

# Trudna sztuka koprodukcji

O pierwszym powojennym  
filmie polsko-czechosłowackim  
*Zadzwońcie do mojej żony* (1958) Jaroslava Macha

EWA CISZEWSKA

Specyficzne warunki funkcjonowania środkowoeuropejskich kinematografii narodowych w ramach upaństwowionych kinematografii i polityczne podporządkowanie centrali w Moskwie sprawiły, że funkcja koprodukcji realizowanych w krajach Bloku Wschodniego różniła się znacząco od hollywoodzkich czy zachodnioeuropejskich. Filmowa Europa lat 20. XX wieku upatrywała sposobu na stawienie czoła globalnemu Hollywood głównie w umowach dystrybucyjnych i kontyngentach, w mniejszym stopniu w koprodukcjach<sup>1</sup>. Dzięki doborowi tematów i międzynarodowej obsadzie powstawały filmy „kontynentalne”, nieprzypisane do żadnej narodowości, które miały podkreślać kosmopolityczny charakter Europy<sup>2</sup>. Celem koprodukcji realizowanych po II wojnie światowej przez Francję i Włochy było wzmocnienie konkurencyjności filmów europejskich i poszerzenie rynków eksploatacji – dla przykładu w 1957 roku we Francji ponad połowa filmów powstała we współpracy z koproducentem zagranicznym<sup>3</sup>.

W pierwszych latach powojennych większość krajów bloku wschodniego podpisała umowy o współpracy kulturalnej ze swoimi socjalistycznymi sąsiadami. Już w tych ogólnikowych dokumentach była mowa o wspieraniu międzynarodowej współpracy w dziedzinie kinematografii, a deklaracje szczegółowe doprecyzowywały, że jednym z elementów zacieśniania stosunków powinno być wspólne zrealizowanie filmów. Koprodukcje bardziej niż orężem na międzynarodowym rynku miały być braterską kooperacją, świadectwem bliskości współpracujących państw. I choć zdawałoby się, że warunki dla realizacji koprodukcji są więcej niż dobre (sprzyjające okoliczności polityczne i gwarancja budżetu pod warunkiem skierowania filmu do dystrybucji), to droga od oficjalnych deklaracji do ich realizacji okazała się dłuższa i bardziej skomplikowana niż można przypuszczać.

Przyczyną wieloletniej stagnacji na tym obszarze, trwającej mniej więcej do 1956 roku, była polityka Moskwy. Decydenci z Rosji nie tylko przyglądali się z niechęcią – co było zrozumiałe – próbom współpracy między krajami socjalistycznymi i kapitalistycznymi, ale ku ogólnemu zaskoczeniu wysyłali także negatywne sygnały na wieść o planowanych wspólnych inicjatywach krajów bloku wschodniego, motywując to troską o ideologiczną jakość projektów<sup>4</sup>. Aplikowana od 1948 roku polityka kulturowego izolacjonizmu nie tylko zastopowała realizację ambitnych założeń Mosfilmu (minister kinematografii Iwan Bolszakow i jego zastępca Michaił Kałatozow planowali, że za sprawą koprodukcji – zarówno z krajami socjalistycznymi, jak i kapitalistycznymi – moskiewska wytwórnia stanie się europejskim potentatem filmowym, produkującym 80-100 filmów rocznie)<sup>5</sup>, ale

także miała wpływ na sytuację w całej Europie Środkowej. Wobec ostrego kursu politycznego i braku wsparcia ze strony Sowietów realizacja założeń opisanych w dokumentach o współpracy między poszczególnymi krajami Bloku Wschodniego stała się możliwa dopiero w drugiej połowie lat 50., w obliczu liberalizacji systemu biurokratycznego i względnej swobody kontaktów z Zachodem.

Już powyższa rekapitulacja wskazuje, że niezależność i samodzielność narodowych rynków kinematograficznych Europy Środkowej była iluzją. Ich działanie było uzależnione od kursu wyznaczanego przez Moskwę. Zasadne jest więc – za Pavlem Skopalem – mówić o filmowej kulturze bloku wschodniego jako systemie globalnym, w ramach którego w narodowych przemysłach filmowych dochodziło do paralelnych zdarzeń <sup>6</sup>.

### Koprodukcja jako proces negocjowania znaczeń

Powstanie każdej koprodukcji jest procesem, w którym zderzają się sprzeczne interesy i stereotypy. Spośród koprodukcji polsko-czechosłowackich najwładźniejszym przykładem procesu negocjowania znaczeń są losy powstania i recepcja filmu *Zadzwońcie do mojej żony* (*Co řekne žena*, 1958) Jaroslava Macha. Rekonstrukcję i analizę powstawania filmu umożliwiają materiały archiwalne dające wgląd w cały proces produkcji: od akceptacji pomysłu, przez zmiany wprowadzane w kolejnych wersjach scenariusza, okoliczności realizacji aż po recepcję w Polsce, Czechosłowacji i za granicą. Przedmiotem moich rozważań będzie więc nie tylko film, który powstał, ale także wszystkie jego potencjalne wersje. Wyrażam przekonanie, że przedstawiony *case study* współpracy polsko-czechosłowackiej ukaże zasadność ponadnarodowego spojrzenia na historię polskiej i czeskiej kinematografii oraz zysk płynący z równoległej lektury materiałów archiwalnych.

*Zadzwońcie do mojej żony* to film ważny z kilku powodów: był historycznie drugą – po *Dwunastu krzesłach* Michała Waszyńskiego i Martina Friča z 1933 roku – a po II wojnie światowej pierwszą koprodukcją polsko-czechosłowacką. Film powstał w wyniku współpracy dwu krajów we wszystkich stadiach produkcji. Status pierwszeństwa gwarantował mu wysoki budżet i wszelkie ułatwienia przysługujące filmom „priorytetowym”, ale zarazem kładł na nim obowiązek „słusznej perspektywy” i prawidłowej wymowy ideologicznej. Kolejną okolicznością czyniącą z tego dzieła – przynajmniej od razu, niezbyt udanego – przedmiot wart rozważań jest fakt, że film tematyzował relacje polsko-czechosłowackie, przypisując im charakterystyczny dla socjalistycznych koprodukcji tamtego okresu schemat relacji miłosnej <sup>7</sup>. Biorąc pod uwagę prestiżowy wymiar owej koprodukcji, wizerunek obu narodów i relacji ich łączących, można ją potraktować nie tylko jako sumę ówczesnych stereotypów i wiedzy o sąsiadach, ale także jako wyraz oficjalnej polityki kulturalnej <sup>8</sup>.

