

Nieobecni obecni

Próby powrotu duetu Jiří Voskovec i Jan Werich
na ekran po 1945 roku

KAROL SZYMAŃSKI

Miloš Forman opowiadał, że w latach 60. ubiegłego stulecia przeciętny młody człowiek w Pradze mógł nie wiedzieć, kto jest aktualnie premierem, ale na pewno znał nazwiska Voskovca i Wericha¹. Duet *nierozłącznych a kontrastujących ze sobą powierzchownością, temperamentem i usposobieniem*² komików, jaki Jiří Voskovec i Jan Werich stworzyli w okresie międzywojennym – najpierw i przede wszystkim na deskach Teatru Wyzwolonego (Osvobozené divadlo), a później także na ekranach kinowych – stał się bowiem w powojennej, komunistycznej Czechosłowacji żywą i inspirującą legendą. Marka „Voskovec i Werich” cieszyła się wówczas (i zresztą wciąż w Czechach niezmiennie się cieszy) bezprecedensową popularnością oraz była jednym z najbardziej znaczących i cenionych symboli złotej ery kultury czechosłowackiej lat 20. i 30. XX w., sprzężonym dodatkowo w świadomości społecznej z najszlachetniejszymi ideałami niezależności, demokracji i wolności³.

W artykule chciałbym prześledzić pojawiające się po II wojnie światowej pomysły i projekty filmów, w których Voskovec i Werich mieli ponownie spotkać się na ekranie, a które były odzwierciedleniem między innymi szerszych procesów odzyskiwania i czerpania inspiracji z rodzimego dorobku artystycznego okresu międzywojennego oraz włączania go w obieg kulturowy państwa totalitarnego. Niestety, uprzedzając bieg wypadków, wszystkie te projekty – z różnych powodów: związanych zarówno z barierami produkcyjnymi stosunkowo niedużej, nacjonalizowanej kinematografii, jak i z cechami osobowościowymi i ograniczeniami zaangażowanych w nie twórców, ale też przede wszystkim z uwagi na realia społeczno-polityczne Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej – nie zostały zrealizowane. W przeciwieństwie więc do dorobku teatralnego, literackiego i muzycznego Voskovca i Wericha z czasów I Republiki, który w mniejszym czy większym stopniu, zmiennie w czasie, funkcjonował, był wznawiany, żył i znajdował w CSRS kontynuatorów, nie udało się powojennej kinematografii czechosłowackiej wykorzystać potencjału filmowego i energii tandemu twórczego Voskovec i Werich ani reaktywować jego współpracy i wspólnej obecności na ekranie.

* * *

Voskovec i Werich byli równolatkami (z rocznika 1905, przy czym Werich był o ponad cztery miesiące starszy) i nazywali samych siebie braćmi syjamskimi. Poznali się jako dziesięcioletni chłopcy, a ich przyjaźń przetrwała – mimo emigracji Voskovca w roku 1948 – sześćdziesiąt pięć lat (Werich zmarł w 1980 r., a Voskovec osiem miesięcy później – w 1981 r.). Jako aktorzy i wokaliści, dramaturdzy i tek-

ściarze piosenek, a często też scenografowie i inscenizatorzy, Voskovec i Werich byli głównymi (obok między innymi reżysera Jindřicha Honzla i kompozytora Jaroslava Ježka) twórcami słynnego praskiego Teatru Wyzwolonego. Na scenie tej – począwszy od 1927 r. i pierwszej ich wspólnej rewii zatytułowanej *Vest pocket revue* – kolejnymi, cieszącymi się ogromną popularnością oraz uznaniem krytyków i autorytetów⁴ inscenizacjami stworzyli specyficzną odmianę widowiska uznawaną za jedno z najciekawszych zjawisk ówczesnej europejskiej awangardy teatralnej⁵. W swoich spektaklach łączyli wyrafinowanie intelektualne i estetyczne z formami twórczości popularnej, ludowej czy proletariackiej, znosząc rozdział między „wysokim” i „niskim” i przekształcając tradycyjne, bulwarowe rewie w nowoczesne utwory sceniczne – równe rangą innym gatunkom twórczości dramatycznej – o dużych walorach artystycznych i ideowych⁶. Mieszali w nich poezję, wątki historyczne, motywy z klasycznej dramaturgii, awangardę i publicystykę z pierwiastkami kabaretu, pantomimy, baletu, błazenady cyrkowej i musicalu, przy czym wszystkie te składniki nabierały integralnego charakteru, finezji, pełni blasku i życia dopiero w trakcie realizacji scenicznej⁷. Przedstawienia Teatru Wyzwolonego miały bowiem luźną strukturę, a ogromną rolę odgrywały w nich igraszki językowe i absurdałne, nonsensowne dialogi – *semantyczna kłownada*⁸ Voskovca i Wericha oraz ich bezpośredni kontakt z widownią i improwizacje (z nawiązywaniem do praskich realiów, na aktualne tematy, często z pikantnymi anegdotami). Wszystko to spajała muzyka, najczęściej jazzowa, łącznie z przebojowymi piosenkami wykonywanymi przez artystów nierzadko razem z publicznością. W ciągu stosunkowo krótkiego okresu istnienia Teatr Wyzwolony przygotował dwadzieścia pięć oryginalnych przedstawień, z których każde było grane osiem razy w tygodniu w sali na tysiąc miejsc i miało średnio sto dwadzieścia (najpopularniejsze: dwieście pięćdziesiąt) wystawień – a wszystko to w Pradze liczącej wówczas niecały milion mieszkańców!⁹

Z biegiem lat, wraz ze zmianą sytuacji społecznej i politycznej w Czechosłowacji i Europie, teatr Voskovca i Wericha ewoluował od związków z poetyzmem¹⁰, odzęgniującym się od sztuki zaangażowanej czy ideologicznej, a kładącym nacisk na poezję, abstrakcyjny humor, beztroską zabawę i radość życia, przez coraz wyraźniejsze (zwłaszcza od premier z lat 1933-1934: *Osiol i cień* /*Osel a stín*/; *Kat i błazen* /*Kat a blazen*/ oraz *Świat za kratami* /*Svět za mřížemi*) zaznaczanie stosunku do współczesności, aż do wysunięcia na plan pierwszy elementów parodii i szyderstwa oraz aktualnej, zjadliwej satyry społecznej i politycznej (m.in. przedstawienia *Szmaciana ballada* /*Balada z hadrů*/; *Awers i rewers* /*Rub a líc*/ oraz *Ciężka Barbara* /*Těžká Barbora*/). W związku z tym kolejne przedstawienia Teatru Wyzwolonego – do czasu odebrania mu koncesji i zamknięcia w 1938 r. – stawały się celem kampanii zarówno mniejszości niemieckiej, jak i czeskiej prasy prawicowej, często były zrywane przez nacjonalistyczne bojówki, prowokowały interwencje policji oraz protesty ambasady niemieckiej i... meksykańskiej¹¹, a jednocześnie – w reakcji na te wydarzenia – zamieniały się w niekonwencjonalne manifestacje polityczne i patriotyczne.

