

Nad Berounką, Wełtawą i Dunajem Najnowsze kino czeskie i słowackie

Jakiej metafory użyć na opisanie tego zakątka świata, który nazywamy Europą Środkową, jak rozpoznać tę zróżnicowaną przestrzeń po przemianach przełomu ostatnich dekad minionego wieku? Czy uznać za najtrafniejsze sformułowanie czeskiego kandydata do literackiej Nagrody Nobla Milana Kundery, pisane z zachodniej perspektywy, o środkowoeuropejskiem epicentrum pecha¹, czy zaufać Ukraincowi Jurijowi Andruchowiczowi, który w eseju *Moja Europa* posłużył się pograniczną metaforą ruin dla pokazania swojej fascynacji środkiem kontynentu jako terytorium mitycznym, minionym, obciążonym nieprzeciętnym piętnem przeszłości?² A może zaufać politologicznej refleksji brytyjskiego publicysty Timothy'ego Gartona Asha, który teraźniejszość nowej Europy Środkowej widział w porozumieniu i braterstwie demokratycznej opozycji Czech, Węgier i Polski?³ Jedno jest pewne – coś, o czym z takim żarem dyskutuje się od z górą dwóch dziesięcioleci, bez wątplenia istnieje i sprawia, że nie tylko jego dziedzictwo, ale i jego obecny charakter wołają o próbę opisu.

Na okładce zbioru esejów wspomnianego Timothy'ego Gartona Asha widzimy mapę wydaną przez podziemne czeskie pismo „Středni Evropa” w roku 1987. Obok nazw miejscowości opozycyjny kartograf zamieścił także nazwiska ludzi, których dzieło, pozycja, dorobek wiążemy z holistycznym pojmowaniem historii. Obok nazwy Wilno

¹ A. Jagodziński, *Banici (Rozmowy z czeskimi pisarzami emigracyjnymi)*, Warszawa 1988, s. 170.

² J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2001, s. 9.

³ T. Garton Ash, *Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, tłum. A. Husarska, Londyn 1990, s. 170.

umieszczone zostały nazwiska dialogika Emmanuela Lévinasa i noblisty Czesława Miłosza, okolice Warszawy znaczą postaci Isaaka Bashevisa Singera, Bronisława Malinowskiego i Cypriana Kamila Norwida, Galicja to Gerhom Szolem, Joseph Roth i Menachem Begin, a pogranicze Bukowiny, Mołdawii i Besarabii szczyli się dzieciństwem dadaisty Tristana Tzary i sir Isaiaha Berlina. Jednak gdzieś między Poznaniem a Warszawą pojawiają się Roman Polański i Pola Negri, między Wielkopolską a Wołyniem bracia Warnerowie, a na drodze między Morawami a Siedmiogrodem uśmiecha się do nas Adolph Zukor – niepospolici ludzie niepospolitej sztuki – filmu.

Dla piszącego ten tekst w samym sercu czy też środku Europy leżą Czechy, kraina zarówno stołecznej Pragi, jak i małych miejscowości położonych nad Berounką czy Wełtawą. Czeski cud filmowy zaskoczył całą filmową Europę, a później cały świat. Inspirowana francuską nową falą, nowa fala czeska miała zajmować się głównie formalnymi eksperymentami z językiem filmu, jak to czynili nadsekwańscy twórcy spod znaku „Cahiers du Cinéma”, wprowadziła na ekran zwykłego człowieka – czasami piwosza niestroniącego od przypadkowej erotyki, czasami urzędnika grającego zapomniane kompozycje klasyka czeskiej dziewiętnastowiecznej kameralistyki, czasami bezimiennych strażaków organizujących loterię na zakup sprzętu gaśniczego. Wzajemne związki literatury i filmu – ekranizacje powieści Hrabala, Kundery, Otčenaszka, czy choćby autora *Igraszek z diabłem* Jana Drdy, były inteligentne, pełne humoru i dojrzałe, jednocześnie wadząc się z rzeczywistością, jaką przyszło ich twórcom obserwować i opisywać.

W uformowaniu się „nowej fali z ludzką twarzą” brały udział przynajmniej dwie generacje pokoleniowe czechosłowackiej kinematografii, dzięki formacyjnej pracy w praskiej szkole filmowej FAMU połączone pępowiną wrażliwości i błyskotliwego widzenia świata. Z jednej strony nauczyciele – profesorowie z FAMU: Ján Kadár i Elmar Klos z filmami: *Śmierć nazywa się Engelchen* (*Smrt si říká Engelchen*, 1963), *Sklepem przy głównej ulicy* (*Obchod na korze*, 1965) i antycznie tragicznym *Pożądaniem zwanym Anada* (*Touha zvaná Anada*, 1969), klasyk Martin Frič, którego filmy z najsłynniejszym przedwojennym komikiem Vlastą Burianem i powojenny *Cesarski piekarz* (*Císařův pekař, Pekařův císař*, 1951) były przez lata wizytówką czechosłowackiego kina, Otakar Vávra, autor *Cechu panien kutnohorskich* (*Cech panen kutnohorských*, 1938), który podyktował styl historycznej filmowej opowieści. Z drugiej, ci – jak twierdził wspomniany

Kadár – „młodzi, bez doświadczeń, lecz z konieczną dawką talentu i inteligencji, wyszli od zanegowania tego, co było i nagle stworzyli wielkie dzieła”⁴: Miloš Forman, Jaromil Jireš, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Juraj Jakubisko, do dziś zadziwiający artystyczną dezynwolturą.

Ostra i bolesna cezura, rok 1968, podzieliła czeskie i słowackie życie kulturalne na dwa tory – znaczoną kilkoma indywidualnościami emigrację i krajowe próby ocalenia tego, co z nowej fali można było, nawet za cenę koncesji, ocalić. Twórczość Formana, Jasnego czy Passera w USA i na Zachodzie Europy, kontynuowała praskie doświadczenia. Można się spierać, czy Forman realizując *Hair*, *Amadeusza*, *Skandalistę Larry'ego Flynta* cały czas szukał swojego bohaterem, swojego *alter ego* wśród małych chłopców, niepozornych i niepokornych, dla których całe życie, z sukcesami, a częściej klęskami, było niezakończonym procesem dojrzewania, czy niemieckie filmy Jasnego: *Ansichten eines Clowns* (1975) i *Fluchtversuch* (1976) jedynie przenoszą w inne realia wyszehradzką tonację i kolorystykę nadwełtawskiej obyczajowości, ale nie byłiby oni autorami takiego kina, gdyby nie odrobina wolności przed 1968 rokiem. Ci, którzy pozostali, kilka lat milczeli: Jiří Menzel po Hrabalowskich *Skowronkach na uwięzi* (*Skřivánci na niti*, 1969), których nie dopuszczono na ekrany, wycofał się na deski teatru „Semafor”, by odezwać się dopiero w 1974 roku filmem *Kto szuka złotego dna* (*Kdo hledá zlaté dno*), a później powrócić do swego ulubionego pisarza, tym razem biorąc na warsztat pierwszą część trylogii nymburskiej: *Postrzyżyny* (*Postřižiny*, 1980) oraz realizując *Wsi moja, sielska, anielska* (*Vesničko má středisková*, 1985). Věra Chytilová milczała kilka lat dłużej – w 1978 roku weszła na ekrany jej, zrealizowana dwa lata wcześniej *Gra o jablko* (*Hra o jablko*) z Menzlem w roli głównej, a później filmy z lat 80. – *Zbyt późne popołudnie fauna* (*Faunovo velmi pozdní odpoledne*, 1983), *Błazen i królowa* (*Šašek a královna*, 1987) i *Kopytem tu, kopytem tam* (*Kopytem sem, kopytem tam*, 1988), czyniąc z artystki jedną z czołowych przedstawicieliek feminizmu we współczesnym kinie.