### Współpraca polsko-czechosłowacka w latach 1945-1957

Choć deklaracja polsko-czechosłowacka o współpracy w dziedzinie twórczości filmowej i wymiany filmów została podpisana już w 1947 r. <sup>9</sup>, a realizacja wspólnego filmu pełnometrażowego została wpisana w program działalności na 1948 r. <sup>10</sup>, to pierwsza powojenna koprodukcja powstała dopiero dekadę później.

Nie oznacza to wcale, że okres dziesięciu lat pomiędzy podpisaniem umowy a realizacją pierwszej koprodukcji stanowił białą plamę w polsko-czechosłowackich relacjach kulturalnych. Wzajemne kontakty istniały w postaci podróży studyjnych pisarzy, wizyt zespołów teatralnych i muzycznych oraz tłumaczeń literatury. Działania te miały charakter oficjalny, a beneficjentami wojaży zagranicznych byli ludzie kultury, których poglądy polityczne były zgodne z linią Partii <sup>11</sup>.

Mimo braku wspólnego filmu kinematografia była polem, na którym współpraca polsko-czechosłowacka rozwijała się wyjątkowo intensywnie. Wskutek działań wojennych polski przemysł kinematograficzny praktycznie przestał istnieć, wiele inicjatyw edukacyjnych i organizacyjnych projektowanych jeszcze przed wojną nie doszło do skutku, ludzie rozproszyli się. Dla odradzającego się kina polskiego możliwość angażu i współpracy z fachowcami z zagranicy była okolicznością nie do przecenienia. Dlatego w pierwszych latach powojennych współpraca polsko-czechosłowacka była jednostronna: stroną dającą była Czechosłowacja, a biorącą Polska. Ta nierównorzędna relacja jest widoczna na przykład w programie tamtejszej kinematografii na rok 1948, gdzie Film Czechosłowacki jest zobowiązany do udzielenia Polsce wsparcia przynajmniej stypendia polskim praktykom i adeptom sztuki filmowej; do przeprowadzenia szkolenia w Zlinie podczas Letniej Szkoły Filmowej oraz zagwarantowania kilku stypendiów dla polskich studentów na Wydziale Filmu w Akademii Sztuk w Pradze. Film Polski nie otrzymał do realizacji żadnych zadań szczegółowych <sup>12</sup>.

Niewątpliwie najbardziej wyrazistym przykładem powojennej współpracy polsko-czechosłowackiej jest kooperacja polskiego reżysera Aleksandra Forda i czeskiego operatora Jaroslava Tuzara przy trzech filmach: *Ulica Graniczna* (1949), *Młodość Chopina* (1952) i *Piątka z ulicy Barskiej* (1954) <sup>13</sup>. Ponadto czeski reżyser Bořivoj Zeman nakręcił w Polsce film *Powrót* (alternatywy tytuł: *Ślepy tor*, 1948) na podstawie pomysłu Tadeusza Kańskiego. Warto także odnotować niezrealizowany projekt filmu fabularnego *Jeden więcej* (tytuł alternatywny: *Autobus*) wedle pomysłu Jana Kadára i Bořivoja Zemana. Konspekt Kadára i Vratislava Blažka zdradzał schemat produkcyjny, którego sednem było poszukiwanie dywersanta bruźdzącego na polu współpracy polskich i czeskich mechaników autobusowych. *Wybieramy tematykę współczesną – brzmiały zdania wprowadzenia do scenariusza – gdyż uważamy ją za lepszą od tematów historycznych, niosących zawsze ze sobą niebezpieczeństwo patosu i jednocześnie unikamy celowo tematów z niedawnej przeszłości (lata przedwojenne), które podobnie do tematów okupacyjnych, nie mają tych przeblasków humoru, którego potrzebujemy do wytworzenia przyjaznej atmosfery wzajemnego zaufania i serdeczności* <sup>14</sup>. Projekt scenariusza Stanisława Dygata zawierał owe „przeblaski humoru”, autor nie uniknął jednak pułapki schematyzmu, wynikającej z ramy narzuconej przez pomysł Kadára i Zemana. Może i dobrze, że trop filmu urywa się na dwóch projektach scenariusza i streszczeniu, zdeponowanych w FilMOTECE Narodowej w Warszawie.

W latach 50. współpraca nie była tak intensywna jak zaraz po wojnie. Polska kinematografia stawała się coraz bardziej samodzielna, a nowo powstałe hale Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi pozwalały organizować produkcję na miejscu, bez konieczności korzystania z praskiego studia Barrandov (tam realizowano wymienione filmy Forda). Jednocześnie narastała formalizacja stosunków i nacisk na realizację oficjalnie przyjętych założeń. Jednym z nich było nakręcenie koprodukcji

– filmu, w którym obie strony byłyby partnerami artystycznymi i finansowymi (filmy nakręcone przez Forda z operatorem Tuzarem były produkcjami polskimi). Zamiar ten udało się wcielić dopiero w drugiej połowie lat 50., a jego owocem był film *Zadzwoncie do mojej żony* Jaroslava Macha.

### Perypetie wokół scenariusza na Komisji Ocen Scenariuszy

Scenariusz filmu *Zadzwoncie do mojej żony* stał się 26 kwietnia 1957 r. przedmiotem posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy, której przewodniczył prezes Leonard Borkowicz<sup>15</sup>. Obok Borkowicza w Komisji zasiadło 17 członków – wśród nich pisarze i scenarzyści (Jerzy Andrzejewski, Roman Bratny, Stanisław Dygat, Ludwik Starski, Aleksander Ścibor-Rylski), reżyserzy (Antoni Bohdziewicz, Jerzy Kawalerowicz, Jan Rybkowski, Jerzy Zarzycki), pracownicy pionu produkcji (Edward Zajiček), a także niewymienieni z nazwiska „przedstawiciele kinematografii czeskiej” (jednym z nich był reżyser filmu Jaroslav Mach).

