

## *Książki o filmie*

„Kwartalnik Filmowy” nr 133 (2026)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4741>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Recenzja książki; materiał recenzowany

**Mariusz Guzek**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

<https://orcid.org/0000-0002-2407-4499>

# Co się działo między Pragą a Warszawą

### Keywords:

academic film studies;  
Czechoslovak cinema;  
Polish cinema;  
film festivals

### Abstract

#### **What Happened Between Prague and Warsaw**

The article is a review of Ewa Ciszewska's book *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970* [*Allies of Convenience: Poland and Czechoslovakia in the Project of Socialist Film Internationalism in the Period 1945-1970*] (2025). The author uncovers little-known or previously overlooked chapters in the history of Polish-Czechoslovak film relations. She also changes the way we look at such essential components of Polish cinema as its co-production capacities, film diplomacy, and the presence of Polish filmmaking in European circuits. Drawing on rich source materials, she maps the conditions that enabled Polish cinema – through the lens created by its collaboration with Czechoslovaks at Barrandov – to transform its peripheral status into the position of a key player in continental film culture. In her monograph, Ciszewska creatively refers to many theoretical and methodological concepts, such as festival studies and research on production culture, but her priority is to explore archival sources (both film and non-film), thus implementing the postulates specific to New Film History.

**Słowa kluczowe:**

filmoznawstwo  
akademickie;  
kino czechosłowackie;  
kino polskie;  
festiwale filmowe

**Abstrakt**

Tekst jest recenzją książki Ewy Ciszewskiej *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970* (2025). Autorka omawianej publikacji odkrywa nieznanne lub słabo znane karty z dziejów filmowych relacji polsko-czechosłowackich. Zmienia także sposób patrzenia na tak ważne komponenty rodzimej kinematografii, jak zdolności koprodukcyjne, dyplomacja filmowa i obecność kina polskiego w europejskich obiegach. Wykorzystuje bogaty materiał źródłowy dla rozrysowania mapy uwarunkowań, dzięki którym kino polskie – poprzez filtr, jaki tworzyła współpraca z czechosłowackimi środowiskami branżowymi – zmieniło swój peryferyjny status na pozycję jednego z ważniejszych graczy kontynentalnego życia filmowego. W swej monografii Ciszewska twórczo odnosi się do wielu konceptów teoretycznych i metodologicznych, takich jak studia festiwalowe czy badanie kultury produkcji, ale najważniejsze dla niej jest przywołanie źródeł archiwalnych (filmowych i niefilmowych), czyli realizacja postulatów właściwych dla Nowej Historii Filmu.

**Historia artykułu**

Zgłoszono: 2025.12.08; zrecenzowano: 2026.01.25; przyjęto: 2026.02.09; opublikowano: 2026.04.07

**Oświadczenie o konflikcie interesów**

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

---



nikami wydarzeń branżowych – nacechowane emocjonalnie, pełne nieprzewidywalności i zaskakujących efektów.

Ewa Ciszewska używa wspomnianego terminu jako klucza do opisanie bardzo ważnego komponentu powojennej kultury filmowej w Polsce – relacji z kinematografią czechosłowacką. Temu tematowi poświęciła zresztą kilkanaście wcześniej napisanych artykułów i studiów opublikowanych w języku zarówno polskim, jak i czeskim. Do niektórych z nich warto sięgnąć, zanim rozpocznie się lekturę jej monografii zatytułowanej *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970*. Szczególnie ważna wydaje się tutaj praca zbiorowa będąca efektem międzynarodowego projektu badawczego prowadzonego przez Jindřišku Bláhovą, redaktorkę naczelną wydawanego w Pradze kwartalnika „Iluminace”: *Proplétání světů. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války [Przeplatanie światów. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach w okresie zimnej wojny]*<sup>1</sup>. Opublikowany w tym zbiorze tekst Ciszewskiej *Slovanské krásy. Strategie formování socialistických hvězd na příkladu polských hereček na MFF Karlovy Vary [Słowiańskie piękności. Strategia kształtowania gwiazd socjalizmu na przykładzie polskich aktorek na MFF w Karlowych Warach]*<sup>2</sup> jest nie tylko niezwykle ciekawym studium funkcjonowania systemu gwiazd w warunkach kultury socjalistycznej, ale również ważnym głosem w dyskusji nad metodologicznym wykorzystaniem modeli badawczych. Autorka nie nasycza wywodu nadmiarem odniesień do poglądów wcześniej sformułowanych, nie szuka okazji do bibliograficznych inkrustacji, ale łączy twarde jednostki bazowe, takie jak przywoływane fakty czy wyartykułowane poglądy, z koniecznymi przypuszczeniami i spekulacjami. Krótko mówiąc, potrafi pogodzić odpowiedzialność naukową z odwagą i entuzjazmem odkrywcy. Odnotowanie publikacji Josepha Garncarza, Marijke de Valck, Skadi Loist czy Šárki Gmíterkovéj, młodej czeskiej historyczki filmu z Uniwersytetu Masaryka w Brnie, stało się w ten sposób w artykule Ciszewskiej niezbędnym tworzywem do budowania własnej opowieści, a nie wykazem przeczytanej literatury przedmiotu.

