

„We wspólnym piekle”. Transnarodowość i nowy sposób prezentowania historii w czeskim kinie na przykładzie Malowanego ptaka Václava Marhoul

ABSTRACT. Maciejewska Marta, „We wspólnym piekle”. *Transnarodowość i nowy sposób prezentowania historii w czeskim kinie na przykładzie Malowanego ptaka Václava Marhoul* [‘In a Common Hell’: Transnationalism and a New Way of Presenting History in Czech Cinema – the Example of Václav Marhoul’s *The Painted Bird*]. “Images” vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 155–169. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.9>.

The subject of this article is two aspects related to the film *The Painted Bird* (2019) by Czech director Václav Marhoul: the way history is depicted (in a way that is different from other Czech films after 1989), and the issue of transnationalism (because the film was made in this perspective). Marhoul’s film is set in the context of historical cinema, Czech cinematography after the Second World War and present-day foreign film circulation. Critical reception and interviews with the director are important to me: in order to fully explain how the film is received, and to which works of European art cinema it is compared in order to fully confirm the thesis of its transnationalism. In my article, I cite the theories and features of the concept of transnationalism developed by many other scholars to demonstrate the specificity of *The Painted Bird*.

KEYWORDS: transnationalism, history, Czech cinema, Czech film, Václav Marhoul, *The Painted Bird*

Inga Iwasiów, poddawszy analizie powieści Jerzego Kosińskiego, dochodzi do wniosku, że „piekło jest uniwersalne” [1]. Chociaż autorka, kiedy pisze o tej wspólnotowości zła, odwołuje się przede wszystkim do płci, bo próbuje odpowiedzieć na pytanie, czym jest „męska lektura” (usłyszała, że literatura Kosińskiego właśnie do takich pozycji należy) [2], w moim przekonaniu można poszerzyć to zagadnienie – w odniesieniu do *Malowanego ptaka*, którego adaptacji filmowej dotyczy niniejszy artykuł. „Piekło”, przemoc i nieszczęście w tej historii pojawiają się na każdym przystanku chłopca, wędrującego między wsiami słowiańszczyzny w okresie II wojny światowej. Ta uniwersalna perspektywa, pokazująca, że do aktów zła zdolny jest każdy bez względu na pochodzenie, wydała się najwyraźniej interesująca czeskiemu reżyserowi Václavowi Marhoulowi, który postanowił przenieść *Malowanego ptaka* na srebrny ekran.

Rozważając zaadresowany już w tytule artykułu sposób ukazowania historii w filmie Czecha, warto zastanowić się nad tożsamością kina historycznego po 1989 roku oraz nad kontekstem, w jakim ono

[1] Inga Iwasiów, *We wspólnym piekle*, „Teksty Dru-
gie” 1993, nr 4–5–6, s. 96.

[2] Ibidem, s. 81.

powstaje. Podczas prac nad niniejszym tekstem trafiłam na określenia jednoznacznie definiujące najnowszą czeską kinematografię jako peryferyjną – takie stwierdzenia pojawiają się chociażby w pracach licencjackich z czeskich uczelni^[3] (co znaczy, że wspomniane określenia pokutują już na względnie wczesnym etapie specjalistycznego zaznajomienia z rodzimą kinematografią), a także towarzyszą kilku wywiadam Václava Marhoula, w których mówi się o pewnym symbolicznym oddaleniu czeskiego przemysłu filmowego od wielkiego świata. W rozmowie dla portalu Cineuropa.org reżyser wspomina o pozyskiwaniu praw do swojej produkcji:

Osiem miesięcy zajęło mi uzyskanie praw w Spertus Institute for Jewish Learning and Leadership w Chicago. Ku mojemu zaskoczeniu, spotkali się ze mną. Trzech mężczyzn w ręcznie robionych jedwabnych krawatach, które musiały kosztować tyle, co mały samochód, przesłuchiwało tego Czecha w dżinsach i T-shircie przez godzinę i dziesięć minut. Ku mojemu zdziwieniu, otrzymałem prawa^[4].

Ze słów Marhoula wyziera – niepozbawione ironii czy przekory – przekonanie o kontraście pomiędzy zamożnymi, przywykłymi do autoprezentacji reprezentantami Zachodu a wyglądającym na przeciętnego przybyszem z Europy Środkowej. W powyższej wypowiedzi uderza szczególnie stwierdzenie o przesłuchiowaniu, stawiające przedstawiciela czeskiej kinematografii w pozycji podległej, słabszej wobec jego amerykańskich rozmówców.

Spostrzeżeniami o podobnym charakterze Marhoul dzieli się także w innym wywiadzie – przeprowadzonym przez Carlosa Aguilara dla strony Rogerebert.com. Reżyser stwierdza, że możliwość pozyskania kontaktów do gwiazd światowego formatu, które poprosił o zagranie w jego filmie (jak Harvey Keitel, Stellan Skarsgård, Udo Kier i Julian Sands), zapewniła mu popularność powieści Kosińskiego, którą czytali wszyscy aktorzy, a nie jego własna pozycja filmowca: „[...] ponieważ *Malowany ptak* jest światowym bestsellerem, pomyślałem, że mogę zapytać każdego, nawet jeśli jestem czeskim reżyserem mieszkającym w Pradze”^[5]. Widać tu zatem intuicję Marhoula: twórca zakłada, że jego dorobek i działalność na rzecz czeskiej kinematografii nie są wystarczająco znane międzynarodowym odbiorcom, więc punktem wyjścia do realizacji transnarodowego dzieła staje się owiana skandalem książka Kosińskiego.

[3] Zob. Kamila Jablonická, *National Film Culture and Global Flows. Case Study of the Czech Republic* (praca licencjacka), Masarykova Univerzita, Brno 2020, https://is.muni.cz/th/sc34w/Bachelor_Thesis_Jablonicka.pdf (dostęp: 30.09.2024).

[4] Jan Lumholdt, *During These 11 years, I've Had the Best Producer in the World. Václav Marhoul* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://cineuropa.org/en/interview/377781/> (dostęp: 30.09.2024). Wszystkie

tłumaczenia z języka angielskiego i czeskiego wykorzystane w niniejszym artykule są mojego autorstwa, o ile nie zostało wspomniane inaczej.

[5] Carlos Aguilar, *A Truthful Movie. Václav Marhoul on The Painted Bird* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://www.rogerebert.com/interviews/painted-bird-interview-vaclav-marhoul> (dostęp: 30.09.2024).

