

Jadwiga Hučková\*

## Od prawdy życia po rewoltę estetyczną. Kilka aspektów czechosłowackiej Nowej Fali

### Abstrakt

Dzięki niepowtarzalnej konstelacji wielu czynników w latach sześćdziesiątych XX wieku w Czechosłowacji mógł zaistnieć prawdziwy „cud filmowy”. Nowa Fala oznaczała przede wszystkim zainteresowanie człowiekiem, warunkami jego egzystencji i samo-realizacji. Jednym z najważniejszych problemów podejmowanych przez kino było pytanie o prawdę. Ukazanie prawdy życia stało się rodzajem manifestu zwłaszcza dla takich reżyserów, jak Štefan Uher, Jaromil Jireš, Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek. Wielką indywidualnością był Pavel Juráček, a Věra Chytilová podążała drogą rewolty estetycznej.

### Słowa kluczowe

czechosłowacka Nowa Fala, czeska Nowa Fala, *cinéma-vérité*, kultura ludowa, konsumpcjonizm

Filmowa Nowa Fala bywa traktowana jako przemijający fenomen, który zmienił kino francuskie w latach 1958–1963. Drugie podejście rozszerza jej geograficzny obszar do koncentrycznych kręgów wokół paryskiego epicentrum<sup>1</sup>. To szersze znaczenie marginalizuje rolę samego „ogniska”, szczególną rolę przypisując filmom powstałym w Pradze, Budapeszcie, Londynie czy Moskwie.

---

<sup>1</sup> Zob. J.-P. Jeancolas, P. Král, *Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii/ Nouvelle nouvelle vague? Débats sur le cinéma tchèque et français*, Praha 2002. Jeśli nie podano inaczej – tłum. własne.

\* Instytut Sztuk Audiowizualnych | Uniwersytet Jagielloński  
e-mail: [jadwiga.huckova@uj.edu.pl](mailto:jadwiga.huckova@uj.edu.pl)

Liberalizacja życia politycznego i społecznego po 1956 roku wpłynęła na kulturę krajów położonych na wschód od Łaby, w tym ówczesnej Czechosłowacji. Właśnie tutaj, z inspiracji francuską Nową Falą, rozwinął się fenomen, który rozświetlił kinematografię małego kraju socjalistycznego. Jego potencjał uświadamiali sobie już współtwórcy „cudu filmowego”. Obecność i sukcesy na międzynarodowych festiwalach (Cannes, Locarno, Oberhausen, Mannheim, Wenecja, Chicago) utwierdziły poczucie współtworzenia kinematografii światowej. Wkroczenie wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji w sierpniu 1968 roku przerwało procesy zachodzące w życiu politycznym, społecznym i kulturalnym.

Pojęcie „cudu filmowego” funkcjonuje do dziś i wykazuje stale aktualną atrakcyjność. Na początku lat dziewięćdziesiątych, po dwóch dekadach „normalizacji” politycznej, pojawiły się próby nawiązywania do sławnej, choć krótkiej epoki. Po upadku rządów komunistycznych Europa była już jednak gdzie indziej, inne były ideały, tematy filmowe, odmienna atmosfera. Usiłowania młodych filmowców (Saša Gedeon, Petr Zelenka, Jan Svěrák, Jan Hřebejk), a także przedstawiciele generacji twórców aktywnych w czasach Nowej Fali (Zdeněk Sirový, Vít Olmer, Juraj Jakubisko, Drahomíra Vihanová i inni), by znaleźć właśnie w niej inspirację i włączyć pewne wątki do aktualnych wypowiedzi filmowych, w większości się nie powiodły. Tymczasem wyłoniły się silne osobowości, które uświadomiły sobie, że nie tędy wiedzie droga: powrót do Nowej Fali nie jest już realny, nie można zanegować przerwania ciągłości kulturowej. Hřebejk, Zelenka i inni poszli własnymi drogami.

Zainteresowanie Nową Falą nadal jednak nie słabło. Jej przedstawicielom poświęcono realizowany od 2003 roku imponujący projekt autorstwa Jana Lukeša (scenariusz) i Martina Šulíka (reżyseria) pt. *Zlatá šedesáta* (*Złote lata sześćdziesiąte*). W jego ramach znalazły się między innymi cykl telewizyjnych portretów twórców, przeglądy festiwalowe, seria filmów wydanych na DVD.

Fenomen i mit czechosłowackiej Nowej Fali jest nadal żywotny. Co szczególnego było w tym zjawisku, że porusza nas ono do dziś?

Przypomnienie jego wybranych aspektów nie jest jedynie wyrazem powracającej nostalgii za wyjątkową dla historii kina dekadą czy próbą rekapitulacji jej osiągnięć. W samej Czechosłowacji kolejna tak znacząca fala filmowców pojawiła się dopiero w latach dziewięćdziesiątych (między innymi wspomniani wyżej twórcy) i to ona przede wszystkim jest przez współczesnych rozpoznawalna. Porównywania jej z generacją lat sześćdziesiątych nie można było uniknąć, tym bardziej, że pewne filmy

odnosiły się do dokonań poprzedników poprzez cytaty i parafrazy klasycznych dzieł<sup>2</sup>. W kontekście choćby owych cytatów i parafraz (a zwłaszcza ich funkcji), możliwych do odczytania jedynie dzięki znajomości klasyki, warto przypomnieć wyznaczniki ery „złotych lat sześćdziesiątych”, jak określają je Czesi<sup>3</sup>.

Specyfikę „cudu” Nowej Fali w Europie Środkowej trafnie wyraził Josef Škvorecký, mówiąc, że nie był to nigdy ruch połączony ścisłym programem, ale próbka tego, czym mogłaby się stać inteligentnie zarządzana kinematografia socjalistyczna<sup>4</sup>. Pojawiły się bowiem pewne formy samodzielności i samorządności zespołów twórczych, a w rezultacie samych artystów, którzy mogli sobie pozwolić na eksperymenty formalne w ramach finansowanej centralnie kinematografii. W Czechosłowacji już w 1962 roku powstały niezależne rady artystyczne w zespołach na Barrandowie. Tam właśnie, dzięki niepowtarzalnej konstelacji wielu czynników, w klimacie rozdyktowania społecznego mógł zaistnieć prawdziwy „cud filmowy”.

