

jsou nejen obsaženy v hesle, ale častokrát, pokud jsou obšírnější, v samostatných tabulkách, např. tabulka cyrylice a azbuky na s. 59–60 nebo ukázka transkriptu pro konverzační analýzy na s. 494. Soupis literatury, uváděný na konci každého hesla, má umožnit event. důkladnější poučení o probíraném jevu.

Čtenáři jistě uvítají, že většinou stručné komentáře jsou leckdy rozšířeny o výklad. Výklady jsou postačující, přehledné, srozumitelné, a formulačně dokonalé a absolutně výstižné. V případě *Encyklopedického slovníku češtiny* jde o publikaci potřebnou a neméně praktickou, její informační hodnota je nezpochybnitelná.

Hledání ve slovníku není nijak náročné. Základní orientaci poskytuje rejstřík na barevném papíru, který eviduje v abecedním pořadí všechny termíny/pojmy nacházející se ve slovníku. Víceslovné pojmy jsou uváděny v normalizovaném pořadí, čili podstatné jméno – přívlástek (slabika pobočná, nikoli pobočná slabika). Pouze u několika termínů majících konvencionalizované pořadí opačné, lze najít i ve formátu „přívlástek – podstatné jméno“, tedy např. vedle aktuální členění větné i členění větné aktuální. V rejstříku se za pojmem nachází číslo stránky, na které je možné daný pojem najít v heslové části. Pokud je číslo stránky vytištěno tučně, je pojem vysvětlován v samostatném hesle. Pokud je číslo stránky vytištěno netučně, je termín vykládán v rámci jiného hesla (např. argot je vysvětlen v rámci termínu slang a ekonomičnost v hesle minimalismus). Jde zvláště o případy, kdy jde o výklad pojmu/termínu nadřazeného, nebo kdy jde o výklad ve specifickém kontextu.

Cíl publikce shrnout a vyložit nejdůležitější otázky struktury a fungování češtiny i jejího popisu byl splněn. Chceme-li se poučit o nějakém pojmu, nyní jistě sáhneme po *Encyklopedickém slovníku češtiny*. Závěrem lze tedy právem konstatovat, že se veřejnosti dostala do rukou přínosná publikace, která jí může poskytnout řadu nových poznatků na poli současné češtiny a která přispívá k prohloubení znalostí o jazykových disciplínách a také o jazyce všeobecně. *Encyklopedický slovník češtiny* hodnotím nejen jako zajímavý a přínosný, ale i velmi cenný.

Irena Konderlová, Opole

Stanislava Prádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně, Pražská scéna, Praha 2002, 387s., ISBN 80-*

Nowa fala w kinie czechosłowackim jest uważana za zjawisko niezwykle i niepowtarzalne zarówno ze względów artystycznych, jak i historycznych. Narodziny bowiem tego kierunku przypadają na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czyli na okres, kiedy w Czechosłowacji silnie zakorzenił się już ustrój socjalistyczny. Jednak wystarczył moment swobody politycznej (druga połowa lat sześćdziesiątych).

aby kraj ten stał się pierwszym państwem bloku wschodniego, w którym zaczęto mówić o tendencji określonej przez krytykę francuską mianem Nowej fali. Pod względem artystycznym fenomen tego kierunku polegał przede wszystkim na tym, że młodzi filmowcy czescy i słowaccy (m. in. Chytilová, Menzel, Uher, Forman, Němec, Bočan, Kachyňa) wnieśli do kinematografii pewną odrębność kierunku czechosłowackiego względem podobnego prądu uprawianego na zachodzie Europy, z najbardziej charakterystycznymi elementami kultury swoich narodów: licznymi nawiązaniem do literatury, teatru, muzyki, filozofii, a przy tym swoisty czeski humor i dystans do rzeczywistości. Prezentowane w filmach nowe techniki narracji, ukazywane psychologiczne, moralne i obyczajowe problemy bohaterów zdołały zainteresować nie tylko współczesnych, ale również następne pokolenia odbiorców i badaczy. Ważnym jest również fakt, że o Nowej fali pisano głównie na łamach czasopism, niewielu autorów pokusiło się o całościowe opracowanie tego zjawiska, nazywanego „czechosłowackim cudem filmowym”. Najbardziej wszechstronną pracą dotyczącą Nowej fali stała się dopiero wydana w 1993 roku praca Jana Žalmana *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Z tego względu opublikowane w 2002 roku *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně* to – przede wszystkim – praca długo oczekiwana, a jednocześnie sporo wnosząca do badań nad fenomenem kina czechosłowackiego lat sześćdziesiątych.