W 2005 roku Zdeněk Holý, krytyk filmowy przez wiele lat związany z czasopismem „Cinepur” oraz uczelnią FAMU, napisał, że finansowanie czeskich produkcji jest trudne ze względu na niejasność dystrybucji dóbr, niejednoznaczność działań funduszu filmowego i telewizji, których zadaniem jest finansowanie produkcji „przyjaznych dla widza”, zachęcających do oglądania jak największą publiczność[6]. Takie działanie nie sprzyja, zdaniem dziennikarza, realizacji bardziej wymagających projektów artystycznych. Holý pisze, że w kinematografii czeskiej dzieła o wyższych ambicjach artystycznych można spotkać, ale na peryferiach.

Ta rzekoma „prowincjonalność” i związane z nią trudności w realizacji czy w rozpowszechnianiu filmów, które byłyby bardziej niszowe, wiążą się także z trudną historią czeskiego kina, która miała miejsce po aksamitnej rewolucji. Przed 1989 rokiem przez wiele lat (bo od 1945 roku, czyli od ustaleń z dekretów Beneša) w czechosłowackiej kinematografii obowiązywał tzw. model szklarniowy, zgodnie z którym państwo miało monopol na produkcję i dystrybucję filmów (w latach 1962–1991 podlegały one jednostce Československý film i jej oddziałom). Teraz, ze względu na zmianę systemu gospodarczego na gospodarkę wolnorynkową, kinematografia musiała się utrzymywać z prywatnych środków. Innymi słowy – musiała być atrakcyjna dla publiczności.

Początkowo dochodziło do różnych paradoksów – filmy u progu lat 90. realizowano półlegalnie, a Barrandov, wciąż będący przedsiębiorstwem państwowym, musiał się utrzymywać z prywatnych środków. Tu znaczącą, choć niewdzięczną, rolę odegrał Václav Marhoul, który kierował studiem, gdy było ono w wyjątkowo trudnej sytuacji. Barrandov teoretycznie miał status instytucji państwowej, jednak nie mógł liczyć na państwowe dofinansowanie. W związku z koniecznością wprowadzenia cięć budżetowych z przedsiębiorstwa trzeba było zwolnić 1700 osób[7]. Marhoul jako jeden z niewielu przedstawicieli świata kina w tym okresie przedstawił projekt prywatyzacji, który wielu jego kolegom i koleżankom po fachu wydawał się sensowny. Doszło jednak do swoistego konfliktu pokoleń: Marhoula wspierali młodszy twórcy, jak Ondřej Trojan (ur. 1959) czy Filip Renč (ur. 1965), z kolei starsi, w większości klasycy czechosłowackiej nowej fali, jak František Vlácil, Věra Chytilová czy Jiří Menzel, jawnie krytykowali jego pomysły[8]. Barrandov, który od powstania w 1931 roku przetrwał właściwie wszystkie zawirowania polityczne w kraju, dziś prężnie funkcjonuje, realizując nie tylko rodzime filmy, ale także zagraniczne superprodukcje (jak chociażby *Casino Royale* czy *Jojo Rabbit*, czym studio chwali się na swojej stronie internetowej). Petr Vlček zauważa jednak, że studio realnie nie przyczynia się do rozwoju kinematografii, a jego artystycz-

[6] Zdeněk Holý, *Český film: kvalita na okrajích*, „A2” 2005, nr 8, <https://www.advojka.cz/archiv/2005/8/cesky-film-kvalita-na-okrajich> (dostęp: 30.09.2024).

[7] Petr Vlček, *Bój o czeski film*, „Kino” 2019, nr 6, s. 28.

[8] Ibidem.

ne znaczenie spadło w związku z tym, że zajmuje się obecnie głównie produkcją filmów mainstreamowych[9].

W 1993 roku w Czechach zaczęła obowiązywać nowa ustawa audiowizualna i powstał Państwowy Fundusz Kinematografii (Státní fond kinematografie), czyli (analogicznie jak w tym samym okresie w Polsce) pojawiła się próba uporządkowania przemysłu. Na usprawnienie jego działania wpływ miały jednak nie tylko decyzje urzędników i polityków, ale przede wszystkim zaangażowanie zawodowe nowego pokolenia twórców, w tym Jana Svěráka, Jana Hřebejka, Petra Zelenki, Bohdana Slámy czy Davida Ondříčka. To oni swoimi filmami, realizowanymi już w potransformacyjnej rzeczywistości, nadali kształt czeskiej kinematografii, także historycznej, jaką znamy dziś.

Śledząc losy czeskiego kina po aksamitnej rewolucji, dochodzę do wniosku, że o powodzeniu czeskich filmów w kraju możemy mówić, biorąc pod uwagę następujące czynniki (nie jest to szczególnie odkrywczе, jednak dla porządku dalszej części tekstu warto te elementy wymienić): najważniejsze krajowe nagrody Czeskie Lwy i zainteresowanie krytyków, rankingi popularności wśród użytkowników czeskich baz filmowych (jak chociażby Česko-Slovenská filmová databáze), a także box office i popularność wśród publiczności kinowej. Na początku warto zaznaczyć, jakie filmy są szczególnie promowane przez Česká Akademię Filmową i Telewizyjną, decydującą o przyznawaniu Czeskich Lwów oraz typującą rodzime realizacje do wyścigu o Oscary. Mianowicie do nagród Amerykańskiej Akademii niejednokrotnie wystawiane są filmy odnoszące się do historii. Krytyczka filmowa Jindřiška Bláhová zauważa, że często są to filmy historyczne z dobrą obsadą i wysokim budżetem, które dotyczą historii Czechosłowacji czy Czech w taki sposób, by każdy widz mógł ją zrozumieć. Zwraca się tu dużą uwagę na malownicze zdjęcia, dopracowane kostiumy, a także reprezentatywność dla kraju[10].

Trudno nie zgodzić się z Bláhovou, przyglądając się liście czeskich filmów, które po 1989 roku otrzymały nominację do Oscara w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny – zawsze opowiadają one o historii: najbardziej znany z nich to laureat rzeczony nagrody *Kola* (reż. Jan Svěrák), którego akcja jest osadzona w latach 80.; kolejny z tych filmów, *Musimy sobie pomagać* (reż. Jan Hřebejk), opowiada o losach bohaterów żyjących w czasie II wojny światowej; podobnie jest w przypadku adaptacji powieści historycznej Květy Legátovéj *Želary* (reż. Ondřej Trojan). Spośród produkcji czeskich na oscarowej shortliście znalazły się także *Malowany ptak* i *Szarlatan* (reż. Agnieszka Holland) oraz osadzone w latach 60. *Fale* (reż. Jiří Mádl). Widać zatem konkretne przeświadczenie Czechów o tym, że muszą wysłać coś kulturowo i historycznie istotnego dla Zachodu – o docenianiu filmów, które są repre-

[9] Ibidem, s. 28, 29.