Dyskusja rozpoczęła się od serii bardzo krytycznych wypowiedzi dyskredytujących scenariusz jako *ilustrację chorobliwej obsesji podejrzeń erotycznych*, niósący *nieprzyjemny smak* i cechujący się *anachronicznym dowcipem, staroświeckim i ciężkim* (Bohdziewicz). Podnoszono, że postacie są *plaskie i jednakowe* (Bohdziewicz), a ponadto w scenariuszu *jest wiele nieprawdy o Polsce i Czechosłowacji* (Kawalerowicz). Gdy do negatywnych głosów dołączyli Andrzejewski, Bratny, Braun i Toeplitz, wydawało się, że sprawa jest przesądzona i scenariusz nie zostanie zaakceptowany. Tymczasem pojawiły się wypowiedzi wzywające do zmiany optyki: do oceny filmu przez pryzmat nie jego walorów artystycznych, ale wymowy ideologicznej. Nie próbowano przekonywać, że scenariusz jest dobry – zgadzano się, że wymaga on gruntownych przeróbek – podnoszono natomiast wagę powstania pierwszej powojennej koprodukcji polsko-czechosłowackiej. Największymi obrońcami projektu byli Ścibor-Rylski, Zarzycki i Ludwik Starski. Ten ostatni podniósł interesujący argument na rzecz przyjęcia scenariusza, przypomniał mianowicie fakt omyślności Komisji, często z entuzjazmem przyjmującej tematy, z których później powstawały słabe filmy. Starski jako jedyny z dyskutantów podał także inne niż ideologiczne i wizerunkowe argumenty na rzecz zrealizowania koprodukcji. Przypomniał on o aspekcie ekonomicznym, wedle którego koprodukcja dla Polski miała kosztować *tylko 2,5 mln. zł*. Ponadto zauważył, że *Czesi będą ten film eksploatować u siebie*, co niewątpliwie zwiększało szanse pozyskania widowni i potencjalnego sukcesu międzynarodowego.

Wypowiedzi „przedstawicieli kinematografii czeskiej” wyrażają najpierw zdumienie, a następnie zdenerwowanie ostrym stanowiskiem polskich kolegów. Widoczne jest przejście od argumentów akcentujących stan zaawansowania projektu i włożoną pracę oraz próby odwołania się do autorytetów (*autorem scenariusza jest znany czeski satyryk*), by skończyć na podejrzeniach o niechęć Polaków do współpracy z Czechami. Czesi zinterpretowali krytykę scenariusza jako wyraz dezaprobaty nie tyle dla tego konkretnego projektu, ile dla współpracy koprodukcyjnej w ogóle. Wobec takich argumentów Polakom nie zostało nic innego, jak zapewnić o chęci kooperowania z bratnimi kinematografiami i przyjęcie scenariusza pod warunkiem wprowadzenia zmian, których opracowaniem miał się zająć Ludwik Starski, deklarujący *bezinteresowną współpracę przy tym filmie*. Korekty przebiegły

w błyskawicznym tempie, bo już w maju 1957 r. rozpoczęto realizację, która trwała do lutego 1958 r. Premiera w Czechosłowacji odbyła się we wrześniu 1958 r., a w Polsce trzy miesiące później.

### Zmiany w scenariuszu

Argument na rzecz jakości tekstu przedłożonego na KOS-ie głosił, że *scenariusz był opracowany w kilku wersjach, a autorzy pracują nad nim już od ubiegłego roku*. Rzeczywiście, do dziś w archiwach – zarówno polskich (Filmoteka Narodowa), jak i czeskich (Archiwum Studia Filmowego Barrandov<sup>16</sup> oraz Narodowe Archiwum Filmowe w Pradze) zachowało się kilka wersji tekstu. Ich liczba nie świadczy jednak – jak chcieli tego twórcy – o wysokiej jakości opracowanego materiału; jest raczej świadectwem łączenia licznych, niekiedy sprzecznych interesów: z jednej strony wyraźne jest nachylenie tekstu w stronę komedii biurokratycznej i satyry komunalnej<sup>17</sup>, z drugiej jest widoczna chęć stworzenia czegoś na wzór komedii romantycznej, w której Nią jest Polska (upostaciowiona przez Barbarę Połomską), a Nim – Czechy (w tej roli Josef Bek). W scenariuszu zderzają się więc dwie aspiracje: satyryczna i apologetyczna, a zadaniem tej drugiej jest ukazanie „kochanków” – Polski i Czechosłowacji – z jak najlepszej strony.

Dysponując materiałami literackimi oraz tekstem filmu, prześledzę i zinterpretuję zmiany, którym podlegały kolejne wersje scenariusza, a głównym punktem odniesienia będzie dla mnie zrealizowany film. Wskażę, które miejsca uległy diametralnym przekształceniom, a w których zmieniono tylko akcenty. Moim celem nie jest drobiazgowość analiza wprowadzanych korekt, a raczej uwypuklenie tych motywów, które stanowiły swoiste „miejsca zapalne” ze względu na aspekt obyczajowy, społeczny czy polityczny.

### Dlaczego Adam Mickiewicz okazał się lepszym kochankiem od Władysława Jagiellończyka?

Elementem gry erotycznej, którą prowadzą Irena i Tuma jest sugerowanie otwartości na ewentualny romans. Służy temu informacja Ireny, która obiecuje gościowi, że podczas wizyty w Krakowie przedstawi mu swoją pierwszą wielką miłość. Tym samym, choć jest mężatką, wskazuje na obecność w jej życiu innych mężczyzn niż tylko tego poślubionego. Posiadanie przez Irenę „kochanka” początkowo budzi w Tumie nadzieję na spełnienie załotów. Jednakże ostatecznie bohatera ogarnia uczucie zawodu – wszak Irena jest zajęta „podwójnie”, przez męża i przez kochanka; trudno w tej konstelacji znaleźć miejsce na trzecią osobę.

W pierwszej wersji scenariusza trasa poszukiwań „kochanka” wiedzie na Wawel. Bohaterowie wchodzą do katedry. Tam zatrzymują się przed grobowcem Władysława Jagiellończyka, który okazuje się młodzieńczą miłością dziewczyny. *Na każdej przerwie uciekałam ze szkoły, gdy miałam wolne rozmawiałam z nim całe godziny – mówi Irena... – cierpliwy kochanek...*<sup>18</sup>. Gdy bohaterka patrzy na oblicze monarchy, na jego twarz nakłada się twarz Tummy. Bohater w monologu wewnętrznym komentuje: *Jak jest słodka... i niepraktyczna... żyje w państwie demokracji ludowej i zakochuje się w królu.*

Zdaje się, że to właśnie owa „niepraktyczność”, polegająca na wyborze kochanka wywodzącego się z królewskiego rodu, doprowadziła do tego, że w kolejnych wersjach scenariusza król został zamieniony na Adama Mickiewicza – poetę, a w dodatku rewolucjonistę. Jagiellończyka nie uratowało nawet to, że był królem czeskim – jego pochodzenie społeczne jednoznacznie dyskwalifikowało go jako pretendenta do ręki socjalistycznej piękności, Ireny. Siłą rzeczy został wyrugowany także *passus*, w którym Tůma zwraca się do swojej przewodniczki *per* Ireno Jagiellońska. Nowy kochanek, Adam Mickiewicz, uwieczniony w postaci rzeźby na krakowskim Rynku, o wiele lepiej spełniał kryteria stawiane socjalistycznym kochankom – nie dość, że ewokował romantyczny i platoniczny charakter uczucia, ale dzięki swojemu uczestnictwu w Wiośnie Ludów niósł także konotacje rewolucyjne. Nasuwa się jeszcze jeden czynnik, który mógł mieć wpływ na zmianę przedmiotu uczuć Ireny. Otóż w niedawnym 1955 roku hucznie obchodzono Rok Mickiewiczowski: stanowił on istotne wyzwanie dla władz polskich, które starały się wykorzystać to wydarzenie na potrzeby propagandy. Z tej okazji przygotowano „właściwe” antologie i tłumaczenia utworów wieszczów, a także dwa rodzaje monografii: z przeznaczeniem dla krajów kapitalistycznych i dla państw demokracji ludowej<sup>19</sup>.

