



POD REDAKCJĄ EWY CISZEWSKIEJ I MIKOŁAJA GÓRALIKA

POLSKO-CZESKIE I POLSKO-SŁOWACKIE KONTAKTY FILMOWE

FILMO!ZNAWCY

**POLSKO-CZESKIE
I POLSKO-SŁOWACKIE
KONTAKTY FILMOWE**

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersytet Łódzki

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski

**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

POD REDAKCJĄ EWY CISZEWSKIEJ I MIKOŁAJA GÓRALIKA

POLSKO-CZEŚKIE I POLSKO-SŁOWACKIE KONTAKTY FILMOWE

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Łódź 2018



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Ewa Ciszewska, Mikołaj Góralik – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Piotr Zwierzchowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Na okładce wykorzystano kadr z filmu *Zakłète rewiry* (1975), reż. Janusz Majewski

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna
i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera
Wydanie I. W.08435.17.0.K

<https://doi.org/10.18778/8142-068-6>

Ark. wyd. 16,0; ark. druk. 17,375

ISBN 978-83-8142-068-6

e-ISBN 978-83-8142-069-3

ISBN Wydawnictwa Biblioteki PWSFTviT 978-83-65501-43-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Słowo wstępne	7
Iwona Łyko Meandry polsko-czeskiej współpracy filmowej w dwudziestoleciu międzywojennym	11
Joanna Szczutkowska Kontakty filmowe pomiędzy Polską Rzeczypospolitą Ludową a Czechosłowacką Republiką Socjalistyczną w latach 70. XX wieku	27
Jakub Jiříšřě Rozwój współpracy koprodukcyjnej między telewizją czechosłowacką i polską w cieniu socjalistycznego internacjonalizmu w latach 1953–1989	53
Ewa Ciszewska Drogi równoległe. Edukacja filmowa w Polsce, w Czechach i na Słowacji	71
Mariusz Guzek <i>Ślady wilczych zębów</i> – na pograniczu Czech, Niemiec i Polski	91
Joanna Wojnicka Bóg i diabeł w Nowej Hucie. <i>Bracia Karamazow</i> Petra Zelenki	109
Tomáš Hučřko <i>Bokser i śmierć</i> – udana słowacko-polska koprodukcja filmowa, do której nie doszło	125
Jarosław Grzechowiak Jedyna wspólna akcja. <i>Krótkie życie</i> Zbigniewa Kuźmińskiego	143
Jadwiga Hučřková Prasa czechosłowacka wobec filmowych sukcesów Andrzeja Wajdy na przełomie lat 70. i 80. XX wieku	161
Mateusz Żebrowski Tatry mityczne i niepodzielne w dokumentach Pavla Barabáša	175
Jacek Nowakowski Oficerowie wciąż czerwoni? Filmowy wizerunek postkomunistycznych służb specjalnych na przykładzie <i>Psów</i> oraz <i>Czerwonego Kapitana</i>	191
Katarzyna Figat Czeskie smaczki Janusza Majewskiego. Wywiad z reżyserem	205
Biogramy autorów	233

Spis treści

Aneks	237
Czechosłowackie filmy w polskiej dystrybucji w latach 1945–1989	239
Polskie filmy w czzechosłowackiej dystrybucji w latach 1945–1989	251
Indeks filmów i seriali	261
Indeks nazwisk	265
Shrnutí	275
Summary	277

Słowo wstępne

Kontakty polsko-czeskie oraz polsko-słowackie zapisały się w historii kina nie tylko ze względu na swoją geograficzną i kulturową bliskość, lecz także polityczne uwarunkowania. Po II wojnie światowej, aż do 1989 roku, oba znacjonalizowane przemysły filmowe – polski oraz czechosłowacki – współpracowały nad odgórnie narzuconymi propagandowymi i ekonomicznymi celami w ramach państw bloku wschodniego. Obok oficjalnych stosunków, zależnych od bieżących napięć w polityce międzynarodowej i regulowanych umowami, przez cały ten okres dochodziło także do licznych nieformalnych kontaktów pomiędzy filmowcami. Prześledzenie, w jaki sposób wszystkie te czynniki wpływały na kulturę filmową poszczególnych krajów, wydaje się niezwykle interesujące. Nie ukazała się bowiem żadna monografia przybliżająca wzajemne stosunki w dziedzinie kinematografii, choć w refleksji filmoznawczej problematyka ta jest od dawna obecna¹. Dlatego postanowiliśmy zaprosić do współpracy naukowców z różnych ośrodków akademickich specjalizujących się w badaniach nad polską, czeską oraz słowacką kinematografią. Nie narzuciliśmy żadnych ograniczeń w ujęciu kwestii kontaktów filmowych, wierząc, że tak szeroka formuła sprowokuje do przyjrzenia się również mniej oczywistym aspektom wzajemnych relacji². W niniejszym tomie znajdują się więc artykuły dotyczące tak różnych kwestii, jak historyczne uwarunkowania polsko-czechosłowackiej współpracy nad filmami kinowymi i telewizyjnymi, modele koprodukcji, adaptacje dzieł literackich, dystrybucja i recepcja filmów za granicą, edukacja filmowa w poszczególnych krajach wywiad z reżyserem Januszem Majewskim. Poszczególne rozprawy nie wyczerpują oczywiście tematu

¹ Por. np. Henryk Tronowicz, *Film czechosłowacki w Polsce*, Redakcja Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, Warszawa 1984; Hrabal i inni. *Adaptacje czeskiej literatury*, red. Ewa Ciszewska, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013; Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska 1945–1970*, Nakladatelství Host, Brno 2014.

² Przykładem może być książka *Polsko-włoskie kontakty filmowe: recepcja, koprodukcje, topika*, red. Anna Miller-Klejsa, Monika Woźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.

polsko-czeskich oraz polsko-słowackich związków filmowych, ale wskazują na ich złożoność, liczne powiązania i źródła inspiracji.

W otwierającym tom artykule Iwona Łyko ukazuje meandry polsko-czeskiej współpracy w dwudziestoleciu międzywojennym. Na podstawie przeprowadzonej kwerendy autorka przybliży ówczesny stan wiedzy o kinematografii czechosłowackiej w Polsce oraz o dziełach polskich twórców w Czechosłowacji. Losy powojenne zbadała Joanna Szczutkowska, która choć koncentruje się na tzw. dekadzie gierkowskiej (1971–1980), zarysowała też rozwój polsko-czeskich kontaktów od 1945 roku. Badaczka przygląda się nie tylko wspólnym filmom, lecz także projektom, których nie udało się zrealizować oraz analizuje obieg dystrybucyjny. Tekst Jakuba Jiříšťa o związkach pomiędzy polską a czechosłowacką telewizją, będący efektem szczegółowych badań archiwalnych, potwierdza, że poniekąd sinusoidalny rozwój wzajemnych kontaktów od lat 50. aż do 1989 roku wynikał przede wszystkim ze zmiennych politycznych interesów. Ewa Ciszewska obejmuje refleksją edukację filmową w Polsce, w Czechach i na Słowacji, w każdym z krajów wskazując na ciekawe inicjatywy, które zostały jednak zaprzepaszczone i nie posłużyły do stworzenia spójnego systemu nauczania.

Równie ciekawe są losy poszczególnych filmów. Mariusz Guzek zajmuje się adaptacją powieści Vladimíra Kőrnera zatytułowaną *Ślady wilczych zębów* (*Zánik samoty Berhof*, reż. Jiří Svoboda, 1983). Autor przygląda się ówczesnej politycznej aktualizacji historii rozgrywającej się na czesko-polsko-niemieckim pograniczu, a także przytacza nieznane konteksty związane z realizacją filmu. Joanna Wojnicka analizuje *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego w filmowej reżyserii Petra Zelenki, przybliżając efekt, jaki osiągnął reżyser poprzez przeniesienie akcji w realia pokomunistycznej Polski. Tomáš Hučko wyjaśnia, dlaczego filmu *Bokser i śmierć* (*Boxer a smrt'*, 1962) Petera Solana nie udało się zrealizować jako pełnowymiarowej koprodukcji, a jedynie w oparciu o wspólną pracę nad scenariuszem i udział aktorski. Metodę ponadgranicznej współpracy nad filmową wersją opowiadania Józefa Hena autor śledzi, porównując literacki pierwowzór, scenariusz oraz gotowy film. Jarosław Grzechowiak przypomina losy zapomnianej koprodukcji polsko-słowackiej *Krótkie życie* (1976) Zbigniewa Kuźmińskiego, a także wyjaśnia sportretowane w niej wydarzenia w kontekście przyjęcia filmu przez oficjalne organy i krytykę.

Recepcji filmowych sukcesów Andrzeja Wajdy w prasie czechosłowackiej na przełomie lat 70. i 80. poświęciła swój artykuł Jadwiga Hučková. Na tym przykładzie widoczny jest również wpływ politycznych czynników i cenzorskich zabiegów mających na celu uregulowanie kontaktów

Słowo wstępne

czechosłowackiej publiczności z kinem polskim zgodnie z wiodącą linią partii. Z kolei Mateusz Żebrowski sięgnął po apolityczne dokumenty Pavla Barabáša ewokujące obraz Tatr, dowodząc, że granica pomiędzy Polską a Słowacją w filmach słowackiego reżysera nie istnieje. Jacek Nowakowski w analizie porównawczej zestawiał obraz służb specjalnych na przykładzie filmów *Psy* (1992) Władysława Pasikowskiego i *Czerwony Kapitan* (cz. *Rudý kapitan*, sł. *Červený kapitan*, 2016) Michala Kollára. Tom zamyka rozmowa Katarzyny Figat z Januszem Majewskim, reżyserem wyjątkowo intensywnie współpracującym z kinematografią czechosłowacką. Z jego pełnych anegdot wspomnień wyłania się istota wzajemnych projektów, które oprócz politycznej woli i odrobiny przypadku zależały w równej mierze od osobistych kontaktów poszczególnych twórców. W wywiadzie pojawia się także istotny wątek inspiracji kinem sąsiadów. W aneksie do książki postanowiliśmy więc zamieścić zestawienie polskich filmów wyświetlanych w latach 1945–1989 w czechosłowackiej dystrybucji kinowej oraz analogiczny spis zawierający tytuły czechosłowackich filmów pokazywanych w tym okresie w Polsce. Mamy nadzieję, że ułatwią one wszystkim zainteresowanym czytelnikom poszukiwanie nowych interesujących śladów polsko-czesko-słowackiej współpracy.

Ewa Ciszewska, Mikołaj Góralik

Meandry polsko-czeskiej współpracy filmowej w dwudziestoleciu międzywojennym

Zastanawiając się nad polsko-czeską współpracą w obrębie kinematografii przed wybuchem II wojny światowej, najczęściej odwołujemy się do komedii *Dwanaście krzesel* (*Dvanáct křesel*, 1933, reż. Martin Frič, Michał Waszyński). Ów film zapisał się w historii nie tylko jako pierwsza polsko-czeska koprodukcja, lecz także jako obraz pojedynku aktorskiego Adolfa Dymy i Vlasty Buriana. Czy jednak na tym jednym dziele zamyka się historia polsko-czeskich relacji filmowych w okresie międzywojnia? Filmoznawcy zazwyczaj pomijają to zagadnienie, koncentrując się na narodowym aspekcie młodej kinematografii.

Jednocześnie trudno jest zakładać szeroką polsko-czeską współpracę w okresie międzywojennym wiedząc, że droga do zbliżenia się krajów po odzyskaniu niepodległości była zawiła. Przypomnijmy, że spór graniczny powstały po niezrealizowanych planach Tomáša Garrigue'a Masaryka dotyczących stworzenia unii czechosłowacko-polskiej (1917), dotyczył ziem Śląska Cieszyńskiego i rozegrał się w kilku etapach. W rezultacie etnicznego podziału granic Czechosłowacja wypowiedziała Polsce siedmiodniową wojnę, która zakończyła się w 1920 roku nowym podziałem. Polska, osłabiona konfliktem zbrojnym z bolszewikami, uznała decyzję Rady Ambasadorów pod warunkiem przepuszczenia przez Czechosłowację alianckich transportów z bronią dla Wojska Polskiego. Jednak władze południowego sąsiada nie spełniły żądania. Podczas gdy Polacy aspirowali do przynajmniej częściowego przywrócenia obszaru przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, rząd Republiki Czechosłowackiej (ČSR) popierał dążenia polityków rosyjskich z frakcji Białych do przyłączenia Galicji Wschodniej w obręb przyszłej demokratycznej i federalnej Rosji. Politycy czechosłowaccy zakładali, że granica ze wschodnią potęgą pomoże im w zdobyciu pozycji lidera Europy Środkowo-Wschodniej i zapewni gwarancję integralności terytorialnej.

Poprawa relacji nastąpiła w związku z poparciem rządu w Pradze dla polskich postulatów na Górnym Śląsku w 1921 roku oraz z zawarciem

* Národní filmový archiv, Praga.

umowy o mniejszościach narodowych (1925). Podsumowując stosunki dyplomatyczne między Warszawą i Pragą w latach 1918–1938, badacze wyróżniają następujące okresy: normalizacji (1920–1925), zbliżenia i rozbieżności (1925–1933) oraz antagonizmu (1933–1938)¹. Jak zobaczymy dalej, ów podział ma także przełożenie na filmową kooperację sąsiadów.

Kluczowe pytanie, które warto w tym miejscu zadać, brzmi: jak kształtowała się czesko-polska granica filmowa w momencie pojawienia się na mapie Europy dwóch młodych państwowości?

Z uwagi na brak szczegółowych opracowań oraz dostępu do wielu źródeł niniejszy tekst nie może przynieść wyczerpującego przedstawienia tego zagadnienia. Chociaż artykuły prasowe i broszury, z których korzystam, zawierają cenne informacje, nie zawsze można zweryfikować ich wiarygodność. Niemniej spróbuję podsumować dotychczasową kwerendę polskiej i czeskiej literatury dotyczącej tego tematu. Zdaję sobie zarazem sprawę, że poruszone przeze mnie kwestie recepcji filmów oraz dystrybucji filmowej wymagają oddzielnych, bardziej szczegółowych badań.

Na podstawie materiałów z okresu dwudziestolecia międzywojennego można stwierdzić, że w latach normalizacji stosunków z ČSR (1920–1925) Polacy nie byli zainteresowani obecnością na jej rynku filmowym. Chociaż w Czechosłowacji do dystrybucji wchodziło średnio 500–600 filmów rocznie, przeważały produkcje z państw zachodnich, a filmy z krajów słowiańskich należały do mniejszości².

Niestety, niemożliwe było oszacowanie, ile dokładnie czeskich obrazów wyświetlono w polskich kinach w latach 1918–1938. Najwcześniejsze dostępne informacje na temat współpracy polsko-czeskiej datowane są na rok 1918 i pochodzą z materiałów archiwalnych Bohumila Vese-

¹ Zob. Janusz Gruchała, *Czeskie środowiska polityczne wobec spraw polskich 1920–1938*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002. Używając przymiotnika „czeski” oraz „czechosłowacki”, kieruję się myślą Andrzeja Essena, zgodnie z którą: „Należy podkreślić, że próba przeglądu osiągnięć historiografii polskiej w badaniach nad dziejami Czech czy stosunków polsko-czeskich musi w sposób oczywisty dotyczyć odniesień polsko-czechosłowackich, jako że nie można wydzielić odniesień polsko-czeskich, jeśli badamy stosunki międzypaństwowe w latach 1918–1939 czy 1945–1992 na polu polityczno-dyplomatycznym czy gospodarczym. Jedynie odniesienia kulturalne czy społeczne można rozdzielić i badać oddzielnie związki polsko-czeskie czy polsko-słowackie”. Zob. Andrzej Essen, *Stosunki polsko-czeskie (czechosłowackie) w historiografii polskiej po 2000 roku*, „Historia Slavorum Occidentis” 2011, nr 1, s. 187.

² W czechosłowackiej dystrybucji dominowały filmy ze Stanów Zjednoczonych (na przykład w 1925 roku zakupiono 350 amerykańskich filmów), Niemiec (w 1925 roku – 141 filmów) oraz Francji (w 1925 roku – 48 filmów), zob. Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, Univerzita Karlova v Praze, 2016, s. 163.

lego³. W dokumentacji dotyczącej znanego praskiego kina Lido Bio znajduje się nota, zgodnie z którą we lwowskiej filii wspomnianego biografu odbyły się pokazy czechosłowackiego filmu *Ahasver* (reż. Jaroslav Kvapil, 1915, Austro-Węgry) z polsko-niemieckimi napisami. Kino to miało zarazem funkcjonować jako firma produkująca czeskie filmy⁴. Jednak w polskiej prasie ze wspomnianego okresu wzmianki na temat projekcji obrazów znad Wełtawy pojawiają się rzadko. Dzięki praskim ulotkom reklamowym wiadomo, że na początku lat 20. Polacy zakupili dwa filmy: *Nad propastí* (*Nad przepaścią*, reż. Vladimír Majer, 1922) oraz *Závěť podivínova* (*Testament dziwaka*, reż. Zet Molas, 1924). Pierwszy z nich przedstawia dramatyczną opowieść o bezwzględnej kobiecie, która pragnie zniszczyć mężczyznę, drugi to romantyczna historia miłosna, zrealizowana w scenerii starego pałacu⁵.

Należy jednak mieć świadomość, że czeska kinematografia dopiero poszukiwała swojego miejsca na mapie filmowej Europy. W latach 20. filmy sąsiadów nie odznaczały się wysokim poziomem, a twórcy w mniej lub bardziej udany sposób kopiowali schematy kina amerykańskiego.

Co więcej, kiedy w 1924 roku przez czeskie gazety przetoczyła się debata dotycząca małej siły przebicia rodzimych filmów za granicą, podkreślano różnicę w stabilności waluty między Czechosłowacją a innymi krajami:

[...] Państwa z walutą niższą niż nasza, czyli Niemcy, Austria, Węgry, Polska i Jugosławia, nie wchodzi w grę, ponieważ nie są w stanie zapłacić za monopol nawet stosunkowo niskiej kwoty. Jeżeli w ogóle jakieś nasze filmy trafiły na zagraniczny rynek, nie był to efekt sprzedaży, ale kompensacji, zdobytej po wielu negocjacjach, podróżach i kompromisach. Na chwilę obecną oraz w najbliższej przyszłości nasz film będzie ograniczony w eksploatacji jedynie na terytorium republiki. Słowacja nie jest satysfakcjonującym partnerem handlowym dla Czech i Moraw [...]⁶.

Szanse czeskich filmowców, aby podbić Polskę, były znikome. Od momentu odzyskania niepodległości do ostatecznego ustalenia granic z Czechosłowacją w kraju panowała hiperinflacja związana z nadmiernym deficytem budżetowym, który był skutkiem wojny polsko-bolszewickiej

³ Bohumil Veselý (1903–1971) – jeden z pierwszych kolekcjonerów filmowych w przedwojennej Czechosłowacji, pasjonat filmu. Uwiecznił na taśmie filmowej szereg znanych osób ze świata filmu, sztuki i nauki.

⁴ Zob. Národní filmový archiv, Bohumil Veselý: *Písmenosti kina Lido Bio 1916–1936*, [w:] *Bohumil Veselý. Inventární seznam*.

⁵ Film *Závěť podivínova* nie zachował się.

⁶ Zob. b.a., *Krise filmové domácí výroby*, „Filmové zprávy” 1923, nr 1, s. 4.

oraz zamachu na prezydenta Narutowicza. W okresie największego kryzysu ekonomicznego (w latach 1923–1926) liczba kin drastycznie spadła z 850 w 1922 roku do 424 w roku 1924⁷. Główną siłę przebicia posiadały zagraniczne koncerny, odpowiedzialne nie tylko za głośne tytuły, lecz także za całe zaplecze techniczne, którego nie było w Polsce. Z powodu zaistniałej sytuacji rynek krajowy został szybko zdominowany przez import, głównie filmów amerykańskich.

Na brak współpracy między Warszawą i Pragą w obrębie kinematografii z pewnością wpłynęły również kwestie polityczne. Jakkolwiek „[...] rok 1920 kończy burzliwy okres «budowania państw» oraz wytyczania ich granic”⁸, w obu krajach nadal pojawiały się silne wyrazy nieufności wobec sąsiada.

Według badaczy wpływ na częściową zmianę w relacjach miał dopiero przewrót majowy. Sławomir M. Nowinowski pisze:

Szczęśliwie dla Polski, przewrót majowy nie osłabił przymierza z Rumunią [...]. Obiecująco rysowała się także perspektywa warszawskiego poselstwa w ČSR wobec przyszłości stosunków polsko-czechosłowackich. Zaleski, wdzięczny za poparcie przez Beneša polskich starań o członkostwo w Radzie Ligi Narodów, nazwał go przyjacielem, na którego pomoc można zawsze liczyć. Nawet Piłsudski, znany aż nadto z niechętnego nastawienia do I Republiki, zdobył się na kilka gestów sympatii pod jej adresem. U schyłku 1926 roku Flieder był pewien, że rząd polski, chcąc uniknąć osamotnienia w Europie, będzie zmuszony dojść z Pragą do porozumienia⁹.

Pozytywne komentarze wobec ościennego kraju, które zaczęły pojawiać się w prasie obu państw, stanowiły efekt zawarcia czechosłowacko-polskiej umowy prasowej w 1928 roku¹⁰. Dziennikarze wyjeżdżali służbowo w celu zapoznania się z kulturą i warunkami życia drugiego państwa¹¹. Na początku lat 30. przy placówkach dyplomatycznych ČSR

⁷ Dla porównania, w Czechosłowacji w 1922 roku działało wówczas 712 kin. Zob. Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích...*, s. 150.

⁸ Jaroslav Valenta, *Masaryk i sprawy polskie*, „Dzieje Najnowsze” 1932, nr 3, s. 76.

⁹ Sławomir M. Nowinowski, *Ministerium Augusta Zaleskiego (1926–1932) w ocenie dyplomacji ČSR*, „Dzieje Najnowsze” 1936, nr 2, s. 55. Robert Flieder, poseł i dyplomata ČSR, pełniący funkcję ambasadora w Warszawie w latach 1924–1927.

¹⁰ Zob. Andrzej Essen, *Stosunki polsko-czeskie...*, s. 54: „O tym, że dziennikarze kształtowali opinię publiczną, świadczą słowa J. V. Šmejkała na łamach «Českého slova»: Nie wierzę, żeby kiedyś nasz lud czuł nienawiść do ludu polskiego, lud polski do czechosłowackiego. Wykluczone! Były to tylko źle nastrojone narzędzia obu dyplomacji i niedobrze pisane noty prasy”.

¹¹ Tamże; Grażyna Pańko, *Polska i Polacy w czeskiej opinii publicznej w okresie międzywojennym*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1996, nr 1829, Historia CXXVII.

działy instytucje propagujące sąsiednią kulturę. Co ciekawe, Czechosłowacja miała w Polsce konsulaty w Krakowie (1919–1939), Katowicach (1924–1937), Poznaniu (1921–1936), Lwowie (1921–1939), Gdyni (1937–1939), Urząd Paszportowy w Cieszynie (1920–1924) oraz Konsulat Honorowy w Kwaśnie (1931–1939).

Wróćmy do kwestii filmowej. Przeglądając prasę, można zauważyć, że od końca lat 20. temat polskiej kinematografii regularnie pojawia się w czeskiej prasie filmowej, a czeskiej – w polskiej. W 1928 roku „Filmový kurýr” informuje, iż nad Wisłą zostało powołane Biuro Przemysłu Filmowego, które wydało ustawę dotyczącą opodatkowania krajowych i zagranicznych filmów¹². Ponadto niniejszy numer pisma zawiera zapowiedź projekcji filmu *Huragan* (reż. Józef Lejtes, 1928) w Pradze, która odbędzie się dzięki wsparciu ze strony polskiego konsulatu oraz pracy Polaków nad adaptacją *Przedwiośnia* (reż. Henryk Szaro, 1928). W polskim „Informatorze Filmowo-Teatralnym” można tymczasem przeczytać recenzję filmu *Erotikon* (reż. Gustav Machatý, 1929), z której dowiadujemy się, że:

Przez całe lata produkcja czeska przeżywała ciężki kryzys i chociaż nie ustawała w pracy, to jednak nie mogła wybić się ponad przeciętność i szablon¹³. Autorka tekstu pokłada nadzieję w twórczości Machatego: „Reżyser udowodnił, że ma w sobie zadatek na realizatora najwyższej klasy i że zaczawszy w młodym stosunkowo wieku, ma przed sobą przyszłość wielką i pewną. [...] Dajcie mu możliwość pracy w odpowiednich warunkach, a produkcja czeska stanie wkrótce w szeregu tych, z którymi się liczą na rynkach międzynarodowych”¹⁴.

Erotikon to pierwszy film znan z Wełtawy, który zdobył rozgłos w Polsce. Krytycy chwalili nie tylko kunszt reżysera, lecz docenili także talent młodej aktorki Ity Riny, wróżąc jej międzynarodowy sukces. W recenzjach powtarzają się uwagi na temat osiągnięć filmowych małego państwa, które nareszcie wyszło z cienia¹⁵.

Na przełomie lat 20. i 30. czeska kinematografia wyraźnie stanęła na nogi. Podczas gdy nad Wełtawą w 1929 roku powstało 35 obrazów, Polacy mogli pochwalić się zaledwie 15 produkcjami. O dynamicznie rozwijającym się przemyśle filmowym Czechów świadczy fakt, że tuż po wprowadzeniu dźwięku w filmie znany przedsiębiorca i producent Miloš Havel otrzymał pożyczkę od państwa na budowę nowego studia

¹² Zob. b.a., *Co se děje*, „Filmový kurýr” 1928, nr 42, s. 7.

¹³ Zob. Nina Novilla, *Erotikon. Wytwórczość filmowa w Czechach*, „Informator Filmowo-Teatralny” 1929, nr 14–15, s. 2.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. *Recenzje filmowe. Erotikon*, „KinoTeatr” 1929, nr 19, s. 11.

na Barrandowie. Całkowity koszt projektu wyniósł czternaście milionów koron czechosłowackich. Polska strona uważnie przyglądała się funkcjonowaniu kinematografii czeskiej. W 1931 roku Karol Ripa, pełniący urząd konsula Polski w Ostrawie, wysłał pytanie do Ministerstwa Spraw Zagranicznych ČSR, dotyczące statusu prawnego działalności czechosłowackich przedsiębiorstw filmowych oraz systemu pokazów filmowych nad Wełtawą¹⁶. Natomiast w korespondencji między Ministerstwem Handlu i MSZ ČSR znajduje się nota pochodząca z 1933 roku, zgodnie z którą Polska, wzorując się na Czechosłowacji, zamierzała wprowadzić umowę kontyngentową¹⁷.

Przypomnijmy, że początek lat 30. to gorący okres w historii kina. W tym samym czasie obserwujemy zmiany związane z rewolucją dźwiękową, planem powstrzymania w Europie ekspansji produkcji amerykańskich i niemieckich oraz animozje na tle narodowym.

Zarówno Czesi, jak Polacy dostrzegli w tej sytuacji szansę do nawiązania współpracy. Ponadto nie bez znaczenia jest fakt, że oba kraje protestowały przeciw pokazom filmów w języku niemieckim. Luboš Bartošek pisze: „W dniach 22 i 27 września 1930 roku odbyły się w Pradze masowe demonstracje przeciwko niemieckim filmom. [...] Inicjatorzy reagowali na przytłaczające zwycięstwo nazistów w Niemczech oraz przejawy nasilającej się ekspansji faszystów, która była wymierzona w słowiańskie narodowości we Włoszech oraz Austrii”¹⁸. Potwierdzenie wypowiedzi czeskiego historyka możemy znaleźć w artykule przedwojennego „Kina”, gdzie Władysław Mergel, polski *attaché* w Czechosłowacji, konstatuje: „C.K. *Marszałek Polny* powinien być wyświetlany w Warszawie w wersji czeskiej. Byłaby to próba praktyczności propozycji, którą po antyniemieckich demonstracjach w Pradze rzuciłem pod adresem polskich producentów filmowych: Precz z filmami niemieckimi, niech żyją filmy słowiańskie!”¹⁹.

W 1932 roku w naszych kinach można było obejrzyć sześć obrazów z Czechosłowacji, w tym wspomnianą już koprodukcję *Dwanaście krzesel*.

¹⁶ Zob. Archiwum MSZ ČR, Sekcja III 1918–1939, Zespół: Film: *Podpora filmového průmyslu v Československu*, nr 83.154, 1932.6.

¹⁷ Zob. Archiwum MSZ ČR, Sekcja III 1918–1939, Zespół: *Dovoz amerických filmů*, nr 129618/33. System kontyngentowy działał w Czechosłowacji w latach 1932–1934.

¹⁸ Zob. Luboš Bartošek, *Náš film*, Mladá fronta, Praha 1985, s. 171.

¹⁹ Władysław Mergel, *Rzym i Praga dają znać o sobie. Renesans filmów włoskich – sukces filmu czeskiego*, „Kino” 1930, nr 37, s. 5. Szerzej na temat bojkotu filmów niemieckojęzycznych w Polsce: Urszula Biel, *Polsko-niemiecka wymiana filmowa w latach 1933–1939*, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwo*, red. Konrad Klejsa, Schamma Schahadat, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012, s. 34–36.

Dwa lata później import widowisk wzrósł do dziesięciu i dorównał liczbie filmów zakupionych z Niemiec²⁰.

Publicyści „Kina” poświęcili stosunkowo dużo uwagi Annie Ondrákovej oraz Vlastie Burianowi, porównując ich kunszt aktorski w obrazie *On i jego siostra* (*On a jeho sestra*, reż. Karel Lamač, 1931) z umiejętnościami gwiazd światowego kina. Równocześnie zarzucali rodzimym twórcom, że nie potrafią pracować z aktorami jak sąsiedni koledzy po fachu, którzy obsypują Polskę i Europę nowymi przebojami²¹. W artykułach poświęconych Ondrákovej podziwiano temperament i „wdzięczną urodę” aktorki oraz jej wrodzony dar zdobywania sympatii widza. Recenzje z czasopiśma „Kino” zawierają także wyrazy uznania dla Karla Lamača. Zgodnie z opinią polskich krytyków reżyser „nieźle naśladuje wzory amerykańskie” i realizuje filmy „z dużym poczuciem kinowym bez trywialnych akcentów, rażących zwłaszcza w komediach niemieckiego typu”²². Zasadnicza kwestia w ocenie dokonań Vlasty Buriana dotyczyła świadomej gry aktora, połączonej z naturalnym komizmem maski, który przewyższał sposób wyrazu Adolfa Dymy²³. Komedia *On i jego siostra* ujęła Polaków także dzięki czeskim dialogom, które: „[...] tak bliskie nam, bo zrozumiałe, wywołują wśród publiczności tem serdeczniejsze wybuchy śmiechu”²⁴. Warto wspomnieć, że w Czechosłowacji pokazywano polskie filmy również w wersji oryginalnej. Na plakacie reklamującym *Pałac na kółkach* (reż. Ryszard Ordyński, 1932) widnieje komunikat, iż obraz posiada mało dialogów, więc będzie zrozumiała dla publiczności.

Czesi, chcąc zachęcić publiczność do polskiej kinematografii, zwracali uwagę na naszych aktorów. Artystą budzącym szczególne zainteresowanie sąsiadów okazał się Eugeniusz Bodo, którego nad Weltawą uznano za najlepszego polskiego aktora. Jednak więcej miejsca poświęcano relacjom dotyczącym całokształtu dokonań niż omawianiu poszczególnych produkcji. W podsumowaniu filmowego dorobku Polaków, które zostało opublikowane w dzienniku „Lidové noviny” w 1934 roku, czytamy, że jakkolwiek przemysł filmowy nad Wisłą rozwija się w dobrym kierunku, twórcy nie wykorzystują w pełni możliwości oraz potencjału swojego kraju i zanadto koncentrują się na „romansach w parku”:

²⁰ W 1934 roku cenzura polska nie dotrzymała umowy z Niemcami, wpuszczając na ekrany zaledwie dziesięć niemieckich filmów. Zob. Urszula Biel, *Polsko-niemiecka wymiana filmowa...*, s. 42–43.

²¹ Zob. b.a., *Z ekranu na ekran*, „Kino” 1931, nr 20, s. 14; b.a., *Nasza okładka: Anny Ondra*, „Kino” 1930, nr 13, s. 2.

²² Zob. b.a., *Z ekranu na ekran*, „Kino” 1931, nr 20.

²³ Zob. tamże.

²⁴ b.a., *Na ekranach stolicy*, „Kino” 1931, nr 20, s. 10.

Polscy scenarzyści i reżyserzy boją się problematyki społecznej jak ognia. Nie ma także szczęścia przemysłowa Łódź. *Ziemia obiecana*, która stanowi jedyny jak dotąd przykład na wykorzystanie plenerów miasta, z technicznego punktu widzenia nie wygląda źle, lecz jej temat został słabo opracowany. Czego by dokonali zagraniczni przedsiębiorcy, mając do dyspozycji magistralę Gdynia–Śląsk! Polacy nie podejmują w tym kierunku żadnych kroków²⁵.

W maju 1933 roku powstał w Warszawie plan założenia biura Praga Film Sp. z o.o. z wyłącznym prawem eksploatacji obrazów wyprodukowanych przez czeskie firmy: A.B. – Film Sp. Akc., Elekta Film Sp. Akc., Slavia – Film oraz Moldavia – Film²⁶. Sposób organizacji kinematografii ościennego państwa cieszył się wówczas w Polsce dobrą opinią, o czym świadczy fakt, że porównywano go w krajowej prasie do modelu amerykańskiego²⁷. Z kolei nad Wełtawą pojawiły się komentarze zachęcające do zacieśnienia kooperacji z Polską. Autor tekstu zamieszczonego w periodyku „Český filmový zpravodaj” zwraca uwagę, że należy utrzymywać dobre stosunki ze słowiańskim sąsiadem, który posiada duży rynek zbytu, wyszedł do Czechów z propozycją współpracy filmowej i wysoko ceni czeską kinematografię²⁸.

Czytając recenzję na temat komedii obyczajowej *10% dla mnie* (reż. Juliusz Gardan, 1933), opublikowaną w periodyku „Film”, dowiadujemy się, że czeski dystrybutor Lloydfilm ma przed sobą trudne zadanie: jak przekonać właścicieli kin o walorach polskiej kinematografii. Według publicysty, aby osiągnąć ów cel, warto powołać się na przyjazne relacje obu krajów. Po raz kolejny zostaje tutaj przytoczona argumentacja podobieństwa języków oraz spłacenia długu, który posiadają Czesi w związku z popularnością ich filmów w Polsce²⁹.

W czasopiśmie „Film” wydrukowano również krótką wzmiankę o porozumieniu między dwoma państwami, na mocy którego w Łodzi zostało powołane do życia Polsko-Czeskie Towarzystwo Filmowe „Poczetofilm”, planujące kręcić polskie filmy w wersji czeskiej oraz dystrybuować czeskie produkcje³⁰.

²⁵ Zob. Svatopluk Ježek, *Polský film na nové cesty*, „Lidové noviny” 1934, nr 459, s. 6.

²⁶ Zob. b.a., *Komunikat*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 36, s. 11.

²⁷ Zob. b.a., *Rozwój produkcji czesko-słowackiej*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 41, s. 6.

²⁸ Zob. b.a., *Filmový styk s Jugoslavií navázány*, „Český filmový zpravodaj” 1932, nr 26, s. 1.

²⁹ Zob. b.a., *Z našich půjčoven*, „Film” 1933, nr 13, s. 10.

³⁰ Zob. b.a., „Film” 1933, nr 13, s. 11. Pierwszym polskim filmem wyświetlanym w czeskiej wersji językowej była *Halka* (reż. Konstanty Meglicki, 1930), prezentowana w czeskich kinach w 1933 roku. Zob. b.a., *Halka prvním polským filmem v české versi*, „Filmový kurýr” 1933, nr 20, s. 2. Tereza Frodlová, *Vypůjčené hlasy. Počátky dabingu v českých zemích v letech 1933–1942. Magisterská diplomová práce*, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Masarykova univerzita, Brno 2013, s. 31–32.

Bazując na dotychczasowej kwerendzie, można wywnioskować, że po premierze komedii *Dwanaście krzesel* filmowcy zastanawiali się nad nakręceniem kolejnych koprodukcji. Jedną z nich miał być obraz o tematyce narodowej pt. *Dcera národa* (*Córka narodu*), oparty na monografii Cyryla Merhouta, którego główny wątek traktował o nieszczęśliwej miłości córki Karla Havlička Borovskiego do polskiego porucznika z Galicji barona Battaqliony. Na realizację filmu zdecydował się Karel Lamač przy współpracy z Josefem Neubergiem i Juliušem Schmittem. Autorzy projektu przewidywali, że dzieło powstanie w czesko-polskiej wersji językowej, gdzie aktorki polskiej narodowości będą mówić w swoim języku. Kolejny pomysł dotyczył projektu o tematyce lotniczej pt. *Hrdinové vzduchu* (*Bohaterowie przestworzy*) w reżyserii Václava Binovca³¹. Niestety, trudno jednoznacznie stwierdzić, na ile powyższe informacje zostały potwierdzone przez realizatorów, a na ile stanowiły efekt kampanii medialnej.

Jest natomiast pewne, że oprócz cykli artykułów, szeregu spotkań oraz audycji radiowych na temat sąsiedniej kinematografii, członkowie Stowarzyszenia START zorganizowali w 1934 roku w Warszawie retrospektywę czechosłowackiej awangardy filmowej, której gościem honorowym był Svatopluk Ježek³². Pokaz posiadał charakter zamknięty i miał miejsce w najnowocześniejszym na owe czasy kinie polskim Atlantic. W trakcie projekcji zaprezentowano takie dzieła, jak: *Symfonia architektury* (*Na pražském hradě*, reż. Alexander Hackenschmied, 1931), *Burleska* (reż. Jan Kučera, 1932), *Burza nad Tatrami* (*Bouře nad Tatrami*, reż. Tomáš Trnka, 1932), *Żyjący w Pradze* (*Žijeme v Praze*, reż. Otakar Vávra, 1934) oraz fragmenty poematu *Ziemia śpiewa* (*Zem spieva*, reż. Karel Plicka, 1933)³³.

Jednak sojusz bratnich narodów nie trwał długo. Pomimo importu polskich filmów do Czechosłowacji w latach 1931–1934³⁴ oraz zabiegów rodzimej prasy i dyplomatów zachęcających odbiorców do zapoznania

³¹ Zob. b.a., *Dcera národa jako česko-polský film*, „Lidové noviny” 1933, nr 640, s. 14.

³² W 1931 roku rozgłośnia radiowa w Katowicach zaprosiła Svatopluka Ježka do prowadzenia audycji na temat czechosłowackiej kinematografii, o rok później filmowiec zorganizował w klubie filmowym w Brnie spotkanie z polskim krytykiem filmowym Karolem Fordem, poświęcone kinu polskiemu. Zob. Svatopluk Ježek, *Rozmlouva s Karolem Fordem*, „Svět ve filmu a v obrazech” 1934, nr 8, s. 5–6.

³³ Zob. b.a., *Úspěch české avantgardy v Polsku*, „Lidové noviny” 14.03.1934, nr 136, s. 12. Szczegóły nieudanego pokazu opisał Łukasz Biskupski, zob. Łukasz Biskupski, *Okres schyłkowy „Startu”*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2017, nr 4, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/nowy-kanon/10/w-druku-okres-schylkowy-startu/618> (dostęp: 3.04.2018).

³⁴ W niniejszym okresie na czeskim rynku pojawiło się 21 polskich filmów, w 1931 roku – 5 filmów, 1932 – 4, 1933 – 6, 1934 – 6. Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích...*, s. 194.

się z dziełami północnego sąsiada, polskie filmy nie zostały przyjęte nad Wełtawą z entuzjazmem.

Według komentatora dwutygodnika „Filmový kurýr”:

W ostatnim czasie mogliśmy obejrzeć kilka polskich filmów. Dlaczego? Wiadomo przecież, że programy kin świecą pustkami. Nagle wydobyliśmy z zapomnienia leżącą od długiego czasu w Pradze *Zepsutą krew*, kupiliśmy *Halkę* itp. Polskie filmy pojawiły się u nas z braku laku. I Polska o tym wie [...]. Czeski film jest na wyższym poziomie niż polski, ów fakt nie podlega dyskusji. Jasno wyraził na ten temat opinię w *Ruchu Słowiańskim* Bolesław Lewicki. [...] Polska prasa o tym pisze, ale czeska – o rodzimej polityce jest źle informowana albo wcale. Gdzie tkwi ziarno zła?³⁵

Konsternację wyraził także konsul Marian Kossow. Dyplomata, podkreślając propagandową funkcję dziesiątej muzy, zwrócił uwagę, że w celu utrzymania dobrych stosunków politycznych Warszawa i Praga powinny zadbać o adekwatną współpracę na polu filmowym. W opinii Kossowa dotychczasowa dystrybucja polskich obrazów w Czechosłowacji była nieprzemyślana i mało profesjonalna. Kierując się prawem pieniądza, dystrybutorzy odrzucili filmy wartościowe na korzyść słabych, które wprowadzono na rynek za półdarmo. W konsekwencji niniejszych poczynań polskie kino zyskało nad Wełtawą złą renome, budząc niechęć kinarzy oraz szerokiej widowni³⁶.

W październiku 1933 roku Polska podniosła cło na czeskie produkcje, zrównując je z opłatami przeznaczonymi dla pozostałych państw. Ustawa, dotycząca opodatkowania zagranicznych produkcji do 40–50% (w stosunku do 5% na filmy polskie), miała uchronić kraj przed zalewem importowanych filmów i wesprzeć eksport rodzimych widowisk. Wiadomość o niniejszej deklaracji spotkała się w Pradze z dezaprobatą. „Filmový kurýr” w nawiązaniu do artykułu z „Lidových novin” konstatuje, że powód wzrostu podatku wiąże się z ekspansją czeskich filmów w Polsce, które pierwotnie miały jedynie zapęłnić lukę po ograniczeniu dowozu niemieckich filmów. Zgodnie z opinią publicyisty zachowanie strony polskiej kwestionuje zapewnienia o gestach przyjaźni w obrębie współpracy filmowej³⁷.

³⁵ b.a., *Překážky česko-polské spolupráce*, „Filmový kurýr” 1933, nr 25, s. 3.

³⁶ Zob. b.a., *Polský konsul o česko-polské spolupráci*, „Filmový kurýr” 1933, nr 28, s. 2. Przykładem filmu, który był ceniony przez polską krytykę, a nie wszedł do czechosłowackiej dystrybucji, jest *Legion ulicy* (*Legie ulice*, reż. Aleksander Ford, 1932); zob. b.a., *Překážky česko-polské spolupráce*.

³⁷ Zob. b.a., *Polsko-česká filmová politika*, „Filmový kurýr” 1933, nr 35, s. 2; b.a., *Americký dumping v Polsku?*, „Filmový kurýr” 1933, nr 52, s. 2.

Od końca 1934 roku doniesienia na temat czeskiej kinematografii pojawiają się w polskiej prasie rzadziej niż na początku lat 30. Jakkolwiek dorobek sąsiadów nadal jest prezentowany w pozytywnym świetle³⁸, brakuje recenzji z bieżących filmów. Nad owym stanem ubolewa czeski konsul w sprawozdaniu dla Ministerstwa Spraw Zagranicznych ČSR:

Z czeskich filmów prezentują już tylko te stare, na przykład *Baby* z Ondrakova, *Revizora* z Burianem oraz *On i jego siostra* – i to w peryferyjnych biografach. W porównaniu z wspaniałościami wiedeńskich i amerykańskich filmów, nasze obrazy sprawiają marne wrażenie [...]. Z powodu obecnie napiętej sytuacji bardziej wartościowe dzieła nie są eksportowane – chociaż konkurencja byłaby możliwa, ponieważ opozycyjna endecka prasa, która jest bardzo antysemicka, podkreśla żydowski charakter wszystkich wielkich zagranicznych firm i nie zamyka oczu przed żydowskimi producentami w kraju [...]³⁹

W latach 1935–1936 południowi sąsiedzi nie wprowadzili do dystrybucji żadnego polskiego obrazu. Chociaż nad Wisłą można było obejrzeć *Janosika* (*Jánošík*, reż. Martin Frič, 1935), trudno jednoznacznie stwierdzić, kiedy dokładnie miała miejsce jego oficjalna premiera⁴⁰.

Dobrze zapowiadająca się współpraca między Pragą i Warszawą urwała się niemal z dnia na dzień. Powodem tej sytuacji był nie tylko brak adekwatnego zainteresowania polskimi filmami w Czechosłowacji, lecz także podłoże polityczne. Po podpisaniu deklaracji polsko-niemieckiej o niestosowaniu przemocy (1934) stosunki z Czechosłowacją uległy pogorszeniu. W piętnastą rocznicę czeskiego ataku na Śląsk Cieszyński spór o Zaolzie znów stał się aktualny. Polskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych rozpoczęło antyczeską kampanię propagandową, która odbywała się drogą dyplomacji i wywiadu⁴¹.

W aktach przechowywanych w archiwum czeskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych znajduje sięteczka z 1935 roku dotycząca bojkotu czeskich filmów w polskich kinach. Według informacji zamieszczonych w niniejszej dokumentacji Związek Polskich Teatrów Świetlnych uchwalił,

³⁸ Zob. b.a., *Żywotność filmu czechosłowackiego*, „Świat Filmu” 1937, nr 3, s. 10.

³⁹ Zob. Archiwum MSZ ČR, Sekcja III 1918–1939, Zespół: *Bojkot československých filmů v Polsku*, nr 84.882/35.

⁴⁰ Zob. Karol Ford, *Cztery pokazy*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 6, s. 2 – autor recenzji filmu podaje, że prywatny seans został zorganizowany przy współudziale Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych i odbył się w łódzkim kinie Capitol. Wiktor Bruner, *Umiejętna kompozycja filmu („Janosik”)*, „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 3, s. 2 – recenzent pisze, że „zaznajomił się” z *Janosikiem*, lecz nie podaje szczegółów pokazu.

⁴¹ Piotr Kołakowski, *Między Warszawą a Pragą. Polsko-czechosłowackie stosunki wojskowo-polityczne 1918–1939*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2007, s. 374.

że z uwagi na prześladowania polskich obywateli w Czechosłowacji należy wycofać z programu kin czeskie filmy. Kilka nowych produkcji, które przedostało się nad Wisłę, powinno zostać zatrzymanych przez cenzurę. Oczywiście Czesi rozważali, jakie podjąć kroki w zaistniałej sytuacji:

Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, ustosunkowując się do powyższej noty, informuje, że zezwolenie na pokaz filmów można cofnąć pod warunkiem, iż wydarzenie prowadzi do zakłócenia porządku społecznego, narusza morale społeczne lub ma charakter przestępstwa. Należy zarazem podkreślić, że ilość polskich filmów poddanych cenzurze wyraźnie spadła. W 1933 roku dopuszczono do rozpowszechniania siedem polskich filmów, w 1934 – sześć filmów pełnometrażowych oraz trzy krótkie metraże. Na obecną chwilę nie przedłożono do zatwierdzenia cenzury żadnej polskiej produkcji⁴².

Jakkolwiek oba kraje nadal w ograniczonym zakresie informowały się na temat rozwoju kinematografii, nie podpisały umowy handlowej dotyczącej wymiany filmów⁴³. Pokazy obrazów pochodzących z ościennego państwa odbywały się głównie dzięki aktywności konsulatów⁴⁴.

Zmiany w sposobie dystrybucji, które Polska postanowiła wprowadzić, dążąc do stabilizacji własnego rynku, miały pierwotnie dotyczyć zawierania osobnych umów kontyngentowych ze wszystkimi krajami⁴⁵. Aczkolwiek z prasy obu państw wynika, że Polacy, obserwując do czego doprowadziły kontyngentowe ustalenia w Czechosłowacji, wstrzymali się z podjęciem ostatecznej decyzji⁴⁶.

Do momentu zajęcia przez wojska hitlerowskie Czech i Moraw w 1938 roku nic już się nie zmieniło między Warszawą i Pragą w kwestii współpracy filmowej. Kooperacja, którą podjęto po zakończeniu II wojny światowej, jest lepiej udokumentowana niż ta z dwudziestolecia między-

⁴² Zob. Archiwum MSZ ČR, Sekcja III 1918–1939, Zespół: *Bojkot československých filmů...*

⁴³ Zob. Archiwum MSZ ČR, Sekcja III 1918–1939, nr 143603/III/36.

⁴⁴ Zob. Archiwum MSZ ČR, Sekcja III 1918–1939, Zespół: *Večer filmů francouzské avantgardy ve Varšavě*, nr 144/37. W korespondencji między czechosłowackim MSZ oraz Ambasadą Czechosłowacji w Warszawie można przeczytać o planach zorganizowania dwóch pokazów poświęconych czeskiej awangardzie filmowej i wydaniu czeskiego numeru „Filmu Artystycznego”.

⁴⁵ Zob. Urszula Biel, *Polsko-niemiecka wymiana filmowa...*, s. 43.

⁴⁶ Zob. *Zniesienie kontyngentu filmowego w Czechosłowacji*, „Kino i Rewja dla Wszystkich” 1934, nr 13, s. 2; b.a., *Americký dumping v Polsku*, w którym można przeczytać, że: „Przed jakimś czasem Polskie Ministerstwo Handlu poprosiło nas o wyrażenie opinii w sprawie czechosłowackiego kontyngentu. Doradziliśmy wówczas przede wszystkim zawarcie umowy z Ameryką, żeby nie doszło do takiej sytuacji jak u nas, tylko w znacznie większym zakresie”.

wojennego. Podsumowując niniejsze rozważania, warto przypomnieć komentarz Ignacego Paderewskiego w sprawie ustalenia granic z Czechosłowacją: „Decyzja powzięta przez Konferencję Ambasadorów wykopała pomiędzy dwoma narodami przepaść, której nic wypełnić nie zdoła”⁴⁷. Podjęta przez Polaków i Czechów na początku lat 30. próba wymiany filmowej stanowi krok w stronę wypełnienia owej „przepaści”.

Bibliografia

Archiwalia

- Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych Republiki Czeskiej, Sekcja III 1918–1939, nr 143603/36.
- Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych Republiki Czeskiej, Sekcja III 1918–1939, Zespół: *Bojkot československých filmů v Polsku*, nr 84.882/35.
- Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych Republiki Czeskiej, Sekcja III 1918–1939, Zespół: *Dovoz amerických filmů*, nr 129618/33.
- Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych Republiki Czeskiej, Sekcja III 1918–1939, Zespół: *Film: Podpora filmového průmyslu v Československu*, nr 83.154/1932.6.
- Archiwum MSZ ČR, Sekcja III 1918–1939, Zespół: *Večer filmů francouzské avantgardy ve Varšavě*, nr 144/37.
- Národní filmový archiv, Bohumil Veselý: *Pismenosti kina Lido Bio 1916–1936*, [w:] *Bohumil Veselý. Inventární seznam*.

Druki zwarte

- Bartošek Lubos, *Náš film*, Mladá fronta, Praha 1985.
- Biel Urszula, *Polsko-niemiecka wymiana filmowa w latach 1933–1939*, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. Konrad Klejsa, Schamma Schahadat, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012.
- Frodlová Tereza, *Vypůjčené hlasy. Počátky dabingu v českých zemích v letech 1933–1942. Magisterská diplomová práce*, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Masarykova univerzita, Brno 2013.
- Gruchała Janusz, *Czeskie środowiska polityczne wobec spraw polskich 1920–1938*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Klimeš Ivan, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2016.
- Kolakowski Piotr, *Między Warszawą a Pragą. Polsko-czechosłowackie stosunki wojskowo-polityczne 1918–1939*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2007.

⁴⁷ Zob. <http://www.archiwum.kc-cieszyn.pl/zaolzie1938/zaolzie/cytaty.htm> (dostęp: 31.10.2017).

Czasopisma

- b.a., *Americký dumping v Polsku?*, „Filmový kurýr” 1933, nr 52.
- b.a., *Co se děje*, „Filmový kurýr” 1928, nr 42.
- b.a., *Dcera národa jako česko-polský film*, „Lidové noviny” 1933, nr 640.
- b.a., *Filmový styk s Jugoslavií navázány*, „Český filmový zpravodaj” 1932, nr 26.
- b.a., *Halka prvním polským filmem v české versi*, „Filmový kurýr” 1933, nr 20.
- b.a., *Komunikat*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 36.
- b.a., *Krise filmové domácí výroby*, „Filmové zprávy” 1923, nr 1.
- b.a., *Na ekranach stolicy*, „Kino” 1931, nr 20.
- b.a., *Nasza okładka: Anny Ondra*, „Kino” 1930, nr 13.
- b.a., *Polsko-česká filmová politika*, „Filmový kurýr” 1933, nr 35.
- b.a., *Polský konsul o česko-polské spolupráci*, „Filmový kurýr” 1933, nr 28.
- b.a., *Překážky česko-polské spolupráce*, „Filmový kurýr” 1933, nr 25.
- b.a., *Rozvoj produkci czesko-słowackiej*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 41.
- b.a., *Úspěch české avantgardy v Polsku*, „Lidové noviny” 14.03.1934, nr 136.
- b.a., *Z ekranu na ekran*, „Kino” 1931, nr 20.
- b.a., *Z našich půjčoven*, „Film” 1933, nr 13.
- b.a., *Żywotność filmu czechosłowackiego*, „Świat Filmu” 1937, nr 3.
- Biskupski Łukasz, *Okres schyłkowy „Startu”*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2017, nr 4, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/nowy-kanon/10/w-druku-okres-schylkowy-startu/618> (dostęp: 3.04.2018).
- Brumer Wiktor, *Umiejętna kompozycja filmu („Janosik”)*, „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 3.
- Essen Andrzej, *Stosunki polsko-czeskie (czechosłowackie) w historiografii polskiej po 2000 roku*, „Historia Slavorum Occidentis” 2011, nr 1.
- Ford Karol, *Cztery pokazy*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 6.
- Ježek Svatopluk, *Polský filmový svět*, „Lidové noviny” 1934, nr 165.
- Ježek Svatopluk, *Polský film na nové cesty*, „Lidové noviny” 1936, nr 459.
- Ježek Svatopluk, *Rozmlouva s Karolem Fordem*, „Svět ve filmu a v obrazech” 1934, nr 8.
- Mergel Władysław, *Rzym i Praga dają znać o sobie. Renesans filmów włoskich – sukces filmu czeskiego*, „Kino” 1930, nr 37.
- Novilla Nina, *Erotikon. Wytwórczość filmowa w Czechach*, „Informator Filmowo-Teatralny” 1929, nr 14–15.
- Nowinowski Sławomir M., *Ministerium Augusta Zaleskiego (1926–1932) w ocenie dyplomacji ČSR*, „Dzieje Najnowsze” 1936, nr 2.
- Pańko Grażyna, *Polska i Polacy w czeskiej opinii publicznej w okresie międzywojennym*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1996, nr 1829, Historia CXXXVII.
- Recenzje filmowe. Eroticon*, „KinoTeatr” 1929, nr 19.
- Valenta Jaroslav, *Masaryk i sprawy polskie*, „Dzieje Najnowsze” 1932, nr 3.
- Zniesienie kontyngentu filmowego w Czechosłowacji*, „Kino i Rewja dla Wszystkich” 1934, nr 13.

Źródła internetowe

- <http://www.archiwum.kc-cieszyn.pl/zaolzie1938/zaolzie/cytaty.htm> (dostęp: 31.10.2017).
- Zaolzie 1938. Dokumenty – relacje – opinie*, <http://zaolzie.kccieszyn.pl/index.php/content,654/> (dostęp: 31.10.2017).

Streszczenie

Przedmiotem artykułu są polsko-czeskie relacje w obrębie kinematografii w wymiarze historycznym. Na podstawie materiałów źródłowych (prasy filmowej i dokumentów archiwalnych) odtworzona zostaje instytucjonalna mapa polsko-czeskich spotkań filmowych przed II wojną światową. W tekście zostały poruszone zagadnienia recepcji filmowej, dystrybucji oraz polsko-czeskich projektów filmowych. Badaczka, kreśląc ramy współpracy sąsiednich krajów, rozpoznaje okresy ich zbliżenia (1928–1934) oraz rozbieżności (1935–1938). Artykuł, będąc próbą konceptualizacji tematu, stanowi przyczynek do kolejnych, bardziej szczegółowych badań.

Joanna Szczutkowska*

Kontakty filmowe pomiędzy Polską Rzeczypospolitą Ludową a Czechosłowacką Republiką Socjalistyczną w latach 70. XX wieku

Przedmiotem niniejszego artykułu są polsko-czechosłowackie związki filmowe z lat 70. XX wieku, rozpatrywane z punktu widzenia ówczesnych stosunków politycznych i kulturalnych między państwami na tle uwarunkowań historycznych.

Współpracę kulturalną w tzw. dekadzie gierkowskiej (1971–1980) rozwijano dzięki umowie pomiędzy rządem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (PRL) a rządem Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej (CSRS) podpisanej w Warszawie dnia 22 stycznia 1966 roku i automatycznie przedłużanej co pięć lat, jak również na podstawie dwuletnich planów wykonawczych do umowy i w oparciu o plan realizacji umowy o współpracy kulturalnej na lata 1976–1980 podpisany w Pradze 20 listopada 1975 roku¹. Umowa z 1966 roku zastępowała umowę o współpracy kulturalnej między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Czechosłowacką podpisaną w Pradze 4 lipca 1947 roku². Jeśli chodzi o podstawy współpracy filmowej,

* Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

¹ Dz. U. 1966 r. nr 32, poz. 190; Janina Bilińska, *Stosunki między Polską a Czechosłowacją*, [w:] *Stosunki Polski z innymi państwami socjalistycznymi*, red. Czesław Mojsiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 76; Bogusław Płaza, *Kultura zbliża narody. O współpracy kulturalnej Polski z zagranicą w latach 1945–1976*, Książka i Wiedza, Warszawa 1978, s. 119, 167.

² Choć stosunki polsko-czechosłowackie po II wojnie światowej kształtowało wiele kwestii spornych (terytorialnych i ludnościowych) dość szybko udało się uregulować związki w dziedzinie kultury. Przełomowym w tym zakresie było spotkanie w Pradze w sierpniu 1945 roku z przedstawicielami Poselstwa RP, Ministerstwa Informacji i Propagandy, a także polskich, czeskich i słowackich środowisk twórczych. Dwa lata później, 4 lipca 1947 roku, podpisano w Pradze umowę o współpracy kulturalnej między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Czechosłowacką, która zakładała m.in. powołanie Instytutów Kultury i popularyzację wzajemną dorobku kulturalnego oraz zbliżenie środowisk twórczych. Zob. Anna Szczepańska, *Warszawa – Praga 1948–1968. Od nakazanej przyjaźni do kryzysu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011, s. 200–201; Anna Szczepańska-Dudziak, *Polsko-czechosłowackie kontakty kulturalne i naukowe 1945–1956*, „Historia Slavorum Occidentis” 2015, nr 1, s. 212–214.

regulowały ją ponadto bezpośrednie plany współpracy podpisywane każdego roku przez Naczelną Zarząd Kinematografii i „Czechosłowacki Film”. Porównując z innymi krajami socjalistycznymi, uwagę zwraca rutynowy charakter tego typu dokumentów, który w toku realizacji postanowień próbowano przełamywać cechami narodowymi³. Jednak zanim omówię założenia umów PRL–CSRS i ich praktyczną realizację, za celowe uważam uwzględnienie krótkiego rysu historycznego, przedstawiającego związki sąsiedzkie kinematografii z lat 1945–1970.

1.

W okresie bezpośrednio powojennym szczególną dynamiką charakteryzowały się kontakty w dziedzinie literatury, jednak na nie mniej „wysokim poziomie” rozwijała się współpraca filmowa⁴. Już 6 sierpnia 1945 roku z inicjatywy polskiego resortu Propagandy Filmowej Aleksander Ford i Jerzy Toeplitz podjęli próby nawiązania bezpośredniej współpracy z czechosłowackim przemysłem filmowym (w przeciwieństwie do polskich struktur kinematograficznych, wytwórnia filmowa Barrandov, określana jako „słowiańskie Hollywood”, przetrwała wojnę w zasadzie bez strat materialnych i osobowych)⁵. Kontakty sformalizowano w 1947 roku. Na podstawie porozumień zawartych przez Czechosłowackie Towarzystwo Filmowe i Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, dotyczących przywozu czechosłowackich filmów do Polski i wywozu polskich filmów do Czechosłowacji, zapoczątkowano wymianę filmową. Jednymi z pierwszych filmów „brataników” wyświetlanych w Polsce były: *Syrena* (*Siréna*, reż. Karel Steklý, 1947), *Jan Rohacz z Dube* (*Jan Roháč z Dubé*, reż. Vladimír Borský, 1947) i *Nikt nie wie* (*Nikdo nic neví*, reż. Josef Mach, 1947), a z kolei w Czechosłowacji: *Ostatni etap* (1947, reż. Wanda Jakubowska), *Zakazane piosenki* (1946, reż. Leonard Buczkowski) i *Za wami pójdą inni...* (1949, reż. Antoni Bohdziewicz)⁶.

³ Zob. np. Zdzisław Biegański, *Kino puli specjalnej: filmy jugosłowiańskie na ekranach kin Polski Ludowej*, [w:] *Polska i Jugosławia w stosunkach międzynarodowych po II wojnie światowej*, red. Momcilo Pavlović, Andrzej Zaćmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014; Joanna Szczutkowska, *Współpraca kulturalna Polski z Jugosławią w dziedzinie kinematografii w latach siedemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Polska i Jugosławia po II wojnie światowej*, red. Momcilo Pavlović, Nebojsa Stambolija, Andrzej Zaćmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016.

⁴ Anna Szczepańska-Dudziak, *Polsko-czechosłowackie kontakty...*, s. 224.

⁵ Szerzej: Jana Homolka Zelinová, *Československo-polské kulturní styky 1945–1948*, Uniwersytet Masaryka, Brno 2016, s. 88.

⁶ Tamże, s. 92–93; Anna Szczepańska-Dudziak, *Polsko-czechosłowackie kontakty...*, s. 224–225.

Repertuar gatunkowy prezentowanych filmów był zróżnicowany; widowie mogli obejrzyć utwory cieszące się międzynarodowym uznaniem, jak np. *Ludzie bez skrzydeł* (*Muži bez křídél*, reż. František Čáp, 1946), jednak większość z nich była obciążona ideologicznie i ze względu na niskie walory artystyczne nie zyskała szerszego rozgłosu. Pod wpływem socrealizmu, który, jak to ujął Tadeusz Miczka, utrudniał rozwój kinematografii (i kultury w ogóle), wymiana filmowa przebiegała w tym okresie „wyjątkowo schematycznie”⁷. Z dzisiejszej perspektywy ciekawym świadectwem polsko-czechosłowackich kontaktów filmowych z pierwszych lat powojennych jest współpraca reżysera Aleksandra Forda i operatora Jaroslava Tuzara przy filmie *Ulica Graniczna* (1948, reż. Aleksander Ford) – zrealizowanym w dużej mierze dzięki zaangażowaniu czeskich filmowców w atelier studia Barrandov⁸, kontynuowana w kolejnej dekadzie przy filmach *Młodość Chopina* (1952) oraz *Piątka z ulicy Barskiej* (1954)⁹.

W latach powojennych można zaobserwować największe różnice produkcyjne między kinematografiami; przewaga CSRS w tym zakresie będzie utrzymywać się aż do końca lat 80. Przykładowo, jeśli w 1950 roku Czechosłowacja wyprodukowała 20 filmów fabularnych, w 1961 – 39, a w 1971 – 59, to w Polsce powstało ich odpowiednio: 4, 24 i 25. Jak zauważa Tadeusz Miczka, taka sytuacja tłumaczy w pewien sposób fakt, że dystrybutorzy polscy kupowali więcej filmów niż czechosłowaccy¹⁰. Do tego wątku powrócę w dalszej części rozważań.

W 1956 roku pod wpływem wydarzeń polskiego Października (VIII Plenum KC, odnowienie władz partyjno-rządowych i liberalizacja systemu¹¹) nastąpiło ograniczenie dwustronnych stosunków filmowych. W Czechosłowacji bardzo negatywnie zareagowano na odwilż gomułkowską, interpretując ją jako „śmiertelne zagrożenie” dla ustroju i ludzi sprawujących władzę. Chłodniejsze stały się nie tylko polityczne stosunki partyjno-państwowe. Praga nie akceptowała przemian, jakie zaszły w polskim życiu kulturalnym. Starano się odciąć tamtejsze społeczeństwo od

⁷ Tadeusz Miczka, *Kino czeskie w Polsce i kino polskie w Czechosłowacji w okresie realnego socjalizmu (1945–1989)*, [w:] *Czechy i Polska na szlakach ich kulturalnego rozwoju*, red. Jerzy Wyrozumski, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1998, s. 253–254, 259.

⁸ Szerzej na temat polsko-czechosłowackich prac nad filmem zob. Jana Homolka Zelinová, *Československo-polské kulturní styky...*, s. 90–91.

⁹ Ewa Ciszewska, *Trudna sztuka koprodukcji. O pierwszym powojennym filmie polsko-czechosłowackim „Zadzwonić do mojej żony” (1958) Jaroslava Macha*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 164.

¹⁰ Tadeusz Miczka, *Kino czeskie w Polsce i kino polskie w Czechosłowacji...*, s. 252–253.

¹¹ Wojciech Roszkowski, *Najnowsza historia Polski 1945–1980*, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 335–421.

informacji na temat przemian w Polsce i ograniczyć kontakty między przedstawicielami świata kultury i sztuki¹². Imprezy i festiwale filmowe były okazją do krytyki swobody artystycznej sąsiadów. W Karlowych Warach w 1957 roku negatywnie oceniano w prasie polskich twórców za to, że zabrnęli w „ślepią uliczkę” pod nazwą „artystyczna anarchia”. W podobnym tonie brzmiały opinie względem polskich filmowców podczas konferencji pracowników filmowych krajów socjalistycznych, zorganizowanej w Pradze w grudniu 1957 roku¹³.

Stopniowo następowała poprawa relacji. W raporcie Ambasady PRL w Pradze za okres od 1 września 1957 do 1 kwietnia 1958 roku zanotowano:

[...] w ostatnim czasie nastąpił poważny zwrot w stosunkach polsko-czechosłowackich. Obserwuje się wyraźne zaktywizowanie kontaktów oraz dążeń do eliminowania zastrzeżeń i spraw dyskusyjnych. W praktycznym działaniu nie wysuwa się już różnic między naszymi krajami, a podkreśla się raczej wszystkie łączące je więzy¹⁴.

Kilka miesięcy po opracowaniu powyższego raportu, 20 grudnia 1958 roku, miała miejsce premiera pierwszej po II wojnie światowej polsko-czechosłowackiej koprodukcji pt. *Zadzwońcie do mojej żony* (*Co řekne žena*, 1958, reż. Jaroslav Mach), którą zdaniem Ewy Ciszewskiej można uznać „nie tylko jako sumę ówczesnych stereotypów i wiedzy o sąsiadach, ale także jako wyraz oficjalnej polityki kulturalnej”¹⁵. Dobrą passę w stosunkach z Czechosłowacją opisano w raporcie Ambasady PRL w Pradze za okres od stycznia do września 1959 roku, gdzie stwierdzono ponadto, że „tegoroczny plan jest najszerszym z dotychczas podpisanych między naszymi krajami oraz najszerszym z planów wymiany kulturalnej CSR z innymi krajami demokracji ludowej”¹⁶.

¹² Robert Skobelski, *Polityka PRL wobec państw socjalistycznych w latach 1956–1970. Współpraca – napięcia – konflikty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 459–460; Anna Szczepańska-Dudziak, *Polsko-czechosłowackie kontakty...*, s. 219.

¹³ Magdalena Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2011, s. 199–200.

¹⁴ Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych (AMSZ), Dep. I, z. 7, w. 55, t. 481, *Raport polityczny Ambasady PRL w Pradze za okres 1.09.1957–1.04.1958*, cyt. za: Magdalena Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski...*, s. 180.

¹⁵ Ewa Ciszewska, *Trudna sztuka koprodukcji...*, s. 163. Szerzej na temat filmu zob. tamże, s. 162–174.

¹⁶ AMSZ, Dep. I, z. 7, w. 55, t. 482, *Raport polityczny Ambasady PRL w Pradze za okres styczeń–wrzesień 1959 r.*, cyt. za: Magdalena Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski...*, s. 183.

Duże znaczenie propagandowe w uregulowaniu i rozwijaniu kontaktów kulturalnych miała wizyta I sekretarza Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji (KC KPCz) i prezydenta CSRS Antonína Novotného w Warszawie, we wrześniu 1960 roku. W jednym z przemówień Novotný podkreślił wagę historycznych związków obu narodów, które „żyją obok siebie od tysiąca lat i jako sąsiedzi przeżyły czasy dobre i złe [...] historia świadczy, że zbliżenie to zawsze przynosiło obustronne korzyści i pożytek”¹⁷. Z perspektywy Ambasady PRL w Pradze opisywana wizyta czechosłowackiej delegacji oczyściła

[...] pole z wielu wątpliwości, nieдомówień i hamulców, jakie przed tym występowały przede wszystkim w dziedzinie współpracy kulturalnej. Obecnie w Czechosłowacji istnieją pełne warunki i klimat, aby poważnie wzbogacić, rozszerzyć i pogłębić współpracę w dziedzinie kultury, nauki i informacji o Polsce. Można powiedzieć, że w tej dziedzinie rozpoczyna się nowy etap i że w związku z tym dotychczasowe formy wymiany, jak i jej treść oraz zasięg powinny być poddane krytycznej ocenie i po nowemu winny być realizowane¹⁸.

Początek dekady lat 60. zwiastował zatem pozytywne tendencje, przypieczętowane w sferze kultury nową umową z 1966 roku, której art. 2 przewidywał, że umawiające się strony będą realizować współpracę m.in. przez wymianę filmów i organizowanie przeglądów filmowych¹⁹. Postanowienia starano się realizować: w 1967 roku z okazji 20. rocznicy podpisania układu o przyjaźni i pomocy wzajemnej zorganizowano Tydzień Filmów Polskich w Czechosłowacji, zaś w marcu 1967 roku w kinie Skarpa w Warszawie odbył się Przegląd Filmów Czechosłowackich. Pokazy filmowe organizowały też instytuty narodowe. W omawianym roku zaprezentowano w Polsce łącznie 16 pełnometrażowych filmów fabularnych, m.in. *Białą panią* (*Bílá pani*, reż. Zdeněk Podskalský, 1965) i *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (*Ostře sledované vlaky*, reż. Jiří Menzel, 1966), a z kolei w Czechosłowacji wyświetlono ich 13, m.in. *Boksera* (1966, reż. Julian Dziedzina), *Sublokatora* (1966, reż. Janusz Majewski) i *Jowitę* (1967, reż. Janusz

¹⁷ 1960 wrzesień 5, Warszawa. Przemówienie I sekretarza Komitetu Centralnego KPCz i prezydenta CSRS A. Novotného podczas powitania czechosłowackiej delegacji partyjno-rządowej przybyłej z wizytą do Polski, [w:] *Dokumenty i materiały do historii stosunków polsko-czechosłowackich*, t. I, cz. 2, red. Wiesław Balcerak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. 521.

¹⁸ AMSZ, DPI, z. 21, w. 31, t. 402, *Sprawozdanie kulturalne Ambasady PRL w Pradze za okres 1960 roku do 15 marca 1961 r.*, cyt. za: Magdalena Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski...*, s. 183–184.

¹⁹ Dz. U. 1966 r. nr 32, poz. 190.

Morgenstern). Oznaką ożywienia stosunków było podpisanie w dniu 13 grudnia 1967 roku umowy o współpracy na lata 1968–1969 pomiędzy Ministerstwem Kultury i Sztuki a Dyрекcją Generalną Czechosłowackiego Filmu²⁰.

Na dobrze rozwijającej się wymianie filmowej zaważył czynny udział Polski w interwencji wojsk państw Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w sierpniu 1968 roku i stłumienie Praskiej Wiosny. Ogromną rolę w przygotowaniach do siłowego rozwiązania „kryzysu czechosłowackiego” odegrał I sekretarz Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (KC PZPR) Władysław Gomułka²¹. Twardogłowy przeciwnik I sekretarza KC KPCz Aleksandra Dubczeka był zdania, że „kłopoty zawsze zaczynają się od artystów”. „Pod flagą obrony kultury i obrony wolności, pod tą maską działa wróg, działa kontrrewolucja” – mówił²². Polityczna i militarna akcja Gomułki spowodowała wybuch nastrojów antypolskich w CSRS, zauważalnych nawet wśród działaczy KPCz²³. W odpowiedzi na udział Warszawy w interwencji czechosłowackie związki twórcze zaczęły bojkotować współpracę kulturalną z PRL²⁴.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, w dziejach polsko-czechosłowackich związków filmowych okresy rozwoju i poszukiwań nowych formuł przeplatają się z momentami załamania kooperacji na tle napięć politycznych. Kolejna dekada, obejmująca lata tzw. normalizacji w CSRS pod rządami I sekretarza KC KPCz (od 1975 roku także prezydenta) Gustáva Husáka i zmianę na stanowisku I sekretarza KC PZPR, przyniosła poprawę stosunków. Edward Gierek, korzystając z międzynarodowych tendencji odrodzeniowych, otworzył Polskę na Zachód, dbając jednocześnie o tradycyjne dobrosąsiedztwo. W latach 70. XX wieku najbardziej aktywne kontakty Polska – uzależniona od ZSRR – utrzymywała z Bułgarią, Czechosłowacją, NRD, Węgrami oraz Rumunią. Celem nowej ekipy gierkowskiej było, odwołując się do haseł ówczesnej propagandy, „wyrównywanie relacji” z „bratnimi” krajami. W tym celu Polska inicjowała deklaracje o umacnianiu przyjaźni i pogłębianiu współpracy – tego typu dokumenty z Czechosłowacją podpisano 14 marca 1974 roku

²⁰ Anna Szczepańska, *Warszawa – Praga...*, s. 453–456.

²¹ Szerzej Jerzy Eisler, *Siedmiu wspaniałych. Poczet pierwszych sekretarzy KC PZPR*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2014, s. 232–233.

²² Anthony Kemp-Welch, *Polska pod rządami komunistów 1944–1989*, tłum. Joanna Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 202.

²³ Robert Skobelski, *Polityka PRL wobec państw socjalistycznych...*, s. 475.

²⁴ Magdalena Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski...*, s. 188–189.

i 6 lipca 1977 roku²⁵. Udało się zatem wypracować pewną stabilizację, choć stosunki nie były łatwe. Jak pisze Andrzej Skrzypek:

Państwo to odgrywało, abstrahując od relacji z ZSRR, pierwszoplanową rolę w naszej polityce wewnątrz wspólnoty, jakkolwiek ta koncentrowała się na sprawach gospodarczych. Współpracowaliśmy, choć dużo było nieporozumień, zawiści i usiłowań wykorzystania partnera²⁶.

Zdaniem ówczesnych analityków wymiana kulturalna uległa wyraźnej poprawie od 1972 roku²⁷. Ponowne ograniczenie kontaktów wiąże się z wybuchem kryzysu w Polsce w 1980 roku i obawą kierownictwa KPCz przed rozszerzeniem tendencji antykomunistycznych²⁸.

2.

W tzw. dekadzie gierkowskiej kinematografia zajmowała ważne miejsce w systemie wymiany kulturalnej PRL z zagranicą²⁹, co wiązało się z przekonaniem polityków, że:

Film jest najbardziej uniwersalnym nośnikiem wiedzy o historii, tradycjach kulturalnych, życiu gospodarczo-społecznym i politycznym kraju [...] dociera wszędzie, nawet tam gdzie nie dotarła jeszcze prasa i książka, gdzie nie dotarł teatr ani telewizja, ma najliczniejszą na świecie rzeszę odbiorców [...]. Wszystko wydaje się wskazywać na to, że podstawową płaszczyzną, na której odbywać się będzie konfrontacja ideologiczna między socjalizmem a kapitalizmem – stanie się kultura. Film zajmuje tu poczesne miejsce i będzie miał olbrzymią rolę do odegrania³⁰.

²⁵ Justyna Zajac, Ryszard Zięba, *Polska w stosunkach międzynarodowych 1945–1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 128–129; Andrzej Skrzypek, *Dyplomatyczne dzieje PRL w latach 1956–1989*, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Pułtusk–Warszawa 2010, s. 191–194.

²⁶ Andrzej Skrzypek, *Dyplomatyczne dzieje PRL...*, s. 194.

²⁷ Bogusław Płaza, *Kultura zbliża narody...*, s. 119.

²⁸ Jan Rychlik, *Społeczeństwo czechosłowackie i Komunistyczna Partia Czechosłowacji a wydarzenia w Polsce w latach 1980–1981*, tłum. Manuela Maciołek, [w:] *Między przymusową przyjaźnią a prawdziwą solidarnością. Czesi – Polacy – Słowacy 1938/39–1945–1989*, red. Petr Blažek, Paweł Jaworski, Łukasz Kamiński, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009, s. 207–220.

²⁹ Szerzej na ten temat zob. Joanna Szczytkowska, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014, s. 256–330.

³⁰ Archiwum Akt Nowych (AAN), Naczelny Zarząd Kinematografii (NZK), sygn. 1/109, Perspektywiczny program działania polskiej kinematografii za granicą (1974).

Kierunki międzynarodowej działalności filmowej określano zgodnie z celami polityki zagranicznej PRL. Jak wynika z dokumentu NZK pt. *Perspektywiczny program działania polskiej kinematografii za granicą*, Czechosłowacja zajmowała drugi po ZSRR priorytetowy kierunek zagranicznej polityki filmowej kraju³¹.

Współpraca filmowa Polski z Czechosłowacją opierała się w latach 70. XX wieku na podpisywanych każdego roku Planach Współpracy między Ministerstwem Kultury i Sztuki – Naczelnym Zarządem Kinematografii a „Czechosłowackim Filmem”. Przebiegała wielokierunkowo, zakładając rozmaite formy kontaktów, a wśród nich nade wszystko:

- koprodukcje i wzajemne świadczenie usług filmowych,
- organizację uroczystych premier z okazji świąt narodowych,
- wzajemne organizowanie przeglądów i „dni filmu”,
- uczestnictwo obu kinematografii w międzynarodowych imprezach odbywających się w Polsce i Czechosłowacji,
- wymianę materiałów filmowych i współpracę filmotek,
- wymianę doświadczeń w poszczególnych pionach kinematografii,
- współpracę stowarzyszeń filmowców – pracowników twórczych i technicznych³².

Poczesne miejsce w kształtowaniu powyższych planów odgrywały tradycyjne doroczne narady szefów kinematografii krajów socjalistycznych³³. Historia międzynarodowych konferencji filmowych w bloku wschodnim sięga lat 50. XX wieku i wiąże się z dążeniem ZSRR do skoordynowania oraz kontrolowania państwowych przemysłów i kultury filmowej. Pavel Skopal określa je jako „instytucje dyscyplinujące”, które miały przyczynić się do tworzenia socjalistycznego kina transnarodowego³⁴. Idee organizowania konferencji kontynuowano w kolejnych dekadach.

Jedno z tego typu posiedzeń odbyło się w Polsce w dniach 11–12 lutego 1975 roku. W Warszawie spotkały się delegacje kierownictw „brat-

³¹ Tamże.

³² AAN, NZK, sygn. 2/185, Współpraca polsko-czechosłowacka w dziedzinie kinematografii w latach 1972–1973; *Kronika*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 6, s. 30.

³³ Por. Edward Zajiček, *Film polski. Ekonomia i organizacja produkcji*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 100–101.

³⁴ Szerzej na ten temat zob. Pavel Skopal, *Międzynarodowa konferencja jako instytucja dyscyplinująca. „Rewizjonistyczne tendencje” w polskim kinie lat 1957–1960 z perspektywy radiologicznej*, tłum. Miłosz Stelmach, [w:] *Kino polskie jako transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Universitas, Kraków 2017, s. 127–137.

nich” kinematografii i filmowych stowarzyszeń twórczych³⁵. Dyrektor generalny Kinematografii Czechosłowackiej Jiří Purš³⁶, omawiając niektóre podstawowe dane dotyczące stosunków CSRS z zagranicą, wspomniał wówczas o wspólnym filmie realizowanym z kinematografią polską pt. *Podwójny świat w hotelu Pacyfik (Dvojí svět hotelu Pacifik)*³⁷, o czym szerzej w dalszej części tekstu.

Wymianie informacji i koordynowaniu współpracy sprzyjały kontakty na forum międzynarodowym: spotkania przy okazji zebrań organizacji międzynarodowych i specjalistycznych konferencji konsultacyjnych, festiwalu i okolicznościowych imprez filmowych. Przykładowo, w 1974 roku w Warszawie odbyła się narada pracowników filmotek krajów socjalistycznych³⁸. Zaangażowanie narodowych archiwów filmowych (Filmoteka Polska i Československý filmový ústav) w promowanie wzajemne twórczości filmowej było w tym czasie zauważalne. Wspomnieć można np. współpracę przy organizacji przeglądu filmów Vladislava Vančury w warszawskim „Iluzjonie”³⁹.

Jedną z oficjalnych okazji, aby potwierdzić rozwojową współpracę, wyznaczył jubileusz 30-lecia kinematografii polskiej. Dla jego uczczenia dyrektor Kinematografii Czechosłowackiej Jiří Purš wystosował,

³⁵ Oprócz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i Czechosłowackiej Socjalistycznej Republiki w naradzie uczestniczyły delegacje Bułgarskiej Republiki Ludowej, Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Socjalistycznej Republiki Rumunii, Węgierskiej Republiki Ludowej oraz Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich – AAN, NZK, sygn. 1/106, Stenogram z narady kinematografii krajów socjalistycznych odbytej w dniu 11 lutego 1975 roku w Warszawie.

³⁶ W składzie delegacji Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej znaleźli się ponadto: Ján Podhradský – dyrektor Kinematografii Słowackiej, Jaromila Hružová – pracownik KC KPCz, Jiří Rybín – dyrektor filmowego przedsiębiorstwa handlu zagranicznego, Ludvík Toman – członek Prezydium Czechosłowackiego Związku Artystów Dramatycznych, Leo Štefankovič – przedstawiciel Związku Filmowców Słowacji, Jan Vaníček – zastępca naczelnika wydziału zagranicznego, Jaromíra Mizerová – pracownik wydziału zagranicznego. Z kolei w składzie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej znaleźli się: Mieczysław Wojtczak – I zastępca Ministra Kultury i Sztuki, Jan Kasak – zastępca kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, Jerzy Kawalerowicz – prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Jerzy Bajdor – dyrektor NZK, Waclaw Janas – dyrektor NZK, Stanisław Kuszewski – rektor PWSFTiT w Łodzi, Alicja Ciężkowska – dyrektor „Filmu Polskiego” – AAN, NZK, sygn. 1/107, Dokument końcowy narady szefów kinematografii krajów socjalistycznych. Warszawa, 11–12 luty 1975.

³⁷ AAN, NZK, sygn. 1/106, Stenogram z narady kinematografii krajów socjalistycznych odbytej w dniu 11 lutego 1975 w Warszawie. Wspomniany film w Polsce rozpoznawano pt. *Zakłęte rewiry*.

³⁸ Joanna Szczutkowska, *Polityka kulturalna PRL...*, s. 282.

³⁹ *Kronika*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 4, s. 25.

podobnie jak przedstawiciele pozostałych „bratnich krajów”, specjalne „pozdrowienia”:

My, pracownicy „Filmu Czechosłowackiego” przekazujemy najserdeczniejsze życzenia wszystkim pracownikom twórczym, technicznym i administracyjnym, robotnikom i całemu kierownictwu kinematografii Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z okazji trzydziestej rocznicy powstania kinematografii państwowej [...]. Jesteśmy przekonani, że w ścisłej współpracy z pozostałymi kinematografiami socjalistycznymi, polska kinematografia tworzyć będzie nadal filmy ukazujące w sposób prawdziwy i artystycznie wartościowy życie społeczeństwa socjalistycznego, i w ten sposób przyczyni się do wspólnego, dalszego pogłębiania przyjaźni i współpracy między narodami, do umocnienia pokoju i dalszego rozkwitu socjalistycznej sztuki filmowej⁴⁰.

Praktyczną realizację planów współpracy dwustronnej komplikowała złożona sytuacja wewnętrzna w CSRS i w czzechosłowackim filmowym środowisku twórczym, zaistniała w następstwie wydarzeń 1968 roku. Interwencja wojsk Układu Warszawskiego wymusiła anulowanie reform i odsunięcie reformatorów, paraliżując tamtejsze życie polityczne i kulturalne⁴¹. Spowodowała uwiad czzechosłowackiej nowej fali (1963–1968), której także w Polsce przewidywano pod koniec dekady ciekawą przyszłość: „Film czzechosłowacki jest w stadium nieustannego rozwoju, nic nie wróży wyczerpania się twórczej inwencji reżyserów”⁴² – pisano. Ten „cud filmowy” – twierdzi znawczyni kinematografii środkowoeuropejskiej Dobrochna Dabert – „przygaśł potem na wiele dekad, pozostając w czasie panowania tandetnej sztuki normalizacyjnej jedynie legendą bez szans na kontynuację jej artystycznego przesłania”⁴³. Większość nowofalowych filmów na wiele lat stało się „półkownikami”⁴⁴. Tego typu represje dotyczyły także twórców kultury w innych krajach socjalistycznych i z tego względu w polskiej literaturze przedmiotu zwraca się czasem uwagę na analogię między opisaną sytuacją a reakcją władz PRL na polską szkołę filmową⁴⁵.

⁴⁰ Jiří Purš, *XXX lat kinematografii*, „Kino” 1976, nr 1, s. 8–9.

⁴¹ Peter Calvocoressi, *Polityka międzynarodowa 1945–2000*, tłum. Wiesława Bolimowska-Garwacka, Hanna Burska, Stanisław Głabiński, Janusz Gołębiowski, Książka i Wiedza, Warszawa 2002, s. 324.

⁴² Janusz Skwara, *Nowy film czzechosłowacki*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 87.

⁴³ Dobrochna Dabert, *Fenomen Czechosłowackiej Nowej Fali*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. Marzena Matla, Lenka Németh Vítová, Instytut Historii UAM, Poznań 2012, s. 13.

⁴⁴ Ewa Ciszewska, *Filmy nie do końca „normalne”: z historii czzechosłowackiej „normalizacji”*, „Kino” 2010, nr 10, s. 64.

⁴⁵ Dorota Skotarczak, *Czeska szkoła filmowa (1963–1968)*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, s. 35.

Jak wskazuje Peter Hames, bezpośrednio po interwencji Układu Warszawskiego w czechosłowackim przemyśle filmowym nie zaszły widoczne zmiany⁴⁶. Co prawda, już w 1969 roku szefem kinematografii CSRS został Jiří Purš, jednak dopiero w roku następnym rząd przeprowadził reorganizację, rozwiązując autonomiczne zespoły filmowe oraz rady scenariuszowe. Ponadto unieważniono plany produkcyjne i usunięto ze stanowisk dyrektorów studiów filmowych Barrandov i Koliba. Stopniowo zatrzymywano kolejne filmy, przerywając produkcje lub nie dopuszczając do dystrybucji⁴⁷. „Wiele filmów postanowiono «zamilczeć na zawsze»” – jak to ujął Mariusz Szczygieł, który do sygnalizowanej problematyki powracał nieraz w konwencji reportażowej⁴⁸. Odnosząc się do zjazdu Komunistycznej Partii Czechosłowacji w 1971 roku, na którym ogłoszono „pokonanie chaosu” i potępiono tzw. absolutną swobodę twórczości, napisał:

To przemawiał prezydent republiki. – Przez te dwa lata – powiedział – Komitet Centralny pod przewodnictwem towarzysza Husáka wykonał dzieło godne szacunku. W imieniu artystów odetchnęła na mównicy aktorka Jiřina Švorcová, ekspedientka w serialu *Kobieta za ladą*: – Nareszcie! – Wrogowie socjalizmu – mówiła dalej – rozpętały w 1968 roku problem tak zwanej absolutnej swobody twórczości artystycznej. Popierani aplauzem Zachodu, zaczęli w końcu wzbudzać w ludziach niewiarę w socjalizm jako podstawową zasadę życia⁴⁹.

W efekcie zaistniałych przeobrażeń kino czechosłowackie dekady lat 70. XX wieku rozwijało się pod dyktando nowej ekipy Gustáva Husáka, zorientowanej pod względem programowym na „kult przeszłości” i popularyzowanie tematyki II wojny światowej i pierwszych lat powojennych⁵⁰.

W okresie *normalizacji* – pisze Ewa Ciszewska – kino, jako element potencjalnie wywrotowy, a jednocześnie zdolny pełnić doniosłe funkcje ideologiczne, znalazło się pod baczną kuratelą. Logicznym następstwem nowej polityki kulturalnej stała się zmiana

⁴⁶ Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. Grażyna Świętochowska i in., Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 302.

⁴⁷ Szerzej Ewa Ciszewska, *Filmy nie do końca „normalne”...*, s. 63; Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala...*, s. 302–303; tenże, *Czechoslovakia: After the Spring*, [w:] *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, red. Daniel J. Goulding, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1989, s. 107.

⁴⁸ Mariusz Szczygieł, *Czeski film – nikt nic nie wie, a to Kafka*, http://wyborcza.pl/1,75410,8956396,Czeski_film___nikt_nic_nie_wie__a_to_Kafka.html?disableRedirects=true (dostęp: 3.04.2018).

⁴⁹ Mariusz Szczygieł, *Gottland*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 129.

⁵⁰ Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala...*, s. 305; tenże, *Czechoslovakia...*, s. 107.

profilu kinematografii: dramaty społeczne, satyry czy alegoryczne opowieści ustąpiły miejsca bądź socjalistycznym agitkom, bądź filmom uznawanym za niegroźne pod względem ideologicznym⁵¹.

Przyjęcie takiej a nie innej strategii spowodowało daleko idące komplikacje w czechosłowackim przemyśle filmowym. Przejawem trudności była m.in. niedostateczna liczba reżyserów i scenarzystów. Niektórzy, jak np. Věra Chytilová i Ester Krumbachová, zostali pozbawieni prawa wykonywania zawodu, a inni, jak Evald Schorm, ze względów ideologicznych i politycznych nie wyrażali chęci pracy⁵². Z jednej strony wielu twórców, a wśród nich m.in. Miloš Forman i Ivan Passer, zdecydowało się na emigrację⁵³. Z drugiej zaś, aby utrzymać pracę, część reżyserów postanowiła albo reprezentować nową linię partii (np. Jaroslav Balík, Antonín Kachlík), albo realizować filmy, zachowując polityczną neutralność (np. Karel Kachyňa, Jiří Menzel)⁵⁴. Opisane zmiany personalne wpłynęły niekorzystnie na estetyczną i techniczną wartość filmów produkowanych na początku lat 70. XX wieku i z tego powodu wielu nowofalowych reżyserów, m.in. Antonína Mášę, Hynka Bočana, Jiříego Menzla przywrócono z czasem do pracy⁵⁵. Zdaniem tego ostatniego, zasadniczym pozaartystycznym skutkiem interwencji 1968 roku były zmiany natury etycznej:

Wielu ludzi załamało się i doszło do wniosku – czego ja jestem przykładem – że świat nie jest tak idealny, jak go postrzegaliśmy, co więcej, że ludzie nie są tak dobrzy, jak nam się wydawało [...] właśnie w tamtych socrealistycznych czasach odkryłem, że takie myślenie to ułuda, że są też i tacy, u których podobnych wartości na pewno nie odnajdziemy. Było to dla mnie gorzkim przeżyciem. Sporo ludzi straciło robotę. Czego nie uczynili naziści, wykonała komuna [...]. Ludzie stracili wiarę w to, co robią. Gwałtownie nastąpił spadek jakości filmu, następnie jakości pracy samych twórców⁵⁶.

Współpracę filmową utrudniał także fakt, że kinematografię CSRS charakteryzowała w tamtych latach niechęć kierownictwa programowego do

⁵¹ Ewa Ciszewska, *Filmy nie do końca „normalne”...*, s. 64–65.

⁵² Szerzej na ten temat pisze m.in. Dobrochna Dabert, *Fenomen Czechosłowackiej Nowej Fali*, s. 26–27.

⁵³ Szerzej Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala...*, s. 306–307; Dorota Skotarczak, *Czeska szkoła filmowa...*, s. 35.

⁵⁴ Szerzej Ewa Ciszewska, *Filmy nie do końca „normalne”...*, s. 64.

⁵⁵ Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala...*, s. 307, 324.

⁵⁶ *Filmowcy o Nowej Fali. Jiří Menzel, reżyser*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala...*, s. 82–83.

tw. tematów trudnych i eksperymentów twórczych⁵⁷. Powyższa konstatacja zaczerpnięta ze sprawozdania polskiego NZK znajduje potwierdzenie w ustaleniach Petera Hamesa, który napisał, że: „Charakter prawie wszystkich filmów powstałych w latach siedemdziesiątych określa brak pomysłów na etapie scenariusza – strach przed ideologicznym nonkonformizmem skutkowało tym, że filmy mówiły właściwie o niczym”⁵⁸. Minister kultury i sztuki PRL z lat 1974–1978 Józef Tejchma określił zaistniałą wówczas w CSRS sytuację jako „pustynię kulturalną” o źródłach ideologicznych, będącą skutkiem interwencji. W kwietniu 1976 roku Tejchma w swoim dzienniku zanotował, że w Czechosłowacji „po 1968 roku nie ma twórczości filmowej”⁵⁹.

Zdaniem strony polskiej opisane trudności wpływały na rozmiar i charakter współpracy w zakresie koprodukcji oraz eksportu i importu filmów⁶⁰.

Koprodukcje i usługi techniczno-produkcyjne stanowiły bardzo ważną formę międzypaństwową współpracy filmowej. Jak podkreśla Edward Zajiček:

Doświadczenia ze współpracy z krajami socjalistycznymi potwierdziły, że koprodukcja oraz świadczenie usług techniczno-produkcyjnych są korzystne dla uczestniczących stron. W przypadku kooperacji z krajami RWPG poza takimi korzyściami, jak zwiększenie atrakcyjności filmu koprodukcyjnego, rozłożenie jego kosztów na współpartnerów oraz wymiany doświadczeń technicznych i organizacyjnych, realizacja wspólnego filmu lub współpraca produkcyjna sprzyja wzajemnemu lepszemu poznaniu się i wymianie myśli oraz służy prezentacji kultury bratnich krajów i przyczynia się do pogłębienia integracji oraz więzów przyjaźni⁶¹.

Pomimo trudności i niedostatków koprodukcyjnych – we współpracy z NRD Czechosłowacja nakręciła trzykrotnie więcej filmów⁶², z omawianej dekady pochodzi jeden z najciekawszych efektów umowy koprodukcji z krajami socjalistycznymi – ekranizacja powieści Henryka Worcella pt. *Zakłęte rewiry*. Film o tym samym tytule wyreżyserował w 1975 roku

⁵⁷ AAN, NZK, sygn. 2/185, Współpraca polsko-czechosłowacka w dziedzinie kinematografii w latach 1972–1973.

⁵⁸ Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala...*, s. 306.

⁵⁹ Józef Tejchma, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Oficyna Cracovia, Kraków 1991, s. 39, 202.

⁶⁰ AAN, NZK, sygn. 2/185, Współpraca polsko-czechosłowacka w dziedzinie kinematografii w latach 1972–1973.

⁶¹ Edward Zajiček, *Film polski. Ekonomika...*, s. 100.

⁶² Szerzej na ten temat: Pavel Skopal, *The Pragmatic Alliance of DEFA and Barrandov: Cultural Transfer, Popular Cinema and Czechoslovak-East German Co-productions, 1957–85*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2018, t. 38, s. 7.

Janusz Majewski wspólnie z czechosłowackim Studiem Filmowym Barrandov. Pierwotnie Majewski planował kręcić film w Budapeszcie, ostatecznie wybrał jednak Pragę, gdzie zrealizowano większość zdjęć⁶³. Początki współpracy ze scenarzystą Pavlem Hajným i czeskim studiem reżyser wspomina następująco:

Prawdę mówiąc, nie pamiętam, jak doszło do pierwszego spotkania, ale wiem, że bardzo szybko nawiązaliśmy kontakt [...]. Daliśmy mu do przeczytania książkę i on szybko zadeklarował się, że napisze scenariusz, a tymczasem Zespół *Tor* nawiązał odpowiednie kontakty z jego *skupinou*. Umowa o koprodukcji przewidywała, że wkłady obu stron będą mniej więcej proporcjonalne: pierwowzór literacki polski – scenarzysta Czech, reżyser Polak (ja) – operator Czech, scenograf Polski – kostiumograf czeski i tak dalej. Tak samo miejsca realizacji: trochę u nas, trochę tam⁶⁴.

Zakłęte rewiry w okresie promowania dzieła bezpośrednio po premierze, która miała miejsce 27 listopada 1975 roku, zebrały wiele pochlebnych recenzji⁶⁵ oraz nagród na polskich i zagranicznych festiwalach filmowych, m.in. w Gdańsku (nagroda za pierwszoplanową rolę męską na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych dla Romana Wilhelmiego) i Panamie, gdzie jury uhonorowało film aż trzykrotnie, wyróżniając reżysera Janusza Majewskiego, scenarzystę Pavla Hajnego oraz odtwórcę głównej roli Marka Kondrata.

Widziane po latach *Zakłęte rewiry* cały czas cieszą się przychylnością widowni, krytyków, a także historyków kina, którzy, jak Tadeusz Lubelski, dziś interpretują ten film jako zapowiedź Kina Moralnego Niepokoju. Oto, w jakich słowach opisuje go Lubelski:

[...] następny film Majewskiego, zapewne najważniejszy w jego dorobku, *Zakłęte rewiry* (1975) według powieści Henryka Worcella z 1936 roku, wykraczał poza konwencje mody retro. Co prawda i w nim odtworzenie klimatu lat trzydziestych, kiedy toczy się akcja, odgrywa ogromną rolę, dla tego celu film nakręcony został w Czechosłowacji (prototypowy Grand Hotel w Krakowie w peerelowskim stanie nie spełniał już wymagań), a magiczny wizerunek sali restauracyjnej oglądany zachwyconym wzrokiem głównego bohatera, sfotografowany przez Mirosłava Ondříčka w restauracji Obecni Dum w Pradze, stanowił najbardziej zapadający w pamięć obraz filmu (na jego tle pojawiły się napisy czółówki) [...]⁶⁶.

⁶³ Szerzej na temat filmu zob. Stanisław Zawiśliński, *Ach, te rewiry...*, „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 51, s. 76, a także film dokumentalny Grzegorza Jankowskiego i Jacka Szczerby pt. *Já mám hlad... o „Zaklętych rewirach” Janusza Majewskiego* (1999).

⁶⁴ Janusz Majewski, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Wydawnictwo Autorskie, Warszawa 2006, s. 182.

⁶⁵ Zob. np. Wanda Wertenstein, *Zakłęte rewiry – sekrety mądrej precyzji*, „Kino” 1975, nr 11.

⁶⁶ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 387.

Z kolei sam reżyser o omawianym dziele napisał: „Jest i chyba pozosta- nie moim najlepszym filmem”⁶⁷. Dzięki specjalnemu zaproszeniu Museum of Modern Art w Nowym Jorku możliwość jego obejrzenia otrzymała również publiczność w Stanach Zjednoczonych. Amerykański pokaz *Zaklętych rewirów* z 1977 roku spotkał się z ciepłym przyjęciem i dużym zainteresowaniem⁶⁸.

Zaklęte rewiry to nie jest jedyne wspólne przedsięwzięcie PRL i CSRS z dekady gierkowskiej. W 1976 roku powstał dramat sensacyjny pt. *Krótkie życie* na podstawie opowiadania Stanisława Wałacha. Film oparty na scenariuszu Aleksandra Rowińskiego wyreżyserował Zbigniew Kuźmiński. *Krótkie życie* wyprodukował Zespół Filmowy Pryzmat wraz ze słowacką Wytwórnią Filmową Koliba⁶⁹. Warto w tym miejscu dodać, że generalnie we współpracy z południowym sąsiadem stawiano na rozwój kontaktów ze środowiskiem słowackim, które wydawało się bardziej przychylne kinematografii PRL, o czym w dużej mierze decydował fakt, że tamtejszy rynek filmowy podlegał mniejszym ograniczeniom⁷⁰. Usługi produkcyjne przy innym filmie Kuźmińskiego – *Sto koni do stu brzegów* (1978) świadczyło z kolei Studio Filmowe Barrandov. Ponadto we współpracy z czeskim producentem, ale też kinematografiami innych europejskich krajów socjalistycznych, Polska zrealizowała film pt. *Żołnierze wolności* (1977, reż. Jurij Ozierow)⁷¹.