[10] Jindřiška Bláhová, *Barvoslepy Lev*, Respekt, 8.03.2020, <https://www.respekt.cz/kultura/barvoslepy->

zentatywnie dla danego kraju (w przypadku kinematografii polskiej jest zresztą analogicznie). Każdy ze wspomnianych filmów, które otrzymały nominację, opowiada o osobistym doświadczaniu historii (poznajemy ją oczyma jednej postaci lub niewielkiej społeczności). Istotna wydaje mi się także przynależność gatunkowa tych dzieł – otóż aż dwa z nich (w tym zdobywca Oscara) to komedie czy komediodramaty.

Chociaż oczywiście nie wszystkie czeskie filmy historyczne muszą być komediami (często do Czeskich Lwów czy Oscara wystawiane są przecież filmy historyczne zrealizowane w poważnym tonie, jak *Gorejący krzew* Agnieszki Holland czy *Zátopek* Davida Ondříčka), to widownia takie realizacje ceni. W mainstreamie czeskim humor i historia niejednokrotnie idą w parze – dobre przykłady to filmy Jana Hřebejka, wspomniane wcześniej *Musimy sobie pomagać* oraz *Pod jednym dachem*. Interpretowanie historii Czech z przymrużeniem oka zostało zapoczątkowane już po II wojnie światowej – w filmie Josefa Macha *Nikt nic nie wie* (1947) dochodzi do rozliczenia z przeszłością w formie zakrawającej o absurd komedii omyłek.

Komedia w czeskiej kulturze ma jednak znacznie dłuższą historię, o czym w artykule *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)* pisze Patrycjusz Pająk. Autor, odnosząc się do produkcji z czasów prehistorii kina i przełomu wieków XIX i XX, stwierdza:

Komedia (*komedie, veselohra*) jest najpopularniejszym gatunkiem czeskiego filmu fabularnego. Już pierwsze, kilkunastosekundowe etiudy fabularne, kręcone pod koniec XIX wieku przez pioniera czeskiego kina, Jana Křiženeckiego, mają charakter komediowy (np. *Schadzka w młynie/Dostaveničko ve mlýnici*, 1898). Występuje w nich pierwszy czeski komik filmowy – Josef Šváb-Malostranský^[11].

Komedia w czeskim kinie miała się świetnie także w późniejszym okresie kina niemego (co wynikało nie tylko z żartobliwych upodobań naszych sąsiadów, ale było przecież światowym trendem) – wystarczy wspomnieć komedie Antonína Pecha z udziałem Emila Artura Longena^[12]. Jak słusznie zauważa Pająk, komedia w Czechach z rozwojem kina – niezależnie od kontekstu politycznego – umacnia swoją pozycję i jest niezmiennie popularna, a ponadto „wchodzi często w symbiozę z innymi konwencjami gatunkowymi”^[13]. Nie dziwi zatem, że najpopularniejsze współczesne czeskie filmy historyczne mają komediową tonację. Ta fuzja humoru i przeszłości to coś, co – jak sądzi Zdeněk Holý – uczyniło czeskie kino wyjątkowym. Jego zdaniem czeskie filmy mogą zainteresować zagranicznego widza tym, że pokazują wpływ historii na życie zwykłego człowieka^[14]. Odniesienie w filmach o te-

[11] Patrycjusz Pająk, *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)*, [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Wydawnictwo Libron, Kraków 2020, s. 139.

[12] Jádřwiga Hučková, *Czechy i Słowacja*, [w:] *Kino nieme. Historia kina*, Tom 1, red. Tádusz Lubelski,

Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009, s. 860.

[13] Patrycjusz Pająk, op. cit., s. 140.

[14] Jaroslav Pinkas w książce *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu* zwraca uwagę na to, że w czeskich filmach obraz

matyce historycznej do humoru ma też w jego opinii znaczny wpływ na społeczeństwo – pozwala bowiem pogodzić się ze skomplikowanymi wydarzeniami z przeszłości[15].

Filmoznawca Luboš Ptáček przeanalizował czeskie filmy historyczne zrealizowane po 1989 roku – znalazł wśród nich wiele produkcji opowiadających o normalizacji, o nostalgicznym czy ostalgiecznym nacechowaniu (pisze o tym w artykule *Ostalgia in Czech Films about Normalisation Created Post-1989*). Swoje rozważania opiera na pojęciu refleksyjnej nostalgii Svetlany Boym, która „koncentruje się na postrzeganiu historii i upływu czasu poprzez pamięć indywidualną i kulturową”[16] (łączy się to z wcześniej przytoczonym przekonaniem Holego o przybliżaniu „wielkiej” historii przez pryzmat indywidualnych losów). Badając zagadnienie nostalgii, która jego zdaniem rozwijała się w czeskim kinie od lat 30., a zwłaszcza pod niemiecką kontrolą w czasie protektoratu, Ptáček dochodzi do wniosku, że wśród filmów opowiadających o normalizacji znaczna grupa to dramaty i komedie (w innej publikacji uściśla, że wyraźna „komediowo-melodramatyczna linia [kina historycznego] objawiła się w drugiej połowie lat 90.”[17]). Filmy bardziej skomplikowane formalnie, jak np. groteskowy komediodramat *The Czech Song of Ours II / Ta naše písnička česká II* (1990, reż. Vít Olmer) czy pełne absurdu *Dym* (1991, reż. Tomáš Vorel) i *Zašpiewajmy wszyscy wraz* (1991, reż. Ondřej Trojan) nie spotkały się z wielką sympatią publiczności (co może wynikać zarówno z ich nieoczywistości, jak i kiepskiej frekwencji w kinach na początku lat 90.). Ptáček uważa, że przełomem wśród filmów ostalgiecznych był oscarowy *Kola* – najwyraźniej wyważony komizm sytuacyjny i postaci (wykreowanej przez znanego także z odgrywania absurdalnych ról Zdenka Svěráka), z familiijnym wątkiem okazały się dobrym podglebiem do snucia przekonującej publiczność opowieści osadzonej w czasie normalizacji.