Po rozpadzie Czechosłowacji okazało się, że czeski przemysł filmowy to nie tylko dochodowy sektor przemysłowy, ale także instytucja zdolna do tworzenia dzieł, które zauważane w Europie i po drugiej stronie Atlantyku przydawały nadwełtawskiej kinematografii nowej jakości. Był to wynik konsekwentnej państwowej polityki odejścia od

⁴ A. J. Liehm, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, tłum. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” nr 404, 2003, s. 54.

bezpośredniego zarządzania kinematografią, poprzez zlikwidowanie już w grudniu 1990 roku Centralnej Dyrekcji Filmu Czechosłowackiego, podporządkowanie spraw instytucji kinematograficznych Wydziałowi ds. Kinematografii Ministerstwa Kultury, aż po nową ustawę z 1993 roku, która zlikwidowała całkowicie monopol państwowy. Największą środkowoeuropejską wytwórnię filmową Barrandov sprywatyzowano, przez co produkcja została ograniczona do 20-25 filmów rocznie. Minimalna pomoc państwa zaktywizowała prywatnych producentów, takich jak: Bonton, Space Films, Bioscop, Ateliery Zlin oraz spowodowała, iż publiczna telewizja, przynajmniej do czasu objęcia dyrekcji przez Jiříego Janecka, współfinansowała lwią część czeskich premierowych filmów. Oprócz starych mistrzów, tych, którzy milczeli, i tych, którzy realizowali filmy podczas normalizacji lat 70., wykształciła się spora grupa twórców urodzonych w latach 60., którzy potrafili opowiadać o swoich Czechach i swojej Europie Środkowej w sposób uniwersalny, a jednocześnie wyraźnie osadzony w czasach przełomu. Wyodrębnił się także nurt kina komercyjnego, reprezentowanego przez pokolenie dzisiejszych czterdziestolatków. Kto zatem dzisiaj tworzy kino tego zadziwiającego środkowoeuropejskiego kraju?

O Janie Svěráku świat usłyszał dzięki Oscarowi dla najlepszego film nieanglojęzycznego, jakim uhonorowano *Kolę* (*Kolje*). Syn znakomitego aktora i scenarzysty Zdenka Svěráka zadebiutował w filmie fabularnym *Szkołą podstawową* (*Obecná škola*, 1991) według scenariusza swojego ojca. Akcja toczyła się na przełomie lat 1945/1946, a pełna humoru rzeczywistość szkolna odbierana była jako metafora świata nieskalanego złem, pełnego witalności i wyidealizowanego, bo relacjonowanego z punktu widzenia i w tonacji właściwej głównym bohaterom – dzieciom. To zrealizowane na początku przemian politycznych, w roku 1991, dzieło jest nie tylko zwartą opowieścią, ale także świadectwem zmian, jakim wraz z całą środkowowschodnią Europą uległa Czecho-Słowacja, jak wówczas nazywało się to państwo, a później dwa samodzielne państwa. W główną rolę dorosłego bohatera Igora Hnizdy wcielił się przebywający od końca lat 70. na emigracji Jan Třiska.

Dwa następne filmy Svěráka: *Akumulator 1* (*Akumulátor 1*, 1994) i *Jazda* (*Jízda*, 1994) – jakkolwiek z narracyjnego i kompozycyjnego punktu widzenia ciekawe – traktować należy jako zapowiedź prawdziwego sukcesu, jakim był wspomniany *Kola*, za który Svěrák otrzymał wiosną 1997 roku (trzeciego po *Sklepie przy głównej ulicy* Kadára

i Klosa i *Pociągach pod specjalnym nadzorem* [*Ostře sledované vlaky*, 1966]) Oscara dla kina naszych południowych sąsiadów. O ile *Akumulator 1* – sprawnie zrealizowana historia fantastyczna (nawiązująca poprzez semantyczne brzmienie tytułów do dwóch *Terminatorów* Jamesa Camerona) była autorskim pomysłem Jana Svěráka, do *Jazdy* – środkowoeuropejskiego *road movies* z popularnym liderem morawskiej grupy Buty Radkiem Pastrňákiem – Svěrák scenariusz napisał z Martinem Dostálem, o tyle *Kola*, którego premiera odbyła się w kwietniu 1996 roku, oznaczał powrót do pokoleniowej współpracy obu Svěráków.

Ten film to również powrót do korzeni czeskiej literatury i filmu nowej fali – zabawny, dowcipny, nasycony wszechobecnym erotyzmem i wielkim umiłowaniem bliźniego z wszystkim jego przywarami i wadami. Kreowany przez Zdenka Svěráka główny bohater Frantisek Louka (Łąka), utalentowany wirtuoz-wiolonczelista, wyrzucony z pracy w filharmonii grywa na pogrzebach, sypia z kim popadnie i spłaca długi, jakie zaciągnął m.in. u bogatego grabarza. Ten oferuje mu transakcję, która w ciągu jednego dnia rozwiąże problemy finansowe Louki – zawrze fikcyjny ślub z Nadieždą, Rosjanką, która dzięki małżeństwu nie będzie musiała wracać do ZSRR. Kontrakt zostaje zawarty, ale sprawy się komplikują i bohater zostaje sam z tytułowym Kolą, według prawa – swoim pasierbem. Nad narracją, zabawnymi dialogami, ciekawie skonstruowanymi scenami filmu unosi się atmosfera końca pewnej epoki i ona właśnie uzupełnia niekwestionowaną wartość obrazu o walor uniwersalny, możliwy do odczytania przez niemal każdego – tak jak odczytywano niegdyś pisane w praskich piwiarniach i winiarniach *Przygody dobrego żołnierza Szwejka podczas wojny światowej*.

Na międzynarodową widownię liczył Jan Svěrák, realizując w 2001 roku swój kolejny film, *Ciemnoniebieski świat* (*Tmavomodrý svět*). Widać w tym przypadku pewniejszą niż w poprzednich filmach rękę reżysera przy takiej samej dozie humoru i sentymentalizmu. Olbrzymi rozmach i efekty specjalne zostały wpisane w tragiczne dzieje Czechów i Czechosłowacji, a najważniejsze pytania XX wieku: o totalitaryzm, winę, karę, odkupienie czy odpowiedzialność zostały nanizane na celuloidową nitkę niczym lista pilnych, niezbędnych do załatwienia spraw. Wreszcie najnowszy film Svěráka, *Tatinek* (2004), zrealizowany wspólnie ze Zdenkiem Dostálem, to pogodna, utrzymana w formule gawędy historia artysty podsumowującego swoją karierę, swoista rodzinna biografia, a jednocześnie sztafeta pokoleń.

