

Metafora je pracovní nástroj

(S Danem Pițou
o kinematografické praxi
za Ceaușescovy diktatury)

Režisér Dan Pița (1938) je příslušníkem takzvané „povodňové generace“ (generația inundată), pro niž se později vžilo označení „generace sedmdesátých let“. Její razantní nástup přinesl oživení po ne zcela naplněném příslibu nové vlny, jejíž estetika se v Rumunsku projevila mimo jiné v raných dílech Luciana Pintilieho (V NEDELI V 6 RÁNO – Duminiță la ora șase, 1965; REKONSTRUKCE – Reconstituirea, 1969) či Mircey Saucana (MEANDRE – Meandry, 1966), avšak nerozvinula se do fenoménu srovnatelného s československou novou vlnou či jugoslávským „novým filmem“. Vedle Dana Pițy a Mircey Veroiia patřili ke generaci sedmdesátých let například Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Nicolae Margineanu, Stere Gulea či Radu Gabrea. Pița a Veroiu debutovali fascinujícím černobílým filmem KAMENNÁ SVATBA (Nunta de piatră, 1972), do něhož každý přispěl jednou povídkou; následovalo podobně komponované ZLATO V HORÁCH (Duhul aurului, 1974). V naší distribuci včetně filmových klubů bylo pak do roku 1989 postupně uvedeno od každého z obou autorů šest dalších titulů. Mircea Veroiu (1941-1997) po vítězství svého filmu ADELA (1984) na festivalu v San Remu emigroval do Francie a po návratu do vlasti natočil ještě tři filmy pro kina. K nejnovějším dílům Dana Pițy patří FEMEIA VISURILOR (Žena mých snů) a SECOND HAND, oba z roku 2005.

Můžete prosím objasnit okolnosti, za nichž jste spolu s Mirceou Veroiem natočili své povídkové filmy ZLATO V HORÁCH a KAMENNÁ SVATBA?

Absolvovali jsme v roce 1970 divadelní a filmový institut a bylo nám už kolem třiceti; neměli jsme čas získávat praxi

RUMUNSKÁ NOVÁ VLNA



Jaromír Blažejovský MRAZIVÉ KOMEDIE O SLABOSTI A SÍLE

Pokaždé mne zaskočí, když se o současné rumunské nové vlně hovoří jako o obrovském překvapení, jako by před rokem 2000 nic v této kinematografii nestálo za řeč. Sklízejí-li nyní 4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile) Cristiana Mungiu oprávněné ovace, je spravedlivé připomenout, že již v roce 1975 vyprávěl o nelegální interrupci Andrei Blaier v autorském, a na svou dobu velmi syrovém filmu POHLEDNICE S VLČÍMI MÁKY (Ilustre cu flori de câmp). Bylo mu tehdy jen o tři roky víc, než je dnes Mungiovi, a neměl za sebou pouze jeden, ale osm celovečerních titulů. Život v epoše „de aur“ přitom nevypadal ani v Blaierově křiklavě barevném (a dle původního zadání propagandistickém) díle nijak radostně, dvě andělíčkářky nebyly méně podlé než pan Bébé a klientka dokonce zemřela; přitom se jako kontrapunkt rovněž uplatnil motiv svatby.

Vše kruté o Ceaușescově éře vyslovili rumunští filmaři už tenkrát: stačilo čist poselství skrytá ve filmech ze současnosti i v adaptacích klasických próz. Mircea Daneliuc v GLISSANDU (1982) ukázal svět jako blázelec plný šikany a jeho JAKOB (Jacob, 1988) byl metaforou policejního státu. V impresionistickém díle Dana Pițy LETNÍ PŘÍBĚH (Țanase Scatiu, 1976), který rumunská kritika přirovnává k Viscontiho GEPARDOVI (Il Gattopardo, 1963), končí zbohatlický buran Țanase (v českém dabingu se mu přezdívá „Skoták“) ubit vidlemi a motykami v rukou revoltujících rolníků. Některé příběhy oněch let se děly v legendárním „mioritickém“ prostoru (podle lidové balady, v níž jehnička – miorița varuje svého pána před zradou a zabitím, ten se však nebrání a svůj osud přijímá):“

Zlom, který „noul val“ přináší, tkví na první pohled v odhodlání operovat nikoli v rovině alegorií, ale přímého, dalo by se říci fenomenologického realismu a v žánrové poloze „mrazivé komedie“. Události, jež se nám odehrávají přímo před očima, jsou absurdní, ale k smíchu nám chybí odvaha i nálada, protože jsou zároveň smutné: starému pánovi se udělá nevolno, a tak dlouho putuje po nemocnicích, kde zrovna poskytují pomoc obětem autobusové havárie, až umře (MOARTEA DOMNULUI LAZĂRESCU – Smrt pana Lazaresca, r. Cristi Puiu, 2005). Vojáček se za prosincové revoluce 1989 vzdal od své jednotky, nejprve je zajat a považován za arabského záškodníka, posléze šťastně nalezen a nakonec zastřelen v „přátelské palbě“ (HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ – Papír bude modrý, r. Radu Muntean, 2006). Studentka obětavě pomáhá spolužačce v provedení potratu, až sama skončí jako zničená a zneužitá bytost (4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY). Sociální drama Petera Calina Netzera MARIA (2003), inspirované skutečným příběhem ženy, kterou domácí násilí dovedlo k prostituci, má blíže k tragédii, zatímco Porumboiova satira A FOST SAU N-A FOST? (12.08 na východ od Bukurešti, 2006) vyvolává záchvaty smíchu. Charaktery postav nebývají poznamenány „komickou redukcí“ – zpravidla nejde o figurky, ale typy bezmála heroické: pacientovo jméno Dante Lazarescu odkazuje jak k peklu, tak i ke vzkříšení, zdravotní sestřička se zase jmenuje Miorița. Není tedy tak docela pravda, že by se nová generace chtěla nadobro zříci podobností a intertextových šifer.

Bloudění „peklem“ je ze syžetových modelů nejčastější: hned několik filmů, včetně Puiova thrilleru MARFA ȘI BANII (Zboží a peníze, 2001), který podle názoru rumunské kritiky novou vlnu zahájil,



nabízí příběh v podobě jakési kruhové cesty, na jejímž konci je truchlivé poznání nebo smrt, přičemž hrůza se může odehrávat stejně tak dobře za tmy, jako za plného slunce. Jistou blízkost narativních strategií lze připsat faktu, že na obou Puioových celovečerních opusech i na filmu PAPÍR BUDE MODRÝ pracoval týž scenárista, Rázvan Rădulescu. V kompozici Mungiovy komediální prvotiny OCCIDENT (Západ, 2002) naproti tomu ještě doznívala světová móda vícevariantního vyprávění téhož příběhu, jak ji zahájil Nae Caranfil svým nezapomenutelným debutem E PERICOLOSO SPORGERSI (Nevyklánějte se z oken, 1993).

Snímek 4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY byl u nás chválen za to, jak jedinečně ukázal, že „socialismus byla zručnost“,²¹ takové konstatování však, obávám se, tomuto filmu až tak přesně neseď. Mluvíme-li o potratech, bylo Ceaușescovo Rumunsko široko daleko jedinou zemí socialistického tábora, kde platil jejich zákaz; ten se ale do života některých, nyní již demokratických států může vrátit, a také se vrací. Je jisté hrozné odhazovat fetus do světlíku, ne však zase o tolik hroznější, než svěžit jeho likvidaci nemocničnímu personálu. Mluvíme-li o všudypřítomném marasmu, vidáme ho i v rumunských filmech ze současnosti (reálný život v této zemi je, mohu-li důvěřovat své turistické zkušenosti, mnohem povzbudivější).