Aspekty, które w opinii czeskiego filmoznawcy decydują o powodzeniu nostalgicznych filmów historycznych, to ich konwencjonalność, łatwość w odbiorze, a także sentymentalność. Ponadto możliwość identyfikowania się z bohaterami, brak złożonych konfliktów (na drugim planie, w kontekście historycznym, takie konflikty się rozgrywają, jednak od pierwszego planu raczej są oddalone), a także szczęśliwe zakończenia będą w tym kontekście znaczące. Nie jest tak oczywiście w przypadku wszystkich filmów o tematyce historycznej, ale takie publiczności zdaniem badacza najlepiej się ogląda. W *Koli* Ptáček dostrzega inspirację stylem hollywoodzkim w duchu Spielberga – czyli styl autorski, jakościowy, ale niezbyt awangardowy, jednoczący widzów z różnych środowisk. Podsumowując kluczowe w kontekście mojego

historii staje się nostalgiczny dzięki wprowadzeniu „zwykłych ludzi” (s. 106–108) albo figury rodziny (s. 65–99).

[15] Zdeněk Holý, op. cit.

[16] Luboš Ptáček, *Ostalgia in Czech Films about Normalisation Created Post-1989*, „Humanities”

2018, nr 7(4), s. 118, <https://www.mdpi.com/2076-0787/7/4/118> (dostęp: 30.09.2024).

[17] Luboš Ptáček, *Umění mezi alegorií a ideologií: Proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*, Casablanca, Praga 2019, s. 103.

artykułu ustalenia Ptáčka: z sukcesem i sympatią publiczności spotykają się takie filmowe wizje czeskiej historii, które operują stylem zerowym, wpisane są w idiom komediowy oraz nostalgiczną tradycję czeskiego kina.

Warto jednak podkreślić, że twórcy najnowszych czeskich filmów opowiadających o historii powoli zdają się odchodzić od przywołanych wcześniej modeli. Odnoszą się co prawda bezpośrednio do czeskiej historii (jak filmy poświęcone ważnym postaciom czy wydarzeniom – np. *Milada* [2017, reż. David Mrnka], *Masaryk* [2016, reż. Julius Ševčík], *Havel* [2020, reż. Slávek Horák], *Jan Palach* [2018, reż. Robert Sedláček]), ale rezygnują z paradygmatu komediowego lub sięgają po sposób opowiadania czy styl wizualny odmienne od tego zaproponowanego chociażby w *Koli*. Za przykłady tego typu obrazów czeskiej historii można uznać następujące filmy: osadzone w latach 50. w Pradze *neo-noir W cieniu* (2012, reż. David Ondříček); pod względem estetycznym przywołujący na myśl *Idę* Pawła Pawlikowskiego ascetyczny czarno-biały dramat *Śludzy* (2020, reż. Ivan Ostrochovský); wizualnie nawiązujący do kina lat 60. portret masowej morderczyni *Ja, Olga Hepnarova* (2016, reż. Petr Kazda, Tomáš Weinreb); *Mały krzyżowiec* (2017, reż. Václav Kadrnka), czyli czeskie *słow cinema* osadzone w średniowieczu.

Chęć wyjścia poza czeski kontekst filmowy czy poszukiwania nowego^[18] skutkują także dobozem międzynarodowych ścieżek – zarówno pod względem produkcji, jak i estetyki czy historii. W związku z tym czescy twórcy filmowi zdają się coraz bardziej myśleć o międzynarodowej dystrybucji oraz realizowaniu takich filmów, które mogłyby zaistnieć na arenie międzynarodowej, wpisać się w obowiązujące trendy. Zatracają tym samym znany dotychczas zabawno-groteskowy paradygmat czeskiego kina, który czynił je rozpoznawalnym i egalitarnym, o czym zresztą pisał Ptáček. Reprezentantem takiego zjawiska w moim przekonaniu jest film Marhoula.

Na początku, jeszcze zanim odniosę się do okoliczności powstania i właściwości *Malowanego ptaka*, chciałabym wyjaśnić pojęcie transnarodowości. Jest to zadanie karkołomne, bo – jak podkreśla Steven Vertovec – „[m]ożna odnieść wrażenie, że w dzisiejszych czasach transnarodowość da się znaleźć wszędzie [...]”^[19]. Owo stwierdzenie podkreślają także ustalenia Magdaleny Podsiadło z tekstu *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności* – autorka prezentuje mnogość definicji, z których każda ukazuje nowe rozumienie tego zagadnienia^[20]. Spore znaczenie ma niejasność pojęcia i zarzuty wobec niego:

*Malowany
ptak a zjawisko
transnarodowości*

[18] Co byłoby konieczne, biorąc pod uwagę stagnację we współczesnym kinie czeskim – w 2019 r. pisał o niej Petr Vlček (op. cit., s. 29).

[19] Steven Vertovec, *Transnarodowość*, tłum. Izabela Kołbon, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 1.

[20] Magdalena Podsiadło, *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2017.

najczęstsze z nich to trudności z definicją, pojemność oraz niedoskonałość tego stosunkowo modnego terminu. Kino określane mianem transnarodowego będzie odchodziło od wyraźnej tożsamości narodowej na rzecz zatarcia lub wymieszania różnych tradycji, przekraczało granice estetyczne i tematyczne, korzystało z międzynarodowych wzorców. Popularność tej kategorii w dyskursie okołofilmowym, będąca następstwem jej rozpowszechnienia także w innych dziedzinach (np. ekonomii i socjologii) wynika m.in. z potrzeby „uchwycenia pewnej nowej, międzykulturowej wyobraźni filmowej” [21]. W niniejszym artykule skupię się na dwóch rodzajach transnarodowości: estetyczno-tematycznej i instytucjonalnej, ponieważ w mojej opinii *Malowany ptak* jest transnarodowy w obu tych zakresach.