Nie wszystkie plany dotyczące wspólnej realizacji filmów fabularnych udało się w omawianej dekadzie zrealizować⁷². Jak wynika z dokumentów archiwalnych, w 1972 i 1973 roku obie strony rozważyły działania koprodukcyjne. Strona czeska zaproponowała realizację dwóch komedii: o czechosłowackich marynarzach w Trójmieście i polskich robotnikach w Czechosłowacji. Wraz z kinematografią CSRS planowano ponadto przeniesienie na srebrny ekran scenariuszy Andrzeja Twerdochliba (*Długi cień*) oraz Pavla Hajnego (*Zmory*). Wspólne zamierzenia realizacyjne oraz potrzebę dalszych rozmów z koproducentem słowackim sygnalizował również Aleksander Ścibor-Rylski na naradzie Zespołów Filmowych w 1975 roku:

Mamy też propozycję koprodukcji polsko-słowackiej – informował – scenariusz jest gotowy, ale nie mamy jeszcze zgody oficjalnej [...] jeśli nie napotkalibyśmy na przeszkody, to film mógłby być realizowany w tym roku i towarowo oddany też w tym roku⁷³.

⁶⁷ Janusz Majewski, *Ostatni klaps...*, s. 202.

⁶⁸ Tamże, s. 204.

⁶⁹ Szerzej na temat filmu pisze w niniejszym tomie Jarosław Grzechowiak.

⁷⁰ Joanna Szczutkowska, *Polityka kulturalna...*, s. 309; Peter Hames, *Czechoslovakia...*, s. 114.

⁷¹ Szerzej na temat filmu: Mieczysław Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa*, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 2004, s. 133–138.

⁷² Joanna Szczutkowska, *Polityka kulturalna...*, s. 306.

⁷³ Cyt. za: tamże.

Z przywołanych wyżej względów Czechosłowacji bardziej niż na wspólnej realizacji filmów zależało na usługach artystycznych polskich reżyserów i aktorów. Starano się w ten sposób wpłynąć w jakiś sposób na własne środowisko filmowe. Niektóre propozycje polscy twórcy przyjmowali, na inne nie chcieli się zgodzić, uważając, że Czechosłowacy powinni swoje problemy rozwiązywać bez pomocy z zewnątrz⁷⁴. W ramach wymiany usług filmowych angażowano aktorów. Wymiana aktorska Polski z Czechosłowacją przybierała kilka zasadniczych form, obejmując występy w rolach pierwszoplanowych i epizodach w filmach współprodukowanych oraz występy w filmach realizowanych za granicą bez umów współprodukcyjnych lub w ramach świadczenia usług przez stronę polską⁷⁵. W tym kontekście warto przywołać czechosłowackie filmy Barbary Brylskiej, zresztą chętnie angażowanej w latach 70. XX wieku przez reżyserów także innych państw tzw. obozu socjalistycznego: *Koncert pre pozostałych* (1976, reż. Dušan Trančík) i *Tichý Američan v Praze* (1977, reż. Josef Mach, Štěpán Skalský). Ponadto zgodnie z art. 2 umowy z 1966 roku współpraca kulturalna PRL–CSRS miała być prowadzona przez „przyjmowanie obywateli drugiej Umawiającej się strony na studia, staż lub praktykę”⁷⁶. Do postanowień tych stosowano się, czego w dziedzinie kinematografii najlepszą egzemplifikacją pozostanie prawdopodobnie „czeska edukacja” Agnieszki Holland, absolwentki Praskiej Szkoły Filmowej FAMU (1971). Czeskie inspiracje i wpływy są bardzo widoczne w twórczości reżyserki⁷⁷, która w rozmowie z Marią Kornatowską odniosła się także do wpływu wydarzeń 1968 roku na jej stosunki z Czechosłowakami i aktywność polityczną:

Po interwencji, ponieważ Polacy brali w niej udział, zrobiłam się bardziej aktywna politycznie, chciałam w ten sposób odkupić nasze winy. Napytałam sobie wtedy różnych kłopotów, ale w sumie koledzy mieli do mnie zaufanie. Nie odczuwałam ostracyzmu ani oskarżeń z ich strony⁷⁸.

Odnosząc się do kwestii importu i eksportu, o ile liczba sprowadzanych do Polski filmów po 1968 roku w zasadzie się nie zmieniła, to z po-

⁷⁴ AAN, NZK, sygn. 2/185, Współpraca polsko-czechosłowacka w dziedzinie kinematografii w latach 1972–1973.

⁷⁵ Janina Połęcka, Oskar Sobański, *Czy i jak stworzyć wspólny rynek aktorski socjalistycznych kinematografii?*, „Kino” 1971, nr 7, s. 41.

⁷⁶ Dz. U. 1966 r. nr 32, poz. 190.

⁷⁷ Szerzej na ten temat: Mariola Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 81–106.

⁷⁸ Agnieszka Holland, *Magia i pieniądze. Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 115.

wodu ostrożnej polityki komisji kwalifikacyjnych CSRS zakupy polskich filmów fabularnych uległy wyraźnemu zmniejszeniu. W opracowaniu NZK zanotowano:

Wszelki eksperyment artystyczno-formalny, jak też problemowe, dyskusyjne stawianie spraw płoszy czechosłowackich rozpowszechniaczy, którzy wyczuleni są na ewentualne elementy krytykanctwa lub manieri twórczej importowanej z Zachodu. W rezultacie najłatwiej przez to przeczulone sito selekcji przechodzą słabe, ale poprawne ideowo filmy i filmy neutralne politycznie. W wyniku tego czechosłowackie zakupy polskich filmów fabularnych są mniejsze i w zestawie mniej atrakcyjne, prezentujące widzowi czeskiemu mniej niż przeciętny poziom artystyczny polskiej produkcji filmowej. Ma to oczywiście negatywny wpływ na wyniki rozpowszechniania filmów polskich na terenie Czechosłowacji⁷⁹.

Zdaniem Tadeusza Miczki owa specyficzna polityka selekcji nie zniechęciła tamtejszych widzów, którzy wykazywali więcej zainteresowania polskim kinem niż Polacy kinem CSRS (szczególną popularnością w CSRS cieszył się *Potop* Jerzego Hoffmana⁸⁰), mimo iż otrzymywali jego zniekształcony obraz, nieuwzględniający np. najważniejszych dzieł Kina Moralnego Niepokoju⁸¹. Jeśli zaś chodzi o recepcję filmów czechosłowackich w Polsce, generalnie, powtórzyć należy za Ewą Ciszewską, okres tzw. normalizacji zapisał się w historii kinematografii czechosłowackiej bardzo pozytywnie pod względem liczby produkowanych rocznie filmów (ok. 40) i efektów eksportowych – zagraniczne sukcesy frekwencyjne odnosiły zwłaszcza filmy dla dzieci i młodzieży, komedie, filmy kryminalne i seriale⁸². Potwierdzenie przynoszą nie tylko oficjalne źródła pisane, lecz także pamięć społeczna – po dziś dzień wspomina się w Polsce choćby popularne onegdaj seriale telewizyjne *Kobieta za ladą* (*Žena za pultem*, reż. Jaroslav Dudek, 1977) czy *Szpital na peryferiach* (*Nemocnice na kraji města*, reż. Jaroslav Dudek, 1977–1981). Statystycznie, w latach 1971–1976 na ekranach polskich kin wyświetlono 70 czechosłowackich filmów fabularnych, m.in.: *Dni zdrady* (*Dni zrady I–II*, reż. Otakar Vávra, 1973), *I znów skaczą przez kałuże...* (*Už zase skáču přes kaluže*, reż. Karel Kachyňa, 1970), *Kochankowie roku pierwszego* (*Milenci v roce jedna*, reż. Jaroslav Balík, 1974), *O miłości* (*Láska*, reż. Karel Kachyňa, 1973), ... i *pozdrawiam jaskółki* (... a *pozdravuji vlaštovky*, reż. Jaromil Jireš, 1972), *Lampy naftowe* (*Petrolejové lampy*,

⁷⁹ AAN, NZK, sygn. 2/185, Współpraca polsko-czechosłowacka w dziedzinie kinematografii w latach 1972–1973.

⁸⁰ Bogusław Płaza, *Kultura zbliża narody...*, s. 121.

⁸¹ Tadeusz Miczka, *Kino czeskie w Polsce i kino polskie w Czechosłowacji...*, s. 266.

⁸² Ewa Ciszewska, *Filmy nie do końca „normalne”...*, s. 65.

reż. Juraj Herz, 1971)⁸³. Łącznie w latach 1969–1981 na ekrany polskich wprowadzono 166 filmów południowych sąsiadów⁸⁴. Niektóre filmy problemowe, np. *Katarzyna i jej córki* (*Kateřina a její děti*, reż. Václav Gajer, 1970) i *Nie chcę nic słyszeć* (*Nechci nic slyšet*, reż. Ota Koval, 1978) trafiały do tzw. puli specjalnej kin studyjnych i dyskusyjnych klubów filmowych (DKF). Nie rozpowszechniano jednak propagandowych dramatów politycznych, komentujących zdarzenia 1968 roku⁸⁵. Od drugiej połowy lat 70. XX wieku, dzięki różnym przeglądom i konferencjom, prezentowano nowofalowe dzieła Czechosłowaków, które, odmiennie niż twórczość okresu „normalizacji”, były wdzięcznym przedmiotem analiz Polaków⁸⁶. Duży wkład w tym zakresie miały inicjatywy rozkwitających w tej dekadzie DKF-ów. Ich działalność sprzyjała popularyzacji „bratnich” kinematografii. Przykładowo, DKF „Rumcajs” w Częstochowie, współpracujący z Ośrodkiem Kultury i Informacji CSRS w Warszawie, każdego roku organizował przeglądy filmów czechosłowackich oraz spotkania z twórcami czy przedstawicielami Stowarzyszenia Filmowców CSRS⁸⁷. Bezpośrednie kontakty z klubami filmowymi w Czechosłowacji utrzymywał gliwicki DKF „Iksik”, zapraszając ich przedstawicieli (z Ostrawy) do udziału w seminariach filmowych na terenie Polski (np. w Wiśle). W zamian delegatów polskich klubów podejmowali organizatorzy podobnych imprez na terenie CSRS. Dzięki współpracy z klubem filmowym w Ostrawie przedstawiciele „Iksika” mogli brać udział w corocznym Ogólnokrajowym Seminarium klubów czeskich w Pisku, zyskując tym samym szansę zapoznania się z formami i warunkami działalności klubów filmowych w Czechosłowacji⁸⁸.

Większych trudności we współpracy polsko-czechosłowackiej nie odnotowano w zakresie organizacji i uczestnictwa w imprezach i festiwalach filmowych, m.in. w Karlowych Warach, Krakowie czy Przeglądzie Filmów Świata – „Konfrontacje”, odgrywających w zagranicznej polityce filmowej krajów socjalistycznych istotną rolę informacyjno-propagandową i handlową. Zgodnie z założeniami organizowano uroczyste premiery, pokazy i przeglądy. Przykładowo w 1972 roku odbyła się w Czechosłowacji uroczysta premiera *Pęty w koronie* (1971, reż. Kazimierz

⁸³ Bogusław Płaza, *Kultura zbliża narody...*, s. 121.

⁸⁴ Tadeusz Miczka, *Kino czeskie w Polsce i kino polskie w Czechosłowacji*, s. 265.

⁸⁵ Tamże, s. 266.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Jacek Tomczyk, *To już 22 lata...*, „Film na Świecie” 1978, nr 6, s. 115.

⁸⁸ Bogdan Moździerz, *Kluby w Czechosłowacji (ruch klubowy w świecie)*, „Kultura Filmo-
wa” 1973, nr 1, s. 103.

Kutz), zaś w Polsce *Ślubu bez obrączki* (*Svatba bez prstýnku*, reż. Vladimír Čech, 1972). Kolejny rok rozwoju stosunków filmowych upłynął pod znakiem pięćsetnej rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika i 25. rocznicy Rewolucji Lutowej w CSRS. Zdecydowano o tym na styczniowym spotkaniu w Warszawie wiceministra kultury i sztuki Czesława Wiśniewskiego i zastępcy dyrektora generalnego Czechosłowackiego Filmu Bohumila Steinera. Pamięć o przewrocie lutowym była zresztą niejednokrotnie okazją do organizowania w Polsce specjalnych pokazów filmowych, jak ten w 1978 roku, kiedy w warszawskim kinie „Bajka” wyświetlono *Zwycięski lud* (*Vítězný lid*, reż. Vojtěch Trapl, 1977)⁸⁹. Dnia 5 maja 1980 roku z okazji święta narodowego CSRS w tym samym miejscu odbyła się uroczysta premiera *Tajemnicy stalowego miasta* (*Tajemství ocelového města*, reż. Ludvík Ráža, 1978) z udziałem filmowców. W skład delegacji CSRS weszli: scenarzysta, kierownik literacki wytwórni filmowej Gottwaldov Josef Vaculík, montażysta Maximilián Remeň oraz aktorki Bohumila Myslíková i Milada Svobodová. Czechosłowaccy filmowcy uczestniczyli także w Przeglądzie Filmów Czechosłowackich w Szczecinie i Katowicach, który odbył się w dniach od 7 do 17 maja. W programie przeglądu znalazły się m.in. następujące filmy: *Boska Emma* (*Božská Ema*, reż. Jiří Krejčík, 1979), *Ja już będę grzeczny, dziadku* (*Já už budu hodný, dědečku!*, reż. Petr Schulhoff, 1978) oraz *Solo dla starszej pani* (*Sólo pro starou dámu*, reż. Václav Matějka, 1978)⁹⁰.

Kinematografie obu krajów reprezentowano i nagradzano na międzynarodowych festiwalach filmowych organizowanych w Czechosłowacji i w Polsce. Polskie filmy zdobyły w omawianym czasie wiele wyróżnień na MFF w Karlowych Warach: w 1972 roku Nagrodę Główną (jedną z czterech równorzędnych) otrzymał *Poślizg* (1972, reż. Jan Łomnicki), w 1974 roku Nagrodą Specjalną Jury wyróżniono film *Ciemna rzeka* (1973, reż. Sylwester Szyszko), w 1976 roku nagrodą za kreację męską dla Zygmunta Malanowicza wyróżniono *Jarostawa Dąbrowskiego* (1975, reż. Bohdan Poreba). W 1980 roku nagrodę w konkursie debiutów przyznano *Olimpiadzie '40* (1980, reż. Andrzej Kotkowski). W tym samym roku Nagrodę Specjalną Jury wręczono Kazimierzowi Kutzowi za *Paciorki jednego różańca* (1979). Wiele polskich filmów fabularnych wyróżniono na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Pradze. W latach 70. XX wieku nagrody zdobyły: *Przez dziewięć mostów* (1971, reż. Ryszard Ber), *Chłopcy* (1971, reż. Ryszard Ber), *Jutro* (1973, reż. Bogdan Hussakowski). Polskie filmy zdobywały także nagrody na specjalistycznych

⁸⁹ Joanna Szczutkowska, *Polityka kulturalna...*, s. 309.

⁹⁰ *Kronika*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 12, s. 19.

festiwalach filmowych: MFF Turystycznych „Tourfilm” w Szpindlerowym Młynie, MFF Naukowych „Techfilm ‘75” w Pardubicach, MFF „Ecofilm” w Pardubicach. W 1978 roku Nagrodą Specjalną za reżyserię na MFF Ludzi Pracy w Libercu przyznano Jerzemu Kawalerowiczowi za *Śmierć prezydenta* (1977). Filmy dokumentalne *W słońcu* (1971, reż. Zygmunt Koziański) oraz *Żołnierz godziny nie wybiera* (1971, reż. Donat Czerewacz) wyróżniono z kolei na MFF Armii Państw Układu Warszawskiego w Brnie⁹¹. Kinematografia CSRS obecna była w latach 70. na festiwalach filmowych w Polsce. Czechosłowackie filmy krótkometrażowe: *Kasiarz* (*Kasař*, reż. Jaromil Jireš, 1974), *Nie fantazuj* (*Nesmysl*, reż. Adolf Born, Jaroslav Dobrava, Miloš Macourek, 1975), *Podwójne życie Józefa Hlinomaze* (*Dvojí život Josefa Hlinomaze*, reż. Jiří Brdečka, 1976), *Drabina* (*Rebrík*, reż. Viktor Kubal, 1978), *Szczęście z Kokury* (*Štěstí z Kokury*, reż. Bohumil Musil, 1979) zdobywały nagrody na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie⁹².

Ponadto Polska i Czechosłowacja współpracowały przy organizacji międzynarodowych festiwali twórczości amatorskiej krajów socjalistycznych. Jedna z tego typu imprez odbyła się w dniach 2–8 maja 1980 roku w Świeradowie-Zdroju z okazji 35. rocznicy „zwycięstwa nad faszyzmem”. W ramach festiwalu każdy kraj przedstawił program filmowy, któremu towarzyszyło seminarium na temat roli scenariusza w filmie amatorskim⁹³.

Osobnym rozdziałem w dziejach między państwowych związków filmowych jest działalność ośrodków kulturalno-informacyjnych Polski w Pradze i Bratysławie i Czechosłowacji w Warszawie, działających na podstawie protokołu podpisanego w Warszawie 27 marca 1958 roku⁹⁴. Celem ich funkcjonowania miało być lepsze wzajemne poznanie Polaków, Czechów i Słowaków, czemu służyła m.in. propaganda audiowizualna⁹⁵. Interwencja wojsk Układu Warszawskiego w 1968 roku utrudniła działania polskich ośrodków kultury, starających się w kolejnej dekadzie kontynuować dotychczasowe formy pracy⁹⁶. Przy udziale tych instytucji organizowano Dni Kultury Polskiej w Czechosłowacji i Dni Kultury

⁹¹ Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 305, 313, 320, 329, 337, 343, 351, 359, 367, 374. Zob. też: Bogusław Piłza, *Kultura zbliża narody...*, s. 121–122.

⁹² Dane z: <http://www.krakowfilmfestival.pl/archiwum> (dostęp: 20.05.2017).

⁹³ *Kronika*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 12, s. 19.

⁹⁴ Janina Bilińska, *Stosunki między Polską a Czechosłowacją*, s. 76.

⁹⁵ Anna Szczepańska, *Warszawa – Praga...*, s. 479, 481.

⁹⁶ Tamże, s. 491–492.

Czechosłowackiej w Polsce, którym towarzyszyły pokazy filmowe⁹⁷. Ważnym wydarzeniem w kontekście popularyzowania twórczości obu krajów były „dni” i „tygodnie” filmów. Przykładowo, z okazji 30-lecia PRL w Czechach i Słowacji zorganizowano Tydzień Filmów Polskich połączony z przeglądem filmów krótkometrażowych⁹⁸. W Ośrodku Kultury Czechosłowackiej w Warszawie organizowano rozmaite wydarzenia artystyczne, m.in. pokazy filmowe z okazji świąt narodowych. Dla przykładu, 27 sierpnia 1971 roku, z okazji 27. rocznicy wybuchu słowackiego powstania narodowego zorganizowano pokaz filmów na temat jego historii, a także aktualnego życia Słowacji⁹⁹.

Film i kinematografia to dziedzina, która dość szybko połączyła Polskę i Czechosłowację po II wojnie światowej, poszerzając wydatnie sąsiedzkie dziedzictwo kulturowe. Jednakże w dziejach związków filmowych tych krajów okresy rozwoju i poszukiwań nowych formuł przeplatają się z momentami załamania kooperacji na tle napięć politycznych w 1956 i 1968 roku. Dekada lat 70. XX wieku, obejmująca lata tzw. normalizacji w CSRS, przyniosła poprawę oficjalnych stosunków, lecz – jak zauważa Anna Szczepańska – na „prawdziwie dobre relacje, trzeba było czekać do 1989 r.”¹⁰⁰. Współpraca filmowa PRL–CSRS w tzw. dekadzie gierkowskiej pomimo wielu trudności (także tych wykraczających poza oficjalną politykę, związanych przez cały okres uzależnienia od ZSRR z brakiem chęci lepszego wzajemnego poznania się Polaków, Czechów i Słowaków¹⁰¹, a nadto np. ograniczeniami materialnymi¹⁰²) rozwijała się, zapisując się w dziejach wielowiekowych kontaktów kulturalnych jako osobny wielowątkowy rozdział, co starano się wykazać w niniejszym artykule. Przyjęcie w tekście perspektywy oficjalnej nie oddaje siłą rzeczy złożoności ówczesnych relacji, traktując powierzchownie takie kwestie, jak np. odczucia widowni czy niezwykle ważną sferę kontaktów społecznych;

⁹⁷ Bogusław Płaza, *Kultura zbliża narody...*, s. 119, 121.

⁹⁸ AAN, NZK, sygn. 1/104, Program imprez filmowych organizowanych w roku 1974 za granicą z okazji XXX-lecia PRL.

⁹⁹ *Kronika wydarzeń*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1971, nr 19, s. 2.

¹⁰⁰ Anna Szczepańska, *Warszawa – Praga...*, s. 504.

¹⁰¹ Zwraca na to uwagę m.in. Tadeusz Miczka, *Kino czeskie w Polsce i kino polskie w Czechosłowacji...*, s. 245–246.

¹⁰² Zob. Magdalena Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski...*, s. 181.

pozwała jednak uporządkować ich wielokierunkowość¹⁰³. Rozważania nie uwzględniają raportów placówek dyplomatycznych i konsularnych, stąd znikome informacje na temat propagandowej działalności narodowych ośrodków kultury w Pradze i Bratysławie oraz Warszawie, a także przygranicznej współpracy kulturalnej – poddane analizie będą dopełnieniem przedstawionego obrazu kontaktów dwustronnych.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Akt Nowych – Naczelny Zarząd Kinematografii.

Druki zwarte

Biegański Zdzisław, *Kino puli specjalnej: filmy jugosłowiańskie na ekranach kin Polski Ludowej*, [w:] *Polska i Jugosławia w stosunkach międzynarodowych po II wojnie światowej*, red. Momcilo Pavlović, Andrzej Zaćmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014.

Bilińska Janina, *Stosunki między Polską a Czechosłowacją*, [w:] *Stosunki Polski z innymi państwami socjalistycznymi*, red. Czesław Mojsiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Calvocoressi Peter, *Polityka międzynarodowa 1945–2000*, tłum. Wiesława Bolimowska-Garwacka, Hanna Burska, Stanisław Głabiński, Janusz Gołębiowski, Książka i Wiedza, Warszawa 2002.

Dabert Dobrochna, *Fenomen Czechosłowackiej Nowej Fali*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. Marzena Matla, Lenka Németh Vítová, Instytut Historii UAM, Poznań 2012.

Dokumenty i materiały do historii stosunków polsko-czechosłowackich, t. I, cz. 2, red. Wiesław Balcerak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

¹⁰³ Na fundamentalne znaczenie dokładnego rozpoznania oficjalnej wersji wzajemnych relacji PRL–CSRS wskazuje Tadeusz Miczka: „oficjalne stosunki między obydwojma państwami [...] tworzyły obraz polskiego kina w Czechosłowacji i czeskiego w Polsce [...]. Taki obraz ma przed sobą dzisiaj historyk badający proces przenikania się kultur na tym obszarze, obraz kreowany przez państwowe propagandy, które tworzyły statystyki i dokumenty [...] bardzo często unifikujące i zniekształcające prawdziwe, złożone odczucia widowni i wartości samych obrazów ekranowych. Oficjalna wersja historii tych przenikań musi jednak stanowić punkt wyjścia [...], ponieważ wyznaczała ona w rzeczywistości horyzont faktom, zdarzeniom i zjawiskom filmowym. Jego zasięg należy dokładnie rozpoznać, zanim przystąpi się do badania głębszych pokładów tych wzajemnych relacji” – Tadeusz Miczka, *Kino czeskie w Polsce i kino polskie w Czechosłowacji...*, s. 246.

- Eisler Jerzy, *Siedmiu wspaniałych. Poczet pierwszych sekretarzy KC PZPR*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2014.
- Filmowcy o Nowej Fali. Jiří Menzel, reżyser*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. Marzena Matla, Lenka Németh Vítová, Instytut Historii UAM, Poznań 2012.
- Hames Peter, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. Grażyna Świętochowska i in., Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Hames Peter, *Czechoslovakia: After the Spring*, [w:] *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, red. Daniel J. Goulding, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1989.
- Hendrykowska Małgorzata, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Ars Nova, Poznań 1999.
- Holland Agnieszka, *Magia i pieniądze. Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.
- Homolka Zelinová Jana, *Československo-polské kulturní styky 1945–1948*, Uniwersytet Masaryka, Brno 2016.
- Jankun-Dopartowa Mariola, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Kemp-Welch Anthony, *Polska pod rządami komunistów 1944–1989*, tłum. Joanna Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015.
- Majewski Janusz, *Ostatni kłaps. Pamiętnik moich filmów*, Wydawnictwo Autorskie, Warszawa 2006.
- Miczka Tadeusz, *Kino czeskie w Polsce i kino polskie w Czechosłowacji w okresie realnego socjalizmu (1945–1989)*, [w:] *Czechy i Polska na szlakach ich kulturalnego rozwoju*, red. Jerzy Wyrozumski, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1998.
- Płaza Bogusław, *Kultura zbliża narody. O współpracy kulturalnej Polski z zagranicą w latach 1945–1976*, Książka i Wiedza, Warszawa 1978.
- Roszkowski Wojciech, *Najnowsza historia Polski 1945–1980*, Świat Książki, Warszawa 2003.
- Rychlik Jan, *Spółczesność czechosłowackie i Komunistyczna Partia Czechosłowacji a wydarzenia w Polsce w latach 1980–1981*, tłum. Manuela Maciołek, [w:] *Między przymusową przyjaźnią a prawdziwą solidarnością. Czesi – Polacy – Słowacy 1938/39–1945–1989*, red. Petr Blažek, Paweł Jaworski, Łukasz Kamiński, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009.
- Sirecka-Wołodko Magdalena, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2011.
- Skobelski Robert, *Polityka PRL wobec państw socjalistycznych w latach 1956–1970. Współpraca – napięcia – konflikty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Skopal Pavel, *Międzynarodowa konferencja jako instytucja dyscyplinująca. „Rewizjonistyczne tendencje” w polskim kinie lat 1957–1960 z perspektywy radzieckiej*, tłum. Miłosz Stelmach, [w:] *Kino polskie jako transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Universitas, Kraków 2017.
- Skotarczak Dorota, *Czeska szkoła filmowa (1963–1968)*, [w:] *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. Marzena Matla, Lenka Németh Vítová, Instytut Historii UAM, Poznań 2012.
- Skrzypek Andrzej, *Dyplomatyczne dzieje PRL w latach 1956–1989*, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Pułtusk–Warszawa 2010.
- Skwara Janusz, *Nowy film czechosłowacki*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.
- Szczepańska Anna, *Warszawa – Praga 1948–1968. Od nakazanej przyjaźni do kryzysu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011.

- Szczutkowska Joanna, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014.
- Szczutkowska Joanna, *Współpraca kulturalna Polski z Jugosławią w dziedzinie kinematografii w latach siedemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Polska i Jugosłavia po II wojnie światowej*, red. Momcilo Pavlović, Nebojsa Stambolija, Andrzej Zaćmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016.
- Szczygieł Mariusz, *Gottland*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Tejchma Józef, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Oficyna Cracovia, Kraków 1991.
- Tronowicz Henryk, *Film czechosłowacki w Polsce*, Redakcja Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, Warszawa 1984.
- Umowa o współpracy kulturalnej między Rządem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej a Rządem Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej, podpisana w Warszawie dnia 22 stycznia 1966 r.*, Dz. U. 1966 r. nr 32, poz. 190.
- Wojtczak Mieczysław, *Kronika nie tylko filmowa*, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 2004.
- Zając Justyna, Zięba Ryszard, *Polska w stosunkach międzynarodowych 1945–1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Zajiček Edward, *Film polski. Ekonomika i organizacja produkcji*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.

Czasopisma

- Ciszewska Ewa, *Filmy nie do końca „normalne”: z historii czechosłowackiej „normalizacji”*, „Kino” 2010, nr 10.
- Ciszewska Ewa, *Trudna sztuka koprodukcji. O pierwszym powojennym filmie polsko-czechosłowackim „Zadzwóńcie do mojej żony” (1958) Jaroslava Macha*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96.
- Kronika*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 4.
- Kronika*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 12.
- Kronika wydarzeń*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1971, nr 19.
- Moździerz Bogdan, *Kluby w Czechosłowacji (ruch klubowy w świecie)*, „Kultura Filmowa” 1973, nr 1.
- Połęcka Janina, Sobański Oskar, *Czy i jak stworzyć wspólny rynek aktorski socjalistycznych kinematografii?*, „Kino” 1971, nr 7.
- Purš Jiří, *XXX lat kinematografii*, „Kino” 1976, nr 1.
- Skopal Pavel, *The Pragmatic Alliance of DEFA and Barrandov: Cultural Transfer, Popular Cinema and Czechoslovak-East German Co-productions, 1957–85*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2018, t. 38.
- Szczepańska-Dudziak Anna, *Polsko-czechosłowackie kontakty kulturalne i naukowe 1945–1956*, „Historia Slavorum Occidentis” 2015, nr 1.
- Tomczyk Jacek, *To już 22 lata...*, „Film na Świecie” 1978, nr 6.
- Wertenstein Wanda, *Zakłète rewiry – sekrety mądrej precyzji*, „Kino” 1975, nr 11.
- Zawiśliński Stanisław, *Ach, te rewiry...*, „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 51.

Źródła internetowe

<http://www.krakowfilmfestival.pl/archiwum> (dostęp: 20.05.2017).

Szczygieł Mariusz, *Czeski film – nikt nic nie wie, a to Kafka*, http://wyborcza.pl/1,75410,8956396,Czeski_film___nikt_nic_nie_wie__a_to_Kafka.html?disableRedirects=true (dostęp: 3.04.2018).

Streszczenie

Film i kinematografia były dziedziną kultury i sztuki, która dość szybko połączyła Polskę i Czechosłowację po II wojnie światowej. Jednakże w dziejach związków filmowych tych krajów okresy rozwoju i poszukiwań nowych formuł przeplatają się z momentami załamania kooperacji na tle napięć politycznych (polski Październik 1956 roku, udział Polski w interwencji wojsk Układu Warszawskiego i stłumienie Praskiej Wiosny w 1968 roku). Dekada lat 70. XX wieku, obejmująca lata tzw. normalizacji w CSRS pod rządami I sekretarza KC KPCz (od 1975 roku także prezydenta) Gustáva Husáka i zmianę na stanowisku I sekretarza KC PZPR (Edward Gierek), przyniosła poprawę stosunków. Tradycyjnie dobrosąsiedzkie więzi wzmocnione z jednej strony międzynarodowymi tendencjami odprężeniowymi, i z drugiej prawnym instrumentarium stworzyły podatny grunt do rozwoju kontaktów kulturalnych. Współpracę filmową PRL-CSRS w latach 70. określały bezpośrednie porozumienia podpisywane co roku przez Naczelną Zarząd Kinematografii (NZK) Ministerstwa Kultury i Sztuki PRL i „Czechosłowacki Film”. Do najważniejszych przejawów kooperacji należały: koprodukcje, wymiana usług, uroczyste premiery z udziałem delegacji filmowców i imprezy kulturalne, takie jak: „dni” i „tygodnie filmu” czy retrospektywy – organizowane wspólnie oraz na zasadzie wzajemności, a także uczestnictwo w festiwalach filmowych. Powstały dwa koproducentckie dzieła: *Zakłète rewiry* (1975) Janusza Majewskiego i *Krótkie życie* (1976) Zbigniewa Kuźmińskiego. Ponadto Polska i Czechosłowacja były jednymi z koproducentów (wraz z Węgrami, Bułgarią, Rumunią i Niemiecką Republiką Demokratyczną) propagandowego filmu radzieckiego pt. *Żołnierze wolności* (1977) Jurija Ozierowa. Nie wszystkie plany zrealizowano. Współpracę komplikowała złożona, powstała w następstwie wydarzeń 1968 roku, sytuacja w filmowym środowisku twórczym CSRS i dogmatyzm tamtejszych władz. Jeśli chodzi o zakup i rozpowszechnianie filmów, różnice produkcyjne między kinematografiami (przewaga CSRS) i ostrożność strony czechosłowackiej powodowały, że Polska kupowała znacznie więcej filmów, przy czym były to, co charakterystyczne dla okresu „normalizacji”, głównie komedie, kryminały i baśnie, cieszące się sympatią polskiej widowni. Czechosłowackie zakupy polskich filmów fabularnych były mniejsze, zorientowane na filmy poprawne ideowo i neutralne politycznie, odbierając tym samym widzowi czeskiemu szansę, na poznanie osiągnięć artystycznych polskiej produkcji filmowej. Taka sytuacja wpływała z kolei negatywnie na wyniki rozpowszechniania filmów polskich na terenie Czechosłowacji. Ważną rolę w popularyzacji wzajemnych osiągnięć odegrały ośrodki kulturalno-informacyjne Polski w Pradze i Bratysławie, a Czechosłowacji w Warszawie oraz niezależne kontakty miłośników kina.

Jakub Jiříš^ě*

Rozwój współpracy koprodukcyjnej między telewizją czechosłowacką i polską w cieniu socjalistycznego internacjonalizmu w latach 1953–1989

Artykuł oparty jest na badaniach i opracowaniu dostępnych, fragmentarycznie zachowanych źródeł archiwalnych i sprawozdań rocznych byłego Wydziału Stosunków z Zagranicą Telewizji Czechosłowackiej (ČST) oraz Telexportu¹ (przechowywanych w Archiwum Akt Telewizji Czeskiej). Temat współpracy między dwoma krajami zostaje ujęty poprzez określenie ram instytucjonalnych, zarysowany zostaje również kontekst pozostałych stosunków międzynarodowych Telewizji Czechosłowackiej, która w większości przypadków była inicjatorem projektów koprodukcji oraz umów z Telewizją Polską. Współpraca obu instytucji rozwijała się jednak ze zmienną dynamiką i charakteryzowała się następującymi po sobie okresami rozmachu i wyhamowania kontaktów. Badany okres, od początku transmisji telewizyjnej aż do rozpadu bloku państw socjalistycznych, można podzielić na trzy umowne sinusoidy.

Sinusoida pierwsza: 1953–1968

Telewizja Czechosłowacka (ČST) aktywnie poszukiwała możliwości współpracy z sąsiednimi państwami socjalistycznymi już kilka miesięcy po rozpoczęciu nadawania w maju 1953 roku. Również w ciągu następujących dziesięcioleci pozostała głównym inicjatorem i gwarantem ciągłej współpracy telewizji socjalistycznych, wobec której instytucje pozostałych

* Uniwersytet Karola w Pradze.

¹ Telexport powstał jako oddział ds. organizacji ČST w 1964 roku w wyniku porozumienia z Ministerstwem Handlu Zagranicznego i przejął odpowiedzialność za prowadzenie niemal wszystkich operacji handlowych z zagranicą – takich jak zakup i sprzedaż programów telewizyjnych dla Czechosłowackiej Telewizji oraz wymiany z jej odpowiednikami za granicą. W późniejszych latach oddział negocjował i zajmował się organizacyjnym zapleczem międzynarodowych koprodukcji, ale dysponował także własnym zespołem filmowym, realizującym zlecenia z zewnątrz.

krajów podchodziły w zdecydowanie mniej aktywny sposób. Nie przez przypadek to właśnie Praga została w roku 1960 centrum koordynacyjnym sieci Interwizji, mającej umacniać poczucie więzi między państwami socjalistycznymi poprzez wymianę programów oraz wspólną organizację wydarzeń telewizyjnych o charakterze sportowym, kulturalnym, politycznym, a później rozrywkowo-edukacyjnym (Interquizy). Poza zakresem w ten sposób zorganizowanej współpracy udawało się jednak rozwijać także inne formy współdziałania, przede wszystkim z inicjatywy ČST, wynikające z jej strategicznej pozycji pomiędzy trzema państwami socjalistycznymi z szybko rozwijającą się kulturą telewizyjną.

Najstarszy odnaleziony w Archiwum Akt Telewizji Czeskiej dokument dotyczący stosunków międzynarodowych podaje, że w roku 1955 funkcjonowała już obustronna współpraca Telewizji Czechosłowackiej ze Związkiem Radzieckim i NRD, a Polska i Węgry (tutaj nadawanie wciąż znajdowało się na etapie eksperymentalnym, ograniczonym do bardzo wąskiej publiczności) pozostawały z Telewizją Czechosłowacką w jednostronnym kontakcie. Oznacza to, że Telewizja Czechosłowacka jako czynnik inspirujący te stosunki oferowała wyłącznie własne programy na taśmie filmowej, nie oczekując przesyłek programów zagranicznych².

Pierwszą formą współpracy międzynarodowej pomiędzy telewizjami socjalistycznymi była więc wymiana programów, która jednak przez kilka lat pozostawała nieźrównomierna. Produkcja własna filmów telewizyjnych rozwijała się powoli, a do końca lat 50. udawało się produkować je regularnie tylko w NRD i Czechosłowacji. W pozostałych krajach, w których produkcja filmowa była sporadyczna lub nie istniała, korzystano z dystrybucji filmów oferowanych na zasadach wymiany dzięki współpracy z ośrodkami kulturalnymi poszczególnych państw. W przypadku Polski udało się prowadzić wymianę z własnych źródeł aż do roku 1963, gdy powstał film Telewizji Polskiej *Lot*, który po części kręcono we współpracy z ekipą Telewizji Czechosłowackiej³.

W tym samym czasie zaczęły się także pojawiać inne formy współpracy, nie tylko w ramach krajów socjalistycznych – najbardziej ożywione było przekazywanie sprawozdań informacyjnych. Liczba wymienianych nagrań informacyjnych w przypadku środkowoeuropejskich krajów so-

² Programowa współpraca z telewizjami demokracji ludowych w roku 1956, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 33, nr i. 294.

³ Współpraca z Telewizją Polską w roku 1963, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 12, nr i. 108. Gabriela Urbańska podaje, że nie był to film, lecz serial telewizyjny. Por. też, *Historia polskiego filmu telewizyjnego*, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,307,1487,0,1,Historia-polskiego-filmu-telewizyjnego.html (dostęp: 1.09.2017).

cjalistycznych przekraczała po obu stronach sto materiałów na rok. Jeszcze przed rozpoczęciem działalności sieci Interwizji okazjonalnie organizowano pierwsze transmisje międzynarodowe, a pierwszym większym przedsięwzięciem tego rodzaju stała się współpraca ČST, TVP i DFF (Deutscher Fernsehfunk) podczas Wyścigu Pokoju w 1956 roku. Wówczas możliwe były jedynie transmisje z Berlina dzięki już wybudowanej stacji retransmisyjnej. Bezpośrednie połączenie transmisyjne między Czechosłowacją a Polską zostało uskutecznione dopiero w pierwszej połowie roku 1959⁴. Według danych z 1956 roku, pod względem poziomu współpracy z ČST Polska znajdowała się na czwartym miejscu po ZSRR, NRD i Węgrzech, jednak pod koniec dziesięciolecia dzięki różnorodnym wspólnym działaniom znalazła się wraz z Niemcami na czołowym miejscu⁵. Współpraca z TVP była specyficzna i aż do końca lat 60. XX wieku zupełnie wyjątkowa, ponieważ w jej ramach powstawały zarodki prawdziwie koprodukcyjnych programów oraz rozwijano bliskie i regularne kontakty twórcze. Początki tej współpracy odnaleźć można w redakcjach programów dla dzieci i młodzieży praskiego i warszawskiego studia, w których realizowano wspólne programy – najpierw w formie wymiany całych ekip twórczych, które inscenizowały telewizyjne przedstawienia dziecięce (najczęściej lalkowe) w swoim studiu, a kilka miesięcy później realizowały je za granicą w formie wymiany za podobny program z kraju partnerskiego. Podróże reżyserów i ich dzieł na trasie Praga–Warszawa, a czasem także do Bratysławy, były oczywistą częścią corocznych planów wymiany i współpracy.

W Warszawie zaistniał w ten sposób początkujący reżyser praskiej redakcji dziecięcej Alexander Zapletal, wówczas jeszcze student katedry dramaturgii Wydziału Teatralnego Akademii Sztuk Performatywnych w Pradze (AMU). Po jego trzymiesięcznym pobycie w Warszawie TVP zaangażowała go w roku 1958 na długoterminową umowę rozpoczynającą się od półrocznego pobytu w warszawskiej redakcji dziecięco-młodzieżowej. W tym okresie Zapletal zrealizował także kilka oryginalnych praskich inscenizacji (*Pošt'ácká pohádka* i *Koblížek* Karela Čapka), natomiast po upływie ustalonego terminu zrealizował w ramach bezpłatnej

⁴ Programowa współpraca z telewizjami demokracji ludowych w roku 1956, Archiwum Akt T, zespół ZS, karton 33, nr i. 294.

⁵ Ze wschodnioniemiecką DFF prowadzono rozmowy dotyczące realizacji programów dziecięcych i pierwszych widowisk rozrywkowych już w roku 1957. Z NRD przejęto także na początku roku 1957 pierwszy scenariusz oryginalnej sztuki telewizyjnej zagranicznego autora i zrealizowano przy jego uczestnictwie w praskim studiu telewizyjnym (była to sztuka Hansa Müncheberga *Der Tod von La Morgaine*). Lista odwiedzających z NRD na I kwartał 1957, Archiwum Akt T, zespół ZS, karton 4, nr i. 33.

wymiany polskie programy dziecięce w Pradze⁶. Umowa z TVP została jednak w międzyczasie odnowiona i Alexander Zapletal pozostał w warszawskim studiu jako reżyser programów dziecięcych aż do 1959 roku⁷. Regularna wymiana bajek lalkowych trwała do pierwszej połowy lat 60. XX wieku i nie ograniczała się tylko do jednej wymiany na rok.

Transmisje na żywo, które w przeciwieństwie do współpracy ČST z NRD, w przypadku kontaktów z TVP były drugoplanowe, zostały zaktywizowane przez dwa programy quizowe nadawane w listopadzie i grudniu 1958 roku. Jak sugerują ich tytuły – *Co warszawiacy wiedzą o Czechosłowacji/Co pražanie wiedzą o PRL* (*Co vědí Varšavané o ČSR/Co vědí Pražané o PLR*) – sprawdzały wiadomości mieszkańców stolic o państwie partnerskim. Ponadto powstanie tych programów opierało się na wymianie pracowników twórczych, to znaczy, że quiz z Warszawy przygotowywali czescy dramaturgowie i odwrotnie⁸. Pierwszą istotniejszą inicjatywą „koprodukcyjną” według dokumentów działu współpracy z zagranicą ČST miała być inscenizacja opery Bohuslava Martinů *Veselohra na mostě*. Do jej realizacji prawdopodobnie został wysłany w roku 1959 do Warszawy czechosłowacki reżyser Přemysl Freiman, który wcześniej, jak było w zwyczaju, nakręcił ją dla czeskich widzów w ČST⁹.

Poza linie współpracy ustalone pod koniec lat 50. XX wieku w ciągu następnego dziesięciolecia nie wykraczano, a ich ograniczenia wręcz umacniano przez wznawiane co roku protokoły o współpracy, których podstawy, w zasadzie takie same dla wszystkich państw socjalistycznych, zmieniały się jedynie w minimalnym stopniu. Treść protokołów opierała się na umowach obustronnych zawartych z inicjatywy ČST po kilkuletnich rozmowach prowadzonych z komitetami radia i telewizji w latach 1963–1965. Do tego czasu wzajemne kontakty udokumentowane były ogólnymi umowami o współpracy kulturalnej i naukowej między państwami socjalistycznymi, w których tylko skrótowo i niekonkretnie wzmiankowano potrzebę współpracy między instytucjami radiowymi i telewizyjnymi. Polska była pierwszym krajem, z którego

⁶ List Alexandra Zapletala – wniosek o przedłużenie pobytu w Polskiej Republice Ludowej, Archiwum Akt ČT, zbiór ZS, ka 13, nr i. 123.

⁷ W redakcji programów dziecięcych i młodzieżowych ČST Alexander Zapletal pozostał do roku 1968, kiedy wyemigrował do Republiki Federalnej Niemiec, gdzie działał jako samodzielny producent, autor i reżyser filmów animowanych i seriali.

⁸ Materiały z zebrania kolegium Centralnego Studia Telewizji, dnia 28.09.1958 – Wspólna Czechosłowacja – polskie telewizyjne programy quizowe, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 13, nr i. 123.

⁹ Aktualny stan stosunków zagranicznych Telewizji Czechosłowackiej, s. 3, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 3, nr i. 19.

komitetem udało się zawrzeć umowę dwustronną. Stało się to 27 kwietnia 1963 roku w Warszawie¹⁰.

Protokoły, skonkretyzowane przez postanowienia umowy w postaci dokładnego rocznego planu współpracy, opierały się pierwotnie na kwestiach programowych i regulowały dokładne zasady wzajemności¹¹. Z powodu ich raczej formalnego i kwantytatywnego charakteru nie pozostało wiele przestrzeni na zainicjowanie bardziej kompleksowej koprodukcji, która wychodziłaby poza zwykłą wymianę pracowników i ekip oraz ich „pobyty gościnne” w studiach zagranicznych czy promocyjny cel programów. Możliwości wspólnego opracowania odpowiednich propozycji i scenariuszy były również ograniczone przez zasadę wzajemności – dotyczyła ona także przesłanych scenariuszy oryginalnych sztuk telewizyjnych, które były pierwotnie przeznaczone do przestudiowania przez dramaturgów, choć ich nieznaczną część została w końcu wykorzystana do realizacji. Protokoły nie oferowały więc przestrzeni na wspólne opracowanie literackie materiałów, a przy praktycznie nieistniejącym budżecie przeznaczonym na kontakty zagraniczne z krajami socjalistycznymi, współfinansowanie ich realizacji zastępowała właśnie zasada wzajemności, wymiany i przyjaźni. Współpraca telewizji socjalistycznych na podstawie umów nie miała mieć charakteru komercyjnego, czego rygorystycznie przestrzegano. W przypadku ČST wyraźnie hamowało to rozwój prawdziwej współpracy koprodukcyjnej – zwłaszcza w porównaniu z dynamicznie rozwijającymi się kontaktami z państwami kapitalistycznymi.

Współpraca z Polską, biorąc pod uwagę rzeczywiście zrealizowane projekty w latach 60. XX wieku, umacniała się w postaci znacznie liczniejszych inicjatyw niż w pozostałych państwach socjalistycznych – na przykład w przypadku ZSRR ograniczała się tylko do wymiany filmów i transmisji telewizyjnych w ramach Interwizji¹² (wyjątkiem od tej stagnacji była NRD – jeśli pominąć ochłodzenie stosunków w roku 1964 w związku z problematycznym stanowiskiem niemieckich organów władzy wobec liberalizacji polityki kulturalnej w Czechosłowacji)¹³. Tylko Telewizja Polska miała w Pradze swego stałego korespondenta¹⁴, który we współpracy z ekipami

¹⁰ Współpraca z Telewizją Polską w roku 1963, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 12, nr i. 108.

¹¹ Zob. np. Protokół o współpracy między telewizją ČSSR i PRL na rok 1966, Archiwum Akt ČT, zespół Ve1, karton 75, nr i. 615.

¹² Raport o stosunkach zagranicznych ČST z państwami socjalistycznymi za rok 1964, Archiwum Akt ČT, zespół 78, karton 5, nr i. 40.

¹³ Tamże.

¹⁴ ČST otwarła ośrodek korespondencyjny w Warszawie z czteroletnim opóźnieniem – w marcu 1968 roku.

czechosłowackimi przygotowywał reportaże dla TVP i tylko ČST i TVP regularnie przygotowywały wspólny magazyn Interwizji *Přátelství* (w latach 1963–1966) z kwartalną częstotliwością, w ramach którego realizowano żywą wymianę ekip publicystycznych oraz wymianę ich reportaży¹⁵. Wyłącznie na polu kontaktów polsko-czechosłowackich zaistniała obustronnie zagwarantowana w latach 60. XX wieku wymiana scenariuszy i reżyserów. Starania o jej rozwój zastępowały bardzo ograniczoną wymianę inscenizacji telewizyjnych¹⁶ i w przybliżeniu do połowy dekady była to także jedyna rzeczywiście twórcza współpraca. Ramy programów dziecięcych przekroczyła jednak tylko w minimalnym stopniu i ograniczyła się ostatecznie do jednego wydarzenia dotyczącego oryginalnych sztuk telewizyjnych. W 1966 roku reżyser Józef Słotwiński wraz z polskim scenografem i kamerzystą opracował w bratysławskim studiu adaptację sztuki Leona Kruczkowskiego *Śmierć gubernatora*¹⁷. Następnie słowacki reżyser Ernest Stredňanský wyreżyserował w Warszawie adaptację telewizyjną słuchowiska radiowego Jána Soloviča *Polnoc bude o päť minút*. W związku z otwartym apelem społeczno-politycznym, jaki zawierała¹⁸, stała się po emisji w ČST w roku 1962 jednym z istotniejszych dzieł zapowiadających pierwszą falę liberalizacji kulturalnej w latach 60. XX wieku¹⁹.

W ocenie realizacji protokołu w roku 1967 pisze się, że nie przystąpiono już do realizacji ani jednego z wymienionych scenariuszy i redakcje nie występowały o reżysera gościnnego. Praktyka pobytów gościnnych została wznowiona dopiero podczas procesu konsolidacyjnego po roku 1970, kiedy do czechosłowackich studiów telewizyjnych zapraszano reżyserów z państw socjalistycznych, których politycznie zaangażowane inscenizacje pomagały łagodzić twórczość dramatyczną i tematycznie umacniać naru-

¹⁵ Raport o stosunkach zagranicznych ČST z państwami socjalistycznymi za rok 1964, Archiwum Akt ČT, zespół 78, karton 5, nr i. 40.

¹⁶ Nieliczne zagraniczne filmy i sztuki telewizyjne dostawały się na ekrany w latach 60. XX wieku w ramach ekskluzywnego programu Dni Telewizji Zagranicznych, których prototyp stanowiło zorganizowanie w grudniu 1966 roku Dnia Telewizji Czechosłowackiej w TVP oraz Dnia Telewizji Polskiej w ČST w następnym roku. Dopiero paraliż czechosłowackiej dramaturgii telewizyjnej po inwazji w sierpniu 1968 roku był przyczyną silnego zainteresowania (także w związku z planowanym uruchomieniem drugiego programu) produkcją zagraniczną, uzyskiwaną w ramach państw socjalistycznych przez wymianę komisji kwalifikacyjnych.

¹⁷ W poprzednim roku scenariusz zrealizował w TVP reżyser Adam Hanuszkiewicz.

¹⁸ Inszenizacja z zapalem publicystyki, której w aktualnym programie ČST brakowało, poszukuje bezpośredniej odpowiedzialności starego mężczyzny za wypadek kolejowy i jako winowajcę przedstawia zdehumanizowany mechanizm biurokracji i obojętność systemu.

¹⁹ Oświadczenie w sprawie listu ambasadora ČSSR w Polsce, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 12, nr i. 109.

szone więzi²⁰. Do tego czasu w ramach wymiany przyjęto i zrealizowano jeden oryginalny scenariusz sztuki telewizyjnej polskiego autora²¹ – adaptację powieści Tadeusza Brezy *Urząd* scenarzystki Krystyny Nastulanki, który po raz pierwszy zrealizowano w roku 1963 w TVP, a po czeskim „remake’u” w roku 1969 jako film telewizyjny nakręcił go Janusz Majewski. Tekst ten w znacznej mierze politycznie krytykował niejasne stosunki w kurii papieskiej, a błędny krąg życia emigrantów w ciekawy sposób zderzył się ze styczniowymi wydarzeniami politycznymi w Czechosłowacji, które rozpoczęły liberalny okres Praskiej Wiosny. Czołowy krytyk telewizyjny Jiří Lederer wspominał, że włączenie inscenizacji *Urzędu* do programu w okresie zmiany klimatu politycznego nie było niewłaściwą decyzją dramaturgów, lecz „przeciwnie, z pewnością chcieli oni sprowokować do zastanowienia nad trudnym losem jednostki w skomplikowanym mechanizmie społecznym”. Uważał *Urząd* za jedno z wyjątkowych dzieł, „które są w stanie wpłynąć myślowo i uczuciowo na kierunek, który odpowiada duchowi naszych czasów, który odpowiada stanowi myśli widzów”²².

Coraz bardziej ograniczone stosunki ČST z państwami socjalistycznymi po roku 1965 kontrastowały z bardziej ożywionymi działaniami w krajach zachodnich wynikającymi z mniej odgórznej i normatywnej formy kontaktów. Nawiązanie stosunków handlowych z państwami kapitalistycznymi umożliwiała już w tym czasie realizację wspólnych ambitnych projektów, za którymi skromne koprodukcje państw socjalistycznych pozostawały w tyle²³. Najwymowniej świadczą o tym liczby dotyczące reprezentacji koprodukcji w drugiej połowie lat 60. XX wieku. W przypadku państw socjalistycznych w latach 1966 i 1967 zrealizowano

²⁰ Na przykład główną inscenizację ČST na 50. rocznicę powstania ZSRR *Zrození hvězdy* (1972), uchwytną epizod z życia Lenina, zrealizował zaproszony radziecki reżyser telewizyjny Oleg Lebiediew.

²¹ W roku 1967 na ekrany wprowadzono dwie adaptacje tekstów współczesnych polskich autorów – rozprawa na temat dogmatyzmu na tle szaleństwa hiszpańskiej inkwizycji *Noc bez úsvitu* na motywach powieści Jerzego Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię* w reżyserii Antonína Moskalyka, której nadawanie zostało po roku 1968 zakazane, oraz sztuka telewizyjna według opowiadania sci-fi Stanisława Lema *Wierny robot* w reżyserii Jana Matějovskiego (w TVP zaadoptowana przez Janusza Majewskiego w roku 1961). To ciekawe, że sztuki te, zaadaptowane przez czeskich autorów i zrealizowane przez czeskich reżyserów w praskim studiu telewizyjnym, były nieodłączną częścią list polskich filmów artystycznych emitowanych w ČST i wykazywanej „wymiany kulturalnej”.

²² Jiří Lederer, *Rubryka televizyjna*, „Filmové a televizní noviny 2” 24.01.1968, nr 2, s. 2.

²³ W drugiej połowie lat 60. XX wieku we współpracy z RFN i Francją nakręcono serię telewizyjnych filmów widowiskowych – np. filmową adaptację powieści Verne’a *Sekret Wilhelma Storitz*a (1967), kolorową adaptację opowiadania Karela Čapka *Spravedlnost pro Selvína* (1968) oraz pierwszą serię serialu rodzinnego *Pan Tau* (1969).

po jednej, a w kolejnych dwóch latach nie zrealizowano żadnej koprodukcji, zaś z państwami kapitalistycznymi w roku 1966 zrealizowano 8 koprodukcji, a w ciągu kolejnych trzech lat – 10 i więcej²⁴. Zainteresowanie zachodnich partnerów wzbudzone przez sukcesy czechosłowackich filmów i rewii telewizyjnych na festiwalach międzynarodowych wyraźnie odsunęło współpracę z państwami socjalistycznymi na dalszy plan. Dzięki komercyjnej podstawie koprodukcje z silnymi partnerami znacznie obniżały koszty produkcji filmów telewizyjnych, w większości przypadków umożliwiały uzyskanie deficytowych materiałów kolorowych i przede wszystkim oznaczały dla ČST zysk dewizowy, niezbędny do rozwoju technologicznego. Coraz większe znaczenie uzyskiwały także programy produkowane na zamówienie, w których wszystkie koszty pokrywał partner zagraniczny w ramach wymiany za realizację przez najatrakcyjniejszy dla siebie zespół twórczy i autorski²⁵.

Sinusoida druga: 1970–1975

Dopiero rok 1970 dzięki nowym dyrektywom przyniósł zasadniczy zwrot i ożywienie coraz bierniejszych kontaktów z krajami socjalistycznymi, pogorszonych wcześniej dodatkowo przez kilkumiesięczną izolację ČST sparaliżowaną po wydarzeniach sierpnia 1968. Istotnym wymiarem przebiegającej konsolidacji programu ČST, rozpoczętej od wymiany kierownictwa jesienią 1969 roku, stał się proces reintegracji Czechosłowacji z obozem socjalistycznym. Nowe protokoły o współpracy w roku 1970 wyraźnie rozszerzyły potencjalne możliwości dla powstawania pełnowartościowych koprodukcji zorientowanych na dotąd pomijane programy dramatyczne²⁶. W rozmowach pośredniczyła organizacja Telexport (w tym czasie nie posiadała jeszcze odpowiednika po polskiej stronie) reprezentująca Telewizję Czechosłowacką. Spełniała ona wszystkie zadania polegające na przygotowaniu, organizacji i realizacji kontaktów międzynarodowych w zakresie komercyjnym i państwowym. Dysponowała grupą produkcyjną, która gromadziła projekty poszczególnych redakcji i oferowała je potencjalnym koproducentom – teraz także tym z krajów socjalistycznych²⁷.

²⁴ Raport Telexportu za rok 1971, Archiwum Akt ČT, zbiór ZS, karton 170, nr i. 997.

²⁵ Tamże.

²⁶ Protokoły robocze o współpracy między telewizjami socjalistycznymi na rok 1970, Archiwum Akt ČT, zespół Ve1, karton 26.

²⁷ Raport Telexportu za rok 1970, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 170, nr i. 996.

Jeszcze w roku 1970 Telewizja Czechosłowacka zaoferowała TVP projekt serialu przygodowego *Łuk tęczy* (*Duhový luk*), który został przyjęty podczas rozmów w Warszawie w trzecim kwartale i rozpoczęto nad nim prace literackie. Była to pragmatyczna, jednostronna inicjatywa. Dramaturgicznie i scenariuszowo film powstawał w rękach praskich twórców (propozycja i scenariusz były dziełem początkującego autora Karela Valtery), a ekipa realizacyjna składała się wyłącznie z czeskich pracowników (reżyserię powierzono Josefowi Maše, który mógł wykorzystać doświadczenia z realizacji filmów dla wschodnioniemieckiej DEFY), zdjęcia powstały na zamówienie w Studiu Filmowym Barrandov. Polskim wkładem był tylko udział w kosztach, zaangażowanie odtwórców polskich postaci i zorganizowanie plenerów.

W archiwum ČST brak niestety akt lub umowy koprodukcyjnej dotyczącej programu, dlatego nie było możliwe ustalenie szczegółów rozmów czy konkretniejszych danych dotyczących tej koprodukcji. Zachował się tylko krótki dokument z rozmów prowadzonych w Warszawie we wrześniu 1972 roku, podczas których ustalono polski udział w zyskach i przyjęto decyzję, że prawami handlowymi do serialu będzie dysponować Telexport, a nie spółka Film Polski (pośrednicząca w sprzedaży produkcji filmowej TVP), która wcześniej prowadziła negocjacje na ich temat²⁸. Zdjęcia do serialu rozpoczęły się po rocznych przygotowaniach i przebiegały w roku 1972, zaś film wszedł na ekrany w następnym roku. Prace nad scenariuszem trzynastu odcinków poprzedzało zawarcie umowy z polską stroną, a serial od początku realizowany był w ramach retoryki integracyjnej kontynuowanej przez autora. To ona niewątpliwie wpłynęła na decyzję, że atrakcyjnym i nieustraszonym głównym bohaterem będzie polski gopowiec, w którego rolę wcielił się popularny wśród Czechów aktor Stanisław Mikulski (który przed emisją serialu wielokrotnie pojawiał się na łamach pisma „Československá televize”), oraz na konstrukcję oczywistego związku miłosnego między nim, Adamem a Ewą, samotną czeską lekarką. Zasadniczą rolę odegrało jednak samo miejsce akcji – granica reprezentowana przez fizyczną przeszkodę w postaci tatrzańskiego wąwozu, który wymaga wspólnego działania, ofiarnej pomocy i solidarności, a także jest właściwą przestrzenią do przedstawienia na jej tle charakterystyki wspólnego wroga. Intruz naruszający porządek przygranicznej symbiozy nie jest Czechem/Słowakiem ani Polakiem, lecz mordercą przychodzącym z innej przestrzeni i z innych czasów (obcokrajowiec powiązany ze zbrodniami wojennymi niemieckich

²⁸ Raport z delegacji handlowej Ing. Vrabca i J. Pospíšilovej do Warszawy, która odbyła się w dniach 11–15 września 1972, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 164, nr i. 952.

okupantów). Łączy postaci obu narodów we wspólnym interesie – raz na zawsze rozliczyć się z mroczną, narzuconą przeszłością oraz umocnić spokój na wspólnej granicy.

Pierwsze słowa scenariusza Valtery wymownie oddają ideologię fabuły zbudowanej na podstawie elementów mitu: „To jest historia ludzi wśród wiecznych gór. Przez środek wąwozu przebiega granica. A ludzie po obu stronach są do siebie podobni, tak jak podobne są strome zbocza gór – gdy w Polsce pada, u nas zwykle też pada, gdy schodzi lawina, po obu stronach ciosają krzyże, a gdy świeci słońce, podnoszą głowy z uśmiechem na twarzach...”²⁹.

Warunki dla powstania kolejnej równie szerokiej koprodukcji były na początku lat 70. XX wieku sprzyjające. ČST prowadziła ze stroną polską rozmowy na temat możliwości realizacji serialu telewizyjnego *Przygody dobrego wojaka Szejka*³⁰, a TVP zaoferowała projekt trzynastoodcinkowego serialu *Janosik*³¹. Z nieznanых powodów w obu przypadkach do realizacji nie doszło – adaptacja *Szejka* nie powstała, a serial widowiskowy *Janosik* w reżyserii Jerzego Passendorfera został ostatecznie nakręcony tylko w polskiej produkcji. Jediną zrealizowaną współpracą w ramach emisji dramatycznej była adaptacja telewizyjna sztuki Karela Čapka *Matka*, którą w roku 1972 w TVP opracował czołowy reżyser czechosłowacki František Filip. Inscenizacja została pokazana na ekranach w grudniu 1972 roku³².

Po długich negocjacjach udało się natomiast zawrzeć umowę koprodukcyjną słowackiego Telexportu z telewizją węgierską i w roku 1973 rozpoczęto zdjęcia do serialu historycznego *Vivat Beňovský!*, którego wymagania techniczne znacznie przerosły jakiegokolwiek działania na polu współpracy międzynarodowej w tym okresie³³. Poza liczną obsadą aktorską węgierscy twórcy uczestniczyli w nim w bardziej znaczący sposób, choć wciąż w marginalnych rolach (charakteryzacja, kostiumy, asystent reżysera), jednak z tematycznego czy ideowego punktu widzenia ich współpraca w odróżnieniu od *Luku tęczy* nie była tak istotna, jeśli chodzi o projekt i scenariusz. Większą wagę miał raczej pragmatyzm realizacji wykorzystywany w kontaktach z firmami zachodnioeuropejskimi, który umożliwił realizację widowiskowego serialu historycznego o słowackim

²⁹ Alena Nehodová, *Duhový Luk*, „Československá televize” 1973, nr 17, s. 8.

³⁰ Protokół o współpracy w dziedzinie telewizji między Komitetem do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja” a Telewizją Czechosłowacką na rok 1974, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 200, nr i. 1125.

³¹ Raport Telexportu za rok 1971, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 170, nr i. 997.

³² Sprawozdanie o realizacji protokołu i współpracy między ČST a TVP w I kwartale 1972, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 97, nr i. 456.

³³ Raport Telexportu za rok 1973, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 140, nr i. 785.

kolonizatorze z uzasadnieniem co najwyżej we wspólnej roli historii narodów w granicach Królestwa Węgier.

Raport Telexportu z roku 1972 zwraca jednak uwagę na powolny i niepewny rozwój innych podobnych kontaktów. Także w kolejnych latach wytyka się w ocenach niewystarczającą współpracę z redakcjami, w których planach tematycznych brak propozycji zakładających lub stwarzających możliwość zwrócenia się do partnerów zagranicznych³⁴. Rok później Telexport stwierdził w podsumowaniu, że wszelkie dalsze inicjatywy dotyczące koprodukcji z krajami obozu socjalistycznego spotkały się z brakiem zainteresowania, innymi słowy, telewizje zagraniczne nie odpowiedziały na kilka przesłanych propozycji³⁵. Starania o integrację w formie pełnowartościowych projektów koprodukcyjnych legły w gruzach już w roku 1974, gdy jedyną jej formą była regularna produkcja zaangażowanych politycznie filmów i cykli dokumentalnych dla radzieckiej agencji informacyjnej APN (także z tendencją spadkową) i według Telexportu „nie udało się stworzyć konkretnych założeń dla przyszłych koprodukcji i zamówień”, a „zakres koprodukcji z krajami obozu socjalistycznego nie odpowiadał wzajemnym potrzebom i możliwościom”³⁶. Telexport obwiniął nie tylko brak inicjatywy dramaturgów, lecz także kierownictwo telewizji, które nie prowadziło rozmów o możliwości wspólnej produkcji podczas kolegiów, pogłębiając w ten sposób palący brak inicjatyw i paraliż działalności Telexportu w dziedzinie koprodukcji zamówień. Odcisnęła się na nim również podupadająca komunikacja z producentami zachodnimi i utrata wieloletnich partnerów³⁷.

Sinusoida trzecia: 1976–1989

Choć w drugiej połowie lat 70. XX wieku zaczęto interesować się niewystarczającą aktywnością dramaturgii, a współpraca koprodukcyjna z inicjatywy ČST zaczęła być powoli wznawiana, także w tym czasie były to

³⁴ Raport Telexportu za rok 1972, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 33, nr i. 292.

³⁵ Raport Telexportu za rok 1973, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 140, nr i. 785.

³⁶ Raport Telexportu za rok 1974, Archiwum Akt ČT, varia.

³⁷ Po ustaniu koprodukcji z państwami kapitalistycznymi w związku z dyrektywą niepodporządkowywania zysków dewizowych ustępstwom ideologicznym i gustom partnera, doszło do ich tymczasowej minimalizacji przez obniżenie dotacji państwowych dla zachodnich organizacji telewizyjnych. Ten krok wyraźnie odcisnął się na wspólnej produkcji i wpłynął na znaczny spadek ich zainteresowania koprodukcją w formie uczestnictwa materiałowego i finansowego. Nowe oferty zakładały, że więcej stacji telewizyjnych wyprodukuje samodzielnie program na ustalony temat, a serial zostanie następnie wymieniony do emisji, co było dla ČST dewizowo nieinteresującą współpracą. Tamże.

w krajach socjalistycznych tylko jednorazowe wydarzenia i wiele z zaferowanych projektów dramaturgicznych zakończyło się na etapie zawarcia umów wstępnych. W latach 1976 i 1977 w związku z problemami organizacyjnymi upadło jednocześnie kilka prób nawiązania współpracy twórczej z NRD (prowadzono bezowocne rozmowy o trzech sztukach telewizyjnych, serialu i operze telewizyjnej), przez co definitywnie zamknęła się droga do wspólnej produkcji programów dramatycznych, choć NRD jako jedyne państwo aktywnie odbierało produkcję serialową ČST i regularnie pokazywało czechosłowackich artystów w swoich programach widowiskowych i muzycznych³⁸. W Polsce także można było w tym okresie zaobserwować korzystne ożywienie stagnujących dotąd kontaktów. Dzięki współpracy redakcji rozrywkowych powstały dwa wspólne programy (*Nad Dunajem a Vislou, Beriete si tu přítomnú Bratislavu dobrovolne?*), które położyły podwaliny pod długotrwałe powiązanie bratysławskiego studia telewizyjnego z regionalnymi studiami w Polsce, przede wszystkim z krakowskim, z którym uzgodniono też wymianę pracowników programowych³⁹. Powróciło zainteresowanie pobytami reżyserskimi, do których udało się nawiązać zwłaszcza na Węgrzech, gdzie dwie udane inscenizacje wyreżyserował Antonín Moskalyk, a także koprodukcjami w obszarze programów muzycznych. Pomimo intensywnych rozmów z TVP nie doszło do definitywnej akceptacji zaferowanych jej projektów – połączenia baletu i pantomimy w programie muzycznym *Wierchy* i do rozrywkowego programu muzycznego *Nad forte-piano*⁴⁰.

Współpraca koprodukcyjna z państwami socjalistycznymi ustabilizowała się w formie współpracy wielostronnej przy programach rozrykowo-muzycznych i konkursach, wspólnie realizowanych koncertach i filmach dokumentalnych na wspólne tematy (Węgry, ZSRR) oraz skromnych programach, w których brały udział redakcje dziecięce i młodzieżowe (Bułgaria, NRD). Zainteresowanie kontynuacją kontaktów twórczych z Polską, wykraczających poza te standardy, potwierdzają starania o realizację znacznie ambitniejszego dzieła – trzynastoodcinkowego serialu przygodowego dla młodzieży *Długi biały ślad* (*Dlouhá bílá stopa*, reż. Petr Tuček, 1982).

³⁸ Raport o stosunkach zagranicznych ČST za rok 1976, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 169, nr i. 989; Raport o stosunkach zagranicznych ČST za rok 1977, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 169, nr i. 988.

³⁹ Raport o stosunkach zagranicznych ČST za rok 1976, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 169, nr i. 989; Raport o stosunkach zagranicznych ČST za rok 1978, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 169, nr i. 987.

⁴⁰ Raport o stosunkach zagranicznych ČST za rok 1976, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 169, nr i. 989.

Podobnie jak w przypadku *Łuku tęczy* głównym motorem napędowym bliskiej i oczywistej relacji między postaciami pochodzącymi z dwóch narodów stają się nieprzewidywalne warunki panujące w górach pogranicza, tym razem Karkonoszy, gdzie dzieci i dorośli z obu stron granicy wspólnymi siłami rozwiązują problemy wywołane przez lawinę, wicherę czy przemytników. Według eksplikacji dramaturgicznej autorki w tym otoczeniu „rozgrywają losy trzech czeskich chłopców i polskiej dziewczyny, którzy podczas wielu zajmujących i wesołych przygód poznają cenę przyjaźni i solidarności między ludźmi i narodami, nabierając aktywnego, konstruktywnego stosunku do życia”⁴¹.

Choć znaczenie i udział polskich postaci w porównaniu z *Łukiem tęczy* są nieistotne z punktu widzenia fabuły (z wyjątkiem Jadwigi i jej ojca), a środek ciężkości intrygi usytuowano po czeskiej stronie gór, treść umowy koprodukcyjnej świadczy tym razem o chęci osiągnięcia bardziej zrównoważonej współpracy – jednak nie z twórczego punktu widzenia. Serial był również dziełem czeskich autorów, choć prace dramaturgiczne przebiegały zarówno w redakcji dziecięcej i młodzieżowej ČST oraz w formie konsultacji z Centralną Wytwórnią Programów i Filmów Telewizyjnych POLTEL⁴². Najważniejsze pozycje w ekipie zajmowali czescy pracownicy⁴³, polska strona gwarantowała własną ekipę z kierownikiem produkcji i scenografii dla scen kręconych w PRL, charakteryzatorów, asystentów kamery i przede wszystkim kompletne nagłośnienie włącznie z oryginalną muzyką i postsynchronizacją⁴⁴. Starania o zrównoważenie współpracy przejawiały się zwłaszcza w pozostawieniu czeskiej stronie wszelkich przygotowań produkcyjnych, które kompensowały kompletne prace laboratoryjne w TVP, oraz w podziale i ostatecznym wyrównaniu wszelkich kosztów produkcyjnych po 50%⁴⁵.

⁴¹ Dokumenty dramaturgiczne do programu *Długi biały ślad* przyjęte dnia 18.06.1979, Archiwum Akt ČT, zbiór Red, karton 247, nr i. 1728.

⁴² Umowa koprodukcyjna między ČST Telexport a Telewizją Polską – przedsiębiorstwo handlu zagranicznego POLTEL. Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 383, nr i. 2871.

⁴³ Reżyserem serialu miał być pierwotnie początkujący twórca inscenizacji dla dzieci i młodzieży, Jiří Adamec, jednak jeszcze przed podpisaniem umowy koprodukcyjnej został zastąpiony przez doświadczonego Petera Tučka, który zrealizował wcześniej w ČST kilka seriali. Projekt umowy koprodukcyjnej – serial *Długi biały ślad*, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

⁴⁴ Załącznik do umowy koprodukcyjnej między Telewizją Polską PHZ POLTEL a Čs. Telexportem Praha o zdjęciach do serialu *Długi biały ślad*, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 383, nr i. 2871.

⁴⁵ Umowa koprodukcyjna między ČST Telexport a Telewizją Polską – przedsiębiorstwo handlu zagranicznego POLTEL, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 383, nr i. 2871.

Według umowy koprodukcyjnej zawartej w grudniu 1979 roku pierwszy dzień zdjęć zaplanowano na luty 1980, a kopia gotowa do emisji miała zostać oddana najpóźniej we wrześniu 1981. Jak się jednak okazało, w odróżnieniu od szybko rosnącej liczby koprodukcyjnych seriali rodzinnych z RFN, podobna produkcja w ramach obozu socjalistycznego oznaczała znacznie bardziej skomplikowane przedsięwzięcie niż zakładano – przy czym dużą rolę odegrały także nieprzewidziane okoliczności polityczne.

Rozmowy koprodukcyjne rozpoczęto w roku 1976 i w tym samym roku projekt serialu został przyjęty. Na ekrany wszedł jednak dopiero po sześciu latach, co oznacza dwukrotnie dłuższy czas realizacji niż w przypadku projektu serialowego podobnego formatu realizowanego wówczas z zachodnim partnerem. Pierwsze komplikacje spowodowało uzależnienie ČST od wydolności i budżetu studiów filmowych. Po polskiej stronie podobne kłopoty rozwiązano w roku 1974 przez stworzenie Zakładu Produkcji Filmów Telewizyjnych POLTEL niezależnego od pozostałych studiów filmowych i organizacyjnie podporządkowanego TVP⁴⁶. W związku z nadmiarem zleceń w Studiu Filmowym Barrandov serial *Długi biały ślad* był przygotowywany w skromniejszych warunkach zakładu produkcji filmowej Krátký film Praha, specjalizującego się w filmach dokumentalnych i animowanych. Poza tym, że Krátký film spotkał się ze strony Studia Filmowego Barrandov z odmową udzielenia wymaganej obsady na niemal roczne zdjęcia⁴⁷, powstała inna duża przeszkoda. Żadna z instytucji nie była przygotowana na wysokie koszty personalne dla ekipy filmowej, które wzrosły ze względu na konieczność współpracy z partnerem zagranicznym i trudne zdjęcia z dziećmi w plenerach górskich⁴⁸. Krátký film został zmuszony do zwrócenia się do Państwowej Komisji Planowania, której podlegał budżetowo, o przyznanie dodatkowych środków w wysokości miliona koron na zdjęcia zaplanowane na rok 1980. Po dwukrotnym odłożeniu terminu zdjęć pozytywną decyzję ostatecznie zatwierdzono⁴⁹.

Gdy tylko rozwiązano problem finansowy, powstały trudności po stronie TVP, która w związku z komplikującą się sytuacją polityczną w Polsce została zmuszona do kompletnej reorganizacji planu produkcji – z tego

⁴⁶ Dorota Ostrowska, Małgorzata Radkiewicz, *Costume dramas: cine-televisual alliances in the socialist and post-socialist Poland*, [w:] *European Cinemas in the Television Age*, red. Dorota Ostrowska, Graham Roberts, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, s. 108.

⁴⁷ List Františka Kopeckiego (Krátký film) do Jaroslavy Kulišovej (ČST) z dnia 25.01.1980, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

⁴⁸ List Jaroslavy Krulišovej do sekretariatu dyrektora Vondry z dnia 31.01.1980, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

⁴⁹ List sekretarza ekonomicznego ČST Petra Berana do Czeskiej Komisji Planowania z dnia 4.11.1980, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

powodu w czerwcu 1980 roku dalekopisem oznajmiła, że jest zmuszona do przerwania realizacji serialu. Na tę wiadomość ČST i Krátký film zwołały zebranie, podczas którego poszukiwały rozwiązania, aby lata przygotowań nie poszły na marne. Reprezentant telewizji proponował wznowienie prac we wrześniu, aby można było rozpocząć zimowe zdjęcia na początku roku 1981 – do tego czasu proponował zdjęcia do innego filmu z tą samą ekipą filmową, aby jej nie rozwiązywać (*Tajemství ďáblovy kapsy*)⁵⁰. Przedstawiciel reprezentujący Krátký film był zaś za wstrzymaniem wszelkich prac, a to z tego powodu, że wyjątkowe zatwierdzenie kosztów personalnych ważne było tylko na rok 1980. Sugerował zakończenie współpracy z TVP i rozpoczęcie rozmów z Filmem Polskim o świadczeniu usług dla czeskiej ekipy filmowej podczas zdjęć w zredukowanych polskich plenerach (to jest tylko na wybrzeżu w okolicach Sopotu)⁵¹.

Decyzję o przyszłości projektu odkładano aż do jesieni 1980 roku, gdy ČST wznowiła rozmowy z TVP i wysłała do Warszawy delegację, która miała wynegocjować zmiany w pierwotnej umowie koprodukcyjnej. Według raportu z podróży służbowej polska strona była bardzo skłonna do rozmów i zaskoczyło ją kilkumiesięczne milczenie ze strony ČST prowadzące do przypuszczenia, że po anulowaniu już drugiego terminu zdjęć ČST obraziła się i zerwała kontakt. Podjęto wspólne starania, aby bezwzględnie rozpocząć prace i rekonosansy, konieczne było także znalezienie nowej obsady ról dziecięcych⁵².

Pierwszy dzień zdjęć zaplanowano na 15 lutego 1981 roku, jednak niemal od razu nowej umowie zaczęły zagrażać nierozwiązane uprzednio problemy między czechosłowackimi koproducentami, ponieważ Krátký film nie uwzględnił wyższych kosztów personalnych w planie na kolejny rok i nie zagwarantował w ten sposób potrzebnego pokrycia finansowego⁵³. Problemy z finansowaniem nie były już przedmiotem dalszej korespondencji ani raportów, więc prawdopodobnie udało się uzyskać pierwotnie przyznaną kwotę od Państwowej Komisji Planowania. Najważniejszym wskazywanym powodem niedotrzymania trzeciego terminu zdjęć były problemy z wyborem nowych odtwórców ról dziecięcych, a przede

⁵⁰ Do realizacji tego filmu przygodowego dla młodzieży w koprodukcji z zakładem Krátký film w okresie pomiędzy wznowieniem rozmów koprodukcyjnych rzeczywiście doszło.

⁵¹ Protokół z narady ČST z zakładem Krátký film (niedat.), Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

⁵² Załącznik do raportu z zagranicznej podróży służbowej, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

⁵³ Raport z rozmów ČST i zakładu Krátký film dnia 6.02.1980, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

wszystkim pogłębiający się kryzys polityczny w Polsce, którego wpływ na TVP był tak silny, że aneksy do umowy koprodukcyjnej nie mogły zostać rozpatrzone na poziomie kierownictwa produkcji, przez co nie mogły zostać na czas przyjęte⁵⁴.

Pierwszy klaps serialu padł 17 marca, a główne zdjęcia zimowe musiały zostać przeniesione dopiero na początek 1982 roku. Jednak właśnie to odroczenie spowodowało kolejne i, jak się okazało, najpoważniejsze komplikacje – tuż przed rozpoczęciem zimowego etapu zdjęć w Polsce ogłoszono stan wojenny i cała polska ekipa została odwołana z planu. ČST postanowiła podejść do sytuacji operatywnie, aby nie doszło do kolejnego opóźnienia, także w związku z zakwaterowaniem w Karkonoszach. Polskich członków ekipy na stanowiskach, które nie były zdublowane, zastąpiła przez rozszerzenie ekipy czechosłowackiej, Krátký film otrzymał od ČST zamówienie na produkcję kostiumów i rekwizytów, które pozostały w Polsce. Najpierw realizowano ujęcia, które można było nakręcić z wykorzystaniem dublerów za nieobecnych polskich aktorów, natomiast detale były zaplanowane na później. Największą inwestycją była jednak konstrukcja dekoracji chaty Staszka w studiu filmowym, ponieważ jej oryginał pozostał niedostępny w Karpaczu po drugiej stronie granicy⁵⁵.

Pomimo komplikacji serial udało się w roku 1982 dokończyć i wyemitować w okresie bożonarodzeniowym. W tym czasie budowane przez lata stosunki z Telewizją Polską znalazły się w punkcie zerowym – ekipy informacyjne i jakkolwiek import zostały sparaliżowane, a jedyną aktywność stanowiła wizyta redaktora naczelnego redakcji programów o państwach socjalistycznych L.⁵⁶ Piotrowskiego, który przyjął pomoc oferowaną ze strony ČST i wybrał w Pradze nowe zaangażowane politycznie programy o tematyce roku 1968, a przede wszystkim późniejszego okresu konsolidacji⁵⁷. Stosunki, które wcześniej znajdowały się tradycyjnie na ponadstandardowym poziomie w porównaniu z pozostałymi państwami socjalistycznymi, zostały naruszone przez rozległą restrukturalizację kierownictwa Telewizji Polskiej, które nie przejawiało silnej aktywności we wznowianiu stosunków międzynarodowych. W latach 1984 i 1985, w odróżnieniu od innych państw socjalistycznych, nie udało się osiągnąć

⁵⁴ List Zdeňka Bumby z działu zamówień Krátkého filmu do rąk Jaroslavy Kulišovej z dnia 4.01.1981, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

⁵⁵ Załącznik do dodatkowej propozycji produkcji filmu *Długi biały ślad*, Archiwum Akt ČT, zespół Red, karton 247, nr i. 1728.

⁵⁶ Imienia Piotrowskiego nie udało się odnaleźć w materiałach archiwalnych ani w innych dostępnych źródłach.

⁵⁷ Raport o stosunkach zagranicznych ČST za rok 1982, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 163, nr i. 937.

realizacji ani jednego programu polsko-czechosłowackiego⁵⁸, a serial *Długi biały ślad* stanowi ostatnie wspólne przedsięwzięcie w dziedzinie twórczości dramatycznej. Pozostaje także końcowym memento świadczącym o ograniczeniach pełnowartościowej współpracy koprodukcyjnej między socjalistycznymi instytucjami telewizyjnymi. Spełnianie wyobrażeń o socjalistycznym internacjonalizmie, które wychodziłyby poza granice wymiany programowej i współpracy informacyjno-reporterskiej, napotykało trzy główne przeszkody: brak elastyczności organizacyjnej i dramaturgicznej, preferowanie wyłącznie stosunków opartych na wzajemności (motywowane ideologicznie oraz przez niedofinansowanie instytucji) oraz pragmatyczne względy ekonomiczne, które w ograniczonych warunkach skłaniały się ku niezbędnym zyskom dewizowym.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Akt Telewizji Czeskiej.

Druki zwarte

Ostrowska Dorota, Radkiewicz Małgorzata, *Costume dramas: cine-televisual alliances in the socialist and post-socialist Poland*, [w:] *European Cinemas in the Television Age*, red. Dorota Ostrowska, Graham Roberts, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.

Czasopisma

Lederer Jiří, *Rubryka telewizyjna*, „Filmové a televizní noviny 2” 24.01.1968, nr 2.
Nehodová Alena, *Duhový Luk*, „Československá televize” 1973, nr 17.

Źródła internetowe

Urbańska Gabriela, *Historia polskiego filmu telewizyjnego*, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,307,1487,0,1,Historia-polskiego-filmu-telewizyjnego.html (dostęp: 1.09.2017).

⁵⁸ Raport o stosunkach zagranicznych ČST za rok 1983, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 163, nr i. 938; Raport o stosunkach zagranicznych ČST za rok 1982, Archiwum Akt ČT, zespół ZS, karton 163, nr i. 939.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony rozwojowi współpracy i projektów koprodukcyjnych między Telewizją Czechosłowacką a Telewizją Polską w szerszym kontekście kontaktów twórczych między socjalistycznymi instytucjami telewizyjnymi. Autor wskazuje ograniczenia współpracy koprodukcyjnej w ramach państw bloku socjalistycznego, zwłaszcza w porównaniu z wyraźniejszym i ciągłym rozwojem koprodukcji z krajami zachodnimi. Przeszkodą było przede wszystkim oparcie współpracy na zasadzie wzajemności i idei socjalistycznego internacjonalizmu, przez co tłumione były interesy komercyjne. Pomimo naprzemiennych okresów umacniania i słabnięcia tych stosunków, współpraca Telewizji Czechosłowackiej z TVP stanowiła na tle kontaktów z innymi państwami wyjątek prowadzący do powstania pełnowartościowych projektów koprodukcyjnych: seriali *Łuk tęczy* i *Długi biały ślad*. W przypadku drugiego z seriali realizacja wspólnego przedsięwzięcia była w związku z wieloma przeszkodami bardzo problematyczna i tło jego powstania w sposób obrazowy świadczy o nienaturalnych warunkach socjalistycznej koprodukcji telewizyjnej.

Drogi równoległe Edukacja filmowa w Polsce, w Czechach i na Słowacji

Krajem europejskiej wspólnoty socjalistycznej, współpraca z którym dla władz PRL miała szczególne znaczenie, był rzecz jasna ZSRR. W dalszej kolejności intensywne kontakty nawiązywano z NRD i Czechosłowacją¹. Jak poświadczają plany współpracy i raporty przygotowywane przez Naczelny Zarząd Kinematografii, za najbardziej pożądanym modelem współpracy pomiędzy krajami socjalistycznymi uznawano koprodukcję². Uprzywilejowane miejsce tej formy współpracy międzynarodowej znajduje odbicie w zainteresowaniu badaczy, którzy kontakty między kinematografiami Polski, Czech i Słowacji (a wcześniej Czechosłowacji) analizowali głównie w aspekcie współpracy przy realizacji konkretnych filmów, najczęściej tych przybierających formułę koprodukcji³. Na dalszym planie zainteresowania polskich i czechosłowackich organów odpowiedzialnych za międzynarodową współpracę w zakresie kinematografii plasowały się takie zagadnienia, jak: eksport i import filmów, realizowanie usług filmowych,

* Uniwersytet Łódzki.

¹ Joanna Szczutkowska, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014.

² AAN, NZK, sygn. 2/185, Współpraca pomiędzy kinematografiami PRL i CSRS (umowy, oceny, plany, sprawozdania, korespondencja) za lata 1975–1987.

³ Instytucjonalną i osobową współpracę Aleksandra Forda z czechosłowacką kinematografią po II wojnie światowej przy filmach *Ulica Graniczna* (1949), *Młodość Chopina* (1952) i *Piątka z ulicy Barskiej* (1954) opisuje Pavla Bergmannová – zob. Pavla Bergmannová, *Vzájemné česko-polské vztahy v oblasti filmu po 2. světové válce (...a první česko-polský film Hraniční ulička/Ulica Graniczna)*, [w:] *Rozumíme si navzájem? Možnosti reflexe minulosti v současnosti v české a polské literatuře, jazyce a kultuře 20. Století*, red. Libor Martinek, Slezská univerzita v Opavě, Opava–Opole 2011, s. 131–140 oraz też, *Poválečné česko-polské filmové kontakty v letech 1945–1949 do premiéry prvního česko-polského filmu Hraniční ulička*, „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica. Kontexty II. Literaria, Theatralia, Cinematographica” 2000 (2001), nr 22, s. 87–99. Zrekonstruowane zostały także konteksty powstania pierwszej powojennej koprodukcji polsko-czechosłowackiej, czyli filmu *Zadzwoncie do mojej żony* (1958) w reżyserii Jaroslava Macha – zob. Ewa Ciszewska, *Trudna sztuka koprodukcji. O pierwszym powojennym filmie polsko-czechosłowackim „Zadzwoncie do mojej żony” (1958) Jaroslava Macha*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95, s. 162–174.

udział w festiwalach i przeglądach filmowych oraz wspólne inicjatywy edukacyjne i oświatowe. Poślednie miejsce tych ostatnich działań w obrębie polskiej polityki kulturalnej znajduje odzwierciedlenie – a raczej jego brak – w piśmiennictwie poświęconym transferowi kulturowemu w dziedzinie edukacji filmowej pomiędzy Polską a Czechosłowacją.

W poniższej rozprawie chciałabym przyjrzeć się edukacji filmowej jako elementowi kultury filmowej Polski, Czech i Słowacji, aby sprawdzić, czy była to sfera, w której realizowano współpracę pomiędzy Polską a Czechosłowacją, a później – Czechami i Słowacją. W tym celu przedstawię zarys historyczny edukacji filmowej w każdym z tych krajów, zwracając szczególną uwagę na momenty, w których dostrzec można przenikanie się doświadczeń Polski, Czech i Słowacji. W podsumowaniu uwypuklę „miejsca wspólne” dla myślenia o edukacji filmowej w Polsce, Czechach i na Słowacji oraz zastanowię się nad przyczynami niewielkiej, w gruncie rzeczy, współpracy pomiędzy tymi krajami w zakresie edukacji filmowej.

Edukacja filmowa w Polsce⁴

Intensywność, z jaką w polskim piśmiennictwie wiązano film ze szkołą, wyjaśnić można przekonaniem o perswazyjnej sile mediów audiowizualnych, mogących pełnić zadania edukacyjne i wychowawcze (szczególnie w kontekście wychowania socjalistycznego)⁵ oraz postulatami stawianymi wobec edukacji formalnej, mającej przygotowywać młodzież do pogłębionego i świadomego odbioru dzieł kultury, w tym filmu. „Jak czuwa się nad udostępnieniem uczniom dzieła literackiego, zrozumieniem utworu muzycznego, tak winno się zbliżyć do ucznia utwor

⁴ Zagadnienie edukacji filmowej w Polsce, ze względu na konstrukcję tekstu, referuję w sposób pobieżny i skrótowy. W celu zgłębienia tematu odsyłam do pozycji: Witold Bobiński, *Teksty w lustrze ekranu. Około filmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Universitas, Kraków 2011; tenże, *Wykształcić widza. Sztuka oglądania w edukacji polonistycznej*, Universitas, Kraków 2016; Ewa Ciszewska, *Edukacja filmowa w Polsce – zarys historyczny i stan badań*, [w:] *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej: teorie i praktyki*, red. Ewa Ciszewska, Konrad Klejsa, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

⁵ O wpływie filmu na młode pokolenie pisał już w 1913 roku Ludwik Skoczylas w eseju *Jak kinoteatr wychowuje naszą młodzież?*, [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i opracowanie Jadwiga Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 77–83. Nowe zjawisko kulturowe i jego potencjał edukacyjny analizowali także Jan Stanisław Bystron, Jan Kraskowski, Jerzy Toeplitz oraz Leopold Blaustein. Zob. Witold Bobiński, *Teksty w lustrze ekranu...*, s. 71–77.

filmowy”⁶ – pisał w rozprawie *Młodzież przed ekranem* Bolesław W. Lewicki. „Szkoła musi wychowankowi wskazać drogę do dobrego filmu: prawdziwie kulturalnego i wysoce artystycznego. [...] Wykonawcą tej idei stanie się nie kto inny jak właśnie – polonista – choćby tylko z racji swej przedmiotowej i wychowawczej pozycji w szkole”⁷.

Łączenie filmu z dydaktyką szkolną było charakterystyczne dla Polski, Czech i Słowacji. W Czechach Petr Denk zwracał uwagę, że można na dwa sposoby wykorzystywać film w szkole: jako narzędzie transmisji treści edukacyjnych oraz jako autonomiczny przedmiot badań⁸. Celem edukacji filmowej było wówczas, mówiąc słowami Lewickiego, „zastąpienie niezdrowej kinomanii poprawnym stosunkiem do utworu filmowego”⁹. Doświadczenia Polski, lecz także Czech i Słowacji wskazują jednak, że postulat edukacji „do filmu” sukcesywnie przegrywał z praktyką edukowania „poprzez film”. Film najczęściej był używany jako pomoc dydaktyczna, rzadko kiedy był analizowany jako samodzielny aspekt kultury audiowizualnej.

Wspominany Lewicki łączył działalność teoretyka i praktyka edukacji filmowej (już we Lwowie prowadził kursy i szkolenia dla nauczycieli). Taka postawa jest zresztą symptomatyczna dla środowiska akademickiego zajmującego się edukacją filmową. Rzadko kiedy bowiem refleksja naukowa pojawiała się bez doświadczenia praktycznego, czy to zdobywanego w szkołach, czy poprzez tworzenie i realizację pozaszkolnych programów edukacyjnych. Owo sprzężenie widoczne jest m.in. w biografii Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, która na wiele lat przed teoretycznymi opracowaniami tematu edukacji filmowej poznawała realia polskiego systemu oświaty, pracując w szkole podstawowej, a następnie w XIX Liceum Ogólnokształcącym w Łodzi¹⁰. Przejście do akademii skutkowało przestoczeniem jej doświadczeń nauczycielskich w przedmiot badań. Włączenie filmu jako treści w program nauczania, a także wykorzystywanie go

⁶ Bolesław W. Lewicki, *Młodzież przed ekranem*, [w:] tenże, *O filmie. Wybór pism*, wybór, wstęp i red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Bronisława Stolarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995, s. 357.

⁷ Tamże, s. 359.

⁸ Petr Denk, *Metodika školního filmu*, Dědictví Komenského – Vydavatelství odbor ÚSJU, Praga–Brno 1936, cyt. za: Tereza Cz. Dvořáková (oprac.), *Komentovaná literatura*, <http://filmvychova.cz/cz/metodika/komentovana-literatura/> (dostęp: 21.04.2017).

⁹ Bolesław W. Lewicki, *Młodzież przed ekranem*, s. 361.

¹⁰ Konrad Klejsa, *Profesor Ewelina Nurczyńska-Fidelska (1938–2016). Wspomnienie*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 1, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/andrzej-wajda/1/profesor-ewelina-nurczynska-fidelska-1938-2016-wspomnienie/544> (dostęp: 21.04.2017).

w procesie dydaktycznym jako narzędzia, stało się wieloletnim, można by rzec życiowym, projektem profesor. Ów projekt naukowy realizowała poprzez zadania eksperymentalne i wdrożeniowe, a następnie ich naukowe opracowanie¹¹. Spędzała setki godzin w różnorodnych komisjach, dyskutując i inicjując działania zmierzające do ugruntowania pozycji edukacji filmowej w systemie kształcenia¹².

Edukacja filmowa w Polsce jako przedmiot zainteresowania przeżywała swoje „złote lata” w latach 60. i 70. XX wieku. Wówczas pojawiło się najwięcej opracowań, a także tłumaczeń, dotyczących edukacji i kultury filmowej. Co interesujące, były to zarówno tłumaczenia publikacji zachodnich, jak i pochodzących z kręgu krajów socjalistycznych. Jedną z takich pozycji była książka Słowaka Dušana Hapali pt. *Pomoce naukowe: system i zasady stosowania*, wydana w 1967 roku przez Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych¹³. Autor ten utrzymywał z Polską żywe kontakty zawodowe. Jednym ze śladów potwierdzających jego obecność i rozpoznawalność w polskim środowisku praktyków i teoretyków edukacji filmowej jest dedykacja, którą wypisał Ewelinie Nurczyńskiej-Fidelskiej (wówczas tylko Nurczyńskiej) w 1970 roku na stronie tytułowej książki *Zakłady filmowej výchovy*¹⁴. Jednym z autorów przywołanego podręcznika był również

¹¹ Finansowane z ministerialnych grantów badania – określane przez Nurczyńską-Fidelską jako *naturalny eksperyment uczestniczący* (polegający na projektowaniu form edukacji filmowej, a następnie ich ewaluacji) – dały owoc w postaci wciąż inspirujących publikacji. Prowadzone w Katedrze Teorii Literatury UŁ w latach 1977–1979 badania eksperymentalno-wdrożeniowe w ramach zleconego przez Ministerstwo Oświaty i Wychowania tematu węzłowego *Zarys metodyki stosowania filmu fabularnego w pracy szkoły* znalazły opracowanie w wydanej w 1985 roku książce *Edukacja filmowa w szkole podstawowej i średniej*, red. Janina Koblewska, Maria Butkiewicz, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985. Z kolei wyniki badań z lat 1986–1990 posłużyły jako materiał wykorzystany w rozprawie: Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Edukacja filmowa na tle kultury literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1989 (autorka w 1989 roku na jej podstawie uzyskała na Uniwersytecie Wrocławskim stopień doktora habilitowanego) oraz w zbiorze Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej (red.), *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

¹² W latach 1975–1984 Nurczyńska-Fidelska była członkiem Instytutu Programów Szkolnych przy Ministerstwie Oświaty i Wychowania, mając tym samym wpływ na treści programów dydaktyki języka polskiego. W latach 80. XX wieku była także członkiem Rady Programowej przy prężnie wówczas działającym Ogólnopolskim Ośrodku Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu.

¹³ Dušan Hapala, *Pomoce naukowe: system i zasady stosowania*, tłum. Maria Straburzyńska, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1967.

¹⁴ Július V. Trebišovský, Emil Lehuta, Dušan Hapala, Jozef Zachar, *Zakłady filmovej výchovy. Príručka pre učiteľov slovenského jazyka a literatúry v školách I a II cyklu*, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1969.

Július V. Trebišovský. Jego książka *História Škol filmu*¹⁵ także znajdowała się w księgozbiornicy Pani Profesor. Wymiana myśli i poglądów Polaków i Słowaków zajmujących się szkolną edukacją filmową, którą sugerują materialne ślady kontaktów, miała miejsce w przestrzeni sal konferencyjnych. Praktyka piśmiennicza polskich edukatorów – być może ze względu na trudności językowe – nie wskazuje jednak na aktywne przetwarzanie treści będących przedmiotem rozważań południowych sąsiadów.

W Polsce wysyp publikacji o edukacji filmowej w latach 60. i 70. XX wieku był związany z ogólnoswiatową tendencją włączania treści filmowych do programów szkolnych, czy to w postaci odrębnego przedmiotu nauczania, czy też w obszarach kilku przedmiotów¹⁶, czemu towarzyszyły – znane i cytowane także w polskich opracowaniach – raporty UNESCO¹⁷ i materiały z konferencji przez nią organizowanych. Lobbowanie na rzecz edukacji filmowej przez międzynarodowe agendy w latach 60. i 70. XX wieku¹⁸ tworzy interesującą paralelę ze stanem obecnym, gdzie środki Komisji Europejskiej i programów unijnych dają możliwość finansowania opracowań, a następnie tworzenia programów z zakresu edukacji filmowej i ściśle z nią powiązanego rozwoju badań nad widownią¹⁹.

¹⁵ Július V. Trebišovský, *História Škol filmu*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1970.

¹⁶ Dawne i nowe modele edukacji filmowej opisują Witold Bobiński (tenże, *Teksty w lustrze ekranu...*, s. 59–71) oraz Janina Koblewska (taż, *Współczesne modele edukacji filmowej na świecie*, [w:] *Modele edukacji filmowej*, red. Jolanta Masłowska, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1976, s. 31–78).

¹⁷ Janina Koblewska cytuje m.in. opracowanie autorstwa Jana Marie Lamberta Petersa *Teaching about film*, przygotowanego na zlecenie UNESCO w 1961 roku, które w tłumaczeniu z języka francuskiego ukazało się w Polsce w roku 1965 (Jan Marie Lambert Peters, *Edukacja filmowa*, tłum. Stanisława Dłuska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965) oraz *Learning to be. The world of education today and tomorrow*, wydane w Londynie w 1972 roku.

¹⁸ Jak wskazuje Zoë Druick, edukacja filmowa była częścią projektów edukacyjnych UNESCO, mających na celu promowanie pokoju na świecie, co miało zostać osiągnięte poprzez zapewnienie wolnego przepływu informacji (dlatego należało likwidować analfabetyzm, także medialny) oraz modernizację (tu szczególną rolę miały odgrywać filmy instruktażowe i oświatowe). Jednocześnie autorka wskazuje na instrumentalizację programów UNESCO, które stawały się narzędziem promowania geopolitycznej zwierzchności Stanów Zjednoczonych. Zob. Zoë Druick, *UNESCO, film and education. Mediating postwar paradigms of communication*, [w:] *Useful cinema*, red. Charles R. Acland, Haidee Wasson, Duke University Press, Durham–London 2011, s. 81–102.

