

Mariusz Guzek

## Czechosłowacko-jugosłowiańska kooperacja filmowa (i ich polska recepcja)

**ABSTRAKT:** Współpraca kinematografii czechosłowackiej z jugosłowiańską była incydentalna i przyniosła niewiele wybitnych dzieł filmowych. Jednak jej dzieje sięgają lat dwudziestych ubiegłego stulecia. Najwcześniejsze filmy świadczące o wzajemnych celuloidowych zainteresowaniach nie zachowały się, a informacje o nich pochodzące z ówczesnej prasy są bardzo lakoniczne. Możemy natomiast ocenić obrazy powstałe po II wojnie światowej: „Gwiazda jedzie na południe”, „Zamach w Sarajewie” i „Monstrum z galaktyki Arkana”, które z rozmaitych powodów miały szansę na międzynarodową karierę. Tekst analizuje te przypadki w powiązaniu z polską recepcją i jest dowodem na to, że ani kino czechosłowackie, będące fenomenem na skalę światową w latach sześćdziesiątych XX wieku, ani kino jugosłowiańskie z czołową formacją, jaką była „czarna seria”, nie potrafiły wykorzystać potencjału, jaki mogły stanowić wspólne projekty realizacyjne. Jest to tym dziwniejsze, że w Czechosłowacji kształcili się czołowi reżyserzy z Belgradu, Zagrzebia i Sarajewa: Goran Paskaljević, Emir Kusturica i Lordan Zafranović.

**Słowa kluczowe:** koprodukcje, kinematografia czechosłowacka, kinematografia jugosłowiańska, film europejski.

W okresie kina niemego – przełom dźwiękowy na Bałkanach nastąpił znacznie później niż nad Wełtawą i był rozciągnięty niemal na całą dekadę – kontakty filmowe między Królestwem SHS a Republiką Czechosłowacką były nad wyraz skromne<sup>1</sup>. Jedyną aktywność w tym zakresie przejawiała wytwórnia „Bohemian-Rival”, kierowana przez Vladimíra Pospíšila-Borna, która wypuściła

---

<sup>1</sup> Za pierwszy czechosłowacki film dźwiękowy uznaje się obraz Karla Antona „Tonka Šibenice” zrealizowany w 1930 r. na podstawie opowiadania Egona Erwina Kisch, z kolei w Słowenii epokę

na ekrany dwa filmy kręcone na terenie Jugosławii. Pierwszy z nich, „Pomsta moře” (1921), powstał na podstawie równobrzmiącego opowiadania Grigorija Mactety. Kręcony był w Dubrowniku i jego okolicach oraz w nieodległych Cavtacie i Srebreno, wykorzystując turystyczną rozpoznawalność tych miejsc – z chorwackiego Cavtatu odchodziły promy do Dubrownika, a w Srebreno, zwanym „perłą Żupy dubrovačkej” znajdowały się popularne pensjonaty i hotele. Melodramatyczną osnowę filmu tworzyła miłość dwóch braci, Luki i Vlaho, do pięknej Zory. Vladimír Pospíšil-Born grał jednego z antagonistów, a obiektem jego westchnień była Mary Jansová, charakterystyczna piękność o dość dramatycznym, późniejszym życiorysie<sup>2</sup>. Nie zachowały się żadne materiały realizacyjne, a nieliczne wzmianki w ówczesnej prasie pozwalają jedynie szczątkowo zrekonstruować fabułę<sup>3</sup>. Drugi film powstał rok później. „Steeplechase” akcję swą dzielił między Pragę a wybrzeże Dalmacji i niewiele więcej o nim wiadomo<sup>4</sup>. Ostatni „Ďáblův mlýn” z tego samego 1922 r., opowiadający o życiu czarnogórskich przemytników, na skutek niedofinansowania i kontuzji, jaką podczas zdjęć w Dubrowniku odniósł reżyser filmu, nigdy nie został zmontowany<sup>5</sup>. Był to łabędzi śpiew tej wytwórni i koniec kariery reżyserskiej Pospíšila-Borna, choć trzeba przyznać, że do lat czterdziestych niezle dawał sobie radę jako aktor charaktery-

---

kina dźwiękowego zapoczątkowywał dopiero w 1938 r. obraz „Mladinski dnevi” w reż. Maria Foerster, będący reportażem ze zjazdu katolickich organizacji młodzieżowych w Lublaniu.

<sup>2</sup> Mary Jansová (właśc. Marie Jansová) w okresie niemym wystąpiła we wszystkich filmach wytwórni Bohemian-Rival. Grała do początków dźwiękowej ery filmu czechosłowackiego. Jej ostatnim występem była rola w niedokończonym obrazie Josefa R. Engela „Rozmary mláďi” (1933). Rok później wyszła za mąż za Josefa Cisařa, który w czasie Protektoratu Czech i Moraw był członkiem Rady Trzech (R3) – największej antyhitlerowskiej organizacji podziemnej. Była aresztowana i do końca wojny osadzona w Terezynie. Zmarła w Pradze w 1975 r., zob. M. Fikejz, *Český film. Herci a herečky / I. díl: A-K*, Praha 2006, s. 510.

<sup>3</sup> W periodykach „Film”, „Divadlo budoucnosti”, „Český filmový zpravodaj” i „Die Lichspielbühne” ukazało się zaledwie kilka reklam. Z treści tych inseratów można jedynie dowiedzieć się, że był to „dramatyczny przypadek dwóch braci, kochających jedną kobietę. Większe szanse ma bogatszy z nich Luka. Jednak w noc poślubną zazdrosny Vlaho morduje go i żeni się z piękną Zorą. Nie przynosi mu to szczęścia. Kiedy wiezie łodzią swoje pierwotne dziecko do chrztu, tonie wraz z rodziną w odmętach wzburzonego morza”; zob. *Český hraný film I 1898-1930 / Czech Feature Film I 1898-1930*, Praha 1996, s. 155. Tłumaczenia z języka czeskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa – MG.

<sup>4</sup> Film był prezentowany także pod alternatywnymi tytułami: „Na poslední překážce” i „Jízda panu”. Należy wspomnieć jeszcze o pierwszym w kolejności ze zrealizowanych filmów wytwórni „Bohemian-Rival” – „Karnevalový pastel” (1921), niezwiązanym w żaden sposób z tematyką bałkańską. Cztery przywołane tytuły stanowią cały dorobek producencki i reżyserski Pospíšila-Borna.