Przytaczana także przez Podsiadło Deborah Shaw w artykule *Deconstructing and Reconstructing „Transnational Cinema”* stwierdza, że „pojęcie transnarodowe w badaniach nad kinem powstało w odpowiedzi na rosnącą świadomość ograniczeń w określaniu filmu w ramach narodowej kinematografii i uznaniu zmieniającej się natury produkcji i dystrybucji, będącej częścią znacznie szerszych praktyk globalizacyjnych” [22]. Wpływ na to mają przemiany społeczne, otwarcie granic (np. w ramach Unii Europejskiej), bliskie relacje filmowe między niektórymi krajami (np. Chiny i USA, Polska i Czechy), programy finansowania koprodukcji czy międzynarodowe programy rozwoju projektów filmowych (jak np. Torino FilmLab czy Studio Nowe Horyzonty). Wszystkie te czynniki budują wsparcie instytucjonalne dla kina transnarodowego. *Malowany ptak* wydaje się produktem tego rodzaju działania: jest to bowiem międzynarodowa koprodukcja Czech ze Słowacją, z Ukrainą i z Polską [23], z udziałem międzynarodowej obsady (z 10 krajów) – występują w niej m.in. Stellan Skarsgård, Udo Kier, Harvey Keitel, Julian Sands czy Lech Dyblik. Marhoul sugeruje, że międzynarodowość była wpisana w ten projekt, ponieważ powieść Kosińskiego od zawsze wzbudzała zainteresowanie w różnych częściach świata, a o jej przeniesieniu na ekran myśleli twórcy tacy jak Warren Beatty, Federico Fellini czy Luis Buñuel [24]. Związane z nią kontrowersje – dotyczące kwestii autorstwa [25], domniemanej autobiogra-

[21] Ewa Mazierska, Laura Rascaroli, *Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe*, tłum. Michał Szczubiałka, „Panoptikum” 2009, nr 8(15), s. 126.

[22] Deborah Shaw, *Deconstructing and Reconstructing „Transnational Cinema”*, [w:] *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, red. Stephanie Dennison, Boydell & Brewer, Woodbridge 2013, s. 47 (wykorzystano istniejące tłumaczenie z artykułu Magdaleny Podsiadło, op. cit., s. 10).

[23] PISF miał dwukrotnie odmówić dofinansowania filmu – zob. Łukasz Grzesiczak, *Czesi ekranizują „Malowanego ptaka” za czeskie, słowa-*

kie i ukraińskie pieniądze. Polacy odmówili (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://wyborcza.pl/7,101707,22074973,czesie-ekranizuja-malowanego-ptaka-za-czeskie-slowackie-i.html> (dostęp: 30.09.2024).

[24] Jan Lumholdt, op. cit.

[25] 22 czerwca 1982 r. w czasopiśmie „The Village Voice” opublikowano artykuł Geoffreya Stokesa i Eliota Fremonta-Smitha *Jerzy Kosiński’s Tainted Words* sugerujący, że książki Kosińskiego – wykazujące w opinii autorów różnorodność stylistyczną – w znacznej mierze były pisane przez ghostwriterów (Kosiński o napisanie książki miał poprosić m.in. tłumaczkę Halinę Bastianello):

ficzności (lub wręcz przeciwnie: fikcji literackiej)[26] czy samej postaci konsekwentnie tworzącego własną łże-biografię pisarza[27] – sprawiły, że powieść stała się rozpoznawalna, a tym samym mogły przyczynić się do zainteresowania potencjalnych adaptatorów.

Jednym z czynników łączonych z kinem transnarodowym jest tematyka filmów, często związana także z poczuciem tożsamości realizujących je twórców. „Część filmoznawców – zauważa związana z Krakowem badaczka – jako wskaźnik transnarodowości uprzywilejowuje emigracyjno-diasporyczną tematykę dzieł, która nieuchronnie łączy się z przekraczaniem granic, a także filmy zrealizowane w takim środowisku przez twórców o zwielokrotnionej tożsamości”[28]. W swoich wypowiedziach taki właśnie charakter *Malowanego ptaka* podkreśla Marhoul – książka Kosińskiego w jego opinii opowiada uniwersalną historię, która mogłaby się rozgrywać w różnych kręgach kulturowych czy dotyczyć postaci o różnym pochodzeniu etnicznym[29]. Chociaż pisarz teoretycznie wykreował głównego bohatera w taki sposób, by zatrzeć informację o jego korzeniach – w powieści ma być błędzącym po słowiańskich wsiach chłopcem żydowskiego lub romskiego pochodzenia[30] – Marhoul zmierza w stronę konkretyzacji tej dziecięcej tożsamości, wiele bowiem przemawia za tym, że filmowy Joska (który zdradza nam swoje imię w zakończeniu) ma pochodzenie żydowskie[31]. Reżyser ucieka jednak od jednoznacznej interpretacji, mówiąc, że mimo sugestywności pewnych scen nie zrealizował filmu o Holokauście[32] i określając *Malowanego ptaka* mianem uniwersalnej historii o przemocy oraz poszukiwaniu bliskości i miłości. Twierdzi, że podczas pracy nawiązywał do własnego doświadczenia: jako piętnastolatek, uczeń liceum o profilu filmowym z internatem, był ofiarą aktów agresji ze strony starszych kolegów, którzy byli brutalni oraz wymuszali od niego pieniądze. Wówczas miał po raz pierwszy przekonać się, że w ludziach drzemie zło. Ponadto, myśląc o obecności przemocy w różnych kontekstach historycznych i kulturowych, odnosił się również do swojego doświadczenia jako żołnierza na misjach w Kosowie, Iraku i Afganistanie czy wojennych opowieści swojego dziadka[33].

ice.com/jerzy-kosinskis-tainted-words/ (dostęp: 11.05.2025).

[26] Joanna Siedlecka w książce *Czarny ptasior* zwraca uwagę na to, że okupacyjny los Kosińskiego i jego rodziców znacznie różnił się od tego, co spotkało bohatera *Malowanego ptaka* – podważa tym samym autobiograficzny wymiar powieści.

[27] Tworzenie kłamstw na temat swojej biografii zarzucają mu także Stokes i Fremont-Smith.

[28] Magdalena Podsiadło, op. cit., s. 11.

[29] Jan Lumholdt, op. cit.

[30] Bohater powieści także nie zdradza swojego pochodzenia, jednak podkreśla swoją fizyczną odmienność od ludzi, których spotyka: „Byłem śniady. Włosy

i oczy miałem czarne jak Kałmucy. Najwidoczniej wraz z nimi należałem do innego świata. Dla takich jak ja nie mogło być litości. Okrutny los skazał mnie na to, że czarne włosy i oczy łączyły mnie z tą zgrają dzikusów” (Jerzy Kosiński, *Malowany ptak*, tłum. Tomasz Mirkowicz, Czytelnik, Warszawa 1992, s. 173).

[31] Marhoul, prócz pozostawiania tropów na ten temat w wywiadach, na końcu filmów wykorzystuje hebrajskojęzyczną piosenkę *Horchat hai caliptus* (wyk. Ishtar) wyraźnie odnoszącą się do osadnictwa na ziemiach Palestyny.