¹⁹ Zob. Marcin Górecki, Agata Sotomska (red.), *Film Literacy Initiatives*, <http://kreatywna-europa.eu/wp-content/uploads/2016/01/Film-Literacy-Initiatives-2014-1.pdf> (dostęp: 21.04.2017) – broszura ta została wydana w 2014 roku dzięki wsparciu finansowemu z Programu Kreatywna Europa Media (wydawcami były biura programu z Berlina–Brandenburgii, Danii i Polski) i jest wykazem inicjatyw podejmowanych w zakresie edukacji filmowej w 23 krajach europejskich (w tym w Polsce); *Framework for Film Education in*

Dla polskiego piśmiennictwa, ale również praktyki pedagogicznej i edukacyjnej, charakterystyczne jest traktowanie edukacji filmowej jako dziedziny silnie skorelowanej z systemem szkolnym. Stąd wieloletnie wysiłki środowiska akademickiego i nauczycielskiego nakierowane są na taką reformę oświaty, w ramach której w programach szkolnych znalazłoby się miejsce na osobny przedmiot – edukację filmową (lub szerzej – medialną). Cel ten nigdy nie został w pełni osiągnięty. Obecnie historia i estetyka filmu oraz elementy warsztatu filmowego mogą pojawiać się w ramach różnych zajęć. Najczęściej edukacja filmowa znajduje swoje miejsce w programach zajęć języka polskiego, choć, co podkreślają metodycy, może być realizowana z powodzeniem w ramach innych przedmiotów szkolnych i podczas zajęć pozalekcyjnych.

Obecnie edukacja filmowa wpisana jest w zakres działań statutowych wielu podmiotów: Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego²⁰ (m.in. operatora Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych), Muzeum Kinematografii w Łodzi, Narodowego Centrum Kultury Filmowej w Łodzi, Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej w Łodzi, ale także Zespołów Filmowych i wytwórni, takich jak Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Rozproszenie kompetencji skutkuje mnogością i różnorodnością podejmowanych inicjatyw, a co za tym idzie – ich częstą niekompatybilnością i konkurencyjnością. Odbiorcy i osoby pragnące realizować edukację filmową stają w obliczu trudnego dylematu: kto odpowiada za kształt edukacji filmowej w Polsce, skąd czerpać wiarygodne informacje na jej temat oraz jakie są założenia dla edukacji filmowej na przyszłe lata.

Edukacja filmowa w Czechach

W Czechach film w szkole wykorzystywano już w latach 20. XX wieku. W 1920 roku Ministerstwo Edukacji powołało Państwowy Instytut ds. Prześroczy i Filmu (Štátny diapozitivny a filmový ustav), który jednak

Europe, Paryż, 23 czerwca 2015, <http://www.bfi.org.uk/screening-literacy-film-education-europe> lub <http://www.koalicjafilмова.pl/#raporty> (dostęp: 21.04.2017) – dokument ten powstał z zamiaru stworzenia wspólnego punktu odniesienia dla edukatorów filmowych w całej Europie (w zakresie projektowania, zarządzania i oceny programów edukacji filmowej). Postulaty i wytyczne zawarte w tym opracowaniu, przygotowanym przez grupę 25 akademików, edukatorów filmowych, przedstawicieli narodowych agencji i organizacji pozarządowych z 20 krajów (w tym z Polski), nie mają charakteru aktu normatywnego.

²⁰ Państwowa instytucja kultury działająca od 1 czerwca 2017, która powstała w wyniku połączenia Filmoteki Narodowej i Narodowego Instytutu Audiowizualnego.

sam nie produkował filmów. Wsparciem dla idei wykorzystania filmu w dydaktyce była publicystyka i prace naukowe obecne na rynku już od lat 20., takie jak tygodnik „Školská kinematografie“ czy dodatek czasopisma „Česká osvěta“ pt. „Film a diapositiv“²¹. Podobnie jak miało to miejsce we Lwowie w latach 30. XX wieku (działalność Bolesława W. Lewickiego), tak środowisko akademickie Brna w osobie profesorów Vladimíra Ulehla i Viktorina Vojtěcha pasjonowało się możliwościami dydaktycznymi tkwiącymi w filmach oświatowych. Dla propagowania tejże idei założyli oni Stowarzyszenie Filmu Oświatowego (Společnost pre vedeckú kinematografiiu).

Dzięki zaangażowaniu nauczycieli, kół zainteresowań, amatorów filmowych i syndykatu obuwniczego Bata, 3 listopada 1936 roku Ministerstwo Edukacji i Oświecenia Narodowego oficjalnie przyznało filmowi – oraz przeźroczeniom – status pomocy naukowej w szkołach²². Osobą, której działalność umożliwiała komunikację i koordynację wspomnianych podmiotów zaangażowanych w instytucjonalizację filmu w szkole w Czechosłowacji był Jaroslav Novotný, z zawodu nauczyciel w Eksperymentalnej Szkole Miejskiej (Pokusná měšťanská škola) w Zlinie. Lucie Česálková, rekonstruując sieć powiązań zawodowych i osobistych Novotnego, determinujących jego kluczową rolę jako aktora społecznego w procesie kształtowania specyficznej odmiany filmu do użytku szkolnego (był on zarówno nauczycielem szkoły znajdującej się pod kuratelą starosty Jana Antonína Baťy, pracownikiem wynajmowanym przez syndykat Baťy do zadań związanych z przygotowywaniem filmów i przeźroczy do celów szkolnych, jak i amatorem-filmowcem), zauważa jednocześnie, że wszelkie działania zaangażowanego nauczyciela nie miałyby tak dalekosiężnych skutków gdyby nie moralny i finansowy patronat ze strony firmy Bata²³.

Fabryka Baťy zajmowała się produkcją butów, ale także pneumatyki oraz gumowych zabawek. W ramach zakładu istniała sekcja filmowa (wraz z laboratorium), której zadaniem było produkowanie filmów reklamujących powstające w fabryce produkty. Zlínskie studio filmowe działające przy wytwórni Bata szybko znalazło się w wąskim gronie firm produkujących filmy do użytku szkolnego. Doprowadziło do tego kilka

²¹ Július V. Trebišovský, *História Školfilmu*, s. 6–7.

²² Lucie Česálková, *Film v rukou učitelů a vědců: myšlenka vzdělávat filmem v provere-publikovém Československu*, „Historia scholastica“ 2015, nr 1, s. 141–148, http://www.historiascholastica.com/sites/www.historiascholastica.com/files/HS/hs2/Historia_Scholastica_II_CESALKOVA.pdf (dostęp: 25.07.2016).

²³ Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*, Národní filmový archív, Praha 2014, s. 144.

okoliczności. Przede wszystkim ministerialne rozporządzenie uznające film za pomoc szkolną nawiązywało do nieistniejącej praktyki produkcyjnej; katalogi czeskich firm – w przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych czy Wielkiej Brytanii, gdzie już od lat 20. XX wieku wielkie wytwórnie posiadały działy dedykowane produkcji filmów szkolnych – nie zawierały wówczas tak wąskiego gatunku jak film szkolny. W związku z niechęcią pronarodowo zorientowanego społeczeństwa czeskiego lat 30. XX wieku nie skorzystano z zagranicznych materiałów, ale podjęto się produkcji własnych tytułów. Specyfika realizacji filmów szkolnych w Czechosłowacji polegała w głównej mierze na przemontowywaniu filmów już istniejących i opatrywaniu ich nowym metakomentarzem. Filmom szkolnym towarzyszyły produkowane przez wytwórcę materiały metodyczne. Jak zauważa Lucie Česálková, filmy szkolne produkowane przez Batę łączyły poetykę filmu reklamowego, przemysłowego i edukacyjnego, a profil produkcji wynikał z jednej strony z ekonomii zarządzania posiadanym materiałem (montaż kilku filmów z tego samego materiału), jak i specjalizacji wytwarzającego je studia (tematyka filmów była zbieżna z profilem działalności podmiotu)²⁴. Stąd w latach 30. i 40. XX wieku filmy szkolne produkowane w Zlinie były w istocie przemontowanymi materiałami, które nakręcił Alexander Hackenschmied (znany później jako Alexander Hammid) w czasie podróży m.in. do Indii z Janem Antonínem Baťou²⁵. Powiązanie finansowe i organizacyjne pomiędzy nową pomocą naukową w postaci filmu a działalnością firmy Bata determinowała także okoliczność, że w połowie lat 30. fabryka Bata, obok praskiej firmy Sufra, posiadała jedyne laboratorium umożliwiające przepisywanie taśmy 35 mm na format 16 mm lub 9,5 mm. Z kolei rozporządzenie Ministerstwa Edukacji jasno określało jaki format powinien być stosowany w szkołach – 16 mm.

Zgodnie z wytycznymi ministerstwa filmy szkolne przed projekcją musiały otrzymać aprobatę specjalnej komisji utworzonej w tym celu w każdej szkole. Aspekt pronarodowy widoczny był także w wytycznej o wyposażeniu klas w sprzęt projekcyjny wyprodukowany w Czechosłowacji²⁶ – stąd większość szkół posiadała nieme projektory brneńskiej firmy Suchánek (model Scolar i Popular), które były tanie i stosunkowo niezawodne²⁷.

Świadectwem ożywionej dyskusji w latach 30. XX wieku na temat miejsca filmu w szkole była intensywna działalność wydawnicza. Na rynku ukazały się wówczas opracowania *Metodika školního filmu* (Metodyka filmu

²⁴ Lucie Česálková, *Film v rukou učitelů...*, s. 141–142.

²⁵ Lucie Česálková, *Atomy věčnosti...*, s. 147.

²⁶ Lucie Česálková, *Film v rukou učitelů...*, s. 141–142.

²⁷ Július V. Trebišovský, *História Škol filmu*, s. 7.

szkolnego) Petera Denka [1936], *Školní film* (Film szkolny) Heleny Velíškovéj [1936] czy *Kulturní a školní kinematografie v cizině a u nás* (Kulturalna i szkolna kinematografia u nas i za granicą) Tomáša Trnki [1935].

Po II wojnie światowej historia i estetyka filmu były implementowane w ramach przedmiotu język czeski w latach 60. XX wieku; potem zagadnienia te na długi czas wypadły z programów szkolnych. Po reformie szkolnictwa przeprowadzonej w latach 2009–2010 od 2010 roku edukacja filmowa pojawiła się w szkołach podstawowych i gimnazjach jako przedmiot dodatkowy (równoległe z obowiązkową edukacją medialną). Z powodu braku finansowania przedmiotu ze strony Ministerstwa Edukacji oraz ograniczeń czasowych związanych z realizacją obowiązkowych programów szkolnych, edukacja filmowa bywa wdrażana jedynie wyjątkowo. Założenia przedmiotu koncentrują uwagę uczniów na aspektach praktycznych realizacji filmowych.

Obecnie w Czechach, podobnie jak w Polsce, edukacja filmowa jest swoistym „gorącym ziemniakiem” przierzucanym pomiędzy dwoma resortami; w wypadku Czech są to Ministerstwo Kultury oraz Ministerstwo Edukacji, Młodzieży i Wychowania Fizycznego. Każde z nich posiada finansowe mechanizmy wspierania edukacji filmowej, jednak z powodu braku koordynacji działań i wspólnej (narodowej?) strategii edukacji filmowej, podejmowane przedsięwzięcia zamiast się uzupełniać – nawzajem ze sobą konkurują. Próbą wyjścia z tego impasu było powołanie w 2015 roku grupy roboczej F/AV (*Filmová/audiovizuální výchová*) – Edukacja Filmowa/Audiowizualna mającej na celu zacieśnienie wymiany doświadczeń między środowiskiem oraz dyskusję nad kształtem edukacji filmowej w Czechach. Jednym z celów F/AV, wciąż dyskutowanych zarówno w obrębie grupy roboczej, jak i na spotkaniach na forum europejskim, jest włączenie edukacji filmowej do systemu edukacji powszechnej w Czechach²⁸. Spotkania grupy roboczej odbywały się podczas festiwali filmowych, a także w siedzibie Narodowego Archiwum Filmowego (*Národní filmový archiv*), które w grudniu 2015 objęło patronat nad inicjatywą. Bezpośrednią inspiracją dla powołania platformy komunikacyjnej pomiędzy praktykami edukacji filmowej była zauważalna aktywność sektora edukacji pozaformalnej, której realizatorzy wskazywali na niedostatki szkolnego kształcenia w zakresie wiedzy o filmie i mediach. Nowe, spontaniczne inicjatywy edukacji filmowej – jak działalność organizacji pozarządowej

²⁸ Tereza Cz. Dvořáková, przewodnicząca F/AV, podczas warsztatu „Film Literacy in Central Europe” (30.07.2016) w ramach konferencji in/between. cultures of connectivity. The 10th NECS Conference w Poczdamie z rezerwą wypowiedziała się o celowości realizacji tego pomysłu.

KRUTÓN, której członkowie mówią o sobie, że są „wkurzeni i okrutni” („naštvaní a krutí”) z powodu obecnego kształtu edukacji filmowej – ewidentnie potrzebowały wsparcia merytorycznego i organizacyjnego²⁹.

Celem F/AV stało się więc koordynowanie działań, które powinny doprowadzić do długofalowego wsparcia sektora edukacji filmowej zarówno w formie zwiększenia jego widzialności i umocnienia „pozycji przetargowej” względem innych inicjatyw (wsparcie „na zewnątrz”) oraz wypracowanie metodyki edukacji filmowej (wsparcie „do wewnątrz”)³⁰. O ile zawiązana w 2011 roku pod opieką Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej Koalicja dla Edukacji Filmowej nie zainicjowała żadnych znaczących przedsięwzięć lub debat, jej czeski odpowiednik w krótkim czasie przeprowadził szereg spotkań i warsztatów, szkoleń dla nauczycieli oraz rozpoczął działalność doradczą dla dystrybutorów. Działalności grupy roboczej Filmová/audiovizuální výchová towarzyszy bogata w materiały (teksty, prezentacje, wystąpienia, materiały dydaktyczne) aktualizowana na bieżąco strona internetowa www.filmvychova.cz. Od trzech lat broszurę (w formie papierowej i dokumentu internetowego) mapującą stan edukacji filmowej/audiowizualnej w Czechach wydaje Kancelaria programu Kreatywna Europa – MEDIA³¹. Równolegle w Narodowym Archiwum Filmowym ukonstytuował się Departament Edukacji Filmowej (Oddělení filmové výchovy), którego powstanie planowano już od lat 60. XX wieku.

Edukacja filmowa na Słowacji

Na Słowacji początki stosowania środków audiowizualnych w szkołach związane są z historią Technikum Górniczego w Bańskiej Szczawnicy, gdzie już w 1910 roku stosowano filmy na 35 mm jako środek dydaktyczny³². Zastosowanie w dydaktyce szybko znalazły przeźrocza, podobnie jak film uznane ustawą z 1936 roku za pomoc naukową. Słowac-

²⁹ Nelly Čada Wernischová, *Učíme studenty posouvat vlastní hranice, vystoupit z komfortní zóny*. Rozmowa z Filipem Kršiakiem, <http://filmvychova.cz/cz/archiv=-prispevku/?i=1347-ucime-studenty-posouvat-vlastni-hranice-vystoupit-z-takove-te-komfortni-zony> (dostęp: 25.07.2016).

³⁰ Jiří Forejt, *Pracovní skupina pro F/AV. Založena*, <http://filmvychova.cz/cz/archiv=-prispevku/?i=1054-pracovni-skupina-pro-fav-zalozena> (dostęp: 22.07.2016).

³¹ Broszura w języku czeskim i angielskim *Film/Audiovisual Education in the Czech Republic 2015*, red. Pavel Bednařík, Pavlína Kalandrová, www.mediadeskcz.eu (dostęp: 16.08.2016).

³² Július V. Trebišovský, *História Škol filmu*, s. 11.

kie Towarzystwo Oświatowe do 1938 roku przygotowało 200 serii przeźroczy wraz z wykładami, które były używane w słowackich szkołach. To właśnie Słowacja – a nie Polska czy Czechy – stała się prekursorem systemowego działania na rzecz edukacji filmowej i to już przed II wojną światową. Powstanie i organizację działającego w latach 1941–1949 Instytutu Filmu Szkolnego i Oświatowego (Ústav pre školský a osvetový film, w skrócie Školfilm), który produkował filmy szkolne i przeźrocza, a następnie wypożyczał je szkołom oraz instytucjom oświatowym, wyczerpująco w swojej monograficznej pracy z 1970 roku opisał jego wieloletni pracownik Július V. Trebišovský³³. Školfilm zarówno realizował własne filmy, jak i pozyskiwał je z innych źródeł, głównie prywatnych czeskich wytwórni, a w okresie Protektoratu i Państwa Słowackiego – od wytwórni niemieckich, głównie ze studia UFA³⁴. Państwowa instytucja realizowała także filmy na zamówienie, m.in. dla syndykatu Bata³⁵. Współpraca z czeskimi i niemieckimi pośrednikami pozwalała wprowadzić do katalogu Školfilmu kopie bądź prawa licencyjne wielu zagranicznych produkcji zarówno edukacyjnych, jak i o czysto komercyjnym charakterze, np. filmy Disneya z myszką Miki³⁶.

Školfilm publikował swoje czasopismo, organizował kursy dla działaczy oświatowych oraz nauczycieli na temat stosowania filmów i przeźroczy w szkole. Wraz z rozwiązaniem Školfilmu w 1950 roku produkcję filmów szkolnych przejęła Wytwórnia Filmów Krótkometrażowych w Bratysławie, zaś zagadnienia metodologiczne stały się domeną Wydziału Filmów Szkolnych Instytutu Pedagogiki w Bratysławie. W kolejnych latach filmy – na taśmie 8 mm, 16 mm i 35 mm – traktowano jako dopełniające środki dydaktyczne, stąd w programie wyższych szkół pedagogicznych znalazły się ćwiczenia związane z praktyczną obsługą aparatury oraz metodyką ich stosowania na lekcji³⁷.

Raz po raz awizowany problem nieprzystawalności nieaktualizowanych programów szkolnych z rzeczywistością estetyczną otaczającą uczniów powrócił ze zdwojoną mocą na początku lat 60. XX wieku. „Nie da się tego zaniedbania rozwiązać zmianami w metodyce ani wprowadzeniem filmu jako nowego przedmiotu nauczania” – pisał słowacki krytyk

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 37.

³⁵ Tamże, s. 48.

³⁶ Tamże, s. 61.

³⁷ Janina Koblewska, *Poglądowość w kształceniu ustawicznym. Z doświadczeń różnych krajów*, Instytut Wydawniczy Centralnej Rady Związków Zawodowych, Warszawa 1975, s. 160.

Pavel Branko³⁸. Mimo to podjęto taką próbę. W 1961 roku w wyniku reformy edukacji na Słowacji w programach 9-letnich szkół podstawowych i średnich szkół ogólnokształcących pojawił się przedmiot *výchova filmového diváka* (edukacja widza filmowego). Było to wydarzenie nieoczekiwane, na które mało kto był przygotowany, a na pewno nie nauczyciele i szkoły. Zdarzało się, że 3 godziny tygodniowo przeznaczone na tenże przedmiot pozostawały niewykorzystane (program dla 9 klasy szkoły podstawowej zakładał dwie godziny zajęć o historii i estetyce filmu w ramach przedmiotu język słowacki oraz godzinę zajęć poświęconą technice filmowej w ramach fizyki; w szkole średniej w pierwszej i w drugiej klasie na edukację filmową zarezerwowano po 3 godziny). Edukacja widza filmowego pojawiła się bowiem bez wcześniejszych szkoleń dla kadry, nie towarzyszyły jej pomoce metodyczne, poza nielicznymi wyjątkami brakowało także filmów, które mogłyby być wykorzystywane w ramach tego przedmiotu (pomysł zakładał wykorzystywanie głównie filmów szkolnych – realizowanych od 1964 roku przez praski Krátký film i bratysławskie Štúdio krátkych filmov oraz diafilmów [prezentowanych za pomocą rzutnika] – podręcznik z 1969 roku podaje jedynie dwa tytuły wyprodukowane w tym formacie)³⁹. Do tego dochodziła niechęć wielu nauczycieli, którzy w filmie widzieli rywala dla literatury. Działania mające zmienić ten stan rzeczy podjęto za późno: dopiero w roku akademickim 1965/1966 na wydziałach pedagogicznych i filozoficznych – ale tylko krajów czeskich – pojawiły się wykłady o filmie dla przyszłych nauczycieli, zaś pierwszy podręcznik dla nauczycieli ukazał się w 1969 roku⁴⁰.

Edukacja filmowa na Słowacji posiada jeszcze jeden interesujący wątek – przedszkolną edukację filmową. Anna Dudová, badając ówczesne periodyki pedagogiczne i materiały instruktażowe, zauważa, że lata 60. i 70. XX wieku to okres prężnej pracy z rzutnikami w przedszkolach⁴¹. Autorka przeanalizowała zbiór 25 utworów czeskiej firmy Komenia stosowanych w słowackich przedszkolach. Były to czeskie bajki w języku czeskim, z czego sześć opatrzone tekstem słowackim. Materiały instruktażowe to-

³⁸ Pavel Branko, *Škola, estetická výchova a film*, [w:] tenże, *Straty a nálezy 1948–1998*, Filmová a Televizna Fakulta Vysokiej Školy Múzických Umení, Národné Centrum pre Audiovizuálne Umenie, Bratislava 1999 (przedruk za: „Film a doba” 1961, nr 1).

³⁹ Július V. Trebišovský, Emil Lehuta, Dušan Hapala, Jozef Zachar, *Základy filmovej výchovy...*, s. 15.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Anna Dudová, *Diafilm a předškolní výchova v čase socialistického experimentu*, praca licencjacka napisana na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Południowoczeskiego w Czeskich Budziejowicach pod opieką Olgi Vaněčkovéj, Czeskie Budziejowice 2013, <https://theses.cz/id/m1yecc/> (dostęp: 11.04.2017).

warzyszące bajkom, dobrze przygotowane pod względem metodycznym, sugerowały ich wykorzystanie zgodnie z duchem wychowania socjalistycznego. Jednocześnie praca z przeźrocami nie zaniedbywała efektów przypisanych dla tej grupy wiekowej – poszerzanie zasobu słownictwa, trenowanie narządów mowy, socjalizacja itd. Ówczesni praktycy i teoretycy edukacji filmowej dobrze oceniali efekty pracy z rzutnikiem, widząc w nim poręczne i atrakcyjne narzędzie dydaktyczne.

Obecnie na Słowacji edukacja filmowa nie jest częścią oficjalnego systemu kształcenia. Miejsce filmu w obrębie poszczególnych przedmiotów zależy w głównej mierze od chęci i predyspozycji nauczycieli. „W ciągu godziny, którą tu spędziłem mam wrażenie, że odmłodziłem 50 lat. Właśnie tak długo prowadzimy dyskusję na ten temat” – powiedział w 2003 roku krytyk i historyk filmu Antonín J. Liehm podczas spotkania zatytułowanego *Juž wczoraj bylo za póžno albo edukacja filmowa w Czechach* (wbrew tytułowi kwestia edukacji filmowej dotyczyła nie tylko Czech, lecz także Słowacji). Te słowa na łamach czasopisma „Film.sk” w 2016 roku przypominała słowacka teoretyczka filmu Monika Mikušová, zwracając uwagę na niekonkluzywność dotychczas prowadzonych debat (w tym ostatniej, mającej miejsce w 2007 roku) i jednocześnie prezentując niekomercyjny projekt edukacji filmowej skierowany do nauczycieli i uczniów szkół średnich, prowadzony przez pedagogów Katedry Studiów Audiowizualnych Wydziału Telewizji i Filmu Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Bratysławie⁴². Spotkaniom i warsztatom towarzyszyła praca nad podręcznikiem o edukacji filmowej dla nauczycieli⁴³. Jest to jedna z wielu inicjatyw edukacji filmowej, których w ostatnich latach na Słowacji – podobnie jak w Czechach i w Polsce – pojawiło się wiele. Są wśród nich zarówno programy komercyjne, jak i nienastawione na zysk projekty edukacji pozaformalnej i alternatywnej. Nie brakuje ponadto ambitnych projektów skierowanych do widzów dorosłych i dzieci – jak Film Cabinet i Film Cabinet dla Dzieci prowadzone przez Słowacki Instytut Filmowy i Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych – oraz studentów (coroczne seminarium Visegrad Film Forum organizowane przez stowarzyszenie Boiler).

Obecnie, jak diagnozuje Mikušová, największym wyzwaniem dla edukacji filmowej na Słowacji jest „usiecuiwienie” poszczególnych graczy

⁴² Monika Mikušová, *Filmovému vzdelávaniu chýba nosná koncepcia*, „Film.sk” 2016, nr 4, s. 28–29.

⁴³ *Filmová výchova pre pedagógov a študentov stredných škôl*, red. Monika Mikušová, Vysoká Škola Muzických Umení, Filmová a televízna fakulta, Bratislava 2016 (podręcznik elektroniczny), <http://kas.vsmu.sk/projekty/filmova-vychova/> (dostęp: 13.04.2017).

i stworzenie silnego, instytucjonalnego frontu dla edukacji filmowej⁴⁴. Niski status edukacji filmowej i brak rozpoznawalności wśród innych potrzeb edukacyjnych przekłada się bowiem na trudności organizacyjne i finansowe, z którymi borykają się osoby i instytucje zaangażowane w jej rozwój.

Wspólna przestrzeń – festiwale filmowe

Specjalistyczne imprezy – takie jak Międzynarodowy Przegląd Filmów poświęconych problemom środowiska EKOFILM w Ostrawie, Ogólnokrajowy Przegląd Filmów „Academia Film Olomouc” w Ołomuńcu, Festiwal Filmów Turystycznych w Szpindlerowym Młynie, Międzynarodowy Festiwal Filmów Technicznych „Techfilm” w Pardubicach, a przede wszystkim odbywający się od 1975 roku Międzynarodowy Przegląd Filmów Szkolnych Krajów Socjalistycznych „Schola Film” w Brnie – dawały szansę na spotkanie producentów i realizatorów filmów szkolnych z krajów socjalistycznych. „Schola Film” organizowana była co 2–3 lata, a w broszurach towarzyszących publikowano teksty przekrojowe o edukacji filmowej na ziemiach czeskich i słowackich oraz informacje o nowych filmach szkolnych z krajów biorących udział w przeglądzie – Czechosłowacji, Bułgarii, Węgier, NRD, Polski, Rumunii, ZSRR.

Polska uczestniczyła w „Schola Film” już od jego pierwszej edycji w roku 1975. W ramach przeglądu wyświetlono wówczas 13 filmów polskich, w tym 12 zrealizowanych przez Wytwórnę Filmów Oświatowych w Łodzi⁴⁵. W przeglądzie zwyczajowo brało udział 1–2 polskich realizatorów oraz przedstawiciele instytucji zajmujących się edukacją filmową – dla przykładu w 1985 roku w skład polskiej delegacji wchodziły trzy osoby: Ryszard Pawłowski z Ministerstwa Oświaty oraz dwóch pracowników Centralnego Ośrodka Filmów Dydaktycznych – Jan Klimm i Adam Gottwald (autor wielu filmów dydaktycznych)⁴⁶.

W 1978 roku Polskę reprezentowały następujące filmy wyprodukowane w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych: *Doliny górskie* (1977,

⁴⁴ Monika Mikušová, *Film Literacy in Slovakia*, wystąpienie podczas warsztatu „Film Literacy in Central Europe” (30.07.2016) w ramach konferencji in/between. cultures of connectivity. The 10th NECS Conference w Poczdamie.

⁴⁵ b.a., *Schola Film'75 Brno. Informační bulletin mezinárodní přehlídky školních filmu socialistických zemí*, Komenium, Praha 1975, s. 51–54.

⁴⁶ b.a., *Sborník z mezinárodní přehlídky a vědeckého semináře Schola Film'85, Brno 28.10–1.11.1985*, Komenium, Praha 1985, s. 92.

reż. Anatol Fidek), *Energia wewnętrzna i jej zmiany – cz. 1* (1975, reż. Józef Arkusz), *Jak powstaje halny wiatr w zimie* (1975, reż. Jan Riesser), *Pomniki przyrody* (1976, reż. Andrzej Walter), *Ptasie rodziny* (1977, reż. Włodzimierz Puchalski), *Praca zastawek serca* (1976, reż. Józef Arkusz), *Rośliny wodne* (1975, reż. Bolesław Bączyński), *W kopalni siarki dawniej i dziś* (1977, reż. Radosław Sobiecki), *Z życia kwiatów* (1977, reż. Antoni Orwiński), *Życie i odżywianie – czynności jamy ustnej i żołądka* (1977, reż. Józef Arkusz), zakwalifikowane przez Komisję Selekcyjną, w skład której wchodził przedstawiciel Ministerstwa Oświaty i Wychowania, Instytutu Programów Szkolnych i WFO⁴⁷. Wytwórnę na imprezie reprezentował Tadeusz Paliński – redaktor filmu *Praca zastawek serca*. Regularny udział WFO w przeglądzie „Schola Film”, poparty otrzymanymi tam nagrodami (w 1975 roku Złotą Plakietkę otrzymały *Opieka nad potomstwem u owadów*, reż. Karol Marczak i *Ptaki naszych wód*, reż. Włodzimierz Puchalski)⁴⁸, tworzył platformę wymiany kontaktów i przestrzeń do zapoznania się z filmami szkolnymi produkowanymi w Polsce i Czechosłowacji.

Wysoki poziom realizowanych filmów szkolnych i rozpoznanie ich potencjalnej użyteczności w edukacji skutkowało postulatem poszerzenia kanałów dystrybucji i otwarciem przed nimi rynków zagranicznych:

W dobie rewolucji naukowo-technicznej i nasilających się w rozwijających krajach socjalistycznych tendencji do reformowania systemów nauki i wychowania, oraz wykozystania w tych systemach środków audiowizualnych, a szczególnie filmu, ogromne możliwości opierają się przed filmem krótkometrażowym krajów socjalistycznych – mówił Wiceminister Kultury i Sztuki, Mieczysław Wojtczak, podczas narady kinematografii krajów socjalistycznych w Warszawie w 1975 roku. – Ze względu na wysoki poziom naszego filmu animowanego, oświatowego, dokumentalnego, naukowego i dydaktycznego, powinniśmy podjąć działania zmierzające do wyjścia z tymi filmami do filmotek oświatowych, szkół, muzeów, instytutów naukowych i oczywiście telewizji⁴⁹.

Postulaty te pozostały jedynie w sferze życzeniowej. Autentyczna wymiana filmów szkolnych pomiędzy Polską a Czechosłowacją, wyłączając prezentacje festiwalowe, nie miała miejsca. Polski rynek filmów szkolnych był polem dobrze zagospodarowanym. Dla WFO realizacja filmów dydaktycznych stanowiła kluczowy komponent profilu produkcyjnego. Dość wspomnieć, że jeszcze w 1975 roku w Łodzi planowano realizację

⁴⁷ AAN, NZK, sygn. 2/185, Współpraca pomiędzy kinematografiami PRL i CSRS...

⁴⁸ Archiwum WFO, *Wykaz Filmów Nagrodzonych i Wyróżnionych w latach 1970–1983*.

⁴⁹ AAN, NZK, sygn. 1/106, Stenogram z narady kinematografii krajów socjalistycznych 11.02.1975 w Warszawie.

50 filmów na zlecenie Ministerstwa Oświaty i Wychowania⁵⁰. Nagradzane w Polsce i za granicą filmy dydaktyczne produkowane w WFO zaspokajały potrzeby rynku polskiego.

Podsumowanie

Porównanie kultur filmowych Polski, Czech i Słowacji w aspekcie edukacji filmowej przynosi wnioski o analogicznym postrzeganiu miejsca edukacji filmowej w systemie oświaty powszechnej. Postulowane przedsięwzięcia i podejmowane działania systemowe miały więc zbliżony charakter: z jednej strony chodziło o kinofikowanie placówek edukacyjnych, z drugiej zaś – o wprowadzenie przedmiotu bądź elementów edukacji filmowej do programów szkolnych. W Polsce i w Czechach w latach 60. XX wieku miała miejsce implementacja treści filmowych w przedmiotach język polski i język czeski, w tym samym czasie na Słowacji pojawił się przedmiot *výchova filmového diváka* (edukacja widza filmowego), którego realizacja była utrudniona przez brak przygotowania kadry i trudności sprzętowe. Bliskość geograficzna i ustrojowa nie przekładały się jednak na ożywione kontakty w dziedzinie edukacji filmowej; poza kilkoma tłumaczeniami tekstów naukowych i informacjami na temat kontaktów zawodowych, jedyną przestrzenią, w której przenikały się doświadczenia polskie, czeskie i słowackie, były festiwale i przeglądy filmowe.

Szkicowe zarysowanie „miejsc wspólnych”, a raczej „dróg równoległych” edukacji filmowej w Polsce, Czechach i na Słowacji ujawnia obszary refleksji „uruchamianych” dla opisywania tej sfery kultury filmowej. W tym kontekście szczególnie interesujące i inspirujące wydaje się podejście akcentujące polityczności edukacji filmowej, reprezentowane przez badania Lucie Česáلكovej nad filmem krótkim. Brneńska badaczka dostrzega ekonomiczne i społeczne uwarunkowania prowadzące do instytucjonalizacji filmu szkolnego, upatrując w nim wypadkowej działania wielu czynników, także tych osobowych⁵¹. Poprzez zwrócenie uwagi na konkretne osoby zaangażowane w proces konstituowania odrębności filmów szkolnych akcentuje ona rolę „pośredników” czy też „aktorów społecznych” determinujących

⁵⁰ Emil Sowiński, *Produkcja i dystrybucja filmów instruktażowych i popularnonaukowych na przykładzie działalności Wytwórni Filmów Oświatowych w latach 1962–1989*, [w:] *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej: teorie i praktyki*, s. 230.

⁵¹ Lucie Česáلكová, *Cinema outside cinema: Czech educational cinema of the 1930s under the control of pedagogues, scientists and humanitarian groups*, „Studies in Eastern European Cinema” 2012, t. 3, nr 2, s. 175–191.

sukces bądź klęskę realizowanych inicjatyw. Z kolei badania nad edukacją przedszkolną z wykorzystaniem rzutników przeprowadzone przez Annę Dudovą wskazują na potencjał tkwiący w eksplorowaniu mało do tej pory uczęszczanych ścieżek znajdujących się na przecięciu pedagogiki i medjoznawstwa. Interdyscyplinarne podejście pozwala na systemowe spojrzenie na edukację filmową, której koncepcje oraz praktyka formowała się w odniesieniu do technologii i dominujących koncepcji pedagogicznych.

Spojrzenie „z lotu ptaka” na edukację filmową w Polsce, Czechach i na Słowacji dokonywane w 2017 roku wskazuje na analogiczne wyzwania i tendencje zachodzące na tym polu. Żadne z państw nie posiada jasno określonej polityki w zakresie edukacji filmowej, trudno bowiem wskazać podmioty za nią odpowiedzialne. Widoczne są natomiast inicjatywy płynące ze środowiska naukowego mające na celu stworzenie i implementowanie jakościowych programów edukacji filmowej bądź namysł teoretyczny ujmujący edukację filmową jako ważny aspekt kształcenia.

Bibliografia

Archiwalia

- Archiwum Akt Nowych, Naczelny Zarząd Kinematografii, sygn. 2/185, Współpraca pomiędzy kinematografiami PRL i CSRS (umowy, oceny, plany, sprawozdania, korespondencja) za lata 1975–1987.
- AAN, NZK, sygn. 1/106, Stenogram z narady kinematografii krajów socjalistycznych 11.02.1975 w Warszawie.
- Archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych, *Wykaz Filmów Nagrodzonych i Wyróżnionych w latach 1970–1983*.

Druki zwarte

- b.a., *Schola Film'75 Brno. Informační bulletin mezinárodní přehlídky školních filmu socialistických zemí*, Komenium, Praha 1975.
- b.a., *Sborník z mezinárodní přehlídky a vědeckého semináře Schola Film'85, Brno 28.10–1.11.1985*, Komenium, Praha 1985.
- Bergmannová Pavla, *Vzájemné česko-polské vztahy v oblasti filmu po 2. světové válce (...a první česko-polský film Hraniční ulička/Ulica Graniczna)*, [w:] *Rozumíme si navzájem? Možnosti reflexe minulosti v současnosti v české a polské literatuře, jazyce a kultuře 20. století*, red. Libor Martinek, Slezská univerzita v Opavě, Opava–Opole 2011, s. 131–140.
- Bobiński Witold, *Teksty w lustrze ekranu. Okołoilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Universitas, Kraków 2011.
- Bobiński Witold, *Wykształcić widza. Sztuka oglądania w edukacji polonistycznej*, Universitas, Kraków 2016.

- Branko Pavel, *Škola, estetická výchova a film*, [w:] tenże, *Straty a nálezy 1948–1998*, Filmová a Televizna Fakulta Vysokiej Školy Múzických Umení, Národné Centrum pre Audiovizuálne Umenie, Bratislava 1999 (przedruk za: „Film a doba” 1961, nr 1).
- Ciszewska Ewa, *Edukacja filmowa w Polsce – zarys historyczny i stan badań*, [w:] *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej: teorie i praktyki*, red. Ewa Ciszewska, Konrad Klejsa, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Česálková Lucie, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*, Národní filmový archiv, Praha 2014.
- Denk Petr, *Metodika školního filmu*, Dědictví Komenského – Vydavatelský odbor ÚSJU, Praha–Brno 1936.
- Druick Zoë, *UNESCO, film and education. Mediating postwar paradigms of communication*, [w:] *Useful cinema*, red. Charles R. Acland, Haidee Wasson, Duke University Press, Durham–London 2011, s. 81–102.
- Dudová Anna, *Diafilm a předškolní výchova v čase socalistického experimentu*, praca licencjacka napisana na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Południowoczeskiego w Czeskich Budziejowicach pod opieką Olgi Vaněčkovéj, Czeskie Budziejowice 2013, <https://theses.cz/id/m1yecc/> (dostęp: 11.04.2017).
- Edukacja filmowa w szkole podstawowej i średniej*, red. Janina Koblewska, Maria Butkiewicz, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985.
- Hapala Dušan, *Pomoce naukowe: system i zasady stosowania*, tłum. Maria Straburzyńska, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1967.
- Koblewska Janina, *Poglądowość w kształceniu ustawicznym. Z doświadczeń różnych krajów*, Instytut Wydawniczy Centralnej Rady Związków Zawodowych, Warszawa 1975.
- Koblewska Janina, *Współczesne modele edukacji filmowej na świecie*, [w:] *Modele edukacji filmowej*, red. Jolanta Masłowska, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1976.
- Lewicki W. Bolesław, *Młodzież przed ekranem*, [w:] tenże, *O filmie. Wybór pism*, wybór, wstęp i red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Bronisława Stolarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995.
- Mikušová Monika (red.), *Filmová výchova pre pedagógov a študentov stredných škôl*, Vysoká Škola Muzických Umení, Filmová a televízni fakulta, Bratislava 2016 (podręcznik elektroniczny), <http://kas.vsmu.sk/projekty/filmova-vychova/> (dostęp: 13.04.2017).
- Peters Jan Marie Lambert, *Edukacja filmowa*, tłum. Stanisława Dłuska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965.
- Skoczylas Ludwik, *Jak kinoteatr wychowuje naszą młodzież?*, [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i opracowanie Jadwiga Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 77–83.
- Trebišovský V. Július, *História Školfilmu*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1970.
- Trebišovský V. Július, Lehuta Emil, Hapala Dušan, Zachar Jozef, *Základy filmovej výchovy. Príručka pre učiteľov slovenského jazyka a literatúry v školách I a II cyklu*, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1969.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Edukacja filmowa na tle kultury literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1989.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina (red.), *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, Parniewska Barbara, Popiel-Popiołek Ewa, Ulińska Halina (red.), *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Łódź 1993.

- Sowiński Emil, *Produkcja i dystrybucja filmów instruktażowych i popularnonaukowych na przykładzie działalności Wytwórni Filmów Oświatowych w latach 1962–1989*, [w:] *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej: teorie i praktyki*, red. Ewa Ciszewska, Konrad Klejsa, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Szczutkowska Joanna, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014.

Czasopisma

- Bergmannová Pavla, *Poválečné česko-polské filmové kontakty v letech 1945–1949 do premiéry prvního česko-polského filmu Hraniční ulička*, „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica. Kontexty II. Literaria, Theatralia, Cinematographica” 2000 (2001), nr 22, s. 87–99.
- Ciszewska Ewa, *Trudna sztuka koprodukcji. O pierwszym powojennym filmie polsko-czechosłowackim „Zadzwonić do mojej żony” (1958) Jaroslava Macha*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95, s. 162–174.
- Česálková Lucie, *Cinema outside cinema: Czech educational cinema of the 1930s under the control of pedagogues, scientists and humanitarian groups*, „Studies in Eastern European Cinema” 2012, t. 3, nr 2, s. 175–191.
- Česálková Lucie, *Film v rukou učitelů a vědců: myšlenka vzdělávat filmem v prvorepublikovém Československu*, „Historia scholastica” 2015, nr 1, s. 141–148, http://www.historiascholastica.com/sites/www.historiascholastica.com/files/HS/hs2/Historia_Scholastica_II_CESALKOVA.pdf (dostęp: 25.07.2016).
- Klejsa Konrad, *Profesor Ewelina Nurczyńska-Fidelska (1938–2016). Wspomnienie*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 1, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/andrzej-wajda/1/profesor-ewelina-nurczynska-fidelska-1938-2016-wspomnienie/544> (dostęp: 21.04.2017).
- Mikušová Monika, *Filmovému izdelávaniu chýba nosná koncepcia*, „Film.sk” 2016, nr 4, s. 28–29.

Źródła internetowe

- Bednařík Pavel, Kalandrová Pavlína (red.), *Film/Audiovisual Education in the Czech Republic 2015*, red. Pavel Bednařík, Pavlína Kalandrová, www.mediadeskcz.eu (dostęp: 16.08.2016).
- Dvořáková Cz. Tereza (oprac.), *Komentovaná literatura*, <http://filmvychova.cz/cz/metodika/komentovana-literatura/> (dostęp: 21.04.2017).
- Forejt Jiří, *Pracovní skupina pro F/AV. Založena*, <http://filmvychova.cz/cz/archiv=-prispevku/?i-1054-pracovni-skupina-pro-fav-zalozena> (dostęp: 22.07.2016).
- Framework for Film Education in Europe*, Paryż, 23 czerwca 2015, <http://www.bfi.org.uk/screening-literacy-film-education-europe> lub <http://www.koalicyjafilmowa.pl/#raporty> (dostęp: 21.04.2017).
- Górecki Marcin, Sotomska Agata (red.), *Film Literacy Initiatives*, <http://kreatywna-europa.eu/wp-content/uploads/2016/01/Film-Literacy-Initiatives-2014-1.pdf> (dostęp: 21.04.2017).
- Wernischová Nelly Čada, *Učíme studenty posouvat vlastní hranice, vystoupit z komfortní zóny*. Rozmowa z Filipem Kršiakiem, <http://filmvychova.cz/cz/archiv=-prispevku/?i-1347-ucime-studenty-posouvat-vlastni-hranice-vystoupit-z-takove-te-komfortni-zony> (dostęp: 25.07.2016).

Ewa Ciszewska

Streszczenie

Autorka tekstu rozważa miejsce edukacji filmowej w kulturze filmowej Polski, Czech i Słowacji w perspektywie komparatystycznej. Zarysowuje tradycje myślenia o edukowaniu poprzez film w Polsce, Czechach i na Słowacji (dawnej Czechosłowacji). Choć w dziedzinie edukacji filmowej w Polsce, Czechach i Słowacji pojawiają się podobne tendencje – m.in. na przestrzeni dekad widoczny jest silny nacisk na zatwierdzenie edukacji filmowej jako przedmiotu szkolnego – to momentów, w których następuje faktyczny transfer kulturowy w postaci absorpcji doświadczeń, jest stosunkowo niewiele. Współczesną paralelę pomiędzy analizowanymi podmiotami stwarza okoliczność, że żaden z krajów nie posiada jasno określonej polityki w zakresie edukacji filmowej. Widoczne są natomiast inicjatywy płynące ze środowiska naukowego mające na celu bądź stworzenie i implementowanie jakościowych programów edukacji filmowej, bądź namysł teoretyczny ujmujący edukację filmową jako ważny aspekt kształcenia.

Ślady wilczych zębów – na pograniczu Czech, Niemiec i Polski

Pogranicze czesko-polsko-niemieckie to terytorium złowrogie. Pełne napięć, konfliktów, nikczemności, słabo zidentyfikowane tożsamościowo – ni czeskie, ni polskie, ni niemieckie. Wojna nie tylko pozostawiła tu swoje piętno, zmieniła wielokulturową strukturę społeczną i zdewastowała mikroświat na niej oparty, lecz bynajmniej nie zakończyła się wraz z bezwarunkową kapitulacją III Rzeszy. Hitlerowska partyzantka – werwolf znalazła na tym terenie dogodne warunki dla swego funkcjonowania, a ponadto przynajmniej do czerwca 1945 roku działały tam, dowodzone przez ostatniego naczelnego dowódcę wojsk lądowych III Rzeszy feldmarszałka Ferdinanda Schörnera, jednostki nieuznające rozkazu o złożeniu broni. Ogółem na terenie Czechosłowacji przeszkolono około 1100 wilkołaków i zorganizowano kilka tysięcy podziemnych magazynów broni i zaopatrzenia. Dywersja prowadzona była nie tylko na terenach pogranicznych, choć rzeczywiście tam najbardziej dawała się nowym władzom we znaki. Wydarzenia, takie jak: wykolejenie w Chomutovie pociągu z czeskimi partyzantami, rajd przeciwpartyzanckiej kompanii SS z Liberca w okolicy miasta bawarskiego Cham czy zamach na posterunek policji we Freudenthal (Bruntál) we wschodniej części Kraju Sudeckiego – to nie jedyne przykłady świadczące o niespokojnym charakterze powojennego porządku¹. Relacje czesko-niemieckie determinowane były postawą Niemców sudeckich w okresie poprzedzającym dyktat monachijski oraz podczas trwania niechlubnego Protektoratu Czech i Moraw. Po tych doświadczeniach zarówno Czesi nie widzieli swych niegdysiejszych współobywateli w granicach nowej Czechosłowacji, jak i ludność niemiecka (niezależnie od poglądów politycznych) liczyła na to, że Sudety pozostaną w strukturze powojennych Wielkich Niemiec. Antyniemiecka akcja wysiedleńcza, nosząca

* Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

¹ Szerzej na temat działalności Werwolfu na terenie Czech i Kraju Sudeckiego zob. Perry Biddiscombe, *Werwolf. Brunatni pogrobowcy Hitlera*, przeł. Sławomir Kędziński, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2013, s. 319–343.

w literaturze przedmiotu nazwą *odsun*, była radykalna, natychmiastowa i przeprowadzona w niedającej się wytłumaczyć innymi niż odwetowe racje, procedurze zbiorowej odpowiedzialności². Zarysowane wyżej tło historyczne tworzyło aurę powstałej w 1972 roku powieści Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof*, której akcja toczyła się w Dolinie Kłodzkiej po czechosłowackiej stronie granicy bezpośrednio po wojnie. O tej historii Körner myślał już od dawna. Początkowo miała nazywać się po prostu *Samota Berhof*, a pierwsze przymiarki do jej kinowej reprezentacji czynił jeszcze przed normalizacją z Františkem Vlačilem i operatorem Františkem Uldrichem, z którymi w tym czasie pracował nad adaptacją swego utworu *Adelheid*. Wytypowali oni nawet kandydata do głównej roli męskiej – porucznika. W późniejszym filmie Jiříego Svobody zagrał go Milan Kňážko, jednak pierwotnie Körner tworzył tę postać z myślą o Petrze Čepku. Po inwazji wojsk Układu Warszawskiego filmowa nowela przybrała postać minipowieści, już zatytułowanej *Zánik Samoty Berhof* i przyjętej dość niechętnie przez środowisko normalizacyjnych krytyków. Przykładowo na łamach dziennika „Večerní Praha” znany publicysta Fedor Soldan napisał: „młody, nikomu nie znany autor Vladimír Körner w nieskrywany sposób kibicuje faszystowskim zbrodniarzom”³. Pomimo cenzuralnej niechęci opublikowana historia nadal budziła zainteresowanie czeskich filmowców. W roku 1980, po nakręceniu na podstawie scenariusza Körnera dramatu *Cukrová bouda, o Zániku...* jako kolejnym swym zamierzeniu wspominał w jednym z wywiadów Karel Kachyňa⁴. W roku 1976 ukazał się nakładem wydawnictwa „Czytelnik” polski przekład dokonany przez Andrzeja Piotrowskiego – *Zagłada Poziomkowego Dworu*⁵. Doczekał się on kilku, równie wstrzemięźliwych recenzyjnych wzmianek w prasie⁶. Warto przywołać jedną z nich, napisaną przez opozycyjnego krytyka i literaturoznawcę Jana Walca, bowiem jak

² Piotr M. Majewski, „Niemcy sudeccy” 1848–1948. Historia pewnego nacjonalizmu, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 428–456.

³ Słowa tej recenzji na długo zapadły Körnerowi w pamięć. Zacytował je po latach w wywiadzie udzielonym „Domažlickému deníkovi” w numerze z 28 kwietnia 2005 roku, zob. Vladimír Körner, *Rozhovory 1964–2009*, Nakladatelství Dauphin, Praha 2009, s. 178–179. Jeżeli nie zaznaczono inaczej tłumaczeń z języka czeskiego dokonał autor artykułu.

⁴ Był to wspólny wywiad Karela Kachyňy i Vladimíra Körnera opublikowany w tygodniku „Květy” z 15 października 1980 roku, zob. tamże, s. 17.

⁵ Vladimír Körner, *Zagłada Poziomkowego Dworu*, przeł. Andrzej Piotrowski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1976.

⁶ Zob. Awar, [Edwarda Opoczyńska], *Recenzje. Zagłada Poziomkowego Dworu*, „Wiadomości” 1977, nr 11, s. 15; Anna Bluszcz, *Zagłada Poziomkowego Dworu*, „Głos Ludu” 1979, nr 138, s. 5.

w zwierciadle odbija ona wszystkie różnice kulturowe w postrzeganiu historii XX wieku przez Czechów i Polaków:

Akcja powieści toczy się w Sudetach bezpośrednio po zakończeniu ostatniej wojny i tyczy bardzo skomplikowanych zagadnień czesko-niemieckich. Wyczuwa się jednak na pierwszy rzut oka jej literackość w złym sensie tego słowa; urodzony w 1939 roku autor nie przeżył opisywanych czasów w sposób świadomy i posługuje się często literackimi schematami, jakkolwiek – co również w książce widoczne – chciałby próbować schematy te przełamywać. Wynika z tej powieści, że Niemcy mają do sprawy Niemców Sudeckich stosunek ciągle nacechowany pewną nerwowością, w czym nie ma zresztą nic zaskakującego. Körner w swojej książce próbuje pokazać, że granica między dobrem a złem nie w każdym przypadku musi się pokrywać z granicą między Czechami a Niemcami, tym bardziej, że mieszkańcy Sudetów nie zawsze do końca wiedzieli, do jakiego należą narodu⁷.

Vladimír Körner w Czechach ceniony był jako twórca powieści historycznych dotyczących zarówno odległych wydarzeń z przeszłości, np. *Údolí včel (Dolina pszczół)* i *Písečná kosa (Piaszczysta mierzewa)*, których akcja osadzona była w realiach średniowiecza, jak i niedawno minionych, które można było konfrontować z pamięcią żyjących jeszcze pokoleń. Te ostatnie reprezentowane były przede wszystkim przez dwa tytuły: *Adelheid* oraz właśnie *Zánik samoty Berhof* i dotyczyły skomplikowanych relacji czesko-niemieckich⁸, które w oficjalnym dyskursie prawie nie istniały lub przedstawiane były w sposób uproszczony i schematyczny⁹. Na

⁷ Jan Walc, *Małe recenzje. Zagłada Poziomkowego Dworu*, „Literatura na Świecie” 1977, nr 6, s. 380.

⁸ Niezwykle interesująco pisarstwo Vladimíra Körnera i jego ekranowe przykłady z uwzględnieniem utworów powstałych po 1989 roku omówił Libor Martinek. Oprócz wspomnianych w niniejszym tekście ekranizacji powieści *Adelheid* i *Zánik samoty Berhof* zanalizował on także konteksty relacji czesko-niemieckich na przykładzie filmowych wersji książek *Der Lebensborn – Pramen života* (2000) i *Krev zmizelého* (2005) – obie adaptacje zostały dokonane przez Milana Cieslara, zob. Libor Martinek, *Kwestia czesko-niemiecka w adaptacjach filmowych dzieł literackich Vladimíra Körnera* (z języka czeskiego przełożyli Leszek Engelking i Elżbieta Wandycz), [w:] *Przyszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989. Zbiór materiałów z konferencji 8–10 listopada 2007 roku w Poznaniu*, red. Bogusława Ba-kuła, Monika Talarczyk-Gubała, Wydawnictwo WiS, Poznań 2008, s. 157–171.

⁹ Zofia Tarajto-Lipowska, *Historia literatury czeskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2010, s. 445. Problematyka niemiecka w kontekście odsunu znalazła swoją reprezentację dopiero w wydanej w 2001 roku powieści Josefa Urbana *Habermannův mlyn*, którą w 2010 roku przeniósł na ekran Juraj Herz. O okolicznościach realizacji tego filmu zob. Juraj Herz, *Autopsie (pitva režiséra)*, Mladá fronta, Praha 2015, s. 454–461; Dana Čermáková, *Karel Roden*, Nakladatelství Imagination of People, Praha 2013, s. 143–148. Josef Urban temat ten podniósł także w swym późniejszym utworze *7 dní hříchů: Román o zradě, lásce, přátelství*, który został zekranizowany w roku 2012 przez Jiříego Chlumský'ego.

niespełna pięciu arkuszach wydawniczych (polska edycja miała format kieszonkowy i liczyła 147 stron) Körner utkał opowieść dziejącą się latem 1945 roku. Leżący na odludziu zajazd turystyczny Berhof, zamieszkały przez gospodarza Alfreda Habigera, przygotowującego się do pochowania zmarłej żony, jego córkę Ulrykę oraz Tylde – niegdysiejszą prostytutkę, ukrywającą się przed gniewem czeskich pobratymców w górskiej samotni, nawiedzają bestie. Oczywiście bestie w ludzkiej skórze – esesman Karleman, zakonnica Salome i umierający nastolatek Erich Hell – post-hitlerowscy partyzanci, „wilkołaki”. Są uciekinierami, ale szlak ich ucieczki znaczone ukrytymi w górskich ostępach składami amunicji, zakonspirowanymi w miasteczkach punktami kontaktowymi jest krwawy i nacechowany okrucieństwem. Mordują bezbronno sąsiada Berhofu Floriana, z rąk Karlemana ginie posterunkowy Łasica – zresztą Bóg raczej wie, ile ofiar ma on już na sumieniu. Szczególną figurę narracyjną tworzy Ulryka, córka Habigera, nastolatka, której dotychczasowym życiowym stygmatem były rodzinne nieszczęścia – okrutny, nadużywający przemocy ojciec, niepotrafiąca obronić córki słaba i podległa woli Habigera matka, bezalternatywna egzystencja w miejscu, które wydawało się całkowicie zapomniane przez Boga. Motywy Ulryki nie są jednoznaczne – swoiście definiowana uczciwość i współczucie każą jej z takim samym przejęciem zająć się umierającym wilkołakiem Erichem, jak i doprowadzić do unicestwienia wszystkiego i wszystkich w mikroświecie samotni Berhof. Świat zewnętrzny reprezentuje porucznik czechosłowackiej armii dowodzący zarówno siłami bezpieczeństwa, jak i instalującą się prowincjonalną postwojenną administracją. Jest on odczytany, wykształcony, posługuje się z taką samą łatwością cytataми z Goethego, jak i klawiszami kościelnych organów. Reprezentuje instytucjonalną przemoc i pomimo towarzyszącego mu humanistycznego niepokoju nie waha się z niej skorzystać.

Niemal wszystkie opowiadania i powieści Körnera pisane były z uwzględnieniem filmowej wrażliwości ich autora. Nic w tym dziwnego – po ukończeniu scenariopisarstwa w 1963 roku w klasie Františka A. Dvořáka na FAMU zaczął pracować w wytwórni na Barrandovie jako dramaturg, tworząc lub współtworząc realizacyjne skrypty do wielu celuloidowych projektów¹⁰. Kiedy w pierwszej połowie lat 80. XX wieku rozpoczęto zdjęcia do *Zániku samoty Berhof*, był jednym z najbardziej rozpoznawalnych scenarzystów czechosłowackiej kinematografii, a także

¹⁰ Šárka Bartošková, Luboš Bartošek, *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Československý filmový ústav, Praha 1986, s. 200–201.

gorącym orędownikiem filmowej polsko-czechosłowackiej współpracy. Właśnie ta ekranizacja okazała się znakomitym przykładem transnarodowego filmowego działania. Czeska wersja tytułowa brzmiała jak literacki oryginał *Zánik samoty Berhof*, zaś w polskich kinach obraz prezentowany był jako *Ślady wilczych zębów*. Nie była to jedyna adaptacyjna modyfikacja. Jiří Svoboda, który oprócz reżyserii także współtworzył scenariusz, oczywiście nie wyeliminował instrumentarium grozy, ale wspólnie z dramaturgiem Karlem Copem stworzył pierwszą wersję noweli filmowej, w której znalazły się nieobecne w powieści Körnera elementy. Były to: wzmocnienie figury zakonnicy Salome pokazanej jako centralna postać dramatu, usunięcie ze struktury opowiadania dwuznacznego esesmana Karlemana i wprowadzenie dwóch młodych wilkołaków Unkasa i Detleva, erotyczne napięcie między nimi a zakonnice Salome, inna koncepcja postaci Habigera, któremu dopisano determinację w konsekwencji popychającą go do przemocy oraz odmienne zakończenie, choć mieszczące się w paradygmacie literackiego pierwowzoru. Körner nie do końca był zadowolony z takich rozstrzygnięć, ale nie protestował. Cenił Svobodę za profesjonalizm, sposoby ujarzmiania filmowej materii, a po premierze filmu oświadczył nawet:

Udało mu się w sposób nieprawdopodobny oddać zarówno atmosferę przestrzeni granicznej, jak i tytułowego odludzia. Głównie od momentu gdy do Berhofu przybywa strażnik Łasica. Jest to piętnaście minut czystego kina, które zapierają dech w piersi nawet autorowi powieści. Od lat tworzę filmowe historie, ale takich doznań miałem niewiele¹¹.

Realia filmowego Kolštejna odnalazła ekipa realizacyjna nie w przygranicznych Sudetach, ale w znajdującym się godzinę drogi od Pragi, niewielkim miasteczku kraju środkowoczeskiego o nazwie Nový Knín. Ośrodek ten był wiekowy, bowiem jego początki sięgały edyktu królewskiego z 1331 roku nadającego mu prawa miejskie, ale w drugiej połowie XX wieku raczej niezbyt dynamiczny, zaś jego mieszkańcy, jak napisał polski dziennikarz Janusz Latoszek, który towarzyszył filmowcom, „od wielu lat wiodli życie pełne monotonii i prowincjonalnej codzienności”¹².

¹¹ Helena Hejčová, *Variace na jedno téma lhovoříme se scenáristou Vladimírem Körnerem!*, „Kino” 1984, nr 16, s. 7–8. Fragment tego wywiadu w tłumaczeniu Hanny Smolińskiej opublikowany został także w polskiej prasie filmowej, zob. *Ślady wilczych zębów* (opracował hs), „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 6, s. 5.

¹² Janusz Latoszek, *W czechosłowacko-polskiej koprodukcji. Na planie: „Zagłada Poziomkowego Dworu”*, „Życie Warszawy” 1983, nr 229, s. 6.

Pozostałe plenery, czyli około 80 procent ujęć, zdejmovane były w Polsce w Lutyni, wsi położonej nieco powyżej Łądka Zdroju, na trasie prowadzącej do znajdującej się po drugiej stronie granicy Travnej. Odpowiedzialny za scenografię Bogdan Mozer odnalazł tam „zapuszczone i poszczerbione przez czas dawne schronisko górskie”, żywcem wyjęte z kart Körnerowej powieści. Adaptacja wnętrza samotni była wspólnym dziełem ekip z Barandova i Łodzi¹³. Zdjęcia rozpoczęły się 5 sierpnia, zaś zakończyły się pod koniec października 1982 roku.

Stronę czeską reprezentował drugi realizacyjno-twórczy zespół FSB kierowany przez Josefa Čísařa. Inicjatywa wyszła ze strony Jiříego Svobody, a kierownikiem polskiej ekipy był Andrzej Reiter, reprezentujący Zespół Filmowy „Kadr”. Koprodukcja była konsekwencją dwóch przesłanek – po pierwsze wspólnego doświadczenia wojennego, po drugie wynikała z uwarunkowań produkcyjnych. W Czechach takich górskich samotni, jakie chciał Svoboda zaprezentować w diegezie filmu, można było ze świecą szukać. W trakcie realizacji, ale i w czasie promowania filmu na festiwalach oraz po pokazach premierowych prasa branżowa i informacyjna polska, czeska, słowacka wykazywała dość duże zainteresowanie postępem prac. Publikowano niepodpisane drobne wzmianki ilustrowane materiałem zdjęciowym¹⁴, sygnowane inicjałami krótkie rekomendacje, a nawet drukowano kluczowe części scenariusza¹⁵.

Zabieg dramaturgiczny, jakim było wzmocnienie ekranowej postaci zakonnicy Salome, spowodował, iż kreująca ją Hana Brejchová stała się centralną postacią filmu. Normalizacyjna kinematografia oferowała jej w latach 70. XX wieku dość stereotypowe role kobiet dojrzałych, głównie matek, na dodatek osadzone w popularnych konwencjach, czego przykładem mogą być: *Luk královny Dorotky* (reż. Jan Schmidt, 1970), *Slečna Golem* (reż. Jaroslav Balík, 1972) czy *Pod Borsuczą skatą* (*Pod Jezevčí skálou*, reż. Václav Gajer, 1978). Przełomowa okazała się nawiązana w kolejnej dekadzie współpraca z Jiřím Svobodą rozpoczęta telewizyjną *Jehlą* w 1982 roku. „W jego poważnych psychologicznych filmach poruszających moralne dylematy, odkrywała nieznane wnętrza swojego aktorstwa

¹³ B. Z. (Bogdan Zagroba), *Wehrwolf znaczy „wilkotak”*. O realizacji czechosłowacko-polskiego filmu „Zagłada Poziomkowego Dworu”, „Film” 1984, nr 10, s. 10.

¹⁴ Wspólnie z Czechami. *Zagłada Poziomkowego Dworu*, „Film” 1983, nr 48, s. 2; *Ślady wilczych zębów*, „Film” 1985, nr 39, s. 15; Albuk (Alojzy Bukolt), *W kinie. Ślady wilczych zębów*, „Gazeta Pomorska” 1986, nr 8, s. 10; J. B., *Mały przewodnik kinomana*, „Tygodnik Demokratyczny” 1986, nr 50, s. 13; *Kronika kulturalna*, „Tak i Nie” 1984, nr 18, s. 14.

¹⁵ Vladimír Körner, Jiří Svoboda, *Zánik samoty Berhof* [ukázka ze scénáře], „Film a doba” 1984, nr 2, s. 70–90.

i nie obawiała się pokazać zmęczonej, nieupudrowanej twarzy” – napisał autor biogramu Brejchovéj w popularnym leksykonie¹⁶. Sam Svoboda posługiwał się w opisie jej *emploi* bardziej metaforycznymi określeniami. Wspominając jedną z najtrudniejszych scen *Zániku samoty Berhof*, kiedy Salome roztacza przed młodymi wilkołakami Detlevem i Unkasem wizję ucieczki, pozostawienia za sobą przeszłości i powojennego spokoju, „ma na sobie wojskowe spodnie, prosty podkoszulek, a wygląda przy tym jak Madonna”¹⁷. Partnerujący Hanie Brejchovéj Ladislav Křiváček twierdził, że powierzenie jej roli Salome było kluczem do osiągnięcia artystycznego efektu.

Była wyjątkowa, a emanowały z niej groza i strach. Nie taki prymitywny strach charakterystyczny dla męskiej przemocy, ale kobieco wyrafinowany, który do nas przenika przez znak i gest. Ci trzej młodzi aktorzy, którzy odtwarzali role nazistowskich podopiecznych dzięki niej stawali się na ekranie prawdziwi do bólu¹⁸.

Jednym z owych „trzech młodych aktorów” był, obok Vitězslava Pohanki, dla którego była to jedyna filmowa przygoda i Zbigniewa Suszyńskiego, Marek Probosz. Aktor miał już na koncie role w czternastu filmach, lecz kreacja w *Śladach wilczych zębów* nie tylko należała do najdojrzałych¹⁹, lecz uczyniła go także jednym z najbardziej popularnych polskich wykonawców nad Wełtawą. Nic dziwnego, że nie umknęła recenzentom jego dezynwoltura polegająca na nagłej zmianie tempa gry, kapryśnym budowaniu nastroju, niekonsekwencji postępowania.

Pod sympatycznym zewnętrznym wyglądem Salome i racjonalnym zachowaniem wyczuwa się ukrytą grozę. Tak samo są przedstawieni jej młodzi wychowankowie, fanatyczni zabójcy, gotowi w każdej chwili do podrzynania gardeł. A przecież i oni mają chwile, kiedy zdobywają sympatię widzów bowiem twórcy rozciągają te sceny, w których są ponownie nastolatkami lubiącymi się śmiać, cieszyć i bawić²⁰.

¹⁶ Miloš Fikejz, *Český film. Herci a herečky / I. díl: A–K*, Nakladatelství Libri, Praha 2006, s. 104.

¹⁷ Adriana Šteflová, *Jana Brejchová*, Nakladatelství Bondy, Praha 2014, s. 109.

¹⁸ Michalina Remešová, Roman Schuster, *Jana Brejchová otevřeně: Lásky mé, já stůňu! Strhující životní příběh nejkrásnější české herečky a jejích mužů*, Fany, Praha 2014, s. 128.

¹⁹ Ilona Łepkowska tak o nim napisała: „Jego fascynacją jest również granie. To wiadać. Opowiada o ostatniej roli w polsko-czeskim filmie, o pracy z Janą Brejchową. Gdy patrzę na niego, gdy mówi, wierzę że naprawdę umierał na ekranie. Jest prawdziwy...”, zob. *Mam mało czasu, czyli spotkanie z Markiem Proboszem*, notowała Ilona Łepkowska, „Film” 1984, nr 18, s. 19.

²⁰ Jana Bílková, *Zánik samoty Berhof*, „Kino” 1985, nr 5, s. 15.

Marek Probosz na dłużej zagościł na czeskich ekranach – zagrał Rudę Aksamita w ciekawym, choć nie do końca udanym dramacie Františka Vlášila *Stín kapradiny* (1984) na podstawie powieści Josefa Čapka, gdzie jego partnerem ponownie był Zbigniew Suszyński²¹. Został także zaangażowany do filmu będącego kontynuacją współpracy ze Svobodą – *Zapadlí vlastenci 1932* na podstawie powieści Josefa Kocourka. Ostatecznie powstał dwuczęściowy obraz telewizyjny zatytułowany *Horečka*, a partnerami Probosza byli popularni aktorzy z Barrandova – Petr Čepek, Jiří Kodet, Jiří Schmitzer i córka Jany Brejchovéj, Tereza Brodská²².

Polska premiera 29 kwietnia 1985 roku miała charakter uroczysty, a okazją do jej zorganizowania było święto narodowe ČSR. Obecni byli dyplomaci i politycy, w tym ambasador czechosłowacki Jiří Diviš, ale także ekipa twórców i wykonawców: Jiří Svoboda, Vladimír Körner, Jana Brejchová i Ladislav Křiváček (w notatce „Trybuny Ludu” nazwany Ladislavem Crivankiem)²³. Czeskie i słowackie premiery miały miejsce nieco później – w grudniu 1985 roku i, podobnie jak polski pokaz, wpisano je w cykl obchodów 40-lecia wyzwolenia Czechosłowacji²⁴.

Jiříego Svobodę zalicza się do tych reżyserów swojej generacji, którzy wybrali indywidualną drogę twórczą. Obok Karela Smyczka, Jaroslava Sokoupa, Víta Olmera był czołowym przedstawicielem pokolenia, które filmowe nauki na FAMU pobierało jeszcze przed normalizacją. Zdaniem Jana Lukeša Svoboda w latach 80. XX wieku do perfekcji doprowadził konwencję, którą można nazwać:

[...] drażniącym dramatem psychologicznym, w którym współgrają ze sobą współczesność (*Dívka s mušlí*, 1980; *Schůzka se stíny*, 1982; *Skalpel, prosím*, 1985) i niedawna przeszłość (*Papilio*, 1986; *Svět nic neví*, 1987) i niebezpiecznie zbliżają się do sytuacji skrajnych. Do najbardziej wysmakowanych, z uwagi na wyjątkowe zdjęcia, projektów należy naturalistyczna opowieść z czeskiego powojennego pogranicza „Zánik samoty Berhof” [...]”²⁵.

²¹ W *Zániku samoty Berhof* Marek Probosz i Zbigniew Suszyński wygłaszali kwestie wyłącznie w języku niemieckim, dlatego zbędne było reżyserowanie dubbingów. Natomiast w *Stínu kapradiny* ich bohaterowie mówili głosem Michala Pavlaty i Jiříego Pragera, zob. *Český hraný film VI 1981–1993. Czech feature film VI 1981–1993*, Národní filmový archiv, Praha 2010, s. 436.

²² Alena Bechtoldová, *Miluji iluzji, proto miluji svou profesi...*, „Kino” 1986, nr 14, s. 6–7.

²³ „Ślady wilczych zębów”. *Premiera nowego filmu czechosłowackiego*, „Trybuna Ludu” 1985, nr 100, s. 1.

²⁴ -ta- (Táňa Bretyšová), *Zánik samoty Berhof*, „Filmový přehled” 1985, nr 3, s. 31.

²⁵ Jan Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Nakladatelství Slowart, Praha 2013, s. 216.

W tym zestawie należy zwrócić uwagę na nakręcone rok wcześniej *Spotkanie z cieniem* (*Schůzka se stíny*) również z Janą Brejchovą w roli głównej. W 1984 roku na festiwalu w San Remo zdobyło Grand Prix *ex aequo* z węgierskim *Buntem Hioba* (*Jób lázadása*) w reż. Imre Gyöngyösy'ego i Barna Kabaya oraz wpisywało się w nurt, który jeden z polskich krytyków nazwał „sentymentalnym pacyfizmem”²⁶. Naturalny związek tych dwóch filmów Svobody był oczywisty także dla niektórych polskich recenzentów²⁷. W czeskich opiniach wielokrotnie podkreślano, że Svoboda jest twórcą, który rozwija się z filmu na film, a *Zánik samoty Berhof* jest bezsprzecznie jego najlepszym dziełem²⁸. Nie należy jednak zapominać o przekonaniach politycznych reżysera, który przy zachowaniu całkowitej twórczej niezależności był konsekwentnym komunistą²⁹. W sposób budzący nie tylko dzisiaj mieszane uczucia, w wywiadzie udzielonym „Československemu vojákovi” zaktualizował swój filmowy przekaz:

Każdy myślący człowiek, który obserwuje niebezpieczny rozwój sytuacji międzynarodowej, a szczególnie rozmieszczanie amerykańskich rakiet w zachodniej Europie, nie może pozostać obojętny. Za rok będziemy świętowali czterdziestą rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem. Zbrodnicze idee siłowej dominacji na świecie, stymulowane przez szowinistyczne nastroje i niebezpieczne doktryny wojenne przecież dotyczą całego świata, a on zachowuje się tak jakby owe czterdziestolecie było wystarczająco długim czasem by zapomnieć³⁰.

Zresztą w ówczesnym dyskursie publicystycznym traktowano renesans tematyki wojennej jako konsekwencję międzynarodowych napięć, uruchomienia Reaganowskiego programu „gwiazdnych wojen”, lokalnych konfliktów zbrojnych i eskalacji działań ekstremistycznych.

²⁶ Janusz Gazda, *Między kanibalizmem a sztuką. San Remo 1984*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 16, s. 10.

²⁷ *Na ekranach. Ślady wilczych zębów*, „Nowiny” 1986, nr 287, s. 6.

²⁸ Miroslav Zůna, *Zánik samoty Berhof*, „Scena” 1984, nr 11, s. 5.

²⁹ Karel Steigerwald, kontrowersyjny dziennikarz i dramaturg, a jednocześnie kolega Svobody z FAMU, tak napisał o jego postawie politycznej w czasie normalizacyjnej czystki: „Kolejnym, który podlizywał się tzw. wyższemu czynnikom był Jirka Svoboda. Wstąpił wtedy do partii, nie był ani aparaczykiem ani działaczem. Po prostu był członkiem partii. Nie wiadomo dlaczego w to wierzył i to nawet w roku 1989, kiedy wśród personelu praskich teatrów panowały buntownicze nastroje, on pracując na Barrandovie dopuszczał jedynie pierestrojkę pod auspicjami partii [...] ale jego filmy były przyzwoite”, zob. Marie Barešova, Tereza Cz. Dvořaková, *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?*, Národní filmový archiv, Praha 2017, s. 181.

³⁰ Ladislava Vydrová, *Filmový zápisník. Zánik samoty Berhof*, „Československý voják” 1984, nr 9, s. 40–41.

Zwracano uwagę na to, że najczęściej twórcy odwołujący się do niedawno minionej historii sami nie doświadczyli okropności przemysłu śmierci, bowiem jak Jiří Svoboda (rocznik 1945) wychowali się już po wojnie:

W tym ujęciu traktują oni owe historyczne lata nie tylko jako nieprzebrany rezerwuwar ludzkich przypadków kiedy cienka była granica między życiem a śmiercią, ale jako odwołanie do istoty człowieczeństwa deformowanego przez odebranie mu podstawowych wartości, bo to przecież przynosi wojna³¹.

Chyba najbardziej wyraziście ideologiczna perspektywa została wyrażona w recenzji wpływowego krytyka Jana Klimenta, publikującego na łamach „Rudého Práva” – centralnego dziennika Komunistycznej Partii Czechosłowacji (KPCz). Kliment był czołowym piewcą normalizacji, tropiącym „antysocjalistyczne tendencje wśród czeskich filmowców”, a wnioski wyciągane przez niego charakteryzowały się bezkrytycznym respektowaniem linii programowej KPCz w zakresie funkcjonowania produkcji filmowej³². W omawianym przypadku wystawił obrazowi Svobody znakomitą notę, ale powiązał tematykę opowieści z tzw. zachodnioniemieckim rewanżyzmem. „Dzisiaj, gdy w sąsiadującej z nami RFN nawet czynniki rządowe bezwstydnie grożą zbrojnym odwetem, gdy w antysocjalistycznym obłędzie otwiera się na oścież drzwi neofaszystom i neofaszystom głos tego filmu brzmi szczególnie alarmująco” – pisał. W dalszej części dodał jeszcze „antyhumanistyczne zaślepienie antysowieckiego krzyżactwa”, „bezduszne maszyny do zabijania” i oczywiście „zasługi ZSRR w utrzymaniu pokoju”. Natomiast wspólny polsko-czeski charakter produkcji został przez Klimenta dostrzeżony jedynie w parytetach dotyczących obsady (jego zdaniem role wilkołaków grali M. Brobosz i Z. Suzsinski)³³. Svobodę jednak, mimo wcześniej cytowanych „antyimperialistycznych” deklaracji, nie interesowały proste przekazy, co można ocenić dopiero z perspektywy kilkudziesięciu lat. W połowie ubiegłej dekady Petr Koura tak podsumował znaczenie *Zániku samoty Berhof*:

Ten dramat czasami przypominający kino grozy artystycznymi środkami wprowadza nas w opowieść o bezmyślności wojny i przemocy. Film pokazuje równoprawne motywacje zachowań wszystkich bohaterów, co jak na normalizacyjne warunki było dość wyjątkowe³⁴.

³¹ Alena Bechtoldová, *Zánik samoty Berhof*, „Kino” 1984, nr 6, s. 6.

³² Alena Prokopová, *Eva Zaoralová, Život s filmem*, Novela Bohemia, Praha 2012, s. 115.

³³ Jan Kliment, *Umění proti zániku. Významný nový film z Filmového studia Barrandov*, „Rudé právo” 1985, nr 28, s. 5.

³⁴ Petr Koura, *Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989*, [w:] *Film a dějiny*, red. Petr Kopal, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 241.

Koprodukcyjne walory podniósł w jednej z publikacji sam Jiří Svoboda. Poza zdawkowymi, ciepłymi uwagami na temat filmowej współpracy, w których podkreślił historyczne znaczenie i obecną pozycję polskiego filmu, rolę branżowych i osobistych kontaktów z przyjaciółmi oraz partnerami znad Wisły, znalazła się też ciekawa deklaracja, którą można było potraktować jako zapowiedź nowego paradygmatu we wzajemnych celuloidowych przedsięwzięciach:

Myślę, że nasz film – oby został tylko ciepło przyjęty przez widzów – otworzy szerzej ramy polsko-czechosłowackiej współpracy filmowej. Nie chcę zapeszać, więc nie będę mówił o szczegółach, ale już niebawem kręcić będę kolejny film, w którym tym razem główną rolę kobiecą kreować będzie jedna z polskich aktorek³⁵.

Jeszcze na etapie zdjęciowym koprodukcyjny charakter przedsięwzięcia stanowił najsilniejszą medialną podpórkę. Co ciekawe, czasami traktowano go nie tylko jako kontynuację zapoczątkowanych przez Janusza Majewskiego wspólnych filmowych projektów, lecz jako punkt odniesienia przywoływano zapomniany dziś polsko-czechosłowacki serial *Dlouhá bílá stopa*, rok wcześniej we współpracy z TWF Poltel wyreżyserowany przez Petra Tučka³⁶. Zresztą autor tej korespondencji dokładnie opisał podział zadań między polskich i czeskich partnerów:

Współpraca czechosłowackich i polskich filmowców układa się bardzo dobrze. Strona czechosłowacka jako swój wkład wnosi technikę, materiał literacki, reżyserię aktorów i montaż. My natomiast partycypujemy w scenografii, dostarczeniu rekwizytów, planach zdjęciowych w Polsce, obsłudze organizacyjnej na terenie naszego kraju (większość zdjęć robiona jest po naszej stronie) oraz zespole aktorskim.

³⁵ Janusz Latoszek, *W czechosłowacko-polskiej koprodukcji...*

³⁶ Jerzy Gołębiowski, *Współpraca filmowców polskich i czechosłowackich*. „Zagłada Poziomkowego Dworu” w przyszłym roku na ekranach. Korespondencja własna „Trybuny Robotniczej” z Pragi, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 199, s. 6. Serial *Dlouhá bílá stopa* w polskiej telewizji prezentowany pod tytułem *3 plus jedna* do dziś błąka się po niszowych kanałach regionalnych TVP. Ostatnio, latem 2017 roku przypomniała go w wakacyjnym paśmie TVP Poznań. W literaturze czeskiej raczej jest pomijany, a jego kariera ekranowa zakończyła się na premierowych pokazach i jednej powtórcie w latach 80. XX wieku. Natomiast cieszył się dużą popularnością w telewizji zachodniemieckiej. Ciekawostką był w nim udział aktorów, których popularność kojarzyła się zarówno z dyskursem popularnym – sensacyjnym, jak i propagandowym: Stanisława Mikulskiego czyli filmowego agenta J-23 Hansa Klosa i Vladimíra Brabca serialowego „normalizacyjnego” majora Zemana, zob. Jiří Moc, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*, Česká televize, Praha 2009, s. 43. O serialu przypominał w 2003 roku Petr Jančárek, który w ramach cyklu czeskiej telewizji (ČT) *Pokračování příště* zrealizował półgodzinny dokument jemu poświęcony.

Bariery językowe zostały przełamane już po pierwszym tygodniu wspólnych zdjęć – liczył się profesjonalizm, a tego nie brakowało³⁷. Svoboda wielokrotnie podkreślał artystyczne zaangażowanie kierownictwa zespołu „Kadr” – Jerzego Kawalerowicza i Krzysztofa Teodora Toeplitza, którzy przed podjęciem rozmów nie tylko zapoznali się z powieścią Körnera, lecz także przygotowali swoje wersje modyfikacji scenariuszowych. Doceniał również, odmienne niż na Barrandovie, podejście do pracy w plenerze oraz uznanie samodzielności reżyserskiej za podstawowy komponent pracy twórczej. „Zwracam na to uwagę – mówił – gdyż w kinie czechosłowackim nie jest to praktykowane, reżyserzy trzymają się wiernie scenopisu, podporządkowując mu aktorów, scenerię, tło”³⁸. Krzysztof Teodor Toeplitz kierownik artystyczny „Kadru” przy okazji następnego wspólnego przedsięwzięcia oświadczył, że stała współpraca z drugim zespołem Josefa Čísařa, która zaowocowała powstaniem *Ślonej róży* Janusza Majewskiego i *Śladów wilczych zębów* Svobody, ma doprowadzić do produkowania w przyszłości przynajmniej jednego filmu rocznie³⁹.

Sam Jiří Svoboda przyznawał się do związków z dziełami z okresu nazywanego „Złata šedesátá” (Złote lata sześćdziesiąte) czy lepiej „Československý filmový zážrak” (Czechosłowacki cud filmowy), a w Polsce po prostu „czechosłowacką nową falą”. Najchętniej porównywał *Zánik samoty Berhof* z filmem Františka Vlácilá *Małgorzata, córka Łazarza*, który uznawany jest za

³⁷ Svoboda wyjątkowo cenil sobie współpracę z drugim reżyserem A. Reiterem, kierownikiem produkcji ze strony polskiej Urszulą Orczykowską i scenografem B. Moserem „którzy odwalili kawałek solidnej roboty i w niemałej mierze przyczynili się do takiego artystycznego rezultatu”, zob. Ladislava Vydrová, *Filmový zápisník. Zánik samoty Berhof*.

³⁸ *Mówi reżyser Jiří Svoboda. Sytuacje ostateczne, rozmawiał Bogdan Zagroba*, „Film” 1984, nr 44, s. 14–15.

³⁹ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Kadr*, „Film” 1984, nr 27, s. 14–15. Pretekstem do sformułowania owej deklaracji było przystąpienie do produkcji filmu *Pościg* w reż. Stanislava Strnada, który ostatecznie wszedł na ekrany w Polsce jako *List gończy*, zaś w Czechach wyświetlano go pod tytułem *Zátah* (oblawa). Zresztą prasa filmowa śledziła postępy tej realizacji. W jednym z wakacyjnych numerów tygodnika „Film” poinformowano: „Zdjęcia rozpoczęły się w CSRS. We wrześniu ekipa przenosi się do Polski, na zdjęcia do Łodzi, Warszawy, Torunia i Ustki. Scenariusz napisał Jan David Novotný. Operatorem jest Josef Pavok, scenografię projektują Jakub Černý i Božysława Chomnicka, a produkcją kierują Přemyslav Pražský i Urszula Orczykowska”, zob. *Wspólnie z Barrandovem. Pościg*, „Film” 1984, nr 38, s. 2. Na łamach czeskiego „Kina” z kolei można było przeczytać: „Reżyser Stanislav Strnad nakręcił wspólnie z polską ekipą filmową trzymający w napięciu obraz kryminalny «Zátah». Sensacyjna akcja pokazuje nie tylko trudną i niebezpieczną pracę oficerów bezpieczeństwa, ale również przypadek dwóch młodych recydywistów, którzy usiłują przez Polskę udać się nielegalnie na zachód. Interesujące role stworzyli: Ladislav Potměšil, Tomáš Vacek, Jiří Kodet, Rudolf Jelínek. Razem z nimi zagrali polscy aktorzy: Stanisław Michalski, Jerzy Kryszak i Henryk Talar”, zob. (JIR), *Co nového na Barrandově*, „Kino” 1985, nr 3, s. 2.

jeden z czołowych filmów w całej historii kinematografii naszych południowych sąsiadów⁴⁰. Związki z twórczością Vlačila zauważył także w jednej z recenzji Pavel Melounek, choć *Zánik samoty Berhof* powiązał nie z *Małgorzatą, córką Łazarza*, ale z jego dwoma innymi filmami z okresu późniejszego: *Stínami horkého léta* (1977) i *Pasáčkem z doliny* (1983). Szczególnie pierwszy z nich przynosił podobne ekranowe dylematy i napięcia między bohaterami, choć jego tłem był inny epizod z okresu powojennego – rajdy ukraińskich nacjonalistów z terenów radzieckiej Ukrainy i Polski na zachód w 1947 roku. Jednak ramy obu opowieści są wspólne – opowiadają o szaleństwie i fanatyzmie skonfrontowanym ze zwyczajnością. Zwyczajnością może nazbyt pospolitą, okrutną, bo uformowaną przez surowe warunki, w jakich przyszło wieść ową egzystencję, ale przecież będącą „wysepką naturalnego porządku”:

Svoboda z Körnerem jednak nie proponują, by ową pospolitość uznać za przeciwwagę heroizmu. Nie konfrontują tu czarnych i białych charakterów, a jedynie autochtonów otępiących monotonnym, surowym życiem z obcymi przepojonymi fanatyczną wiarą. Tragedią tych ostatnich jest, że owa wiara okazuje się fałszywa⁴¹.

Nie było też jednoznacznych opinii branżowych. W Polsce na łamach „Sztandaru Młodych” niepodpisany recenzent opublikował przedziwny passus świadczący o jego niewielkich kompetencjach, całkowitym niezrozumieniu kontekstu i pisaniu pod ideologiczną sztancę:

Końcowy rezultat fatalny, tzw. progę metafory nie udało się przekroczyć, za to pogranicze czesko-polsko-niemieckie roku 1945 jawi się jako okolica cudaczna, zapelniona irytującymi postaciami, jakiś tatuś-psychopata, fantastyczna siostra zakonna z niemieckim odznaczeniem na szyi, dwaj „wilkołascy” nie widzą, że są ściągani, o wątku erotycznym zamilczmy⁴².

⁴⁰ Współscenarzysta i autor literackiego pierwowzoru *Zániku samoty Berhof* Vladimír Körner wielokrotnie współpracował z Františkem Vlačilem, który kilka razy sięgał po narrację zaczerpniętą z jego powieści, m.in. *Adelheid i Údolí včel*. Körner, wspominając Vlačila, napisał: „Chociaż byliśmy przyjaciółmi, realizacja każdego filmu powodowała, że dostawaliśmy się do niewoli emocji. Nie mogło być inaczej, wszak filmy Vlačila opowiadają o potrzebie ludzkiej godności, relacjach między ludźmi, okrucieństwie i oczywiście też o śmierci. To są sprawy, które człowiek głęboko skrywa w sobie i nie chce ich ujawnić”, zob. Šarka Horáková, *Podobenství o Františku Vlačilovi: podle Markety Lazarové*, Nakladatelství XYZ, Praha 2008, s. 213.

⁴¹ Pavel Melounek, *Zánik samoty Berhof*, „Zábeň” 1984, nr 18, s. 6. Recenzja ta została także opublikowana po śmierci Melounka w tomie jego drobnych pism, zob. tenże, *Necenzurovana zpráva o českém filmu. Nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie*, Artes Liberales, Praha 2010, s. 24.

⁴² *Filmoteka. Ślady wilczych zębów*, „Sztandar Młodych” 1983, nr 252, s. 5.

Wtórował mu autor recenzyjnej wzmianki w tygodniu „Razem”, który skrytykował skłonność Svobody do nadużywania środków wyrazu właściwych dla kina grozy, przede wszystkim kontrastowego operowania światłem i cieniem. W konsekwencji spłaszczyło to epicki wymiar opowieści, która zatraciła swój uniwersalny charakter. Zamiast niego „otrzymaliśmy mocno wydumaną, naturalistyczną opowieść o ciężkiej doli córki psychopaty”⁴³ – czytamy na łamach tego czasopisma. Uczucie niewykorzystanej przez reżysera szansy, jaką dawał temat i scenariusz, towarzyszyło także recenzentce tygodnika „Film” Elżbiecie Dolińskiej. Znakomicie oceniła pierwszą część filmu, w której poznajemy głównych protagonistów, zaczynamy wchłaniać aurę miasteczka Kolštejn i przedzierać się przez dzikie ostępy sudeckich gór, drugą, zawierającą wątek Ulryki konfrontującej swą wrażliwość z przerażającą postawą Salome i jej podopiecznych oraz przebiegłą grą porucznika, nazwała „zlekceważoną”, a trzecią, z krwawym finałem – „żenującą”⁴⁴.

Znacznie lepiej ocenił *Ślady wilczych zębów* publicysta „Trybuny Ludu” Zygmunt Wiśniewski. Jego zdaniem nasi południowi sąsiedzi posiadli umiejętność budowania dramaturgii, tworzenia atmosfery grozy i tajemniczości oraz wyraźnego i plastycznego budowania postaci w stopniu, którego powinniśmy im pozazdrościć. Nie umknęło jednak recenzentowi odwołanie się do odmiennych tradycji, co przyniosło w konsekwencji estetykę rzadko spotykaną w filmach wyłącznie polskich⁴⁵.

Głosy czeskiej krytyki były zdecydowanie bardziej afirmatywne. Na łamach dwutygodnika „Kino” ukazały się aż dwie recenzje. Jana Bílková za niezwykle trafne uznała wprowadzenie przez Svobodę i Körnera ramy dramaturgicznej w postaci sceny niemającej swego odpowiednika w powieści – spotkania porucznika z zakonnicą Salome na posterunku w Kolštejnie oraz psychologiczne pogłębienie motywacji głównych bohaterów, głównie porucznika, któremu na ekranie poświęcono więcej miejsca niż na kartach literackiego pierwowzoru. Recenzentka dostrzegła, w przeciwieństwie do polskich krytyków, skomplikowany charakter filmowej narracji:

Jiří Svoboda i Vladimír Körner nie zadają prostych pytań i nie udzielają jednoznacznych odpowiedzi. Nie podsuwają widzowi pod nos jakichś schematów o naturze dobra i zła, o winie i karze. Jednoznacznie jedynie osądzają sytuację, która może wy-

⁴³ Marek Sadowski, *Kino. Ślady wilczych zębów*, „Razem” 1986, nr 4, s. 24.

⁴⁴ Elżbieta Dolińska, *Zza bezpiecznej bariery czasu*, „Film” 1986, nr 6, s. 9.

⁴⁵ Zygmunt Wiśniewski, *Nowe polskie filmy. Dusze wilkołaków*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 16, s. 5.

wołać deformację w ludzkich charakterach, a wtedy zdjęcia wykraczają poza konkretny opowiadany przypadek, a stają się uniwersalną narracją⁴⁶.

Recenzja Aleny Bechtoldovej ukazała się jeszcze przed premierą, stąd pozbawiona jest ładunku krytycznego. Przywoływała natomiast literacki rodowód przedsięwzięcia, odniosła się do zaproponowanej we wcześniejszym obrazie Svobody *Schůzka se stíny* koncepcji traumy postwojennej, omówiła dość dokładnie akcję filmu i scharakteryzowała poszczególnych bohaterów. Zdaniem publicystki, podobnie jak w zrealizowanym rok wcześniej filmie *Schůzka se stíny*, tak i w *Śladach wilczych zębów* cała historia nasycona jest ponadczasowym, podstawowym motywem miłości, która pielęgnując ogólnie uznane wartości, może wyznaczać relacje między ludźmi⁴⁷.

Najwnikliwszą recenzję zamieścił na łamach miesięcznika „Film a doba” Milan Hanuš. Jego szczegółowe odniesienia dotyczą kompozycji dramaturgicznej, umiejętności tworzenia nastroju, a przede wszystkim psychologicznej wiwisekcji, którą przeprowadza na swoich bohaterach i to niemal wszystkich – od głównych postaci, takich jak Salome, Unkas, Detlev i Ulryka, po drugoplanowe czy wręcz epizodyczne, jak Florian (w tej roli znakomity jako autochton polskiego pochodzenia Jerzy Nowak) czy posterunkowy Łasica⁴⁸.

Zánik samoty Berhof doskonale się sprawdził w przestrzeni festiwalowej. Na XXII Festiwalu Czeskich i Słowackich Filmów w Bańskiej Bystrzycy w roku 1984 otrzymał Nagrodę Specjalną. W tym samym roku zdobył podobne trofeum z MFF w Karlowych Warach. Spodobał się także na XIX Międzynarodowych Spotkaniach Filmu i Młodzieży w Cannes, gdzie został uhonorowany nagrodami: jury młodzieżowego i publiczności, a tryumfalny pochód zamknął ponownie Nagrodą Specjalną, tym razem na Filmowym Festiwalu Ludzi Pracy 1985 – ważnej imprezie z propagandowego punktu widzenia⁴⁹. Z pokazem konkursowym w Karlowych Warach wiąże się anegdota, która może posłużyć za zwieńczenie niniejszego tekstu. Scenarzysta filmu Vladimír Körner chętnie ją przywoływał przy okazji rozmaitych wywiadów:

Gdy tylko telewizyjni decydenci ustalili, że jestem w delegacji, postanowili nie transmitować uroczystości. Ale Kawalerowicz powiedział „uspokój się, my to pokazemy jako film polski”. Organizatorzy nas ignorowali, nawet nie podano wody

⁴⁶ Jana Bílková, *Zánik samoty Berhof*.

⁴⁷ Alena Bechtoldová, *Zánik samoty Berhof*.

⁴⁸ Milan Hanuš, *Filmové drama vypjatých poloh*, „Film a doba” 1984, nr 11, s. 641.

⁴⁹ *Ocenění našich filmův zahraničí*, „Kino” 1985, nr 5, s. 2.

dla przepłukania gardła. Wielu twórców po prostu bało się stanąć ze mną na scenie. A tymczasem pojawił się mężczyzna w garniturze śliwkowego koloru – jak się okazało autentyczny generał KGB, akurat odpoczywający w karlowarskim sanatorium. Zobaczył Kawalerowicza i pocałował go w rękę – dlatego, że był znajomym jego ojca, byłego wileńskiego rabina. I ci wszyscy pieprzeni funkcjonariusze pochylili się do tej ręki jak do relikwii⁵⁰.

Bibliografia

Druki zwarte

- Barešova Marie, Dvořaková Tereza Cz., *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?*, Národní filmový archiv, Praha 2017.
- Bartošková Šárka, Bartošek Luboš, *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Československý filmový ústav, Praha 1986.
- Biddiscombe Peter, *Werwolf. Brunatni pogrobowcy Hitlera*, przeł. Sławomir Kędzierski, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2013.
- Čermáková Dana, *Karel Roden*, Nakladatelství Imagination of People, Praha 2013.
- Český hraný film VI 1981–1993. *Czech feature film VI 1981–1993*, Národní filmový archiv, Praha 2010.
- Fikejz Miloš, *Český film. Herci a herečky / I. díl: A–K*, Nakladatelství Libri, Praha 2006.
- Herz Juraj, *Autopsie (přítva režiséra)*, Mladá fronta, Praha 2015.
- Horáková Šarka, *Podobenství o Františku Vlácilovi: podle Markety Lazarové*, Nakladatelství XYZ, Praha 2008.
- Körner Vladimír, *Rozhovory 1964–2009*, Nakladatelství Dauphin, Praha 2009.
- Körner Vladimír, *Začáta Poziomkowego Dworu*, przeł. Andrzej Piotrowski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1976.
- Koura Petr, *Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989*, [w:] *Film a dějiny*, red. Petr Kopal, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005.
- Lukeš Jan, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Nakladatelství Sloart, Praha 2013.
- Majewski Piotr M., *„Niemcy sudeccy“ 1848–1948. Historia pewnego nacjonalizmu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Martinek Libor, *Kwestia czesko-niemiecka w adaptacjach filmowych dzieł literackich Vladimíra Körnera (z języka czeskiego przełożyli Leszek Engelking i Elżbieta Wandycz)*, [w:] *Przyszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989. Zbiór materiałów z konferencji 8–10 listopada 2007 roku w Poznaniu*, red. Bogusława Bakuła, Monika Talarczyk-Gubała, Wydawnictwo WiS, Poznań 2008.
- Melounek Pavel, *Necenzurovana zpráva o českém filmu. Nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie*, Artes Liberales, Praha 2010.

⁵⁰ *Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem, připravili Michal Jareš a Lubor Kasař*, „Tvař“ 2006, nr 6, s. 5.

- Moc Jiří, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*, Česká televize, Praha 2009.
Prokopová Alena, *Eva Zaoralová, Život s filmem*, Novela bohémica, Praha 2012.
Remešová Michalina, Schuster Roman, *Jana Brejchová otevřeně: Lásky mé, já stůňu! Strhující životní příběh nejkrásnější české herečky a jejích mužů*, Fany, Praha 2014.
Šteflová Adriana, *Jana Brejchová*, Nakladatelství Bondy, Praha 2014.
Tarajło-Lipowska Zofia, *Historia literatury czeskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2010.

Czasopisma

- (JIR), *Co nového na Barrandově*, „Kino” 1985, nr 3.
Albuk (Alojzy Bukolt), *W kinie. Ślady wilczych zębów*, „Gazeta Pomorska” 1986, nr 8.
Awar, [Edwarda Opoczyńska], *Recenzje. Zagłada Poziomkowego Dworu*, „Wiadomości” 1977, nr 11.
B. Z. (Bogdan Zagroba), *Wehrwolf znaczy „wilkołak”. O realizacji czechosłowacko-polskiego filmu „Zagłada Poziomkowego Dworu”*, „Film” 1984, nr 10.
Bechtoldová Alena, *Zánik samoty Berhof*, „Kino” 1984, nr 6.
Bechtoldová Alena, *Milují iluzji, proto milují svou profesi...*, „Kino” 1986, nr 14.
Bílková Jana, *Zánik samoty Berhof*, „Kino” 1985, nr 5.
Bluszcz Anna, *Zagłada Poziomkowego Dworu*, „Głos Ludu” 1979, nr 138.
Dolińska Elżbieta, *Zza bezpiecznej bariery czasu*, „Film” 1986, nr 6.
Filmoteka. Ślady wilczych zębów, „Sztandar Młodych” 1983, nr 252.
Gazda Janusz, *Między kanibalizmem a sztuką. San Remo 1984*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 16.
Gołębiowski Jerzy, *Współpraca filmowców polskich i czechosłowackich. „Zagłada Poziomkowego Dworu” w przyszłym roku na ekranach. Korespondencja własna „Trybuny Robotniczej” z Pragi*, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 199.
Hanuš Milan, *Filmové drama vypjatých poloh*, „Film a doba” 1984, nr 11.
Hejčová Helena, *Variace na jedno téma lhovoříme se scenáristou Vladimírem Körnerem!*, „Kino” 1984, nr 16.
J. B., *Mały przewodnik kinomana*, „Tygodnik Demokratyczny” 1986, nr 50.
Kliment Jan, *Umění proti zániku. Významný nový film z Filmového studia Barrandov*, „Rudé právo” 1985, nr 28.
Körner Vladimír, Svoboda Jiří, *Zánik samoty Berhof [ukázka ze scénáře]*, „Film a doba” 1984, nr 2.
Kronika kulturalna, „Tak i Nie” 1984, nr 18.
Latoszek Janusz, *W czechosłowacko-polskiej koprodukcji. Na planie: „Zagłada Poziomkowego Dworu”*, „Życie Warszawy” 1983, nr 229.
Mam mało czasu, czyli spotkanie z Markiem Proboszem, notowała Ilona Łepkowska, „Film” 1984, nr 18.
Melounek Pavel, *Zánik samoty Berhof*, „Zábeř” 1984, nr 18.
Mówi reżyser Jiří Svoboda. Sytuacje ostateczne, rozmawiał Bogdan Zagroba, „Film” 1984, nr 44.
Na ekranach. Ślady wilczych zębów, „Nowiny” 1986, nr 287.
Ocenění našich filmův zahraničí, „Kino” 1985, nr 5.
Sadowski Marek, *Kino. Ślady wilczych zębów*, „Razem” 1986, nr 4.
Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem, připravili Michal Jareš a Lubor Kasal, „Tvař” 2006, nr 6.

Ślady wilczych zębów (opracował hs), „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 6.

Ślady wilczych zębów, „Film” 1985, nr 39.

