



DOBROCHNA DABERT²

(Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu)

**„TRÓJKĄT” W ROZPOZNANIU.
O PROBLEMACH NIEKTÓRYCH PRAKTYK
PORÓWNAWCZYCH W BADANIU KULTURY FILMOWEJ
LAT 1945–1970: NRD, CZECHOSŁOWACJA, POLSKA**

PAVEL SKOPAL, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host, 2014. Ss. 308.

Przedmiotem naukowych roztrząsań Pavla Skopala, brneńskiego historyka filmu młodszego pokolenia, stały się trzy aspekty funkcjonowania kinematografii czechosłowackiej, polskiej i niemieckiej w latach bezpośrednio powojennych do 1970 roku. Autora interesuje współpraca międzynarodowa socjalistycznych kinematografii, praktyki filmowej dystrybucji, oraz reakcje widowni filmowej na arbitralnie forsowaną politykę kulturalną. Skopal wyłączył z obszaru swojego zainteresowania produkcję wysokoartystyczną, stanowiącą efekt projektów wybitnych twórców, które *de facto* stworzyły wizerunek owych kinematografii i w najwyższym stopniu zaświadczały o odmiennych drogach rozwojowych tych trzech kinematografii. Nie znajdziemy tu rozważań nad problemami koprodukcyjnymi, polityką dystrybucyjną i recepcją najwybitniejszych dzieł Polskiej Szkoły Filmowej, Czechosłowackiej Nowej Fali, nielicznych wybitnych utworów zrealizowanych we Wschodnich Niemczech autorstwa m.in. Wolfganga Staudte, Konrada Wolfa czy Egona Günthera. Interesuje go wskrzeszona po wojnie kultura filmowa, w której istotne miejsce zajęła produkcja rozrywkowa o charakterze propagandowym lub wykorzystywana dla jej celów. Mechanizmy funkcjonowania kinematografii w Polsce, Czechosłowacji i NRD poddane zostały wyodrębniającemu oglądowi, następnie konkluzje odnoszące się do konkretnych kinematografii skonfrontowano z doświadczeniem innych państw „północnego trójkąta”, nierzadko także z prawidłowościami obserwowanymi w kinematografiach zachodnich. Praktyka porównawcza, którą zaproponował Skopal wydawała się obiecująca. W założeniu, służyć miała, z jednej strony, na odkryciu wspólnych dróg rozwojowych, z drugiej, wskazać na odrębności, które zarysowały się w trakcie pierwszych powojennych dekad, a które wynikać miały ze zróżnicowanej sytuacji politycznej i gospodarczej, w jakiej kraje znalazły się bezpośrednio po wojnie, a także z odmiennych doświadczeń historycznych i kulturowych.

² Correspondence Address: dobro@amu.edu.pl

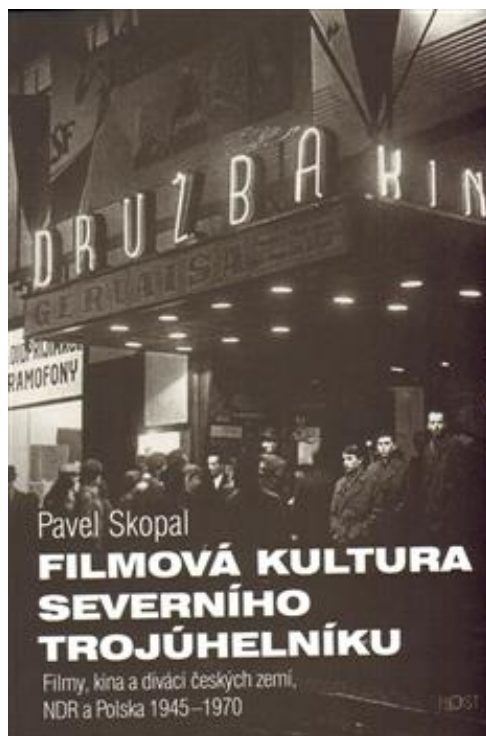
Rozważania uporządkowane zostały w trzy grupy problemowe. Pierwsza część poświęcona została specyficznym modelom produkcji filmowej i analizie funkcji, jakie pełniły koprodukcje w filmowym przemyśle trzech państw Czechosłowacji, Niemieckiej Republiki Demokratycznej i Polski Ludowej. Formy współpracy wskazane przez Skopala, pokazały podobieństwa i różnice w przemyśle kinematograficznym trzech państw, a także rekonstruowały nową koncepcję narodowej kinematografii, która miała obowiązywać w bloku wschodnim.

