

ho života a mění ho takřka proti její vůli.

Tady se ovšem Potterová ocitá na křižovatce, kdy prostě musí hranice dokumentu překročit, a chce-li postihnout samu podstatu tance, musí se přiklonit k metodám subjektivní výpovědi. Část kritiky dokonce označila film jako „narcistně sebevzhliživý“ – a někdy lze opravdu jen stěží určit, čím se režisérka vlastně zabývá, zda fenoménem tanga, anebo duševnějším rozjímáním. Předmět jejího zájmu však nastoluje tuto nepominutelnou dvojznačnost a mluvit o tangu tedy zároveň znamená mluvit o svých nejnvtířnějších prožitcích. Sally nemůže mít Pabla jenom za tanečního partnera, chce s ním žít, milovat ho a být jím milována. Jenže Pablo je možná o pětadvacet let mladší, navíc má jižanský temperament, výbušný a hrdý, a tančí jako bůh právě proto, že jeho přirozeností je bezvýhradně dominovat nad ženským elementem. A Sally je vadnoucí žena, intelektuální a „zapadně“ distinguovaná, vyznavačka emancipace, kterou naplňuje ve vládcovské roli filmové režisérky.

Pojednou není třeba vnímat černobílou kameru jen jako stvrzení dokumentární strohosti a interiéry nejsou bez nábytku pouze proto, aby v nich vynikly taneční kreace. Jejich prostřednictvím film promlouvá o samotě, stesku, melancholii, nepříznané úzkosti z prázdnoty a nepřekonatelnosti neviditelných bariér, o svíravém pocitu vykořeněnosti, který je Sally i Pablovi společný, protože oba jsou vzhledem ke svým povahám a profesím doma všude a nikde. Přitahují se navzájem, neboť jsou rubem a lícem jedné mince, oba pyšní a nezávislí, a přitom tak smutní a zranitelní.

Právě při odhalování problematičnosti jejich vztahu se Potterové podařilo realizovat i několik mistrovských scén s až bergmanovsky jemnou a složitou psychologickou kresbou. Mezi ně rozhodně patří noční výjev v hotelu: Sally, zklamaná a dotčená, že Pablo nepřišel na slíbenou schůzku, uléhá do postele, ale nemůže usnout. Pozdě v noci se mladík přece jen objeví a oblečený si lehne na její příkrývku. Oba téměř mlčí a vrhají na sebe krádmé pohledy. Zmáhá je fyzická touha, jejíž naplnění by jistě překlenulo

vzniklou krizi a zrušilo napětí mezi nimi. Navzájem umírají přáním, aby ten druhý začal s něžnými dotyky, ale Sally si netroufne pro své stáří a Pablo zase pro své mládí; oba se bojí ponížení a odmítnutí ze strany toho druhého a z jejich bolestné strnulosti lze snad číst i strach z beznaděnosti takového vztahu. Jistě by měly být zmíněny i některé taneční scény, oplývající strhujícími rytmy a jiskřící dušnou sexualitou. V jedné z nich předvádí Sally se dvěma Pablovy přáteli, co se naučila: přechází tanečním krokem z jednoho náručí do druhého, Pablo se dívá, jak ho vyzývá, svádí a provokuje, až konečně podlehne a připojí se. Řeč těla je výmluvnější než slova, je usvědčující a prozrazující, tady se muž a žena mohou konečně svobodně oddat svým citům, překonat bariéry, které mezi ně staví kulturní tradice.

Možná, že styčné plochy mezi prvními a druhými hranými filmy Potterové jsou právě v odvržení klasické dějové osnovy. Stavbu ORLANDA i LEKCE TANGA lze charakterizovat jako volný sled obrazů a výjevů, jejichž cílem je evokovat momentální atmosféru, prchavé nálady, subtilní okamžiky, v nichž dění probíhá hluboko pod povrchem. To vše za účelem rozkrytí bohaté odstíněného citového světa jejich protagonistů, ať už se jedná o Orlanda, Sally či Pabla (ženské charaktery jsou přitom znatelně propracovanější). Neváhala bych proto říci, že ve struktuře obou dramát je lyrický princip rozhodující.

Přes zjevné momenty silného zaujetí však při celkovém posouzení LEKCE TANGA zůstává na rozpacích. O citech, obsesi a mučivé vášni se tu mnohdy mluví s chladnou a uhlazenou anglickou distancovaností a Potterová snad až příliš staví na odívá divčivou pružnost a štihlou tělu a možná až příliš pečlivě střeží nasvícení, retušující unavenost její pleti. To vše se sčítá a nakonec i vymstí, neboť namísto bolestného Sallyina pokusu zrušit tíhu plynutí času může méně vnímavý divák na plátně vidět jen poněkud trapný exhibicionismus stárnoucí ženy. Někdy totiž skutečně nedokáže rozlišit to, co hrdinka opravdu prožila a teď nám s obdivuhodnou zdrženlivostí sděluje, od okamžiků,

kdy se jen apartně a samolibě předvádí a kdy nejde o opravdové svědectví o neúprosnosti ženského údělu. V takovém případě se ovšem i režisérčiny výroky o propojení tanga s během života mění v proklamaci, tezi, která, ač je jistě věrohodná, není proměněna v živou tkáň filmu. Domnívám se totiž, že podobně jako v ORLANDOVI výtvárná dokonalost záběrů paralyzovala tok vyprávění, i v LEKCE TANGA se virtuózní taneční kreace začnou časem zdát jaksi monotónní a samoučelné a mohou působit až rušivě – jako nekonečný řetězec tanečních čísel, jež diváka odvádějí od vlastního příběhu.

Zvláštní a trochu matoucí je také závěr filmu, v němž se vzrušující rovnice tanga = život = drama překvapivě změní v chladcholivou pohádku. Jako by se režisérka náhle rozpomněla na zavřený Hollywood: tančí (v patičně rozostřeném záběru) v noci na nábřeží se svým Pabloem v láskyplném objetí a přitom procítěně zpívá „jednota jsou dva, ty jsi já a já jsem ty“. Proč by i tristní životní peripetie nemohly skončit happyendem? Třeba chtěla Potterová v duchu svých emancipačních ideálů naopak filmem ukázat, že z každé krize existuje východisko a že žena musí najít sebe samu a svůj pocit naplnění si na osudu vyvzdorovat. Takové poselství by mohlo přinést onu očistu a úlevu, jakou cítí tanečnicka po vyčerpávajícím čísle tanga, do něž vložil svou duši. Byl by to i dobrý a nadějný konec, ale pak by musel vypadat jinak.

