

KINO MNIEJSZE



LINIA FILMOWA

seria Linia Filmowa

redakcja serii Grażyna Świętochowska

GRAŻYNA ŚWIĘTOCHOWSKA

KINO MNIEJSZE

W kręgu filmów
czeskiej i słowackiej Nowej Fali

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2022

Recenzent
prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski

Redaktorzy Wydawnictwa
Ewelina Szyszkowska
Sonia Cynke

Koncepcja graficzna serii
Karolina Johnson

Projekt okładki i stron tytułowych
Łukasz Gwizdała

Na okładce
Kadr z filmu *Diamenty nocy*, reż. Jan Němec, Czechosłowacja 1964,
ze zbiorów czeskiej Filмотeki Narodowej w Pradze

Wszystkie kadry filmowe zamieszczone w publikacji
pochodzą z zasobów autorki

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-307-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
wydawnictwo.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 14 49

Spis treści

Wstęp	7
Nová Vlna	17
Warstwy modernizmu	37
Kino, które przywraca zerwaną więź ze światem	67
Przestrzeń tranzytowa	87
Ilustracje	99
Sztuka (nie)widzenia:	
<i>Słońce w sieci</i> , reż. Štefan Uher	101
Ilustracje	111
Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem:	
<i>Diamenty nocy</i> , reż. Jan Němec	119
Ilustracje	136
Fałda przedmiotów i dźwięków:	
<i>Pięty jeździec Apokalipsy</i> , reż. Zbyněk Brynych	139
Ilustracje	145
Czas się wlecz:	
<i>Zmarnowana niedziela</i> , reż. Drahomíra Vihanova	147
Ilustracje	154
Zwichnięty czas i ciało:	
<i>322</i> , reż. Dušan Hanák	157
Ilustracje	171
Guliwer albo spадanie we wszystkich kierunkach:	
<i>Przypadek dla początkującego kata</i> , reż. Pavel Juráček	177
Ilustracje	189

Zamiast zakończenia: ze wspomnień widza kinowego	191
Aneks	
Międzynarodowe nagrody przyznane czeskim i słowackim filmom wyprodukowanym w latach 1962–1970	193
Bibliografia	205
Indeks nazwisk	213
Indeks tytułów filmów i spektakli teatralnych	218

Wstęp

Czym jest niniejsza książka? Próbą odczytania fragmentu historii kinematografii środkowoeuropejskiej za pomocą pojęć wyprowadzonych z praktyki myślenia kinem. Jest aktem analitycznej ingerencji w terytorium, a właściwie w mapę historycznego atlasu kinematograficznego, widzianą w najszerszym planie jako pole świadomych politycznie eksperymentów estetycznych. Zdaniem Petry Hanákové w takim właśnie intelektualnym środowisku funkcjonowała czechosłowacka Nowa Fala¹, w ramach której „dziesiątki młodych i zdolnych reżyserów mogło w sposób względnie swobodny² za pomocą środków sztuki filmowej przedstawić swoje poglądy na rzeczywistość, korzystając ze struktur państwowego przemysłu filmowego”³. Co zauważył już

¹ „(...) na polu świadomych politycznie eksperymentów estetycznych w sztuce kluczową sprawą stało się badanie takich pojęć, jak «człowiek», «bohater» i jego «misja»; zob. P. Hanáková, *Głosy z innego świata. Przestrzeń feministyczna oraz intruzja męska w „Stokrotkach” i „Zabójstwie inż. Czarta”*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57–58, s. 287. Autorka trafnie rozpoznaje też inną właściwość: filmy nowofalowe częściej niż utwory z wcześniejszych okresów przedstawiają męską historię jako uogólnioną, uniwersalną historię ludzką.