Część druga poświęcona została systemowi rozpowszechniania filmów. Poza zainteresowaniem znalazła się działalność cenzury, która jak wiadomo, w znacznym stopniu określała politykę władz w tym zakresie. Zdaniem autora, prześledzenie praktyk dystrybucyjnych

pozwoлиło rozpoznać mechanizmy, które pełniły *de facto* rolę kontrolną w doborze filmów krajowych, jak i zagranicznych, które mogły znaleźć się w rozpowszechnianiu. Problematyka dystrybucji w krajach socjalistycznych uzależniona, co oczywiste, od uwarunkowań ekonomicznych, w znacznym stopniu podlegała polityce kulturalnej, kontrolowanej przez wschodniego decydenta.

W części ostatniej pracy Skopal śledzi przemiany dyskursu o filmowej widowni, jakie dokonały się między końcem lat 40. a rokiem 1970, zwracając uwagę na przeobrażenie konstrukcji widza idealnego (preferowanego) na rzecz widza - konsumenta. W szczególny sposób odnotowane zostały zmiany preferencji filmowych widzów. Na zakończenie rozdział uzupełniony został przez analizę przypadku - recepcji filmu radzieckiego w pierwszych, powojennych latach na terenie Lipska.

Wybór kinematografii Polski, Niemieckiej Republiki Demokratycznej i Czechosłowacji do badania podobieństw i różnic w polityce kulturalnej dotyczącej funkcjonowania kinematografii, autor uzasadnia strategicznym usytuowaniem geograficznym tych trzech państw, pełniących funkcję, swego rodzaju, obronnej zapory na granicach z Niemcami Zachodnimi i kulturą kapitalistyczną. Ta geopolityczna konceptualizacja „północnego trójkąta” nie była jedyną podstawą czy uzasadnieniem specyficznych, trójstronnych relacji. Decyzja, by przyjrzeć się relacjom współpracy tych trzech państw wynikała z motywacji bardziej pragmatycz-



nych autora, a mianowicie dostępności materiału archiwalnego³. Nie mniej, autor wziął pod uwagę specyfikę relacji, które nie były wolne od wzajemnych uraz i niechęci, wbrew propagandowym zapewnieniom o braterskim współistnieniu krajów socjalistycznych. Materiału egzemplifikacyjnego dla rozpoznań dostarczyło poddane analizie życie filmowe w trzech miastach: Brnie, Lipsku i Poznaniu.

Pierwsza część pracy stanowi ciekawy przyczynek do zdemistyfikowanego obrazu relacji między państwami socjalistycznymi. Nosząca tytuł *Kulturní transfery a sovětizační tendence* poświęcona została łączeniu reguł produkcyjnych z normami ideologicznymi i kulturalnymi w filmowych koprodukcjach realizowanych w krajach socjalistycznych. W Europie Zachodniej powojenne praktyki koprodukcyjne, inicjowane już w okresie przedwojennym zostały wznowione i zaktywizowane. W tym samym czasie, w latach 50. i 60. koprodukcje w krajach bloku wschodniego były okazjonalne. Barrandow – czechosłowacką wytwórnię filmową wykorzystywano w pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej, jako zaplecze techniczne dla realizacji filmów radzieckich. Owocem pierwszych wspólnych projektów wytwórni Barrandow była współpraca z kinematografią radziecką, gruzińską i bułgarską. Hale produkcyjne udostępniano również Polsce, dopiero co podejmującej trud odbudowy całkowicie zniszczonej na skutek działań wojennych infrastruktury kinematograficznej. To w studiach Barrandowa zrealizowano m.in. *Ulicę Graniczną* (1948) Aleksandra Forda. Szerszą współpracę realizacyjną Polska podjęła po 1956 roku.

Skopala interesuje nie tylko współpraca krajów socjalistycznych, kontrolowana ideologicznie przez radzieckich decydentów, ale również podejmowane współdziałania z kapitalistycznymi kinematografiami. Zgoda na kooperację z „postępowymi” twórcami francuskimi czy włoskimi miała w latach 50. charakter propagandowy, a nieliczne filmy powstałe w wyniku współpracy w tamtym czasie nie miały większego znaczenia. Dopiero czas postalinowskiej odwilży otworzył nowe możliwości współpracy. Czechosłowacka Nowa Fala była swoistym fenomenem także ze względu na koprodukcje podjęte w tamtym czasie. Jest zrozumiałe, iż w czasach liberalizacji politycznej, socjalistyczna doktryna kulturalna nie była tak rygorystyczna.