<sup>5</sup> J. S. Kola, M. Frída, *Československý němý film 1898-1930*, Praha 1957, s. 56.

styczny<sup>6</sup>. W filmach Pospíšila-Borna wykorzystywana była jedynie sceneria urokliwego wybrzeża Adriatyku, całość ekip realizacyjnych stanowili Czesi, oprócz reżysera i aktorów: Mary Jansověj, Roberta Forda, Gustava Novaka i Sašy Dobrovolněj, także operator Gustav Vytlačil i scenograf Karl Dotrel. Możliwości, jakie dawało twórcom organizowanie planów zdjęciowych na terenie Królestwa SHS, w tym okresie były zresztą dostrzeżone przez innych reżyserów. W tym samym czasie, kiedy w okolicach Dubrownika przebywał z ekipą Pospíšil-Born, w innym miejscu bałkańskiego interioru, wraz ze swoimi operatorami i aktorami, pojawił się węgierski filmowiec Mihály Kertész, lepiej znany w historii światowego kina jako Michael Curtiz. Kręcił wtedy zdjęcia do produkowanego w austriackiej wytwórni Arnolda Pressburgera obrazu zatytułowanego „Der junge Medardus”.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym projekcie z lat dwudziestych, choć w tym przypadku brakuje wiarygodnych poświadczeń źródłowych. Jednak w archiwach belgradzkich można odnaleźć informacje o planowanej realizacji filmu „Lepa – Srpkinja”/Krásá Srbka”. Wynika z nich, że producentami mieli być Karel Špelina z Pragi i Serb Dragutin „Bata” Nikolić; główne role zamierzano powierzyć Jarmili Vačkovej, Žance Stokić i wybitnemu serbskiemu aktorowi dramatycznemu Rašy Plaovicovi. Reżyserią miał się zająć Josef Medeotti-Boháč<sup>7</sup>.

Sytuacja zmieniła się nieco w następnej dekadzie, choć koprodukcja pojawia się tylko jedna: „...a život jde dál...” z Itą Riną w roli głównej. Warto jednak zwrócić uwagę na pozostałe role Ity Riny<sup>8</sup> w czechosłowackich filmach przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Zaimplantowana, a właściwie wypożyczona z niemieckiego obszaru kulturowego wystąpiła w dwóch filmach, które wyznaczyły styl czechosłowackiego filmu obyczajowego: głośnym dramacie Gustava Machatý’ego „Erotikon (1929) i adaptacji reporterskiej powieści Egona Erwina Kischy „Tonka Šibenice” (1930), dokonanej przez Karela Antona<sup>9</sup>. W połowie lat

<sup>6</sup> Vladimír Pospíšil-Born wystąpił w ponad pięćdziesięciu filmach, z czego ostatnim był obraz Otakara Vávry z 1943 r. zatytułowany „Šťasnou cestu”; zob. M. Fikejz, *Český film. Herci a herečky / díl II. L-Ř*, Praha 2010, s. 473-474.

<sup>7</sup> P. Cihlář, *Balkánská historie jako inspirace v československého filmu /Bakalářská práce/*, Brno 2006, s. 11.

<sup>8</sup> Ita Rina to używany od jesieni 1927 r. pseudonim Italiny Lidy Kravanji – słoweńskiej aktorki i uczestniczki turniejów piękności (w 1926 r. wybrano ją Miss Słowenii), której urodą zachwycała się publiczność w całej Europie. W 1931 r. zmieniła wyznanie z katolickiego na prawosławne i od tej pory znana była jako Tamara Đorđević. Po zakończeniu międzywojennej kariery tylko raz dała się namówić na udział w jugosłowiańskim projekcie filmowym – było to w 1960 r., kiedy wystąpiła u boku Ewy Krzyżewskiej w filmie Veljko Bulajicia „Rat” („Wojna”); zob. I. Bončina, *Iz vlaka za Holly-wood v Beograd: stota obletnica rojstva Ite Rine*. Mladina, 7. jul. 2007, št. 27, s. 48-52.

<sup>9</sup> Aktorka, zanim pojawiła się w praskich studiach filmowych, występowała w Berlinie, zaangażowana przez właściciela wytwórni Film Studio Petera Ostermayera. Tam właśnie spotkała Gustava

trzydziestych Carl Junghans, Niemiec sudecki mieszkający i pracujący na stałe w Dreźnie<sup>10</sup>, który pod koniec ubiegłej dekady zadebiutował niezwykle udanie postekspresjonistycznym obrazem „Takový je život” (1929), powierzył jej główną rolę w dramacie „...a život jde dál.../A život teče dalje”, który identyfikowany jest jako produkcja czesko-jugosłowiańska.

Historia tej realizacji jest dość ciekawa. Zainicjowana została pod roboczym tytułem „Ztracený syn” dwa lata wcześniej przez firmę Starfilm, z którą związany był Carl Junghans. Po kilkunastu miesiącach reżysera zastąpił austriacki rzemieślnik F.W. Kramer, który film dokończył przy pomocy czeskiego artysty Václava Kubáska. Ten ostatni odpowiadał za sceny dźwiękowe i sekwencje studyjne kręcone w praskich studiach filmowych. Obok Ity Riny wystąpili także Zvonimir Rogoz i Joca Popovic, ale najważniejsze były, traktowane jako wspólne, uniwersalne dylematy celuloidowych bohaterów. Już nie tylko plenery, egzotyczne, rozpalone słońcem, jak we wcześniejszych produkcjach „Bohemian-Rival”, ale całe wynikające ze scenariusza uniwersum ma stygmat jugosłowiański. Zdjęcia kręcone były na wybrzeżu dalmatyńskim – w Brusniku, Komiży na wyspie Vis, Solinie na przedmieściu Splitu, w samym Splicie, Šibeniku i Trogirze.

Pozostałe wspólne przedsięwzięcia można policzyć na palcach jednej ręki. Najwcześniej, bo jeszcze w 1935 r., duet realizatorski Vaclav Kubásek – Josef Kokeisl umieścił jeden z epizodów swego oświatowego melodramatu „Osudná chvíle”<sup>11</sup> na ulicach Belgradu, sporo lokując w diegezie filmu „exteriorów ze stolicy Serbii”<sup>12</sup>. Jan Sviták w 1936 r. nakręcił w Zatoce Kotorskiej i Dubrowniku miłosną opowieść zatytułowaną „Divoch” („Dzikus”) z Ralfem Wanką, Nancy Rubensovą i prawdziwymi filarami męskiego aktorstwa filmowego w Czechosło-

---

Machaty’ego i rozpoczęła przygodę z czechosłowacką kinematografią, zob. J. Horníček, *Gustav Machatý. Touha dělat film, Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*, Brno 2011, s. 84.

<sup>10</sup> Carl Junghans był niezwykle barwną postacią nie tylko ze względu na swoje dokonania filmowe. Lewicowe przekonania sprawiły, iż odnotował kilkuletni flirt z Komunistyczną Partią Niemiec i próbę zrealizowania w ZSRR, wraz ze znanym czarnoskórym, lewicowym amerykańskim pisarzem Langstonem Hughesem, dokumentu o rasizmie w USA. Realizacja ta okazała się klapą, a Junghansa całkowicie wyleczyła ze stalinowskich mrzonek. Po trzyletnim pobycie w Rosji przyjechał do Czechosłowacji, gdzie zrealizował wzmiankowany w tekście film, a rok później już w nazistowskich Niemczech na krótko daje się uwieść innej totalitarnej ideologii – samodzielnie reżyseruje dokument o olimpiadzie zimowej w Garmisch-Partenkirchen i pomaga Leni Riefenstahl w produkcji wielkiego fresku o olimpiadzie letniej. Popada jednak w niełaskę ministra PROMI Josepha Goebbelsa i ostatecznie emigruje przez Szwajcarię do Francji, a w 1941 r. do USA. Związany był w tym czasie z siostrą Vladimira Nabokova Sonią Słomin; zob. A. Pitzer, *Ukryta historia Vladimira Nabokova*, przeł. Wojciech Górnaś, Warszawa 2015, s. 162-164.

