

O filmowych relacjach sąsiedzkich Polaków, Czechów i Słowaków¹

Kontakty Polski, Czech i Słowacji mają bogatą i długą historię, jednak nad ich współczesnym kształtem zaciążyły wydarzenia z XX wieku: spór o Śląsk Cieszyński, udział Polski w rozbiórce Czechosłowacji w 1938 roku, wreszcie zaangażowanie polskich wojsk w pacyfikację Praskiej Wiosny w 1968 roku. Narzucona w okresie powojennym przyjaźń w ramach bloku wschodniego maskowała jedynie wszystkie niewyjaśnione kontrowersje między narodami. Tymczasem, niejako poza państwowymi układami rozwijały się, w szczególnie sposób po 1977 roku, nieoficjalne kontakty między ludźmi kultury i opozycji demokratycznej z obu krajów. Nie tylko pozwoliły one na wymianę informacji o inicjatywach wolnościowych, ale także zachęciły do bliższego i autentycznego zainteresowania dorobkiem intelektualnym i artystycznym, przede wszystkim literaturą, teatrem i sztukami plastycznymi. Ze względu na specyfikę przemysłu kinematograficznego w okresie pojałtańskim ta dziedzina aktywności kulturalnej była uzależniona od mecenatu państwowego i polityki kulturalnej forsowanej przez ówczesne władze. Jesień Narodów przyniosła diametralną zmianę sytuacji, ale – jak zauważyła Teresa Rutkowska – „niezależność polityczna, wolność wypowiedzenia myśli i poglądów, zderzyły się gwałtownie z uzależnieniem finansowym od sponsora lub mecenasa, najczęściej zagranicznego”². Próbę przyjrzenia się efektom owej współpracy w okresie powojennym, a także w nowej rzeczywistości politycznej, podjęła się grupa filmoznawców z różnych krajowych ośrodków uniwersyteckich, nie zabrakło także głosów czeskich i słowackich badaczy.

Warto także zwrócić uwagę, iż problematyka podjęta w tomie zbiorowym *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe* pod redakcją Ewy Ciszewskiej i Mikołaja Góralika stanowi głos w szerszej dyskusji obecnej w światowym filmoznawstwie, ale także ujawnionej w ostatnich dekadach w krajach byłego bloku wschodniego, a dotyczącej kwestii tożsamościowych kina, a także zmieniającego się statusu kina narodowego³ w sytuacji, gdy dzieło filmowe ztraca wyraźną „metrykę narodowo-

¹ *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, red. Ewa Ciszewska, Mikołaj Góralik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2018, 278 s. ISBN 978-83-8142-068-6.

² T. Rutkowska, *Film polski na świecie*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. E. Zająček, Warszawa 1994, s. 322.

³ Zob. np.: *Transnational Cinema: The Film Reader*, red. E. Ezra, T. Rowden, New York 2006; W. Higbee, S. Hwee Lim, *Concepts of Transnational Cinema*

ściową”⁴. Nowa rzeczywistość polityczna, ekonomiczna i społeczna, w jakiej znalazły się kinematografie po-socjalistyczne, wymusza przededefiniowanie charakteru i specyfiki twórczości filmowej. Kwestie koprodukcyjne i formy współpracy międzynarodowej stały się jednym z istotniejszych wyzwań, przed którym stanęły kinematografie regionu Europy Środkowo-Wschodniej. Kilkaście tekstów powiązanych tematycznie, ale podejmujących zróżnicowane zagadnienia, układa się w wielowymiarową i intrygującą opowieść o relacjach filmowych między Polską a południowymi sąsiadami, od odzyskania niepodległości w 1918 roku po współczesność⁵.

Tekst otwierający tom autorstwa I w o n y Ł y k o poświęcony został współpracy filmowej w dwudziestoleciu międzywojennym. Wprowadza on w tytułową problematykę, wskazując na sytuację kinematografii narodowych po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku. Autorka zastrzega na wstępie, iż jej rozpoznania oparte zostały na niepełnej dokumentacji, jednakowoż udało jej się zrekonstruować wzajemne relacje polsko-czechosłowackie w tym okresie, a także wskazać na jej najbardziej charakterystyczne cechy. Współpracę utrudniały złożone w tym czasie relacje polityczne między naszymi państwami. Autorka, opierając się na ustaleniach historyków, wskazuje trzy okresy w kooperacji filmowców z obu krajów. W latach 1920–1925 z przyczyn ekonomicznych nie interesowano się wzajemnie produkcją filmową. Sytuacja zmieniła się po 1928 roku, kiedy to podpisano umowę prasową między oboma krajami, pozwalającą na ożywienie relacji kulturalnych. Iwona Łyko odnotowuje pojawienie się na ekranach czechosłowackich kin kilku polskich filmów i dobre przyjęcie nad Wisłą jednego z najważniejszych i ówczesnie budzących kontrowersje obyczajowe filmów z nad Wełtawy *Erotikonu* (1929) Gustawa Machatego. Od przelomu lat dwudziestych i trzydziestych czechosłowacka kinematografia zaczęła rozwijać się bardzo dynamicznie, znacznie przewyższając ilościowo produkcje polskie. Autorka odnalazła dokumenty świadczące o zaciekawieniu polskich filmowców rozwiązaniami instytucjonalnymi i prawnymi nowoczesnej kinematografii czeskiej,

nationalism in Film Studies, “Transnational Cinemas” 2010, t. 1, nr 1; *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. N. Đurovičová, K. Newman, London 2009; A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63; J. Čulík, *Jaci jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*, Brno 2007; J. Dudková, *Slovenský film v ére transkulturality*, Bratislava 2011; *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Kraków 2017; *Kino – postkomunizm – polityka. Film w krajach Europy Środkowo-Wschodniej wobec procesów transformacji politycznej i konsekwencji roku 1989*, red. M. Brzezińska-Pająk, Kraków 2018.