Przyglądając się współpracy trzech ośrodków filmowych Pragi, Łodzi oraz Poczdamu do końca lat 60., autor zwraca uwagę na różne motywacje podjęcia tego typu aktywności. Wczesne realizacje z drugiej połowy lat 50. stymulowane były

³ Autor prowadzi badania nad problematyką filmowej dystrybucji, widowni, praktyk koprodukcyjnych w Czechosłowacji i NRD. Efektem tych badań są m.in. prace zbiorowe wydane pod jego redakcją: *Kinematografia a město. Studie z dějin lokální filmové kultury*. Brno: Masarykova Universita, 2005, ss. 245 i *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha, Akademia 2012, s. 557. Zaawansowane badania podjętej problematyki w Polsce, prawdopodobnie zainspirowała badacza do zrekapitulowania polskiego stanu badań i włączenia ich do pracy porównawczej.

względnymi ideologicznymi (np., *Spotkania w mroku*, reż. Wanda Jakubowska, Polska/NRD, 1960; *Praha nulta hodina*, reż. Miloš Makovec, Czechosłowacja/NRD, 1962). Druga grupa koprodukcji wspierała rozwój kina rozrywkowego. Filmy utrzymane w konwencjach gatunkowych komedii i fantastyki, nakierowane były na sukces odbiorczy, na przykład owoc pierwszej powojennej współpracy polsko-czechosłowackiej, komedia *Co řekne žena*, reż. Jaroslav Mach, Czechosłowacja/Polska (1958). Realizacja wspólnych przedsięwzięć nie odbywała się w atmosferze bezkonfliktowej. Scenariusz enerdowsko-polskiej produkcji, filmu science-fiction *Milcząca gwiazda* w reżyserii Kurta Maetziga, Polska/NRD (1959), oparty został na powieści Stanisława Lema *Astronaucci*. Przedsięwzięciem enerdowska DEFA chciała uczcić 10-lecie swojej działalności. Już na etapie scenariuszowym projekt był wielokrotnie upolityczniany i nasycany ostrzeżeniami przed zachodnim militarizmem. Polska strona zagroziła nawet cofnięciem prawa do adaptacji. Pod wpływem polskich protestów, film nie został ukończony na czas i niektóre zbyt daleko idące zmiany, musiały zostać wyeliminowane. Współpraca filmowców „bratnich krajów” nie odbywała się bezkolizyjnie, rodziła nieporozumienia, konflikty wynikające z odmiennych koncepcji artystycznych a przede wszystkim różnego do sumiennego realizowania dyrektyw ideologicznych.

Tematyka wojenna, jako tematyka wspólnych projektów, która miała budować antyfaszystowskie i proletariackie podstawy przyjaźni między komunistycznym państwem niemieckim a byłymi ofiarami nazistowskiej agresji, stanowiła, jak podkreśla Skopal, podstawy polityki kulturalnej bloku wschodniego. Polityczne intencje przy realizacji tego typu koprodukcji, były oczywiste. Chodziło także o włączenie się w akcję niedopuszczenia Niemiec Wschodnich do integracji z Zachodnimi. Filmy o tematyce wojennej, w odróżnieniu od stalinowskiego monumentalizmu, wychodziły od koncepcji deheroizacyjnej, w której doświadczenie indywidualne służyć miały przesłaniu antyfaszystowskiemu. I w tym przypadku współpraca praskiego Barrandowa i studia DEFA z Babelsbergu nie odbywała się bezkolizyjnie. Wynikało to, jak twierdzi Skopal, nie tylko z powodów ekonomicznych, ale także artystycznych. Poza większym obciążeniem finansowym, którym obarczono stronę czechosłowacką, profesjonalizm niemieckich współpracowników pozostawiał wiele do życzenia. Enerdowsko-czechosłowacka koprodukcja *Strašná žena* w reżyserii Jindřicha Polaka (1965) ujawniła strategię DEFY, która borykała się z problemami produkcji gatunkowej w połowie lat 60. i próbowała za sprawą współpracy z Barrandowem podnieść jakość swoich produkcji. Skopal dowodzi, iż nie była to współpraca na zasadach obopólnych korzyści. Film popularny w Niemieckiej Republice Demokratycznej właściwie nie istniał, czechosłowaccy filmowcy narzekali na konserwatyzm DEFY, brak doświadczenia w realizacji kina gatunkowego, skromne możliwości finansowe i kadrowe niemieckiego partnera. W latach 60. czescy reżyserzy, aktorzy, operatorzy filmowi, wspomagali słabą kinematografię enerdowską. Dzięki nim w DEFI-e powstały filmy o tematyce

indiańskiej, np. Josefa Macha, *Synove Velké Medvědice* (1965), które niebawem, obok filmów muzycznych, staną się specjalnością enerdowskiego kina popularnego.