Potterová se v Praze představila jako žena plná elánu, která v posledních letech dává v širokém rejstříku svých uměleckých zájmů jednostrannou přednost filmu. ORLANDO byl vyústěním jejího estétství a zahleděnosti do jednotlivých kapitol výtvarného umění minulosti. LEKCE TANGA souvisela s jejím bytostným zaujetím tancem. Nyní režisérka prohlásila, že má na stole hned několik projektů, o nichž vážně uvažuje, žádný z nich však už není tak těsně spjat s ní samotnou. Zdůraznila ale, že nehodlá opustit cestu autorského filmu. Příští rok bude Sally Potterové padesát a určitě nebude první, pro koho toto životní výročí může být začátkem nové tvůrčí epochy.

## Jaromír Blažejovský STAV VĚCI

/Sruční pohled  
na rumunskou  
kinematografii/

„Dávají výbornej film, rumunskej“  
Jan Hartl k Jánosovi Bánovi (Otíku  
Rákosníkovi) ve filmu VESNÍČKO  
MÁ STŘEDISKOVA

### MYTOLOGIE Z HLUBIN VĚKŮ

Rumunská kinematografie měla u českého publika jediné šťastné období: konec šedesátých let, kdy diktatura Nicolae Ceaușesca byla ještě mladá a kdy Rumunsko podpořilo Dubčeka proti invazi Varšavské smlouvy. Chodilo se na širokouhlé pseudohistorické spektakly: DÁKOVÉ (Dacii, režie Sergiu Nicolaescu, v hlavní roli Pierre Brice, 1966), TRAJÁNŮV SLOUP (Columna, r. Mircea Drăgan, 1968) a na dobrodružný seriál o hajducích, který režíroval Dinu Cocea (1929): HAJDUCI (Haiducii, 1965), ÚNOS PANEN (Răpirea fecioarelor, 1967), POMSTA HAJDUKŮ (Răzbunarea haiducilor, 1968) atd. Předcházeli jim první rumunský širokouhlý velkofilm TUDOR (1963, r. Lucian Bratu) a dvoudílná syté epická freska NA DOSAH TRŮNU (Neamul Șoimăreștilor, 1964) režiséra Mircey Drăgana (1932) podle románů Mihaila Sadoveana Rod Sokolů, kterou v Rumunsku navštívilo rekordních 12 milionů diváků.

Šíří žánrového spektra předstihovala rumunská kinematografie v 60. a 70. letech Hollywood. V moderně vybaveném studiu Bufta, zvaném „Cinocittà východu“, se produkovaly antické giganty jako tříhodinový BOJ O ŘÍM (Lupta pentru Roma, Rumunsko-Německo 1968, režíroval Robert Siodmak a byzantského císaře Justiniana hrál Orson Welles), středověké epopeje, jejichž vrchol představovala dvouepochová POSLEDNÍ KRÍŽOVÁ VÝPRAVA (Mihai Viteazul, r. Sergiu Nicolaescu, 1970), hajducké filmy, koprodukční indiánky podle románů J. F. Coopera, které točil Nicolaescu ve spolupráci s Pierrem Gaspardem-Huitem nebo Jeanem Drévillem, dětské muzikály režisér-



ky Elisabety Bostanové, westerny o zlatě a Transylváncích, v jejichž režii se střídali Dan Pita a Mircea Veroiu, gangsterky Sergia Nicolaesca v chicagském stylu, odehrávající se ovšem v Bukurešti 40. let, komedie, snímky pro děti, animované filmy, v nichž vynikl Ion Popescu-Gopo (1923-1989) atd. K rozkvětu diváckých žánrů zvláště přispěla píle Sergia Nicolaesca (1930). Původem inženýr, později kameraman, tvůrce přírodovědných dokumentů, a nakonec režisér, scenárista a herec zvládá nejen většinu zmíněných žánrů (k nimž připočteme ještě válečné spektakly), ale občas vytvořil i sofistikovaný umělecký film, jako byly IPOVA SMRT (Moartea lui Ipu, 1971) podle scénáře Tița Popoviciho, venkovský epos ÚDĚL (Osinda, 1976) či TANEC OSUDU (Ciuleandra, 1984).

Rumunsko nabízelo v oné době exkluzivní exteriéry, podílelo se na četných koprodukcích a drželo se specifické distribuční politiky, která odpovídala zvláštnímu zahraničněpolitickému

kursu: americké, sovětské a čínské filmy se uváděly v paritním poměru. Avšak režim nesměřoval k otevřenému, nýbrž k uzavřené společnosti; divácké potřeby se proto snažil maximálně pokrýt domácí produkcí. Kinematografie sloužila oficiální mytologii, preferovány byly slavné epochy rumunských dějin a v činech dávných vládců se nacházely paralely s epochou Nicolae Ceaușesca. Například v historickém filmu Gheorgha Vitanidise ŽELEZEM A ZLATEM (Burebista, 1980) žijí staří Dákové v jakémsi pospolitém sociálním státě a drží se zásady spoléhání na vlastní síly. Tento trend vyústil až ve snahu o rehabilitaci legendárního transylvánského despoty v anachronicky režírované fresce režiséra Doru Nástaseho KNÍŽE ZVANÝ DRACULA (Vlad Tepeș, 1978). Žánr historického velkofilmu postupně degeneroval a filmy z pozdních 70. let již neobsahovaly nic než unavné bitvy a stále dotěrnější patriotickou propagandu. To však nebyla jediná tvář rumunského

filmu. Existoval i ambiciózní umělecký proud, čerpající často z klasických děl národní literatury. Byly to filmy ponuré, filmy o izolaci, temných citech a krutých vášních. Bylo možné je vnímat jako podobenství o dusné atmosféře Ceaușescova režimu. Jejich poselství však bylo zašifrované a pro zahraničního diváka obtížně čitelné. Festivalových úspěchů bylo v šedesátých letech poskrovnu. Z MFF v Cannes si odnesly ceny adaptace románů Livia Rebreana REFLEKTOR SMRTI (Pădurea spinzuraților, r. Liviu Ciulei, 1964) a BOUŘE HNĚVU (Răscoala, 1965, r. Mircea Mureșan). Průkopníkem autorského filmu byl v těchto letech divadelní režisér Lucian Pintilie (1933). Vynikl milostným dramatem o dvojici komunistických odbojářů V NEDĚLI V 6 RÁNO (Duminică la ora 6, 1965), kde se stylisticky poučil na francouzské nové vlně (supraskrátké záběry, flashbacky, obrazové refrény), a mistrovskou satirickou tragikomedii REKONSTRUKCE (Reconstituirea, 1969) podle novely,

kteřou napsal Horia Pătrașcu. V jednotě místa, času a děje, během nedalekého fotbalového zápasu, za úmorného horka, se odehrává malátný pokus rekonstruovat pro osvětový film incident, který zde před nedávnem spáchali dva mladíci, když inzultovali číšníka. Pintilieho svědectví o všeobecné nezodpovědnosti a manipulaci „ve jménu dobra“ v atmosféře trvalé apatie je pokládáno za nejlepší rumunský film všech dob. Po aféře s aktualizovanou inscenací Revizora v bukureštském Divadle Bulandra (1972) odešel Pintilie na Západ a věnoval se tam divadelní režii. V Jugoslávii natočil skličující přepis Čechovovy povídky PAVILÓN č. 6 (Pavilion VI, 1978), kde použil skutečné chovance psychiatrických ústavů, do Rumunska se vrátil natočit přepis klasické komedie I. L. Caragiala Vzhůru na karneval, a to pod názvem PROČ SE DVORÍŠ, MITICO? (De ce trag clopotele, Mitica?, 1980); ten však skončil v trezoru a do kin byl uveden až na podzim 1990.