Tym samym tropem co Svěrák poszedł autor nominowanego do Oscara filmu *Musimy sobie pomagać* Jan Hřebejk, którego debiut *Szakale lata* (*Šakalí léta*)⁵ – bezpretensjonalny musical, trochę retro, bo usytuowany w latach 30. ubiegłego stulecia, a przecież nawiązujący do posttotalitarnej kontestacji – był wielkim przebojem roku 1994. Prawdziwym jednak sukcesem międzynarodowym stało się zauważenie przez członków Amerykańskiej Akademii Filmowej *Musimy sobie pomagać* (*Musíme si pomáhat*, 2001). Poprzez tonację, fakturę emocji, film ten nawiązuje do Menzlowskich *Pociągów pod specjalnym nadzorem*, a także do ekranizacji niesłusznie zapomnianych opowiadań Oty Pavla *Złote węgorze* (*Zlate uhoří*, 1984) i *Śmierć pięknych saren* (*Smrt krásných srnců*, 1986) Karel Kachyni. Bohaterowie scenarzysty Petra Jarchovskiego zostali skrojeni na miarę zainteresowań czeskich twórców nowofalowych: są zwyczajni, a ich bohaterstwo rodzi się pod wpływem przyzwoitości, współczucia i empatii. Z takich samych powodów można ukrywać zbiegłego z obozu zagłady w Terezynie byłego żydowskiego pracodawcę, jak i próbować zbyć sytuację obojętnością lub, co gorsza, nie wykluczać wydania go w ręce gestapo. Zadziwiające kreacje stworzyli niemal wszyscy, ale dwie role szczególnie zapadają w pamięć: Boleslava Polivki w roli Josefa Cizka i słowackiego aktora młodej (ale nie najmłodszej) generacji Csongora Kassaia jako ukrywającego się Davida.

Dwa lata później Hřebejk i Jarchovský sięgnęli po prozę Petera Sabata, tworząc opowieść osadzoną w realiach lat 80. – *Pupendo*. Ten zagadkowy i nieprzetłumaczalny tytuł oznaczał jeden z dziecięcych rytuałów inicjacyjnych. Postawy rodziców – bohaterami są dwie rodziny, z których jedna represjonowana przez reżim, a druga konformistycznie „plynie z głównym prądem” – w zasadzie nie są kontestowane przez dorastające dzieci. One mają swoje własne życie, marzenia i techniki ucieczki przed rzeczywistością. Film, mimo inspiracji literackiej, jest swoistym powrotem twórców do lat młodości, które przecież z jednej strony były okresem beznadziejności, strachu, hipokryzji, ale z drugiej – walki o zachowanie własnej godności. Ironiczny, groteskowy kontekst, świetna praca z aktorami, czynią z poetyki Hřebejka niemal artystyczną sygnaturę. W 2004 roku powstała współczesna tragikomedie, nakręcona podobnie jak *Musimy sobie pomagać* na podstawie scenariusza Petra Jarchovskiego, *Na złamanie karku* (*Horem pádem*). Obraz Pragi nowego stulecia jest jednocześnie projekcją naszych

⁵ W polskiej telewizji prezentowano go jako *Bigbitowe lato*.

łęków, głównie tych, które wynikają z faktu położenia w takim a nie innym zakątku Europy. Losy bohaterów: przemytników, naukowca, kibiców stołecznego klubu Sparta czy emigranta wracającego po latach nad Węltawę, tworzą panoramę, w której można odnaleźć także nasze własne tęsknoty, marzenia (najczęściej niespełnione) i wahania.

Pisząc o wiodących czeskich reżyserach nie sposób zapomnieć o Vladimírze Michálku, dobiegającym pięćdziesiątki niegdysiejszym studencie medycyny, później cenionym dokumentaliście, który doświadczenie zdobywał pracując w latach 80. z zagranicznymi producentami i reżyserami, m.in. Margarethe von Trotty i Volkerem Schlöndorffem. Zapowiedzią ciekawej formuły realizacyjnej były dwa jego pierwsze filmy: swobodna adaptacja Kafkowskiej *Ameryki* (*Amerika*, 1994) i *Zapomniane światło* (*Zapomenuté světlo*, 1996) z nietypową, a przez to jakże sugestywną (kolejną) kreacją Boleslava Polivki jako katolickiego księdza. Scenariusz trzeciego filmu, *Zabić Sekala* (*Je třeba zabít Sekala*, 1998), został napisany przez jednego z ciekawszych nadwęltawskich twórców Jiřego Křiřana. Ten syn straconego w 1951 roku „wroga ludu”, student scenariopisarstwa na FAMU, radykalny dziennikarz z okresu Praskiej Wiosny, objęty oficjalną kulturalną infamią, wykreował historię, która dla Cathy Mails z tygodnika „Variety” była „najwyższej klasy moralitetem wojennym”⁶.

Filmowe Lakotice to miejsce poza czasem, choć akcja dzieje się w 1943 roku w Protektoracie Czech i Moraw. Sekal, nieślubny syn jednego z bogatych gospodarzy, bierze odwet za lata poniżeń, donosi administracji okupacyjnej na właścicieli ziemskich i przejmuje ich ziemię. Powstrzymać go można jedynie pozbawiając życia, ale nikt z miejscowej społeczności nie odważy się tego uczynić. *Zabić Sekala* może jedynie odmieniec, uciekinier, na swój sposób *alter ego* bohatera – Jura Baran, ukrywający się przez Niemcami. Wyróżnić należy przede wszystkim pracę operatora Martina Strby, która podkreśla z jednej strony uniwersalny, z drugiej sensacyjny charakter utworu. *Zabić Sekala* to produkcja międzynarodowa: czesko-polsko-słowacko-francuska, dwie następne: *Andel Exit* (*Anděl Exit*, 2000) i *Babie lato* (*Babí léto*, 2001), powstały za pieniądze wyłącznie czeskie. Pierwsza z nich to eksperymentalnie potraktowana historia ludzi z marginesu społecznego. Psychodeliczna, mroczna, dość egzotyczna adaptacja powieści *Anděl* Jáchyma Topola, współscenarzysty filmu, kultowego praskiego artysty, nie tylko autora powieści *Siostra* czy *Nocna praca*,

⁶ Materiał informacyjny polskiego dystrybutora filmu.

ale również muzyka grającego w stołecznych zespołach rockowych. Poszukiwanie normalności w postmodernistycznym tyglu niezwykłości to mimowolne nawiązanie do „małego realizmu”, co z eksperymentu Michálka czyni konsekwentnego reprezentanta nowej „nowej fali”. *Babie lato* natomiast jest dziełem szczególnym dzięki unikatowej dedykacji uczynionej odtwórcy głównej roli Vlastimilowi Brodskiemu. Ostatnia przed śmiercią rola była spełnieniem całej jego artystycznej wędrówki. Bohater to siedemdziesięciolatek, nierezygnujący z życia, aktywności, radości czyli właściwie... młodości. Pretekstów do spełniania marzeń, pragnień, czynienia dobrych uczynków dostarcza mu... sztuka. I znowu piękne, niezwykle kolorowe zdjęcia Martina Strby czynią z kolejnego filmu Michálka niemal faksymile autora.