Współpraca czechosłowackiej i enerdowskiej kinematografii w latach 60. potwierdziła przepaść nie tylko między potencjałem ekonomicznym, ale przede wszystkim artystycznymi i estetycznymi standardami praktykowanymi w obu kinematografiach. Niewątpliwie, jak dowodzi Skopal, współpraca ta była korzystna dla niemieckich filmowców, którzy korzystali z artystycznych, ale także technicznych osiągnięć Barrandowa z połowy lat 60., natomiast kinematografia czechosłowacka nie odniosła korzyści z tej narzuconej współpracy.

Koprodukcje w ramach kinematografii bloku wschodniego, programowane i kontrolowane przez Moskwę, służyć miały propagowaniu koncepcji niwelowania wyrazistości narodowych kinematografii. Polityka współpracy z partnerami zachodnimi, służyć miała natomiast uzupełnieniu niedoborów technicznych i materialnych socjalistycznych kinematografii. Chodziło także o podniesienie prestiżu, i wskazanie na potencjalną konkurencyjność dzieł socjalistycznych na rynku zachodnim. Projekt wykorzystania kapitalistycznego potencjału nie spełnił jednak oczekiwań projektodawców socjalistycznej polityki kulturalnej. Zapóźnienia technologiczne wiążące się na przykład z problemem użycia barwnej taśmy filmowej, czy powolne przejście na format szerokoekranowy, nie pozwalały liczyć socjalistycznej produkcji filmowej na bycie konkurencyjną w ramach międzynarodowego rynku filmowego.

Pierwsza część pracy, za sprawą skonfrontowania doświadczeń trzech państw odnoszących się do współpracy koprodukcyjnej w ramach kinematografii bloku wschodniego jak i z Zachodem, przynosi ciekawe spostrzeżenia dotyczących kooperacji kulturalnej wewnątrz obozu socjalistycznego, ujawniając skrywane w oficjalnych przekazach tamtego czasu, wewnętrzne konflikty i animozje zaprzeczające propagandowo wygrywanej idei jedności „postępowego obozu”.

Jak twierdzi autor, socjalistyczna kultura filmowa miała być instrumentem tzw. pozytywnej integracji służącej władzy w budowie kolektywnego systemu wartości i identyfikacji jego obywateli z nowymi, preferowanymi wartościami. Tym celom podporządkowana była także obecność na rodzimych ekranach starannie wybranych produkcji hollywoodzkich, ale także własnych filmów z okresu przedwojennego.

Druga część książki *Strategie integrace*, a poniekąd i trzecia *Kina a diváci*, posłużyła poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób dystrybucja filmowa pełniła funkcję środka „politycznej konsolidacji”. Problematykę dystrybucji, autor zanalizował na przykładzie działalności w dziedzinie rozpowszechniania filmów w trzech miastach: Lipsku, Brnie i Poznaniu w pierwszych trzech powojennych dekadach. Na przykładzie wskazanych miast prześledził realizację ideologicznych założeń polityki władz wobec kinematografii, realizację mechanizmu importu i dystrybucji. Interesowały go także specyficzne praktyki służące zachęceniu wi-

dzów do chodzenia do kina, a także rola miejscowych funkcjonariuszy kultury. Wspólnym celem polityki kulturalnej w Czechosłowacji, NRD i Polski było formowanie socjalistycznej kultury filmowej, jakkolwiek pojawiały się różnice wynikające z sytuacji politycznej, rodzimej tradycji i instytucjonalnej infrastruktury. Wizyty w kinie miały służyć czemuś więcej niż jedynie przyjemności i rozrywce: wybór filmów, ich dystrybucja, podporządkowana była zadaniu formowania postaw i wartości nowego człowieka. Autor podkreśla udział w tym przedsięwzięciu nie tylko rolę moskiewskiego decydenta, ale pierwszorzędą urzędników kinematografii w poszczególnych państwach. Kino stawało się miejscem integracji społecznej wokół ideologicznych założeń władzy. Założenia polityki kulturalnej, jak podkreśla Skopal, modyfikowane były jednak za sprawą konkretnych praktyk realizacyjnych.