Monografiści nurtu podkreślają, że w odróżnieniu od innych krajów antagonizmy pokoleniowe nie były w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej (CSRS) faktem decydującym, gdy chodzi o tak zwane nowe kino. Wręcz przeciwnie, doszło do twórczej symbiozy kolejnych generacji reżyserów urodzonych w latach 1910–1940, wzajemnej stymulacji uczniów i mistrzów (na FAMU – Wydział Filmowy i Telewizyjny Akademii Sztuk Pięknych w Pradze – wykładali wtedy między innymi Otakar Vávra i Elmar Klos). Od drugiej połowy lat pięćdziesiątych ci starsi otwierali stopniowo pole poszukiwań formalnych, modyfikując środki narracji w fabule<sup>5</sup>. Tuż przed nadejściem Nowej Fali zmieniało się podejście do tematu,

---

<sup>2</sup> Zob. A. Halada, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*, Praha 1997; Z. Škapová, *Filmy o outsiderach, historii i sumieniu. Uwagi o tematach, stylu i dziedzictwie czechosłowackiej Nowej Fali*, [w:] *Filmy pod specjalnym nadzorem. Kino czeskie i słowackie lat 60.: festiwal*, [praca zbiorowa], Warszawa 2004, s. 51–59.

<sup>3</sup> W niniejszym tekście kładę nacisk na czeską Nową Falę, odnosząc się do wybranych filmów. Przychylam się do opinii tych badaczy, którzy słowacką Nową Falę traktują jako zjawisko niezwykle bogate i zasługujące na odrębne omówienie, nie dążąc tym samym do sztucznego wypreparowania dwóch bliskich sobie nurtów. Por. E. Ciszewska, *Słowacka Nowa Fala – cud, który odmienił oblicze słowackiej kinematografii*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. M. Matla, L. Németh Vítová, Poznań 2012, s. 47–54.

<sup>4</sup> J. Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*, Praha 1991, s. 129.

<sup>5</sup> Analiza zmian w narracji filmowej tego okresu zob. Z. Škapová, *Cesty k moderní filmové poeťice*, [w:] S. Příkladná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti – český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 11–147.

bohaterów, tła opowiadanej historii. Lata sześćdziesiąte przyniosły być może najbardziej gwałtowne przemiany filmowego czasu, przeżywanego już subiektywnie. Akcja stawiała się łańcuchem epizodów z otwartym zakończeniem, zamiast też i gotowych odpowiedzi film wywoływał pytania i wątpliwości, refleksja była ważniejsza niż śledzenie akcji, a tradycyjnego bohatera zastępował „antybohater”. Po mrocznej powadze filmów z lat pięćdziesiątych uwypuklony został tragikomiczny wymiar ludzkiej egzystencji<sup>6</sup>.

Już filmy prekursorów zapowiadały to, co przyniosła w Europie Środkowej Nowa Fala, czyli skupienie uwagi na człowieku, warunkach jego egzystencji i samorealizacji, kwestii miejsca jednostki w społeczeństwie. Kolejna generacja podawała w wątpliwość zewnętrzne sukcesy życiowe swoich bohaterów, ukazując jednocześnie nowe perspektywy i zagrożenia.

Sama czeska Nowa Fala obejmuje niezwykle bogate spektrum indywidualności i poetyk. Wypada wspomnieć choćby o malarzu nastroju, jakim był Ivan Passer, mistrzu alegorii Janie Němcu i jego filmie *O uroczystości i gościach* (*O slavnosti a hostech*, 1966) czy o wielkim moralisście Evaldzie Schormie. Obok filmów Miloša Formana najbardziej znanymi w świecie dziełami tego okresu są nagrodzone Oscarami *Sklep przy głównej ulicy* (*Obchod na korze*, 1965) Jána Kadára i Elmara Klosa, oparty na opowiadaniu Ladislava Grosmana, oraz *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (*Ostře sledované vlaky*, 1966) w reżyserii Jiříego Menzla, adaptacja prozy Bohumila Hrabala, która przy całym wyrafinowaniu unika komplikacji narracyjnych w warstwie czasu i przestrzeni.

## Mały realizm

Fabuła *Słońce w sieci* (*Slnko v sieti*, 1962) Słowaka Štefana Uhera, absolwenta praskiej FAMU, stała się objawieniem na tle ówczesnej kinematografii czechosłowackiej. Film traktowany jest jako słowacka wersja „małego realizmu”, wspaniałe wkroczenie tematu młodych i ich problemów do kina<sup>7</sup>. Przyniósł on nie tylko nowy temat: problemy młodzieży i rozpadania się więzi rodzinnych, ale i sposób filmowania – długą ogniskową, z daleka, by uchwycić prawdę zachowań. Fabuła otwierała się również na poezję nowych przestrzeni blokowisk z trzaskającymi bramami i lasem anten telewizyjnych na dachach. Wniknięcie w świat młodzieży Uher

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> V. Macek, J. Paštėková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Martin 1997, s. 191.

zapoczątkował z niezwykłym taktem, empatią i zrozumieniem pragnień i lęków wchodzącej w życie generacji. Film zanurza się w codzienność nastolatków żyjących w miejskim środowisku (epizod pracy na wsi poprzez kontrast uwypukla nowoczesne miejskie motywy). Przejawy emocjonalnego dojrzewania i konfrontacji z dorosłymi udało się uchwycić w lirycznych tonach.

Para głównych bohaterów, Fajolo i Bela, spotyka się na dachu bloku mieszkalnego lub na naddunajskim nabrzeżu, gdzie poetyckie krajobrazy kreślą promienie słoneczne, przenikając od czasu do czasu przez sieci rybaków. W obrazie i dźwięku uchwycono z wielką inwencją atmosferę ówczesnej Bratysławy i najbliższych okolic, komponując motywy dokumentalne z ich twórczą stylizacją. Imponujące czarno-białe zdjęcia, realizowane głównie z użyciem obiektywu o długiej ogniskowej, są zasługą Stanislava Szomolányiego. Z dźwiękami szorstko brzmiących dialogów, fragmentami szlagierów tego czasu, brzmieniem skrzeczących radiodbiorników tranzystorowych znakomicie współgra współczesna muzyka Il'ji Zeljenki.