⁴ To trafne sformułowanie przejęłam za Teresą Rutkowską, *Film polski na świecie*, op. cit., s. 321.

⁵ Łódzki tom świetnie dialoguje z pracą Pavla Skopala: *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno 2014, w którym pewne kwestie filmowej współpracy czechosłowacko – polskiej, ujawniają specyfikę relacji, niewolnych od wzajemnych uraz i niechęci.

a w latach trzydziestych wzrosło nieco obustronne zainteresowanie kulturą filmową. Pojawiła się refleksja krytyczna nad filmami sąsiedzkich kinematografii, ilość udostępnianych filmów zwiększyła się, wreszcie przystąpiono do zrealizowania pierwszej wspólnej produkcji. Komedia *Dwanaście krzeseł* (1933) w reżyserii Martina Friča i Michała Waszyńskiego z udziałem Vlasty Buriana i Adolfa Dymyzy okazała się jednak jedynym wymiernym owocem współpracy, choć planowano, jak wskazuje Autorka i inne wspólne projekty. Z rozpoznania Iwony Łyko wynika, godna uwagi konstatacja, iż mało dynamicznie rozwijająca się współpraca między naszymi krajami wynikała przede wszystkim z niskiego poziomu artystycznego filmów realizowanych w II Rzeczypospolitej w stosunku do twórczych osiągnięć kina czechosłowackiego w latach trzydziestych. Kooperacji między krajami nie pomagała merkantylna działalność firm dystrybucyjnych, które nie były zainteresowane upowszechnianiem utworów wysokoartystycznych, a także zaporowe decyzje celne. Jak pisze Iwona Łyko, „dobrze zapowiadająca się współpraca między Pragą a 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” (s. 21). Rozbudzone nadzieje i oczekiwania na twórczą kooperację w okresie przedwojennym spełzły na niczym.

Następny tekst zamieszczony w tomie autorstwa Jo a n n y S z c z u t k o w s k i e j, poświęcony kinu lat siedemdziesiątych, przynosi kolejne dowody na destrukcyjny wpływ relacji politycznych na współpracę kulturalną. Aby zrozumieć skomplikowany charakter kontaktów w ósmej dekadzie, Autorka zrekonstruowała stosunki filmowe między krajami od czasów bezpośrednio powojennych przez burzliwe lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte. Kooperacja między znacjonalizowanymi kinematografiami działała w sztywnych ramach państwowych umów o współpracy kulturalnej. Jak dowodzi Autorka, relacje w tym czasie przechodziły różne fazy. Znaczone wydarzeniami politycznymi nie były ani harmonijne, ani twórcze, a pod koniec lat sześćdziesiątych doszło do poważnego kryzysu. Uczestnictwo polskich wojsk w stłumieniu Praskiej Wiosny zaowocowało – jak pisze Joanna Szczutkowska – antypolskimi nastrojami w Czechosłowacji, „zauważalnymi nawet wśród działaczy partii komunistycznej. W odpowiedzi za udział Warszawy w interwencji czechosłowackiej związku twórcze zaczęły bojkotować współpracę kulturalną z PRL” (s. 32). Po dojściu do władzy Edwarda Gierka i Gustava Husáka ponownie podjęto oficjalne kontakty, którym przyświecało propagandowe hasło o „dobrosąsiedzkich stosunkach z bratnimi krajami socjalistycznymi”. Czechosłowacja, jak ustaliła Autorka, „zajmowała drugi po ZSRR priorytetowy kierunek zagranicznej polityki filmowej [naszego DD] kraju” (s. 34). Kooperacja została zakreślona bardzo ambitnie i szeroko. Przywołane przez Joannę Szczutkowską wspólne inicjatywy wskazują jednak przede wszystkim na ich upolityczniony, propagandowy charakter. Spotkania, narady, listy, deklaracje zastąpić miały współpracę twórców filmowych, konkretną wymianę własnych osiągnięć