Pod względem kompozycyjnym omawiana pozycja składa się z trzech niezależnych części, których autorami są długoletni badacze filmu, pedagodzy, współpracownicy najważniejszych czeskich czasopism filmoznawczych: Zdena Škapová, Stanislava Přádná oraz Jiří Cieslar.

Pierwszą z tych części stanowi studium Zdeny Škapovej *Cesty k moderní filmové poetice*, w którym Autorka, chcąc przedstawić drogi do nowej poetyki filmowej, koncentruje się na zagadnieniu narracji. Ogromnej przejrzystości ukazującym przez Nią kierunkom zmian dodaje podział wywodu na dwa podrozdziały, z których pierwszy – *Opožděné vrcholy klasické narace/ epocha těsně před velkými změnami* – dotyczy narracji stosowanej w filmach powstałych krótko przed Nową falą i odwołuje się do bardzo trafnie wybranych ośmiu filmów powstałych w latach 1957–1960: *Romeo, Julie a tma* (1959, reż. Jiří Weiss), *Vyšší princip* (1960, reż. Jiří Krejčík), *Žižkovská romance* (1958, reż. Zbyněk Brynych), *Probuzení* (1959, reż. Jiří Krejčík), *Zde jsou lvi* (1958, reż. Václav Krška), *Tam na konečné* (1957, reż. Ján Kadár i Elmar Klos), *Tři přání* (1958, reż. Ján Kadár i Elmar Klos) i *Touha* (1958, reż. Vojtěch Jasný). Drugi podrozdział, zatytułowany *Proměny narace 60. let*, ukazuje nowe formy wypowiedzi na przykładzie 56 filmów powstałych w Czechosłowacji w okresie nowej fali.

Tak bogaty materiał badawczy został poddany analizie przy zachowaniu w obu częściach wywodu jednolitej konstrukcji, opartej na kolejnym omówieniu poszczególnych tworzyw filmowych: czasu, akcji, bohaterów, miejsca akcji, stylu, obrazu, montażu i dźwięku.

Wybór tej metody badania wypowiedzi filmowych można uzasadnić, posługując się argumentami Marii Raczewy przedstawionymi w pracy *Nowa fala i nowa powieść*

(Kraków 1974). Autorka pojmując narrację jako proces łączenia podstawowych jednostek tworzywa w określone struktury tworzące sens w świadomości odbiorców, przyjęła za narrację filmową i literacką „sposób powstawania struktur wyłaniających się jako wyraz zorganizowania podstawowych jednostek tworzywa”¹.

Tak określone metody przeprowadzanego wywodu i poddanie analizie dzieł – często bardzo od siebie różnych – pozwalają Zdenie Škápovej na ukazanie następujących zmian w narracji nowofalowej (w porównaniu z okresem bezpośrednio ją poprzedzającym):