***Co za biurokracja! W Polsce coś podobnego nie zdarzyłoby się!***<sup>20</sup>

Widzowie filmu mogli odnieść wrażenie, że Polska i Czechosłowacja to kraje o całkowicie odrębnych ustrojach i realiach życia społecznego. Beztroska atmosfera panująca w Polsce, obecność muzyki jazzowej i big-beatowej, swoboda podróżowania oraz brak jakichkolwiek trudności biurokratycznych sprawiały, że jawiła się ona jako środkowoeuropejska wersja Zachodu. Komplikacje, które przeżywa Tůma w Pradze (problemy ze zdobyciem pieczętki w paszporcie i z kupnem biletu), czynią z Czechosłowacji koszmar dla przeciętnego obywatela. Interesujące, że wczesne wersje scenariusza zawierają większy poziom satyry wymierzonej w biurokrację. Za przykład niech posłużą trzy sceny obrazujące doświadczenia bohaterów w Polsce, których w filmie nie znajdziemy.

Na dworcu w Łodzi Irena wypełnia formularze wymagane przy zleceniu transportu bagażu. W tym czasie Tůma wygłasza monolog wewnętrzny: *Urzędowe pisma przypominają mi natrętnie ojczyznę... Przecież nie posłałem ankiety personalnej do związku, opinia o książce Roberta leży na biurku... nie wypełniłem formularza na ubezpieczenie społeczne... Nie odesłałem meldunku, że nie wezmę udziału w ankiecie o przygotowaniu żniw kombajnem rzepakowym*<sup>21</sup>. W innej scenie pierwsza przewodniczka Tůmy, Rybińska, informuje go, że przekaże mu materiały statystyczne dotyczące tempa rozwoju budownictwa w Polsce. To wywołuje komentarz bohatera: *Papiery! Pewnie u nich też rzedną lasy, jak u nas*<sup>22</sup>. Z kolei po męczącym dniu zwieńczonym wizytą w radio Tůma wygłasza komentarz: *Miałem wystąpienie w radio i liczyłem na to, że, podobnie jak u nas, nikogo nie zainteresuje*<sup>23</sup>.

Václav Jelínek, autor scenariusza, znany był z ciętego języka i bezkompromisowej satyry, której ostrze mierzyło głównie w absurdy życia w socjalizmie. I choć początek lat 50. w Czechosłowacji cechował się względną swobodą wypowiedzi artystycznej, nie uchroniło to autora przed reperkusjami po wystawieniu sztuk, które – jak się okazało – żądliły zbyt mocno. Jak sugeruje czeski historyk Jiří Kna-

pik, krytyka biurokracyzmu zawarta w sztuce Jelínka *Skandál v obrazárně* (*Skandal w galerii*, 1953) stała się pretekstem do negatywnej oceny przedstawienia<sup>24</sup>. Także satyryczna praca Jelínka w „Dikobrazie” przysparzała mu kłopotów, a samo czapopismo w 1954 roku stało się przedmiotem zainteresowania Wydziału Propagandy i Agitacji<sup>25</sup>.

Zdaje się, że i w przypadku *Pieśni o wierności* – taki tytuł nosiła pierwsza wersja scenariusza<sup>26</sup> – stwierdzono, że autor zbyt sobie pofolgował, umieszczając w tekście zbyt wiele prześmiewczych odniesień do realiów społeczeństwa socjalistycznego. Nie uratowało go nawet to, że obserwacje te wywodziły się z osobistego doświadczenia – Jelínek kilka lat wcześniej odwiedził Polskę, gdzie (...) *nie mógł nie zauważyć niektórych zabawnych praktyk naszych wielce szacownych instytucji powołanych do zacieśnienia międzynarodowej współpracy kulturalnej i... naukowej. Nie mogły ująć jego uwadze niektóre nasze obyczaje i różnorodne odmiany, kulturowanej i dziś, staropolskiej gościnności*<sup>27</sup>. Okazało się, że krytyka owszem, jest dozwolona, ale pod warunkiem że jest rozsądnie dozwolona.

### **Braterstwo polsko-czechosłowackie? Tak, ale w rozsądnych granicach**

Podczas spaceru Irena zwraca się do Tůmy: *Niech Pan spojrzy tam. Oto jeszcze jeden dowód współżycia naszych krajów*. Tekst scenariusza informuje, że widać nadjeżdżający z przeciwnej strony motocykl, na którym, za kierownicą, siedzi młoda dziewczyna w barwnym stroju łowickim. Motocykl jest popularną czeską „Jawą”. Nieprzypisany konkretnej osobie komentarz umieszczony w tekście scenariusza brzmi: *Nasz lud na waszych motocyklach*<sup>28</sup>.

Scen akcentujących bliskość Polaków i Czechów – przez wzajemną znajomość kulinariów, alkoholi, atrakcji turystycznych, literatury i sportu – jest sporo, zarówno w materiałach literackich, jak i w filmie. Z finalnej wersji utworu usunięto te, w których relacje polsko-czechosłowackie były aż nadto przyjacielskie, co sprawiało, że widz mógł je czytać w tonie prześmiewczym, jak streszczona powyżej scena z polską dziewczyną na czeskim motocyklu. „Braterskim obrazkom” zazwyczaj towarzyszyły monologi wewnętrzne Tůmy, w których bohater zjadliwie komentował rozgrywane się wydarzenia. W przebiegu prac nad scenariuszem często zachowywano jakąś scenę, ale już bez owego ironicznego komentarza. Zniknęło na przykład zdanie: *W ten sposób na jednym z ważnych odcinków naszego życia zawiązało się braterstwo pomiędzy przedstawicielami ludu polskiego i czechosłowackiego*<sup>29</sup>, którym bohater wspominał zakrapiany wieczór spędzony w towarzystwie polskiego szatniarza. W podobnym duchu Tůma komentował fakt podarowania szatniarzowi swojego kapelusza: *I tak doszło pod prostym czeskim kapeluszem do braterskiej przyjaźni pomiędzy przedstawicielami polskiego i czechosłowackiego ludu*<sup>30</sup> – ów monolog także nie znalazł się w filmie. Eliminacja ironicznych komentarzy Tůmy spowodowała, że opisywane epizody straciły satyryczne ostrze i ironiczny wydźwięk. Stawały się „grzecznymi” sygnałami polsko-czechosłowackiego braterstwa.