<sup>11</sup> Film prezentowano także pod alternatywnym tytułem „Hra náhody”.

<sup>12</sup> Český hraný film I..., s. 233.

wacji – Theodorem Pištěkem<sup>13</sup> i Jaroslavem Marvanem, bez udziału jugosłowiańskiego koproducenta. W tym samym miejscu i w tym samym czasie pojawiła się też ekipa pod reżyserską batutą Karela Hašlera, realizując czeską wersję niemiecko-austriackiego obrazu „Irčín románek”, w której rolę główną zagrał, podobnie jak wcześniej, Ralf Wanka. W 1939 r., już w warunkach Protektoratu Czech i Moraw, Ladislav Brom, jeden z aktywistów profaszystowskiej Vlájki, kończył melodramat „Bílá jachta ve Splitu”<sup>14</sup>, w całości kręcony w tytułowym chorwackim mieście. Akcentów dwukulturowych, choć nie koprodukcyjnych, było już trochę więcej – scenariusz został napisany na podstawie noweli Milana Begoviča, a w jednej z ról drugoplanowych wystąpił Zvonimir Rogoz. Ten ostatni był chorwackim aktorem, ale trwale związanym z kulturą czeską – od 1929 r. miał stały angaż w praskim Národním divadle. Oprócz wspomnianych ról, filmografia Rogoza obejmuje niemal 40 kreacji w czechosłowackich obrazach. Wojnę przeżył w Pradze, a po jej zakończeniu przez kilka lat pracował w teatrach Kladna i Czeskich Budziejowic. W 1951 r. odmówił podpisania apelu potępiającego politykę Josipa Broz Tity i wrócił do Jugosławii<sup>15</sup>.

Nowa sytuacja po zakończeniu II wojny światowej zmieniła status i dotychczasowy porządek kinematografii narodowych, które zostały znacjonalizowane i zideologizowane. Interesujące nas systemy łączył jeszcze jeden aspekt – federalcyjny charakter państwa, a co za tym idzie – tworzenie dwóch poziomów obiegu filmowego: jugosłowiańskiego i czechosłowackiego oraz uwzględniającego specyfikę związkową – z jednej strony czeską i słowacką, z drugiej serbską, chorwacką, słoweńską, bośniacką i macedońską. Koprodukcje, które na Zachodzie stały się fundamentem budowania kulturowej unifikacji, były także powszechną praktyką w Europie Południowej i Środkowej, choć – oczywiście – odmienne były ich funkcje, szło bowiem o pokazanie jedności i ideologicznej zwartości bloku wschodniego<sup>16</sup>. Zmieniło się to w latach pięćdziesiątych, kiedy pogorszyły się polityczne i kulturalne relacje między Jugosławią a pozostałymi krajami obozu socjalistycznego. W sumie w tej dekadzie w Czechosłowacji doszło do ośmiu takich realizacji –

<sup>13</sup> T. Pištěk brał udział również we wcześniej wzmiankowanym filmie C. Junghansa „Takový je život”, obok Wiery Baranowskiej kreując główną rolę męską; zob. R. Kratochvíl, *Theodor Pištěk aneb Filmové nebe první republiky*, Praha 2012, s. 89-96; Pavel Taussig, *O věrném filmování Antonie Nedošínské a Theodora Pištěka*, Praha, s. 93-96.

<sup>14</sup> Film planowano nakręcić jako „Americká jachta ve Splitu”, zgodnie z literackim pierwowzorem Milana Begoviča, ale do kin wszedł z tytułem zmodyfikowanym.

<sup>15</sup> M. Fikejz, op. cit., s. 590-592.

<sup>16</sup> Szczegółowo omówił problem koprodukcji, głównie w ramach tzw. północnego trójkąta, tzn. CSSR, PRL i NRD, Pavel Skopal; zob. idem, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*, Brno 2014, s. 19-80.

trzech z ZSRR, dwóch z Bułgarią, po jednej z Niemiecką Republiką Demokratyczną, Polską, Węgrami i Jugosławią. Tą ostatnią był wyreżyserowany przez Oldřicha Lipský'ego musical „Gwiazda jedzie na północ” („Hvězda jede na jih”/„Zwizезда putuje na jug”) z 1958 r., powstały we współpracy praskiego Barrandova ze zlokalizowaną w czarnogórskiej Budwie wytwórnią Lovčénfilm. Współpraca nie była jednak najlepsza – reżyser i scenarzyści nie mogli porozumieć się z jugosłowiańskim koproducentem, a zainteresowany współfinansowaniem włoski magnat filmowy Carlo Ponti szybko się wycofał. Dzieło zaprezentowane na pierwszym Festiwalu Filmów Czechosłowackich w Bańskiej Bystrzycy zostało w atmosferze ponownego ochłodzenia polityki wobec Jugosławii bezlitośnie potępione, czego konsekwencją było sześćoiletne zatrzymanie jego kinowej dystrybucji – jak podano – z powodu płytkiego pomysłu i czysto burżuazyjnego punktu widzenia<sup>17</sup>. Współscenarzysta filmu, znany czeski humorysta i późniejszy więzień polityczny Vladimír Škutina uważał jednak, że troska władz o jakość estetyczną była tylko pretekstem. W rzeczywistości chodziło o ukazanie w musicalu tak niechętnie przyjmowanych w socjalistycznej Czechosłowacji elementów diegezy, jak: nadmiar jugosłowiańskich wykonawców, dalmatyńska nadmorska sceneria, zabytki Dubrownika, Splitu, Rijeki czy nowoczesne lotnisko w Belgradzie, muzyka jazzowa, apolityczna historyjka, które kojarzyły się komunistycznym decydom z Pragi z innym, wolnym od dogmatów światem zachodnim<sup>18</sup>. Treścią były perypetie czeskiej orkiestry symfonicznej podróżującej po Jugosławii. Muzyczny charakter fabuły ponadto pozwolił na wprowadzenie do dyskursu wielu piosenek będących ówczesnymi przebojami, głównie wykonywanymi przez serbską aktorkę Gordanę Miletić, której towarzyszyli chorwacki aktor filmowy i teatralny Joža Gregorin, a także czescy mistrzowie ekranu Rudolf Hrušínský i Vladimír Menšík<sup>19</sup>. Jedną z głównych ról – uroczej wokalistki Lidy – zagrała polska aktorka Barbara Połomska (urodziła się i skończyła średnią szkołę muzyczną w Bydgoszczy), co odnotowała rodzima prasa filmowa<sup>20</sup>. Zła opinia o „Gwieździe...” przetrwała ponad ćwierćwiecze, szczególnie w piśmiennictwie branżowym – filmografowie, tacy jak Šárka i Luboš Bartoškové, realizację tę traktowali pogardliwie<sup>21</sup> lub, co gorsza, jak Jiří Levý, w ogóle pomijali ją przy omawianiu dorobku Oldřicha Lipský'ego<sup>22</sup>. O filmie nie wspominają także

<sup>17</sup> I. Klimeš, *Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959*, Iluminace 2004, č. 4, s. 132.