Tym, co integrowało całą opisywaną tu różnorodność, była stała obecność duetu Voskovec i Werich, którzy w kolejnych sztukach odgrywali różne postaci i różnie się nazywali (np. Publius Ruka i Sempronius Houska, Krev i Mlíko, Positiv i Negativ), ale zawsze reprezentowali ten sam typ charakterów komicznych. Voskovec



Hej rup!, reż. Martin Frič (1934)

był tym szczuplejszym, przystojniejszym, bardziej eleganckim i lotnym, mówiącym w tempie „allegro”, zaś Werich – tym grubszym, bardziej rubasznym i spontanicznym, działającym w tempie „presto”¹². Według polskiej monografistki Teatru Wyzwolonego, Barbary Teresy Jankowskiej, Voskovec i Werich wypracowali charakterystyczny i niepowtarzalny model sztuki aktorskiej, który opierał się na talencie improwizacyjnym i witalności protagonistów, a przejawiał między innymi w ich przesadnej charakteryzacji i białych twarzach-maskach, w specyficznej intonacji głosu, żywiołowej gestykulacji¹³.

Tworząc nową formułę rewii i kolejne spektakle, Voskovec i Werich nawiązywali wyraźnie do poetyki filmowej¹⁴ (na przykład w znamienny dla siebie sposób za „swojego Stanisławskiego” uznawali komików amerykańskiego slapsticku¹⁵) – nie dziwi więc, że stosunkowo szybko wykorzystali też i przenieśli doświadczenia sceniczne na grunt filmu. W latach 30. pojawili się wspólnie w czterech dziełach¹⁶, które stały się wielkimi przebojami czeskich kin: *Puder i benzyna* (*Pudr a benzín*, 1931) i *Pieniądze albo życie* (*Peníze nebo život*, 1932) w reżyserii Honzla oraz *Hej rup!* (1934) i *Świat należy do nas* (*Svět patří nám*, 1937) w reżyserii Martina Friča. Filmy te oscylują między klasycznym kinem narracyjnym a wodewilem o teatralnej proveniencji¹⁷ z jego specyficznymi puentami, skeczowością, humo-



Pieniądze albo życie, reż. Jindřich Honzl (1932)

rem sytuacyjnym oraz niezobowiązującą atmosferą i luźną formą. O ile jednak dwa pierwsze utwory koncentrują się jeszcze na kłownadzie Voskovca i Wericha, na ich grach słownych i wygrywaniu absurdalności świata, o tyle dwa następne są już zdecydowanie bardziej zaangażowane społecznie i politycznie, komentując aktualny kryzys ekonomiczny, pokazując bezrobocie i ostrzegając przed faszyzmem. *Hej rup!* bywa nawet uznawany za pierwszy czechosłowacki film społeczny¹⁸, proponujący zresztą program pozytywny: „hejrupactwa” jako formy solidarności społecznej czy nawet kooperatywy opartej na uczciwości, dziarskiej przebojowości i serdecznym „kamaradztwie”.

Filmy z Voskovcem i Werichem zasadniczo zdobyły uznanie krytyki, choć wzbudzały dość skrajne oceny, zarówno jeśli chodzi o ich wymowę ideową, jak i stronę artystyczną. Z jednej strony przedstawiano je jako propagandę prosowiecką, a z drugiej były krytykowane przez skrajną lewicę jako niewystarczająco postępowe¹⁹; jedni uznawali, że są zbyt siermiężne, teatralne i mało filmowe, a inni przeciwnie – widzieli w nich dzieła nowoczesne, perfekcyjnie wykonane i świadome najnowszych trendów kinematograficznych, porównywalne z dokonaniem Charlesa Chaplina i René Claira²⁰.

Po wkroczeniu Niemców do Czechosłowacji w 1939 r. Voskovec i Werich wyjechali do Stanów Zjednoczonych, gdzie razem z Ježkiem pracowali między innymi dla radia The Office of War Information (późniejszego Głosu Ameryki), dla którego w ciągu czterech lat przygotowali ponad dwa tysiące audycji dla czeskich słuchaczy w ojczyźnie. Na początku 1945 r. zaczęli też grać na Broadwayu – w cieszącej się dużym powodzeniem (100 przedstawień) Szekspirowskiej *Burzy*: Werich jako Stefano, a Voskovec jako Trinkulo²¹. Po zakończeniu wojny przyjaciele wrócili jednak

do Czechosłowacji i reaktywowali działalność sceniczną – utworzyli Teatr Voskovec i Werich, którego repertuarem i typem inscenizacji nawiązywali do tradycji Teatru Wyzwolonego (wznowili między innymi swą ostatnią przedwojenną sztukę *Pięścią w oko albo Kwiatek do kożucha /Pěst na oko/*, sugerując kontynuację przezwanej aktywności artystycznej).