Rozważane w publikacji *Proplétání světu* dylematy znalazły rozwinięcie w znacznej części recenzowanej tutaj monografii, która ukazała się w serii wydawniczej Uniwersytetu Łódzkiego i Łódzkiej Szkoły Filmowej „Filmo!znawcy”. Książka liczy pięć rozdziałów, przy czym układają się one w trzy bloki tematyczne poświęcone wspólnym inicjatywom produkcyjnym (nie tylko koprodukcjom) w pierwszym piętnastolecu powojennym, praskim życiorysom polskich studentów na wydziale filmowym Akademii Sztuk Pięknych (FAMU) i w Wyższej Szkole Wzornictwa Przemysłowego (UPRUM), a także działaniom w ramach tak zwanej profesjonalizacji środowiska branżowego oraz Międzynarodowemu Festiwalowi Filmowemu w Karlowych Warach.

Ten ostatni segment nie tylko jest największy, ale też najmocniej wpisuje się w specyfikę tytułowego „socjalistycznego internacjonalizmu filmowego”. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach od końca dekady powojennej do dzisiaj tworzy przestrzeń unikatową. Z jednej strony należał i nadal należy do największych imprez tego typu na świecie, ma najwyższą kategorię (A), tak jak spotkania canneńskie, weneckie czy berlińskie, i przyciąga uwagę wpływowej krytyki międzynarodowej, z drugiej zaś jego historia jest bardziej skomplikowana niż dzieje festiwali zachodnioeuropejskich. Ewa Ciszewska połączyła te dwie perspektywy, tworząc studium niemal kompletne, w którym zawarła rozważania nad uwarunkowaniami historycznofilmowymi, analizy kontekstów, a wreszcie komparatystyczne zestawienia i podsumowania. Udział we wspomnianym przedsięwzięciu kierowanym przez Jindřišku Bláhovą pozwolił Ciszewskiej na poznanie innych sposobów mierzenia się ze studiami festiwalowym (*festival studies*), ale nie zastąpił kwerendy polegającej na przeglądaniu ogromnej liczby mniej lub bardziej oczywistych źródeł, dzięki którym można było sformułować tezy końcowe.

Po lekturze zarówno opublikowanego w Pradze tomu karlowarskiego, jak i wydanej w Łodzi monografii mam wrażenie, że ta druga oferuje bardziej esencjonalną opowieść – przede wszystkim dlatego, że odnosząc się do międzynarodowej przestrzeni filmowej, Ewa Ciszewska dopisuje sporo wątków do historii polskiego kina narodowego. Festiwal w Karlowych Warach poza tym, że tworzył arenę dla uprawiania dyplomacji kulturowej (czasami przynoszącej efekty rynkowe), organizował też przestrzeń sporu o wyższość „socjalistycznej” produkcji filmowej nad tą „imperialistyczną”, budował prestiż (a właściwie obecność) kinematografii pozostających poza głównym nurtem (przede wszystkim afrykańskich i azjatyckich) i był częścią narracji o kinie w ogóle, tworzonej przez polską prasę branżową – filmową i społeczno-kulturalną. Pozostawał jednak niejako z boku – niby oswojony przez bliskość geokulturową, ale w pewnym sensie nieopowiedziany i nieopowiedziany. Zdobyte tam nagrody dla polskich filmów nie były przedmiotem ogólnonarodowej dumy, a relacje z pokazów nie przykuwały nadmiernej uwagi opinii publicznej. Ewa Ciszewska zaproponowała spojrzenie całościowe, traktując festiwalowy mikrokosmos nie jak oderwany od głównych tendencji rozwojowych coroczny rytuał kulturowy, ale jedno z kilku centrów prezentowania współczesnych osiągnięć kinematografii narodowych (w tym polskiej i szerzej: europejskiej), mające tradycje, strategie i konsekwencje polityczne lub społeczne.