Zostały także usunięte fragmenty ukazujące fasadowość kultury socjalistycznej. Warto przytoczyć odrzucony epizod przybycia bohaterów do domu kultury w Łodzi. Niezapowiedziana wizyta powoduje popłoch wśród muzyków błyskawicznie odkładających instrumenty, na których grali jazz, i intonujących dumkę na ludowych fujarkach. Tůma kwituje sytuację uśmiechem i słowami: *Jak u nas,*

*jak u nas*<sup>31</sup>. W dalszej części epizodu bohaterowie oglądają socrealistyczne płótno z traktorami, kombajnami, kobietami i mężczyznami z zakasanyimi rękawami. Tůma na pytanie *Pani się to...?* uzyskuje odpowiedź *Nie!*<sup>32</sup>

### **Dlaczego w Warszawie nie ma ruin, a w Łodzi nie ma fabryk?**

Oficjalnie film Macha nie był wprzęgnięty w mechanizm służący wzmocnieniu potencjału turystycznego Polski i Czechosłowacji przez współpracę branży turystycznej z przemysłem filmowym. *Zadzwóńcie do mojej żony* nie powstał na zamówienie lub we współpracy z państwowymi organizacjami turystycznymi, Orbisem czy Čedokiem, ale niewątpliwie jego celem było pobudzenie zainteresowania obywateli Czechosłowacji wyjazdami do Polski. Odczytanie tej intencji odnajdziemy w licznych recenzjach, których autorzy uznawali pozytywne portretowanie Polski i Czechosłowacji za niepodważalny – a często jedyny – walor filmu.

Kiedy dziś ogląda się film Macha, ponad 50 lat od premiery, uderza jego podobieństwo – przy zachowaniu odpowiednich proporcji – do europejskich filmów Woody’ego Allena *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008) lub *O północy w Paryżu* (*Midnight in Paris*, 2011), czyli utworów, w których równie istotną rolę jak fabuła odgrywa lokalizacja, a celem filmu jest nie tylko dostarczenie wzruszeń, ale także rozpropagowanie uroków portretowanych miejsc. *Zadzwóńcie do mojej żony* można więc rozpatrywać w optyce *film-induced tourism* – gałęzi turystyki nastawionej na pobudzanie ruchu turystycznego za sprawą filmu. Pod tym pojęciem kryje się umacnianie atrakcyjnego wizerunku miejsc dawno uznanych za potencjalne cele turystyczne, przy czym może się to dziać zarówno dzięki podkreślaniu klasycznych walorów danej lokalizacji – jak w *O północy w Paryżu* Allena – lub tworzeniu nieoczywistych tras wędrówek: tu dobrym przykładem będzie Praga bez Hradczan i Mostu Karola z *Samotnych* (*Samotáři*, 2000) Davida Ondříčka. W przypadku filmu Jaroslava Macha mamy do czynienia zarówno ze wspieraniem potencjału oczywistych miejsc turystycznych (Warszawa, Kraków, Sopot), jak i tworzeniem nowych, alternatywnych kierunków podróży (Łódź).

*Jadę za granicę!* – krzyczy radośnie Tůma wybiegając zza drzwi Wydziału Zagranicznego w Ministerstwie Spraw Zagranicznych Czechosłowacji. Jego ekscytacja musiała być zrozumiała dla każdego Czecha i Polaka – w końcu nie tak łatwo było wówczas zdobyć pozwolenie na wyjazd, nawet do bratniego kraju. Zazwyczaj uzyskanie wizy poprzedzały wielomiesięczne starania, a kandydat musiał spełniać liczne kryteria predestynujące go do zagranicznej wizyty. Nic dziwnego, że radość bohatera z powodu wyjazdu jest ogromna; jednocześnie wygląda na to, że Tůmie jest doskonale obojętne, dokąd jedzie – byle za granicę. Polska jest wskazana jako atrakcyjny cel już w epizodzie rozgrywającym się na schodach ministerstwa, gdy Tůma wpada na ubranego w turban i powłóczystą szatę szejka. Zderzenie komunikatów „wyjazd do Polski” i „egzotyczny gość” prowadzi do jasnego wniosku – podróż do bratniego kraju może być równie ekscytującą przygodą, jak wizyta na Bliskim Wschodzie.

Budowaniu wizerunku Polski jako atrakcyjnego celu turystycznego służy także wybór miejsc, które znajdują się na trasie wycieczki Tůmy. Są to kolejno: Warszawa, Łódź, Kraków i Sopot. Wizerunek polskich miast w filmie Macha jest podporządkowany „spojrzeniu turysty”, który ignoruje miejsca problematyczne – czy



to ze względu na skomplikowaną historię, czy багаż ideologiczny. Miasta w filmie Macha są nośnikami treści wskazujących na wybrane, ujęte stereotypowo walory Polski. I tak Warszawa reprezentuje nowoczesność i postęp, Łódź jest miastem sztuki i sportu, Kraków emblematem tradycji, a Sopot synonimem niezobowiązującego wypoczynku w pięknym plenerze.

W tym zestawieniu chyba najbardziej zaskakuje obecność Łodzi, której nawet dziś na próżno szukać w większości zagranicznych przewodników. W Łodzi bohaterowie zwiedzają pracownię malarską, była przewidziana także scena wizyty w domu kultury. Zaskoczeniem dla polskiego widza może być fakt, że w *Zadzwoniecie do mojej żony* są akcentowane związki Łodzi ze sztuką, a nie tradycją robotniczą. Przecież to właśnie Łódź, dymiąca kominami fabryk włókienniczych, znana była w całej Polsce jako „czerwona“ ze względu na silny ruch robotniczy. Tymczasem zamiast hal fabrycznych bohaterowie zwiedzają pracownie malarskie. Decyzję o pominięciu wątku robotniczego, którego ślad odnaleźć można w Planie Generalnym Filmu<sup>33</sup>, można interpretować jako zamierzone niewprowadzanie epizodów kojarzących się z tzw. produkcyjniakami. Film Macha miał być przykładem socjalistycznego kina rozrywkowego, pozbawionego zbędnego dydaktyzmu (jednak nie udało się go uniknąć) i akcentującego radosne strony życia w socjalizmie, a ciężka praca przy maszynach przędzalniczych z pewnością do nich nie należała.

