

Grażyna Świętochowska

(Uniwersytet Gdański)

Użycie telewizji Przypadek czechosłowackiej nowej fali

Chęć podjęcia i uzasadnienia jednego tylko aspektu heterogenicznej estetycznie twórczości filmowej zaliczanej w poczet czechosłowackiej nowej fali zachwiać może pożądaną zależnością między centrum i suburbium, ośrodkiem ciężkości i cechami marginalnymi nurtu. Nie będzie to jednak działanie odosobnione, bo w kontekście historyczno-filmowych praktyk opisu specyfiki nowego kina czechosłowackiego z lat sześćdziesiątych autorzy zazwyczaj zatrzymują się na zestawieniu stylistyk, metod twórczych, tematów pozwalających z różnym skutkiem, gdy idzie o syntetyczne uogólnienie, objąć materiał filmowy, na który, w zależności od przyjętego kryterium selekcji, składa się nawet kilkadziesiąt filmów zrealizowanych między 1963 a 1970 rokiem.¹ W strategii unikania całościowych definicji tego ważnego etapu w historii kina europejskiego pomieścić z pewnością też można zamysł ujęcia „nowej wlny” od strony jej związków z telewizją. Jak wykażę, można owe związki prześledzić zarówno na płaszczyźnie problemów terminologicznych, jakie wykształciły się w procesie krytycznej recepcji czechosłowackiej nowej fali, zacierających realny dystans między medium kina i telewizji; na przykładzie poszczególnych realizacji filmowych, nawet wówczas, gdy w praktyce dochodzi tylko do przechwycenia pewnych zewnętrznych artefaktów, „rekwizytów” powiązanych z dokumentalną tendencją *cinéma-vérité* o prototelewizyjnych korzeniach oraz w dającym się wyodrębnić wątku przenikania i artystycznej kompensacji telewizyjnych programów rozrywkowych i filmów czechosłowackiej nowej fali, skazując te drugie na interakcję z kulturą masową reformującego się państwa socjalistycznego.

Więź ontologiczna czy zespół konwencji: telewizja – *cinéma-vérité* – „nova vlna”

Dla uchwycenia związków łączących czechosłowacką nową falę z przemianami przekraczającymi ramy kina fikcjonalnego czy medium kina w ogóle, bo przekierowującymi ją w stronę telewizji niezbędna jest krótka charakterystyka nowej formuły dokumentalizmu filmowego, której udział powszechnie uważa się za istotny w procesie kształtowania się wszystkich ruchów nowofalowych. Zdaniem Jerzego Płazewskiego ufundowały nurt *cinéma-vérité* dwie przesłanki: rozwój techniki filmowej (lekkie, bezszmerowe kamery zsynchronizowane z przenośnym magnetofonem, magnetyczny zapis dźwięku, ultraczułe taśmy) oraz „przemozny wpływ wywiadów telewizyjnych z «ciekawymi ludźmi»”.² Pierwszy warunek dla czeskiego kina z lat sześćdziesiątych – oznaczający m. in. łatwy dostęp małych ekip filmowych bezpośrednio do tematu – był nieosiągalny. Czechosłowaccy filmowcy

poza *Konkursem* Miloša Formana (1963), nakręconym przy użyciu kamery 16 mm³, nadal pracowali na tradycyjnym, ciężkim sprzęcie.⁴ Świadomość istnienia rozbieżnej dostępności do demokratyzującej się technologii filmowej, zawsze przecież determinującej estetykę poszczególnych obrazów, prowokowałaby więc jedynie do mówienia o figurze stylizacji, na podobieństwo refleksji wskazujących na analogię z *cinéma-vérité* jednego z filmów Stanley Kubricka – *Dr Strangelove* (1963)⁵ – zrealizowanego zresztą w tym samym, co dwa sztandarowe filmy czechosłowackiej nowej fali: *Czarny Piotruś* i *O czymś innym*. Doprecyzowania wymaga jednak zakres i realny wpływ drugiego składnika.

Prymarne znaczenie radykalnych przemian dynamizującego się przekazu telewizyjnego względem zmian zachodzących w dokumencie akcentuje współcześnie wielu autorów. Geoffrey Nowell-Smith, pisząc o fenomenie *cinéma-vérité*, potwierdza zasygnalizowaną już genezę zjawiska: „Zasadniczo nie była to rewolucja kinematograficzna. Miała ona swoje korzenie w telewizji. To ona okazała się dźwignią dla technologii, która swoje zastosowanie znalazła najpierw w produkcjach telewizyjnych, a dopiero w dalszym rzędzie w kinie”.⁶ W piśmiennictwie anglosaskim istnieje konieczność opowiedzenia się wobec terminu „direct cinema”, czasem postrzeganego, jako kategoria bardziej obszerna, w zawężeniu identyfikowana jednak tylko z twórczością amerykańskich dokumentalistów działających w ramach Drew Associates. W stosunku do tego drugiego zjawiska przyjęło się zresztą powszechnie mówić o kinie bezpośrednim. Nowell-Smith w celu wprowadzenia praktycznego rozgraniczenia dwóch nurtów sięga po następujące kryterium formalne: termin kina bezpośredniego odnosiłby się do filmów realizowanych przez twórców praktykujących taki model obserwacji wydarzeń, w którym sam fakt rejestracji przechodzi niemal niezauważony przez uczestników owych wydarzeń⁷, zaś termin *cinéma-vérité* odnosiłby się do filmów, które w jakimś przynajmniej stopniu można określić przekazami samozwrotnymi, w ramach których twórcy przepytują uczestników, usiłując ustalić ich prawdziwość czy, inaczej mówiąc, prześwietlić materiał za pomocą kamery.⁸ W rozumieniu „ojców założycieli” nurtu, Jeana Roucha i Edgara Morina, definiowanego przez nich jako „doświadczenie kino-prawdy”, „eksperyment prawdziwego kina” i „wzajemne oddziaływanie kina i prawdy”, *cinéma-vérité* miało być formą psychoanalitycznego katalizatora, uaktywnianego za pomocą specyficznej metody przesłuchań, wywiadu, ankiety, tradycyjnie łączonej właśnie z praktykami telewizyjnymi (klasyczny przykład bohaterki *Kroniki pewnego lata* (1960), która przed kamerą Roucha i Morina ujawnia swoją przeszłość więźniarki obozu koncentracyjnego). Dla odmiany kino bezpośrednie koncentrowało się w gruncie rzeczy na celebrytach – takich jak John Kennedy (*Primary*, 1960), Bob Dylan (*Dont Look Back*, 1967) czy zespół The Rolling Stones (*Gimme Shelter*, 1969) – starając się zaobserwować prawdę – *behind the scenes*. Prawda ta jednak była uwikłana w zdolność samoprezentacji osób, których kamera direct cinema obdarzała swoim zainteresowaniem, ich oswojenia z kamerami właśnie czy obecnością mediów w ogóle. Rouch i Morin nastawieni byli na to, co nieprzewidywalne, z premedytacją, za pomocą pewnej formy prowokacji dążyli do obnażenia rzeczywistości. Co w efekcie przynosiło też zarzuty w rodzaju tych sformułowanych przez Christiana Metza: „Z małymi wyjątkami są to bezkształtne bruliony, które dawniej uważalibyśmy jedynie za pośrednie stadia nie ukończonej jeszcze roboty”.¹⁰ Robert Drew, Richard Leacock, Don Allan Pennebaker starali się wychwycić z rzeczywistości punkty krytyczne, sploty dramatyczne, punkty kulminacyjne, rozwiązanie konfliktu i zakończenie, które jakoby same miały z niej wypływać. Co polski monografista nurtu odnotowuje raczej jako wtórne zabiegi montażowe, a nawet równoległe do samego momentu rejestracji, powiązane z chęcią tendencyjnego wyboru takich momentów.¹¹

Filmy czechosłowackiej nowej fali, spośród których tymi najbardziej rozpoznawalny-

mi do dziś pozostały filmy Jiříego Menzla i Miloša Formana, w latach sześćdziesiątych, a na pewno w pierwszej połowie dekady, nieprzerwanie konfrontowane były z pojęciem *cinéma-vérité*, jak wydaje się pojęciem wciąż jeszcze wówczas nieostrym semantycznie, nie do końca sprecyzowanym, od początku bliskim zarówno praktykom filmowym, jak i telewizyjnym. Ważne jest również to, że dostępne komentarze krytyczne nie przez przypadek za najczęstszy punkt odniesienia dla kina czeskosłowackiego, i to nie tylko okresu „nowej wlny”, widzą jego związki z rzeczywistością, specyficzny, rozpoznawalny typ realizmu filmowego łączonego niekiedy z kategorią groteski, któremu po stronie samych twórców, o czym piszę dalej, towarzyszy wręcz obsesyjne użycie parametru „prawdziwości”. Czeskie i słowackie filmy, kwalifikowane często jako „nowe kino”, powstawały z pewnością w środowisku ucieczki od socrealistycznej matrycy, w perspektywie dziedzictwa neorealistycznego, jednocześnie takiej formuły realizmu filmowego, który nie jest wyznaczany przez paradygmat bazinowski, diagnozowany wyłącznie na podstawie użycia realistycznych środków wyrazu. Najbardziej „realistyczne” kino Formana ma przecież niewielki związek z estetyką długich ujęć. Najczęściej realizuje model odwrotny: twardego montaż w agresywnych zbliżeniach i detalach, przywodzących na myśl praktyki entomologiczne. Jeżeli zasługuje na epitet kina paradokumentalno-werystycznego, to dzięki kracauerowskim „wątkom znalezionym”, mikrozdarzeniom wyzwolonym z materialnej rzeczywistości, często tylko sygnalizowanym i już po chwili nieodwołalnie zarzuconym. Przyległość do istoty fotograficznego medium zapewniają ujęcia rzeczywistości „nieinscenizowanej”, „nieprzewidywalnej”, sugerujące otwartość i nieograniczoność fizycznej, pozakadrowej egzystencji. Kamera wbrew percepcyjnym oczekiwaniom widza chwytą rzeczy i ludzi „przypadkowo”, zdejmując postaci na peryferiach kadru, w strumieniu ulicy.¹² Szkoła Formana – a więc i Ivan Passer, i Jaroslav Papoušek – konsekwentnie stosuje długą ogniskową, opartą na niewielkiej głębi ostrości, co zwalnia z obaw o niedociągnięcia na drugim i trzecim planie fabularnym.¹³ Wrażenie realizmu filmowego intensyfikuje jeszcze praca z aktorami niezawodowymi. Tę tendencję dobrze charakteryzuje polityka podglądactwa, voyeuryzmu, zderzonego jednak z intelektualnym wyborem, wyłuskującym bohaterów w niedyskretnych sytuacjach, które pozbawiają ich maski i czynią „tylko” śmiesznymi. Cięcia montażowe pozwalają wydobyc efekt satyryczny.