Nie byłyby to możliwe, gdyby nie szacunek do źródeł, bynajmniej nie podanych na talerzu. Są wśród nich świadectwa prasowe, których nie sposób przecenić, pochodzące z trudno dostępnych jednodniówek festiwalowych, prasy branżowej i codziennej. Ponadto składają się na nie fotorelacje, fotosy i – co szczególnie cenne – wywiady badawcze, które są zresztą znakiem rozpoznawczym łódzkiego środowiska badaczy historii kina. Godziny spędzone na wysłuchaniu między innymi Barbary Połomskiej – jedynej polskiej aktorki, której wizerunek w Czechosłowacji wyszedł poza repertuarową rozpoznawalność i której przypadek został dokładnie przeanalizowany – opłaciły się stokrotnie. (Na marginesie nadmienię, że bardzo żałuję, iż jej udział w jugosłowiańsko-czechosłowackiej komedii *Hovězda jde na jih* /1958/ w reżyserii Oldřicha Lipskiego został przez autorkę skwitowany tylko jednozdaniową wzmianką). Skrupulatność autorki w tym względzie wskazuje zresztą, że zaproponowany w książce porządek narracji z powodzeniem poprowadzi dociekliwego czytelnika w kilku dodatkowych kierunkach. Na przykład wspomniane związki polskich aktorek z kinem czechosłowackim, takie jak występ Barbary Drapińskiej w *Niemej barykadzie* (*Němá barikáda*, 1949) Otakara Vávry, Lucyny Winnickiej w *322* (1969) Dušana Hanáka czy Jolanty Umeckiej w dramacie *Pánna zadržáčnica* (1966) Štefana Uhera, mogą uzupełnić (jeśli rozszerzymy cezurę badawczą poza rok 1970) historie rodzimych aktorów, takich jak Marek Perepeczko, który wystąpił w roli głównej w filmie *Smrt stopařek* (1979) w reżyserii Jindřicha Poláka, czy Marek Probosz i Zbigniew Suszyński, grający duet „porażonych wojną” młodych „wilkołaków” w znakomitym obrazie Jiřiego Svobody *Slády wilczych zębůw* (*Zánik samoty Berhof*, 1984).

Korzystając z gotowych wzorów interpretacyjnych, wśród których zdecydowanie najbardziej istotny był paradygmat Marijke de Valck traktującej festiwale jako „gabloty wystawowe” dla poszczególnych kinematografii, autorka książki *Sojusznicy z rozsádku* stworzyła własną mapę uwarunkowań i kreatywnie je przedstawiła. Udało się jej połączyć wiele różnych komponentów (opisy plakatów filmowych, charakterystykę delegacji festiwalowych czy doboru propozycji konkursowych) w spójną opowieść, a także zasygnalizować istnienie przestrzeni, które trzeba zapęłnić samemu, nie starczyło bowiem na to miejsca w przyjętej koncepcji książki. Wielokrotnie po przeczytaniu jakiegoś akapitu sięgałem po przywołaną w przypisie pozycję bibliograficzną, zainteresowany rozszerzeniem kontekstu.

Publikacja jest narracyjnie uporządkowana. Wyżej omówiłem jej ostatnią część poświęconą festiwalowi w Karlowych Warach, ponieważ uważam ją za szczególnie interesującą, wręcz pionierską ze względu na wykorzystane źródła. Nie znaczy to jednak, że pozostałe fragmenty nie mają takich walorów. Przeciwnie – wcześniejsze rozdziały należy odbierać jako wyczerpujące (aczkolwiek nienadmiernie rozbudowane) analizy istotnych problemów, których wspólnym mianownikiem jest tytułowy internacjonalizm filmowy w relacjach polsko-czechosłowackich. W pierwszej części jedynie pozornie otrzymaliśmy rozszerzenie obecnych w piśmiennictwie filmoznawczym zagadnień, takich jak realizacja *Ulicy Granicznej* (1948) Aleksandra Forda, polsko-czechosłowacka deklaracja filmowa czy projekty koprodukcyjne (najważniejszy z nich to *Zadzwońcie do mojej żony* /1958/ Jaroslava Macha, któremu łódzka filmoznawczyni poświęciła osobny szkic opublikowany

dekadę temu w „Kwartalniku Filmowym”<sup>3</sup>). W rzeczywistości Ciszewska zaproponowała inne ustalenia, odmienne od tych dotychczas uznawanych za ostateczne, a rewidujące wiedzę o pierwszych latach powojennej kinematografii polskiej. Na takie spojrzenie pozwoliło jej wyłuskanie z materiału źródłowego śladów obecności filmów z Barrandova w repertuarze kinowym lat 1945-1970, a także odwołanie się do instytucjonalnych i personalnych sympatii oraz interesów, dyspozycji politycznych czy silnego nurtu publicystyki branżowej i pozabranżowej poświęconego tym problemom. Można powiedzieć, że polska świadomość filmowa tamtego okresu kształtowała się w bardzo poważnym stopniu pod wpływem właśnie tych czynników.