„*Ślady wilczych zębów*”. Premiera nowego filmu czechosłowackiego, „Trybuna Ludu” 1985, nr 100.

-ta- (Táňa Bretyšová), *Zánik samoty Berhof*, „Filmový přehled” 1985, nr 3.

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Kadr*, „Film” 1984, nr 27.

Vydrová Ladislava, *Filmový zápisník. Zánik samoty Berhof*, „Československý voják” 1984, nr 9.

Walc Jan, *Małe recenzje. Zagłada Poziomkowego Dworu*, „Literatura na Świecie” 1977, nr 6.

Wiśniewski Zygmunt, *Nowe polskie filmy. Dusze wilkołaków*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 16.

Wspólnie z Barrandovem. Pościg, „Film” 1984, nr 38, s. 2.

Wspólnie z Czechami. Zagłada Poziomkowego Dworu, „Film” 1983, nr 48.

Zúna Miroslav, *Zánik samoty Berhof*, „Scena” 1984, nr 11.

Streszczenie

Polsko-czechosłowackie inicjatywy filmowe kilkakrotnie wykorzystywały prozę Vladimíra Körnera. Po raz pierwszy uczynił to w roku 1982 Jiří Svoboda, ekranizując jego minipowieść *Zánik samoty Berhof*, która w polskich kinach była prezentowana pod tytułem *Ślady wilczych zębów*. Akcja zarówno filmu, jak i powieści rozgrywa się na pograniczu polsko-czechosłowacko-niemieckim jesienią 1945 roku, kiedy nowa rzeczywistość jeszcze się nie uformowała, a stara nie odeszła w zapomnienie. Svoboda znakomicie zbudował atmosferę niemal gotyckiej grozy i pokazał niejednoznaczne postawy ludzkie w obliczu zagrożenia. Zdjęcia kręcone były w Czechach i w Polsce, zaś obok słowackiego aktora Milana Kňážíki i czeskiej gwiazdy Jany Brejchovéj wystąpili także polscy wykonawcy, m.in. Marek Probosz i Zbigniew Suszyński.

Bóg i diabeł w Nowej Hucie ***Bracia Karamazow Petra Zelenki***

W 2008 roku Petr Zelenka zaprezentował publiczności swój piąty fabularny film – *Bracia Karamazow (Karamazovi)*. Film, który w sposób wyrazny połączył dwa obszary twórczej aktywności reżysera – teatr i kino. Zelenka, rozpoczynający działalność jako scenarzysta filmowy, próbował swoich sił także jako dramaturg, pisząc sztuki teatralne, które przyniosły mu spory sukces. Pierwsza z nich, *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (Příběhy obyčejného šílenství)*, której premiera odbyła się w 2001 roku, została przerobiona na – uznany i nagradzany – film. Premiera drugiej, zatytułowanej *Teremin*, miała miejsce w roku 2005. Obie sztuki zainicjowały współpracę Zelenki z Teatrem Dejvickým (Dejvické divadlo). Warto o tym wspomnieć już na początku, bowiem to właśnie ten teatr okazał się instytucją, z którą Zelenka dokonał interesującego eksperymentu filmowego.

Teatr Dejvicki jest stosunkowo młody. Powstał w 1992 roku, a nazwę zawdzięcza stacji metra (Dejvická), w pobliżu której się znajduje (tak naprawdę chodzi też o nazwę dzielnicy Pragi). Premierą inicjującą jego działalność było wystawienie sztuki Matěja Kopeckého *Johannes Doktor Faust*. Kiedy pojawił się tam Zelenka, scena miała za sobą niemal dziesięcioletnią działalność i sporo nagród na koncie. Zelenka także odnosił już sukcesy jako scenarzysta, m.in. *Samotnych (Samotáři, 2000)* Davida Ondříčka. Po tym sukcesie postanowił napisać tekst dla Teatru Dejvického. *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* przyniosły Zelence Nagrodę Alfréda Radoka dla najlepszej sztuki roku. Główną rolę (potem również w filmie) zagrał Ivan Trojan, jeden z najważniejszych aktorów dejvickiej sceny. On też stworzył tytułową kreację w następnej sztuce Zelenki – *Teremin*¹. Oprócz niego zagrali Martin Myšička, David Novotný, Igor Chmela (*Teremin* jest w repertuarze teatru do tej pory). Wymienieni aktorzy pojawili się także

* Uniwersytet Jagielloński.

¹ Sztuka poświęcona jest postaci sławnego sowieckiego konstruktora i fizyka Lwa Termena i jego wynalazkowi z lat 20. XX wieku – instrumentowi muzycznemu o nazwie theremin. Był to instrument (należący do grupy elektrofonów) wykorzystujący do tworzenia dźwięków drgania elektryczne.

w inscenizacji *Braci Karamazow* przygotowanej dla teatru przez aktora i reżysera Lukáša Hlavicę. Jej premiera miała miejsce 10 marca 2000 roku, zaś spektakl grany był do roku 2014. Zatem w momencie, kiedy Zelenka pojawił się w Teatrze Dejvickim, sztuka była już w jego scenicznym repertuarze.

Nie byłoby w tym nic interesującego, gdyby nie fakt, że to właśnie *Braci Karamazow* wykorzystał Zelenka, podejmując kolejny projekt przy udziale artystów z dejvickiej sceny. Trwające dwie i pół godziny przedstawienie powstało na kanwie dramaturgicznej wersji powieści przygotowanej przez Evalda Schorma. Jeden z twórców czeskiej nowej fali w 1976 roku rozpoczął współpracę z inną znaną praską sceną – Divadlem Na zahrádlí. W latach 60. XX wieku Teatr Na zahrádlí był miejscem wystawiania współczesnej dramaturgii czeskiej (przede wszystkim Václava Havla), a także działalności wielu reżyserów związanych z nowym czechosłowackim kinem (Jaromila Jireša, Jiříego Menzla czy Juraja Herza). Właśnie dla tego teatru Evald Schorm przygotował swoją inscenizację powieści Dostojewskiego (w 1981 roku powstała też wersja telewizyjna) i właśnie tę wersję wykorzystał Hlavica, pracując potem z aktorami Teatru Dejvického.

Z krótkich zarejestrowanych fragmentów spektaklu Hlavicy niewiele można wywnioskować. Zapewne – jak w przypadku przeniesienia na scenę każdego tekstu niescenicznego, a już na pewno bardzo obszernej powieści – Schorm dokonał wyborów, podporządkowujących powieść swojej koncepcji adaptacyjnej. Z kolei Zelenka wybrał do filmu jedynie fragmenty spektaklu, które nieznaną powieści Dostojewskiego mogą sprawiać problem. Nie układają się bowiem w fabularną całość (nie jest to też reguła teatralnej inscenizacji), łącząc dowolnie fragmenty z różnych partii tekstu literackiego. Jak zatem patrzeć na film Zelenki? Jak na kolejną adaptację Dostojewskiego? Nowy sposób wykorzystania znanego już w kinie motywu – przeplatania fikcji i życia? Wprowadzenie konwencji (także już nienowej) teatru w filmie? Czy wreszcie konfrontowania problemów podejmowanych przez dziewiętnastowiecznego klasyka ze współczesnością? Film Zelenki jest zapewne wszystkim po trochu. Wydaje się, że robiąc go, reżyser chciał przede wszystkim wykorzystać potencjał, jaki oferował mu sprawdzony zespół aktorski. I to mu się udało, bowiem – a jest to w moim mniemaniu wielka zaleta filmu – aktorzy Teatru Dejvického grają Dostojewskiego koncertowo.

Spróbujmy najpierw przyrzeć się problemowi adaptacji scenicznych. Od 1910 roku i spektaklu na podstawie *Braci Karamazow* wystawionego

przez Włodzimierza Niemirowicza-Danczenkę w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (MChT), a potem drugiego na kanwie *Biesów* wyreżyserowanego w 1913 roku przez tego samego twórcę, Dostojewski stał się prawdziwym autorem teatralnym². Nie znaczy to, że spektakle prezentowane przez MChT były pierwszymi. Teatralnych przeróbek dzieł Dostojewskiego dokonywano już za jego życia. Jednak dopiero inscenizacje Niemirowicza-Danczenki rozpoczęły swoiste teatralne życie pisarza. Niemal w tym samym czasie inscenizacji na podstawie dzieł Dostojewskiego zaczęto dokonywać na zachodzie Europy³. Wyliczenie ich wszystkich (a nawet niewielkiej części) zajęłoby wiele miejsca. Ich liczba pokazuje, jak niezwykle inspirujący był – i jest – dla teatru rosyjski pisarz. Bynajmniej nie chodzi tu jedynie o filozoficzną rangę jego twórczości. Myśląc przez pryzmat klasycznej tezy Michaiła Bachtina o dialogiczności utworów Dostojewskiego, dostrzegamy, że mają one wyjątkowo „dramaturgiczną” strukturę. Dialogiczność jest – według Bachtina – „w samym centrum artystycznego świata Dostojewskiego: nie jako środek, lecz jako cel sam w sobie. Dialog nie jest tu wprowadzeniem do akcji, lecz samą akcją”⁴. Znaczenie dialogu w powieściach autora *Idioty* jest pierwszorzędne, o czym wie każdy jego czytelnik. Jednak nie jest to dialog podobny do tego, który tworzy materię dramatu. Bohaterowie Dostojewskiego często nie dialogują w sposób przypominający rozmowę równoprawnych polemistów. „Dialog u Dostojewskiego to zresztą nie tylko (a może nawet nie tyle) starcie równoprawnych głosów” – pisze Elżbieta Mikiciuk⁵. „Prawdziwy dialog, który jest czymś więcej niż rozmowa czy polemika, bo zakłada spotkanie, otwarcie się na drugiego, nierzadko budowany jest u Dostojewskiego na milczeniu jednego z partnerów spotkania”⁶. Rzeczywiście, długie monologi bohaterów, wygłaszane często do milczącego interlokutora-słuchacza, są jakby wyłanianiem się ich osobowości. Bohaterowie „zjawiają się” przed czytelnikiem poprzez to, co mówią. Nie są

² Warto dodać, że przedstawienie Niemirowicza-Danczenki zatytułowane *Mikołaj Stawrogin* zainspirowało Jakowa Protazanowa do wyreżyserowania filmu pod takim samym tytułem. Film z 1915 roku, w którym główną rolę zagrał Iwan Mozzuchin, nie zachował się. Pierwszym rosyjskim filmem na kanwie twórczości Dostojewskiego był *Idiota* (1910) Piotra Czardynina.

³ Por. Elżbieta Mikiciuk, *Teatr Paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, s. 55–60.

⁴ Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 380–381.

⁵ Elżbieta Mikiciuk, *Teatr Paschalny Fiodora Dostojewskiego...*, s. 39.

⁶ Tamże.

mu „prezentowani” w opisie, wyczerpującej analizie psychologicznej, lecz wzrastają w trakcie rozwijania się utworu w owych nieustannych dialogach-monologach:

Piekło Dostojewskiego jak piekło Dantego wre od rozmów, a w zgiełku głosów każdy bierze inny ton i inaczej dobiera słów. Każdy indywidualizuje się w dialogu, poza którym nie istnieje. Jeden skandal prowokuje drugi: będąc motorem fabuły, wynikają one ze zderzenia tych głosów, akcja rozwija się w języku⁷.

Fragmenty spektaklu, które widz ogląda w filmie Zelenki, to właśnie wybrane z tekstu sceny takich „dialogicznych konfrontacji”. Jednak zanim rozpocznie się właściwa historia widzowie otrzymują od reżysera partię informacji, które wprowadzają tekst Dostojewskiego w zupełnie nowy kontekst. Reżyser zdecydował się na „ufilmowanie” spektaklu z Teatru Dejwickiego w dość typowy, ale jednocześnie ciekawy sposób. Oto grupa aktorów przyjeżdża do Krakowa, a właściwie do Nowej Huty. Tam, na terenie wielkich hal zakładu, aktorzy mają zagrać sztukę opartą na *Braćmi Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Ten inscenizacyjny pomysł jest – jak mówi polska opiekunka trupy – częścią większego projektu – wystawiania klasyki w industrialnych przestrzeniach. Pierwsze sceny filmu są dość proste. Oglądamy grupę aktorów jadących autobusem. Przejeżdżają przez Kraków, zmierzają w stronę Nowej Huty. Żartują, są dość ciekawi tego, co zastaną. Młoda przewodniczka, mówiąca do nich po angielsku, mimo że mało kto ją rozumie, objaśnia im cel projektu. Przyjeżdżają na miejsce – dość ponure i mało zachęcające. Widać pozostałości dawnych czasów. Huta jeszcze pracuje, jednak to pokomunistyczny skansen. Zelenka pokazuje aktorów w taki sposób, by podkreślić kontrast pomiędzy światem, który za chwilę będą przedstawiać, a ich zwykłym, wręcz banalnym zachowaniem. Komedianci prywatnie nie wydają się ciekawi, nawet irytują, za to za chwilę zamieniają się w barwne i pełne intensywności *dramatis personae*. Taki sposób zestawiania codzienności, zwykłości oraz sztuki, pokazywanie ciągłego napięcia pomiędzy realnym i wyobrażonym nie jest w kinie nowy. Na podobnym zestawieniu opartych było wiele klasycznych filmów, począwszy od *U schyłku dnia* (*La fin du jour*, 1939) Julienu Duviviera poprzez *Wieczór kuglarzy* (*Gycklarnas afton*, 1953) Ingmara Bergmana aż do *Carmen* (1983) Carlosa Saury (by przywołać tylko te najbardziej oczywiste przykłady). Jednak Zelence nie chodzi o subtelne

⁷ Adam Pomorski, *Straszna zbrodnia w Spędobydlińsku*, [w:] tenże, *Z dziejów ideowych literatury rosyjskiej*, Wydawnictwo Open, Warszawa 2004, s. 48.

rozważania na temat aktorskiej profesji. Jego pomysł wydaje się raczej pretekstem do wprowadzenia dzieła Dostojewskiego w inną, nie-teatralną przestrzeń, nie zaś rozważaniem o tajemnicach profesji, która nieustannie oscyluje pomiędzy banałem a tajemnicą.

Kiedy czescy aktorzy przybywają na teren huty, szybko dowiadują się, że obowiązują tam przepisy bezpieczeństwa, a ich przestrzeganie jest konieczne, bo – i tu pojawia się ważna informacja – na terenie huty niedawno zdarzył się wypadek. Synek jednego z pracowników wspiał się na rusztowanie, po czym spadł, łamiąc sobie kręgosłup. Teraz przebywa w szpitalu, a jego stan jest ciężki. Po co taka informacja? Po co wplątanie tej historii w karamazynowski kontekst? Koncepcja teatru w filmie powinna – i tak się często dzieje – mieć dramaturgiczne, głębsze uzasadnienie. Tak robi też Zelenka, bo już w początkowych partiach filmu spletają się jego trzy płaszczyzny – płaszczyzna dzieła Dostojewskiego, znaczenie miejsca, a więc scenaria Nowej Huty, i wreszcie osobista tragedia jednego z obecnych na miejscu robotników. Jednak to dzieło Dostojewskiego jest najważniejsze, bowiem ono nadaje dwóm pozostałym płaszczyznom filmu znaczenie. Bez niego straciłyby wiele, pozostając tylko fabularnym uzupełnieniem.

Wystawiany przez czeskich aktorów spektakl rozpoczyna się niejako od końca, to znaczy od sceny w sądzie. Sędzia ogłasza, że oto zebrali się wszyscy, by rozwikłać sprawę zabójstwa Fiodora Karamazowa. Potem na scenie-podeście pojawiają się czterej synowie zamordowanego – Dymitr, Iwan i Aleksy, także Paweł Smierdiakow, wnosząc przykryte białym całunem ciało. Postać leżąca na marach odrzuca całun i ukazuje się Fiodor Pawłowicz Karamazow. Historia rozpoczyna się więc w tym momencie – w miejscu, które w powieści znajduje się dopiero w części trzeciej. Takie zarysowanie przebiegu historii zwraca uwagę na jeden istotny element. Najważniejszym – tak się przynajmniej wydaje w wizji prezentowanej na ekranie – wątkiem wydobytym z powieści Dostojewskiego ma być ojco-bójstwo. Oczywiście nie samo dla siebie. Zelenka, a wcześniej Hlavica, nie zamienia powieści w kronikę kryminalną (od czego zresztą, to znaczy od wykorzystywania sensacyjnych wątków, sam Dostojewski nie stronił). Zbrodnia jest najważniejsza, ale tych kilkanaście scenicznych epizodów nie układa się w dramat sądowy. To, co obserwujemy, jest zagęszczaniem się zła, bo zło jest tematem Dostojewskiego. Niektórzy jego komentatorzy, na przykład Lew Szestow, twierdzą, że dominuje ono w jego świecie. Nie jest to prawda, bo eschatologiczna perspektywa pisarza nie może akcentować tej dominacji. Jednak zło rodzi cierpienie, a to ono jest dla pisarza najważniejszym tematem. Dostojewski nie zadaje pytania *unde malum*. To pytanie zwodnicze, zarezerwowane w jego wizjach dla obłąkanych

ideologów. Zło jest dzieckiem grzechu, a rodzi się – paradoksalnie – z powołania człowieka do wolności. Mikołaj Bierdiajew dostrzega w myśli Dostojewskiego element wręcz manichejski (choć tak tego wprost nie nazywa), a jednocześnie z manichejskim sprzeczny, bo nieredukujący zła do materii: „Rosjanin Dostojewski postrzega biegunowość zasad boskiej i diabelskiej, gwałtowne zderzenie światła i ciemności w głębi bytu. Bóg i diabeł walczą w głębi ludzkiego ducha. Zło ma naturę duchową. Pole bitwy Boga i diabła jest w głębi natury ludzkiej”⁸.

W *Braciach Karamazow* ojcostwo staje się soczewką skupiającą wszystkie ścieżki zła wiodące przez małomiasteczkowe piekło. Jednak ojcostwo – jakkolwiek zabrzmie to strasznie – nie jest kulminacją dzieła Dostojewskiego. To nie sam akt zabicia ojca, a to co go poprzedza i co po nim następuje, rozwija przed czytelnikami tę złowieszczą panoramę. Zło krąży niczym cień pomiędzy bohaterami. „Można dostrzec wyraźnie całą oryginalność koncepcji bohatera kompleksowego, ukształtowanego przez trójjednię tej samej rzeczywistości duchowej trzech braci” – pisze teolog i egzegeta Paul Evdokimov:

Mają ten sam korzeń, uczestniczą w tym samym ojcostwie dokonanym w ich duszach (rozpusta Mitii, ideologia Iwana i bierność Aloszy kierują morderczą dłońią Smierdiakowa, narzędziem ich wspólnoty); w końcu przejdą oni *katharsis* cierpienia. Każdy idzie za swoim własnym losem i dlatego każdy porusza się we wspólnym doświadczeniu prawdy, w punkcie przejścia i odnalezienia jednego w drugim⁹.

Ta trójdzielność, a wręcz czwórdzielność – pamiętając o obecności Smierdiakowa, wykonawcy zbrodni-wyroku na ojcu – jest dla Dostojewskiego rozpisaniem na głosy swojej idei:

Słusznie widzi się w trzech braciach trzy stadia Dobra kuszonego przez Zło. Mitia zna Dobro poprzez wrodzone uczucie poprzedzające wszelką refleksję. [...] Iwan, odrzucając naiwną wiarę Mitii, żąda racjonalnego udowodnienia życia. [...] Konflikt znajduje rozwiązanie w Dobru rozumianym istotowo jako Miłość (Alosza)¹⁰.

Wizja Hlaviczy/Zelenki wydaje się opierać na tym rozbiciu, jednak trudno uciec od wrażenia, że najważniejszą postacią jest w tym ujęciu

⁸ Mikołaj Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, s. 32.

⁹ Paul Evdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. Adriana Kun-ka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 282.

¹⁰ Tamże, s. 282–283.

stary Karamazow. Być może to zasługa znakomitej, brawurowej wręcz roli Ivana Trojana, bo jego Fiodor jest postacią dominującą nad światem i nad synami, których jest przecież „twórcą”, ojcem i jednocześnie duchowym zabójcą.

Ten aspekt Hlavica i Zelenka mocno wydobywają, niwelując nieco ów wymiar, którego symbolem w powieści jest starzec Zosima – „rosyjski mnich”. W filmie-spektaklu nie ma Zosimy, będącym (przede wszystkim dla Aloszy) wszystkim tym, czym nie jest jego własny ojciec. Zosima jest człowiekiem duchowym, Fiodor Karamazow wydaje się nurzać w materii. Choć to być może zbyt daleko idące uproszczenie, bo przecież zwłoki świętego starca zaczynają się rozkładać, co jest „skandalem” dla młodego mnicha, a niegodziwości starego Karamazowa infekują dusze. Niemniej obecność tych dwóch przestrzeni – miasta i klasztoru – jest dla powieści istotna, bo Dostojewski – jak zwykle – pokazując ziemskie piekło, nie zamyka go na ingerencję prawdziwego dobra. W ziemskim piekle, inaczej niż w piekle pozaziemskim, musi być nadzieja. Nadzieja to jednak nie jest spełnienie doczesne ani zbawienie ziemskie. Choć, dokonując w wielu swoich powieściach (także w *Braciach Karamazow*) błyskotliwej krytyki ziemskich utopii obiecujących raj na ziemi, przede wszystkim utopii socjalistycznej, Dostojewski marzył o utopii panchrześcijańskiej, zawiązaniu się ludzkiego braterstwa w pełnej religijnej wspólnocie¹¹.

Oglądany w filmie spektakl wydaje się uwypuklać ideę ojcobójstwa. W pierwszej scenie, swoistym „zmartwychwstaniu” Fiodora, ojciec dokonuje prezentacji swoich synów (choć takiej sceny w powieści nie ma, zdania są sparafrazowaną narracją samego Dostojewskiego). Pojawiają się też obie bohaterki kobiece – Gruszeńka i Katarzyna Iwanowna, ale nie odgrywają takiej roli, jak w powieści. Scena kolejna jest już sceną „powieściową”, niemniej sceniczna rozmowa Fiodora z Aloszą to parafraza sceny, w której stary Karamazow błaznuje podczas spotkania ze starcem Zosimą. Słowa wypowiedziane przez Aloszę: „Nie kłam. Ten, kto kłamie sam sobie, nie rozpozna prawdy ani w sobie, ani wokół siebie. I przestaje szanować siebie i innych” – są w istocie zdaniem starca Zosimy, którymi upomniał pajacującego Fiodora: „Ten kto sam przed sobą kłamie i własnego kłamstwa słucha, prawdy żadnej już nie widzi, ani w sobie, ani

¹¹ Ta panchrześcijańska utopia, która coraz wyraźniej dawała o sobie znać w późnych poglądach pisarza, a stała się też jednym z elementów krytyki Kościoła katolickiego zawartej m.in. w *Wielkim Inkwizytorze*, znajdowała swoich krytyków już w czasach Dostojewskiego. Z ostrożnością podchodzili oni do takiego rozumienia chrześcijaństwa. Polemizował z Dostojewskim filozof Konstantin Leontjew. Zwracał uwagę na te wypaczenia także Włodzimierz Sołowjow.

wokół siebie, a przeto szacunek traci dla siebie i dla innych”¹². To błaznowanie Fiodora ma być unurzaniem w błocie wszystkiego (tak zresztą mówi do ojca Alosza), co wydawać się może szlachetne i czyste. Fiodor jest demonicznym komediantem, a jego błaznowanie zdaje się naśladować Smierdiakow. To Smierdiakow, zrodzony z gwałtu na „klikuszy” – Smierdiaszczej, dziedziczy tę ojcowską skłonność – groteskowe błaznowanie. W ten sposób właśnie często oglądamy go w spektaklu – jak powtarza gesty i słowa ojca, odgrywa swoje ataki epilepsji. Smierdiakow w wizji Hlavyicy/Zelenki może być skarłałym obrazem Fiodora, a nie – jak to często bywa odczytywane – Iwana.

W filmie figura ojca zostaje zwielokrotniona. Pojawia się w nim obraz ojca cierpiącego – sztabskapitana Sniegirowa. Niezwykła to postać w powieści. Upokorzony przez Dymitra sztabskapitan korzy się przed Aleksym, ujmując się też za swoim chorym synkiem Iliuszką. Ta poniekąd epizodyczna historia nie jest w powieści przypadkowa i ma swoje wspaniałe rozwinięcie. Dla Dostojewskiego obraz krzywdzonego dziecka jest synonimem ostatecznego zła, znakiem najgłębszej niesprawiedliwości (jako zobrazowanie słów z Ewangelii św. Mateusza [25, 40]: „Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych najmniejszych, mnieście uczynili”). Stąd też podobne motywy pojawiają się w jego dziełach stosunkowo często. Sztabskapitan Sniegirow być może upokarza się w oczach Aleksego, poniża i błaznuje („Dość już wreszcie tych błazeństw, niechże się ojciec przestanie krygować, przestanie wyprawiać te głupie błazeństwa, które zdadzą się psu na budę” – mówi jedna z jego córek¹³). Jest to jednak – w odróżnieniu od złowieszczej śmieszności Fiodora – błazenada pozorna. Ów człowiek – umniejszany w oczach własnego synka – wydaje się słaby i bezradny. Jednak dzięki bezwarunkowej miłości swojego dziecka okazuje się wywyższony. Staje się jego duchowym dłużnikiem.

Właśnie tę ojcowsko-synowską relację przenosi Zelenka w świat poza-teatralny, czyniąc z niej jeden z filarów swojej filmowej, nie zaś teatralnej „adaptacji”. Jedyłą postacią, która przez cały czas towarzyszy scenicznemu zmaganiom, jest robotnik z huty, z coraz większym zainteresowaniem oglądający fragmenty spektaklu. Wiemy już, że jego synek (chłopiec ma około dziesięciu lat, a więc jest niemal w wieku Iliuszy) spadł z rusztowania i jest bardzo ciężko ranny. Ów polski robotnik staje się więc niejako łącznikiem między dwoma światami, wprowadza w przestrzeń, która w filmie (i jest to element wyłącznie filmowy) uzupełnia brakujące ogniwa spektaklu.

¹² Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, przeł. Aleksander Wat, Wydawnictwo Puls, Londyn–Warszawa 1993, s. 54–55.

¹³ Tamże, s. 230.

Robotnik z Nowej Huty coraz mocniej angażuje się w to, co ogląda¹⁴. Jego osobisty dramat staje się też wyzwaniem dla aktorów, którzy nie wiedzą, jak mają się zachować w obliczu takiego nieszczęścia. Jednakże to właśnie on opowiada historię powstania Nowej Huty. Co ciekawe, mówi o tym aktorowi grającemu Iwana. Nie jest to wcale bez znaczenia. Osoba Iwana – być może mniej w filmie wyeksponowana niż byśmy sobie tego życzyli – jest zainfekowana ojcowskim wątpieniem. To Iwan – spośród trzech braci – najbardziej wikła się w aporie dobra i zła. Jest ideologiem poszukującym odpowiedzi na – skądinąd stare – pytanie o zło i niesprawiedliwość w świecie. To pytanie nurtujące Dostojewskiego. Jedno z najważniejszych, które stawia. Jednak nigdy w taki sposób, jak robi to młodszy z Karamazowów. Iwan odrzuca Boga, bo nie może darować mu istnienia zła. Opowiada o łzie skrzywdzonego dziecka, z powodu której należy odrzucić Boga (albo ideę Boga) przyzwalającego rzekomo na tę łzę. Chętnie opowiada o osobach, które z upodobaniem dręczą dzieci (ta scena znajduje się w filmie). Skoro tacy ludzie istnieją, światem rządzi niesprawiedliwość, a taki świat jest dowodem na nieistnienie Boga. Po co, mógłby ktoś powiedzieć, cierpi i umiera Iliusz, po co cierpi i umiera synek polskiego robotnika? Jednak Iwan, odrzucając Boga, głosi jednocześnie, że „jeśli go nie ma, to wszystko wolno”. Śni o świecie uwolnionym od cierpienia, a popada w zbrodniczy paradoks wszystkich rewolucyjnych utopistów, uznających, że zbudowanie „raju na ziemi” wymaga ofiar. Skoro Boga nie ma, to człowiek może stworzyć raj tu i teraz, zaferować innym szczęśliwą egzystencję w doczesnym świecie. Jednak żeby to zrobić, trzeba usunąć wszystkich, którzy stoją na drodze, bowiem taka idea wymaga ofiar. Człowiek wiodący innych ku szczęściu może to zrobić, może dowolnie dysponować życiem innych, bo przecież wszystko jest dozwolone. Moralne hamulce nie istnieją. Albo inaczej – to ów człowiek akceptuje albo odrzuca te hamulce, czyli *de facto* sam tworzy nowe prawa moralne, które są na jego miarę (była to również obsesja Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*). Iwan przypomina człowieka opisanego przez starca Zosimę, który „im bardziej kocha ludzkość, tym mniej kocha ludzi, to znaczy każdego z osobna”¹⁵.

Dostojewski, jak chyba żaden inny z pisarzy XIX wieku, dostrzegał niebezpieczeństwa socjalistycznych – o komunizmie nie pisał wprost, choć go wyraźnie diagnozował – utopii. Miejsce, które pokazuje „Iwanowi” polski robotnik, jest zobrazowaniem takiej wizji świata. Nowa

¹⁴ Film, mimo że jego akcja rozgrywa się w Krakowie, nie był kręcony na terenie przemysłowej Nowej Huty. Podkrakowski kombinat udaje hutę w Hrádku.

¹⁵ Por. Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, s. 69.

Huta nie jest tylko wielkim kombinatem metalurgicznym. Jest nową przestrzenią, gdzie – jak głosi bohater innej powieści Dostojewskiego – na miejsce Boga-człowieka pojawia się Człowiek-bóg¹⁶. W zestawieniu z myślą pisarza wydawać się to może banalne, jednak takim nie jest, bo podobne koncepcje w bolszewickiej utopii (będącej próbą zbudowania całkiem nowego ładu społecznego i stworzenia nowego człowieka) rzeczywiście istniały. Sowiecki komunizm był eschatologią na opak, czego dowodem miał być na przykład projekt gigantycznego Pałacu Rad zwieńczonego monumentalną figurą Lenina. Zamierzano go zbudować w Moskwie na miejscu zburzonej cerkwi Chrystusa Zbawiciela (ostatecznie, mimo budowy rozpoczętej w 1937 roku, budynek nie powstał). Projekt idealnej przestrzeni urbanistycznej, jaką miała być Nowa Huta odpowiadał potrzebom i stylowi życia nowego człowieka, jak w sławnym śnie Wierzy Pawłowny z powieści Mikołaja Czernyszewskiego *Co robić?* Ta powieść powstała na początku lat 60. XX wieku, była literacką wykładnią socjalistycznych i utopijnych poglądów filozofa, a szklany dom ze snu bohaterki – symbolem nowego świata, w którym ludzie żyją w komunistycznej wspólnotce. Dostojewski – jeden z najbardziej wnikliwych i konsekwentnych krytyków tych idei – odpowiedział na wizję Czernyszewskiego *Notatkami z podziemia*.

Projekt Nowej Huty, pomijając element upokorzenia mieszczańskiego i inteligenckiego bastionu, jakim był ówczesny Kraków, był zmaterializowaniem utopijnej idei (projekt Tadeusza Ptaszyckiego odwoływał się do założeń renesansowego miasta idealnego, także do neoklasycyzmu), a wielki kombinat hutniczy – odzwierciedleniem przemysłowej gigantomanii Stalina. Nieprzypadkowo więc nowohucki robotnik opowiada aktorowi grającemu Iwana historię komunistycznego miasta bez kościołów. Spośród braci to właśnie Iwan jest opętany ideą sprawiedliwości społecznej, roztkliwiającym się nad łzą sierotki ideologiem, który – o czym Dostojewski doskonale wiedział – byłby gotów zabić dziesiątki innych sierotek, aby zaprowadzić swój idealny porządek. W filmie nie poznajemy w pełni myśli Iwana. Nie poznajemy opowieści o Wielkim Inkwizytorze, ale przestrzeń przemysłowego kombinatu i jego historia są ich zmaterializowaną konsekwencją. Robotnik zabiera Iwana do hali produkcyjnej. Pod sufitem przesuwają się gigantyczne haki. Z kotła buchają iskry. „To są te haki. To jest piekło” – mówi. Wcześniej Fiodor w rozmowie z Aloszą stwierdza: „Diabły o mnie nie zapomną. Kiedy umrę wezmą haki i za-

¹⁶ Fiodor Dostojewski, *Biesy*, przeł. Zbigniew Podgórzec, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 329.

biorą mnie do piekła. A ja, z kolei, mówię sobie tak: skąd mieliby haki? I z czego. Z żelaza? Gdzie by je wykuli? Mają kuźnię?”.

„Piekło” kombinatu zastępuje też inne – małomiasteczkowe. Skotoprigoniewsk, Mokre, to w powieści przestrzeń profanum, ziemskie piekielko, a jego kręgi odsłaniają coraz głębszą otchłań. Nazwa Skotoprigoniewsk, czyli miejsce akcji *Braci Karamazow*, jest znacząca i pochodzi od rosyjskiego słowa „skot” oznaczającego bydło¹⁷. Skotoprigoniewsk jest obszarem upadku, grzechu, „zbydłecenia”. Czym innym jest – profanowana przez błaznowanie Fiodora – przestrzeń monasteru, przestrzeń *sacrum*. Bachtin nazywał to zderzenie karnawałowo-misteryjnym¹⁸. W filmie Zelenki przestrzenią nowoczesnego misterium jest pokomunistyczna huta, a ponieważ została ona kiedyś stworzona jako symbol nowego ładu pozbawionego elementów sakralnych, staje się scenerią zbrodniczego misterium.

„Polskich” akcentów jest w filmie Zelenki nieco więcej. W jednym z fragmentów spektaklu, podczas błazeńskich popisów Fiodora, dochodzi do pozorowanego bluźnierstwa. Fiodor zrywa ze ściany ikonę. W powieści jest to wielka scena Księgi Trzeciej, kiedy „przy koniaczku” ojciec rozmawia ze swoimi synami. „Wiesz, co Iwan, prawdopodobnie sam Pan Bóg tak to urządził. Powiedz no: jest Bóg czy go nie ma? [...] Nie, nie ma Boga. Aloszka, jest Bóg? Jest Bóg”¹⁹. Potem Fiodor wspomina matkę Iwana i Aloszy:

Ale przed Bogiem, Alosza, że nigdy nie krzywdziłem mojej «klikuszczyki»! Jeden raz tylko, może raz jeden, pierwszego roku: modliła się już wtedy bardzo wiele... dni świątecznych przestrzegła, zwłaszcza maryjnych, i odpędzała mnie stale od siebie wypychając do gabinetu. Myślę sobie: «Wypłoszę z niej tę całą mistykę!» «Widzisz, powiadam, widzisz, biorę twój obraz, o, zdejmę go ze ściany: patrzajże, ty go masz za cudowny, a ja zaraz w twojej obecności plunę na niego i nic się za to nie stanie!...» Jak zobaczyła: Mój Boże, myślę sobie, zabije mnie teraz, ani chybi zabije, lecz ona tylko zerwała się z miejsca załamała ręce, zakryła twarz rękoma, zatrzęsała się cała i runęła na podłogę jak długa... Alosza, Alosza! Co ci jest!²⁰.

Alosza pada na ziemię, powtarza – chyba nieświadomie – reakcję matki. Tę scenę w spektaklu aktorzy odgrywają w obecności przypadkowych – mniej lub bardziej – pracowników huty. Fiodor imituje ją przed synami. W odpowiednim momencie Smierdiakow (w powieści jest nieobecny) zdejmuje obrazek wiszący na ścianie i podaje Fiodorowi. To

¹⁷ Adam Pomorski w nowym przekładzie *Braci Karamazow* spolszczył to znakomicie jako Spędobydlińsk.

¹⁸ Por. Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 271.

¹⁹ Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, s. 155–157.

²⁰ Tamże, s. 159.

zdjęcie Jana Pawła II. Kiedy robotnik opowiada Iwanowi o powstaniu Nowej Huty, wspomina o buncie robotników i obronie krzyża z początku lat 60. XX wieku. Nie wspomina jednak o kościele, który powstał jako zwieńczenie tej obrony, sławnej nowohuckiej Arce Pana, której budowa rozpoczęła się pod protektoratem ówczesnego metropolity krakowskiego Karola Wojtyły. Ten subtelny kontrapunkt znów uzupełnia wymowę spektaklu i wydobywa element bynajmniej powieści nieobcy.

Gwałtowna niechęć Dostojewskiego do Polaków daje o sobie znać w kilku jego powieściach (nie tylko w *Braciach Karamazow*). Dawny ukochany Gruszeńki to Polak, sportretowany, jak zawsze u Dostojewskiego, jak pyszałkowaty kabotyn. Rozbudowana scena w Mokrym w spektaklu ogranicza się niemal wyłącznie do postaci Polaka, Mitii i Gruszy. Charakter zabawy ma podkreślać wprowadzona tam osoba pianisty. Wydaje się to oryginalnym pomysłem Zelenki. Pianista (w tej roli znany w Krakowie Jerzy Brożek) śpiewa. Co? Otóż scenie w Mokrym towarzyszą słowa znanej polskiej piosenki z dwudziestolecia międzywojennego: „Więc pijmy wino szwoleżerowie/Niech smutki zginą w rozbitym szkle/Gdy nas nie będzie, nikt się nie dowie/Czy dobrze było nam, czy źle”. Pieśń do słów Włodzimierza Gilewskiego była jednym z popularniejszych utworów wojskowych międzywojnia. Jakkolwiek powstała w 1926 roku i zawiera pewien element dezynwoltury, to jakoś nie sposób jej nie skojarzyć z największym triumfem polskiego wojska w latach 20. XX wieku, a mianowicie z wygraną wojną polsko-bolszewicką. Być może (raczej na pewno) nie było to intencją Zelenki, dla którego, jak dla większości europejskich czytelników, niechęć Dostojewskiego do Polaków pozostaje marginalna. Niekoniecznie rozumieją oni, że – jak powiada Jerzy Stempowski, widząc jej przyczyny w pobycie pisarza na katordze – spotykani przez niego:

zesłańcy Polacy nie byli zgubieni bez nadziei, akceptowali bowiem pocieszenie mistyczne w mesjanizmie, które, podobnie jak wszystkie inne konsolacje, Dostojewski odrzucał. Dlatego im straszliwsza była męka Polaków na katordze, im bardziej niepokieszone zdawało się być ich cierpienie, im podobniejsi zewnętrznie stawali się do potępionych bez ratunku – tym bardziej w oczach Dostojewskiego, w myśl jego założeń moralisty, stawali się fałszywymi potępieńcami, bezprawnie apelującymi do tej wielkiej litości, jakiej żądał on dla swych bohaterów z Podziemia. Stąd nuta fałszu, która zjawia się zawsze w jego konstrukcji Polaków. W powieściach jego są oni zawsze fałszywymi cierpiętnikami, fałszywymi hrabiami [...], fałszywymi magnatami²¹.

²¹ Jerzy Stempowski, *Polacy w powieściach Dostojewskiego*, [w:] tenże, *Chimera jako zwierzę pociągowe: 1926–1941*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2001, s. 87–88. Wydaje się, że Stempowski ma rację tylko do pewnego stopnia, zbyt mocno akcentując moralne przyczyny tej niechęci. Pisarz wcale nie był wolny od mesjanizmu, tylko upatrywał go gdzie

Reżyser akcentuje ów „polski” element, dokonując – świadomie bądź nie – rewolucyjnej interpretacji antypolonizmu pisarza.

W najpełniejszym wymiarze wizja Zelenki/Hlavicy jest jednak – o czym już pisałam – opowieścią o ojcostwie – zwyrodniałym i tragicznym. Podczas wizyty w klasztorze, przestrzeni *sacrum*, Fiodor Karamazow mówi przecież o sobie „kłamałem ci ja, kłamałem przez całe swoje życie, o każdej godzinie, każdego dnia. Zaprawdę, kłamstwem jestem i ojcem kłamstwa”²². To zdanie – parafraza słów Chrystusa o diable, które podaje św. Jan – w Ewangelii poprzedza inne: „Wy macie diabła za ojca i chcecie spełniać požądania waszego ojca. Od początku był on zabójcą i nie wytrwał w prawdzie, bo prawdy w nim nie ma” (J 8, 44). A zatem Fiodor „infekuje” swoich synów, ojcostwo – realne czy wyobrażone – jest właśnie skutkiem tej infekcji. Synowie spełniają požądania ojca. Dymitr, pozornie najbardziej do niego podobny, ostatecznie zwycięża tę pokusę, Iwan odrzuca moralność, infekując z kolei Smierdiakowa. Reżyser podkreśla to sceną, w której „ożywiony” trup Fiodora powtarza razem z Iwanem kwestię: „wszystko jest dozwolone”. Ojciec pojawia się wtedy jako diabeł, ów „koszmar Iwana Fiodorowicza”. Z zaklętego kręgu pozornie wydaje się wyrwać Aleksy, jednak wiemy, że w planowanej dalszej części powieści to właśnie on miał porzucić klasztor i dokonać zamachu na cara. A carobójstwo w moralnym porządku Dostojewskiego było religijnym ojcostwem, realną konsekwencją odrzucenia Chrystusa. „Czterech synów Karamazowa nosi bez wyjątku carskie imiona: Dymitr, Iwan, Aleksy i Paweł” – pisze Adam Pomorski:

Dymitr, małoletni syn Iwana Groźnego, zamordowany w Ugliczu, powracać miał później w niekończącej się procesji Samozwańców. Iwan [...] miał poprzednika w osobie Iwana IV, „już w niemowlęctwie wyzutego z purpury”, uwięzionego w Twierdzy Pietropawłowskiej za rządów Elżbiety, córki Piotra, a po dwudziestu latach zgłodzonego z rozkazu Katarzyny II [...]. Aleksy zawdzięcza imię nie tylko synowi pisarza [...], ale też synowi i dynastycznemu dziedzicowi Piotra I, zgłodzonemu z rozkazu władcy za związku z tradycyjnie-religijną opozycją. Wreszcie Paweł (Smierdiakow) ma patrona w osobie udużonego przez spiskowców wstęgą orderową „potwora” na tronie – Pawła I²³.

Synowie Fiodora mają zatem patronów w odrzuconych carewiczach i – jak Smierdiakow – w osobie cara-despoty, który jako jedyny realnie podnosi rękę na ojca.

indziej. Mesjanizm był dla niego związany z powołaniem rosyjskiego ludu, narodu „bogo-noścy” – jak to określał.

²² Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, s. 55.

²³ Adam Pomorski, *Straszna zbrodnia w Spędożydlińsku...*, s. 47–48.

Scena zabicia ojca jest w spektaklu/filmie bardzo efektowna i przejmująca. Znakomicie zmontowana, rytmizowana dźwiękiem maszyn i uderzeniami Dymitra, który trzyma pręt i uderza o metalową powierzchnię, zamienia się w pełen napięcia koszmar. Smierdiakow symuluje atak epilepsji, zaś za każdym uderzeniem Dymitra twarz Fiodorowa przesuwa się po szybie, zostawiając na niej ślady krwi. Wygląda to jak rozbite na części zeznanie Dymitra w sądzie, który rzeczywiście uderzył prętem, ale nie ojca, tylko służącego Grzegorza. Za to Fiodor został zabity uderzeniem mosiężnego przycisku. Morderca Smierdiakow opowiada o tym Iwanowi.

Opowieść o ojcostwie zwyrodniałym po raz kolejny dopełnia się w ojcostwie tragicznym, a wybuch rozpaczy sztabkapitana Sniegrowa po śmierci syna jest w pewien sposób ukoronowaniem filmu (pogrzeb Iliuszki również kończy powieść, jest jej znaczącym epilogiem). Właśnie w tej scenie dwa światy – świat spektaklu i świat realny, zazębiają się najbardziej. „Iliuszeczka umarł. Boga nie ma. Mówię, Boga nie ma!” – krzyczy Sniegrow „Proszę przestać! Mężny człowiek powinien umieć znieść wszystko” – prosi go Alosza. W powieści jest jednak inaczej. Podczas pogrzebu Sniegrow pada na ziemię i szlocha „Ojczulku, Iliuszeczka, drogi ojczulku”. Zdanie, które w filmie pada z ust Aloszy, w powieści wypowiada Kola, jeden z chłopców towarzyszących chorobie i śmierci Iliuszeczki²⁴. Obserwujący spektakl robotnik, który już wie, że jego synek nie przeżył wypadku, sam pogrąża się w rozpaczy. Sniegrow krzyczy: „Panie Karamazow, czy to prawda, że w dniu ostatecznym zmartwychwstaniemy. I ożyjemy, i zobaczymy się wszyscy?”. „Na pewno zmartwychwstaniemy, na pewno się zobaczymy” – odpowiada Alosza (w powieści ten dialog również nie toczy się między Aloszą a Sniegrowem, lecz między Aloszą i chłopcami). Wtedy właśnie pojawia się to „coś”. Pełźnie po podłodze między żelastwem. Gad z ogonem, stwór, którego widzi zrozpaczony ojciec. Może wtedy przychodzi mu do głowy myśl o samobójstwie. Zrobi coś, czego nie ważył się zrobić Sniegrow, ale co zrobił ojciec Smierdiakow, wieszając się jak Judasz. Popęnia samobójstwo. Czy ojciec zabija się z rozpaczy? A może dlatego, że „wszyscy się zobaczymy”? Gad, upostaciowanie zła, przynosi więc destrukcję. Doprowadza do samobójstwa zrozpaczonego ojca, który słyszy krzyki ojca wąpiącego. Wszystko jest dozwolone, skoro Boga nie ma i cierpią dzieci, z zakłętego kręgu cierpienia nie ma wyjścia. Cierpienie dzieci, ich śmierć (spektakl przypomina wiele fragmentów powieści, w których jest mowa o dziecięcych tragediach) dla Iwana jest powodem odrzucenia Boga. Nieprzypadkowo po scenach z rozpaczającym Sniegrowo-

²⁴ Por. Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 2, s. 472.

wem w filmie pojawia się rozmowa z ojcem-diabłem, w której obaj krzyczą „wszystko jest dozwolone”. Jednak powieściowy Sniegirow płacząc, nazywa swojego zmarłego synka „ojczulkiem”. Dziwne określenie sugerujące duchowe synostwo ojca, drogę do odrodzenia dzięki ofierze śmierci i choroby dziecka. W filmie tego nie ma. Jest rozpacz i samobójstwo. Bo dziecięca śmierć oburza tylko tych, którzy nie przyjmują, „że światłość występuje nie tylko na powierzchni, może zajaśnieć w czarnej otchłani i jest to autentyczna światłość”²⁵. Uznajmy, że tą otchłanią są pozostałości hutniczego kombinatu w mieście bez Boga.

Bibliografia

Druki zwarte

- Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Bierdiajew Mikołaj, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004.
- Dostojewski Fiodor, *Biesy*, przeł. Zbigniew Podgórzec, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.
- Dostojewski Fiodor, *Bracia Karamazow*, t. 1–2, przeł. Aleksander Wat, Wydawnictwo Puls, Londyn–Warszawa 1993.
- Evdokimov Paul, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. Adriana Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Mikiciuk Elżbieta, *Teatr Paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009.
- Pomorski Adam, *Straszna zbrodnia w Spędobydlińsku*, [w:] tenże, *Z dziejów ideowych literatury rosyjskiej*, Wydawnictwo Open, Warszawa 2004, s. 34–49.
- Stempowski Jerzy, *Polacy w powieściach Dostojewskiego*, [w:] tenże, *Chimera jako zwierzę połączkowe: 1926–1941*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2001, s. 71–91.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony filmowi Petra Zelenki *Bracia Karamazow*, który miał powstać w otoczeniu kombinatu w Nowej Hucie (naprawdę krakowską hutę gra tu czeski Hrádek), gdzie przebywa grupa czeskich aktorów wystawiających spektakl na podstawie powieści Dostojewskiego. Zelenka wykorzystał autentyczny spektakl przygotowany przez Lukáša Hlavicę dla praskiego Teatru Dejvického (premiera w 2000 roku). Koncepcja Zelenki opiera się więc na znanej konwencji „teatru w filmie”, w której elementy sceniczne przeplatają się

²⁵ Mikołaj Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, s. 32.

Joanna Wojnicka

z realnym życiem, a wydarzenia autentyczne dopełniają fragmenty teatralnej inscenizacji. Zelenka wykorzystuje spektakl *Braci Karamazow*, który w ujęciu jego twórców skoncentrowany jest na motywie ojcobójstwa, a także na samej postaci Fiodora Karamazowa, wprowadzając go w przestrzeń pokomunistycznego skansenu. To zderzenie wielkiej przypowieści o grzechu ze zdesakralizowanym – w założeniu – symbolem komunistycznej dominacji tworzy główny element wizji filmowej dopełnionej losami aktorów i widzów tego inscenizacyjnego eksperymentu.

***Bokser i śmierć* – udana słowacko-polska koprodukcja filmowa, do której nie doszło**

Nie ma powodu, aby wątpić w sens realizowania międzynarodowych koprodukcji filmowych we współczesnej Europie. Podobnie jak w przeszłości, są one sposobem koncentracji sił twórczych, wszechstronnej synergii i przede wszystkim inwestowania połączonych funduszy, zwłaszcza gdy nie rysują się perspektywy zwrotu kosztów. Uzasadnione są jednak obawy, że powstanie mieszanka, z której wyparuje indywidualność, niepowtarzalność dzieła, ponieważ film musi spełnić kryteria i oczekiwania kooperujących stron.

Słowaccy filmowcy, ze względu na powiązania historyczne i niewielką barierę językową, angażują się w liczne międzynarodowe projekty zwłaszcza z Republiką Czeską. Problem w tym, że za „słowacki” uważa się każdy tytuł z jakimkolwiek – choćby minimalnym – wkładem koprodukcyjnym. Jako filmy słowackie honorowane więc były najważniejszą krajową nagrodą „Słońce w sieci” *Ja, Olga Hepnarova* (*Já, Olga Hepnarová*, 2016, reż. Tomáš Weinreb, Petr Kazda) czy *Masaryk* (2016, reż. Julius Ševčík); z punktu widzenia Bratysławy również *Pokot* (2017) Agnieszki Holland może być nominowany do tej nagrody. Takie spojrzenie na potencjał kinematografii narodowej jest z gruntu fałszywe, niezależnie od tego jak korzystnie wyglądają liczby i jak miłe są nagrody festiwalowe.

***Bokser i śmierć* w kiosku z gazetami**

Współpraca przy realizacji filmu nie musi być jedynie powodem do kalkulacji, spekulacji i, w lepszym przypadku, oszczędnego wydawania środków. Może posiadać głębszy sens. Istnieje eksplicytny przykład współpracy koprodukcyjnej z przeszłości. Jakkolwiek – *de iure* – do niej nie doszło. Chodzi o słowacko-(czeskosłowacko)-polsko-niemiecką (wschodnio-niemiecką) kooperację przy filmie *Bokser i śmierć* (1962) Petera Solana, której nie udało się zrealizować w pełnowymiarowym trybie koprodukcyjnym,

* Uniwersytet św. Cyryla i Metodego w Trnawie.

a „zaledwie” w ramach dobrej współpracy w oparciu, by tak rzec, o międzyludzką, profesjonalną bazę: ponadgraniczną pracę nad scenariuszem i powierzenie głównych oraz drugoplanowych ról międzynarodowej obsadzie. Obok Słowaka Štefana Kvietika w głównej roli Kominka, jako komendant obozu zabłysnął popularny niemiecki aktor Manfred Krug (1937–2016). W rolę ordynansa Williego wcielił się inny niemiecki aktor Edwin Marian (Marian Kmiecak, urodzony w 1928 roku i wychowany w Łodzi). Kapitan Holdera grał również niemiecki aktor, Gerhard Rachold. Polakom powierzono istotne role drugoplanowe: Józef Kondrat wystąpił jako Węzłak, Staszka zagrał Edmund Ogrodziński, innego więźnia Emila – Janusz Bobek.

Historia narodzin tego filmu jest wymowna i pouczająca pod wieloma względami. Był rok 1958 i przy okazji pierwszej twórczej współpracy spotkało się dwóch młodych słowackich filmowców, absolwentów praskiej FAMU – reżyser i scenarzysta Peter Solan¹ oraz Tibor Vichta². Reżyser po latach wyznaje:

Poleciłem mu [chodzi o Vichtę – przyp. aut.] jedno opowiadanie, które zupełnie przypadkowo znalazłem w takim kieszonkowym wydaniu opowiadań sportowych. Była w nim mowa o więźniu, którego wybrał sobie komendant obozu jako sparring partnera. Ten komendant, jako były bokser ma nadzieję, że po wojnie – wygranej oczywiście dla Niemców – wróci do boksu. Chodzi o to, by nie wyszedł z formy.

Okazało się, że autorem jest Polak. Jakoś nawiązaliśmy współpracę z Polakami, to był przyjemny okres, relatywnie znośny po '56. Zabraliśmy się za to i w '58 scenariusz był gotowy³.

Przy innej okazji spotkanie z tekstem opowiadania wspomina Solan w ten sposób:

W '56 w kiosku z gazetami kupiłem sobie książkę *Opowiadania sportowe*. Przeczytałem w niej między innymi i opowiadanie *Bokser i śmierć* polskiego pisarza Józefa Hena⁴.

¹ Peter Solan – słowacki reżyser filmowy (1929–2013).

² Tibor Vichta – słowacki dramaturg i scenarzysta (1933–1991).

³ Cytowane z filmu dokumentalnego o Tiborze Vichcie *Kým sa skončí tento film (Zanim skończy się ten film, 2009, reż. Tomáš Hučko)*.

⁴ Pamięć po latach, co jest naturalne, zawodzi reżysera – nie jest on precyzyjny w datach. W roku 1956 opowiadanie *Bokser i śmierć* pojawiło się najpierw w Polsce, w zbiorze opowiadań *Cud z chlebem*. W Czechosłowacji tekst ukazał się dopiero w 1958 roku i to dwukrotnie. Najpierw samodzielnie, w czterdziestostronicowej broszurze wydawnictwa Šport Bratislava, pod dość szczególnym tytułem *Jarmok športových senzácií (Jarmark sensacji sportowych)*. W tym samym roku ukazał się w przekładzie czeskim pełny zbiór opowiadań Józefa Hena *Zázrak s chlebem (Cud z chlebem)*; znalazło się w nim również wspomniane opowiadanie, które opublikowało wydawnictwo Naše vojsko.

Dopiero po kilku tygodniach obudziłem się nagle w środku nocy z myślą, że właśnie to jest temat, nad którym chciałbym popracować. Dałem tę historię do czytania Tiborowi Vichcie, który zgodził się, że *Bokser i śmierć* może być ciekawym filmem. Wkrótce nasz scenariusz został odrzucony z powodów ideologicznych⁵.

Wspomniane przez Solana odrzucenie scenariusza było dopiero początkiem skomplikowanej historii. Praktykę zatwierdzania scenariuszy w ówczesnej słowackiej kinematografii, trafnie ilustrowaną właśnie przypadkiem filmu *Bokser i śmierć*, omawiał słowacki dramaturg Peter Karvaš w artykule zamieszczonym w „Rudym právie”⁶. Krytyczny tekst Karvaša był na tamte czasy nieoczekiwanie odważny, chociaż formułowany raczej dyplomatycznie. Z jego lektury nie dowiemy się jednak, kto konkretnie zakazywał realizacji projektu⁷, do którego scenariusz napisano w 1958 roku. We wrześniu 1959 roku, pomimo zakazu Pavla Dubovskiego, dyrektora Centralnego Zarządu Filmu Słowackiego, Rada Artystyczna scenariusz jednak zatwierdziła⁸. Do kin film wszedł dopiero w 1963 roku.

Józef Hen

Wkrótce po rozpoczęciu kariery pisarskiej Józef Hen dał się poznać jako scenarzysta filmów, które wpisują się w historię Polskiej Szkoły Filmowej. Znamienne, że na stronie poświęconej kulturze polskiej, w jego haśle biograficznym nie wspomina się o współpracy ze Słowakami, a scenariusz fabuły *Bokser i śmierć* jest mu przypisany w całości. Hen współpracował przy wielu polskich filmach:

⁵ *Slovenský film 60. rokov: Boxer a smrť*, DVD edícia Slovenského filmového ústavu a denníka Sme. Časopis DVD edície 04, s. 10.

⁶ Peter Karvaš, *Nejen tento film*, „Rudé právo” 27.01.1963, s. 2.

⁷ Symptomatyczne jest, że autor najpierw wymienia organy, które „w krytycznej chwili” stanęły w obronie filmu (podstawowa organizacja partyjna Komunistycznej Partii Słowacji w Filmie Słowackim oraz Zarząd Główny Czechosłowackiego Związku Młodzieży: szło o dzieło młodych), a dopiero później wspomina o organach zatwierdzających (w liczbie mnogiej), w których przecież „[...] zasiadają konkretni ludzie, mający jakieś imiona i nazwiska, miejsca pracy, adresy [...]. Wydaje się, że konieczne jest, by raz na zawsze skończyć z anonimowością uchwał rad artystycznych, kolegów redakcyjnych i innych organów zatwierdzających w dziedzinie teatru, filmu i literatury” (tamże).

⁸ Václav Macek, Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Vydavateľstvo Osveta, Martin 1997, s. 188.

W latach 50. i 60. (po odwilży, a przed rokiem '68) Hen zajął się także pisaniem scenariuszy na podstawie swojej prozy; powstały w tym czasie m.in. filmy *Krzyż Walecznych* i *Nikt nie woła* w reżyserii Kazimierza Kutza, *Dwa żebra Adama* w reżyserii Janusza Morgensterna, a także *Kwiecień*, *Prawo i pięść* oraz *Bitwa o Kozi Dwór*⁹.

W swoich wypowiedziach Hen wspomina również o zainteresowaniu studia Kadr adaptacją opowiadania *Bokser i śmierć* (a w tym kontekście wymienił również nazwisko Andrzeja Wajdy)¹⁰, ale kiedy odezwali się Słowacy, uznał, że „lepszy wróbel w garści” i tak doszło do komunikacji transgranicznej w sprawie realizacji filmu.

Dokumentuje tę okoliczność krótka rozmowa zamieszczona w bratysławskim tabloidzie:

Zawiadomiono redakcję, że w hotelu Carlton w pokoju nr 537 mieszka polski pisarz Józef Hen, który napisał scenariusz do nowego filmu słowackiego. Nic więcej. Poszliśmy do niego, jedną nogą był już w – wannie, kiedy mu przeszkodziliśmy. Pozwolił na to i był chętny do rozmowy z nami [...]

– Słyszeliśmy, że napisał Pan scenariusz do nowego słowackiego filmu?

– Tak, właśnie z tego powodu przyjechałem do Bratysławy [...] [opowiadanie] spodobało się reżyserowi P. Solanowi, który napisał mi, że chętnie by je ekranizował. W listopadzie zeszłego roku napisałem scenariusz i teraz przedyskutowaliśmy go z J. Mináčem, P. Solanem, J. Oravcem, M. Gajdošová i T. Vichtą¹¹. Trzeba zaznaczyć, że ten ostatni współpracował przy moim scenariuszu. [...]

– Kiedy rozpocznie się realizacja?

– Tego jeszcze nie wiem. Ważne, że scenariusz już zatwierdzono¹².

Według arkusza danych produkcyjnych¹³ scenariusz literacki został zatwierdzony przez Radę Artystyczną w dniu 5 września 1959 roku. Jednakże do realizacji nie doszło tak szybko. Pierwszy dzień zdjęciowy w studiu to 29 czerwca 1962 roku, czyli prawie trzy lata po zatwierdzeniu projektu. Dlaczego ta realizacja tak bardzo przesunęła się w czasie i co działo się z projektem?

⁹ Józef Hen. *Życie i twórczość*, <http://culture.pl/pl/tworca/jozef-hen> (dostęp: 26.05.2017).

¹⁰ Wspomina o tym Martin Kaňuch w tekście *Podoby zvierata, stopy ľudskosti (Formy zwierząt, ślady ludzi)*, [w:] *Slovenský film 60. rokov Boxer a smrť*, s. 13.

¹¹ Pracownicy dramaturgii w Studio Filmowym na Kolibie, Monika Gajdošová była dramaturgiem projektu.

¹² *Boxer a smrť vo filme*, „Večerník” 17.09.1959.

¹³ *Výrobný list filmu Boxer a smrť*, archiwum Biblioteki SFÚ (Slovenský filmový ústav – Słowacki Instytut Filmowy).

Polsko-słowacka koprodukcja, do której nie doszło

Myśl o wspólnej realizacji filmu towarzyszyła polskim i słowackim twórcom od samego początku. Jednak wyobrażenia na temat zakresu i tempa współpracy były mocno nierealistyczne. Rzeczywistość okazała się o wiele bardziej skomplikowana niż przypuszczali twórcy. Mimo że formalnie *Bokser i śmierć* jest wyłącznie filmem słowackim, to międzynarodowy charakter jego realizacji znacząco przyczynił się do rangi, wartości i ostatecznie – sukcesu filmu.

Wypada odpowiedzieć na dwa pytania: jaki sens mogła mieć koprodukcja i dlaczego szanse na jej skutecznienie były minimalne? Zaproszenie Polaków do pracy nad adaptacją prozy polskiego pisarza wydawało się oczywiste. Innym ważnym powodem podjęcia rozmów ze stroną polską był ciężar gatunkowy, a jednocześnie kwestia wycucia w odniesieniu do filmowego przepracowania tematu obozu koncentracyjnego, jego realiów, zasad, które w nim rządziły. Za film, który wysoko postawił poprzeczkę wszystkim twórcom zamierzającym zrealizować film o Holocaulście, wciąż unawano *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej. Ustanowił on pewien poziom, który jeszcze wówczas zobowiązywał¹⁴. Nawiązano więc kontakty i Jakubowska miała sprawować kuratelę nad przygotowywanym filmem. Koncepcja Hena i Vichty spotkała się jednak z jej krytyką. Różnice w ujęciu tematu przyczyniły się również do perypetii z zatwierdzeniem projektu i tak, paradoksalnie, pierwotne przesłanki koprodukcji szybko stały się barierą dla współpracy.

W czasie powstawania projektu w sposób wymowny wyraził to reżyser:

Do pewnego stopnia rozumiem moich oponentów, niektórzy z nich przeżyli obóz koncentracyjny, mieli swoje osobiste doświadczenia oraz przeżycia i postrzegali te rzeczy inaczej. Nie chodziło mi o dokumentalną rejestrację faktów, ułożonych mozaikowo, tak jak, powiedzmy, zrobiła to Wanda Jakubowska w *Oświęcimiu*. Właśnie ona miała sprawować nadzór nad moim filmem, ale nie doszliśmy do porozumienia, ponieważ ona widziała sprawy tak, jak je przeżyła. Mnie zależało na spojrzeniu współczesnym i ich przewartościowaniu. Faszystów nie możemy nadal ukazywać jako wyłącznie złych straszycieli, dla dzisiejszego młodego widza trzeba już wydobyć filozoficzne przesłanie¹⁵.

¹⁴ Obraz obozu koncentracyjnego w filmie Jakubowskiej uległ z czasem krytycznemu przewartościowaniu, na pierwotną wizję wpłynęła szczególnie silna motywacja ideologiczna.

¹⁵ Richard Blech, *Boxerov zápas nebol márnny*, „Film a divadlo” 28.02.1963, nr 5, s. 5.

W koprodukcyjnej motywacji niemniej ważną rolę mógł odegrać także respekt wobec bardziej rozwiniętej polskiej kinematografii. W dobrze poinformowanych słowackich kręgach filmowych kultura północnych sąsiadów cieszyła się szacunkiem (Polska Szkoła Filmowa była uznanym za granicą fenomenem). Choć przepływ informacji był profilowany przez odpowiednie filtry (pomimo deklarowanych zasad wspólnego obozu socjalistycznego treści były zazdrośnie strzeżone i kontrolowane), zainteresowane gremia wysoko ceniły dzieła Szkoły Polskiej czy tak zwaną czarną serię w polskim dokumencie. Planowana koprodukcja mogła w intencjach twórców słowackich stać się sposobnością uczestnictwa w idących z duchem czasu trendach, szansą na inspirowanie się tym, co progresywne.

Jakie są warunki nawiązania współpracy międzynarodowej?

Koprodukcja z zasady wiąże się ze złożonym, głównie administracyjno-finansowym i produkcyjnym zestawem problemów, z którymi kinematografia słowacka nie miała wtedy większych doświadczeń. Od końca wojny powstały dwa filmy w ramach takiego trybu: słowacko-węgierska komedia kostiumowa *Parasol świętego Piotra* (*Szent Péter esernyője/Dáždňik svätého Petra*, 1958, reż. Frigyes Bán, Vladislav Pavlovič) i wpisująca się w mit wyzwoleniczy czechosłowacko-gruzińska *Przerwana pieśń* (*Preroan-naya pesnya/Přerušená píseň*, 1960, reż. Nikolaj Konstantinovič Sanišvili, František Žáček).

Jak na tym tle miałyby wyglądać współpraca z Polską, w której nie wywietrzała jeszcze wówczas atmosfera roku '56, masowych ruchów społecznych i następującego po nich kursu reform Władysława Gomułki? Chociaż Polska była integralną częścią bloku wschodniego, w oczach przywódców sąsiednich krajów była partnerem niepewnym, podejrzanym.

Jest zatem zrozumiałe, że w przypadku filmu *Bokser i śmierć* pierwotna wizja koprodukcji szybko stała się iluzją. Ponadto do koprodukcji potrzeba co najmniej dwóch partnerów, a strona polska nie miała szczególnego powodu, aby angażować się w projekt. Gwoździem do trumny był udział młodych autorów, absolwentów praskiej FAMU, odpowiednio wykształconych, ale bez doświadczenia. Ich nastawienie było inne niż ustalona praktyka, wygodna rutyna studia na Kolibie, według której działał mechanizm kinematografii.

Pierwsza słowacka generacja z FAMU

W porównaniu z Polską czy Węgrami Czechosłowacja – dzięki niewspółmiernie lepszej sytuacji gospodarczej – uniknęła większego szoku destalinizacji w roku 1956. Żądania polityczne pojawiały się tylko w czasie posiedzeń Związku Pisarzy czy w ramach aktywności środowiska studenckiego. W tej sytuacji w latach 50. na profesjonalną scenę w kinematografii wkrocza pierwsza wykształcona na FAMU generacja twórców, którzy studiowali przede wszystkim reżyserię¹⁶. W praktyce, dążąc do urzeczywistnienia swoich wizji, napotykały na trudności, które często urastają do fundamentalnych konfliktów z kierownictwem struktur filmowych.

„Profaszystowski” film

Zastrzeżenia decydentów skumulowały się w jednym znaczącym zarzucie: istnieje niebezpieczeństwo, że obraz wroga nie będzie jednoznaczny, czyli absolutnie negatywny. Reżyser wspomina tę sytuację:

W najwyższych instancjach w 1958 roku osądzono, że jest to profaszystowski film. Kiedy Niemiec udaje, że gra *fair play*, dla nich oznaczało to, że ukazujemy dobrego Niemca. Ze scenarzystą Tiborem Vichtą nie chcieliśmy się poddać, bo byliśmy naiwni i nie chciało nam się wierzyć, że oni tak myślą poważnie. Ale oni myśleli poważnie¹⁷.

Po udanej premierze gotowego filmu Pavol Branko analizował epopeję z zatwierdzeniem scenariusza:

Trzy lata scenariusz tego filmu przetrucano z szuflady do szuflady, wędrował z organu do organu, a jego twórcy za nic nie mogli dobrnąć do „*finále*”, zyskać *placet* na realizację. I to właśnie w okresie, gdy kinematografia słowacka produkowała ten najuboższy repertuar poniżej średniej, gdy bez walki i bez oporu trafiały do produkcji scenariusze, w których nie było nic podejrzanego i wątpliwego, wręcz przeciwnie, wszystko było jasne od początku, że są zupełnie niekontrowersyjne, ale i bezproblemowe – projekty poronionych filmów¹⁸.

¹⁶ Do pierwszych absolwentów FAMU należy w roku 1950 kończący wówczas studia Stanislav Barabáš, grupę zamyka Tibor Vichta, absolwent z roku 1957. W międzyczasie w Pradze studiowali wszyscy wielcy pierwszej profesjonalnej generacji twórców: Martin Hollý, Štefan Uher, Peter Solan, Eduard Grečner i inni.

¹⁷ *Slovenský film 60. rokov: Bokser a smrť*, s. 10.

¹⁸ Pavol Branko, *V ringu s handicapom*, „Kultúrny život” 1963, nr 9, s. 8.

Kierownictwo kinematografii zbyt długo nie mogło pojąć (bardziej prawdopodobne – nie chciało), że architektonika tej historii z udawanym sportowym *fair play* w relacji komendant obozu–więzień stanowi z jednej strony doskonałą ramę dramaturgiczną dla niezwykle sugestywnego, oryginalnego (nie *cliché*) nakreślenia potworności faszyzmu, a z drugiej – jest wymagającą wycucia sposobnością ucieleśnienia takich wartości, jak godność człowieka, wiara w dobroć i ludzką solidarność. Opowiedziany w filmie epizod z obozu koncentracyjnego jest czymś więcej niż sprawozdaniem z kuriozalnego pomysłu esesmana-„sportowca”, ukonkretnionym na tle realiów obozu. Staje się uniwersalną wypowiedzią o odwiecznej walce Zła (w aktualnym wydaniu totalitarnej, faszystowskiej władzy) z ideałami wolności i wartościami humanizmu. Branko dodaje:

Co to właściwie była za heretycka myśl, która do tego stopnia wyostrzyła ostrożność i wzmogła obawy, że trzy lata wstrzymywano twórców, by ją wyartykułowali? Takie pułapki były znamienne raczej dla tekstów odnoszących się do współczesności niż dla wątków, by tak rzec, już historycznych, czerpiących z czasów II wojny światowej, z obozów nazistowskich, przetworzonych przez naszą sztukę dziesiątki razy? Ale okazuje się, że to tylko złudzenie i że to nie obecne czasy produkują zwiększone alergie, ale przede wszystkim aktualność i waga przywołanych problemów. Ale jeśli idea zmierza w kierunku współczesności, kiedy przygląda się przeszłości z dzisiejszego punktu widzenia, nagle i ona staje się paląca, „delikatna”. Przecież jednak tylko obecność takich fermentów w dziele artystycznym, czyli tego, co jest w materiale z przeszłości „delikatne”, ponieważ aktualne, jeszcze nierozwiązane, bez odpowiedzi – cywilnie zezwala na jego stworzenie, jeżeli tylko artystom nie chodziło o ucieczkę od problemów swoich czasów¹⁹.

Wreszcie wczesnym latem 1962 roku realizacja filmu *Bokser i śmierć* otrzymała zielone światło, a reżyser Solan – z ostrzeżeniem, że absolutnie musi nakręcić dobry film – mógł przystąpić do zdjęć. Kolaudacja odbyła się 20 grudnia 1962 roku. Peter Solan wspomina po latach:

Na projekcję tej pierwszej kopii przyszło całe *naczelstwo* z KC. Pozwolili mi – chyba przez pomyłkę – być przy tym. Nie, zaprosił mnie Gejdoš, był wtedy szefem. Film wyświetlono, w pierwszym rządzie siedział Bacílek²⁰, nogi trzymał w górze, bolały go. Była tam większość przeciwników filmu z KC i kilku – dwóch, trzech, którzy mu kibicowali. No i po projekcji nastąpiła straszna cisza. Taka minuta – duża minuta moje-

¹⁹ Tamże.

²⁰ Karol Bacílek (1896–1974) – komunistyczny urzędnik, w latach powojennych pełnił znaczące funkcje polityczne, na Słowacji, w latach 1953–1963 był pierwszym sekretarzem KC KPS.

go życia. Bacilek wygłosił tą swoją piękną czechosłowacczyzną, że „wiecie, kiedy byłem na Čiernym Balogu, i tam był jeden Niemiec, chociaż grał na pianinie, a dobrze, ale była to świnia! I ten tutaj to świnia! Fuuuj...”. Od razu zadzwoniłem do Tibora, mówię mu: dobrze to się skończyło, oni to kupili! A on mi odpowiedział: Ale innym razem nie kupią. I miał rację²¹.

Opowiadanie – scenariusz – film

W roku 2014 Jakub Radomski zapytał Hena o źródło opowiadania *Bokser i śmierć*. Pisarz barwnie przybliżył proces powstawania dzieła literackiego, które czerpie z elementów rzeczywistości:

Czy Kominek to postać autentyczna? W pana opowiadaniu *Bokser i śmierć* jest bokserem, który trafia do obozu koncentracyjnego i udaje mu się przeżyć tylko dlatego, że został sparring partnerem komendanta obozu Waltera Krafta, w tamtych czasach czołowego pięściarza Europy.

Józef Hen: Ci dwaj bohaterowie to połączenie kilku historii, które słyszałem. Teddy Pietrzykowski²², polski bokser, rzeczywiście trenował lagerführera i zaraz po wojnie zaczęło mi to krążyć po głowie. Ale musiałem jeszcze stworzyć postać Niemca i tutaj pomogła mi osoba Maxa Schmellinga, który przed wojną był nawet mistrzem świata, nokautował słynnego Joe Louisa, a później chciał odzyskać swój tytuł i nie pozwalano mu na to²³.

Przyjrzyjmy się jednak adaptacji tego dzieła. W ramach procesu twórczego (i procesu zatwierdzania projektu) powstało aż osiem wersji scenariusza²⁴. Ze spuścizny scenarzysty i dramaturga Tibora Vichty udało się otrzymać ciekawy materiał archiwalny – scenariusz literacki filmu oznaczony na obwolucie rzymską dwójką (czyżby druga wersja?). Tekst pochodzi z lipca 1960 roku, czyli powstał akurat w połowie całego procesu adaptowania i zatwierdzania oraz jest wewnętrznym, roboczym materiałem Drugiej Grupy Twórczej Studia Filmów Fabularnych w Bratysławie na Kolibie. Wymienieni są w nim autorzy: Józef Hen, Tibor Vichta, Peter Solan, a jako dramaturg występuje Monika Gajdošová.

²¹ Cytowane z dokumentu *Kým sa skončí tento film*.

²² O losach słynnego więźnia nr 77 z Auschwitz: Marta Bogacka, *Bokser z Auschwitz: losy Tadeusza Pietrzykowskiego*, Demart SA, Warszawa 2012 (przyp. T. H.).

²³ Józef Hen, *Kiedys oszustów w sporcie było mniej*, <http://www.przegladSPORTOWY.pl/inne-dyscypliny,jozef-hen-kiedys-oszustow-w-sporcie-bylo-mniej,artykul,472898,1,307.html> (dostęp: 2.05.2017).

²⁴ Podają za: *Slovenský film 60. rokov: Boxer a smrť*, s. 5.

29. obraz.

Kraftova pracovňa.

Major zdvihne hlavu:

- Prečo ste ho nezlikvidovali?

Holder privrie oči: Ľahký ironický úsmev mu prikryje ústa.

- To by bolo, Herr major, to najľahšie, ~~ale netaktické~~

Kraft sa na neho zvedavo zadíva.

- Ľahko sa mohlo stať, - pokračuje Holder, - že ten väzeň by sa bol škeril do ústia revolveru ako nahlúply vidiečan do objektívu.

Major sa zasmieja:

- Mám hádam režírovať posledné chvíle väzňov?

- ~~Ke by potom väzni prijímali smrť ako vykúpenie, ako histo-~~
~~riekú matnosť, ako výber - tak áno!~~ Keď sme už pri divadle. ~~V~~
sám tri mesiace režírujete tú ~~faccharnú~~ operetu. ~~Ž~~ Komínka sa ~~stá-~~
~~va~~ ^{zvedo} Subreta. Je to len otázka času, kým mu ostatní väzni nezačnú
do ringu posielat' kytice.

Kraft sa smeje: Bujaro, bezuzdne.

~~Vy by ste v tej operete radi robili šepkára, nie?~~Holder ~~sa pochádzlivo usmeje~~ obráti sa k obloku, pozerá dolu,
na robotujúcich väzňov.

Kraft k nemu pristúpi.

- Viete, na čo myslia? - spýta sa Holder. - Na človeka, ktorý
nám tu, v tábore vracia údery. ~~Židia, komunisti, všetko čo sme~~
~~zabíjame~~ ^{Židia, komunisti, Oruga z celý Európy}
~~bezberali po Európe, cítia, že majú ruky, srdce, rozum~~ Dnes
~~sa iba drzo smejú ... pozerajú ...~~ ^{Herr Krafft, to je špeciálne. On vás, my usmá,}
~~me vďaka.~~Major vytiahne ťažkú parabelu. Nahodí si ju v ruke. Zamieri.
Treskne výstrel. X

Jeden z väzňov zostane ležať, ostatní sa rozutekajú ako zajace.

- ~~Kde sú tí vaši komunisti?~~ - spýta sa Kraft a tichou víťazo-
slávnosťou v hlase.

30. obraz.

Venžlákova izba.

Staškova bledá, bolestne sústredená tvár. Vlhké, víčkami slabo prikrýté oči.

- Nevládzem, nerozpanätám sa!

Venžlák mu chlácholivo prejde rukou po pleci.

- Skúsime ešte raz, - povie mierne.

Stašek privrie oči. Dobre.

Okolo stojí päť-šesť väzňov. Všetci sa na Staška pozerajú s porozumením.

- Vieš, ako dôležité sú tie slová. Od nich závisí tvoj a možno aj náš život. Chceš predsa žiť ... *Budeme ťa potelovať, had. Mám ňu! je, číra úcta. a podľa toho, čo urobíš, povedáš ľuďom pravdu.* Po vojne ňa potrebuje me. Bude treba ľudí presviedčať, že život stojí za to, aby sa

~~žil a že ho treba zmeniť.~~ Sústreď sa! Mier, priateľstvo, socializmus, svet ~~bez vojny.~~ *bez štátu, mŕtvoty, bez táborov...*

Stašek vníma, pozorne načúva. Nie je to omo.

- Aké to boli slová? - spýta sa ktorýsi väzeň.

Stašek sa na neho placho usmeje:

- Prosté! Ani mi nepripadali ako heslo. *Povedalo ich plavé*

dievča - *keď ti išť povedal & odpovedal ti.*

- *Prírodná. Právej. Prírodná dievča. Mám hrubý kút. Právej, u nás.*

Stíchnu.

- čo ťa mohlo byť

Teška

- Dievča, - opakuje Venžlák, - *láska na prvý pohľad*, rodina,

~~pozemské deti, cesta životom ... pláť zriedk.~~

Stašek krúti hlavou.

Venžlák pozrie po ostatných väzňov:

Do ústa!
Pre dnešok stačí!

Od dverí sa ozve zakašľanie, varovné znamenie. Väzni sa rozpráchnu na priechu. Pri stole zostane len Venžlák.

Do miestnosti vojde Komínek.

Fot. 1 i 2. Scenariusz filmu *Bokser i śmierć* (1962) z odręcznymi poprawkami scenarzysty Tibora Vichty. Z prywatnego archiwum Dagmary Ditrichovej

Scenariusz zawiera 115 stron tekstu formatu A4. Jest napisany w języku słowackim, w tym też języku nakreślono wszystkie dialogi bohaterów różnych narodowości: niemieckiego komendanta Krafta, Helgi, doktora Glucha, Holdera, Williego, polskiego towarzysza z celi Węzłaka i Staszka, ale także wszystkich pozostałych, którzy w filmie mówią każdy własnym językiem. Zawartość jest rozpisana na 65 ujęć, nierozłożonych na prawą i lewą stronę (obraz–dźwięk), dialogi są częścią tekstu literackiego. Maszynopisowi towarzyszą obfite odręczne notatki Tibora Vichty, które często wprowadzają istotne zmiany do treści i formy pierwowzoru, przesuując go znacząco w stronę kształtu, który znamy z gotowego dzieła.

Opowiadanie a scenariusz literacki

Opowiadanie wprowadza osobliwą konfigurację postaci głównych (komendant obozu trenuje z więźniem) i taki układ buduje mocną bazę dramaturgiczną, na której Hen tworzy psychologiczną, etyczną, aksjologiczną nadbudowę swej prozy. Musiał to sobie uświadomić Solan po przeczytaniu krótkiego utworu, odgadując jego filmowy potencjał.

Realizacja filmu jest najlepszym dowodem, do jakiej miary instynkt reżysera zadziałał prawidłowo. Kolejnym dowodem jest to, że fabuła w dużej mierze zachowuje konstrukcję pierwowzoru.

To prawda, że czas, który upłynął, we wspomnieniach twórców naniosi również możliwe osady niedokładności, zrozumiałe z perspektywy minionych dekad. Hen wspomina w rozmowie z Radomskim:

Słowacy nakręcili potem film na podstawie tego opowiadania. Józef Hen: Nakręcili, ale wcześniej trzy lata trwały targi, bo oni upierali się, żeby w tym obozie stworzyć organizację partyjną. Robili też wszystko, żeby na siłę uczynić z Kominka Słowaka. Takie to były czasy. Ale film powstał i w 1963 roku dostał w San Francisco nagrodę za humanistyczne treści. Czyli ja dostałem tę nagrodę, ale odebrał ją reżyser (śmiech)²⁵.

Należy zaznaczyć, że nagrody w San Francisco nie otrzymał pierwowzór literacki, a dzieło filmowe i jego reżyser. To, że postacią główną w fabule słowackiej miał być Słowak, jest również zrozumiałe, zresztą narodowość głównego bohatera nie odgrywa kluczowej roli. Już z czysto praktycznych względów było naturalne, że główny bohater filmu mówi

²⁵ Józef Hen, *Kiedyś oszustów w sporcie było mniej*.

po słowacku i nie ma potrzeby przekładać jego dialogów, zwłaszcza gdy tłumaczeń w tym filmie jest i tak już dosyć (z niemieckiego, polskiego).

Jeśli chodzi o organizację partyjną, to ani w filmie, ani w scenariuszu z 1960 roku nie ma o niej nawet wzmianki. Prawdą jest, że w przeciwieństwie do opowiadania, do scenariusza i do filmu wszedł nowy motyw organizowania się grupy więźniów przygotowujących ucieczkę, ale nie jest on kluczowym elementem w strukturze dzieła, nie ma charakteru politycznego (a już na pewno partyjnego), staje się naturalną, organiczną częścią historii. Może nawet przyczynia się do głębszego rozgrzania, katalizowania niektórych relacji i wątków, tworzy odpowiednie sytuacje dramaturgiczne i konteksty.

Pewne starania o przemycenie „postępowych” idei znajdziemy jednak w scenariuszu z 1960 roku. Chodzi na przykład o hasło, jakie wygłasza Staszek²⁶, przypomnienie jego przedwojennej nielegalnej partyjnej działalności w Warszawie²⁷ i podobne ideologicznie motywowane wypowiedzi, których nie było w pierwowzorze.

Wróćmy do tematu twórczego procesu, jakim jest adaptacja, której interesującym etapem jest scenariusz. Pomysł wyjściowy oparcia opowiadania na relacji pomiędzy głównymi bohaterami doceniono w recenzjach:

Hen w swoim opowiadaniu wykonał ów decydujący krok, zerwał z faktograficznym, opisowym szeregowaniem obrazów z codziennej egzystencji w obozie, oderwał się od owej przerażającej banalności umierania, nie opiera siły przekazu na samych faktach, ale zmierza do syntezy i konfrontacji poprzez znaczący konflikt postaw – poprzez artystyczny wizerunek²⁸.

Zachowanie tych walorów dostrzeżono również w filmowej adaptacji, w postaci, do jakiej przekształcił ją scenariusz literacki:

Scenariusz rozgrywa z konsekwentną precyzją, z dowcipem i inteligencją wszystkie najdrobniejsze wątki sytuacyjne, nie wchodząc przy tym w niepotrzebne szczegóły i nie osłabiając głównego wątku i intencji dzieła. Można to wykazać na przykładzie indywidualnych, naświetlonych od wewnątrz psychologicznych reakcji bohaterów

²⁶ Na stronie 61 scenariusza literackiego Staszek wypowiada konspiracyjne hasło z ideologiczną nutą: „Do obozu wiodą drogi z całej Europy. Wrócimy nimi jako wolni do domu!”. Tekst skreślony jest ręką Vichy i zastąpiony bardziej neutralnym: „Najpiękniejsze w świecie są czerwone róże. U nas rosną wolno”.

²⁷ „Gdybyś zapytał ludzi z warszawskiego przedmieścia, kim był Staszek, powiedziano by ci: nasz człowiek – komunista. Uparcie wierzył, że świat trzeba zmienić, aby można w nim było żyć po ludzku. Z powodu tej wiary tutaj się znalazł”. Cyt. ze scenariusza, s. 73, ręką Tibora Vichy ta replika została skreślona.

²⁸ Agneša Kalinová, *Dôvera sa opláca*, „Film a divadlo” 13.03.1963, nr 6, s. 8–9.

w stopniowanych etapach scen boksu. Precyzyjna inteligencja w dialogu i rozwoju akcji daje nam szansę zapomnieć podczas projekcji filmu, że stopniowe narastanie siły więźnia Kominka pozwala już przewidzieć dalszy przebieg akcji²⁹.

Chyba największa różnica pomiędzy opowiadaniem a scenariuszem tkwi w przyjętej ramie historii. Opowiadanie rozpoczyna się rozmową nieokreślonej grupy ludzi (przypomina to męską dyskusję w gospodzie), która odbywa się już w latach pokoju. Wybrane rozwiązanie kompozycyjne służy przede wszystkim przedstawieniu głównych bohaterów Kominka, Krafta i Helgi oraz Holdera, płynnie przechodzi do wojennych reminiscencji, z których już nie wraca do współczesności. Rudowłosy młodzieniec inicjuje rozmowę o Kominku:

Wreszcie ktoś przypomniał sobie: – Ach tak, Kominek, naturalnie... Bokser wagi półciężkiej. Widziałem go tuż przed wojną w meczu Rzeszów–Lublin. Wygrał swoją walkę przez k.o. Miał niezły cios. Czy jeszcze boksuje? Rudowłosy odpowiedział nonszalancko: – Powiedzmy, że jest prowincjonalnym działaczem sportowym. Chociaż zapowiadał się na mistrza świata³⁰.

W ten sposób tekst od pierwszej strony zapowiada zakończenie historii. Kominek przeżyje, po wojnie funkcjonuje gdzieś jako działacz sportowy.

Największą różnicę pomiędzy opowiadaniem, scenariuszem i filmem znajdziemy w zakończeniu. O ile w opowiadaniu bokser po wygranej walce z komendantem opuszcza obóz i cieszy się pierwszymi chwilami wolności, a przenikliwy dźwięk syreny alarmowej dobiegający z obozu zachwieje jego dobrym samopoczuciem, to w scenariuszu (i w filmie) następuje wówczas najważniejszy gest bohatera. Decyduje się wrócić do obozu – z wielkim prawdopodobieństwem idzie na śmierć. Jest to naturalna konsekwencja rozwoju tej postaci. W opowiadaniu Hena zakończenie wygląda tak:

W dwie godziny później, gdy siedział w ciemnej knajpie nad kuflem piwa, uszu jego dobiegły dalekie dźwięki syren i poszczekiwanie psów.

– Oho – usłyszał głos bufetowego – Alarm w obozie. Ktoś uciekł. Jeden uciekł, czterdziestu pójdzie do pieca.

Pomyślał wówczas o obietnicy Krafta. Czy jej dotrzyma?³¹

Porównajmy to z zakończeniem w scenariuszu literackim (jego kształt odpowiada filmowi):

²⁹ Tamże.

³⁰ Józef Hen, *Bokser i śmierć*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1975, s. 5.

³¹ Tamże, s. 66.

Ciszę przetnie przenikliwy głos syreny. Kominek spojrzy na dziewczynę. Wieśniak zdejmie kapelusz.
Idźcie! Wieczne odpoczywanie racz im...
Po twarzy Kominka przebiegnie przerażenie.
Kraft obiecał...
Kraft... powie wieśniak. Idźcie już!
Kominek wyjdzie na drogę, Halina za nim. Nie mogą wydobyć z siebie ani słowa.
Kominek skręci w stronę obozu.
Wróć... Przyszedłem pani tylko powiedzieć, że przygotowuje się nowa ucieczka.
Żeby pani czekała...
I pan ucieknie?
Uśmiechnie się nieśmiało.
Spróbuję...
Odwróci się i idzie w kierunku obozu. Po twarzy ciekną mu łzy. Słychać dźwięk syren...³²

Scenariusz a film

Poziom adaptacji i samą realizację filmu docenił w swej recenzji Pavol Branko:

Już w scenariuszu nakreślono wiele z tego bogactwa relacji. W pełni mogło się ono ukazać dopiero w specyficznej reżyserii Petra Solana, którego podejście charakteryzuje się odrzuceniem wszelkiej zewnętrznej stylizacji, tym, że nic nie dzieje się „przed kamerą”, akcja rozwija się niejako samowolnie, bez „wygrywania” i natrętnego reżyserskiego ostrzegania widza: „teraz się mówi coś istotnego”³³.

Również Václav Vondra docenił scenariuszowe i realizacyjne atrybuty adaptacji:

34-letni reżyser Solan nie starał się w żadnym miejscu swej historii obozowej o wytworzenie typu modnego psychologiczno-intelektualnego filmu, choć scenariusz (J. Hen, T. Vichta, P. Solan) zmierzał trochę w tym kierunku. Solan od czasu swego pierwszego filmu nauczył się filmowego widzenia, precyzyjnego i wstrzemięźliwego, tak więc żadnej scenie nie można imputować innego znaczenia [...]. Przejrzysty i zrozumiały język filmu, emocje i ludzkie odczucia, odporność wobec jakichkolwiek konwencji i klisz – to niemała lokata, jaką zdeponował Solan w swym dziele, o którego realizację tak długo walczył z młodzieńczą wytrwałością³⁴.

³² Józef Hen, Tibor Vichta, Peter Solan, *Boxer a smrť, literárny scenár*, jún 1960, s. 115.

³³ Pavol Branko, *V ringu s handicapom*.

³⁴ Václav Vondra, *Solanův Boxer a smrť aneb slovenský film se omlazuje*, „Práce” 11.04.1963.

Wymowną wypowiedź reżysera przywołuje Richard Blech:

Nie chodziło mi o obóz koncentracyjny jako taki [...]. Chodziło mi o umiar, graniczący w pewnym sensie z dokumentalnością. Historia się dzieje, a kamera jakby znalazła się tam przypadkiem. Powstrzymywaliśmy się od zbędnych efektów i pewnie komuś mój film wydawać się może konserwatywny. Nawet to, co z filmowego punktu widzenia wydawało nam się efektowne, wycięliśmy przy montażu³⁵.

Wspomniałem już o kluczowym znaczeniu paradoksalnej sytuacji więźnia Kominka, wybranego na sparring partnera komendanta obozu. Trójka współautorów precyzyjnie dopracowuje intencję pierwowzoru literackiego. Kulminuje się ona w samej fabule. Reżyser, świadomy siły środków filmowych, w mistrzowski sposób je wykorzystuje, osiągając ich nieprzeciętną ekspresyjność. Nie odwołuje się przy tym do nadzwyczajnych efektów, działa oszczędnie, bezpretensjonalnie – a zarazem „filmowo”.

Na przykład już w tle napisów czołówki filmu jesteście świadkami uporczywego łomotania rękawic bokserskich w worek treningowy, ukazanego w jednym ujęciu. Stopniowo do dźwięków tępych uderzeń dochodzi w ścieżce dźwiękowej muzyka Wiliama Bukovego; sukcesywnie, z detalu rękawic, czarno-biały obraz powoli otwiera się i w szerszym ujęciu kamery widzimy korpulentnego boksera w trakcie indywidualnego treningu w małej siłowni. Filmowy sposób opowiadania przejawia się wyraźnie w scenie następującej po treningu: sportowiec znika za zasłoną, aby przebrać się w „cywilne” ubranie. A wtedy następuje przemiana, którą można co prawda opisać również językiem literackim, ale w filmie, bez słów, można osiągnąć efekt nie do powtórzenia. Tekst nie jest w stanie przekazać tego, co potrafią migoczące kadry filmowe. Przy tym dzieje się coś na pierwszy rzut oka zupełnie banalnego: przed chwilą jeszcze sapiący sportowiec wyjdzie zza zasłony przebrany – tylko że w doskonale skrojony uniform esesmański; puentą tego ujęcia jest nałożenie na głowę czapki z trupią czaszką. Taki skrót ma sens jedynie w filmie, w opowiadaniu go nawet nie znajdziemy.

Solan rozważnie i precyzyjnie odwołuje się w całym filmie do specyficznego języka obrazu. Moglibyśmy znaleźć wiele przykładów, w których prosty, zwięzły obraz, często wspomagany grą aktorską wypowiada więcej niż tysiąc słów. Niewątpliwie należą tu również ujęcia milczącego, ponurego oblicza kapitana Holdera, kiedy Kominek znokautuje komendanta i wszyscy oczekują, czy ten podniesie się przed końcem odliczania.

³⁵ Richard Blech, *Boxerov zápas nebol márný*, s. 5.

Doceniając walory realizacyjne, Pavol Branko mimowolnie przypomina o dość istotnym rysie tego filmu, jakim są wielojęzyczne dialogi postaci:

Wspominaliśmy już o podstawowym reżyserskim kluczu tego filmu – mówić rzeczy istotne jakoś tak „pólszeptem”, nie stylizować ich na koturny, budować na autentyczności mowy środowiskowej. Autentyzm, który posuwa się tak daleko, że każda postać zachowuje swój indywidualny słownik, cechy językowo-charakterologiczne, które dzięki perfekcyjności interpretacji mają znaczny udział w kreowaniu sugestywności klimatu tego filmu, zwłaszcza dla tych, którzy potrafią smakować podstawowe składniki, perfekcyjną „esesmańską” niemczyznę, sudecką paplaninę pucybuta Williego i różnorodne słowiańskie poziomy wielonarodowej społeczności więźniów³⁶.

Przypomnieniem wielojęzycznej realizacji filmu (z którą zasadniczo nie mamy do czynienia w opowiadaniu Hena, nie występuje też w formie literackiej scenariusza z czerwca 1960), wracamy do refleksji nad międzynarodowym charakterem dzieła, które jakkolwiek nie powstało według pierwotnie zamierzonej koprodukcji dwóch kinematografii socjalistycznych, ponieważ było to (paradoksalnie) nierealne ze względu na jego wysokie walory artystyczne i etyczne, ale jest dzieckiem autentycznej współpracy międzynarodowej twórców ze Słowacji, Polski i Niemiec, entuzjastów prawdziwej sztuki filmowej.

Bibliografia

Archiwalia

Hen Józef, Vichita Tibor, Solan Peter, *Boxer a smrť, literárny scenár*, jún 1960. *Výrobný list filmu Boxer a smrť*, Archiwum Biblioteki SFÚ.

Druki zwarte

Bogacka Marta, *Bokser z Auschwitz: losy Tadeusza Pietrzykowskiego*, Demart SA, Warszawa 2012.

Hen Józef, *Bokser i śmierć*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1975.

Kaňuch Martin, *Podoby zvieratá, stopy ľudskosti (Formy zwierząt, ślady ludzi)*, [w:] *Slovenský film 60. rokov Boxer a smrť*, DVD edícia Slovenského filmového ústavu a denníka Sme. Časopis DVD edície 04.

Macek Václav, Paštěková Jelena, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Vydavateľstvo Osveta, Martin 1997.

³⁶ Pavol Branko, *V ringu s handicapom*.

Slovenský film 60. rokov: Boxer a smrť, DVD edícia Slovenského filmového ústavu a denníka Sme. Časopis DVD edície 04.

Czasopisma

Blech Richard, *Boxerov zápas nebol márný*, „Film a divadlo“ 28.02.1963, nr 5.

Boxer a smrť vo filme, „Večerník“ 17.09.1959.

Branko Pavol, *V ringu s handicapom*, „Kultúrny život“ 1963, nr 9.

Kalinová Agneša, *Dôvera sa opláca*, „Film a divadlo“ 13.03.1963, nr 6, s. 8–9.

Karvaš Peter, *Nejen tento film*, „Rudé právo“ 27.01.1963.

VondraVáclav, *Solanův Boxer a smrť aneb slovenský film se omlazuje*, „Práce“ 11.04.1963.

Źródła internetowe

Józef Hen, *Kiedyś oszustów w sporcie było mniej*, <http://www.przegladsportowy.pl/inne-dyscypliny/jozef-hen-kiedys-oszustow-w-sporcie-bylo-mniej,artykul,472898,1,307.html> (dostęp: 2.05.2017).

Józef Hen. Źycie i twórczość, <http://culture.pl/pl/tworca/jozef-hen> (dostęp: 26.05.2017).

Streszczenie

Autor obejmuje refleksją powstanie kultowego słowackiego filmu *Bokser i śmierć*, który młody reżyser Peter Solan zrealizował w 1962 roku, u progu czechosłowackiej nowej fali. Przygląda się uwarunkowaniom realizacji jako próbie koprodukcji w warunkach socjalizmu. Porównuje literacki pierwowzór, opowiadanie polskiego pisarza Józefa Hena, ze scenariuszem autorstwa polsko-słowackiego zespołu (Hen, Vichta, Solan) i z filmem, który powstał przy znaczącej współpracy artystów z Polski i Niemiec.

Jedyna wspólna akcja. *Krótkie życie* Zbigniewa Kuźmińskiego

Tytuł artykułu nie jest oczywiście odniesieniem do kontaktów filmowych Polski i Słowacji. Na przestrzeni lat powstało kilka filmów zrealizowanych we współpracy ze słowackimi filmowcami¹. *Krótkie życie* (1976, słowacki tytuł: *Krátky život*) Zbigniewa Kuźmińskiego było jednak pierwszym obrazem, który powstał przy udziale filmowców z bratysławskiej wytwórni. Choćby z tego względu warto poświęcić temu filmowi uwagę. Ale nie tylko. Jest to bowiem film zapomniany, nieemitowany od wielu lat, który nie odniósł sukcesu ani wśród publiczności kinowej, ani na festiwalach². Dość wspomnieć, że w celu obejrzenia go konieczna jest projekcja z taśmy w FilMOTECE Narodowej, gdyż nie jest on dostępny na jakimkolwiek nośniku. Artykuł ten będzie poświęcony nie tylko powstawaniu filmu w koprodukcji z Wytwórnią Filmową Koliba, lecz także odtwarzaniu jego scenariusza, różnic pomiędzy scenariuszem a filmem oraz ocenie filmu przez komisję kolaudacyjną i recenzentów. By jednak rozpocząć, musimy cofnąć się do pierwszych lat po II wojnie światowej. Wtedy właśnie miały miejsce wydarzenia, które stanowiły kanwę najpierw opowiadania Stanisława Wałacha, a później scenariusza Aleksandra Rowińskiego, który dzięki Zbigniewowi Kuźmińskiemu przybrał w 1976 roku ekranowy kształt.

* Uniwersytet Łódzki.

¹ Wytwórnia Filmowa Koliba, przy współpracy której zrealizowany został film *Krótkie życie*, pojawia się również w czołówkach takich tytułów, jak: *Sto koni do stu brzegów* (1978, reż. Zbigniew Kuźmiński) czy *Pan Kleks w kosmosie* (1988, reż. Krzysztof Gradowski). Sam Kuźmiński przy *Sto koni do stu brzegów* korzystał też z usług produkcyjnych Studia Filmowego Barrandov.

² Według Aleksandra Rowińskiego film był bardziej popularny w Czechosłowacji niż w Polsce. Potwierdzeniem tych słów może być nagroda, jaką otrzymał w 1977 roku na 15. Festiwalu Czechosłowackiego Filmu w Bratysławie. Jednocześnie było to jedyne wyróżnienie, jakie w ogóle zdobył film Kuźmińskiego, za: Renáta Šmatláková, *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921–1999*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1999, s. 106.

