

Małgorzata WALCZAK

Wkład Vladislava Vančury w rozwój czeskiej kinematografii

Jeden z najwybitniejszych pisarzy czeskich Vladislav Vančura (1891–1942) jest znany polskiemu czytelnikowi przede wszystkim jako autor *Małgorzaty, córki Łazarza, Końca starych czasów* czy *Kapryśnego lata*, kojarzony z posługiwaniem się archaicznym językiem i skomplikowaną metaforą. Zupełnie nieznany jest natomiast jego wkład w rozwój kina, również w Czechach pozostający w cieniu wybitnych osiągnięć literackich. Elementem, który skierował uwagę Vančury w stronę filmu były nie tylko doświadczenia prozatorskie, ale przede wszystkim niespełnione ambicje i zainteresowania malarskie – zanim pisarz ukończył studia medyczne chciał bowiem zostać malarzem. Działalność filmowa szła u niego równolegle do twórczości literackiej, a więc nie była zjawiskiem marginalnym czy krótkotrwałym doświadczeniem. Zainteresowanie nową dziedziną rozpoczęło się od wyreżyserowania filmu ze środowiska uczniowskiego *Před maturitou* (1932), na podstawie scenariusza Josefa Neuberga. Vančura powierzył pisanie scenariusza autorowi doświadczonemu, który miał już za sobą adaptacje takich utworów jak *Muži v Offsidu* Karla Poláčka czy *Psohlavci* Aloisa Jiráska. Film okazał się dużym sukcesem i zyskał szeroki rozgłos, oznaczał sukces artystyczny i komercyjny, również poza granicami kraju, w dużej mierze wpłynął też na to, że pisarz mógł dalej tworzyć filmy. Kolejny rok przyniósł aż dwa dzieła: *Na sluneční straně* i *Burza práce*. Scenariusz pierwszego z nich, według pomysłu Vladislava Vančury, napisali wraz z nim wybitny poeta Vítězslav Nezval, główny teoretyk praskiej szkoły lingwistycznej Roman Jakobson oraz reżyser radiowy, dramaturg i prozaik Miroslav Di-

sman. Film nie zyskał jednak uznania krytyki, przede wszystkim zarzucano reżyserowi brak doświadczenia i przygotowania filmowego. *Burza práce* spełniała natomiast ambicje Vančury pragnącego zupełnie samodzielnie realizować filmy – był bowiem nie tylko reżyserem i scenarzystą tego dzieła, ale również sam nakreślił plany dekoracji i zaproponował aktorów. Niestety, cały nakręcony materiał zaginął podczas okupacji. W 1934 roku powstał natomiast wyreżyserowany przez Vančurę obraz *Marijka nevěrnice*, według pomysłu pisarza Ivana Olbrachta i scenariusza prozaika i publicysty Karla Nového, nazywany „filmem trzech czeskich autorów”, którego dużym atutem jest zatrudnienie aktorów niezawodowych. Następnie powstały dwa filmy będące wynikiem współpracy Vladislava Vančury z Václavem Kubáskem¹ *Láska a lidé* (1937) według pomysłu Jaroslava Martínka oraz *Naši furianti* (1937) – na podstawie komedii Ladislava Stroupežnickiego – bardzo udany przekład utworu teatralnego na dzieło filmowe. Jest to jednocześnie ostatni film Vančury.