Saša Gedeon – kolejny klasyk nowego kina czeskiego – jest o kilka lat młodszy od Svěráka, Hřebejka i przede wszystkim Michálka, ale wydaje się, że poprzez dobór tematów, a głównie inną wrażliwość narracyjną (jego pisana na FAMU praca magisterska nosiła tytuł *Możliwości narracji*) sięga w rejony na razie niedostępne starszym kolegom. Widać to już w krótkich filmach, poprzedzających dwa jego najgłośniejsze dzieła: *Indiańskie lato* (*Indiánské léto*) i *Powrót idioty* (*Návrat idiota*), m.in. w *Podivné jméno pro psa* (1992) i *Štace* (1994). *Indiańskie lato*, tragikomiczna opowieść, dla której osnową było opowiadanie Francisa Scotta Fitzgeralda, odniosło międzynarodowy sukces. Pisząc scenariusz swojego drugiego filmu pełnometrażowego, Gedeon zainspirowany był do pewnego stopnia *Idiotą* Dostojewskiego. Tytułowy bohater – František – spędził życie za murami szpitala psychiatrycznego. Nie jest przygotowany do życia i nie rozumie skomplikowanych stosunków międzyludzkich, w które uwikłani są jego najbliżsi krewni. Naiwny i szczery bohater doprowadza swoje otoczenie do wielu komicznych, ale i konfliktowych sytuacji. Gedeon, podobnie jak Svěrák, długo przygotowuje się do kolejnych realizacji. W roku 2006, a więc po siedmioletniej przerwie, na ekrany wejdzie jego najnowsze dzieło *Klíč ke snu* (*Klucz do snu*), będące nieco magicznym dramatem, opowiadającym o rozpadzie rodziny uwięzionej w świecie makabrycznej onirycznej niby-rzeczywistości.

Pokolenie „młodych wyrozumiałych”, czyli czterdziestoletnich twórców święcących dziś największe triumfy, uzupełniają reżyserzy tej samej generacji, mniej znani poza granicami Czech. Zaliczyć do nich należy: Filipa Renča, Milana Cieslara, Zdenka Tyca, Bohdana Slámu, Petra Zelenkę oraz Alice Nellis i Irenę Pavláškovą. Wszyscy

zadebiutowali w nowej, już posttotalitarnej Czechosłowacji, byli świadkami upadku reżimu i rozpadu dwunarodowego państwa. Debiut Filipa Renča, *Requiem pro panenku* (1991), częściowo inspirowany wydarzeniami autentycznymi, mówi o dziewczynce przypadkiem skierowanej do zakładu dla opóźnionych umysłowo. Atmosfery beznadziejności, niemożności wyrwania się z ogarniętego tyranii miejsca i niemal klaustrofobicznego ograniczenia własnej niezależności nie należy jednak odczytywać jako metafory zniewolenia komunistycznego. Renč zwraca uwagę na dwoistość świata niezależnie od tego, czy rządzą nim komuniści – obok normalności zawsze będą pojawiały się tragedie, poruszające odbiorcę. Debiut był dojrzały i zwrócił uwagę krytyki na wiele rozwiązań realizacyjnych, wykorzystywanych przez Renča także w następnych produkcjach, takich jak *Wojna barw* (*Válka barev*), który eksponując sensacyjną intrygę, ewoluował w kierunku kina komercyjnego. Ostatni film Filipa Renča *Roman pro ženy* jest rzadko spotykaną nad Wełtawą komedią romantyczną.

Milan Cieslar (rocznik 1960), urodzony na czesko-polskim pograniczu w Czeskim Cieszynie zadebiutował w 1989 roku filmem *Dynamit*, a dwa lata później, po wielu staraniach, pokazał dzieło zatytułowane *Někde je možná hezky* – przedziwne filmowe *curriculum vitae*, w którym współczesność i niedawna przeszłość stają się ramą wyznaczającą tożsamość bohatera. Muzyka Beatlesów, będąca niegdyś dla bohatera filmu treścią życia, stanowi gorzki komentarz jego samotności i niespełnienia życiowego, które zaowocowały głębokim kryzysem osobowości. Do 2000 roku Cieslar nakręcił pięć filmów, głównie dla telewizji. Zrealizowany w 1995 roku obraz kryminalny *Jak smakuje śmierć* (*Jak chutná smrt*), mimo iż nie spodobał się krytyce i publiczności, można odczytać jako publicystyczny głos reżysera w dyskusji nad kondycją współczesnego świata, pełnego bezrozumnej, czasem przypadkowej, częściej uwarunkowanej środowiskowo, przemocy.

Poza telewizją, co nie oznacza, że nie bez jej wsparcia finansowego, Milan Cieslar nakręcił jeszcze trzy filmy: *Der Lebensborn – Pramen života* (2000), *Duše jako kaviár* (2004) i *Krew zmizelého* (2005). Szczególnie ten ostatni kameralny dramat zasługuje na wzmiankę. Akcja filmu obejmuje cztery analogiczne wydarzenia z lat 1939-1961, a osnową są dzieje czeskiej dziewczyny Helgi, która pracując podczas wojny w niemieckim szpitalu nawiązuje romans z walczącym podczas fińsko-radzieckiej wojny zimowej bałtyckim arystokratą

Arnem. Ze związku tego rodzi się córka Dorli. Kobieta zostaje sama z dzieckiem i udaje jej się przeżyć jedynie dzięki pomocy żydowskiego właściciela sanatorium. Wizerunek ojca, jaki nosi Dorli w swoim sercu, determinuje jej późniejsze losy. Cieslar nie tworzy historycznej panoramy, interesują go losy jednostki rzuconej w wir historii, tej historii, która tak samo prześladowa całe narody, jak i nierozumiejących jej ludzi.

W Polsce dość dobrze znana i popularna jest twórczość Petra Zelenki, m.in. *Rok diabła* (*Rok d'ábla*, 2002), ze znanym także w Polsce pieśniarzem Jaromilem Nohavicą i *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (*Příběhy obyčejného šílenství*, 2005). Zelenka jest autorem wszechstronnym, ukończył wydział scenariopisarstwa praskiej FAMU, pisze cieszące się uznaniem sztuki teatralne, projektuje seriale dla czeskiej telewizji, nie stroni także od dokumentu. Jako reżyser filmów fabularnych zadebiutował, po telewizyjnych epizodach, opowieścią o „trochę prawdziwym i bardzo fikcyjnym zespole muzycznym”⁷ *Mňága – Happy End* (1996). Paradokulentalna, a częściowo zmystyfikowana narracja przywołuje juvenilia Miloša Formana, szczególnie jego *Konkurs* z 1963 roku i jest dość ciekawym zapisem stanu ducha praskiej młodzieży. Ubocznym skutkiem filmu był pozaekranowy sukces stworzonej dla ekranowych potrzeb kapeli rockowej.

Rok później powstała czarna komedia *Guzikowcy* (*Knoflíkáři*) – film przedziwny, złożony z kilku nowel, które zgodnie z postmodernistyczną strategią przenikają się, czasami uzupełniają, niejednokrotnie wykluczają. Epizod związany z bombą atomową jest pretekstem do ukazania współczesnej Pragi i jej młodych mieszkańców, ich tęsknot, potrzeb i rozczarowań. Wszystko to tworzy groteskowy obraz życia, w którym fantastyka zamieszkuje obok realnych śmieszności. We wspomnianym już *Roku diabła* autor wraca do nawiązującego do debiutu gatunku zwanego „fałszywym dokumentem”. Pozorna formuła „czeskiego żartu” może być odczytana całkiem poważnie, wręcz egzystencjalnie – zapis trasy koncertowej zespołu Cehomor i Jaromila Nohavicy z groteskową grą, mistycznymi rytuałami, używkami i alkoholem, które dają złudzenie artystycznego spełnienia i nieomylności – to także misterium zaglądania do tajemnicy, za której poznanie płaci się olbrzymią cenę. *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* nakręcił Zelenka według własnej sztuki teatralnej, zmienił tonację – jest bardziej serio, a głównym motywem uczynił upór, z jakim ludzie chcą

⁷ V. Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmu 1930-1997*, 2. doplněné vydání, Praha 1997, s. 228.

nawiązywać kontakty z innymi. Reżyser zapowiada w najbliższym czasie realizację filmu *Najlepší filmy našeho života*, którego premiera ma odbyć się w 2007 roku.