² František Daniel warunki zmieniającego się w latach sześćdziesiątych XX wieku modelu kultury komentował popularnym w czasie rządów Aleksandra Dubčeka dowcipem o mężczyźnie, który żył w pudełku od zapatek, ale niespodziewanie przeprowadził się do pudełka po butach, gdzie wreszcie mógł się wyprostować i cieszyć wolnością, zob. F. Daniel, *The Czech Difference* [w:] *Politics, Art and Commitment in East European Cinema*, ed. D.W. Paul, St. Martin's Press, London–New York 1983, s. 53. Warto jeszcze przytoczyć za jedną ze sztuk Václava Havla z roku 1963, *Zahradní slavnost* (*Garden Party, Festyn*) literacki, anegdotyczny przypis do realnego wymiaru praktyk artystycznych przewidzianych przez urzędników państwa socjalistycznego. Satyra na onnipotentną cenzurę zostaje tam przedstawiona na przykładzie konkursu dowcipów, organizowanego przez Piąty Oddział Biura ds. Likwidacji. Zasady uczestnictwa wyjaśnia sekretarka: „w konkursie można wziąć udział pod warunkiem przedłożenia w Sekretariacie ds. Humoru dokładnego tekstu swojego dowcipu, z załączonym świadectwem medycznym i zgodą kierownika sekcji, najpóźniej na dwa miesiące przed dniem festynu”, por. V. Havel, *Zahradní slavnost*, <http://files.sposs.webnode.cz/200000424-ecdf5edd8d/Havel%20V%C3%A1clav%20-%20Zahradn%C3%AD%20slavnost.pdf> [dostęp: 11.01.2021].

W całej pracy, wszędzie tam, gdzie nie odnotowuję nazwiska tłumacza, stosuję przekład własny.

³ I. Sviták, *Hrdinové odcieni* (*Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny*) [w:] *„Film a doba”. Antologie textů z let 1962–1970*, wyb. S. Ulver, Sdružení přátel odborného

Aleksander Jackiewicz, filmy te nie opowiadały jakichś historyjek, ale kazały opowiadać światu o sobie. Nie narzucały mu prawie nic, ale nie chciały go też zubażać⁴.

Moim celem nie był powrót do filmów i twórców uznanych, uwzględniłam jednak krótką repetycję całego nurtu. Docelowo skupiłam się na opisie tendencji, które występują raczej na peryferiach tradycyjnego wizerunku kina i wchodzą w dialog z praktykami globalnego kina artystycznego, modernistycznego. Za podłoże myślowe do obserwacji tego obszaru praktyk filmowych posłużył mi kierunek zaproponowany przez Gilles'a Deleuze'a. Organiczne pojęcia zrodzone z natury kina – w tym: schematy sensoryczno-motoryczne, które stopniowo ustępują miejsca sytuacjom czysto optycznym i czysto dźwiękowym, zmysły i ruchy, przemieszczanie się w przestrzeni fizycznej oraz ruchy i punkty widzenia kamery – pozwalają zobaczyć kino modernistyczne jako próbę przezwyciężenia kryzysu podmiotowości i przywrócenia zerwanej więzi ze światem.

W części analitycznej mój wybór objął sześć filmów: *Słońce w sieci / Slnko v sieti* Štefana Uhera (1962), *Diamenty nocy / Démanty noci* Jana Němca (1964), *Piąty jeździec Apokalipsy / ...a pátý jezdec je Strach* Zbynka Brynychy (1964), *Zmarnowana niedziela / Zabitá neděle* Drahomíry Vihanovej (1969), *322* Dušana Hanáka (1969) oraz *Przypadek dla początkującego kata / Případ pro začínajícího kata* Pavla Juráčka (1970). Piszę też o etapie liminalnym na przykładzie trzech innych tytułów: *Śmierć nazywa się Engelchen / Smrt si říká Engelchen* Jána Kádára i Elmara Klosa (1963), *Pierwszy krzyk / Křik* Jaromíla Jireša (1963), *Transport z rajy / Transport z ráje* Zbynka Brynychy (1962). Podkreślam tę arbitralność i niereprezentatywność w tytule książki. *Kino mniejsze* ma jednak zaplecze semantyczne wykraczające poza prosty zabieg retoryczny.