Pierwowzór literacki i scenariusz filmu

W 1969 roku, nakładem Wydawnictwa Literackiego, ukazało się pierwsze wydanie książki Stanisława Wałacha *Był w Polsce czas...* Publikacja autorstwa wysokiego funkcjonariusza krakowskiego Urzędu Bezpieczeństwa opisywała pierwsze lata po II wojnie światowej oraz wprowadzanie i utrwalanie władzy komunistycznej na terenie Polski. Wśród kilku nowel pomieszczonych w tym tomie znajduje się również opowiadanie *Żandarmeria*, które stało się podstawą filmu *Krótkie życie*. Wałach opisał w nim likwidację tytułowej „Żandarmerii” – zbrojnego oddziału Polskiej Podziemnej Armii Niepodległościowej, dowodzonego przez Stanisława Pióro „Emira”. Organizacja ta powstała w 1946 roku, a jej celem była „walka o Niepodległą Polskę”³ oraz „przygotowanie kadr, które odegrałyby znaczącą rolę podczas przejmowania władzy w wyniku ewentualnego konfliktu między państwami zachodnimi a ZSRR”⁴. Od 1948 roku była inwigilowana przez kilku współpracowników i agentów Urzędu Bezpieczeństwa. Pod wpływem kolejnych aresztowań „Emir” podjął decyzję o ucieczce z Polski i przedarciu się do Austrii. Jednak łącznik, który miał przeprowadzić oddział przez Czechosłowację, okazał się podstawionym oficerem czechosłowackiego Urzędu Bezpieczeństwa. Dnia 12 sierpnia 1949 roku na odcinku drogi z Forbasów do Niżnych Rużbachów autobus, w którym znajdowali się członkowie „Żandarmerii”, został otoczony przez liczne oddziały polskiego i czechosłowackiego UB. „Emir” popełnił samobójstwo, ci, którzy nie zginęli w czasie obławy, zostali aresztowani i otrzymali wieloletnie wyroki więzienia⁵.

Historią tą oraz pierwowzorem literackim Stanisława Wałacha zainteresował się Aleksander Rowiński. W latach 70. XX wieku był on publicystą takich pism, jak „Życie Literackie” i „Kultura”. Scenariusz *Krótkiego życia* był pierwszą rzeczą napisaną przez niego dla filmu. Jak wspomina, opowiadanie Wałacha zaproponował mu Tadeusz Konwicki, kierownik literacki zespołu filmowego „Pryzmat”:

Wręczył mi ten utwór Wałacha, powiedział, że to jest bardzo ciekawe dramaturgicznie i zapytał, czy nie przerobiłbym tego na scenariusz. Była to okazja, zwłaszcza, że

³ Maciej Śliwa, *Żandarmeria. Dzieje oddziału partyzantki antykomunistycznej w Beskidzie Sądeckim*, „Almanach Muszyny” 2008, <http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2008/ZAN-DARMERIA.pdf> (dostęp: 9.04.2017).

⁴ Tamże.

⁵ Historia „Żandarmerii” i okoliczności jej likwidacji na podstawie: tamże.

na zachętę Konwicki powiedział mi, że jest tym zainteresowany reżyser Kuźmiński, będący wtedy po dużym sukcesie filmu *Agent nr 1*⁶.

Głównymi bohaterami scenariusza, noszącego tytuł *Tymi samymi kartami*, uczynił Włach trzech mężczyzn. Pierwszy to Staszek Koczes, młody człowiek, który w czasie wojny walczył w Armii Polskiej na Zachodzie. Kolejnym jest „Emir”, dowódca „Żandarmerii”, organizacji antykomunistycznej. Trzeci bohater to major UB, który namawia Koczesa do przeniknięcia do bandy „Emira”. Staszek jednak nie decyduje się na współpracę. Zmienia zdanie, gdy w miasteczku jest świadkiem napadu oddziału na halę targową. Koczesowi udaje się porozmawiać z jednym z jego członków i zabrać się z grupą w góry, gdzie mają swoją kryjówkę. Zanim jednak spotka się po latach z „Emirem”, przeżyje zaskoczenie, spotykając w górach „Szarotkę”, swoją dawną sympatię, która jest w oddziale łączniczka.

Tymczasem „Emir” wysłała do Krakowa kilku żołnierzy, by dokonali „skoku” na konwój pieniędzy z jednego z banków. Zostają oni jednak złapani przez Urząd Bezpieczeństwa. Podczas przesłuchań jeden z nich – „Orlik” – zgadza się pokazać domniemaną kryjówkę, w której mają przebywać inni członkowie „Żandarmerii”. „Orlik” wyrusza z milicjantami w góry. Był to jednak fortel, bo w pewnym momencie aresztowany mężczyzna popełnia samobójstwo, skacząc w przepaść.

Po długim oczekiwaniu Koczesowi udaje się jednak spotkać z „Emirem”. Rowiński opisuje go w następujący sposób:

Był mężczyzną około trzydziestki, przystojnym i porywczym. Różnił się od swoich żołnierzy elegancją stroju. Miał dobry mundur z dystynkcjami porucznika. Leżał na nim świetnie. A wszystko razem – mundur, koalicijka, kabura pistoletu z nowej skóry i wysokie buty, wyczyszczone jak do parady. Odcinały się dziwnym kontrastem od otaczającej rzeczywistości. Świadczyły, że za wszelką cenę – nawet za cenę śmieszności – Emir pragnie brylować⁷.

Podczas pierwszej po latach rozmowy Koczes próbuje wytłumaczyć „Emirowi”, że dalsza walka jest bezskuteczna – wojna dawno się skończyła, warto rozpocząć normalne życie i odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Dowódca nie daje się jednak przekonać. Mało tego – powierza Staszekowi zadanie zorganizowania przerzutu oddziału na Zachód. Koczes przekazuje te

⁶ Fragment *Rozmowy autora artykułu ze scenarzystą Aleksandrem Rowińskim*, maj 2017.

⁷ Tamże, s. 29. Filmowy kostium „Emira”, granego przez Eugeniusza Kamińskiego, w wielu punktach przypomina ten z opisu Rowińskiego. Jest jednak jedna różnica – „Emir” w *Krótkim życiu* ma na ramionach czerwoną naszywkę z białym napisem „Żandarmeria”.

informację majorowi. Polska bezpieka konstruuje intrygę, która ma zwabić „Emira” i jego oddział w pułapkę. By to nastąpiło, zwracają się o pomoc do słowackich kolegów. Jeden z nich, znający język polski Karol, ma grać rolę „przewodnika”, który przeprowadzi oddział przez polsko-słowacką granicę. Koczes wyłuszcza swój plan „Emirowi”, zapoznaje go również z Karolem. Dowódca oddziału jest nieco nieufny, ale pokazane mu fałszywe dokumenty, które mają pomóc uciekinierom w pobycie na Słowacji oraz „legenda” Karola jako sprawdzonego przemytnika sprawiają, że zgadza się na realizację tego planu. W tym samym czasie oficerowie służb bezpieczeństwa przygotowują górską gospodę, do której według pomysłu Karola i Koczesza mają trafić członkowie oddziału, by spędzić w niej noc. Zarówno goście gospody, jak i jej pracownicy, są tak naprawdę żołnierzami słowackiego UB. „Emir” zarządza jednak nocleg w lesie, bojąc się dekonspiracji i przypadkowych kontaktów ze Słowakami.

Rano Karol, Koczes, „Emir” i jego żołnierze schodzą do miasteczka. Wcześniej został w nim zainstalowany fałszywy przystanek autobusowy, a w odległym o kilka kilometrów garażu przygotowano podstawiony autobus, którego załoga – kierowca i konduktor – oraz pasażerowie, mający wsiadać do pojazdu na trasie, to funkcjonariusze słowackiego UB. Podczas drogi narasta atmosfera stresu i podenerwowania. W trakcie podróży dochodzi do krótkiej przerwy spowodowanej zaimprovizowaną awarią autokaru, by inni „pasażerowie” zrezygnowali z dalszej jazdy. W autobusie zostają więc tylko „Emir” i jego ludzie. W tym momencie „Szaman”, wierny zastępca „Emira”, proponuje dowódcy, by porwać autobus i dojechać nim do samej granicy. Propozycja nie zostaje jednak przyjęta.

Tymczasem pojazd dojeżdża na miejsce zasadzki. Z głośników członkowie oddziału słyszą prośbę o poddanie się, czego „Emir” nie zamierza zrobić. Chce czekać do zapadnięcia zmroku, by pod osłoną nocy uciec z pułapki. Zaczyna również podejrzewać o zdradę swoich współpracowników. Ci jednak nie chcą walczyć dalej z „Emirem” i decydują się poddać. Wzburzony tym faktem „Emir” popełnia samobójstwo. Do członków oddziału zbliżają się żołnierze UB...

Porównanie scenariusza Aleksandra Rowińskiego z gotowym filmem Zbigniewa Kuźmińskiego przynosi konstatację o znaczących zmianach. Jednej z nich warto poświęcić trochę miejsca. Aleksander Rowiński zakładał bowiem w swoim scenariuszu zaangażowanie do filmu rzeczywistych uczestników tamtych wydarzeń. Na ekranie mieliby pojawić się więc zarówno polscy i słowaccy oficerowie, jak i dawni członkowie „Żandarmerii”. Sceny z ich udziałem stanowiłyby klamrę filmu. Na początku widzowie zobaczyliby więc Stanisława Wałacha, autora pierwowzoru literackiego,

który wspomina lata 40. XX wieku i tamte działania. W kolejnej akcja filmu przeniosłaby się do Bratysławy, w której w swoim gabinecie słowacki oficer – Martin Benček, konsultant filmu ze strony słowackiej – wspomina likwidację oddziału „Emira”. Trzecia taka scena rozgrywała się już na planie filmu, gdzie pośród aktorów, reżysera i członków ekipy filmowej krążyli oficerowie, udzielając aktorom wskazówek i przywołując swoje wspomnienia z tamtych czasów. Według Rowińskiego rzeczywisty Stanisław Wałach miałby powiedzieć do grającego go aktora (w filmie rolę majora UB zagrał krakowski aktor Jerzy Aleksander Braszka): „Wzięliście na siebie wielką odpowiedzialność. Mieliliśmy akurat tyle lat, co pan, co wy”⁸.

Ostatnia scena z udziałem rzeczywistych uczestników tamtej akcji została zaplanowana na koniec filmu. W niej, oprócz oficerów UB, mieliby również pojawić się dawni żołnierze „Żandarmerii”. Ponadto Rowiński zakładał, że w tej scenie aktorzy, grający członków otoczonego oddziału mieliby możliwość porozmawiania z pierwowzorami swoich postaci i wydobycia od nich wspomnień na temat tamtych chwil. Taki zabieg nadałby filmowi dokumentalną otoczkę, a także, przynajmniej na polskim gruncie, zasłużyłby na miano prekursorskiego. Do 1976 roku zrealizowano sporo filmów o walkach z podziemiem antykomunistycznym, w żadnym z nich jednak na ekranie nie pojawiali się prawdziwi oficerowie UB czy dawni członkowie oddziałów, podobnych do „Żandarmerii”, którzy w tamtych czasach trafili do więzień, gdzie odbyli surowe kary. Propozycje te nie zostały jednak przyjęte:

Pomysł wydawał mi się właściwy, natomiast Kuźmiński uważał, że to jednak nie przejdzie. Podjął taką decyzję po konsultacjach na linii Konwicki–Wałach, wtedy odmówiono tego stanowczo. Trudno było przewidzieć, że zaproszeni ludzie na ten plan wyrażą na to zgodę. Myślę, że był to główny powód rezygnacji. Natomiast pamiętam, że na kolaudacji Jerzy Jesionowski, kiedy pod adresem filmu padały różne opinie, bardzo silnie się upomniął, że scenariusz był daleko lepszy od tego, co zobaczyliśmy na ekranie i wystąpił z pretensjami do Kuźmińskiego, że to pominął⁹.

Inną rzucającą się w oczy różnicą pomiędzy scenariuszem a scenopisem (autorstwa Aleksandra Rowińskiego i Zbigniewa Kuźmińskiego) i gotowym filmem jest usunięcie scen napadów dokonanych przez „Żandarmerię”. W samym filmie występuje tylko jedna taka scena, która ma swoje miejsce po scenie rozmowy Koczesa z majorem UB. Tymczasem w scenariuszu Rowińskiego takich scen było więcej. Z filmu wypadły też wspomniane sceny z krakowskiej wyprawy rabunkowej członków

⁸ Tamże, s. 2.

⁹ Tamże.

„Żandarmerii” na konwój bankowy. W filmie Kuźmiński pokazał tylko jej skutek – schwytanie przez Urząd Bezpieczeństwa „Orlika”, poszukiwanie kryjówki „Emira” i samobójczy skok.

Zasadniczą zmianą w stosunku do scenariusza jest również inne uzasadnienie rozmowy Koczesa z majorem UB. Rowiński nie zarysował konkretnych powodów tego spotkania. Miało ono miejsce już po pewnym okresie pobytu Koczesa w miasteczku. W scenopisie zaś Koczes, krótko po przyjeździe do miasta, wpada w kocioł zastawiony przez funkcjonariuszy UB. Założyli oni zasadzkę w mieszkaniu Kruczkowskiej, ciotki „Szarotki”, a więc dawnej sympatii Koczesa, którą on chciał odwiedzić.

Dalsza część scenariusza nie różni się diametralnie od filmu. Jediną wartą dostrzeżenia różnicą jest śmierć „Emira”. Według Rowińskiego miał on, zaskoczony chęcią poddania się przez innych uciekinierów, ze słowami „Patrzcie, jak walczy żołnierz, wy ścierwa. Do końca!”¹⁰ popełnić samobójstwo. W gotowym filmie „Emir” zostaje zastrzelony przez pozostałych członków oddziału, a jego zastępcę, „Szaman”, który przejął jego broń, zostaje rozbrojony.

Okoliczności powstania filmu

Po pozytywnym przejściu tekstu Aleksandra Rowińskiego przez sito komisji scenariuszowej film został 7 lipca 1975 roku skierowany do produkcji. W archiwach zachował się dokument pod nazwą *Sprawozdanie ekonomiczno-organizacyjne z produkcji filmu „Krótkie życie”*. Można się z niego dowiedzieć nie tylko, z jakimi trudnościami stykali się twórcy filmu, lecz także jak wyglądała praca we wszystkich fazach produkcji filmu. W swoich spostrzeżeniach, zebranych na potrzeby sprawozdania, kierownik produkcji Ryszard Barski z uznaniem wypowiadał się o kooperacji ze słowackimi filmowcami. W dokumencie stwierdził, że:

Film nasz był pierwszym realizowanym w koprodukcji z kinematografią słowacką. Pomimo całkowicie odmiennego systemu organizacji produkcji, z zadowoleniem należy podkreślić, że współpraca układała się dobrze. Kierownictwo kinematografii bardzo pozytywnie oceniło współpracę przy naszym filmie i nosi się z zamiarem kontynuowania jej w najbliższej przyszłości, co biorąc pod uwagę środki, jakimi dysponuje kinematografia słowacka, może przynieść naszej kinematografii wiele korzyści¹¹.

¹⁰ Tamże, s. 139.

¹¹ *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z filmu „Krótkie życie”*, Archiwum Zespołu Polskich Producentów Filmowych, s. 14.

Dodawał, że współpraca między wytwórniami oraz polskimi i słowackimi filmowcami układała się w duchu wzajemnego szacunku dla własnych metod pracy, wynikających ze wspomnianych „całkowicie odmiennych systemów organizacji produkcji”. Jak podsumowywał tę część sprawozdania Barski, „należy tutaj podkreślić, że słowackie Kierownictwo Produkcji w czasie zdjęć na terenie Polski całkowicie podporządkowało się naszemu systemowi organizacyjnemu”¹².

W samych superlatywach o współpracy ze słowackimi kolegami wypowiadał się też reżyser filmu. W wypowiedzi dla „Filmowego Serwisu Prasowego”, będącej swego rodzaju podsumowaniem pracy nad filmem, Zbigniew Kuźmiński stwierdził:

„Debiutem” była także nasza współpraca z filmowcami słowackimi. Do podjęcia tej współprodukcji doszło w wyniku długotrwałych starań obu stron – chodziło przede wszystkim o taki temat, który współpracę tę mógłby zapoczątkować. [...] Gdybym jako kierownik grupy realizacyjnej miał wystawić noty za tę współpracę, za jej kształt produkcyjny, musiałbym posłużyć się oceną najwyższą; znaleźliśmy bowiem wśród słowackich kolegów wielu znakomitych profesjonalistów (operujących przy tym wspaniałym nowoczesnym sprzętem zdjęciowym), których udział w tym filmie trudno przecenić¹³.

W ekipie znalazło się sporo twórców, mających wieloletnią praktykę w kinematografii. Reżyser, Zbigniew Kuźmiński, pracę w filmie rozpoczynał pod koniec lat 40. XX wieku jako asystent Aleksandra Forda na planie *Ulicy Granicznej*, która była jednym z pierwszych polskich filmów nagrodzonych na międzynarodowym festiwalu filmowym. Następnie przez lata pracował jako drugi reżyser, współpracując między innymi z Antonim Bohdziewiczem, Leonardem Buczkowskim, Janem Rybkowskim czy Januszem Nasfeterem. W tej funkcji pracował również na planie *Krzyżaków* (1960) Aleksandra Forda. Jego debiut – *Milczące ślady* (1961) – poświęcony był podobnej tematyce, co *Krótkie życie*, opisywał bowiem walki z oddziałami NSZ na terenie Pienin. Wielką popularnością cieszył się *Agent nr 1* (1971). Film z Karolem Strasburgerem w tytułowej roli był biografią Jerzego Szajnowicza-Iwanowa, Polaka z pochodzenia, agenta wywiadu brytyjskiego działającego na terenie Grecji, który przeprowadził tam wiele aktów dywersji i sabotażu, osłabiając tym armię hitlerowską. W latach 50. XX wieku, równoległe z funkcją asystenta reżysera, realizował spektakle w łódzkim ośrodku telewizyjnym. Warto dodać, że nie była

¹² Tamże, s. 10.

¹³ *Krótkie życie*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1976, nr 9, s. 3.

to pierwsza praca Kuźmińskiego poza polską granicą. Oprócz *Agenta nr 1*, który powstawał w Bułgarii i Grecji, Kuźmiński zrealizował też *Zejście do piekła* (1966), które zostało nakręcone na terenie Kuby. *Krótkie życie* wpisywało się więc w krąg zainteresowań reżysera, w którym znajdowała się głównie II wojna światowa i okres pierwszych lat po jej zakończeniu, przedstawione w przygodowej bądź sensacyjnej formie.

Wieloletnią praktykę w kinematografii w momencie pracy nad filmem miał również kierownik produkcji – Ryszard Barski, chociaż *Krótkie życie* było pierwszym obrazem, kręconym w koprodukcji z inną kinematografią, którego realizacją kierował. Wcześniej zdobywał doświadczenie na planie takich filmów, jak *Krzyżacy* (1960, reż. Aleksander Ford) i *Jarzębina czerwona* (1969, reż. Ewa i Czesław Petelscy) oraz serialu *Kolumbowie* (1970, reż. Janusz Morgenstern). Z reżyserem Zbigniewem Kuźmińskim pracował on w poprzedzającym realizację *Krótkiego życia* serialu *Ile jest życia* (1974). Z tego serialu do ekipy filmu trafili także inni doświadczeni pracownicy polskiego filmu – scenograf Adam T. Nowakowski [pracował m.in. na planie *Ogniomistrza Kalenia* (1961, reż. Ewa i Czesław Petelscy), *Lalki* (1968, reż. Wojciech Jerzy Has) czy *Ocalenia* (1972, reż. Edward Zebrowski)], operator kamery Zbigniew Hartwig [miał w swoim dorobku pracę na planie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1964, reż. Wojciech Jerzy Has) i seriali telewizyjnych: *Wojna domowa* (1965, reż. Jerzy Gruza) i *Chłopi* (1972, reż. Jan Rybkowski)] oraz drugi reżyser Karol Chodura [początkowo operator, który pracę w polskiej kinematografii rozpoczynał na planie średniometrażowego filmu $2 \times 2 = 4$ (1945, reż. Antoni Bohdziewicz)].

W obsadzie aktorskiej znaleźli się zarówno już doświadczeni i zaprawieni w pracy przed kamerą aktorzy, jak i debiutanci oraz studenci szkół aktorskich. Główną rolę – Staszka Koczesa – zagrał Grzegorz Warchoł, który rok wcześniej kreował wiodącą postać w filmie *Strach* (1975, reż. Antoni Krauze). Eugeniusz Kamiński, odtwarzający rolę „Emira”, dowódcy „Żandarmerii”, był już utytułowanym aktorem, mającym w swojej filmografii takie tytuły, jak *Wolne miasto* (1958, reż. Stanisław Różewicz) czy *Jak rozpełtałem II wojnę światową* (1969, reż. Tadeusz Chmielewski). Filmową „Żandarmerię” zagrali aktorzy z bogatą filmografią (Wirgiliusz Gryń czy Leopold R. Nowak), młodszy od nich, ale już często pojawiający się na ekranach Zbigniew Bielski, Andrzej Mrowiec, Andrzej Łągwa, Jerzy Rogalski i Lech Łotocki (ten ostatni ciekawie zarysowaną postać „Szamana”, zastępcy „Emira”, którą można uznać za najlepiej zagrana rolę w filmie), a także niedawni absolwenci czy studenci szkół aktorskich (Elżbieta Czaplińska w roli „Szarotki”, dawnej sympatii głównego bohatera, Stanisław Biczysko, Stefan Paska, Włodzimierz Matuszak, Andrzej Szopa, Jan Szurmiej).

Ze strony słowackiej do ekipy trafili zarówno szefowie poszczególnych pionów ekipy, jak i pracownicy pomocniczo-twórczy. Operatorem obrazu był Alojz Hanušek, który kilka lat po *Krótkim życiu* zrealizuje zdjęcia głośnego filmu *Ja kocham, ty kochasz* (1980, reż. Dušan Hanák), nagrodzonego Srebrnym Niedźwiedziem na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie¹⁴. Na polskim gruncie współpracował on z reżyserem Kuźmińskim jeszcze przy innym filmie – produkcyjniaku *Dźwig* (1976), zrealizowanym dla Telewizji Polskiej. W *Krótkim życiu* zaprezentował on talent dobrego operatora, co zostanie później zauważone przez recenzentów. Ujęcia górskich krajobrazów, wśród których ukrywa się „Żandarmeria” czy interesująco zakomponowane sceny rozgrywające się podczas zasadzki na oddział bronią się do dzisiaj i stanowią bodaj największy atut filmu.

Ze strony słowackiej produkcją filmu kierował Aleksiej Artim, który legitymował się dłuższym nawet stażem w branży filmowej niż jego polski kolega. Pion scenografii i kostiumów także otrzymał słowackie wsparcie. Adama T. Nowakowskiego w jego pracy wspomagał Juraj Červík, a kostiumolożkę Hannę Kamecką – Júlia Ballagová. Ekipę słowacką stanowili również asystenci – reżysera (Eugen Bobek), scenografa (Viera Dekišová) i kierownika produkcji (František Dostál). W obsadzie znalazło się kilka słowackich i czeskich nazwisk, z których na wspomnienie zasługuje zwłaszcza Czech Vít Olmer w roli podstawionego przez Urząd Bezpieczeństwa przewodnika Karola. Stworzył ciekawą postać oddanego sprawie oficera, świetnie przygotowanego do swojej roli, zrównoważonego i rozsądnego, który nie poddaje się emocjom nawet wtedy, gdy misternie skonstruowanej przez oficerów bezpieczeństwa intrydze grozi fiasko. Stanowi on dobrą przeciwagę dla postaci Koczesa, zaślepionego w miłości do „Szarotki” i robiącego wszystko, by uratować ją z zasadzki i ostrzec przed czyhającym niebezpieczeństwem. Poza Olmerem w filmie wystąpili również Petr Skarke i Jozef Husár w roli załogi podstawionego przez UB autobusu, Ján Rybárik jako komendant czechosłowackiego Urzędu Bezpieczeństwa, dowodzący akcją ze strony słowackiej oraz szereg aktorów w roli jego podwładnych. W Czechosłowacji *Krótkie życie*, w przeciwieństwie do polskiej wersji filmu, zostało zdubbingowane. Główny bohater, Staszek Koczes, przemówił tam głosem Milana Kňážko, późniejszego polityka i wieloletniego ministra kultury rządu słowackiego. W polskiej wersji kwestie słowackich aktorów zostały opatrzone napisami.

¹⁴ Warto zauważyć, że główną rolę w tym filmie – Pisty – zagrał polski aktor Roman Kłosowski.

Zdjęcia, kręcone od sierpnia do października 1975 roku, realizowano na terenie Polski i Słowacji. Sceny otoczenia „Żandarmerii” przez żołnierzy UB zostały nakręcone w okolicach Spiskiego Zamku. Według Ryszarda Barskiego cała ta sekwencja sprawiła realizatorom najwięcej problemów:

Należy tutaj podkreślić, że akcja 60% filmu rozgrywała się w trakcie jednego dnia, co nakładało na realizatorów konieczność utrzymania charakteru zdjęć w tych samych warunkach pogodowo-światlnych. Nakładało to na Kierownictwo Produkcji, tak polskie jak i słowackie, obowiązek sporządzenia dziennych planów pracy w trzech wariantach w zależności od pogody (słońce, pogoda pochmurna i deszcz) oraz bieżącego przygotowania trzech obiektów na zdjęcia w zależności od rodzaju pogody¹⁵.

Dodatkowym utrudnieniem było oddalenie bazy zdjęciowej w Poradzie o niemal 70 km od miejsca zdjęć, w przeciwieństwie do polskich obiektów, które zlokalizowane były (z jednym wyjątkiem) najwyżej 20 km od bazy. To powodowało również inne problemy, między innymi przekroczenie limitu nadgodzin przyznanego na ten film (przyznane przez Wytwórnę Filmów Fabularnych 1200 roboczogodzin zostało przekroczone o niemal połowę). Powodem tego było wspomniane oddalenie od miejsca zdjęć na Słowacji oraz trudności ze skoordynowaniem terminów pracy ze słowackimi aktorami, co, jak zauważał Barski, zmusiło twórców „do niezaplanowanej pracy w dwóch dniach świątecznych”¹⁶. Dodawał przy tym, że „na terenie Słowacji zmuszeni byliśmy dostosować się do wymagań słowackiego kontrahenta, u którego nie istnieje problem godzin nadliczbowych, a czas pracy limitują jedynie warunki świetlnopogodowe”¹⁷. Niemniej jednak Ryszard Barski w swoim sprawozdaniu zauważał: „Skrócenie w tych warunków okresu zdjęciowego o 15 dni należy uznać jako sukces sprawnie działającej grupy zdjęciowej”¹⁸.

Problematyczne sytuacje zdarzyły się również na etapie postprodukcji i ich powodem była inna specyfika udźwiękowiania i kolaudowania filmu, przez co wystąpiły straty i opóźnienia. Jak notował Ryszard Barski: „Naszym zdaniem czas [...] zaplanowany wg. norm obowiązujących w Polsce był za krótki dla filmu realizowanego w koprodukcji”¹⁹. Kierownik produkcji wskazywał też niewywiązanie się strony słowackiej z obo-

¹⁵ *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z filmu „Krótkie życie”, s. 10.*

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 13.

¹⁸ Tamże, s. 10.

¹⁹ Tamże, s. 11.

wiązków, wynikających z umowy, dotyczącej podziału pracy nad *Krótkim życiem*. Odwołajmy się raz jeszcze do cytowanego *Sprawozdania*...

Umowa ze Slovenską Filmową Tworbą przewidywała wykonanie wszystkich prac związanych z napisami do filmu przez stronę słowacką. Napisy czołowe, które miały być wykonane w pierwszych dniach stycznia [1976 roku – przyp. J. G.], na skutek trudności technicznych w laboratorium w Bratysławie otrzymaliśmy dopiero 24 stycznia. Przedstawienie filmu do kolaudacji bez napisów stanowiących trwałą kompozycję plastyczną z obrazem pierwszego aktu było niemożliwe. Tak więc przeegrany film przez 8 dni oczekiwał na kolaudację z powodów od nas niezależnych²⁰.

Kolejne problemy wyniknęły również podczas końcowych prac nad filmem. Z jednej strony słowacka wytwórnia filmowa pozytywnie rozpatrzyła prośbę polskiej strony o szybkie wykonanie kopii wzorcowej i wstrzymanie przy tym mniej pilnych prac nad innymi słowackimi filmami, z drugiej – opóźniła przesłanie pozostałych materiałów wyjściowych z powodów problemów technicznych i początkowego nieprzystosowania ich do polskich norm.

Koniec końców *Krótkie życie*, po pomyślnym przejściu kolaudacji (o czym wspomnę w kolejnej części), zostało z dniem 31 marca 1976 roku skierowane do rozpowszechniania. Polska premiera filmu miała miejsce 7 czerwca 1976 roku w Warszawie, zaś na Słowacji widzowie obejrzelili film po raz pierwszy niecałe trzy tygodnie później – 25 czerwca 1976 roku.

Ponadto trzeba nadmienić, że *Krótkie życie* nie było jedyną koprodukcją, która w tym czasie powstała w Polsce. Janusz Majewski rok wcześniej, we współpracy z czeskimi filmowcami, zrealizował wybitne *Zakłęte rewiry* z genialnymi kreacjami Marka Kondrata i Romana Wilhelmiego. W 1976 roku powstały kolejne koprodukcje. *Dagny* Haakona Sandøya, zrealizowana z norweską wytwórnią Norsk Film, opowiadała rozgrywaną się we wnętrzach z epoki burzliwą historię miłości Dagny Juel i Stanisława Przybyszewskiego (w tej roli Daniel Olbrychski). *Smuga cienia* Andrzeja Wajdy, oparta na powieści Josepha Conrada, która powstała w koprodukcji z Wielką Brytanią, opisywała wątki biograficzne autora pierwowzoru literackiego. W tym roku powstał również jeden z niewielu filmów zrealizowanych we współpracy polsko-japońskiej. *Ognie są jeszcze żywe*, wyreżyserowane przez japońskiego twórcę Nobito Abe, były historią związku młodej Polki Krystyny (Bożena Dykiel) z Japończykiem Nobito, który umiera na chorobę popromienną. Na ich miłość nakładają się wspomnienia z polskiej i japońskiej historii – dramatu Powstania

²⁰ Tamże.

Warszawskiego i koszmaru Auschwitz oraz zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę i Nagasaki. Rok 1976 to również realizacja filmu Jana Łomnickiego *Ocalić miasto*, który opowiadał o ostatnich dniach okupacji niemieckiej w Krakowie i współdziałaniu żołnierzy AL i AK z oficerami Armii Czerwonej w wyzwoleniu tego miasta; powstał on przy udziale Wytwórni Filmowej „Mosfilm”.

Odbiór filmu i głosy prasy

Gotowe *Krótkie życie*, zanim trafiło na ekrany kin, musiało przejść kolaudację. Miała ona miejsce 27 stycznia 1976 roku; na szczęście w archiwum Filмотeki Narodowej zachował się stenogram z tego posiedzenia. Wzięli w nim udział przedstawiciele Zespołu Filmowego „Pryzmat” – Aleksander Ścibor-Rylski (kierownik artystyczny), Tadeusz Konwicki (kierownik literacki), Tadeusz Karwański (szef produkcji), reżyser Zbigniew Kuźmiński oraz przedstawiciele resortu kultury, literaci i dziennikarze. Można domniemywać, że film, podejmujący tematykę zgodną z ideologicznymi zaleceniami partii i ukazujący w dobrym świetle funkcjonariuszy UB, uzyska wysokie noty i spotka się z aprobatą. Chociaż uczestnicy posiedzenia nie mieli żadnych uwag, które wymagałyby zmian w filmie, to jednak w krytyczny sposób ocenili jego poziom. Właściwie tylko dziennikarz i krytyk filmowy Ryszard Koniczek, podówczas redaktor naczelny tygodnika „Kino”, w miarę łagodnie zrecenzował *Krótkie życie*. Zwrócił jednak uwagę na przewidywalność filmu i nużącą ekspozycję, stwierdził, że „film trzyma w napięciu i wszystko jest podporządkowane głównemu celowi dramaturgicznemu. Właściwie dwie trzecie filmu jest zrobione pełną parą i dla mnie są to rzeczy interesujące i ciekawe”²¹. W ogólnym zarysie odniósł się również do problematyki poruszonej przez Kuźmińskiego i Rowińskiego. Pochwalił twórców za rozsądne podejście do konfliktów, które miały miejsce w tamtych czasach, a o których wcześniej reżyser zrealizował już kilka filmów. W części swojej wypowiedzi, poświęconej kreacjom aktorskim, pochwalił on Jerzego Aleksandra Braszkę, grającego majora UB w sposób, zdaniem Koniczka, „przekonywający, ludzki”²². Krytycznie ocenił zaś postać „Emira”. Zdaniem dziennikarza:

²¹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 27 stycznia 1976 r., Archiwum Filмотeki Narodowej, poz. A-344, poz. 107, s. 2.

²² Tamże.

ta sylwetka jest mało wiarygodna i bardziej bym mógł przyjąć tę postać, gdyby on był z większym polotem, a tak razi mnie naiwność tego człowieka w stosunku do zamierzeń Koczesa, on nie reaguje zupełnie na logiczne podszepty swego zastępcy i dlatego rysunek tej postaci jest dla mnie nie przekonujący, bo jest on nierozgarnięty, a całe jego działanie nie jest uwierzytelnione od strony psychologicznej²³.

W podobny sposób o filmie wyrażał się Zbigniew Safjan. Współautor scenariusza *Stawki większej niż życie* stwierdził, że „film ma walory, jest w nim sporo autentyzmu, jest sporo napięcia, szczególnie w części końcowej i chyba druga część jest zrobiona dość sprawnie. Wydaje mi się, że ten film można oglądać z zainteresowaniem [...]”²⁴. Swoje wystąpienie poświęcił jednak również porównaniu *Krótkiego życia* z innymi filmami na ten temat. Zauważył, że chociaż film Kuźmińskiego ma pewne zalety i „będzie się go oglądało ze względu na wartości przygodowe, na niezłą, sprawną robotę reżyserską i na walory suspensowe”²⁵, to nie wnosi nic nowego do dyskusji na temat tych czasów oraz konfliktów, jakie miały miejsce w Polsce w drugiej połowie lat 40. XX wieku. Według Safjana w *Krótkim życiu* występują:

elementy nam już znane, nie jest dla mnie przekonująca panorama komplikacji, jakie występowały w tamtych czasach i trudno tutaj mówić o nowych elementach w sensie jakiegoś rozliczenia się, jakiegoś rozrachunku z okresem lat 1946–1947. Tutaj nic nowego niestety nie uzyskaliśmy²⁶.

Podobnym tropem poszedł Jerzy Jesionowski. Odnosił on *Krótkie życie* do filmów Kazimierza Kutza i Henryka Kluby, a także do *Ogniomistrza Kalenia* Ewy i Czesława Petelskich, popularnego filmu z początku lat 60. XX wieku, który w sensacyjno-przygodowej formie odsłania historię żołnierza KBW, pełniącego swoją służbę w Bieszczadach tuż po II wojnie światowej oraz *Wilczych ech* Aleksandra Ścibor-Rylskiego, ukazujących ówczesne konflikty w poetyce westernu. Zwrócił uwagę, że od wydarzeń, o których opowiadają wspomniane filmy, minęło już ponad 30 lat, a co za tym idzie – „ta tematyka nie budzi emocji politycznych, a historia jednoznacznie rozstrzygnęła kto ma rację i widzowie nie mają obecnie żadnych wątpliwości”²⁷. Wypowiadając się dość ogólnie na temat filmu Kuźmiń-

²³ Tamże, s. 3.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 4.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 5.

skiego i nie zgłaszając uwag, które wymagałyby zmian bądź przeróbek, Jesionowski stwierdził, że ostatnie próby polskich reżyserów w opowiadaniu o tamtych czasach nie przyniosły dobrych rezultatów. Zalecał inne podejście do tej problematyki, zwracając jednak uwagę na dość duże oczekiwania publiczności w odniesieniu na przykład do filmów sensacyjnych. „Jak tu można mówić o sensacyjności, jeżeli widz jest zorientowany, że bezpieczeństwo wie o tej grupie, która jest przemycana na Zachód, jeżeli widz jest przekonany, że partyzanci wpadną w ręce bezpieczeństwa”²⁸ – pytał Jesionowski i zachęcał do dyskusji na ten temat.

Filmu próbowali bronić Zbigniew Kuźmiński oraz Aleksander Ścibor-Rylski. Pierwszy z nich porównywał swój film do westernu i przekonywał, że znajomość reguł gatunku i obrazów zrealizowanych w takiej konwencji nie sprawia, że widzowie nie angażują się emocjonalnie w ich odbiór. Odnosił się również do zarzutów o brak nowych elementów w jego filmie. Zdaniem reżysera sam fakt podjęcia historii, która zdarzyła się w rzeczywistości, a ponadto była wspólnym działaniem służb bezpieczeństwa dwóch krajów, świadczy o pewnym *novum* w opisywaniu pierwszych powojennych lat. Zwrócił również uwagę na samo poprowadzenie tej historii i zbudowanie postaci stojących po różnych stronach barykady. Według Kuźmińskiego:

mamy do czynienia z ludźmi stojącymi na straconych pozycjach politycznych, którzy w dodatku nie otrzymują wiadomości ze swojego ośrodka dyspozycyjnego. Mimo ich ciężkiej sytuacji nie mamy odczucia, że zostaną oni wyrzuceni poza nawias społeczeństwa, to nie są ludzie, których należałoby spisać na straty, czy też brutalnie rozstrzelać²⁹.

W podobny sposób, jako element różnicujący *Krótkie życie* od innych produkcji o tej tematyce, traktował postaci oficerów Urzędu Bezpieczeństwa. Dowodził, że każdemu z nich zależy na tym, aby w akcji tej nikt nie zginął, co ma świadczyć o ich humanitaryzmie. Przekonywał też, że członkowie oddziału nie są ukazani jako „czarne charaktery” (w tym przypadku można polemizować, niemniej trzeba przyznać, że zwłaszcza najmłodszy członkowie „Żandarmerii” są zaprezentowani przez reżysera i scenarzystę jako sympatyczni i w kilku momentach wykazujący się szlachetnością i przyzwoitością³⁰). Kuźmiński zakończył swą polemikę zda-

²⁸ Tamże, s. 6.

²⁹ Tamże, s. 7–8.

³⁰ W tym miejscu warto przywołać fragment scenariusza, który nie został ostatecznie zrealizowany. Scena 33 opisywała spotkanie członków „Żandarmerii” z miejscowym chłopem. Był on przekonany, że ma on do czynienia z żołnierzami KBW. Chciał im wskazać drogę do kryjówki „Emira”, za co jego żołnierze wykonywali na nim wyrok śmierci.

niem niemalże zaczerpniętym z ostatnich stron scenariusza Rowińskiego: „jako realizatorzy nie możemy powiedzieć, że my tych ludzi z oddziału nie lubimy, a już na pewno nie przekreślamy, chcemy im pomóc, chcemy im podać rękę, nie chcemy, żeby oni dalej stali na tych straconych pozycjach”³¹. Również Aleksander Ścibor-Rylski zgodził się z Kuźmińskim i potwierdził, że jego zdaniem „jest to temat poważny i poważnie zostali potraktowani przedstawiciele obu stron”³². Przyjmując wszelkie zarzuty, jakie zostały postawione samemu filmowi, jak i jego twórcom, proponował jednak nie mieć nazbyt wygórowanych oczekiwań przed kolaudacją każdego filmu produkcji polskiej. Określił również *Krótkie życie* jako próbę „nieco spokojniejszego mówienia o tych bolesnych sprawach”³³.

Niechętnie do *Krótkiego życia* podeszli też recenzenci. Cezary Wiśniewski, recenzent „Sztandaru Młodych”, uznał film za połowiczne osiągnięcie, wytykając banał i powielanie ogranych już schematów, co uwidacznia się zwłaszcza w pierwszej części filmu. Chociaż pochwalił zdynamizowanie akcji w dalszych partiach i zwrócił uwagę na dobre zdjęcia Alojza Hanuška, uznał jednak *Krótkie życie* za jeden „z najsłabszych aktorsko filmów sezonu”³⁴, z którego w pamięci zostają tylko nieliczne postacie. Stanisław Grzelecki z „Życia Warszawy” zwrócił uwagę na wykorzystanie przez twórców motywu znanego z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza. Wytknął jednak Zbigniewowi Kuźmińskiemu nieumiejętne wykorzystanie zalet scenariusza. „W scenariuszu Aleksandra Rowińskiego jest wiele epizodów, które ożywiłyby każdy western i każdy film gangsterski. W reżyserii epizody te nieco bledną, wydaje się, że zawarta w nich treść dramatyczna oraz napięcie sytuacyjne nie zostały wydobyte w całej pełni”³⁵ – puentował swoją recenzję. Znacznie łaskawiej potraktował *Krótkie życie* recenzent „Filmu”, Bogdan Zagroba. Docenił sprawną realizację sensacyjnego filmu, umiejętnie dawkowanie napięcia (szczególnie w końcowej sekwencji pułapki, zastawionej w autobusie, zakończonej buntem przeciwko „Emirowi”). Według krytyka film był jednak obarczony pewnymi wadami – dramaturgicznymi i realizacyjnymi. Bardziej negatywnie *Krótkie życie* zostało odebrane przez recenzenta „Ekranu”, Henryka Tronowicza. „Lecz zaprzepaścić sposobność wykazania narratorskiej sprawności, dysponując intrygą z mknącym przez Słowację autobusem, to już wywołuje zniecierpliwienie! A przecież aż się prosiło, żeby na tej intrydze całą tę

³¹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych..., s. 8.

³² Tamże, s. 10.

³³ Tamże.

³⁴ Cezary Wiśniewski, *Krótkie życie „Emira”*, „Sztandar Młodych” 1976, nr 137.

³⁵ Stanisław Grzelecki, *Praktyki i zasady*, „Życie Warszawy” 1976, nr 42.

historię skonstruować³⁶ – pisał. Narzekał na brak zindywidualizowania postaci członków „Żandarmerii”, przesadną ekspresję zniecierpliwienia i przerażenia sytuacją rozgrywającą się w autobusie oraz przewidywalność intrygi. W podobnym tonie wypowiadał się Jerzy Niecikowski w recenzji o wiele mówiącym tytule *O bandach raz jeszcze*. „Wszystkie te sceny [ekspozycji – przyp. J. G.] szyte są grubymi nićmi, a prawdę powiedziawszy nie ma tu nic prócz nici³⁷ – pisał i wytykał również filmowi „sztuczność” oraz „nieudolność psychologiczną i dramaturgiczną³⁸. Wszelkie pozostałe recenzje nie różniły się zbytnio od wcześniej zacytowanych, a także od krytycznych opinii wygłoszonych przez członków komisji kołaudacyjnej. Nawet obszerna recenzja, która znalazła się w jednym z numerów czasopisma „Za Wolność i Lud”, zawiera niemal same uwagi pod adresem reżysera i negatywnie podsumowuje zarówno scenariusz, jak i film; autorka zwraca uwagę, że biorąc pod uwagę wcześniejsze dokonania reżysera oraz realizację filmu na podstawie pamiętników Stanisława Wałacha, można było oczekiwać lepszych rezultatów³⁹.

Tytuły recenzji, które ukazały się na Słowacji – *Taký život je naozaj krátky* (Takie życie jest doprawdy krótkie), *Príliš skromná ponuka* (Oferta zbyt skromna), *Problémy s koproduciou a výběr témy* (Problemy z koprodukcją i wyborem tematu)⁴⁰ – wskazują na równie chłodne przyjęcie filmu. Słowaccy historycy filmu sytuują dziś *Krótkie życie* w szeregu filmów będących znakiem ewoluującego podejścia do tematu II wojny światowej: odstęp czasowy od wydarzeń z jednej strony skutkowałam poszukiwaniem nowych sposobów obrazowania okrucieństw tego czasu, z drugiej zaś – i w tym kontekście wspomniany jest film Kuźmińskiego – pozwolił na portretowanie wydarzeń wojennych w konwencji filmu przygodowego⁴¹.

Jak wspomniałam na samym początku, *Krótkie życie* jest dziś filmem zapomnianym i nieznanym. Powodem tego jest zapewne podjęty temat, który już w tamtym czasie nie budził zainteresowania publiczności, a w dzisiejszych czasach, także ze względu na sposób opowiadania i przyjęty punkt widzenia, byłby dla publiczności mało atrakcyjny. Na brak popularności filmu nie wpłynął również jego poziom artystyczny, który znacznie odbiega od innych filmów polskich z tamtych lat. Pamiętać trzeba, że mniej więcej

³⁶ Henryk Tronowicz, *Zasadzka bilateralna*, „Ekran” 1976, nr 25, s. 20.

³⁷ Jerzy Niecikowski, *O banałach raz jeszcze*, „Film” 1976, nr 26, s. 5.

³⁸ Tamże.

³⁹ A.Z., *Krótkie życie*, „Za Wolność i Lud” 1976, nr 31.

⁴⁰ Renáta Šmatláková, *Katalóg slovenských celovečerných filmov...*, s. 106.

⁴¹ Václav Macek, Jelena Pašteková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Vydavateľstvo Osveta, Martin 1997, s. 335–336.

w momencie wejścia *Krótkiego życia* na ekrany, premiery miały tak wybitne i wskazujące wady ówczesnego systemu obrazu, jak *Człowiek z marmuru* (1976, reż. Andrzej Wajda), *Barwy ochronne* (1976, reż. Krzysztof Zanussi) czy komedia Stanisława Barei *Brunet wieczorową porą* (1976). W telewizyjnych serialach zaś zjednywali sobie sympatię widzów inżynier Karwowski z serialu *Czterdziestolatek* (1974–1977, reż. Jerzy Gruza) i porucznik Borewicz z *07 zgłoś się* (1976–1987, reż. Krzysztof Szmagier, Andrzej Jerzy Piotrowski i Kazimierz Tarnas). Chociaż pierwsza na gruncie kinematografii współpraca Polski i Słowacji z punktu widzenia organizacyjnego powiodła się dobrze, to jednak jej końcowy efekt, czyli film Zbigniewa Kuźmińskiego, szybko popadł w zapomnienie i obecnie można go zobaczyć tylko w archiwach.

Bibliografia

Archiwalia

- Rowiński Aleksander, *Scenariusz filmu Tymi samymi kartami. II wersja*, Warszawa 1975, Archiwum Filмотeki Narodowej, poz. A-344, poz. 107.
Rozmowa autora ze scenarzystą Aleksandrem Rowińskim, maj 2017.
Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z filmu „Krótkie życie”, Archiwum Zespołu Polskich Producentów Filmowych.
Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 27 stycznia 1976 r., Archiwum Filмотeki Narodowej, poz. A-344, poz. 107.

Druki zwarte

- Macek Václav, Paštéková Jelena, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Vydavateľstvo Osveta, Martin 1997.
Šmatláková Renáta, *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921–1999*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1999.

Czasopisma

- Grzelecki Stanisław, *Praktyki i zasady*, „*Życie Warszawy*” 1976, nr 42.
Krótkie życie, „*Filmowy Serwis Prasowy*” 1976, nr 9.
Niecikowski Jerzy, *O banalach raz jeszcze*, „*Film*” 1976, nr 26.
Śliwa Maciej, *Żandarmeria. Dzieje oddziału partyzantki antykomunistycznej w Beskidzie Sądeckim*, „*Almanach Muszyny*” 2008, nr 1, <http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2008/ZANDARMERIA.pdf> (dostęp: 9.04.2017).
Tronowicz Henryk, *Zasadzka bilateralna*, „*Ekran*” 1976, nr 25.
Wiśniewski Cezary, *Krótkie życie „Emira”*, „*Sztandar Młodych*” 1976, nr 137.
A.Z., *Krótkie życie*, „*Za Wolność i Lud*” 1976, nr 31.

Jarosław Grzechowiak

Streszczenie

Krótkie życie (*Krátky život*, 1976) Zbigniewa Kuźmińskiego jest dzisiaj filmem zapomnianym i od lat nieemitowanym. Abstrahując od politycznych i ideologicznych aspektów tego obrazu, warto wspomnieć o nim przynajmniej z jednej przyczyny. Była to pierwsza polska produkcja zrealizowana we współpracy z Wytwórnią Filmową Koliba z siedzibą w Bratysławie. Celem artykułu jest przybliżenie zarówno autentycznych wydarzeń, będących podstawą scenariusza, jak i przebiegu produkcji (szczególny nacisk kładąc na kooperację dwóch kinematografii) oraz przyjęcia filmu przez oficjalne organy i recenzentów prasowych. Przywołane zostały m.in. protokoły z kolaudacji filmu, fragmenty scenariusza, a także sprawozdanie autorstwa kierownika produkcji *Krótkiego życia*.

Prasa czechosłowacka wobec filmowych sukcesów Andrzeja Wajdy na przełomie lat 70. i 80. XX wieku

Filmy Andrzeja Wajdy, zwłaszcza te, które wzbudziły w Polsce największy oddźwięk społeczny, ukazywały się na ekranach kin czechosłowackich z opóźnieniem w stosunku do ich polskich premier: *Kanał* (*Kanály*, 1956) oraz *Popiół i diament* (*Popel a dýmant*, 1958) pojawiły się dopiero w 1963 roku, a *Lotna* (*Lotna*, 1959) rok po nich, w 1964 roku¹. Poprzedziła je premiera filmu *Niewinni czarodzieje* (*Nevinní čarodějové*, 1960) jako „pierwsza próba tematu współczesnego” w twórczości reżysera, który w kolejnych filmach „znów wraca do przeszłości, gdzie znajduje, tak jak w zasadzie i w *Niewinnych czarodziejach*, samotność i wyobcowanie [...]”². Pisząc o *Kanale* krytycy odnosili się zwłaszcza do mitu bohaterstwa³, bezsensu „niepotrzebnej ofiary w imię sprawy z góry przegranej”⁴. *Popiół i diament* stał się przyczyną rozważań nad tragizmem młodych nacjonalistów, którym mechanizm zabijania został we krwi⁵. *Popioły* (*Popely*) w tym kontekście były świadectwem upadku wyidealizowanej polskości⁶.

Drugi nurt refleksji, o wiele skromniejszy, był poświęcony obrazowi Polski współczesnej w filmach Wajdy. Odnosząc się do filmu *Polowanie na muchy* (*Lov na mouchy*, 1969), recenzent uznał, że gatunku tu raczej poszukiwano niż go znaleziono, „przyznajmy jednak, że polskich filmów nie oglądamy u nas dość systematycznie, a brakuje nam, niestety, bliższej wiedzy o współczesnym życiu w Polsce, przynajmniej w tym sensie, który wyznaczył temat filmu i jego charakter”⁷.

* Uniwersytet Jagielloński.

¹ Na temat recepcji tych filmów w Czechosłowacji zob. Jadwiga Hučková, Tomáš Hučko, *Jak w Czechosłowacji pojmowano filmy Munka i Wajdy, czyli film w kontekście zawikłanej historii*, „Images” 2017, t. XX, nr 29, s. 215–230.

² D. [Drahomíra] Novotná, *První součastnost Andrzeje Wajdy*, „Film a doba” 1962, nr 7, s. 382.

³ Richard Blech, *Člověk má oči nato, aby vidíel. Andrzej Wajda*, [w:] tenże, *Svet filmových režisérov*, Obzor, Bratislava 1968, s. 209.

⁴ Tamże, s. 210.

⁵ Richard Blech, *Krajina po boji alebo Andrzej Wajda leští zbrane*, „Smena” 23.02.1970, s. 2.

⁶ Jiří Janoušek, *Andrzej Wajda a jeho filmy*, „Mladý svět” 1976, nr 48, s. 14–15.

⁷ (vbr), *Wajdova polská komedie*, „Práca” 6.05.1970, s. 6.

Powyzsza uwaga w sposób szczególny odnosi się do fabuł *Człowieka z marmuru* (*Člověk z mramoru*, 1976) i *Człowieka z żelaza* (*Člověk ze železa*, 1981). Nieznajomość realiów politycznych, społecznych, kulturowych oraz niedostępność filmów aż do końca czasów normalizacji sprawiły, że odbiorca, skazany na doniesienia oficjalnej prasy, otrzymywał wypaczony obraz zarówno filmów, jak i wydarzeń, których one dotyczyły. Obraz był tym bardziej przekłamany, że recenzje zdominowała negatywna, personalna kategoryzacja osoby samego twórcy. Wykorzystywano w niej stereotypy artysty oderwanego od rzeczywistości, wpisującego się w elitarną koncepcję sztuki. Krytycy z upodobaniem odnosili się również do pozafilmovej aktywności Wajdy.

Jedna rewolucja?

Przełom lat 70. i 80. XX wieku stał się wyjątkowo trudną próbą w dziedzinach kontaktów kulturalnych pomiędzy Polską a Czechosłowacją. Przyczyny były oczywiście polityczne. W ten sposób charakteryzuje sytuację czeski historyk Petr Blažek:

Rozwój sytuacji w Polsce na początku lat osiemdziesiątych [...] w ocenie przedstawicieli KPCz stanowił bezpośrednie zagrożenie, poświęcali mu nadzwyczajną uwagę i rozwinęli znaczne wysiłki, by wywierać na nią wpływ. Aż do objęcia przez gen. Wojciecha Jaruzelskiego najwyższej funkcji partyjnej w październiku 1981 należeli oni do najbardziej zagorzałych krytyków polskiego przywództwa. Na spotkaniach liderów partii bloku sowieckiego Sekretarz Generalny KC KPCz Gustáv Husák razem z liderem Erichem Honeckerem występował wielokrotnie jako główny zwolennik brutalnych rozwiązań polskiego kryzysu i oferował swoje doświadczenia z „normalizacji” po Praskiej Wiośnie. [...]

Wiosną 1981 przywództwo KPCz starało się wpłynąć na sytuację w Polsce innymi sposobami. W kwietniu 1981 roku Radio Czechosłowackie rozpoczęło we współpracy z Ministerstwem Spraw Wewnętrznych emitowanie regularnych audycji propagandowych w języku polskim [...]⁸.

Aparat bezpieczeństwa w ramach różnych akcji (największą była akcja „Północ” w latach 1981–1984) próbował zapobiec nieformalnym kontaktom, szczególnie w gronie opozycji i działaczy religijnych. W ramach akcji „Krag” Służba Bezpieczeństwa podjęła również szereg środków zapobie-

⁸ Petr Blažek, *Československo a polská krize 1980–1981*, „Securitas imperii” 2012, nr 20/1, s. 58–75, <http://old.ustrcr.cz/data/pdf/publikace/securitas-imperii/no20/058-075.pdf> (dostęp 15.05.2017).

gawczych i opracowała plany ewentualnego tłumienia strajków w zakładach przemysłowych (znamienne jest, że wspomniana akcja trwała aż do końca 1989 roku). Czechosłowackie oficjalne media rozpoczęły dużą kampanię propagandową krytykującą działania Solidarności i wzmacniającą „antypolskie” stereotypy w społeczeństwie. Stopniowo, z inicjatywy kierownictwa Komunistycznej Partii ograniczono podróże między dwoma krajami, które przywrócono w pełni dopiero w 1991 roku.

Obawa przed rozprzestrzenieniem się „kryzysu polskiego” wpłynęła w oczywisty sposób na nieobecność filmów, które w kontekście kina lat czechosłowackiej normalizacji posiadały siłę dynamitu. W świetle faktów przywołanych przez Błażka nie jest przypadkiem, że decyzje zezwalające na rozpowszechnianie najbardziej eksplozywnych filmów Wajdy (i to nie wszystkich) zapadły dopiero wówczas, gdy w pełni przywrócono możliwość poruszania się pomiędzy Polską a (wtedy jeszcze) Czechosłowacją: premiera *Człowieka z marmuru* miała tam miejsce w marcu 1991 roku, *Dantona* (*Danton*) – w grudniu 1992, brak danych na temat premiery *Człowieka z żelaza*⁹.

W kontekście nieobecności filmów Wajdy na ekranach (w tym jednego nagrodzonego Złotą Palmą w Cannes) niezwykle jest bogactwo „krytyki prewencyjnej” towarzyszącej tej absencji. Krytycy, podpisujący się najczęściej pseudonimami, nie ograniczali się do politycznej i artystycznej oceny dzieł, która oczywiście była druzgocąca; atakowali też samego twórcę. O tym, do jakiej miary wzrosła nagonka, świadczy małe porównanie: w lutym 1978 roku można było pisać na temat *Człowieka z marmuru*, nie chodziło jednak o artykuł autorski, a odwołania do tekstu wypowiedzi reżysera udzielonej redaktorowi „*L'Humanité*” François Maurinowi. Dzięki *Człowiekowi z marmuru*, przyznawał Wajda, „młodzi filmowcy ujrżeli we mnie znów człowieka im bliskiego, należącego do ich szeregów”. W konsekwencji tego, że w filmie zawarta jest konfrontacja lat 50. ze współczesnością, mówił reżyser:

poznajemy głębię przemian, do których u nas w Polsce doszło. Uważam, że jeśli człowiek chce zająć krytyczne stanowisko wobec jakichś czasów, musi wychodzić z pozytywnych pozycji. To pozytywne w moim filmie według mnie zawiera się w tej partii, która odnosi się do współczesności¹⁰.

⁹ Podczas 25. przeglądu zorganizowanego dla klubów filmowych w kinie „Ars” w Chebie (odbywał się w ostatni weekend lutego 1990 roku, czyli niedługo po Aksamitnej Rewolucji) widzowie obejrżeli filmy „reprezentatywne dla polskiej kinematografii”. Charakterystyczne, że „legendarne filmy” (*Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza*), w Czechosłowacji swego czasu „niepożądane”, wyświetlono podczas dwóch nocnych projekcji. Zob. *Polské filmy v Chebu*, „Zpravodaj ČS filmu” 1990, R. 16, s. 36.

¹⁰ (al), *Wajda v Paříži*, „Lidová demokracie” 16.02.1978, s. 6.

Ową wypowiedź można odczytać na dwa sposoby: ten „optymistyczny” odnosiłby się do faktu, że lata stalinowskie są dawno pogrzebaną przeszłością; mniej optymistyczny zawierałby się w wyrażonej tym stwierdzeniem „pochwale współczesności” z całym jej dobrodziejstwem, a więc i „propagandą sukcesu”. Wspomniane przez Wajdę „wyjście z pozytywnych pozycji” zawiera się – dla nieznającego kontekstów widza – w zachwyconym spojrzeniu dawnego przyjaciela Birkuta Wincentego Witka (Michała Tarkowskiego) na budowę Huty Katowice. W świetle przytoczenia z „*L’Humanité*” Wajda ukazuje się jako reżyser wpasowany w system, pojednawczy w tonie wypowiedzi, uprawiający wręcz „krytykę konstruktywną”. Niczego podobnego w postawie twórcy nie dostrzegą po Sierpniu ’80 cytowani niżej krytycy jego filmów. Dopiero w najnowszej refleksji znów pojawił się ton, obecny w prasie w roku 1968: „O kolejny [po *Krajobrazie po bitwie (Krajina po bitvě)*] – przyp. J. H.] znaczący film *Człowiek z marmuru* [...] byli czechosłowaccy miłośnicy filmu zubożeni, pomimo że w Polsce chodziły na niego miliony widzów. U nas, w przeciwieństwie do Polski, nie mógł być pokazany z powodu swego silnego antysocjalistycznego charakteru”¹¹.

Trzy nieobecne filmy

Ton artykułów poświęconych Wajdzie zmienia się diametralnie na początku lat 80. XX wieku. Nie można było o nim nie pisać, ponieważ pewnych wydarzeń na styku polityki i kultury nie udałoby się zignorować. Złota Palma w Cannes zmuszała do zajęcia stanowiska. Zdaniem wielu „krytyków i artystów kina”, donosił sprawozdawca „*Smeny*”, poziom większości filmów konkursowych był o wiele niższy niż w ubiegłych latach, a lokalny dziennik „*Nice-Matin*” pisze wręcz o „głębokim kryzysie twórczym”, jaki przeżywa zachodnia kinematografia. Dziennikarz donosi z Cannes, że jury przejawiało dużą dawkę tendencyjności, co dokumentuje przyznanie Złotej Palmy *Człowiekowi z żelaza*:

W filmie występuje [...] wódz tzw. „niezależnych związków” Lech Wałęsa, którego na Zachodzie powszechnie gloryfikują. Niektórzy obserwatorzy w związku z tym przypominają zeszloroczne udzielenie literackiej nagrody Nobla w dziedzinie literatury, którą zyskał do tego czasu zupełnie nieznaną polski emigrant poeta Czesław Miłosz¹².

¹¹ Lucie Sulovská, *Wajda pokoril každé dobové tabu*, „*Týždeň*” 2016, nr 42, <https://www.tyzden.sk/casopis/35024/wajda-pokoril-kazde-dobove-tabu/> (dostęp: 10.05.2017).

¹² *Kritika západnej kinematografie*, „*Smena*” 29.05.1981, s. 2.

Czytelnik prasy codziennej nie dowie się z artykułu, jaka jest treść filmu, kto jest jego bohaterem, w jaki sposób rozłożone są racje. Zarzucony zostaje ideologiczną interpretacją wydarzeń rozgrywających się wokół *Człowieka z żelaza*. „Rudé právo” oznajmiało, że decyzja, by przydzielić mu Złotą Palmę 34. festiwalu, zapadła jeszcze przed rozpoczęciem projekcji konkursowych. Jak zauważyli także niektórzy zachodnioeuropejscy dziennikarze, donosi komentator, odpowiadało to przemyślanej reżyserii imprezy. Dlatego dokonano wszystkiego możliwego i niemożliwego, by najnowszy film Wajdy otrzymał atrybut „światowości”. Nikt go jeszcze nie oglądał z wyjątkiem twórców i w ostatniej chwili dostarczono go do Cannes. Autor tekstu wyjaśnia, że film jest swobodną kontynuacją *Człowieka z marmuru*, która w bardzo wypaczony sposób przedstawiała lata 50. Tyle może się dowiedzieć widz, który również do tamtego filmu nie miał dostępu. Komunikuje się czytelnikom, że scenariusz znów napisał Ścibor-Rylski, opatrując aktywność scenarzysty zgryźliwym komentarzem: znamienne, że – jak sam poświadczył w jednym z wywiadów – zdążył to zrobić w ciągu paru dni, mimo że w czasie wydarzeń sierpniowych spędzał urlop nad jugosłowiańskim Adriatykiem. Gazety z zakłopotaniem przyznają, czytamy dalej, że żaden film Wajdy nie był w USA publicznie pokazywany i sugerują, by jak najszybciej wprowadzić na ekrany *Człowieka z żelaza*:

Ci którzy nie są zaślepieni i przejrzeni cały ten teatrzyk, przecież wiedzą, że amerykańska śmietanka i kosmopolityczna część zachodniej publiczności filmowej powinna raczej koniecznie obejrzeć naprawdę ważne dzieło Wajdy, *Ziemię obiecaną* według powieści W. Reymonta. To film, który ukazuje upadek moralny łódzkiej burżuazji na końcu minionego stulecia, nagrodzony na festiwalu w Moskwie, film z czasów, kiedy utalentowany reżyser jeszcze służył a nie świadczył usługi¹³.

Czytelnik nadal nie zdobywa nawet mglistego wyobrażenia, co jest treścią *Człowieka z żelaza*. Można odnieść wrażenie, że nie wiedzą tego również piszący podobne teksty. Odwołują się więc do autorytetu, jakim jest „Literaturnaja Gazeta”. Tytuł z czeskiej gazety – *Spekulacja na polski temat* – nawiązuje do artykułu z radzieckiego tygodnika: „O jakości artystycznej – bardzo słabej – się nie mówi, jeśli chodzi o treść, prasa przeganiała się w superlatywach; chodzi o akcję polityczną, spekulację na temat Polski celem rozniecenia antysocjalistycznej hysterii. Jest godne politowania, że swym nakreśleniem wydarzeń Wajda wzniecił rozległą kampanię propagandową”¹⁴.

¹³ (IH), *Malé zamyšlení: Punc „světovosti”*, „Rudé právo” 10.06.1981, s. 5.

¹⁴ (čt), *Špekulácia na poľsku tému*, „Večer” 27.06.1981, s. 1.

Lista czasopism, do których można się było odwoływać, była zawężona do tytułów godnych zaufania władzy. W kolejnym tekście, który także nie przynosi podstawowych informacji o filmie, natomiast zagęszcza atmosferę wokół laureata Złotej Palmy, cytowany już autor o pseudonimie IH donosi, że *Człowiek z żelaza* został nagrodzony w Cannes za antysocjalistyczną i kontrrewolucyjną treść, zdecydowano o tym już przed festiwalem, więc „dzieło” nakręcane było w pośpiechu:

Scenariusz był gotów w sześć dni. Zdjęcia i montaż trwały dniem i nocą. Sam reżyser tego „dzieła” potwierdził, że widział je w całości podczas projekcji konkursowej na Lazurowym Wybrzeżu. W sprawozdaniach z Cannes rzesza zachodnich krytyków przyznała, że film Wajdy nie ma nic wspólnego ze sztuką¹⁵.

IH odwołuje się dalej do tygodnika „Rzeczywistość”:

[...], który słusznie zwraca uwagę na elitarną koncepcję kinematografii narodowej i zwyczaj (wywalczył go sam Wajda), którego podstawą jest to, że niezależne związki decydują co i kto nakręca. Kolejność dziobania (zobani) już jest ustalona: tylko paru autorów, którzy będą tworzyć dla zachodniej publiczności (choć w USA *Człowiek z marmuru* jakoś nie zdobył sławy), najmniej ważną sprawą jest to, że film ma być dla ludzi¹⁶.

Inne „antysocjalistyczne i antyradzieckie” aktywności Wajdy podjęte po *Człowieku z żelaza*¹⁷ zostały napiętnowane w „Rudym právie”, wśród nich także Festiwal Piosenki Prawdziwej pod „«artystyczną opieką» A. Wajdy, który w dobie polskiego kryzysu zdołał sobie utorować drogę pomiędzy głównych antysocjalistycznych przedstawicieli”¹⁸. Sam festiwal scharakteryzowano, opierając się na opinii z *Żołnierza wolności*, w trzech słowach: antysowietyzm, antysocjalizm, (głównie) wulgaryzmy. Solidarność nie szczędzi pieniędzy, by nagrania rozeszły się na kasetach, dodaje autor o pseudonimie kd. Swoistym epilogiem jest komentarz zamieszczony w głównym partyjnym dzienniku po przyznaniu Wajdzie nagrody Cezara. Tym razem IH naprawdę nie przebiera w słowach:

¹⁵ (IH), *Malé zamyšlení: Na či objednávků?*, „Rudé právo” 1.08.1981, s. 5.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Reżyser przyznał po latach w wywiadzie dla gazety „Jihočeská Pravda”: „[...] ten film złączył mnie ruchem Solidarności, stałem się nie tylko członkiem ale i rzecznikiem tego ruchu” (*Film je něco jako noviny*, „Jihočeská Pravda” 26.06.1991, s. 40).

¹⁸ (kd), *Malé zamyšlení: A Dirigent?*, „Rudé právo” 26.09.1981, s. 5.

Za tendencyjny film – w połowie fabularny, w połowie dokumentalny – reżyser otrzymał już na Zachodzie niejedną „nagrodę”. Pisaliśmy już o tym, w jaki sposób manipulowano z tym „artystycznym paszkwilem”, aby otrzymał Złotą Palmę w Cannes. [...]

Później Wajda za swe „dzieło” zbierał w kapitalistycznej zagranicy dalsze medale i grube dolarowe honoraria. Część z nich przekazywał zaprzędany twórca – „Solidarności”, w której zasiadał w głównej komisji koordynacyjnej a na jej niesławnym zjeździe krajowym płomiennie przemówił w dyskusji jako pierwszy i nadał jej ton. Większą część judaszowych srebrników inwestował w budowę luksusowego prywatnego kina.

Jakby za jedyny filmik, który notabene przepadł u publiczności w zachodnich kinach, było mało wszystkich tych zaszczytów, w lutym tego roku, już jako musztarda po obiedzie, dodano doroczną nagrodę kinematografii francuskiej¹⁹.

Przy tej okazji grano w Paryżu wszystkie jego filmy z wyjątkiem, ubolewa autor tekstu, naprawdę artystycznego dzieła – *Ziemi obiecanej* (*Země zaslíbená*, 1974), które nie pasowało do straganu (jak się wyraził komentator) tej kampanii. Powstało „w czasie, gdy jako reżyser i obywatel stał po innej stronie, dlatego ukazał, jak bezczelnie i bezdusznie łódzcy kapitaliści wykorzystywali proletariat i jak ciężko rodziła się socjalistyczna świadomość klasowa”²⁰. Mimo plakatów z ogromnym nazwiskiem kina były w połowie puste, donosi IH i dodaje, że burżuazyjna krytyka wzdychała później, że filmy są dla przeciętnego widza francuskiego trudno zrozumiałe:

Zatem cyrk się nie powiódł a mimo to Wajda Cezara (tak się nazywa ta nagroda), z tłustym honorarium, otrzymał. Nie za konkretny film, ale za „filmowy dorobek życia” [...].

Nikomu z organizatorów tej kolejnej prowokacji kulturalnej nie przeszkadzało, że dotychczas francuski Cezar był przyznawany za „film minionego roku”. Cóż, życie to ciągła zmiana, jeśli ktoś chce kogoś obdarować, powód sobie znajdzie²¹.

Znamienne, że *Człowiek z żelaza* mógł istotnie wzbudzić dyskusję, głównie na tematy merytoryczne, nie tylko okołowilmowe. Taka dyskusja toczyła się w Polsce, „prawomyślni” czescy dziennikarze (i nie tylko oni) mogli znaleźć punkt odniesienia choćby w tekście Janusza Skwary, który traktuje film bardziej jako „zapis myśli reżysera” niż świadectwo dokonujących się w Polsce zmian. Krytycy „wyidealizowanej polskości”, „arystokratyzmu”, wyobcowania bohaterów znaleźliby potwierdzenie swych przekonań. Zgodnie z opinią polskiego krytyka w *Człowieku z żelaza*

¹⁹ (IH), *Malé zamyšlení: Ještě jedna „pocta”, „Rudé právo”* 25.03.1982, s. 5.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

„dochodzi do głosu w całej pełni szlachecki idealizm Wajdy”, a główny bohater filmu nie jest autentycznym robotnikiem, lecz „szlachetnym inteligentem przebranym w kostium stoczniowca”²².

W rozmowie dla pisma „Filmové aktuality” przeprowadzonej w 1987 roku (czasy *pierestrojki*, której pozytywne efekty były już odczuwalne w Polsce, choćby w życiu filmowym) Wajda wyraził przekonanie: „Gdyby mój film *Człowiek z żelaza* pokazano dziś w Nowym Jorku lub Paryżu, prawdopodobnie jeszcze parę osób by się nim zainteresowało, ponieważ przypomniałyby sobie, czego dotyczył. Ten sam film wyświetlony w Moskwie, Budapeszcie albo w Berlinie Wschodnim byłby sensacją”²³.

Kolejny „zakazany” film Wajdy zaistniał w świadomości czytelników (bo nie widzów) jako dzieło zniekształcające historię²⁴. „Andrzej Wajda fałszuje historię”, twierdził Ivo Havlík, albowiem filmowi o Dantonie, przywódcy prawicowej frakcji jakobinów, którego realizację zamówił koncern Gaumont, „przyklasnęła tylko francuska prawica”. Recenzent na wstępie przywołuje sumę, którą przeznaczono na film, następnie podpira się „silną krytyką ze strony postępowej części francuskiej publiczności”:

[...] najwyżsi przedstawiciele państwa publicznie wyrazili zgorszenie tym, w jaki sposób Wajda przedstawił wielki rozdział francuskiej historii. Recenzenci prasy socjalistycznej i komunistycznej piszą, że Wajda stworzył film, który jest całkowicie sprzeczny z francuską tradycją republikańską; władza jakobinów, która reprezentowała najwyższy stopień rozwoju francuskiej rewolucji demokratycznej, której znaczenie dla historii Europy podnosił Marks, Engels i Lenin, jest w filmie ukazana jako krwawa dyktatura. Rewolucyjne porachunki z reakcją – ostatecznie wymuszone – przedstawiono jako nieuzasadnione i celowy terror²⁵.

Havlík donosi, że rozczarowanie wyrazili przewodniczący parlamentu i minister pracy, natomiast prezydent Mitterrand wyszedł przed końcem projekcji filmu:

Tym bardziej *Dantonowi* przyklaskuje francuska prawica, która już wcześniej pomogła Wajdzie, aby za kontrewolucyjnie zamierzony obraz *Człowiek z żelaza* otrzymał w Cannes Złotą Palmę. To były kręgi, które Wajdę „ściągnęły” do Paryża. Z rewanżu są zupełnie zadowolone. Paryski „L’Express” bez owijania w bawełnę napisał, że *Danton* jest znakomitym narzędziem do walki z lewicą. Były prawicowy minister M. Poniatowski nie zapanował nad emocjami i zatytułował artykuł „Dziękujemy

²² Janusz Skwara, *Żelazna konsekwencja prezesa*, „Argumenty” 1981, nr 36, s. 16.

²³ „Filmové aktuality” 10.1987, nr 20, s. 21.

²⁴ Ivo Havlík, *Andrzej Wajda fałszuje historię*, „Tvorba” 1983, nr 14, s. 11.

²⁵ Tamże.

panie Wajda!". Przypuszcza się, że prawicowa opozycja należycie wykorzysta w najbliższym czasie ów paszkwil.

Ten film nie powstał tak po prostu, ale jest logiczną konkluzją politycznego i moralnego rozwoju Wajdy. Wprawdzie lata siedemdziesiąte rozpoczął filmem *Ziemia obiecana*, przekonującym dziełem o narodzinach przemysłowej burżuazji w Łodzi i budzącej się świadomości polskiej klasy pracującej, ale później coraz bardziej przekształcał się w fałszywego „przyjaciela ludu”, aż skończył na całkowicie antysocjalistycznej platformie. Jego filmy *Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza* stały się w ten sposób instrukcją demontażu socjalizmu. Tzw. niezależne związki „Solidarność” doskonale wykorzystały je w swej działalności propagandowej.

Urasta do rangi symbolu, że Wajda w swej pierwszej większej pracy na Zachodzie wybrał temat Dantona, człowieka o niezbyt czystych rękach, który w Wielkiej Rewolucji Francuskiej zyskał znaczne bogactwa i stał na czele frakcji wyrażającej interesy nowej wzbogaconej przez rewolucję burżuazji i nawołującej po jej zakończeniu do kompromisu klasowego²⁶.

Czeski krytyk nie omieszkiał również donieść, że warszawska „Trybuna Ludu” i inne partyjne gazety w Polsce piszą obiektywnie o politycznych, moralnych i filozoficznych aspektach filmu Wajdy, jednakże organ KC PZPR w całości film odrzuca:

O niejasnej i złożonej sytuacji w Polsce jednak świadczy i to, że niektórzy dziennikarze próbują bronić filmu Wajdy.

Prasa partyjna w Polsce i postępową publiczność we Francji, w kraju, który wywodzi swe narodowe święto z dnia zburzenia Bastylli, od filmu *Danton* i od jego twórców słusznie odwróciła się plecami²⁷.

Znamienne, że ów tekst poprzedziło w „*Tvorbie*”²⁸ ukazanie się wyciągów z prasy francuskiej, które mają dowieść, że polski reżyser dokonał próby dyskredytacji rewolucji. Z lektury wynika jednoznacznie, że „Wajda zrobił wszystko, by widz znienawidził rewolucję”, a celem dokonanej przez niego manipulacji jest udowodnienie, że każda rewolucja wiedzie do dyktatury, fizycznej likwidacji przeciwników, wyłączenia ludu z uczestnictwa. Autorzy piszą, że na bazie karykatury Robespierre’a wytwarzają się karykatury innych przywódców rewolucji od Lenina aż po współczesne osobowości.

Problem jest bardziej złożony. Film wywołał w Polsce dyskusje, a najśłynniejsza, z udziałem Marii Janion i reżysera, odbyła się w DKF Hybrydy

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ *Wajdův pokus o diskreditaci revoluce*, „*Tvorba*” 1983, nr 10 i 11 [przedruki z „*Positiv*” i „*l’Humanité Dimanche*”].

16 listopada 1985 roku. *Danton*, odczytywany w kontekście wydarzeń w Polsce, pojawił się w chwili, gdy we Francji próbowano dokonać pewnych przewartościowań na temat rewolucji:

Andrzej Wajda, odnajdując (i tworząc) w historii Dantona polityczne analogie do ówczesnej sytuacji w Polsce, poddał zarazem rewizji dwa wielkie mity rewolucji francuskiej – komunistyczny oraz francuski, republikański. [...] Realizacja *Dantona* zbiegła się w czasie z próbą nowego spojrzenia na rewolucję. Podjął ją na przełomie lat 70. i 80. francuski historyk François Furet. [...] Jego celem było odideologizowanie historycznego myślenia o rewolucji. To zamierzenie nie powiodło się w pełni. W latach 90. poglądy Fureta wpisały się bowiem w nurt myśli neoliberalnej. Prowadzona w tym nurcie krytyka jednoznacznie określiła ideologię rewolucyjną jako matrycę totalitaryzmu, na nowo polaryzując ideologiczny i polityczny do niej stosunek²⁹.

W Czechosłowacji lat 80. publicysta partyjnego dziennika przywołał taki oto kontekst filmu Wajdy: Anatol France napisał o przebiegu rewolucji francuskiej powieść *Bogowie łakną krwi*, w której nie ma śladu genialnej ironii rabelaisowskiej i pretensjonalnej satyry. Wielki i poważny temat wymusił takie podejście. France rozważa, dlaczego skorzystali na niej tylko nowi łupieżcy, jeszcze nie lud:

Przypominam tę książkę dlatego, że w jej świetle ze szczególną ostrością widać reakcyjność i dosłownie czarny jak smoła obskurantyzm tych, którzy dziś nie wstydzą się oklaskiwać *Dantona* Andrzeja Wajdy, traktującego o tym rozdziale historii Francji. Jest toteż niebotyczna różnica pomiędzy twórczym sceptycyzmem krytycznym a patetycznym sceptycyzmem nihilistycznych intelektualistów. Podczas gdy Wajdzie i podobnym mu twórcom przeszkadza własna niezdolność do odróżnienia istoty rzeczy od zewnętrznych przejawów, France pozostaje do dziś [...] jedynym ze światłych przykładów uczciwej drogi do poznania³⁰.

Niemіłosierny sceptycyzm, podsumowuje autor, prowadził pisarza od abstrakcyjnego humanizmu do wiary w możliwość przemiany społecznej.

Aby zbliżyć stanowiska (polskie i czeskie), potrzeba było Aksamitnej Rewolucji. W jednym z wywiadów z Andrzejem Wajdą, przeprowadzonym w 2005 roku, dyskusja toczyła się wokół filmu *Danton*, o którym Mitterrand miał powiedzieć, że „to są problemy pana Wajdy, my takich

²⁹ Marcin Maron, *Danton Andrzeja Wajdy w kontekście rewolucyjnych ideałów obywatelskich oraz francuskich sporów o rewolucję*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Universitas, Kraków 2017, s. 55–72.

³⁰ (pk), *Malé zamyšlení: Nadšený skeptik*, „Rudé právo” 16.04.1984, s. 5.

nie mamy”, czyli, że reżyser wentyluje polskie problemy przez rewolucję francuską. Czeski rozmówca przypominał wówczas, iż ta sama atmosfera, jaką ukazał *Danton*³¹, panowała w Pradze w 1989 roku, w Forum Obywatelskim³². Jak wiele zawiera się w tym stwierdzeniu, mogą poświadczyć tylko ci, którzy przeżyli choćby jeden polityczny przełom.

Owo poczucie wspólnoty czy choćby podobieństwa losów zostało jednak odebrane mieszkańcom Europy Środkowej, co stało się ewidentne na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Strach przed rozprzestrzenieniem się wpływów z Polski spowodował ograniczenie podróży pomiędzy sąsiednimi krajami i uruchomił szereg innych środków zapobiegawczych, w tym działania propagandowe ze strony czeskiej władzy. Podczas dyskusji, która odbyła się w 30. rocznicę wprowadzenia w Polsce stanu wojennego³³, historyk Jan Rychlík wygłosił uderzające stwierdzenie: jeśli chodzi o idee Solidarności – echa w Czechosłowacji nie były wielkie, „władza niepotrzebnie obawiała się impulsów z Polski”. Oznacza to, że po dziesięciu latach czechosłowackiej normalizacji wszelkie środki ostrożności podjęte były „na wyrost”. Możemy jedynie spekulować, czy podobne działania prewencyjne konieczne były w sferze wymiany kulturalnej. Gdy czytamy recenzje filmów Wajdy w zachodniej prasie – wiele jest w nich elementów krytycyzmu wobec trzech fabuł z przełomu dekad i nieco mniej zrozumienia dla specyfiki miejsca i momentu historycznego³⁴. Pamięć o społecznym fenomenie, jakim był ruch „pierwszej” Solidarności z jego wybuchem, rozwojem i atmosferą tuż przed „upadkiem dzieła” pozostanie raczej własnością Polaków. Dobrze, że Czesi rozpoznają przynajmniej w *Dantonie* atmosferę, jaka panowała w Forum Obywatelskim w 1989 roku.

³¹ Andrzej Wajda wspomina, że odtwórca Dantona przybył do Warszawy na jeden dzień, aby zobaczyć rewolucję, a zwłaszcza jej przywódców w chwili przed upadkiem ich dzieła: „Chciałem, aby Depardieu zobaczyć twarz Rewolucji – nieludzko zmęczoną, z oczami, które szeroko otwarte zapadają nagle w sen, który się nigdy nie ziści. Depardieu wprowadzony przez Krystynę Zachwatowicz stał dłuższą chwilę w korytarzu Regionu Mazowsze, przez który przewalały się tłumy ludzi i gdzie tworzyła się historia tych dni...”, <http://www.wajda.pl/en/filmy/film25.html> (dostęp: 23.05.2017).

³² Pavelka Zdenko (wywiad), *Andrzej Wajda, Proč revoluce spěchá*, „Salon: literární příloha Práva” 21.07.2005, „Právo”, 15, nr 169, s. 1, 3.

³³ Panel dyskusyjny historyków odbył się w Instytucie Polskim w Bratysławie 1.12.2011 roku.

³⁴ Zob. Daniel Singer, *The Revolution Seen Through a Glass Darkly*, „Nation” 12.03.1983, t. 236, nr 10, s. 297–299; Geoffrey Fox, *Men of Wajda*, „Film Criticism” 1981 (Fall), nr 6 (1), s. 3–9; Cliff Lewis, Carroll Britch, *Light Out of Poland: Wajda’s Man of Marble and Man of Iron*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies” 1982, t. 12, nr 4, s. 82–89; *Stanley Kauffmann On Films, Danton’s Life*, „New Republic” 17.10.1983, t. 189, nr 16, s. 24–26.

Bibliografia

Druki zwrte

- Blech Richard, *Človek má oči nato, aby vidiel. Andrzej Wajda*, [w:] tenže, *Svet filmových režisérov*, Obzor, Bratislava 1968, s. 209.
- Hučková Jadwiga, *Spekulacje na polskie tematy: Czesi o Wajdzie, Wajda o Czechach*, [w:] *Polska w oczach sąsiadów, sąsiedzi w oczach Polaków: stosunki polsko-czeskie*, red. Anna Citkowska-Kimla, Piotr Kimla, Katarzyna Flaga, Emil Antipow, AT Wydawnictwo, Kraków 2018, s. 53–65.
- Maron Marcin, *Danton Andrzeja Wajdy w kontekście rewolucyjnych ideałów obywatelskich oraz francuskich sporów o rewolucję*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Universitas, Kraków 2017, s. 55–72.

Czasopisma

- (al), *Wajda v Paříži*, „Lidová demokracie” 16.02.1978, s. 6.
- Blažek Petr, *Československo a polská krize 1980–1981*, „Securitas imperii” 2012, nr 20/1, s. 58–75, <http://old.ustrcr.cz/data/pdf/publikace/securitas-imperii/no20/058-075.pdf> (dostup 15.05.2017).
- Blech Richard, *Krajina po boji alebo Andrzej Wajda leští zbrane*, „Smena” 23.02.1970, s. 2.
- (čt), *Špekulácia na poľsku tému*, „Večer” 27.06.1981, s. 1.
- Film je nečo jako noviny*, „Jihoceska Pravda” 26.06.1991, s. 40.
- „Filmové aktuality” 10.1987, nr 20, s. 21.
- Fox Geoffrey, *Men of Wajda*, „Film Criticism” 1981 (Fall), nr 6 (1), s. 3–9.
- Havlík Ivo, *Andrzej Wajda faľšuje historii*, „Tvorba” 1983, nr 14, s. 11.
- Hučková Jadwiga, Hučko Tomáš, *Jak w Czechosłowacji pojmovano filmy Munka i Wajdy, czyli film w kontekście zawikłanej historii*, „Images” 2017, t. XX, nr 29, s. 215–230.
- (IH), *Malé zamyšlení: Ještě jedna „pocta”*, „Rudé právo” 25.03.1982, s. 5.
- (IH), *Malá zamyšlení: Na či objednávku?*, „Rudé právo” 1.08.1981, s. 5.
- (IH), *Malé zamyšlení: Punc „světovosti”*, „Rudé právo” 10.06.1981, s. 5.
- Janoušek Jiří, *Andrzej Wajda a jeho filmy*, „Mladý svět” 1976, nr 48, s. 14–15.
- (kd), *Malé zamyšlení: A Dirigent?*, „Rudé právo” 26.09.1981, s. 5.
- Kritika západnej kinematografie*, „Smena” 29.05.1981, s. 2.
- Lewis Cliff, Britch Carroll, *Light Out of Poland: Wajda's Man of Marble and Man of Iron*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies” 1982, t. 12, nr 4, s. 82–89.
- Novotná D. [Drahomíra], *Proní součastnost Andrzeje Wajdy*, „Film a doba” 1962, nr 7, s. 382.
- Pavelka Zdenko (wywiad), *Andrzej Wajda, Proč revoluce spěchá*, „Salon: literární příloha Práva” 21.07.2005, „Právo”, 15, nr 169, s. 1, 3.
- (pk), *Malé zamyšlení: Nadšený skeptik*, „Rudé právo” 16.04.1984, s. 5.
- Polské filmy v Chebu*, „Zpravodaj ČS filmu” 1990, r. 16, s. 36.
- Singer Daniel, *The Revolution Seen Through a Glass Darkly*, „Nation” 12.03.1983, t. 236, nr 10, s. 297–299.
- Skwara Janusz, *Želazna konsekwencja prezesa*, „Argumenty” 1981, nr 36, s. 16.
- Stanley Kauffmann *On Films, Danton's Life*, „New Republic” 17.10.1983, t. 189, nr 16, s. 24–26.

Sulovská Lucie, *Wajda pokoril každé dobové tabu*, „Týždeň“ 2016, nr 42, <https://www.tyzden.sk/casopis/35024/wajda-pokoril-kazde-dobove-tabu/> (dostęp: 10.05.2017).
(vbr), *Wajdova polská komedie*, „Práca“ 6.05.1970, s. 6.
Wajdův pokus o diskreditaci revoluce, „Tvorba“ 1983, nr 10 i 11.

Streszczenie

Filmy Andrzeja Wajdy, które wywołały w Polsce największy oddźwięk społeczny, ukazywały się na ekranach kin czechosłowackich z opóźnieniem w stosunku do ich polskich premier. Na przełomie lat 70. i 80. XX wieku obawa przed rozprzestrzenieniem się „kryzysu polskiego” wpłynęła na nieobecność takich filmów, jak *Człowiek z marmuru*, *Człowiek z żelaza* oraz *Danton*. Wprowadzono je na ekrany dopiero po Aksamitnej Rewolucji: premiera *Człowieka z marmuru* miała miejsce w marcu 1991 roku, *Dantona* – w grudniu 1992, zaś *Człowiek z żelaza* zaistniał w wąskim rozpowszechnianiu. Trzem nieobecnym, a nagradzanym w świecie filmom towarzyszyła ostra krytyka zamieszczana na łamach prasy, zwłaszcza pozabranżowej.

Tatry mityczne i niepodzielne w dokumentach Pavla Barabáša

Cisza nad obłokami (*Ticho nad oblakmi*, 2009, reż. Pavol Barabáš) to ponadgodzinny film prezentujący sekwencje ujęć obrazujących wyłącznie góry zatopione w chmurach. Widz, obserwator tego spektaklu, zostaje wprowadzony do świata natury, co pozwala mu, choćby na czas trwania seansu zdystansować się wobec kultury oraz cywilizacji. Twórczość słowackiego dokumentalisty Pavla Barabáša jest powrotem do pryncypalnego, który chociaż miniony, to jednocześnie w sposób uśpiony bądź nie-uświadomiony skrywa się w każdym człowieku¹. Mit w *Ciszy nad obłokami* i w wielu innych obrazach Barabáša wciąż jest *in statu nascendi*. Twórca, przedstawiając Tatry (bo to one zajmują w twórczości reżysera szczególne miejsce), w sposób odbiegający od standardów kina przyrodniczego i podróżniczego konfrontuje odbiorcę ze swoim *credo*. Góry, na mapie politycznej podzielone pomiędzy Polskę i Słowację, nie pozwalają opisać się poprzez podziały i granice. To przyroda, a nie człowiek tworzą tu prawa. Człowiek, chcąc przetrwać pośród szczytów, musi wpisać się w sieć zależności tatrzańskiego ekosystemu. Sprzeciw wobec natury, ludzka pycha są w tym świecie niedopuszczalne i w sposób nieuchronny prowadzą do kary wymierzanej przez góry. Kto jednak podejdzie do gór z pokorą, może oczekiwać nagrody, którą jest pogłębione rozumienie rzeczywistości. W tę filozofię wpisuje się otwierający *Ciszę nad obłokami* tekst:

Góry uczą poszukiwania. To dialog człowieka z przyrodą o poznanie siebie. To tajemnicze, baśniowe zapasy... Są różne odpowiedzi na pytanie, które zadają góry. Żadna z nich nie jest ostateczna. Zawsze coś jest niedopowiedziane.

* Uniwersytet Łódzki.

¹ Zob. Andrzej Szyjewski, *Etnologia religii*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2016, s. 85.

Dwa rodzaje filmów tatrzańskich w perspektywie mitu *in statu nascendi*

Mit jest jedną z podstawowych reguł, według których funkcjonują kultury archaiczne. To na ich podstawie konkretne społeczeństwo wypracowuje rytuały i obrzędy magiczne². Urszula Janicka-Krzywda i Katarzyna Ceklarz, autorki książki *Czary góralskie*, uważają, że ów mit (posiłkowanie się systemami oraz praktykami magicznymi) jest tym silniejszy, im trudniejsze są na danym terenie warunki bytowania, czyli np. występowanie ostrego klimatu, krótki okres wegetacji, zmienne warunki pogodowe (w przypadku Tatr to między innymi występowanie wiatru halnego, lawin). Dlatego, zdaniem badaczek, w rejonie polskich gór, wciąż tak silnie odczuwane jest przywiązanie do tradycji³.

Tatrzańskie filmy Barabáša – podążając za strukturą porządku kosmicznego w micie opisaną przez Andrzeja Szyjewskiego⁴ – można podzielić na dwa typy. Pierwszy z nich pokazuje rzeczywistość stanu idealnego, pryncypium, który wciąż uobecnia się w poszczególnych, często trudno dostępnych miejscach. O tym, że Tatry łatwo dają się oglądać przez pryzmat opowieści kosmogonicznych i etiologicznych, wskazuje Roman E. Rogowski w *Mistyce gór*. Autor przywołuje góralską gawędę w miejscu, w którym opisuje góry jako emanację boską i naturalną świątynię:

Wprawdzie Bóg wszystko stworzył z niczego, to jednak góry stworzył z okrucich gwiazd. Stworzył je po to, by – jak sam mówił Bóg – „beło na cym posiedzieć i wypocząć, i żeby beło po Nim pamiątkom do końca świata”. „Macie mi służyć do końca świata – postanowił Stworzyciel – kościołem moim beecie”⁵.

Perspektywę obcowania w Tatrach ze światem przypominającym ten u zarania dziejów przywołują również pierwsze słowa wypowiedziane przez lektora w *Wysokich Tatrach. Krainie zatrzymanej w czasie (Vysoké Tatry. Příroda zamrzlá v čase, 2007)* Barabáša:

² Zob. Andrzej Wierciński, *Magia i religia*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2010, s. 136.

³ Urszula Janicka-Krzywda, Katarzyna Ceklarz, *Czary góralskie. Magia Podtatrza i Beskidów Zachodnich*, Wydawnictwo Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2014, s. 15.

⁴ Andrzej Szyjewski, *Etnologia religii*, s. 88.

⁵ Roman E. Rogowski, *Mistyka gór*, Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, Wrocław 1992, s. 18.

Stara słowacka legenda mówi, że gdy Bóg tworzył świat, rozdał aniołom piękno, by je rozrzucili aż po krańce ziemi. Najmłodszy anioł w pośpiechu zanadto zniżył lot, zawadził o jeden z ostrych szczytów i całe piękno rozsypało się po okolicznych dolinach. Ten szczyt nazywa się Krywań.

Reżyser zdaje się uważać wręcz, że Tatry mogą być swego rodzaju bramą do świata, gdzie „ludzie, zwierzęta, rośliny, ciała niebieskie i bogowie stanowili jedność harmonijnie trwającą w łonie ziemi”⁶. Co istotne, u słowackiego dokumentalisty, to nie tyle ludzie tworzą wizerunek gór, co raczej góry narzucają perspektywę patrzenia na siebie. Mity, jako opowieści dziejące się na oczach osób wkraczających w sakralną przestrzeń Tatr, krewąją się niejako same. Można więc uznać, że kraina obrazowana w filmach Barabáša posiada *genius loci*, czyli, jak wyjaśnia owo zagadnienie Maria Lewicka, obiektywnego ducha miejsca, który jest przez człowieka jedynie rozpoznawany i na podstawie tego rozpoznania uwewnętrzniany⁷. Obrazy przedstawiające taką wizję Tatr są jednocześnie dla reżysera obrazami bardziej osobistymi, często realizowanymi w pojedynkę, bo, jak przyznaje – „radość i wzbogacenie daje mi już tylko samotne filmowanie”⁸. Filmy te charakteryzują się impresyjnością następujących po sobie ujęć, często podporządkowanych logice czasu cyklicznego (pory dnia i pory roku), brakiem *voice over* bądź jedynie jego szczątkową obecnością, dużą liczbą planów totalnych i istotną rolą spokojnej, relaksującej, wręcz medytacyjnej muzyki. Niekiedy przez cały film w kadrze obecne są jedynie góry i obłoki, jak ma to miejsce we wspomnianej *Ciszy nad obłokami*, innym razem reżyser skupia się przede wszystkim na obrazach zmieniającej się przyrody, w całość wplata również obrazy ludzi – wspinaczy i tragarzy – symbiotycznie powiązanych z resztą ekosystemu. Z tego rodzaju taktyką twórczą Barabáša spotykamy się przede wszystkim w *Tatrzańskim misterium (Tatry mystérium, 2003)*, *Przemianach Tatr (Premeny Tatier, 2006)*, *Wysokich Tatrach. Krainie zatrzymanej w czasie (2007)* oraz *Tam, gdzie przemawia cisza (Kde ticho hovorí, 2013)*. Ten aspekt tworzącego się mitu, nigdy w tatrzańskich filmach Słowaka nie zostaje w pełni pominięty.

Drugi typ tatrzańskich filmów Barabáša to obrazy o ludziach w górach, którzy z jednej strony wciąż sytuują się w pobliżu dziejącego się

⁶ Tamże, s. 85.

⁷ Maria Lewicka, *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012, s. 61.

⁸ Pavol Barabáš, *Pavol Barabáš*, wyw. Jerzy Porębski, <http://www.activelivedvd.pl/rozmowy/63-pavol-barabas.html> (dostęp: 5.05.2017).

mitu, są przez niego uformowani, ale jednocześnie, co wynika z błędnego odczytania *genius loci*, oddalają się mentalnie od pojmowania Tatr jako krainy wiecznego *sacrum*. Dopiero w takim miejscu, w niejakiem oddaleniu od mitu, mogą zaistnieć konkretni ludzie i ich osobiste historie, może również zaznaczyć się obecność krajów i dwóch narodów funkcjonujących w obrębie gór. Co ważne, Barabáš pomimo zauważania egzystencji dwóch nacji, uznaje, że Tatry jedną Polaków i Słowaków, co prowadzi przede wszystkim do powstawania wspólnoty „ludzi gór”. Tatry są dla opisywanego reżysera jednością, nie dotyczą ich granice, czego najlepszym dowodem są zwierzęta migrujące pomiędzy słowacką i polską stroną gór. Granica przebiega tam, gdzie zaczyna się cywilizacja i to od niej chciałaby odgradzić się przyroda, o czym świadczą wymownie zestawione ze sobą ujęcia w krótkometrażowym *Tatrzańskim misterium*. Wdzierająca się cywilizacja jest tym, co zakłóca tutejszy bieg życia, tym, co sprawia, że obraz gór jako rajy nie jest już tak wyrazisty i wszechogarniający. W takiej rzeczywistości Barabáš prezentuje dwie możliwe drogi bohatera – jako herosa kulturowego lub jako zbawiciela⁹. Pierwszy z nich rzuca górą wyzwanie, przebywając pośród natury, tkwi jednocześnie głęboko w paradygmatach kultury i cywilizacji. Heros kulturowy zazwyczaj zostaje ukarany za swoją pychę przez prawa przyrody, ponieważ każdy kto wybiera się w Tatry musi zachować pokorę, musi dostosować się do własnych ograniczeń, musi uprawiać etyczne „bycie” w górach, co niekiedy ma znamiona medytacji i modlitwy. Figura zbawiciela zestrza się z krajobrazem, z naturalnym rytmem i poprzez pokorę pracuje na rzecz powrotu, ponownego pełnego odkrycia Tatr jako krainy mitycznej. Autentyczne i etyczne bycie w górach czy też współbycie człowieka z górami nie jest słowackiemu twórcy obce. Barabáš jest nie tylko reżyserem swoich filmów, lecz także ich operatorem. Bardzo dobrze zna więc ryzyko, które podejmuje i sposób zachowania, jaki powinien charakteryzować filmowca, a przede wszystkim człowieka w ekstremalnych warunkach. Postawa herosa kulturowego w najpełniejszy sposób zaprezentowana zostaje w jego *Życiu dla pasji (Žít pro vášně)*, 2014), zaś postawa zbawiciela obecna jest w *Pod ciężarem wolności (Sloboda pod nákladom)*, 2016). Obie postawy ewokowane są w sześciocinkowym cyklu *Opowieści o tatrzańskich szczytach (Příběhy tatranských štítů)*, 2011–2013).

⁹ Andrzej Szyjewski, *Etnologia religii*, s. 88.

Dwa narody – jedne Tatry

Rozmówcy Barabáša traktują tradycję taternictwa jako jedną wspólną historię, w której nie ma podziału na Polaków, Słowaków czy też Węgrów, stanowiących na przełomie XIX i XX wieku trzecią z nacji nastawionych na eksplorację Tatr. Słowa wypowiedziane przez bohaterów są zgodne z metodą narracyjną obecną w filmach Barabáša – opowiadających o ludziach w górach. Metoda ta ma na celu przywoływanie argumentów na rzecz jedności gór. Reżyser w *Opowieściach o tatrzańskich szczytach* i *Życiu dla pasji* chętnie przywołuje okres drugiej połowy XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku. Tatry znajdowały się wtedy politycznie pod auspicjami Austro-Węgier. Pomimo tego, z powodu związkowego charakteru Austro-Węgier, ich dzisiejsza słowacka część należała do Węgier, zaś polska do Austrii. Próby stworzenia wspólnego towarzystwa, które miałyoby na celu rozwijanie turystyki i wspinaczki górskiej w tym rejonie, nie powiodła się. Ostatecznie powstały dwie odrębne organizacje: Węgierskie Towarzystwo Karpackie (1874)¹⁰ po słowackiej stronie oraz Polskie Towarzystwo Tatrzańskie (1873)¹¹ na terenie Galicji. Pomimo wyraźnego podziału politycznego i organizacyjnego Barabáš stara się przedstawiać tamten okres jako czas wspólnych idei i bliźniaczych działań po obu stronach granicy. Można odnieść wrażenie, że reżyser retrospektywnie rzutuje na opisywane tereny propagowane dzisiaj działania dążące do integrowania polsko-słowackiego pogranicza w ramach euroregionu Tatr stworzonego w 1994 roku¹². W filmach Barabáša, obok eksplorujących słowacką stronę gór takich postaci, jak Eduard Blásky czy też Johan Still, przedstawiana jest również między innymi sylwetka Klimka Bachledy, który – jak głoszą słowa narratora w drugim odcinku *Opowieści o tatrzańskich szczytach* – był „niekoronowanym królem przewodników górskich”.