Českému kritikovi však Mungiuův snímek musí imponovat svou, řekněme, dospělostí, s níž se obrací k minulosti; naši filmaři totiž v takovém případě volí dětinský úhel pohledu a zaplavují mizanscenu rudými nápisy a recitujícími pionýry, aby i hroch pochopil, že to byla divná doba. Přestože v Rumunsku osmdesátých let bylo názorné agitace víc než u nás, stačí Mungiovi k charakteristice doby ukázat v pozadí, jakoby mimochodem, mlčenlivou frontu žen před obchůdkem s potravinami. Hlavní je ovšem šedivost a únava, jež veškerým životem prostupují. Nepřátelský vnější svět, který se mimo jiné projevuje nevlídností hotelového personálu, tahanicemi kolem občanského průkazu, odkázaností na neoficiální oběh zboží a služeb, tu proniká i do soukromí, v němž si lidé ještě jakžtakž chtějí zachovat jistou intimitu.

Mungiovo vyprávění je však zejména velkým dramatem na téma slabosti a síly. Vidíme dvě kamarádky, z nichž nezodpovědná Gabița (Laura Vasiliuová) si v rámci tohoto vztahu nárokuje právo na slabost, a tím pádem i zbabělost, omyl a lež. Otilia (Anamaria Marincaová) si neumí představit jiný postoj, než že odpustí a pomůže. Mravně chabý jedinec tak během jediné noci sobecky zdevastuje osobnost, a patrně i budoucnost blízkého člověka, který ho po všech stránkách převyšuje. To je velké filosofické téma: do jaké míry máme za svou slabost či naopak sílu nést zodpovědnost? Předurčili tyto naše vlastnosti rodiče, DNA (nebo snad Bůh)?

I když se zdálo, že metoda dlouhých sekvenčních záběrů již vyčerpala své krajní možnosti (v díle Miklóse Jancsóa či autorů spirituální inspirace, jako jsou Andrej Tarkovskij, Béla Tarr či Alexandr Sokurov), Cristian Mungiu a kameraman Oleg Mutu jí dokázali vtělit objevnou funkci. Protože vyprávění o tom, jak se v Rumunsku osmdesátých let „zařizovaly věci“, vyznačuje od počátku jisté napětí, které se zvolna konkretizuje, stává se ulpívání pohledu v jedné scéně za druhou zdrojem neklidu: propadáme se do dlouhých, zprvu banálních dialogů, aniž lze odhadnout, kdy a čím příslušný výstup skončí. Kamera je současně eufemická i obscénní: není nám například odhalena

jako asistenti, museli jsme začít natáčet. Když v květnu toho roku postihly Rumunsko katastrofální záplavy, požádali jsme studio o příležitost udělat o těchto tragických událostech nízkorozpočtový film – tak vznikl umělecký dokument APA CA UN BIVOL NEGRU (Voda jako černý buvol),¹²¹ jenž se stal manifestem naší generace. Mimochodem, při nedávných záplavách jej rumunská televize znovu připomněla. Chtěli jsme s Mirceou už konečně debutovat, proto jsme přicházeli s řadou projektů, některé scénáře jsme napsali sami, jiné byly adaptacemi rumunské klasické nebo moderní literatury. Pokaždé však zasáhla cenzura s námitkou, že zatím není vhodná chvíle. Některé náměty, které jsem natočil později, pocházejí už z této doby, například HOTEL DE LUX byl v první verzi můj diplomový scénář, který jsem vždy po několika letech aktualizoval. Po jistém počtu taktů nepřijatých scénářů jsme si řekli, že něco nám přece povolit musí: když vás vyhodí dveřmi, vrátíte se oknem...

Kdo vlastně zosobňoval v té době cenzuru?

Podobně jako v Československu existovaly i u nás tvůrčí skupiny – case de filme. Tam se přihlašovaly scénáře. Pokud odpovídaly plánu schválenému na ideologickém oddělení strany, postoupily do příslušných komisí: pokud v nich byly scény s armádou, schvalovala je komise na ministerstvu obrany, a když se odehrávaly mezi dělníky, posuzovali je soudruzi z fabriky. Často byly právě názory z továren velmi kritické a děj se musel předělat. Také je hodnotila zemědělská družstva, pionýři a další profesní organizace, včetně například svazu holičů a kadefníků. Ale cenzuru jako úřad, který fungoval do šedesátých let, dal Ceaușescu zrušit, protože nechala jisté věci projít a už nebyla efektivní. Složitým schvalovacím procedurám byly podrobovány především původní náměty ze současnosti. Klasická literatura tolik komisí nevyžadovala; natáčelo se tedy hodně adap-



tací, protože snáz prošly. Jako každý jiný průmysl podléhá i kinematografie plánování: publikum na rumunské filmy chodilo rádo a vynaložené náklady se často vrátily. Nad oborovými komisemi pak stála komise pro kinematografii, nad ní ideologická komise strany, ale nejvyšším cenzorem byl fakticky sám Ceaușescu a jeho manželka.

Viděl celou roční produkci?

Patrně ne, ale zajímal se, pokud mu někdo nahlásil problémy. Někteří scenáristé byli členy ÚV RKS a lísal se k němu: rád bychom vám, soudruhu, ukázali film, náhodou jsme ho zrovna dokončili...

Jak to tehdy bylo s vaším debutem?

Jeden z šéfů na ministerstvu kultury, Dumitru Popescu, byl obdivovatelem díla Iona Agarbiceana.¹³⁷ Navrhli jsme proto s Mirceou čtyři jeho krátké povídky a doufali, že se tak každému z nás podaří natočit samostatný debut.

Takže jste plánovali čtyři celovečerní filmy?

Ano. Ty povídky jsme přepsali do literárních a technických scénářů, a pak se z těch scénářů stala skica, na jejímž základě jsme dostali svolení realizovat jeden dvouhodinový film. Všechny čtyři povídky jsme proto dělali najednou, jednu po druhé, z jediného a na tehdejší poměry rekordně

technika pohlavních aktů „pana Bébé“ s Otilií a Gabitou, jen koupelna, kam první dívka vpadne, aby se umyla, a druhá ji odchází vystřídat. Nejsme svědky vypuzení plodu, a přece ho musíme na chvíli zahlédnout; nedozvíme se, z jak hodnotného vztahu počala Gabita nechtěné děcko, ale téměř před našima očima se rozpadne ten druhý, „slušný“ pár. Všední se stává hrůzným a hrůzné všedním; zlo přítomné na jednom místě indukuje erozi na místě jiném; rodinná večeře, kterou musí Otilia u svého snoubence protřpět (a my s ní v sedmiminutovém záběru), je mnohem depresivnější než krvavá rvačka na svatbě, o níž se dozvíme z doslechu. Cinemascope, k němuž se autoři rumunské nové vlny uchylují stále častěji, zde účinně rozšiřuje pole tísnivé nejistoty.