[32] Jan Lumholdt, op. cit.

[33] Carlos Aguilar, op. cit.

Opowiadając o przeżyciach głównego bohatera *Malowanego ptaka*, Marhoul akcentuje inny istotny czynnik decydujący o możliwości wpisania filmu w transnarodowy kontekst – mianowicie przyznaje się do własnej „zwielokrotnionej tożsamości”:

Nie jestem Żydem, ale mamy w rodzinie żydowskich przodków. Od najmłodszych lat czułem, że mam na plecach ich ciężar. Nie wiedziałem tylko dlaczego. Nie wiedzieliśmy, nie rozmawialiśmy o tym w naszej rodzinie. Dowiedziałem się dopiero, gdy umierał mój dziadek. Jedna czwarta naszej rodziny została zagazowana, a następnie spalona. Najprawdopodobniej w Treblince. Tak więc ten emocjonalny związek ze wszystkimi ludźmi, którym życie przyniosło tak tragiczny i okrutny los, jest kolejną rzeczą, która prowadzi mnie do empatii i zrozumienia[34].

Ten osobisty wymiar filmu wydaje mi się kluczowy – powyższe słowa sugerują, że Marhoul, dzięki poczuciu powiązania z ofiarami Zagłady, odnosi historię przedstawioną w książce Kosińskiego do swoich brutalnie zamordowanych przodków i w tym dostrzega związek pomiędzy losami migrującego między słowiańskimi wioskami chłopca a milionów innych Żydów, którzy zostali skazani na ucieczkę, ukrywanie się lub śmierć: protagonista filmu Marhoula staje się zatem *pars pro toto*, reprezentantem szerokiej, rozproszonej, etnicznie i narodowościowo skomplikowanej grupy, z której sam się wywodzi. Przymusowa wędrówka filmowego chłopca jest zresztą ludzaco podobna do tego, o czym opowiadało wielu Ocalałych, podczas wojny szukających schronienia na prowincji. O takiej uniwersalności czy powtarzalności doświadczenia żydowskiego pisze Barbara Engelking w książce *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Badaczka przywołuje np. historię tułających się dzieci Leichterów z Medyny Głogowskiej, które do złudzenia przypominają podróż protagonisty *Malowanego ptaka*, przechodzącego między kolejnymi miejscowościami i przy każdym przystanku poznającego mroczną prawdę o ludzkiej naturze: „Sposób opowiadania przez dzieci przypomina tu baśniowy motyw udania się na wędrówkę – dobrowolnego lub przymusowego opuszczenia domu rodzinnego i udania się w świat”[35]. Urele Starkman, jeden z bohaterów publikacji Engelking, pisał w swoich wojennych wspomnieniach następująco: „Ruszam znowu w drogę, ale nadal wszystkie drogi prowadzą do tej samej śmierci”[36] (podobne wrażenie można odnieść, przyglądając się doświadczeniom Joski, którego tułaczka już na początku zostaje naznaczona śmiercią – najpierw w tragicznych okolicznościach ginie jego fretka[37], a następnie umiera starsza kobieta, która się nim opiekowała). Engelking pisze o uniwersalnym doświadczeniu pustki w tym

[34] Redakce 2, Václav Marhoul začal točit své Nabarvené ptáče, <https://zidovskelisty.info/2017/03/18/vaclav-marhoul-zacal-tocit-sve-nabarvene-ptace/> (dostęp: 30.09.2024).

[35] Barbara Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi pol-*

skiej 1942–1945, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011, s. 41.

[36] Ibidem, s. 55.

[37] W książce Kosińskiego zwierzęciem zamordowanym przez grupę chłopców znęcających się nad głównym bohaterem jest oswojona wiewiórka.

tułaczym losie, ciągłej konieczności dalszej ucieczki, „pustyni w sensie psychologicznym – bezskutecznego poszukiwania zrozumienia, ale i wiary w drugiego człowieka, która może zbawić duszę”[38]. Filmowy bohater ma podobne doświadczenia (co jest podkreślone środkami filmowymi, milczeniem, statycznymi długimi ujęciami), ale próbuje się dostosować, wykonując (często brutalne i bezsensowne) polecenia dorosłych[39] – jak opisywany przez Engelking Symcha Hampel ukrywający się we wsi Pieńki niedaleko Piotrkowa Trybunalskiego, który znalazłszy schronienie na wsi, przejmował wygląd i zachowania chłopów[40].

O chęci zrealizowania filmu, który będzie się odnosił do historii więcej niż jednego narodu czy kraju, może zaświadczać także decyzja Marhoula o przygotowaniu dialogów w języku międzysłowiańskim. Pierwszym z powodów, które skłoniły go do realizacji tego pomysłu, jest fakt, że sam Kosiński nigdy nie sprecyzował miejsca akcji swojej książki – nie określił kraju, a jedynie zasugerował, że jest to szeroko pojęta słowiańszczyzna. Drugim powodem było przekonanie reżysera o tym, że musi znaleźć jakiś nieoficjalny język, jeśli nie chce, żeby z przedstawioną historią byli łączeni przedstawiciele jednego narodu[41]. Dzięki wykorzystaniu języka sztucznego, będącego hybrydą wielu języków słowiańskich, widz znający chociażby polski, ukraiński czy czeski będzie rozumiał znaczną część tego, o czym mówią bohaterowie – innymi słowy, dialogi będą brzmiały znajomo, jednak trudno będzie je dopasować do którejkolwiek mowy. W tak niejednoznacznym obrazie ziem słowiańskich wojna – jak zauważa Adriana Prodeus – staje się „wspólną sprawą, wszyscy bywają w niej katami i ofiarami”[42], a skłonność do przemocy jest sprawą niepowiązaną z narodowością.

Przypadek *Malowanego ptaka* można rozpatrywać także w kontekście tego, co Mette Hjort określa mianem „wyraźnej (widocznej) transnarodowości”[43] – jest to założenie, zgodnie z którym przedstawiciele różnych pionów (np. reżyserzy, aktorzy, producenci lub operatorzy), wykorzystując dany sposób opowiadania lub środki filmowe, zachęcają widownię do zwracania uwagi na możliwość transnarodowego odczytania dzieła. Tego typu filmy będą zatem opisywane w odniesieniu do produkcji z różnych kręgów kulturowych, funkcjonujących w świadomości odbiorców znających pewne trendy obowiązujące w międzynarodowej kinematografii. Deborah Shaw pisze o ponadnarodowych wspólnotach twórców wybierających i promujących daną

[38] Barbara Engelking, op. cit., s. 55–56.