Obok nakreślenia autentycznego środowiska autorzy odwołują się do metafor (ich błędna interpretacja była często pretekstem do absurdalnych ataków na fabułę: słońce w sieci jako rzekomy symbol upadającego socjalizmu, ślepotą matki Beli jako bezwyjściowość sytuacji), co jednak istotne, przesłanie filmu dociera do widza przede wszystkim dzięki dialogom pary głównych bohaterów prowadzonym z manifestowanym często negatywizmem, wręcz cynizmem. Prześwituje z nich skrywana wrażliwość, zaangażowanie w obronę ideałów, tęsknota za wartościami. Historyk i krytyk Václav Macek tak charakteryzuje Fajola: „Niemal każde jego wyjście w kierunku drugiego człowieka łączy się z obawą przed odrzuceniem. Efektem staje się przyjęcie postawy ironiczno-cynicznej, z której w chwilach największej intymności przesiąka silna tęsknota za miłością i życiem w prawdzie”<sup>8</sup>.

Problemy dojrzewania były częstym tematem filmowym Nowej Fali. Podejście twórcze w poszczególnych tytułach nie miało już charakteru tak lirycznego, jak w *Słońcu w sieci*. Reżyserzy czescy odwoływali się do innych tonów. Najbardziej wyraziste stało się spojrzenie Formana, który swój empatyczny stosunek do młodej generacji połączył z demaskującym i ozdrowieńczym humorem. Prekursorskie znaczenie filmu słowackiego reżysera jest jednak w kontekście ekspansji czechosłowackiej Nowej Fali bezsporne.

<sup>8</sup> V. Macek, *Štefan Uher 1930–1993*, Bratislava 2002, s. 56.

Za czeski odpowiednik *Słońca w sieci* można uznać *Pierwszy krzyk* (*Křik*, 1963) Jaromila Jireša, debiut reżysera nagrodzony w Cannes. Opowiada on o jednym dniu z życia młodych małżonków, czekających na narodziny dziecka. Przyszły ojciec jest z zawodu technikiem naprawiającym telewizory. Praca zmusza go do wędrówki po mieście. Ukryta kamera podąża za nim, podpatrując sceny życia ulicznego, biurowego, wreszcie prywatnego, rejestrując przypadkowo usłyszane słowa i podpatrzone sytuacje. Bohater przypomina sobie wypadki ostatnich miesięcy. W jego myślach teraźniejszość miesza się z przeszłością. Pojawiają się obrazy dzieci z różnych krajów, fragmenty kroniki filmowej, zdjęcia z albumu rodzinnego, które w połączeniu ze scenami z wędrówki miejskiej tworzą mozaikę.

W filmach Nowej Fali przełomowe stało się ukazanie zwyczajnych, nawet banalnych stron codziennego życia zwykłych ludzi. Istotne jest to, że bohaterowie są młodzi, dopiero rozglądają się po świecie i usiłują odnaleźć w nim swoje miejsce. Ich żywiołowość, impulsywność zachowań, nieobliczalność jest przyczyną sytuacji komicznych bądź tragicomicznych. Rozsadza również stare struktury i ściąga katastrofy wcale już nie zabawne. Wypróbowane ścieżki, którymi podążała generacja rodziców, są dla nich zbyt ciasne. Wzorce etyczne, estetyczne czy kulturowe, jak zwyczaj wspólnego muzykowania w orkiestrze dętej, w żadnym wypadku ich nie zadowala. Zwłaszcza ten ostatni motyw wydaje się ciekawy w kinematografii lat sześćdziesiątych.

## Folklor? Komu to potrzebne?

Tradycje czeskiej kultury ludowej – także zjawisko jej propagandowego wykorzystywania – były przedmiotem refleksji w kilku filmach czasów Nowej Fali. W *Żarcie* Milana Kundery czytamy o świecie ludowych strojów opuszczonym „przez bombastyczność i reklamę, przez polityczną propagandę, przez utopie społeczne, przez sfory referentów kulturalnych”<sup>9</sup>. Już w 1963 roku (czyli cztery lata przed opublikowaniem powieści Kundery) Karel Vachek, biorąc za punkt wyjścia obchody święta muzyki ludowej w Strážnicy na Morawach, stworzył ironiczny obraz posługiwania się spaczonymi formami folkloru w celach propagandowych i komercyjnych. W jego dokumencie pt. *Moravská Hellas* szkoły i warsztaty twórczości ludowej to jedynie miejsca schronienia dla nieudaczników życiowych, zaś imprezy folklorystyczne stają się odskocznią dla

<sup>9</sup> M. Kundera, *Žart*, tłum. E. Witwicka, Warszawa 1991, s. 226.

karierowiczów<sup>10</sup>. Vachek nakręcił swój prowokacyjny pamflet, celnie ukazując spustoszenie treści i komercjalizację folkloru. Film jest kolażem rozmaitych motywów: obrazy corocznych uroczystości przeplatane są z parodią reportażu telewizyjnego, który przeprowadzają bliźniacy Karel i Jan Saudkowie (pierwszy z nich, znany malarz i autor komiksów, drugi – słynny fotografik), wyznaniem artystki ludowej, prezentacją zbiorów pewnego kolekcjonera, deklamacjami, wreszcie wizytą w lokalnej szkole haftu, w której zaznajamia się widza z problemami zatrudnienia absolwentek.

Reżyser w rewelacyjny sposób przetworzył uzyskany materiał. Surrealistyczne połączenie motywów podporządkowane jest w większej mierze twórczej intuicji i arbitralności artystycznej niż racjonalnej refleksji. Dochodzi do tego miksowanie ścieżki dźwiękowej i niezwykłych efektów. Zabiegi montażowe zakłócają naturalną logikę, burzą pierwotne znaczenie i atmosferę ukazanych scen. Dzięki tym staraniom powstała osobliwa ironiczno-krytyczna interpretacja rzeczywistości. Ostateczny kształt filmu może być do pewnego stopnia wypadkową trudności realizacyjnych i bezradności przy opracowywaniu materiału, istotne jest jednak to, że częściowo chaotyczna struktura dokumentu wyraża w nadzwyczaj oryginalny sposób jego przesłanie.

W filmach Nowej Fali młodzi zdecydowanie odcinają się od propagandowo uwikłanej kultury ludowej, nie znajdując w niej niczego wartościowego. Stereotyp Czecha muzykanta ma dla protagonistów wymiar raczej pragmatyczny. Widać to zarówno w *Konkursie* Formana, jak i w filmowej adaptacji *Žartu*, dokonanej w 1968 roku przez Jaromila Jireša<sup>11</sup>. W *Žarcie* (*Żert*) muzyka ludowa i pseudo-ludowa budzi już tylko smutek i traumę związaną z czasami stalinizmu. Towarzysząc „nowym świeckim tradycjom”, wywołuje wspomnienia sankcji i upokorzeń, jakie spadły na głównego bohatera jako kara za żart z lat burzliwej młodości, która przypadła na lata pięćdziesiąte. Od tamtej pory zmieniły się kwalifikacje czynów, waga i znaczenie buntu, a na scenę wkroczyły nowe zespoły i nowa muzyka.