Zelenka jest, o czym wspomniałem, jednym z najlepszych czeskich scenarzystów, o czym przekonywał nie tylko pisząc scenariusze do swoich realizacji, ale także uznanych dzieł kolegów z FAMU. Podczas studiów z jego pomysłów korzystał m.in. Jan Hřebejk, który na ich podstawie wyreżyserował swoje etiudy *Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se o to prožit* (1988) i *Nedělejte nic, pokud k tomu nemáte vážný důvod* (1991). Jednak największy sukces jako scenarzysta odniósł współpracując jeden jedyny raz z synem słynnego operatora Miroslava Ondříčka, Davidem. Zanim David Ondříček (rocznik 1969) przystąpił do realizacji *Samotných (Samotáři)*, miał na koncie jedynie debiutancki melodramat *Šeptej*, w którym wystąpił w drugoplanowej roli. *Samotni* (2000) to psychodeliczna podróż po Pradze siedmiorga jej mieszkańców, zmagających się z tytułowym stanem ducha – samotnością. Wszyscy są pozornie niezależni, ale z tą niezależnością nijak sobie nie mogą dać rady, bowiem poszukiwanie własnej drogi nie zawsze jednak przynosi pożądany efekt. Film odniósł międzynarodowy sukces i był nagradzany na liczących się festiwalach młodego kina m.in. w Salonikach, Toronto i Londynie.

Zrealizowana trzy lata później *Jedna ruka netleská*, komedia o parze nieudaczników: Standzie i Ondřeju, prezentuje dość czarny humor i jest przedsięwzięciem bez wątplenia komercyjnym, pełnym gagów wyakcentowanych przez *vis comica* odtwórców głównych ról: Ivana Trojana i Jiříego Machatka. Podobnie wygląda scenariusz filmu, nad którym Ondříček pracuje obecnie, czyli *Grandhotel*, choć sam pomysł wydaje się oryginalny i bardziej refleksyjny. *Grandhotel* opowiada o wydarzeniach z życia znerwicowanego portiera, zdeklarowanego samotnika, który całe życie spędził w Libercu, nigdy nie miał dziewczyny, nigdy nie zaciągnął się „trawką”, a wie wszystko o pogodzie, chmurach, powietrznych prądach i gościach hotelowych – podgląda ich bowiem przez dziurkę od klucza. Premiera filmu została przewidziana na listopad 2006 roku.

Bohdan Sláma ukończył praską FAMU jako trzydziestolatek i do tej pory, poza etiudami szkolnymi, zrealizował dwa niezwykle interesujące filmy pełnometrażowe. Jego debiut *Dzikie pszczoły (Divoké včely)*, (2001) to nawiązująca do najlepszych tradycji prowincjonalna saga usytuowana w miejscu, gdzie niebohaterscy bohaterowie przy piwie

rozważają o urokach tego świata, gdzie potańcówki przypominają strażackie zabawy rodem z *Pali się moja panno* (Hoří, má panenka, 1967) i gdzie wkracza nowe, w postaci wolnego rynku, nowych samochodów i kart kredytowych. Sláma lubi swoich bohaterów i przez stosunek do prostych ludzi nawiązuje do jednego z ważniejszych dezyderatów czeskiego małego realizmu i czeskiej nowej fali filmowej. Poza tym znakiem rozpoznawczym reżysera staje się umiłowanie szczegółu, prowadzące do poważnej refleksji, do wyciągania z drobiazgów niemal socjologicznej prawdy, wiwisekcji bez tandety i sensacji. W drugim filmie Bohdana Slámy, *Štěstí* (2005), miejscem akcji było północno-czeskie anonimowe miasto z betonowymi konstrukcjami, drutami wysokiego napięcia, fabrycznymi kominami i bloki z wielkiej płyty, a między tym ubogim w przyrodę krajobrazem trójka głównych bohaterów: Monika i jej przyjaciele: Dasza, samotna matka dwojga dzieci, i Tonik, który chce być niezależny, ale ta niezależność oznacza, że nie chce ani pracować, ani wracać do swego mieszkania w bloku. Czy ta trójka może sobie pomóc? Sláma twierdzi, że tak, choć przesłanie *Szczęścia* nie jest już tak optymistyczne jak w *Dzikich pszczołach*.

Niezwykle oryginalną formułę twórczą, a także niespotykaną pracowitość, prezentuje Alice Nellis. Mimo młodego wieku (urodziła się w Czeskich Budziejowicach w 1971 roku) zdążyła ukończyć anglistykę i amerykanistykę na Uniwersytecie Karola, rozpocząć studia w Praskim Konserwatorium, zastanawiać się nad studiami na Akademii Sztuk Pięknych i wyjść za mąż za amerykańskiego naukowca Simona Nellisa. Początkowo pracowała jako nauczycielka angielskiego w prywatnych liceach, była tłumaczką, grała w takich zespołach jak Collegium Quidlibet i Duodena Cantans, a w 1997 roku przyjęta została na studia dramatu i scenariopisarstwa FAMU. Pierwszy film, *Objevte svoji vnitri krasu*, zrealizowała podczas nauki na pierwszym roku w FAMU. W pełnym metrażu zadebiutowała w 1999 roku filmem *Ene bene* – przewrotną komedią, w której polityka miesza się z uczuciowością, sprawy wielkie (przynajmniej w optyce bohaterów) z małostkowością, smutek z radością.

Drugi film Nellis, *Wycieczka (Výlet)* z 2003 roku, to nadweltawska odmiana *road movies* z domieszką makabreski, której pomysł przyszedł jej do głowy po lekturze opowiadania Williama Faulknera. Kilkupokoleniowa rodzina, spełniając życzenie ojca by pochować go w ojczystej słowackiej ziemi, rusza ku miejscu wiecznego spoczynku głowy rodziny. Po drodze wszyscy pokazują swoje prawdziwe oblicze.

Ale Nellis, poprzez ironiczny dystans, sympatię dla banału i ludzkich przywar nikogo nie oskarża, ot, jedynie proponuje mało dyskretne spojrzenie na intymną rzeczywistość. W roku 2006 premierę będzie miał melodramat zrealizowany w koprodukcji z Wielką Brytanią i Słowacją *Anna*. To historia trójkąta małżeńskiego, nasycona większą niż w poprzednich filmach autorki atmosferą bólu i nieszczęścia, będącą konsekwencją złych i krzywdzących innych wyborów.

W kinie czeskim wciąż zadziwiają swoją aktywnością starzy mistrzowie: Věra Chytilová coraz bardziej wyraźnie spogląda na rzeczywistość z feministycznej perspektywy, Jiří Menzel zasmakował w wielkich międzynarodowych produkcjach, takich jak ekranizacja powieści Władimira Wojnowicza *Życie i niezwykle przygody żołnierza Iwana Czonkina (Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina, 1993)*, Karel Kachyňa, autor poetyckich obrazów: *Po mieście chodzi święty Mikołaj (Městem chodí Mikuláš, 1992)* i *Krowa (Kráva, 1995)*, w 1999 roku stworzył swoje najbardziej nietypowe dzieło *Hanele*, i oczywiście Jan Švankmajer, jeden z najoryginalniejszych twórców współczesnego kina europejskiego. Łączące wizjonerską animację z surrealistyczną groteską obrazy tego ostatniego: *Spiskowcy rozkoszy (Spiklenci slasti, 1996)* i *Ociosanek (Otesánek, 2000)*, przerażają i fascynują, a już na pewno nie pozostawiają obojętnym. Švankmajer, który uznanie zdobył realizując od połowy lat 60. krótkometrażowe filmy animowane lub kombinowane, w latach 90. zmienił formułę realizacyjną, zaczął pracować z aktorami. Dwa wspomniane obrazy poprzedzają *Něco z Alenky* z 1987 i *Lekcja Fausta (Lekce Faust)* z 1994 roku.