Decyzja o umieszczeniu Łodzi na trasie Tłumy mogła mieć także wymiar praktyczny. Po II wojnie światowej to właśnie w mieście włókiarek powstały najważniejsze instytucje związane z filmem – stąd na długie lata do miasta przyłgnęło miano „HollyŁodzi”. Ze strony polskiej realizatorem filmu był Zespół Autorów Filmowych „Iluzjon” z adresem w łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych przy ul. Łąkowej 29. W halach zdjęciowych WFF realizowano zdjęcia atelierowe, zatem włączenie Łodzi w poczet miast zwiedzanych przez czeskiego turystę było korzystne dla budżetu filmu i wygodne dla sztabu realizacyjnego.

Równie problematyczny, jak wizerunek Łodzi, okazuje się portret Warszawy. Tworzą go: nowoczesna dzielnica mieszkaniowa Mariensztat, imponujący Pałac Kultury i Nauki, dopiero co powstały Stadion Dziesięciolecia, odnowiony Rynek na Starym Mieście. Nie znajdziemy najmniejszych śladów tego, że II wojna światowa skończyła się zaledwie dwanaście lat wcześniej i w momencie realizacji filmu w przestrzeni miasta nie brakowało zniszczonych budynków – są one doskonale widoczne na przykład w dokumentalnym filmie Jerzego Bossaka i Jarosława Brzozowskiego *Warszawa 1956*, zderzającym Warszawę reprezentacyjnych socrealistycznych budowli z ponurym obrazem położonych niedaleko od centrum ruder. Tymczasem w *Zadzwoniecie do mojej żony* informacji o stolicy jako mieście ruin nie odnajdziemy ani w sferze wizualnej, ani audialnej. Jednak w jednej z wersji scenariusza znajdowała się scena, w której podczas oglądania panoramy Warszawy z tarasu Pałacu Kultury i Nauki Rybińska pokazuje Tłumie pocztówkę obrazującą Warszawę tuż po wojnie – jako miasto ruin, spalonych domów i piętrzących się stosów cegieł<sup>34</sup>.

### Recepcja filmu w Polsce i w Czechosłowacji

*Zadzwoniecie do mojej żony* spotkało się z chłodnym przyjęciem czeskiej, słowackiej i polskiej krytyki filmowej. Recenzenci zrymali się, że pierwsza powo-

jenna polsko-czechosłowacka koprodukcja filmowa okazała się zaprzepaszczoną szansą, bo zamiast filmu ważnego i mądrego powstała błaha komedia o zabarwieniu erotycznym.

Zastrzeżenie pod względem jakości artystycznej filmu wysuwała czeska krytyczka Galina Kopaněvová, ironizując na temat Tůmy jako literata, który nie interesuje się kulturą, nie dąży do spotkań z polskimi pisarzami, a bardziej niż sytuacja społeczna odwiedzanego kraju interesują go relacje damsko-męskie<sup>35</sup>. Także osobiste doświadczenia publicystów filmowych stały się podstawą zde-maskowania warstwy opisowej filmu. Reporter czeskiego „Kina”, relacjonując swoją wizytę na planie filmowym, obnażył bajkowość wizji podróży do Polski jako wyprawy marzeń: w przeciwieństwie do Tůmy nie spotkał on w samolocie pięknej i dowcipnej stewardessy, a na lotnisku nie czekała na niego delegacja z kwiatami. Ponurej rzeczywistości Polski dopełniła pogoda – podczas całego pobytu reportera padał deszcz<sup>36</sup>.

Jedyną pozytywną stroną filmu, do pewnego stopnia rekompensującą miałość scenariusza i niedostatki w dialogach, było portretowanie Polski i Czechosłowacji jako miejsc atrakcyjnych pod względem turystycznym. Rolę filmu jako inspiracji przy podejmowaniu decyzji o wyborze miejsc podróży uznawano za niepodważalny – a często jedyny – walor filmu. Tak o *Zadzwoniecie do mojej żony* pisał Krzysztof Teodor Toeplitz: *Zrobiliśmy film, na którym nikt nie zyskał w sensie artystycznym – ani Czesi, ani my. Daj Boże, żeby zyskał na nim chociaż Orbis, bowiem jedyną dobrą stroną tego obrazu jest pokazanie kawałka Polski i Czechosłowacji od strony możliwości turystycznych. I jeśli by polski Orbis lub jego czeski odpowiednik wyprodukowały ten film jako swoją reklamówkę, nie powiedziałbym złego słowa. Skoro jednak prezentuje się go nam jako wynik artystycznej współpracy, to niestety, bardzo mi przykro, ale towar jest wybrakowany*<sup>37</sup>.

Z krytycznymi ocenami względem filmu publikowanymi na łamach prasy nie zgadzali się widzowie. *Ten film się Wam naprawdę udał. Oficjalne recenzje najczęściej nie oddają odczuć widzów* – pisał J. Č. Z Pragi 7 w ankiecie zbieranej wśród czechosłowackich widzów filmowych<sup>38</sup>. O dużym zainteresowaniu filmem świadczy sama wysoka ilość wypełnionych ankiet. W wypowiedziach przeważały głosy pochwalne, w których widzowie wyrażali radość, że mogli *pośmiać się i odpocząć podczas oglądania pięknie sfotografowanego autentycznego piękna ziemi naszych sąsiadów i wesołych przygód, o których opowiada film*<sup>39</sup>. Odbiorcy zauważali jego wymiar satyryczny i przyklaskiwali piętnowaniu takich zachowań, jak wykorzystywanie podróży służbowych jako pretekstu do prywatnego wypo-czynku oraz biurokratyzacji utrudniającej codzienne funkcjonowanie.

Głosy rozczarowania płynące z łamów prasy czeskiej, słowackiej i polskiej odkrywają niewypowiedziane założenie, że źródłem współpracy międzynarodowej powinno być dzieło o wysokich walorach artystycznych, których filmowi *Zadzwoniecie do mojej żony* brakowało. Rozdźwięk między szorstkimi opiniami krytyków wyrażanymi w prasie a pozytywnymi wrażeniami widzów formułowanymi tuż po seansach w czeskich kinach ilustruje charakterystyczną cechę filmów inspirujących wyjazdy turystyczne. Spełnianie przez nie założonej funkcji – czyli zachęcanie do podejmowania podróży – niekoniecznie musi się wiązać z wysoką jakością artystyczną obrazu. Turystów często inspirują filmy słabe, złe czy dziwaczne, a fachowa ocena filmoznawcza formułowana na podstawie immanentnych cech dzieła

nie ma zastosowania w przypadku analizowania potencjału filmu w kontekście turystyki inspirowanej filmem.