<sup>18</sup> J. Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský polválečný film (1945-2012)*, Praha 2013, s. 81.

<sup>19</sup> J. Matějková, *Dobrý rodák Vladimír Menšík*, Praha 2006, s. 116.

<sup>20</sup> *Barbara Połomska w czechosłowacko-jugosłowiańskim filmie*, „Ekran” 1958, nr 41, s. 13.

<sup>21</sup> Š. Bartošková, Luboš Bartošek, *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Praha 1986, s. 245.

<sup>22</sup> J. Levý, *Českoslovenští filmovi režiséři sedemdesátých let*, Praha 1983, s. 47-49.

autorzy bardzo wyczerpującego opracowania o czeskich filmach muzycznych<sup>23</sup>. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia historyk i popularyzator wiedzy o czechosłowackim filmie Pavel Taussig spojrział na „Hvězde...” życzliwie<sup>24</sup>. Natomiast na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dzieło próbowali pokazać w szerszej przestrzeni międzynarodowej jugosłowiańscy koproducenti i prawie im się to udało. Nawet najpoważniejszy amerykański tygodnik branżowy „Variety” chwalił film, podkreślając lekkość scenariusza, interesującą stronę muzyczną, a także niezłą jak na warunki środkowoeuropejskie jakość techniczną i zasugerował nawet, że może on odnieść sukces na zachodnim rynku dystrybucyjnym<sup>25</sup>. W Czechosłowacji komedia ta weszła na ekrany dopiero w 1964 r. i była – zdaniem samego reżysera – „zbyt zwietrzała”, aby zainteresować publiczność i krytyków. W połowie lat siedemdziesiątych Lipský powiedział wręcz:

Uznali mnie wtedy za odszczepieńca, tylko nie wiem czy prawicowego czy lewicowego. Zarzucili, że Pragę pokazałem w kolorze szarym a Belgrad w śnieżnobiałym. Oczywiście nikt nie miał odwagi powiedzieć mi tego prosto w oczy. Takie to były czasy<sup>26</sup>.

Bez wątplenia największym koprodukcyjnym przedsięwzięciem jugosłowiańsko-czechosłowackim, ze znaczącym udziałem kinematografii węgierskiej i zachodnioniemieckiej, był „Zamach w Sarajewie” („Sarajevský atentat”/„Atentat u Sarajevu”), pod którym w roku 1975 jako reżyser podpisał się Veljko Bulajić, już wówczas uznany klasyk kina partyzanckiego, twórca legendarnych opowieści filmowych „Bitwa nad Neretwą/Bitka na Neretvi” i „Kozara”<sup>27</sup>. Producenti – Jadran Film Zagrzeb, sarajewska Kinema i belgradzki CFRZ – dokooptowali, po długich poszukiwaniach, jeszcze jeden podmiot – Studio Barrandov w Pradze – i podzielili się obowiązkami. Zdjęcia zorganizowano zarówno w podpraskim zamku Konopište, jak i na terenie ówczesnej Jugosławii, oczywiście w Bośni w Sarajewie, na brzegach Driny i okolicach Zvornika (obecnie Republika Serbska – jedna z dwóch składowych części Bośni i Hercegowiny) oraz w Serbii, wykorzystując ulice Belgradu. Jesienią 1964 r. do Pragi przyjechał Veljko Bulajić w towarzystwie dyrektora wytwórni Jadran Film Zdravko Mihalića. Przywieźli ze sobą szkic scenariusza napisany przez samego reżysera, jego brata dziennikarza,

<sup>23</sup> R. Rohál, V. Chadima, *České zpívající filmy*, Praha 2010.

<sup>24</sup> P. Taussig, *Úsměvy českého filmu 022/ Hvězda jede na jih*, Kinorevue 1993, č. 11, s. 10.

<sup>25</sup> Hans, *Zvezda jede na jih*, „Variety” 12.08.1959.

<sup>26</sup> L. Tunys, *Hvězdy, které nezhasnou aneb Jak jsem je poznal*, Praha 2012, s. 213.

<sup>27</sup> D.J. Goulding, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Bloomington & Indianapolis 2002, s. 78.

a ponadto autora poczytnych książek dla młodzieży Stevana Bulajića oraz Ratko Đurovića<sup>28</sup>, prawdziwą legendę jugosłowiańskiej kultury, w owym czasie profesora na Wydziale Sztuk Dramatycznych w Belgradzie. Stronę czeską przy opracowywaniu scenopisu miał reprezentować Vladimir Bor, który nie miał specjalnego doświadczenia w realizacji projektów o historycznym charakterze. Dzięki niemu epicki wymiar przedsięwzięcia został wzbogacony o aspekty psychologiczne, tłumaczące w nieco odmienny sposób niż wyznaczony przez podręczniki historii motywację zamachowców<sup>29</sup>. Od samego początku współpracował z Bulajićem amerykański producent węgierskiego pochodzenia Olivier A. Unger, który już wcześniej, jako współwłaściciel paryskiej firmy Marwi Capital Development, sporo zainwestował w produkcję „Bitwy nad Neretwą”<sup>30</sup>. Rozmach produkcyjny widoczny był już przy ustalaniu obsady – pierwszoplanowe role zostały obsadzone przez Christophera Plummera (arcyksiążę Ferdynand), Florindę Bolkan (arcyksiężna Zofia), Maximiliana Schella (Đuro Šarac – serbski instruktor bośniackich terrorystów)<sup>31</sup>, ale trzon korpusu aktorskiego podzielili producenci: Gavrilę Principa zagrał muzułmanin Irfan Mensur – najmłodszy aktor Jugosłowiańskiego Teatru Dramatycznego w Belgradzie, Nedjelko Čabrinovića – Serb Radoš Bajić, a innego członka terrorystycznego komanda Trifko Grabeža – Jan Hrušinskiy. „Zamach w Sarajewie” odczytywany był w rozmaitych konwencjach: jako film historyczny (była to już siódma ekranowa próba rekonstrukcji wydarzeń, które doprowadziły do wybuchu I wojny światowej), dramat tożsamościowy, widowisko na prawdziwie europejską skalę<sup>32</sup>. Wydarzenia z czerwca 1914 r.

<sup>28</sup> Ten zespół autorów uczestniczył w kilku wspólnych przedsięwzięciach. Do najważniejszych należały wspomniane w tekście „Kozara” (1962) i „Bitwa nad Neretwą” (1969) oraz dokumentalny „Skoplje ‘63” i „Pogled u zjenicu sunca” (1966).