W latach 2005 i 2007 na polskim rynku czytelniczym ukazała się dwutomowa antologia pod redakcją Andrzeja Gwoźdźdza, zatytułowana *Czeska myśl filmowa*. Jest ona doskonałą okazją do poznania czeskich koncepcji teoretycznofilmowych już od pierwszej połowy XIX wieku, a więc od zapowiadającej narodziny kina wypowiedzi Jana Ewangelisty Purkyně, aż po pochodzące już z XXI wieku prace Petry Hanákové i Pavla Skopala. Tak szeroki zakres czasowy, a także dokonany wybór autorów i ich wypowiedzi, dowodzą, jak doskonale czeska myśl filmowa wpisuje się w dzieje światowej teorii kina. Jednym z cytowanych autorów jest Vladislav Vančura i jego artykuł pod tytułem *Film*, opublikowany w 1920 r. w *Českim slovie* – tutaj w przekładzie Jacka Balucha. Było to pierwsze, a zarazem najważniejsze wystąpie-

¹ Współpraca ta miała w obu przypadkach podobny przebieg: udział Vančury polegał przede wszystkim na napisaniu scenariusza, podczas gdy pracą reżyserską kierował Kubásek. W napisach końcowych i materiałach reklamowych zostało to wyrażone poprzez kolejność nazwisk: jako scenarzysta obu filmów został na pierwszym miejscu wymieniony Vančura, a następnie Kubásek, natomiast jako reżyser najpierw Kubásek, a następnie Vančura.

nie Vančury dotyczące kina, w którym autor zapowiadał, że film będzie sztuką, choć wciąż czeka na swojego poetę, który tchnie w te jeszcze nie określone kształty poezję obrazów. Przytoczony we wspomnianej antologii tekst zapoczątkował aktywną działalność Vančury na rzecz rozwoju czeskiej kinematografii – później wielokrotnie zabierał on głos w sprawach filmu, czego dowodem są artykuły pisane do różnych czasopism.

Dopiero trzydzieści lat po tragicznej śmierci pisarza jego liczne wypowiedzi dotyczące literatury, filmu, sztuk pięknych i teatru zostały zebrane i ukazały się w zbiorze *Řád nové tvorby*, opatrzone bogatymi przypisami i obszernym wstępem autorstwa Milana Blahynki i Štěpána Vlašína. Praca ta, będąca zbiorem artykułów, odczytów, referatów, opinii lektorskich i głosów autora *Piekarza Jana Marhoul*a została wydana w niskim nakładzie tysiąca egzemplarzy i dotychczas nie doczekała się wznowienia w Czechach ani przekładu na język polski, choć stanowi unikalne źródło wiedzy o teoretycznej i krytycznej działalności Vančury. Wśród cytowanych w niej tekstów pojawia się też wiele głosów o filmie, które doskonale obrazują ówczesny stan czeskiej kinematografii, ale również poglądy i wkład interesującego nas pisarza w rozwój nowej sztuki na czeskim gruncie i są ściśle związane z jego działalnością w tej dziedzinie. W zebranych przez Blahynkę i Vlašína wypowiedziach Vančury szczególnie widoczna jest jego bezkompromisowa walka przeciwko ekonomicznemu rozumieniu kina. Jako praktyk doskonale zdawał sobie bowiem sprawę z różnic między celami i dążeniami twórców filmowych, artystów, a interesami producentów, ludzi, którzy zarabiali na inwestowaniu w produkcję filmową. Podkreślał więc, że film przez lata wzrastał na marginesie kultury i tylko dzięki własnej pracy i własnym środkom stał się dziedziną przynoszącą zyski. Pyta też dlaczego kino ciągle nie osiągnęło takiego poziomu, jaki mogłoby osiągnąć po już wówczas kilkudziesięcioletnim okresie rozwoju. I odpowiada, że producenci, którzy mają największy wpływ na współczesny film, są nastawieni przede wszystkim na pewny zysk, uważają zatem, że film ma być tani i odpowiadać gustom szerokiej publiczności, tak, aby zminimalizo-