### Podsumowanie

Koprodukcje filmowe powstające w krajach socjalistycznych są materiałem ujawniającym liczne napięcia wynikające z negocjacji między regułami kina rynkowego i kina podporządkowanego linii ideologicznej. W przypadku prac nad filmem *Zadzwoncie do mojej żony* trudno wskazać bezpośrednie impulsy decydujące o wymazaniu czy dodaniu konkretnych scen. Wprowadzane zmiany wynikały raczej z powszechnego przekonania o tym, co wolno pokazać, a czego nie. Z wersji na wersję scenariusz stawał się coraz bardziej „grzeczny” (wymazywanie satyry) i coraz bardziej „turystyczny” (prezentacja Polski jako kraju nowoczesnej architektury i luksusowych miejsc wypoczynku, z pominięciem wątku robotniczego w przypadku Łodzi i powojennego w przypadku Warszawy).

Finansowy aspekt koprodukcji powstających w kinematografii PRL-u jest dziś trudny do prześledzenia i analizy. Brak dokumentów produkcyjnych i szczątkowe materiały wspomnieniowe utrudniają rozważania nad ekonomicznym znaczeniem tego typu współpracy. Jak wspomina Edward Zajiček, pracujący przy *Zadzwoncie do mojej żony* jako kierownik produkcji, często przy koprodukcjach zdarzało się, że choć nakłady rozkładały się na dwóch lub więcej partnerów, każdy z nich ponosił wydatki niewiele różniące się od samodzielnej realizacji. Działo się tak dlatego, że wspólna realizacja była przedsięwzięciem kosztownym, głównie z powodu wydatków nieefektywnych, czyli takich, które nie są widoczne na ekranie. Koszty rosły z uwagi na dłuższy czas przygotowań, większy skład ekipy produkcyjnej, nakłady na podróże i zakwaterowanie, konieczność udźwiękowienia w tylu wersjach, ilu jest partnerów, większą liczbę kopii wzorcowych itd.<sup>40</sup>

Koprodukcja była korzystna, gdyż dawała nadzieję na szerszą – bo przynajmniej w dwóch krajach – dystrybucję. *Zadzwoncie do mojej żony*, oprócz Polski i Czechosłowacji, było pokazywane w NRD i Bułgarii, przygotowano także materiały reklamowe w języku angielskim i hiszpańskim, ale nie ma danych potwierdzających obecność filmu w innych krajach niż wymienione.

Zapewne istotne znaczenie dla zwiększenia popularności obrazu miał także fakt wykorzystania atrakcyjnych plenerów (nie bez przyczyny na fotosach reklamowych przygotowanych dla czeskich kin widnieją głównie widoki z bałtyckiej plaży), a także zaangażowania zagranicznych aktorów. Czechom znana była zarówno Barbara Połomska (dzięki filmowi *Warszawska Syrena* Tadeusza Makarczyńskiego pokazywanemu w 1956 r. na festiwalu w Karlowych Warach), jak również Hanka Bielicka, która w 1955 występowała w Pradze z teatrem „Syrena” w programie *Z naší domoviny (Z naszego ogródka)*. W Czechosłowacji w 1956 roku koncertował Władysław Szpilman. Polskiej publiczności nieobcy był i Josef Bek (*Rewolucyjny 1948 rok /Revoluční rok 1848/, Anna proletariuszka /Anna proletářka/*), i reżyser Jaroslav Mach<sup>41</sup> – w momencie premiery *Zadzwoncie do mojej żony* na polskich ekranach był wyświetlany film nowelowy *Nieziemskie historie (O věcech nadpřirozených)*, w którym jedną z nowel zrealizował Mach, zaś pięć lat wcześniej polscy widzowie mieli okazję oglądać komedię *Kobieta dotrzymuje słowa (Slovo dělá ženu, 1953)* w jego reżyserii.

Badanie koprodukcji filmowych powstających w okresie PRL-u w optyce producencko-kulturowej ujawnia ponadnarodowy charakter przynajmniej części polskiej twórczości filmowej. Pozwala także na odczytanie polskiej kinematografii jako pola ścierania się międzynarodowych trendów i doraźnych interesów.

EWA CISZEWSKA

- <sup>1</sup> K. Thompson, *Narodziny i schyłek filmowej Europy*, tłum. T. Kłys, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 31.
- <sup>2</sup> A. Kołodziejczyk, *Współpraca międzynarodowa w dziedzinie kinematografii*, PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2004, s. 51.
- <sup>3</sup> A. Jäckel, *Dual Nationality Film Productions in Europe after 1945*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 23, t. 3, s. 231-243 za: P. Skopal, „Svoboda pod dohledem”. *Zahájení koprodukčního modelu výroby v kinematografických socialistických zemí na příkladu Barrandova (1954-1960)*, w: *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*, red. P. Skopal, Academia, Praha 2012, s. 103.
- <sup>4</sup> P. Skopal, dz. cyt., s. 109-110.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 109.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 105.
- <sup>7</sup> Skopal podaje, że motyw ten wykorzystywało sześć z ośmiu filmów koprodukcyjnych powstałych na Barrandovie do 1960 r., tamże, s. 112.
- <sup>8</sup> W Czechosłowacji otrzymał on kategorię B, czyli notę wskazującą na film o najwyższych walorach ideologicznych. Distribuční list 119/58, 21 července 1958, tezka nr 703, Narodní filmový archiv.
- <sup>9</sup> Zob. *Deklaracja Czechosłowackiego Towarzystwa Filmowego i Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” o współpracy polsko-czechosłowackiej w dziedzinie kinematografii*, 8 listopada 1947, Warszawa, w: *Dokumenty i materiały do historii stosunków polsko-czechosłowackich*, t. I, 1944-1960, Cz. I, 1944-1948, red. W. Balcerak, Polska Akademia Nauk i Czechosłowacka Akademia Nauk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1985, s. 295-296.
- <sup>10</sup> Zob. *Plan pracy Komisji Mieszanej Polsko-Czechosłowackiej do realizacji umowy o współpracy kulturalnej między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Czechosłowacką na rok 1948*, 9 lutego 1948, Warszawa, w: *Dokumenty i materiały do historii stosunków polsko-czechosłowackich*, dz. cyt., s. 334.
- <sup>11</sup> Szerzej na ten temat: A. Szczepańska, *Warszawa-Praga 1948-1968. Od nakazanej przyjaźni do kryzysu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011, s. 200-246; D. Bielec, *Sprawy czeskie w polskich drukach drugiego obiegu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 15-29.
- <sup>12</sup> *Plan pracy Komisji Mieszanej Polsko-Czechosłowackiej...* dz. cyt., s. 334.
- <sup>13</sup> O szczegółach tej współpracy: P. Bergmannová, *Vzájemné česko-polské vztahy v oblasti filmu po 2. světové válce (... a první česko-polský film Hraniční ulička /Ulica graniczna/)*, w: *Rozumíme si navzájem? Možnosti reflexe minulosti v současnosti v české a polské literatuře, jazyce a kultuře 20. Století*, red. L. Martinek, Slezská univerzita v Opavě, Opava-Opole 2011, s. 131-140 oraz teje, *Poválečné česko-polské filmové kontakty v letech 1945-1949 do premiéry prvního česko-polského filmu Hraniční ulička*, „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica”. Kontexty II. Literaria, Theatralia, Cinematographica 22 – 2000, red. M. Sýkora, Univerzita Palackého, Olomouc 2000 (2001), s. 87-99.
- <sup>14</sup> *Jeden więcej*, według pomysłu Jana Kadára i Bořivoja Zemana. Projekt scenariusza filmowego, 12 listopada 1948, Filmoteka Narodowa S-181, s. 1.
- <sup>15</sup> Filmoteka Narodowa, A-214, poz.75.
- <sup>16</sup> Dziękuję Studiu Filmowemu Barrandov za pomoc przy powstaniu artykułu.
- <sup>17</sup> Satyra komunalna (*komunální satira*) miała na celu krytykę różnych niedogodności, z którymi spotykali się obywatele w życiu codziennym – czy chodziło o braki w zaopatrzeniu, próżniactwo, złe funkcjonujące urzędy czy biurokrację. Ten typ humoru dominował m.in. w czasopiśmie „Dikobraz” („Jeżozwierz”), którego redaktorem naczelnym w latach 1954-1957 był Václav Jelínek, autor scenariusza filmu *Zadzwoncie do mojej żony*. Zob. hasło *Dikobraz*, w: J. Knapík, M. Franc i zespół, *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1958-1967*. Tom I, Academia, Praha 2012, s. 250-252.