Swoją poetycką filmową pięcioksiąg, rozpoczęty w 1981 roku komedią sentymentalną *Jak świat traci poetów (Jak svet prihází básníky)*, Dušan Klein zakończył filmami *Konec básníků v Čechách* (1993) i *Jak básníci neztrácejí naději* (2004). Do kraju powrócili Jan Němec, który zrealizowawszy na emigracji tylko jeden film, w koprodukcji szwajcarsko-niemieckiej, *Das Ruckendekollete* (1975), w Czechosłowacji i Czechach zrobił ich aż trzy: *V žáru královské lásky* (1990), *Jméno kódu: Rubín* (1996) i *Noční hovory s matkou* (2001), oraz Vojtěch Jasný, który zrealizował dokument *Why Havel?* (1991), w koprodukcji kanadyjsko-czechosłowackiej, a wspólnie z Amerykanami *Navrat ztraceného raje* (1999). Przez całą ostatnią dekadę ubiegłego stulecia aktywni byli także Jaromír Jireš i Jan Schmidt.

Pojawiła się także, poza pokoleniem trzydziesto-, czterdziestolatków, dość liczna grupa debiutantów, z których jedni po zrealizowaniu

pierwszego filmu zamilkli, a inni zapowiadają kolejne realizacje. Do pierwszej grupy należy zaliczyć autorów interesującego dzieła nowelowego *Malostranské humoresky* (na podstawie opowiadań Karla Pecki): Zdenka Gawlika, Jana Pechę i Jaromila Polišínský'ego, którzy zrealizowali swój film pod kierownictwem Zdenka Sirovego, Jana Batroňa, autora powstałego w 1995 roku *Hořkého léta*, Romana Petrenkę, który w tym samym czasie wyreżyserował *Hazard*. Wszyscy ci twórcy odeszli w stronę reżyserii postprodukcyjnej, odnajdując się jako reżyserzy czeskich wersji językowych znanych przebojów kina światowego. Inni, jak Maria Proházková, autorka pokazywanego również za granicą *Žarlka v hlavie* (2005), czy Erika Hníková, której paradokument *Ženy pro měny* (2003) z powodzeniem reprezentował kinematografię czeską na festiwalach i przeglądach filmowych, zapowiadają kolejne produkcje.

Wielkim sukcesem 2004 roku okazał się film spółki autorskiej Vit Klusák i Filip Remunda *Czeski sen* (*Český sen*). Opowieść o przygotowaniach do otwarcia fikcyjnego supermarketu była jednocześnie fotografią socjologiczną, psychologiczną, ale i metaforą współczesnego społeczeństwa. Odwaga twórców, nie tylko artystyczna, zaowocowała dziełem gorzkim, jednocześnie groteskowym, prawdziwym i dla mentalności środkowo-wschodnioeuropejskiej uniwersalnym. W przeciwieństwie do poetyki „falszywej rzeczywistości” z prowokacyjnych inscenizacji Formana, Klusák i Remunda demystyfikują stworzoną uludę, konfrontując siebie z wprowadzonymi przez siebie w błąd ludźmi. Ale jest w tym filmie coś więcej niż realizacyjna odwaga społeczna – refleksja nad tym, o czym marzyliśmy kiedyś i nad tym, co z marzeń pozostało: pierwsze ujęcie filmu to tłum w niekończącej się kolejce na początku lat 80.; środkowe to Plac Vaclava jesienią 1989 roku i ten sam tłum gniewnie spoglądający w przeszłość; ostatnia sekwencja pochodzi z roku realizacji 2004 – być może ci sami ludzie biegną w kierunku nowo otwartego hipermarketu „Czeski Sen” po to, by przekonać się o iluzoryczności własnych pragnień.

Pisząc o czeskim kinie ostatnich lat nie sposób zapomnieć o *Želarach*, filmie Ondřeja Trojana z 2003 roku, choćby z uwagi na kolejną nadwełtawską nominację do Oscara. Trojan stworzył film o miłości, nieco balansujący na granicy gatunków, bowiem konwencja melodramatyczna – tak jak w *Ciemnoniebieskim świetle* Svěráka – została wpisana w realia wojenne. Trojan nie ukrywa jednak, iż chodziło mu o konfrontację świata przemocy, z oprawcami i konspiratorami, ze

światem reprezentowanym przez tytułową wioskę w zapomnianych przez Boga i wojnę górach.

Pejzaż czeskiego kina jest niezwykle bogaty – tacy reżyserzy jak: Jakub Sluka, Karel Janák, Marek Najbrt, Tomas Hetmanek, Viktor Polesný czy Zdeněk Troška, Jaroslav Brabec, operator i autor niezwykle stylowego obrazu *Krwawy romans* (*Krvavý román*, 1993) – należący do różnych pokoleń, łączą tradycję z wyzwaniem świata współczesnego, czasami ambicje artystyczne z komercją, ale są gronem twórców poszukujących i jednocześnie sprawnych warsztatowo.

Po rozpadzie Czechosłowacji i powstaniu dwóch państw, Czech i Słowacji, losy tych kinematografii wykazują dwie tendencje: z jednej strony dążenie do współdziałania poprzez koprodukcje, z drugiej – do wyodrębnienia tych tematów, które podkreślają unikatowość i charakter narodowy. Kino czeskie i kino słowackie przenikają się, a jednocześnie tworzą odrębne instytucje kinematograficzne (choć słowacki przemysł filmowy raczej nie liczy się w Europie) z własnym paradygmatem narodowym.

Największą indywidualnością słowackiej kinematografii jest Martin Šulík (rocznik 1962), absolwent bratysławskiej Wyższej Szkoły Sztuk Dramatycznych. Jeszcze w okresie studiów wyodrębniły się podstawowe kategorie tematyczne, stale obecne w jego dojrzałej twórczości. Zrealizowana w 1985 roku etiuda dyplomowa *Staccato* zdobyła nagrodę na festiwalu w hiszpańskim Gijon. Od pierwszego pełnometrażowego filmu, *Neha* (1991), Šulík koncentruje uwagę na relacjach między głównymi bohaterami, poszukiwaniu przez nich tożsamości, wreszcie odkrywaniu prawdy, spokoju i radości w magicznym charakterze miejsc, w które rzuciła ich historia, a może raczej ich własny los. W następnych obrazach: *Všetko čo mam rád* (1992), który nominowany był do Oscara w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego, *Ogrodzie* (*Zahrada*, 1995), *Orbis Pictus* (1997) oraz *Krajince* (2000), Šulík konsekwentnie kieruje styl i narrację w stronę pieśni ludowej, ballady. Z każdą kolejną premierą styl i narracja stają się coraz bardziej dojrzałe, konsekwentne i urzekające widza pochyleniem się nad małym człowiekiem. W tym zresztą krytycy dostrzegają z jednej strony nawiązanie do klasyków kina czechosłowackiego – Miloša Formana i Dušana Hanáka. Ostatnim dziełem Šulíka jest pełnometrażowy dokument *Klucz do krainy Liliputów, czyli ostatnia podróż Lemuela Gullivera* (*Klíč k určování trpaslíků aneb poslední cesta Lemuela Gullivera*, 2003), dla którego inspiracją były dzienniki jednego

z najwybitniejszych, ale i najtrudniejszych reżyserów czeskich lat 60. – Pavla Juráčka.