Dla Formana niezwykle ważne jest uchwycenie autentycznej atmosfery środowiska, w którym rozgrywa się akcja. Dokumentalna „prawdziwość” i spontaniczne działanie bohaterów zaznaczyło się bardzo wyraźnie

<sup>10</sup> Zob. J. Hučková, „Prawda jako taka”. *Dokument czasów Nowej Fali*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, op. cit., s. 37-46.

<sup>11</sup> Pogłębiona analiza adaptacji zob. E. Ciszewska, *Folklor w służbie komunizmu. „Žart” Milana Kundery w adaptacji Jaromila Jireša*, [w:] *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 2013, s. 63-86.

w jego pełnometrażowym debiucie pt. *Konkurs*, balansującym pomiędzy dokumentem a fabułą. Rzadziej przywoływana pierwsza część filmu, pt. *Gdyby tych kapel nie było* (*Kdyby ty muzyki nebyly*), jest ironiczną sondą na temat relacji pomiędzy generacjami. Reżyser z dokumentalnym zacięciem uchwycił przebieg przygotowań dwóch prowincjonalnych orkiestr dętych do występu podczas pierwszego rocznika festiwalu w Kolinie. To istotna okoliczność, ponieważ festiwal (odbywający się do dziś) poświęcony jest pamięci legendarnego czeskiego kompozytora i dyrygenta orkiestry dętej Františka Kmocha (1848–1912). Śledzimy próby odbywające się równolegle w dwóch salach, ale przede wszystkim słuchamy wypowiedzi dyrygentów, zwłaszcza monologów wybijającej się w tym kręgu osobowości – Jana Vostrčila.

W jego wspaniałych tyradach odzwierciedlają się postawy życiowe powojennej generacji ojców, ich doświadczeń, systemów wartości, ale i kompromisów oraz upadków. Długie pasáže prób orkiestry Forman włączył w historię dwóch nieodpowiedzialnych muzyków. Młodzi chłopcy wyrrywają się z sal, kiedy tylko mogą, by uczestniczyć w wyścigach motocyklowych. Zostają wyrzuceni ze swych orkiestr, by w finale zamienić się nawzajem miejscami. Vostrčil wpasował się idealnie w autentyczną strategię reżysera, który obsadził go w swych kolejnych filmach (*Czarny Piotruś*, *Miłość blondynki*, *Pali się moja panno*).

## Prawda życia

W samej Czechosłowacji jednym z najważniejszych problemów, które rozważano zarówno w sferze tematycznej, jak i formalnej, było pytanie o prawdę. Ukazanie prawdy życia stało się rodzajem manifestu. Miloš Forman na marginesie scenariusza literackiego *Czarnego Piotrusia* (*Černý Petr*, 1963) napisał: „Mówimy o tendencji *filmu-prawdy* jako metodzie; a może chodzi o to, by filmem obalać kłamstwo. To jest chyba rzecz najważniejsza, a nie styl czy metoda”<sup>12</sup>. Film-prawda to dla reżysera film-krytyka. *Czarny Piotruś* rozgrywał się w naturalnej scenerii i nagrywany był ze stuprocentowym dźwiękiem. Role tytułowego Piotrusia i jego ojca grali naturalszczycy, którzy swym niezbornym zachowaniem przed kamerą uwypuklali główny konflikt filmu. Przebiegał on pomiędzy młodymi, reprezentującymi samodzielne myślenie, a pokoleniem ojców, które oferowało wyłącznie wypróbowany wzorzec zachowań konformistycznych. Młodzi uważali, że to generacji

<sup>12</sup> Podaję za: J. Žalman, *Umlčený film*, [Praha] 2008, s. 90.



ojców należało zadawać pytania, skoro nie rozumiała ona skutków swych oportunistycznych postaw. Jedni i drudzy upierali się przy swoich stanowiskach, z czego wynikło wiele komicznych sytuacji.

Wiadomo już dziś, że efekt podpatrywania życia na gorąco i pozorna improwizacja na planie zostały ściśle zaplanowane, były składnikami strategii reżyserskiej. Za pomocą tak pojętej taktyki Forman demaskował społeczne i egzystencjalne kłamstwo w filmach *Miłość blondynki* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) i *Pali się moja panno* (*Hoří má panenka*, 1967). Druga z wymienionych fabuł, odczytywana najczęściej jako aluzja polityczna, była jednak przede wszystkim ponadczasową i bezkompromisową opowieścią o ludziach żyjących w kłamstwie. Wątki rozgrywające się wokół balu strażaków zostały starannie przygotowane i poprowadzone, choć mogą przypominać chaotyczne improwizowanie.

## Team Formana

Tak zwany *team* Formana tworzyli z autorem *Czarnego Piotrusia* Ivan Passer i Jaroslav Papoušek. Passer został asystentem na planach filmowych *Konkursu*, *Czarnego Piotrusia*, *Miłości blondynki*, *Pali się moja panno*. Jego film *Nudne popołudnie* (*Fádní odpoledne*, 1964), który początkowo miał wejść w skład *Perłę na dzień* (*Perličky na dně*, 1965) według prozy Bohumila Hrabala, traktowanych jako manifest całej generacji filmowców, uznany został za ucieleśnienie ducha Nowej Fali może nawet bardziej niż nowele, które ostatecznie złożyły się na *Perły...* (*Śmierć pana Baltazara* Menzla, *Oszuści Němca*, *Dom radości* Schorma, *Bar Świat* Chytilovej, *Romanca* Jireša).

Gdzieś na prowincji trwa monotonne, wydawałoby się bezbarwne niedzielne popołudnie, przedzielone jednym wydarzeniem – meczem piłkarskim. W piwiarni zbiera się grupa kibiców. Obok nich pewien zaczytany i odcięty od realiów człowiek co jakiś czas wybucha śmiechem, nie zwracając uwagi na otoczenie. Starsze kobiety grają w karty, podśpiewując sobie przy tym ludowe piosenki. „Zatrzymana chwila, ukryte napięcie [...]. Nastrój, światło, spojrzenia, ale również jakby mimowolnie uchwycony zarys chwili, niepowtarzalny klimat”<sup>13</sup>. Film nagrodzono Złotym Dukatem na festiwalu w Mannheim.