- <sup>18</sup> Scenariusz literacki [*Literární scénář*]: *Píseň o věrnosti*, Václav Jelínek, Jaroslav Mach, październik 1956, Film Czechoslovak [Československý státní film], Grupa Twórcza [Tvůrčí skupina] Bohumil Šmída – Vladmír Kabelík, 1977 56-mr, Národní filmový archiv, S-114-TS, s. 121.
- <sup>19</sup> A. Lisiecka, *Działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w latach 1950-1956*, w: M. Brodala, A. Lisiecka, T. Ruzikowski, *Przebudować człowieka. Komunistyczne wysiłki zmiany mentalności*, red. M. Kula, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2011, s. 254-255.
- <sup>20</sup> Reakcja Tümy na konieczność dopełnienia formalności wyjazdowych w czeskim Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Scenopis *Zadzwońcie do mojej żony*, wersja polska, według scenariusza Jelinka i Macha, opracowanie: Jan Fethke, dialogi: Zdzisław Skowroński; [bd], FilMOTEKA Narodowa, S-16541, D326/74, s. 4.
- <sup>21</sup> Scenariusz *Zadzwońcie do mojej żony*, Vaclav Jelinek, scenariusz: Vaclav Jelinek, Jaroslav Mach, Zdzisław Gozdawa, Waclaw Stepień; ZAF „Iluzjon” Warszawa, Twurci Skupina Smida-Kabelik, Praha 1957; FilMOTEKA Narodowa S-16541, D/94/78, s. 62.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 21.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 26.
- <sup>24</sup> J. Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*, Libri, Praha 2006, s. 237.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 245.
- <sup>26</sup> Brak bezpośrednich danych wskazujących na przyczyny rezygnacji z pierwotnego brzmienia tytułu. Można przypuszczać, że jednym z argumentów na rzecz zmiany nazwy było wcześniejsze użycie frazy *Píseň o wierności* jako tytułu wiersza napisanego z okazji trzydziestej rocznicy istnienia Komunistycznej Partii Czechosłowacji (*Píseň o věrnosti. Baseň k 30. výročí KSČ*, Jindřich Hilč, 1951) oraz w tytule wydanej pośmiertnie nieukończony powieści zmarłego w 1956 roku Václava Řezáča (*Píseň o věrnosti a zradě*, Václav Řezáč, 1956).
- <sup>27</sup> Ulotka reklamowa w języku polskim, NFA, Materiały CUF 703.
- <sup>28</sup> Scenariusz *Zadzwońcie do mojej żony*, dz. cyt., s. 87.
- <sup>29</sup> Scenariusz literacki [*Literární scénář*]: *Píseň o věrnosti*, dz. cyt., s.33-34.
- <sup>30</sup> Scenariusz: *Co řekne žena...* Václav Jelínek; *Scenariusz literacki [Literární scénář]*: Václav Jelínek – Jaroslav Mach – Jan Fethke, Dialogi: Václav Jelínek – Zdislaw Skowroński, Scenariusz techniczny: Jaroslav Mach, czerwiec 1957, Československý film Praha, Grupa Twórcza [Tvůrčí skupina] B. Šmída – V. Kabelík, Film Polski Zespół autorów filmowych Iluzjon, 1264-67, NFA, S-114-TS-2, s. 55.
- <sup>31</sup> Scenariusz literacki [*Literární scénář*]: *Píseň o věrnosti*, dz. cyt., s. 78-80.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 80.
- <sup>33</sup> W *Wykazie zatrudnienia statystów i epizodów* wymieniony zostaje *Montaż łódzki 38a*, na który składały się m. in. ujęcia fabryki włókienniczej. Plan generalny filmu *Zadzwońcie do mojej żony / Co řekne žena...* Archiwum Państwowe w Łodzi, nr akt 636.
- <sup>34</sup> Scenariusz literacki [*Literární scénář*]: *Píseň o věrnosti*, dz. cyt., s. 38.
- <sup>35</sup> G. Kopaňevová, *Co řekne žena*, „Kino” 1958, nr 23, s. 365.
- <sup>36</sup> J. Vodička, *Co řekne žena aneb „Zadzwońcie do mojej żony“ (I)*, „Kino” 1957, nr 24, s. 376-377.
- <sup>37</sup> K. T. Toeplitz, *Zadzwońcie do mojej żony*, „Świat” 1959, nr 5, bs [teczka z wycinkami *Co řekne žena*, NFA].
- <sup>38</sup> *Ankieta widza filmowego*, 1959, oprac. CUF, 21.01, nr zbioru 703, Národní filmový archiv, Praga.
- <sup>39</sup> *Ankieta widza filmowego*, dz. cyt.
- <sup>40</sup> E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, FilMOTEKA Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 178.
- <sup>41</sup> Nie można tu jednak wykluczyć działania nieporozumienia wynikającego ze zbieżności nazwisk – w Polsce dużą popularnością cieszył się film *Nikt nic nie wie* w reżyserii starszego brata Jaroslava – Josefa Macha. Zbieżność nazwiska i podobne imię mogło powodować utożsamienie tych dwóch twórców.