* * *

Voskovec i Werich planowali również po wojnie powrót na ekrany kinowe. Razem z Karelem Steklým – w 1947 r. opromienionym nagrodą Złotego Lwa w Wenecji za realizację dramatu społeczno-politycznego *Syrena (Siréna)*, który jednak rozpoczął pracę w kinematografii dzięki Voskovcowi i Werichowi (nie wielką rolę w *Pudrze i benzynie*) – Voskovec przymierzał się do współreżyserowania filmu *Z Putimi do Putimi* na podstawie *Przygód dobrego wojaka Szwejka* Jaroslava Haška. Werich miał zagrać w tej ekranizacji głównego bohatera, Voskovec zaś – wachmistrza żandarmerii Flanderkę. Jednakże całkowite przejście władzy przez komunistów po przewrocie lutowym 1948 r. pokrzyżowało wszelkie wspólne plany przyjaciół. Voskovec w maju 1948 r. ponownie wyemigrował i – po dwuletnim pobycie w Paryżu – osiadł na stałe (przechodząc jednak wcześniej prawie roczne internowanie z powodu podejrzenia o sympatie komunistyczne!) w USA. Jako George Voskovec występował tam w teatrach (między innymi w znaczących przedstawieniach na Broadwayu, na przykład jako tytułowy wujaszek Wania, za którego dostał Obie Award w kategorii „najlepszy aktor 1956 roku”), filmach (np. w *Dwunastu gniewnych ludziach /Twelve angry men, 1957/* Sidneya Lumeta, *Butterfield 8 /1960/* Daniela Manna, *Ze śmiertelnego zimna /The spy who came in from the cold, 1965/* Martina Ritta czy *Dusicielu z Bostonu /The Boston strangler, 1968/* Richarda Fleischera), a następnie w serialach i inscenizacjach telewizyjnych. Josef Škvorecký nazwał emigracyjną karierę Voskovca *psstokacizną pełną szekspirowskich wyżyn i dolów telewizyjnych seriali* ²².

Werich natomiast pozostał w Czechosłowacji i z trudem odnajdował się w nowej rzeczywistości politycznej. W działalności teatralnej natrafiał na przeszkody, w tym na czasowe zakazy występów, aż do drugiej połowy lat 50. Występował jednak w filmach ²³, także powstałych przy jego udziale scenariuszowym. Były wśród nich wielkie przeboje tej epoki, pozwalające widzom znaleźć w kinie wytchnienie od schematów i dogmatów socrealistycznych, takie jak *Cesarski piekarz (Císařův pekař a pekařův císař, 1951)* Friča czy *Był sobie król (Byl jednou jeden král... 1954)* Bořivoja Zemana. Ten pierwszy tytuł stał się zresztą powodem czasowego zmrożenia i kryzysu w (korespondencyjnych) stosunkach między Voskovcem i Werichem, Werich wykorzystał bowiem bez zgody przyjaciela i bez informacji w napisach o jego współautorstwie wątki spektaklu *Golem*, przygotowanego przez nich wspólnie w Teatrze Wyzwolonym w 1931 r. (stał się on również podstawą scenariusza do nakręconego w Pradze w 1935 r. francuskiego filmu Juliana Duviviera pod tym samym tytułem). Wszystkie ewentualne zaszłości mogli sobie jednak Voskovec i Werich wyjaśnić podczas pierwszego po rozstaniu spotkania, do którego doszło w atelier BBC w Londynie jesienią roku 1956.

Dopiero załamanie reżimu stalinowskiego i odwilż, a zwłaszcza początek lat 60. – ze stopniowym poszerzaniem zakresu swobód i erupcją życia kulturalnego

w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej – pozwoliły na powrót nazwisk i dzieł Voskovca i Wericha do normalnego publicznego obiegu. Pojawiły się publikacje ich dorobku dramaturgicznego i literackiego oraz piosenek (np. w 1965 r. wydano cieszący się wielkim powodzeniem i kilkakrotnie wznawiany²⁴ zbiór tekstów Voskovca *Kapelusz w krzakach /Klobouk ve křoví/*), wystawiano ich sztuki, wydawano płyty (np. w 1962 r. ukazało się siedmiopłytkowe wydanie zebrane piosenek Teatru Wyzwolonego pt. *Muzyka i piosenki /Hudba a písně/*²⁵, a w 1966 – trzy płytkowy album *Sceny z przedstawień Teatru Wyzwolonego /Scény z her Osvo-bozeného divadla*). Natomiast filmy Voskovca i Wericha wyświetlano już nieco wcześniej: *Świat należy do nas* wznowiono w kinach jeszcze przed komunistycznym przewrotem – w 1947 r., zaś pozostałe tytuły zaczęto pokazywać w latach 1952-1954²⁶. Sam Werich był w latach 1955-1961 szefem praskiego Divadla Satiry (przekształconego w 1958 r. w Divadlo ABC), w którym – wspólnie ze swoim nowym partnerem scenicznym, współautorem i zastępcą artystycznym – Miroslavem Horníčkiem wystawiał między innymi przedstawienia z dorobku Teatru Wyzwolonego (w 1955 r. zaktualizowaną rewię *Caesar*, a w 1960 r. – *Szmaccianą balladę*). Co może jednak donioślejsze, dorobek i legenda Voskovca i Wericha stały się inspiracją i punktem odniesienia dla bardzo żywo rozwijających się wówczas w Czechosłowacji i niezmiernie popularnych teatrów małych form, przede wszystkim dla Divadla na Zábřadli oraz dla stworzonego przez Jiříego Suchý'ego i Jiříego Šlitra Semafora.

* * *

Początek lat 60. otworzył również okres (jak się z perspektywy czasu okazało, stosunkowo krótki, bo ograniczony do tej właśnie „przerwanej” dekady), w którym Voskovec i Werich mogli na nowo, w warunkach reżimu komunistycznego, realnie pomyśleć o reaktywacji jakichś form bezpośredniej współpracy. Obok planów na wspólny występ sceniczny czy książkę pojawiły się też pomysły na realizację wspólnego filmu.

Pierwszy impuls, przecierający szlaki i uzmysławiający nowe możliwości, pojawił się wraz z wielkim, także międzynarodowym (Nagroda Specjalna Jury na festiwalu w Cannes) sukcesem filmu *Gdy przychodzi kot (Až přijde kocour)* Vojtěcha Jasný'ego z 1963 r., do którego Werich napisał dialogi i w którym zagrał wiodącą postać czarodzieja Olivya, a w którym także można było usłyszeć, po raz pierwszy w powojennym kinie, piosenkę z repertuaru Teatru Wyzwolonego (*Oddaj się tańcowi, ruchowi /Holduj tanci, pohybu/ z Ciężkiej Barbary*). Na fali tego sukcesu i ostatecznego, jak się zdawało, zdjęcia z Wericha zakazu występów i rezygnacji z ograniczania jego działalności artystycznej²⁷, kiedy możliwe wydawało się też zaproszenie Voskovca do przyjazdu i pracy w ojczyźnie, Jasný zaplanował obsadzenie obu artystów w projektowanym przez siebie filmie *Ostatni człowiek (Poslední člověk)*. Pomysł tego utworu nie wyszedł jednak ostatecznie poza fazę enigmatycznych notatek, w których reżyser przypisywał (znamiennie!) Werichowi rolę Ziemianina, a Voskocowi – przybysza z innej planety²⁸.