Początek dała mu niewielka publikacja Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego, *Kafka: Pour une Littérature Mineure* (1975), przetłumaczona na język angielski w 1986 roku. Badacze ci, filozof i psychoanalityk, analizując „logikę twórczości” Franza Kafki, zlaicyzowanego Żyda tworzącego w języku niemieckim w czeskiej Pradze przełomu wieków, sformułowali trzy kryteria

filmového tisku, Praha 1996, s. 73; pierwodruk: „Film a doba” 1967, nr 13, s. 60–67. Artykuł jest też dostępny w polskim przekładzie, ale z błędami translatorskimi, mającymi swoje źródło głównie w wyrażeniach homonimicznych. Dla przykładu, w przywołanym cytacie „państwowa struktura przemysłu filmowego” występuje jako struktura „przestarzała”, por. I. Sviták, *Bohaterowie wyobcowani. Obraz człowieka w filmach współczesnej czechosłowackiej Nowej Fali*, tłum. A. Car [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 2: *Reguły gry*, red. A. Gwóźdź, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 168.

⁴ Por. A. Jackiewicz, *Tendencje artystyczne filmu dzisiejszego*, „Film” 1965, nr 7, s. 10–11.

wiążące dla wszystkich innych autorów, których praktyki literackie dałoby się objąć pojęciem „literatury mniejszej”. Do owych wyznaczników należy: deterytorializacja języka, umieszczenie jednostki w aktualnej sytuacji politycznej oraz kolektywne układy wypowiedzenia.

Pierwsze kryterium jest ściśle związane z niemożnością tworzenia we własnym języku. Dotyczy tego, kto opuszcza terytorium dobrze znane, by włączyć się w ruch stawania się⁵. Zdeterytorializowanym jest ten, kto nie ma „centrum” ani „wielkiego kompleksu posiadania”⁶. Literatura mniejsza nie jest literaturą jakiegoś mniejszego języka, ale taką, którą jakaś mniejszość tworzy w języku oficjalnym (*majeure*)⁷.

Kafka, pisząc w języku niemieckim, dokonał świadomego wyboru, który wprowadził go do literackiego obiegu Europy Zachodniej. Dostępne są co najmniej dwa warianty realizacji takiego planu. Pierwszy polega na sztucznym wzbogacaniu języka, poprzez aktualizowanie bazy symbolicznej, korzystanie z archetypów, kabały i alchemii, z jednoczesnym demonstracyjnym odcięciem się od ludu⁸. I jest wysiłkiem świadomej reterytorializacji. Kafka, „wybierając język niemiecki, jakim mówi się w Pradze, w jego rzeczywistej postaci, w całym jego ubóstwie”⁹, skorzystał z innego rozwiązania wyrastającego z kłacza miejskości. Deleuze i Guattari zauważają, że dla tych Żydów, którzy wywodzili się ze środowisk wiejskich, językiem ojczystym był język czeski – tłumszony i zapominany. Tuż obok niego był jidysz, często budzący pogardę, który także, jak powiada Kafka, „wzbudza strach”. Niemiecki w tym układzie był właśnie językiem wehikularnym miast, językiem urzędowym państwa, językiem wymiany handlowej¹⁰, medium dyplomatycznej etykiety. Jako sformalizowany system komunikacyjnych reguł organizował infrastrukturę władzy. Sięgał po niego ten, kto chciał być częścią oficjalnej społeczności ponad mapą diaspor i mniejszości. Jednocześnie to właśnie w tym kontekście wyjątkowo trafne jest spostrzeżenie, że „(m)ówić, a zwłaszcza pisać, to pościć. Kafka manifestuje nieustającą obsesję dotyczącą pożywienia”¹¹.

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 7–8.

⁶ „(...) posiada tylko tyle ziemi, ile jej trzeba dla obydwóch jego stóp, tylko tyle oparcia, ile go zagarną obie jego dłonie” (cyt. z *Dzienników* Franza Kafki), podaję za G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, red. C. Rudnicki, Eperons-Ostrogi, Kraków 2016, s. 261.

⁷ Tamże, s. 84.

⁸ W tryb reterytorializacji wpisywałaby się np. twórczość Brunona Schulza.

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 95.