<sup>29</sup> V. Bor, *O sarajevském atentatu*, Kino [Praha] 1974, č. 20, s. 3.

<sup>30</sup> A. Stanić, *Novy film o wydarzeniach sprzed 60 laty. „Zamach w Sarajewie” – jeszcze raz (Korespondencja agencji Tanhug z Belgradu)*, „Nowiny” 1975, nr 167, s. 2.

<sup>31</sup> O pracy Plummera, Bolkan i Schella wspomina w reportażu z planu zdjęciowego scenarzysty filmu V. Bor, zdecydowanie najlepiej oceniając tego ostatniego. Rola Đuro Šaraca, serbskiego instruktora bośniackich terrorystów z „Czornej Ruki”, jego zdaniem była to kreacja przekonująca i opracowana w najdrobniejszych detalach; zob. idem, *Hvězdy v Sarajevu a na Konopišti*, Kino [Praha] 1978, č. 14, s. 24-25.

<sup>32</sup> V. Konjar, *Sarajevski atentat*, „Ekran” [Ljubljana], 1973, š. 6, s. 9. W polskim piśmiennictwie krytycznym pojawił się jeszcze jeden identyfikator niby-gatunkowy – film o końcu epoki. Zastosował go w swojej recenzji Krzysztof Kreutzinger, niezbyt zresztą wysoko oceniając koncepcję Bulajića. Napisał on: „Błąd tkwi, wydaje się, w braku konsekwencji, racjonalnej selekcji oraz niezbędnej dla historycznego filmu klarowności wyводу i jasnego przedstawienia idei. Choćby niesłusznej. Buljaić, decydując się na pokazanie całej prawdy o wydarzeniu nie pokazał niczego! Nie powiedział nic naprawdę istotnego i posuwającego naprzód potoczną wiedzę”; zob. idem, *Przed laty w Sarajewie*, „Film” 1978, nr 2, s. 7.



nie były byle jakim wydarzeniem – nie tylko uruchomiły wojenne domino, które było wstępem do rozpadu starego świata, ale także doprowadziły środkową i południową Europę do przekonania o sile federacyjnych projektów, które po 1918 r. uformowały się w Republikę Czechosłowacką i Królestwo SHS (po 1929 r. Królestwo Jugosławii). Nic zatem dziwnego, że prasa filmowa w Czechosłowacji, oprócz doniesień z planu filmowego i recenzji, zamieszczała sporo materiałów związanych z historycznym tłem opowieści<sup>33</sup>. Sam Bulajić ocenił swoje dzieło następująco:

– Nie zamierzałem realizować filmu historycznego, choć temat do tego skłaniał. Zależało mi na pokazaniu dramatu ludzi wciągniętych w wypadki sarajewskie, chciałem nakreślić ich losy w tych skomplikowanych dniach. Nie ma więc w moim filmie żadnej sceny która byłaby dokładną rekonstrukcją dobrze nam znanych już ze szkoły wydarzeń. Zamach w Sarajewie jest ciągle jeszcze żywy i pełen skojarzeń, lecz nie znaczy to, że chciałem nagiąć go do ważnych spraw dzisiaj<sup>34</sup>.

Premiera odbyła się na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Belgradzie Fest 76 i wywołała konsternację jugosłowiańskiej krytyki. Jednak jurorzy Festiwalu Filmów Fabularnych w Puli nagrodzili „Zamach w Sarajewie” Srebrną Areną. Amerykański tygodnik „Variety” piórem swego wpływowego recenzenta Gene’a Moskowitza także docenił starania inscenizacyjne twórców, choć jednocześnie zauważył, że film roi się od pułapek historycznych, które mogą okazać się niezrozumiałe dla zachodniego odbiorcy<sup>35</sup>. W Polsce dość długo utrzymywał się na ekranach – zszedł z nich dopiero w październiku 1984 r.<sup>36</sup> Bardzo ciekawą diagnozę dotyczącą „Zamachu w Sarajewie” postawił jeden z najwybitniejszych i najwnikliwszych polskich krytyków filmowych Bolesław Michałek, który zauważył jego wielogatunkowość, pogodzenie kilku ideologicznych racji, a także aktualizację, poprzez postawienie pytań, na które nawet najbliższe lata nie przyniosły odpowiedzi: o tożsamość bałkańską, o metody walki politycznej, wreszcie o ocenę kontrowersyjnych wydarzeń w dyskursie historycznym:

Bulajić stara się powiedzieć, że wiek XIX skończył się w chwili, gdy Ferdynand wydał ostatnie tchnienie. Równoległe z tym tematem pojawia się jeszcze inny ciekawy, palący dyskurs o terroryzmie. Czy, i w jakiej mierze, akty terroru

<sup>33</sup> Por. –ta- [Táňa Bretyšová], *Sarajevský atentat*, „Filmový peled” 1976, č. 27 (nestr.).

<sup>34</sup> Teczka filmu „Zamach w Sarajewie”, FilMOTEKA Narodowa.

<sup>35</sup> mosk [Gene Moskowitz], *Atentat U Sarajevu/Assassination in Sarajevo*, *Variety* 18.08. 1978, s. 24.

<sup>36</sup> *Pożegnanie z filmem. Zamach w Sarajewie*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 13, s. 21.

indywidualnego, choćby dokonywane w najślusznieszej sprawie, są naganne czy nienagane z punktu widzenia moralności politycznej logiki historii?<sup>37</sup>

W latach osiemdziesiątych międzynarodową sławę usiłował zyskać film Dušana Vukotića, znany w Polsce jako „Goście z Galaktyki Arkana”, w Jugosławii pokazywany pod tytułem „Gostje iz Galaksije”, w Czechosłowacji zaś – „Monstrum z galaxie Arkana”. Filmowy świat znał Vukotića przede wszystkim jako jednego z twórców chorwackiej szkoły animacji, choć z pochodzenia był Czarnogórcem. Jego „Surogat”, wyprodukowany w największej jugosłowiańskiej wytwórni Zagreb Film, w 1961 r. zdobył Oscara, a rok późniejsza „Igra” uzyskała nominację do tej nagrody<sup>38</sup>. Mimo iż Vukotić z rzadka eksperymentował z pełnometrażowym filmem aktorskim, jego debiutancki obraz „Siódmy kontynent”, powstały w 1966 r. w koprodukcji z bratysławską „Kolibą”, a konkretnie z jej Studiem Krótkich Filmów, pokazywano w kinach niemal całej Europy. Była to oniryczna, nieco utopijna baśń o odkryciu przez dzieci kontynentu niezamieszkałego przez dorosłych<sup>39</sup>. W Polsce pokazywano go w wersji dubbingowej i choć krytyka nie poświęciła mu wiele uwagi, to jednak nieliczne recenzje wskazywały na rozmaite strategie odczytania intencji reżysera:

Świat dorosłych, opuszczony przez dzieci staje się nagle pusty i smutny. Wszyscy odczuwają dotkliwie ich brak: ulice i parki, szkoły, sklepy z zabawkami – wszystko to straciło nagle swój zwykły kształt, opustoszało, zamarło... Miejsce ucieczki małych zbiegów jest nieznane. Najtęższe umysły uczonych głowią się nad rozszyfrowaniem tej tajemnicy. Dyplomaci toczą międzynarodowe konferencje. A w kulminacyjnej sekwencji finałowej tłumy dorosłych rzucają się w pław przez morze ku owemu „siódmemu kontynentowi” – metaforze artystycznej ucieleśniającej marzenie o baśniowym świecie, w którym wszystko się dobrze układa<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> B. Michałek, *Jugosławia po fali czarnej i białej*, „Kino” 1977, nr 1, s. 45. „Zamach w Sarajewie” wywołał w Polsce dość ożywioną dyskusję i został przyjęty raczej przychylnie zarówno na łamach prasy branżowej jak i informacyjnej – centralnej i regionalnej. Oprócz wymienionych w przypisach artykułów warto odnotować jeszcze: STW, *Inaczej o zamachu w Sarajewie*, „Express Wieczorny” 1974, nr 247, s. 8; *Strzały w Sarajewie*, „Gazeta Współczesna” 1975, nr 151, s. 6; *Znów strzały w Sarajewie*, „Wieczór” 1975, nr 151, s. 4; *Strzały w Sarajewie anno domini 1914*, „Wieczór Wybrzeża” 1975, nr 155; s. 6, *Zamach w Sarajewie*, „Sztandar Młodych” 1977, nr 287, s. 6; L.K., *Film tygodnia „Zamach w Sarajewie”*, „Głos Wybrzeża” 1977, nr 262, s. 8; A. Klonowicz, *Terroryzm raczkujący*, *Czas* 1977, nr 50, s. 26; *Zamach w Sarajewie*, „Kobieta i Życie” 1977, nr 52, s. 14; *Nie chciałem robić filmu historycznego, lecz dramat – mówi Veljko Bulajić*, „Ekran” 1978, nr 9, s. 14.

<sup>38</sup> *Sztuka animacji. Od ołówka do piksela. Historia filmu animowanego*, red. J. Bock, przedmowy J. Katzenberg i B. Plympton, tłum. Ewa Romkowska, Andrzej Kołodyński, Warszawa 2004, s. 191.

<sup>39</sup> V. Macek, J. Paštékova, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Martin 1997, s. 271.

<sup>40</sup> H. Hubert, *Siódmy kontynent*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 16, s. 5.

Jugosłowiańsko-słowacka fabuła była wycieczką, która jeszcze nie pokazała wszystkich możliwości Vukotića. Zrealizowany po 15 latach w koprodukcji z wytwórnią Ateliery Barrandov (AB) film był nie tylko dojrzalszy, ale także nawiązywał do tego, czym reżyser potrafił fascynować, niepokoić i drażnić – niezwykle śmiałych plastycznych ujęć, planów pełnych niesamowitych artefaktów, czarnego humoru o surrealistycznej proveniencji. Nic dziwnego, jako projektant tytułowego potwora, noszącego na dodatek wdzięczne imię Mumu, swój znakomity udział miał jeden z najważniejszych światowych filmowych surrealistów Jan Švankmajer. Zresztą koncepcja tej postaci była nadzwyczaj ciekawa. Choć ówczesna krytyka tego nie zauważyła, nawiązywała do znanej praskiej legendy o Golemie. Świadczy o tym choćby jeden z fragmentów wypowiedzi D. Vukotića:

„Mumu jest symbolem jednego z negatywnych przejawów zbyt wybujałej techniki i automatyzacji. Zabawka techniczna przestaje słuchać swego pana i zaczyna żyć własnym życiem. Zamiast go bawić i sprawiać mu radość, Mumu zaczyna niszczyć swego stwórcę. Ma to być coś w rodzaju ostrzeżenia<sup>41</sup>.”

Fabuła wymyślona została przez Miloša Macourka, którego Vukotić poznał na Festiwalu Filmów Animowanych w Zagrzebiu. Miał o nim, jako scenarzyście takich przebojów ekranu kinowego i telewizyjnego, jak: „Kto chce zabić Jessie” czy serialu „Arabela”, doskonale zdanie. Fabuła filmu pozornie wydaje się banalna – recepcjonista Robert ma ambicje pisarskie. Jego ukochanym gatunkiem jest fantastyka naukowa. Nie dysponuje jednak wystarczającą wiedzą i pisaną przez siebie powieść opiera na wyobrażeniach z popularnej literatury zeszytowej. Problem zaczyna się, gdy wymyślone przez niego postaci zaczynają ożywać. Vukotić nie tylko pokazał swoją plastyczną wrażliwość, ale także wykorzystał doświadczenia czechosłowackie – w latach tzw. normalizacji kinematografia ta wyspecjalizowała się w szczególnym wariacie kina gatunków *bláznivých komediach* – błazenadach z rudymentami slapstickowej dynamiki i farsy<sup>42</sup>. Niektórzy recenzenci doszukiwali się też podobieństwa do niskobudżetowych pozycji tzw. *exploitation cinema*, w których diegetyczna umowność stanowiła dodatkowy

<sup>41</sup> P. Jiras, *Setkání s Dušanem Vukotićem*, Zaber [Praha], č. 4, s. 7.

<sup>42</sup> E. Ciszewska, *Filmy nie do końca „normalne”*. Z historii czechosłowackiej „normalizacji”, „Kino” 2010, nr 10, s. 65. Patrycjusz Pająk, omawiając porządek zwariowanych komedii czechosłowackich, napisał: „Cechuje je uwolnienie fantazji, brak respektu dla życiowego prawdopodobieństwa i realiów społecznych, piętrzenie komicznych sytuacji, nagle zwroty akcji”; zob. idem, *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)*, [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, pod red. M. Bogusławskiej i Z. Grębockiej, Kraków 2010, s. 145.

walor dla widzów<sup>43</sup>. Zdjęcia plenerowe kręcono w Jugosławii – w okolicach Dubrownika i na wyspie Lokrum, na Barrandovie zaś dogrywano sekwencje atelierowe i trickowe. Film doceniony nawet przez branżowych malkontentów na festiwalach w Madrycie i Trieście, w jugosłowiańskiej prasie codziennej nie znalazł zrozumienia. Projekcje „Gości...” w Czechosłowacji także wywołały zdziwienie – oczekiwano bowiem kolejnej zwariowanej komedii.

W Polsce dzieło D. Vukotića cieszyło się umiarkowanym powodzeniem. Małgorzata Dipont, wpływowa recenzentka „Życia Warszawy”, okazała się dla niego wyjątkowo nieżyczliwa, o czym świadczy fragment publikacji, w którym próbowała rozpoznać konwencję jedynie z perspektywy gatunkowej:

„Reżyser nie mając pomysłu na znalezienie płaszczyzny na złożenie owych odniesień, to chwytą się konwencji komediowej, to znów wprowadza element zagrożenia, z czego wycofuje się za chwilę, uderzając w ton potrzeby porozumienia”<sup>44</sup>.