Natomiast bardziej zaawansowany wydawał się projekt filmu *Kominarz i chora-giewki na dachu (Kominik a korouhvičky)*, na którego pomysł Jasný wpadł latem 1963 r.²⁹ Reżyser planował rozwinąć w nim doświadczenia zdobywane w trakcie

realizacji *Gdy przychodzi kot*, a dotyczące wykorzystania feerii barw, ruchu i nowoczesnego baletu, by stworzyć „naiwnie” stylizowaną przypowieść (z użyciem cinemascope’u lub poliekranu, choćby w wizjach lotów czasoprzestrzennych wzorowanych na malarstwie El Greca i Cranacha) o czasach po śmierci Stalina i nastaniu rządów Chruszczowa, które sprzyjały „chorągiewkom”, czyli ludziom chwytającym wiatr i podążającym za jego kierunkiem w zależności od tego, kto akurat sprawował rządy³⁰. Film miał być przy tym również żartobliwą, osadzoną w praskiej scenerii, pełną poezji historią miłości, rozgrywającą się w czasach nadziei i atmosferze rozpoczynających się reform społeczno-politycznych³¹. Z jednej strony patronował mu więc duch René Claira oraz bajka Hansa Christiana Andersena *Pasterka i kominiarczyk*, z drugiej jednak – jako że Jasny pasjonował się wtedy sprawami duchowymi, reinkarnacją, astrologią i światami równoległymi – bezpośrednią inspiracją scenariusza była też książka Jacques’a Bergiera i Louisa Pauwelsa *Poranek magów (Matin des magiciens)*, zajmująca się wpływem magii, okultyzmu i tajnych sprzysiężeń na naukę i społeczeństwo³².

Reżyser planował dla *Kominiarza i chorągiewek na dachu* gwiazdorską obsadę: Jana Brejchová miała grać zdradziecką Kobiętę w Bieli, Emilia Vášáryová – szlachetną i wierną Kobiętę w Niebieskim, Vladimír Menšík – główną Chorągiewkę, zaś Jiří Sovák – diabła Byrose reprezentującego ciemne siły KGB i StB (czesłowsłowackiej „bezpiki”). Jasny od początku liczył także na współpracę z Werichem, któremu przeznaczał rolę Mężczyzny ze Skrzydłami – dobrego głupca wierzącego, że kiedyś wzniesie się do nieba na konstruowanych przez siebie skrzydłach³³. W dokumentach nie znajdujemy co prawda bezpośrednich świadectw, ale możemy przypuszczać, że również przy okazji tego projektu Jasny brał pod uwagę reaktywację duetu Voskovca i Wericha i być może rozważał urzeczywistnienie ich wspólnego ekranowego comebacku. Tym bardziej że – po odrzuceniu kandydatury słynnego mima Ladislava Fialki – miał problem obsadowy z główną postacią *Kominiarza* (otaczanego w trudnych czasach opieką i chronionego przed upadkiem przez – ni mniej, ni więcej – samo Boże Oko³⁴), w którą to postać Voskovec mógł się doskonale wcielić.

Wypadki tak się jednak potoczyły, że Jasny, rozwijając dalej pomysły i scenariusz alegorycznej fantazji i „spektralnego baletu” o *Kominiarzu i chorągiewkach*, zaangażował się równocześnie we współpracę z Werichem nad *Filmfalstaffem*. Niestety również ten projekt nie zakończył się powodzeniem, a co więcej – ostateczne rozstanie obu twórców w wyniku jego fiaska oznaczało także zaniechanie dalszych prac nad *Kominiarzem*³⁵.

* * *

A właśnie *Filmfalstaff* (lub *Babie lato Falstaffa /Falstaffovo babí léto/*) wydawał się ze wszystkich pomysłów Jasny’ego związanych z Werichem i Voskovcem najbardziej dojrzały i najbliższy sfinalizowania. Projekt stanowił przede wszystkim konsekwencję pielęgnowanego przez Wericha przez wiele lat pomysłu – jego „starego konika”³⁶ – na autorską, swobodną adaptację Szekspirowskiego *Henryka IV*.

Filmem tym Werich zamierzał również odnowić współpracę aktorską ze swym dawnym partnerem z Teatru Wyzwolonego³⁷: Jasny’ego przewidywał jako reżysera i współscenarzystę, dla siebie rezerwował rolę Falstaffa, natomiast dla Voskovca

przeznaczał dopisaną do dramatu rolę samego Szekspira. Planowano bowiem, że słynny strاتفordczyk pojawi się na ekranie osobiście, zaś całe dzieło będzie miało formę skierowanego doń listu Wericha (w prologu obaj aktorzy mieli przechadzać się, dialogując, po współczesnej praskiej Kampie). Poza tym w tak zamierzonej adaptacji elementy nowoczesności miały się mieszać z realiami historycznymi, a całość spajałyby typowe dla przedwojennego stylu Voskovca i Wericha improwizacje i komentarze. Wszyscy trzej zaangażowani w pomysł twórcy spotkali się na krótko w lutym 1965 r. w Wiedniu, by omówić scenariusz i doprecyzować szczegóły realizacji, jak również uzgodnić przyjazd Voskovca do Pragi i warunki jego udziału³⁸.

Chociaż *Filmfalstaff* na długo stał się przedmiotem korespondencji Voskovca i Wericha, również on ostatecznie spełził na niczym. Jasný i Werich stworzyli co prawda wspólnie w latach 1964-1965 cztery wersje scenariusza, ale wersji piątej – napisanej już przez samego reżysera (i według niego: bardzo filmowej i pełnej wizji³⁹) – Werich nie zaakceptował i twórcy się rozeszli. Doszło przy tym do trójstronnych nieporozumień: Voskovca irytowały kolejne warianty i zmiany tekstu, uważał też, że reżyser ma do filmu bardziej oko niż ucho, natomiast Werich krytykował powolność Jasný'ego i właściwy mu brak zmysłu dramatycznego. Ponadto okazało się, że możliwości budżetowe i techniczne ówczesnej kinematografii czechosłowackiej są zbyt ograniczone jak na realizację pomysłów barwnego i szerokoekranowego *Filmfalstaffa*, a mglistych zamiarów koprodukcji i równoległej realizacji angielskiej wersji filmu (z planowanym udziałem Petera Ustinova) nie udało się urzeczywistnić. Werich próbował jeszcze po rozstaniu z Jasným omówić kwestię reżyserii swojej adaptacji⁴⁰ z Fričem, Jánem Kadárem, słynnym twórcą animacji Jiřim Trnką i nawet z samym Voskovcem. „Gwoździem do trumny” projektu okazała się ostatecznie informacja o autorskiej adaptacji i ekranizacji *Henryka IV*, której podjął się sam Orson Welles – ze sobą samym w roli Falstaffa (*Falstaff / Campanadas a medianochel*, 1965).