w ramach narodowych kinematografii. Niebawem władze CSRS ogłosiły „pokonanie chaosu”, które eufemizująco określono jako normalizację. Radykalny regres czechosłowackiej twórczości filmowej stał się faktem. Swoistym paradoksem jest, że w sytuacji, kiedy czechosłowackie kino utraciło swój wysoki status i polski widz niechętnie oglądał normalizacyjne filmy, a odważne politycznie polskie kino ósmej dekady nie miało wstępu na ekrany kin południowych sąsiadów, wspólne przedsięwzięcie *Zakłete rewiry* (1975) w reżyserii Janusza Majewskiego zakończyło się powodzeniem. Wprawdzie w tej dekadzie zrealizowano jeszcze parę koprodukcji, o których szerzej piszą inni autorzy tej monografii, a także – jak wspomniała Joanna Szczutkowska – kilkoro aktorów polskich zagrało w filmach czechosłowackich i odwrotnie, to jednak jedyna udana współpraca była wynikiem prywatnych kontaktów i inicjatyw⁶, np. Janusza Majewskiego czy nieco później Wojciecha Marczewskiego z utalentowanym czeskim scenarzystą Pavlem Hajným. Autorka tekstu odsłoniła prawdę o istocie współpracy filmowców tego okresu. Istniał wyraźny rozdział między polityką kulturalną władz, które premiowały produkcje propagandowe, a inicjatywami konkretnych filmowców i pasjonatów sztuki filmowej, na przykład, organizujących przeglądy wartościowego dorobku kina czechosłowackiego w kinach studyjnych i DKF-ach. Niebagatelną rolę odegrała również działalność ośrodków kulturalno-informacyjnych w Warszawie, Pradze i Bratysławie. W ten sposób, niejako pomimo polityki kulturalnej obu państw, udało się ocalić przed zniszczeniem twórczy potencjał tkwiący w sąsiedzkich kontaktach.

Artykuł *Jakub Jiříšť* poświęcony telewizyjnej polsko-czechosłowackiej koprodukcji powojennej wyzyskuje materiały zgromadzone w archiwach i sprawozdaniach telewizji czechosłowackiej. Charakter źródeł zdeterminował obraz tej współpracy, który jawi się w ich świetle jako dynamiczny, bogaty i owocny. Autor zwraca uwagę na współpracę redakcji programów dziecięcych praskiego i warszawskiego studia od końca lat sześćdziesiątych. Z analizy archiwaliów wynikało, iż współpraca w dziedzinie telewizyjnej twórczości dziecięcej była w tym czasie istotnie ożywiona. W innych dziedzinach ograniczała się do wymiany materiałów dokumentalnych, transmisji telewizyjnych w ramach Interwizji oraz inscenizacji telewizyjnych i nie odbiegała od poziomu współpracy z innymi państwami bloku wschodniego. Natomiast – jak podkreśla autor artykułu – „tylko Telewizja Polska miała w Pradze swego stałego korespondenta, który we współpracy z ekipami czechosłowackimi przygotowywał reportaże dla TVP i tylko ČST i TVP” (s. 58). Czas odwilży i Praskiej Wiosny osłabił współpracę obu telewizji, która odrodziła się w okresie tzw. normalizacji. Niestety, o tym okresie Jakub Jiříšť pisze w sposób trudny do przyjęcia, np.:

⁶ O roli indywidualnych kontaktów zagranicznych ludzi filmu, m.in. Andrzeja Wajdy, Jerzego Skolimowskiego, Krzysztofa Zanussi, Krzysztofa Kieślowskiego pisze Teresa Rutkowska w tekście *Film polski na świecie*, op. cit., s. 301–322,

[...] 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 naruszone więzi (s. 58).

Na potwierdzenie tych słów podaje przykład inscenizacji propagandowego materiału zrealizowanego w czechosłowackiej telewizji przez radzieckiego reżysera ku czci 50-lecia powstania ZSRR! Autor bezrefleksyjnie, za propagandowymi dokumentami źródłowymi z tamtych lat, przejął zafałszowaną prawdę historyczną. Pozostawienie bez krytycznego komentarza np. serialu *Luk tęczy* (1972) (*Duhový luk*), który powstał jako wspólne przedsięwzięcie i wzorcowo reprezentował miałość i banalność ówczesnych produkcji powstających po stłumieniu Praskiej Wiosny, musi budzić sprzeciw. Dzisiaj należałoby wymagać od współczesnego badacza tamtych zjawisk kultury krytycznej oceny nie tylko źródeł archiwalnych, z których korzysta, ale i ideologicznych wytworów z tamtego czasu. Jak wynika z relacji Autora tekstu, wprawdzie powzięto szereg rozmów nad wspólnymi inicjatywami, to jednak efekty współpracy były mizerne. Niewiele z planowanych projektów zostało zrealizowanych. Niemniej, w połowie lat siedemdziesiątych, TVP nawiązała współpracę z bratysławskim studiem. Serial czeski dla młodzieży *Długi biały ślad* (*Dlouhá bílá stopa*, 1982) w reżyserii Petra Tučka, zrealizowany we współpracy z telewizją polską, wbrew zapewnieniom Jakuba Jiříšťa nie była „ambitniejszym dziełem”, a jedynie przeciętną produkcją. Autor szczegółowo opisuje perturbacje ze wspólną realizacją tego filmowego przedsięwzięcia, a związane z wydarzeniami, które miały miejsce w Polsce w latach 1980–1981. Znamienne, że praski filmoznawca, podobnie jak autorzy reżimowych raportów, z których korzystał przy pisaniu artykułu, unika nazwania rzeczy po imieniu. W zamian posługuje się zwrotami z ówczesnego języka propagandy Husakowskiej. Pisze o „komplikujującej się sytuacji politycznej” (s. 66) i „pogłębiającym się kryzysie politycznym w Polsce” (s. 68). Podobnie fałszywie interpretuje wydarzenia stanu wojennego. Podsumowując, należy stwierdzić, iż Autor nie podszedł krytycznie do pozyskanego materiału źródłowego, w wyniku czego propagandowy obraz współpracy telewizyjnej zawarty w dokumentach archiwalnych nie został zweryfikowany.

