finałową ucieczkę ku obyczajowemu wyzwoleniu zdecydował się inny absolwent¹³, stając się symbolem amerykańskiego kina kontestacji.

Drugim musicalem, który wszedł na ekrany w wyjątkowo udanym dla czechosłowackiej kinematografii 1964 roku, był film *Gdyby tysiąc klarnetów* Jána Roháča i Vladimíra Svitáčka. Ogromne przedsięwzięcie realizacyjne, do którego zatrudniono około czterystu statystów, okazało się najdroższym filmem, jaki kiedykolwiek powstał nad Wełtawą. Autorzy muzyki, Jiří Suchý i Jiří Šlitr, którzy wystąpili także w epizodach aktorskich obok takich artystów jak: Gott, Matuška i Eva Pilarová, rok wcześniej przeszli „próbę generalną”, grając w filmie *Bylo nás deset* (1963) Antonína Kachlíka. Reżyser tego skromnego obrazu, postanowił wzbogacić po części autobiograficzną opowieść o czasach wojny muzyką jazzową, poprosił więc Suchego i Šlitra o skomponowanie jednego z utworów.

13 Odwołanie do zakończenia filmu *Absolwent* (1967, reż. M. Nichols).

Obaj twórcy, przygotowując się do roli w musicalu, zaproponowali również swój udział aktorski, a scenariusz – mający pierwotnie rozliczeniowy charakter – pod ich wpływem przybrał formułę filmu muzycznego. Obraz *Gdyby tysiąc klarnetów* oparty jest na błyskotliwym pomysłem: podczas gdy w pobliskim miasteczku ma nastąpić odsłonięcie pomnika Jana Sebastiana Bacha, w wojskowej jednostce broń zamienia się w instrumenty muzyczne. Strzelby przybierają postać klarnetów, działo artyleryjskie przekształca się w fortepian, a w arsenale znajdują się odtąd wyłącznie skrzypce. Wprowadza to w zakłopotanie bezbronnymi żołnierzami. Jeden z dowódców przed przybyciem telewizji chowa się w szafie, a posiłki, które nadchodzą z lądu oraz powietrza, po przekroczeniu magicznego okręgu także zamieniają się w instrumenty. Dziennikarka mająca relacjonować uroczystość odsłonięcia monumentu dostaje nowe zadanie – musi namówić wojskowych do wystawienia wielkiej rewii, która zostanie wyemitowana w wieczornym programie telewizyjnym. Musical Roháča i Svitáčka posiada pacyfistyczną wymowę – instrumenty, w przeciwieństwie do pistoletów, nie mogą nikogo skrzywdzić. Taki stan rzeczy nie utrzymuje się jednak długo. Armia doprowadza do schwytania sprawcy całego zamieszania i przywrócenia właściwego porządku.

Podsumowanie

Do narodzin czechosłowackiego musicalu filmowego z jednej strony przyczyniła się polityczna odwilż połowy lat sześćdziesiątych, z drugiej – niespotykana dotąd sława rodzimych wykonawców muzyki popularnej. Publiczność pragnęła zobaczyć i usłyszeć swoich idoli także na dużym ekranie, pierwsze musicale cechował zaś ciekawy mariaż kina gatunkowego z udziałem twórców oraz aktorów kojarzonych dziś z nową falą, występujących u boku gwiazd estrady. Poza licznymi ograniczeniami, zarówno instytucjonalnymi, jak i cenzorskimi, socjalistyczny przemysł rozrywkowy charakteryzował się całkowicie swobodnym podejściem do kwestii autorstwa. Nikt nie dbał o zdobywanie licencji utworów, jakie wchodziły w skład ścieżki dźwiękowej do filmu. Niezwykłą popularnością cieszyły się czeskie wersje zagranicznych przebojów, na przykład z repertuaru *The Beatles*, Czesi posiadali zresztą własną super grupę – *Golden Kids*, w skład której wchodziła: Marta Kubišová, Helena Vondráčková oraz Václav Neckář. Pierwsza z tej trójki, po roku 1968 została całkowicie odsunięta w cień przez