1. CZAS – odejście od chronologii ku przeplataniu się teraźniejszości z przeszłością, co z kolei jest związane z subiektywnym przeżywaniem czasu, ale również iluzją jego naturalnego upływu; Autorka zajęła się też związkiem świata wewnętrznego bohatera z otaczającą go rzeczywistością;
2. AKCJA – likwidacja związków przyczynowo-skutkowych i liniowego rozwijania zdarzenia na rzecz opowiadania w formie swobodnego łańcucha epizodów z otwartym zakończeniem;
3. BOHATEROWIE – zmiana postaci z wyraźnymi konturami charakteru na antybohatera i postać z charakterem kontrowersyjnym, rozwinięcie subiektywnej perspektywy w kierunku wariacji na temat kryzysu egzystencji i ukazywania tragikomicznego wymiaru życia;
4. MIEJSCE AKCJI – zwiększenie roli otaczającego świata: ze współaktora dramatu do autonomicznego i pełnowartościowego elementu wypowiedzi;
5. STYL – zwielokrotnienie podziału na warstwy znaczeniowe dzieła filmowego oraz wyodrębnienie się indywidualnych rękopisów reżyserskich;
6. OBRAZ – odejście od starań o obiektywizację oraz dokładnej znaczeniowej hierarchizacji obiektów i ujęć w kierunku subiektywizacji ukazanej poprzez zwielokrotnienie informacji przekazywanych w ramach autentyczności w miejsce kompozycyjnego uporządkowania obrazu; wykorzystanie wieloznacznej funkcji koloru;
7. MONTAŻ – przejście od montażu będącego niewidzialnym przewodnikiem po wydarzeniu do montażu wewnątrzującego, opartego na zasadzie swobodnych skojarzeń; łączenie kadrów jako wyraz subiektywnego odbioru rzeczywistości, ale również element komentarza autorskiego.
8. DŹWIĘK – wykorzystywanie takich elementów jak język mówiony, dramaturgia ciszy, charakteryzująca rola wypowiedzi, kontrast muzyki i obrazu w miejsce widocznych do niedawna starań o wiarygodność i ograniczanie roli akompaniamentu.

Oprócz wyodrębnienia przedstawionych powyżej kierunków zmian, Autorka również podkreśla, jak wielki nacisk na tym etapie rozwoju kina czechosłowackiego kładziono na formę dzieła, a także to, że sama przemiana narracji jest zjawiskiem bardzo złożonym i obejmuje wszystkie elementy tworzywa filmowego.

¹ Por. M. Raczewa, *Wzory literackie narracji filmowej*, [w:] tejez, *Nowa fala i nowa powieść*, Kraków 1974, s. 17–18.

Rozwinięciem badań podjętych przez Zdenę Škápovą, a zwłaszcza poruszanych przez Nią zagadnień związanych z bohaterem filmów nowofalowych, jest studium zaproponowane przez Stanisławę Přádňą w drugim rozdziale omawianej pracy – *Poetika postav, typů, (ne) herců*. Zasadniczym celem wywodu jest omówienie ukazywanego w filmach Nowej fali obrazu człowieka tych czasów, nakreślenie jego portretu na przykładzie konkretnych postaci, typów bohaterów, ich reżyserskiego ujęcia i aktorskiej interpretacji. Podejmując tak szerokie ujęcie tematu, Autorka podzieliła swoje studium na trzy podrozdziały, z których pierwszy – *Postavy a fenomén neherectví ve filmech nové vlny* – oparty jest na poglądzie, iż podstawą różnicowania postaci jest przede wszystkim stanowisko, jakie wobec nich zajmuje reżyser. Ta część wywodów została skonstruowana na zasadzie omówienia kolejnych bohaterów wybranych filmów znanych czeskich twórców kina: Formana: *Konkurs, Černý Petr, Lásky jedné plavovlásky*; Uhra: *Slnko v sieti*; Krivánka: *Deň náš každodenný*; Passera: *Intimní osvětlení*; Papouška: *Nejkrásnější věk, Ecce homo Homolka*; Chytilovej: *Strop, Pytel blech, O něčem jiném* i Němca: *Démanty noci*.