Jasný między opisywanymi wyżej projektami, które miały szansę stać się wehikułem powrotu na ekran legendarnej pary, rozwijał aż do momentu emigracji z Czechosłowacji w 1970 r. jeszcze inne, mniej lub bardziej sprecyzowane, pomysły filmów, w których mógłby się pojawić Werich, a niewykluczone że i Voskovec. Dla tego pierwszego napisał na przykład – jeszcze latem 1964 r. – dwie nowele: *Powrót starego pana (Návrat starého pana)* i *Mój stryjek nieboszczyk (Můj strýček nebožtík)*, które wspólnie miały złożyć się na pełnometrażowy film kinowy⁴¹, jednak po perypetiach z *Filmfalstaffem* również do ich realizacji nie doszło⁴². Udało się natomiast Jasný'emu jeszcze raz Wericha wyreżyserować – w 1965 r. w telewizyjnej, średniometrażowej adaptacji opowiadania O. Henry'ego zatytułowanej *Leczenie falami magnetycznymi (Magnetické vlny léčí)*.

* * *

W 1966 r., kiedy współpraca Wericha z Jasným nad *Filmfalstaffem* zaczęła się pogarszać, Ján Kadár i Elmar Klos zaproponowali duetowi Voskovec i Werich udział w ekranizacji *Inwazji jaszczurów (Válka s mloky)* Karela Čapka – słynnej satyrycznej powieści fantastyczno-naukowej z 1935 r., ostrzegającej przed upadkiem demokracji i porządkiem totalitarnym. Kadár i Klos podejmowali próby realizacji *Inwazji* w praskiej wytwórni na Barrandovie co najmniej od połowy lat 50. i od początku

myśleli o niej jako o międzynarodowej koprodukcji: najpierw (przy wersji scenariusza opracowanej razem ze znanym dziennikarzem i prozaikiem Edvardem Valentą, zresztą pierwowzorem jednej z drugoplanowych postaci w powieści Čapka) – z Indiami, potem – ze Związkiem Radzieckim i Włochami⁴³, a w 1958 r. (na podstawie scenariusza napisanego wspólnie z Jackiem Balchem, przewidującego dwie wersje językowe oraz zdjęcia kręcone między innymi na Balearach i Karaibach) – ze Stanami Zjednoczonymi⁴⁴. Ponieważ wszystkie te wieloletnie starania nie przyniosły wówczas efektów, twórcy powrócili do hołubionego projektu w połowie lat 60., kiedy – po wielkim sukcesie ich *Sklepu przy głównej ulicy (Obchod na korze*, który dostał wyróżnienia aktorskie na festiwalu w Cannes w 1965 r. i Oscara dla filmu zagranicznego w 1966 r.) oraz w czasach rozkwitu czechosłowackiej nowej fali – koprodukcja z Amerykanami czy Japończykami wydawała się znacznie bardziej realna niż w poprzedniej dekadzie.

Słowacko-czeski duet reżyserski Kadár i Klos zamierzał za pośrednictwem adaptacji antyutopii Čapka po raz kolejny w swej twórczości szukać „korzeni zła”⁴⁵ i stworzyć dzieło zaangażowane we współczesne problemy, wzbudzające refleksję i dyskusję; jednocześnie zaś twórcy chcieli zrealizować film powszechnie zrozumiały – *dla całego świata i dla każdego przeciętnego widza*⁴⁶, widowiskowy, z elementami sensacyjnej przygody i erotyki, łączący tradycyjną fabułę ze wstawkami reportażowymi, popularnonaukowymi, a nawet animowanymi. W ówczesnych planach Kadára i Klosa Werich miał z *całą pewnością (jako że innego aktora w tej roli w ogóle nie widzimy*⁴⁷) zagrać główną postać pochodzącego z Czech kapitana van Tocha, który odkrywa na Pacyfiku wyspę zamieszkaną przez inteligentne płazy. W tak pomyślanej *Inwazji jaszczurów* miał również wystąpić Voskovec, odtwarzający nowo napisaną postać dziennikarza telewizyjnego – *porte-parole* autora powieści i reżyserów. Natomiast innej przedwojennej gwiazdzie kina czeskiego i także emigrantowi, Hugo Haasowi, Kadár i Klos przeznaczali rolę przemysłowca Gustawa Bondy’ego – przyjaciela z dzieciństwa van Tocha, który pomaga mu założyć firmę eksportującą płazy jako tanią siłę roboczą.

Ostatecznie jednak również ten projekt z udziałem Voskovca i Wericha nie doszedł do skutku – z powodu zarówno niemożności znalezienia współproducenta zagranicznego oraz pozyskania funduszy na spektakularną adaptację, jak i „ryzykownego” dla władz wydźwięku filmu, który oficjalnie prezentowano jako antyfaszystowski, choć wiadomo było, że jego sednem jest zjadliwe przesłanie antytotalitarne. Po fiasku kolejnego podejścia do *Inwazji jaszczurów* Kadár i Klos zaczęli w końcu 1966 r. przygotowywać – pod tytułem *Woda coś niesie (Niečo nesie voda)* – ekranizację popularnej powieści Lajosa Zilahyego rozgrywającej się w latach 20. ubiegłego wieku na pograniczu słowacko-węgierskim. Tę balladę o miłości, pożądaniu i zdradzie wytwórnia Barrandov planowała wyprodukować wspólnie z amerykańską firmą MPO Videotronics (działającą głównie na rynku reklamowym), zaś międzynarodową obsadę mieli stanowić aktorzy z Czechosłowacji, Jugosławii, Węgier i USA. Latem 1967 r. Kadár zaproponował Voskovicowi rolę starego rybaka, chlubiącego się służbą w austriackiej flocie podczas I wojny światowej; w filmie, jako jeden z członków „trybunału sumienia” – chóru rybaków, miał też wystąpić Werich⁴⁸. Zdjęcia plenerowe nad Dunajem, rozpoczęte w lipcu 1968 r. po skomplikowanych przygotowaniach i rokowaniach produkcyjnych, zostały przerwane po wkroczeniu do Czechosłowacji wojsk Układu Warszawskiego,