Se zběsilostí v srdci natočil Cristian Nemescu (1979-2006) svůj celovečerní debut CALIFORNIA DREAMIN' (název pochází ze songu The Mamas & the Papas), který po jeho tragické smrti obdržel v závorce dovětek NESFĂRȘIT (Bez konce).³⁷ Dílo o délce 155 minut má rozmach velkého eposu: začíná černobíle při bombardování za druhé světové války a končí v roce 2004. Tváří se jako globální metafora, je však politicky dvojsmyslné: konfrontuje slabost a sílu, Davida a Goliáše, rozumějme Rumunsko a USA, takovým způsobem, že se ve slabosti vyžívá a silnému se posmívá: velmoc je vnímána jako vytožená síla, která touhy slabých ustavičně zklamává. Přednosta stanice Doiaru (v brilantním podání Rázvana Vasileasca), který v roce 1999 zastaví americký vojenský vlak směřující na mírovou misi do Jugoslávie, je figurou až démonickou: ačkoli krade, trvá na striktně úředním stanovisku; ačkoli po americkém spojení celý život toužil, nyní je odmítá. Nemescu dokazuje, že člověk z východní Evropy není schopen symetrických vztahů s okolním světem: je buď zpupný, nebo podlézá; chová se jako sluha, nebo jako podrazák; a nejčastěji využívá oba tyto postoje. S pragmatickou velmocí komunikuje prostřednictvím citů, protože jiný jazyk nezná (zdejší diktatury byly založeny na nucené lásce a bázni). Ale i velmoc má po ruce vyhanou rétoriku, kterou umí použít, sleduje-li své zájmy a chce-li v slabém vzbudit dojem, že je jeho přítel.

Znělo by banálně, kdybychom tvrdili, že Nemescu tušil, že CALIFORNIA DREAMIN' se stane jeho dílem posledním, a proto je stvořil jako komplexní opus magnum, jako božskou komedii, theatrum mundi, caragialovský karneval, v němž je jako do ohňostroje vystřeleno vše, co si myslí autor a všichni Rumuni – groteskní výlev národní hořkosti a rumunských křivd za celé dvacáté století. Ale ten film tak vskutku vypadá. Stejně banální je vznášet otázku, jak by asi autor s materiálem naložil, kdyby mu bylo dopřáno film dokončit. Jenže do završení montáže zbývaly už jen dva dny – dílo bylo prakticky hotové. Sotva se mohl v závěrečné fázi postprodukce změnit jeho spád a rytmus, epický objem či kompozice „valící se sněhové koule“, když to hlavní spočívá ve scénáři, v hereckých kreačích a kameře (Liviu Marghidan). Ta používá cinemascope „proti srsti“: mnoho záběrů je tu snímáno nervně, z ruky. V simulaci hektické improvizace lze odhalit metodu: rozhovory mladých hrdinů, jejichž vztahy bere autor vážně a do značné míry jim fandí, jsou stříhány klasickou technikou pohled-protipohled, zatímco Doiarovy hádky s funkcionáři jsou snímány kontinuálně a kamera přechází od jedné hlavy ke druhé „smykem“; tento způsob lze považovat za ironický (ač se nabízí i jednoduché technické vysvětlení, že méně zkušení herci by dlouhý výstup bez přerušení patrně nezvládli). Podobně jako Caranfilův debut můžeme i komedii CALIFORNIA DREAMIN' vnímat jako akcentovanou generační výpověď, v níž se mladé nevinosti alespoň dostává jisté šance a empatie.

Jaromír Blažejovský KONTEXTY NOVÉ VLNY

Jak silná musí generace být, aby z ní povstala nová vlna? Tu českou reprezentovalo více než tucet režisérů, kteří ve zlaté éře 1963-1969 natočili kolem čtyřiceti celovečerních filmů. Rumunů debutovalo od roku 2001 něco přes dvacet,⁴⁴ z nich se k „noul val“ počítá asi patnáct jmen (další se projeví krátkými snímky nebo se příležitosti zakrátko dočkají),⁴⁵ ale jen pěti se už podařilo realizovat i druhý dlouhometrážní film. Nikdo nepovažuje nynější éru za zlatou; označení epocă de aur je vyhrazeno (dnes již ironicky) pro období Ceaușescovy diktatury. Je těžké pokládat za ideální stav, kdy v zemi s 22 milióny obyvatel fungovalo vloni jen 73 kin se 108 sály (dnes víc než padesát projekčních pláten připadá na multiplexy a vícesálové biografy), návštěvnost klesla z 13 milionů (1996) na 2,8 milionu (2006),⁴⁶ přičemž největší domácí hit roku 2006 – lesbicko-incestní melodrama Tudora Giurgia LEGĂTURI BOLNĂVICIOASE (Jiná láska) – pilálal do kin pouze 21 tisíc diváků. Z kritického roku 2000, kdy nebyl dokončen ani jeden celovečerní snímek, se výroba zvolna zvedá až na deset filmů v roce 2006 (v epoše „de aur“ obnášela produkce studia Buftea přibližně dvakrát tolik titulů).

Aby se vlna vyhranila jako nová, mívá v pozadí „taťkovo kino“. Jeho nejviditelnějším bleskosvodem je stále agilní „gladiátor“ Sergiu Nicolaescu, jehož schopnost zaopatřit své projekty z veřejných zdrojů nemá ani dnes v rumunském filmovém průmyslu konkurenci,⁴⁷ aktivní je také „hitmaker“ Geo Saizescu, který se po letech pokusil navázat na úspěch své folklórní pohádky PĂCALĂ (Šibal, 1974)⁴⁸ a jen s průměrným ohlaselem (dvanáct tisíc diváků, šesté místo národního žebříčku) uvedl komedii PĂCALĂ SE ÎNTOARCE (Šibal se vrací, 2006). V práci pokračují také protagonisté autorského oživení ze šedesátých let (Andrei Blaier, Mircea Mureșan, Malvina Urșianuová) i úctyhodné generace let sedmdesátých (Dan Pița, Mircea Daneliuc, Nicolae Mărgineanu).⁴⁹ Mladí

bouřliváci těmto „mamutům“ vytýkají nejen dávný podíl na propagandě (Nicolaescu), ale i zastaralé metaforické či alegorické vyjadřování (Pița, Daneliuc), akademismus, či dokonce neumětelství. Příliš spravedlivé to ovšem není, neboť autoři „povodňového pokolení“ nepřestávají přivážet ceny ze zahraničních festivalů: například Margineanovo tradičně natočené drama BINECŪVĂNTATA FII, ÎNCHISOARE (Vězení budíž pochváleno, 2002), inspirované vzpomínkami politické vězeňkyně z padesátých let Nicole Valery-Grossové, získalo Cenu za umělecký přínos na 27. MFF v Montrealu.

Naopak postavení Luciana Pintilieho (74) lze přirovnat k autoritě Andrzejе Wajdy v době „kina morálního nekřidlu“, podobně jako Agnieszka Hollandová pro něho tehdy napsala scénář k filmu BEZ ZNECÍTĹIVĚNÍ (Bez zničení, 1978), vytvořili Cristi Puiu a Răzvan Rădulescu scénář k Pintilieho desátému filmu NIKI ARDELEAN, COLONEL ÎN REZERVA (Niki a Flo, 2003). Ostatně srovnáme-li kterýkoli z Pintilieho filmů s díly nynější nové vlny, nezůstane pozadu morálně ani stylisticky. Respektovanou osobností je také první porevoluční děkan filmové fakulty Stere Gulea (64), jenž se po politickém dramatu STARE DE FAPT (Stav věcí, 1995) věnoval práci pro televizi. A je zde ještě jedna genetická souvislost: na filmu Petera Călina Netzera MARIA (2003) spolupracoval legendární srbský scenárista Gordan Mihić (69), jenž spolu s Živojinem Pavlovićem inicioval „černou vlnu“ šedesátých let, v sedmdesátých letech se spolu s Goranem Paskaljevićem podílel na renesanci jugoslávské kinematografie po nástupu tzv. „pražské školy“ a později s Kusturicou napsal DŪM K POVĚŠENÍ (Dom za vešanje, 1988) a ČERNOU KOČKU, BÍLEHO KOCOURA (Črna mačka, belí mačor, 1998). Rumunská nová vlna je v jeho kariéře již třetím filmovým hnutím, jemuž vtiskuje svůj cit pro temné stránky existence a život outsiderů.