Maia Morgensternová a Razvan Vasiliescu ve filmu DUB (r. Lucian Pintilie)



Z generace 60. let vynikl dále Iulian Mihou (1926), který mj. režíroval barokně výpravny přepis Călinescova románu FELIX A OTYLIE (Felix și Otilia, 1972) a vesnickou baladu BLEDE SVĚTLO BOLESTI (Lumină palidă a durerii, 1980), přirovnávanou k Márquezovu magickému realismu. Mircea Mureșan (1928) natočil v letech koprodukcí konjunktury poetickou adaptaci pastýřské novely Mihaila Sadoveana SEKERA (Baltagul, Rumunsko-Itálie 1969), jež je parafrází nejnárodnější rumunské balady o jehničce. Později se mimo jiné podepsal pod čtyřhodinový přepis venkovské epeje Livia Rebreaa ION (1979) a podle scénáře všestranného Tita Popoviciho realizoval fresku o vůdci rolnického povstání HOREA (1984). Autorskou tvorbu pěstovala politicky angažovaná Malvina Ursianuová (1927). Ve svém debutu MONA LISA BEZ ÚSMĚVU (Gioconda fără suris, 1968) se pokusila o portrét generace zničené stalinistickými represemi 50. let: úspěšná inženýrka potkává po letech muže, kterého tenkrát veřejně udala jako třídního nepřítele, ačkoli ho milovala. Podobně účtující téma neprávem perzekvovaných komunistů zpracovala režisérka i ve filmu SVĚTLO V X. POSCHODÍ (O lumină la etajul X, 1984). Z tvorby Andreie Blaiera (1933) stojí za zmínku psychologická studie PROCITNUTÍ DOBRÉHO CHLAPCE (Diminețile unui băiat cuminte, 1966) a drsné drama o ilegálních potrazech POHLEDNICE S VLČÍMI MÁKY (Ilustrate cu flori de cimp, 1975).

Zvláštní je causa spisovatele Nicolae Brebana (1934), který na sebe upozornil nejprve jako autor scénáře k ambicióznímu „novovlnnému“ milostnému snímku Georgha Vitanidise (1929) DÍVKÁ NA JEDNU SEZÓNU (Răutaciosul adolescent, 1969) a později se pokusil debutovat jako režisér filmem V ZELENYCH PAHORCÍCH (Printre colinele verzi, 1971) podle svého románu Nemocná zvířata. Děj tohoto ambiciózního a sugestivního díla, vyznařujícího magicou energií, se točil kolem série tajemných vražd v dřevařském městečku; vypravěčem byl mladý místní blázen, v ději figurovala tajemná černá vdova a příběh byl metaforou o různých

podobách náhle propukající intolerance, krutosti a fanatismu. Breban si jako prominentní člen ústředního výboru komunistické strany a přední funkcionář svazu spisovatelů zajistil režii filmu, aniž k tomu měl kvalifikaci. Když pak dílo neuspělo na MFF v Cannes, zůstal ve Francii a stal se prvním tak vysoce postaveným rumunským intelektuálem, který za Ceaușesca emigroval. Po pěti letech se však vrátil a žil až do převratu jako disident. Rumunská kritika si jeho filmu dodnes nevází a považuje jej za nezdařenou repliku témat F. M. Dostojevského.

#### NOVOU VLNU PŘINESLA POVODEŇ

Nástup nové generace nastává na počátku 70. let. Éra „nových vln“ ve světové kinematografii tehdy končila a uzavíralo se i nedlouhé liberální období, motivované snahou stranického vedení o „romanizaci rumunského socialismu“ (rumunští předáci v 60. letech záměrně ochladili vztahy se SSSR, ruštinu jako povinný cizí jazyk nahradila ve školách francouzština). Zostření politického kursu je datováno diktátorským návratem z Číny (1971), kde mu učaroval kult Maovy osobnosti. Ceaușescu tehdy zakročil proti bilančnímu festivalu v Costinești a zrušil ceny udělené porotou. Začala éra cenzurního dozoru.

Nastupujícímu pokolení nezbylo než se soustředit na kultivaci stylu. Paradoxně právě v 70. letech prožila rumunská kinematografie své nejhodnotnější období, charakterizované estetikou vytříbenými adaptacemi literárních děl. Prvním vystoupením nové generace byl hodinový celovečerní dokument o záplavách v Podunají VODA ČERNÁ JAKO BUVOL (Apă ca un bivou negru, 1970). K záznamu katastrofy se spojili mladí absolventi bukureštské filmové školy: režiséři Dan Pița, Mircea Veroiu, Petre Bokor, Andrei Cătălin Băleanu, Roxana Panăová, Stere Gulea, kameramani a pozdější režiséři Iosif Demian, Nicolae Mărgineanu a Dinu Tănase. Vytvořili kolektivní dílo, jehož jednotlivé části nejsou autorsky identifikovány. Snímek bylo možné interpretovat i metaforicky jako svědectví o hrozbě

a strachu, který nepochází pouze z rozbouřených vod.

Dan Pița (1938) a Mircea Veroiu (1941-1997) natáčejí pak spolu, každý po jedné povídce, mistrovský černobílý film s drásavými folklórními zpěvy KAMENNÁ SVATBA (Nuntă de piatră, 1972) podle povídek Iona Agârbiceanu. Lyrická povídka Fefelegă, kterou režíroval Veroiu, portrétuje osamělou starou ženu, které v kraji zlatých dolů zbyl jen slepý bílý kůň a nemocná dcera. Retardovaná dívka touží po svatebních šatech a pak umírá (sebevražda?); matka prodá koně a koupí svatební šaty, do nichž ji obleče. Povídka Kamenná svatba, kterou režíroval Pița, je epičtější: vypráví o dezertérovi, který se přidá k potulnému šumaři, jenž spěchá zahrát na svatbě. Nešťastná nevěsta ale s muzikantem uteče a rozeznění svatebčané si vybijí zlost na dezertérovi. KAMENNÁ SVATBA osobně řadím k nejkrásnějším filmům všech dob a Rumuni jí obvykle přisuzují druhé místo hned za REKONSTRUKCÍ.