Zwartą część książki stanowią dwa środkowe rozdziały poświęcone mobilności edukacyjnej i profesjonalizacji środowiska filmowego, głównie w kontekście budowania sieci instytucjonalnych oraz indywidualnych zależności. Przeprowadzone kwerendy w Łodzi i Pradze przyniosły cenne uzupełnienia do biografii Polaków studiujących na FAMU i UPRUM, takich jak Jerzy Passendorfer, Jerzy Kotowski czy Stanisław Niedbalski. Ciekawie zostały również odnotowane różnice między dwiema falami polskich studentów napływającymi w kolejnych dekadach na wydział filmowy AMU. Dzięki takiemu spojrzeniu autorka „odczarowała” praską uczelnię jako szkołę wyłącznie Agnieszki Holland i pokazała inne próby zdobywania szlifów filmowych w Pradze. Temu właśnie posłużyły zestawienia, wykazy i liczby ujęte w porządek narracyjny ilustrujący rzeczywiste proporcje zjawiska. Nawiasem mówiąc, jestem ciekaw, dlaczego w tym przypadku, w przeciwieństwie do zwartej grupy twórców z republik jugosłowiańskich (Ciszewska przywołuje książkę Gorana Markovicia *Česká škola neexistuje*<sup>4</sup>), nie mówi się o szkole praskiej albo o grupie praskiej (Serbów i Chorwatów określa się zarówno jako szkołę czeską /*česká škola*/, jak i złotą praską piątką /*zlatne praške petorke*/). Na temat więzi środowiskowej po epizodzie na FAMU – w odniesieniu zarówno do pierwszej, jak i drugiej grupy polskich studentów-filmowców – na kartach monografii znajdziemy kilka akapitów. Autorka pisze zresztą o spotkaniu po latach Agnieszki Holland, Andrzeja Koszyka i Andrzeja Zajackowskiego utrwalonym na taśmie przez Krystynę Krauze. Jej film z 2013 r. *Powrót Agnieszki H.* (*Návrat Agnieszky H.*) zawiera ciekawe wypowiedzi o czymś, co można nazwać nadweltańskim dojrzwaniem tej grupy.

Drobnych uwag korygujących czy polemicznych mam niewiele. Nie do końca zgadzam się z tezą, jakoby wysoką rangę festiwalu karlowarskiego podkreślała okoliczność, że polskim delegacjom towarzyszyli tajni współpracownicy (s. 179). Praktyka taka była raczej powszechna podczas wszystkich zagranicznych wizyt oficjalnych, a fakt, że licznymi TW byli akredytowani dziennikarze, może świadczyć o tym, że ich sprawozdawczość dokonywała się przy okazji pracy redakcyjnej (albo odwrotnie: przy okazji zadań inwigilacyjnych pisali oni artykuły korespondencyjne). Zastanawiam się, czy określenia *továrna*, czyli „fabryka” (Petr Szczepanik zaproponował je w tytule swojego opracowania o praskiej wytwórni<sup>5</sup>, natomiast autorka *Sojuszników z rozsądku* wykorzystywała je do wskazania na syndrom czechosłowackiego *rozwinętego przemysłu filmowego* /s. 44/), nie można by powiązać z zasadami czeskiego produktywizmu. To zjawisko ma bogatą tradycję, a za jej przejaw uznaje się choćby funkcjonujące od

okresu międzywojennego pozdrowienie *Čest práci (Honor pracy)*, przypisywane organizatorowi spartakiad Jiříemu Františkowi Chaloupeckiemu, poezję socjalną Svatopluka Čecha z utworem *Bud' práci čest! (Zaszczyt pracować)* na czele bądź kulturę robotniczą Batowskiego Złina.