na dodatek Kadár zdecydował się na emigrację do USA. Ostatecznie film, ukończony w 1969 r. pod tytułem *Požądanie zwane Anada (Touha zvaná Anada / Adrift)*, miał swoją premierę dopiero w roku 1971. Werich od początku raczej zachowywał dystans do propozycji Kadára i Klosa, natomiast Voskovec bardzo się do niej zapalił – sugerował reżyserom pomysły, proponował poprawki w scenariuszu⁴⁹. W którymś momencie Kadár przestał jednak odpowiadać na jego listy, do tego doszły komplikacje w produkcji filmu i w końcu ani Voskovec (którego rolę przejął Jaroslav Marvan), ani Werich nie znaleźli się w ostatecznej obsadzie *Požądania zwanego Anada*. Szkoda, bo oba projekty Kadára i Klosa stwarzały szansę na ich wspólne pojawienie się na ekranie we wcieleniach zupełnie odmiennych niż przed wojną.

* * *

W pełni Praskiej Wiosny 1968 r. zgodę Wericha i Voskovca na wspólny występ uzyskali także Josef Škvorecký i Evald Schorm (rok wcześniej reżyserował on w telewizji nowelę *Král i jeho žena / Král a žena* z Werichem w roli Henryka VIII). Škvorecký i Schorm zetknęli się w 1966 r. na planie *O uroczystości i gościach (O slavnosti a hostech)* Jana Nĕmca, a poznali bliżej i zaczęli współpracować (w tandemie scenarzysta – reżyser) dzięki gwiazdorskiej parze aktorskiej i małżeńskiej – Janie Brejchovej i Vlastimilowi Brodský'emu. Z ich udziałem nakręcili *Koniec proboszcza (Farářův konec, 1968)*, który okazał się tak *ideálną współpracą*, że postanowili ją kontynuować⁵⁰.

Zaplanowali realizację filmu muzycznego *Morderstwo na szczęście (Vražda pro štěstí)* na podstawie wydanej w 1962 r. *detektivky* – parodystycznej powieści detektywistycznej Jana Zábrany, rozgrywającej się w Pradze w „złoty” latach 30. Jej bohaterem jest doktor filozofii Pivoňka, major bezpieczeństwa, wspominający śledztwo prowadzone w czasach, gdy był prywatnym detektywem w biurze „Ostrowzrok” („Ostrozrak”), należącym do szalonego Toma Lomala. Rolę dr. Watsona u boku Pivoňki w powieści Zábrany pełni Božka Skovajsová – piękna ekspedientka luksusowego domu mody. Natomiast oponentem detektywa jest mizogin i ironista – inspektor policji Vodička⁵¹.

Jedną z głównych pobudek Schorma i Škvorecký'ego przeniesienia na ekran tej powieści pełnej barwnych postaci i krwistych dialogów, toczącej się zarówno w półświatku, jak i w sferach wyższych, była chęć umieszczenia w jednym filmie dwóch artystycznych legend z dwóch różnych epok: Voskovca i Wericha oraz Schorma i Škvorecký'ego. Obok Voskovca i Wericha mieli bowiem w *Morderstwie na szczęście* wystąpić ich powojenni sukcesorzy – twórcy Teatru Semafor: Jiří Suchý i Jiří Šlitr. Przewidywano także udział między innymi jednej z najpopularniejszych piosenekarek czeskich i symbolu lat 60. – Evy Pilarovej⁵².

Niestety, także ten projekt nie doszedł do skutku: na przeszkodzie jego realizacji stanęła przede wszystkim agresja wojsk Układu Warszawskiego w sierpniu 1968 r. i następująca po niej tzw. konsolidacja i normalizacja, uniemożliwiająca Schormowi i Škvorecký'emu pracę w kinematografii, a potem także przedwczesna śmierć Šlitra, w wyniku zatrucia gazem, 26 grudnia 1969 r. A szkoda, bo gdyby pomysł na *Morderstwo na szczęście* powiódł się, to można by myśleć o serii filmowych przygód dr. Pivoňki na podstawie dwóch kolejnych powieści Zábrany: *Morderstwo z gwa-*

rancją (*Vražda se zárukou*, 1964) i *Morderstwo w zastępstwie* (*Vražda v zastoupení*, 1967) – i tym samym o kolejnych występach Voskovca i Wericha.

Pewne przecucie zaś, jak mógłby wyglądać utwór Schorma – uwzględniając zupełnie inne predyspozycje i temperamenty reżyserów – daje zrealizowana mniej więcej w tym samym czasie według scenariusza Škvorecký'ego sensacyjno-muzyczna *Zbrodnia w nocnym klubie* (*Zločin v šantánu*, 1968) Jiříego Menzla, w której wzięła udział i ekipa Semafora z Suchým i Šlitrem na czele, i Pilarová.

* * *

W zmienionej po upadku Praskiej Wiosny (podczas której *notabene* jednym z przebojów śpiewanych na ulicach była piosenka Teatru Wyzwolonego *Do widzenia w lepszych czasach* /*Na shledanou v lepších časech*/ ze spektaklu *Robin zbojník* /*Robin zbojník*/⁵³) sytuacji społeczno-politycznej myślenie o wspólnej pracy Voskovca i Wericha w Czechosłowacji stało się niemożliwe. Tym bardziej że Voskovec zaangażował się na emigracji bardzo aktywnie w akcję poparcia czechosłowackich reform i sprzeciwu wobec interwencji wojsk Układu Warszawskiego (był między innymi lektorem angielskiego komentarza do zawierającego zdjęcia kręczone w Pradze w sierpniu 1968 r. filmu Němca *Oratorium dla Pragi* /*Oratorium pro Prahu*/, przemyczonego na Zachód, przemontowanego przez kanadyjski National Film Board i rozpowszechnianego jako *Seven days to remember*). Werich natomiast, który sygnował razem z ponad setką tysięcy obywateli (wśród nich z kilkuset osobami publicznymi i artystami) opublikowany w czerwcu 1968 r. w „Literárních listech” słynny manifest Praskiej Wiosny *Dva tisíce slov*⁵⁴ – wzywający do społecznej aktywizacji na rzecz kontynuacji i pogłębienia reform oraz do oporu przeciw kwestionującym te reformy naciskom władz radzieckich – po inwazji sierpniowej wyjechał razem z żoną i córką do Wiednia. W 1969 r. wrócił jednak do Czechosłowacji, mimo że normalizacja czasów Gustáva Husáka przyniosła po raz kolejny ograniczenia jego działalności: nie wydawano jego (i Voskovca) tekstów i piosenek, zakazem objęto filmy i przedstawienia z jego udziałem czy jego współautorstwa. Zakaz ten zdjęto dopiero po podpisaniu przez Wericha w 1977 r. tzw. antykarty, będącej odpowiedzią reżimu na rodzącą się w Czechosłowacji opozycję i Kartę 77. Jednakże schorowany i rozczarowany Werich, choć niezmiennie cieszący się w społeczeństwie czeskim wielką popularnością, w tym okresie z rzadka pojawiał się publicznie.