Z bezprostředních předchůdců zaslouží zmínku Nae Caranfil (47), který zůstává v popředí jako jediný ze slibné debutantské vlny počátku devadesátých let. Právě on zahájil svou křehkou autorskou prvotinou E PERICOLOSO SPORGERSI (Nevyklánějte se z oken, 1993) módu syžetově propletených povídkových filmů (Tarantinovy historiky z podsvětí PULP FICTION měly premiéru až o rok později) a dokázal, že i začínající rumunský filmař se může prosadit na mezinárodní scéně. Dějově rozvětvenou satirou FILANTROPICA (Lidumilství, 2001) o bohatství a chudobě v transformující se rumunské společnosti Caranfil potvrdil, že jeho síla spočívá v důvtipném vypravěčství a „hollywoodsky“ prokomponovaném scénáři (někteří ho přirovnávají k Woodymu Allenovi či Bilymu Wilderovi).¹⁰ Pátý, dlouho připravovaný a dosud neambicióznější Caranfilův projekt RESTUL E TĂCERE¹¹ se vrací do doby vzniku prvního rumunského velkofilmu INDEPENDENȚA ROMĂNIEI (Nezávislost Rumunska), který v roce 1912 natočil ve svých jedenadvaceti letech Grigore Brezeanu (1891-1919).

Aby se nově prosadilo jako vlna, musí vykazovat jistou soudržnost, společný postoj, étos, ne-li estetiku. Rumunské filmařské prostředí bylo dlouhá léta proslulé vzájemnou nesnášenlivostí; pokud vznikala trvalejší spojení, dělo se tak nanejvýš v podobě dvojic (Pița-Veroiu) nebo kolem „sériových“ scenáristů, jako byli Titus Popovici či Eugen Barbu. Nyní se zdá, že přátelské vazby udrží hnutí pohromadě; také kritici jsou mladým nakloněni a existuje rovněž festivalová platforma v podobě MFF Transilvania v Kluži, kterou v roce 2002 založil Tudor Giurgiu.

A nakonec: nová vlna se nekoná, není-li uznána v Mekce nových vln: v Cannes. Festival, jenž se k této kinematografii chová přátelsky od šedesátých let, kdy tu získali ocenění za adaptace románů Livia Rebreana režiséři Liviu Ciulei (REFLEKTOR SMRTI – Pădurea spânzuraților, 1964) a Mircea Mureșan (BOŪRE HNĚVU – Răscăla, 1968), bere rumunské snímky víceméně pravidelně alespoň do vedlejších sekcí; letos navíc (po dvanácti letech od Daneliucovy politické satiry SENATORUL MELCİLOR – Hlemýžďí senátor, 1995 a jedenáct let od Pintilieho snímku PREA TĂRZIU – Příliš pozdě, 1996) přijali v Cannes rumunský film také do hlavní soutěže, a ten tu ihned vyhrál Zlatou palmu.

A v jakých ekonomických podmínkách se onen rumunský filmový zázrak odehrává? Studio Buftea, vybudované v padesátých letech po vzoru italského studia Cinecittà, dnes patří firmě MediaPro Pictures, ovládané bermudskou společností CME, která kromě jiného vlastní rumunskou komerční televizi Pro TV i českou Novu (generálním ředitelem těchto firem je bývalý filmový dokumentarista Adrian Sărbu). Od konce devadesátých let investuje MediaPro do televizních seriálů a koprodukcí se Západem (jmenujme AMEN Costy-Gavruse, 2002), od roku 2002 i do snímků rumunských režisérů všech generací a od loňska se podílí také na dílech autorů z jiných postkomunistických zemí, včetně Vejdělkova ROMINGU, Renčovy novinky NA VLASTNÍ NEBEZPEČÍ i poměrně artistního a stěžejí výdělečného projektu, jakým je DOLINA Zoltána Kamondiho. MediaPro vyrobila i debut Cristiany Nemesca CALIFORNIA DREAMIN' a sblížila se také se Sergiem Nicolaescem, jehož filmy uvádí Pro TV a postupně vycházejí v reprezentativní kolekci na DVD (Pro Video). Zároveň produkuje jeho novinku o komisaři Moldovanovi SUPRAVIETUIORUL (Ten, který přežil). Služby zahraničním producentům poskytují rovněž Castel Film (mj. NÁVRAT DO COLD MOUNTAIN a BORAT), jenž ojedinele investuje i do filmů rumunských tvůrců, jako jsou Radu Mihaileanu či Mircea Daneliuc, a menší Kentaurus Studios. Na trhu dále operuje kolem dvou desítek menších soukromých produkčních a distribučních firem.

O podporu kinematografické výroby z veřejných zdrojů se stará Centrul Național al Cinematografiei (Národní filmové centrum – CNC), které v roce 2006 rozdělilo rekordní částku cca 11 milionů eur. Jeho příjmy tvoří procenta z tržeb v kinech, z televizního vysílání, z reklamy, z národní loterie, a navíc je dotováno i ze státního rozpočtu. O tyto prostředky zuřil na rumunské mediální scéně v uplynulých letech tvrdý boj: mladí režiséři měli pocit, že fond ovládají „mamuti“, kteří peníze přidělují především sobě a svým blízkým. Proslulým se stal skandál, který vyvolal Cristi Puiu poté, co se



nízkého rozpočtu. Na natočení každé povídky jsme dostali týden. Sestříhali jsme první film, KAMENNOU SVATBU, zatímco materiál pro ZLATO V HORÁCH jsme nechali uložit v podobě hrubého snímku. O tři roky později nastala situace, že ke splnění ročního plánu chyběl jeden titul, tak nás zavolali. Během měsíce jsme ZLATO V HORÁCH dostříhali.

Vždycky jsem si myslel, že podnětem k natočení ZLATA V HORÁCH byl fenomenální úspěch KAMENNÉ SVATBY...

Světový úspěch to byl, ale jak už jsem říkal, všechny čtyři povídky jsme natočili už v roce 1971 a rozhodujícím faktorem pro dokončení druhého filmu bylo ohrožení výrobního plánu.

Značný podíl na magii obou filmů má Dorin Liviu Zaharia,¹⁴ konkrétně jeho zpěv, jímž přebírá roli vypravěče.

Jeho hlas mi moc chybí, patřil k mým nejlepším přátelům. Měl obdivuhodnou znalost hudby, literatury, býval by mohl přednášet filosofii, i když byl samouk. KAMENNÁ SVATBA byla jeho první spoluprací na filmu; podílel se pak na řadě dalších snímků, bohužel však žádný z nich nebyl propagován tak, aby vyšel soundtrack. Písňe pro KAMENNOU SVATBU nazpíval v sedmihradské řeči,¹⁵ ač od tamtud nepocházel, a použil přitom lidovou poezii.

Jak jste získali kostýmy z počátku dvacátého století?

Vyzvali jsme místní lidi z lokality Roşia Montana, aby se přihlásili do komparsu, ale přišli jen děti a starci. Poslali jsme je domů, ať otevřou truhly a přijdou ve starých hadrech, pokud je mají.