Zaskakujące było zatem, że na łamach prasy pozawarszawskiej ukazały się teksty całkowicie odmienne nie tylko w ocenie artystycznej, ale i ideologicznej, choć pisane bez jakichkolwiek szerszych ambicji. Jednym z autorów był bydgoski animator kultury filmowej Jerzy Orlicz, prowadzący na łamach lokalnego „Ilustrowanego Kuriera Polskiego” rubrykę „X Muza”:

W przeciwieństwie do większości filmów tego gatunku, traktujących temat ze śmiertelną powagą, film jugosłowiański zrealizowany jest w konwencji komediowej, chwilami wręcz parodystycznej, choć nie brak mu również akcentów horroru<sup>45</sup>.

Najbardziej interesującą recenzję, choć dystansującą się od takiej wizji artystycznej, jaką zaprezentowali Vukotić z Macourkiem, przedstawił kontrowersyjny polski krytyk filmowy Janusz Skwara na łamach tygodnika „Ekran”.

<sup>43</sup> *Monstrum z galaxie Arkana*, „Filmový peled” 1981, č. 12.

<sup>44</sup> M. Dipont, *Z ekranów stolicy. Ni śmieszno, ni straszno*, „Życie Warszawy” 1983, nr 116, s. 4.

<sup>45</sup> J. Orlicz, *X Muza*. „Goście z galaktyki Arkana”, „Ilustrowany Kurier Polski” 1983, nr 107, s. 6. W podobnym duchu napisane zostały jeszcze inne artykuły; zob. BEZ, *Goście z krainy trzech „S”*, „Gazeta Poznańska” 1983, nr 104 s. 8; W. Cybulski, *Zapiski kinomana*. „Goście z galaktyki Arkana”, „Dziennik Polski” 1983, nr 123, s. 8; M. Malatyńska, *Notatki filmowe*. *Goście z galaktyki Arkana*, „Echo Krakowa” 1983, nr 122, s. 3; B. Głowacki, *Film*. *Goście z galaktyki Arkana*, „Zielony Sztandar” 1983, nr 69, s. 7. Zdarzały się całkowicie krytyczne opinie świadczące o słabych kompetencjach analitycznych ich autorów; zob. C. Wiśniewski, *Goście z galaktyki Arkana*, „Sztandar Młodych” 1983, nr 95, s. 9; *Goście z galaktyki Arkana*, „Głos Wybrzeża” 1983, nr 125, s. 12; *Kino*, „Trybuna Opolska” 1983, nr 113/114, s. 12.

Dostrzegł on szczególnego rodzaju napięcie w posługiwaniu się gatunkowym porządkiem, podobnie jak inni publicyści zarzucił twórcom niekonsekwencję, złamanie rytmu opowieści i wynikający z tych zmiennych brak wyraźnego formatu odbiorców. Nie znalazł on odpowiedzi na pytanie, kto powinien ten film oglądać – dzieci czy dorośli<sup>46</sup>. Cóż, klimat stanu wojennego, jaki wówczas obowiązywał w Polsce, wpływał również na dyskurs krytyczno-filmowy. Potrafiła się jednak od tego stygmatu uwolnić Elżbieta Dolińska, która na łamach tygodnika „Film” dostrzegła, iż „Goście z galaktyki Arkana” nie tylko reprezentują szczególny rodzaj autorskiej kreacji w wydaniu wybitnych twórców światowego kina – Vukotića, Švankmajera i Macourka, ale także wpisują się w model kina nowej przygody, wytyczony kilka lat wcześniej przez produkcje Stevena Spielberga, George’a Lucasa, Ridleya Scotta, choć z całą pewnością była to opinia przesadzona<sup>47</sup>. Warto też dodać, że dla „Gości z galaktyki Arkana” znalazło się miejsce w sporządzonej przez Krzysztofa Loskę jedynej polskiej encyklopedii filmu fantastyczno-naukowego<sup>48</sup>.

Trzy lata później pojawiła się kolejna koprodukcja (tym razem określana mianem czesko-jugosłowiańskiej), przeznaczona li tylko dla młodego widza – „Tajemství staré púdy/Tajna starg tavana”, czyli „Tajemnica starego strychu”. Partnerami produkcyjnymi były Filmové Studio Gottwaldov, specjalizujące się od wczesnych lat pięćdziesiątych w produkowaniu filmów dla najmłodszych i zagrzebska Croatia Film. Wspólne były też plenery: chorwacka wyspa Hvar i ulice Zagrzebia z jednej strony, Hradczany z drugiej. Reżyserię powierzono Vladimirovi Tadejovi, autorowi nagrodzonego na festiwalu w Puli w roku 1975 dramatu okupacyjnego „Hitler z naszej ulicy”, znanemu również jako animator i scenograf. Na początku lat sześćdziesiątych współpracował z Haraldem Reinlem przy opracowywaniu scenerii jego ersatz-westernów na podstawie powieści Karola Maya. Ze strony czeskiej za realizację i dialogi odpowiadał Zdenek Sirový – autor kilku udanych środkowoeuropejskich westernów i filmów przygodowych. Treścią tej opowieści są wakacyjne przygody dwóch przyjaciół: Mira z Zagrzebia i Pepika z Pragi, który poznali się jako amatorzy komunikacji krótkofalowej. Zanim rozwiążą tytułową, rodzinną tajemnicę – pozostawiony na wyspie Hvar niezwykle wynalazek, mogący być zarówno niebezpieczną bronią, jak i błogosławieństwem dla ludzkości – będą musieli zmierzyć się ze złoczyńcami pragnącymi wejść w jego posiadanie, poznać smak przygody i odpowiedzialności oraz nauczyć się podejmowania właściwych decyzji – a wszystko to zostało podlane dydaktyczno-ide-

<sup>46</sup> J. Skwara, *Niepełny kształt fantazji*, „Ekran” 1983, nr 22, s. 12.

<sup>47</sup> E. Dolińska, *Świetlisty punkt na niebie*, „Film” 1983, nr 29, s. 10.

<sup>48</sup> K. Loska, *Encyklopedia filmu science fiction*, Kraków 2004, s. 264.

ologicznym sosem<sup>49</sup>. Tego typu mieszanka nie mogła przynieść sukcesu<sup>50</sup>. Film pokazywano tylko przez jeden sezon w kinach Jugosławii (głównie Chorwacji) i Czech; trafił on także na polskie ekrany, choć przyjęcie było dość umiarkowane<sup>51</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych współpraca jugosłowiańskich twórców z ich czeskimi i słowackimi kolegami znacznie osłabła. Pojawiły się nowe możliwości i kierunki koprodukcyjnych przedsięwzięć<sup>52</sup>. U progu ostatniej dekady powstał film kryminalny Zorana Gospića (reżysera tylko tego jednego obrazu) „Atrakce švedského zajazdu/Švedski aranžman”, kręcony pod artystyczną opieką Václava Vorlička w Sarajewie, Belgradzie, Pradze i Hamburgu, wyprodukowany przez Ateliery Barrandov i sarajewski Forum Film<sup>53</sup>. Reżyser był absolwentem praskiej FAMU, renomowanej szkoły filmowej, studiował w grupie absolutoryjnej wspomnianego mistrza czeskiej komedii V. Vorlička i można domniemywać, iż realizacja ta była rozwinięciem projektu dyplomowego. Nie należy też zapominać o innym absolwencie praskiej uczelni Emirze Kusturicy, który w 1995 r. przy znacznym wsparciu czeskiego funduszu filmowego (Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie) zrealizował „Underground”, jeden z najważniejszych europejskich filmów dekady. W tym samym roku wszedł na ekrany kin film kolejnego wychowanka i jednocześnie wykładowcy FAMU<sup>54</sup> – wybitnego chorwackiego reżysera, przez dziesięciolecie (1995-2005) na stałe mieszkającego w Pradze, Lordana Zafranovića „Ma je pomsta”, ale była to produkcja całkowicie czeska, bez jakichkolwiek koprodukcyjnych uwarunkowań<sup>55</sup>.