Následoval podobně koncipovaný, o něco slabší povídkový diptych podle téhož autora ZLATŮ V HORÁCH (Duhul aurului, 1974). Oba tvůrci poté pokračují bok po boku, někdy se podělí o různé díly téhož projektu – například v epeji KRONIKA BOSÝCH VLÁDCŮ (Cronică unor împărați desculti, 1977) nebo westernovém seriálu o Transylváncích. Pița natočil mimo jiné metaforou socialistické stádnosti ORIENTAČNÍ BĚH (Concurs, 1982) a psychologickou studii milostného trojúhelníku TANEC PRO DVA (Pas în doi, 1985). Veroiu, nazývaný někdy „rumunským Viscontim“ či „transylvánským Bergmanem“ vynikl v jemných dobových freskách, jako byla pastelovými barvami vykreslená adaptace románu Mara od klasika Iona Slaviciho nazvaná ZA MOSTEM (Dincolo de pod, 1976), s působivou evokací nálady transylvánského města 19. století, a zejména ADÉLA (Adela, 1985), po jejímž vítězství na MFF v Sanremu Mircea Veroiu emigroval. K této generaci se později připojil Mircea Daneliuc (1943), působící též jako herec a divadelní režisér. Jeho tvorba osciluje mezi absurdní satirou a těžkými surreálnými vizemi s politickým podtextem. Zaujal už

svým krátkým studentským filmem ZPÁTEČNÍ LÍSTEK (Dus – întors, 1972), jenž zachycuje úzkost mladíka a vdané ženy, kteří plavou do moře a málem se utopí. Debutoval skromným road-movie o řidičích kamiónu a stopaře TRANSPORT (Cursă, 1975) a brzy si vybojoval pozici jediného režiséra, který – vedle Sergia Nicolaesca – neláká publikum známými herci, ale svým vlastním jménem (jak uvádí Manuela Cernatová v knize A Concise History of the Romanian Film, Bukurešť 1982). Po dobovém politickém thrilleru ze 30. let ZVLÁŠTNÍ VYDÁNÍ (Ediție specială, 1978) natočil v reportážním stylu údajně nejpronikavější současný film oné dekády ZKOUŠKA MIKROFONU (Probă de microfon, 1980). Následovalo drama z doby kolektivizace HON NA LIŠKY (Vinătoarea de vulpi, 1980) a snad nejkritičtější pamflet té doby – satira VÝLETNÍ PĚŠÁK (Croaziera, 1981), připomínající legendární polský film Marka Piwowského PĚŠÁK (Rejs, 1970). „Mládežnický aktiv“ je odměněn výletní plavbou po Dunaji, kterou řídí degradovaný aparátník. Osoby podrobené psychickému teroru odhalují své dušičky udavačů, konformistů, kariéristů a zbabělců. Jazyk dialogů využívá dobové fráze oficiálního tisku. Neambicióznějším projektem Mircey Daneliuca bylo 158 minutové surrealistické GLISSANDO (1984), natočené podle novely Cezara Petresca Muž ze snu. Děj se odehrává na pomezí šílenství a snové vize, převážně v nemocnici, která je zároveň bláznovcnem, lázněmi, divadlem a kasinem. Na protest proti cenzurním střihům v tomto filmu Daneliuc údajně vystoupil z komunistické strany; když byl film uveden do původního stavu, zase se do ní spřádaně vrátil.

Vrcholu své tvorby dosáhl Mircea Daneliuc nezapomenutelným filmem JAKOB (Iacob, 1988) podle motivů proletářského autora Gea Bogzy. Obraz hornického městečka, jehož obyvatelé jsou pod absolutní kontrolou policie, aby si náhodou z útroby země neodnášeli zlato, se stal drtivou metaforou Ceaușescovy diktatury. Dialogy jako z absurdního dramatu, vášnivě a pokřiveně vztahy mezi postavami (Iacob žije s vdovou Aspaži, za kterou mu chodí jiný muž,



zatímco Iacobovi nadbíhá mladá Veturie), šokující prolog, v němž se Aspaziin první manžel nechá po večeři ve své světnici roztrhat dynamitem, a také jímavý závěr, v němž si Iacob o Vánocích zkracuje cestu domů lanovkou, ale protože jsou svátky, lanovka uprostřed sněhové pláně náhle zastaví, Iacob chvějící se zimou spálí větrníčky, které koupil dětem, sní jejich perničky a nakonec promrzlý umírá, šeptaje si jména svých nejbližších – to vše učinilo z Daneliucova filmu evropskou událost.

Z generace 70. let se respektu těšil i introvertní Alexandru Tatos (1937-1990), zejména za experimentální snímek z filmařského prostředí SEKVENCE (Secvențe, 1982). Několik stylově čistých děl má na svém kontě také renomovaný divadelní režisér Alexa Visarion (1947), autor sveřepého rodinného dramatu bez jediného hudebního tónu NEŽ PŘIJDE MLČENÍ (Înainte de tăcere, 1978) podle povídky Iona Caragiala a ponurému příběhu z doby fašistického teroru ve 30. letech POLYKAČ MEČŮ (Înghițitorul de săbii, 1982). Z původní kameramanské profese přešel k režii Nicolae Mărgineanu (1948); k jeho nejlepším opusům patří životopisný MALÍŘ STEFAN LUCHIAN (Stefan Luchian, 1981), milostné drama z první světové války podle povídky Iona Agribiceanu NÁVRAT Z PEKLA (Întorcerea din iad, 1983) a adaptace povídky Iona Slaviciho DÍVKA ZE SAMOTY (Padureanca, 1986). Stere Gulea (1943) se prosadil především černobílou, bezmála dvouapůlhodinovou podivuhodně statickou adaptací venkovského románu Marina Predy MOROMETIOVI (Moromeții, 1986), kterou Rumuni zpravidla řadí (dle soukromého průzkumu autora těchto řádků) mezi pět nejlepších děl své kinematografie.