---

<sup>13</sup> J. Cieslar, *Czeska Nowa Fala lat sześćdziesiątych*, [w:] *Filmy pod specjalnym nadzorem...*, op. cit., s. 34, 33–42.

Bodaj najbardziej znana fabuła Passera to *Intymne oświetlenie* (*Intimní osvětlení*, 1965). Jej współscenarzystą był trzeci członek *teamu* Formana, Papoušek. Schemat opowieści – spotkanie dwóch przyjaciół po latach – znany jest z filmu *Piękny Sergiusz* Claude’a Chabrola (1958). Do dawnego przyjaciela z konserwatorium, który zaszył się na prowincji, przyjeżdża wiolonczelista ze stołecznej orkiestry symfonicznej, by zagrać koncert z miejscowymi amatorami. Przywozi przyjaciółkę, która będzie się nudzić. Podczas rodzinnego obiadu udko kurczaka wędruje z talerza na talerz. Na odchodnym zbyt gęsty ajerkoniak nie chce spłynąć z kieliszków. Bohaterom, którzy dawno już doszli do kresu życiowych możliwości, pozostała radość z codzienności. I tyle. To już wszystko.

Film nie jest jedynie pochwałą smakowania życia. Statyczność tej fabuły i akcentowanie bezruchu wskazują na duchowy bezwład bohaterów, którzy zrezygnowali z walki o swe marzenia, zadowolili się wygodą i stabilizacją, pozorami komfortu. Żłudny okazuje się obraz prowincjonalnego dobrobytu – samochód jednego z bohaterów garażowany jest w kurniku. Podobnie iluzoryczny jest wymiar sukcesu odniesionego w stolicy.

Trzeci z *teamu*, Jaroslav Papoušek, był absolwentem Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. W 1964 roku opublikował *Czarnego Piotrusia*, którego pomysł rok wcześniej posłużył Formanowi podczas realizacji filmu pod tym samym tytułem. Pod koniec dekady (1969) powstała najbardziej znana fabuła Papouška, pt. *Ecce Homo Homolka* (wyświetlana w Polsce pod tytułem *Straszne skutki awarii telewizora*, który nie oddaje głębi przesłania). Przeciętna czeska rodzina (dziadkowie, syn, synowa i wnuki) spędza niedzielny poranek w „świątyni”. Las to kościół, jak twierdzi główny bohater. „Chryste Panie, ale żarcie!” – wykrzykuje. Oczekuje od lasu dalszych darów niczym cudów należnych przecież za adorację. Zamiast spodziewanej nagrody dobiega z niego wołanie o pomoc. Niezwykle ekspresyjna jest jedna z pierwszych scen filmu. Jak się stopniowo okazuje, z lasu uciekają przed wołaniem o pomoc nie tylko Homolkowie. Po przerwaniu pikniku następują przygotowania do niedzielnego obiadu. Ten, jakby za karę, w końcu się przypala.

Homolkowski konsumpcjonizm wydaje się jedynym spoiwem rodziny. Stał się on główną, niekwestionowaną, wspólnie wyznawaną wartością. Telewizor, kiedy tylko działa, ucisza spory i nieporozumienia. W tę pechową niedzielę jego awaria stała się katalizatorem kłótni, płaczu, wybuchów pretensji, wzajemnych żalów. W końcu dochodzi do wymuszonego nieco pogodzenia. Celem nadrzędnym jest wszak utrzymanie rodziny. Klan to jedyna pewność: „kłócimy się i bijemy, więc jesteśmy”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> J. Žalman, op. cit., s. 117.

## Pamięć jako „klucz do oznaczania rzeczywistości”

Pavel Juráček już na początku lat sześćdziesiątych piętnował w swych *Dziennikach* małość rodaków, dla których najwyższym priorytetem w każdej sytuacji jest dbanie o siebie, nie od razu jednak odniósł się do tej kwestii w swoich, nielicznych zresztą, fabułach. Pozostaje on wielką i do dziś niewystarczająco docenioną indywidualnością kina czeskiego. Przeszedł do historii jako autor filmów *Kilian zawsze wraca* (*Postava k podpírání*, 1963), zrealizowanego z Janem Schmidtem, *Każdy młody mężczyzna* (*Každý mladý muž*, 1965), z aktorskim udziałem Václava Havla i Pavla Landovskiego), oraz *Przypadek dla początkującego kata* (*Případ pro začínajícího kata*, 1969). Wcześniej współpracował przy scenariuszu filmu Schmidta *Czarno-biała Sylwia* (*Černobílá Sylva*, 1961), parodii socrealistycznych produkcyjniaków, w której postać bohaterki schodzi z ekranu w świat rzeczywistości.

Juráček był współautorem scenariuszy *Sufitu* (*Strop*, 1961) i *Stokrotek* (*Sedmikrásky*, 1966) Chytilovej, a także filmu *Nikt się nie będzie śmiał* (*Nikdo se nebude smát*, 1965) według prozy Milana Kundery, w reżyserii Hynka Bočana. „Nie uznawał pewnych chwytów artystycznych charakterystycznych dla Nowej Fali: podawał w wątpliwość sens improwizacji, którą uważał za «rozważanie wcześniej zadanego problemu», zaś styl *cinéma-vérité* uznał za asekurancki”<sup>15</sup>. Jego sceptycyzm dotyczył też samej reżyserii filmowej<sup>16</sup>. Twierdził, że jeśli już reżyser chce uważać się za autora, to jego autorstwo powinno odbywać się bez pomocy wspomnianych chwytów, będąc pracą na własną odpowiedzialność.

*Kilian zawsze wraca* powstał w 1963 roku, tym samym, w którym na zamku Liblice odbywała się słynna konferencja poświęcona Franzowi Kafce. Kwestia inspiracji pozostaje złożona. Sam reżyser dodatkowo skomplikował ją swymi wypowiedziami<sup>17</sup>, widzowi pozostaje jednak w pamięci obraz

<sup>15</sup> S. Příkladná, *Wielka dwunastka Nowej Fali*, [w:] *Filmy pod specjalnym nadzorem...*, op. cit., s. 47, 45–49.