Równie istotny dla właściwego zrozumienia bogactwa środków estetycznych nurtu jest jednak równoważący „efekt tyranii prawdy”¹⁴ niezwykle istotny biegun poszukiwań filmowych, w którym swoją reprezentację odnajdują pierwiastki absurdu, surrealizmu, deformacji. To te ostatnie prowokują współczesnych autorów do odnajdywania w filmach czeskosłowackiej nowej fali przekonujących świadectw ekspresji pożądania, wyzwolenia wyobraźni, sprecyzowanej filozofii języka czy zdeterminowanej genderowo podmiotowości.¹⁵ Ostateczne oparcie nurtu na dwóch kolosach na glinianych nogach, stawiających badacza przed projektem pogodzenia trudnej w oglądzie ambiwalencji, zachodzenia na siebie dwóch pozornie wykluczających się estetyk, obecne było w formie zarodkowej już w pierwszych próbach podsumowujących rewelatorską, bo wielopłaszczyznową specyfikę czeskosłowackiej nowej fali: „jedna zmierzała w stronę wnętrza, abstrakcji, poetyczności, druga zaś w stronę dokładniejszej obserwacji, w stronę większej autentyczności. W pierwszej odnaleźć można różne metody deformacyjne, od alegorii, hiperboli, ironii, groteski, parodii aż po satyrę. W drugiej – obraz pozornie przeźroczysty, przesuwający się od opisu w stronę historii naturalnej, zoologii, antropologii (...). Współczesny człowiek i współczesne społeczeństwo trafiły pod lupę i badani są z obydwu stron: abstrakcyjnej i socjologicznej poetyki”¹⁶. Umowny podział wprowadzony przez Jana Žalmana¹⁷ mimo ambicji porządkujących „nie daje czytelnikom odpowiedzi na pytanie, czym właściwie jest ta czeska Nowa Fala”¹⁸. Wskazuje jednak na wewnętrzne napięcia nurtu, w ramach którego poszczególni reżyserzy

„wędrowali” jeszcze między polem „realistycznym” a wariantem awangardowego gestu zerwania z prostym odniesieniem do tego, co pozadiegetyczne, w którym dominuje odejście od obrazu przezroczystego, na rzecz kondensacji rozwiązań formalnych (przypadek Věry Chytilovej i Jaromila Jireša).

Nie przez przypadek deklarowany priorytet autentyczności i organizacja wokół niego poszczególnych filmów otwiera czechosłowacką nową falę, stopniowo wytracając swoją energię. Realizacje filmowe sprzed roku 1965 wspiera zresztą dyskurs twórców zogniskowany wokół kategorii prawdy. Choć jest powiązany z chęcią opowiedzenia się wobec „kryptoprawdy” determinującej sztukę tworzoną w Czechosłowacji przez całą dekadę wcześniejszą, paradoksalnie pobrzmiewa zbliżoną zagorzałością, tym razem jednak nie mechanicznie przejętą od politycznych decydentów, ale wprowadzającą ramę wspólnego doświadczenia pokoleniowego. U jego źródeł tkwiłaby właśnie chęć chirurgicznego odcięcia się od ideologicznego formatu rzeczywistości, radykalnego zerwania ze sztucznie prolongowanymi praktykami socrealistycznymi, zawiadującymi również środkami sztuki filmowej.¹⁹ Sprzeciw wyrazić można tylko dobitną retoryką, która chętnie sięga po słownik moralnej dyscypliny. Najwyraźniej brzmi głos Ivana Passera: „Prawda jest naszym jedynym kryterium.(...) Kiedy stoimy za kamerą, obserwujemy ludzi, których za chwilę będziemy filmować, zadajemy sobie tylko jedno pytanie: czy to jest prawdziwe?”²⁰ Dołącza do niego Miloš Forman: „Czerpiemy materiał tylko z tego, cośmy sami zobaczyli, usłyszeli, poznali, przeżyli. Doskonale zdaję sobie jednak sprawę, że prawda jako taka, prawda sama w sobie – nie wystarcza. Musi to być taka prawda, która potrafi przekonywać albo tym, że się jej nie zna, choć istnieje w rzeczywistości, albo tym, że jest tak oczywista, że nikt jej nie dostrzega”²¹ czy Hynek Bočan „Chcę robić filmy, które ukazują prawdziwe życie i walczą o codzienną etykę”.²² Problem kłamstwa i roszczenie prawdy podejmuje jeszcze bezkompromisowa Věra Chytilova: „Chcemy budować nową, społeczną moralność a jednocześnie – jako artyści – kłamiemy. Kłamiemy, uprawiamy hipokryzję, nieodpowiedzialność, tchórzostwo. Kłamstwo w sztuce powinno być karane sądownie. Podobnie jak brak odpowiedzialności za czyny i słowa”.²³ Przyznając się jednocześnie do fascynacji modelem filmowości, jaki realizują *Cienie* Johna Cassavetes’a, film, który „posiada wszystkie elementy, które powinny cechować dzieło sztuki, a więc: autentyzm, inteligencję, wrażliwość”²⁴. Wzięcie filmowej misji Chytilova kontynuuje nawet wówczas, kiedy nikt już nie łączy jej twórczości z aspiracjami wypowiedzianymi o rzeczywistości: o granicznym przypadku kina fikcjonalnego, jakim są *Stokrotki* (1966), chwilami zbliżające się do plastycznego happeningu, reżyserka mówi wszak „groteskowy dokument filozoficzny”.²⁵ Warto zaznaczyć, że mowa o filmie, który przynależy już do kolejnego etapu rozwoju czechosłowackiej nowej fali, w którym kolejni młodzi twórcy, niedawni asystenci na planach pierwszych filmów debiutantów czechosłowackiej nowej fali, tacy jak Elo Havetta czy Dušan Hanák, czasami określane mianem słowackiej nowej fali, odczuwają już potrzebę zdystansowania się do deklaracji starszych kolegów, uwypuklając tym samym ich dążenia: „oni w duchu tendencji swojego czasu starali się osiągnąć jakiś weryzm. (...) czeski weryzm, też już jest passé”²⁶; „Dziś ta nowa, wtedy odkryta w Czechach forma filmowa jest już dostatecznie znana. (...) Być może rzeczywiście mamy w sobie więcej złości czy gniewu niż Passer”.²⁷

Temat prawdy/prawdziwości/autentyzmu lokuje zainteresowania czechosłowackich filmowców po stronie jak najbliższych związków z rzeczywistością, które od zawsze determinują zarówno przekazy kina fikcjonalnego, dokumentalnego, jak i interwencyjną funkcję wywiadu/reportażu telewizyjnego. Wypowiadane w konkretnym momencie historycznym w sposób automatyczny każą odnieść się do zapoczątkowanego w kinie dokumentalnym trendu *cinéma-vérité*, w sposób pośredni też do założycielskich deklaracji Roucha i Morina:

„Dobra opowieść to taka, która nie staje między nami a rzeczywistością. (...) Metoda *vérité* jest czymś w rodzaju wymiatania fałszywych mitów już na poziomie technologii kręcenia filmów.”²⁸; „Mówimy o *cinéma-vérité* jako o metodzie, gdy tymczasem chodzi o to, że słowo *vérité* oznacza konieczność walki z filmowym fałszem. I to jest najważniejsze. Nie styl czy metoda”.²⁹ Kiedy przyjrzeć się bliżej reakcjom na pierwsze filmy czechosłowackiej nowej fali, wyraźnie widać, że zasadność mówienia o *cinéma-vérité* w kontekście praktyk nowego kina czechosłowackiego w takim samym stopniu co po stronie twórców, powstała w procesie krytycznej recepcji na to, co nowe, tworząc specyficznie dynamiczną relację. Cóż innego wynikać może ze słów kilkakrotnie już tu cytowanego Formana: „Nie wiem czy realizuję *cinéma-vérité*, film-ankietę czy jeszcze coś innego, jak się to zwykle pisze o moich filmach”.³⁰ Zależność między tymi dwoma polami wypowiedzi – krytycy / twórcy – wyglądać może następująco: kwalifikowanie przez krytykę tego, co nowe w kategoriach terminów nieostrych gatunkowo i w momencie ich formułowania do końca tak naprawdę nierozpoznanych pociąga za sobą konieczność samookreślenia się twórców wobec tych arbitralnych kwalifikacji.