#### PO REVOLUCI

Po roce 1989 prošla rumunská kinematografie radikální proměnou. Podobně jako jinde ve východní Evropě došlo nejprve k uvolnění trezorových filmů – patřily k nim například PROČ SE DVORÍŠ, MITICO? Luciana Pintilieho a PÍSEČNÉ ÚTESY (Faleză de nisip, 1982) Dana Pity. Ze setrvačnosti ještě dobí-

hal státní model kinematografie, ale v roce 1991 byl již vyroben první soukromý celovečerní film. Státní výroba byla rozdělena do čtyř studií, která řídili režiséři Sergiu Nicolaescu, Dan Pița, Mircea Veroiu (jenž se vrátil z exilu) a Mircea Daneliuc. Někteří autoři hledali řešení v koprodukcích. V letech 1991-1994 debutovalo čtrnáct režisérů. Kina byla zaplavena hollywoodskými produkty. Zároveň prudce poklesla návštěvnost: z 22,6 milionů obyvatel navštívilo kina v roce 1996 pouhých 13 milionů diváků. Na domácí a jiné evropské filmy připadá dnes 11,4 % repertoáru, čtyři pětiny pocházejí z USA. Před rokem 1989 se v Rumunsku vyrábělo kolem pětadvaceti celovečerních snímků ročně. Tato produkce se udržela ještě v letech 1990 (16 filmů) a 1991 (19 titulů), ale pak došlo k poklesu na třináct snímků v letech 1993 a 1994, na šest v letech 1995 a 1996 a tento sestup stále pokračuje. Přitom festivalové úspěchy rumunských filmů, zvláště v letech 1992-1996, neměly u jiných východoevropských kinematografií obdobu: patřila k nim trojí účast v Canneské soutěži, Stříbrný lev z Benátek a několik festivalových vítězství (Káhira, Montreal, Bratislava, Pesaró). Kdyby se tento trend udržel, mohli bychom hovořit o rumunském filmovém zázraku, k němuž má ostatně tato kinematografie nejlepší předpoklady: přetlak dramatických látek po dlouhých letech diktatury, dobré režiséry i kameramany, bezkonkurenční exteriérový potenciál a mezinárodní kontakty, z nichž nejdůležitější je podpora Francie jakožto tradičního kulturního spojence. Zejména osobitý ráz krajiny, jenž v nejlepších rumunských filmech hraje vždy fascinující výtvarnou roli, se podílí na nenapodobitelném stylu této národní kinematografie; čerpal z něj mimo jiné i maďarský režisér Péter Gothár ve filmu POBOČKA (A rézszeg, 1994), jehož kameramanem byl Vivi Dragan Vasile. Horší je to, bohužel, s domácím produkčním zázemím, ochotou publika podpořit rumunský film (nikoli náhodou populární měsíčník Noul Cinema o domácích filmech téměř nepíše) a se vzájemnou solidaritou tamějších filmařů. Když jsem před dvěma lety hovořil s jistým předním

rumunským režisérem, ukázalo se, že nezná aktuální filmy svých kolegů. „Víte, já když vidím špatný film, tak z toho mám hroznou depresi,“ řekl mi. Rumuni si také dobře všimli výše citovaného gagu z Menzelovy VESNÍČKY MĚ STŘEDISKOVÉ a s nelichotivým hodnocením své kinematografie se ztotožňují; dodejme, že českých tvůrců (J. Menzel, M. Forman, K. Kachyňa, J. Svěrák) si naopak velice váží.

V průběhu 90. let odešli na věčnost režiséři Alexandru Tatos, Francisc Munteanu, Manole Marcus, Gheorghe Vitanidis, Lucian Bratu, veterán rumunské kinematografie Jean Georgescu, kameraman a režisér Nicu Stan, scenárista Titus Popovici a na konci roku 1997 i Mircea Veroiu. Významní autoři z předchozího období si své pozice zachovali. Typický je případ nejprominentnějšího filmaře Ceaușescovy éry Sergia Nicolaesca, jenž se v nových poměrech stal senátorem, řídil Studio Star 22 a pokračuje v tvorbě okázalých velkofilmů. Realizace kostýmní pohádky OHNIVÁ KORUNA (Coroana de foc, 1990), v níž vytvořil hlavní roli, byla započata ještě před revolucí. Prvním projektem „porevolučního“ Nicolaesca bylo dvoudílné plátno POČÁTEK PRAVDY – ZRCADLO (Începutul adevărului – Oglinda, 1994), v němž se snažil přehodnotit roli maršála Antonesca při antifašistickém povstání 23. srpna 1944. Film byl přijat s rozpaky zejména pro překvapivě pozitivní obraz Adolfa Hitlera, který zde dává rozumnou lekci diktátoru Antonescovi. Nicolaescu v polemice argumentoval údajným záznamem autentického rozhovoru obou politiků. Podiv vzbudil také fakt, že o deset let dříve natočil týž Nicolaescu na totéž téma film se zcela opačným ideovým vyzněním, oslavující úlohu komunistů – POSLEDNÍ DNY (Zina „Z“, 1984). V rumunsko-americké koprodukci BOD NULA (Point Zero, 1996) vyličil tento rutinizovaný hitmaker dobrodružství dvou amerických špiónů, operujících na rumunském území v prosinci 1989; thriller končí popravou manželů Ceaușescových. Poté připravoval válečný velkofilm TROJÚHELNÍK SMRTI (Triunghiul Mortii, 1997), dokonce s Catherine Deneuveovou, Alai-

nem Delonem a sebou samým v hlavních rolích. „Jsem hrdý, že jsem úspěšný režisér,“ nechal se slyšet Nicolaescu. „Mou ctí žádostí je vrátit zpátky do kin část z oněch 130 milionů lidí, kteří viděli mé filmy.“ U kritiky se však jeho porevoluční tvorba setkala spíše s opovržením. Na opačném pólu nacházíme tvůrčí úsilí nepochybně nejvýznamnějšího současného rumunského intelektuála Luciana Pintilieho. Tohoto autora citovaný Nicolaescu ještě v roce 1991 za filmaře ani nepovažoval: „Lucian Pintilie je skvělý divadelní režisér, které natočil také čtyři filmy, z nichž jeden byl opravdu dobrý.“ (Moveast 2/1992, str. 150.) Od té doby ale Pintilie (jenž se v roce 1990 stal ředitelem filmového odboru rumunského ministerstva kultury) realizoval další čtyři filmy, všechny v koprodukci s Francií, a ty patří k absolutní špičce toho, co bylo v porevolučním Rumunsku vytvořeno. Snímky DUB (Balanta – Le Chêne, 1991) a PŘÍLIŠ POZDĚ (Prea Târziu – Trop tard, 1996) tvoří spolu s REKONSTRUKCÍ (1969) trilogii o komunismu. Mezi těmito dvěma tituly realizoval NEZAPOMENUTELNÉ LÉTO (O vară de neuitat – Un été inoubliable, 1994). Nejnovější Pintilieho projekt KONEČNÁ STANICE RÁJ (Terminus paradis) soutěžil na letošním MFF v Benátkách.