Zarówno w *Opowieściach o tatrzańskich szczytach*, jak i *Życiu dla pasji* reżyser, gdy tylko zachodzi taka potrzeba, korzysta z merytorycznej pomocy specjalistów słowackich oraz polskich. Szczególnie istotny jest

¹⁰ *Magyarországi Kárpátgyesület*, http://z-ne.pl/t,haslo,2959,magyarorszagi_karpategy-esulet.html (dostęp: 5.05.2017). Wszystkie hasła z encyklopedii Zakopiańskiego Portalu Internetowego, do których odnośniki umieszczam w przypisach, są jednocześnie odnośnikami do wydania *Wielkiej Encyklopedii Tatrzańskiej* z 1995 roku. Zob. Witold H. Paryski, Zofia Paryska, *Wielka Encyklopedia Tatrzańska*, Wydawnictwo Górskie, Poronin 1995.

¹¹ *Polskie Towarzystwo Tatrzańskie (dawne, 1873–1950)*, [http://z-ne.pl/t,haslo,3820,polskie_towarzystwo_tatrzańskie_\(dawne,_1873-1950\).html](http://z-ne.pl/t,haslo,3820,polskie_towarzystwo_tatrzańskie_(dawne,_1873-1950).html) (dostęp: 5.05.2017).

¹² Zob. *Łączą nas mikroprojekty*, Wydawnictwo Związek Euroregion „Tatry”, Nowy Targ 2015, <http://www.euroregion-tatry.eu/historia,3,p.html> (dostęp: 5.05.2017).

w tym przypadku wkład w realizację obu projektów Wojciecha Szatkowskiego, pracownika Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego, historyka sportu i taternictwa. Ogromną rolę odgrywają również materiały archiwalne z zakopiańskiego muzeum. Sam Szatkowski pełni funkcję eksperta, a zarazem znawcy anegdot związanych z regionem, co okazuje się szczególnie przydatne przy realizacji *Życia dla pasji* poświęconego polskiemu taternikowi Wiesławowi Stanisławskiemu. Literacką spuściznę Stanisławskiego w tym samym filmie opisuje zaś literaturoznawca i slawista, Hubert Jarzębowski, pracownik naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dwugłos polskich specjalistów, Szatkowskiego i Jarzębowskiego, wypowiadających się na temat wybitnego taternika i pisarza Stanisławskiego, zostaje skontrastowany z opisującymi swoją wyprawę (wytyczoną dawnymi drogami Stanisławskiego), młodymi słowackimi alpinistami – Michalem Sabovčikiem i Adamem Kadlečikiem. Jak przyznaje Kadlečik, wraz z kompanem zależało mu na złożeniu hołdu polskiemu taternikowi, a jednocześnie na zwiększaniu poziomu trudności.

Uczestnicy wspinaczki w *Życiu dla pasji* zdecydowali się na przejście w warunkach zimowych kilku dróg Stanisławskiego pod rząd. Bohaterowie dokumentu, a szczególnie Sabovčik, replikują postawę sprzed kilkadziesiąt lat i z szaleńczą pasją stawiają przed sobą kolejne wyzwania. Zachowanie to przypomina nerwicowe kompulsje. Góry są dla ludzi takich jak Sabovčik przymusem, jedyną możliwością na rozładowanie napięć. Takie podejście do wspinaczki byłoby tożsame z diagnozą stawianą przez Zbigniewa Ryńa *à propos* powodów, dla których ludzie decydują się uprawiać alpinizm. Ryń uważa, że sport ten wybierają osoby potrzebujące wzmocnienia ego, przy jednoczesnym niskim poczuciu własnej wartości. Dodatkowo sport wspinaczkowy pozwala realizować potrzebę sprawdzania samego siebie oraz dominacji, a także umożliwia rozładowywanie stanów nerwicowych¹³. Rzeczywiście, w perspektywie naszkicowanej przez Ryńa, można odczytywać karierę Stanisławskiego. Rywalizacja, którą stymulował w latach swojej działalności, była typowo maskulinistyczna i najczęściej prowadziła do śmierci. Podczas kolejnych wspinaczek zginęli: partner wspinaczkowy Stanisławskiego Mieczysław Szczuka, partnerka życiowa Lidia Skotnicówna, a także jego rywal, Wincenty Birkenmajer. Los ten podzielił również sam Stanisławski. Taternicy tamtego okresu nazywani byli „gwardią straceńców”, co dobrze oddaje ich nieumiarkowany pęd ku kolejnym osiągnięciom, ale jednocześnie ku śmierci. Barabáš, chociaż nie odmawia postaciom tamtych lat odwagi i wielkiej pasji, to jednak

¹³ Zob. Zdzisław Ryń, *Medycyna i alpinizm*, PWN, Warszawa–Kraków 1973, s. 19–21.

stanowczo nie popiera postawy prowadzącej do narażenia swojego życia i życia partnerów wspinaczki. Na początku piątego odcinka *Opowieści o tatrzańskich szczytach* padają wymowne słowa, które można utożsamiać ze zdaniem samego Barabáša na temat alpinizmu: chociaż wejście na szczyt jest zwycięstwem, to jednak „nie jest to uczucie pogromcy, gdyż tym, co człowiek zwycięża nie są góry”. Obcowanie z górami nie powinno być pokonywaniem siebie w rozumieniu leczenia kompleksów, udowadnianiem samemu sobie, czy też innym, własnej siły, o czym mówi Viktor Beránek, tatrzański tragarz, w *Pod ciężarem wolności*. W tym sensie współcześni bohaterowie *Życia dla pasji*, Sabovčik i Kadlečik, mają o wiele więcej pokory niż ich mistrz Stanisławski, któremu oddają hołd. Nie udaje im się skończyć zaplanowanej trasy, czego jednak nie powinni odbierać w kategoriach porażki. Cele mogą być tylko wstępnymi założeniami, a góry je weryfikują i należy się do tej weryfikacji dostosować.

Wcześniejszy film Barabáša, wchodzący w skład cyklu *Opowieści o tatrzańskich szczytach* (promowany również jako osobny obraz pod tytułem *Ślady na grani*), także opowiada o wyprawie Sabovčika i Kadlečika. Dwójka wspinaczy zdecydowała się na zimowe przejście całej grani Tatr. Młodzi taternicy realizują swoje uprzednie założenia, ale co najmniej w kilku kluczowych momentach ocierają się o śmierć, co wiąże się z nadmiernym skupieniem się na celu bez względu na okoliczności i konsekwencje. Późniejsze o rok *Życie dla pasji* pokazuje więc bohaterów z większą pokorą wobec gór. Na każdym szczycie, na każdej, nawet najłatwiejszej ścianie po słowackiej czy po polskiej stronie pycha jako postawa wyrażająca brak szacunku do gór może się okazać, i często rzeczywiście się okazuje, przyczyną śmierci podczas wypraw wspinaczkowych.

Tatry – kraina apolityczna

Niezwykle ważnym składnikiem tożsamości gór u Barabáša jest nie tylko ich niepodzielność, lecz także apolityczność. Niestety, jak zauważa Marek Pacukiewicz, wiele wypraw w Alpy, Himalaje, ale również Tatry, nabierało politycznego charakteru, co było szczególnie widoczne na przykładzie III Rzeszy¹⁴, czy też w Himalajach na przełomie XIX i XX wieku, kiedy eksploracja najwyższych gór świata miała znamiona kolonializmu¹⁵.

¹⁴ Marek Pacukiewicz, *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*, Universitas, Kraków 2012, s. 63–64.

¹⁵ Tamże, s. 70–72.

Tatry, co zostaje pokazane w dwóch pierwszych odcinkach *Opowieści o tatrzańskich szczytach*, chętnie były wprzęgane w działania propagandowe: procesarskie, prokomunistyczne i nacjonalistyczne. Najlepiej tendencje te odzwierciedlały kolejne nazwy nadawane Gerlachowi. Szczyt pierwotnie nosił miano pobliskiej wsi¹⁶ oraz pochodzącego z XIV wieku komesa Spiskiej Soboty. W przeciągu ponad 50 lat jego nazwa była zmieniana kilkakrotnie. Najpierw (od 1896 r.), wraz z pomnikiem na cześć tysiącletniej rocznicy powstania państwa węgierskiego¹⁷, Gerlach słał imię cesarza Franciszka Józefa I i oficjalnie funkcjonował jako Szczyt Franciszka Józefa. Następnie (od 1923 r.) w wyniku pronarodościowej atmosfery nazwę przemianowano na Szczyt Legionistów, w celu upamiętnienia czeskich i słowackich żołnierzy. Podczas wojny szczyt był określany mianem Szczytu Słowackiego (od 1939 r.), a kilka lat po wojnie na kolejne dziesięciolecie Gerlach stał się Szczytem Stalina (od 1949 r.)¹⁸. Perypetie te przytacza Barabáš, co pozwala reżyserowi unaocznić absurdalność wplatania wierzchołka, który jest częścią całkiem innej, „naturalnej” rzeczywistości, w bieżący dyskurs polityczny. Z podobną ironią, wyrażoną poprzez humorystyczne anegdoty przywoływane w filmie przez Szatkowskiego, reżyser wspomina w piątym odcinku serii, pt. *Legendy i iluzje*, wejście Włodzimierza Lenina na Rysy¹⁹ oraz pomoc, której na przełęczy Zawrat przyszłemu rewolucjonście udzielił Stanisław Gąsienica-Byrcyn. Z dystansem Barabáš traktuje także późniejsze doroczne wycieczki na Rysy, mające upamiętnić wejście Lenina na szczyt. Autor w tym samym odcinku przytacza również historię o próbie symbolicznego zawłaszczenia polskiej strony Tatr przez III Rzeszę, której władze zdecydowały się postawić swastykę na Mnichu. Słowacki reżyser pokazuje, że każda z prób politycznego zawłaszczenia gór spotykała się ze zdecydowanym sprzeciwem taterników, tragarzy czy też wielu innych ludzi.

W drugim odcinku *Opowieści o tatrzańskich szczytach*, o znaczącym tytule *Sny o wolności*, Tatry przedstawiane są, pomimo wszelkich odgórných prób partii starającej się nadać im inne znaczenie, jako miejsce odpoczynku od komunistycznych represji. W intencji pamięci kolegi, który popełnił

¹⁶ Polska nazwa wsi to Gierlachów.

¹⁷ Umieszczona dodatkowo na Gerlachu pamiątkowa tablica na cześć powstania państwa węgierskiego i patrona góry została zniszczona cztery lata po jej zamocowaniu przez taterników, między innymi przez Klimka Bachledę. Zob. *Bedeker tatrzański*, red. Ryszard Jakubowski, PWN, Warszawa 2000, s. 375.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Wejście to miało miejsce w 1914 roku. Zob. *Lenin Włodzimierz*, http://z-ne.pl/t/haslo,2750,lenin_wlodzimierz.html (dostęp: 5.05.2017).

samobójstwo, ponieważ nie był w stanie poradzić sobie z naciskami władzy, krzyż na szczycie Wysokiej, wraz ze swoim przyjacielem, postawił Oldo Bublík. Krzyż ten został wniesiony na ponad 2500 metrów nad poziom morza jednak nie tylko w celu memoratywnym, lecz także w ramach sprzeciwu wobec odbierania ludziom wolności. Często spotykane na tatrzańskich szczytach krzyże, o których Barabáš opowiada chętnie, są więc bardziej symbolem wolności oraz prywatnych historii wydarzających się pośród gór niż symbolem *stricte* religijnym. Podobnie traktowane są, przedstawione w *Wysokich Tatrach. Krainie zatrzymanej w czasie*, praktykowane po obu stronach granicy góralskie tradycje. Nie świadczą one w pierwszej kolejności o przynależności religijnej bądź etnicznej, ale o silnym związku ludzi z górami, co udaje się Barabášowi zaprezentować między innymi poprzez audialny i wizualny montaż. Dźwięki góralskiego ślubu nie przestają rozbrzmiewać wraz z zakończeniem prezentacji ujęć z ceremonii, ale towarzyszą równoległym jazdom kamery przez ośnieżone szczyty. Po chwili na ekranie pojawiają się małe kozice podążające za stadem. Paralelność pomiędzy tradycyjną społecznością góralską a stadem kozic jest oczywista²⁰. Ludzie, o ile tylko respektują prawa patronujących im gór, nie różnią się od innych zwierząt żyjących w Tatrach. Stwierdzenie to prowadzi do wzmiankowanego już wielokrotnie wniosku, który wyłania się niemal ze wszystkich tatrzańskich filmów Barabáša. Góry są apolityczne, niepodzielne i wymagają od osób odwiedzających je pokory, etyki, a nade wszystko myślenia odmiennymi kategoriami, kategoriami tworzącego się na naszych oczach mitu.

Ludzie w górach i ludzie gór

Według Barabáša nieredukowalnym elementem górskiego pejzażu są ludzie. Jak twierdzi – „ludzie tworzą sposób patrzenia na góry [...]. Ich sposób życia, tradycje i legendy tworzą życie gór”²¹. Oznacza to więc, że z gór czerpie się strukturę własnych doświadczeń i na jej podstawie buduje się kulturę. Rację ma więc Pacukiewicz, który zauważa w *Grani kultury*, że „alpinizm [...] nie jest prostym wyjściem ze świata kultury

²⁰ Fragment ten symbolicznie łączy również nacje słowacką i polską, co zostaje zaprezentowane dzięki motywowi muzycznemu, w którym najpierw brzmią kościelne organy i góralskie skrzypki, czyli dźwięki bardziej charakterystyczne dla polskiej strony Tatr, po czym sukcesywnie partytura coraz bardziej słyszalnie zostaje wygrywana przez flet i fujarkę słowacką, czyli słowacki instrument narodowy.

²¹ Pavol Barabáš, *Pavol Barabáš*, wyw. Jerzy Porębski.

w świat natury, to raczej doświadczenie ich granic"²². Pacukiewicz przywołuje dalej pogląd Jacka Woźniakowskiego, który twierdzi, że przebywanie w górach pozwala nam spojrzeć na nowo na własną kulturę²³.

Nietrudno jednak dostrzec w twórczości słowackiego dokumentalisty negację turystycznego, bezmyślnego, komercyjnego odbioru gór. Nie wszyscy ludzie są więc ludźmi, którzy powinni w górach się znaleźć. Barabáš ze smutkiem przyznaje, że z czasem zapewne również Tatry ulegną dewastującemu działaniu cywilizacji: „Komerca rządzi się swoimi prawami. Scenariusz będzie taki: wylądowuje helikopter przy schronisku Téryego, a za towar zapłaci się kartą"²⁴. Jednymi z niewielu ujęć, w których Barabáš ukazuje brzydotę Tatr, są ujęcia Morskiego Oka w piątym odcinku *Opowieści o tatrzańskich szczytach*. Jednak to nie górskie jezioro jest estetycznie odrzucające, ale otaczający je ze wszystkich stron turyści, traktujący największy akwen Tatr jak miejsce do plażowania. Oglądając taki obrazek jak ten – turystów przypominających niszczycielską szarańczę – nie dziwią kuriozalne skargi urlopowiczów skierowane do Tatrzańskiego Parku Narodowego (w Tatrach nie powinno być błota, much, a zimą szlaki powinny być odśnieżone)²⁵ oraz zgłoszenia do Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratowniczego, w których niczym niezagrożeni turyści chcą, żeby przetransportowano ich ze szlaku helikopterami²⁶. Tak postępujący ludzie nie przynależą do Tatr, są wobec nich zewnętrznym elementem, elementem inwazyjnym. Niezwykle trafnie figurę rozumianego w ten sposób współczesnego turysty określił Zygmunt Bauman:

Dokonują oni [turyści – przyp. M. Ż.] wyczynu niebywałego: nie należą do żadnego z miejsc, które odwiedzają, wszędzie są gośćmi tylko, wszędzie są w przejeździe. Gdziekolwiek by byli, są „na zewnątrz”. Od wszystkiego i wszystkich turysta trzyma się na odległość i robi, co może (a może wiele), by ten dystans się nie kurczył²⁷.

²² Marek Pacukiewicz, *Grań kultury...*, s. 21.

²³ Tamże, s. 22.

²⁴ Pavol Barabáš, *Pavol Barabáš*, wyw. Jerzy Porębski.

²⁵ Przemysław Bolechowski, *Cepry skarżą się na muchy w Tatrach*, http://z-ne.pl/s,doc,32495,1,1530,cepy_skarza_sie_na_muchy_w_tatrach.html (dostęp: 5.05.2017); Maciej Pałahicki, *„W Tatrach grasują dzikie niedzwiedzie!”*. Na co turyści skarżą się do TPN, <http://www.rm24.pl/fakty/polska/news-w-tatrach-grasuja-dzikie-niedzwiedzie-na-to-turysci-skarza-s-nId,1487788> (dostęp: 5.05.2017).

²⁶ Łukasz Bobek, *Tatry. Śmigłowiec TOPR, czy karetka pogotowia to dla nich taksówki*, <http://www.gazetakrakowska.pl/artukul/6207385,tatry-smiglowiec-topr-czy-karetka-pogotowia-to-dla-nich-taksowki,id,t.html> (dostęp: 5.05.2017).

²⁷ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Poznań 2000, s. 156.

Bauman dostrzega również inną figurę, przywoływaną już wielokrotnie w perspektywie filmów słowackiego dokumentalisty. Figurę daleką od komercyjnego turysty, ale wciąż jednak pyszną i niepokorną. Bauman wspomina o tych, którzy starają się przejmować władzę nad rzeczą i odciskać na niej swoje piętno, nadawać jej pożądany przez siebie kształt²⁸. Taką postawą odznacza się wielu alpinistów, którym można przypisać w filmach Barabáša rolę herosa kulturowego, próbującego przetransformować mityczną krainę tak, by odpowiadała jego potrzebom. Zdzisław Ryn uznaje, że wpisująca się w tę perspektywę rywalizacja jest nieodzowną częścią wspinaczki wysokogórskiej. Wyróżnia on rywalizację zewnętrzną i wewnętrzną. Pierwsza z nich, polegająca na współzawodnictwie z drugim człowiekiem, jest zdaniem autora wtórna. Pierwotna rywalizacja w alpinizmie toczy się z samym sobą.

Nieprzeparła potrzeba wspinania się po górach i świadomego narażania się na niebezpieczeństwa i trudy zagrażające nieraz zdrowiu, a nawet życiu mogą świadczyć o tym, że predyspozycje do uprawiania alpinizmu tkwią w psychicznej i biologicznej naturze człowieka. [...] W istocie jest ona [rywalizacja – przyp. M. Ż.] walką o poczucie własnej wartości²⁹.

Niezdrową potrzebę testowania siebie, wydzierania przyrodzie kolejnych dróg i szczytów, potwierdzają chociażby rozmówcy Pacukiewicza z *Grani kultury*. Jeden z nich zapytany, dlaczego chce pojechać w Himalaje, odpowiada: „To chęć sprawdzenia się na tej wysokości, zobaczyć, jak działałam”³⁰. Graniczący z szaleństwem przymus przekraczania samego siebie i własnych możliwości we wspinaczce zauważa również w swoim artykule Jacek Sieradzan³¹. Ta nieodpowiedzialna postawa dotyczy zarówno amatorów, jak i doświadczonych alpinistów, o czym świadczy wiele relacji wybitnych przedstawicieli tego sportu, między innymi Stanisławskiego, bohatera *Życia dla pasji*. Stanisławski w jednym ze swoich tekstów używa charakterystycznego języka podboju. Po całodziejnej wspinaczce nie bez dumy pisze:

Pod głową miałem takie same głazy, jak te, które leżały pół kilometra poniżej i były mem wczorajszem legowiskiem. Za to jednak te pięćset metrów wzniesienia miało

²⁸ Tamże, s. 159.

²⁹ Zdzisław Ryn, *Istota rywalizacji w alpinizmie*, „Taternik” 1969, nr 4 (205), s. 145–146.

³⁰ Marek Pacukiewicz, *Grani kultury...*, s. 200.

³¹ Zob. Jacek Sieradzan, *Przeżycia psychiczne, religijne i mistyczne podczas wspinaczki wysokogórskiej*, „ALBO albo” 2014, nr 1, s. 86.

znaczenie dla mego sposobu czucia. Stwierdzałem oczywiście, że najśmielsze zerwy Tatr – uległy nam. Leżały teraz tuż pod nami. Dotykałem rękami na jawie ich górnej krawędzi. Nie mogłem więc napawać się grozą gór, która powstanie dopiero znów, gdy wrócę do doliny. Teraz czułem zmęczenie człowieka nasyczonego i miałem ochotę spać bez snów³².

Stanisławski w tym samym tekście redukuje wspinaczkę i góry do dzieła sztuki, uprzedmiotawia je, wpisując w dyskurs kultury początku XX wieku: „Przejście takich 45 metrów komina to cała epopeja. A dla taternictwa to *masterpiece*”³³. Próbuje on zresztą uprawiać alpinizm metodą konstruktywistyczną, co miałoby oznaczać planowanie drogi na szczyt wokół „idealnego pionu”³⁴. Dla takich alpinistów zazwyczaj nie są istotne góry, poczucie, że to człowiek musi dostosować się do ekosystemu, do którego wkracza.

Walka o przetrwanie, która jest poniekąd walką sztuczną, ponieważ narzuconą samemu sobie, zazwyczaj kończy się tragicznie. Barabáš kładzie w swoich filmach silny nacisk na wypadki w górach. Sabovčík w *Życiu dla pasji* opisuje wyprawę na tzw. trylogię alpejską (szczyty: Eiger, Matterhorn i Grandes Jorasses) ze swoim partnerem, który zginął podczas wspinaczki. Przyznaje, że po tamtych zdarzeniach był bliski rezygnacji ze wspinaczki i dzisiaj, doświadczony tragedią, nie zdecydowałby się na przejście niektórych z dróg. Pomimo sformułowanych w powyższy sposób deklaracji można zauważyć, że bohatera *Życia dla pasji* nadal interesują ekstremalne doświadczenia alpinistyczne.

Inną tragiczną historią, tym razem wpisaną w opowieść o słowackich tatrzańskich tragarzach w *Pod ciężarem wolności*, jest historia młodego Juraja Petranskiego. Jego ambicja kazała mu wybrać się z ładunkiem do schroniska w wyjątkowo złą pogodę. Relacja matki Juraja pozwala domniemywać, że dwudziestokilkuletniemu mężczyźnie zależało na imponowaniu innym honorem, wytrwałością i odwagą. Doświadczony tragarz, Peter Petras, jeden z czterech głównych bohaterów filmu, opowiada, że Juraja „pchała duma tragarza, żeby przejść teren zagrożony lawinami, dotrzymać słowa i dostarczyć ładunek do schroniska”. Petranský zginął pod lawiną. Nieprzypadkowe jest miejsce, które Barabáš wybrał dla tej historii w strukturze narracyjnej całego filmu. Stanowi ona niejako punkt kulminacyjny i kontrapunkt jednocześnie. Viktor Beránek, drugi z bo-

³² Wiesław Stanisławski, *Ponad największą otchłanią Tatr*, „Taternik” 1933, nr 5/6, s. 101.

³³ Tamże, s. 99.

³⁴ Wiesław Stanisławski, *Konstruktywizm w taternictwie*, [w:] Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939, red. Jacek Kolbuszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 270–275.

haterów filmu, tragarz z niemal kilkudziesięcioletnim stażem i opiekun Chaty pod Rysami, tuż przed zaprezentowaniem historii Juraja stwierdza: „Najbardziej wytrwali [w pracy tragarza – przyp. M. Ż.] są ci, którzy przyszedli tu po to, żeby czerpać energię z gór, ale musisz wiedzieć jak ją wchłaniać, inaczej nic z niej nie przyswoisz dla siebie”. Z medytowaniem w górach poprzez pracę fizyczną, co widoczne jest w ujęciach pokazujących niosących ładunki Beránka, Petrasa, Ladislava Chudíka i Ladislava Kulangę, kontrastuje scena prezentująca memoriał Juraja Petraskiego. Z jednej strony memoriał ten podtrzymuje ginącą tradycję tragarzy górskich, z drugiej jednak zamienia tych, którzy wykonują obrazowany zawód, w sportowców, co przeczy wyznawanej przez głównych bohaterów filozofii wyciszonego zachwytu górami, nieśpiesznej cierpliwości i wewnętrznej równowagi. Tym samym tacy tragarze, jak Beránek, Chudík, Kulanga i Petras są dla Barabáša kwintesencją tego, co można by określić mianem człowieka gór. Reżyser ze smutkiem przyznaje, że po polskiej stronie Tatr zabrakło już ludzi wnoszących do schronisk zapasy. Jest to bodaj jedyna różnica pomiędzy polskimi i słowackimi Tatrami, co być może jest również jedynym dowodem na jakikolwiek podział obrazowanych przez Słowaka gór. Barabáš stwierdza: „Bez tragarzy schroniska i doliny tracą swój ludzki wymiar”³⁵. Podobne słowa wypowiada Beránek: „Jeśli zawód tragarza zniknie, Tatry nie będą już takie same. To tak, jakby wymarły świstaki albo kozice”. Nieliczni alpiniści i tragarze sprawiają więc, że w niektórych najmniej dostępnych miejscach w górach wciąż człowiek może odczuwać siebie jako fragment większej całości, którą jest natura³⁶.

Twórczość Barabáša skupiona na Tatrach jako na niepodzielnej całości układa się w pewien logiczny ciąg. Niemal od początku swojej kariery Słowak kręcił filmy o rajskich, mistycznych górach, które pozwalały zrozumieć, „jakim cudem jest świat i człowiek”³⁷. Taki obraz mitu wyłaniał się w filmach od *Tatrzańskiego misterium* po *Ciszę nad obłokami*. Do tej rzeczywistości niezmaconej negatywnymi skutkami kultury i cywilizacji wraca jeszcze w nieco wtórnym w stosunku do *Tatrzańskiego misterium* i *Ciszy nad obłokami*, ale wciąż niezwykle atrakcyjnym wizualnie, *Tam, gdzie przemawia cisza*. Jednak z czasem Barabáš coraz chętniej opisuje ludzi, przede wszystkim taterników, czyli osoby próbujące się zestroić bądź

³⁵ Pavol Barabáš, *Pavol Barabáš*, wyw. Jerzy Porębski.

³⁶ Por. Mateusz Żebrowski, *Na grani sportu. Tatry w „Deklaracji nieśmiertelności” M. Kosszałki i „Wysokich Tatrach. Krainie zatrzymanej w czasie” P. Barabáša*, [w:] *Filmowe oblicza sportu*, red. Agnieszka Barczyk-Sitkowska, Mateusz Krzekotowski, Mateusz Żebrowski, Primum Verbum, Łódź 2017, s. 80.

³⁷ Andrzej Szyjewski, *Etnologia religii*, s. 88.

sprzeciwić *genius loci* gór. Ta ambiwalencja, często nieumiejętność porozumienia się z Tatrami, staje się tematem cyklu *Opowieści o tatrzańskich szczytach* i *Życia dla pasji*. Filmy te często opowiadają o zatraceniu stanu pierwotnego, stanu, który w *Śladach na grani* został opisany w następujący sposób: „Przebywanie w górach wysokich może być utrapieniem [...]. Po-tem przestaje być ciężkie, gdyż człowiek staje się częścią przyrody. Zbliża się do animalizmu, do stanu pierwotnego, zwierzęcego”.

Wydaje się, że naturalną konsekwencją, dotychczasowym podsumowaniem tatrzańskich filmów Barabáša, jest obraz *Pod ciężarem wolności*. Choć *Pod ciężarem wolności* opowiada o ludziach w górach, nie zaś o ogólnej symbiozie wszelkich elementów, które składają się na tatrzański ekosystem, to jednak można odnieść wrażenie, że występujący jako główni bohaterowie tragarze są tymi, którzy niejako raz jeszcze otwierają bramy mitycznej krainy, jaką mogą być góry. Podobnie jak Rogowski widzi w Tatrach nauczyciela³⁸, tak też Barabáš zdaje się mówić, że jeśli człowiek, tak wrośnięty w cywilizację, nie ma naturalnej umiejętności wyjścia ze stanu immersji w kulturze i nie potrafi doświadczyć gór jako natury, to wiedza ta może przyjść wraz z doświadczeniem. Takie właśnie „oświecenie” staje się udziałem bohaterów *Pod ciężarem wolności*. Tym samym odwieczność gór, ich niezmiennie „bycie” sprawia, że w każdej chwili można odkryć mityczną krainę z *Ciszy nad obłokami*, bo jak twierdzi Pacukiewicz, dywagując nad statusem doświadczenia alpinistycznego:

Istotę rzeczy odnajduje alpinista w strukturze świata otaczającego podmiot, zamiast w transcendentálním zewnątrz. Prawda jest drogą, w której istnieniu zanurza się człowiek, a nie wyizolowanym ze świata metafizycznym zwornikiem wierzchołka³⁹.

Bibliografia

Druki zwarte

- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Poznań 2000.
Bedecker tatrzański, red. Ryszard Jakubowski, PWN, Warszawa 2000.
Janicka-Krzywda Urszula, Ceklarz Katarzyna, *Czary góralskie. Magia Podtatrza i Beskidów Zachodnich*, Wydawnictwo Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2014.
Lewicka Maria, *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012.
Łączą nas mikroprojekty, red. zbiorowa, Wydawnictwo Związek Euroregion „Tatry”, Nowy Targ 2015.

³⁸ Roman E. Rogowski, *Mistyka Tatr*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 148–151.

³⁹ Marek Pacukiewicz, *Grań kultury...*, s. 10.

- Pacukiewicz Marek, *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*, Universitas, Kraków 2012.
- Paryski Witold H., Paryska Zofia, *Wielka Encyklopedia Tatrzańska*, Wydawnictwo Górskie, Poronin 1995.
- Rogowski Roman E., *Mistyka gór*, Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, Wrocław 1992.
- Rogowski Roman E., *Mistyka Tatr*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
- Ryn Zdzisław, *Medycyna i alpinizm*, PWN, Warszawa–Kraków 1973.
- Stanisławski Wiesław, *Konstrukttywizm w taternictwie*, [w:] *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939*, red. Jacek Kolbuszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Szyjewski Andrzej, *Etnologia religii*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2016.
- Wierciński Andrzej, *Magia i religia*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2010.
- Żebrowski Mateusz, *Na grani sportu. Tatry w „Deklaracji nieśmiertelności” M. Koszałki i „Wysokich Tatrach. Krainie zatrzymanej w czasie” P. Barabáša*, [w:] *Filmowe oblicza sportu*, red. Agnieszka Barczyk-Sitkowska, Mateusz Krzekotowski, Mateusz Żebrowski, Primum Verbum, Łódź 2017.

Czasopisma

- Ryn Zdzisław, *Istota rywalizacji w alpinizmie*, „Taternik” 1969, nr 4 (205).
- Sieradzan Jacek, *Przeżycia psychiczne, religijne i mistyczne podczas wspinaczki wysokogórskiej*, „ALBO albo” 2014, nr 1.
- Stanisławski Wiesław, *Ponad największą otchłanią Tatr*, „Taternik” 1933, nr 5/6.

Źródła internetowe

- Barabáš Pavol, *Pavol Barabáš*, wyw. Jerzy Porębski, <http://www.activelifedvd.pl/rozmowy/63-pavol-barabas.html> (dostęp: 5.05.2017).
- Bobek Łukasz, *Tatry. Śmigłowiec TOPR, czy karetka pogotowia to dla nich taksówki*, <http://www.gazetakrakowska.pl/artykul/6207385,tatry-smiglowiec-topr-czy-karetka-pogotowia-to-dla-nich-taksowki,id,t.html> (dostęp: 5.05.2017).
- Bolechowski Przemysław, *Cepryskarżą się na muchy w Tatrach*, http://z-ne.pl/s,doc,32495,1,1530,-cepyr_skarza_sie_na_muchy_w_tatrach.html (dostęp: 5.05.2017).
- <http://www.euroregion-tatry.eu/historia,3,p.html> (dostęp: 5.05.2017).
- http://z-ne.pl/s,menu,1243,encyklopedia_tatr.html (dostęp: 5.05.2017).
- Magyarország Kárpátgyesülete*, http://z-ne.pl/t,haslo,2959,magyarorszagi_karpategyuesulet.html (dostęp: 5.05.2017).
- Pałahicki Maciej, *„W Tatrach grasują dzikie niedźwiedzie!”*. *Na co turyści skarżą się do TPN*, <http://www.rmfm24.pl/fakty/polska/news-w-tatrach-grasuja-dzikie-niedzwiedzie-na-to-turysci-skarza-s,nId,1487788> (dostęp: 5.05.2017).
- Polskie Towarzystwo Tatrzańskie (dawne, 1873–1950)*, [http://z-ne.pl/t,haslo,3820,polskie_towarzystwo_tatrzańskie_\(dawne,_1873-1950\).html](http://z-ne.pl/t,haslo,3820,polskie_towarzystwo_tatrzańskie_(dawne,_1873-1950).html) (dostęp: 5.05.2017).
- Lenin Włodzimierz*, http://z-ne.pl/t,haslo,2750,lenin_wlodzimierz.html (dostęp: 5.05.2017).

Streszczenie

W artykule zostały zaprezentowane filmy ewokujące obraz Tatr w twórczości słowackiego dokumentalisty Pavla Barabáša. Autor wpisuje twórczość reżysera w perspektywę mistycznej interpretacji mitu, rozumianą za Andrzejem Szyjewskim jako kosmogoniczny cud i tajemnica odkrywana przez człowieka. Odkrywana, czyli istniejąca w świecie obiektywnie jako *genius loci*, niezależny od ludzkiego doświadczania miejsca (według teorii Marii Lewickiej).

Wyróżniono dwa typy tatrzańskich filmów – pierwszy, obrazujący Tatry jako raj, stan idealny; drugi, przywołujący ludzkie intymne historie osadzone w górskim pejzażu. To właśnie drugi typ obrazów pozwala zobaczyć Tatry jako jedność, pomimo ich politycznego podziału pomiędzy Polskę i Słowację (w przypadku pierwszego typu jedność jest oczywistym stanem pramaterii). Ważniejszy niż przynależność etniczna czy narodowa jest dla Barabáša stosunek do gór, który ponownie przybliża bądź oddala jednostkę od Tatr jako mitycznej krainy. Autor artykułu w tym kontekście zestawia ze sobą dwa typy bohaterów – herosa kulturowego, próbującego transformować góry na swoje potrzeby (typ ten zazwyczaj ponosi porażkę i zostaje przez góry ukarany) oraz zbawiciela, umiającego wprowadzić do swojej egzystencji paradygmat zgodny z cyklem życia i prawami obecnymi w górach.

Artykuł dotyczy takich filmów, jak: *Tatrzańskie misterium* (2003), *Cisza nad obłokami* (2009), seria *Opowieści o tatrzańskich szczytach* (2011–2013), *Życie dla pasji* (2014) i *Pod ciężarem wolności* (2016).

Oficerowie wciąż czerwoni? Filmowy wizerunek postkomunistycznych służb specjalnych na przykładzie *Psów* oraz *Czerwonego Kapitana*

W niniejszym studium porównawczym zajmę się dwoma filmami, których temat dotyczy działalności i sposobu funkcjonowania dawnych komunistycznych służb specjalnych po przełomie politycznym w Polsce po 1989 roku (po częściowo wolnych wyborach parlamentarnych z 4 czerwca) i na Słowacji (Czechosłowacji) w roku 1992, powstałej w wyniku podziału Czechosłowacji na dwa oddzielne byty państwowe – Czechy oraz Słowację. To ostatnie wydarzenie miało miejsce 1 stycznia 1993 roku (data oficjalnego złożenia podpisów głów państw), ale zgoda nań nastąpiła kilka miesięcy wcześniej, właśnie w roku 1992, który można nazwać w tym kontekście rokiem podziału czy rozpadu. Polski film *Psy* Władysława Pasikowskiego powstał dość szybko po przełomowych dla historii naszego kraju zdarzeniach, bo już w 1992 roku¹; *Czerwony Kapitan* (cz. *Rudý kapitán*, sł. *Červený kapitán*), film słowacki, a właściwie słowacko-czesko-polski (jeśli spojrzeć na wiodących producentów) w reżyserii Michala Kollára dużo później, dopiero w roku 2016. Mimo dość odległej perspektywy czasowej uważam, że warto dokonać zestawienia akurat tych filmów, ponieważ wspólnym kontekstem jest wspomniany wyżej moment historyczny – czas przemiany, gwałtownego, stosunkowo krótkiego okresu, w którym wymienione kraje przeszły transformację ustrojową. Wynikłe z niego procesy i napięcia dotknęły bardzo mocno policji i służb specjalnych, w tym tzw. policji wewnętrznej. Stąd pomysł na charakterystykę wizerunku ich bohatera – w obu przypadkach „ubeka”², który musi odnaleźć się w nowych okolicznościach politycznych, a przy tej okazji – na analizę porównawczą obu filmów.

* Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹ Jego szeroką i burzliwą recepcję zebrał Marcin Adamczak w swojej książce *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 240–244.

² Na polskim gruncie naukowym charakterystyką postaci „ubeka” zajęła się już Natasza Korczarowska-Różycka w: taż, *Ballada o pobożnym ubeku, czyli polskie kino i polityka (1989–2015)*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 21, s. 242–271.

Utwory te stworzyli reżyserzy należący do różnych pokoleń i na nieco innym etapie swojej kariery. Dla Pasikowskiego, urodzonego w 1959 roku w Łodzi reżysera i scenarzysty, prezentującego bardzo autorską postawę w ramach kina gatunków, *Psy* były drugim filmem pełnometrażowym w karierze, po powstałym rok wcześniej *Krollu* (1991) opowiadającym sensacyjną historię w kontekście nieprawidłowości w polskim wojsku. Dla Kollára natomiast, urodzonego w 1978 roku w Bratysławie, *Czerwony Kapitan* okazał się debiutem reżyserskim kogoś, kto zaczynał pracę w kinematografii nieco wcześniej od zawodu producenta (*Po ślubie* [Libánky] Jana Hřebecka z 2013 roku, mistrza czeskiego kina). Kollár, produkując, reżyserując i pisząc z dwójką współautorów – Miro Šifrem i Anną Fikovou – scenariusz, dopełniał raczej wieloautorskość całego przedsięwzięcia, ponieważ dokonywał wspólnie z pozostałymi adaptacji popularnej powieści pod tym samym tytułem.

Książka autorstwa Dominika Dána jest częścią mocno już rozbudowanej serii powieści. Dán pisze swoją bestsellerową serię powieści detektywistycznych już od 2005 roku i liczy sobie ona ponad dwadzieścia pozycji. Jej bohaterem jest policjant śledczy od spraw kryminalnych, Richard Krauz, który rozwiązuje zagadki zbrodni na Słowacji mniej więcej od wiosny 1988 roku (kolejno wydawane powieści nie ukazywały bohatera w ujęciu chronologicznym), czyli od momentu, kiedy w niektórych krajach środkowej i wschodniej Europy komunizm zaczynał mocno korodować, by kilkanaście miesięcy później dokonać swojego żywota, co potwierdziło się także poprzez wybory parlamentarne. Pisarz od wielu lat pracuje w policji jako detektyw w wydziale kryminalnym, a jego osiągnięcia w tej dziedzinie zostały potwierdzone współpracą z tamtejszym ministerstwem spraw wewnętrznych. Autora, doskonale znającego realia opisywanych zdarzeń, interesuje nie tylko stworzenie ciekawego bohatera i emocjonującej fabuły, sprowadzonej do rozwiązywania kryminalnych zagadek. Wykreował postać poruszającą się w określonej przestrzeni – chaotycznej, istniejącej na gruzach starego porządku, zmieniającą się stopniowo wraz z upływem czasu, ale także na tle przemian społeczno-politycznych, będących wyrazistym zapleczem dla przygód głównego protagonisty. Inna sprawa, że można te kwestie zobaczyć lepiej, znając więcej książek z serii. *Czerwony Kapitan*³ jest bowiem siódmą powieścią cyklu, a pierwszą z zaledwie kilku wydanych w Polsce. Trudno dociekać, dlaczego właśnie ta książka jako pierwsza została zaadaptowana na potrzeby kina; można zaryzykować tezę, że istotny był tutaj czas akcji, czerwiec 1992, zatem połowa roku,

³ Dominik Dán, *Czerwony Kapitan*, przeł. Antoni Jeżycki, Media Rodzina, Poznań 2014.

w którym dyskutowano o podziale Czechosłowacji, a właściwie ciągle proces, który się wtedy dokonywał. W filmie jest to czas nieco późniejszy, akcja zawiązuje się mniej więcej od końca lipca – widz zostaje o tym poinformowany przy pomocy czołówki utworu, przywołującej czas Igrzysk Olimpijskich w Barcelonie. Wróćmy jednak do dalszego zestawienia *Psów* i *Czerwonego Kapitana*.

Przestrzeń

W obu filmach mamy bardzo wyrazistego, choć zupełnie różnego bohatera. Aby móc się przyjrzeć tym postaciom, trzeba najpierw scharakteryzować nieco dokładniej czas i miejsce akcji tych utworów. W *Psach* jest to Polska 1989 roku, uwolniona od władzy komunistycznej, ale wciąż niepewna swego *status quo*. Trwa weryfikacja pracowników dawnych służb specjalnych, wykonujących dotąd swoją pracę wbrew dobru obywateli. Część z nich trafia do służby w policji, mającej służyć społeczeństwu obywateli, a nie – wyłącznie takiej czy innej władzy. Jako że nie można nowych struktur bezpieczeństwa budować od zera, spora grupa dawnych „ubeków”, jak ich powszechnie nazywano, zaczyna pracę pod szyldem nowej władzy i nowego porządku. Nie wszystkim się to podoba. Powszechnie stawiane jest pytanie: czy można zaufać komuś, kto dotąd odnajdywał się w zniewalaniu tych, których ma dzisiaj chronić? Umieszczenie akcji w środowisku byłych ubeków i policjantów w różnym stopniu wspierających dawny reżim spowodowało podwaliny pod specyficzny, symboliczny, ale i w dużej mierze dosłowny charakter przestrzeni filmu. Jest ona brutalna i zwulgaryzowana, pełna aktów przemocy fizycznej i słownej, miejscem powszechnego cynizmu i zdrady. To świat, gdzie instytucje służebne wobec obywateli pełne są wciąż osób, co do których charakteru i zachowania nie można mieć pewności. W budynkach policji palone są tajne dokumenty, korupcja jest niemal jawna, dochodzi też do eskalacji działań przestępczych. Ma tego świadomość bohater *Psów*, Franz Maurer (Bogusław Linda). Jest on wręcz emanacją zamieszkiwanej przez siebie czasoprzestrzeni. Trzydziestokilkulatek, oficer z dużym doświadczeniem i talentami, ale trudnym charakterem (świadczy o tym duża liczba pochwał i jeszcze większa liczba nagan, jakie otrzymał w czasie pracy), jest pozbawiony złudzeń, że nowa praca będzie się czymś różniła od dawnej. Początkowo można to traktować jako podejście pragmatyczne czy, w gorszym przypadku, cyniczne. Franz zna naturę zawodu, a zwłaszcza swoich kolegów, z których część,

nie przeszedłszy pozytywnej weryfikacji, znalazła sobie zatrudnienie w sektorze prywatnym, najczęściej niestety w strukturach mafijnych, także zagranicznych. Często zresztą są one powiązane ze służbami zagranicznych wywiadów, zwłaszcza krajów sąsiednich. Nie chodzi jednak o wpływy polityczne. Pasikowski sugestywnie podkreśla, że ważniejszy stał się interes prywatny, nie zaś państwowy. O ten pierwszy natomiast można zadbać, przede wszystkim uczestnicząc w handlu narkotykami. W filmie sugeruje się, że niektórzy przedstawiciele dawnych lub jeszcze istniejących służb wewnętrznych – rosyjskich, niemieckich (z NRD) oraz polskich – podległych władzom komunistycznym połączyły siły, by przejąć władzę nad rynkiem narkotykowym w Polsce. Reasumując: przestrzeń *Psów* to przestrzeń zdegradowana, miejsce, gdzie zostaje zawieszona albo co najmniej dramatycznie ograniczona sfera bezpieczeństwa publicznego i naturalnego charakteru prawnego instytucji, a zwłaszcza reprezentujących je funkcjonariuszy, którzy skupiają się często na działalności podporządkowanej celom indywidualnym, prowadząc ją w sposób przestępczy.

W *Czerwonym Kapitanie* sytuacja wygląda nieco inaczej. Jak wspominałem, autorzy filmu umieścili akcję w innym momencie dziejowym. Czechosłowacja Anno Domini 1992 nie rozpadła się jeszcze formalnie, choć w mentalności obywateli, a także działalności instytucji państwowych czy społecznych proces ten jest już mocno zaawansowany. W tym przypadku bohaterami są oficerowie policji z wydziału zabójstw, na których również ciąży odium lat służby dla władz dawnego systemu. Dawni funkcjonariusze, jak pokazuje to Michal Kollár za powieściopisarzem, świetnie odnajdują się w nowych realiach. Ich dotychczasowa władza i bezkarność w komunistycznej Czechosłowacji wydają się naturalnie przechodzić do struktur państwa demokratycznego (proces ten trwa już kilka lat). Z ich perspektywy, sądząc po wypowiedziach i czynach, można się spodziewać, że w podzielonym na dwa państwa dawnym kraju będzie podobnie. Podobnie jak w Polsce dwa, trzy lata wcześniej, trafiają albo do policji, albo zakładają firmy, czasami też zaczynają zajmować się działalnością polityczną. *Novum*, w kontekście filmu Władysława Pasikowskiego, jest ich silna, choć oczywiście toksyczna więź z Kościołem katolickim. Z jednej strony akcentuje się, że został on uwikłany siłą w zależność od komunistycznych służb bezpieczeństwa, z drugiej natomiast podkreśla, do jakiego stopnia w nowej rzeczywistości ta więź jest podtrzymywana, także przez tamtejszych hierarchów Kościoła, czerpiących zyski lub/i mających ochronę ze strony dawnych „ubeków”, ukrywających ich ewentualne nieczne uczynki, odbywające się dzisiaj

pod parasolem ochronnym dawnych, wciąż aktywnych służb. Trudno dociec, na ile taka wizja może mieć odzwierciedlenie w rzeczywistości historycznej. Można domniemywać, że jest wyolbrzymiona na potrzeby opowieści, ale z pewnością uczyniono ją bardzo sugestywną⁴. Stąd też chyba, podobnie jak w *Psach*, obserwujemy świat bardzo brutalny, skorumpowany, nieprzyjazny zwykłemu obywatelowi, pełen przemocy i okrucieństwa, który łatwo infekuje postronnych albo uderza w nich rykoszetem. Chwilami można odnieść wrażenie, że żadne spory nie są w nim rozwiązywane bez użycia siły. Dialog z kolegą czy rozmowa ze świadkiem są prowadzone w kontekście zależności jednej osoby od drugiej, przy pomocy gróźb, przemocy psychicznej lub nawet tortur. Policjanci są nie tylko zepsuci moralnie: widać też w ich poczynaniach znużenie, niechęć i obawę przed podejmowaniem spraw trudnych czy naruszających czyjeś terytorium wpływów. Grają znaczącymi kartami, łamiąc niechętnie ustalone pokątnie zasady. Są jednak wyjątki, czasami stać ich na bezinteresowną pomoc koledze, może nawet pozostają otwarci na przyjaźń. Do tego potrzeba jednak kogoś mniej uwikłanego w dawne układy, a zwłaszcza bezkompromisowego, trzymającego się nie tyle imperatywu etycznego, ile intelektualnego czy zasad profesjonalizmu. Taki jest główny bohater filmu, stosunkowo młody oficer Richard Krauz (Maciej Stuhr). Aby jednak przyjrzeć mu się dokładniej, zwłaszcza w kontekście postaci Franza z *Psów*, musimy zająć się wykorzystaniem przez obu reżyserów wzorców genologicznych, które znacznie wpłynęły na kształt głównych protagonistów tych filmów.

Gatunek

Psy Władysława Pasikowskiego mają za wzór kino sensacyjne w odmianie filmu policyjnego. Bohaterem jest stróż prawa ukazywany w środowisku innych sobie podobnych, a jego działalność to nie tylko praca polegająca na rozwiązywaniu kolejnych zagadek kryminalnych, lecz także skomplikowane interakcje z kolegami, z którymi musi negocjować lub

⁴ Jeśli ktoś, zwłaszcza z polskich widzów, ma wątpliwości, czy twórcy filmu nie hiperbolizują ciemnej sfery życia naszych południowych sąsiadów z tamtego okresu, może sobie przypomnieć porwanie przez agentów słowackiego wywiadu SIS w 1995 roku syna prezydenta tego kraju – Michala Kováča juniora, noszącego imię i nazwisko ojca. Do dzisiaj podejrzewa się, że stali za tym ludzie podlegli ówczesnemu premierowi Słowacji, Vladimirovi Miečarowi. Obaj politycy byli wtedy w silnym konflikcie.

wręcz walczyć o sposób prowadzenia śledztwa. Niewątpliwie gatunek⁵ ten jest w gruncie rzeczy kontaminacją, co jeszcze mocniej widać dzisiaj, w dobie powszechnej hybrydyzacji form rodzajowych i gatunkowych. Połączenie thrillera, filmu gangsterskiego i detektywistycznego jest wzorcowo zobrazowane filmem autora *Operacja Samum* (1999). Pasikowski odwołuje się do późnej odmiany tego gatunku, zwłaszcza amerykańskich *cop movies* z lat 70. XX wieku, czasów *Francuskiego łącznika* (*The French Connection*, 1971) Williama Friedkina i *Serpico* (1973) Sidneya Lumeta. Według syntetycznej opinii encyklopedycznej:

Policjant w tych f. [filmach – przyp. J. N.] to najczęściej samotny indywidualista, który świadom nieudolności systemu prawa zmuszony jest stosować metody nielegalne, stawiające go na granicy dobra i zła. Pojawia się motyw korupcji; alienację bohatera pogłębia wielkomięska sceneria. F. [film] p. [policyjny] w tej postaci pełni funkcję rozrywkową, jednocześnie jednak daje pesymistyczną wizję rzeczywistości, odzwierciedla niepokoje społeczeństwa doby kontestacji⁶.

Postać policjanta nigdy nie będzie tu jednoznacznie określona etycznie; musi się ona uciekać do zachowań poza granicami prawa nie tylko po to, aby upomnieć się o sprawiedliwość, lecz także, aby chronić swe dobre imię, a często zdrowie i życie. Sytuacja Franza Maurera w świecie przedstawionym *Psów* jest pod tym względem modelowa. Początkowe starcie z grupą przemytników samochodów i w jego wyniku śmierć trójki kolegów-policjantów są tylko wstępem do większej intrygi, za którą kryją się dawni partnerzy Franza ze służb specjalnych, nie zawsze pozytywnie zweryfikowani przez nową władzę. Ma miejsce konflikt z Olem (Marek Kondrat), byłym kolegą z SB, który obecnie wybrał życie po drugiej stronie barykady. Dla bohatera granego przez Lindę liczy się zarówno zadanie policyjne, jak i kwestia osobistego honoru, nadszarpniętego przez podwójną zdradę dawnego przyjaciela. Policjant w filmie tego typu zwykle kieruje się jakimś kodeksem – zwykle lojalności koleżeńskiej, wierności rodzinie, troską o najmłodszych itd. Czasami też budzi się w nim sumienie pod wpływem skrajnie dramatycznych wydarzeń, których jest świadkiem lub uczestnikiem. Zwykle zresztą stoi po stronie przegranych, do których – notabene – sam się najczęściej zalicza. Bohater *Psów* jest człowiekiem

⁵ Najszerzej gatunek policyjny charakteryzuje w rodzimym piśmiennictwie Elżbieta Durys w swojej książce *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

⁶ KW (Katarzyna Wajda), hasło: *policyjny film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2003, s. 751.

przegranym z wielu powodów: opuszcza go żona, a następnie młoda ukochana, która odchodzi do lepiej sytuowanego w półświatku Ola, dawny kolega zdradza go i wydaje na niego wyrok, wreszcie – w planie społeczno-instytucjonalnym – nowi przełożeni nie darzą go zaufaniem. Wydaje się, że Franz znalazł się w ślepych zaułku, zresztą jako widzowie przeczuwaliśmy to wraz z nim niemal od początku rozwoju wydarzeń. Nic dziwnego, że tym łatwiej przychodzi mu łamać prawo – z każdą chwilą ma coraz mniej do stracenia.

Już dawno zauważono, że w amerykańskich filmach o policjantach granica między prawem a bezprawiem została znacząco przekroczone. I to bynajmniej nie w latach kontrkultury, a już w dekadzie lat 30. XX wieku. Nic dziwnego, że kino światowe, uczące się gatunków przeważnie od Hollywood, z ochotą przekreśliło wspomnianą granicę. Z czasem postępowano pod tym względem coraz swobodniej. Jak zauważono: „Policjant ścierający się z siłami zła musi często korzystać z metod nielegalnych. W konsekwencji, by być skutecznym w walce z przestępcami, by nie ustąpić im pola, musi upodobnić się do nich – tym zaś, co go odróżnia, jest jedynie policyjna odznaka”⁷. Ale sytuacja ukazana w *Psach* idzie jeszcze dalej. To przykład filmu policyjnego, w którym praca organów ścigania właściwie nie jest już przedstawiana jako służąca dobru społecznemu. Jest raczej podrzędną wobec zaspokojenia indywidualnych celów – na przykład zemsty czy ocalenia honoru. Co ważne, sfery: zawodowa i osobista bohaterów kina policyjnego dość szybko w ramach rozwoju tego gatunku uległy przemieszeniu. Oznacza to ni mniej ni więcej, że coraz trudniej jest spoglądać widzom na przedstawicieli prawa jako ich reprezentantów, jak na osoby dbające o dobro ogółu. Dalsze konsekwencje ekranowe tej sytuacji cytowany wyżej Krzysztof Loska określa jako: „wdarcie się przemocy w idylliczną sferę prywatności, problem przeniesienia zła, z którym ma się do czynienia w pracy, w sferę osobistą – tu sprowadzający się do zniszczenia życia rodzinnego”⁸. Oczywiście życie rodzinne czy prywatne bohatera *Psów* w żadnym stopniu nie wygląda na sielankowe, ale w innych okolicznościach społecznych czy historycznych mogłoby mieć taki charakter. Wydaje się, że zmiana ustrojowa w Polsce w 1989 roku przyniosła właśnie takie dramatyczne konsekwencje w ramach pracy i życia poza nią. Prawo często zostaje wyrugowane przez samosąd, osobiste porachunki górują nad profesjonalnym uprawianiem zawodu, który przecież z założenia ma charakter misyjny, o czym bohaterowie (a często także widzowie) kina

⁷ Jacek Ostaszewski, *Służyć, chronić i...*, czyli filmy o policjantach, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Rabid, Kraków 2001, s. 45.

⁸ Tamże, s. 49.

policyjnego zdają się zapominać. W polskich warunkach trzeba dodać do tego odium niechęci i podejrzliwości, jakimi społeczeństwo obdarzało Milicję Obywatelską i Służbę Bezpieczeństwa do 1989 roku. Po upadku rządów komunistycznych nowe, analogiczne służby państwa demokratycznego musiały stopniowo pracować na zmianę wizerunku. Pasikowski pokazuje, że miał to być proces długotrwały i dramatyczny. Późniejsze losy filmu policyjnego, po epoce kontrkulturowej lat 70. XX wieku, przyniosły znaczące poszerzenie wzorca gatunkowego, który w jednej z odmian ewoluował w kierunku moralitetu. Według Loski:

Konflikt samotnego policjanta z coraz groźniejszymi psychopatami, seryjnymi mordercami, handlarzami narkotyków czy terrorystami, dysponującymi często koneksjami politycznymi bądź też ukrywającymi swe działania za fasadą legalnej przedsiębiorczości, nabierał cech konfrontacji dwóch światów moralnych. W logice rozwoju opowiadania nie chodziło już o dowody winy czy zgromadzenie materiału obciążającego, lecz o spektakularną karę, o zniszczenie przeciwnika. Mariaż indywidualizmu ze stanem frustracji społecznej zaowocował typem bohatera, podejmującego nieustępliwą walkę w obronie społeczeństwa w sprawach, w których instytucje oficjalne się mylą. Dlatego mógł lekceważyć przepisy i egzekwować sprawiedliwość na własną rękę⁹.

Film Pasikowskiego modyfikuje jednak i ten schemat, ponieważ, co już podkreślałem, jego bohater broni własnych racji, a jeśli upomina się o dobro wspólne, to tylko mimochodem. Zanim jednak dokonamy pełnej charakterystyki Franza Maurera jako specyficznego bohatera kina policyjnego trzeba jeszcze określić schematy gatunkowe, którymi posługuje się Michal Kollár.

Czerwony Kapitan czerpie obficie z literatury i kina *noir* oraz próbuje klasyczne konstrukcje przeszczepić na grunt opowieści o policjantach ze środkowoeuropejskiego kraju, żegnających się ze służbą dawnemu, komunistycznemu reżimowi, także – ze społecznym napiętnowaniem jako służalców złej władzy. To podwójne mapowanie jest dość karkołomne. Reżyserowi udaje się zachować wiele atrybutów tego gatunku. Film cechuje bardzo mroczny nastrój, wręcz fatalistyczne podejście nie tylko co do możliwości rozwiązania zagadki kryminalnej, lecz także powrotu społecznego ładu oraz przywrócenia sprawiedliwości. Śledztwo w sprawie śmierci osoby, w której ciele, odnalezionym przypadkowo po kilku latach, znaleziono gwóźdź wbity w czaszkę, przyjmuje nieoczekiwany obrót i coraz szerszy zasięg. Okoliczności śmierci wskazują na robotę czechosłowac-

⁹ Tamże, s. 61–62.

kich służb specjalnych, a z nich wywodzą się niemal wszyscy ekranowi policjanci. Jak zatem w tych okolicznościach prowadzić śledztwo? Czy śledczy nie prowadzi go we własnej sprawie? Wśród nich jest ten bardziej uczciwy i obiektywny, młodszy o kilka lat od pozostałych główny bohater. Piętno „czerwonego” dotyka go w o wiele mniejszym stopniu niż pozostałych, ale sympatii czy choćby szacunku ze strony zwykłych obywateli za wiele przy pierwszym kontakcie i tak nie zyskuje. Ważniejsze natomiast, że jest człowiekiem w matni, podobnie jak dawni protoplaści czarnych kryminalistów. Nie może znaleźć właściwych narzędzi do oceny rzeczywistości, brakuje mu też stałych punktów odniesienia. Ani przyjaźń ani rodzina nie są w stanie w pełni się nimi stać. Są najczęściej ich namiastką. Ale reżyser, idąc śladem autora pierwowzoru literackiego, ma już dawno za sobą lekcje sztuki branej u Raymonda Chandlera i Dashiella Hammetta czy u filmowców-kłasyków: Johna Hustona, Fritza Langa lub choćby Roberta Siodmaka. W filmach tych ostatnich pojawiał się często sposób obrazowania odrealniony, momentami wręcz oniryczny. Kollár postępuje inaczej, stawiając na realistyczną odmianę opowieści *noir*, dość wiernie starającą się dokumentować rzeczywistość materialną i społeczną (czy też tak ją odtwarzać). Jeśli chodzi o tematykę, to pojawia u tego artysty motyw korupcji politycznej, zarażenia złem instytucji państwa i, co pewnie jeszcze gorsze, Kościoła. Ma to swoje dobre strony – jako widzowie możemy uznać w tym kontekście wykreowany przez niego świat za wiarygodny.

Reżyser wraz z polskim operatorem – Kacprem Fertaczem oraz scenografem – Tomášem Svobodą nawiązują niekłamany kontakt z rzeczywistością, którą opisują, a z którą wielu odbiorców konfrontowało się przecież jeszcze nie tak dawno na co dzień. Wygląd ulic, budynków, wnętrz, rodzaj ubiorów, jakie noszą postaci, harmonizuje zarówno z Bratysławą początku lat 90. XX wieku, jak i wieloma innymi dużymi miastami środkowej i wschodniej Europy. Miasto, zwłaszcza amerykańskie, w tego typu utworach bywało zazwyczaj molochem, pożerającym własne dzieci – zamieszkujących je niewinnych obywateli oraz przestępców. Było labiryntem, z którego trudno się wydostać. Kollárowi udaje się oddać ten charakter przestrzeni, mimo pomniejszonej skali, w jakiej się porusza i odmiennego kodu geograficzno-kulturowego. Słowacka stolica w *Czerwonym Kapitanie* odpycha niezgrabną architekturą, odrapanymi murami, brzydkimi ludźmi. Czasem, gdy akcja przenosi się poza wspomniane miasto, nie możemy jako widzowie rozpoznać innych obszarów, tak niewiele się różnią od Bratysławy, choć nominalnie są odrębne. Postaci poruszają się w świecie, któremu niewiele już brakuje do określenia: *locus*

horridus. Jednak ta zamierzona wizualna zgrzebność przestrzeni obraca się ostatecznie przeciw filmowi. Zaczyna nad nim ciążyć stosowany przez twórców weryzm. Zbyt duży nacisk położony na realizm przedstawiania i estetyczną dosłowność w połączeniu z dużą dawką przemocy dominują nad bohaterem, który staje się jeszcze jednym elementem fizycznego pejzażu tej historii. Nie wyrasta ani emocjonalnie, ani etycznie, ani choćby właśnie fizycznie ponad brudną, nieznoszącą urody i piękna przestrzeń.

Pamiętajmy, że dojrzały czarny kryminał, Chandlerowski z ducha, ukazywał politykę jako sferę życia podejrzaną, nihilistyczną, w najlepszym razie obłudną. Pod tym względem *Czerwony Kapitan* jest bardzo reprezentatywny. Wspominałem już, że została tu przedstawiona ukryta symbioza niektórych hierarchów Kościoła katolickiego i dawnych oficerów służby bezpieczeństwa. Charakter i skala tych związków może budzić grozę. Kollár pokazuje, że dwie instytucje o sprzecznych celach i sposobach funkcjonowania mogą prowadzić haniebną dialog i współpracę. Tym samym, za autorem literackiego pierwowzoru, a także amerykańskimi protoplastami, przeprowadza dramatyczną, nieoczywistą krytykę społeczną, cechującą literaturę i kino *noir*. Za tym wszystkim kryje się – może kluczowa – także wzięta od klasyków chęć zburzenia upraszczającej obraz rzeczywistości granicy między dobrem a złem. Tu jest ona wyjątkowo nieostra. Przykładowo, tytułowy czerwony kapitan (Oldřich Kaiser), który specjalizował się w przesłuchaniach przy pomocy tortur, z jednej strony jawi się jako kochający dziadek, opiekujący się na emeryturze wnukiem, z drugiej – w tych samych niemal scenach jest walczącym na śmierć i życie niedawnym oficerem aparatu przemocy, który wciąż potrafi być bezwzględny i śmiertelnie niebezpieczny. Bardzo trudno wskazać w *Czerwonym Kapitanie* jednoznaczne ukaranie za zło, które ktoś wyrządził, nie mówiąc już o nagrodzie za dobro, do którego się przyczynił; to także wyraziste echo sztuki dawnych mistrzów i rzemieślników *noir*.

Bohater

Franz Maurer jest bohaterem, który zdaje sobie sprawę, że jest człowiekiem przegrany zarówno w sferze zawodowej, jak i prywatnej. Opuszczany i zdradzany przez bliskich i przyjaciół często podkreśla, że jego miejsce jest na „śmietniku historii”, że trzeba po nim „posprzątać”, że jego czas minął. Jak zauważono: „Linda gra «mężczyznę po przejściach», zgorzkniałego, broniącego się przed światem warstwą cynizmu i wulgarności, w gruncie rzeczy jednak delikatnego, wrażliwego i zachowującego gdzieś

w głębi ślad dawnych ideałów”¹⁰. Część kolegów Franza zaczęła w nowych czasach bardzo dobrze prosperować; to ci, którzy dla pieniędzy potrafią odrzucić uczucia. Bohater natomiast znalazł się w tej grupie „psów”, która zamiast tropić i zdobywać, podlega „odstrzałowi”, co oznacza albo metaforyczne określenie odsunięcia od wpływów i apanaży, na przykład w związku z weryfikacją, albo dosłowne decyzje o likwidacji przez grupy przestępcze, powiązane zwykle z dawnymi lub aktualnymi kolegami z policji. Maurerowi bliższa jest postawa romantyczna, samotnego outsidera uparcie trzymającego się kilku wartości. Raczej nie wierzy już w sprawiedliwość zagwarantowaną przez instytucje; chce i musi wymierzać ją sam. Nie wierzy też w najważniejszy polski mit współczesności – mit „Solidarności”, tej pisanej z dużej litery. Jednak w decydujących momentach spieszy z pomocą kolegom z policji, a tych którzy podnieśli rękę na dawnych „towarzyszy broni”, często karze. Swoją bezkompromisową postawą ukształtował nawet tych, którzy jako nowi w zawodzie traktowali go podejrzliwie. Przyjaźń i odpowiedzialność w pracy, choć różnie interpretowane, wydają się drogowskazem moralnym. To ostatnie określenie wcale nie jest tu użyte przypadkowo. Bohater jest w istocie figurą grzesznika w subwersywnej wersji moralitetu¹¹, jakim są *Psy*. Paradoksalność użycia tej konwencji polega w filmie m.in. na tym, że Franz nie jest już alegorycznym Everymanem, lecz człowiekiem w określonym czasie i miejscu. Jednak nadal pozostaje bytem uniwersalnym, kimś, kto walczy ze sobą, próbując zachować twarz. Kluczowa jest tu prawdopodobnie scena, w której Maurer decyduje się nie przystępować do narkotykowej mafii, lecz z nią – na małą skalę oczywiście – próbuje się rozprawić. Postawiony przed przymusem wyboru decyduje się, nie bacząc na konsekwencje, wybrać w zgodzie z wewnętrznym głosem, jeśli trudno w tym przypadku mówić o sumieniu. Czy nie przypomina w tym dawnego bohatera średniowiecznej przypowieści?

Próbując z kolei dookreślić charakter postaci młodego oficera policji Krauza z *Czerwonego Kapitana*, można odwołać się do kategorii moralnych obecnych również w czarnym kryminale. Nie ma tu takiej ich relatywizacji, jaką obserwowaliśmy w *Psach*; choć można się na pozór spodziewać, że i w tej czasoprzestrzeni relacje dobro–zło będą podlegać umowie społecznej. Stary, totalitarny system społeczno-polityczny zostaje zastąpiony nowym, z założenia demokratycznym i sprawiedliwszym. Kollár wybrał moment historycznego przełomu, aby nie było to jednoznaczne

¹⁰ Mirosław Przyłipiak, Jerzy Szyłak, *Kino najnowsze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 180.

¹¹ Ciekawą interpretację filmu w perspektywie moralitetowej przedstawił wkrótce po premierze Piotr Lis w: tenże, *Moralitet z klocków*, „Kino” 1993, nr 5, s. 14–15.

i łatwe. Postawił na płynność, ciągłą walkę sił starego i nowego porządku. W klasycznym modelu ta walka odbywa się także we wnętrzu człowieka. W jednej z pierwszych scen Richard Krauz informuje jedną z postaci, u której budzi dużą nieufność, że wstąpił do policji w 1985 roku, więc jeszcze w okresie mocnej pozycji komunistów, ale pracuje teraz w wydziale kryminalnym i nie ma z polityką nic wspólnego. „Dobry ubek i zły ubek w jednym” – mówi o nim wspomniana rozmówczyni. U młodego policjanta ewentualnych dylematów z tego wynikających nie widać, jest zdeterminowany, aby odkryć, kto stoi za zbrodnią sprzed kilku lat. Ale motywacji tego uporu nie znamy. Richard jest dla widza zagadką, podobnie dla kolegów z pracy. Budzi z czasem szacunek swoją nieustępliwością, ale pozostaje nieodgadniony. Wydaje się, że w wielkiej konstrukcji powiązań, matactw, przestępstw jest mechanizmem, który zaczął działać samoczynnie. Próby kontroli nad nim powiększają tylko bilans ofiar. Pod tym względem konstrukcja głównego bohatera filmu jest analogiczna do pomniejszych, w większości negatywnych postaci. Dostrzegł to już Bartosz Żurawiecki w jednej z pierwszych recenzji:

Autorzy rozmywiają indywidualną odpowiedzialność za zbrodnie. Niby wszystkie drogi zaczynają w pewnym momencie prowadzić do osławionego oprawcy, tytułowego Czerwonego Kapitana, ale i on okazuje się wyłącznie trybikiem w maszynie. Winę ponosi system komunistyczny, oskarżyć trzeba tych, którzy – ze strachu, z konformizmu, z wyrachowania – mu służyli¹².

Charakter i ukształtowanie bohatera każą myśleć o roli przypadku, determinującym zachowanie osoby, która dostała się we władanie sił, których nie pojmuje, ale którym musi się poddać. Jednak w takim modelu często obserwujemy daremność ludzkich wysiłków. Fatalizm ten udziela się całej słowackiej (i czeskiej) rzeczywistości przedstawionej w filmie. I ona, i Richard Krauz są jego ofiarami. Za jakiś czas, jak pokazała historia najnowsza tego kraju, będą mogli poczuć się zwycięzcami, przekraczającymi polityczny determinizm. To jednak dotyczy już ludzi i rzeczywistości pozaartystycznej. Konwencja artystyczna filmu na razie na to nie pozwoliła.

Wracając jeszcze do filmu Władysława Pasikowskiego: czy rzeczywiście *Psy* zasłużyły na tak rozbieżne początkowo opinie, jakimi okazały się – z jednej strony – aprobata publiczności, masowo odwiedzającej kina wyświetlające w listopadzie 1992 roku i kolejnych miesiącach film oraz z drugiej – często krytyczny głos krytyki i elit kulturalnych, zarzucających utwo-

¹² Bartosz Żurawiecki, *Czerwony Kapitan (recenzja)*, „Kino” 2016, nr 8, s. 83.

rowi nihilistyczne podejście do ukazywanych na ekranie wartości? Słynna do dzisiaj i często cytowana wypowiedź Andrzeja Wajdy na temat *Psów* okazała się znamieną, ale nie do końca sprawiedliwą. W rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim w 1993 roku polski reżyser mówił m.in.: „Pasikowski jako taki specjalnie mnie nie interesuje. Natomiast interesuje mnie jego publiczność. Bo on coś wie o tej publiczności, czego ja nie tylko nie wiem, ale może nawet nie chciałbym wiedzieć. Myślę, że ten film spekuluje na ludzkim rozczarowaniu, ludzkiej bezradności”¹³. Dziś widać, że cel Władysława Pasikowskiego był zgoła inny niż odwoływanie się do resentymentów. Raczej wyrażał swoim utworem poczucie, że nie wszystko, a może niewiele, się w wolnej Polsce udało. Podkreślał to Tadeusz Lubelski, pisząc w ujęciu historyczno-filmowym o reprezentacji „kina bandyckiego”:

W *Psach* odzywa się ten żal. W postawie autorów można odczytać rozczarowanie światem, którym nikt nie odpowiada za zło przeszłości; bluźniercze odśpiewanie „Janka Wiśniewskiego” to odpowiedź na zgodę na palenie teczek. Tak też było z bohaterem Lindy: rzucenie się w podejrzone interesy było oznaką zagubienia, maska cynika kryła rozpacz i tęsknotę za wartościami, jak zresztą bywa w amerykańskich filmach sensacyjnych, do których formuły nawiązywały utwory tej grupy¹⁴.

Film Władysława Pasikowskiego wyraża przede wszystkim nostalgię za jasnym i czytelnym podziałem ról społecznych w świecie tych ról pozabawionym. Odwołując się w paradoksalny sposób do formy moralitetowej ujętej w karby filmu policyjnego, chce przywołać wyraziste reguły sztuki w sytuacji ponowoczesnego utracenia znaków na mapie międzyludzkiego, społecznego terytorium, które – w tamtym momencie historycznym – powstania i prezentowania polskiej rzeczywistości przełomu politycznego, nowej mapy jeszcze nie stworzyło.

Bibliografia

Druki zwarte

- Adamczak Marcin, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
Dán Dominik, *Czerwony Kapitan*, przeł. Antoni Jeżycki, Media Rodzina, Poznań 2014.

¹³ Andrzej Wajda, *Pojedynek z dniem dzisiejszym. Rozmowa z Tadeuszem Sobolewskim*, „Kino” 1993, nr 4.

¹⁴ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wydawnictwo Videograf II, Chorzów 2009, s. 569.

- Durys Elżbieta, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wydawnictwo Videograf II, Chorzów 2009.
- Ostaszewski Jacek, *Służyć, chronić i...*, czyli filmy o policjantach, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.
- Przyłipiak Mirosław, Szyłak Jerzy, *Kino najnowsze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.
- Wajda Katarzyna (KW), hasło: *policyjny film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2003.

Czasopisma

- Korczarowska-Różycka Natasza, *Ballada o pobożnym ubeku, czyli polskie kino i polityka (1989–2015)*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 21, s. 242–271.
- Lis Piotr, *Moralitet z klocków*, „Kino” 1993, nr 5.
- Wajda Andrzej, *Pojedynek z dniem dzisiejszym. Rozmowa z Tadeuszem Sobolewskim*, „Kino” 1993, nr 4.
- Żurawiecki Bartosz, *Czerwony Kapitan (recenzja)*, „Kino” 2016, nr 8.

Streszczenie

Artykuł jest analizą porównawczą dwóch filmów mających za bohatera pracownika dawnych, komunistycznych służb specjalnych, który w nowych okolicznościach geopolitycznych zostaje policjantem. Polskie *Psy* (1992) oraz słowacko-czeski *Czerwony Kapitan* (2016), mimo że zrealizowane w różnym okresie, przedstawiają protagonistę w momencie przełomu ustrojowego. Ich zestawienie, koncentrujące się na opisie trzech elementów ich poetyki – przestrzeni, wykorzystywanym gatunku oraz bohaterze, pozwala ujrzeć ich specyfikę, związaną z odwołaniami do filmu policyjnego (*Psy*) oraz literatury i kina *noir* (*Czerwony Kapitan*), a także różne powody, dla których filmy te powstały.

Czeskie smaczki Janusza Majewskiego Wywiad z reżyserem



Fot. 3. Janusz Majewski, 16. Przegląd Filmowy „Kino na Granicy”, 2014, fot. Marcin Markiton

Katarzyna Figat (K.F.): Panie Januszu, mam z Panem taki „kłopot”, że Pan sam o sobie i swojej twórczości wiele już napisał¹. Także na temat kontaktów i pracy z Czechami sporo udało mi się wyczytać w Pana książkach, w wywiadach z Panem, w ostatnio wydanej Pańskiej biografii². Pozostaje mi mieć nadzieję, że uda mi się od Pana wyciągnąć jeszcze coś więcej... i z góry przepraszam, że będę zadawać pytania, na które odpowiedzi już znam – z literatury.

* Uniwersytet Łódzki.

¹ Por. Janusz Majewski, *Retrospektywa*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2001; tenże, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Wydawnictwo Autorskie S.C., Warszawa 2006.

² Zofia Turowska, *Janusz Majewski: film – kobieta jego życia*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2017.

Janusz Majewski (J.M.): A może będzie tak, że ja na te pytania mam teraz nowe odpowiedzi...

K.F.: Przekonajmy się zatem [śmiech]. Panie Januszu, kiedy był Pan po raz pierwszy w Pradze?

J.M.: Pierwszy raz byłem w Pradze przelotnie, kiedy w 1957 roku pojechaliśmy z wycieczką Szkoły Filmowej na Zachód. Pamiętam, że wieziono nas jakimś koszmarnym, prymitywnym autobusem polskiej produkcji – około trzydziestu studentów i kilku pedagogów, a za nami, swoim wygodnym samochodem, jechał jeden z profesorów. Ta wesoła wycieczka pierwszy etap miała właśnie w Pradze. Gdzieś wieczorem wyjechaliśmy z Łodzi i na rano dotarliśmy do stolicy Czech. Zakwaterowano nas, co zresztą było bardzo fajne – w takich botelach, czyli łodziach przycumowanych na brzegu Wełtawy, pełniących funkcje hotelowe. Ciekawe, czy do dzisiaj tam są? Mieliśmy wtedy jeden dzień na zwiedzanie Pragi, która wydawała się nam bardzo atrakcyjna – zarówno pod kątem zabytków i atrakcji turystycznych, jak i... ogólnie: mieliśmy poczucie, że Czesi, generalnie, żyją dużo ciekawiej. Po tym całym dniu, wykończeni zwiedzaniem Pragi, rzuciliśmy się na poszukiwanie topánek. Wiesz, co to były topánky?

K.F.: Nie mam pojęcia.

J.M.: To były takie buty, w Polsce wtedy bardzo poszukiwane i pożądane. Buty sportowe, ale skórzane, dzisiaj powiedzielibyśmy – adidasy, a oni je nazywali „topánky”. Na podeszwie z wibramu, a nie z charakterystycznej, powycinanej gumy; takie trzewiki, sznurowane, z porządnej skóry. W Polsce – właściwie nie do kupienia, więc rzuciliśmy się w poszukiwaniu wymarzonych topánek, bo w Czechach też nie wszędzie były one dostępne.

K.F.: Udało się je w końcu znaleźć i kupić?

J.M.: Niestety! Po nieudanych poszukiwaniach wracaliśmy tramwajem z moim nieżyjącym już kolegą, Andrzejem Papuzińskim, na przystań, przy której stał nasz botel, by w końcu odpocząć. Skonani, zajęci rozmową, przysiedliśmy w tym tramwaju, udając, że nie widzimy, że obok stoją kobiety... W pewnym momencie starsza pani, taka typowa mieszczałka, już wysiadając, odwraca się do nas i mówi po czesku: „z wami, młodzieńcy, to Polska na pewno nie zginie” – nawiązując, oczywiście, do „...jeszcze Polska nie zginęła”. Strasznie nam się zrobiło głupio, więc udawaliśmy, że nie rozumiemy, co ona mówi. I to była moja pierwsza wizyta w Pradze.

K.F.: Pierwszym Pana zawodowym zetknięciem z Czechami, a właściwie – Czechosłowacją i jej kinematografią, były *Zakłéte rewiry* (*Dvojí svét hotelu Pacifik*, 1975). Dlaczego zdecydował się Pan na adaptację tej książki?

J.M.: Przeczytałem książkę Tadeusza Kurtyki³ i od razu bardzo spodobała mi się jako materiał do adaptacji. Jeszcze jako student Szkoły Filmowej rozmawiałem o tym pomysłe z moim profesorem, Antonim Bohdziewiczem. Myślę, że książka ta przypadła mi do gustu z przyczyn sentymentalnych: moja ciotka, czyli siostra mojego ojca i jej mąż, mieli we Lwowie bardzo znaną restaurację. Była ona usytuowana dokładnie naprzeciwko Politechniki Lwowskiej, a jej głównymi gośćmi byli profesorowie i studenci tej uczelni. Restauracja słynęła z bardzo dobrej kuchni oraz z dużego wyboru win. Była to rzecz unikalna: mój wujek znał się na winach, jeździł po nie specjalnie do Francji, Włoch, Hiszpanii i importował te najlepsze do swojej piwniczki. Można by powiedzieć, że był w tej materii, na tamte czasy, prekursorem: w Polsce była tradycja picia innych alkoholi, a z win pojawiał się jedynie, czasami, tokaj. Na stołach arystokracji rzeczywiście wino pojawiało się już od wieków, ale powszechnie piło się wódkę – w wielu gatunkach. Zwłaszcza we Lwowie, gdzie była wielka, wspaniała fabryka J. A. Baczewskiego⁴. Jako mały chłopak kilka razy zajrzałem na zaplecze i do kuchni w restauracji mojego wujostwa. Mieściła się ona przy bardzo ruchliwej ulicy Leona Sapiehy, w dziewiętnastowiecznej kamienicy. To był dom narożny, który miał jakiś... tajemniczy klimat i podwórko, dotyczące restauracyjnej kuchni, w której działały się różne rzeczy: pamiętam na przykład taki ogromny pień z toporem, jak u kata – a to było kuchenne narzędzie służące do rozbierania mięsa... Klimat tego zaplecza zafascynował mnie. Wtedy nie zdawałem sobie sprawy dlaczego, ale bardzo mi się podobało, że jest tam taki gorączkowy ruch, wszyscy się śpieszą, żeby gość nie czekał, a jednocześnie – żeby był zadowolony. Ta atmosfera przypominała mi się, kiedy czytałem książkę. Być może także dlatego pomyślałem sobie: „to jest materiał na film!”.

K.F.: Ile miał Pan wtedy lat?

J.M.: Jak bywałem w restauracji wujostwa? Siedem, może osiem. To było jeszcze przed wojną, a wojna zaczęła się niedługo po moich ósmych

³ Tekst powieści por. np. Henryk Worcell, *Zakłęte rewiry*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957. Prawdziwe nazwisko autora brzmi Tadeusz Kurtyka, a powieść podpisana jest jego artystycznym pseudonimem.

⁴ Destylarnia alkoholu (wódek, ale także robionych na ich bazie likierów) Baczewskich działająca we Lwowie od początku XVIII wieku była jedną z najznamienitszych marek polskich tamtego okresu. Pod zarządem Józefa Baczewskiego stała się jednym z największych i najlepszych producentów napojów alkoholowych w Europie. Jak podsumowuje w rozmowie Janusz Majewski: „Wódki Baczewskiego były słynne na całą Europę – jeszcze za czasów C.K. Austrii zyskali tytuł nadwornego dostawcy wódek na dwór cesarski, a takie oznaczenie na butelce dawało bardzo wiele – z handlowego i prestiżowego punktu widzenia”.

urodzinach. W trakcie wojny miejsce to przechodziło różne, wymuszone sytuacją polityczną przemiany i ewolucje, ale ja cały czas tam bywałem. Oni mieli syna dokładnie w moim wieku, z którym się kolegowaliśmy. Ja odwiedzałem jego albo on przychodził do nas... i dzięki temu wciąż miałem „wgląd” w ten lokal i jego zaplecze. Pracował tam na przykład taki starszy kelner, Florian, stary kawaler, bardzo charakterystyczny typ zresztą, który miał maniery szambelana cesarskiego dworu: bardzo dystyngowany, poruszał się jakby występował na scenie. Fascynowałem się obserwując, jak usługuje gościom. Pamiętam, że bardzo gorszyły go nie stosowne zachowania gości, zupełnie niewyobrażalne przed wojną. On to tak tłumił w sobie... i naprawdę wyglądał jak szambelan!

To są wspomnienia, obrazy, które weszły mi w głowę, młodą i głupią, i zostały. Potem wykorzystywałem je w filmach, opisywałem w książkach. Stąd też wzięły się *Zakłęte rewiry*, które bardzo mocno pobudziły moją wyobraźnię. Poza tym były one drugą z kolei adaptacją, po *Zazdrości i medycynie* (1973)⁵, właściwie z tego samego okresu, w podobnym klimacie. W ten sposób zacząłem serię filmów, będących adaptacjami literatury.

K.F.: Skąd zatem pomysł, żeby *Zakłęte rewiry* realizować akurat w Czechosłowacji?

J.M.: Prawdę mówiąc, stało się tak w pewnym sensie... przypadkiem. Kiedy powstał zamiar ekranizacji powieści *Zakłęte rewiry*, chciałem nawiązać kontakt, koprodukcję z Węgrami, a zdjęcia realizować w Budapeszcie, który może poszczycić się licznymi, starymi, tradycyjnie zachowanymi restauracjami. Trasa na Węgry wiodła, z jakiegoś powodu, przez Pragę, w której zatrzymaliśmy się na odpoczynek. Dotarliśmy do Pragi, pamiętam – był taki piękny dzień, jak dzisiaj [rozmowa odbyła się w połowie maja 2017 roku – przyp. K. F.]. Szliśmy od strony Wáclavskiego náměstí i w pewnym momencie z jednej z restauracji wybiegł pikolak, w długim fartuchu,

⁵ Był to film na podstawie powieści Michała Choromańskiego pod tym samym tytułem (por. np. Michał Choromański, *Zazdrość i medycyna*, Wydawnictwo Literackie, Poznań 1957). Zofia Turowska w biografii Janusza Majewskiego wspomina, że to właśnie Choromański odkrył Kurtykę i wsparł jego literackie działania: „Taki świat [który już nie istnieje – przyp. K. F.] znajduje [Janusz Majewski] w książce Henryka Worcella, a właściwie Tadeusza Kurtyki, który nim zaczął pisać, pracował jako pomywacz, a wreszcie kelner w luksusowym Grand Hotelu przy ulicy Sławkowskiej w Krakowie. Bywał tam w restauracji znany i już zamożny autor *Zazdrości i medycyny* – Michał Choromański. Pewnego wieczoru ośmielony kelner Kurtyka zwierza się słynnemu autorowi, że sam próbuje pisać, a Choromański przyrzeka przeczytać jego rękopis. Jest pod wrażeniem sensacyjnej wręcz lektury, wymyśla debiutantowi tytuł i pseudonim. W tamtej chwili rodzi się właśnie Henryk Worcell i autor *Zakłętych rewirów*” (cyt. za: Zofia Turowska, *Janusz Majewski: film – kobieta...*, s. 209–210).

z tacą. Niósł ją w górze, opartą na jednej ręce, a na niej stało sześć świeżo natoczonych piw, z piękną pianą, w dużych, klasycznych kuflach. Przebiegł przed nami przez ulicę i zniknął w jakiejś bramie. Zaciekawiony spojrzałem, co tam może być – i okazało się, że biura! Wtedy zrozumiałem, co się potem potwierdziło: Czesi mają tak głęboko zakorzenioną kulturę gastronomiczną i piwną, że jest rzeczą normalną, że dzwoni się do restauracji i prosi, żeby ktoś przyniósł do domu czy do biura świeżo lane piwo... Zresztą, wiele lat później, gdy już zaprzyjaźniłem się z czeskimi współpracownikami, bywałem w domu mojego współscenarzysty Pavla Hajnego. Odbywało się to w analogiczny sposób: nie zdarzało się, żeby on wyciągał i otwierał butelkowane piwo, tylko wysyłał do pobliskiej restauracji syna albo żonę i za chwilę któreś z nich wracało z dzbanem pełnym piwa – świeżego, prosto z beczki, które, oczywiście, jest dużo lepsze niż takie z butelki.

Jak to zobaczyłem, pomyślałem, że Praga to jest miejsce, gdzie kultura restauracyjna wciąż jest taka, jak przed wojną i że tutaj będzie nam łatwo znaleźć jakiś stosowny do potrzeb filmu lokal. Nie pomyliłem się – jeszcze tego samego dnia odkryliśmy Obecni Dům. To była taka... po polsku powiedzielibyśmy: obywatelska resursa⁶, a w tamtych czasach można by wręcz nazwać to miejsce domem kultury: na dole restauracja, kawiarnia, a na piętrze były sale balowe, ale także gabinety. Budynek ten wybudowano około 1900 roku, w pięknej secesji. Ogromnie spodobała mi się główna sala, a przede wszystkim – klimat tego miejsca.

K.F.: Dojechaliście w ogóle do Budapesztu, czy Praga tak bardzo podbiła Wasze serca, że podjęliście decyzję bez weryfikacji wcześniejszych planów?

J.M.: Nie, nie pojechaliśmy już nigdzie dalej – zrezygnowaliśmy z Budapesztu.

K.F.: Czyli Praga „gra” Kraków...

J.M.: ...tak, ale to wiedzieli tylko czytelnicy książki, bo w filmie miejsce akcji jest nieokreślone.

K.F.: To właśnie zwróciło moją uwagę – filmowy Hotel Pacifik mógłby być, na dobrą sprawę, wszędzie. Zrobił Pan film niezwykle uniwersalny.

J.M.: Tak, to była nasza świadoma decyzja, że wszystko to ma dziać się gdzieś w Europie, przed wojną, w latach 30. – co wynika z ubiorów, zachowań. Bez konkretów.

Ciekawy dowód na tę uniwersalność dali włoscy dystrybutorzy. Po zakupie filmu do dystrybucji we Włoszech zrobili dubbing...

⁶ Oficjalnie nazwę tego miejsca tłumaczy się na język polski jako Miejski Dom Reprezentacyjny w Pradze.

K.F.: ...to typowa praktyka dla tego kręgu kulturowego.

J.M.: Tak, ale oni z naszego Romka, którego grał Marek Kondrat, zrobili Romano. Romano, biednego Włocha, który za pracą wyjechał gdzieś na północ Europy – choć też nie powiedzieli, gdzie dokładnie. Co najciekawsze i najdziwniejsze, dodali w dźwięku czytane z *offu* teksty listów, które on pisze do mamy, skarżąc się jej na złe traktowanie, wynikające rzekomo z tego, że jest Włochem...

K.F.: Niesamowite... Państwo, mam na myśli twórców filmu, się na to zgodziliście?

J.M.: Nie dość, że się nie zgodziliśmy, to nawet chcieliśmy iść z tym do sądu.

K.F.: No właśnie, bo to jest chyba ingerencja znacznie wykraczająca poza ramy umowy dystrybucyjnej.

J.M.: Pamiętaj, że to był taki czas, że wszystko było można, a my nie mieliśmy żadnych środków, żeby się temu przeciwstawić. Trzeba byłoby wynająć we Włoszech adwokata, wynegocjować z nim procent – wtedy on najpewniej wydusiłby jak najwięcej pieniędzy dla siebie, dla maksymalizacji swojej prowizji. Ale myśmy tutaj, w Polsce, byli wtedy... dzicy. Ja nie mogłem tego prywatnie zrobić, bo nie miałem właściwie prawnego tytułu: formalnie byłem jedynie wynajęty do reżyserii filmu, a producentem był Film Polski, który w ogóle nie zareagował i sprawa umarła. A była szansa na wielki dym, na rozgłos – dla filmu.

Drugą szansę pogrzebała wdowa po autorze powieści, pani Kurtykowa. Kilka lat po *Zaklętych rewirach* zaproszono mnie jako wykładowcę gościnnego reżyserii filmowej na Uniwersytet Stanu Kansas zlokalizowany w miejscowości Lawrence, w Stanach Zjednoczonych. Tam odwiedził mnie pewien hollywoodzki producent, proponując współpracę: byli zainteresowani zrobieniem remake'u *Zaklętych rewirów*, osadzonego w realiach amerykańskich albo we współczesności, albo też w latach 30. XX wieku. To kolejny dowód na to, o czym wcześniej wspominaliśmy: na uniwersalność tego filmu⁷. Ucieszyłem się, bo, nie mówiąc o honorariach,

⁷ Takie spostrzeżenia były udziałem nie tylko producentów i krytyki, lecz także widzów – również zagranicznych. Janusz Majewski wspomina dyskusję po projekcji filmu *Zakłete rewiry* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, która odbyła się w ramach prestiżowego cyklu „Nowi reżyserzy. Nowe filmy” w kwietniu 1977 roku: „Pokaz *Zaklętych rewirów* w MOMA był niezwykły: sala nabita, atmosfera od początku przyjazna, przywitano mnie ciepło przed filmem i bardzo gorąco oklaskiwano po projekcji. Potem zaczęła się dyskusja. Tym się różniła od takich, jakie znałem w Polsce, że prowadzący nie musiał nikogo zachęcać do zabrania głosu, raczej miał problem z nadmiarem chętnych. Najbardziej zapamiętałem dwa głosy: najpierw jakiś młody człowiek oświadczył, że to w gruncie rzeczy jest film o nim, bo on też jest kelnerem i w swojej pracy ma do czynienia z takimi

które były dla nas wtedy niebotyczne – taka była siła dolara w Polsce – chcieliśmy mieć hollywoodzkie warunki produkcyjne.

K.F.: Czyli to Panu zaproponowali reżyserię?

J.M.: Tak, proponowali, żebyśmy to ja zrobił ten *remake* na ich zlecenie.

K.F.: Dlaczego zatem nie doszło do realizacji?

J.M.: Niestety – pani Kurtykowa, po konsultacji z rodziną, z góry założyła, że Amerykanie chcą ją oszukać i nie zgodziła się sprzedać praw do adaptacji książki, więc ani wola moja, ani polskiego producenta nie wystarczyła, by nawiązać współpracę z Amerykanami. To była prosta kobieta, która nie rozumiała szansy, przed którą wszyscy stanęliśmy.

K.F.: No dobrze, wróćmy zatem do Europy i realizacji *Zaklętych rewirów*. Praga Pana urzekła, podjęto decyzję o nawiązaniu współpracy z Czechosłowacją. Kiedy i w jakich okolicznościach poznał Pan Pavla Hajnego, czeskiego scenarzystę?

J.M.: Nie mogę sobie przypomnieć, kto nas skontaktował, ale wkrótce po tym, jak się poznaliśmy, okazało się, że on też jest miłośnikiem jazzu! Co więcej, czytywał regularnie tematyczne czasopismo – „Jazz Forum” – po polsku. W ten sposób nauczył się naszego języka, więc ja mogłem mówić do niego po polsku, a szybko zorientowałem się, że jeśli rozmawiam z mówiącym po czesku inteligentem, który nie mówi zbyt szybko i nie używa slangu – to ja go rozumiem. W naszych dwujęzycznych rozmowach doszliśmy do takiego stanu, że wprawdzie z czasem każdy z nas nauczył się mówić w języku drugiego, ale między sobą rozmawiamy cały czas tak, jak na początku i rozmowa jest absolutnie płynna i bez zakłóceń.

My nie zastanawialiśmy się nigdy nad tym, ale to jest do tego stopnia dziwne, że kiedyś zaczepiła nas na ulicy w Pradze jakaś pani, jak się okazało – z pochodzenia Amerykanka, z zawodu lektor języka czeskiego, językoznawca, i mówi: „przepraszam, że panom przeszkadzam, ale słyszę, że panowie mówią jakimś dziwnym językiem, to znaczy jednego, tego pana [wskazując na Hajnego – przyp. K. F.] rozumiem, ale tego pana [Janusza Majewskiego] mniej rozumiem... Czy to jest jakieś czeskie narzecze?” [śmiech]. Dopiero kiedy jej wyjaśniliśmy, o co tutaj właściwie chodzi, stwierdziła: „no tak, przecież te języki mają wspólne korzenie”. Rzeczywiście, nieraz

samymi problemami. Na to wstała młoda dziewczyna i powiedziała, że co prawda nie jest kelnerką, ale jej dylematy życiowe związane z pokonywaniem szczybli kariery zawodowej, historia jej dorastania do poczucia własnej wartości i godności zostały w tym filmie przedstawione ze zdumiewającą wiernością, więc to jest film o niej. Poczulem ogromną satysfakcję, bo miałem tu wyraźne potwierdzenie, że moje założenie się sprawdziło: chciałem opowiedzieć historię uniwersalną, która nie dzieje się *tu i teraz*, jak nieraz postulowała polska krytyka, ale *zawsze i wszędzie*, niezależnie od czasu i miejsca na ziemi” (cyt. za: Janusz Majewski, *Ostatni klaps*, s. 204–205).

w języku czeskim napotykałem słowa, które przypominały mi się w staropolskiej wersji: na przykład wszyscy się śmieją, że po czesku miłość to jest „láska”, ale tu nie chodzi o łaskę w znaczeniu typowym dla języka polskiego, tylko o łaskę! Miłość i łaska – to już jest coś zbliżonego, prawda? No i jeszcze druga osobliwość, to są tak zwane – przez nas zwane – „czeskie błędy”: my mówimy „pokrzywa”, a oni mówią „kopřiva” – nie wiadomo dlaczego mają przestawione sylaby i takich słów jest co najmniej kilka.

K.F.: Jak zatem wyglądała Panów współpraca na polu zawodowym?

J.M.: Opowiedziałem Hajnemu, o czym jest książka, sam pomysł bardzo mu się spodobał, i zaczęliśmy pracować nad scenariuszem. Najpierw on przyjechał do Warszawy, pisaliśmy wspólnie, potem on wrócił do Pragi i tam kończył według naszych ustaleń. Na ostatnie szlify ja pojechałem do Pragi. Cały ten proces trwał kilka miesięcy, a potem scenariusz został sprawnie zatwierdzony przez obie strony koprodukcji, a ja stanąłem przed następną ważną decyzją: kto będzie operatorem.

K.F.: W *Zaklętych rewirach* zdecydował się Pan na Mirosława Ondříčka. Rozumiem, że to była Pana, a nie odgórna decyzja?

J.M.: Założenie koprodukcji było takie: reżyser polski – operator czeski. Miałem jednak prawo wyboru, więc zaczęli mi pokazywać filmy różnych operatorów, a mieli kilku naprawdę bardzo dobrych autorów zdjęć. Kiedy zobaczyłem zdjęcia Ondříčka, od razu wiedziałem, że to z nim chciałbym pracować. „Ale on, zdaje się, nie może...” – Czesi zaczęli kręcić. Szybko dowiedziałem się, o co szło: Mirek niedługo przedtem wrócił z Ameryki, gdzie robił z Milošem Formanem, swoim kolegą ze studiów, film *Odlot (Taking Off, 1971)*. Pamiętaj, że były to lata 70. i niezbyt dobrze taka niezależność była widziana; poza tym pojawiła się zawiść: Ondříček ze Stanów przywiózł duże pieniądze, za które od razu kupił sobie w czeskim Peweksie piękne auto – Saaba, a pod Barrandovem, na skale, wybudował fantastyczną willę, więc wszystko było jasne – koledzy nie mogli go lubić i robili wszystko, żeby uniemożliwić mu pracę w zawodzie tu, w Czechosłowacji.

Mnie na tę sytuację nastawił już wcześniej Hajný. Mówił mi: „słuchaj, jemu trzeba pomóc, oni chcą go zgnoić, żeby w ogóle nie miał pracy. On na razie ma pieniądze, ale te pieniądze kiedyś się skończą. A w ogóle, poza tym, jest bardzo zdolny i trzeba mu pomóc”. Wiedząc to wszystko, uparłem się. Powiedziałem, że tylko z tym operatorem mogę robić swój film. No więc decydenci, skwaszeni, zgodzili się. I tak poznaliśmy się z Mirosławem Ondříčkem. Mirek był do zjedzenia! Przesympatyczny facet, z którym natychmiast znaleźliśmy wspólny język. Jestem absolutnie przekonany, że jego wkład w ten film jest bardzo istotny. Ten klimat, który panuje w *Zaklętych rewirach*, to w dużej mierze jego zasługa.

K.F.: Czyli Ondříčka wybrał Pan – a pozostałą część współpracowników z czeskiej strony?

J.M.: Założenie „pół na pół” dotyczyło wszystkich pionów. Na przykład: głównym scenografem był Czech, ale dekoratorem wewnątrz był Polak – wszystko to się mieszało. Także do pionu reżyserskiego dali mi Miroslava Dvořáčka – zawodowego drugiego reżysera, takiego, który samodzielnie filmów nie robił, ale właśnie asystował. On świetnie znał czeskich aktorów, dlatego proponował mi różne osoby, pokazywał fragmenty występów, filmów – dzięki temu mogłem dokonać wyboru czeskiej części obsady, bo aktorzy też byli przemieszani. Na przykład Roman Skamene – młody chłopiec, który występuje w roli Fritza, nie był aktorem zawodowym; był gitarzystą popularnego zespołu rockowego! Nie pamiętam, kto wpadł na to, żeby jego zaproponować, ale jak go zobaczyłem i zrobiliśmy pierwsze próby – bardzo chętnie zaakceptowałem jego kandydaturę. W roli właściciela Hotelu występuje wybitny aktor czeski, Čestmír Řanda. Też przy okazji *Zaklętych rewirów* poznałem aktora polskiego pochodzenia, od urodzenia mieszkającego gdzieś w cieszyńskim, ale po stronie czeskiej, który nazywa się do tego wszystkiego... Polaczek⁸ [śmiech]. On, zresztą, wystąpił potem w epizodach także w moich następnych filmach.

K.F.: No właśnie: w *Zaklętych rewirach* pojawia się zaledwie kilku czeskich aktorów, przewagę ilościową mają jednak aktorzy polscy; w kolejnej polsko-czechosłowackiej produkcji w Pańskiej reżyserii, czyli *Słonej róży* (*Slaná růže*, 1982) jedną z głównych ról zagrała czeska aktorka, Daniela Vacková, a w ostatniej – w *Czarnym wąwozie* (*Kainovo znamení*, 1985) – większa część obsady to Czesi. Czy praca z aktorem czeskim różni się czymś od pracy z aktorem polskim? To pytanie przede wszystkim nasuwa się odnośnie prowadzenia aktorów występujących w rolach wiodących, czyli na przykład współpracy z Danielą Vackovou.