Dwa kolejne podrozdziały są ze sobą ściśle powiązane, ponieważ Autorka, stawiając w opozycji postaci stylizowane i psychologiczne, poświęciła każdemu z tych typów kolejną część swej pracy, dokonując jednocześnie interesujących podziałów w ich obrębie. *Stylizované figury*, w zależności od sposobu stylizacji, zostały omówione na następujących przykładach i przy użyciu następujących kryteriów:

1. Gra a granie: *Rozmarné léto, Sedmikrásky, Ovoce stromů rajských jíme, Hotel pro cizince*;
2. Gra imaginacyjna: *Zbehovia a pútnici, Kristové roky, Vtáčkovia, siroty a blázni, Slávnosť v botanickej záhrade, Lalie poľné*;
3. Naśladownictwo: *O slavnosti a hostech, Postava k podpírání, Případ pro začínajícího kata, Konec srpna v hotelu Ozon, Spalovač mrtvol*.

Wydzielenie *Psychologických postav* zostało oparte na konstrukcji bohaterów w zależności od czasu akcji utworu, stąd podział:

1. Dramat jednostki na tle wojny: *Obchod na korze, Kočár do Vidně, Adelheid, Ostře sledované vlaky*.
2. Dramat codziennej egzystencji: *Každý den odvahy, Návrat ztraceného syna*.
 - a) intelektualści;
 - b) wojskowi.
3. Bohater zbiorowy: *Transport z ráje, Všichni dobří rodáci, Skřivánci na niti, Hoří má panenko, Den sedmý, osmá noc*.

Tak wszechstronne spojrzenie na bohatera filmowego czechosłowackiej Nowej fali pozwoliło Autorce na nakreślenie jego pełnego i niezwykle interesującego obrazu, a jednocześnie wykazanie społecznych, politycznych i historycznych okoliczności, które wpłynęły na jego ukształtowanie. Zwróćmy jednak uwagę, iż elementem łączącym wszystkie podrozdziały pracy Stanisławy Přádnej jest szczególnie zaintereso-

sowanie fenomenem aktorstwa niezawodowego². Angażowanie amatorów do ról filmowych było jednym z najbardziej widocznych rysów czechosłowackiej Nowej fali, jednak zdaniem Badaczki fakt ten nie wynikał z potrzeby pokazywania na ekranie nowych twarzy, ale pragnienia powrotu do pierwotnej naturalności człowieka i przedstawiania prawdy o nim samym i o jego egzystencji. Jest to również element łączący ten okres w kinematografii czeskiej i słowackiej z dokumentującymi technikami *cinéma vérité*.

Ukazane przez Zdenę Škápovą kierunki zmian w technikach narracji mają ściśle związek z tendencją, którą krytyka francuska określiła mianem *Nowa fala*³. Głównym bowiem założeniem twórców tego kierunku (Alaina Resnais, Jean-Luc Godarda, François Truffaut) było zerwanie z dotychczas stosowaną narracją wywodzącą się z XIX-wiecznej powieści, a polegającą na logicznym łańcuchu przyczynowo-skutkowym wydarzeń, wyraźnym zarysowaniu charakterów postaci i jasno sformułowanym przesłaniu moralnym. Postulowali oni opisywanie rzeczywistości w taki sposób, w jaki postrzega ją człowiek, stosując w tym celu narrację prowadzoną z perspektywy jednego bohatera, niechronologiczną budowę utworu i dokumentalny zapis zdarzeń.

Francuska Nowa fala oraz *cinéma vérité* są uznawane za dwie tendencje kina zachodnioeuropejskiego, które złączyła w sobie czechosłowacka Nowa fala. Fakt ten wskazuje na to, że badania Zdeny Škápovej i Stanisławy Přádnéj, mimo różnych aspektów omawianego zagadnienia, mają charakter całościowy i stanowią pełny obraz najważniejszych zjawisk w kinematografii czechosłowackiej lat sześćdziesiątych.