ówczesną władzę¹⁴, natomiast pozostali artyści nie tylko nagrywali przeboje do licznych filmów, ale też sporadycznie pojawiali się na dużym ekranie (Neckář zadebiutował w głównej roli w *Pociągach pod specjalnym nadzorem* Menzla). Trzeci najsłynniejszy głos czeskiej piosenki filmowej należy do wspomnianego Karela Gotta, także mającego na swoim koncie doświadczenia aktorskie – odrzucił co prawda główną rolę w *Lemoniadowym Joem*, przygotowując się do *tournee* po Polsce¹⁵, lecz zagrał w kilku epizodach w musicalu *Gdyby tysiąc klarnetów*. Dziesięć lat później wystąpił wreszcie w pierwszoplanowej roli w filmie Rychmana *Gwiazda spada z nieba* (cz. *Hvězda padá vzhůru*, 1974), gdzie wcielił się w początkującego artystę, który przyjeżdża do Pragi i wikła się w niebezpieczne meandry przemysłu muzycznego. Film nie był jednak udany, podobnie jak inne musicale nakręcone w epoce „normalizacji”. Widzów miała przyciągnąć do kin przede wszystkim postać Gotta, którego nieustająca popularność była mierzona liczbą zdobytych *Złotych Słowików*, przyznawanych każdego roku w plebiscycie organizowanym przez magazyn „Mladý svět”¹⁶. Aż do wybuchu Aksamitnej Rewolucji, zakończonej 29 grudnia 1989 roku upadkiem komunistycznego reżimu w Czechosłowacji, nie powstał już żaden film mogący artystycznie i frekwencyjnie dorównać pierwszemu musicalom z 1964 roku. Dopiero po zmianie ustroju gatunek ten znów stał się polem do eksperymentów. Bardzo szybko, bo już w 1991 roku na ekrany kin trafił *Kurz* (cz. *Kouř*, 1990) Tomáša Vorela. Obraz ten posługiwał się konwencją musicalu, ale dokonywał także rozliczenia z doświadczonym przez reżysera schyłkowym okresem komunizmu. Kolejne tytuły – debiut Jana Hřebejka *Bigbitowe lata* (cz. *Šakalí léta*, 1993) oraz *Zbuntowani* (cz. *Rebelové*, 2001) Filipa Renča – odnosiły się już do czasów przeszłych, wpisując się w formułę filmu nostalgicznego. Choć wybór kina gatunkowego przez młodych filmowców był, zdaniem Ewy Ciszewskiej, jasnym sygnałem, w jakim

14 O przerwanej karierze piosenkarki opowiada dokument Olgi Sommerovej *Magický hlas buntowniczky* (cz. *Magický hlas rebelky*, 2014).

15 Por. P. Taussig, *Limonádový Joe*, [w:] tegoż *Český biják*, Praha 2009, s. 69; wywiad z Oldřichem Lipským przeprowadzony przez Jiřího Nováka, „Film a divadlo” 1987, nr 5, s. 29.

16 Nagrodę *Zlatý slavík* przyznawano najlepszemu piosenkarzowi (często w odrębnych kategoriach dla wokalisty oraz wokalistki) od 1962 roku, w czasie gdy na ekrany wchodził film Rychmana, Gott odbierał już jedenastą statuetkę. Choć do 1989 roku wyniki plebiscytu czytelników niejednokrotnie fałszowano, nie umniejsza to czołowej pozycji Gotta w czechosłowackim przemyśle rozrywkowym na przestrzeni kilku dekad – w 2015 roku, w tym samym plebiscycie pod zmienioną nazwą *Český slavík*, Gott po raz czterdziesty zajął pierwsze miejsce.

kierunku powinno zmierzać współczesne kino czeskie¹⁷, musicale po 1989 roku nie powtórzyły sukcesu dzieł z lat sześćdziesiątych, uchodzących do dziś za najciekawszy przykład recepcji tego typowo hollywoodzkiego gatunku w kinematografii znad Wełtawy. Współczesne musicale nie opierają się już na ścisłym związku branży muzycznej z przemysłem filmowym, a poprzez kreowanie uczucia tęsknoty za poprzednim ustrojem, są znacznie mniej przewrotne od pierwszych dokonań Rychmana, Roháča i Svitáčka.

Bibliografia

- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Język, literatura i kultura Czech 2, red. J. Kościukiewicz, J. Korbut, Racibórz 2009.
- Liehm A. J., *Ostře sledované filmy*, Praha 2001.
- Lukeš J., *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013.
- Novák J., wywiad z Oldřichem Lipskim, „Film a divadlo” 1987, nr 5.
- Panorama českého filmu*, red. L. Ptáček, Olomouc 2000.
- Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej*, red. P. Biliński, P. Plichta, Kraków 2012.
- Szczepanik P., *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Brno 2009.
- Taussig P., *Český biják*, Praha 2009.
- Žalman J., *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, „Film a doba” 1991, nr 3.

Filmografia

- Absolwent*, reż. M. Nichols, 1967.
- Bigbitowe lata*, reż. J. Hřebejk, 1993.
- Bylo nás deset*, reż. A. Kachlíka, 1963.
- Czarny Piotruś*, reż. M. Forman, 1963.
- Czy macie w domu lwa?*, reż. P. Hobl, 1963.
- Dalibor*, reż. V. Krška, 1956.