J.M.: Ona jeszcze wtedy nie była popularną aktorką. *Słona róża* to był jeden z jej pierwszych filmów i, prawdę mówiąc, nie wiem, co się potem z nią stało. Nie ukrywam, że wybór ten był podyktowany jej urodą...

K.F.: ...typowo semicką urodą⁹. Przy tym, według mnie, nie była ona zbyt ładna... przede wszystkim – była bardzo chłopięca.

J.M.: No tak, miała ostry profil i taką... wydłużoną twarz. Miała też trochę za mało ciała [śmiech]. Braliśmy zdaje się także pod uwagę to, że

⁸ Mowa o Bronislavie Poloczku. W *Zaklętych rewirach* zagrał epizodyczną rolę – jednego z kelnerów.

⁹ Według oryginału literackiego główna bohaterka *Słonej róży* była Żydówką czeskiego pochodzenia.

trochę umiała grać na skrzypcach – chociaż wiadomo, że chodziło tylko o poprawne trzymanie instrumentu, a muzycznie wszystko zostało położone.

W tych trzech filmach miałem okazję zetknąć się z bardzo wieloma aktorami, na różnych etapach ich karier. W *Zaklętych rewirach* na przykład pojawił się w roli szefa sali pewien dżentelmen. To nie był aktor teatralny, tylko amator, który stał się potem aktorem, grając w wielu filmach i był przez Czechów bardzo ceniony. Angażowano go ze względu na jego prezencję – dobrze wyglądał we fraku. Właśnie w tej roli, maestro, szefa kelnerów, który ma oko na całą salę, był bardzo dobry. W *Czarnym wąwozie* natomiast wystąpił wybitny aktor, bardzo tam ceniony, który zagrał w wielu czeskich filmach – Petr Čepek. Świetny aktor, bardzo dobrze się z nim pracowało.

Był jeszcze jeden aktor czeski, który wziął udział w *C.K. Dezerterach* (1985) – Josef Abrhám. To była prawdziwa czeska gwiazda – rozpoznawalność zyskał po serialu, który zresztą tutaj, w Polsce, też był emitowany – mówię o *Szpitalu na peryferiach* (*Nemocnice na kraji města*, 1977–1981, reż. Jaroslav Dudek). Czyli, jak widzisz, zdarzało mi się pracować także z gwiazdami [śmiech].

K.F.: A czy sam system pracy z aktorem w jakiś sposób różni się? Daniel Olbrychski powiedział mi w niedawnym wywiadzie¹⁰, że inteligentni ludzie, twórcy, dogadają się zawsze, dlatego praca Polaka z Czechem, Polaka ze Słowakiem, Polaka z Niemcem czy Polaka z Polakiem – wygląda tak samo.

J.M.: Oczywiście, szczególnie – w tej samej branży. Przecież technologia jest właściwie taka sama – wszędzie. Kiedy robiłem mój debiut – *Sublokatora* (1966), przyjechał do Polski na zaproszenie Szkoły Filmowej Kirk Douglas. Profesor Jerzy Bossak, który był wtedy dziekanem Wydziału Reżyserii i równocześnie kierownikiem Zespołu Filmowego „Kamera”, który produkował mój film, czyli... jakby moim szefem – podwójnie, przywiózł go na plan do Wytwórni Filmów Fabularnych na Łąkową w Łodzi, żeby pokazać, jak pracuje absolwent, robiący swój pierwszy film. I wiesz co? Douglas był szczerze zdziwiony, że to wszystko jest takie samo, jakie on zna z Hollywood! Przecież to takie samo studio, tak samo buduje się dekoracje, taka sama kamera... Jakby na to spojrzeć z perspektywy historycznej, począwszy od lat 20. cała zachodnia Europa uczyła się robić filmy od Amerykanów, a myśmy uczyli się tego

¹⁰ Katarzyna Figatová, *Polovica ponúk zo zahraničia sa ku mne nedostala. Rozhovor z Danielom Olbrychským*, [w:] *Nemecká jeseň*, red. Michal Michalovič, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2017, s. 126–146.

od Niemców – stąd niemieckie nazwy używane do dzisiaj, na przykład „szwenkier” – „szwenk” to jest, po niemiecku, przesunięcie, czyli ruch poziomy, zatem „szwenkier” to facet, który rusza kamerą... i tak dalej. Tak więc dogadywanie się jest bardzo proste, bo wszyscy wiedzą, na czym to polega – no, przynajmniej ci, którzy robią niepierwszy film. Nigdy nie było żadnych problemów.

No, tylko język rozmowy był inny... ale ja coraz bardziej zakochywałem się w języku czeskim, z coraz większą przyjemnością i coraz śmielej z nimi rozmawiałem. Teraz ta umiejętność niestety już trochę się u mnie zatarła, bo od niemal trzydziestu lat mam z językiem czeskim jedynie okazjonalne kontakty, ale nawet jak od czasu do czasu gdzieś tam bywam – momentalnie wszystko mi się przypomina. Z kelnerami nadal jestem w stanie spokojnie rozmawiać. Kiedyś miałem wręcz taką sytuację, chyba w 1989 roku – wtedy Niemcy z NRD przyjeżdżali do Warszawy po wizy zachodniemieckie. Na Saskiej Kępie zawsze były tłumy Niemców, a w tej okolicy usytuowana też była ambasada czy konsulat czeski. Któregoś dnia znalazłem się przypadkowo na tej ulicy, wśród Niemców, i nagle jakaś kobieta zwraca się do mnie po czesku, próbując wysłowić się tak, żebym ją zrozumiał... a ja miałem akurat język na bieżąco, więc zaczynam z nią rozmowę – po czesku. Ona to przyjęła z lekkim zdziwieniem, a pod koniec rozmowy pyta mnie, co ja robię w Polsce? Odpowiadam, że jestem tutaj na stałe. – „Vy nejste Čech?” (Pan nie jest Czechem?) – No ne. (No, nie.) – „No víte, byla jsem přesvědčená, že jste Čech!” (No wie pan, a ja byłam przekonana, że pan musi być Czechem!) – i takie sytuacje to dla mnie wielka przyjemność.

K.F.: A czy w pracy z aktorem, gdzie ważne są niuanse, emocje, bariera językowa, która, jak Pan mówi, w życiu codziennym szybko się zatarła, była jakimś problemem?

J.M.: Aktorzy nawet nie próbowali rozmawiać ze mną po polsku. To byłoby niemożliwe, ponieważ nie mieli tak dużego kontaktu z językiem polskim, jak ja z czeskim, z którym stykałem się na co dzień, przez cały dzień. Oni przyjeżdżali tylko zagrać swoją rolę, więc jeden miał jeden dzień zdjęciowy, inny – pięć, ale to było cały czas za mało. Na szczęście ja już na tyle radziłem sobie z czeskim, że potrafiłem z nimi rozmawiać samodzielnie – nie potrzebowałem nawet tłumacza.

Zresztą w pewnym momencie zacząłem podejrzewać, że może ja już kiedyś byłem Czechem, bo to wszystko niewiarygodnie szybko poszło! Marek Kondrat też momentalnie „załapał” język czeski, więc teraz, kiedy on, mieszkający w Hiszpanii, gdzie się ostatnio osiedlił, do mnie dzwoni, to – dla kawału – rozmawiamy po czesku [śmiech].

K.F.: Jakoś mnie to nie dziwi, w Panów przypadku...

J.M.: ... no właśnie [śmiech]. No więc: bariery językowej nie było żadnej, jeżeli o mnie chodzi.

K.F.: Czyli prowadzenie aktorów, także po czesku – nie było problemem. Wracając na chwilę do mieszanej narodowościowo ekipy: czy jest jakaś różnica we współpracy z Czechami, która mogłaby wynikać z tego, że są kształceni inaczej niż Polacy albo po prostu przyzwyczajeni do nieco odmiennych warunków pracy?

J.M.: Oni przede wszystkim mają inną mentalność, trochę taką... niemiecką. Są bardzo pragmatyczni, traktują pracę w filmie jako rzemiosło. Każdy z nich traktuje swój wycinek pracy bardzo serio, dlatego są bardzo dobrymi współpracownikami od strony zawodowej, rzemiosła filmowego.

Pamiętam taką sytuację: chciałem wkupić się w ich łaski, no bo wiadomo – zawsze na początku jest pewna rezerwa. Mieliśmy w ekipie Piszta (to chyba zdrobnienie od Józefa) – ostrzyciela – to asystent kamery, który zajmuje się fokusem [prowadzi ostrość – przyp. K. F.]. Piszta wyglądał trochę na Cygana, był bardzo blady... a może on był Słowakiem? W każdym razie w Czechosłowacji uchodził za jednego z najlepszych, operatorzy chętnie z nim pracowali, bo był szalenie precyzyjny, nie nawalał – a wtedy, w czasach analogowych, to było ważne. Dzisiaj, przy cyfrze¹¹, zrobienie następnego dubla to nie jest żaden problem, a dawniej zawsze oszczędzało się taśmę. Z architektury¹² pozostał mi w oku pewien nawyk – umiejętność oceny odległości. No więc: przygotowujemy ujęcie, jest kamera, jest aktor i ten Piszta, ostrzyciel, mierzy swoją taśmą odległości od kolejnych pozycji aktora w scenie: zaczyna tam, potem przechodzi tu, potem coś skraca... i za każdym razem wynik pomiaru zapisuje. W pewnym momencie on mierzy, a ja mówię: 165. On patrzy: 165! Oczywiście, trochę blefowałem, ale mi się udało. Wymieniłem tak kilka odległości i od razu zmienił się jego stosunek do mnie: „Ooo, vy máte oko!” – i odtąd bardzo mnie cenił jako fachowca, a przecież byłem, właściwie, na początku swojej filmowej drogi.

Z Piszta wiąże się jeszcze jedna anegdota: przy ostatniej mojej polsko-czeskiej produkcji, *Czarnym wąwozie*, Piszta znowu był w ekipie. Wszyscy zjechaliśmy się do Wrocławia, żeby zrobić zdjęcia w atelier ówczesnej wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych¹³. Jak już rozmawialiśmy,

¹¹ Mowa o cyfrowej technologii zapisu i odtwarzania obrazu.

¹² Przed studiami w Szkole Filmowej Janusz Majewski ukończył studia w zakresie architektury na Politechnice Krakowskiej. Jego pracą dyplomową był projekt architektoniczny wytwórni filmowej, która miałaby zostać wybudowana w Łodzi.

¹³ W 2011 roku Wytwórnia Filmów Fabularnych została przekształcona w Centrum Technologii Audiowizualnych (CeTA).

niektóre słowa znaczą w języku polskim i czeskim zupełnie coś innego; między innymi polskie „szukać” – po czesku „šukat” – to znaczy po prostu „pieprzyć”, w rozumieniu seksualnym. Tak się złożyło, że kierownik budowy dekoracji we Wrocławiu nazywał się... pan Szukalski. Jak się Czesi dowiedzieli, że on się nazywa Szukalski – oszaleli z radości! Wkrótce potem nazwali Pisztę Szukalskim... [śmiech]. Różne zabawne sytuacje się zdarzały w takiej międzynarodowej ekipie.

K.F.: *À propos* pionu operatorskiego: w Polsce słynie Pan z długotrwałych związków, także tych filmowych, a w koprodukcjach za każdym razem pracował Pan z innym autorem zdjęć.

J.M.: To zmieniało się zależnie od sytuacji. Przy *Słonej róży* na przykład Mirek był zajęty – pewnie robił *Ragtime* (1981) z Formanem... – więc dali mi innego operatora, starego wyjadacza, który zrobił masę filmów – nazywał się Josef Pávek. Nie był artystą, ale był świetnym rzemieślnikiem i bardzo fajnym człowiekiem. Znowu zabawne wspomnienie: robiliśmy scenę w dekoracji, sytuacja przed przełomem w romansie, wieczór, bohaterowie są w hotelu czy w jakimś pensjonacie, ona siedzi w koszulce nocnej na łóżku, on coś jeszcze tam robi, chodzi, a za chwilę miała się z tego rozwinąć scena miłosna. Aktorka przygotowana do zdjęć siedzi już na tym miejscu, z którego zaczynamy ujęcie, technicy coś tam jeszcze poprawiają. W pewnym momencie Pávek mruga do mnie, woła do kamery: „Pod, podívej se!” (Chodź, popatrz!). Ja zaglądam w kamerę, a tam jest wykadrowane... makrozbliżenie intymnych części naszej aktorki! Usiadła tak jakoś głupio, że koszulka jej nie zasłaniała i na cały ekran... Ja mówię: „toczmy to!”, ale ona chyba wyczuła, że coś jest nie tak, poprawiła się i zniknął obraz, którego nie zdążyliśmy utrwalić... [śmiech]. Takie więc panowały stosunki, wręcz kumpelskie. Z czasem zaprzyjaźniłem się z całą czeską częścią ekipy, do końca byliśmy na stopie bardzo koleżeńskiej.

W trzecim filmie znowu był inny operator – nazywał się Valenta. Richard, i tak oni to imię czytają: nie po angielsku czy francusku, tylko tak, jak zapisane – z brzmącym „ch”. Bardzo kulturalny facet. Kiedyś mi powiedział, że zazdrości nam, Polakom, historii.

K.F.: W jakim sensie? Uzasadnij swoją opinię?

J.M.: Owszem. Widzisz, myśmy mieli taką przewagę nad nimi, że panujący w Czechosłowacji reżim był o wiele bardziej sztywny niż w Polsce. Większość tych Czechów, których ja znałem, czyli wywodzących się ze środowiska filmowego, posiadało tak zwane chaty, czyli domki letnie, wakacyjne czy weekendowe, gdzie mogli uciec z miasta – na weekend, na zieloną trawkę. W tych chatach mieli telewizory, których anteny były nastawione na polską telewizję. Wtedy w Polsce ukazywało się wyjątkowo dużo

amerykańskich filmów, nowych, o czym oni, w swojej sytuacji politycznej, nie mogli nawet pomarzyć. A przy okazji niektórzy z nich, w tym Valenta, trochę zaczęli się interesować polską historią w jej szerszym, głębszym wymiarze. Pewnego dnia Richard mówi mi: „ja vám závidím” – to znaczy: „ja wam zazdroścuję”. Pytam więc: a czego Ty nam zazdrościsz? – „waszej historii”. I uzasadnia: „bo może wasza historia to jest historia przegranych akcji i walk, ale myśmy nie mieli nawet takiej historii – wszystko oddaliśmy z góry, bez żadnych oporów”. To jest prawda, bo przecież Czesi przez niemal trzysta lat byli właściwie parobkami Niemców! Język czeski zaczął się odradzać dopiero w XIX wieku – tak naprawdę nie tyle zaczął się odradzać, co odtwarzano go na podstawie gwary ludu. Niemcy przecież wymordowali całą szlachtę te trzysta lat temu, pod Białą Górą, zawładnęli terenami czeskimi, te zamki, pałace – stawiali i rządili nimi Niemcy. Językiem oficjalnym był niemiecki, a czeski pozostał językiem służby, jakby... dialektem. Dopiero w XIX wieku kilku świątłych ludzi zaczęło nad tym pracować i stworzyli podstawy języka czeskiego, który my teraz znamy. Zresztą, o czym już rozmawialiśmy, przyłączyli do niego różne zagraniczne, trochę tylko przerobione nazwy na niektóre rzeczy...

K.F.: Wracając do Valenty – według tego, co udało mi się na jego temat dowiedzieć, on po *Czarnym wąwozie* w ogóle przestał robić filmy.

J.M.: Tak?

K.F.: W Česko-Slovenskiej Filmovej Databázi¹⁴ znalazłam informację, że to jego ostatni film, zrealizowany w 1989 roku. Potem był jeszcze tylko jeden drobiazg, film studencki.

J.M.: Ciekawe. Mniej wiem o nim, ponieważ był młodszy ode mnie. A właśnie, ja sobie w tym momencie uświadomiłem, że kiedyś dostałem od Czechów sześciotomową *Encyklopedię Filmu Czeskiego*, stoi na półce w moim gabinecie, mógłbym to jeszcze tam sprawdzić! Zresztą oni mi tę *Encyklopedię*... przysłali, bo ja też tam jestem jako czeski reżyser, a potocznie *režio* [śmiech].

K.F.: Rewelacja! [śmiech]. Zatem, jedynym Pana stałym filmowym „związkiem” był współscenarzysta – Pavel Hajný. Także z jego pomocą pracował Pan nad scenariuszem do drugiego filmu zrealizowanego w koprodukcji – *Słonej róży* na podstawie powieści Ryszarda Frelka¹⁵. Frelek był, zdaje się, działaczem partyjnym...

J.M.: On był, przede wszystkim, sekretarzem Partii. *Słona róża* to jego jedyny literacki wytwór. Zdaje się, że on ją napisał na podstawie wspo-

¹⁴ Por. <https://www.csfd.cz/tvurce/42045-richard-valenta/> (dostęp: 10.04.2018).

¹⁵ Por. np. Ryszard Frelek, *Słona róża*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979.

mnień własnych czy jakiegoś przyjaciela, który był w brygadach narodowych w Hiszpanii, więc była to jakby opowieść oparta na faktach.

K.F.: Ja przez tę książkę przebrnęłam, przyznaję – z trudem. Nie jest to dzieło literackie wysokich lotów... W przeciwieństwie do na przykład *Zaklętych rewirów*, które czyta się bardzo dobrze, tekst Frelka jest językowo, stylistycznie... ciężkawy, a w dodatku – udziwniony formalnie. Panowie, adaptując tę książkę na scenariusz filmu, wywrócili ją właściwie na lewą stronę.

J.M.: Tak, bo inaczej w ogóle nie warto byłoby tego robić. To już były te czasy, kiedy i ta polityczna konstrukcja, i partia wiodąca – zaczynały chwiać się i pękać. Niby stan wojenny miał ich wzmocnić, ale wiemy, jak to się wszystko potoczyło... A Frelek jako działacz, widząc przecież, że my coś takiego robimy, nie ośmielił się już zaprotestować. Zresztą on się przyjaźnił prywatnie z Jerzym Kawalerowiczem.

K.F.: ...i stąd pewnie decyzja o realizacji filmu?

J.M.: Dokładnie – on namówił Kawalerowicza, a Kawalerowicz namówił mnie, bo myśmy z kolei byli sąsiadami na Żoliborzu. Kawalerowicze wybudowali z nami w latach 60. dom, bliźniak. Ten dom zresztą istnieje, w ich części mieszka syn, a naszą część, jeszcze za życia żony¹⁶, sprzedaliśmy. W tej chwili urzęduje tam Wydawnictwo Marginesy, które wydaje moje książki [śmiech].

K.F.: *Słona róża* została zrealizowana jako koprodukcja także dlatego, że akcja książki – i filmu – dzieje się częściowo w Karlowych Warach.

J.M.: Tak. To był komediodramat z okresu tuż przed II wojną światową, więc znowu mamy zbliżony do poprzednich filmów czasookres. Główną rolę grał polski aktor – Jan Piechociński. Autor pierwowzoru napisał opowieść o komuniście, który wraca z Hiszpanii, gdzie został ranny i przybywa do Karlowych Warów na leczenie; po drodze spotyka skrzypaczkę, czeską Żydówkę, z którą w tychże Karlowych Warach nawiązuje romans.

W trakcie realizacji *Słonej róży* też mieliśmy zabawny epizod. Kręciliśmy sceny z wydarzeń, które miały miejsce tuż przed aneksją Czechosłowacji w 1939 roku – już w poprzednim roku odbywały się tam różne manifestacje miejscowych Niemców, których sporo mieszkało na tych terenach. Pojawiła się postać Konrada Heinleina, który założył partię Niemców Sudeckich, w wydźwięku – wyraźnie hitlerowską, wykorzystującą wszystkie nazistowskie atrybuty. Robiliśmy taką scenę w centrum Karlowych Warów, że ten Heinlein przejeżdża przez miasto, szpalery jego

¹⁶ Żoną Janusza Majewskiego była wybitna artystka fotografik, Zofia Nasierowska. Zmarła w 2011 roku.

zwolenników go witają gestem i okrzykami „heil”. Całe to miasto było ustrojone na potrzeby filmu flagami ze swastyką. Nagle pojawiła się czeska policja i zaczęła odbierać ludziom, gapiom, aparaty fotograficzne – głównie turystom niemieckim, którzy zaczęli fotografować, jak tylko zobaczyli w przestrzeni miejskiej swastyki. Policja odbierała im aparaty – to były jeszcze czasy, kiedy te urządzenia były analogowe, na taśmy – i wyciągali te klisze, niszczyli, żeby po całej sytuacji nie pozostał żaden ślad. Widocznie ktoś się zaniepokoił, że takie fotografie wyrwane z kontekstu mogłyby zostać użyte przeciw socjalistycznym Czechom. To była na szczęście krótka chwila, potem policjanci opamiętali się i dali spokój.

K.F.: Mimo dramatycznego tła historycznego, zdecydowali się Pano wie mocno „zelić” tekst pierwowzoru, nadać mu melodramatyczno-komediowy ton. Czy to był Pana pomysł, czy ingerencja Hajnego?

J.M.: To akurat wynikało z moich fascynacji filmami Billy’ego Wildera i tak chciałem zrobić *Słoną różę* – w duchu jego komedii.

K.F.: *À propos* amerykańskich wątków w Pana polsko-czechosłowackich działaniach, w dokumencie z cyklu *Filmy o filmach* (1999, reż. Jacek Szczerba, Grzegorz Jankowski), zrealizowanym na zlecenie Telewizji Polskiej, Marek Kondrat opowiadał, że na bankiecie z okazji premiery *Zaklętych rewirów* w Pradze, po przemówieniu ichniego ministra kultury, wstał Roman Wilhelmi...

J.M.: ...lekkonaprawny...

K.F.: ...lekkonaprawny i poinformował zebranych, że tak na dobrą sprawę to reżyser Majewski wcale nie zamierzał zrobić filmu ani polskiego, ani czeskiego tylko film amerykański.

J.M.: To mogło się zdarzyć – przecież Wilhelmiemu mówiono, że jego rola jest na takim artystycznym poziomie, jak role w *Ojcu chrzestnym* (*The Godfather*, 1972, reż. Francis Ford Coppola) – bo ten film akurat był na ekranach.

K.F.: ...i Pan naprawdę głośno coś takiego powiedział, w tamtych czasach?

J.M.: Może powiedziałem, ale nie jestem tego absolutnie pewien [śmiej]. Jednak po latach zrobiłem taką hecę, że ustanowiłem nagrodę dla najlepszego filmu amerykańskiego zrobionego w Polsce i dostałem ode mnie tę nagrodę za swój pierwszy film Julek Machulski.

K.F.: ...czyli za *VaBank* (1981, reż. Juliusz Machulski). To pewnie była jedyna edycja tej nagrody...?

J.M.: Tak.

K.F.: Następny, trzeci – i ostatni – film, który zrealizował Pan w polsko-czechosłowackiej koprodukcji, to *Czarny wąz*.

J.M.: To była historia z okresu wojny prusko-austriackiej, 1870 rok. Historia chłopca [w tej roli młodziutki Olaf Lubaszenko – przyp. K. F.], którego wikłają we współpracę z jakimiś służbami szpiegowskimi, co, w rezultacie, źle się kończy. Film ten uważam za bardzo udany, ale zdecydowanie nie trafił w swój czas: był gotowy w 1989 roku, kiedy u nas zaczęły już dziać się ważne rzeczy. Krytyka dobrze o nim pisała, ale ludzie oczekiwali zupełnie innych filmów, a to był prawdopodobnie ostatni film, w którym stosowaliśmy tak zwaną poetykę aluzji, mrugania okiem do widza: cenzor wiedział, widz wiedział i twórca wiedział, że to wszystko nie jest literalnie o tym, co pokazuje, tylko jest to aluzja do bieżącej rzeczywistości przebrana w kostium historyczny. Historia tego chłopca, młodzieńca, którego wykańczają kontakty ze służbami szpiegowskimi, mogła być przecież odebrana jako współczesna. A tu zaczęła się już wolność i wszyscy chcieli oglądać filmy bez żadnych aluzji, więc na Festiwalu w Gdyni *Czarny wąwóz* przeszedł bez echa.

K.F.: A jak wyglądał odbiór *Czarnego wąwozu* w Czechach?

J.M.: Ponieważ to był scenariusz czeski...

K.F.: ...a w dodatku oryginalny, a nie adaptacja książki.

J.M.: Tak, to był scenariusz autorski Vladimíra Kőrnera, którego oni bardzo cenili jako powieściopisarza. Wydaje mi się, że to właśnie zdecydowało o tym, że Czesi zdecydowanie lepiej przyjęli *Czarny wąwóz* niż poprzednie moje filmy. Gdzieś w tle tego wszystkiego była też przypuszczalnie pewna rezerwa Czechów w stosunku do nas... Może i u nas to tak działało, na zasadzie analogii? Ja nigdy tego nie odczuwałem – wszystko mi było jedno, czy to jest czeski film czy polski. Ważne było, żeby w ogóle był dobry.

K.F.: Jak to się w takim razie stało, że do realizacji filmu opartego na czeskim scenariuszu czeskiego pisarza, zaproszono polskiego reżysera?

J.M.: Miałem już znajomości po dwóch poprzednich filmach...

K.F.: ...rozumiem, że ta propozycja przyszła z czeskiej strony, a nie z polskiej, jak to było w przypadku wcześniejszych filmów?

J.M.: Tak, tak. Formalnie wszystko oczywiście szło przez zespoły filmowe, ale była wola, z obu stron, żeby utrzymywać stałe kontakty, żebyśmy wykorzystywali wzajemnie swoje możliwości, dodawali je do siebie, potęgując jakość rezultatów. Nie było żadnej rezerwy, wręcz przeciwnie – myślę, że najlepsze stosunki polsko-czeskie były właśnie w czasach komuny.

K.F.: W końcu – narody bratnie.

J.M.: Tak. A teraz wszystko to zamarło, Polacy znów wrócili do swoich głupkowatych opinii o Pepikach, a Czesi z powrotem się nastroszyli – i uważają Polaków za oszustów. No, pewnie trochę słusznie, ale jednak ma to wpływ na chęci i jakość potencjalnej współpracy.

Wracając do *Czarnego wążowu* – niestety, film nie trafił na swój czas, a miał wiele bardzo dobrych elementów. Zdjęcia były realizowane w Czechach, w Górach Stołowych – te zjawiskowe wążowzy – i w Pradze, a we Wrocławiu zrobiliśmy tylko wnętrze jednej z karczm, do której wyglądy zewnętrzne też były nakręcone w Czechach. Ten film był w ogóle świetnie sfotografowany, właśnie przez Richarda Valentę, miał klimat, miał też dobre role, jak chociażby Michał Pawlicki w roli polsko-czeskiego oficera, czy wszystkie epizody praskie. Był bardzo przyzwoicie zrobiony, miał walory filmu artystycznego. Zresztą pisano o nim, że z żalem można stwierdzić, że to już ostatni taki film, że teraz – w nowych czasach – takich filmów już nie będzie się robić. Wykrakali.

K.F.: A jak widzowie czescy odebrali wcześniejsze Pana filmy?

J.M.: Jeśli chodzi o *Zakłęte rewiry* – moim zdaniem Czesi w ogóle nie docenili tego filmu. Dla nich to był jeden z wielu pospolitych filmów. Nawet potem, jak już dowiedzieli się o jednak znaczących sukcesach międzynarodowych tego filmu, nadal byli zdziwieni, co inni ludzie w nim widzą. Myślę, że to było też trochę intencjonalne: oni nie chcieli docenić dwóch najważniejszych ról: Wilhelmięgo i Kondrata. Może uważali, że jeśli wiodący aktorzy są Polakami, to nie można filmu uznać nawet częściowo za czeski, więc nie jest wart ich zainteresowania.

K.F.: Ale rozumiem, że mimo że na planie aktorzy grali każdy w swoim języku, ostatecznie *Zakłęte rewiry* funkcjonowały nie tylko w pełni zdubbingowane na polski, ale też w czeskiej wersji językowej?

J.M.: Tak. Zarówno montaż, jak i udźwiękowienie odbyło się w Polsce, a następnie pojechałem do Czech zrobić dubbing do czeskiej wersji. Tak naprawdę zrobił ją wspomniany już dzisiaj drugi reżyser [Miroslav Dvořáček – przyp. K. F.], bo było to w zakresie jego obowiązków. Niestety, Hajný mówił mi, że nie ma porównania, że ten film w czeskiej wersji jest zupełnie inny – gorszy, bo źle mówią. I to jest ocena człowieka, dla którego ten język jest językiem ojczystym.

K.F.: Dialogi, jak rozumiem, na czeski przełożył Hajný...

J.M.: Tak.

K.F.: ...czyli zawiodło prowadzenie aktorów podczas dubbingu.

J.M.: Tak. Bierzmy też pod uwagę, że mieli bardzo trudno, bo dubbingowali polskich wiodących aktorów, czyli musieli podłożyć role Kondrata i Wilhelmięgo. Dvořáček zmarnował szansę... i to nie jest tylko opinia Hajnego – to samo mówiła mi na przykład Mira Haviarova. Co więcej, z dziesięć lat temu, przy okazji jakiegoś wewnętrznego festiwalu, Czesi postanowili urządzić rocznicę naszego filmu, dwudziestą piątą, a może

trzydziestą. Zaprosili mnie, oczywiście, a Mirek Ondříček także walczył, żeby na tej projekcji pokazano polską wersję.

K.F.: Czyli obok sukcesów wersji polskiej, niedobra czeska wersja, bardzo źle przyjęta przez widownię. Także plakat czeski *Zaklętych rewirów* jest słabszy, zdecydowanie bardziej nijaki niż polski. Jak było w przypadku *Słonej róży*? W bazie filmpolski.pl znalazłam informację, że językiem filmu jest czeski. Ja także widziałam kopię po czesku, z polskimi napisami...

J.M.: Ciekawe, skąd Ty masz taką wersję? Wprawdzie *Słona róża* była postprodukowana głównie w Czechach, ale jestem pewien, że powstała także polska wersja językowa. Pamiętam, że Piechociński mówił swoim głosem, aktorów czeskich zdubbingowano, więc musiała taka wersja istnieć.

K.F.: A jakie były reakcje widzów na ten film?

J.M.: To była trochę inna sytuacja, bo obie strony odebrały *Słoną różę* mniej więcej podobnie. Traktowano ją jako w pewnym sensie rozrywkowy film, bardziej komercyjny niż artystyczny. Zresztą ja sam jestem skłonny go tak postrzegać. Tam też było troszeczkę jazzu...

K.F.: Wiadomo, to przecież znak niemal rozpoznawczy twórczości Janusza Majewskiego [śmiech]. Przyznam, że obejrzałam *Słoną różę* od razu po *Zaklętych rewirach*, więc miałam pewien, powiedzmy, dyskomfort, ale obiektywnie – to faktycznie przyjemny film, miło się go ogląda.

J.M.: No, taki właśnie miał być – przyjemny.

K.F.: Rozmawiamy o reakcjach widowni, ale zasadnym, biorąc pod uwagę czasy powstawania tych filmów, wydaje się pytanie o sposób dopuszczania tych filmów do dystrybucji, czyli o owiane niedobrą sławą kolaudacje. Jak wyglądały kolaudacje w przypadku filmów-koprodukcji?

J.M.: Zwykle odbywały się dwie kolaudacje. W przypadku *Zaklętych rewirów* pierwsza kolaudacja odbyła się w Warszawie, Czesi przyjechali obejrzyć film tutaj, a potem, już właściwie *pro forma* – analogiczna kolaudacja odbyła się w Czechach. Film był bardzo dobrze przyjęty.

K.F.: Czyli czeska komisja kolaudacyjna przyjechała specjalnie na pokaz do Warszawy?

J.M.: Tak, a potem kilka osób z Polski pojechało na kolaudację do Czech. I tam też nie było żadnych uwag.

Słoną różę natomiast robiłem w 1981 roku. Dokładnie 11 grudnia, po zdjęciach, miałem samolot do Warszawy. Ten samolot nie odleciał – rękomo z powodu warunków pogodowych. Ponieważ był grudzień, zima, taki komunikat przyjęliśmy naturalnie. Do Warszawy poleciałem następnego dnia, w sobotę 12, a 13 [grudnia – przyp. K. F.] rano generał Jaruzelski obwieścił, że wprowadza stan wojenny. Wtedy na kilka tygodni wszystko

zamarło. Gdzieś po nowym roku dostałem pozwolenie na kontynuację prac nad filmem i pojechałem do Pragi – tam film montował czeski montażyista, Jiří Brožek, bardzo dobry zresztą, i tam też zrobiono całą postprodukcję.

K.F.: Pana wyjazd do Pragi wymagał specjalnej zgody?

J.M.: Ze względu na polityczną sytuację, tak.

K.F.: A wcześniej?

J.M.: Przedtem nie było żadnych problemów.

K.F.: To ciekawe: Daniel Olbrychski opowiadał mi, że w odniesieniu do aktorów uzyskanie zgody na wyjazd do pracy za granicę, szczególnie na Zachód, było bardzo trudne, że często odbywały się przy takich okazjach dantejskie sceny i miały miejsce chore sytuacje, związane z ograniczaniem możliwości pracy odgórnie, przez Film Polski, bez konsultacji z zainteresowanymi. Ciekawa jestem, czy z reżyserami było podobnie? Czy może – w przypadku współpracy z Czechosłowacją, więc narodem bratnim – Film Polski nie stawiał żadnego oporu?

J.M.: Nie, absolutnie, nie było żadnych problemów ani ograniczeń. Sytuacja przy *Śtonej róży* była w zasadzie jednostkowa, miała miejsce tylko dlatego, że nagle, w wyniku wprowadzenia stanu wojennego, zamknięto granice. Po trzech, czterech tygodniach zaczęło się to rozluźniać – no i w końcu zacząłem jeździć do Pragi, żeby doprowadzić film do końca.

Bardzo śmieszna sytuacja – *à propos* kolaudacji *Śtonej róży* właśnie: pierwszy pokaz odbywał się w Czechach, w Pradze. Na kolaudację filmu został wysłany ówczesny komisarz wojskowy kinematografii, niejaki pułkownik Lang. Notabene jego syn jest reżyserem... Lang przyjechał do Pragi w mundurze pułkownika i na ten widok Czesi dosłownie położyli uszy po sobie i stanęli na baczność. Wszystko, co on powiedział, było święte i nie podlegało żadnej dyskusji. A to był fajny gość, zresztą – mój krajan lwowski, więc jak się zorientował, że mamy wspólne korzenie, od razu ustaliliśmy, że on ich zdominuje... A wtedy na każdej czeskiej ulicy wisiał transparent: „Se Sovětským svazem na věčné časy a nikdy jinak”, czyli „Ze Związkiem Sowieckim po wieczne czasy i nigdy inaczej”, więc oni się po prostu przestraszyli tego wojskowego i na kolaudacji nie było żadnych problemów.

No, a w wypadku *Czarnego wąwozu* to nawet nie pamiętam, gdzie była ta kolaudacja, ale żadnych problemów sobie nie przypominam.

K.F.: Tak czy siak – za każdym razem obie strony musiały przyjąć film.

J.M.: No... tak, w końcu to była koprodukcja, na tym to polegało.

K.F.: Przechodząc do tematów pokrewnych, acz nadal związanych z polsko-czeskimi kontaktami filmowymi, chciałabym zapytać o film, który aż prosiłby się o koprodukcję z Czechami, ale ostatecznie został zrealizowany we współpracy z Węgrami, czyli o *C.K. Dezerterów* (1985).

J.M.: Czesi mieli być trzecim koproducentem, ale zrezygnowali. Podejrzewam, że uznali powieść Kazimierza Sejdy, czyli pierwowzór literacki filmu¹⁷, za plagiat Szwejka¹⁸. Świadczy to o tym, że to ta armia była taka... szwejkowska. Hašek zrobił to na skalę światową, a Sejda napisał powieść wydaną tylko w Polsce – była to zresztą jedyna powieść, jaką w życiu napisał, na podstawie własnych przeżyć. Ale Czesi zobaczyli w *C.K. Dezerterach* tego szwejkowskiego ducha i doszli do wniosku, że nie będą się mieszać, bo może im nie wypada...? A może były przyczyny biurokratyczne czy jeszcze jakieś inne – trudno mi powiedzieć. W każdym razie – wycofali się.

K.F.: Ale Hajný pozostał w projekcie, w charakterze współscenarzysty.

J.M.: Hajný został, bo nie był związany żadnym stałym kontraktem z Barrandovem. Mógł robić różne rzeczy według własnego uznania.

K.F.: Co zatem Hajný wniósł w ten scenariusz?

J.M.: Zawodową konstrukcję. Z książki – która, gdyby ją literalnie sfilmować, to film trwałby pięć godzin – wyciął to, co najlepsze i precyzyjnie to skomponował. No, a potem – jak zwykle, ja zrobiłem swoje¹⁹. Taka jest natura rzeczy, że trzeba scenariusz przystosować do swojego widzenia. Dalsze korekty robione są już potem na bieżąco, na planie. Zresztą aktorzy zawsze wnoszą jakieś swoje pomysły i w ten sposób scenariusz nieustannie ewoluje. Gdyby wziąć pierwszą wersję scenariusza i porównać to z filmem – no, to byłoby widać, jakie są różnice.

K.F.: Talent i umiejętności Hajnego docenili też inni polscy reżyserzy...

J.M.: Rzeczywiście – w rezultacie naszej współpracy on stał się popularnym scenarzystą, współpracował przy wielu polskich filmach. Pracował chociażby ze Stanisławem Różewiczem przy *Pensji pani Latter* (1982). Przez wiele lat bardzo często przyjeżdżał do Polski. On był okazem czegoś, co w naszej kinematografii w ogóle nie istniało: zawodowego scenarzysty. U nas tę funkcję sprawowali literaci, którzy próbowali, z reżyserem na spółkę, coś kombinować – i tak powstawały wówczas w Polsce scenariusze. A on zajmował się tym zawodowo, w Czechach był już wtedy znanym scenarzystą.

¹⁷ Por. np. Kazimierz Sejda, *C.K. Dezerterzy*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1987 (wyd. 1, 1937).

¹⁸ Chodzi o kultową książkę Jaroslava Haška *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, powstała w latach 20. XX wieku. Por. np. Jaroslav Hašek, *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.

¹⁹ Janusz Majewski, jak zwykle w swoich filmach, także w *C.K. Dezerterach* łączył funkcje: reżysera, współscenarzysty i autora dialogów.

K.F.: Oprócz współpracy zawodowej połączyła Pana z Pavlem Hajným głęboka, wieloletnia przyjaźń...

J.M.: ...i ta przyjaźń, zapoczątkowana współpracą, przetrwała do dzisiaj. Widujemy się, w miarę możliwości, jak się uda najczęściej. W zeszłym roku byłem w Czechach, w małej miejscowości, która nazywa się Uherské Hradiště. Co roku odbywa się tam letnia szkoła filmowa. Przyjeżdżają studenci z całego świata, koczują po salach gimnastycznych lub śpią w namiotach rozbitych po parkach i dla nich prezentuje się filmy – oraz, w miarę możliwości, organizuje się spotkania z autorami. Ja w zeszłym roku pokazywałem tam *Excentryków...*²⁰ i Hajný przyjechał – wiedząc, że możemy się tam spotkać. Wcześniej wraz z żoną bywali też u nas, na Mazurach.

K.F.: Czy oprócz *C.K. Dezerterów*, z współpracy przy których Czesi się wycofali, były jeszcze jakieś inne pomysły, plany koprodukcyjne?

J.M.: Ze mną związane? Nie, żadnych więcej takich planów nie było. A może były, ale ja ich nie pamiętam? Na pewno były luźne rozmowy, że można by było zrobić to albo tamto, ale nigdy nie zaczęto żadnych nawet wstępnych prac, dlatego szczegółów tych pomysłów nie pamiętam²¹.

K.F.: Gdyby miał się Pan zastanowić, z punktu widzenia reżysera, nad zaletami i wadami koprodukcji w tamtych czasach...

J.M.: Zalety były takie, że fakt pracy nad filmem, bądź co bądź, międzynarodowym, trochę podbijał ambicje. Obie strony chciały wypaść jak najlepiej, więc już to było wartościowe...

²⁰ Mowa o ostatnim filmie w reżyserii Janusza Majewskiego pt. *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* (2015).

²¹ W biografii Janusza Majewskiego Zofia Turowska przytacza fragment reżyserskiej eksplikacji filmu *Do widzenia wczoraj*, który także był pomysłem jako koprodukcja trójstronna polsko-czesko-węgierska: „Trzy przesłanki do zrealizowania tego filmu: chyba nadszedł czas, aby uchwycić w filmowym zwierciadle odbicie zjawisk zachodzących na naszych oczach, kiedy «stare» wciąż opiera się «nowemu», kiedy żegnamy się z totalitaryzmem i dążymy do demokracji, myśląc się i błędząc po drodze, zwłaszcza uchwycić to w krzywym zwierciadle, a więc w formie komediowej. Taka polska komedia współczesna może być atrakcyjna, ale jeszcze bardziej atrakcyjniejsze będzie na pewno skonfrontowanie jej z dwoma innymi, opartymi na takich samych założeniach, a zrobionymi przez sąsiadów. Polska, Węgry i Czechosłowacja – te kraje i narody mają wiele wspólnych i podobnych doświadczeń, i przeżywają teraz podobne wydarzenia. Polska komedia polityczna? Cóż, może... Ale polsko-czesko-węgierska? O, to już trzeba zobaczyć! Jiří Menzel i Péter Bacsó – to atuty. Zanimowani przeze mnie także zapalili się do tego projektu. Można by jeszcze dodać, że pomysł takiej składanki jest także wyzwaniem dla każdego z trzech autorów: trzeba się będzie starać, żeby wypaść jak najlepiej w konkurencji. A i publiczność zawsze podnieca każda rywalizacja” (cyt. za: Zofia Turowska, *Janusz Majewski: film – kobieta...*, s. 347). Film został ostatecznie zrealizowany w 1993 roku jako koprodukcja polsko-węgierska, bez udziału Czechów.

K.F.: To jednak prestiż – dla obu stron.

J.M.: Zdecydowanie. Co do wad... trudno mi powiedzieć. Być może były jakieś wady, które przede mną były ukrywane. Przecież tam musiały działać też piony produkcyjne z ramienia obu koproducentów, co zawsze generuje biurokrację, być może różniły się trochę wewnętrzne reguły i przepisy... Mogły powstawać różne konflikty, ale tego mi oszczędzono. Pewnie też zdarzało się, że ktoś narzekał, powiedzmy, na Czechów, ale to już dawno zapomniałem, a zostały mi same dobre wspomnienia. Ale to jest typowe działanie pamięci – pamięć zawsze chętnie zapomina słabsze czy przykre strony, a zostają w niej najlepsze. Jak sięgam do wspomnień i myślę o tych trzech różnych, bardzo różnych filmach, każdy gdzieś indziej robiony, z kim innym, to mam jak najlepsze wspomnienia.

K.F.: Przy okazji *Słonej róży* wspominał Pan o swoich amerykańskich inspiracjach, a czy znalazłyby się też jakieś inspiracje kinem czeskim w Pana twórczości?

J.M.: Ja fascynowałem się czeskim filmem jeszcze wcześniej niż amerykańskim, bo tuż po wojnie na polskich ekranach zaczęły się pojawiać czeskie filmy. Pamiętam na przykład taki bardzo dobry fantastycznonaukowy film pt. *Krakatit* (1948, reż. Otakar Vávra) na podstawie powieści Karela Čapka. Oni od zawsze mieli bardzo dobry przemysł filmowy – do dzisiaj zresztą mają – ale wtedy to była jedna z największych i najlepszych wytwórni w Europie.

K.F.: Zaletą tej kinematografii jest też to, że oni mniejszy nacisk kładli na kino autorskie, artystyczne, za to rozwijało się fantastycznie kino gatunkowe – w przeciwieństwie na przykład do Polski.

J.M.: Tak, zdecydowanie. Był też taki film *Předtucha* (1947, reż. Otakar Vávra). *Předtucha*, czyli *Przeczenie* – to był romans, bazujący na uwiedzeniu młodej dziewczyny przez zawodowego podrywacza. W tym filmie swoją pierwszą chyba rolę zagrał Rudolf Hrušínský – aktor, który szybko został gwiazdą, a po wielu, wielu latach zagrał Szwejka. Wtedy był młodzieńcem, ale z czasem stał się po prostu aktorem charakterystycznym. Ta jego młodzieńcza uroda zamieniła się w karykaturę, ale pamiętam – ten film zrobił ogromne wrażenie na mnie i na moich kolegach.

Były też filmy historyczne, kostiumowe. Pamiętam film, który miał tytuł: *Jan Roháč z Dubé* (1947, reż. Vladimír Borský) [śmiej]. „Z dubé” to znaczy „z dębą”, ale u nas był on wyświetlany pod spolszczonym, a nie przetłumaczonym tytułem: *Jan Rohacz z Dube*. Oglądaliśmy ten film z kolegami w Krakowie – to była strasznie patetyczna brednia historyczna, choć padały tam wielkie słowa. Wyszliśmy z kina bardzo rozbawieni, cały czas robiąc sobie z tego filmu żarty. Ja, rozbrykany, na ulicy, w Krakowie,

zawołałem tekstem z filmu: „pravda zvíťezí!” – czyli „prawda zwycięży!” – i w tym momencie potknąłem się o jakąś płytę i runąłem jak długi, z tym okrzykiem na ustach [śmiech]. Moi koledzy umarli ze śmiechu i potem długo opowiadali o moim występie...

Oprócz tego bardzo zabawne były ich komedie. Wśród nich jedna znakomita: *Nikt nic nie wie* (*Nikdo nic neví*, 1947, reż. Josef Mach) z absurdalnym humorem, który w Polsce nie był jeszcze powszechnie rozumiany i stąd pojawiło się potem powiedzonko „nikt nic nie wie – czeski film”, oznaczające jakieś pomieszanie z poplątaniem. Inne były trochę ludowe, w takim, można by powiedzieć, bawarskim stylu, pikantne historyjki osadzone w środowisku wiejskim. Dużo tego rodzaju filmów pojawiło się w latach 40., tuż po wojnie. W tym samym momencie zaczęły też do nas napływać filmy amerykańskie... Ale szybko to wszystko przykręcił stalinizm. Nie odcięto nas od filmów czeskich, ale amerykańskich i angielskich – przez parę lat właściwie nie wyświetlano.

Estyma dla czeskiego filmu od początku gdzieś we mnie tkwiła. Dlatego kiedy ruszyła pierwsza produkcja, przy której współpracowałem z Czechosłowacją, i znalazłem się w Pradze, potem w Barrandovie, bo tam były projekcje, a przy *Stonej róży* także pracowaliśmy w tamtejszym atelier – czułem, że tutaj, w porównaniu z naszą chałupniczą wówczas kinematografią, wszystko jest zawodowe, ma jakąś tradycję, a ci wszyscy filmowi rzemieślnicy, współpracownicy – pionierzy operatorskie, scenograficzne, charakteryzacja – że ci ludzie naprawdę umieją to robić.

K.F.: A czy oprócz filmów i przemysłu filmowego są jeszcze jakieś inne rzeczy w Czechach, które Pan naprawdę lubi?

J.M.: Pewnie – piwo!

K.F.: ...pilzneńskie?

J.M.: No, nie tylko. Różne gatunki: na przykład Kozel, albo Budějovický Budvar – świetne, bardzo je lubię. Oczywiście, Pilsner jest królem piw. Ale niektóre lokalne gatunki są jeszcze lepsze, choć nie tak popularne. Gdzieś pod Pragę jest taki browar – Velkopopovický – który ma świetne piwa. Także niektóre dania kuchni czeskiej, które u nas są wyśmiewane, chociażby knedličky – są bardzo dobre...

K.F.: Z dobrym mięskiem – są rzeczywiście pyszne.

J.M.: Z pieczenią wieprzową i kapustą kiszoną na gorąco – to taki jakby bigos, ale bez dodatków – to jest ich danie pokazowe. Ilekroć przyjadę do Czech, muszę je zjeść! Ale też niektóre sery, na przykład Olomoucké tvarůžky – piwny serek, strasznie śmierdzi, ale jest pyszny! Teraz można go kupić w nawet Supersamie pod moim domem, ale kiedy dawniej woziłem go z Czech, zawsze zawiązałem go w kilka plastikowych toreb,

a i tak śmierdział w samolocie – zapach przebijał się przez wszystko. Ale wspaniały, wspaniały jest. Z kminkiem.

Jeszcze jedną rzecz powinienem chyba powiedzieć: to wszystko, te czeskie sympatie, są podszyte moją przeszłością, moimi związkami z Galicją. Kiedyś to był przecież jeden kraj! Kuchnia na przykład, dania z dużą ilością kminku – ja uwielbiam kminek, a tutaj, w Polsce spotykam się z tym, że ludzie nie znoszą kminku, w ogóle nie chcą o takiej przyprawie słyszeć. A w Czechach te smaki żyją – smaki, które były powszechne dla całej Galicji, czyli podobnie kiedyś gotowało się we Lwowie, jak w Pradze. Takich pozostałości tamtej epoki, które są czytelne, jeszcze do dzisiaj, i we Lwowie, i w Krakowie, i w Pradze, i w Budapeszcie – jest więcej. To była prawdziwa wspólnota, prototyp Unii Europejskiej, oczywiście pod egidą cesarza, ale przy zachowaniu stosunkowo dużej autonomii poszczególnych krajów.

Niedawno pisałem komentarz do albumu ze zdjęciami starego Lwowa – od najstarszego zdjęcia, zrobionego we Lwowie w około 1850 roku, do ostatniej wojny. To są zdjęcia ulic, ale także ludzi związanych ze Lwowem. Na tych właśnie zdjęciach odżył w mojej wyobraźni świat, który już nie wróci: jest tam na przykład zdjęcie z otwarcia gmachu Teatru Wielkiego i Opery we Lwowie. Wspaniały gmach, jeden z czterech największych w Europie (są to: Opera Paryska, Opera Wiedeńska, Wielki Teatr w Monachium i Lwów, przy którym Teatr Słowackiego jest miniaturą – pod każdym względem). W tym albumie znalazł się też opis uroczystości otwarcia tego Teatru w 1900 roku, w którym, między innymi, znalazłem taką wzmiankę, że odegrane zostały trzy hymny: austriacki, polski i czeski. Dlaczego czeski? Dlatego, że jednym z gości honorowych był burmistrz Pragi, który przyjechał specjalnie na otwarcie. Mimo że Austriacy byli okupantami i Czech, i kawałka Polski – grali nasze hymny. Po prostu niebywałe! Autonomia była ogromna, polscy politycy osiągnęli także znaczące wpływy wśród rządzących i to dzięki temu we Lwowie rozwinęła się i nauka, i sztuka polska. To były wspaniałe lata, patrząc teraz, z dystansu.

Takie podskórne fascynacje pewnie też zadecydowały, że chciałem pracować z Czechami. A jak już pierwszy raz spróbowałem, to zobaczyłem, jak fajnie się z nimi pracuje. Nie mówiąc już o tym, że zawsze w Czechosłowacji było lepsze zaopatrzenie w sklepach, dzięki czemu mogłem przywieźć do domu jakieś smakołyki, które tutaj były nieosiągalne.

K.F.: W książce Zofii Turowskiej powiedział Pan, że bardzo Pan ceni czeską mentalność.

J.M.: No właśnie, zwłaszcza że ta mentalność jest tak różna od tego, co w naszej, polskiej mentalności jest dla mnie obrzydliwe i czego wręcz nienawidzę, i od czego staram się odczepić różnymi sposobami... Czesi są

pragmatyczni, nastawieni raczej na negocjacje niż na walkę, są społecznymi, a nie aspołecznymi – jak polskie społeczeństwo, wiecznie anarchiczne społeczeństwo jakichś warcholów, w którym każdy ma swoje zdanie. Polacy, w przeciwieństwie do Czechów, organicznie nie rozumieją tego, że często opłacałoby się mieć wspólne zdanie.

Oni mają, także na co dzień, świetne poczucie humoru, które bardzo mi odpowiada. Są wyluzowani i spokojni, zdystansowani. Te wieczory, które większość z nich spędza w *hospůdce*, czyli w gospodzie, z piwem, którego wypijają oczywiście ogromne ilości, zagryzając jakimś serkiem czy preclami – tam się gawędzi godzinami, na przykład o tym, że dana pani kupiła sobie nową motykę do ogródka... To wszystko jest takie oswojone, swojskie, sympatyczne. Oni czują wspólnotę ulicy, gminy, małej miejscowości, a potem coraz większych jednostek... i, w rezultacie, o wiele lepiej się organizują. Oczywiście, my na pewno nie znamy różnych ciemnych stron tego społeczeństwa – Mira Haviarová opowiadała mi, że ci, którzy są u władzy, to kompletni krety, że tam są jakieś konflikty i przekręty. No, to pewnie prawda, ale tak jest na całym świecie...

A Czechów szybko polubiłem i bardzo dobrze czułem się między nimi. Może to ta galicyjskość się we mnie odezwała i dlatego było mi tam tak dobrze...

K.F.: Na konferencji prasowej *Excentryków...* podczas Festiwalu w Gdyni w 2015 roku²², w odpowiedzi na zaproszenie pani Miry Haviarovej, by przyjechał Pan do Czech rozjaśnić trochę szare, czeskie kino, powiedział Pan, że w zasadzie czuje się Czechem i chętnie przywiozłby Pan do czeskiego kina słońce. W nawiązaniu do tej deklaracji, a także wcześniejszych Pana wypowiedzi, mam do Pana ostatnie pytanie: gdyby Pan miał wybrać czeskie dzieło literackie do zaadaptowania na film, co by Pan wybrał?

J.M.: Teraz sobie przypominam, że ja konkretnie chciałem zrobić film na podstawie czeskiej książki, którą czytałem jeszcze we wczesnym okresie młodzieńczym, pt. *Mikoła Szuhaj zbójnik*²³. To była opowieść o takim zbójniku á la Janosik, który zresztą był autentyczną postacią, ale powieść była fabularna, bardzo zajmująca. Napisał ją bardzo dobry, uznany czeski pisarz – Ivan Olbracht. Ja wtedy byłem jeszcze przed Szkołą Filmową, więc nie miałem żadnych szans na realizację takiego projektu, ale wyda-

²² Całość nagrania z konferencji, <https://www.youtube.com/watch?v=jpdX8aTIg1o> (dostęp: 10.04.2018).

²³ Tytuł oryginalny tej powieści brzmi: *Nikola Šuhaj loupežnik*. Zależnie od autora przekładu, imię głównego bohatera tłumaczone jest na język polski jako Nikoła (wydanie z 1933 roku) lub Mikoła (wydania późniejsze). Por np. Ivan Olbracht, *Mikoła Szuhaj zbójnik*, przeł. Hanna Gruszczyńska-Dubowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949.

wało mi się, że to byłby świetny film, pełen czaru opowieści łobuzerskiej, zbójnickiej. Ten Mikoła – postać pełna fantazji, dobroczyńca dla biednych; Janosik, tylko morawski, zdaje się. Nawet rozmawiałem o tym z Mirą – potwierdziła, że to była autentyczna postać i że jego też powiesili za zebro. Z tego materiału byłby niezły film przygodowy.

Czy jest natomiast taka pozycja w czeskiej literaturze...? Mimo wszystko, przyznam ze wstydem, że nie czytałem w sposób ciągły żadnej czeskiej prozy w oryginale, tylko sięgałem po jakieś tłumaczenia, których było zawsze sporo: Hašek, Čapek czy w nowszych czasach: Havel, Škvorecký, a przede wszystkim wspaniały pisarz, bard – Bohumil Hrabal. Pewnie w takiej literaturze bym szukał, tylko nie mógłbym przy nich powiedzieć, że szukam...

Bibliografia

Druki zwarte

- Choromański Michał, *Zazdrość i medycyna*, Wydawnictwo Literackie, Poznań 1957.
- Katarzyna Figatová, *Polovica ponúk zo zahraničia sa ku mne nedostala. Rozhovor z Danielom Olbrychským*, [w:] *Nemecká jeseň*, red. Michal Michalovič, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2017, s. 126–146.
- Frelek Ryszard, *Słona róża*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979.
- Hašek Jaroslav, *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.
- Majewski Janusz, *Retrospektywka*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2001.
- Majewski Janusz, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Wydawnictwo Autorskie S.C., Warszawa 2006.
- Olbracht Ivan, *Nikoła Szuhaj zbójnik*, przeł. Hanna Gruszczyńska-Dubowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949.
- Sejda Kazimierz, *C.K. Dezerterzy*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1987.
- Turowska Zofia, *Janusz Majewski: film – kobieta jego życia*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2017.
- Worcell Henryk, *Zakłęte rewiry*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

Źródła internetowe

- Česko-Slovenska Filmova Databáze, hasło: *Richard Valenta*, <https://www.csfd.cz/tvurce/42045-richard-valenta/> (dostęp: 10.04.2018).
- Konferencja prasowa filmu pt. *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* w reż. Janusza Majewskiego na 40. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Prowadzenie panelu – Łukasz Maciejewski, <https://www.youtube.com/watch?v=jpdX8aTIg1o> (dostęp: 10.04.2018).

Katarzyna Figat

Streszczenie

Janusz Majewski w latach 70. i 80. XX wieku, dzięki współpracy kinematografii polskiej i czeskosłowackiej, stworzył trzy bardzo zróżnicowane gatunkowo i estetycznie filmy: *Zakłete rewiry* (1975) na podstawie książki Henryka Worcella pod takim samym tytułem, melodramatyczną *Słoną różę* (1982), będącą trawestacją powieści Ryszarda Frelka oraz historyczny dramat kostiumowy – *Czarny wqwóz* (1988). Wieloletnia współpraca (i przyjaźń) Janusza Majewskiego ze scenarzystą Pavlem Hajným zaowocowała też scenariuszem do kultowego filmu *C.K. Dezerterzy* (1985). Janusz Majewski opowiada o realiach produkcyjnych i okolicznościach warunkujących podejmowanie współpracy z kinematografią czeskosłowacką. Reżyser wspomina także o zauroczeniu mentalnością i sposobem bycia Czechów, swojej miłości do języka czeskiego, estymie do czeskiego filmu i kinematografii, słabości do czeskiego piwa oraz kuchni, wynikających też – jak sam twierdzi – z jego galijskiego rodowodu.

Biogramy autorów

Ewa Ciszewska – adiunkt w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Współredaktorka i współautorka książek: *Kino najnowsze: dialog ze współczesnością* (2007), *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury* (2013) oraz *Kultura filmowa współczesnej Łodzi* (2015). Współautorka opracowań z zakresu edukacji filmowej: *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej: teorie i praktyki* (2016) oraz *Film Literacy in Poland: The Practices and The Prospects of Film Education* („Panoptikum” 2017, nr 18). Publikowała w „Kwartalniku Filmowym”, „Images”, „Apparatusie”, „Turystyce Kulturowej” i „Bohemistyce”. Koordynatorka międzynarodowych projektów edukacyjnych realizowanych przez Koło Naukowe Filmoznawców UŁ.

Katarzyna Figat – reżyser dźwięku w filmie, filmoznawczyni – przede wszystkim z pasji. Ukończyła z wyróżnieniem studia na specjalności filmowej na Wydziale Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie oraz studia magisterskie w zakresie filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim, gdzie w roku 2015 rozpoczęła Studia Doktoranckie Języka, Literatury i Kultury. Intensywnie pracuje naukowo, wykłada, bierze udział w konferencjach i projektach naukowych, a także publikuje. Na co dzień pracuje jako konsultant muzyczny i operator dźwięku w filmach fabularnych, dokumentalnych i serialach.

Jarosław Grzechowiak – absolwent kulturoznawstwa (specjalność: filmoznawstwo i wiedza o mediach) na Uniwersytecie Łódzkim oraz socjologii (specjalność: komunikacja zintegrowana) na Collegium Civitas w Warszawie. Autor artykułów w tomach zbiorowych: *Musi zostać rysa. Przewodnik po twórczości Janusza Morgensterna* (2012) oraz *Kultura filmowa współczesnej Łodzi* (2015).

Mariusz Guzek – doktor habilitowany, profesor w Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zajmuje się regionalistyką (ze szczególnym uwzględnieniem kultury filmowej Bydgoszczy), dziejami kina polskiego w okresie Wielkiej Wojny i pierwszych lat po odzyskaniu niepodległości oraz kinematografią czechosłowacką i czeską. Obecnie przygotowuje monografię Otakara Vávry. Jest autorem książek *Filmowa Bydgoszcz 1896–1939* (2004) i *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura*

filmowa na ziemiach polskich 1914–1918 (2014) oraz współautorem opracowania *Wojna i wojskowość w twórczości oraz adaptacjach powieści Bolesława Prusa* (2016). Współredagował tom *Kino polskie wobec II wojny światowej* (2011). Publikował w „Przeglądzie Historycznym”, „Historyce”, „Czasie Kultury”, „Przeglądzie Zachodniopomorskim”, „Studiach Językoznawczych”, „Kwartalniku Filmowym” i „Przeglądzie Humanistycznym”.

Tomáš Hučko – doktor, reżyser dokumentalista – *Čo nám chýba ku šťastiu.../All We Need Is...* (2004), *Roma kupa* (2005), *Časy sa zmenili/Times Have Changed* (2008), *Kým sa skončí tento film/Before this Film is Over* (2009), *Boli pri tom* (2017) – autor portalu internetowego poświęconego filmowi dokumentalnemu dokofilm.sk oraz filmbis.sk, wykładowca w Katedrze Komunikacji Massmedialnej Uniwersytetu świętych Cyryla i Metodego w Trnawie, w latach 2013–2015 manager w Dziale Badań i Rozwoju Radia i Telewizji Słowackiej. Specjalizuje się w historii dokumentu i w fabule Europy Środkowej, publikował w słowackich, czeskich i polskich pracach zbiorowych oraz periodykach naukowych. Jest członkiem Słowackiej Akademii Filmowej.

Jadwiga Hučková – doktor habilitowany, adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się filmem dokumentalnym i fabularnym Europy Środkowej. Od 1997 roku pracuje w komisji selekcyjnej Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Opublikowała m.in. (także pod nazwiskiem Jadwiga Głowa): *Dokument po przelomie. Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo-Wschodniej/Zooming in on History's Turning Points. Documentaries in the 1990s in Central and Eastern Europe* (1999), *Dokument filmowy epoki Havla* (2005) i *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace/Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji* (2015, współredakcja).

Jakub Jiříš – doktorant w Katedrze Filmoznawstwa Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze. Zajmuje się badaniami historycznymi czechosłowackiego dramatu telewizyjnego, na których opierają się obie jego prace dyplomowe (*Proměny literárně dramatického vysílání Československé televize Praha v období konsolidace* oraz *Televizní drama v československém odborném diskursu 50. a 60. let*). Jest członkiem założycielem projektu wystawowego NaFilM – Narodowe Muzeum Filmowe, w którego ramach aktualnie zajmuje się projektem grantowym „Metodyka konstruktywnej komunikacji z odwiedzającym wystawę filmowo-historyczną”. W poprzednich latach był współorganizatorem międzynarodowego projektu badawczego „Sci-fEast – Centrum badań wschodnioeuropejskiego filmu sci-fi”, w którym uczestniczyli także pedagodzy i studenci z Uniwersytetu Łódzkiego. Jego dotychczasowe publikacje naukowe poświęcone są przede wszystkim historii produkcji czeskich filmów (rozdział)

w publikacjach *Ostře sledované vlaky* oraz *Zpět k českému filmu*). W latach 2014–2015 pracował na stanowisku kuratora kronik filmowych w czeskim Narodowym Archiwum Filmowym, obecnie jest dramaturgiem programowym w Telewizji Czeskiej.

Iwona Łyko – absolwentka bohemistyki i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, pracuje w czeskim Narodowym Archiwum Filmowym (NFA) na pozycji kuratora zbiorów filmowych, wspólnie z Jadwigą Hučkovą i Janem Křipačem współredagowała tom *Czeski i polski dokument w erze europeizacji* (2015).

Janusz Majewski – w ciągu ponad 50 lat pracy twórczej zrealizował kilkadziesiąt różnorodnych gatunkowo filmów, seriali, teatrów TV, sztuk teatralnych i spektakli. Mistrz filmowej adaptacji literatury oraz estetyki retro. Wśród najbardziej znanych jego dzieł wymienić można *Za zdrowie i medycynę* (1973), *Zakłete rewiry* (1975), *Sprawę Gorgonowej* (1977), *Lekcję martwego języka* (1979), *C.K. Dezerterów* (1985), seriale: *Królową Bonę* (1980) i *Siedlisko* (1998) oraz wiele innych. Jest także autorem książek, m.in. zbioru opowiadań *Exhibicjonista* (2002), powieści *Glacier Express* (2014) czy *Czarnego mercedesa* (2016) oraz tomów wspomnieniowych: *Retrospektywki* (2001) i *Ostatniego klapsa* (2006). Za swój ostatni film – *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* na podstawie powieści Włodzimierza Kowalewskiego – został nagrodzony Srebrnymi Lwami na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (2015), gdzie rok później otrzymał Platynowe Lwy – nagrodę za całokształt twórczości.

Jacek Nowakowski – literaturoznawca i filmoznawca. Doktor habilitowany, profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor m.in. *Filmowej twórczości Andrzeja Kondratiuka* (2000) oraz *W stronę raję. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego* (2012). Obecnie zajmuje się związkami literatury, filmu i sztuk plastycznych, kinem niezależnym i emigracyjnym, a także polskim filmem fantastycznym.

Joanna Szczytkowska – adiunkt w Instytucie Historii i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Autorka książki *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.* (2014). Zainteresowania naukowe: historia kinematografii polskiej, polityka kulturalna PRL, historia i film.

Joanna Wojnicka – historyk filmu. Pracownik Instytutu Sztuk Audio-wizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią kina europejskiego, a także związkami kina z innymi sztukami, przede wszystkim literaturą i teatrem. Autorka książek: *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego* (2001), *Słownik wiedzy o filmie* (razem z Olgą Katafiasz,

Biogramy autorów

2005, 2009), monografii sowieckiego kina odwilżowego *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968* (2012), *Historia filmu. Od Edisona do Nolana* (wraz z Rafałem Syską, 2015). Redaktorka (wraz z Grażyną Stachówną) tomu *Autorzy kina europejskiego* (2003) oraz *Autorzy kina polskiego* (2004). Opublikowała ponad trzydzieści artykułów w czasopismach i książkach zbiorowych, w tym rozdziały poświęcone historii kina rosyjskiego i sowieckiego w trzech tomach *Historii kina – Kino nieme* (2009), *Kino klasyczne* (2011), *Kino nowofalowe* (2015).

Mateusz Żebrowski – doktorant Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autor interdyscyplinarnych publikacji, w których łączy zagadnienia kulturoznawstwa i antropologii. Jego teksty ukazały się m.in. w „Humaniorze”, „Kulturze – Mediach – Teologii” i tomach zbiorowych. Redaktor i współautor monograficznego tomu *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi* (2016).

Aneks

Informacje dotyczące dystrybucji zagranicznych filmów w Polsce oraz Czechosłowacji w latach 1945–1989 są rozproszone, często niepełne lub zawierające drobne nieścisłości i błędy. Dlatego do przygotowania kompletnej listy niezbędne było sięgnięcie do kilku źródeł. Zdecydowaliśmy, że nasze zestawienie będzie obejmowało także wszystkie filmy oznaczone w nich jako koprodukcje. Pominęliśmy natomiast twórczość polskich i czeskich autorów, którzy swoje dzieła realizowali poza granicami (np. filmy Miloša Formana, które reżyser kręcił od lat 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych).

Lista wszystkich zagranicznych filmów w czechosłowackiej dystrybucji w latach 1945–1989 wraz z datą ich premiery znajduje się w aneksie do *Encyklopedii filmu* Richarda Blecha (Wydawnictwo Obzor, Bratysława 1993). W swoim zestawieniu autor uwzględnił także tytuły filmów zrealizowanych przed 1989 rokiem, które w czechosłowackich kinach znalazły się już w latach 90. XX wieku. Dane te można zweryfikować w oparciu o *Československé filmové hospodářství* Jiříego Havelki, które było wydawane w latach 70. XX wieku przez Československý filmový ústav. Sześć części, które dotyczą powojennej kinematografii, obejmują jednak tylko okres do 1970 roku, ponadto autor zestawiał tylko listy zagranicznych filmów w czechosłowackiej dystrybucji, nie podając rocznej daty ich premiery.

Innym źródłem pozwalającym zestawić listę polskich filmów w czechosłowackiej dystrybucji kinowej jest miesięcznik „Filmový přehled”. Najpierw, w latach 1939–1949, był wydawany pod nazwą „Filmová kartotéka” i służył jako pomoc przede wszystkim właścicielom kin. Zawiera najbardziej szczegółowe informacje na temat wszystkich dystrybuowanych filmów włącznie z krótkimi streszczeniami. Na końcu każdego z wydań, zestawionych według kolejnych lat, znajduje się osobna lista zagranicznych pełnometrażowych filmów wyświetlanych w danym roku wraz z datą premiery.

Listę czechosłowackich filmów w polskiej dystrybucji od 1945 do końca 1982 roku zestawiał Henryk Tronowicz w aneksie do książki *Film czechosłowacki w Polsce* (Redakcja Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, Warszawa 1984). Zaczerpnięte stamtąd tytuły

filmów zostały uporządkowane w układzie alfabetycznym, uzupełniono je o takie informacje, jak tytuł oryginalny, daty czechosłowackiej i polskiej premiery oraz nazwisko reżysera. Uzupełnienie zestawienia o filmy z lat 1983–1989 było możliwe w oparciu o „Filmowy Serwis Prasowy”, czasopismo wydawane przez centralną instytucję państwową kierującą dystrybucją i rozpowszechnianiem filmów na terenie Polski. Dane za lata 1945–1981 porównano z opracowaniem Grzegorza Balskiego *Reżyserzy filmów zagranicznych rozpowszechnianych w Polsce 1945–1981* (Filmoteka Narodowa, Warszawa 1985).

Wyrażamy nadzieję, że przygotowane zestawienia staną się przydatnym narzędziem dla badaczy transferu kulturowego pomiędzy krajami Bloku Wschodniego w okresie socjalizmu. Dziękujemy Kindze Redlińskiej, członkini Koła Naukowego Filmoznawców UŁ, za pomoc w przygotowaniu aneksów.

Ewa Ciszewska, Mikołaj Góralik

Czechosłowackie filmy w polskiej dystrybucji w latach 1945–1989

- 7 zabitych/Jej siedem wieczorów (1965/1967), reż. Pavel Kohout¹.
13. revír/Trzynasty komisariat (1946/1958), reż. Martin Frič.
105% alibi/105% alibi (1959/1960), reż. Vladimír Čech.
...a pátý jezdec je strach/Piąty jeździec Apokalipsy (1964/1965), reż. Zbyněk Brynych.
...a pozdravuji vlaštovky/...i pozdraviam jaskółki (1972/1973), reż. Jaromil Jireš.
Adam a Otká/Adaš i Ola (1973/1975), reż. Jaromír Dvořáček.
Adéla ještě nevečeřela/Adela jeszcze nie jadła kolacji (1977/1979), reż. Oldřich Lipský.
Advokátka/Poza prawem (1977/1979), reż. Andrej Lettrich.
Akce B/Akcja „B” (1951/1952), reż. Josef Mach.
Akce Bororo/Akcja Bororo (1972/1974), reż. Otakar Fuka.
Alena/Alena (1972/1974), reż. Miroslav Cikán.
Anděl blažené smrti/Anioł błogosławionej śmierci (1965/1967), reż. Štěpán Skalský.
Anděl na horách/Anioł w górach (1955/1956), reż. Bořivoj Zeman.
Anděl s ďáblem v těle /Anielska diablica (1983/1984), reż. Václav Matějka.
Anděl svádí ďábla/Anioł uwodzi diabła (1988/1989), reż. Václav Matějka.
Anna proletářka/Anna proletariuszka (1952/1954), reż. Karel Steklý.
Anna, sestra Jany/Anna, siostra Jany (1975/1977), reż. Jiří Hanibal.
Antonyho šance/Szansa Antoniego (1986/1988), reż. Vít Olmer.
Ať žije republika/Ja, Julinka i koniec wojny (1965/1966), reż. Karel Kachyňa.
Ať žijí duchové!/Niech żyją duchy! (1977/1978), reż. Oldřich Lipský.
Až přijde kocour/Gdy przychodzi kot (1963/1964), reż. Vojtěch Jasný.
„Babičky dobíjejte přesně!”/Elektroniczne babcie (1983/1985), reż. Ladislav Rychman.
Báječní muži s klikou/Cudowni mężczyźni z korbką (1978/1980), reż. Jiří Menzel.
Balada pro banditu/Ballada dla bandyty (1978/1980), reż. Vladimír Sís (KS i DKF).
Baron Prášil/Przygody Münchhausena (1961/1963), reż. Karel Zeman.
Bílá oblaka/Biały obłok (1962/1963), reż. Ladislav Helge.
Bílá paní/Biała pani (1965/1967), reż. Zdeněk Podskalský.
Bílá tma/Zawieja (1948/1949), reż. František Čáp.
Bláznova kronika/Dwaj muszkieterowie (1964/1966), reż. Karel Zeman.
Bloudění orientačního běžce/Bieg na orientację (1986/1988), reż. Július Matula.
Boj sa skončí zajtra/Bój się skończy jutro (1951/1952), reż. Miroslav Cikán.
Bolo raz priateľstvo/Historia z piaskiem (1958/1960), reż. Štefan Uher.
Bomba/Bomba (1957/1958), reż. Jaroslav Balík.
Bony a klid/Cinkciarze (1987/1989), reż. Vít Olmer.
Bouřlivé víno/Burzliwe lato (1976/1978), reż. Václav Vorlíček.

¹ Przyjęty zapis oznacza: *tytuł oryginalny/tytuł polski* (data produkcji/data dystrybucji), reżyseria.

- Boxer a smrt/Bokser i śmierć (1962/1965), rež. Peter Solan.
- Božská Ema/Boska Emma (1979/1980), rež. Jiří Krejčík.
- Brácha za všechny peníze/Drogocenny braciszek (1978/1980), rež. Stanislav Strnad.
- Brankář bydlí v naší ulici/Bramkarz z naszej ulicy (1957/1959), rež. Čeněk Duba.
- Bratia/Bracia (1961/1964), rež. Andrej Lettrich.
- Byl jednou jeden král.../Był sobie król (1955/1956), rež. Bořivoj Zeman.
- Bylo to v máji/Było to w maju (1950/1951), rež. Martin Frič, Václav Berdych.
- Buldoci a trešně/Spluw y i pestki (1981/1982), rež. Juraj Herz.
- Cesta do pravěku/Wyprawa w przeszłość (1955/1956), rež. Karel Zeman.
- Cesta ke štěstí/Dziewczyna i traktor (1951/1952), rež. Jiří Sequens.
- Cesta kolem mé hlavy/Podróż dookoła mojej głowy (1984/1985), rež. Jaroslav Papoušek.
- Cestou k divákům/Droga do widza (1958/1964), rež. Ivo Novák (DKF; krátký metraž).
- Cesta hlubokým lesem/Przez gęsty las (1963/1966), rež. Štěpán Skalský.
- Cesty mužů/Drogi mężczyzn (1972/1973), rež. Ivo Toman.
- Chceme žít/Historia jakich wiele (1950/1951), rež. Emil František Burian.
- Cirkus bude!/Dziś wieczór gramy (1954/1955), rež. Oldřich Lipský.
- Cirkus v cirkuse/Cyrk w cyrku (1975/1977), rež. Oldřich Lipský (koprodukcja).
- Císařův pekař – Pekařův císař/Cesarski piekarz (1952/1953), rež. Martin Frič.
- Císařův slavík/Cesarski słowik (1948/1950), rež. Jiří Trnka.
- Citlivá místa/Słabe punkty (1987/1989), rež. Vladimír Drha.
- Citová výchova jedné Dáše/Edukacja sentymentalna Daszy (1980/1983), rež. Ján Zeman.
- Chlapi přece nepláčou/Mężczyźni nie płaczą (1979/1982), rež. Josef Pinkava.
- Co je doma, to se počítá, pánové.../Wiedzą sąsiedzi, jak kto siedzi (1980/1981), rež. Petr Schulhoff.
- Což takhle dát si špenát!/Szpinak czyni cuda! (1977/1978), rež. Václav Vorlíček.
- Čarodějuv učeň/Krabat, uczeń czarnoksiężnika (1977/1979), rež. Karel Zeman.
- Čarovné dědictví/Cudowna czapeczka (1985/1987), rež. Zdeněk Zelenka (koprodukcja).
- Čas lásky a naděje/Czas miłości i nadziei (1976/1978), rež. Stanislav Strnad.
- Čekání na déšť/Czekanie na deszcz (1978/1980), rež. Karel Kachyňa (KS i DKF).
- Černá punčocha/Czarna pończocha (1986/1988), rež. Otakar Fuka.
- Černý Petr/Czarny Piotruś (1963/1965), rež. Miloš Forman (KS i DKF).
- Čertova stena/Diabelska graň (1948/1949), rež. Václav Wasserman.
- Červenové dny/Szkolna miłość (1961/1963), rež. Antonín Kachlík.
- Čtyři v kruhu/Czworokąt śmierci (1967/1969), rež. Miloš Makovec.
- Čtyři vraždy stačí, drahoušku/Trup w każdej szafie (1970/1972), rež. Oldřich Lipský
- Ďábelské libánky/Piekielny miesiąc miodowy (1970/1971), rež. Zdeněk Podskalský.
- Ďáblova past/Diabelska przepaść (1961/1963), rež. František Vlácil.
- Daleká cesta/Daleka droga (1949/1960), rež. Alfréd Radok (DKF).
- Dařbuján a Pandrhola/O chłopie co okpił śmierć (1960/1963), rež. Martin Frič.
- Dáma na kolejích/Dama w tramwaju (1966/1967), rež. Ladislav Rychman.
- Délka polibku devadesát/Długość pocałunku 90 (1965/1966), rež. Antonín Moskalyk.
- Démanty noci/Diamenty nocy (1964/1965), rež. Jan Němec (KS i DKF).
- Den pro mou lásku/Dzień mej miłości (1976/1978), rež. Juraj Herz.
- Deň snovratu/Przedmażeńskie podboje (1973/1975), rež. Jozef Režucha.
- Dědeček automobil/Pierwszy wyścig (1957/1958), rež. Alfréd Radok.
- Dievča z jazera/Dziewczyna znad jeziora (1978/1980), rež. Ján Lacko.
- Discopříběh/Dyskotekowa opowieść (1987/1988), rež. Jaroslav Soukup.
- Divá Bára/Szalona Barbara (1949/1958), rež. Vladimír Čech.
- Divka na koštěti/Dziewczyna na miotle (1971/1973), rež. Václav Vorlíček.

- Dívka s mušlí/Dziewczyna z muszlą* (1980/1981), rež. Jiří Svoboda.
Divoký koník Ryn/Dziki konik Ryn (1981/1983), rež. Václav Gajer.
Divotvorný klobouk/Czarodziejski kapelusz (1953/1955), rež. Alfréd Radok.
Dnes o půl jedenácté/Dzisiaj o wpół do jedenastej (1949/1950), rež. Jiří Slavíček.
Dnes večer všechno skončí/Nocne spotkanie (1953/1955), rež. Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa.
Dny zrady I–II/Dni zdrady (1973/1974), rež. Otakar Vávra.
Dobré světlo/Dobre oświetlenie (1985/1987), rež. Karel Kachyňa.
Dobrodružství na Zlaté zatoce/Przygoda w Złotej Zatoce (1955/1956), rež. Břetislav Pojar.
Dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku/ Robinson Kruzoe, marynarz z Yorku (1981/1983), rež. Stanislav Látal (koprodukcja).
Dobrý voják Švejk/Dobry wojak Szwejk (1957/1958), rež. Karel Steklý.
Dolina/Osaczeni w dolinie (1973/1975), rež. Štefan Uher.
Dovolená s Andělem/Wczasy z Aniołem (1951/1953), rež. Bořivoj Zeman.
Dravcí/Sěpy (1948/1948), rež. Jiří Weiss.
DS-70 nevyjždí/DS-70 nie działa (1950/1952), rež. Vladimír Slavínský.
Dům na Ořechovce/Dom w dzielnicy willowej (1960/1961), rež. Vladislav Delong.
Dva muži hlásí příchod/Dwaj mężczyźni meldują powrót (1975/1976), rež. Václav Vorlíček.
Dva ohně/Dwa ognie (1949/1953), rež. Václav Kubásek.
Dvě věci pro život/Co ważne w życiu (1972/1973), rež. Jiří Hanibal.
Dým bramborové natě/Dym jesiennego ogniska (1976/1978), rež. František Vlácil (1976/1978).
Džusový román/Lemoniadowy romans (1984/1988), rež. Fero Fenič (DKF i KS).
Ecce Homo Homolka/Straszne skutki awarii telewizora (1969/1970), rež. Jaroslav Papoušek.
Expres s Norimberka/Ekspres z Norymbergii (1954/1954), rež. Vladimír Čech.
Falešný princ/Falszywy książę (1984/1986), rež. Dušan Rapoš (koprodukcja z Niemcami Wschodnimi).
Fantom Morrisvillu/Upiór z Morrisville (1966/1967), rež. Bořivoj Zeman.
Faunovo velmi pozdní odpoledne/Zbyt późne popołudnie Fauna (1983/1985), rež. Věra Chytilová.
Flám/Nocne sam na sam (1966/1968), rež. Miroslav Hubáček.
Frona/Na rozdroží (1954/1957), rež. Jiří Krejčík.
Hadí jed/Jad węży (1981/1982), rež. František Vlácil.
Haškovy povídky ze starého mocnářství/Z cesarsko-królewskich czasów opowiadań kilka (1952/1953), rež. Miroslav Hubáček.
Hlavní výhra/Główna wygrana (1958/1960), rež. Ivo Novák.
Hledám dům holubi/Szukam gołębnika (1985/1985), rež. Věra Plívová-Šimková.
Hodíme se k sobě, miláčku...?/Czy pasujemy do siebie, kochanie...? (1975/1976), rež. Petr Schulhoff.
Hogo fogo Homolka/Hogo fogo Homolka (1970/1971), rež. Jaroslav Papoušek.
Holka na zabítí/Zaginęła dziewczyna (1975/1977), rež. Juraj Herz.
Homolka a tobolka/Homolkowie na urlopie (1972/1973), rež. Jaroslav Papoušek.
Hop – a je tu lidoop/Hop... i jest małpolud (1977/1979), rež. Milan Muchna.
Hordubal/Hordubal (1979/1980), rež. Jaroslav Balík (KS i DKF).
Hoří, má panenko/Pali się, moja panno (1967/1970), rež. Miloš Forman.
Hra bez pravidel/Gra bez reguł (1966/1968), rež. Jindřich Polák.
Hra na telo/Gra ciałem (1979/1980), rež. Ján Zeman.
Hra o jablko/Gra o jablko (1976/1978), rež. Věra Chytilová.
Hra o život/Stawka o życie (1956/1957), rež. Jiří Weiss.
Hrátky s čertem/Igraszki z diabłem (1956/1958), rež. Josef Mach.
Hriech Kataríny Padychovej/Grzech Katarzyny (1973/1974), rež. Martin Hollý.
Hrozba/Niebezpieczeństwo (1978/1980), rež. Zdenek Sirový.

- Hry a sny/Marzenia i zabawy* (1959/1960), rež. Milan Vošmik.
Hry lásky šálivě/Zdradzieckie gry miłosne (1971/1972), rež. Jiří Krejčík.
Hudba z Marsu/Orkiestra z Marsa (1954/1956), rež. Ján Kadár, Elmar Klos.
Hurá za ním/W pogoni za rysiem (1988/1989), rež. Radim Cvrček.
Ikarie XB 1/Ikaria XB 1 (1963/1965), rež. Jindřich Polák.
Intimní osvětlení/Intymne oświetlenie (1965/1967), rež. Ivan Passer (KS).
Ivana v útoku/Iwono, gola! (1963/1967), rež. Josef Pinkava.
Já, spravedlnost/Ja sprawiedliwość (1967/1969), rež. Zbyněk Brynych.
Já to tedy беру, šéfe...!/To moja sprawa, szefie (1977/1979), rež. Petr Schulhoff.
Já, truchlivý Bůh/Teoria uwodzenia (1969/1970), rež. Antonín Kachlík.
Já už budu hodný, dědečku!/Ja już będę grzeczny dziadku (1978/1980), rež. Petr Schulhoff.
Jáchyme, hod' ho do stroje!/Horoskop szczęścia (1974/1975), rež. Oldřich Lipský.
Jak básníci přicházejí o iluze/Jak poeci tracą złudzenia (1984/1986), rež. Dušan Klein.
Jak básníkům chutná život/Jak poetom smakuje życie (1987/1988), rež. Dušan Klein.
Jak se budí princezny/Jak się budzi królowny (1977/1979), rež. Václav Vorlíček.
Jak se zbavit Helenky/Jak się pozbyć Helenki (1967/1968), rež. Václav Gajer.
Jak svět přichází o básníky/Jak świat traci poetów (1982/1984), rež. Dušan Klein.
Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách/Jak utopić doktora Mraczka (1974/1976),
 rež. Václav Vorlíček.
Jako jed/Jak trucizna (1985/1987), rež. Vít Olmer.
Jan Hus/Sobór w Konstancji (1955/1957), rež. Otakar Vávra.
Jan Roháč z Dubě/Jan Rohacz z Dube (1947/1948), rež. Vladimír Borský.
Jánošík/Janosik (1935/1962), rež. Martin Frič (DKF).
Jánošík/Janosik (1962/1967), rež. Paľo Bielik.
Jára Cimrman ležící, spící/Jara Cimrman (1981/1984), rež. Ladislav Smoljak.
Jarní vody/Wiosenne wody (1968/1970), rež. Václav Krška.
Jemné umění obrany/Sztuka obrony (1987/1989), rež. Jana Semschová.
Jen ho nechte, ať se bojí/Niech się boi (1977/1979), rež. Ladislav Rychman.
Jestřáb kontra Hrdlička/W matni (1953/1954), rež. Vladimír Borský.
Julek/Julek (1979/1981), rež. Ota Koval.
Kalamita/Śnieżyca (1980/1988), rež. Věra Chytilová.
Kam čert nemůže/Gdzie diabeł nie może (1960/1962), rež. Zdeněk Podskalský.
Kam doskáče ranní ptáče/Kto rano wstaje... (1987/1987), rež. Drahomíra Reňáková-Králová.
Kamarád do deště/Przyjacieli na niepogodę (1988/1989), rež. Jaroslav Soukup.
Kaňka do pohádky/Czarodziejski kleks (1981/1982), rež. Ota Koval.
Kapitán Dabač/Bunt kapitana (1959/1961), rež. Paľo Bielik.
Kapitán Korda/Kapitan Korda (1970/1971), rež. Josef Pinkava.
Karhanova parta/Brygada szlifierza Karhana (1950/1952), rež. Zdeněk Hofbauer.
Kariéra/Kariera (1948/1949), rež. Karel Steklý.
Katapult/Katapult (1983/1985), rež. Jaromil Jireš.
Kateřina a její děti/Katarzyna i jej córki (1970/1976), rež. Václav Gajer (KS i DKF).
Katka/Dziewczyna ze Słowacji (1950/1950), rež. Ján Kadár.
Kavárna na hlavní třídě/Kawiarnia przy głównej ulicy (1954/1955), rež. Miroslav Hubáček.
Kde alibi nestačí/Alibi nie wystarczy (1961/1962), rež. Vladimír Čech.
Kde řeky mají slunce/Gdzie rzeki błyszczą w słońcu (1961/1962), rež. Václav Krška.
Kdo chce zabít Jessii?/Kto chce zabić Jessii? (1966/1967), rež. Václav Vorlíček.
Kdo hledá zlaté dno/Kto szuka złotego dna (1974/1979), rež. Jiří Menzel.
Kdo přichází před půlnocí/Kto przychodzi przed północą (1979/1981), rež. Zbyněk Brynych.

- Kdyby tisíc klarinetů/Gdyby tysiąc klarnetów* (1964/1966), rež. Ján Roháč, Vladimír Svitáček.
Když rozvod, tak rozvod/Jak rozwód, to rozwód (1982/1984), rež. Štěpán Skalský.
Keby som mal dievča/Gdybym miał dziewczynę (1976/1978), rež. Štefan Uher.
Keby som mal pušku/Gdybym miał karabin (1971/1972), rež. Štefan Uher.
Klíč/W cieniu gilotyny (1971/1972), rež. Vladimír Čech.
Kočár do Vídně/Wóz do Wiednia (1966/1973), rež. Karel Kachyňa (DKF).
Kolik slov stačí lásce?/Miłość nie wymaga słów (1961/1963), rež. Jiří Sequens.
Kolonie Lanfieri/Kolonia Lanfieri (1969/1970), rež. Jan Schmidt (koprodukcja).
Komedianti/Cyrkownicy (1954/1955), rež. Vladimír Vlček.
Komedie s klikou/Noc przedślubna (1964/1965), rež. Václav Krška.
Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky/Koniec agenta W4C (1967/1968), rež. Václav Vorlíček.
Konec cesty/Ukryte skarby (1959/1962), rež. Miroslav Cikán.
Konečně si rozumíme/Rozumiemy się bez słów (1976/1978), rež. Jaroslav Papoušek.
Kopretiny pro zámeckou pani/Kwiaty dla pani na zamku (1981/1982), rež. Josef Pinkava.
Kosenie jastrabej lúky/Koszenie jastrzębiej łąki (1981/1983), rež. Štefan Uher.
Krajina z nábytkem/Krajobraz z meblem (1986/1987), rež. Karel Smyczek.
Krakatit/Krakatit (1948/1948), rež. Otakar Vávra.
Krakonoš a lyžníci/Karkonosz i narciarze (1980/1981), rež. Věra Plívová-Šimková.
Král Drozdů brada/Król drozdrobudy (1984/1986), rež. Miroslav Luther (koprodukcja).
Král Králů/Towarzysz regent (1963/1965), rež. Martin Frič.
Král Šumavy/Przez zieloną granicę (1959/1960), rež. Karel Kachyňa.
Královský omyl/Królewski błąd (1968/1969), rež. Oldřich Daněk.
Kronika žhavého léta/Kronika gorącego lata (1973/1975), rež. Jiří Sequens.
Křehké vztahy/Krucze więzy (1979/1980), rež. Juraj Herz.
Křik/Pierwszy krzyk (1963/1965), rež. Jaromil Jireš.
Křížová trojka/Trójka trefl (1948/1949), rež. Václav Gajer.
Křtiny/Chrzcziny (1981/1983), rež. Zdeněk Podskalský st.
Kto si bez viny/Kto jest bez winy (1963/1965), rež. Dimitrij Plichta.
Kudy kam?/Mezowie na przeszkoleniu (1979/1982), rež. Vladimír Borský.
Kukačka v temném lese/Kukułka w ciemnym lesie (1984/1986), rež. Antonín Moskalyk (koprodukcja).
Kulový blesk/Piorun kulisty (1979/1980), rež. Ladislav Smoljak, Zdeněk Podskalský.
Labakan/Krawiec i książę (1956/1959), rež. Václav Krška (koprodukcja).
Láska/O lásce (1973/1974), rež. Karel Kachyňa (KS i DKF).
Lásky jedné plavovlásky/Miłość blondynki (1965/1966), rež. Miloš Forman.
Lazy se pohly/Ruszyły wzgórze (1952/1953), rež. Paľo Bielik.
Ledové moře volá/Ocean Lodowaty wzywa (1961/1963), rež. Hanuš Burger.
Ledovi muži/Král strzelcův (1960/1962), rež. Vladimír Sís.
Legenda o lásce/Legenda o miłości (1957/1958), rež. Václav Krška (koprodukcja).
Lekce/Lekcja odwagi (1971/1973), rež. Dušan Klein.
Letiště nepřijímá/Lotnisko nie przyjmuje (1959/1962), rež. Čeněk Duba.
Léto/Lato (1948/1959), rež. K. M. Walló.
Léto s kowbojem/Lato z kowbojem (1976/1977), rež. Ivo Novák.
Letos v září/Wiosna we wrześniu (1962/1964), rež. František Daniel.
Limonádový Joe aneb Koňská opera/Lemoniadowy Joe (1964/1965), rež. Oldřich Lipský.
Mahulena, zlatá panna/Złota panna (1987/1988), rež. Miloslav Luther (koprodukcja).
Májové hvězdy/Majowe gwiazdy (1958/1962), rež. Stanislav Rostockij (koprodukcja).

- Malá čarodějnice/Mała czarownica* (1984/1985), rež. Zdeněk Smetana (koprodukcja).
Malá mořská víla/Córka króla wszechmórz (1976/1978), rež. Karel Kachyňa.
Malí medvědáři/Miš Bimbo (1957/1959), rež. Jindřich Puš, Jiří Jungwirth.
Malý Bobeš ve městě/Sztubackie kłopoty (1962/1966), rež. Jan Valášek.
Malý partyzan/Mały partyzant (1950/1952), rež. Pavel Blumenfeld.
Marečku, podejte mi pero!/Mareczku, podaj mi pióro (1976/1977), rež. Oldřich Lipský.
Marie/Maria (1964/1965), rež. Václav Vorlíček.
Máte doma lva?/Czy macie w domu lwa? (1963/1966), rež. Pavel Hobl.
Metráček/Grubasek (1971/1973), rež. Josef Pinkava.
Mezi námi zloději/Między nami złodziejami (1963/1965), rež. Vladimír Čech.
Mezi nebem a zemí/Między niebem a ziemią (1958/1959), rež. Zdeněk Podskalský.
Měsíc nad řekou/Księżyc nad rzeką (1953/1955), rež. Václav Krška.
Mikoláš Aleš/Mistrz Alesz (1951/1952), rež. Václav Krška.
Milenci v roce jedna/Kochankowie roku pierwszego (1973/1975), rež. Jaroslav Balík.
Milujeme/Uczniowski rewir (1953), rež. Václav Kubásek, Jaroslav Novotný.
Místenka bez návratu/Utracona córka (1964/1966), rež. Dušan Klein, Miroslav Sobota.
Místo v houfu/Gdzie twoje miejsce? (1964/1966), rež. Václav Gajer, Zbyněk Brynych, Václav Krška.
Mladá léta/Młodziencze lata (1952/1955), rež. Václav Krška.
Monstrum z galaxie Arkana/Goście z galaktyki Arkana (1981/1983), rež. Dušan Vukotić (koprodukcja).
Morálka paní Dulské/Moralność pani Dulskiej (1958/1959), rež. Jiří Krejčík.
Mordová rokle/Dolina śmierci (1952/1952), rež. Jiří Slavíček.
Morgiana/Morgiana (1972/1973), rež. Juraj Herz.
Mrtví učia živých/Umarli uczą żywych (1983/1987), rež. Martin Hollý ml.
Mrtvý mezi živými/Tchórz (1947/1948), rež. Bořivoj Zeman.
Mučedníci lásky/Męczennicy miłości (1966/1967), rež. Jan Němec (DKF).
Můj brácha má prima bráchu/Mój brat ma fajnego brata (1975/1976), rež. Stanislav Strnad.
Můj hříšný muž/Mój grzeszny mąż (1986/1988), rež. Václav Matějka.
Můj přítel Fabián/Mój przyjaciel Fabian (1953/1955), rež. Jiří Weiss.
Muž, který lže/Człowiek, który kłamie (1968/1969), rež. Alain Robbe-Grillet, Martin Hollý (DKF; koprodukcja).
Muž, který stoupl v ceně/Człowiek, którego cena rosla (1967/1973), rež. Jan Moravec, Zdeněk Podskalský.
Muž z prvního století/Człowiek z pierwszego stulecia (1961/1963), rež. Oldřich Lipský.
Muži bez křídel/Ludzie bez skrzydeł (1946/1947), rež. František Čáp.
My z deviatej A/My z 9-tej „A“ (1961/1964), rež. Štefan Uher.
Na kolejích čeká vrah/Na torze czeka morderca (1971/1972), rež. Josef Mach.
Na konci města/Dom na przedmieściu (1954/1955), rež. Miroslav Cikán.
Na pytlácké stezce/Na tropie kłusownika (1979/1980), rež. Václav Gajer.
Na samotě u lesa/Na skraju lasu (1976/1977), rež. Jiří Menzel.
Na veliké řece/Na wielkiej rzece (1978/1980), rež. Jan Schmidt.
Na Žižkově válečném voze/Na szlaku wojennych przygód (1968/1969), rež. Milan Vošmik.
Nad námi svítá/Czarne korytarze (1952/1954), rež. Jiří Krejčík.
Naděje/Błysk nadziei (1963/1964), rež. Karel Kachyňa.
Náš dědek Josef/Nasz dziadek Józef (1976/1977), rež. Antonín Kachlík (KS i DKF).
Náše bláznivá rodina/Nasza zwariowana rodzinka (1968/1970), rež. Jan Valášek.
Návrat domů/Powrót do domu (1948/1949), rež. Martin Frič.

- Návrat ztraceného syna/Powrót syna marnotrawnego* (1966/1971), rež. Evald Schorm.
Nechci nic slyšet/Nie chcę nic słyszeć (1978/1980), rež. Ota Koval (KS i DKF).
Nejkrásnější věk/Najpiękniejszy wiek (1968/1970), rež. Jaroslav Papoušek.
Nejlepší ženská mého života/Najlepsza kobieta mojego życia (1968/1972), rež. Martin Frič.
Nekonečná – nevystupovat/Spokojny urlop (1978/1980), rež. Radim Cvrček.
Neohlíže se, jde za námi kůň!/Nie oglądaj się, za nami idzie koń (1979/1981), rež. Jiří Hanibal.
Neporažení/Nieustraszeni (1956/1957), rež. Jiří Sequens.
Neříkej mi majore!/Tajemnica gołębi pocztowych (1981/1982), rež. Jiří Hanibal.
Neúplné zatmění/Zaćmienie częściowe (1982/1984), rež. Jaromil Jireš.
Nevěsta k zulibání/Naręczona na niby (1980/1982), rež. Július Matula.
Nikdo nic neví/Nikt nic nie wie (1947/1948), rež. Josef Mach.
Nikdo se nebude smát/Nikt się śmiać nie będzie (1965/1966), rež. Hynek Bočan.
Němá barikáda/Milcząca barykada (1948/1949), rež. Otakar Vávra.
Noc na Karlštejně/Noc na Karlszteinie (1974/1975), rež. Zdeněk Podskalský.
Noční host/Nocny gość (1961/1962), rež. Otakar Vávra.
O medvědu Ondřejovi/Księżniczka i niedźwiedz (1959/1961), rež. Jaroslav Mach.
O něčem jiném/O czymś innym (1963/1964), rež. Věra Chytilová.
O princezně Jasněnce a létajícím ševci/O księżnicy Jutrzence i latającym szewcu (1987/1988),
 rež. Zdeněk Troška.
O sláve a tráve/O sławie nieco inaczej (1984/1986), rež. Peter Solan.
O slavnosti a hostech/O uroczystości i gościach (1966/1967), rež. Jan Němec.
O statečném kováři/O dzielnym kowalu (1983/1984), rež. Petr Švéda.
O věcech nadpřirozených/Nieziemskie historie (1959/1960), rež. Jiří Krejčík, Jaroslav Mach,
 Miloš Makovec.
O zatoulané princezně/Zaginiona księżniczka (1987/1989), rež. Antonín Kachlík.
Obchod na korze/Sklep przy głównej ulicy (1965/1966), rež. Ján Kadár, Elmar Klos.
Občan Brych/W rozterce (1958/1960), rež. Otakar Vávra.
Objev na Stržapaté hůrce/W pogoni za meteorytem (1962/1964), rež. Karel Steklý.
Obžalovaný/Oskarżony (1964/1965), rež. Ján Kadár, Elmar Klos.
Odvážná slečna/Panna z dziećmi (1969/1970), rež. František Filip.
Oldřich a Božena/Oldřzych i Božena (1984/1986), rež. Otakar Vávra.
Olověný chléb/Ołowiany chleb (1954/1955), rež. Jiří Sequens.
Operace mé dcery/Operacja mojej córki (1986/1988), rež. Ivo Novák.
Organ/Organy (1964/1967), rež. Štefan Uher.
Orlie pierko/Orle piórko (1971/1973), rež. Martin Hollý.
Osada Havranů/Osada Gawronów (1978/1979), rež. Jan Schmidt.
Ostrov stříbrných volavek/Wyspa srebrnych czapli (1976/1977), rež. Jaromil Jireš (koprodukcja).
Ostře sledované vlaky/Pociągi pod specjalnym nadzorem (1966/1967), rež. Jiří Menzel.
Osud jménem Kamila/Przeznaczenie ma imię Kamila (1974/1975), rež. Petr Schulhoff.
Osvobození Prahy/Wyzwolenie Pragi (1976/1978), rež. Otakar Vávra.
O ševci Matoušovi/Szewc Mateusz (1948/1949), rež. Miroslav Cikán.
Pán si neželal nič/Czym mogę służyć? (1970/1972), rež. Petr Solan.
Padělek/Falszery (1957/1960), rež. Vladimír Borský.
Pan Habětín odchází/Pan Habetin odchodzi (1949/1950), rež. Václav Gajer.
Pán a hezdár/Pan i astrolog (1959/1963), rež. Dušan Kodaj.
Pan Novák/Pan Nowak (1949/1949), rež. Bořivoj Zeman.
Panna a netvor/Piękna i potwór (1978/1980), rež. Juraj Herz.
Panensství a kriminál/Niebezpieczna siostrzenica (1969/1971), rež. Václav Lohniský.