Omawiając współczesną słowacką produkcję filmową nie sposób nie wspomnieć o Vlado Balco, którego naiwna, ale za to o czystych intencjach komedia kryminalna *Dasd pada na naše duše* odniosła duży sukces frekwencyjny zarówno w Pradze, jak i w Bratysławie, jak również o Laurze Sivakovej i Evie Borušovičovej. Ta ostatnia, podobnie jak Šulík, jest absolwentką Wyższej Szkoły Sztuk Dramatycznych w Bratysławie, w której kształciła się w klasie Stanislava Parnického. Dzięki niemu zarówno Šulík, jak i Borušovičová, dość wcześnie odkryli swe twórcze możliwości i wyodrębnili podstawowe kategorie tematyczne. Bardzo dojrzałe dzieło Borušovičovej *Modré z nebe* (1997) to dość mroczna generacyjna opowieść o kobietach – szczęśliwych i nieszczęśliwych w swej izolacji zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej. Prezentując feministyczny punkt widzenia reżyserka czyni to jednak inaczej niż Věra Chytilová. Dużo dobrego można powiedzieć o Olegu Harencarze, którego film *Pokrvne vzťahy* (2004) powstał na podstawie scenariusza stałego współpracownika Šulika Ondreja Šulaja, oraz o Vladimírze Adasku, którego poetycka opowieść o młodości, trochę zwariowanej, a trochę sentymentalnej, *Hana i jej bracia* (*Hana i jej bratia*, 2001), należy do żelaznego repertuaru przeglądów współczesnego kina słowackiego.

O bratysławskim kinie stanowią także ci, którzy swe najlepsze filmy realizowali jeszcze w dwunarodowym państwie: Dušan Trancik, Miroslav Luther i oczywiście Dušan Hanák, który w minionej dekadzie podpisał się pod jednym tylko filmem: *Papierowe głowy* (*Papierove hlavy*, 1995). Obraz ten to bardzo osobisty rozrachunek z systemem totalitarnym, z nietypowym wykorzystaniem materiałów archiwalnych. Natomiast Luther (ur. w 1945 roku), po kilku słabo przyjętych filmach, takich jak: *Chodník cez Dunaj* (1989) czy *Skus ma objat'* (1991), nakręcił nawiązujące do klimatu schyłku monarchii austro-węgierskiej dramaty: *Andel milosrdenstva* (1993) i *Pociąg do Budzina* (*Útěk do Budina*, 2002), w których zbudował wyraziste sylwetki bohaterów i nasycił je wiarygodnymi emocjami. Należący do tego samego pokolenia Trancik, jakkolwiek w niepodległej Słowacji nakręcił tylko jeden krótki film *Pavol Mikulík* (2001), wart jest wymieniania z uwagi na opiekę artystyczną, jaką na praskiej FAMU objął kilku obiecujących debiutantów. Słowacy nie stronią także od kina komercyjnego, a jego najbardziej popularnym przedstawicielem jest Dušan Rapoš, którego

zrealizowane w 1993 i 1999 roku kontynuacje komedii *Fontána pro Zuzanu* (1985) były rekordy frekwencyjne.

Kino niedysiejszej Czechosłowacji powoli odrabia straty z okresu normalizacji. Poszukuje swojej szansy w komercjalizacji przemysłu filmowego, ale także w rozpoznaniu tematów pomagających zmagać się z traumą minionych sześćdziesięciu lat. Udowadnia, że połączenie tych sfer jest zjawiskiem jak najbardziej normalnym.

Filmografia⁸

- Akumulator 1* (*Akumulátor 1*, Czechy 1994), reż. Jan Svěrák
Amadeusz (USA 1984), reż. Miloš Forman
Ameryka (*Amerika*, Czechy/USA 1994), reż. Vladimír Michálek
Andel Exit (*Anděl Exit*, Czechy 2000), reż. Vladimír Michálek
Andel milosrdenstva (Czechy/Słowacja 1993), reż. Miroslav Luther
Ansichten eines Clowns (RFN 1975), reż. Vojtěch Jasný
Babie lato (*Babí léto*, Czechy 2001), reż. Vladimír Michálek
Blazen i królowa (*Šašek a královna*, Czechosłowacja 1987), reż. Věra Chytilová
Cech panien kutnohorskich (*Cech panen kutnohorských*, Czechosłowacja 1938), reż. Otakar Vávra
Cesarski piekarz (*Císařův pekař a Pekařův císař*, Czechosłowacja 1951), reż. Martin Frič
Chodnik cez Dunaj (Słowacja 1989), reż. Miroslav Luther
Ciemnoniebieski świat (*Tmavomodrý svět*, Czechy/Dania/Wielka Brytania /Włochy/RFN 2001), reż. Jan Svěrák
Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se o to prožít (Czechy 1988), reż. Jan Hřebejk
Czeski sen (*Český sen*, Czechy 2004), reż. Vit Klusák i Filip Remunda
Das Ruckendekollete (Szwajcaria/RFN 1975), reż. Jan Němec
Der Lebensborn – Pramen života (Czechy 2000), reż. Milan Cieslar
Dešť padá na naše duše (Słowacja 2001), reż. Vlado Balco
Duše jako kaviár (Czechy 2004), reż. Milan Cieslar
Dynamit (Czechy 1994), reż. Milan Cieslar
Dzike pszczoły (*Divoké včely*, Czechy 2001), reż. Bohdan Sláma
Ene bene (Czechy 1999), reż. Alice Nellis
Fluchtversuch (RFN 1976), reż. Vojtěch Jasný
Fontána pro Zuzanu 2 (Słowacja 1993), reż. Dušan Rapoš