¹⁰ Tamże, s. 116.

¹¹ Tamże, s. 98.

Używać języka o tyle, o ile wymaga tego sytuacja komunikacyjna. Oszczędzać, minimalizować płaszczyznę możliwych figur językowych.

Drugą cechą literatur mniejszych jest ich całkowite upolitycznienie. Ich wąski zakres powoduje, że „każde wydarzenie indywidualne od razu zostaje uwikłane w politykę”¹². Deleuze w *Kino: 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas* (1983/1985), dziele późniejszym od eseju o Kafce, jednak za literą tekstu współpisanego z Guattarim powtarza, że w mniejszościach prywatna inicjatywa jest automatycznie polityczna¹³. W tym samym miejscu przypomina, że już Kafka sugerował, iż „główne” literatury zawsze zachowywały granicę między tym, co polityczne, a tym, co prywatne, choćby ruchomą, w pomniejszych zaś literaturach tożsamość tych obszarów pociągała za sobą wyrok życia lub śmierci. Jednocześnie „bardziej konieczna, niezbędna, powiększona” stawiała się kwestia indywidualna. Oglądana „niby pod mikroskopem” skutkowała wyłanianiem się z niej jakiejś zupełnie innej historii¹⁴: „(...) to, co mówi sam pisarz, stanowi już wspólne działanie, to co mówi bądź robi, jest automatycznie polityczne. (...) Pole polityczności skaziło cały obszar wypowiedzi”¹⁵.

Trzecią cechą literatur mniejszych jest to, że wszystko nabiera wymiaru kolektywnego. Właśnie dlatego, iż talentom nie udaje się zakrzepnąć na strumieniu literatury mniejszej, bo stawanie się częścią grupy jest niekończącym się procesem, nie ma odpowiednich warunków do wypowiedzenia zindywidualizowanego, które przynależałoby do tego czy innego „mistrza” i dawałoby się oddzielić od wypowiedzenia kolektywnego¹⁶.

W mniejszym stopniu chodzi o pytanie, w jaki sposób literatura mniejsza dokonuje przechwycenia, sprawczo wyjmuje treści z obiegu, ale o skutek: „by uczynić widzialnymi te siły, które są niewidzialne (ewentualnie: jeszcze niewidzialne)”¹⁷. Napięcie między tym, co kanoniczne, a tym, co negocjuje dopiero swoje miejsce, przebiega przede wszystkim w planie wypowiedzi i jej relacji do komunikowanych treści:

Wielka literatura czy też literatura zastanego porządku, określana jest przez wektor przebiegający od treści do ekspresji: skoro treść jest dana z góry

¹² Tamże, s. 87.

¹³ G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 437 – „prywatna inicjatywa” została tu przetłumaczona jako „biznes”.

¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 93.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ C. Rudnicki, *Protokół z eksperymentu* (wstęp) [w:] G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 23.

w określonej formie, należy tylko znaleźć, odkryć albo znaleźć odpowiednią dla niej formę ekspresji. To, co łatwo pojąć, łatwo też i wyrazić... Literatura mniejsza (...) zaczyna jednak od wypowiedzi, dopiero później przechodząc do widzenia lub pojmowania (...). Ekspresja powinna rozbijać formy, dokonywać nowych cięć i tworzyć nowe rozgałęzienia. Startszy formę w proch, powinna odtworzyć treść, która z konieczności będzie zrywała z wcześniejszym porządkiem rzeczy¹⁸.

Pierwszy jest gest sformułowania wypowiedzi, zabrania głosu, po nim przychodzi proces rozumienia, rozcinania i ponownego łączenia w miejscach o największej intensywności. Forma jest zaskakująca, a treść nowa, bo wprowadza nieuregulowany wcześniejszą praktyką horyzont myślenia.