Ewa Ciszevska pochyliła się natomiast nad zagadnieniem edukacji filmowej w Polsce, Czechach i Słowacji. Poszukując elementów styčných na obszarze szeroko rozumianej kultury filmowej, zestawiała założenia edukacji filmowej w tych krajach od XX-lecia międzywojennego aż po współczesność. W pierwszej części rozważań Autorka dokonała przeglądu polskiej myśli teoretycznej, a także działań praktycznych w tej dziedzinie. Jak zauważyła, już przed wojną „łączenie filmu z dydaktyką szkolną było charakterystyczne dla Polski, Czech i Słowacji” (s. 73). Podobnie jak w Polsce, początki szkolnej edukacji filmowej w Czechosłowacji sięgają lat dwudziestych XX wieku. Autorka przypomniała inicjatywy brneńskich naukowców z lat trzydziestych, którzy założyli Stowarzyszenie Filmu Oświatowego, a niebawem

decyzją władz film uzyskał status pomocy naukowej w szkołach. Jak podaje Ewa Ciszewska, ważną rolę w historii edukacji filmowej odegrał syndykat obuwniczy Baty:

[...] 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 (s. 77).

Po drugiej wojnie światowej, podobnie jak w Polsce, problematyka filmowa realizowana była w Czechosłowacji na lekcjach języka rodzimego. Jak zwraca uwagę Autorka, w obu krajach zainteresowanie edukacją filmową spadło w latach sześćdziesiątych, kiedy to wycofano te zagadnienia z programów szkolnych. Po reformie edukacji przeprowadzonej w latach 2009–2010 edukacja filmowa powróciła do szkół jedynie postulatywnie. Z kolei, początki edukacji filmowej na Słowacji – jak wskazała Autorka – łączą się z działalnością Technikum Górniczego w Bańskiej Szcawnicy, w której już w 1910 roku wykorzystywano filmy jako środki dydaktyczne. Jak podkreśla Ewa Ciszewska:

To właśnie Słowacja – a nie Polska czy Czechy – stała się prekursorem systemowego działania na rzecz edukacji filmowej i to już przed II wojną światową (s. 81).

Podobnie jak w Czechach, na Słowacji wprowadzenie w szerokim zakresie do programu szkolnego przedmiotów filmoznawczych, skończyło się niepowodzeniem. Również i dzisiaj edukacja filmowa nie znalazła się w państwowym systemie kształcenia. Zdaniem Ewy Ciszewskiej, autentyczną przestrzenią debaty i działań praktycznych dotyczących edukacji filmowej Polski, Czech i Słowacji okazały się festiwale filmowe specjalizujące się w tzw. filmie szkolnym, choć wymiana filmowych materiałów dydaktycznych nie doszła nigdy do skutku. Konkluzje Autorki są godne namysłu i wpisują się w szersze konstatacje dotyczące wzajemnych kontaktów filmowych Polski Słowacji i Czech. Również na polu edukacji filmowej nie doszło do konstruktywnej współpracy, zarówno w czasach przed 1989 rokiem jak i współczesnych. Podejmowane próby nie przyniosły wymiernych efektów. Trafnie dostrzegając podobieństwa w rozwiązaniach inicjowanych w poszczególnych krajach, Autorka wskazała raczej na równoległość owych działań, a nie współdziałanie.

Kolejna grupa tekstów skupia się na analizie konkretnych przypadków współpracy koprodukcyjnej. Mariusz Guzek zainteresował się czechosłowacko-polską realizacją adaptacji prozy Vladimíra Křořnera *Zánik samoty Berhof* (1985, *Ślady wilczych zębów*) w reżyserii Jiřiego Svobody. Autor pieczołowicie odtworzył kulisy produkcyjnej współpracy. Przy okazji ujawnił wstydliwą prawdę o propagandowym charakterze tego przedsięwzięcia. Udział polskich aktorów, drugiego reżysera i innych członków ekipy w realizacji wpisującej się w kino „normalizacyjne” potwierdzało kierunek polskiej polityki kulturalnej pierwszej połowy lat 80. Mariusz Guzek, przywołując apologetyczne opinie czechosłowackich krytyków, którzy pod-

kreślali ideologiczne podłoże realizacji filmu przywołującego wydarzenia rozgrywające się tuż po wojnie na pograniczu polsko-czesko-niemieckim, wskazał, iż posłużył on doraźnej walce propagandowej z tzw. zachodniemieckim rewanżyzmem. Jak wynika z analizy polskiej recepcji filmu przeprowadzonej przez Autora tekstu, ograniczała się ona do głosów dyspozycyjnych recenzentów prasy partyjnej, natomiast profesjonalna krytyka skomentowała film znaczącym milczeniem.