wać ponoszone przez nich ryzyko finansowe. Zdaniem autora twórczość filmowa zmierza więc w kierunku możliwie najtańszych sukcesów. Kolejnym zarzutem, jaki Vančura stawia ówczesnemu filmowi czeskiemu jest jego wulgarność, tłumaczona przez autora jako ludowość i taniość, czyli nastawienie na niewymagającego odbiorcę o niskich horyzontach myślowych oraz ukazywanie mało ambitnych fabuł, które nie będą generowały wysokich kosztów produkcji. Nie podejrzewa decydentów filmowych o złą wolę, ale nazywa ich wyznawcami kiczu, który daleki jest nawet od upodobań szerokiej publiczności (Vančura 1972c, s. 127). Wnikliwa obserwacja ówczesnej praktyki podczas kręcenia filmów pozwoliła mu również na sformułowanie zarzutu nadmiernej oszczędności, popartego przykładami obniżania kosztów poprzez wynajem nieatrakcyjnych studiów albo przyspieszone tempo kręcenia filmów, co powoduje, że efekt końcowy zależy od szeregu przypadków, bo pieniądze wypierają prawdziwą sztukę (Vančura 1972c, s. 128).

Vančura miał świadomość bliskiego związku filmu z literaturą, co wyraził w pochodzącej z 1932 roku rozmowie z Otto Rádem, opublikowanej w czasopiśmie *Prítomnost*, gdzie stwierdza, że doświadczenia empiryczne muszą być podstawą dzieła filmowego, ale dopiero forma przekazu wzmacnia tę treść i nadaje jej kształt. Po raz kolejny podkreślił też, że jedyną osobą, która może przemienić tę formę w rzeczywistość artystyczną jest poeta, potrafiący w odpowiedni sposób zdeformować rzeczywistość i nadać jej formę liryczną (*Český spisovatel...* 1972, s. 353–359).

W opublikowanym w 1935 roku w czasopiśmie *Slovo a slovesnost* artykule *K diskusi o řeči ve filmu* Vladislav Vančura zabrał natomiast głos w dyskusji na temat języka w filmie, twierdząc, że jest on tak samo ważny jak elementy techniczne i wraz z nimi składa się na nową całość. Zwrócił uwagę, że jakość filmu w znacznej mierze zależy od takich kwestii, jak m.in. czułość aparatury, odległość mikrofonu, intensywność i barwa dźwięku, miejsce i sposób obróbki, ale także od jakości użytych materiałów oraz sposobu reprodukcji. Tekst ten powstał w okresie, gdy film dźwiękowy był dopiero w fazie narodzin i

twórcy musieli sobie poradzić ze słowem, jako podstawowym tworzywem, bardzo ważne okazały się więc doświadczenia literackie Vančury. To one pozwoliły mu na wysunięcie kolejnej, ważnej tezy: „Słowo jako najbardziej wyrazisty znak filmu mówiącego nada kształt wszystkim pozostałym elementom filmowym. Słowo stanie się dominantą filmu mówiącego” (Vančura 1972b, s. 105)².

Wypowiadając się na temat adaptacji zaleca jednak szczególną ostrożność i zarzuca producentom filmowym, że w pogoni za zyskiem dążą do przenoszenia na ekran dzieł literackich lub przedstawień teatralnych, których sukces i szerokie uznanie odbiorców już stały się faktem. Stanowczo występuje też przeciwko planowanej adaptacji *Sprzedanej narzeczonej* Bedřicha Smetany, którą uważa za dzieło doskonałe i zamknięte, wyraz geniuszu muzycznego (Vančura 1972d, s. 515–516).

Ten pisarz-filmowiec ze szczególną troską pochylał się też nad pracą scenarzystów, twierdząc, że jest ona zbyt mocno uzależniona od producentów i z pewnym sarkazmem dodając, że moment wolności od wpływów osiąga jedynie w fazie pomysłu. Konsekwentnie broniąc publiczność przed kiczem, wielokrotnie podkreślał konieczność współpracy, wymiany myśli między producentami a scenarzystami. Chciałby, żeby scenariusze (nazywa je tekstami filmowymi) powstawały tak, jak rodzi się sztuka – pod wpływem spontanicznego impulsu, a nie na zamówienie. Oczywiście zdaje sobie sprawę z tego, jak trudna będzie realizacja takiego postulatu, więc wyraża nadzieję, że na fali koniunktury pojawią się dzieła wybitne.