<sup>16</sup> Krytycznie odnosił się do konkretnych zjawisk ówczesnego życia filmowego, traktując film jako dziedzinę „oszustów i rzekomych artystów, [...] ludzi, którzy nic nie potrafią, a chcą się czymś wykazać, by zaspokoić kompleks wyższości. [...] Reżyser przywłaszcza sobie publicznie myśli scenarzysty, jego poglądy, pomysły, inteligencję, dowcip, wiedzę o ludziach. Jeszcze żaden ze scenarzystów nie przeciwstawił się żenującej, rabunkowej konwencji, przyznającej autorstwo filmu wyłącznie reżyserowi, któremu scenariusz przytrafia się zazwyczaj jak ślepej kurze ziarno” (P. Juraček, *Deník (1959–1974)*, Praha 2003, s. 230–232).

<sup>17</sup> Ibidem, s. 333.

„kafkowskich” korytarzy, po których krąży główny bohater z kotem w teczce. Przemierza labirynty urzędu, by odwrócić karę za nieoddanie w terminie wypożyczonego zwierzęcia. Wypożyczalni już nie ma i jakby nigdy jej nie było. Reżyser w taki sposób odniósł się do problemu ujętego w filmie: „Bohater dawnego dramatu przeciwstawiał się bogu, losowi, przegrywał, ale w jego klęsce był patos. Bohater współczesny przeciwstawia się organizacji, władzy wytworzonej przez ludzi dla ludu, jest równie bezradny jak antyczny bohater. Ale jego sytuacja nie jest wzniosła, lecz groteskowa. W tym widzę absurd”<sup>18</sup>.

Dziełem życia Juráčka, a zarazem jego przekleństwem, był *Przypadek dla początkującego kata* na motywach III księgi *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta. Prace nad scenariuszem rozpoczęły się w latach 1963–1964. *Przypadek...* można traktować jako metaforę Czechosłowacji lat 1968–1969, a także sytuacji, która nas przerasta. Opowieść rozgrywa się „w kraju ogarniętym powszechnym marazmem, gdzie obowiązują absurdalne zasady społeczne i gdzie bohater jest nieustannie prześladowany za to, że narusza przepisy, których w ogóle nie może znać”<sup>19</sup>. Nie może ich znać, albo – jak w *Kilianie* – nie jest w stanie ich wypełnić. Drogę do lasu i z powrotem, która funkcjonuje jako rama filmu, interpretowano jako podróż od niebezpieczeństwa niewiedzy do własnej świadomości<sup>20</sup>.

Z eksplikacji reżyserskiej dowiadujemy się, że podczas lektury *Guliwera* wróciła nagle stracona pamięć z dzieciństwa, „klucz do oznaczania rzeczywistości, który pewnego dnia każdy na zawsze traci; ja go miałem znowu w ręce”<sup>21</sup>. Dalej Juráček dodawał: „*Guliwer* będzie filmem o pamięci. Historie ludzi nie będą tam mieć początku ani końca. Przyjdą niezapowiedziani, odejdą, zanim ktoś zauważy”<sup>22</sup>. Według autora to również film o głupocie i żarłoczności, będących cechami narodowymi Czechów, zaś dzieje Balnibari idą w odwrotnym kierunku, tak jak najnowsza historia Czechosłowacji.

Czy można uważać *Przypadek dla początkującego kata* za film o atrybutach władzy? Taka interpretacja wpisywałaby dzieło w nowofalowy dyskurs na temat prawdy przeciwstawionej fałszowi. „Ziemska cywilizacja Balnibari i wzniesiona ku niebu cywilizacja Laputy funkcjonują jako

<sup>18</sup> Podaję za: P. Branko, *Straty a nálezy 1948–1999*, Bratislava 1999, s. 131.

<sup>19</sup> Z. Škapová, *Filmy o outsiderach, historii i sumieniu...*, op. cit., s. 53.

<sup>20</sup> J. Bernard, *Obraz lasu w czeskim filmie lat sześćdziesiątych*, [w:] *Filmy pod specjalnym nadzorem...*, op. cit., s. 69, 67–70.

<sup>21</sup> P. Juráček, *Postava k podpírání*, Praha 2001, s. 121.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 122.

dwa totalitarne, bezmyślne światy: rządzący mieszkańcy Laputy stanowią jedynie zdegradowany aparat władzy, ukrywający się przed poddanymi z dolnej, ziemskiej Balnibari i dostarczający im fałszowanych informacji o świecie<sup>23</sup>. Anonimowy bohater wychodzi nietknięty z wszelkich przygód i opresji. Ale to właśnie on staje się ofiarą manipulacji, przyjmując rolę „pośrednika prawdy”, mającego informować o faktycznym stanie rzeczy<sup>24</sup>.

Z drugiej strony liczne, zamieszczone także w *Dziennikach* komentarze autorskie dotyczące estetycznej strony filmu prowadzą w innym kierunku, czy raczej w inny wymiar. Trzeba uwierzyć w istnienie takiej rzeczywistości wyższego rzędu, *surréalité*, w której przestają być przeciwstawne nie tylko rzeczywistość i marzenia, lecz także inne antagonistyczne pojęcia. Podstawowe antynomie tracą sens. Stracona pamięć z dzieciństwa to – zgodnie z cytowaną wyżej eksplikacją Juráčka – „klucz do oznaczenia rzeczywistości”. Wraz z bohaterem zanurzamy się we wspomnienia z domu rodzinnego. Wstępujemy do niego z tym większym przejęciem, że klimat budowany jest światłem. Silnie naświetlone, nawet prześwietlone sceny filmowane były szerokokątnym obiektywem. Prawdziwym majstersztykiem jest scena nakręcona w pomieszczeniu z prześwietlającymi, uginającymi się deskami podłogowymi. Niezwykle rzadko udaje się w tak wyrafinowany sposób przenieść wizję marzenia sennego na ekran. Nie bez przyczyny film uznawany jest za jedno ze szczytowych osiągnięć surrealizmu w kinie czechosłowackim.

### ***Kino-prawda to raczej droga niż cel***

Drogą estetycznej rewolty podążała konsekwentnie i z większą nawet determinacją Věra Chytilová. Jeśli czeska Nowa Fala była rewoltą zdyscyplinowanej kultury, jak określa to Jan Žalman<sup>25</sup>, to Chytilová potraktowała swój bunt wielowymiarowo. Z rezerwą traktowała granice gatunkowe między fabułą a dokumentem i z właściwą sobie przenikliwością odnosiła się do francuskiego *cinéma-vérité*. Wiedziała, że wrażenie niepowtarzalności i przypadkowości, na którym zależało jej przedstawicielom, można osiągnąć przez opracowanie dialogu i wykreowanie efektu, jakoby kompozycja obrazu była mimowolna. Sama stosowała takie zabiegi, stojąc na stanowisku, że prawdziwość filmu tkwi nie w metodzie, lecz w zamyśle realizatora.