Podobny charakter miała współpraca polskich filmowców przy słowackiej produkcji *Krátký život* (1976, *Krótkie życie*) w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego. Jarosław Grzechowiak już na wstępie swojego artykułu zastrzegł, że „jest to [...] film zapomniany, nieemitowany od wielu lat, który nie odniósł sukcesu ani wśród publiczności kinowej, ani na festiwalach” (s. 143).

Fabula rozgrywająca się tuż po wojnie opowiada o współpracy służb bezpieczeństwa Polski i Czechosłowacji przy likwidacji jednego z oddziałów polskiego antykomunistycznego zbrojnego podziemia. Film powstał na podstawie powieści byłego oficera SB, nie trzeba więc wyjaśniać, na kogo nakierowane były sympatie autora i w jakim celu proza ta powstała. Niezmienione przesłanie utworu miało się znaleźć na ekranie. Jak relacjonuje Autor tekstu, ze strony polskiej pojawiły się kuriozalne propozycje „wzbogacenia” scenariusza o wprowadzenie na ekran autentycznych ubeków i ich ocalałych ofiar. Opowieść o okolicznościach powstania filmu wyraźnie wskazuje, iż owa współpraca służyć miała jedynie wypełnieniu misji ideologicznej. W tekście Jarosława Grzechowiaka znalazła się także informacja o polskiej i słowackiej recepcji tego filmu. Znamienne, że polscy krytycy przede wszystkim dyskredytowali film pod względem artystycznym, nie wypowiadając się na temat zawartości ideologicznej. Jak sędzę, była to zapewne jedyna dopuszczalna strategia publicznego sformułowania negatywnej opinii o tym przedsięwzięciu.

Z kolei Tomáš Hučko zajął się innym wspólnym projektem artystycznym, a mianowicie kooperacją słowacko-polsko-niemiecką przy realizacji filmu *Boxer a smrt* (1962, *Bokser i śmierć*) Petera Solana. Scenariusz oparty został na opowiadaniu Józefa Hena, w filmie zagrało kilku polskich aktorów, ale jak podkreślił Autor tekstu, *Bokser i śmierć* jest „formalnie [...] wyłącznie filmem słowackim” (s. 129). Hučko zrelacjonował perturbacje związane z realizacją tej produkcji, z której wynikało, iż pierwsza wersja nie została zatwierdzona, druga zyskała akceptację w 1959 roku, a film ukazał się na ekranach dopiero w 1963 roku. W odróżnieniu od wcześniej omawianych wątpliwych artystycznie i ideologicznie projektów filmowych, tym razem pojawiła się szansa na wartościowe przedsięwzięcie. Jak dowiódł Tomáš Hučko, problemem okazał się jednak sposób ujęcia tematu Holocaustu w opowiadaniu Hena, jednego z najwybitniejszych scenarzystów Polskiej Szkoły i wielu późniejszych filmów. Jak sugeruje Autor artykułu, decyzją, by wykorzystać tekst polskiego pisarza przy realizacji filmu o tematyce obozowej, wynikała z naszych osiągnięć filmowych, a przede wszystkim wysoko cenionego w Czechosłowacji *Ostatniego etapu* (1947) Wandy Jakubowskiej. Ponieważ nie udało się jednak uzgodnić

wspólnej koncepcji filmu, współpraca stała pod znakiem zapytania. Autor tekstu dokonał analizy zmian scenariuszowych, ujawniając ciekawy przypadek, kiedy to koncepcja filmowego tekstu modyfikowana była z różnych powodów: nie tylko z politycznych i historycznych, ale także z powodu niechęci do psychologizowania w filmie, wreszcie specyfiki słowackiej kinematografii tego okresu. Pomimo wszystkich perturbacji i niespełnionego w pełni zamysłu stworzenia koprodukcji polsko-słowackiej obraz Solana stanowi ważny głos w filmowym dyskursie nad Zagładą.

Diagnozę relacji filmowych czechosłowacko-polskich dopełnia tekst J a d w i g i H u č k o v e j poświęcony ocenie twórczości Andrzeja Wajdy przez czechosłowacką krytykę filmową. Już na wstępie Autorka rozwiewa polskie złudzenia. Czesi byli słabo zainteresowani polskim kinem. Premiery filmów Wajdy odbywały się z opóźnieniem, recenzenci komentowali jego dzieła bez entuzjazmu. Zdaniem Autorki, podstawową przyczyną braku zaciekawienia kinem północnych sąsiadów była niska wiedza o współczesnej Polsce. W szczególności dotyczyło to lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych⁷, gdy nasz kraj stał się w ramach bloku wschodniego problemem politycznym ze względu na pojawiające się z coraz większą siłą wystąpienia antysystemowe i rodzącą się kulturę oporu. Władze Czechosłowacji starały się izolować swoje społeczeństwo od tego zagrożenia. Trafnie komentuje tę sytuację J. Hučková:

[...] obawa przed rozprzestrzenieniem się »kryzysu polskiego«, wpłynęła w oczywisty sposób na nieobecność filmów, które w kontekście kina lat czechosłowackiej normalizacji posiadały siłę dynamitu (s. 163).