[39] Chłopiec przez długi czas jest bierny, co może świadczyć o próbie dostosowania się – jest potulny wobec młynarza czy molestującej go kobiety, a także poddaje się zabobonom, w które wierzą mieszkańcy wsi (np. daje się zakopać w ziemi od szyi w dół).

[40] Barbara Engelking, op. cit., s. 52.

[41] Carlos Aguilar, op. cit.

[42] Adriana Prodeus, *Malowany ptak*, „Kino” 2022, nr 4, s. 81.

[43] Mette Hjort, *On the Plurality of Cinematic Transnationalism*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. Nataša Durovicová, Kathleen E. Newman, Routledge, New York– London 2010, s. 13–14.

estetykę[44], a Magdalena Podsiadło wspomina o pozatekstowych czynnikach transnarodowości, do których zalicza międzynarodową dystrybucję, produkcję i recepcję[45], pozwalającą na swoiste zderzenie dzieła z opiniami widzów i krytyków z różnych części świata, z różnym kapitałem społecznym i kulturowym.

Taka nadawczo-odbiorcza transnarodowa wspólnota zdaje się funkcjonować, biorąc pod uwagę to, jak odbierane i opisywane są środki filmowe zastosowane przez Marhoula w *Malowanym ptaku*. Ta realizacja nie jest raczej porównywana do czeskich filmów, a do znanych klasyków europejskiego kina artystycznego – jak *Europa* Larsa von Triera, *Idź i patrz* Elema Klimowa[46], filmy Andrieja Tarkowskiego (*Dzieciństwo Iwana*, *Andriej Rublow*)[47] czy *Szatańskie tango* Béli Tarra[48]. W *Malowanym ptaku* zwracają uwagę środki (najwyraźniej celowo) odbiegające od tematu, a tym samym dystansujące odbiorców do przedstawionych wydarzeń, takie jak przeestetyzowanie obrazu, który staje się nieruchomy, symetryczny i poetycki (niczym przedstawiciele *słow cinema*), zastosowanie czarno-białych zdjęć oraz częste ujęcia z zabiej perspektywy, które czynią dzieło Marhoula trudniejszym w odbiorze niż mainstreamowe czeskie filmy osadzone w realiach historycznych.

Czeskie kino słynie z dowcipnych, ironicznych, naturalnie brzmiących, często improwizowanych dialogów, z pewną emfazą, wyrażanych przez aktorstwo chociażby Zdenka Svěráka (który pojawia się np. w *Butelkach zwrotnych* czy *Koli*). *Malowany ptak* to rezygnacja z tego elementu „narodowego” kina. W filmie Marhoula pojawiają się dialogi, jednak są bardzo oszczędne – przede wszystkim główny bohater niewiele mówi (istnienie bariery językowej sugeruje w literackim pierwowzorze Kosiński, ale w filmie słyszymy, że chłopiec potrafi się komunikować – jego „rozmowa” jest jednak bardziej swobodna w kontakcie z koniem, niewinnym zwierzęciem skazanym na śmierć, niż z człowiekiem, od którego bohater słusznie spodziewa się przemocy). W filmie Marhoula funkcjonuje raczej wzorec „dialog – reakcja”, zgodnie z którym wypowiedziane słowa mogą przynieść bohaterom negatywne konsekwencje (jak w przypadku starego Żyda, który z Joską ukrywał się w zbożu – mężczyzna, leżąc na chodniku, mówi do niemieckiego żołnierza „Schweine”, spluwa na niego i w reakcji zostaje zastrzelony). Oszczędność dialogów w *Malowanym ptaku* może wynikać również z bardziej prozaicznej przyczyny – otóż dla znacznej części międzynarodowej obsady nauczanie się czy wypowiadanie słowiańskojęzycznych kwestii było zwyczajnie trudne[49].

[44] Deborah Shaw, op. cit., s. 54.

[45] Magdalena Podsiadło, op. cit., s. 13.

[46] Adriana Prodeus, op. cit., s. 80; Peter Bradshaw, *The Painted Bird Review – Gruelling Descent into the Hell of Wartime*, <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/11/the-painted-bird-review-vaclav-marhoul-stellan-skarsgard-harvey-keitel> (dostęp: 30.09.2024).

[47] Jan Lumholdt, op. cit.

[48] Diego Smerene, *The Painted Bird Is a Viscerally Haunting Evocation of the Toll of War*, <https://www.slantmagazine.com/film/review-the-painted-bird-is-a-viscerally-haunting-evocation-of-the-toll-of-war/> (dostęp: 30.09.2024).

[49] Anna Tatarska, „*Malowany ptak*”. *Pornografia przemocy*, <https://www.vogue.pl/a/malowany-ptak-pornografia-przemocy> (dostęp: 30.09.2024).

Wracając do ustaleń Luboša Ptáčka, w przypadku mainstreamowych historycznych filmów czeskich możemy mówić o narracji nietrudnej do przyswojenia, ułatwiającej zrozumienie, a tym samym przyjęcie wydarzeń historycznych – w *Malowanym ptaku* jest wręcz przeciwnie. Film Marhoul’a nie jest jednym z tych tytułów, które zostałyby stworzone po to, by rozbawiać widza czy ułatwiać mu seans – największym zarzutem wobec niego była właśnie trudność w oglądaniu, nacechowanie przemocą i estetyzacja przemocy (w wywiadzie na Rogerebert.com Marhoul zresztą obala plotkę, przekazaną przez polskiego dziennikarza, zgodnie z którą w Wenecji z jego filmu masowo wychodzono, bo był dla widowni za trudny do przyjęcia^[50]). Marhoul zaznacza, że nie myśli o żadnym widzu, kręcąc filmy – robi je przede wszystkim dla siebie^[51] (czyli – jak miemam – by zaspokoić własne potrzeby twórcy o „zwielokrotnionej tożsamości”, odnoszącego uniwersalną opowieść także do osobistych doświadczeń, chcącego zarówno tematyką, jak i językiem swojego filmu wykroczyć poza najbardziej popularne w czeskim kinie filmowe wzorce opowiadania o historii). Mówił zresztą, że miał najlepszego producenta – siebie – bo kto inny nie pozwoliłby mu na realizację jego pomysłów (np. kręcenie w porządku chronologicznym)^[52].