<sup>23</sup> J. Cieslar, *Czeska Nowa Fala lat sześćdziesiątych*, op. cit., s. 39.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>25</sup> J. Žalman, op. cit.

Sądzę, że *kino-prawda* to raczej droga niż cel. Jest ono interesującym świadectwem obecnego stanu [...], ponieważ ukazuje przewyższenie zakłamania i dekadencji kinematografii, świadczy o pragnieniu prawdy, co uwidacznia się szczególnie w sposobie realizowania dźwięku. Kierunek ten jak gdyby wynagradza nam okres upadku, literackiego kiczu w dziedzinie dialogu<sup>26</sup>.

W filmie *Sufit* Chytilová wykorzystała ukryty mikrofon, by nagrać rozmowy w środowisku modelek, wśród których porusza się jej bohaterka. W *Worku pcheł* (*Pytel blech*, 1962), łączącym surowy materiał dokumentalny z porządkiem dramaturgicznym fabuły, rejestrowała prowadzone częściowo dialektem dialogi dziewcząt mieszkających w hotelu robotniczym. Z kolei filmie *O czymś innym* (*O něčem jiném*, 1963), spajającym dokument fabularyzowany z metodami *cinéma-vérité*, odwołała się do takiej inscenizacji ujęć, by wyglądały na uchwycone przypadkiem. Aktorki niezawodowe wykonywały czynności ze swego normalnego życia, a ich działania w tej wymyślonej konstrukcji fabularnej nabierały odcienia niezwykłości. „Myślę, że nie sprzeniewierzyłam się zasadom dokumentu, ponieważ ludzie w moich filmach nigdy nie wypowiedzieli tego, czego naprawdę nie myśleli. Demonstrowali przed kamerą reprzyżę swych doświadczeń”<sup>27</sup>.

Prawdziwym przejawem artystycznej anarchii są *Stokrotki*, nazwane przez samą autorkę groteskowym dokumentem filozoficznym, nekrologiem powierzchownego stylu życia. Dwie Marie, które zwodzą i wyprowadzają w pole statecznych mieszczuchów, są zachłanne bardziej niż oni, do ostatecznych granic. W jednej z najczęściej przywoływanych scen doprowadzają one do totalnej destrukcji sali bankietowej. Spowodowana przez obie Marie „katastrofa” nie jest w kontekście filmu komiczna. Taki efekt pojawia się dopiero wtedy, gdy usiłują naprawić to, co zrobiły. Petr Král podaje tę właśnie scenę w kontekście największych osiągnięć burleski filmowej<sup>28</sup>. Obrazy podtrzymujące skąpo zarysowaną akcję *Stokrotek* przeplatają się z fragmentami kronik i widokiem wojennej destrukcji. Scenografia Ester Krumbachovej, która nadała filmowi właściwy wyraz, również bazuje na kolażu. Elementy stylu secesyjnego, obrazy kwiatów i magazyny mody, „orientalny” przepych, jadowite barwy skontrastowane z czernią i bielą stanowią symboliczne przebranie dla czegoś, co pod tym

<sup>26</sup> 3 1/2, Orbis, Praha, 1965, tłum. N. Gurfinkel, [za:] J. Fuksiewicz, J. Gazda, *Twórcy czechosłowaccy. Mówi Věra Chytilová*, „Biuletyn Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych” 1984, nr 8/84, s. 94–95.

<sup>27</sup> J. Cieslar, *Kočky na Atalantě*, Praha 2003, s. 490.

<sup>28</sup> P. Král, *Groteska, čili Morálka šlehačkového dortu*, Praha 1998, s. 173–174.

bogactwem form ciągle pozostaje niezmiennie, a co w swych najlepszych reprezentacjach, dążąc do uchwycenia „prawdy życia”, Nowa Fala wydobywa na powierzchnię.

## Spadkobiercy?

Według Formana, jednego z głównych twórców Nowej Fali, funkcją filmu było obalanie kłamstwa. Pojmował on hasło *film-prawda* jako *film-krytyka*. Ostrze krytyki było na tyle silne, że filmy niemal na dwie dekady trafiły na półki. Zaczęto wprowadzać je na powrót do kin dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Wśród pierwszych fabuł uwolnionych przez cenzurę znalazły się *Pierwszy krzyk* i *Czarny Piotruś*.

Generacja młodych filmowców zaczęła nawiązywać do filmów Nowej Fali, ale bardziej do ich formy niż przesłania. Niech za przykład posłuży *Indiańskie lato* (*Indiánské léto*, 1995) Sašy Gedeona, ceniony przez polską publiczność film na temat inicjacji. Jego akcja rozgrywa się w bliżej nieokreślonej epoce, może to być koniec lat osiemdziesiątych lub początek dziewięćdziesiątych. To istotne, że z filmu nie można wywnioskować, czy panuje jeszcze system komunistyczny, czy też jest to już burzliwy okres budowania demokracji. Nie znajdziemy w tym dziele nawet cienia kontekstu społecznego.

Fabuła składa się z epizodów rozgrywających się podczas wakacji, które dojrzewające dziewczęta, Klara i Maria, spędzają na wsi. Klara to osoba zamknięta w sobie i wstydliva, natomiast Maria jest jej przeciwieństwem, zachowuje się w sposób nieskrępowany, daje wyraz swemu znudzeniu i bywa cyniczna w stosunku do otoczenia. Próbują z nimi nawiązać relacje dwaj chłopcy: bardziej „światowy” Idol i niezdarny Vari. Większość filmu wypełniają dialogi w formie banalnych, urwanych pytań i odpowiedzi. Nawiązują one dosyć wyraźnie do rozmów prowadzonych przez młodych ludzi we wczesnych filmach Formana. W fabułach z lat sześćdziesiątych konwersacje te miały jednak dość istotną funkcję. Komunikacja, czy próby jej nawiązywania w formie absurdalnych dialogów, ujawniała ważne przesłanie o stanie społeczeństwa, relacjach w nim panujących, dotykała egzystencjalnego wymiaru życia bohaterów.