Człowiek z marmuru (1976), *Człowiek z żelaza* (1981) i *Danton* (1982) miały tam swoje premiery dopiero po aksamitnej rewolucji. Niejako „formą zastępczą” obecności Wajdy w Czechosłowacji była, jak ujęła to Autorka tekstu „krytyka przewencyjna”, w której atakowano działalność polityczną i artystyczną reżysera. W szczególności sposobem obiektem nagonki stał się *Człowiek z marmuru*, a niebawem *Człowiek z żelaza* wyróżniony Złotą Palmą w Cannes, którą uznano za nagrodę polityczną. Autorka wskazuje, iż czechosłowaccy krytycy powielali upolitycznione enuncjacje polskich dyspozycyjnych recenzentów, natomiast przy omawianiu *Dantona* wykorzystywano także nieprzychylnie głosy francuskie. Demaskujący tekst Hučkowej objaśnia powody dla których kulturalna współpraca, w tym filmowa polsko-czechosłowacka nie mogła przebiegać ani harmonijnie, ani owocnie. Hasła o przyjaznej koegzystencji krajów

⁷ Tym bardziej warto przywołać nazwisko czeskiego krytyka Jiříego Cieslára, który w tak niesprzyjających okolicznościach starał się propagować polskie kino w Czechosłowacji. Swoje wnikliwe teksty o Andrzeju Munku, Krzysztofie Zanussim, Feliksie Falku, Krzysztofie Kieślowskim publikował w l. 70. i 80. na łamach czasopisma „Film a doba”. Z kolei ceniony słowacki krytyk filmowy Pavel Branko wiedzą na temat polskiej kinematografii dzielił się z czytelnikami pism „Film a divadlo” czy „Kultúrny život”.

socjalistycznych był jedynie mitem rozpowszechnianym w propagandzie wszystkich krajów bloku wschodniego.

Zamieszczony w tomie zbiorowym wywiad z Januszem Majewskim przeprowadzony przez K a t a r z y n ę F i g a t stanowi swego rodzaju podsumowanie rozważań nad formami współpracy filmowców w okresie do przełomu 1989 roku. Bohater wywiadu jest, w moim przekonaniu, jedynym twórcą filmowym, któremu udało się w ramach koprodukcji z czechosłowackimi kolegami stworzyć dzieło wybitne. Wspomniane już *Zakłète rewiry*, wiele zawdzięczają owej współpracy. Przede wszystkim sztuce operatorskiej Miroslava Ondříčka, scenariuszowi Pavla Hajnego oraz umiejscowieniu akcji filmu w scenarii restauracji w *Obecným Dúmie* w Pradze. Wprawdzie film ten stanowi jeden z istotniejszych tematów podjętych w rozmowie, to jednak uwagę przykuwają komentarze Majewskiego dotyczące współpracy z Czechami i Słowakami przy realizacji różnych przedsięwzięć filmowych. Z jednej strony, przebija w nich, niedookreślone poczucie wyższości, dystansu, nawet lekceważenia, z drugiej zaś, podziw i sympatia. Np. kiedy wspomina czechosłowacką kolaudację *Słonej růžy*, która odbyła się w 1982 roku (!) padają następujące uwagi:

Na kolaudację filmu został wysłany ówczesny komisarz wojskowy kinematografii, niejaki pułkownik Lang. [...] 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. [...] od razu ustaliliśmy, że on ich zdominuje... [...] więc oni się po prostu przestraszyli tego wojskowego i na kolaudacji nie było żadnych problemów (s. 224).

Majewski ujawnił także słabą znajomość historii czeskiego kina prowadzącą do fałszywych konkluzji, np. przy ocenie aktorstwa Rudolfa Hrušínskigo:

[...] szybko został gwiazdą, a po wielu latach zagrał Szwejka. Wtedy był młodzieńcem, ale z czasem stał się po prostu aktorem charakterystycznym. Ta jego młodzieńcza uroda zamieniła się w karykaturę [...] (s. 227).

Jak wiadomo artysta stworzył szereg wybitnych kreacji⁸. Majewski jednocześnie zwierza się:

[...] estyma dla czeskiego filmu od początku gdzieś we mnie tkwiła. [...] Czulem, że tutaj [w Barrandovie D.D.], 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 (s. 228).

⁸ R. Hrušínský stworzył niezapomnianą postać Karla Kopřingela w *Palczu zwłok* (*Spalovač mrtvol*, 1928) Juraja Herza, zagrał w adaptacjach prozy Bohumila Hrabala *Postrzyżyny* (*Postřižiny*, 1980), *Święto przebiśniegu* (*Slavnosti sněženek*, 1983) i Vladislava Vančury *Kapryšné lato* (*Rozmarné leto*, 1968) Jiříego Menzla, a także w filmie Karela Kachyňi *Śmierć pięknych saren* (*Smrt krásných srnců*, 1986) będącego ekranizacją zbioru opowiadań Oty Pavla.

W wywiadzie z Majewskim, obok nowych informacji dotyczących szczegółów współpracy polskiego reżysera z czechosłowackimi filmowcami, znalazło się szereg stereotypowych wtężyć dotyczących czeskiej kuchni, kultury piwnej, poczucia humoru, „śmiesznego języka”...

Kolejna grupa tekstów w omawianej książce skupia się na doświadczeniu współistnienia sąsiedzkich kinematografii po przemianach systemowych. Polskie, czeskie i słowackie środowiska filmowe wiązały duże nadzieje z możliwością włączenia się w europejski system koprodukcyjny. W pierwszej kolejności zainteresowane były współpracą z zachodnimi kinematografiami, widząc w nich szansę na podniesienie poziomu technologicznego rodzimej produkcji. Z czasem jednak wraz z polepszeniem się sytuacji kraje Europy Środkowo-Wschodniej nawiązały ze sobą współpracę na nowych zasadach.

Joanna Wojnicka poświęciła swój tekst analizie obrazu Petra Zelenki *Karamazovi* (2008, Bracia Karamazow). Reżyser skonstruował film łącząc współczesną fabułę ze scenami przejętymi z własnej inscenizacji teatralnej powieści Fiodora Dostojewskiego. Poprzez wnikliwą analizę filmu Autorka poszukuje odpowiedzi na pytanie o sens i rolę wprowadzenia klasycznego tekstu we współczesną fabułę na domiar tego rozgrywającą się w polskiej przestrzeni. Pisze:

[...] już w początkowych partiach filmu splatają się jego trzy płaszczyzny – płaszczyzna dzieła Dostojewskiego, znaczenie miejsca, a więc sceneria Nowej Huty i osobista tragedia jednego z obecnych na miejscu robotników (s. 113).

Zdaniem badaczki, reżyser wydobyl z dzieła pisarza ideę ojcobójstwa, a ojcowsko-synowskie relacje przeniósł w przestrzeń pozateatralną – filmową, „czyniąc z niej jeden z filarów swojej filmowej, nie zaś »teatralnej« adaptacji” (s. 116). Wyłuskując w głębokiej interpretacji sens wszystkich, niekiedy zaskakujących widza, zabiegów twórczych Zelenki, Joanna Wojnicka dowiodła, iż reżyser wnikliwie odczytał myśl Dostojewskiego, akcentując jej ponadczasowy wymiar. Jednocześnie film Zelenki – jak dowodzi Joanna Wojnicka – jest przykładem zupełnie nowej formuły współpracy i wzajemnej inspiracji. Mamy tu do czynienia z przemyślanym dziełem filmowym, w którym nie tylko idee rosyjskiego pisarza, ale także polska przestrzeń kulturowa, współtworzyły autorski film czeskiego reżysera.

Z kolei filmową refleksję nad wspólnym doświadczeniem komunizmu odnajdziemy w tekście *Jacka Nowakowskiego*. Przedmiotem jego zainteresowania stały się dwa filmy prezentujące wizerunek służb specjalnych⁹. Wspólna produkcja słowacko-polsko-czeska *Červený kapitán*, 2016 (*Czerwony kapitan*, *Rudy kapitán*) słowackiego reżysera Michala Kollára oraz *Psy* (1992) Władysława Pasikowskiego zainteresowały Jacka Nowakowskiego przede wszystkim ze względu na wy-

⁹ Filmy podejmujące problematykę rozrachunkową czy lustracyjną pojawiły się zarówno w kinie polskim, np. *Rysa* (2008) w reż. Michała Rosy, *Kret* (2011) Rafaela Lewandowskiego, a także czeskim: *Kawasakiko růže* (*Czeski błęd*, 2009) Jana Hřebejka.

korzystanie w nich ponadnarodowych i pozaregionalnych konwencji gatunkowych, estetyk i poetyk, które pozwalają dostrzec w kinie Europy Środkowej tendencję wpiśywania swoich doświadczeń w uniwersum filmowe. Opowiadając o meandrach historii przemocy w krajach bloku wschodniego, wykorzystano konwencję gatunku filmu policyjnego o długich i bogatych tradycjach zachodnioeuropejskich. Pojawiły się także elementy kina akcji, kina bandyckiego, politycznego thrilleru, a w filmie *Czerwony kapitan* ponadto sięgnięto po estetykę kina *noir*. Zdaniem Nowakowskiego, konstrukcja głównych bohaterów w obu filmach została oparta na wzorcach czarnego kryminału. Postacie te posiadają cechy niespójne i dwuznaczne moralnie, co przekłada się na konkluzje filmów. Uwagi Autora, podsumowujące *Czerwonego kapitana*, równie dobrze odnoszą się do *Psów*:

Bardzo trudno wskazać [...] jednoznacznie ukarane zło, które ktoś wyrządził, nie mówiąc już o nagrodzie za dobro, do którego się przyczynił (s. 200).

Wspólne doświadczenie trudnej przeszłości zrodziło podobną eksplikację artystyczną.

Kwestię naturalnej koegzystencji w regionie podniósł Mateusz Żebrowski, prezentując twórczość dokumentalną Pavola Barabaša. Tematem filmów Słowaka są Tatry spajające niejako Słowację i Polskę w jedną przestrzeń kulturowo-geograficzną. Jego filmy – jak przekonująco dowodzi Autor tekstu – ukazują region ponad podziałami, podejmując głębsze konsekwencje tej naturalnej symbiozy. Uwaga Żebrowskiego została skupiona na konkretnej i symbolicznej konstrukcji przestrzeni jako bohaterki dokumentów. Zwraca uwagę, iż „tatrzańskie filmy Barabaša – podążając za strukturą porządku kosmicznego w micie [...] – można podzielić na dwa typy. Pierwszy z nich pokazuje rzeczywistość stanu idealnego, praczas, który wciąż uobecnia się w poszczególnych, często trudno dostępnych miejscach” (s. 176)¹⁰. Drugi typ tatrzańskich filmów wskazany przez Mateusza Żebrowskiego to opowieści „o ludziach w górach, którzy z jednej strony wciąż sytuują się w pobliżu dziejącego się 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 jakimś oddaleniu od mitu, mogą zaistnieć konkretni ludzie i ich osobiste historie, może również zaznaczyć się obecność krajów i dwóch narodów funkcjonujących w obrębie gór” (s. 177–178). Filmy poświęcone tradycji taternictwu¹¹ podkreślają ideę wspólnej historii poszukującej argumentów na

¹⁰ Żebrowski zaliczył do tej grupy następujące filmy: *Vysoké Tatry. Príroda zamrzlá v čase*, 2007 (*Wysokie Tatry. Kraina zatrzymana w czasie*); *Tatry Mystérium*, 2003 (*Tatrzańskie misterium*); *Premeny Tatier*, 2006 (*Przemiany Tatr*); *Kde ticho hovorí*, 2013 (*Tam, gdzie przemawia cisza*).

¹¹ M.in.: *Príběhy tatranských štítů*, 2011-2013 (*Opowieści o tatrzańskich szczytach*); *Žit pro váseň*, 2014 (*Życie dla pasji*).

rzecz jedności gór. Przy realizacji tych filmów reżyser korzystał z pomocy polskich instytucji, konsultantów, by opowiedzieć niezwykle historię ludzi, których łączy fascynacja naturą, bowiem – jak podkreśla Żebrowski – „niezwykle ważnym składnikiem tożsamości gór u Barabaša jest nie tylko ich niepodzielność, lecz także apolityczność” (s. 181). Tekst Mateusza Żebrowskiego wykazał ponadto, jaką rolę odegrać może sam temat podjęty w filmie, który zainspirował słowackiego dokumentalistę do artystycznej refleksji nad naturą i wspólną odpowiedzialnością za nią, uświadamiając ponadto sens wielowymiarowego współlistnienia sąsiednich narodów.

Reasumując, problematyka podjęta w tomie zbiorowym okazała się niezwykle ciekawa i ważna dla ustalenia historycznych relacji kulturalnych w sferze kina między Polską a Czechami i Słowacją i otwiera pole do dalszych badań. Wnioski, jakie można wysnuć z lektury recenzowanego tomu zbiorowego, wykraczają poza konkluzje puentujące poszczególne studia. Teksty poświęcone formom współpracy z okresu PRL i Czechosłowacji, na których swoje piętno odcisnęły okoliczności polityczne, obaliły ostatecznie mit o „bratniej współpracy” lansowany oficjalnie przez władze obu krajów. Tymczasem niechęć, uprzedzenia i nieufność towarzysząca współlistnieniu państw socjalistycznych przekładała się na efekty filmowych przedsięwzięć uniemożliwiając autentyczną i twórczą współpracę. Wyjątkiem potwierdzającym regułę pozostają *Zakłęte rewiry* Janusza Majewskiego¹². Nie bez przyczyny więc na okładce tomu widnieje fragment kadru z tego filmu jako symbol potencjału, jaki tkwi we wspólnych projektach. Współpraca podjęta już po przełomie przyniosła natomiast pierwsze obiecujące efekty artystyczne, które również były przedmiotem analizy w tej książce¹³. Truizmem jest już dzisiaj stwierdzenie, że przyszłość europejskich kinematografii związana będzie z umiejętną, przynoszącą korzyści artystyczne i ekonomiczne, współpracą międzynarodową. Powojenne relacje kulturalne między naszymi krajami, na których w stopniu znaczącym zaważyła wielka polityka pojałtańska, muszą być dzisiaj budowane niejako od nowa. Jednocześnie problemy tu podjęte wpisują się w szersze zagadnienie kreowania nowoczesnego modelu współpracy kulturalnej w Europie Środkowej. Bez rozpoznania różnych aspektów z przeszłości nie da się zbudować efektywnego projektu integracyjnego kultury krajów naszego regionu. Monograficzny tom studiów nad filmowymi relacjami polsko-czesko-słowackimi stanowi godny namysłu głos w tej kwestii.

¹² Warto także wspomnieć o udziale Idy Kamińskiej w uhonorowanym Oscarem filmie *Obchod na korze* (1965, *Sklep przy głównej ulicy*) Jána Kadára i Elmara Klosa. Aktorka otrzymała wtedy nominację „dla najlepszej aktorki pierwszoplanowej”, a dwa lata niej wcześniej jej kreację w tym filmie nagrodzono w Cannes.

¹³ Do tej grupy zaliczyć można: polsko-słowacką produkcję w reżyserii Dariusza Jabłońskiego *Wino truskawkowe*, 2009; serial telewizyjny HBO zrealizowany przez Agnieszkę Holland *Hořící keř* (2013, *Gorejący krzew*); *Fugę* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej, koprodukcję polsko-słowacko-czeską, także czeski film Davida Ondříčka *Ve stínu* (2012, *W cieniu*) zrealizowany we współpracy z Polską i Słowacją.