



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-CZESKIE I POLSKO-SŁOWACKIE KONTAKTY FILMOWE

FILMO!ZNAWCY

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



Łódź 2018



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

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 *Zakłęte 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

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 oraz 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 Křínky 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

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 krzeseł* (*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 młodych kinematografii.

Jednocześnie trudno jest zakładać szeroką polsko-czeską współpracę w okresie międzywojennym wiedząc, że droga do zbliżenia się krajów po odzyskaniu niepodległości była zawila. 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.

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 „bratanków” 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; widzowie mogli obejrzeć 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.

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 następnych 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 nie zrównomierna. 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 Fernsehfunke) 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 oczywiście 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 ČT, 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 ČT, zespół ZS, karton 4, nr i. 33.