To, co w prozie Kafki zainteresowało Deleuze'a i Guattariego, było związane z obiegiem pragnienia. Pierwszym ujściem dla niego był język, jakiego używał autor *Sprawozdania dla Akademii*. Po raz pierwszy chyba w historii recepcji Kafki nie była oceniana, czy też raczej zesła na plan dalszy, relacja między Ojcem i Synem. Zresztą autorzy *Anty-Edypa* twierdzili, że wielokrotnie już podnoszona kwestia Ojca nie dotyczy tego, jak stać się wolnym względem niego¹⁹, ale jak znaleźć drogę tam, gdzie on jej nie znalazł²⁰: w tym sensie „Gregor staje się karaluchem, nie tyle by uciec Ojcu, co raczej by znaleźć wyjście tam, gdzie jego Ojciec go nie znalazł²¹”. Autorzy podkreślają istotność połączeń biegnących między trójkątem rodzinnym²² i wszystkimi innymi trójkątami: handlowymi, ekonomicznymi, biurokratycznymi, sądowymi, które determinują jego wartości²³. Historie jednostkowe są częścią trajektorii oficjalnych, obiegu wymiany środków płatniczych i dóbr konsumpcyjnych.

Najpierw Kafka, potem Deleuze współ z Guattarim, wreszcie sam Deleuze traktują swoją pracę literacką/filozoficzną jako swoiste laboratoria. Nie przez przypadek Cezary Rudnicki postłowie do polskiego wydania *Kafka. Ku literaturze mniejszej* tytułuje „protokołem z eksperymentu”²⁴. W tych pracowniach performatywnego myślenia zostają poddane obróbce różne części pola społecznego, literackiego, później też kinematograficznego. W ten sposób może być wydobyte to, co już jest i już działa, choć pozostaje niewidoczne. Praktyka

¹⁸ Tamże, s. 125–126.

¹⁹ Byłoby to, kwestionowane przez Deleuze'a i Guattariego, pytanie edypalne, patologiczne dziedzictwo psychoanalizy.

²⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 62.

²¹ Tamże, s. 72.

²² Który w wypadku Kafki jest figurą metonimiczną: rodzina Kafki obejmowała też jego siostry.

²³ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 162.

²⁴ C. Rudnicki, *Protokół...*, s. 7–32.

literacka Kafki okazuje się niezbędna do pokazania pewnych prawidłowości, do których zmierzają też Deleuze i Guattari. „Litera K nie tyle określa już narratora bądź jakąś postać, co raczej jakiś bardziej maszynowy układ czy też jakiegoś coraz bardziej skolektywizowanego (...) agensa”²⁵. To, czego Kafka nasłuchuje, można nazwać dźwiękami przyległej przyszłości, pomrukiem nowych układów, które są układami pragnienia, układami maszyn i układami wypowiedzi, a które są umieszczane w starych układach lub zrywają z nimi²⁶. Literatura, a za nią *kino mniejsze*, wsłuchuje się w przyszłość, która nie została jeszcze opisana i wyświetlona.

Podążać tą drogą to „uczyć się samemu wykonywać doświadczenia – już z innymi książkami, z innymi sytuacjami, z innymi problemami. Uczyć się, jak rozbić, pociąć formę dzieła, a potem poskładać ją na nowo, jednakże już w zupełnie inną konstelację czy raczej układ”²⁷. Deleuze i Guattari pisali o Kafce w taki sposób, by nie zniweczyć tego, co osiągnął. Można ten kierunek podtrzymać, dokonując dalszych eksperymentów z jego dziełem, ale i inną literaturą/kinem i traktując kolejne teksty kultury jako materiał będący częścią większego, maszynowego układu sprzężenia.

Migracja pojęcia „literatura mniejsza” poza obszary wyznaczone przez myśl Deleuze’a i Guattariego rozpoczyna się najprawdopodobniej z chwilą przetłumaczenia na język angielski eseju o Kafce i samodzielnej pracy Deleuze’a *Kino*. W praktyce wydawniczej obieg tych dwóch tekstów jest zresztą odwrotny do porządku publikacji w języku oryginału. Praca Deleuze’a nad kinem odbywała się na tle długofalowej współpracy i oryginalnego doświadczenia wspólnego pisanie z Félixem Guattarim. W tym sensie esej o Kafce można widzieć jako wyemancypowany i rozbudowany wariant przywołań poczynionych już na marginesie *Anty-Edypa. Kapitalizmu i schizofrenii* (1972/1977/2017)²⁸, a w *Kinie* (1983/1985/2008)²⁹ można próbować dostrzec pewien trakt myślenia, ustalony we wcześniejszych studiach nad pragnieniem³⁰, za który uchodzą kolejne pisma publikowane wspólnie z Guattarim, w tym kontynuacja *Anty-Edypa – Tysiąc plateau* (1980/1987/2017)³¹.