Lucian Pintilie se rád pohybuje na pomezí tragédie a kruté frašky; jeho filmy jsou plné paradoxů a absurdit. V REKONSTRUKCI chtěl, podle vlastních slov, zpochybnit utopickou ideu o komunismu s lidskou tvář. Režim v agonii ukazuje DUB. Děj má strukturu pikareskního románu: dcera vysokého policejního funkcionáře, který právě zemřel, prochází rozličnými sociálními prostředními: nabízí otcovu mrtvolu nemocnici, aby splnila jeho poslední vůli, setkává se s filmaři produkujícími hajducké filmy, jede vlakem, potká se s cikánskou komunistou, hovoří s mladým popem, je znásilněna a ošetřena v nemocnici, naváže známost s lékařem, ocitne se uprostřed vojenských manévřů, seznamuje se s bláznivým disidentem, provází jeho rakev k vesnickému pohřbu, zúčastní se pohřební hostiny za přítomnosti dvou příslušníků Securitate a v závěru se připele k únosu autobusu

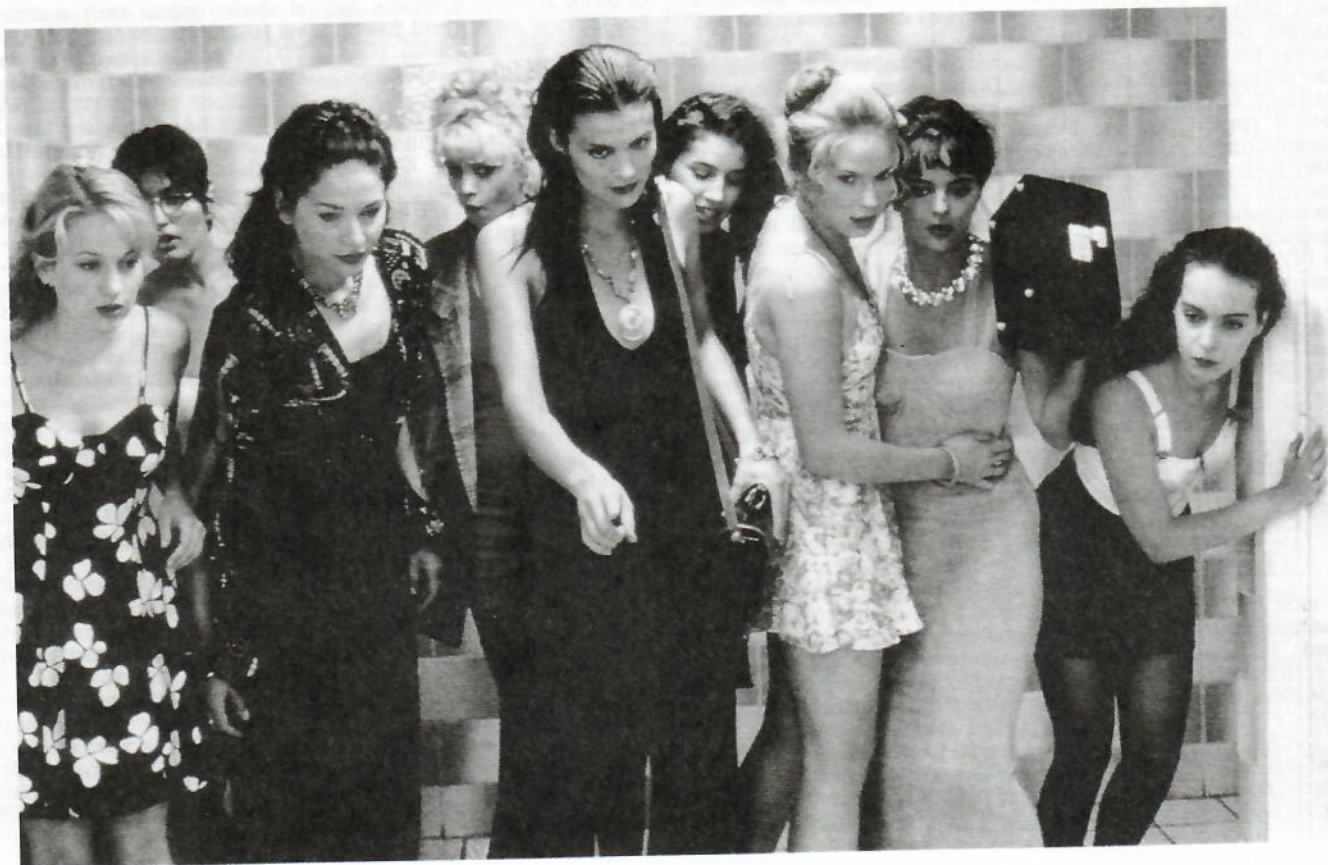


plného dět, rozstříleného na rozkaz samotného generálního tajemníka. Přitom se musí vyrovnat s láskou ke zločinnému otci a s nenávistí své sestry, která slouží režimu. Zběsilý, rozhněvaný film, nabitý fascinujícími temperamentem herečky Maii Morgensternové a provázený drastickými efekty (k nejlepším patří scéna, kdy policejní automobil během oficiálních oslav „nabere“ jednoho z opilců), vynikl jako výrazné zúčtování s minulostí. Snímek **PŘÍLIŠ POZDĚ**, natočený podle románu Rasvana Popesca, je investigativní drama, jehož tématem je metamorfóza komunismu do nových pořádků. Děj se odehrává v roce 1990, kdy propukly hornické stávky. Státní zástupce vyšetřuje smrt horníka a narazí na bariéru mlčení, jako by nikdo nechtěl znát pravdu. **NEZAPOMENUTELNÉ LÉTO** vzniklo podle novely Petra Dumitria. Odehrává se v roce 1925 a vypráví o rodině důstojníka, která se poté, co manželka odmítla na plese generálovo dvoření, musí přemístit

do izolované garnizonu při Dunaji, kde se schyluje k etnickému konfliktu. Mircea Daneliuc prožívá 90. léta se stídným úspěchem. Nejprve natočil bezmála dvouapůlhodinové ambiciózní podobenství o diktatuře **JEDENÁCTÉ PŘIKÁZÁNÍ** (A unsprezecea poruncă, 1991), které se nesetkalo s větším ohlasem. Propadla i jeho folklórní pohádka podle Iona Creangy **BEZZUBÁ VÁLKA** (Tusea și junghul, 1992). Teprve satirická komedie o honbě za dolary **MANŽELSKÁ POSTEL** (Patul conjugal, 1993), uvedená v soutěži MFF v Berlíně, znamenala obrát, včetně bezmála půlmiliónové návštěvnosti. Snímek **MÍT TOHO PO KRK** (Această lehamite, 1994) ukazoval dvojici frustrovaných hrdinů neschopných vzpoury vůči prohnilé společnosti. Rovněž dvanáctý Daneliucův opus **HLEMÝŽDÍ SENÁTOR** (Senarul melcilor, 1995), uvedený v canneské soutěži, je drsnou satirou na nové poměry. Sledujeme vulgárního senátora, kterak cestuje do své provincie na

slavnostní otevření přehradu. Jeho letná zmínka o šnečích vyústí v hromadný organizovaný sběr hlemýžďů místními občany pro senátorův stůl. Několik místních incidentů (znásilnění, zabití) způsobí výbuch vášni, jež končí pogromem proti cikánské osadě a dalšími oběťmi na životech; navíc se kolem motá francouzský televizní štáb. Vrcholem filmu je scéna, v níž senátor (hraje ho vynikající Dorel Vișar) uvěří, že byl otráven, ale nemůže se, navzdory modlitbám, vyzvracet. Dílo je zřejmě nejdůslednějším výsměchem novým elitám. Poté Daneliuc ohlásil dvoudílný velkořím o životě Ovidia, zamýšlený jako metafora o umělci v exilu. Dostal se však do sporu kvůli penězům; podle dobře informovaných zdrojů si na tento projekt vyžádal dvojnásobek úhrnné celoroční státní dotace, utratil asi čtvrtinu této částky, načež přišel s ultimátem, že buď dostane tolik, kolik potřebuje, nebo z filmu nic nebude. Výsledkem bylo jeho odvolání z vedení studia.