Znamienny jest również wkład Vladislava Vančury w początki rozwoju czeskiego scenariopisarstwa. Od końca 1940 roku był on bowiem członkiem pięcioosobowego Działu Lektorskiego, do którego zadań należała ocena propozycji scenariuszy. Pisarz wykonywał te

² V. Vančura rozróżniał film mówiony i film mówiący, argumentując, że pierwszy z nich naśladuje teatr, jest nacechowany pewną manierą; drugi natomiast, poprzez język naśladuje rzeczywistość w sposób nazwany przez autora fotografią dźwiękową, posługuje się żywym językiem, nawiązując do praktyki filmowej czy reportaży radiowych.

obowiązki ze szczególnym zaangażowaniem, czego dowodzą pięćdziesiąt trzy opinie na temat scenariuszy i nowel filmowych, przytoczone w omawianym zbiorze *Řád nové tvorby*. Pokazują one, że Vančura, na podstawie bacznych obserwacji, doskonale znał potrzeby i oczekiwania odbiorców, dlatego potrafił trafnie prognozować sukces przyszłego filmu. Jego uwagi są bezkompromisowe i bardzo krytyczne – zaledwie kilka opinii jest pozytywnych, bo autor obnaża niedoskonałości tkwiące nawet w najdrobniejszych szczegółach. Poddawane ocenie teksty analizował w sposób bardzo skrupulatny, zawsze biorąc pod uwagę możliwości produkcji filmowej. Z jeszcze większą uwagą pochylał się nad fabułą i językiem tych tekstów, podkreślał, że opowiedziana historia musi być jak najbardziej wiarygodna i dlatego sprawdzał nawet realia społeczno-ekonomiczne. Ważna była dla niego również konstrukcja bohaterów, zależało mu na dorysowaniu i wyostrzeniu charakterów postaci i, co ciekawe, zwracał uwagę na możliwości, jakie konstrukcja bohaterów daje aktorom. Wielokrotnie udzielał konkretnych wskazówek jak udoskonalić przyszły film, czasem dając nowy zarys akcji, czasem proponując nadanie postaci wyraźniejszego rysu. O wartości tych opinii świadczy również widoczna w nich troska o dalszy rozwój czeskiego kina.

Przekonanie o tym, że film stanie się kolejną muzą zdeterminowało Vančurę do czynnego udziału w działaniach na rzecz podnoszenia rangi sztuki filmowej. Swoje poglądy reprezentował jako przewodniczący ustanowionego w 1936 r. Czechosłowackiego Towarzystwa Filmowego, stawiającego sobie za cel przede wszystkim podniesienie poziomu artystycznego rodzimej kinematografii. Vančura zdawał sobie sprawę z faktu, że film ma ogromną publiczność, co powoduje, że jego wpływ na społeczeństwo jest ogromny. Jako dominantę kina wskazuje dążenie do sukcesu – sukces w filmie definiuje natomiast jako zdolność oddziaływania na widza w zamierzony sposób, tzn. umiejętność poprawienia mu humoru, rozśmieszenia go, ale również spowodowania, aby w określonym momencie filmu się wzruszył, aby fabuła tak silnie na niego oddziaływała, że będzie potrafił przemieścić się na jej obszary, utożsamić z bohaterami, odczuwać smutek,

gdy oni są smutni, a radość wraz z ich radością (Vančura 1972a, s. 148).