O terminologicznym „splątaniu”, jakiemu musieli sprostać i jakie sami wywoływali pierwsi krytycy opisujący zmiany zachodzące w czechosłowackiej kinematografii, najlepiej świadczy ten oto cytat: „Reportaż Formana robiony jest techniką *cinéma direct*, kina bezpośredniego, co na ogół utożsamia się – (...) niesłusznie – z *cinéma-vérité*. Istotą kina bezpośredniego wydaje mi się maksymalne uwzględnienie przypadkowości „życia”, w ramach takiej nieprzypadkowej konstrukcji, jaką musi być dzieło sztuki. Wedle tego rozumienia filmu każdy fragment „życia” jest równie znaczący”.³¹ Poza oczywistą intuicyjnością kierującą praktyką używania dostępnych klisz nazewniczych, w tekstach krytycznych z zasady spontanicznych i doraźnych, uwidaczniają się w tym fragmencie jeszcze dwie prawidłowości: reportaż jako gatunek *stricte* telewizyjny jest podstawą oglądu nowego kina, a dopiero potem ewoluujące formy/metody współczesnego dokumentu, autor w sposób niemal niezauważalny przechodzi jeszcze do mówienia o nowych praktykach realizacyjnych, o prototelewizyjnej genezie w odniesieniu do kina fikcjonalnego, wszak podkreślony zostaje świadomy aspekt konstrukcji materiału, który ma skutecznie objąć przypadkowość życia. Co ciekawe, filmem, o którym mowa powyżej, nie jest wcale niepełnometrażowy debiut Formana *Konkurs*, którego genetyczna kwalifikacja jest faktycznie problematyczna, ale pochodzący z tego samego roku *Czarny Piotruś*.

Dodatkowo mamy do czynienia z sytuacją, w której do przeszczepienia osiągnąć kina dokumentalnego, wyrastającego z ewolucji pewnych form wywiadów telewizyjnych, zachodzi w płaszczyźnie poszukującego nowych środków wyrazu kina fabularnego, z przeoczeniem filmu dokumentalnego, który przecież w tym czasie też w Czechosłowacji jest realizowany, w kilku przypadkach również przez reżyserów „nowofalowych”. Charakterystyczna jest tu zresztą tematyka dokumentów realizowanych przez Evalda Schorma czy Jaromila Jireša – drastyczny spadek urodzeń, etyczny problem samobójstwa, etiologia i konsekwencje chorób psychicznych – anektująca „ciemną” stronę rzeczywistości nie poddającą się prostym ocenom, nie dającą jednoznacznych odpowiedzi. W kontekście dokumentalnego przygotowania Schorma i Jireša warty odnotowania wydaje się brak podobnego zaplecza w doświadczeniu zawodowym Miloša Formana, ale i niezwykle ważny w rozwoju tego twórcy, staż w funkcji asystenta Alfreda Radoka w multimedialnym projekcie *Laterna Magika*, przygotowanym początkowo jako jednorazowy program reprezentujący Czechosłowację na EXPO '58 w Brukseli. Co prawda obok Formana praktykowało u Radoka wielu młodych reżyserów czeskiej nowej fali, a także twórców kina popularnego z lat sześćdziesiątych, m.in. też wspomniani Schorm i Jireš, ale to właśnie przeżycie tej pró-

by „błyskotliwe(go) połączeni(a) słowa, muzyki, scenografii, tańca i najnowocześniejszych technik scenicznych”³² stało się dla Formana przewrotną przepustką do dalszej samodzielnej już twórczości. Od zaplecza finansowego – *Konkurs*, „fikcyjny” reportaż o castingu do praskiego Teatru Semafor, nakręcony został za pomocą 16 mm kamery, kupionej właśnie za honorarium pochodzące z asystentury przy *Laterna Magika* – po samoświadomość artystyczną: „kiedy patrzę wstecz na moje pierwsze filmy, mam wrażenie, że chodziło w nich głównie o jedną rzecz: dokładną obserwację. Dopiero później zdałem sobie sprawę, że była to prawdopodobnie moja podświadoma reakcja na niezwykle dramatyczny, efektowny styl Alfreda Radoka”.³³ Być może problem kwalifikacji gatunkowej *Konkursu* – fabularyzowanej rejestracji fikcyjnego castingu, która w dzisiejszych formach telewizyjnych jest elementem codziennej oferty programowej – jak i kolejnych filmów, w ogóle nie zaistniałby, gdyby dokumentalne przygotowanie Formana, z zawodu przecież scenarzysty, było czymś oczywistym, nie prowokowałoby do tak odważnych kwalifikacji, jak ta sformułowana przez Andrzeja Żuławskiego: „(K)ino Formana sforsowało barierę podpatrywania i obyczajowości i wylądowało w swej doskonałości poza granicami sztuki”.³⁴

O ile w kontekście pierwszych filmów Formana termin *cinéma-vérité* i pojęcie reportażu telewizyjnego wraca najczęściej, to warto wymienić wszystkie tytuły, które wymienia się w powiązaniu z tą tradycją realizatorską, powołując się znowu na prekursorskiego w wielu kwestiach Jana Žalmana: *Worek pcheł* i *O czymś innym* Věry Chytilovej, *Pierwszy krzyk* Jaromila Jireša, nowelowy film *Perły na dnie*, *Późne popołudnie* i *Intymne oświetlenie* Ivana Passera, *Najpiękniejszy wiek* i *Straszne skutki awarii telewizora* Jaroslava Papouška, *Każdy młody mężczyzna* Pavla Juračka, *Słońce w sieci* Štefana Uhera, *Nim skończy się ta noc* Petera Solana, *Dzień nasz codzienny* Otakar Krivánek.³⁵ W obliczu imponującej liczby kilkudziesięciu filmów, które bywają kwalifikowane jako nowofalowe, rejestr tych kilkunastu tytułów nie może wydać się decydujący dla zrozumienia fenomenu czechosłowackiej nowej fali. Tendencja jednoznacznie łączona z początkiem dekady wskazuje jednak na logikę nurtu, u którego podstaw tkwiła potrzeba wykształcenia nowego języka na drodze sięgania po nowe narzędzia, nawet jeżeli za chwilę definitywnie się je porzuci. Peter Hames deprecjonując wpływ *cinéma-vérité* na czechosłowacką nową falę, pisząc, iż był on nieznaczny i ograniczony przede wszystkim do filmu krótko- lub średniometrażowego³⁶, w innym miejscu monografii nurtu swojego autorstwa pisze: „(p)o 1968-1969 roku wielu twórców spoglądając na filmy, które zrealizowali w połowie lat sześćdziesiątych widziało je jako produkt szczególnego czasu i szczególnego nastroju”³⁷, jednocześnie tę dynamikę i doniosłość każdego z etapów odnotowuje.

Wywiad-ankieta, która w pierwszym rzędzie wymieniana jest przy próbie określenia specyfiki *cinéma-vérité* i która w gruncie rzeczy gwarantuje refleksywny charakter przekazu, wszak demaskuje obecność tego, który zadaje pytania i stwarza domniemanie istnienia nośnika rejestrującego całe wydarzenie, zobrazują na przykładzie trzech czechosłowackich filmów, zrealizowanych w okolicach roku 1963, inicjującego kilkuletnią egzystencję czeskiej nowej fali. Najbardziej reprezentatywny wariant wywiadu zawiera *O czymś innym* (1963) Věry Chytilovej, z którego tytułem można już łączyć przełomowość estetyki i filmowego tematu w stosunku do dotychczasowych realizacji kinematografii czechosłowackiej. Mniej więcej w połowie filmu oglądamy wywiad przeprowadzany w mieszkaniu jednej z dwóch głównych bohaterek, gimnastyczki Evy, granej przez faktyczną czeską sportsmenkę Evę Bossakovą (w tym kontekście najbliższej Chytilovej do modelu kina bezpośredniego, zainteresowanego celebrytami, co z perspektywy równoległej do czasu powstawania filmu nie było znowu tak oczywiste). W czasie wywiadu udzielanego dziennikarzowi rejestrujemy dwukrotne spojrzenie bohaterki w kamerę, a właściwie

w obiektyw aparatu fotograficznego, w konsekwencji nie tyle zastosowania zabiegu autematycznego, co faktu wewnątrzdiegetycznego pozowania fotoreporterowi. Docelowa rozmowa z dziennikarzem, choć wpisuje się w trop ankiety ze względu na następujący po sobie klucz pytań i odpowiedzi, jest jednak zapisem rozmowy przeznaczonej dla innego, bo prasowego medium. Poetyka wywiadu przyjmującego jedynie pozory formatu telewizyjnej rozmowy o cechach refleksywnych, nosi ponadto znamiona socjalistycznego piętna – kończy go wszak pytanie: „co masz do przekazania naszej młodzieży?”. Brak entuzjazmu rozmówczyni prowadzi do przerwania nagrania i przejście do prywatnej rozmowy.