⁸ W opracowaniu filmografii wykorzystano stronę www.cfn.cz

- Fontána pro Zuzanu 3* (Słowacja/Czechy/Włochy 1999), reż. Dušan Rapoš
Fontána pro Zuzanu (Czechosłowacja 1985), reż. Dušan Rapoš
Gra o jablko (*Hra o jablko*, Czechosłowacja 1976), reż. Věra Chytilová
Guzikowcy (*Knoflíkáři*, Czechy 1997), reż. Petr Zelenka
Hair (USA 1979), reż. Miloš Forman
Hana i jej bracia (*Hana i jej bratia*, Słowacja 2001), reż. Vlado Adásek
Hanele (Czechy 1999), reż. Karel Kachyňa
Hazard (Słowacja/Czechy 1995), reż. Roman Petrenko
Hořké léto (Czechy 1995), reż. Jana Batroň
Indiańskie lato (*Indiánské léto*, Czechy 1995), reż. Saša Gedeon
Jak básníci neztrácejí naději (Czechy 2004), reż. Dušan Klein
Jak smakuje śmierć (*Jak chutná smrt*, Czechy 1995), reż. Milan Cieslar
Jak świat traci poetów (*Jak svet prihazi basniky*, Czechosłowacja 1982), reż. Dušan Klein
Jazda (*Jízda*, Czechy 1994), reż. Jan Svěrák
Jedna ruka netleská (Czechy 2003), reż. David Ondříček
Jméno kódu: Rubín (Czechy 1996), reż. Jan Němec
Klucz do krainy Liliputów, czyli ostatnia podróż Lemuela Gullivera (*Klíč k určování trpaslíků aneb Poslední cesta Lemuela Gullivera*, Czechy 2003), reż. Martin Šulík
Kola (*Kolja*, Czechy/Wieka Brytania/Francja 1996), reż. Jan Svěrák
Konec básníků v Čechách (Czechy 1993), reż. Dušan Klein
Konkurs (Czechy 1963), reż. Miloš Forman
Kopytem tu, kopytem tam (*Kopytem sem, kopytem tam*, Czechosłowacja 1988), reż. Věra Chytilová
Krajinka (Słowacja/Czechy 2000), reż. Martin Šulík
Krew zmizelého (Czechy 2005), reż. Milan Cieslar
Krowa (*Kráva*, Czechosłowacja 1993), reż. Karel Kachyňa
Krwawy romans (*Krvavý román*, Czechy 1993), reż. Jaroslav Brabec
Kto szuka złotego dna (*Kdo hledá zlaté dno*, Czechosłowacja 1974), reż. Jiří Menzel
Lekcja Fausta (*Lekce Faust*, Czechy 1994), reż. Jan Švankmajer
Malostranské humoresky (Czechy 1995), reż. Zdeněk Gawlik, Jan Pecha i Jaromil Polišenský
Mňága – Happy End (Czechy 1996), reż. Petr Zelenka
Modré z nebe (Czechy 1997), reż. Eva Borušovičová
Musíme si pomáhat (*Musíme si pomáhat*, Czechy 2000), reż. Jan Hřebejk
Na zlamanie karku (*Horem pádem*, Czechy 2004), reż. Jan Hřebejk
Navrat ztraceného raje (Czechy/USA 1999), reż. Vojtěch Jasný
Něco z Alenky (Czechosłowacja/Szwajcaria 1987), reż. Jan Švankmajer

- Nedělejte nic, pokud ktomu nemate vážný důvod* (Czechy 1991), reż. Jan Hřebejk
- Neha* (Słowacja 1991), reż. Martin Šulík
- Noční hovory s matkou* (Czechy 2001), reż. Jan Němec
- Objevte svoji wnitřní krasu* (Czechy 1997), reż. Alice Nellis
- Ociosanek* (*Otesánek*, Wielka Brytania/Japonia/Czechy 2000), reż. Jan Švankmajer
- Ogród* (*Zahrada*, Czechy/Słowacja 1995), reż. Martin Šulík
- Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (*Příběhy obyčejného šílenství*, Czechy/Niemcy/Słowacja 2005), reż. Petr Zelenka
- Orbis Pictus* (Słowacja/Czechy 1997), reż. Martin Šulík
- Pali się moja panno* (*Hoří, má panenko*, Czechosłowacja 1967), reż. Miloš Forman
- Papierowe głowy* (*Papierové hlavy*, Słowacja/Francja/Szwajcaria/Niemcy/Czechy 1995), reż. Dušan Hanak
- Pavol Mikulík* (Słowacja 2001), reż. Dušan Trancik
- Po mieście chodzi święty Mikołaj* (*Městem chodí Mikuláš*, Czechy 1992), reż. Karel Kachyňa
- Pociągi pod specjalnym nadzorem* (*Ostře sledované vlaky*, Czechosłowacja 1966), reż. Jiří Menzel
- Podivné jméno pro psa* (Czechy 1992), reż. Saša Gedeon
- Pokrvne vztahy* (Słowacja 2004), reż. Oleg Harencar
- Postrzyżyny* (*Postřižiny*, Czechosłowacja 1980), reż. Jiří Menzel
- Powrót idioty* (*Návrat idiota*, Czechy 1999), reż. Saša Gedeon
- Pożądanie zwane Anada* (*Touha zvaná Anada*, Czechosłowacja/USA 1969), reż. Ján Kadár i Elmar Klos
- Pupendo* (Czechy 2003), reż. Jan Hřebejk
- Requiem pro panenku* (Czechosłowacja 1001), reż. Filip Renč
- Rok diabła* (*Rok ďábla*, Czechy 2002), reż. Petr Zelenka
- Roman pro ženy* (Czechy 2005), Filip Renč
- Samotni* (*Samotáři*, Czechy/Słowacja 2000), reż. David Ondříček
- Šeptej* (Czechy 1996), reż. David Ondříček
- Skandalista Larry Flynt* (*The People vs. Larry Flynt*, USA/Kanada 1996), reż. Miloš Forman
- Sklep przy głównej ulicy* (*Obchod na korze*, Czechosłowacja 1965), reż. Ján Kadár i Elmar Klos
- Skowronki na uwięzi* (*Skřivánci na niti*, Czechosłowacja 1969), reż. Jiří Menzel
- Skus ma objat* (Słowacja 1991), reż. Miroslav Luter
- Spiskowcy rozkoszy* (*Spiklenci slasti*, Czechy/Wielka Brytania/Szwajcaria 1996), reż. Jan Švankmajer
- Staccato* (Słowacja 1985), reż. Martin Šulík
- Štace* (Czechy 1994), reż. Saša Gedeon

- Štěstí* (Czechy/RFN 2005), reż. Bohdan Sláma
- Szakale lata* (*Šakalí léta*, Czechy 1994), reż. Jan Hřebejk
- Szkola podstawowa* (*Obecná škola*, Czechy 1991), reż. Jan Svěrák
- Smierc nazywa się Engelchen* (*Smrt si říká Engelchen*, Czechosłowacja 1963), reż. Ján Kadár i Elmar Klos
- Smierc pięknych saren* (*Smrt krásných srnců*, Czechosłowacja 1986), reż. Karel Kachyňa
- Tatinec* (Czechy 2004), reż. Jan Svěrák
- Ucieczka do Budzina* (*Útěk do Budina*, Słowacja/Czechy/Węgry 2002), reż. Miroslav Luther
- V žáru královské lásky* (Czechosłowacja 1990), reż. Jan Němec
- Všetko čo mam rád* (Słowacja 1992), reż. Martin Šulík
- Why Havel?* (Czechosłowacja/Kanada 1991), reż. Vojtěch Jasný
- Wojna barw* (*Válka barev*, Czechy 1995), reż. Filip Renč
- Wsi moja, sielska, anielska* (*Vesničko má středisková*, Czechosłowacja 1985), reż. Jiří Menzel
- Wycieczka* (*Výlet*, Czechy/Słowacja 2003), reż. Alice Nellis
- Zabić Sekala* (*Je třeba zabit Sekala*, Czechy/Polska/Słowacja/Francja 1999), reż. Vladimír Michálek
- Zapomniane światło* (*Zapomenuté světlo*, Czechy 1996), reż. Vladimír Michálek
- Žarlak v hlavie*, (Czechy 2005), reż. Maria Proházková
- Zbyt późne popołudnie fauna* (*Faunovo veľmi pozdní odpoledne*, Czechosłowacja 1983), reż. Věra Chytilová
- Želary* (Czechy 2003), reż. Ondřej Trojan
- Ženy pro měny* (Czechy 2003), reż. Erika Hníková
- Złote węgorki* (*Zlate uhoří*, Czechosłowacja 1984), reż. Karel Kachyňa
- Życie i niezwykle przygody żołnierza Iwana Czonkina* (*Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina*, Czechy/Wieka Brytania/Francja/Włochy/Rosja 1993), reż. Jiří Menzel