²⁵ Tamże.

²⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 302.

²⁷ C. Rudnicki, *Protokół...*, s. 31.

²⁸ Podaję rok publikacji kolejno w językach: francuskim, angielskim i polskim.

²⁹ Por. przyp. 28.

³⁰ O fundamentalnej pracy dotyczącej pragnienia zob. m.in. K. Skonieczny, *W fabryce pragnienia. Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego teoria nieświadomego*, „Analiza i Egzystencja” 2012, nr 20, s. 83–102.

³¹ Por. przyp. 28.

Można też fakultatywnie rozumieć termin „kino mniejsze” jako konsekwencję myślenia Deleuze’a o kinie w ogóle. Nie biegnie tu wektor kontynuacji, linia ciągła, ale raczej pewna kombinacja połączeń. W tym sensie Deleuze i Guattari stworzyli otwarty system, w którym założyli prawdopodobnie więcej możliwości niż późniejszy wykład z *Kino: 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, uznawany w wielkim uogólnieniu za opis logiki i ewolucji kina modernistycznego.

Proces transpozycji terminu „literatura mniejsza” na medium kina zainicjował już Deleuze: „To, co Kafka mówi w odniesieniu do literatury, dotyczy może w większym stopniu kina, gdyż zespala ono sobą kolektywne warunki”³².

W całościowej skali publikacji *Kino: 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, imponującej swoim kłaczem przywołanego materiału filmowego, odniesienie do możliwości „kina mniejszego”³³ jest właściwie jednorazowe. W jego kontekście Deleuze wymienia tylko jedną kinematografię z lat sześćdziesiątych – nowe kino brazylijskie, wskazując przede wszystkim na dorobek filmowy Glaubera Rochy – oraz sygnalizuje zbliżoną linię twórczości filmowej egipskiego reżysera Jusufa Szahina, urodzonego w Izraelu palestyńskiego reżysera Michela Khleifiego oraz Pierre’a Perraulta, francuskojęzycznego dokumentalisty urodzonego i tworzącego w Quebecu³⁴. Być może dokonuje tym samym „konsekracji” takiego właśnie kierunku łączenia i takiej linii interpretacji. Sztuka, a zwłaszcza sztuka filmowa, powinna wziąć udział w zadaniu, które nie polega na zwracania się do ludzi, „którzy już przypuszczalnie tam są, lecz żeby się przyczynić do wynalezienia ludu”³⁵. W tym kłaczu nazwisk, notatek na marginesie operatywnego pojęcia „kino mniejsze” Deleuze na kilku raptem stronach wskazuje jedynie pewną tendencję. Widzi w niej załączek kina, które „ma szansę się wymyślić”³⁶.

Wydaje się, że pojęcia „kino mniejsze” jako pierwsza użyła, po Deleuzie, Mette Hjort, opisując fenomen kinematografii duńskiej³⁷. W *Small nation, global cinema* (2001) autorka, referując propozycję Deleuze’a i Guattariego, pisze o tym, co nieubłagane „mniejsze” i mniej się liczące, co jest identyfikowane z ekonomicznym wykluczeniem. Jednocześnie akcentuje gest subwersji, jaki dokonuje się właśnie z niedocenianych kulturowo pozycji. Kontekst powtórzenia przy jednoczesnym przesunięciu znaczenia był obecny już

³² G. Deleuze, *Kino...*, s. 438.

³³ Janusz Margiański używa formy „kino mniejszościowe”, zob. tamże, s. 434.

³⁴ G. Deleuze, *Kino...*, s. 437.