W okresie stalinowskim polityka kulturalna w dziedzinie filmowej dystrybucji zakładała obniżenie ilości realizowanych filmów, na rzecz wielokrotnych prezentacji tych samych obrazów w celu „utrwalenia” nowych, preferowanych przez filmy produkcyjne, wartości. Ta sfera praktyki kulturalnej, przejawiającej się także w organizacji rozlicznych festiwali i przeglądów filmowych miała służyć masowej ideologicznie zorientowanej reedukacji. Model „nowego widza” i socjalistycznej kultury filmowej miał stworzyć taki styl zachowania, w którym chodzenie do kina traktowane będzie jako polityczny akt samowychowania. Filmowe projekcje na terenie NRD bezpośrednio po wojnie służyły natomiast „resocjalizacji” niemieckiego społeczeństwa. Zadekretowana doktryna realizmu socjalistycznego we wszystkich krajach bloku wschodniego jasno zdefiniowała program polityki kulturalnej wobec kultury filmowej. Szkoda, że Pavel Skopal nie skupił się na wnikliwszej analizie porównawczej tego krytycznego momentu. Uważne spojrzenie na wprowadzone w życie żdanowowskie dyrektywy w trzech krajach, pozwoliłoby wyczerpująco odpowiedzieć na pytanie: czy istniała zindywidualizowana polityka filmowa Kremla wobec państw satelickich, jeśli tak, a niewątpliwie tak było, w jakich aspektach pojawiało się różne traktowanie kinematografii czechosłowackiej, polskiej, energdowskiej. Skopal, w swoim dość chaotycznym wywodzie, nie konfrontuje bezpośrednio faktów i zdarzeń rozgrywających się synchronicznie na obszarze trzech kinematografii, co pozwoliłoby uchwycić owe poszukiwane przez niego podobieństwa i różnice. Przywołuje na przykład wczesne, bo pochodzące już z 1954 roku nieprzychylnie głosy polskich filmowców i recenzentów narzekających na nieproduktywność i negatywne skutki doktryny socrealistycznej (przy okazji realizacji filmu Marii Kaniewskiej *Niedaleko Warszawy*), warto by było skonfrontować je z reakcjami czeskimi i niemieckimi z tego czasu. W gruncie rzeczy rozważania nad dystrybucją i widownią filmową prowadzone są równolegle, co uniemożliwia bezpośrednie konfrontowanie omawianych zjawisk. W ten sposób znika możliwość skupienia się na momentach krytycznych, które wyraziście obja-

wyłyby poszukiwane odmienności. Tym bardziej należy docenić te momenty pracy Skopala, w których dochodzi do „wzajemnego oświecenia” praktyk dystrybucyjnych w trzech krajach. Na przykład sytuacja popaździernikowej liberalizacji w polskiej kinematografii, jak pisze czeski filmoznawca, budziła niepokój zarządzających filmem w NRD i Czechosłowacji. W tym też czasie relacje między instytucjami kinematograficznymi NRD, Czechosłowacją a Polską pogorszyły się. W 1958 roku polska odmówiła przyjęcia do dystrybucji połowy z zakontraktowanych filmów radzieckich. Zainteresowaniem nie cieszyły się także filmy czechosłowackie tego czasu. Sytuacja odmieniła się w latach 60., kiedy to widzom NRD i Polski ograniczano dostęp do filmów czechosłowackiej Nowej Fali. Polska jednak w odróżnieniu od NRD zakupiła do rozpowszechniania kilka kontrowersyjnych tytułów, np. *Wóz do Wiednia* Karela Kachyňa, czy *Pali się moja panno* Miloša Formana. To, co łączyło politykę dystrybucyjną trzech ziem, było dzielenie produkcji według geopolitycznego klucza na ludowodemokratyczną, kapitalistyczną i radziecką. Dochodziło tu stosowanie różnych wobec dzieł strategii rozpowszechniania. Oceny filmów zdalnych do prezentacji oparte były o kwalifikacje ideowe, a dopiero w drugim rządzie na ich wartościach artystycznych. Kryteria te były wspólne dla wszystkich krajów. Uwaga autora, iż wpływ Związku Radzieckiego na kinematografię był najmniejszy w Polsce, w porównaniu z Niemcami Wschodnimi czy Czechosłowacją, w świetle znanych publikacji historyków polskiego filmu, wydaje się oczywista.