Jakou funkci měl ten podivný maják, který vidíme ve filmu?

Není to maják, ale zařízení na koordinaci vodovodních kanálů. K těžbě zlata bylo třeba vody, která tekla ve městě Roşia Montana před každým domem. Existovalo asi pět takových kanálů, a těmi se manipulovalo právě z této věže.

Caliman ve svých dějinách líčí, jak jste s Mirceou Veroiem soutěžili – když jeden z vás udělal film v jistém žánru, ten druhý odpověděl vlastními kreací či pokračováním.¹⁶⁾

Dělo se to ve jménu našeho velkého přátelství. Je mi moc líto, že Mircea zemřel. Chybí mi soupeř. Pokud jeho film neměl u kritiky úspěch, nikdy se nezlobil, nežárlil. Bylo hodně snah nás rozdělit.

A jak to bylo s westernovou trilogií, kterou napsal Titus Popovici?

Všechny tři kovbojky jsem původně měl režirovat já, ale po dokončení prvního dílu PROKOK, ZLATO A TRANSYLVÁNCI (Profetul, aurul și ardelenii, 1977) jsem měl přípravu adaptaci románu Georga Călineska BIETUL IOANIDE (Ubohý Ioanide, 1979), a tak jsem řekl Titovi: nejdřív chci natočit Ioanida, až pak přijde na řadu UMĚLKYNĚ, DOLARY A TRANSYLVÁNCI (Artista, dolarii și ardelenii, 1979). Popovici chtěl tip na jiného režiséra. Povídám: nikdo jiný než Veroiu. A kdyby tu dvojku neměl natočit on, už do toho nepůjdu. Popovici šel tedy za ním a Veroiu byl nadšený. Aby bylo jasné, že se spolu nehádáme, třetí díl KOJENEC, NAFTA A TRANSYLVÁNCI (Pruncul, petrolul și ardelenii, 1980) jsem točil zase já. Popravdě řečeno, hráli jsme si na westerny během

neúspěšně ucházel o příspěvek na snímek MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU (Smrt pana Lazaresca). Teprve když se obrátil na tehdejšího ministra kultury Răzvana Theodoresca, centrum své odmítavé rozhodnutí přehodnotilo.

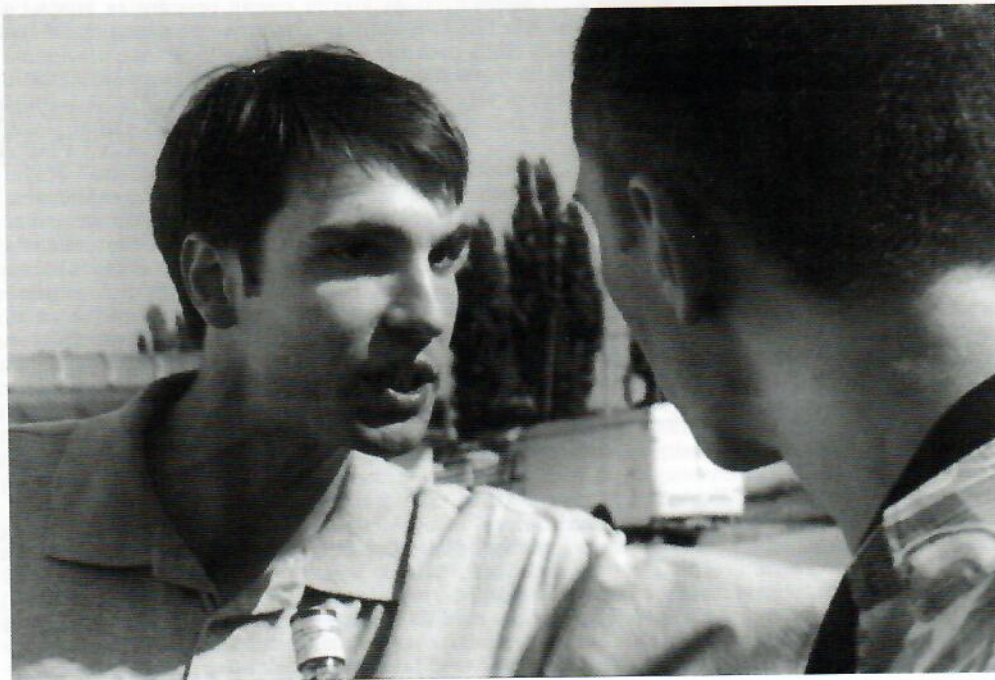
Mircea Dan Duța PAMÁTKAŘI BEZ PAMÁTNÍKU

(O nové vlně, která nepotřebuje žádný manifest)

Když se mne kolega zeptal, zda existuje nějaký manifest rumunské nové vlny, s odpovědí jsem váhal. Žádný písemný dokument nevznikl, ačkoliv se několik režisérů, kritiků a žurnalistů pokusilo nový trend rumunského filmu teoreticky uchopit, vysvětlit, nadšeně podpořit anebo naopak skepticky, ba ironicky popířit. Někteří filmologové dokonce ani nesohlasili s tím, že se jedná o novou vlnu, a takové označení je přímo zaráží. A to francouzská kritika již v roce 2001 (kdy Puiuova prvotina MARFA ȘI BANII (Zboží a peníze, 2001) zachránila jinak trapnou sekci La Quinzaine des Réalisateurs na MFF v Cannes) přiznala, že se v rumunské kinematografii něco děje, ale teprve o pět let později označila tento jev jako „nový rumunský film“ a v jeho rámci uznala především černé komedie Cornelia Porumboia a Cristiho Puiu. Tuto opatnost lze možná vysvětlit tím, že nikdy dříve v Rumunsku žádná nová vlna nevznikla; dokonce ani v šedesátých letech, kdy se podobná hnutí objevila všude v Evropě i mimo ni.

Světová kritika snad čekala, až trend započatý v roce 2001 potrvá dostatečně dlouho a přesvědčí, že „Rumuni konečně přišli s něčím seriózním, komplexním a hlubokým“, jak se vyjádřil Radu Munteanu u příležitosti premiéry svého snímku HIRTIA VA FI ALBASTRĂ (Papír bude modrý, 2006). Ale možná tu nešlo jen o tradiční nedůvěru v balkánskou spolehlivost. Nové, vyvíjející se trendy na sebe obvykle upozorňují, dávají o sobě vědět (Francouzi například měli Astrucovu „kameru-pero“ – „caméra-stylo“). Po této stránce ale zůstala rumunská nová vlna velice diskrétní. Ačkoli se o ní hodně psalo a píše, filmaři sami s žádným písemným prohlášením nepřišli. (Mimochodem, významněji na sebe v rámci rumunské kinematografie upozornily spíše vedlejší trendy: připomeňme alespoň efemérní hnutí Radical, které v roce 2003 vydalo nádherný manifest o deseti bodech – takzvané Desatero o (ne)natačení filmu, na jehož základě ovšem žádný film nevznikl.) Rumunské „oživení“ přitom působilo stále zřetelněji jako „klasická“ nová vlna, a to jak tematicky, tak i stylisticky.

Avšak k tomu, aby byla oficiálně uznána, ještě cosi scházelo – něco, co by mělo kolektivní dopad. Takže jako obvykle tam, kde teorie zklamala, promluvilo umění samotné: v roce 2004 dalo šest talentovaných mladých rumunských režisérů dohromady své scénáře ze studentských dob, na jejichž základě vznikla šestice výborných krátkých filmů, oceněných na různých mezinárodních festivalech. Tak se zrodil projekt s pracovním názvem SHORT FILM AWARDS FOR ROMANIA, podle něhož



bylo nakonec pojmenováno celé DVD; podíleli se na něm Cristi Puiu, Constantin Popescu, Hanno Höfer, Napoleon Helms a také Corneliu Porumboiu a Catalin Mitulescu, ačkoliv ti už zároveň v té době pracovali na vlastních krátkometrážních filmech.