Podając działania na rzecz rozwoju czeskiej kinematografii, Vančura przywiązuje szczególną wagę do estetycznej i socjologicznej funkcji nowej sztuki. Postuluje powołanie specjalnego związku, który byłby pośrednikiem między światem artystów i światem producentów. Zdaniem autora powinno ono skupiać ludzi z różnych dziedzin, fachowców praktycznie zajmujących się wszystkimi dziedzinami filmu, aby mogli oni wystawiać opinie, ustalać normy, dbać o rozwój sztuki filmowej i jej progresywny wpływ na społeczeństwo, wspierać przedsięwzięcia, przygotowywać scenariusze, zajmować się krytyką i starać się o angażowanie w twórczość filmową znanych autorów. Miałyby pośredniczyć między producentami, artystami a działającym już Zespołem Doradczym, publikować prace teoretyczne, prowadzić prelekcje i kursy, prezentować najlepsze dzieła.

W czasie okupacji Vladislav Vančura należał do Narodowo-Rewolucyjnej Rady Inteligencji, gdzie podejmował starania o dalszy rozwój kinematografii narodowej. Twórczość filmowa była dla niego bodźcem do podejmowania eksperymentów artystycznych. Ten pisarz-filmowiec intuicyjnie wyczuwał konieczność budowania spójnej narracji filmowej, opartej przede wszystkim na operowaniu obrazem i dźwiękiem, zastosowaniu muzyki, która będzie współbrzmiała z dialogiem oraz wykorzystaniu możliwości oddziaływania światłem i ciszą – pauzą, jako elementem budowania napięcia dramatycznego. Celem tych zabiegów ma być wyeksponowanie wybranych elementów przy użyciu filmowych środków wyrazu.

Vančura postulował wprowadzenie szkolnictwa filmowego, co odpowiada z jego wielokrotnie prezentowanym poglądem, że twórczość filmowa powinna być dyscypliną, na którą będzie się składała praca wielu specjalistów: od reżyserów, scenarzystów, autorów i wszystkich tych, którzy tworzą film, po krytyków i teoretyków.

Lektura cytowanego zbioru *Řád nové tvorby* prezentuje wkład i zaangażowanie pisarza Vladislava Vančury w rozwój czeskiej literatury i sztuki, stanowi kompendium wiedzy o jego pracy na rzecz fil-

mu. Jawi się tutaj postać Vančury – eksperymentatora, poszukiwacza nowych możliwości artystycznego wyrazu. Luboš Bartošek, autor interesującej monografii o autorze *Merkéty Lazarovej*, stwierdził, że twórczość filmowa miała również wpływ na pisanstwo Vančury, choć nie można przeceniać owego wpływu, nie można też wątpić, że to właśnie film uprościł język i strukturę utworów Vančury (por. Bartošek 1973, s. 62–63).

Literatura

- Bartošek L., 1973, *Desátá múza Vladislava Vančury*, Praha.
Český spisovatel a český film. Rozmluva s Otto Rádem. In: *Řád nové tvorby*, uspoř. M. Blahynka, Š. Vlašín, Praha.
Řád nové tvorby, 1972, uspoř. M. Blahynka, Š. Vlašín, Praha.
Vančura V., 1972a, *Filmové libreto a námět*. In: *Řád nové tvorby*, uspoř. M. Blahynka, Š. Vlašín, Praha.
Vančura V., 1972b, *K diskusi o řeči ve filmu*. In: *Řád nové tvorby*, uspoř. M. Blahynka, Š. Vlašín, Praha.
Vančura V., 1972c, *Podmínky české filmové produkce*. In: *Řád nové tvorby*, uspoř. M. Blahynka, Š. Vlašín, Praha.
Vančura V., 1972d, *Prodaná nevěsta*. In: *Řád nové tvorby*, uspoř. M. Blahynka, Š. Vlašín, Praha.

Summary

Authoress describes the meaning of Vladislav Vančura for the development of Czech cinematography, which was considered as a new art by him. She presents writer's utterance about film and cinema contained in composition entitled *Řád nové tvorby*. Authoress emphasizes its novelty in approach to the cinematography, which is mainly based on an artistic experiment. She points on a fact that in the opinion of writer, film art is formed by many specialists like director, screenwriter, actor, literary critic, etc.