W części trzeciej, autor skupiając uwagę na preferencjach widzów i ich gustach filmowych w powojennej Czechosłowacji, NRD i Polski, jednocześnie stawia następujące pytania: Do jakiego stopnia widzowie ery stalinowskiej oglądali filmy według własnych potrzeb i zainteresowań. Czy oglądalnością da się mierzyć popularność konkretnych tytułów? Na ile można decyzje publiczności rozumieć jako wyraz gustów i systemu wartości widzów, skoro oferta nie miała charakteru zróżnicowanego. Skopal słusznie zwraca uwagę, że jeśli preferencje czytelnicze pierwszej połowy lat 50. można miarodajnie badać, bowiem propagowanie czytelnictwa odbywało się nie tylko przy udziale prasy, publicznych bibliotek, organizowanych spotkań z autorami, ale także przy udziale domowych bibliotek, takiej szansy widzowie kinowi nie mieli, pozbawieni jakiegokolwiek wpływu na politykę repertuarową. Problem więc jest trudny do miarodajnej oceny. Sytuację komplikuje zjawisko obecności filmów, które cieszyły się znaczącą oglądalnością, ale ich rozpowszechnianie było ograniczane. Skopal badał reakcje widzów, śledząc ich wypowiedzi i komentarze publikowane w prasie, gdzie zdarzały się, pewnie na skutek przeoczenia cenzora, zdania niepochlebne na temat oferty repertuarowej. Przywołuje także historyczne dokumenty poświadczające dane statystyczne dotyczące ilości sprzedanych biletów i organizowanych pokazów. Jednak stan faktyczny, czego świadomość demonstrowa Skopal, był zniekształcany akcjami władzy,

które organizowały obowiązkowe projekcje dla szkół i zakładów pracy. Nie można mieć pewności, że także dane dotyczące statystyk sprzedanych biletów nie były fałszowane. Wszystko to wpływa na zdeformowany wynik popularności poszczególnych tytułów, co wymaga weryfikacji poprzez analizy dokumentów urzędów cenzorskich. Wydaje się, że decyzja czeskiego historyka o rezygnacji z kwerendy zasobów tych instytucji kontrolnych, nie była trafna. Skopal ma chyba tego świadomość relacjonując kłopot z weryfikacją danych, choćby w następującym przypadku.

Autor analizując dane statystyczne, a także analizy prowadzone w pierwszych latach powojennych i w czasach stalinowskich, ma świadomość konieczności traktowania wyników badań nad publicznością filmową z dużą dozą rezerwy. Sam sposób dystrybuowania filmów zza żelaznej kurtyny i radzieckich powodował, iż trudno jest odzyskać wiarygodne dane na temat popularności konkretnych tytułów. Opierając się na dokumentach z epoki, Skopal podaje, iż w 1947 roku czechosłowaccy widzowie preferowali produkcję własną (44%), a tylko 8% wolało oglądać filmy zagraniczne, w tym deklarowano największe zainteresowanie filmem radzieckim (23%), potem amerykańskim (21%). 9% wykazywało zainteresowanie filmem francuskim, a 5% angielskim. Informacje te na pewno warto by zweryfikować poprzez inne źródła. Tym bardziej, że niekiedy konfrontacja danych pokazuje niespójność ujawnionych tendencji. W okresie stalinizmu (1948–1953) na ekranach kin trzech państw dominowały produkcje radzieckie, ale uważna i krytyczna (!) analiza statystyk przeprowadzona przez Skopala, pokazuje, iż filmy zachodnie, jakkolwiek krótko obecne na ekranach praskich kin, cieszyły się niepomiarnie większym zainteresowaniem niż radzieckie. Podobną prawidłowość odnaleźć można analizując raporty z Niemiec Wschodnich. Realizacja, zgodna z doktryną realizmu socjalistycznego *Das verurteilte Dorf* w reżyserii Martina Hellberga (1952), była sztucznie utrzymywana na ekranach przez wiele tygodni, organizowano obowiązkowe projekcje dla młodzieży szkolnej i ludzi pracy. Większe zainteresowanie budziły rodzime produkcje o charakterze rozrywkowym. W kontekście tych propagandowych działań, trudno mówić o spontanicznej afirmacji kina propagującego idee socrealistyczne.