<sup>49</sup> R. Kovaříková, *Dětský film*, [w:] *Panoramá českého filmu*, Ed. Luboš Ptáček, Olomouc 2000, s. 382.

<sup>50</sup> V. Březina. *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930-1996*, Praha 1996, s. 410.

<sup>51</sup> Tajemnica starego strychu, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16/17, s. 25-27.

<sup>52</sup> O uwarunkowaniach produkcyjnych wschodnich i środkowoeuropejskich kinematografii z zachodnimi partnerami naszego kontynentu zob. A. Jäckel, *European Film Industries*, London 2003, s. 61-63.

<sup>53</sup> J. Sedláček, *Rozměrná léta českého filmu*, Praha 2012, s. 37.

<sup>54</sup> Absolwenci FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze) tworzyli w Jugosławii zwartą i wpływową grupę realizatorów, nazywaną „szkołą praską” i byli związani z różnymi tendencjami rozwojowymi w kinie bałkańskim, głównie nowofalową „czarną serią”. Oprócz wymienionych w tekście należeli do nich m.in.: Aleksandar Petrović („Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów”, „Trzy”), Goran Paskaljević („Stróż plaży w sezonie zimowym”, „Pies, który lubił pociągi”) i Rajko Grlić („Kocha się tylko raz”, „Posterunek graniczny”). Goran Paskaljević w jednym z wywiadów powiedział: „jestem wychowankiem praskiej szkoły filmowej. Mogłem studiować w Belgradzie czy nawet w rzymskim Centro Sperimentale, ale wtedy najciekawszym zjawiskiem w kinie europejskim było kino czeskie. Wybrałem więc – z grupą kolegów – Pragę”; zob. *Rozpoznanie mitologii. Rozmowa z Goranem Paskaljevićem*, rozmawiał Bogdan Zagroba, „Film” 1978, nr 9, s. 15.

<sup>55</sup> Lordan Zafranović podczas wspomnianego wyżej „praskiego” dziesięciolecia zrealizował tylko jeden dokument – „Tko je M.Š.”; od 2003 r. natomiast odnotowujemy jego powolny powrót

Jednak reżyser, który wykorzystał scenariusz Václava Sáška, wzbogacił go o bałkańską, postjugosłowiańską ornamentację. W intrygę, której przedmiotem jest tytułowa zemsta (ojca granego przez Jiříego Bartoškę za śmierć córki, w której to roli wystąpiła nagrodzona Českým Lvem Tereza Brodská) wplecionych zostało wiele informacji świadczących o perspektywie, z jakiej na współczesny świat spogląda Zafranović. W jednej z ostatnich scen widzimy na ekranie telewizyjnej obraz z wojny bałkańskiej, będące *sui generis* uzupełnieniem przemocy tworzącej stały element diegezy fabularnego obrazu<sup>56</sup>. Lordan Zafranović powrócił do współpracy z kinem czeskim niedawno – w roku 2016 wszedł na ekrany zrealizowany przez niego na podstawie powieści i scenariusza Josefa Urbana film w koprodukcji ze Słowakami „Tenkrát v ráji”, opowiadający o wojennych losach legendarnego sportowca Josky Smítka, straconego w marcu 1945 r. w Terezynie<sup>57</sup>.

Czas Czechosłowacji i Jugosławii dobiegł końca, tak jak i dzieje ich kinematografii oraz wzajemnych filmowych kontaktów. Zaczęły się czasy koprodukcji między kinematografiami narodowymi, które do tej pory działały w porządkach federacyjnych, nowych tematów i nowej strategii zarządzania pamięcią<sup>58</sup>. Wcześniejsze okresy nie sprzyjały pogodzeniu ideologicznych paradygmatów z artystycznymi wyzwaniem. Niemal wszystkie omówione dzieła pozostały atrakcjami popremierowych sezonów repertuarowych i dlatego dziś interesują się nimi jedynie historycy filmu.

---

na Bałkany – w 2003 r. kręci dwa krótkometrażowe filmy: „Lico terakota” i „Oči Pekinga” i jeden średniometrażowy „Simfonija niebiesko grada” na zlecenie Ministerstwa Kultury Czarnogóry. W 2013 r. wyemitowany został jego 13-odcinkowy (każda część po 55 minut) fresk dokumentalny „Tito – Posljednji svjedoci testamenta”; zob. [http://www.lordanzafranovic.com/hrv\\_filmografija.html](http://www.lordanzafranovic.com/hrv_filmografija.html) (13.12.2015)

<sup>56</sup> J. Čulík, J. Jsme, *Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nulach let*, Brno 2007, s. 480.

<sup>57</sup> Skončilo natáčení filmu Tenkrát v ráji, do kin dorazi na jaře, <http://www.blesek.cz/clanek/zpravy-live-kulturni-servis/370367/skoncilo-nataceni-filmu-tenkrat-v-raji-do-kin-dorazi-na-jare.html> – (17.02.2016)

<sup>58</sup> O strategiach autorskich dotyczących pamięci filmowej o Jugosławii ciekawy artykuł z omówieniami poszczególnych filmów, w tym powstałego w koprodukcji z czeską kinematografią „Undergroundu” Emira Kusturicy, napisała Nevena Daković z belgradzkiej Akademii Sztuk; zob. eadem, *Out of the Past. Memories and Nostalgia in (Post)-Yugoslav Cinema*, [w:] *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums After 1989*, edited by Oksana Sarkisova and Péter Apor, Budapest-New York 2008, s. 117-141. O filmie Kusturicy w kontekście nowych strategii kina europejskiego w ciekawych szkicach wzmiankują także: znawca kinematografii środkowoeuropejskich Paul Coates, zob. idem, *East-Central European Cinema: Beyond the Iron Curtain*, [w:] *European Cinema*, edited by Elizabeth Ezra, Oxford-New York 2004, s. 276-280 oraz Tomislav Z. Longović, zob. idem, *Playing the Western Eye. Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema*, [w:] *East European Cinemas*, red. Anikó Imre, New York-London 2005, s. 40-43.