Aspekt materiałowej surowości, deficyt estetycznego przepracowania z jakim praktyki pewnych formatów telewizyjnych bywają identyfikowane, i jednocześnie samoświadome zabiegi odchodzenia od niego, dość powszechnie łączony był z debiutem Chytilovej, nie tylko z zacytowaną powyżej sceną. Dotyczył on części opowiadającej historię Bossakovej właśnie, ambitnej zawodniczki, dla której sport stanowi centrum codziennej egzystencji, kobiety, która mozolną pracą nad własnym, poddawany kolejnym ćwiczeniom, ciałem, pracuje na rzecz sukcesów sportowych, indywidualnych i reprezentacji narodowej jednocześnie, nie zaś drugiej z bohaterek, Věry, wypełniającej tradycyjny model żony i matki zatrudnionej na domowym etacie, przeżywającej sprowokowany nudą tej egzystencji afekt zdrady. Co prawda obydwie wskazane zostały przez Chytilovą jako konkurencyjne, emblematyczne typy kobiece z początku dekady lat sześćdziesiątych. Formalne konotacje z przekazem telewizyjnym wprowadza już ujęcie towarzyszące napisom początkowym, defragmentaryzujące, nieostre, skomentowane dynamiczną ścieżką dźwiękową. Chociaż kamera wydaje się przeslizgiwać po powierzchni sylwetki ćwiczącej kobiety, w rzeczywistości pod różnym kątem i z różnego dystansu przeslizguje się po ekranie telewizora. Ujęcie otwierające film jest jedynie fragmentem telewizyjnej relacji z pokazów gimnastycznych, zapośredniczonych jeszcze przez obecność odbiornika telewizyjnego, „mebla socjologicznego”.³⁸ Uatrakcyjnieniu ewolucji gimnastycznych Bossakovej, odpowiadającym za przekroczenie ram regularnej transmisji telewizyjnej służą m.in. stopklatki. W ten sposób przedstawiony zostaje choćby finalny występ Evy na zawodach międzynarodowych: jej konsekwentny układ choreograficzny montowany jest z różnych nieciągłych ujęć, aż do zamrażającej, unieruchamiającej tę dynamikę przytrzymanej pojedynczej klatki filmowej.

Drugim doniosłym przykładem zastosowania nowych technik dokumentalnych, genetycznie powiązanych z telewizją jest kilkakrotnie wspominany już krótkometrażowy debiut Miloša Formana *Konkurs*. Kategoria reportażu wspierana jest tu pojęciem półdokumentu przez wzgląd na dodanie dwóch wątków fabularnych do surowego materiału z rejestracji castingu do zespołu teatru „Semafor”, „który właśnie stawał się w Pradze wielkim szlagerem”.³⁹ Debiutujący jako reżyser Forman tak wspomina początki projektu: „(z)abraliśmy się (...) do kręcenia niemego dokumentu. (...) Postanowiłem, że zrobię o konkursie film, w którym nie będę się wstydził patrzeć i zmuszę widzów do tego, aby na to okrutne widowisko patrzyli wraz ze mną”.⁴⁰ Warto zauważyć, jak bliska jest ta motywacja dzisiejszym formatom *reality shows*. W fabularnym domknięciu materiału pomógł zabieg wprowadzenia dwóch wątków: pracownicy salonu kosmetycznego, która zwalnia się z pracy w celu uczestnictwa w konkursie na etat wokalistki, z nadzieją niepowrócenia na swoje aktualne miejsce pracy, co oczywiście ostatecznie nie ma miejsca oraz rozbudowana w stosunku do innych epizodów historia występu i rezygnacji w udziale w konkursie młodej Věry Křesadlovej (faktycznie debiutującej, amatorsko dotąd występującej piosenkarki, która do tej roli obsadzona została przez Formana celowo), obiektywnie mającej najlepsze predyspozycje do odniesienia sukcesu.⁴¹

Do 45 minutowego materiału, pod wpływem sugestii kierownika zespołu filmowego,

który przejął na siebie ostateczną funkcję producenta tego filmu, dokreślono jeszcze w celu uzupełnienia „dziwacznego formatu”, uniemożliwiającego potencjalną dystrybucję kinową, 30 minutową wprawkę *Gdyby nie było tych muzyków*, przede wszystkim odkrywającą dla czeskiego kina najbardziej rozpoznawalną twarz naturalszczyka tego okresu: Jana Vostřčila, niezapomnianego ojca Piotra ze zrealizowanego w tym samym roku *Czarnego Piotrusia*. Co zauważył już Peter Hames obie części filmu w dużym stopniu opierają się na tej samej strategii. *Konkurs* skupia się na temacie castingu w Semaforze, a *Gdyby nie było tych muzyków* na corocznym konkursie orkiestr dętych w Kolinie⁴². Najbardziej znana scena, powtórzona przez Formana w jego pierwszym amerykańskim filmie – *Odlot* (1971) – to ta, w której różne dziewczęta śpiewają tę samą, niezwykle popularną wówczas piosenkę *Oliver Twist*. Każdorazowo obraz cięty jest na innej frazie montażowej, tak charakterystycznej dla Formana, dającej jednocześnie efekt śmieszności i okrucieństwa. Autentyczna atmosfera przesłuchania pozwala też na wychwycenie mininarracji skupiających egotyczne nadzieje i lęki młodych ludzi, najczęściej pozbawionych talentu, pierwszych ofiar realizującej się również w ramach państwa socjalistycznego mody na *pop stars*. Pozostający po drugiej stronie tego przesłuchania Suchý i Šlitr, gwiazdy Semafora, z którymi Forman współpracował już wcześniej przy projekcie *Laterna Magika*, choć potencjalnie wpisywaliby się w rolę celebrytów, którymi zainteresowany był współczesny dokument i programy telewizyjne tego czasu, grają tu rolę drugorzędną, nacisk położony zostaje na ich „zwyczajność”, wizerunek zaprzeczający motywującej młodych obsesji popularności, będącej najczęściej pokłosiem medialnych reprezentacji muzyki popularnej, która już w tym czasie stawała się najprostszą platformą awansu w społecznej hierarchii.

Na drugim biegunie praktyki sięgania po elementy, narzędzia zdemontowanego, instrumentalnie użytego *cinéma-vérité*, któremu jednak nadal przyświeca imperatyw budowania jak najściślejszej „więzi między przedstawieniem a rzeczywistością” i któremu to ideałowi równie bliska była w tym czasie telewizja – można umieścić krótkometrażowy film Pavla Juračka i Jana Schmidta *Kilian zawsze wraca* (1963), nieuwzględniony w wylczeniu Jana Žalmana. W odróżnieniu od dwóch wcześniejszych tytułów obecny w tym 38 minutowym obrazie wywiad-ankieta nie przekierowuje go w stronę formatu quasi-telewizyjnego, a jedynie gra z jego pozorem, instrumentalnym użyciem. W ramach tej surrealistycznej opowiadki, często kwitowanej samotłumaczącym się komentarzem „zrodzona z Kafkowskiego ducha”, realizuje się fantazja o wypożyczalni kotów, do której przypadkowo trafia główny bohater. Herold⁴³, decydując się na wypożyczenie zwierzęcia, podejmuje jednocześnie egzekwowalną karą grzywny zobowiązanie zwrócenia go na czas. Nie mogąc odnaleźć wypożyczalni następnego dnia, wyrusza na jej poszukiwania, rozpoczynając je właśnie od łudząco przypominającego mechanizm ankiety rozpytywania. Ta nerwowa bieganina, podczas której kot zapakowany zostaje do teczki-śniadaniówki, stając się klasycznym „przedmiotem surrealistycznym”, w warstwie środków filmowych daje efekt surowo zmontowanego materiału wyjściowego. Wachlarz odpowiedzi wśród „ankietowanych” waha się między tymi absurdalnymi, po całkowicie prawdopodobne, tworząc rzetelny rejestr uniwersalnych, społecznych zachowań: uników, ale i chęci rzetelnego sprostania sytuacji, odbijającej się w skwapliwie udzielanych informacjach o ZOO czy przychodniach weterynaryjnych, znajdujących się w odległych częściach miasta. Celowy dysonans między całościową strategią filmu, akcentującego samotność i alienację głównego bohatera w mieście-labiryncie, w którym na prawach metonimii pomieszczona zostaje płaszczyzna symbolicznych skrótów, demaskująca przede wszystkim absurdalność biurokratycznych mechanizmów⁴⁴ a krótkim, ale wyjątkowo sugestywnym wtrętem, dającym się zidentyfikować z nową formą dokumentalną pozostaje otwarty na interpretacje. Nic nie stoi na przeszkodzie, by odczytać go jako świadomy komunikat twórcy, który dobrze porusza się

we współczesnych technikach filmowych, ale który potrafi przejąć je i wykorzystać do własnych, „egoistycznych” celów, kpiąc tym samym niejako z ich ideologicznych założeń – wiary w możliwość dotarcia do prawdy o rzeczywistości. Również tej realizującej się w przestrzeni przekazów telewizyjnych.

Warunkiem niemalże *sine qua non* absorpcji przez kino fabularne technik dokumentalnych – jak wskazują Płazewski czy Nowell-Smith efektów „rewolucji telewizyjnej” – są „defekty” warsztatowe, będące rodzajem „skutków ubocznych”, zarówno użytych środków technicznych, jak i przyjętych założeń. Widz obcuje z chropowatym, nieostrym obrazem (w efekcie np. bardzo dużych zbliżeń). Nawet błędy, nieostre zdjęcia, niepewne i chybotliwe ruchy, prześwietlone i niedoświetlone fragmenty taśmy, stają się elementami języka nowego kina, będąc jednocześnie częścią psychologicznej i wizualnej rzeczywistości współczesnego człowieka. W planie globalnej dynamiki zmieniających się praktyk telewizyjnych – będących jednak poza zasięgiem kina czechosłowackiego z lat sześćdziesiątych – determinowanych upowszechnieniem się lekkich kamer reporterskich, posługiwaniem się teleobiektywami i rejestrowaniem dźwięku na planie dźwiękowym, realizował się jednocześnie, dynamiczny rozwój gatunków telewizyjnych, jak transmisja bezpośrednia, reportaż z działań wojennych oraz ich adaptacja do filmu fikcjonalnego. Efektem, zauważalnym również w kinie czeskim, było eksponowanie bardziej chaotycznej formy przekazu filmowego, osiąganego m.in. przez zdjęcia zdejmowane z ręki, najazdy transfokatorem, przypadkowe szwenki. Przykładem osiągnięcia analogicznych skutków za pomocą tradycyjnych narzędzi są np. *Diamenty nocy* Jana Němca (1964). Zastosowane tam dynamiczne, długie jazdy kamery prowadzonej „z ręki”, z nietypowych, niewygodnych punktów widzenia, powtarzają mechanizm percepcyjny dwójki głównych bohaterów, uciekinierów z transportu do obozu koncentracyjnego. Subiektywizację obrazu filmowego zapewniają ujęcia powtarzające perspektywę i krok przedzierającego się przez nierówności leśnej ścieżki skrajnie wyczerpanego fizycznie człowieka. Kluczową rolę odgrywa jeszcze warstwa audialna, zbudowana z odgłosów stąpanięc, przyspieszonych oddechów. Film będąc przykładem użycia niekonwencjonalnych środków ekspresji, poszerzonych jeszcze o arbitralny, polifoniczny montaż sprzeciwiał się regułom klasycznego kina narracyjnego.

Związek z konieczności: telewizja – muzyka popularna – film

Jan Němec, choć może nie jako jedyny twórca czechosłowackiej nowej fali, jest tym, który jednak w sposób najbardziej spektakularny łączy w swojej twórczości trzy pozornie odległe formy przekazów audiowizualnych: obrazy filmowe widziane w kategoriach sztuki filmowej, radykalnego artystycznego eksperymentu, którego przykładem są właśnie *Diamenty nocy*, realizowane z myślą o formacie telewizyjnym programy słowno-muzyczne i teledyski oraz kinowe filmy muzyczne. Punktem wyjścia dla tematu zależności między kinem – telewizją – kulturą masową był już *Konkurs* Formana, ale dopiero realizowana równolegle telewizyjna i reżyserska praktyka Němca, pozwoli zobrazować twórcze przekształcanie ram kultury popularnej tego czasu. Przeżywanie przez samego Němca własnego przypadku twórczości jako elitarniej, hermetycznej formuły kina – taki też podstawowy zarzut stawiano jego filmowym realizacjom, dopisując im jeszcze nad/użycia słownika języka ezopowego sztuki represjonowanej przez system socjalistyczny (patrz klasyczny przykład *O uroczystości i gościach* (1966), filmu dystrybuowanego zresztą w krajach anglosaskich pod prowokującym do takich odczytań tytułem *The Party and the Guests [Partial/Uroczystość i goście]* – zmieniało się z upływem lat. Zarówno wypowiedzi reżysera, jak i jego praktyka artystyczna po roku 1966, wynikająca, czego nie można

przemilczeć, z oficjalnego zakazu realizacji kolejnych filmów, wskazują na chęć wyjścia z getta wtajemniczenia: „Do tej pory zrobiłem rzeczy znane jedynie wąskiemu kręgowi ludzi. Filatelistom. Nie jestem zadowolony z tej sytuacji. A co za tym idzie – ani z siebie, ani z filmów. To zbyt cieplarniane warunki...”.⁴⁵ Doświadczenie współpracy z telewizją z tego okresu zaowocowało pierwszymi czechosłowackimi teledyskami do muzyki popularnej Karela Gotta czy Marty Kubišovej. Obszar pracy zawodowej, do której Němec nie stracił wówczas prawa, można więc odczytywać kilkutorowo: jako realizację artystycznej ciekawości wynikającej z pracy z nowym medium, jako próbę przetrwania w dopuszczalnych warunkach artystycznej autonomii, bo determinowanych przez specyfikę telewizji i wreszcie jako chęć sprawdzenia się w przestrzeni kultury popularnej, już przez wzgląd na samą istotę medium telewizyjnego skierowanej do widza masowego.⁴⁶

Dostępne są statystyki, według których w roku 1968 68 % czeskiego społeczeństwa interesowało się muzyką popularną.⁴⁷ To ważna wielkość w kontekście fenomenu piosenki współtworzonej m.in. przez scenę Teatru Semafor, w kontekście jej intertekstualnego dialogu z filmami Formana (nie do pominięcia są na przykład beatlesowskie covery w *Pali się, moja panno* w aranżacji klasycznie czeskiej orkiestry, ściśle powiązanej z wizerunkiem czeskiej kultury jako takiej i jej filmowymi reprezentacjami), i z filmami Jana Němca właśnie. Z jednej strony krajobraz tej popularności uzupełniały kolorowe czasopisma, reprodukujące plakaty, wywiady z gwiazdami, listy przebojów. Dariusz Michalski wspomina jeszcze licznie organizowane w tych latach przeglądy, festiwale muzyczne i konkursy piosenki, na czele z pierwszym w tej kategorii „Wybieramy piosenkę na każdy dzień”, organizowanym zwykle na początku roku, w kawiarni „Węława”.⁴⁸ Co jednak najważniejsze, to wyjście muzyki popularnej z zamkniętych pomieszczeń, z tanecznego parkietu w stronę zdecydowanie większej liczby potencjalnych odbiorców dzięki zachodzącym zmianom technologicznym. Podstawowym medium generującym wokół piosenki popularnej i jej wykonawców mechanizm niemal powszechnego zainteresowania była przecież działająca od 1953 roku Telewizja Czechosłowacka. Dekada lat sześćdziesiątych jest świadkiem szybko zwiększającego się dostępu do odbiorców telewizyjnych, chociaż nadal nad odbiorem prywatnym, domowym, skupiającym co najmniej 5 osób, niekoniecznie członków rodziny, dominuje przestrzeń klubów, świetlic fabrycznych i wiejskich (modelowym odbiorcą rekrutującym się z tego drugiego sektora byłaby Andula i jej koleżanki z *Miłości blondynki*). Sytuacja ta stwarzała zjawisko masowego, zbiorowego oglądania przede wszystkim programów rozrywkowych (przez wzgląd na kilkukrotne powtarzanie emisji jednego, tego samego tytułu filmy fabularne cieszyły się o wiele mniejszą popularnością)⁴⁹, rezonując z klasyczną definicją kultury masowej, lokującą ją wśród zjawisk przekazywania wielkim masom odbiorców identycznych lub analogicznych treści płynących z nielicznych źródeł oraz do jednolitych form zabawowej, rozrywkowej działalności wielkich mas ludzkich.⁵⁰

W przypadku jednego z telewizyjnych programów muzycznych tego czasu śmiało można mówić o fenomenie kulturowym, bez którego znajomości nie istnieje możliwość zrozumienia akcesu do projektów telewizyjnych reżyserów takich jak Němec. Ewa Ciszewska, opisując polifoniczną funkcję telewizji w kształtowaniu kultury popularnej w latach sześćdziesiątych, podkreśla przede wszystkim wagę nadawanych przez nią programów muzycznych typu *Kdo z kým, o čem, pro koho* (*Kto z kim, o czym, dla kogo*), w których losowano, jaki kompozytor, z jakim autorem tekstu, na jaki temat i dla kogo napisze piosenkę, a efekty tej losowo zorganizowanej pracy prezentowane były w kolejnym odcinku programu czy formy muzycznego serialu telewizyjnego *Píseň pro Rudolfa III* (*Piosenka dla Rudolfa III*) w reżyserii Jaromíra Vašty, ze scenariuszem Jaroslava Dietla. Tytułową rolę w tym ostatnim projekcie telewizyjnym odgrywał Darek Vostřel, który w sezonie 1957/1958 zało-

zył, a potem przez 14 lat prowadził kolejną słynną praską „małą scenę”, teatr Rokoko.⁵¹ To z niej do telewizji, a następnie do kina przechodziły kolejne ikony czeskiej muzyki popularnej: Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Václav Neckář⁵² (Miloš Hрма z *Pociągów pod specjalnym nadzorem* i Pavel Hvezdár ze *Skowronków na uwięzi Jiříego Menzla*⁵³) oraz Waldemar Matuška.⁵⁴ Zespół uzupełniali: Karel Gott,⁵⁵ Eva Pilarová,⁵⁶ Ivetta Simonová, Milan Chladil, Pavel Novák, Josef Laufer, Pavlina Filipovská. Ciszevska podkreśla też kluczową dla współtworzenia czechosłowackiego kultu gwiazd cechę rozpoznawczą programu *Piosenka dla Rudolfa III*: śpiewacy występowali w nim pod swoimi prawdziwymi imionami.⁵⁷

Czechosłowacja wciąż znajdowała się za żelazną kurtyną, ale wewnątrz niej zachodziły procesy charakterystyczne dla świata zachodniego. Edgar Morin już w latach pięćdziesiątych twierdził, że kultura masowa stworzyła własne „sfery wyższe”, które zastąpiły dawną „wyższą sferę” arystokratyczną, później mieszczańską.⁵⁸ To przyczyna oczywistej dziś dla wszystkich sytuacji medialno-społecznej, o której tak kiedyś pisał Bogusław Sułkowski: „Środki masowe wypełnione są postaciami popularnych piosenkarzy, ludzi zabawy, sportu, polityki i nauki, zawsze przedstawianymi w swoisty sposób. W przypadku piosenkarza równie ważny jest jego recital, co i tajemnice życia prywatnego. (...) Odbiorca interesuje się jedynie postaciami silnie zmitologizowanymi, ale równocześnie żąda, by postacie te pozostały mu uczuciowo bliskie, by tkwiły w realiach codzienności. (...) Przedstawiciele współczesnych „sfer wyższych” ze środków przekazu „są nadludźcy przez rolę, w którą się wcielają, ale ludzcy poprzez swoje prywatne życie.”⁵⁹ Synergia tych dwóch sfer uruchamia znany mechanizm/fantazję projekcji-identyfikacji, przyznając telewizji status „zabawy quasi-uczestniczącej”.⁶⁰

Pytanie zasadnicze brzmi, na ile w warunkach państwa socjalistycznego można w ogóle mówić o kulturze masowej? Iwona Kurz w swojej znanej książce *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze powtarza* za Edgarem Morinem powtarza, że najważniejsza różnica polega na stosunku do odbiorcy: w systemie prywatnym aparat produkcji działa tak, by jak najbardziej podobać się odbiorcy – natomiast „system państwowy chce przekonywać, wychowywać”, co prowadzi do natrętnej presji ideologicznej (i dodam, dużo większej standaryzacji, ponieważ jest tylko jedna, dominująca i centralna instancja nadawcza. (...)) Masowo wytwarzane formy i treści w warunkach PRL próbowały sprostać zarazem dwu – trudnym do pogodzenia – funkcjom: ludycznej (odpowiadanie na potrzeby społeczne) i perswazyjnej (realizacjach zadań stawianych przez władze).⁶¹ W tej perspektywie – funkcji edukacyjno-ideologicznej telewizji – należy też widzieć chęć kreowania (modyfikując tezy Andrew Higsona formułowane w odniesieniu do kina), użytecznych politycznie, „narodotwórczych” kolektywnych narracji tożsamościowych oraz propagowania własnych wizji zarówno aktualnych wydarzeń politycznych, jak i zdarzeń historycznych: „to my musimy opowiedzieć sobie na ekranie naszą historię, by nie opowiadali nam jej inni”.⁶² Trudno doszukiwać się tej wizji w zrealizowanych dla telewizji teledyskach Jana Némca, w których staje się on jedynie reżyserem krótkich form towarzyszących śpiewającej Marcie Kubišovej i w realizacji których z repertuaru charakterystycznych, odważnych środków ekspresji filmowej wykorzystuje co najwyżej pracę transfokatora, nigdy nie zapominając nawet w tym momencie o wizji siebie jako prekursora: „Byłem właściwie twórcą, który zapoczątkował kulturę wideoklipu. W Czechosłowacji byliśmy pionierami telewizyjnych filmów muzycznych na skalę międzynarodową”.⁶³ Być może jednak funkcję taką mógł przejąć jego trzeci samodzielny film kinowy, *Męczennicy miłości* (1966), oskarżany o „niezrozumiały” surrealizm.

O ewolucji kina Némca wspomina Peter Hames, pisząc: „Po 1968-1969 roku wielu twórców spoglądając na filmy, które zrealizowali w połowie lat sześćdziesiątych widziało je jako produkt szczególnego czasu i szczególnego nastroju. Jan Némec na przykład czuł,

że po rozliczeniu się z „siłami reakcji”, nadeszła pora na zmianę podejścia i poszukiwanie kontaktu z szerszą widownią.⁶⁴ *Męczennicy miłości* są przykładem kina, które do realizacji własnej autorskiej wizji z premedytacją wykorzystuje konwencje kina popularnego, generowane w jego obrębie współczesne profile tożsamościowe, wspierane dodatkowo przez telewizję. Można je odczytywać w skomplikowanym kontekście zależności: jako utwór w pewnym sensie wymuszony polityką władz, bo zrealizowany w przestrzeni granicznej, narażonej jednocześnie na mniejsze zainteresowanie politycznych decydentów, ale i świadomie czerpiący z potencjału kina potencjalnie identyfikowanego z profilem widza masowego: „Świadomie i może nawet trochę nieskromnie nawiązuję do filmów Chaplina, do ich gorzko-słodkiego smaku (...). Chcę zrobić film, który miałby w kinematografii takie miejsce, jakie w muzyce zajmuje «chanson». Piosenka może być wesoła i niefrasobliwa, ale bywa także sentymentalna, a czasem nawet mówi o sprawach najwyższej wagi”⁶⁵.

Podobnie jak z Teatru Rokoko gwiazdy muzyki popularnej przechodziły do świata masowej wyobraźni generowanej przez telewizję, mechanizm ten miał jeszcze swoją kolejną odsłonę. Panteon gwiazd muzyki popularnej nie był ostatecznie jeszcze tak bardzo rozbudowany, młodzi wykonawcy rozrywkowych songów w sposób naturalny trafiali również do obsady pełnometrażowych filmów kinowych. To nie tylko przypadek *Męczenników miłości*, ale i *Pociągów pod specjalnym nadzorem* czy *Skowronków na wiuży* Jiříego Menzla. Jednak tylko pierwszy z tych tytułów wydaje się najbardziej twórczym komentarzem do tej dopiero pączkującej praktyki medialnych transferów, wszak Vaclav Neckář w filmach Menzla nie wykorzystuje swojego pełnego *emploi* czyli nie śpiewa, wpisując się w specyficzną rozległą formułę aktora niezawodowego, który jednak znany jest ze swojej działalności pozafilmowej, „przezroczystej” dla odbiorcy nie rodzimego. Odmienny wymiar ma rola Marty Kubišovej w pierwszej noweli *Męczenników* pt. *Kuszenie manipulanta*: ewidentny jest tu wręcz zabieg „wywrócenia” jej dotychczasowej scenicznej atrakcyjności: postać przez nią grana nosi źle dobrane okulary, krótką, chłopięcą fryzurkę, co zbliża jej wizerunek do wyglądu przeciętnej okularnicy. Co jednak najważniejsze w filmie, który przecież naśladuje stylistykę kina niemego, w którym z niemal nieobecnych dialogów (nieliczne pojawiają się jedynie w trzeciej noweli *Robert sierota*) nacisk przesunięty zostaje na wydobytą już w *Diaamentach nocy* ścieżkę ogołoconych do westchnień odgłosów ludzkiej egzystencji. W obliczu stylizacji na poetykę kina niemego rozbudowaniu podlega kod niewerbalnego języka ciała oraz ścieżka muzyczna skomponowana przez Jana Klusáka (jednocześnie odtwórcę drugoplanowej postaci pierwszej noweli) i Karela Mareša (jednocześnie odtwórcę drugoplanowej postaci trzeciej noweli). Marta Kubišova nie śpiewa jako postać świata diegetycznej fantazji, choć jej piosenki są elementem oryginalnej muzyki filmowej. Dlatego, że „używany” przez Němca obraz filmowy pozbawiony jest odgłosów rozmów, to właśnie muzyka, poszczególne piosenki są stałym komentarzem prezentowanych zdarzeń, zanurzonych w onirycznej niekonkretności. Film nawiązuje wprost do awangardowego nurtu czeskiego poetyzmu poprzez wprowadzenie elementów niemej komedii, parodii teatru rewiowego, tańca i piosenki popularnej. W scenie rozgrywającej się w nocnym klubie grający wiodący czescy muzycy jazzowi (Jan Hammer i Miroslav Vitouš), a fałszywie brzmiące skrzypce w trzeciej noweli stanowią zdaniem Petera Hamesa prawdopodobne nawiązanie do rozwijającego się nurtu free jazzowego.⁶⁶ I to raczej wyjątek, gdy idzie o predylekcje muzyczne twórców czechosłowackiej nowej fali, bo o specyfice tego kina stanowi m.in. odwrotny w stosunku do polskich praktyk z tego czasu brak zainteresowania jazzem.

Rozbudowane wtrącenie o *Męczennikach miłości* pojawia się tu w funkcji zaświadczenia o nowatorskiej zdolności kina z tego czasu do oryginalnego wykorzystania, a właściwie przetworzenia trendu muzyki popularnej i jej reprezentacji w dynamicznie rozwijających się gatunkach telewizyjnych, programach muzycznych i wideoklipach. Owo świadectwo

nie wybrzmi jednak w pełni, gdy pominiemy decyzję obsadzenia w jednej z ról Karela Gotta, wcześniej pojawiającego się już w roli popularnego piosenkarza, czyli samego siebie, w wielkim kinowym przeboju musicalowym *Gdyby tysiące klarnetów* (1964), choć nie pod swoim własnym nazwiskiem. Film *Němca* trzeba widzieć również w funkcji dialogu z zasadami tego konkretnego gatunku filmowego, a figurę hieratycznej postaci pieśniarza z drugiej noweli *Męzczyzników*, *Sny Nastěnki*, w jaką wcielił się Gott, jako próbę zakpienia z mechanizmów kultury popularnej, za pomocą których, co do nie dawna jeszcze wydawało się nie do pomyślenia, zwykli wykonawcy, co najwyżej zdolni interpretatorzy, kanonizowani zostają na bóstwa powszechnego uwielbienia. W rysunku postaci granej przez Gotta obecny jest jakiś gest kampaowej przesady, rys androgyniczności, potrzebny dla podkreślenia jego „boskiej” niedostępności. Zarówno wysoka tonacja, w jakiej śpiewana jest podniosła pieśń, jak i inne elementy inscenizacji, muzyczne otoczenie, czarna książeczka przyciskana przez Gotta do piersi upodabniają całe wydarzenie do występu czy to wysokiej rangi urzędnika kościelnego, czy też partyjnego oficjela.