Niemieckie statystyki z pierwszych lat powojennych dowodziły, iż największą oglądalnością wśród mieszkańców NRD cieszyły się rozrywkowe produkcje niemieckie z czasów nazistowskich, a także filmy własnej produkcji zrealizowane bezpośrednio po wojnie, np. *Ehe im Schatten*, w reżyserii Kurta Maetziga (1947). Jak bardzo powojenna niemiecka publiczność preferowała hity studia UFA, które cieszyły się większym zainteresowaniem niż filmy radzieckie i jakiegokolwiek inne zagraniczne, świadczą głosy widzów komentujących swoje preferencje filmowe. W Polsce, w pierwszych dwóch latach pojawiły się na ekranach filmy hollywoodzkie, by w 1949 roku ustąpić miejsca produkcji radzieckiej. Powoli jednak rosła

niechęć wobec produkcji wschodniego sąsiada (E. Gębicka, 1993). Jak wynika z badań, które analizował Skopal, zainteresowania widzów pierwszych powojennych lat w Polsce i Czechosłowacji były zbliżone. Widownie obu krajów deklarowały zainteresowanie tematyką wojenną, w odróżnieniu od wschodnioniemieckiej widowni, która nie była zainteresowana, z oczywistych względów, filmami podejmującymi niechlubne dzieje własnego narodu.

Zarówno w NRD, jak i Czechosłowacji filmowe bajki w tym okresie cieszyły się niezwykle popularnością. Aprobata dla wybranych gatunków filmowych wynikała ze zręcznego łączenia ideowych imponderabiliów z atrakcyjnością formy przygodowej i komediowej.

W drugiej połowie lat 50. do kin zaczęła uczeszczać nowa generacja narodzona pod koniec wojny, w pierwszym rządzie oczekująca wobec X Muzy zaspokojenia potrzeby rozrywki. Na przykład, niezwykle popularnością cieszyły się przygodowe filmy francuskie z Gerardem Philipem zarówno wśród widzów czeskich, jak i polskich. Zaskakująco jawią się zainteresowania filmowe Czechosłowaków w latach 60. Podstawę repertuarową ówczesnych kin tworzyły filmy rozrywkowe. Triumfy święciły między innymi, zachodnioniemieckie adaptacje powieści Karola Maya o Winnetou i amerykańskie westerny. Filmy Czechosłowackiej Nowej Fali w ograniczonym zakresie znajdowały się na liście wysokiej oglądalności. Zainteresowaniem Czechów, według dokumentów z epoki, cieszyła się także rodzima produkcja: filmy historyczne, adaptacje własnych dzieł literackich i teatralnych. W tym czasie w dystrybucji stosunkowo mało znalazło się filmów amerykańskich, które prążanie oglądać mogli w amerykańskiej ambasadzie, narażając się zresztą na szykany służby bezpieczeństwa. Stłumienie praskiej wiosny i personalne czystki w czeskiej kinematografii zaowocowały zmianą w polityce dystrybucyjnej. Filmy zachodnich produkcji zniknęły z ekranów kin.

Zgodnie z założeniami metodologicznymi, w pracy Pavla Skopala nie znajdziemy omówienia recepcji Polskiej Szkoły Filmowej ani Czechosłowackiej Nowej Fali. Decyzja o nieuwzględnianiu najwybitniejszych zjawisk w kinematografiach badanego okresu, a skupienie się na produkcji masowej, zniekształca obraz stosunku Polaków i Czechosłowaków do własnej produkcji filmowej. Temat recepcji wzajemnej obu najważniejszych zjawisk artystycznych pozostaje zadaniem do opracowania.

Celem, jaki postawił przed sobą Pavel Skopal było skonfrontowanie trzech form kultury filmowej, które wytworzyły się w trzech państwach, połączonych wspólnymi politycznymi uwarunkowaniami po II wojnie światowej, a jednocześnie odmiennych tradycją narodową, kulturową i historyczną. Autor starał się prześledzić, wspólne reguły koprodukcyjne narzucone przez moskiewską Centralę, a także mechanizmy dystrybucji filmów i rozwoju preferencji odbiorczych widzów kinowych w Czechosłowacji, NRD i Polsce. Szczegółowo analizując dokumenty statystyczne i zasoby archiwalne, przy uwzględnieniu wyników badań

prowadzonych przez czeskich, polskich i niemieckich historyków kina, autor wskazał na pewne różnice w praktyce kultury filmowej w tych trzech krajach. Te różnice, jak utrzymuje Skopala, wynikają ze specyfiki narodowych kultur, sytuacji ekonomicznej, a także odmiennej wewnątrzpolitycznej strategii rozwojowej każdego z tych państw. Jakkolwiek nadrzędną zasadą ZSRR była polityka unifikacyjna, to jednak pojawiały się odmienne zalecenia szczegółowe dotyczące każdej z trzech kinematografii. Polityka kulturalna bloku wschodniego w swych generalnych założeniach była jednolita, jednak szczegółowe kwestie musiały uwzględniać swoistość historyczną, gospodarczą i kulturową, w jakiej znalazły się po wojnie Wschodnie Niemcy, Czechosłowacja i Polska.