Rumunské PERLIČKY NA DNĚ o místních pábitelích ani nepotřebovaly svého Hrabala: všechny jsou totiž autorskými realizacemi vlastních scénářů. Přitom je v nich hrabalovský duch zastoupen stejně jako téměř v každé nové vlně. Podobně jako Godard, Truffaut, Chabrol nebo Menzel, Němec a Jirěš se i rumunská „generace bez památníku“ inspirovala bezprostřední realitou kolem sebe, již si všímá pronikavým, ale chápavým autorským okem a místy s kousavou, avšak zároveň jemnou a něžnou ironií. Dialogy, pokud vůbec existují – v Popescově miniatuře APARTAMENTUL (Byt) například žádné slovo nepadne – znějí autenticky a přesvědčivě reflektují jak intelektuální úroveň, tak skutečnou řeč běžných Rumunů. Ve snímku UN CARTUȘ DE KENT ȘI UN PACHET DE CAFEĂ (Cigarety a káva) si Puiu dovoluje dokonce malou, ale odvážnou a důvtipnou narativní hru. Hlavní postava, starý podnikový vrátný, tu říká svému vzdělanějšímu synovi: „Čemu se divíš, vole? Takhle mluvěj a chovaj se Rumuni! Pravda je u mě, ne v nějakých vašich blbejch filmech! Naval prachy na kafe a cigára a zmiz!“ Tento muž chce podplatit svého ředitele, protože se bojí o své místo; stává se tak bezprostředním „naratologickým mluvčím“ režiséra, jehož myšlenky vyjadřuje a jehož mentalitu zčásti ztělesňuje.

Zdánlivě nesmyslné „pábení“ se občas stává vnitřním monologem, popisujícím duševní stav a mentalitu postav, ale také vyjadřujícím autorskou myšlenku či složitou metaforu. Anonymní monotónní komentáře hlasatele, pronášené v rámci nudného televizního pořadu v Helmsově snímku CHALLENGE DAY, popisují absurdnost situace, kdy se dav laiků hloupě vysmívá bývalému sportovci, který se odmítá přihlásit do nesmyslné amatérské soutěže: „V hluboké africké džungli opice vyprovokují tygra. Nic z toho nemají, je to jen způsob, jak se nenudit. Tygr by na to normálně ani nereagoval, ale...“ Zmíněné „ale“ hlasatelův komentář náhle přeruší. Tygrovu reakci, značně odlišnou od toho, co by se od něj běžně očekávalo, nelze vysvětlit ani pochopit. Ani jednání hlavního hrdiny, který se po odmítnutí výzvy svých sousedů uzamkne ve svém bytě a začíná tvrdě trénovat. Říkal to Hrabal a Juráček věnoval tomuto tématu svůj první osobitý film, POSTAVU K PODPÍRÁNÍ: stopu lidské absurdity lze najít v každém z nás; je třeba si jí „jen“ osvojit a být si jí vůbec vědom.

VISUL LUI LIVIU (Liviův sen) je jemnou sociologickou a psychologickou studií jedné z nejspornějších dimenzí rumunské, a vůbec balkánské povahy, totiž snění a „metafyzického lenošení“. „Co by byl cikán beze snů?“ táže se protagonista v NÁKUPČÍM PEŘÍ (Skuplači perja, 1967) Aleksandara Petroviče. Corneliu Porumboiu o třicet sedm let později toto téma jemně parafrázuje a dokonce zevšeobecňuje: ani Rumun beze snů by za mnoho nestál. Levantinská tendence k snění a kontemplaci se totiž projevuje do jisté míry u každého, bez ohledu na jeho národnost.

O určitý aspekt národní mentality jde také Hanno Höferovi ve snímku AJUTOARE UMANITARE (Humanitární pomoc): v malé sedmihradské vesničce přežívá několik rodin hlavně díky podpoře ze zahraničí. Co si však počít, když tato pomoc přestává přicházet? Výsledkem je spontánní vzpoura, zničení radnice a starostovy kanceláře. „Někdo přece za to všechno může!“ křičí mladá vesničanka,



MANŽELSKÉ LOŽE (r. Mircea Daneliuc)

celého našeho studia. Musím dodat, že Titus Popovici byl jako scenárista skvělý a měl respekt i u komunistů.

Pokud si vzpomínám, produkovalo Rumunsko v té době žánrové snímky snad v širším spektru než Hollywood.

Nešlo o originální rumunské vzorce, spíše o napodobeniny francouzských nebo ruských filmů. Buřtea bývala ve východním bloku třetím největším studiem po Mosfilmu a ateliérech DEFA, kterým chtěla ekonomicky konkurovat. Často vstupovala do společných projektů s velkými západními produkcemi; vyráběla indiánky, válečné filmy, ale v žádném případě se nesnažila soutěžit s Hollywoodem. Musím podotknout, že bez ohledu na uměleckou kvalitu se v oněch letech všechny započaté projekty dokončily, protože s nimi byly spojeny nemalé finanční náklady. Jak bych si přál, aby dnes existovalo studio s takovou výrobní kapacitou, jakou měly tehdy Buřtea nebo Barrandov!

Jak se tehdy rumunským režisérům podařilo natočit tolik metaforických filmů a protirežimních alegorií?

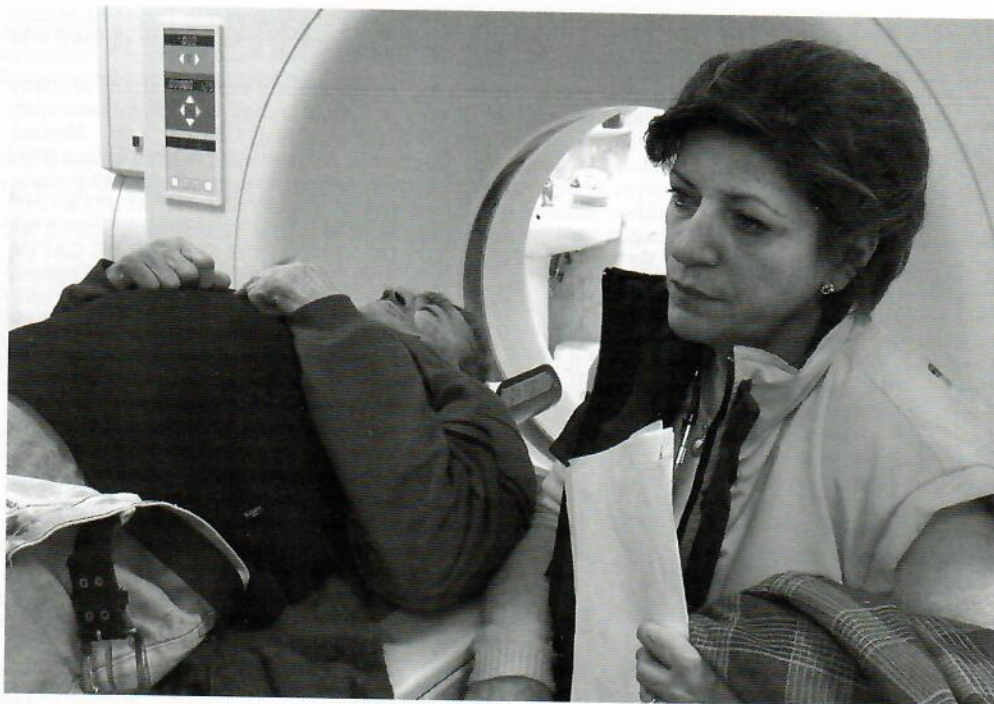
Odpovím otázkou: Jak bylo možné, že v Československu vznikly filmy jako DÉMANTY NOCI, O SLAVNOSTI A HOSTECH, OBCHOD NA KORZE? Nebo jinak: Metafora je pro filmaře pracovním nástrojem. Dokud není cenzor upozorněn a něčeho si nevšimne, není žádný problém. Metafory jsou adresovány zasvěcenému publiku, které v Rumunsku vždy existovalo a bude existovat. V době, kdy jsem absolvoval vysokou školu, jsem napsal povídku Les. Tehdy by mi však nesvětili film podle vlastního námětu, vždyť na svou příležitost čekali velcí spisovatelé, kteří by protestovali. Když jsem ale získal jméno, povedlo se mi jej nakonec prosadit (ORIENTAČNÍ BĚH – Concours, 1982). Ne že by cenzura nějak ochabla: podlehla zkrátka mému jménu. Je fakt, že hned následující snímek FALEZE DE NISIP (Písečné břehy, 1982) mi zakázali, ten však para-