Przedłużeniem tematyki fenomenu muzyki rozrywkowej z tego czasu są oczywiście nie tylko pierwsze teledyski, popularność scen muzycznych typu Semafor, czy bijące rekordy oglądalności pełnometrażowe musicale (m.in. nie wymieniani jeszcze *Starcy na chmielu* Ladislava Rychmana (z 1963 roku). W planie rozrywki aspirującej do dzieła sztuki widzieć należy natomiast prekursorski w skali światowej czechosłowacki film interaktywny – *Kinoautomat. Człowiek i jego dom* (1967) – zrealizowany przez Radúza Činčeru przy pomocy zdolnego twórcy musicali Jana Rohača. W tej sekwencji wymienić trzeba jeszcze Formana za wspólnie zrealizowany, znowu z Janem Roháčem, telewizyjny film muzyczny, zapis speyfiki muzycznej teatru Semafor, nie tylko z gwiazdami Šlitra i Suchego, ale i Evy Pilarovej i Hany Hegerovej: *Dobře placená prochazka* (1966) czy Zdenka Podskalskiego (reżysera komedii kontynuujących satyryczny gest szkoły Formana, takich jak *Biała Pani* (1965) czy *Światowcy* (1969) również realizującego teledyski dla czechosłowackiej telewizji.⁶⁷

Zakończenie

Filmy czechosłowackiej nowej fali w latach sześćdziesiątych, a więc w okresie faktycznej żywotności nurtu, niemal nieprzerwanie funkcjonowały w międzynarodowym obiegu festiwalowym.⁶⁸ O ile ostatecznie nie awansowały do indeksu najbardziej znamienitych realizacji kina autorskiego, to stało się tak przede wszystkim w obliczu trzech zasadniczych właściwości tego czasu: hegemonii kina spod znaku Antonioniego, Felliniego, Bergmana, z którym nieprzerwanie były porównywane, też w celu przyswojenia ich „wschodniego” kolorytu odbiorcom zachodnioeuropejskim, radykalizującego się u schyłku lat sześćdziesiątych przełomu kontrkulturowego, zmieniającego dotychczasowy udział i reprezentację kultury oficjalnej i jej obrzeży oraz w konsekwencji naturalnego procesu wyczerpywania się fascynacji kolejnym fenomenem kina narodowego.

Komplementarna względem dotychczasowych opracowań historyczno-filmowych wydaje się fotografia Tibora Borskiego wykonana w 1967 roku, która aktualnie stanowi „ikonograficzny ekwiwalent” twórców odpowiadających za trzon czechosłowackiej nowej fali, jej reklamową fotografię portretową. Znaleźli się na niej: Ivan Passer, Jaromil Jireš, Hynek Bočan, Věra Chytilová, Pavel Juraček, Jan Němec, Evald Schorm, Miloš Forman, Jiří Menzel. Jak pisze Stanislava Přádna, nieobojętna jest poza, w której uchwycony został Forman. W grupie „zdjętej” w ruchu, szerokim kątem, to on, a nie Němec profetycznie wychyla się przed innych, „ku przyszłości”.⁶⁹ I to on spośród twórców czechosłowackiej nowej fali osiągnął największy sukces międzynarodowy,⁷⁰ również w okresie „ponowofalowym”.

Przypisy

- ¹ Sama cezura jest efektem w gruncie rzeczy mechanicznego przeniesienia symbolicznej klamry o administracyjno-historycznej konotacji: od pierwszych reform gospodarczych, uwzględniających również zmiany organizacyjne zachodzące w ramach czechosłowackiego przemysłu kinematograficznego (1963) do kilkumiesięcznego okresu największej wolności publicznej i artystycznej zakończonej wkroczeniem wojsk Układu Warszawskiego (1968). Dające się zaobserwować realne konsekwencje tych przemian polityczno-społecznych wiązać można dopiero z rokiem 1970, kiedy to rozwiązano dotychczasowe zespoły filmowe. W innej wykładni, to przedział pozwalający na zaistnienie debiutów Miloša Formana, Věry Chytilovej, Jaromila Jireša (1963) i „zaaresztowanych na zawsze” *Skowronków na uwwięzi* Jiříego Menzla (1969) czy *Zabitej niedzieli* Drahomíry Vihanovej (1969).
- ² J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895-2003*, Warszawa 2005, s. 273.
- ³ Kupionej przez Formana za prywatne oszczędności, pochodzące m.in. z angażu do projektu *Laterna Magika* Alfreda Radoka. Zob. M. Forman, J. Novák, *Moje dwa światy. Wspomnienia*, przeł. J. Illg, Katowice 1996, s. 120-121.
- ⁴ Trudne do pominięcia są zwłaszcza opisy technicznej ekwilibrystyki autora zdjęć (Jaroslava Kučery) i operatora kamery (Miroslava Ondříčka) na planie *Diamentów nocy* Jana Němca (1964).
- ⁵ Por. *The Oxford History of World Cinema. The definitive history of cinema worldwide*, ed. by G. Nowell-Smith, Oxford University Press 1997, s. 532.
- ⁶ G. Nowell-Smith, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, New York – London 2008, s. 80.
- ⁷ Pozorność tej strategii nie angażowania się w rejestrowany materiał trafnie rozpoznaje w swojej książce Mirosław Przyłipiak. Por. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednio 1960-1963, Gdańsk 2008*.
- ⁸ Por. G. Nowell-Smith, op. cit., s. 83.
- ⁹ Por. Ibidem.
- ¹⁰ Podaję za J. Płażewski, op. cit., s. 276.
- ¹¹ Por. M. Przyłipiak, op. cit.
- ¹² Pisałam już o tym w *Szkicu o Czarnym Piotrusiu Miloša Formana*, „Panoptikum” 2003 nr 1(8).
- ¹³ Por. J. Boček, *Dynamika struktury filmowej*, przeł. I. Kędziński, W: *Czeska myśl filmowa, Tom 2: Reguły gry*, wyb.: P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź, Gdańsk 2007, s. 108.
- ¹⁴ M. Bregant, *O granicy dziwnych filmów*, przeł. A. Mikołajczyk, W: *Czeska myśl filmowa, Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, wyb.: P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź, Gdańsk 2005, s. 418.
- ¹⁵ W tę stronę ciężą m.in. interpretacje pióra Jonathana Owena czy Ewy Mazierskiej. Por. J. L. Owen, *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, New York, Oxford: Berghahn Books 2011; E. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, New York, Oxford: Berghahn Books 2008.
- ¹⁶ J. Žalman, *Umlčeny film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha: Narodni Filmovy Archiv 1993, s. 18-19: Jan Žalman (wł. Antonina Nowak) to pseudonim redaktora naczelnego „Film a doba”, słynnego czechosłowackiego pisma filmowego wydawanego w latach 60., który sprawował tę funkcję między 1962-1970 rokiem.
- ¹⁷ Por. J. Žalman, *Films and Filmmakers in Czechoslovakia*, Prague: Orbis, 1968; idem, *Umlčeny film...*
- ¹⁸ M. Bregant, *Česká nová vlna ve slepém zrcadle*, „Iluminace” 1996, nr 1, s. 137.
- ¹⁹ Por. „Myślę, że nasze filmy były reakcją na oficjalną estetykę socrealistyczną, w której nic na ekranie nie odzwierciedlało rzeczywistości takiej, jaką znaliśmy. Było dla nas czymś interesującym kręcić rzeczywistość taką, jaką była, filmować ludzi, którzy nie byli aktorami.” Zob. R. Buchar, *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*, Jefferson-London: McFarland and Company 2004.
- ²⁰ I. Passer, *Jedynym kryterium jest prawda*, „Film” 1967 nr 2, s. 8.
- ²¹ I. Soeldner, *Ponti i Forman*, „Film” 1967, nr 26, s. 12-13.
- ²² I. Soeldner, *Pierwszy po „Nowej fali”*, „Film” 1967 nr 34, s. 12.
- ²³ Cyt. za J. Skwara, *Autorka*, „Film” 1964 nr 8, s. 12-13.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ *Chytilová i jej „groteskowy dokument filozoficzny”*, (autor nie podany), „Film” 1965 nr 34, s. 9.
- ²⁶ Elo Havetta w wywiadzie z Antoninem Liehmem W: idem, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, przeł. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na świecie” 2003 nr 404, s. 222.
- ²⁷ Dušan Hanak w wywiadzie z Antoninem Liehmem W: Ibidem, s. 228-229.
- ²⁸ J. Jireš, *Fala prawdy w filmie* przeł. A. Car, W: *Czeska myśl filmowa, t. 2: Reguły gry*, s. 208.