³⁵ Tamże, s. 435.

³⁶ Tamże, s. 438.

³⁷ M. Hjort, *Small nation, global cinema. The New Danish Cinema*, University of Minnesota Press, Minnesota, London 2005.

w oryginalnym eseju: „Mało istotne [mineures] cechy drugorzędnych [mineures] postaci, w projekcie literatury, która z rozmysłem chce być mniejszą i która czerpie swą siłę z wywrotowości”³⁸. Celem byłaby krytyka i ujawnienie ukrytych mechanizmów kontroli języka dominującego, fakultatywnie całej kultury jednego kraju względem drugiego. Mette Hjort podkreśla potrzebę i zasadność strategicznej zaradności tych, których pozycja w kulturalnym krajobrazie jest niekorzystna. Uogólnia potrzebę działania, walki o własną widzialność w skali globalnej. Chodziłoby więc o odwołanie się od pewnego rodzaju wyroku, skazania na status małego narodu automatycznie podłączanego do małej kinematografii³⁹.

W nowym kinie czechosłowackim, między innymi poprzez użycie praktyk modernistycznych, dokonuje się świadoma praca na pojęciu lokalności. W tytułach książek o kinie Europy Wschodniej często można natrafić na wskazania prowadzące w stronę wernakularności, zawsze w jakimś stopniu stygmatyzujące: takie jak „cinema of Other Europe”⁴⁰ czy „cinema at the periphery”⁴¹. O kategorii zapóźnienia i jednocześnie specyficznie peryferyjnej bądź półperyferyjnej pozycji kultury filmowej Europy Wschodniej wzmocnionej kompleksem wobec kina zachodniego pisze też Miłosz Stelmach: znalezienie się poza rdzeniem kinematograficznego systemu-świata skutkuje realnymi konsekwencjami – np. zapóźnieniem technicznym (przez brak dostępu do nowych technologii) i estetycznym (wpisanym nieuchronnie w logikę kulturowej imitacji)⁴². „Kulturowa półperyferyjność (...) oznacza bowiem ciągłe napięcie oraz negocjowanie między wzorcami i dyskursami płynącymi z centrum a lokalnymi potrzebami i tradycjami. Wynikiem takich negocjacji – najczęściej przebiegających w sposób nieuświadomiony i ponadjednostkowy – jest niepowtarzalny układ kulturowy, obdarzony własną specyfiką”⁴³.

³⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 240.

³⁹ Relacje tego, co w kinie podporządkowane, mniejsze do „obiegów kanonicznych” zauważają też inni badacze. Pewnego rodzaju podsumowania dokonuje m.in. J. White, *Introduction: Four Kinds of Minor Cinema (and Some Thoughts on a Fifth)*, „Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée” 2018, No. 3 (45), s. 357–380. Twórczo pojęcie adaptuje Laura Marks, badając fenomen kina międzykulturowego (*intercultural*), postkolonialnego, lokując w jego ramach wyznaczniki kina mniejszego, zob. L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press 2000.

⁴⁰ D. Iordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*, Wallflower, London 2003.

⁴¹ *Cinema at the periphery*, eds. D. Iordanova, D. Martin-Jones, B. Vida, Wayne State University Press 2010.

⁴² M. Stelmach, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 202.

⁴³ Tamże, s. 132.

To drugie, ważniejsze uzasadnienie obecności terminu „kino mniejsze” w tytule książki spotyka się jeszcze bezpośrednio z kliszą kulturową przylegającą do tej części Europy Środkowej, „której brakuje własnej historii”, której „powszednią, banalną, zwyczajną, anegdotyczną codzienność wypełniają historyczne luki, wielkie pauzy, (...) wąskie szczeliny, (...) nad którą unosi się ciężka woń gotowanej kapusty, zwiędniętego piwa, a ludzie są łagodni, zrównoważeni, zwyczajnie przeciętni”⁴⁴.

⁴⁴ J. Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, tłum. J. Stachowski [w:] *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*, oprac. J. Baluch, Universitas, Kraków 2001, s. 243.