doxně neměl předtím žádné potíže; problém nastal až v době, kdy se objevil v kinech. Tenkrát se stříhalo přímo v kopiích, na rozdíl od mého staršího filmu FILIP CEL BUN (Filip Dobrý, 1973), který byl zničen i v negativu. Vystříhání některých záběrů z pozitivu zasáhlo i můj TANEC PRO DVA (Pas în doi, 1985), ale na festivalu v Berlíně byla v soutěži uvedena kompletní verze. V roce 1990 byl uveden v rumunské televizi, ale zapomněli jsme jim říct, aby sáhli po původní verzi; od té doby nedovolují, aby se mé filmy hrály bez mého souhlasu. O deset minut byl v televizi zkrácený i ORIENTAČNÍ BĚH, protože technik zapomněl na jednu cívku. BIETUL IOANIDE trvá dvě a půl hodiny, do programu ho ovšem zařadili ve dvou dílech vždy po týdně, a namísto 75 minut odvysílali z každé části jen čtyřicet. Někteří známi mi gratulovali, jaký to byl fantastický zážitek, jiní rozpačitě přiznávali, že ho nějak nepochopili. Neexistoval film bez problémů, dokonce i s kovbojkami byly potíže, ale nechal jsem Tita Popoviče, aby to probojoval.

Jaké potíže?

Někoho napadlo, že Prorok je narážka na Ceaușesca. A ve třetím díle filmu KOJENEC, NAFTA A TRANSYLVÁNCI je zase scéna, pokud si vzpomínáte, ve které si Rumun postaví v Americe domeček a vedle něho bydlí Maďar ze Sedmihradska. Začnou se spolu hádat, protože voda teče po Maďarově parcele, pak se ale objeví společný nepřítel, který chce vzít pozemek oběma, a stanou se z nich spojenci. Ceaușescu byl v roce 1978 na návštěvě v USA, kde proti němu maďarská menšina uspořádala velké demonstrace. Vrátil se celý rozezlený, zrušil televizní vysílání v maďarštině a ideologové řekli: proč máme dělat filmy o smířování Rumunů a Maďarů?

Jak to, že vás po každém průšvihů zase pustili k práci? U nás by to za normalizace znamenalo distanci na mnoho let.



a režisér tak vyjadřuje jednoduchou, i když těžko přijatelnou pravdu, že za vše nepříjemné, co se jim stává, potřebují Rumuni nalézt a potrestat skutečného nebo alespoň smyšleného viníka, kterého ovšem nikdo nehledá přímo sám v sobě.

V již zmíněném Popescově „němé“ frašce BYT jde také o návyk a setrvačnost: muž si splete byt své milenký s vlastním, který se nachází ve stejném paneláku. Zvoní u špatných (bohužel zcela identických) dveří, a místo milenký mu otevře manželka, již původně řekl, že je na služební cestě. Pokusil jsem se ukázat, že SHORT FILM AWARDS FOR ROMANIA představuje koncentrovaný, bohatý a komplexní souhrn námětů a stylů specifických pro rumunskou novou vlnu, ale také zároveň pro každé obnovující se kinematografické hnutí typu nové vlny. A ještě jednou zopakují, že ve zmíněných krátkých filmech se sice o ničem neteoretizuje, avšak je tu vše, o čem současná rumunská kinematografie vypovídá. Proto lze tuto kolekci krátkých filmů považovat za jakýsi umělecký manifest stejného významu, jaký měly PERLIČKY NA DNĚ pro českou novou vlnu v šedesátých letech. Není náhoda, že jde o původní studentské projekty dnes ve světě známých rumunských režisérů: myšlenky, které se staly teoretickým východiskem početných hnutí podobného typu, často vznikaly již na filmových školách. To je i případ bukureštské Národní filmové a divadelní akademie UNATC, stejně jako pražské FAMU na přelomu padesátých a šedesátých let. Studentské filmy se tu stávají stylovým a tematickým jádrem pozdější tvorby významných filmařů. Taková šance ale nepotká každou generaci. Rumuni čekali na svou chvíli celé dvacáté století, které pro jiné národy bylo „stoletím filmu“. Dočkali se hned na prahu století následujícího, jež pro ně snad bude mít stejný význam. Alespoň jeho začátek.

POZNÁMKY

- 1/ Srv. kapitolu „Jasnovidná ovečka“ z knihy Mircey Eliadeho Od Zalmoxida k Čingischánovi, Argo, Praha 1997.
- 2/ Jindřiška Bláhová: „Nostalgií nevedeme, soudruhu“, Cinepur 53/2007, str. 28.
- 3/ Do dokončení sestřihu zbývaly údajně dva dny, když do taxíku, v němž se Daniel Cristian Nemescu vracel ze střížny, narazil stočtyřicetkilometrovou rychlostí (a na červenou) za volantem Porsche Cayenne SUV Brit pákistánského původu Ali Imran (29). Stalo se v Bukurešti v noci ze 24. na 25. srpna 2006 a spolu s Nemescem ve zdemolovaném voze zahynul zvukový mistr Andrei „Oto“ Toncu (28) a třiaadvacetiletý taxikář, jinak student teologie Radu Dumitru Arustei.
- 4/ Českých režisérů, kteří od roku 2001 vkročili do hraného filmu, bychom napočítali víc; s rumunskými debutanty z nich však dle mého názoru snesou srovnání jedině Bohdan Sláma a Karin Babinská. Pro naši domácí scénu je typická silná střední generace a její střední proud (Jan Svěrák, Jan Hřebejk, Irena Pavlásková, Filip Renč aj.), víceméně recesistické experimenty známých osobností, které se dosud prosazovaly jinými aktivitami (Vladimír Morávek, Václav Marhoul, Jan Kraus, Petr Vachler, David Jařab), a úspěšné ožívování žánrového filmu (Karel Janák, Jiří Vejdělek). Nejslibnější z nastupujících scenáristů, Marek Epstein, se realizace svého prvního velkého filmu RYNA dočkal v Rumunsku a také jeho druhý projekt ROMING se neobešel bez rumunské koprodukční účasti.
- 5/ Mihai Fulger zahrnul do své knihy rozhovorů „Noul val“ in cinematografia românească (Grup Editorial Art,