- ²⁹ Cyt. za J. Škvorerecky, *Na becze z kapustą*, przeł. Z. Batko, „Film na świecie” 1990, nr 375, s. 21.
- ³⁰ Miłość blondynki *Miloša Formana*, red., „Film” 1965 nr 28, s. 8.
- ³¹ Autorem cytowanego fragmentu jest sprawozdawca filmowy tygodnika „Argumenty”. Podaję za H. Tronowicz, *Film czechosłowacki w Polsce*, Warszawa 1984, s. 85.
- ³² Jedną z definicji Laterny Magiki, autorstwa Miloša Formana. Por. M. Forman, J. Novák, op. cit., s. 117. Przy pierwszym programie Laterny współpracowali również późniejsi założyciele słynnego praskiego Teatru Semafor: Jiří Šlitr i Jiří Suchý, którzy trafili w obiektyw kamery Miroslava Ondříčka na planie *Konkursu*.
- ³³ Ibidem, s. 117.
- ³⁴ A. Żuławski, *Melodramat czyli o szlachetności uczuć*, „Film” 1966 nr 36, s. 4.
- ³⁵ Zob. J. Żalman, op. cit., s. 85-125.
- ³⁶ P. Hames, *Czechosłowacka nowa fala*, przeł. G. Świętochowska i inni, Gdańsk 2009, s. 142.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ Termin autorstwa Antoniny Kłoskowskiej: Eadem, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 203.
- ³⁹ M. Forman, op. cit., s. 121.
- ⁴⁰ Ibidem, s. 122.
- ⁴¹ Do 45 minutowego materiału, pod wpływem sugestii zespołu filmowego, który przejął na siebie ostateczną funkcję producenta tego filmu, dokreślono jeszcze w celu uzupełnienia „dziwaczno formatu”, uniemożliwiającego potencjalną dystrybucję kinową, 30 minutową wprawkę *Gdyby nie było tych muzyków*, przede wszystkim odkrywającą dla czeskiego kina najbardziej rozpoznawalną twarz naturšczyka tego okresu: Jana Vostrčíla, niezapomnianego ojca Piotra ze zrealizowanego w tym samym roku *Czarnego Piotrusia*.
- ⁴² P. Hames, op. cit., s. 145.
- ⁴³ Imię bohatera, poza napisami końcowymi, ani razu w filmie nie pada.
- ⁴⁴ Poszukiwanie wypożyczalni kotów dubluje wcześniejszy, pierwotny impuls poszukiwania tytułowego Josefa Kiliána, umotywowany chęcią przekazania tej anonimowej postaci wiadomości o czymś pogrzebie. Josef K. bardziej niż desygnatem fizycznie skonkretyzowanego człowieka, jest synekdochą biurokratycznego uwikłania i zagubienia.
- ⁴⁵ A. Liehm, op. cit., s. 172.
- ⁴⁶ To w tym kontekście można widzieć też późniejszą realizację *Przemiany* (1975) na podstawie opowiadania Franza Kafki, dla niemieckiej telewizji: jako znajomość trybów telewizyjnych, ale i zdolność do skorzystania z oferty realizacji pewnego projektu, na który nie ma większego (kinowego) budżetu.
- ⁴⁷ Dla porównania w roku 1947 badania wykazały, że muzyką popularną interesowało się zaledwie 16 % czeskiego społeczeństwa. J. Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918-1968*, Academia, Praha 1998, s. 288, s. 291. Podaję za E. Ciszewska, *Bohaterowie czeskiego kina. Od „Czarnego Piotrusia” (1963) Miloša Formana do „Opowieści o zwyczajnym szaleństwie” (2005) Petra Zelenki* (maszynopis rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego), s. 40. Dariusz Michalski podaje jeszcze inną komplementarną wielkość: już w 1960 roku Radio Bratysława nadało 8745 godzin muzyki, z czego 80% stanowiła muzyka rozrywkowa. Por. idem, *Z piosenką dookoła świata*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1990, s. 51
- ⁴⁸ D. Michalski, op. cit., s. 49-52.
- ⁴⁹ Por. P. Pleskot, *Wielki mały ekran. Telewizja a codzienność Polaków w latach sześćdziesiątych*, Warszawa 2007.
- ⁵⁰ Por. A. Kłoskowska, op. cit., s. 129.
- ⁵¹ Por. E. Ciszewska, op. cit., s. 50-51.
- ⁵² Już za chwilę cała trójka występować będzie samodzielnie, w istniejącym poza formatem programów telewizyjnych popowym trio „The Golden Kids”.
- ⁵³ Wystąpił poza tym w *Kulawym diable* Juraja Herza, w „samozwrotnym” epizodzie, jako on sam, w filmie *Prywatna zawierucha* Hynka Bočana.
- ⁵⁴ Wystąpił m.in. w *Gdyby tysiące klarnetów* Jana Rohača, *Wszyscy dobrzy rodacy* Vojtěcha Jasnego, *Hotel dla cudzoziemca* Jana Schmidta. Debiutował w jednej z drugoplanowych ról w sztandarowym czeskim westernie *Lemoniadowy Joe*. Oldřicha Lipskiego.
- ⁵⁵ Wystąpił m.in. w *Gdyby tysiące klarnetów* Jana Rohača, *Męczennicy miłości* Jana Němca.
- ⁵⁶ Wystąpiła m.in. w *Zbrodni w nocnym klubie* Jiříego Menzla.

- ⁵⁷ To właśnie w ramach programu *Piosenka dla Rudolfa III* po raz pierwszy zabrzmiała też piosenka Marty Kubišovej *Modlitba (Modlitwa)*, która stała się hymnem praskiej wiosny (i która była jedną z przyczyn objęcia piosenkarki w 1970 całkowitym zakazem występów). Podaję za E. Ciszewską, op. cit., s. 42.
- ⁵⁸ E. Morin, *Duch czasu*, przeł. A. Frybesowa, Kraków 1965, s. 101.
- ⁵⁹ B. Sułkowski, *Odbiorcze użyci rozrywki telewizyjnej*, W: s. 151.
- ⁶⁰ Ibidem, s. 148-149.
- ⁶¹ Por. I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej*, Warszawa 2005, s. 17.
- ⁶² A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, W: *Kino Europy*, pod red. P. Sitarskiego, Kraków 2001, s. 18.
- ⁶³ Jan Němec w wywiadzie z Ivaną Košuličová: *Everything You Always Wanted to Know about My Heart... An interview with film director Jan Němec*, <http://www.cereview.org/01/17/interview17_kosulicova.html>. (dostęp: 30 marca 2011).
- ⁶⁴ Por. P. Hames, op. cit., s. 18.
- ⁶⁵ *Musical w stylu Chaplina*, „Film” 1966 nr 40, s. 9.
- ⁶⁶ Por. P. Hames, op. cit., s. 228.
- ⁶⁷ Dla tego medium reżyserował też Evald Schorm, m.in. spektakl/film telewizyjny *Kral a žena* z Janą Brejchová i Janem Werichem (ważną osobowością świata czeskiej kultury, jednego z filarów bogatej, przedwojennej topografii praskich scen teatralnych, współtwórcy Teatru Wyzwolonego, represjonowanego w okresie powojennym).
- ⁶⁸ Filmy wyprodukowane między rokiem 1963-1969 zdobyły łącznie 165 nagród na najważniejszych międzynarodowych festiwalach filmowych.
- ⁶⁹ S. Prádná, *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontynenty*, Praha 2009, s. 30.
- ⁷⁰ U rodzimej widowni największym powodzeniem cieszyła się *Milost' blondynky* na poziomie 2 255 858 widzów. Zaraz za nią wymieniane są *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (1 913 724 widzów). Te wyniki przekładały się też na rezonans międzynarodowy, uwieńczony w pierwszym przypadku nominacją do Oscara, w drugim statuetką w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Statystyki podaje za Vaclav Březina, *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1996*, Praha: Filmovei nakladatelství Cinema 1996.

Summary

Uses of Television. The Case for the Czechoslovak New Wave.

The authors interested in Czechoslovak New Wave as an important development in the history of European cinema usually focus on juxtaposition of stylistics, creative methods, subject-matters, allowing for synthetic apprehension of the cinematic material (with better or worse results), which, depending on the adopted criterion of selection, includes up to several dozen films created from 1963 to 1970.

The project of grasping the specificity of the movement from the point of view of its relations with television can be interpreted as one of strategies designed to avoid comprehensive definition of the movement. I argue that these relations can be traced in two perspectives. One of terminological problems which arose in the process of critical reception Czechoslovak New Wave and which blurred the actual distance between the medium of film and television. I will base my argument on the example of several cinematic instances and demonstrate how in fact there is only an interception of some external artefacts, “stage props” connected to documentary tendencies of proto-televisually rooted *cinéma-vérité*. The other one is a clear motif of interwining and artistic compensation of TV entertainment shows and films of Czechoslovak New Wave. Multifaceted character of these phenomena allows for apprehension of the “nova vlna” movement not from the point of the parameter of artistic cinema, as it usually the case, but from the point of view of popular culture.



Mr. Big, Pan Darcy,
każda pokojówka,
 prostytutka i brzydula,
która została królową
bału

te quiero mucho mi amor,
fuero i sto innych słów,
których nauczyłam się
z latynoskich telenowel



wszystkie liamedie romantyczne
z Hugh Grantem, dwa dzienniki,
dziesięć sezonów, aż Rachel i Ross
wreszcie będą razem

... to właśnie
miłość?