Zamieszczony w trzeciej części omawianej pracy esej Jiřego Cieslara, wbrew odmienności gatunkowej i metodycznej, w ciekawy sposób nawiązuje do badań przeprowadzonych przez Stanisławę Přádną i Zdenę Škápovą. Autor bowiem zajmuje się postacią aktora i reżysera teatralnego Miroslava Macháčka, pojmując przy tym aktora jako element warstwy obrazowej i słownej tworzywa filmowego. Cieslarowi udało się nakreślić interesujący portret tej postaci nie tylko dzięki ukazaniu najważniejszych faktów z jego życia osobistego i artystycznego, ale również dzięki przytoczeniu wypowiedzi twórców, którzy mieli okazję z nim współpracować.

Największą wartością tej części *Démantův všednosti* stanowi analiza aktorskiej kreacji stworzonej przez Miroslava Macháčka w roli żydowskiego lekarza Armina Brauna w filmie *Zbyňka Brynycha ...a pátý jezdec je Strach*. Cieslar bowiem uchwy-

² Kwestia aktorstwa zajmuje bardzo ważną rolę w dotychczasowym dorobku badawczym Autorki, wystarczy wspomnieć takie prace, jak *Marcello Mastroianni – Herectví dane přirozeností*, „Film a doba” 1983, č. 7, s. 388–399; *Herecké diagnózy Olega Jankovského*, „Film a doba” 1984, č. 2, s. 82–87 czy *Prózy Bohumila Hrabala ve filmu (zamyšlení nad režijní a hereckou interpretací)*, [w:] *Film a literatura*, Praha 1988, s. 199–228.

³ Przejęcie przez kino czechosłowackie nazwy wprowadzonej przez krytyków francuskich nie oznacza identyczności tych kierunków. Czechosłowackim filmowcom, o czym była już mowa, udało się wnieść do swoich dzieł własną odrębność i wytworzyć charakterystyczne dla siebie rysy twórczości filmowej tamtego okresu.

cił sposób, w jaki aktor, którego zainteresowania skupiały się wokół teatru i klasyki teatralnej, a jedną z jego najważniejszych wcieleń był szekspirowski Hamlet, stworzył tę niezwykle rolę z jej najważniejszym elementem – słynnym monologiem bohatera.

Uznając wyjątkowość tej kreacji, można metaforycznie nazwać ją diamentem, wracając tym samym do poetyckiego określenia użytego w tytule omawianej pracy. Określenie *Démanty všednosti* zdaje się nawiązywać do – opartego na opowiadaniu Arnošta Lustiga *Tma nemá stín* – filmu Jana Němca *Démanty noci*. Jest to jednak mylna interpretacja, opisując bowiem „diamenty codzienności” Autorzy zbliżają się do hrabalowskiego określenia „perličky na dně”⁴, ukazując tym samym wyjątkowość filmów powstałych w okresie nowej fali na tle wcześniejszej, ale również późniejszej, kinematografii.

Studium Zdeny Škápovej jest z pewnością bardzo rzetelną analizą poetyki filmowej w okresie Nowej fali. Poprzez opisanie jej w tak różnych aspektach udało się stworzyć w omawianej pracy nie tylko bogaty i wszechstronny portret kina czechosłowackiego lat sześćdziesiątych, podkreślić jego specyfikę na tle kina światowego, ale również uchwycić przedstawiany w filmach Nowej fali obraz czasu i portret człowieka z połowy XX wieku. W ten sposób praca ta staje się bogatą lekturą dla wszystkich, którzy wciąż chętnie powracają do filmów z okresu czechosłowackiej Nowej fali.

Małgorzata Walczak, Opole

⁴ Warto wspomnieć, iż film *Perličky na dně*, nakręcony na podstawie opowiadań Bohumila Hrabala przez młodych reżyserów (Menzel, Němec, Schorm, Chytilová, Jireš), jest uznawany przez niektórych krytyków za manifest Nowej fali.