- București 2006) chronologicky podle data narození (1960-1975) dvanáct jmen: Nae Caranfil, Thomas Ciulei, Alexandru Solomon, Cristi Puiu, Hanno Höfer, Cristian Mungiu, Florin Iepan, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu, Tudor Giurgiu, Constantin Popescu, Corneliu Porumboiu. Z nich tři (Ciulei, Solomon, Iepan) jsou především dokumentaristé.
- 6/ Podle Mirona Manegy ze 416 biografů, které byly v provozu v roce 1990, zůstalo 299, ale ve většině z nich se z právních či privatizačních důvodů nepromítá (Miron Manega: „Mai multe festivaluri de film decât cinematografe“, in Cinemateca Astra Film, Sibiu, září 2007, str. 4). Jiná čísla uvedl kritik Mircea Dumitrescu: v roce 1990 existovalo v zemi 595 projekčních sálů a koncem roku 2004 pouze 155. V roce 1990 přišlo do kin 130,14 milionů diváků, roku 2004 už jen 4 miliony (Mircea Dumitrescu: O privire critică asupra filmului românesc, Arania, Brașov 2005, str. 85). Přibližně tatáž návštěvnost je podle statistiky očekávána i v roce 2007.
- 7/ Sergiu Nicolaescu (77) realizoval za Ceausesca bezmála čtyřicet filmů (historické velkofilmy, indiánky, policejní dramata, komedii, životopisné filmy, válečnou rekonstrukci, dětský film, adaptace klasické literatury, včetně koprodukcí) a po revoluci, kdy jako senátor vstoupil do politiky, natočil dalších sedm; navíc ve více než třech desítkách snímků (mj. FELIX A OTYLIE – Felix si Otilia, r. Iulian Mih, 1972) vytvořil hlavní či alespoň dobře zapamatovatelné role. Při dosud málo rozvinutém trhu s digitálními nosiči tvořil Nicolaescovy filmy v rumunských obchodech většinový segment v rámci nabídky domácích filmů na DVD.
- 8/ Se 14 632 973 prodanými vstupenkami figuruje PĂCALĂ na druhém místě mezi nejnávštěvovanějšími rumunskými filmy všech dob (první je komedie Sergia Nicolaesca KDO JE MILIARDÁŘ? (Nea Marin miliardar, 1979).
- 9/ O kontextu předcházejícím vypuknutí nové vlny jsme psali v článku Stav věcí, in Film a doba 3/1998, str. 124-130.
- 10/ Dana Duma: Un caz rar de consecventa (Vzácný případ důslednosti), in: Mihai Fulger: „Noul val“ in cinematografia românească, str. 18-19.
- 11/ Název by se zřejmě měl překládat anglickým titulem The Rest Is Silence, neboť jde o poslední slova umírajícího Hamleta (ekvivalenty z českých shakespearovských překladů jako „to poslední mé slovo“ nebo „já už umlkám“ se u nás jako citát nevžily).
- 12/ Dalšími spoluautory přibližně hodinového snímku byli Andrei Cătălin Băleanu, Petre Boker, Youssouff Aidabi, Roxana Panăová, Stere Gulea, Iosif Demian, Puiu (Ion) Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tanase, Dan Naum a Bogdan Cavadia. Individuální autorství jednotlivých segmentů nebylo ve výsledném sestihu konkretizováno.
- 13/ Sedmihradský prozaik, novinář, teolog, kněz a politik Ion Agărbiceanu (1882-1963) debutoval na počátku dvacátého století a po celou svou tvůrčí dráhu se ve své vlasti těšil úctě; jeho nejcitovanějším dílem je osmistránková povídka FEFELEAGA (1908), kterou jako první část snímku KAMENNÁ SVATBA zfilmoval Mircea Verou. Nicolae Mărgineanu natočil na motivy Agărbiceanových próz filmy NÁVRAT Z PEKLA (Intoarcerea din iad, 1983) a FLĂCĂRI PE COMORI (Poklady v plamenech, 1987).
- 14/ Dorin Liviu Zaharia (1944-1987) byl od šedesátých let zpěvákem rockové skupiny Olympic 64, jež čerpala inspiraci z rumunského folklóru, včetně hajduckých písní. Disponoval nenapodobitelným, vysoko posazeným hlasem, který nezavážený posluchač mohl vnímat jako hlas ženský. Ve filmech KAMENNÁ SVATBA a ZLATO V HORÁCH mají jeho zpěvy narativní funkci, vyprávějí, komentují a objasňují děj a vyvozují z něj morální ponaučení. Po úspěchu KAMENNÉ SVATBY se podílel i na dalších filmech: FILIP CEL BUN (Filip Dobrý, r. Dan Pița, 1973), BLEDE SVĚTLO BOLESTI (Lumina palida a durerii, r. Iulian Mih, 1979), MOARA LUI CALIFAR (Califarův mlýn, r. Serban Marinescu, 1984), ȚĂPINĂRII (Dřevorubci, r. Ion Cărmăzan, 1982), LIȘCA (r. Ion Cărmăzan, 1984).
- 15/ Rumunská jazykověda rozlišuje na domácím teritoriu nikoli dialekty, ale „řeči“ (grai): valašskou, moldavskou, marmarošskou, sedmihradskou, banátskou a oltenskou.
- 16/ Calin Caliman: ISTORIA FILMULUI ROMĂNESC 1897-2000, București 2000, str. 249-252.

Pokoušel jsem se vždy o takovou fintu: jakmile jsem film dostíhal, už jsem naléhal na další zakázku; a protože jsem pracoval se stejným týmem, bylo to výhodné i finančně. Než došlo ke schvalovací projekci hotového snímku, investovalo se už do přípravy dalšího. Když jednou přece jen došlo k prostoji, objednali u mne desetiminutový dokument o Poianě Brașov. Řekl jsem jim, že bylo by škoda nenatočit ještě Sibiu, pak jsme nafilmovali moldavské kláštery, oltenské kláštery, a nakonec vznikl devadesátiminutový cestopisný film, a zase jsme měli co dělat. Od počátku sedmdesátých let nedostávali rumunští režiséři pravidelný plat, výše našeho příjmu závisela na tržbách a prodeji distribučních práv. Také proto jsme dělali westerny; díky nim jsem zaplatil dluhy. Protože alegorické filmy diváků tolik nezajímaly.

Působíte také jako pedagog na filmové škole – jaký máte názor na tvorbu nastupující generace rumunských filmařů?

Chtěl bych uvést jediné jméno: Cristian Nemescu. V tom, co do své tragické smrti stihl natočit, lze postřehnout výjimečný vypravěčský talent, což je v kontextu rumunské kinematografie poměrně vzácné. Naši mladí filmaři se bohužel až příliš zaměřují na okrajové jevy, jako je prostituce a zločinnost v romské komunitě. Může se z toho stát móda, a doufám, že ne jen proto, aby se zalíbili na Západě. Problémy rumunské společnosti jsou složitější: své problémy mají intelektuálové, ale také mládež z lepších rodin, prostě všechny sociální sféry. Také nedokážeme realizovat každý rok dostatečný počet premiér. K čemu je talentovaný debut, když se jeho tvůrce dostane k dalšímu projektu třeba až za šest let. Režiséři by měli pracovat soustavně; jedině pak budeme moci říci, kdo je dostatečně talentovaný.

Připravili
JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ
MIRCEA DAN DUȚA