Wszystko to nie przeszkodziło jednak Voskovcowi i Werichowi snuć, na ogół korespondencyjnie, kolejnych pomysłów na wspólną pracę. Myśleli na przykład o realizacji filmu w USA, skoro niemożliwe stało się to w ojczyźnie. Miał go wyreżyserować inny posierpniowy emigrant – Ivan Passer, twórca jednego z czołowych dzieł nowej fali, *Intymnego oświetlenia* (*Intimní osvětlení*, 1965), który w pierwszej połowie lat 70. z powodzeniem kontynuował karierę na amerykańskim rynku. Voskovec i Werich planowali zagrać dwóch emerytów – pana V. i pana W., z których jeden żyje w Ameryce, a drugi gdzieś w komunistycznej Europie. Osia fabularną filmu, który we flashbackach sięgałby aż do późnych lat 30., miało być spotkanie bohaterów po latach, z jednej strony stanowiące dla nich szok oraz wzbudzające uczucia żalu i goryczy, a z drugiej strony pozwalające im odmłodzić i znaleźć zbawienie w spojrzeniu na przeszłość z nowej perspektywy schyłku życia⁵⁵. Niestety, również ten – ostatni i bardzo autobiograficzny – pomysł na filmową

współpracę pozostał jedynie na papierze. Po raz ostatni przyjaciele spotkali się w Wiedniu w 1974 r.

* * *

Nieudane próby zrealizowania w powojennej rzeczywistości filmu, w którym spotkaliby się na nowo legendami i niezwykle popularni artyści międzywojennego teatru i kina, odzwierciedlały niemożność pełnego i swobodnego przywrócenia tradycji artystycznej w Czechosłowacji rządzonej przez komunistów. Tym samym nie udało się też wykorzystać kreatywnej, ożywczej i sprawdzonej chociażby w trudnych latach 30. energii twórczej Voskovca i Wericha w podejmowanych przez powojenne kino czechosłowackie (nie tylko nowofalowe) wielokierunkowych i często innowacyjnych próbach rozpoznania, artystycznego opisanie oraz wyrazistego skomentowania ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej w atrakcyjnym dla widzów kształcie.

KAROL SZYMAŃSKI

- ¹ Cyt. za: J. Škvorecký, *All the bright young men and women. A personal history of the Czech cinema*, tłum. M. Schonberg, Toronto 1975, s. 23.
- ² Z. Raszewski, *Przedmowa*, w: B. T. Jankowska, *Przygoda teatralna Voskovca i Wericha (1927-1938)*, Wrocław 1977, s. 7.
- ³ P. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, London 2005, s. 17; zob. także np. wspomnienia Josefa Škvorecký'ego (dz. cyt., s. 23) czy Jiříego Menzla (*Rozmarná léta*, Praha 2013, s. 194-195).
- ⁴ Np. odwiedzającego Pragę Wsiewołoda Meyerholda (J. M. Burian, *The Liberated Theatre of Voskovec and Werich*, „Educational Theatre Journal” 1977, nr 2, s. 154).
- ⁵ Z. Raszewski, dz. cyt., s. 8.
- ⁶ B. T. Jankowska, *Przygoda teatralna...* dz. cyt., s. 22, 178.
- ⁷ Tamże, s. 11.
- ⁸ Określenie Romana Jakobsona – cyt. za: P. Hames, *Czech and Slovak cinema. Theme and tradition*, Edinburgh 2010, s. 34.
- ⁹ J. M. Burian, dz. cyt., s. 153, 156.
- ¹⁰ Teatr Wyzwolony rozpoczął działalność jako sekcja awangardowego, reprezentującego poetyzm ugrupowania twórczego „Devětsil” (M. Schonberg, *Rozhovory s Voskovcem*, Praha 1995, s. 51).
- ¹¹ B. T. Jankowska, dz. cyt., s. 114, 124, 125.
- ¹² Z. Raszewski, dz. cyt., s. 7; B. T. Jankowska, dz. cyt., s. 132.
- ¹³ Tamże, s. 39. W 2012 r. ukazało się czeskie, zaktualizowane wydanie książki Jankowskiej pt. *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha. Co jste ještě nečteli*.
- ¹⁴ Por. tamże, s. 178.
- ¹⁵ P. Hames, *Czech and Slovak cinema...* s. 34.
- ¹⁶ Już w 1930 r. Voskovec i Werich wystąpili jako czescy konferansjerzy oraz aktorzy w jednym z numerów komiczno-muzycznych (zatytułowanym *Trzech policjantów /Tři strážníci/*) w amerykańskim filmie *Parada Paramountu (Paramount revue lub Paramount on parade*, reż. D. Arzner i in.). Kilku pomysłów filmowych Voskovca i Wericha podejmowanych w latach 30. nie udało się zrealizować (np. *Robinson i Piętaszek /Robinson a Pátek/* czy *Golem*).
- ¹⁷ P. Hames, *Czech and Slovak cinema...* dz. cyt., s. 35.
- ¹⁸ Tamże, s. 34.
- ¹⁹ Tamże, s. 35.
- ²⁰ Zob. *Panorama českého filmu*, red. L. Ptáček, Praha 2000, s. 43.
- ²¹ J. M. Burian, *Leading creators of twentieth century Czech theatre*, London 2002.
- ²² Cyt. za: J. Voráč, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*, Brno 2004, s. 23.
- ²³ Spłacił między innymi daninę nowej władzy komunistycznej, pojawiając się w 1949 r. w roli Hermanna Göringa w monumentalnym radzieckim *Upadku Berlina (Padienije Bierlina)*, nagrodzonym Wielką Nagrodą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karłowych Warach w 1950 r., a stanowiącym drugą część niesławnej, apologetycznej Stalina, trylogii Michaiła Czajurego.

- ²⁴ J. Voskovec, J. Werich, *Korespondence II*, red. L. Matějka, Praha 2007, s. 157.
- ²⁵ Chociaż piosenki Ježka, Voskovca i Wericha były już w latach 30. wydawane w opracowaniu na fortepian i nagrywane na płyty, to dopiero zestaw *Hudba a písně* (przygotowany przez Václava Holzknechta) stanowił pierwszą pełną edycję tego dorobku.
- ²⁶ V. Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930-1996*, Praha 1996, s. 119, 295, 343, 398.
- ²⁷ Zob. więcej: V. Jasný, *Život a film*, Praha 1999, s. 32.
- ²⁸ J. Vorač, *Nerealizovaný scénář Vojtěcha Jasného*, „Iluminace” 2003, nr 1, s. 105.
- ²⁹ J. Vorač, *Český film w exilu...* dz. cyt., s. 96.
- ³⁰ J. Vorač, *Nerealizovaný scénář...* dz. cyt., s. 104; wypowiedź Jasný’ego w: A. J. Liehm, *Ostre sledované filmy. Československá zkušenost*, Praha 2001, s. 182.
- ³¹ V. Jasný, dz. cyt. s. 73; J. Vorač, *Nerealizovaný scénář...* dz. cyt. s. 111.
- ³² Tamże, s. 103-104.
- ³³ Tamże, s. 105.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Jasný powrócił do projektu – pod nieco zmodyfikowanym tytułem *Kominiarczyk [sic!] i chorągiewki* (*Kominiček a korouhvičky*) – w 1970 r., na emigracji w Niemczech i w zupełnie innej epoce. Doświadczenie zdławienia Praskiej Wiosny przekształciło pierwotny pomysł bajkowej fantazji i alegorii w apokaliptyczną, pełną przemocy przypowieść o czeskim narodzie i wydarzeniach lat 1968-1970. Starania Jasný’ego o realizację scenariusza w Niemczech, Austrii, Chorwacji i USA nie przyniosły efektów, mimo np. zgody Kirka Douglasa na udział w filmie w roli Mężczyzny ze Skrzydłami (tamże, s. 107, 111, 113).
- ³⁶ *Pracuję nad scenariuszem filmu o Falstaffie. Muszę dodać, że jest to mój stary „konik”. Zawsze kiedy znajdowałem wolną chwilę, zabierałem się do tłumaczenia Szekspirowskiego „Henryka IV” – cyt. za: [y], *Jeszcze jeden „Falstaff”. Jan Werich o swojej pracy*, „Ekran” 1966, nr 38, s. 13.*
- ³⁷ J. Voskovec, J. Werich, *Korespondence II...* dz. cyt. s. 76.
- ³⁸ Tamże, s. 157.
- ³⁹ J. Vorač, *Nerealizovaný scénář...* dz. cyt., s. 105.
- ⁴⁰ Werich przetłumaczył i adaptował *Henryka IV* ze sobą w roli głównej w Divadle S. K. Neumanna w 1964 r.
- ⁴¹ V. Jasný, dz. cyt., s. 32, 39.
- ⁴² Jasný ostatecznie przeniósł na ekran obie nowele w 1977 r. w Austrii, z udziałem tamtejszych aktorów, pt. *Rückkehr* (tamże, s. 32, 38-39).
- ⁴³ *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*, red. P. Skopal, Praha 2013, s. 132; V. Zýzková, *Nerealizované československé sci-fi scénáře*, „Filmový Přehled”, <http://www.filmovyprehled.cz/Revue/Fokus/Nerealizovane-ceskoslovenske-sci-fi-scenare> [dostęp: 8.09.2016]; zob. także *Wiadomości zagraniczne. Krótko o wszystkich*, „Film” 1955, nr 51-52, s. 8.
- ⁴⁴ *Naplánovaná kinematografie...* s. 133; *Krótka o wszystkich*, „Film” 1958, nr 10, s. 14; *Współprodukcja USA-CSR*, „Teatr i Film” 1958, nr 6, s. 18.
- ⁴⁵ V. Zýzková, dz. cyt.
- ⁴⁶ *Kadar i Klos mówią o „Inwazji jaszczurów” oraz ujawniają tajemnice wspólnego warsztatu reżyserskiego. Spotkanie ze zdobywcami „Oscara”*, notował Cz. Michalski, „Ekran” 1966, nr 33, s. 10.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ V. Macek, „*Touha zvaná Anada*” aneb rozpad dvojice Ján Kadar – Elmar Klos, w: *Pražské jaro 1968. Literatura – Film – Média. Materiály z mezinárodní konference pořádané Literární akademii za spolupráce s Městskou knihovnou Praha 20.–22. května 2008*, Praha 2009, s. 220, 224.
- ⁴⁹ Tamże, s. 222.
- ⁵⁰ J. Bernard, *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den*, Praha 1994, s. 96.
- ⁵¹ M. Zelinský, *Zábrana, Jan: Vražda pro štěstí*, <http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1607> (dostęp: 8.09.2016).
- ⁵² J. Škvorecký, dz. cyt., s. 159.
- ⁵³ A. Horáčková, *Nekuř, prase, psal Voskovec Werichovi. Vyšly jejich poslední dopisy*, „IDNES.cz”, http://kultura.zpravy.idnes.cz/nekur-prase-psal-voskovec-werichovi-vysly-jejich-posledni-dopisy-1c8-/literatura.aspx?c=A080913_1046568_literatura_kot (dostęp: 8.09.2016).
- ⁵⁴ J. Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945-2012)*, Praha 2013, s. 129.
- ⁵⁵ Pomysły na film rekapitułuje np. Voskovec w liście do Wericha z 12.06.1971 r. – J. Voskovec, J. Werich, *Korespondence III*, red. L. Matějka, Praha 2008, s. 148-149; zob. także M. Schonberg, dz. cyt., s. 93.