W tym miejscu widać zasadniczą różnicę pomiędzy filmami Formana i na przykład *Indiańskim latem*, a także rozbieżność między dziełami Nowej Fali i próbami nawiązania do jej dziedzictwa. W fabułach reżyserów „czasów wolności” brakuje owej najcenniejszej substancji: wzajemnego powiązania bohaterów z ich egzystencją społeczną, co było zasadniczym

elementem filmów ich nowofalowych poprzedników. Gdy tytułowy bohater *Czarnego Piotrusia* relacjonuje ojcu, na czym polega rola praktykanta w miejscu pracy, ujawnia całą hipokryzję społeczeństwa, którego życie oparte jest na fałszu. Riposty ojca to nie tylko nieadekwatne i pozornie komiczne porady, jak przetrwać w takim społeczeństwie, lecz także świadectwo degrengolady całej generacji. W filmie Gedeona dialog rozwija się spiralnie w sposób istotnie zabawny, dowodząc na przykład niezręczności Klary, ale jego konstrukcja ma udowodnić przede wszystkim zręczność warsztatową autora.

Działania bohaterów, a także dialogi prowadzone w *Czarnym Piotrusiu* są istotne z kilku powodów. Przede wszystkim stanowią przejaw życiowej niedojrzałości, manifestację niezdarności. Młodzi ludzie reagują jednak, tak jak potrafią, na udawanie, niepotrzebne kompromisy, kłamstwa generacji swych rodziców. Filmy opowiadają o podstawowych wartościach, ich poszukiwaniu, trudnościach z tym związanych – a te bywają zabawne, wręcz groteskowe. To fundament filmów czechosłowackiej Nowej Fali. I tego właśnie brakuje w filmach z lat dziewięćdziesiątych. Banalne, absurdalne konwersacje nie pozostają w żadnym związku z tym, czym żyje społeczeństwo. Bohaterowie *Indiańskiego lata* egzystują w próżni. Młodzi w filmach Formana przeżywali te same problemy związane z inicjacją, ale z największym wdziękiem nieśli ów dodatkowy balast. Ich najbardziej osobiste perypetie charakteryzowały – w genialnych skrótach, jak problem z tandetną, zwijającą się roletą w *Miłości blondynki* – fasadowość całej epoki.

### **From the Truth of Life to the Aesthetic Revolt. Several Aspects of the Czechoslovak New Wave**

#### **Abstract**

In Czechoslovakia of the 60s, thanks to the unique constellation of many factors a real "film miracle" could have come into being. New Wave brought primarily focus on the human being, man's living conditions and self-fulfillment. One of the major issues undertaken by the cinema was the question of the truth. Showing the truth of life has become a kind of manifesto especially for directors like Štefan Uher, Jaromil Jireš, Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek. A great individuality was Pavel Juráček. Věra Chytilová however followed the way of the aesthetic revolt.

#### **Keywords**

Czechoslovak New Wave, Czech New Wave, *cinéma-vérité*, folk culture, consumerism



## Bibliografia

1. Branko P., *Straty a nálezy 1948–1999*, Bratislava 1999.
2. Bernard J., *Obraz lasu w czeskim filmie lat sześćdziesiątych*, [w:] *Filmy pod specjalnym nadzorem. Kino czeskie i słowackie lat 60.: festiwal*, [praca zbiorowa], Warszawa 2004.
3. Cieslar J., *Czeska Nowa Fala lat sześćdziesiątych*, [w:] *Filmy pod specjalnym nadzorem. Kino czeskie i słowackie lat 60.: festiwal*, [praca zbiorowa], Warszawa 2004.
4. Cieslar J., *Kočky na Atalantě*, Praha 2003.
5. Ciszewska E., *Folklor w służbie komunizmu. „Žart” Milana Kundery w adaptacji Jaromila Jireša*, [w:] *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 2013.
6. Ciszewska E., *Słowacka Nowa Fala – cud, który odmienił oblicze słowackiej kinematografii*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. M. Matla, L. Németh Vítová, Poznań 2012.
7. *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. M. Matla, L. Németh Vítová, Poznań 2012.
8. *Filmy pod specjalnym nadzorem. Kino czeskie i słowackie lat 60.: festiwal*, [praca zbiorowa], Warszawa 2004.
9. Fuksiewicz J., Gazda J., *Twórcy czechosłowaccy. Mówi Věra Chytilová*, „Biuletyn Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych” 1984, nr 8/84.
10. Halada A., *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*, Praha 1997.
11. Hames P., *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. J. Burzyńska et al., Gdańsk 2009.
12. Hučková J., „Prawda jako taka”. *Dokument czasów Nowej Fali*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. M. Matla, L. Németh Vítová, Poznań 2012.
13. Jeancolas J.-P., Král P., *Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii/ Nouvelle nouvelle vague? Débats sur le cinéma tchèque et français*, Praha 2002.
14. Juraček P., *Deník (1959–1974)*, Praha 2003.
15. Juráček P., *Postava k podpírání*, Praha 2001.
16. Král P., *Groteska, čili Morálka šlehačkového dortu*, Praha 1998.
17. Kundera M., *Žart*, tłum. E. Witwicka, Warszawa 1991.
18. Lukeš J., *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*, Praha 2013.
19. Macek V., Paštéková J., *Dejiny slovenskej kinematografie*, Martin 1997.
20. Macek V., *Štefan Uher 1930–1993*, Bratislava 2002.
21. *Panorama českého filmu*, ed. L. Ptaček, Olomouc 2000.
22. Přádna S., *Wielka dwunastka Nowej Fali*, [w:] *Filmy pod specjalnym nadzorem. Kino czeskie i słowackie lat 60.: festiwal*, [praca zbiorowa], Warszawa 2004.
23. Přádna S., Škapová Z., Cieslar J., *Démanty všednosti – český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002.
24. Sowińska I., *Cud i po cudzie*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, „Historia Kina”, t. 3, Kraków 2015.
25. Škapová Z., *Cesty k moderní filmové poetice*, [w:] S. Přádna, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti – český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002.

26. Škapová Z., *Filmy o outsiderach, historii i sumieniu. Uwagi o tematach, stylu i dziedzictwie czechosłowackiej Nowej Fali*, [w:] *Filmy pod specjalnym nadzorem. Kino czeskie i słowackie lat 60.: festiwal*, [praca zbiorowa], Warszawa 2004.
27. Škvorecký J., *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*, Praha 1991.
28. Žalman J., *Umlčený film*, [Praha] 2008.