Warto dodać, że mimo wielu interesujących propozycji zawartych na kartach omawianej tu książki jej autorka cały czas szuka nowych tematów, rozszerza pole źródłowych eksploracji i publikuje kolejne ustalenia. W tym samym roku, w którym ukazała się recenzowana tutaj monografia, Ciszewska podpisała się pod jeszcze jednym przedsięwzięciem – wieloautorskim opracowaniem dziejów łódzkiej wytwórni filmów animowanych „Se-Ma-For”<sup>6</sup>. Czy można znaleźć wspólny mianownik między tymi projektami? Odpowiedź znajdziemy w trzecim numerze kwartalnika „Iluminace” z roku 2024, zredagowanym przez Ewę Ciszewską i Pavla Skopala, szefa Instytutu Filmu i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Masaryka w Brnie. Niemal w całości poświęcili go badaniom komparatystycznym nad historią polskiej i czeskiej animacji<sup>7</sup>. Lektura jest wyborna.

Ewa Ciszewska, *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2025.

<sup>1</sup> *Proplétání světů. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války*, red. J. Bláhová, Národní filmový archiv, Praha 2023.

<sup>2</sup> E. Ciszewska, *Slovanské krásky. Strategie formování socialistických hvozdů na příkladu polských hereček na MFF Karlovy Vary*, w: *Proplétání světů... dz. cyt.*, s. 171-187.

<sup>3</sup> *Taż, Trudna sztuka koprodukcji. O pierwszym powojennym filmie polsko-czechosłowackim „Zadzwonić do mojej żony” (1958) Jaroslava Macha*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95, s. 162-174.

<sup>4</sup> G. Markovič, *Česká škola neexistuje*, tłum. S. Matúšová, Akademie múzických umění v Nakladatelství AMU, Praha 2020.

<sup>5</sup> P. Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945-1970*, Národní filmový archiv, Praha 2016.

<sup>6</sup> E. Ciszewska, A. Hofelmajer-Roś, M. Pabiś-Orzeszyna, S. Szul, *Společné světy Studia Malých Form Filmových „Se-Ma-For” w Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.

<sup>7</sup> „Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu” / „Iluminace. The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics” 2024, wyd. spec. (nr 3): *Animation Studios: People, Spaces, Labor*, redaktorzy gościnni: E. Ciszewska (Uniwersytet Łódzki), P. Skopal (Uniwersytet Masaryka).

## Mariusz Guzek

Doktor habilitowany, profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zajmuje się regionalistyką (ze szczególnym uwzględnieniem kultury filmowej Bydgoszczy), dziejami kina polskiego w okresie Wielkiej Wojny i w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości oraz kinematografią czechosłowacką i czeską. Obecnie przygotowuje monografię na temat mitów w narodowym filmie nadweltańskim.

Professor in the Institute of Cultural Sciences at Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz. He works in the area of regional studies (focusing on the film culture of Bydgoszcz), the history of Polish cinema during the First World War and the years following the restoration of Poland's sovereignty, as well as the cinema of Czechoslovakia and the Czech Republic. He is currently working on a monograph on Czech myths in film.

mariusz.guzek@gmail.com

## Bibliografia

- Bláhová, J.** (red.) (2023). *Proplétání světů. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války*. Praha: Národní filmový archiv.
- Ciszewska, E.** (2016). Trudna sztuka koprodukcji. O pierwszym powojennym filmie polsko-czechosłowackim „Zadzwońcie do mojej żony” (1958) Jaroslava Macha. *Kwartalnik Filmowy*, (95), ss. 162–174. <https://doi.org/10.36744/kf.2174>
- Ciszewska, E.** (2023). Slovanské krásy. Strategie formování socialistických hvězd na příkladu polských hereček na MFF Karlovy Vary. W: J. Bláhová (red.), *Proplétání světů. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války* (ss. 171–187). Praha: Národní filmový archiv.
- Ciszewska, E.** (2025). *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945–1970*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera. <https://doi.org/10.18778/8331-644-4>
- Ciszewska, E., Hofelmajer-Roś, A., Pabiś-Orzeszyna, M., Szul, S.** (2025). *Spoleczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://doi.org/10.18778/8331-647-5>
- Ciszewska, E., Skopal, P.** (2024). Animation Studios: People, Spaces, Labor. *Illuminace*, 36 (3), ss. 5–10. <https://doi.org/10.58193/ilu.1794>
- Markovič, G.** (2020). *Česká škola neexistuje* (tłum. S. Matúšová). Praha: Akademie múzických umění v Nakladatelství AMU.
- Szczepanik, P.** (2016). *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv.