

EWA CISZEWSKA

SOJUSZNICY Z ROZSĄDKU

POLSKA I CZECHOSŁOWACJA W PROJEKCIE
SOCJALISTYCZNEGO INTERNACJONALIZMU
FILMOWEGO W OKRESIE 1945-1970

FILMO!ZNAWCY



SOJUSZNICY Z ROZSĄDKU

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

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

UNIwersytet Łódzki

prof. 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

EWA CISZEWSKA

SOJUSZNICY Z ROZSĄDKU

POLSKA I CZECHOSŁOWACJA W PROJEKCIE
SOCJALISTYCZNEGO INTERNACJONALIZMU
FILMOWEGO W OKRESIE 1945–1970

FILMO!ZNAWCY

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



Łódź 2025



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Ewa Ciszewska (ORCID: 0000-0002-5670-5013)
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENTKI

Ewa Mazierska, Joanna Szczutkowska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Konrad Jajecznik

SKŁAD I ŁAMANIE

Konrad Jajecznik

KOREKTA TECHNICZNA

Elżbieta Pich

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska

Na okładce wykorzystano pocztówkę wydaną przez Orbis-Praha w 1962 roku z okazji XIII edycji MFF w Karlowych Warach. Na zdjęciu (od lewej): Łarisa Łużyna, Anna Prucnal, Tatiana Lavrova. Pocztówka ze zbiorów własnych Ewy Ciszewskiej

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Ewa Ciszewska, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

© Copyright for this edition by PWSFTviT, Łódź 2025

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera

Wydanie I. W.11526.24.0.M

Ark. wyd. 12,6; ark. druk. 16,375

<https://doi.org/10.18778/8331-644-4>

ISBN WUŁ 978-83-8331-643-7

e-ISBN WUŁ 978-83-8331-644-4

ISBN PWSFTviT 978-83-67397-47-6

Spis treści

Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Uwarunkowania współpracy filmowej pomiędzy Polską a Czechosłowacją	31
Barrandov – słowiańskie Hollywood	34
Aleksander Ford w Barrandovie	39
Rozdział 2. Wspólne projekty filmowe	47
Wyzwania koprodukcji – na przykładzie filmu <i>Zadzwońcie do mojej żony</i>	49
Perypetie wokół scenariusza filmu <i>Zadzwońcie do mojej żony</i>	55
Dlaczego Adam Mickiewicz okazał się lepszym kochankiem od Władysława Jagiellończyka?	58
„Co za biurokracja! W Polsce coś podobnego nie zdarzyłoby się!”	59
Braterstwo polsko-czechosłowackie? Tak, ale w rozsądnych granicach	61
Dlaczego w Warszawie nie ma ruin, a w Łodzi nie ma fabryk?	62
Polska – prawie jak zagranica	66
Recepcja filmu w Polsce i w Czechosłowacji	69
Podsumowanie	71
Rozdział 3. Mobilność edukacyjna	75
Polacy w czechosłowackich wyższych szkołach artystycznych	79
Pierwsza fala Polaków na FAMU	84
Druga fala Polaków na FAMU	99
Podsumowanie	107
Rozdział 4. Profesjonalizacja środowiska filmowego	111
Spotkania branżowe, konferencje i sympozja	112
Kontakty Polski i Czechosłowacji w dziedzinie filmu naukowego	116
Rozdział 5. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach	129
Formuła festiwalu	130
Festiwal filmowy jako przestrzeń realizacji polityki kulturalnej i punkt spotkań filmowców z obu stron żelaznej kurtyny	134

Międzynarodowy Filmowy Festiwal Mas Pracujących	
jako przedłużenie MFF Karlowe Wary	137
Pierwsze lata MFF Karlowe Wary – filmy i nagrody	140
Próby odnowy formuły festiwalu	144
Podsumowanie	150
Polskie filmy na MFF Karlowe Wary	151
Nagrody dla polskiego kina na MFF w Karlowych Warach	152
Selekcja filmów na festiwal w Karlowych Warach	
jako odbicie hierarchii festiwali filmowych	158
Lata 1948–1949 – złoty okres polskiego kina na MFF w Karlowych Warach ...	163
Nagrody z MFF w Karlowych Warach jako element budowania prestiżu	
polskiego kina w kraju i za granicą	169
Podsumowanie	171
Delegacje, jury, wystawy plakatów	174
Polacy w Jury Międzynarodowego Festiwalu Filmowego	
w Karlowych Warach	180
Międzynarodowa Wystawa Plakatów i Międzynarodowa Wystawa	
Fotografii Filmowej	180
Polskie aktorki filmowe w socjalistycznym systemie gwiazd	185
Znaczenie gwiazd dla nowej strategii festiwalu w Karlowych Warach	188
Proces tworzenia gwiazd w socjalistycznej kulturze filmowej	
– przypadek aktorek z Polski	191
Bilans udziału polskich aktorek na festiwalu w Karlowych Warach	200
Zakończenie	207
Podziękowania	217
Bibliografia	221
Filmografia	241
Nota edytorska	247
Źródła ilustracji	249
Indeks osobowy	251
Streszczenie	257
Summary	259

Wprowadzenie

Istnieją dwa punkty widzenia świata:
perspektywa żaby i widok z lotu ptaka.
Każdy punkt pomiędzy przysparza tylko chaosu¹.

Niniejsza praca przedstawia historię sukcesów i porażek powojennego projektu filmowej współpracy między Polską a Czechosłowacją, ukazując jednocześnie paradoksy tego przedsięwzięcia. Mimo że po drugiej wojnie światowej polsko-czechosłowackie relacje były obciążone wieloma sporami terytorialnymi i ludnościowymi, stosunkowo szybko udało się uregulować współpracę kulturalną. W efekcie, spośród wszystkich krajów przyszłego bloku wschodniego, Polska i Czechosłowacja miały największe szanse na urzeczywistnienie projektu „socjalistycznej przyjaźni filmowej”. W jaki sposób przebiegała jego realizacja? Jakie były jej przełomowe momenty? Jakie konsekwencje spowodowała? Dlaczego niektóre z punktów współpracy zrealizowano z nadstatkiem, a inne zakończyły się fiaskiem? Pytania te wyznaczają oś niniejszej rozprawy.

Celem przeprowadzonych badań jest udowodnienie tezy o pragmatycznym, a nie wyłącznie ideologicznym, wymiarze stosunków polsko-czechosłowackich w dziedzinie kinematografii. Analiza narzędzi i praktyk współpracy filmowej obu państw podkreśla realistyczną ocenę sytuacji oraz dążenie do skutecznych działań jako jeden z kluczowych wymiarów socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie zimnej wojny. Asymetryczny status obu kinematografii w okresie tużpowojennym skutkował – w znacznym stopniu – jednostronnym funkcjonowaniem sojuszu polsko-czechosłowackiego. Służył on modernizacji polskiej kinematografii, budowaniu kapitału symbolicznego filmów, zdobywaniu wiedzy oraz doświadczenia relacyjnego studentów, filmowców i pracowników przemysłu kinematograficznego, a także budowaniu marek aktorek i aktorów. Na tej podstawie twierdzę, że mimo iż badany projekt

1 Olga Tokarczuk, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 201.

nie zrealizował się w wymiarze politycznym, znalazł on swoje emanacje w wymiarze praktycznym: w postaci kontaktów zawodowych; zarówno udanych, jak i niezrealizowanych przedsięwzięć filmowych; współtworzeniu wydarzeń, wpływających na kształt „socialistycznej kultury filmowej”.

W celu umocowania przedstawionej tezy konieczne jest wykazanie i scharakteryzowanie sposobów współpracy pomiędzy Polską a Czechosłowacją w dziedzinie kinematografii w latach 1945–1970. Nie polegała ona wyłącznie na realizacji wspólnych filmów (koprodukcji), ale wyrażała się także w – mniej spektakularnych, co nie znaczy nieistotnych – aspektach kultury filmowej, takich jak: inicjatywy środowiskowe (w postaci konferencji, kongresów i spotkań), kształcenie filmowe i – wreszcie – festiwale filmowe. Działania te tworzyły „socialistyczny internacjonalizm filmowy”². W pracy nie analizuję zapośredniczonych spotkań z sąsiadem w formie oglądalności filmów w drugim z badanych państw. Rozwinięcie zagadnienia obecności polskich filmów w Czechosłowacji i czechosłowackich w Polsce z pewnością przyniosłoby wiele cennych informacji na temat mechanizmów rozpowszechniania filmów w gospodarkach socjalistycznych, a także pogłębiłoby wiedzę na temat transferu kulturalnego poprzez film³. Komparatystycznemu

2 Termin „socialistyczny internacjonalizm filmowy” stosuję za Marshą Siefert, która mianem radzieckiego internacjonalizmu filmowego (Soviet cinematic internationalism) opatruje sieć działań i relacji pomiędzy ZSRR a krajami bloku wschodniego, mających na celu wpływać, koordynować i umacniać związki pomiędzy filmowcami potencjalnie sympatyzującymi z celami Związku Radzieckiego. Zob. eadem, *Soviet cinematic internationalism and socialist film making 1955–1972*, [w:] Patryk Babiracki, Austin Jersild (red.), *Socialist Internationalism in the Cold War. Exploring the Second World*, Palgrave Macmillan, Cham 2016, s. 161–193.

3 Zagadnieniu obecności czechosłowackich filmów w Polsce przyglądają się inni badacze, zob. Krzysztof Jajko, Konrad Klejsa, Jarosław Grzechowiak, Ewa Gębicka, *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej 1944–1956*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022; Karol Szymański, *Distribution of Czechoslovak Films in Poland in the Years 1947–1973*, „Studies into the History of Russia and Central-Eastern Europe” 2019, t. 54. Zob. także korpus prac Mariusza Guzka o kontekstach czechosłowackich i czeskich filmów. W każdej z prac pojawia się wątek recepcji danego filmu w Polsce. Idem, *Czesi (Żydzi i Niemcy) jako jedna rodzina*, „Musimy sobie pomagać” Jana Hřebecka, [w:] Joanna Preizner (red.), *Gefilte film III. Wątki żydowskie w kinie*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2010; idem, *Golem z Pragi jako obrońca pokoju*. „Cesarzski piekarz” Martina Friča, [w:] Joanna Preizner (red.), *Gefilte film IV. Wątki żydowskie*

spojrzeniu na wybrane aspekty czeskiego, słowackiego i polskiego kina poświęcona jest praca Ewy Mazierskiej pt. *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema. Black Peters and Men of Marble*⁴. Przekonanie autorki, iż kino polskie i czechosłowackie wykazują dostateczną liczbę podobieństw oraz różnic, które umożliwiają wartościowe porównania, znajduje w mojej pracy rozwinięcie z perspektywy mechanizmów funkcjonowania kultury filmowej. Mazierska unika tworzenia ogólnej definicji wizerunku wschodnioeuropejskiego mężczyzny w kinie polskim i czechosłowackim. Podobnie ja nie dążę do wpisania wszystkich polsko-czechosłowackich inicjatyw w paradygmat „socjalistycznego internacjonalizmu” ani też do konstruowania jego enumeratywnej definicji. W przyjętym podejściu analizuję krytycznie zjawiska paralelne, starając się zinterpretować ich znaczenie dla lokalnych przemysłów filmowych.

Interesują mnie spotkania „twarzą w twarz”. Rozprawa skupia się na badaniu asymetrii w kontaktach filmowych, przejawiającej się istotną obecnością polskich twórców w Czechosłowacji oraz niewielką obecnością czeskich i słowackich studentów, filmowców i aktorów w Polsce. Kluczową rolę w spotkaniach odegrał Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach, będący główną platformą wymiany i dialogu w okresie zimnej wojny. Brak porównywalnej infrastruktury festiwalowej w Polsce sprawiał, że wizyty czeskich i słowackich filmowców były sporadyczne i zazwyczaj nie skutkowały znaczącymi efektami artystycznymi.

w kinie, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2013; idem, *Otakar Vávra i kino Protektoratu Czech i Moraw*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2015, nr 3, s. 145–163; idem, „*Krakatit*” i „*Ciemne słońce*” – adaptacje prozy Karela Čapka autorstwa Otakara Vávry, [w:] Ewa Ciszewska, Ewelina Nurczyńska-Fidelska (red.), *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i PWSFTviT, Łódź 2013; idem, *Jak i po co przewozić po okupowanej Pradze pijanego Niemca? Przypadek filmu „Nikt nic nie wie Josefa Macha”*, [w:] Małgorzata Świąćicka, Monika Peplińska (red.), *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016, s. 241–255; idem, „*Ślady wilczych zębów*” – na pograniczu Czech, Niemiec i Polski, [w:] Ewa Ciszewska, Mikołaj Góralik (red.), *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i PWSFTviT, Łódź 2018, s. 91–108.

4 Ewa Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema. Black Peters and Men of Marble*, Berghahn Books, New York–Oxford 2010.

Celowo kładę nacisk na inne aspekty kultury filmowej niż rozpowszechnianie i recepcja filmów – w ten sposób pragnę uwypuklić rolę agentów instytucjonalnych (szkoły, stowarzyszenia, konferencje, festiwale) w tworzeniu sieci połączeń dla kinematografii narodowych. Interesują mnie mechanizmy i konsekwencje nawiązywania kontaktów międzynarodowych w ramach systemu zorganizowanego przez instytucje państwowe. Jednocześnie zauważam, że niemożliwe jest wyraźne oddzielenie kontaktów utrzymywanych w ramach instytucji państwowych, których działania miały charakter propagandowy i pełniły funkcję rytuału przyjaźni, od więzi zawieranych i podtrzymywanych poza tym systemem. Tym samym ukazuję, że osoby ze świata kinematografii wykorzystywały dostępne w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (PRL) możliwości i zaplecze instytucjonalne do prowadzenia wymiany i współpracy artystycznej z południowym sąsiadem.



Ilustracja 1. Świadectwem popularności kina czechosłowackiego w Polsce są wydawnictwa z fotosami aktorów i aktorek. Na zdjęciu okładki dwóch serii zbiorów fotosów wydanych przez Filmową Agencję Wydawniczą w latach 50. XX wieku

Stosunki ZSRR z jego satelitami w Europie Wschodniej były bardziej skomplikowane, niż wskazują zimnowojenne dyskusje o „zniewolonych narodach”. Większość badaczy zgadza się jednak, że radzieckie próby zjednoczenia bloku socjalistycznego poprzez sztukę, edukację i propagowanie przyjaźni zakończyły się niepowodzeniem⁵. Sukcesu nie odniósł projekt wykorzystania Ligi Przyjaźni Polsko-Radzieckiej z końca lat czterdziestych i początku lat pięćdziesiątych do realizowania projektu sowietyzacji w Polsce⁶. Zbigniew Wojnowski twierdzi, że w okresie poststalinowskim kontakty kulturalne między sowiecką Ukrainą a Czechosłowacją, Węgrami i Polską miały skutek odwrotny do zamierzonego, podważając internacjonalizm socjalistyczny i wzmacniając radziecki patriotyzm⁷. Raczej niż rekonstrukcją anatomii klęski, moją ambicją jest odczytanie projektu internacjonalizmu socjalistycznego w dziedzinie kinematografii jako programu, który, ewoluując i adaptując się do dynamicznych okoliczności, realizował własne cele w nieoczekiwanych wymiarach. Rachel Applebaum przekonuje, że choć projekt przyjaźni Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich (ZSRR) z Czechosłowacją i innymi krajami bloku wschodniego nie doprowadził do powstania stabilnej ponadnarodowej wspólnoty socjalistycznej, to w sferze życia codziennego zaistniał spójny świat socjalistyczny⁸. Patryk Wasiak, analizując świat sztuki polskiej, węgierskiej, czechosłowackiej i ernerdowskiej w latach 1970–1989 zauważa, że powstanie alternatywnego obiegu sztuki środkowo-wschodniej, nie byłoby możliwe

-
- 5 W książce stosuję termin „radziecki” dla określenia organizacji władzy państwowej w Związku Radzieckim. Synonimiczny termin „sowiecki”, będący rusycyzmem, pojawia się wówczas, gdy wymaga tego kontekst społeczny jego użycia – głównie w momentach, gdy odnoszę się do literatury anglojęzycznej w której funkcjonuje termin „soviet”, jak również, gdy sięgam do polskich opracowań lat dziewięćdziesiątych XX wieku i dwutysięcznych, w których „sowiecki” jest szeroko obecny (jako kalka z rusycyzmu angielskiego).
 - 6 Jan C. Behrends, *Agitation, organization, mobilization. The League for Polish–Soviet Friendship in Stalinist Poland*, [w:] Balázs Apor, Péter Apor, E. A. Rees (red.), *The Sovietization of Eastern Europe. New Perspectives on the Postwar Period*, New Academia Publishing, Washington, DC 2008, s. 181–198.
 - 7 Zbigniew Wojnowski, *The Near Abroad. Socialist Eastern Europe and Soviet Patriotism in Ukraine, 1956–85*, University of Toronto Press, Toronto 2017.
 - 8 Rachel Applebaum, *Soviet Power and Socialist Internationalism in Cold War Czechoslovakia*, Cornell University Press, Ithaca–London 2019, s. 14.

bez programów finansowego i materialnego wspierania współpracy krajów socjalistycznych⁹. Z kolei Klara Kemp-Welch w pracy *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, przeciwstawiając się konwencjonalnej narracji zimnowojennej o izolacji bloku wschodniego, przekonuje, że w okresie socjalizmu istniała skomplikowana sieć łączności artystycznej, która działała dzięki serii osobistych spotkań, zaangażowanych dyskusji, wspólnych projektów i wymian kulturalnych. Kemp-Welch pokazuje, w jaki sposób idee artystyczne były przekazywane między podobnie myślącymi artystami z Budapesztu, Poznania i Pragi, ponad granicami ideologicznymi i narodowymi¹⁰.

W niniejszej rozprawie argumentuję, że nawet jeśli projekt socjalistycznego internacjonalizmu filmowego nie zrealizował się w wymiarze politycznym, znalazł on swoje emanacje w wymiarze praktycznym: w postaci kontaktów zawodowych, udanych i niezrealizowanych przedsięwzięć filmowych, współtworzeniu wydarzeń wpływających na kształt „socjalistycznej kultury filmowej”.

Celem pracy jest zbadanie szczególnych uwarunkowań regionalnej cyrkulacji idei, technologii, praktyk kulturowych, wraz z rekonstrukcją instytucjonalnych i personalnych sieci pośrednictwa kulturowego, które tworzyły całość „socjalistycznego internacjonalizmu filmowego”, analizowanego tutaj w relacji dwustronnej, polsko-czechosłowackiej. Interesują mnie sposoby oraz zakres recepcji przekazywanej wiedzy i umiejętności. Dzięki temu charakteryzuję, wyłaniający się z sieci kontaktów polsko-czechosłowackich do lat siedemdziesiątych XX wieku, socjalistyczny internacjonalizm filmowy jako zespół praktyk wykorzystujących oficjalne sieci współpracy (koprodukcje, konferencje, szkoły, festiwale) do osiągnięcia pragmatycznych celów, związanych z modernizacją kinematografii narodowych.

Główna teza pracy brzmi: transfer kulturowy Polski i Czechosłowacji w dziedzinie kinematografii w latach 1945–1970 znajdował oparcie w postaci sieci agentów instytucjonalnych i osobowych, tworzących siatkę powiązań dla realizacji zarówno wytycznych oficjalnej polityki kulturalnej, jak partykularnych interesów agentów wytwarzających ową sieć współpracy. Pierwsza

9 Patryk Wasiak, *Kontakty między artystami wizualnymi z Polski, Węgier, Czechosłowacji i NRD w latach 1970–1989*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2019.

10 Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, MIT Press, Cambridge 2019.

z hipotez badawczych zakłada, że aby w pełni scharakteryzować i ocenić związki polskiej oraz czechosłowackiej kinematografii w okresie socjalizmu należy przyrzeć się całej kulturze filmowej obu krajów: wspólnym inicjatywom filmowym (zrealizowanym, jak i tym, które z różnych względów nie doszły do skutku), edukacyjnym, kontaktom zawodowym nawiązywanym podczas festiwalu. Dzięki temu ujawnione zostały punkty, w których następowało „spotkanie obu krajów”. Druga z hipotez badawczych zakłada, że – obok oficjalnych narzędzi wspomagających kontakty międzynarodowe w dziedzinie kinematografii – równolegle istniały inne kanały utrzymywania i rozwijania wzajemnych relacji. Zatem współdziałanie w dziedzinie kinematografii nie było jedynie pochodną polityki kulturalnej, ale skutkiem działań i decyzji konkretnych ludzi lub grup. Ich motywacje mogły, ale nie musiały, pokrywać się z celami polityki kulturalnej – a nawet w niektórych przypadkach były wobec niej przeciwstawne. Trzecia hipoteza badawcza zakłada, że współpraca międzynarodowa w dziedzinie kinematografii opierała się na transferze wiedzy i umiejętności. W konsekwencji, realizowane były te inicjatywy i sposoby współpracy, które pozwalały rozwijać wybrane, pożądane obszary kinematografii.

Geopolityczny podział Europy po drugiej wojnie światowej skutkował uformowaniem dwóch stref wpływu – wschodniej i zachodniej. Jak coraz częściej argumentują badacze, nie były to obszary zupełnie od siebie odcięte. Stąd sugestia, by w badaniach nad relacją Wschodu z Zachodem w okresie zimnej wojny zastąpić Churchillowskie określenie „żelazna kurtyna” hasłem „kurtyna nylonowa”¹¹. Metafora ta wydaje się właściwsza dla określenia charakteru podziału pomiędzy światami leżącymi na biegunach zimnej wojny, ponieważ kurtyna nie tylko była przezroczysta, ale wykazywała silne tendencje osmotyczne, które skutkowały upowszechnianiem wiedzy o kulturze, produktach i usługach pomiędzy dwoma systemami politycznymi.

Kontakty kulturalne w obrębie bloku wschodniego były kontrolowane; tendencje unifikacyjne proponowane przez władze na Kremlu były szczególnie widoczne w okresie stalinowskim. Zewnętrzna polityka kulturalna, zwłaszcza w stosunkach z państwami o odmiennym ustroju politycznym,

11 György Péteri, *Nylon curtain. Transnational and transsystemic tendencies in the cultural life of state-socialist Russia and East-Central Europe*, „Slavonica” 2004, t. 10, nr 2, s. 115, <https://doi.org/10.1179/sla.2004.10.2.113>

często przybierała formę propagandy kulturalnej¹². Zdaniem władz ZSRR niekontrolowana współpraca kulturalna między, nieukształtowanymi jeszcze, „demokracjami ludowymi” mogła wyrządzić więcej szkody niż pożytku, stąd dążenie do izolacji państw bloku wschodniego i pełnej kontroli kontaktów między nimi¹³.

„Podział świata przez żelazną kurtynę nie oznaczał, że strona, która się za nią schowała, czyli komunistyczna, czuła się u siebie swobodnie”¹⁴ – pisze historyczka Joanna Sadowska, i kontynuuje:

Wbrew hasłom i nazwom, [...] granice między państwami socjalistycznymi były ostro zaznaczone i pilnie strzeżone (choć od drugiej połowy lat pięćdziesiątych były próby tworzenia mniej restrykcyjnych tak zwanych granic przyjaźni), a ograniczony ruch osób odbywał się pod ścisłą kontrolą¹⁵.

Jednakże mechanizmy nadzoru nie były niezawodne; co więcej, niekiedy realizacja celów wpisanych w agendę zagranicznej polityki kulturalnej Polski zyskiwała nieoczekiwany obrót, upowszechniając niepożądane treści i postawy – jak miało to miejsce na upolitycznionym Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karłowych Warach, gdzie, mimo ścisłego nadzoru selekcyjnego, do rozpowszechniania trafiały „nieprawomyślne” filmy, a na oficjalnych spotkaniach filmowców w Pradze wyrażano treści niezgodne z ówczesną polityką kulturalną¹⁶.

Charakter polsko-czechosłowackich relacji w dziedzinie kinematografii był pochodną polityki kulturalnej ZSRR względem krajów bloku wschodniego. Radzieckie czołgi w Berlinie w 1953 roku, w Budapeszcie w 1956 roku, i w Pradze w 1968 roku są paradygmatycznym symbolem radzieckiego ucisku w bloku wschodnim. Jak argumentuje Rachel Applebaum, zanim czołgi

12 Magdalena Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2011, s. 12.

13 Ibidem, s. 53.

14 Joanna Sadowska, *Oficjalne kontakty międzynarodowe młodzieży w PRL-u*, „Studia Podlaskie” 2012, t. 20, s. 225.

15 Ibidem.

16 Magdalena Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna...*, s. 199–200.

stały się znakiem opresyjnej *hard power*, były częścią projektu przejścia kontroli poprzez próbę użycia konceptu międzynarodalnej przyjaźni (i udzielanej w jej imieniu „bratniej pomocy”) i w efekcie stworzenia spójnego „świata socjalistycznego”¹⁷. Eksperyment ten, obejmujący dyplomację kulturalną, kontakty międzyludzkie i handel dobrami konsumpcyjnymi ponad granicami państwowymi za żelazną kurtyną, połączył obywateli supermocarstwa i jego satelitów w – jak je nazywa Rachel Applebaum – imperium przyjaciół (*empire of friends*), które przetrwało aż do upadku muru berlińskiego¹⁸.

Więzi dwustronne w ramach tegoż imperium miały różnorodny charakter. Radziecka *soft power* kształtowała bowiem nie tylko relacje ZSRR z innymi krajami bloku, ale także wpływała na charakter kontaktów między poszczególnymi krajami¹⁹. Z punktu widzenia badania powojennych relacji polsko-czechosłowackich w dziedzinie kinematografii, istotnym zagadnieniem zatem jest określenie roli polityki radzieckiej, zarówno w procesie tworzenia ponadnarodowych struktur warunkujących współpracę oraz przepływ idei, jak i jej wpływu na dynamikę relacji bilateralnych.

Na wstępie warto wspomnieć, że radzieckie rozwiązania w zakresie organizacji kinematografii, a szczególnie edukacji profesjonalnej, wdrażane były jeszcze przed drugą wojną światową, i to niewyłącznie przez kraje Europy Środkowo-Wschodniej. W latach 20. oraz 30. XX wieku moskiewski Wszechzwiązkowy Państwowy Instytut Kinematografii (VGIK) służył jako model, na podstawie którego zaprojektowano strukturę działania Międzynarodowego Instytutu Kinematografii Edukacyjnej (L’Insituto Internazionale di Cinema Educativo, L’IICE) oraz Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie²⁰. Chociaż bezpośrednie kontakty osobowe pomiędzy Włochami a Związkiem Radzieckim były ograniczone, Włosi czerpali wzorce ze Wschodu od lat 20.

17 Rachel Applebaum, *Soviet Power...*, s. 2.

18 Ibidem.

19 W fascynujący sposób relacje polsko-radzieckie w latach 1943–1957 opisuje Patryk Babiracki: idem, *Soviet Soft Power in Poland. Culture and the Making of Stalin’s New Empire 1943–1957*, The University of North Carolina Press, Cahpel Hill, Carolina 2015.

20 Masha Salazkina, *Soviet–Italian cinematic exchanges. Transnational film education in the 1930s*, [w:] Malte Hagener (red.), *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe 1919–1945*, Berghahn Books, New York 2014, s. 180–198.

XX wieku aż do hiszpańskiej wojny domowej (1936–1939), co znalazło odzwierciedlenie zarówno w rozwiązaniach instytucjonalnych, jak i w poglądach na rolę kina w społeczeństwie. Co interesujące, w praktyce proces wymiany kulturalnej miał miejsce wyłącznie poza komercyjnymi strukturami kinematografii, choć jednocześnie jego wymiar ideologiczny pokrywał się z polityką faszystowskiej Italii, wyrażającej żywe zainteresowanie kinem jako narzędziem propagandy. Masha Salazkina argumentuje, że chociaż nie wszystkie zaplanowane wspólne działania włosko-radzieckie zostały zrealizowane, to owa próba nawiązania współpracy pomiędzy kinematografią europejską a radziecką odegrała dużą rolę w propagowaniu rozwiązań wdrażanych w kolejnych latach w międzynarodowej kulturze filmowej, takich jak tworzenie archiwów filmowych oraz wykorzystywanie festiwalu filmowych jako miejsc spotkań kinematografii narodowych²¹.

Dialog radziecko-europejski niewątpliwie osłabł po drugiej wojnie światowej w stosunku do krajów demokratycznych, a w odniesieniu do krajów wcielonych do ZSSR oraz tzw. demokracji ludowych, zastąpiony został przymusem współpracy. Jak wskazuje Pavel Skopal, dynamika owej „współpracy” zmieniła natężenie oraz wektory: transfer kulturalny pomiędzy ZSSR a Polską, Czechosłowacją i Niemiecką Republiką Demokratyczną kształtowały narodowe tradycje organizacyjne, a także aktualne wydarzenia polityczne (lokalne oraz światowe)²². Praktyka radzieckiej polityki kulturalnej względem kinematografii Polski i Czechosłowacji zderzała się z miejscowymi uwarunkowaniami. Struktura organizacyjna kinematografii polskiej i czechosłowackiej oraz kultura pracy, do pewnego stopnia bliska, była kształtowana przez odrębne zwyczaje. W Czechosłowacji transfer kulturowy, jaki dokonał się wraz z przejściem kontroli nad kinematografią przez władzę socjalistyczną, polegał na dopasowaniu niektórych reguł do specyfiki przemysłu filmowego aniżeli na bezpośrednim przejściu radzieckiego wzorca²³. Z kolei obraz polskiej kinematografii w pierwszym dziesięcioleciu powojennym, z charakterystycznymi dłań procesami profesjonalizacji, optymalizacji i centralizacji, kształtował się

21 Ibidem, s. 187.

22 Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*, Host, Brno 2014.

23 Ibidem, s. 11–15.

w dużej mierze w ramach identyfikacji negatywnej wobec organizacji polskiej branży filmowej przed drugą wojną światową²⁴. Eksplorowana w ostatnich latach transnarodowość kina polskiego akcentuje wpływ wydarzeń społecznych i nurtów kulturalnych z Zachodu²⁵. Aktualne pozostają pytania, do jakiej miary formy organizacyjne oraz tendencje stylistyczne i tematyczne polskiego kina były pochodną inspiracji czy akceptacji wzorców radzieckich, oraz jakie było miejsce Polski w sieci kinematografii narodowych, konstytuujących socjalistyczny internacjonalizm filmowy.

Jak dowodzi Andrzej Szczerski, modernizacje z lat 30. XX wieku w sztuce i architekturze w Europie Środkowo-Wschodniej polegały na wykształcaniu własnych, oryginalnych wzorców²⁶, ale czasy powojenne charakteryzowały projekty modernizacji odgórną, prowadzoną głównie w oparciu o wzorce radzieckie. Prace poświęcone powojennym projektom modernizacyjnym wskazują, że znacząco się one różniły, a ich implementacja zależała od dostępnych zasobów ludzkich i pozaludzkich, jak również od tradycji organizujących dane pole społeczne. W książce Johna Connelly'ego pt. *Uniwersytet zniewolony. Sowietyzacja szkolnictwa wyższego w Niemczech Wschodnich, Czechach i Polsce* odnajdziemy analizę środowisk naukowych w perspektywie synchronicznej, uwypuklającej różne źródła i tradycje funkcjonowania uniwersytetów w Niemczech Wschodnich, Polsce i Czechosłowacji. Jak z kolei pokazała socjolożka Agata Zysiak, powojenne zmiany na polskich uniwersytetach (w analizowanym przypadku – na Uniwersytecie Łódzkim) należy interpretować jako element projektu nowoczesnej demokratyzacji szkolnictwa wyższego a nie element odgórnie narzucanej, inspirowanej myślą radziecką, polityki kulturalnej²⁷. Stąd autorka, opisując tworzenie nowego „uniwersytetu socjalistycznego” w robotniczym

24 Michał Pabiś-Orzeszyna, „Fordyfikacje X Muzy”. *Modernizowanie polskiego kina (1945–1955)*, [w:] Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski (red.), *Socrealizmy i modernizacje*, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2017, s. 382–412.

25 Zob. [b.a.], *Transnarodowość kina polskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95 (numer specjalny).

26 Andrzej Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.

27 Agata Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2016, s. 13.

mieście, w istocie próbuje uchwycić proces demokratyzacji szkolnictwa wyższego w jednej ze swych lokalnych artykulacji. Skupienie się na życiu społecznym i mikrohistoriach umożliwia w tym przypadku rewizję poglądów i polemikę z dotychczasowym paradygmatem, opierającym się na narracji o strukturach władzy i rozwiązaniach legislacyjnych. Badania Zysiak dowodzą, że historia uniwersytetu czytana w perspektywie „zniewolenia”²⁸ posiada swój rewers w postaci projektu modernizacyjnego; w której to rola Związku Radzieckiego w procesie tworzenia się polskiej akademii okazuje się bardziej zniuansowana i pełna nieoczywistych sojuszy, a także – konfliktów.

Wyrażam przekonanie, że rozważania o sowietyzacji polskiej i czechosłowackiej kultury filmowej, a także projekcie „socjalistycznego internacjonalizmu filmowego”, można formułować w podobnym kluczu, a więc – zamiast przyglądać się implementacji wzorca radzieckiego – analizować dynamikę wybranych instytucjonalnych aktorów społecznych w całej możliwej jej złożoności.

Wyzwolenie Europy Środkowo-Wschodniej przez Armię Czerwoną pod koniec drugiej wojny światowej zapoczątkowało szeroko zakrojony projekt „międzynarodowej przyjaźni”, który zmienił życie ludzi od Berlina po Władystok²⁹. Celem tego projektu było zjednoczenie różnych krajów w ponadnarodowej, „socjalistycznej wspólnocie” kierowanej przez Związek Radziecki. Sowietci i ich sojusznicy z bloku wschodniego powszechnie określali ten projekt jako „internacjonalizm socjalistyczny” lub „internacjonalizm proletariacki”. Terminy te powstały w połowie XIX wieku w wezwaniu Karola Marksa, by „ludzie pracy” ze wszystkich krajów zjednoczyli się ponad granicami państw w celu obalenia międzynarodowego kapitalizmu³⁰. Po rewolucji październikowej w 1917 r. koncepcja internacjonalizmu socjalistycznego stała się synonimem „światowej rewolucji” – bolszewickiego przekonania, że sukces nowego państwa radzieckiego zależy od fali rewolucji wybuchających w całej Europie. Jak argumentuje Rachel Applebaum, po drugiej wojnie światowej i utworzeniu państw satelickich w Europie Środkowo-Wschodniej, internacjonalizm

28 John Connelly, *Zniewolony uniwersytet. Sowietyzacja szkolnictwa wyższego w Niemczech Wschodnich, Czechach i Polsce 1945–1956*, tłum. Witold Rodkiewicz, Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2014.

29 Rachel Applebaum, *Soviet Power...*, s. 2.

30 Ibidem, s. 3.

socjalistyczny zmienił się z koncepcji aspiracyjnej w pragmatyczne wyzwanie: ustabilizowanie nowego ponadnarodowego systemu socjalistycznego w codziennym życiu.

Pomimo sporów terytorialnych, nieudanych prób zbliżenia i uwikłań w różne sojusze, Polska i Czechosłowacja w XX wieku utrzymywały przyjazne stosunki³¹. Projekt przyjaźni obu państw był wielopłaszczyznowy, obejmował wszystko od koprodukcji filmów, promocji literatury, przez współpracę między fabrykami, po wymianę naukową. Tworzone w duchu ekonomii społecznej opisy współpracy sąsiedzkiej z południowym sąsiadem w okresie PRL-u akcentowały możliwe do osiągnięcia zyski dla rozwoju Polski – uprzemysłowiona i niezniszczona działaniami wojennymi Czechosłowacja jawiła się jako atrakcyjny partner. Z kolei atutem Polski był dostęp do morza, którego nie posiadali Czesi i Słowacy³². Szczególne znaczenie miała pomoc związana z włączaniem się czechosłowackiego przemysłu maszynowego w odbudowę i rozbudowę polskiego³³. Nie zostały jednak urzeczywistnione plany budów wspólnych zakładów produkcyjnych oraz tworzenia kompleksów przemysłowych, jakim miało stać się połączenie Zagłębia Śląsko-Dąbrowskiego z Zagłębiem Karwińsko-Ostrawskim³⁴. Realizacje innych projektów wspólnych budów produkcyjnych napotykały na – jak się okazało niemożliwe do przejścia – trudności związane z ustalaniem cen na dostawy urządzeń czechosłowackich oraz wkładu kapitałowego każdej ze stron³⁵.

[...] istotną przyczyną zaniechania realizacji tych projektów było wycofywanie się naszego południowego sąsiada z tego przedsięwzięcia. Wydaje się, iż Czechosłowacja po zapoznaniu się z możliwościami strony polskiej zwątpiła w korzyści[,] jakie mogłaby osiągnąć we współpracy z nami w budowie

31 O bolesnych epizodach z XX-wiecznej historii Polski i Czechosłowacji zob. Michał Przeperski, *Nieznośny ciężar braterstwa. Konflikty polsko-czeskie w XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

32 *Stosunki gospodarcze polsko-czechosłowackie w latach 1945–1949*, wybór, wstęp i opracowanie Janusz Skodlarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

33 Barbara Durka, *Sąsiedzka współpraca PRL–CSRS*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 11.

34 Ibidem, s. 13–14.

35 Ibidem, s. 14.

wspólnych inwestycji, które w większości miały być zlokalizowane na terenie Polski³⁶.

W obliczu fiaska projektów „koprodukcyjnych”, pozostała możliwość wymiany usług, współpracy towarowej i transportowej oraz współpracy naukowo-technicznej. Współczesne analizy tych fenomenów, oparte na szczegółowych badaniach archiwalnych oraz świadectwach pozyskiwanych w drodze *oral history*, nie tylko pozwalają lepiej zrozumieć „warunki brzegowe” tychże przedsięwzięć, ale także określić ich konsekwencje dla podmiotów w nich występujących. Istniejące badania nad polską migracją zarobkową do Czechosłowacji wskazują, że czasowe przemieszczenia Polek do czeskich fabryk były dla nich formą i szansą ucieczki od ról, w które zostały wtłoczone przez socjalistyczne państwo – roli matki, ale i – robotnicy. Rozpoznanie Ondřeja Klípy udowadniają, że urzeczywistnienie sprawczości kobiet było możliwe dzięki „okienkom transferu” oferowanym w projekcie socjalistycznej przyjaźni polsko-czechosłowackiej³⁷. Z kolei analizowany przez czeskiego socjologa fenomen zlecania polskim firmom budowlanym prac kontraktowych w Czechosłowacji w latach 1967–1990 ujawnia anomalie gospodarki socjalistycznej, która generowała gorsze wyniki niż firmy działające w warunkach rynkowych. Aby szybko i ekonomicznie zrealizować zadania, Czesi zatrudniali polskie firmy budowlane, działające *de facto* w warunkach rynkowych, ponieważ notowały znacznie lepsze i szybsze wyniki niż ich czechosłowackie odpowiedniki³⁸.

Relacje polsko-czechosłowackie miały miejsce także w tzw. szarej strefie. Nieoficjalna wymiana handlowa między społeczeństwami krajów socjalistycznych realizowana była poprzez handel w trakcie wycieczek turystycznych,

36 Ibidem, s. 15.

37 Ondřej Klípa, *Majstr a Malgorzata. Polky v továrnách ČSSR*, Karolinum, Praha 2021. Fragment w języku polskim: idem, *Polskie robotnice w Czechosłowacji. Czy przyjechały, by pozostać?*, tłum. Joanna Derdowska, [w:] Włodzimierz Borodziej, Jerzy Kochanowski (red.), *Bocznymi drogami. Nieoficjalne kontakty społeczeństw socjalistycznych 1956–1989*, Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010, s. 279–303.

38 Ondřej Klípa, ‘They were like soldiers.’ *The case of the Polish builders in Czechoslovakia and their perception by Czechs (1967–1990)*, „Labor History” 2023, t. 64, nr 4, s. 387–405.

ale także za sprawą transgranicznej turystyki zakupowej, napędzanej w latach osiemdziesiątych XX wieku za sprawą tzw. gospodarki niedoboru i kryzysu gospodarczego w PRL³⁹.

Najdynamiczniej rozwijającą się formą kontaktów kulturalnych pomiędzy Czechosłowacją a Polską stała się współpraca w dziedzinie literatury. Realizowano ją poprzez przekłady literatury, a także poprzez wizyty pisarzy z obu krajów oraz organizację wystaw rocznicowych i okolicznościowych. Literatura polska należała do najczęściej tłumaczonych w Czechosłowacji po drugiej wojnie światowej⁴⁰. Polscy pisarze – Zofia Nałkowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Przyboś, Jerzy Andrzejewski, Pola Gojawiczyńska – wielokrotnie gościli w Czechosłowacji, odwiedzając nie tylko Pragę, ale i inne miasta: Kutną Horę, zamek Konopiszczce, Brno⁴¹. Sterowanie kontaktów kulturalnych, nawet jeśli zubażało ich wymiar, pozwalało na wzajemne poznawania kultury sąsiadów i umacniało więzi europejskie regionu – argumentuje Grzegorz Bąbiak⁴².

W okresie PRL prężnie rozwijały się również kontakty naukowe pomiędzy podmiotami i osobami z Polski i Czechosłowacji między innymi w dziedzinie literaturoznawstwa, językoznawstwa, bibliotekoznawstwa, historii, archeologii, pediatrii, matematyki, biochemii i chemii⁴³. Kontynuowane były kontakty między ośrodkami filozoficznymi⁴⁴. Jak zauważają Jan Surman i Tomáš W. Pavlíček, nawet w okresie socjalizmu, gdy państwo dążyło do kontrolowania wymiany międzynarodowej, naukowcy znajdowali sposoby, by omijać ograniczenia

39 Jerzy Kochanowski, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2015, zob. rozdział 9. pt. *Handel turystyczny w PRL*, s. 338–375.

40 Anna Szczepańska-Dudziak, *Polsko-czechosłowackie kontakty kulturalne i naukowe 1945–1956*, „Historia Slavorum Occidentis” 2015, nr 1(8), s. 216.

41 Grzegorz P. Bąbiak, *Wokół „braterskich wizyt” polskich i czechosłowackich twórców w pierwszych powojennych dekadach XX w.*, [w:] Grzegorz P. Bąbiak, Joanna Królak (red.), *Polsko-czeskie tropy kulturalne w XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 95–113.

42 Ibidem, s. 96.

43 Anna Szczepańska-Dudziak, *Polsko-czechosłowackie kontakty...*

44 Sebastian Tańba, *Polsko-czeskie kontakty filozoficzne od czasów najdawniejszych do lat siedemdziesiątych XX wieku*, „Kultura i Wychowanie” 2022, nr 1, s. 143–163.

polityczne⁴⁵. Te nieformalne kontakty były jednak częścią systemu, a przez to uzależnione od formalnych warunków – co ilustruję w dalszej części pracy na przykładzie współpracy Polski i Czechosłowacji w dziedzinie filmu naukowego.

Jestem zdania, że kinematografie narodowe rozpatrywane poprzez relacje ze Związkiem Radzieckim domagają się dogłębnej analizy, która wskazać może, że wzorce proponowane w ramach „internacjonalizmu filmowego” bynajmniej nie były dominujące lub uległy tak znaczącym przekształceniom, że w zasadzie trudno mówić o ich intencjonalnej aplikacji. Stąd internacjonalizm filmowy badany w relacjach dwustronnych (w tym wypadku – relacji polsko-czechosłowackiej), mimo że będący elementem szerszego projektu – „radzieckiego internacjonalizmu filmowego” – okazał się projektem wernakularnym, kształtowanym przez rodzime tradycje, wzorce i, wreszcie, wydarzenia społeczne oraz polityczne.

Jak zostało to już zasygnalizowane, w pracy staram się uruchomić szerszy, transnarodowy kontekst kina polskiego. Moją ambicją jest wyjść poza „metodologiczny nacjonalizm”⁴⁶, wywodzący się z silnie narodowego charakteru polskich nauk społecznych. Jestem przekonana, że omijanie transnarodowych aspektów polskiej kultury filmowej w istocie zubaża rozważania o polskim kinie *per se*, niesłusznie ograniczając jego dynamikę i zasięg wyłącznie do wewnętrznego kontekstu. Istnieje zatem konieczność przeprowadzenia namysłu nad poszczególnymi przypadkami współpracy pomiędzy Polską a Czechosłowacją w odniesieniu do całości kultur filmowych obu krajów. Krytyczne spojrzenie na realizację radzieckiej polityki kulturalnej z uwzględnieniem idiosynkratycznych właściwości lokalnych przemysłów filmowych pozwoli udzielić odpowiedzi na pytanie, jakie czynniki determinowały współpracę pomiędzy Polską a Czechosłowacją. W szerszym zakresie podjęty temat przyczyni się do określenia charakteru przepływu kulturalnego na linii pomiędzy krajami wchodzącymi w skład byłego bloku wschodniego.

Kontakty między kinematografiami w okresie zimnej wojny do tej pory były badane głównie w aspekcie koprodukcji. Tego typu przedsięwzięciom

45 Jan Surman, Tomáš W. Pavlíček, *The formal and the informal in the history of socialist scholarly interconnectedness in East Central Europe*, „N.T.M.” 2024, nr 32, s. 137–166.

46 Ulrich Beck, Jerzy Łoziński, *Władza i przeciwwładza w epoce globalnej. Nowa ekonomia polityki światowej*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2005.

na Zachodzie, w swojej przełomowej monografii, przyglądał się Tim Bergfelder⁴⁷. Znaczenie wschodnioeuropejskich koprodukcji filmowych dla lokalnych przemysłów filmowych i dyplomacji międzynarodowej w ostatnich latach stało się przedmiotem kilku studiów szczegółowych⁴⁸. Przeanalizowane zostały także filmy międzynarodowe, w powstaniu których uczestniczyła Polska⁴⁹. Ponadto istnieją rozległe badania na temat radziecko-amerykańskich koprodukcji i kontaktów kulturalnych⁵⁰ oraz prace omawiające międzynarodowe projekty

47 Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, Berghahn, New York 2005.

48 Zob. Marc Silberman, *Learning from the Enemy. DEFA–French Co-Productions of the 1950s*, „Film History” 2006, t. 18, nr 1, s. 21–45; Stefan Soldovieri, *Finding navigable waters. Inter-German film relations and modernisation in two DEFA barge films of the 1950s*, „Film History” 2006, t. 18, nr 1, s. 59–72; Masha Salazkina, *Soviet–Indian coproductions. Alibaba as political allegory*, „Cinema Journal. Journal of Society for Cinema and Media Studies” 2010, t. 49, nr 4, s. 71–89.

49 Zob. Konrad Klejsa, Schamma Schahadat, *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2012; Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź, *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2013; Brigitte Braun, Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź, *Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2015; Ewa Ciszewska, *Trudna sztuka koprodukcji. O pierwszym powojennym filmie polsko-czechosłowackim „Zadzwońcie do mojej żony” (1958) Jaroslava Macha*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95.

50 Marsha Siefert, *Twentieth-century culture, „Americanization,” and European audiovisuals*, [w:] Konrad Jarausch, Thomas Lindenberger (red.), *Conflicted Memories. Europeanizing Contemporary Histories*, Berghahn Books, New York 2007, s. 164–193; eadem, *Co-producing Cold War culture. East-West film-making and cultural diplomacy*, [w:] Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal (red.), *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War East and West*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, s. 73–94; eadem, *East European Cold War culture(s)? commonalities, alterities and film industries*, [w:] Thomas Lindenberger, Marcus M. Payk, Annette Vowinckel (red.), *Cold War Cultures. Perspectives on Eastern and Western European Societies*, Berghahn, New York 2012, s. 23–54; eadem, *Meeting at a far Meridian. American-Soviet cultural diplomacy on film in the early Cold War*, [w:] Patryk Babiracki, Kenyon Zimmer (red.), *Cold War Crossings. International Travel and Exchange in the Soviet Bloc 1940s–1960s*, College Station, Texas A&M Press, Arlington 2014, s. 166–209.

powstające w wschodnioniemieckim studiu DEFA⁵¹. Przypadki współpracy czeskosłowackiego studia Barrandov z partnerami zachodnioeuropejskimi, w tym m.in. studiem DEFA, stały się przedmiotem rozważań czeskiego badacza Pavla Skopala⁵². Dostrzec można także prace, akcentujące zasadność badania całości kultur filmowych wybranych regionów; w tej optyce koprodukcje stanowią jeden – nie zawsze najważniejszy – wyraz współpracy międzynarodowej⁵³.

Instytucjonalne aspekty współpracy Polski z innymi krajami bloku wschodniego w dziedzinie kinematografii zostały opracowane w odniesieniu do lat siedemdziesiątych⁵⁴. Istnieje korpus prac dotyczących wybranych aspektów filmowej współpracy dwustronnej, przy czym najbardziej kompleksowy zestaw tworzą opracowania relacji polsko-jugosłowiańskich⁵⁵.

51 Marianna Ivanova, *DEFA and East European cinemas. Co-productions, transnational exchange and artistic collaborations*, praca doktorska, University of Texas, Austin 2011; eadem, *Co-productions (un)wanted. 1950s East/West German film collaborations and the impact of Sovietization on DEFA's prestige agenda*, [w:] Pavel Skopal, Lars Karl (red.), *Cinema in the Service of the State. Perspectives on the GDR and Czechoslovakia 1945–1960*, Berghahn, New York–Oxford 2015, s. 107–124.

52 Francesco Di Chiara, Pavel Skopal, *Příliš kruté pro Američany. Carlo Ponti, česká nová vlna a barrandovské koprodukce se západní Evropou*, [w:] Anna Batistová (red.), *Hoří, má panenka [barevná komedie, v níž se tancuje, krade a hasí]*, Národní Filmový Archiv, Praha 2012, s. 56–79; Pavel Skopal, *Na tenkém ledu koprodukční spolupráce. Srovnání žánrové produkce studií Barrandov a DEFA v polovině 60. let na příkladu snímku *Strášená žena* (1965)*, „Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu” 2011, t. 23, nr 3, s. 29–51; idem, *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*, Academia, Praha 2012; idem, *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, nr 1, s. 133–146, <https://doi.org/10.1080/01439685.2017.1285151>

53 Pavel Skopal, *Filmová kultura...*; Karl Lars, Pavel Skopal (red.), *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia 1945–1960*, Berghahn, New York–Oxford 2015.

54 Joanna Szczutkowska, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014; eadem, *Zagraniczna polityka kinematograficzna PRL w latach 70. XX w.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2021.

55 Patrycjusz Pająk, *Festiwal w Puli – początek i koniec filmowego święta w socjalistycznej Jugosławii*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 100, s. 6–21; idem, *Polsko-jugosłowiańskie*