Możemy się zastanawiać, czy dostosowanie się do zachodnioeuropejskich festiwalowych dominant stylistycznych i tematycznych sprawia, że kino czeskie zatracą najlepsze, co miało w sobie, staje się mniej wyraziste i przypomina wiele filmów z innych krajów pojawiających się na festiwalach w Wenecji czy Berlinie. Z jednej strony, może to zostać uznane za powód zastoju w czeskiej kinematografii, o której pisał Petr Vlček w 2019 roku (czyli w czasie, kiedy *Malowany ptak* został wyprodukowany i rozpoczął obieg festiwalowy), z drugiej zaś – może jest to potrzebna dla kina czeskiego zmiana, chęć wyjścia z tego kryzysu, przekroczenie przekonania o peryferyjności czeskiej kinematografii? Może brakuje w niej art-house’u, o którym mówił Holý, i wciąż czeka ona na zmianę pokoleniową i wypracowanie nowego sposobu opowiadania o historii, który sprawi, że pojęcie „czeski film” przestanie się kojarzyć wyłącznie z quasi-Hrabalowską dobroduszością, czechosłowacką nową falą i kinem lat 90.? Na wszystkie te wątpliwości trudno jednoznacznie odpowiedzieć czy zasygnalizować interpretację, biorąc pod uwagę nieostrość i stopniowalność pojęcia transnarodowości. Niech jednak o akceptacji takiej wersji historii wizualnej, jaką prezentuje *Malowany ptak*, przez samych Czechów zaświadczą nominacje do Czeskich Lwów (13) i zdobyte w większości kategorii nagrody (10).

[50] Carlos Aguilar, op. cit.

[52] Jan Lumholdt, op. cit.

[51] Ibidem.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar Carlos, *A Truthful Movie. Václav Marhoul on The Painted Bird* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://www.rogerebert.com/interviews/painted-bird-interview-vaclav-marhoul> (dostęp: 30.09.2024).
- Bláhová Jindřiška, *Barvoslepy Lev*, Respekt, 8.03.2020, https://www.respekt.cz/kultura/barvoslepy-lev?srsId=AfmBOogcRin1zaqPBAiKu9bnjUT7cLL7B0MXBJomPPsSu1IFj-X_v8a (dostęp: 30.09.2024).
- Bradshaw Peter, *The Painted Bird Review – Gruelling Descent into the Hell of Wartime*, <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/11/the-painted-bird-review-vaclav-marhoul-stellan-skarsgard-harvey-keitel> (dostęp: 30.09.2024).
- Engelking Barbara, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011.
- Grzeszczak Łukasz, *Czesi ekranizują „Malowanego ptaka” za czeskie, słowackie i ukraińskie pieniądze. Polacy odmówili* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://wyborcza.pl/7,101707,22074973,czesie-ekranizuja-malowanego-ptaka-za-czeskie-slowackie-i.html> (dostęp: 30.09.2024).
- Hjort Mette, *On the Plurality of Cinematic Transnationalism*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. Nataša Durovicová, Kathleen E. Newman, Routledge, New York–London 2010, s. 13–14.
- Holý Zdeněk, *Český film: kvalita na okrajích*, „A2” 2005, nr 8, <https://www.advojka.cz/archiv/2005/8/cesky-film-kvalita-na-okrajich> (dostęp: 30.09.2024).
- Hučková Jadwiga, *Czechy i Słowacja*, [w:] *Kino nieme. Historia kina, Tom 1*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009, s. 860.
- Iwasiów Inga, *We wspólnym piekle*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6, s. 81–96.
- Jablonická Kamila, *National Film Culture and Global Flows. Case Study of the Czech Republic* (praca licencjacka), Masarykova Univerzita, Brno 2020, https://is.muni.cz/th/sc34w/Bachelor_Thesis_Jablonicka.pdf (dostęp: 30.09.2024).
- Kosiński Jerzy, *Malowany ptak*, tłum. Tomasz Mirkowicz, Czytelnik, Warszawa 1992.
- Lumholdt Jan, *During These 11 Years, I've Had the Best Producer in the World. Václav Marhoul* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://cineuropa.org/en/interview/377781/> (dostęp: 30.09.2024).
- Mazierska Ewa, Rascaroli Laura, *Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe*, tłum. Michał Szczubiałka, „Panoptikum” 2009, nr 8(15), s. 126–145.
- Pająk Patrycjusz, *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)*, [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Wydawnictwo Libron, Kraków 2020, s. 139–148.
- Pinkas Jaroslav, *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu*, Karolinum, Praga 2020.
- Podsiadło Magdalena, *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2017, s. 9–20.
- Prodeus Adriana, *Malowany ptak*, „Kino” 2022, nr 4, s. 80–81.
- Ptáček Luboš, *Ostalgia in Czech Films about Normalisation Created Post-1989*, „Humanities” 2018, nr 7(4), 118, <https://www.mdpi.com/2076-0787/7/4/118> (dostęp: 30.09.2024).
- Ptáček Luboš, *Umění mezi alegorií a ideologií: Proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*, Casablanca, Praga 2019.

- Redakce 2, *Václav Marhoul začal točit své Nabarvené ptáče*, <https://zidovskelisty.info/2017/03/18/vaclav-marhoul-zacal-tocit-sve-nabarvene-ptace/> (dostęp: 30.09.2024).
- Semerene Diego, *The Painted Bird Is a Viscerally Haunting Evocation of the Toll of War*, <https://www.slantmagazine.com/film/review-the-painted-bird-is-a-viscerally-haunting-evocation-of-the-toll-of-war/> (dostęp: 30.09.2024).
- Shaw Deborah, *Deconstructing and Reconstructing „Transnational Cinema”*, [w:] *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, red. Stephanie Dennison, Boydell & Brewer, Woodbridge 2013, s. 47–66.
- Siedlecka Joanna, *Czarny ptasior*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2011.
- Stokes Geoffrey, Fremont-Smith Eliot, *Jerzy Kosinski's Tainted Words*, <https://www.villagevoice.com/jerzy-kosinskis-tainted-words/> (dostęp: 11.05.2025).
- Tatarska Anna, „*Malowany ptak*”. *Pornografia przemocy*, <https://www.vogue.pl/a/malowany-ptak-pornografia-przemocy> (dostęp: 30.09.2024).
- Vertovec Steven, *Transnarodowość*, tłum. Izabela. Kołbon, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Vlček Petr, *Bój o czeski film*, „Kino” 2019, nr 6, s. 27–29.