Dan Pița získal Stříbrného lva na MFF v Benátkách za podobnost o totalitě **HOTEL DE LUXE** (1992). Následoval jeho snímek **PEPE A FIFI** (Pepe și Fifi, 1994) o dvojici sourozenců: chlapec, neúspěšný boxer, končí jako oběť gangsterů, dívka se stává prostitutkou. Podle povídky Mircey Eliadeho natočil Pița film **JMENUJI SE ADAM** (Eu sunt Adam..., 1996) o umělci hledajícím svou identitu pod dohledem tajné policie. V psychologickém **ZÁTIŠÍ** (Natura moartă, 1997) podle hry Radu F. Alexandra se pokusil vyprávět současný milostný příběh s prvky osudové přitažlivosti na pozadí řádění novodobých elit. Mircea Verouiu natočil po svém návratu z umělecky neplodného exilu snímek **SPÍCÍ OSTROV** (Somnul insulei, 1994) podle románu Bujora Nedelcoviciho. Pokračoval snově politickou hyperbolou **V BRÁNĚ ORIENTU** (Craii de Curtea Veche, 1996) a svou kariéru uzavřel filmem **ŽENA V ČERVENÉM** (Femeia în roșu, 1997) o tragickém osudu Any Cumpănasuové, která



ASFALTOVE TANGO (r. Nae Caranfil)





pocházela z Rumunska a proslavila se tím, že udala policii chicagského gangstera Johna Dillingera. Z emigrace se také po roce 1989 vrátil Liviu Ciulei; ten se však už přes třicet let věnuje pouze divadlu.

K politicky angažovaným a morálně respektovaným režisérům patří Stere Gulea, porevoluční děkan Filmové a televizní fakulty v Bukurešti a ředitel státní televize. Natočil celovečerní dokument UNIVERZITNÍ NÁMĚSTÍ (Piața Universității, 1992) o opozičních demonstracích v roce 1990. Svůj film o mladém učiteli v Timișoara roku 1989 LIŠKA LOVEC (Vulpe vânător, 1993) považuje za pouhou přípravu k filmu STAV VĚCÍ (Stare de fapt, 1995), který vytvořil z podnětu Luciana Pintilieho na základě skutečné události. Jeho hrdinkou je zdravotnice Alberta, která za hektických revolučních dnů prosince 1989 odhalí, že Securitate likviduje raněné v nemocnicích. Jako nepohodlná svědkyně je obviněna z nesprávného léčebného postupu, při výslechu na policii brutálně znásilněna a nakonec uvězněna. Odmítne však potrat, dítě porodí a po propuštění chce vyhledat svého mučitele; ten ale mezitím spáchal sebevraždu. Kameraman Vivi Dragan Vasile natočil tento film v

zelenohnědých tónech, které ve scénách z nemocnic, márníc a vězení působí neobyčejně autenticky.

Nicolae Mărgineanu realizoval snímek evokující přátelství spisovatelů Iona Creangy a Mihaie Eminesca HROUDA ZEMĚ (Un bulgăre de humă, 1990), pokračoval drsným rodinným dramatem z kolektivizace v transylvánské vesnici NĚKDE NA VÝCHODĚ (Undeva în est, 1991), ale úspěchu dosáhl až filmem OHLÉDNI SE V HNĚVU (Priveste înaintea cu mânie, 1993) o rozpadu dělnické rodiny v porevolučních podmínkách, vyznamenaném Velkou cenou na MFF v Pesaru.

Aktivní byli i příslušníci starší generace. Mircea Mureșan se vrhl na oddechovou tvorbu: příběh královny krásy natočený podle scénáře všestranného Tita Popoviciho MISS ČERNÉ MOŘE (Miss Litoral, 1991) si získal 1,4 milióny diváků, komedie DRUHÝ PÁD CAŘIHRADU (A doua cădere a Constantinopolului, 1994) 1,3 milióny, což jsou výsledky, které v 90. letech překonal pouze rockový film pro teenagery ROCK'N ROLLOVÍ STUDENTI (Liceenii rock'n roll, 1991) režiséra Nicolae Corjose s 2,7 milióny diváků.

Andrei Blaiar připojil ke své filmografii dvousetminutovou ši-

rokoúhlou epopéj z první světové války podle scénáře Tita Popoviciho OKAMŽIK PRAVDY (Momentul adevărului, 1990), která u publika propadla, obdobně jako neúspěšná komedie ROZVOD Z LÁSKY (Divort din dragoste, 1992); s větším ohlaselem pak natočil, opět podle Popoviciho, příběh z roku 1949 o komunistickém tažení proti prostituci ve vykrřečené bukureštské čtvrti KAMENÁ KŘÍŽOVATKA (Crucea de piatră, 1994). Poté navázal na tradici dobrodružných spektaklů příběhem proslulého bandity TERENCE – KRÁL BAŽIN (Terente – Regele Bălților, 1995). Mirceovi Drăganovi se nepodařil come back s kriminálkou ÚTOK V KNIHOVNĚ (Atac în bibliotecă, 1993), Iulian Mihu natočil neúspěšnou hudební parodii o korupci MLADÍK S JEDNÍM PODVÁZKEM (Flacăra cu o singură bretea, 1991), po níž následoval film DVOJÍ EX-TÁŽE (Dublu extaz, 1997).

#### DEBUTANTI NESPOLÉHAJÍ NA STÁTNÍ PODPORU

Pro mladé režiséry znamenají šéfové státních studií jen překážky na cestě k dotacím. Nejvýznamnější hodnoty vytvářejí mladí svépomocí a v koprodukcích se zahraničím, kde někteří

žijí; jejich filmy pak ale mívají v Rumunsku špatnou distribuci. Výjimku tvoří skupina Star 22, vedená Nicolaescem. Zde debutoval například Laurentiu Damian obrazem rozkladu podunajské vesnické rodiny BOHEM ZAPOMENUTÍ (Rămânerea, 1991). Poté mu Nicolaescu předal k realizaci svůj projekt CESTA PSŮ (Drumul câinilor, 1992), který je parafrází příběhu Kaina a Abela. Odehrává se v Transylvánii roku 1953 mezi dvěma bratry, z nichž jeden je důstojníkem Securitate a druhý antikomunistickým partyzánem. Film však navzdory svému konjunkturálně laděnému obsahu u diváků propadl. Ani další debuty z Nicolaescuovy skupiny se nevymkly z průměru: thriller Daniela Bărbulesca z prosincové revoluce LOV NETOPÝRŮ (Vânătoare de lilieci, 1991) a milostný příběh ze současnosti o mladých dělnících ŠÍLÍM A JE MI TO LÍTO (Înnebunesc și-mi pare rău, 1991) režiséra Iona Gostina.