- Pára nad hrncem/Ślub z przeszkodami* (1950/1951), rež. Miroslav Cikán.
Partie krásného dragouna/Zaloty pięknego dragona (1970/1972), rež. Jiří Sequens.
Pásla kone na betóne/Pasła konie na betonie (1982/1985), rež. Štefan Uher.
Past/Zasadzka (1950/1951), rež. Martin Frič.
Páté kolo u vozu/Piąte koło u wozu (1959/1960), rež. Bořivoj Zeman.
Páté oddělení/Piąty wydział (1960/1963), rež. Jindřich Polák.
Pátek není svátek/Piątek świątek (1979/1982), rež. Otakar Fuka.
Pavilón šeliem/Pawilon drapieżników (1982/1984), rež. Dušan Trančík.
Perinbaba/Zimowa pani (1985/1987), rež. Juraj Jakubisko (koprodukcja).
Perličky na dně/Perły na dnie (1964/1966), rež. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš (DKF).
Petrolejové lampy/Lampy naftowe (1971/1972), rež. Juraj Herz.
Pěsti ve tmě/Pięści w ciemności (1986/1987), rež. Jaroslav Soukup.
Pět holek na krku/Intrygantki (1967/1968), rež. Evald Schorm.
Pět z milionu/Co tydzień niedziela (1958/1960), rež. Zbyněk Brynych.
Pětistovka/500CCM (1949/1949), rež. Martin Frič.
Pětka s hvězdičkou/Hultajska piątka (1985/1987), rež. Miroslav Balajka.
Písnička za groši/Piosenka za grosz (1953/1955), rež. Rudolf Myzet.
Plavčík a Vratko/Wyprawa po złote włosy (1981/1983), rež. Martin Āapák.
Plavení hřbat/Ostatni beztroski miesiąc (1975/1977), rež. Hynek Bočan.
Po stopách krve/Krwawym tropem (1969/1970), rež. Petr Schulhoff.
Počkám, až zabiješ/Poczekam, až zabijesz (1973/1974), rež. Stanislav Černý.
Pod Jezevčí skálou/Pod Borsuczą skalą (1978/1980), rež. Václav Gajer.
Poklad byzantského kupce/Skarb bizantyjskiego kupca (1966/1968), rež. Ivo Novák.
Poklad hraběte Chamaré/Skarb hrabiego Chamaré (1984/1986), rež. Zdeněk Troška.
Poklad Ptacího ostrova/Skarb ptasiej wyspy (1952/1955), rež. Karel Zeman.
Pokus o vraždu/Ktoś czyha na moje życie (1973/1974), rež. Jiří Sequens.
Pole neorané/Nieorane pole (1953/1955), rež. Vladimír Bahna.
Polibek ze stadionu/Pocałunek na stadionie (1948/1949), rež. Martin Frič.
Polnočná omša/Dzwony na pasterkę (1962/1964), rež. Jiří Krejčík.
Pomocník/Pomocnik (1981/1983), rež. Zoro Záhon.
Poplach v oblacích/Pan Tau w obłokach (1978/1981), rež. Jindřich Polák.
Popolvár najväčši na svete/Nejväčši pecivál na světě/Piecuch (1982/1986), rež. Martin Āapák (koprodukcja).
Posel úsvitu/Błysk przed świtem (1950/1951), rež. Václav Krška.
Poslední Mohykán/Ostatni Mohikanin (1947/1948), rež. Vladimír Slavínský.
Poslední návrat/Zrada (1958/1959), rež. František Kudláč.
Poslední ples na rožnovské plovárně/Ostatni bal w Rožnovie (1974/1977), rež. Ivo Novák.
Poslední výstřel/Ostatni wystrzał (1950/1951), rež. Jiří Weiss.
Poslušně hlásím/Melduje postusznie (1957/1959), rež. Karel Steklý.
Postřižiny/Postrzyżyny (1980/1982), rež. Jiří Menzel.
Požáry a spáleníště/Požary i zgliszcza (1980/1981), rež. Antonín Kachlík.
Pražské blues/Praski blues (1963/1964), rež. Georgis Skalenakis.
Priehrada/Zapora (1950/1951), rež. Paľo Bielik.
Princ a Večernice/Królewicz i Gwiazda Wieczorna (1978/1980), rež. Václav Vorlíček.
Princezna se zlatou hvězdou/Królewna ze złotą gwiazdą (1960/1961), rež. Martin Frič.
Probuzení/Przebudzenie (1959/1961), rež. Jiří Krejčík.
Prodloužený čas/Recepta na życie (1984/1986), rež. Jaromil Jireš.

- Pršelo jim štěstí/Deszcz padał na szczęście* (1963/1965), rež. Antonín Kachlík.
První a poslední/Sprytna dziewczyna (1959/1960), rež. Vladimír Čech.
První den mého syna/Pierwszy dzień mojego syna (1964/1966), rež. Ladislav Helge.
Předtucha/Przecucie (1947/1948), rež. Otakar Vávra.
Přežil jsem svou smrt/Przeżyłem swoją śmierć (1960/1961), rež. Vojtěch Jasný.
Příběh lásky a cti/Miłość i honor (1977/1979), rež. Otakar Vávra.
Příliš velká šance/Ultracona szansa (1984/1986), rež. Otakar Fuka.
Případ Barnabáš Kos/Sprawa Barnaby Kosa (1964/1967), rež. Peter Solan.
Případ Dr. Kováře/Dr Kowarz operuje (1950/1951), rež. Miloš Makovec.
Případ ještě nekončí/Nie koniec na tym (1957/1959), rež. Ladislav Rychman.
Případ Z-8/Oddział Z-8 (1949–1949), rež. Miroslav Cikán.
Příště budeme chytřejší, staroušku!/Na przyszłość będziemy sprytniejsi, starý (1982/1983), rež. Petr Schulhoff.
Psohlavci/Psiogłowcy (1955/1955), rež. Martin Frič.
Pyšná princezna/Dumna královna (1952/1953), rež. Bořivoj Zeman.
Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář/Przybrana córka (1949/1950), rež. Martin Frič.
Racek má zpoždění/Raczek się spóźnia (1950/1955), rež. Josef Mach.
Radikální řez/Radykalne cięcie (1983/1985), rež. Dušan Klein.
Revoluční rok 1848/Praga roku 1848 (1949/1950), rež. Václav Krška.
Rodeo/Motocross (1972/1974), rež. Antonín Máša.
Rodinné trampoty oficiála Tříšky/Kłopoty referenta Trziszki (1949/1950), rež. Josef Mach.
Romance pro křídlovku/Romanca na trąbce (1966/1968), rež. Otakar Vávra.
Romance za korunu/Piosenka za koronę (1975/1976), rež. Zbyněk Brynych.
Romeo, Julie a tma/Romeo, Julia i ciemność (1960/1961), rež. Jiří Weiss.
Rozmarné léto/Kapryšné lato (1967/1969), rež. Jiří Menzel.
Ružové sny/Różowe sny (1976/1979), rež. Dušan Hanák.
Rumburak/Rumburak (1984/1986), rež. Václav Vorlíček (koprodukcja).
Řetěz/Lańcuch (1981/1982), rež. Jiří Svoboda.
S tebou mě baví svět/Z tobą bawi mnie świat (1982/1983), rež. Marie Poledňáková.
Samorost/Samorodek (1983/1986), rež. Otakar Fuka.
Sázka na třináctku/Stawiam na trzynastkę (1977/1979), rež. Dušan Klein.
Schůzka se stíny/Spotkanie z cieniem (1982/1984), rež. Jiří Svoboda (dla DKF i KS2).
Sedmý kontinent/Siódmy kontinent (1966/1968), rež. Dušan Vukotić (koprodukcja).
Setkání v červenci/Lipcowe spotkanie (1978/1979), rež. Karel Kachyňa.
Severní přístav/Północny port (1954/1955), rež. Miloš Makovec.
Signum Laudis/Signum Laudis (1980/1981), rež. Martin Hollý.
Siréna/Syrena (1947/1949), rež. Karel Steklý.
Skalpel, prosím/Skalpel, proszę (1985/1987), rež. Jiří Svoboda.
Sladké starosti/Słodkie kłopoty (1984/1987), rež. Juraj Herz.
Slasti otce vlasti/Królewskie igraszki (1969/1970), rež. Karel Steklý.
Slavnosti sněženek/Święto przebiśniegu (1983/1985), rež. Jiří Menzel.
Slnko v sieti/Stońce w sieci (1962/1964), rež. Štefan Uher.
Slovo dělá ženu/Kobieta dotrzymuje słowa (1953/1954), rež. Jaroslav Mach.
Smích se lepí na paty/Umrzec ze śmiechu (1986/1988), rež. Hynek Bočan.
Smrt černého krále/Śmierć czarnego króla (1971/1973), rež. Jiří Sequens.
Smrt krásných srnců/Śmierć pięknych saren (1986/1988), rež. Karel Kachyňa.

² Dla dystrybucji w Dyskusyjnych Klubach Filmowych i Kinach Studyjnych.

- Smrt si říká Engelchen/Śmierć nazywa się Engelchen* (1963/1964), rež. Ján Kadár, Elmar Klos.
Smrt si vybírá/Śmierć wybiera (1972/1974), rež. Václav Vorlíček.
Smrt v sedle/Śmierć w siodle (1959/1960), rež. Jindřich Polák.
Smyk/Dwie twarze agenta „K” (1960/1961), rež. Zbyněk Brynych.
Sny o Zambezi/Marzenia o Zambezi (1982/1983), rež. Stanislav Strnad.
Sokolovo/Sokolotovo (1974/1976), rež. Otakar Vávra (koprodukcja).
Sólo pro starou dámu/Solo dla starszej pani (1978/1980), rež. Václav Matějka.
Sonáta pro zrzku/Sonata dla rudzielca (1980/1982), rež. Vít Olmer.
Soukromá vichřice/Prywatna burza (1967/1968), rež. Hynek Bočan.
Srdečný pozdrav ze zeměkoule/Serdeczne pozdrowienia z Ziemi (1982/1985), rež. Oldřich Lipský.
Starci na chmielu/Starcy na chmielu (1964/1965), rež. Ladislav Rychman.
Stín kapradiny/Cień paproci (1984/1986), rež. František Vlácil.
Stín létajícího ptáčka/Cień lecącego ptaka (1977/1979), rež. Jaroslav Balík.
Stíny horkého léta/Cienie gorącego lata (1977/1979), rež. František Vlácil.
Stopař/Autostopowicz (1978/1979), rež. Petr Tuček.
Strach/Lęk (1964/1965), rež. Petr Schulhoff.
Strašná žena/Okropna žena (1965/1966), rež. Jindřich Polák (koprodukcja).
Strieborný favorit (Malá manekýjnka)/Srebrny faworyt (1960/1964), rež. Andrej Lettrich.
Stříbrný vítr/Srebrny wiatr (1954/1958), rež. Václav Krška.
Stvoření světa/Stworzenie świata (1958/1959), rež. Eduard Hofman (koprodukcja).
Sůl nad zlato/Narieczona księcia z krainy soli (1982/1986), rež. Martin Hollý ml. (koprodukcja).
Svatá hřišnice/Święta grzesznica (1970/1971), rež. Vladimír Čech.
Svatba bez prstýnku/Ślub bez obrączki (1972/1973), rež. Vladimír Čech.
Svatba s podmínkou/Matżeństwo na niby (1965/1966), rež. Pavel Kohout.
Svatby pana Voka/Harem pana Voka (1971/1972), rež. Karel Steklý.
Svědomí/Sumienie (1949/1949), rež. Jiří Krejčík.
Svět nic neví/Świat o tym nie wie (1987/1989), rež. Jiří Svoboda.
Šest medvědů s Cibulkou/Sześć niedźwiedzi i klaun Cebulka (1972/1974), rež. Oldřich Lipský.
Šestapadesát neomluvených hodin/56 godzin na wagarach (1977/1979), rež. Ivo Novák.
Šiesta veta/Szoste zdanie (1986/1987), rež. Štefan Uher (dla DKF i KS).
Šílený kankan/Szalony kankan (1982/1985), rež. Jaroslav Balík (koprodukcja).
Škola hřišníků/Szkoła grzeszników (1965/1967), rež. Jiří Hanibal.
Škola otců/Osamotniony (1957/1958), rež. Ladislav Helge.
Štěňata/Podlotki (1957/1958), rež. Ivo Novák.
Štika v rybníce/Wesoła trójka (1951/1952), rež. Vladimír Čech.
Ta chvíle, ten okamžik/Ta chwila, ten moment (1981/1982), rež. Jiří Sequens.
Tajemství hradu v Karpatech/Tajemnica zamku w Karpatach (1981/1982), rež. Oldřich Lipský.
Tajemství krove/Tajemnica krwi (1953/1955), rež. Martin Frič.
Tajemství ocelového města/Tajemnica stalowego miasta (1978/1980), rež. Ludvík Ráža.
Tajemství staré pudry/Tajemnica starego strychu (1984/1986), rež. Vladimír Tadej (koprodukcja).
Tajemství velkého vypravěče/Tajemnica Aleksandra Dumasa (1971/1973), rež. Karel Kachyňa.
Tak blízko u nebe/Tak blisko nieba (1963/1965), rež. Vladimír Brebera.
Tak láska začíná.../Tak zaczyna się miłość (1975/1976), rež. Hynek Bočan.
Taková láska/Taka miłość (1959/1961), rež. Jiří Weiss.
Tam na konečné/Przystanek na peryferiach (1957/1960), rež. Ján Kadár, Elmar Klos.
Tango pre medvěda/Tango dla niedźwiedzia (1966/1968), rež. Stanislav Barabáš.
Tarzanova smrt/Jaroslav Balík (1962/1964), rež. Jaroslav Balík.
Tchán/Tešć (1979/1981), rež. Zdeněk Míka.

- Temné slunce/Ciemne słońce* (1980/1981), rež. Otakar Vávra.
Tereza/Teresa prowadzi śledztwo (1961/1962), rež. Pavel Blumenfeld.
Terezu bych kouli žádné holce neopustil/Robert i jego matpka (1976/1977), rež. Josef Pinkava, Dimitrij Plichta.
Tichá radost/Cicha radość (1985/1987), rež. Dušan Hanák.
Tisícročná včela/Tysiçletnia pszczoła (1983/1984), rež. Juraj Jakubisko (koprodukcja).
Tony, tobě přeskočilo/Zwariowałeś Toni (1968/1970), rež. Věra Plívová-Šimková.
Touha/Tęsknota (1958/1959), rež. Vojtěch Jasný.
Touha zvaná Anada/Pożądanie zwana Anada (1969/1971), rež. Ján Kadár, Elmar Klos.
Traja svedkovia/Trzej świadkowie (1968/1972), rež. Paľo Bielik.
Transport z ráje/Transport z raju (1962/1964), rež. Zbyněk Brynych.
Trápení/Zmartwienia (1962/1963), rež. Karel Kachyňa.
Třetí princ/Trzeci książę (1982/1983), rež. Antonín Moskalyk.
Tři oříšky pro Popelku/Trzy orzeszki dla Kopciuszka (1973/1974), rež. Václav Vorlíček (koprodukcja).
Tři přání/Trzy życzenia (1958/1965), rež. Ján Kadár, Elmar Klos.
Tři zlaté vlasy děda Vševeda/Królewna i rybak (1963/1968), rež. Jan Valášek.
Ukradená vzducholoď/Skradziony balon (1966/1968), rež. Karel Zeman.
Uloupená hranice/Dni zdrady (1947/1949), rež. Jiří Weiss.
Únos/Porwanie (1952/1955), rež. Ján Kadár, Elmar Klos.
Upír z Feratu/Wampir z Feratu (1981/1983), rež. Juraj Herz.
Usměvavá zem/Uśmiechnięty kraj (1952/1953), rež. Václav Gajer.
Útěk ze stínu/Ucieczka przed cieniem (1959/1960), rež. Jiří Sequens.
Útěky domů/Ucieczki do domu (1980/1981), rež. Jaromil Jireš.
Utrpení mladého Boháčka/Cierpienia młodego Bohaczka (1969/1970), rež. František Filip.
Už zase skáču přes kaluže/I znów skaczą przez kałuże (1970/1972), rež. Karel Kachyňa.
V každém pokoji žena/W każdym pokoju dziewczyna (1974/1976), rež. Jaroslav Balík.
V proudech/Miłość w górach (1957/1959), rež. Vladimír Vlček, Henri Aisner (koprodukcja).
V šest ráno na letišti/O szóstej na lotnisku (1958/1959), rež. Čeněk Duba (koprodukcja).
Valerie a týden divů/Waleria i tydzień cudów (1969/1972), rež. Jaromil Jireš.
Vánoce s Alžbětou/Dzika Elżbieta (1969/1971), rež. Karel Kachyňa.
Vánice/Zamieć (1962/1963), rež. Čeněk Duba.
Velká noc a velký den/Wielka noc i wielki dzień (1974/1975), rež. Štefan Uher.
Velké dobrodružství/Wielka przygoda (1952/1953), rež. Miloš Makovec.
Ves v pohraničí/Wies na pograniczu (1948/1969), rež. Jiří Krejčík.
Veselý souboj/Wesołe zawody (1951/1952), rež. Miloš Makovec.
Vesničko má středisková/Wsi moja sielska, anielska (1985/1987), rež. Jiří Menzel.
Větrná hora/Góra tajemnic (1956/1956), rež. Jiří Sequens.
Větrné moře/Niespokojne morze (1973/1975), rež. Eldar Kulijev (koprodukcja).
Vím, že jsi vrah.../Wiem, że jesteś mordercą (1971/1972), rež. Petr Schulhoff.
Vina Vladimíra Olmera/Wina Włodzimierza Olmera (1957/1957), rež. Václav Gajer.
Vítězná křídla/Zwycięskie skrzydła (1951/1951), rež. Čeněk Duba.
Vlak do stanice Nebe/Pociąg do stacji Niebo (1972/1974), rež. Karel Kachyňa.
Vlakáři/Kocha, lubi, žartuje... (1988/1989), rež. Juraj Lihosít.
Vlčí jáma/Wilcza jama (1956/1959), rež. Jiří Weiss.
Vlčie diery/Wilcze doły (1948/1949), rež. Paľo Bielik.
Volání rodu/Zew rodu (1978/1980), rež. Jan Schmidt.
Vražda Ing. Čerta/Zabójstwo inż. Czarta (1970/1971), rež. Ester Krumbachová.

Aneks

- Vražda po našem/Mord po naszymu* (1966/1968), rež. Jiří Weiss.
Vrchní, prchni!/Kelner, płacić! (1980/1981), rež. Ladislav Smoljak.
Vstanou novi bojovníci/Przyjdą nowi bojownicy (1950/1951), rež. Jiří Weiss.
Všude žijí lidé/Wszędzie żyją ludzie (1960/1962), rež. Jiří Hanibal, Štěpán Skalský.
Vynález zkázy/Diabelski wynalazek (1957/1958), rež. Karel Zeman.
Vysoká zed'/Za białym murem (1964/1965), rež. Karel Kachyňa.
Vyšší princip/Wyższa zasada (1960/1961), rež. Jiří Krejčík.
Vzbouření na vsi/Awatura na wsi (1949/1949), rež. Josef Mach.
Z mého života/Z mojego życia (1954/1956), rež. Václav Krška.
Za humny je drak/Bajka o smoku i pięknej królowie (1982/1985), rež. Radim Cvrček.
Za trnkovým keřem/Za krzakiem tarniny (1980/1982), rež. Václav Gajer.
Zánik samoty Berhof/Ślady wilczych zębów (1983/1985), rež. Jiří Svoboda (koprodukcja).
Zajtra bude neskoru/Jutro będzie za późno (1972/1974), rež. Martin Ľapák, Alexandr Karpov (koprodukcja).
Zakázané uvoľnenie/Faul (1986/1988), rež. Juraj Lihosít.
Zaostřit, prosím!/Proszę ostrzej (1956/1958), rež. Martin Frič.
Závrať/Spojrzanie z okna (1962/1964), rež. Karel Kachyňa.
Zázračný hlavolam/Cudowna łamigłówka (1967/1969), rež. Václav Táborský.
Zbabělec/Człowiek, który stchórzył (1961/1963), rež. Jiří Weiss.
Zde jsou lvi/Tu są lwy (1958/1959), rež. Václav Krška.
Zelená vlna/Zielona fala (1982/1982), rež. Václav Vorlíček.
Zítřa to roztočíme, drahoušku...!/Jutro się policzymy, kochanie (1976/1978), rež. Petr Schulhoff.
Zítřa se bude tančit všude/Jutro będzie się tańczyć wszędzie (1952/1953), rež. Vladimír Vlček.
Zkrocení zlého muže/Poskromienie złoŹnika (1986/1988), rež. Marie Poledňáková (koprodukcja).
Zlá noc/Zła noc (1973/1974), rež. Václav Matějka.
Zločin v Modré hvězdě/Zbrodnia „Pod Błękitną Gwiazdą” (1973/1975), rež. Antonín Kachlík.
Známost sestry Aleny/Rajdowa sympatia (1973/1974), rež. Miroslav Hubáček.
Zocelení/Zahartowani (1950/1951), rež. Martin Frič.
Zpívající pudřenka/Śpiewająca puderniczka (1959/1961), rež. Milan Vošmik.
Zrcadlení/Odbicia światła (1977/1979), rež. Jaroslav Balík.
Ztracenci/Straceńcy (1957/1958), rež. Miloš Makovec.
Zvony pre bosých/Dzwony dla bosych (1965/1967), rež. Stanislav Barabáš.
Zvony z rákosu/Trzciniowe dzwony (1950/1951), rež. Václav Kubásek.
Železný dědek/Żelazny dziadek (1948/1949), rež. Václav Kubásek.
Ženu ani květinou neuhodiš/Kobiety nie bij nawet kwiatem (1966/1967), rež. Zdeněk Podskalský.
Žirafa v okně/Żyrafa w oknie (1968/1969), rež. Radim Cvrček.
Žízeň/Pragnienie (1949/1950), rež. Václav Kubásek.
Žižkovská romance/Romans na przedmieŹciu (1958/1959), rež. Zbyněk Brynych.

Polskie filmy w czechosłowackiej dystrybucji w latach 1945–1989

- ...jestem przeciw/Jsem proti (1985/1988), reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki¹.
Abel, twój brat/Tvůj bratr Abel (1970/1971), reż. Janusz Nasfeter.
Agent nr 1/Agent č.1 (1971/1972), reż. Zbigniew Kuźmiński.
Akcja Brutus/Akce Brutus (1970/1972), reż. Jerzy Passendorfer.
Akcja pod Arsenatem/Akce u Arzenálu (1977/1979), reż. Jan Łomnicki.
Album Polski, I – Maria, II – Anna/Marie, Anna (1970/1971), reż. Jan Rybkowski.
Amator/Amatér (1979/1986), reż. Krzysztof Kieślowski.
Anatomia miłości/Anatomie lásky (1972/1974), reż. Roman Załuski.
Azyl/Azyl (1978/1980), reż. Roman Załuski.
Bajki Bolka i Lolka/Pohádky Bolka a Lolka (1986/1990), reż. Bronisław Zeman.
Banda/Banda (1964/1966), reż. Zbigniew Kuźmiński.
Bariera/Bariéra (1966/1967), reż. Jerzy Skolimowski.
Barwy ochronne/Ochranné zbarvení (1976/1978), reż. Krzysztof Zanussi.
Baryton/Baryton (1984/1986), reż. Janusz Zaorski.
Beata/Beata (1964/1966), reż. Anna Sokołowska.
Bestia/Bestie (1978/1987), reż. Jerzy Domaradzki.
Bez miłości/Bez lásky (1980/1983), reż. Barbara Sass.
Biały niedźwiedź/Bílý medvěd (1959/1961), reż. Jerzy Zarzycki.
Biesy/Běsi (1987/1990), reż. Andrzej Wajda (koprodukcja).
Bilans kwartalny/Čtvrtletní bilance (1974/1977), reż. Krzysztof Zanussi.
Bilet powrotny/Zpáteční letenka (1978/1988), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Bliskie spotkania z wesołym diabłem/Blízká setkání s veselým čertíkem (1988/1991), reż. Jerzy Łukaszewicz.
Błękitny krzyż/Modrý kříž (1955/1956), reż. Andrzej Munk.
Bohater roku/Hrdina roku (1986/1989), reż. Feliks Falk.
Bojownicy o wolność I–II/Vojáci Svobody I–II (1977/1978), reż. Jurij Ozerov (koprodukcja).
Bokser/Boxer (1966/1976), reż. Julian Dziedzina.
Bolek i Lolek na Dzikim Zachodzie/Bolek a Lolek na Divokém západě (1986/1988), reż. Stanisław Dülz.
Bolesław Śmiały/Boleslav Smělý (1971/1972), reż. Witold Lesiewicz.
Borys Godunow/Boris Godunov (1986/1987), reż. Sergey Bondarchuk (koprodukcja).
Brunet wieczorową porą/Brunet přijde po setmění (1976/1978), reż. Stanisław Bareja.
Brzezina/Březový háj (1970/1971), reż. Andrzej Wajda.
C.K. Dezerterzy/C.k. dezertéři (1985/1988), reż. Janusz Majewski.
Cała naprzód/Plnou parou vpřed (1966/1968), reż. Stanisław Lenartowicz.

¹ Przyjęty zapis oznacza: tytuł polski /tytuł czeski (data produkcji/data dystrybucji), reżyseria.

- Celuloza/Hledal jsem pravdu* (1953/1955), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Chłopi I–III/Sedláci I–II (1973/1975), reż. Jan Rybkowski.
Ciemna rzeka/Temná řeka (1973/1975), reż. Sylwester Szyszko.
Cień/Kdo zrazuje (1956/1956), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Con amore/Con amore (1976/1978), reż. Jan Batory.
Constans/Konstanta (1980/1986), reż. Krzysztof Zanussi.
Coralgol i cudowna walizka/Medvídek a kouzelný kufřík (1979/1981), reż. Tadeusz Wilkosz.
Coralgol na Dzikim Zachodzie/Jak dostal medvídek šerifskou čepici (1976/1978), reż. Tadeusz Wilkosz.
Cudzoziemka/Cizinka (1986/1988), reż. Ryszard Ber.
Czarne skrzydła/Cerná křídla (1963/1964), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Czas przeszły/Cas minulý (1961/1963), reż. Leonard Buczkowski.
Czerwone berety/Červené barety (1962/1964), reż. Paweł Komorowski.
Człowiek na torze/Člověk na kolejích (1956/1957), reż. Andrzej Munk.
Człowiek z marmuru/Člověk z mramoru (1976/1991), reż. Andrzej Wajda.
Ćma/Noční tíseň (1980/1983), reż. Tomasz Zygałło.
Dancing w kwaterze Hitlera/Tanec v Hitlerově hlavním stanu (1968/1969), reż. Jan Batory.
Dawid i Sandy/David a Sandy (1987/1990), reż. Wiesław Zięba, Zbigniew Stanisławski (koprodukcja).
Dějà vu/Dějà vu (1989/1991), reż. Juliusz Machulski.
Dezertter/Dezertér (1958/1959), reż. Witold Lesiewicz.
Doktor Judym/Doktor Judym (1975/1977), reż. Włodzimierz Haupe.
Dom bez okien/Dům bez oken (1961/1962), reż. Stanisław Jędryka.
Dom na pustkowiu/Dům na samotě (1949/1950), reż. Jan Rybkowski.
Domek z kart/Domek z karet (1953/1955), reż. Erwin Axer.
Don Gabriel/Don Gabriel (1966/1967), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Dreszcze/Trauma (1981/1990), reż. Wojciech Marczewski.
Drewniany różaniec/Dřevěný růženec (1964/1966), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Drugi brzeg/Druhý břeh (1962/1963), reż. Zbigniew Kuźmiński.
Drugi człowiek/Jiný člověk (1961/1962), reż. Konrad Nałęcki.
Dulscy/Morálka paní Dulské (1975/1977), reż. Jan Rybkowski.
Dwa żebra Adama/ Dvě žebra Adamova (1963/1965), reż. Janusz Morgenstern.
Dwaj panowie „N”/ Dva pánové N (1961/1962), reż. Tadeusz Chmielewski.
Dwie brygady/Dvě brigády (1950/1950), opieka reż. Eugeniusz Cękański.
Dwoje z wielkiej rzeki/Dva z velké řeky (1958/1960), reż. Konrad Nałęcki.
Dyrygent/Dirigent (1979/1989), reż. Andrzej Wajda.
Dziecinne pytania/Naivní otázky (1981/1990), reż. Janusz Zaorski.
Dzieje grzechu/Historie hříchu (1975/1980), reż. Walerian Borowczyk.
Dziennik pani Hanki/Deník paní Hanky (1963/1964), reż. Stanisław Lenartowicz.
Dzień oczyszczenia/S ohněm v srdci (1969/1971), reż. Jerzy Passendorfer.
Dziewczyna i chłopak/Kluk nebo holka? (1980/1985), reż. Stanisław Loth.
Dzięcioł/Datel (1970/1973), reż. Jerzy Gruza.
Dziś w nocy umrze miasto/Dnes v noci zemře město (1961/1962), reż. Jan Rybkowski.
Dziura w ziemi/Sonda (1970/1971), reż. Andrzej Kondratiuk.
Echo/Echo (1964/1965), reż. Stanisław Różewicz.
Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny/Epitaf pro královnu (1984/1986), reż. Janusz Majewski.
Eroica/Eroica (1957/1964), reż. Andrzej Munk.
Ewa chce spać/Eva chce spát (1957/1964), reż. Tadeusz Chmielewski.

- Fala/Rocková vlna* (1986/1989), reż. Piotr Łazarkiewicz.
Faraon/Faraón I–II (1965/1967), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Fetysz/Fetiš (1984/1986), reż. Krzysztof Wojciechowski.
Ga, ga – chwała bohaterom/Ga, ga – sláva hrdinům (1986/1989), reż. Piotr Szulkin.
Gangsterzy i filantropi/Gangsteři a filantropové (1962/1963), reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski.
Gdzie jest generał?/Kde je generál? (1963/1964), reż. Tadeusz Chmielewski.
Gdzie woda czysta i zielona/Kde je voda čistá a tráva zelená (1977/1980), reż. Bohdan Poręba.
Gdziekolwiek jesteś, jeśliś jesteś/Ať jsi kdekoliv (1988/1991), reż. Krzysztof Zanussi (koprodukcja).
Giuseppe w Warszawie/Ital ve Varšavě (1964/1965), reż. Stanisław Lenartowicz.
Głos z tamtego świata/Hlas ze záhrobí (1962/1963), reż. Stanisław Różewicz.
Gniazdo/Hnízdo (1974/1976), reż. Jan Rybkowski.
Godność/Čest (1984/1987), reż. Roman Wionczek.
Godziny nadziei/Hodiny naděje (1955/1955), reż. Jan Rybkowski.
Gonitwa/Hon na štěstí (1973/1975), reż. Zygmunt Hübner.
Gra/Hra (1968/1970), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Gromada/Zázrak u mlýna (1951/1953), reż. Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Sumerski.
Grzeszny żywot Franciszka Buły/Hříšný život Františka Buly (1980/1982), reż. Janusz Kidawa.
Halo Szpicbródka, czyli ostatni występ Króla Kasiarzy/Haló, Kozi bradko! (1978/1980), reż. Mieczysław Jahoda, Janusz Rzeszewski.
Hindukusz/Útok na Hindúkuš (1962/1964), reż. Witold Leśniewicz (dokument).
Historia żółtej cizemki/Černý Rafael a žlutý střevíc (1961/1964), reż. Sylwester Chęciński.
Hubal/Major Hubal (1973/1974), reż. Bohdan Zareba.
Ich dzień powszedni/Jejich všední den (1963/1964), reż. Aleksander Ścibor-Rylski.
Iluminacja/Illuminace (1973/1974), reż. Krzysztof Zanussi.
Inna/Jiná než ostatni (1976/1978), reż. Anna Sokołowska.
Irena do domu!/ Ireno, domů! (1955/1956), reż. Jan Fethke.
Jak być kochaną/Jak být milována (1962/1965), reż. Wojciech Jerzy Has.
Jak rozpętałem drugą wojnę światową I–II/Jak jsem rozpoutal druhou světovou válku I–II (1970/1971), reż. Tadeusz Chmielewski.
Jarosław Dąbrowski/Jaroslav Dąbrowski (1975/1978), reż. Bohdan Poręba (koprodukcja).
Jarzębina czerwona/Červená jeřábina (1969/1971), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Jeśli serce masz bijące/Pokud tvoje srdce bije (1980/1983), reż. Wojciech Fiwek.
Jezioro osobliwości/Jezero pozoruhodností (1972/1974), reż. Jan Batory.
Jowita/Jovita (1967/1968), reż. Janusz Morgenstern.
Julia, Anna, Genowefa/Julia, Anna, Genowefa (1968/1969), reż. Anna Sokołowska.
Jutro Meksyk/Dvojitý delfin (1965/1967), reż. Aleksander Ścibor-Rylski.
Jutro premiera/Zítra bude premiéra (1961/1963), reż. Janusz Morgenstern.
Kanał/Kanály (1956/1964), reż. Andrzej Wajda.
Kapelusz pana Anatola/Klobouk pana Anatola (1957/1958), reż. Jan Rybkowski.
Karate po polsku/Karate polsky (1982/1987), reż. Wojciech Wójcik.
Kardiogram/Kardiogram (1971/1976), reż. Roman Załuski.
Kariera/Nebezpečná hra (1954/1955), reż. Jan Koecher.
Kartka z podróży/Pohlednice z cesty (1982/1985), reż. Waldemar Dziki.
Kazimierz Wielki/Kazimír Velký (1975/1977), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Kim jest ten człowiek/Kdo je ten muž (1984/1986), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Kingsajz/King Size (1987/1990), reż. Juliusz Machulski.
Kłątwa Doliny Węży/Kletba hadího údolí (1987/1990), reż. Marek Piestrak (koprodukcja).

- Klejnot wolnego sumienia/Klenot svědomí* (1981/1983), reż. Grzegorz Królikiewicz.
Klincz/Klinč (1979/1981), reż. Piotr Andrejew.
Kłamczucha/Lhářka (1981/1984), reż. Anna Sokołowska.
Kobieta w kapeluszu/Žena v klobouku (1984/1987), reż. Stanisław Różewicz.
Kochaj albo rzuć!/ Nebožtík za oceánem (1977/1979), reż. Sylwester Chęciński.
Kochankowie mojej mamy/Milenci mé matky (1985/1988), reż. Radosław Piwowarski.
Koniec wakacji/Konec prázdnin (1974/1976), reż. Stanisław Jędryka.
Konopielka/Nezvaná (1981/1984), reż. Witold Leszczyński.
Kontrakt/Kontrakt (1980/1985), reż. Krzysztof Zanussi.
Kopernik/Koperník (1972/1973), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski (koprodukcja).
Krab i Joanna/Krab a Johana (1980/1983), reż. Zbigniew Kuźmiński.
Krajobraz po bitwie/Krajina po bitvě (1970/1971), reż. Andrzej Wajda.
Kronika wypadków miłosnych/Kronika milostných nehod (1985/1989), reż. Andrzej Wajda.
Krótki film o miłości/Krátký film o lásce (1988/1990), reż. Krzysztof Kieślowski.
Krótki film o zabijaniu/Krátký film o zabíjení (1987/1990), reż. Krzysztof Kieślowski.
Krzyżacy I–II/Křižáci I–II (1960/1961), reż. Aleksander Ford.
Ktokolwiek wie.../Kdo by cokoliv věděl (1966/1967), reż. Kazimierz Kutz.
Kwiecień/Duben (1961/1963), reż. Witold Lesiewicz.
Lata dwudzieste...lata trzydzieste/Léta dvacátá, léta třicátá (1983/1985), reż. Janusz Rzeszewski.
Legenda/Legenda (1970/1972), reż. Sylwester Chęciński (koprodukcja).
Lenin w Polsce/Lenin v Polsku (1965/1971), reż. Sergej Jutkevič (koprodukcja).
Lotna/Lotna (1959/1965), reż. Andrzej Wajda.
Lubię nietoperze/Mám ráda netopýry (1985/1988), reż. Grzegorz Warchoł.
Ludzie z pociągu/Lidé z vlaku (1960/1963), reż. Kazimierz Kutz.
Marysia i krasnoludki/Mařenka a trpaslíci (1960/1963), reż. Jerzy Szeski, Konrad Paradowski.
Marysia i Napoleon/Maryška a Napoleon (1966/1968), reż. Leonard Buczkowski.
Matka Joanna od Aniołów/Matka Johana od Andělů (1960/1962), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Mąż pod łóżkiem/Muž pod postelí (1967/1969), reż. Stanisław Różewicz.
Mgła/Mlha (1976/1978), reż. Sylwester Szyszko.
Mężczyzna niepotrzebny/Zbytečný muž (1981/1984), reż. Laco Adamik.
Mąż swojej żony/Muž své ženy (1961/1962), reż. Stanisław Bareja.
Miasto nieujarzmione/Město nepokořené (1950/1951), reż. Jerzy Zarzycki.
Miejsce dla jednego/Místo pro jednoho (1965/1967), reż. Witold Lesiewicz.
Miejsce na ziemi/Čtvrtý z posádky (1960/1961), reż. Stanisław Różewicz.
Milcząca gwiazda/Mlčící hvězda (1959/1960), reż. Kurt Maetzig (koprodukcja).
Milczące ślady/Mlčící stopy (1961/1963), reż. Zbigniew Kuźmiński.
Miłość dwudziestolatków/Láska ve dvaceti letech (1962/1963), reż. Andrzej Wajda (segment Warszawa/koprodukcja).
Miś/Maskot (1980/1990), reż. Stanisław Bareja.
Młodość Chopina/Chopinovo mládí (1951/1952), reż. Aleksander Ford.
Mniejsze niebo/Menší nebe (1980/1983), reż. Janusz Morgenstern.
Mocne uderzenie/Prašť jako uhod' (1966/1967), reż. Jerzy Passendorfer.
Moja wojna, moja miłość/Moje válka – moje láska (1975/1977), reż. Janusz Nasfeter.
Mokry szmal/Špinavé prachy (1985/1988), reż. Gerard Zalewski.
Morderca zostawia ślad/Vrah zanechává stopu (1967/1968), reż. Aleksander Ścibor-Rylski.
Motyle/Motýli (1972/1974), reż. Janusz Nasfeter.
Motylem jestem, czyli romans czterdziestolatka/sem motýl (1976/1978), reż. Jerzy Gruza.
Mój stary/Můj táta (1962/1964), reż. Janusz Nasfeter.

- Na tropach Bartka/Po stopách Bartka* (1982/1987), reż. Janusz Leski.
Na wylot/Skrz naskrz (1973/1979), reż. Grzegorz Królikiewicz.
Nadzór/Pod dozorem (1983/1989), reż. Wiesław Saniewski.
Naganiacz/Nadháněč (1963/1965), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Nagrody i odznaczenia/Lazaret neznámeho vojína (1973/1976), reż. Jan Łomnicki.
Nic nie stoi na przeszkodzie/Nic nestojí v cestě (1980/1983), reż. Hubert Drapella.
Nie będę cię kochać/Nebudu tě mít ráda (1974/1975), reż. Janusz Nasfeter.
Nie było słońca tej wiosny/Tenkrát na jaře nesvítilo slunce (1983/1986), reż. Juliusz Janicki.
Nie lubię poniedziałków/Modré pondělí (1971/1972), reż. Tadeusz Chmielewski.
Nie ma powrotu, Johnny/Není návratu, Johnny (1969/1971), reż. Kaveh Pur Rahnama.
Niedaleko Warszawy/Nedaleko Varšavy (1954/1955), reż. Maria Kaniewska.
Niedzielne igraszki/Nedělní hry (1983/1990), reż. Robert Gliński.
Niekochana/Nemilovaná (1965/1967), reż. Janusz Nasfeter.
Niewinni czarodzieje/Nevinní čarodějové (1960/1962), reż. Andrzej Wajda.
Nikodem Dyzma/Kariéra Nikodéma Dyzmy (1956/1958), reż. Jan Rybkowski.
Noc poślubna/Svatební noc (1958/1961), reż. Erik Blomberg (koprodukcja).
Noce i dnie I–II/Noci a dny I–II (1975/1977), reż. Jerzy Antczak.
Nowy/Nováček (1969/1970), reż. Jerzy Ziarnik.
Nóż w wodzie/Nůž ve vodě (1962/1963), reż. Roman Polański.
O dwóch takich, co ukradli księżyc/O dvou, kteří ukradli měsíc (1962/1964), reż. Jan Batory.
Obi-oba, Koniec cywilizacji/O-bi, O-ba, Zánik civilizace (1984/1986), reż. Piotr Szulkin.
Och, Karol/Ach, Karle (1985/1987), reż. Roman Załuski.
Odwiedziny prezydenta/Návštěva ze snů (1960/1962), reż. Jan Batory.
Ognie są jeszcze żywe/Ohně dosud hoří (1976/1978), reż. Nobito Abe, Hieronim Przybył (koprodukcja).
Ogniomistrz Kaleń/Četař Kaleň (1961/1963), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Okno proroka/Prorokovo oko (1982/1986), reż. Paweł Komorowski (koprodukcja).
Okolice spokojnego morza/Okolí klidného moře (1981/1984), reż. Zbigniew Kuźmiński.
Olimpiada 40/Olympiáda 40 (1980/1982), reż. Andrzej Kotkowski.
Opętanie/Mánie (1973/1974), reż. Stanisław Lenartowicz.
Opis obyczajów/Odpověď z ticha (1972/1974), reż. Józef Gębski, Antoni Halor.
Opowieść atlantycka/Atlantická povídka (1954/1955), reż. Wanda Jakubowska.
Opowieść w czerwieni/Balada psaná krví (1974/1975), reż. Henryk Kluba.
Orzeł/Orel se nevzdává (1958/1959), reż. Leonard Buczkowski.
Osobisty pamiętnik grzesznika... przez niego samego spisany/Hřišnickovy soukromé paměti (1985/1988), reż. Wojciech Jerzy Has.
Ostatni dzwonek/Poslední zvonění (1989/1991), reż. Magdalena Łazarkiewicz.
Ostatni etap/Osvětím (1947/1948), reż. Wanda Jakubowska.
Pacioriki jednego różańca/Jako korálky v růženci (1979/1981), reż. Kazimierz Kutz.
Pan Wołodyjowski/Pan Wolodyjowski (1968/1970), reż. Jerzy Hoffman.
Pani Bowary to ja! Jsem paní Bovaryová (1977/1979), reż. Zbigniew Kamiński.
Panny z Wilka/Slečny z Vlčí (1979/1981), reż. Andrzej Wajda (koprodukcja).
Paragon, gola!/ Kluci, gól! (1969/1971), reż. Stanisław Jędryka.
Partita na instrument drewniany/Poslední rozkaz (1975/1977), reż. Janusz Zaorski.
Pasażerka/Pasažerka (1961/1964), reż. Andrzej Munk.
Pasja/Náruživost (1977/1980), reż. Stanisław Różewicz.
Pastorale heroica/Hrdinské pastorále (1983/1985), reż. Henryk Bielski.
Pejzaż horyzontalny/Horizontalní obraz krajiny (1978/1980), reż. Janusz Kidawa.

- Petnia/Úplněk* (1979/1982), reż. Andrzej Kondratiuk.
- Pensja pani Latter/Penzionát paní Latterové* (1982/1985), reż. Stanisław Rózewicz (koprodukcja).
- Perła w koronie/Perla v koruně* (1971/1973), reż. Kazimierz Kutz.
- Piątka z ulicy Barskiej/Pětka z Barské ulice* (1953/1954), reż. Aleksander Ford.
- Pierwsze dni/Prvé dny* (1951/1952), reż. Jan Rybkowski.
- Pierwszy dzień wolności/První den svobody* (1964/1965), reż. Aleksander Ford.
- Pierwszy start/První start* (1950/1951), reż. Leonard Buczkowski.
- Pingwin/Pingvín* (1964/1966), reż. Jerzy Stefan Stawiński.
- Placówka/Předsunutá hlídka* (1979/1981), reż. Zygmunt Skonieczny.
- Pociąg/Vlak* (1959/1963), reż. Jerzy Kawalerowicz.
- Pociąg do Hollywood/Vlak do Hollywoodu* (1987/1989), reż. Radosław Piwowarski.
- Pod gwiazdą frygijską/Pod frygickou hvězdou* (1954/1955), reż. Jerzy Kawalerowicz.
- Podhale w ogniu/Vzpouora bezejmenných* (1955/1956), reż. Jan Batory, Henryk Hechtkopf.
- Podróż za jeden uśmiech/Cesta za úsměv* (1972/1973), reż. Stanisław Jędryka.
- Podróże pana Kleksa/Cesty pana Kaňky* (1985/1987), reż. Krzysztof Gadowski (koprodukcja).
- Pogrzeb świerszcza/Pohřeb cvrčka* (1978/1980), reż. Wojciech Fiwek.
- Pokolenie/Nezvaní hosté* (1954/1955), reż. Andrzej Wajda.
- Pokój z widokiem na morze/Pokoj s výhledem na moře* (1977/1979), reż. Janusz Zaorski.
- Pokój zwycięży świat/Mír zvítězí na světě* (1950/1951), reż. Joris Ivens, Jerzy Szelubski (dokument).
- Polowanie na muchy/Lov na mouchy* (1969/1970), reż. Andrzej Wajda.
- Popioły/Popely* (1965/1966), reż. Andrzej Wajda.
- Popiół i diament/Popel a dýmant* (1958/1965), reż. Andrzej Wajda.
- Poszukiwany – poszukiwana/Hledaný – hledaná* (1972/1976), reż. Stanisław Bareja.
- Pościg/Stíhání* (1954/1955), reż. Stanisław Urbanowicz.
- Poślizg/Úsek častých nehod* (1972/1973), reż. Jan Łomnicki.
- Potem nastanie cisza/Potom nastane ticho* (1965/1967), reż. Janusz Morgenstern.
- Potop I–II/Potopa I–II* (1974/1976), reż. Jerzy Hoffman.
- Powiatowa Lady Makbet/Lady Macbeth z Mcenského Újezdu* (1961/1965), reż. Andrzej Wajda (koprodukcja).
- Powrót/Návrat* (1960/1961), reż. Jerzy Passendorfer.
- Pójdziesz ponad sadem/Vzlétíni vysoko* (1974/1975), reż. Waldemar Podgórski.
- Prawdziwy koniec wielkiej wojny/Pravdivý konec velké války* (1957/1962), reż. Jerzy Kawalerowicz.
- Prawo i pięść/Právo a pěst* (1964/1965), reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórczewski.
- Premiera Warszawska/Varšavská premiéra* (1950/1951), reż. Jan Rybkowski.
- Przekłete oko proroka/Prokletí* (1984/1986), reż. Paweł Komorowski (koprodukcja).
- Przemysłowcy/Pašeráci* (1984/1986), reż. Włodzimierz Olszewski.
- Przepraszam, czy tu biją?/Promiňte, bije se tady?* (1976/1981), reż. Marek Piwowski.
- Przerwany lot/Přerušný let* (1964/1966), reż. Leonard Buczkowski.
- Przestuchanie/Výslech* (1982/1991), reż. Ryszard Bugajski.
- Przygoda na Mariensztacie/Příhoda na Marienštatě* (1953/1954), reż. Leonard Buczkowski.
- Przygody Błękitnego Rycerzyka/Dobrodružství modrého rytíře* (1983/1985), reż. Lechosław Marzałek.
- Przyjaciół wesolego diabła/Kamarád veselého čertíka* (1986/1989), reż. Jerzy Łukaszewicz.
- Przypadek/Náhoda* (1981/1991), reż. Krzysztof Kiesłowski.
- Pułapka/Léčka* (1970/1972), reż. Andrzej J. Piotrowski.

- Raj na ziemi/Ráj na zemi (1970/1971), reż. Zbigniew Kuźmiński.
 Rękopis znaleziony w Saragossie/Rukopis nalezený v Zaragoze (1967/1967), reż. Wojciech Jerzy Has.
 Rodzina Leśniewskich/Rodina Lešniewských (1980/1985), reż. Janusz Łęski.
 Rok pierwszy/Prvý rok (1960/1961), reż. Witold Lesiewicz.
 Roman i Magda/Roman a Magda (1979/1980), reż. Sylwester Chęciński.
 Romantyczni/Romantikové (1970/1971), reż. Stanisław Różewicz.
 Rozwodów nie będzie/Rozvody nebudou (1963/1964), reż. Jerzy Stefan Stawiński.
 Ruchome piaski/Pohyblivé písky (1968/1970), reż. Władysław Ślesicki.
 Rzeczywistość/Skutečnost (1961/1962), reż. Antoni Bohdziewicz.
 Salto/Salto (1965/1965), reż. Tadeusz Konwicki.
 Sam pośród swoich/Sám medzi svými (1985/1987), reż. Wojciech Wójcik.
 Sami swoi/Dobrý den, sousede (1967/1968), reż. Sylwester Chęciński.
 Samson/Samson (1961/1962), reż. Andrzej Wajda.
 Sekret/Po stopách tajemství (1973/1974), reż. Roman Załuski.
 Seksmisja/Sexmise (1983/1985), reż. Juliusz Machulski.
 Seksolatki/Zelenáči (1971/1973), reż. Zygmunt Hübner.
 Siekierzada/Sekerezáda (1985/1990), reż. Witold Leszczyński.
 Skarb/Hledá se poklad (1949/1949), reż. Leonard Buczkowski.
 Skarb kapitana Martensa/Poklad kapitána Martense (1957/1958), reż. Jerzy Passendorfer.
 Skazany/Odsouzený (1975/1977), reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki.
 Smarkula/Žabec (1963/1964), reż. Leonard Buczkowski.
 Smuga cienia/Hranice stínu (1976/1978), reż. Andrzej Wajda (koprodukcja).
 Soból i panna/Sobol a panna (1983/1985), reż. Hubert Drapella.
 Sól ziemi czarnej/Sůl černé země (1969/1970), reż. Kazimierz Kutz.
 Spirala/Spirála (1978/1980), reż. Krzysztof Zanussi.
 Sposób bycia/Způsob existence (1965/1966), reż. Jan Rybkowski.
 Spotkanie w „Bajce”/Nečekané setkání (1962/1963), reż. Jan Rybkowski.
 Sprawa do załatwienia/Věc k vyřízení (1953/1954), reż. Jan Rybkowski.
 Sprawa Gorgonowej/Případ Gorgonová (1977/1980), reż. Janusz Majewski.
 Sprawa pilota Maresza/Rozhodnutí pilota Mareše (1955/1957), reż. Leonard Buczkowski.
 Stalowe serca/Ocelové srdce (1948/1948), reż. Stanisław Urbanowicz.
 Stanisław i Anna/Stanislav a Anna (1985/1988), reż. Kazimierz Konrad, Piotr Stefaniak.
 Strach/Poznamenaní strachem (1975/1977), reż. Antoni Krauze.
 Struktura kryształu/Struktura krystalu (1969/1970), reż. Krzysztof Zanussi.
 Sublokator/Podnajemnik (1966/1967), reż. Janusz Majewski.
 Sygnały MMXX/Ikaros (1970/1972), reż. Gottfried Kolditz (koprodukcja).
 Szansa/Šance (1979/1980), reż. Feliks Falk.
 Szarada/Nástraha (1977/1979), reż. Paweł Komorowski.
 Szczęściarz Antoni/Šťastlivec (1961/1962), reż. Halina Bielińska, Włodzimierz Haupe.
 Szpital przemienienia/Podivná nemocnice (1978/1981), reż. Edward Żebrowski.
 Śmierć prezydenta/Prezidentova smrt (1977/1978), reż. Jerzy Kawalerowicz.
 Śpiewy po rosie/Zpěvy po ranní rose (1982/1984), reż. Władysław Ślesicki.
 Świadectwo urodzenia/Rodný list (1961/1962), reż. Stanisław Różewicz.
 Ten okrutny ničemny chłopak/Ten ničemný chlapec (1972/1974), reż. Janusz Nasfeter.
 Test pilota Pirxa/Zkouška pilota Pirxe (1970/1980), reż. Marek Piestrak (koprodukcja).
 To ja zabiłem/To já zabil (1974/1977), reż. Stanisław Lenartowicz.
 Tor/Za vítězství revoluce (1959/1960), reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórczewski.
 Trąd/Mor (1971/1973), reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki.

- Trędowata/Malomocná* (1976/1980), reż. Jerzy Hoffman.
Troje i las/Cena za lásku (1962/1963), reż. Stanisław Wohl.
Trzeba zabić tę miłość/Jak zabijet lásku (1972/1979), reż. Janusz Morgenstern.
Trzecia część nocy/Třetí část noci (1971/1972), reż. Andrzej Żuławski.
Trzy kobiety/Byly jsme tři (1956/1957), reż. Stanisław Różewicz.
Trzy kroki po ziemi/Tři rány do srdce (1965/1967), reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórczewski.
Trzy starty/Tři starty (1955/1956), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Ubranie prawie nowe/Skoro nové šaty (1963/1965), reż. Włodzimierz Haupe.
Ulica graniczna/Hraniční ulička (1948/1949), reż. Aleksander Ford.
Ultimatum/Ultimatum (1984/1986), reż. Janusz Kidawa.
Umarli rzucając cień/Mrtví orhají stíny (1978/1980), reż. Julian Dziedzina.
Urodziny młodego warszawiaka/Narozeniny mladého Varšavana (1980/1982), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
W obronie własnej/V sebeobraně (1981/1984), reż. Zbigniew Kamiński.
W środku lata/Uprostřed léta (1975/1980), reż. Feliks Falk.
Walec pikowy/ Muž se psem (1960/1961), reż. Tadeusz Chmielewski.
Walkower/Walkower (1965/1967), reż. Jerzy Skolimowski.
Warszawa/Varšava (1952/1953), reż. Ludwik Perski (dokument).
Wesele/Veselka (1972/1974), reż. Andrzej Wajda.
Westerplatte/Westerplatte (1967/1968), reż. Stanisław Różewicz.
Wezwanie/Wýzva (1971/1972), reż. Wojciech Solarz.
Wielka podróż Bolka i Lolka/Velké putování Bolka a Lolka (1977/1978), reż. Władysław Nehrebecki, Stanisław Dülz.
Wielka, większa i największa/Velké, větší, největší (1962/1964), reż. Anna Sokołowska.
Wielki podryw/Začátečníci (1978/1981), reż. Jerzy Kołodziejczyk, Jerzy Trojan.
Wielki Szu/Velký hráč (1982/1987), reż. Sylwester Chęciński.
Wielki układ/Pouto z minulosti (1976/1978), reż. Andrzej J. Piotrowski.
Wilczyca/Vlčice (1982/1986), reż. Marek Piestrak.
Wiosna, panie sierżanciel/Je jaro, pane seržante (1974/1976), reż. Tadeusz Chmielewski.
Wodzirej/Předtanečník (1978/1980), reż. Feliks Falk.
Wojna światów – Następne stulecie/Válka světů – příští století (1981/1989), reż. Piotr Szulkin.
Wraki/Vraky (1957/1958), reż. Ewa Petelska, Czesław Petelski.
Wszystko na sprzedaż/Vše na prodej (1968/1970), reż. Andrzej Wajda.
Wściekły/Závistivec (1979/1981), reż. Roman Załuski.
Wśród nocnej ciszy/Uprostřed nočního ticha (1978/1981), reż. Tadeusz Chmielewski.
Wyrok/Rozsudek (1961/1963), reż. Jerzy Passendorfer.
Wyspa złoczyńców/Záhada na ostrově (1965/1966), reż. Stanisław Jędryka.
Wystrzał/Výstřel (1965/1967), reż. Jerzy Antczak.
Vabank/Vabank (1981/1983), reż. Juliusz Machulski.
Vabank II, czyli Riposta/Vabank II (1984/1986), reż. Juliusz Machulski.
Yesterday/Yesterday (1984/1987), reż. Radosław Piwowski.
Z drugiej strony tęczy/Z druhé strany duhy (1972/1974), reż. Andrzej J. Piotrowski.
Za wami pójda inni/Za vámi půjdou jiní (1949/1949), reż. Antoni Bohdziewicz.
Zabijcie czarną owcę/Černá ovce (1971/1972), reż. Jerzy Passendorfer.
Zaduszki/Dušičky (1961/1967), reż. Tadeusz Konwicki.
Zakazane piosenki/Zakázané písničky (1948/1949), reż. Leonard Buczkowski.
Zatoga/Posádka (1952/1953), reż. Jan Fethke.
Zamach/Ortel (1958/1960), reż. Jerzy Passendorfer.

Aneks

- Znachor/Mastičkář* (1981/1984), reż. Jerzy Hoffman.
Znicz olimpijski/Olympijský plamen (1959/1970), reż. Lech Lorentowicz.
Zabij mnie, glino/Tak mě radši zabij, poldo! (1987/1990), reż. Jacek Bromski.
Zapach psiej sierści/Vůně psí srsti (1981/1983), reż. Jan Batory.
Zapamiętaj imię swoje/Pamatuj si své jméno! (1974/1975), reż. Sergei Kolosov.
Zapis zbrodni/Zločin bez masky (1974/1975), reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki.
Zaproszenie/Pozvání (1985/1987), reż. Wanda Jakubowska.
Zaraza/Karanténa (1971/1973), reż. Roman Załuski.
Zawiłość uczuć/Složitosti citu (1975/1978), reż. Leon Jeannot.
Zbyszek/Zbyšek (1969/1970), reż. Jan Laskowski (dokument).
Zdjęcia próbne/Konkurs na život (1977/1979), reż. Agnieszka Holland, Paweł Kędzierski, Jerzy Domaradzki.
Zezowate szczęście/Šilhavé štěstí (1959/1964), reż. Andrzej Munk.
Ziemia obiecana/Země zaslíbená (1974/1976), reż. Andrzej Wajda.
Złota Mahmudia/Zlatá mince (1987/1990), reż. Kazimierz Tarnas (koprodukcja).
Zmory/Noční můry (1978/1981), reż. Wojciech Marczewski.
Znaki na drodze/Poznamenaná cesta (1970/1971), reż. Andrzej J. Piotrowski.
Zofia/Žofie (1976/1979), reż. Ryszard Czekala.
Zosia/Zosja (1967/1968), reż. Michail Bogin (koprodukcja).
Zygfryd/Zygfrýd (1986/1990), reż. Andrzej Domalik.
Żołnierz zwycięstwa/Varšavská epopej/Generál Świerczewski (1954/1955), reż. Wanda Jakubowska.
Żona dla Australijczyka/Ženich z Austrálie (1963/1964), reż. Stanisław Bareja.
Życie rodzinne/Rodinný život (1970/1972), reż. Krzysztof Zanussi.
Żywot Mateusza/Život Matoušův (1967/1969), reż. Witold Leszczyński.

Indeks filmów i seriali*

... i pozdrawiam jaskółki 43
2 x 2 = 4 150
07 zgłoś się 159
10% dla mnie 18

A

Adelheid 92, 93, 103
Agent nr 1 145, 149, 150
Ahasver 13

B

Baby 21
Barwy ochronne 159
Beriete si tu prítomnú Bratislavu dobro-
volne? 64
Biała pani 31
Bitwa o Kozi Dwór 128
Bohaterowie przestworzy 19
Bokser 31
Bokser i śmierć 5, 8, 125–130, 132, 133, 135,
138, 141, 142
Boska Emma 45
Bracia Karamazow 5, 8, 109–112, 114–117,
119–124
Brunet wieczorową porą 159
Bunt Hioba 99
Burleska 19
Burza nad Tatrami 19

C

Carmen 112
Chłopcy 45
Chłopi 150
Ciemna rzeka 45
Cisza nad obłokami 175, 177, 187–190
C.K. Dezerterzy 214, 224–226, 231, 232, 235
C.K. Marszałek Polny 16
Co prażanie wiedzą o PRL 56

Co warszawiacy wiedzą o Czechosłowacji 56
Córka narodu 19
Cukrová bouda 92
Czarny wąż 213, 214, 216, 218, 220–222,
224, 232
Czerwony Kapitan 5, 9, 191–194, 198–204
Człowiek z marmuru 159, 162–166, 169, 173
Człowiek z żelaza 162–169, 173
Czterdziestolatek 159

D

Dagny 153
Danton 163, 168–173
Der Lebensborn – Pramen života 93
Dívka s mušlí 98
Dlouhá bílá stopa 64, 101
Długi biały ślad 64–66, 68–70
Długi cień 41
Dni zdrady 43
Doliny górskie 84
Drabina 46
Dwanaście krzesel 11, 16, 19
Dwa żebra Adama 128
Dźwig 151

E

Energia wewnętrzna i jej zmiany – cz. 1, 85
Erotikon 15, 24
Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy
226, 230, 231, 235

F

Filmy o filmach 220
Francuski łącznik 196

H

Habermannův mlyn 93
Halka 18, 20, 24

* Indeks nie obejmuje aneksu.

Indeks filmów i seriali

Horečka 98
Huragan 15

I

Ile jest życia 150
I znów skaczą przez kałuże... 43

J

Ja już będę grzeczny, dziadku 45
Ja kocham, ty kochasz 151
Jak powstaje halny wiatr w zimie 85
Jak rozpetąłem II wojnę światową 150
Janosik (1935) 21
Janosik (1962) 62
Jan Rohacz z Dube 28, 227
Ja, Olga Hepnarova 125
Jarosław Dąbrowski 45
Jarzębina czerwona 150
Jehla 96
Jowita 31
Jutro 45

K

Kanał 161
Kasiarz 46
Katarzyna i jej córki 44
Kobieta za ladą 37, 43
Koblížek 55
Kochankowie roku pierwszego 43
Kolumbowie 150
Koncert pre pozostałych 42
Krajobraz po bitwie 164
Krakatit 227
Krev zmizelého 93
Kroll 192
Krótkie życie 5, 8, 41, 51, 143–145, 148–160
Krzyżacy 149, 150
Krzyż Walecznych 128
Kwiecień 128

L

Lalka 150
Lampy naftowe 43
Legion ulicy 20
Łoś 54
Łotna 161
Ludzie bez skrzydeł 29
Luk královny Dorotky 96

Ł

Łuk tęczy 61, 62, 65, 70

M

Małgorzata, córka Łazarza 102, 103
Masaryk 125
Matka 62
Milczące ślady 149
Młodość Chopina 29, 71

N

Nad Dunajem a Vislou 64
Nad forte-piano 64
Nad przepaścią 13
Nie chcę nic słyszeć 44
Nie fantazjuj 46
Niewinni czarodzieje 161
Nikt nic nie wie 28, 228
Nikt nie woła 128
Noc bez úsvitu 59

O

Ocalenie 150
Ocalić miasto 154
Odłot 212
Ognie są jeszcze żywe 153
Ogniomistrz Kaleń 150, 155
Ojciec chrzestny 220
Olimpiada '40, 45
O miłości 43
On i jego siostra 17, 21
Operacja Samum 196
Opieka nad potomstwem u owadów 85
Opowieści o tatrzańskich szczytach 178, 179, 181, 182, 184, 188, 190
Opowieści o zwyczajnym szaleństwie 109
Ostatni etap 28, 129

P

Paciorki jednego rózańca 45
Pałac na kółkach 17
Papilio 98
Parasol świętego Piotra 130
Pasáček z doliny 103
Pensja pani Latter 225
Perła w koronie 44
Piątka z ulicy Barskiej 29, 71
Pociągi pod specjalnym nadzorem 31

Indeks filmów i seriali

- Pod ciężarem wolności* 178, 181, 186, 188, 190
Pod Jezevčí skálou 96
Podwójne życie Józefa Hlinomaze 46
Podwójny świat w hotelu Pacyfik 35
Pokot 125
Polnoc bude o pět minut 58
Polowanie na muchy 161
Pomniki przyrody 85
Popioły 161
Popiół i diament 161
Poštácká pohádka 55
Poślizg 45
Po ślubie 192
Potop 43
Praca zastawek serca 85
Přátelství 58
Prawo i pięść 128
Przeczucie 227
Przedwiośnie 15
Przemiany Tatr 177
Przerwana pieśń 130
Przez dziewięć mostów 45
Przygody dobrego wojaka Szwajjka 62
Psy 5, 9, 191–197, 201–204
Ptaki naszych wód 85
Ptasie rodziny 85
- R**
- Ragtime* 217
Revizor 21
Rękopis znaleziony w Saragossie 150
Rośliny wodne 85
- S**
- Samotni* 109
Serpico 196
Skalpel, prosím 98
Slečna Golem 96
Słona róża 102, 213, 217–220, 223, 224, 227, 228, 231, 232
Smuga cienia 153
Solo dla starszej pani 45
Spotkanie z cieniem 99
Stawka większa niż życie 155
Stín kapradiny 98
Stíny horkého léta 103
Sto koni do stu brzegów 41, 143
Strach 150
- Sublokator* 31, 214
Svět nic neví 98
Symfonia architektury 19
Syrena 28
Szczęście z Kokury 46
Szpital na peryferiach 43, 214
- Ś**
- Ślady na grani* 181, 188
Ślady wilczych zębów 5, 8, 91, 95–99, 102–108
Ślub bez obrączki 45
Śmierć gubernatora 58
Śmierć przydenta 46
- T**
- Tajemnica stalowego miasta* 45
Tajemství d'áblovy kapsy 67
Tam, gdzie przemawia cisza 177, 187
Tatrzańskie misterium 177, 178, 187, 190
Testament dziwaka 13
Tichý Američan v Praze 42
- U**
- Ulica Graniczna* 29, 71, 87, 149
Urząd 59
U schyłku dnia 112
- V**
- Veselohra na mostě* 56
Vivat Beňovský! 62
- W**
- Wieczór kuglarzy* 112
Wierchy 64
Wilcze echa 155
W kopalni siarki dawniej i dziś 85
Wojna domowa 150
Wolne miasto 150
W słońcu 46
Wysokie Tatry. Kraina zatrzymana w czasie 176, 177, 183, 187, 189
- Z**
- Zadzwońcie do mojej żony* 29, 30, 50, 71, 89
Zakazane piosenki 28
Zapadlí vlastenci 1932, 98
Za wami pójďą inni... 28
Zazdrość i medycyna 208, 231, 235

Indeks filmów i seriali

Zejście do piekła 150

Zepsuta krew 20

Ziemia obiecana 18, 165, 167, 169

Ziemia śpiewa 19

Zmory 41

Zwycięski lud 45

Z życia kwiatów 85

Ż

Żołnierze wolności 41, 51, 166

Żołnierz godziny nie wybiera 46

Życie dla pasji 178–181, 185, 186, 188, 190

*Życie i odżywianie – czynności jamy ustnej i żo-
łądka* 85

Żyjący w Pradze 19

Indeks nazwisk*

A

Abe Nobito 153
Abrahám Josef 214
Acland Charles R. 75, 88
Adamczak Marcin 191, 203
Adamec Jiří 65
Arkusz Józef 85
Artim Aleksiej 151

B

Bachleda Klimek 179, 182
Bachtin Michail 111, 119, 123
Bacilek Karol 132, 133
Bacsó Péter 226
Baczewski Józef Adam 207
Bajdor Jerzy 35
Bakuła Bogusława 93, 106
Balcerak Wiesław 31, 48
Balík Jaroslav 38, 43, 96
Ballagová Júlia 151
Bán Frigyes 130
Barabáš Pavol 5, 9, 175–190, 275, 277
Barabáš Stanislav 131
Barczyk-Sitkowska Agnieszka 187, 189
Bareja Stanisław 159
Barešova Marie 99, 106
Barski Ryszard 148–150, 152
Bartošek Luboš 16, 23, 94, 106
Bartošková Šárka 94, 106
Bařa Jan Antonín 77, 78
Bauman Zygmunt 184, 185, 188
Bączyński Bolesław 85
Bechtoldová Alena 98, 100, 105, 107
Bednařik Pavel 80, 89
Benček Martin 147
Beneš Edvard 14
Beránek Viktor 181, 186, 187

Beran Petr 66
Bergman Ingrmar 112
Bergmannová Pavla 71, 87, 89
Ber Ryszard 45
Biczysko Stanisław 150
Biddiscombe Perry 91, 106
Biegański Zdzisław 28, 48
Bielski Zbigniew 150
Biel Urszula 16, 17, 22, 23
Bierdiajew Mikołaj 114, 123
Bilińska Janina 27, 46, 48
Bílková Jana 97, 104, 105, 107
Binovec Václav 19
Birkenmajer Wincenty 180
Biskupski Łukasz 19, 24
Blásky Eduard 179
Blaustein Leopold 72
Blažek Petr 33, 49, 162, 163, 172
Blech Richard 129, 140, 142, 161, 172, 237
Bobek Eugen 151
Bobek Janusz 126
Bobek Łukasz 184, 189
Bobiński Witold 72, 75, 87
Bočan Hynek 38
Bocheńska Jadwiga 72, 88
Bodo Eugeniusz 17
Bogacka Marta 133, 141
Bohdziewicz Antoni 28, 149, 150, 207
Bolechowski Przemysław 184, 189
Bolimowska-Garwacka Wiesława 36, 48
Born Adolf 46
Borovský Karel Havlíček 19
Borský Vladimír 28, 227
Bossak Jerzy 214
Brabec Vladimír 101
Branko Pavel 82, 88, 131, 132, 139, 141, 142
Braszka Jerzy Aleksander 147, 154

* Indeks nie obejmuje aneksu.

Indeks nazwisk

- Brdečka Jiří 46
 Brejchová Hana 96, 97
 Brejchová Jana 97–99, 107, 108
 Bretyšová Táňa 98, 108
 Breza Tadeusz 59
 Brodská Tereza 98
 Brožek Jiří 224
 Brožek Jerzy 120
 Brumer Wiktor 21, 24
 Brylska Barbara 42
 Bublík Oldo 183
 Buczkowski Leonard 28, 149
 Bukolt Alojzy 96, 107
 Bukový William 140
 Bumba Zdeněk 68
 Burian Vlasta 11, 17
 Burska Hanna 36, 48
 Butkiewicz Maria 74, 88
 Bystroń Jan Stanisław 72
- C**
- Calvocoressi Peter 36, 48
 Ceklarz Katarzyna 176, 188
 Chandler Raymond 199
 Chlumský Jiří 93
 Chmela Igor 109
 Chmielewski Tadeusz 150
 Chodura Karol 150
 Chomnicka Bożysława 102
 Choromański Michał 208, 231
 Chudík Ladislav 187
 Chytilová Věra 38
 Cieslar Milan 93
 Ciężkowska Alicja 35
 Císař Josef 96, 102
 Ciszewska Ewa 5, 7–9, 29, 30, 36–38, 43, 50,
 71, 72, 88, 89, 233, 238, 275, 277
 Conrad Joseph (Korzeniowski Józef) 153
 Cop Karl 95
 Coppola Francis Ford 220
 Czaplińska Elżbieta 150
 Czardynin Piotr 111
 Czerewacz Donat 46
 Czernyszewski Mikołaj 118
- Č**
- Čapek Karel 55, 59, 62, 98, 227, 231
 Čáp František 29
- Čech Vladimír 45
 Čepek Petr 92, 98, 214
 Čermáková Dana 93, 106
 Černý Jakub 102
 Červík Juraj 151
 Česálková Lucie 77, 78, 86, 88, 89
- D**
- Dabert Dobrochna 36, 38, 48
 Dán Dominik 192, 203
 Dante Alighieri 112
 Dekišová Viera 151
 Denk Petr 73, 79, 88
 Depardieu Gérard 171
 Ditrichová Dagmara 135
 Diviš Jiří 98
 Dłusek Stanisław 75, 88
 Dolińska Elżbieta 104, 107
 Dostál František 151
 Dostojevski Fiodor 8, 110–123
 Doubrava Jaroslava 46
 Douglas Kirk 214
 Druick Zoë 75, 88
 Dubczek Aleksander 32
 Dubovský Pavel 127
 Dudek Jaroslav 43, 214
 Dudová Anna 82, 87, 88
 Durys Elżbieta 196, 204
 Duvivier Julien 112
 Dvořáček Miroslav 213, 222
 Dvořák František A. 94
 Dvořáková Tereza Cz. 73, 79, 89, 99, 106
 Dykiel Bożena 153
 Dymrza Adolf 11, 17
 Dziedzina Julian 31
- E**
- Engelking Leszek 93, 106
 Engels Friedrich 168
 Essen Andrzej 12, 14, 24
 Evdokimov Paul 114, 123
- F**
- Fertacz Kacper 199
 Fidek Anatol 85
 Figat Katarzyna 5, 9, 205, 233, 276, 277
 Fikejz Miloš 97, 106
 Filip František 62

Indeks nazwisk

- Flieder Robert 14
 Ford Aleksander 20, 28, 29, 71, 149, 150
 Ford Karol 19, 21, 24
 Forejt Jiří 80, 89
 Forman Miloš 38, 212, 217, 237
 France Anatol 170
 Franciszek Józef I 182
 Frelek Ryszard 218, 219, 231, 232
 Frič Martin 11, 21
 Friedkin William 196
 Frodlová Tereza 18, 23
 Furet François 170
- G**
- Gajdošová Monika 128, 133
 Gajer Václav 44, 96
 Gardan Juliusz 18
 Gazda Janusz 99, 107
 Gąsienica-Byrcyn Stanisław 182
 Gierek Edward 32, 51
 Gilewicz Joanna 32, 49
 Gilewski Włodzimierz 120
 Głabiński Stanisław 36, 48
 Gołębiowski Janusz 36, 48
 Gołębiowski Jerzy 101, 107
 Gomułka Władysław 32, 130
 Goulding J. Daniel 37, 49
 Górecki Marcin 75, 89
 Gradowski Krzysztof 143
 Grečner Eduard 131
 Gruchała Janusz 12, 23
 Gruszczynska-Dubowa Hanna 230, 231
 Gruza Jerzy 150, 159
 Gryń Wirgiliusz 150
 Grzechowiak Jarosław 5, 8, 41, 233, 275, 277
 Grzelecki Stanisław 157, 159
 Guzek Mariusz 5, 8, 91, 233, 275, 277
 Gyöngyössi Imre 99
- H**
- Hackenschmied Alexander 19, 78
 Hajný Pavel 40, 41, 209, 211, 212, 218, 220, 222, 225, 226, 232
 Hames Peter 37–39, 41, 49
 Hammett Dashiell 199
 Hanák Dušan 151
 Hanušek Alojz 151, 157
 Hanuš Milan 105, 107
- Hanuszkiewicz Adam 58
 Hapala Dušan 74, 82, 88
 Hartwig Zbigniew 150
 Hašek Jaroslav 225, 231
 Has Wojciech Jerzy 150
 Havel Miloš 15
 Havel Václav 110, 231
 Haviarova Mira 222, 230
 Havlík Ivo 168, 172
 Heinlein Konrad 219
 Hejčová Helena 95, 107
 Hendrykowska Małgorzata 46, 49
 Hen Józef 8, 126–129, 133, 136–139, 141, 142
 Herz Juraj 44, 93, 106, 110
 Hlavica Lukáš 110, 113–116, 121, 123
 Hoffman Jerzy 43
 Holland Agnieszka 42, 49, 125
 Hollý Martin 131
 Homolka Zelinová Jana 28, 29, 49
 Honecker Erich 162
 Horáková Šarka 103, 106
 Hrabal Bohumil 7, 231, 233
 Hřebejk Jan 192
 Hrušínský Rudolf 227
 Hružová Jaromila 35
 Hučko Tomáš 5, 8, 125, 126, 161, 172, 234, 275, 277
 Hučková Jadwiga 5, 8, 161, 172, 234, 235, 275, 277
 Hulka-Laskowski Paweł 225, 231
 Husák Gustáv 32, 37, 51
 Husár Jozef 151
 Hussakowski Bogdan 45
 Huston John 199
- J**
- Jagielski Sebastian 34, 49, 170, 172
 Jakubowska Wanda 28, 129
 Jakubowski Ryszard 182, 188
 Jankun-Dopartowa Mariola 42, 49
 Janas Waclaw 35
 Jančárek Petr 101
 Janicka-Krzywda Urszula 176, 188
 Janion Maria 169
 Jankowski Grzegorz 40, 220
 Janoušek Jiří 161, 172
 Jaruzelski Wojciech 162, 223
 Jarzębowski Hubert 180

Indeks nazwisk

- Jaworski Paweł 33, 49
 Jelínek Rudolf 102
 Jesionowski Jerzy 147, 155, 156
 Ježek Svatopluk 18, 19, 24
 Jireš Jaromil 43, 46, 110
 Jiříšřě Jakub 5, 8, 53, 234, 275, 277
 Juell Dagna 153
- K**
- Kabay Barn 99
 Kachlík Antonín 38
 Kachyňa Karel 38, 43, 92
 Kadlečík Adam 180, 181
 Kaiser Oldřich 200
 Kalandrová Pavlína 80, 89
 Kalinová Agneša 137, 142
 Kamecka Hanna 151
 Kamiński Eugeniusz 145, 150
 Kamiński Łukasz 33, 49
 Kaňuch Martin 128, 141
 Karvaš Peter 127, 142
 Karwański Tadeusz 154
 Kasak Jan 35
 Kawalerowicz Jerzy 35, 46, 102, 105, 106, 219
 Kazda Petr 125
 Kemp-Welch Anthony 32, 49
 Kędzierski Paweł 259
 Kędzierski Sławomir 91, 106
 Klejsa Konrad 16, 23, 72, 73, 88, 89
 Kliment Jan 100, 107
 Klimeš Ivan 12, 14, 19, 23
 Kluba Henryk 155
 Kłosowski Roman 151
 Kmieczak Marian 126
 Kňazko Milan 92, 108, 151
 Koblewska Janina 74, 75, 81, 88
 Kocourek Josef 98
 Kodet Jiří 98, 102
 Kolbuszewski Jacek 186, 189
 Kollár Michal 9, 191, 192, 194, 198–201, 276, 277
 Kołakowski Piotr 21, 23
 Kondrat Józef 126
 Kondrat Marek 40, 153, 196, 210, 215, 220, 222
 Koniczek Ryszard 154
 Konwicki Tadeusz 144, 145, 147, 154
- Kopal Petr 100, 106
 Kopeccký Františka 66
 Kopeccký Matěj 109
 Kopernik Mikołaj 45
 Korczarowska-Rózycka Natasza 191, 204
 Kornatowska Maria 42, 49
 Körner Vladimír 8, 92–96, 98, 102–108, 221, 275, 277
 Kossow Marian 20
 Koura Petr 100, 106
 Kováč Michal jr 195
 Koval Ota 44
 Koziarski Zygmunt 46
 Kraskowski Jan 72
 Krauze Antoni 150
 Krejčík Jiří 45
 Křiváček Ladislav 97, 98
 Kršiak Filip 80, 89
 Kruczkowski Leon 58
 Krug Manfred 126
 Krulišová Jaroslava 66
 Krumbachová Ester 38
 Kryszak Jerzy 102
 Krzekotowski Mateusz 187, 189
 Kubal Viktor 46
 Kučera Jan 19
 Kulanga Ladislav 187
 Kunka Adriana 114, 123
 Kuszewski Stanisław 35
 Kutz Kazimierz 44, 45, 128, 155
 Kuźmiński Zbigniew 5, 8, 41, 51, 143, 145–151, 154–160, 277
 Kvietik Štefan 126
- L**
- Lamač Karel 17, 19
 Lambert Peters Jan Marie 75, 88
 Lang Fritz 199, 224
 Latoszek Janusz 95, 101, 107
 Lebediew Oleg 59
 Lederer Jiří 59, 69
 Lehuta Emil 74, 82, 88
 Lejtes Józef 15
 Lenin Włodzimierz 59, 118, 168, 169, 182, 189
 Leontiew Konstantin 115
 Lewicka Maria 177, 188, 190
 Lewicki Bolesław W. 20, 73, 77, 88

Indeks nazwisk

Liehm Antonín J. 83
 Linda Bogusław 193, 196, 200, 203
 Lis Piotr 201, 204
 Loska Krzysztof 197, 198, 204
 Louis Joe 133
 Lubaszenko Olaf 221
 Lubelski Tadeusz 40, 49, 196, 203, 204
 Lukeš Jan 98, 106
 Lumet Sidney 196

Ł

Łągwa Andrzej 150
 Łepkowska Ilona 97, 107
 Łomnicki Jan 45, 154
 Łotocki Lech 150
 Łyko Iwona 5, 8, 11, 235, 275, 277

M

Macek Václav 127, 141, 158, 159
 Machatý Gustav 15
 Mach Jaroslav 29, 30, 50, 71, 89
 Mach Josef 28, 42, 228
 Machulski Juliusz 220
 Maciołek Manuela 33, 49
 Macourek Miloš 46
 Majer Vladimír 13
 Majewski Janusz 5, 7, 9, 31, 40, 41, 51, 59,
 101, 102, 153, 205–208, 210, 211, 216,
 219, 223, 225, 226, 231, 232, 235, 278
 Majewski Piotr M. 92, 106
 Malanowicz Zygmunt 45
 Marczak Karol 85
 Markiton Marcin 205
 Marks Karol 168
 Maron Marcin 170, 172
 Martinek Libor 71, 87, 93, 106
 Martinů Bohuslav 56
 Máša Antonín 38
 Maša Josef 61
 Masaryk Tomáš Garrigue 11
 Masłowska Jolanta 75, 88
 Matějka Václav 45
 Matějovský Jan 59
 Matla Marzena 36, 48, 49
 Matuszak Włodzimierz 150
 Maurin François 163
 Meglicki Konstanty 18
 Melounek Pavel 103, 106, 107

Menzel Jiří 31, 38, 49, 110, 226
 Mergel Władysław 16, 24
 Merhout Cyryl 19
 Michalovič Michal 214, 231
 Michalski Stanisław 102
 Miczka Tadeusz 29, 43, 44, 47–49
 Mikiciuk Elżbieta 111, 123
 Mikulski Stanisław 61, 101
 Mikušová Monika 83, 84, 88, 89
 Miller-Klejsa Anna 7
 Miłosz Czesław 164
 Mináč Ján 128
 Mitterrand François 168, 170
 Mizerová Jaromíra 35
 Moc Jiří 101, 107
 Modzelewska Natalia 111, 123
 Mojsiewicz Czesław 27, 48
 Molas Zet 13
 Morgenstern Janusz 32, 128, 150, 233
 Moskalyk Antonín 59, 64
 Mozer Bogdan 96
 Mozzuchin Iwan 111
 Moździerz Bogdan 44, 50
 Mrowiec Andrzej 150
 Müncheberg Hans 55
 Musil Bohumil 46
 Mysička Martin 109
 Mysłíková Bohumila 45

N

Narutowicz Gabriel 14
 Nasfeter Janusz 149
 Nastulanka Krystyna 59
 Nehodová Alena 62, 69
 Németh Vítová Lenka 36, 48, 49
 Neuberg Josef 19
 Niecikowski Jerzy 158, 159
 Niemirowicz-Danczenko Włodzimierz
 111
 Novilla Nina 15, 24
 Novotná Drahomíra 161, 172
 Novotný Antonín 31
 Novotný Jan David 102, 109
 Novotný Jaroslav 77
 Nowak Jerzy 105
 Nowak Leopold R. 150
 Nowakowski Adam T. 150, 151
 Nowakowski Jacek 5, 9, 191, 235, 275

Indeks nazwisk

- Nowinowski Sławomir M. 14, 24
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina 7, 73, 74, 88, 89
- O**
 Ogrodziński Edmund 126
 Olbracht Ivan 230, 231
 Olbrychski Daniel 153, 214, 224
 Olmer Vít 98, 151
 Ondráková Anna 17, 21
 Ondříček David 109
 Ondříček Miroslav 40, 212, 213, 223
 Oravec Jan 128
 Orczykowska Urszula 102
 Ordyński Ryszard 17
 Orwiński Antoni 85
 Ostaszewski Jacek 197, 204
 Ostrowska Dorota 66, 69
 Ozierow Jurij 41, 51
- P**
 Pacukiewicz Marek 181, 183–185, 188, 189
 Paderewski Ignacy 23
 Paliński Tadeusz 85
 Pałahicki Maciej 184, 189
 Pańko Grażyna 14, 24
 Paryska Zofia 179, 189
 Paryski Witold H. 179, 189
 Pasikowski Władysław 9, 191, 192, 194–196, 198, 202, 203, 277
 Paska Stefan 150
 Passendorfer Jerzy 62
 Passer Ivan 38
 Paštéková Jelena 127, 141, 158, 159
 Pávek Józef 217
 Pavlat Michal 98
 Pavlovič Vladislav 130
 Pavlovič Momcilo 28, 48, 50
 Pavok Josef 102
 Pawlicki Michał 222
 Petelska Ewa 150, 155
 Petelski Czesław 150, 155
 Petranský Juraj 186, 187
 Petras Pater 186, 187
 Piechociński Jan 219, 223
 Pietrzykowski „Teddy” Tadeusz 133, 141
 Piłsudski Józef 14
 Piotrowski Andrzej 92, 106
 Piotrowski Andrzej Jerzy 159
 Piotrowski L. 68
 Pióro Stanisław 144
 Plicka Karel 19
 Płaza Bogusław 27, 33, 43, 44, 46, 47, 49
 Podgórzec Zbigniew 118, 123
 Podhradský Ján 35
 Podsiadło Magdalena 34, 49, 170, 172
 Podskalský Zdeněk 31
 Pohanka Vitězslav 97
 Poloczek Bronislav 213
 Połęcka Janina 42, 50
 Pomorski Adam 112, 119, 121, 123
 Poniatowski M. 168
 Poręba Bohdan 45
 Porębski Jerzy 177, 183, 184, 187, 189
 Potměšil Ladislav 102
 Prager Jiří 98
 Pražský Přemyslav 102
 Probosz Marek 97, 98, 107, 108
 Prokopová Alena 100, 107
 Protazanow Jakow 111
 Przybyszewski Stanisław 153
 Przyłipiak Mirosław 201, 204
 Ptaszycki Tadeusz 118
 Puchalski Włodzimierz 85
 Purš Jiří 35–37, 50
- R**
 Rachold Gerhard 126
 Radok Alfréd 109
 Radomski Jakub 133, 136
 Řanda Čestmír 213
 Ráža Ludvík 45
 Reiter Andrzej 96, 102
 Remeň Maximilián 45
 Remešová Michalina 97, 107
 Reymont Władysław 165
 Riesser Jan 85
 Rina Ita 15
 Ripa Karol 16
 Roberts Graham 66, 69
 Robespierre Maximilien 169
 Rogalski Jerzy 150
 Rogowski Roman E. 176, 188, 189
 Roszkowski Wojciech 29, 49
 Rowiński Aleksander 41, 143–148, 154, 157, 159
 Rózewicz Stanisław 150, 225

Indeks nazwisk

- Rybárik Ján 151
 Rybín Jiří 35
 Rybkowski Jan 149, 150
 Rychlík Jan 33, 49, 171
 Ryn Zdzisław 180, 185, 189
- S**
- Sabovčík Michal 180, 181, 186
 Sadowski Marek 104, 107
 Safjan Zbigniew 155
 Sandøy Haakon 153
 Sanišvili Nikolaj Konstantinovič 130
 Sapieha Leon 207
 Saura Carlos 112
 Schahadat, Shamma 16, 23
 Schmelling Max 133
 Schmidt Jan 96
 Schmitt Julius 19
 Schmitzer Jiří 98
 Schorm Evald 38, 110
 Schörner Ferdinand 91
 Schulhoff Petr 45
 Schuster Roman 97, 107
 Sejda Kazimierz 225, 231
 Sieradzan Jacek 185, 189
 Singer Daniel 171, 172
 Siodmak Robert 199
 Sirecka-Wołodko Magdalena 30–32, 47, 49
 Skalský Štěpán 42
 Skamene Roman 213
 Skarke Petr 151
 Skobelski Robert 30, 32, 49
 Skoczylas Ludwik 72, 88
 Skopal Pavel 7, 34, 39, 49, 50
 Skotnicówna Lidia 180
 Skrzypek Andrzej 33, 49
 Skwara Janusz 36, 49, 167, 168, 172
 Słotwiński Józef 58
 Smolińska Hanna 95
 Smyczek Karel 98
 Sobański Oskar 42, 50
 Sobecki Radosław 85
 Sobolewski Tadeusz 203, 204
 Solan Peter 8, 125–128, 131–133, 136, 139–142, 275, 277
 Soldan Fedor 92
 Solovič Ján 58
 Sołowjow Włodzimierz 115
- Sotomska Agata 75, 89
 Soukup Jaroslav 240
 Sowiński Emil 86, 89
 Stalin Józef 118, 182
 Stambolija Nebojsa 28, 50
 Stanisławski Wiesław 180, 181, 185, 186, 189
 Steigerwald Karel 99
 Steiner Bohumil 45
 Steklý Karel 28
 Stelmach Miłosz 34, 49
 Stempowski Jerzy 120, 123
 Still Johan 179
 Stolarska Bronisława 73, 88
 Straburzyńska Maria 74, 88
 Strasburger Karol 149
 Stredňanský Ernest 58
 Strnad Stanislav 102
 Stuhr Maciej 195
 Sulovská Lucie 164, 173
 Suszyński Zbigniew 97, 98, 108
 Svoboda Jiří 8, 92, 95–108
 Svoboda Tomáš 199
 Svobodová Milada 45
 Švorcová Jiřina 37
 Szajnowicz-Iwanow Jerzy 149
 Szaro Henryk 15
 Szatkowski Wojciech 180, 182
 Szczepańska Anna 27, 32, 46, 47, 49
 Szczepańska-Dudziak Anna 27, 28, 30, 50
 Szczerba Jacek 40, 220
 Szczuka Mieczysław 180
 Szczutkowska Joanna 5, 8, 27, 28, 33, 35, 41, 45, 50, 71, 89, 235, 275, 277
 Szczygieł Mariusz 37, 50, 51
 Szestow Lew 113
 Szmagier Krzysztof 159
 Szopa Andrzej 150
 Szurmiej Jan 150
 Szyjewski Andrzej 175, 176, 178, 187, 189, 190
 Szyłak Jerzy 201, 204
 Szyszko Sylwester 45
- Š**
- Ševčík Julius 125
 Šifra Miro 192
 Škvorecký Josef 231
 Šmatlák Renáta 143, 158, 159
 Šmejkal Jaromír Václav 14

Indeks nazwisk

- Štefankovič Leo 35
 Šteflová Adriana 97, 107
- Š**
 Šcibor-Rylski Aleksander 41, 154–157, 165
 Śliwa Maciej 144, 159
 Świątchowska Grażyna 37, 49
- T**
 Talarczyk-Gubała Monika 93, 106
 Talar Henryk 102
 Tarajło-Lipowska Zofia 93, 107
 Tarkowski Michał 164
 Tarnas Kazimierz 159
 Tejchma Józef 39, 50
 Termen Lew 109
 Toeplitz Jerzy 28, 72
 Toman Ludvík 35
 Tomczyk Jacek 44, 50
 Trančík Dušan 42
 Trapl Vojtěch 45
 Trebišovský Július V. 74, 75, 77, 78, 80–82, 88
 Trnka Tomáš 19, 79
 Trojan Ivan 109, 115
 Tronowicz Henryk 7, 50, 157–159, 237
 Tuček Petr 64, 65, 101
 Turowska Zofia 205, 208, 226, 229, 231
 Tuzar Jaroslav 29
 Twerdochlib Andrzej 41
- U**
 Uher Štefan 131
 Uldrich František 92
 Úlehl Vladimír 77
 Urban Josef 93
 Urbańska Gabriela 54, 69
- V**
 Vacek Tomáš 102
 Vacková Daniela 213
 Vaculik Josef 45
 Valenta Jaroslav 14, 24
 Valenta Richard 217, 218, 222, 231
 Valter Karel 61, 62
 Vančura Vladislav 35
 Vaníček Jan 35
 Vávra Otakar 19, 43, 227, 233
- Velišková Helena 79
 Verne Juliusz 59
 Veselý Bohumil 12, 13, 23
 Vichta Tibor 126–129, 131, 133, 135–137, 139, 141, 142
 Vlačil František 92, 103
 Vojtěch Viktorin 77
 Vondra Václav 66, 139
 Vydrová Ladislava 99, 102, 108
- W**
 Wajda Andrzej 5, 8, 128, 153, 159, 161–173, 203, 204, 275, 277
 Wajda Katarzyna 196, 204
 Walc Jan 92, 93, 108
 Walter Andrzej 85
 Wałach Stanisław 41, 143–147, 158
 Wałęsa Lech 164
 Wandycz Elżbieta 93, 106
 Warchoł Grzegorz 150
 Wasson Haidee 75, 88
 Waszyński Michał 11
 Wat Aleksander 116, 123
 Weinreb Tomáš 125
 Wernischová Čada Nelly 80, 89
 Wertenstein Wanda 40, 50
 Wierciński Andrzej 176, 189
 Wilder Billy 220
 Wilhelmi Roman 40, 153, 220, 222
 Wiśniewski Cezary 157, 159
 Wiśniewski Czesław 45
 Wiśniewski Zygmunt 104, 108
 Wojnicka Joanna 5, 8, 109, 235, 275, 277
 Wojtczak Mieczysław 35, 41, 50, 85
 Wojtyła Karol 120
 Worcell Henryk (Kurtyka Tadeusz) 39, 40, 207, 208, 231, 232
 Woźniak Monika 7
 Woźniakowski Jacek 184
 Wyrozumski Jerzy 29, 49
- Z**
 Žáček František 130
 Zachar Jozef 74, 82, 88
 Zachwatowicz Krystyna 171
 Zaćmiński Andrzej 28, 48, 50
 Zagroba Bogdan 96, 102, 107, 157
 Zając Justyna 33, 50

Indeks nazwisk

Zajiček Edward 34, 39, 50

Zaleski August 14, 24

Zanussi Krzysztof 159

Zapletal Alexander 55, 56

Zawiśliński Stanisław 40, 50

Zdenko Pavelka 171, 172

Zelenka Petr 5, 8, 109, 110, 112–116, 119–
121, 123, 124, 277

Zięba Ryszard 33, 50

Zůna Miroslav 99, 108

Ż

Żebrowski Edward 150

Żebrowski Mateusz 5, 9, 175, 187, 189, 236,
275, 277

Żurawiecki Bartosz 202, 204

Polsko-české a polsko-slovenské filmové kontakty

(Shrnutí)

Tato kniha je první monografickou publikací nastiňující polsko-české a polsko-slovenské filmové kontakty. Texty v ní obsažené zahrnují všechny historické etapy těchto vztahů v oblasti kinematografie – od předválečného období až k současnosti. Autory statí jsou filmoví vědci z několika vědeckých středisek, kteří prezentovaná témata pojali různými způsoby. Díky tomu má kniha politologický a kulturologický přesah, a zároveň je určena nejen pro akademické prostředí, ale také pro všechny zájemce o kinematografii a kulturu Polska, Česka a Slovenska.

První skupinu článků tvoří průřezové texty. Iwona Łyko píše o meandrech polsko-české spolupráce v meziválečném období. Další vývoj těchto kontaktů po roce 1945 zkoumá Joanna Szczytkowska, která se ve svém článku soustředí na tzv. gierkovské období (1971–1980). Jakub Jiříšně popisuje vztahy mezi polskou a československou televizí od padesátých let do roku 1989, a Ewa Ciszewska se věnuje otázce filmového vzdělávání v těchto třech zemích.

V druhé části autoři odhalují zákulisí vzniku konkrétních filmů a mnohdy komplikované kontexty jejich realizace, cenzorských zásahů a následné recepce. Mariusz Guzek rozebírá adaptaci románu Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof*. Joanna Wojnicka zkoumá filmové ztvárnění *Bratrů Karamazových* v režii Petra Zelenky. Osudy výjimečné spolupráce na filmu Petra Solana *Boxer a smrt* vytěžil z archivů Tomáš Hučko. Jarosław Grzechowiak vypráví o zapomenuté polsko-slovenské koprodukcii *Krátký život* od Zbigniewa Kuźmińskiego.

Poslední část knihy tvoří články nahlízející na otázky filmových kontaktů z dalších výzkumných perspektiv. Jadwiga Hučková rozebírá filmy Andrzeje Wajdy s ohledem na jejich recepci v československém tisku. Mateusz Żebrowski se věnuje tatranským dokumentům Pavla Barabáše, a Jacek Nowakowski ve srovnávací analýze rozebírá zobrazování tajných služeb ve filmech *Psi Władysława Pasikowského* a *Rudý kapitán* Michala

Shnutí

Kollára. Sborník uzavírá rozhovor Katarzyny Figat s režisérem Januszem Majewským o jeho bohatých zkušenostech se spoluprací s československými filmaři.

Dodatek obsahuje soupis polských filmů promítaných v letech 1945–1989 v československé distribuci a analogický seznam názvů československých filmů, které se v tomto období promítaly v Polsku. Má sloužit jako pozvání a zároveň pomůcka pro všechny cinefilly pro další zkoumání polsko-česko-slovenských filmových kontaktů.

Polish-Czech and Polish-Slovak Cinematic Contact

(Summary)

This book is the first monographic study of Polish-Czech and Polish-Slovak cinematic contacts, covering as it does all historical periods from before World War II to the present day. The texts contained in this volume were written by film studies specialists from various academic centres, as is reflected in the variety of approaches they took to the topic. As a result, the book also discusses issues related to politics and cultural studies. The intention of the authors has been to address this volume not only to academia, but also to all those interested in the culture and cinema of Poland, the Czech Republic and Slovakia.

The first part of the book is composed of articles taking a broad look at such topics as the vicissitudes of Polish-Czech cinematic co-operation in the interwar period (Iwona Łyko) and after 1945 (Joanna Szczutkowska; her text focuses on the 1970s in particular), the contact between Polish and Czechoslovak television from the 1950s to 1989 (Jakub Jiříšřtř), and film education in the three neighbouring countries (Ewa Ciszewska).

The second part focuses on individual films, to peer into the behind-the-scenes and often complicated contexts of their production, and on questions of censorship and their later reception. The selected films include the film adaptation of *End of the Lonely Farm Berghof*, a novel by Vladimřr Křrner (Mariusz Guzek), the adaptation of *The Brothers Karamazov* by Petr Zelenka (Joanna Wojnicka), Peter Solan's *The Boxer and Death* (Tomáš Hučkř), and the nearly forgotten Polish-Slovak co-production *A Short Life* by Zbigniew Kuźmiński (Jarosław Grzechowiak).

The final part supplements the above approaches to cinematic contacts with still other research perspectives. It comprises studies on such topics as the reception of Andrzej Wajda's films in the Czechoslovak press (Jadwiga Hučkřová), documentary films by Pavel Barabáš on the Tatra Mountains (Mateusz Źebrowski), and a comparative analysis of the image of the secret services in *Dogs* by Władysław Pasikowski and *Red Captain* by Michal Kollár. The final text in the book is an interview by Katarzyna Figat of the

Summary

film director Janusz Majewski concerning his extensive experience of cooperation with Czechoslovak cinema artists.

The volume includes an appendix with a list of the Polish films distributed and screened in Czechoslovak cinemas in 1945–1989 and an equivalent list of the Czechoslovak films released in Poland in the same period. It aims to inspire all cinema lovers to continue their study of Polish, Czech and Slovak cinematic contact.