17 W tej optyce współczesne filmy czeskie, wykorzystując rozmaite formuły twórcze, powinny posiadać jednak wyraźny rys lokalny, a także cechować się wysokim poziomem rzemiosła filmowego. Por. E. Ciszewska, *Stalin i big-beat. Medialne rekonstrukcje lat 50. XX wieku we współczesnym kinie czeskim*, [w:] *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej*, red. P. Biliński, P. Plichta, Kraków 2012, s. 146.

Dama w tramwaju, reż. L. Rychman, 1966.
Gdyby tysiąc klarnetów, reż. J. Roháč, V. Svitáček, 1964.
Gwiazda jedzie na południe, reż. O. Lipský, 1958.
Gwiazda spada z nieba, reż. L. Rychman, 1974.
Jeszcze wesela nie było..., reż. J. Mach, 1954.
Kasia Ballou, reż. E. Silverstein, 1965.
Kurz, reż. T. Voral, 1990.
Lemoniadowy Joe, reż. O. Lipský, 1964.
*Magiczny głos buntowniczk*i, reż. O. Sommerová, 2014.
Miłość blondynki, reż. M. Forman, 1965.
Niech żyją duchy, reż. O. Lipský, 1977.
Ojczyzna, reż. J. Mach, 1953.
Pieniądze albo życie, reż. J. Honzl, 1932.
Pieśniarz, reż. S. Innemann, 1932.
Pieśń prerii, reż. J. Trnka, 1949.
Pociągi pod specjalnym nadzorem, reż. J. Menzel, 1966.
Puder i benzyna, reż. J. Honzl, 1931.
Sklep przy głównej ulicy, J. Kadár, E. Klos, 1965.
Sprzedana narzeczona, reż. O. Kmínek, 1922.
Starcy na chmielu, reż. L. Rychman, 1964.
Trzy orzeszki dla Kopciuszka, reż. V. Vorlíček, 1973.
Tváře českého filmu: Muzikál, reż. J. Stehlík, P. Vachler, 2001.
West Side Story, reż. R. Wise, J. Robbins, 1961.
Zbuntowani, reż. F. Renč, 1001.
Ziemia śpiewa, reż. Karel Plicka, 1933.
Złotá šedesátá – Miloš Forman, reż. M. Šulík, 2009.

Abstrakt

Artykuł przybliża kontekst narodzin gatunku musicalu filmowego w Czechosłowacji połowy lat sześćdziesiątych, a także diagnozuje przyczyny jego popularności w kinie tamtej doby. Zarysowane zostały zarówno tradycje piosenki filmowej, jak również kształtowanie się kultu gwiazd muzycznych, przenikającego także do świata filmu, co doprowadziło do powstania pierwszych czechosłowackich musicali. Przełomowym okazał się 1964 rok, gdy na ekrany weszły aż cztery tytuły: *Czy macie w domu lwa?*, *Lemoniadowy Joe*, *Gdyby tysiąc klarnetów* oraz *Starcy na chmielu*, zaś równolegle rodziła się czechosłowacka nowa fala, która w dzisiejszej refleksji filmoznawczej całkowicie przyćmiła ówczesne kino gatunkowe.

Słowa kluczowe: Czechosłowacja, musical, lata sześćdziesiąte, nowa fala, kino gatunkowe

Peripheries of the New Wave: Musical in the Czechoslovakia of the 1960s

The following article introduces the context of the development of a new movie genre in Czechoslovakia in the mid-sixties – namely musical. It also investigates the reasons of its popularity at that time. The traditions of Czechoslovakian movie song and the beginning of the music star system at that country are of particular interest too. The latter led to the strict cooperation between filmmakers and musicians. The breakthrough happened in year 1964 when four films of that kind were shown in cinemas: *Do You Keep a Lion at Home?*, *Lemonade Joe*, *If a Thousand Clarinets* and *The Hop Pickers*. At the same time first films of Czechoslovakian New Wave appeared and in the present film studies this phenomenon overshadowed musicals and other film genres of that era.

Keywords: Czechoslovakia, musical, sixties, popular culture, New Wave, genre cinema

Mikołaj Góralik – cieszyńnianin, doktorant w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, w ramach studiów przebywał także na Uniwersytecie Palackiego w Ołomuńcu oraz na Uniwersytecie Masaryka w Brnie. Zajmuje się czechosłowackim kinem gatunkowym oraz analizowaniem dorobku twórczego Kurta Webera, od sześciu lat współpracuje z Festiwałem Kręgi Sztuki. Prelegent podczas festiwali filmowych: 14. The Unprecedented Cinema w Tallinie i 2. Przeglądu „Czeski sen” w Krakowie, autor publikacji m.in. w „Kontekstach”, „Ekranach”, „Kontraście” oraz pokonferencyjnych tomach zbiorowych.