Perspektywa porównawcza, po którą sięgnął autor pracy, służyć miała wydobyciu owych różnic. Spojrzenie na praktyki koprodukcyjne, które w zamyśle radzieckich mocodawców służyć miały realizacji pożądanego modelu transnarodowej współpracy w ramach bloku wschodniego, dowodzą, zdaniem Skopala, iż uwarunkowania ekonomiczne, technologiczne i potrzeby publiczności modyfikowały te dyrektywy. Podobnie współpraca z zachodnimi kinematografiami, niejako wymykała się spod kontroli. Zadziałały tu bardziej mechanizmy „rynkowe”, zaspokajania coraz wyraźniej eksplikowanych potrzeb widowni filmowej i możliwości techniczne.

Różnice najwyraźniej zaznaczyły się w drugiej połowie lat 50. Klimat odwilży popaździernikowej w Polsce zaowocował większą otwartością i samodzielnością działań w ramach kinematografii, w odróżnieniu od NRD i Czechosłowacji, gdzie zelżenie kontroli państwowej w przypadku tego ostatniego kraju dostrzegalne było dopiero na początku lat 60. Z kolei liberalizacja polityczna i kulturalna w Czechosłowacji do 1968 roku dawała możliwość, swobodniejszego, i w większym stopniu zgodnego z oczekiwaniami widzów, kształtowania polityki koprodukcyjnej i dystrybucyjnej. Analiza recepcji filmu zachodnioeuropejskiego i amerykańskiego wśród publiczności kinowej od 1948 roku aż do końca lat 60., we wskazanych trzech krajach, prowadzi Skopala do konkluzji o nie tylko politycznych (które pozostają poza dyskusją) przyczynach pewnych prawidłowości zauważalnych w badanych kinematografiach. Jego zdaniem utrata dominującej roli kultury filmowej pod koniec lat 50. wynikała z przyczyn demograficznych i ekonomicznych, które dotknęły całą Europę. Autor na podstawie szczegółowego zainteresowania kinem popularnym, gdzie można dostrzec różnice w preferencji gatunkowej między trzema państwami, upatruje z jednej strony, niepowodzenie narzuconego przez wschodnich mocodawców programu unifikującego kultury krajów satelickich, z drugiej, klęskę zachodniej koncepcji „globalizacji” gustu filmowego. Niekiedy wnioski Skopala, oparte o analizę jednego poziomu filmowej kultury, sprawiają wrażenie aspirowania do pełnego opisu sytuacji. Na przykład, wskazane preferencje publiczności kinowej w Polsce dla westernu, w NRD dla

przygodowych opowieści o Indianach, a w Czechach do komedii i filmów muzycznych, tworzą obraz uproszczony. Wprawdzie autor, jak to już zasygnalizowano, zastrzega się, iż nie interesowały go losy wybitnych dzieł filmowych w kontekście wskazanych poziomów praktyk kinematograficznych, to nieuwzględnienie wzajemnego współlistnienia, punktów styecznych i rozdzźwięków owych dwóch poziomów kultury filmowej, pozostawia czytelnika z poczuciem niedosytu wiedzy o preferencjach, które uwzględniać powinny widzów z różnych grup społecznych. Metoda komparatystyczna zadeklarowana przez autora, w pełni zaktywizowana w pierwszej części pracy poświęconej zamierzeniom i efektom koprodukcyjnym, w mniejszym stopniu ujawniła się w dwóch kolejnych częściach. Pomimo poczynionych zastrzeżeń, należy wskazać na bezdyskusyjny walor pracy Pavla Skopala, który za sprawą swojej książki przekonuje do konieczności podejmowania ryzykownych, jak się okazuje, badań porównawczych nad kinematografią krajów Europy Środkowej. Postulowane uzupełnienia zasygnalizowane w tekście należy traktować jako zachętę do kontynuacji badań komparatystycznych nad kinem naszego regionu.

BIBLIOGRAFIA

- Skopal, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host, 2014.
- Gębicka, Ewa. „Obcinanie kantów”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych”. Red. T. Miczka, A. Madej, A. *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994.