Signálem přelomu se stal první soukromě vyrobený rumunský hraný snímek RUDÉ KRYSY (Șobolani roșii, 1991), který jako svůj první a zatím i poslední film natočil mezinárodně proslulý sochař a také kaskadér Florin Codre. Jde o nelitostnou satiru na filmářské prostředí Ceaușescovy éry. Pozadí příběhu tří přátel kaskadérů tvoří natáčení typických žánrových snímků oné doby: antických velkofilmů, středověkých rytíren, hajdučských filmů, westernů a retro-gangsterek. Codreho film proto působí jako potměšilá parodie na filmy Sergia Nicolaesca, vůči jehož autoritě a porevoluční kariéře je možná i zaměřen. Autobiograficky laděný hrdina prožije během let všechny možné ústrky režimu, včetně obvinění snoubenky z nelegálního potratu; podílí se jako záchranář i na likvidaci následků katastrofálního zemetřesení v Bukurešti v březnu 1977. Film ukazuje, že kaskadéři měli za povinnost – jakožto skupina historického šermu – zdobit jubilejní slavnosti komunistických papalášů, a když to bylo nezbytné, i sexuální ukájet jejich manželky. Hrdina nakonec emigruje, a když se po revoluci opět prochází bukureštskými ulicemi, spatří předvolební plakáty svého úhlavního nepřítele, z něhož se mezitím stal velký demokrat.



Nejslibnější rumunským filmařem mladé generace je zřejmě Nae Caranfil (1960), syn kritika Tudora Caranfila. Podobně jako náš Jan Svěrák dává i Nae Caranfil přednost vtipným inteligentním filmům pro publikum, které realizuje na základě promyšlených scénářů. Jeho autorský debut NEVYKLÁNĚJTE SE Z OKEN (E pericoloso sporgersi, 1993), který zvítězil na bratislavském Fóru, kombinuje tři dějové proluté povídky: události téhož dne a noci jsou sledovány z pohledu maturantky, herce a vojáka. Voják doučuje studentku a chce s ní spát, studentka se chce stát herečkou a vyspí se proto s hercem, jenž si ji spletl se svou tajemnou obdivovatelkou (tou je, jak tušíme, jeho manželka); zklamaný voják, jemuž kamarádi v noci vnucovali děvku (protože „všechny ženy jsou stejné“), ráno telefonuje herci do hotelu, odkud právě odešla studentka, a vystraší ho; na konci příběhu proto herec emigruje, studentka odjíždí do metropole a vojáci pochodují do civilu. Caranfilův druhý film ASFALTOVÉ TANGO (Asfalt tango, 1996) už neobsahuje tolik mladistvé upřímnosti a je (včetně herecké účasti Charlotte Ramplingové) komerčně vy kalkulovanější: vypráví o autobusu plném rumunských krás, odjíždějících do Francie jako údajné tanečnice. Ač mají být svobodné a bez závazků, je mezi nimi i jedna vdaná baletka. Hlavním protagonistou tohoto road-movie se stává její manžel, který s hrdiným nasazením autobus pronásleduje a snaží se přimět svou ženu k návratu. Pestrá řada typů, reflexe bolestného problému postkomunistických zemí, jímž je transfer hezkých děvek do ciziny, série zdařilých gagů, to vše náleží k pozitivům díla. Nedávno Caranfil dokončil nový film v italsko-francouzské koprodukcí a má připravený scénář o počátcích kinematografie v Rumunsku. Bogdan Dumitrescu (1962) odešel v osmnácti s rodiči do emigrace. Debutoval skromným černobílým snímkem KDE JE SLUNCE CHLADNÉ (Unde la soare e frig, 1991) o mladém strážci majáku. Ten se na pobřeží seznámí s dívkou, jde s ní do města, ale když se vydá ráno pro mléko, panelák, kde dívku zanechal, už nemůže

na uniformovaném sídlišti najít. Vynikající je Dumitrescuv druhý opus THALASSA, THALASSA – NÁVRAT K MOŘI (Thalassa, Thalassa – Rückkehr zum Meer, Německo-Rumunsko 1994), metafora o kolektivní cestě za snem, provázené oběťmi: skupina dětí najde v poli auto jaguára a rozhodne se pro výlet k moři; během něj se však přihodí tolik násilí a ošklihostí, že veškerá radost končí v krvi a frustraci. Podobně jako v případě Pána much nejde o film pouze pro děti, nýbrž o dílo s filozofickým podtextem, natočené navíc s mimořádným citem pro barevnou fotogenii přímořské nížiny (kamera Diru Mitran). V roce 1998 Bogdan Dumitrescu natáčel německo-rumunsko-italskou koprodukcí POSLEDNÍ NÁDRAŽÍ (Der letzte Bahnhof). Radu Mihăileanu, který žije od roku 1980 v pařížském exilu natočil film ZRADIT (Trahir, 1993), mluvený francouzsky (jeho rumunská distribuce byla minimální). Jde o moderní parafrázi faustovského tématu. Spisovatel „prodá svou duši“, aby mohl publikovat; zaváže se být tajným informátorem Securitate. Mezi ním a jeho řídicím agentem se vytvoří zvláštní mefistofelský vztah. Film získal mimo jiné Velkou cenu, Cenu za nejlepší mužský herecký výkon pro Johanna Leysena a Cenu za debut na MFF v Montrealu. Formou pomoci začínajícím filmařům je pásmo KLASIFIKOVANÉ INZERÁTY (Mica publicitate, 1995), sestavené z čtveřice diplomních snímků absolventů bukureštské Akademie divadla a filmu (ATF), studujících pod vedením profesora Dana Pity. U českého publika, včetně jeho zasvěcené, klubové části, stojí bohužel rumunská kinematografie daleko za tvorbou Maďarska, Polska či bývalé Jugoslávie. Ani osvětlený program ČT 2 rumunské filmy nehraje. Jedinou výjimku tvoří DUB, uváděný Národním filmovým archívem pro filmové kluby. Rumunská kinematografie má svůj osobitý styl, bez něhož by mapa světové kinematografie byla o něco chudší. Tyto hodnoty přitom nejsou jen přínosem posledního desetiletí, ale byly v rumunské kinematografii jako ponorná řeka přítomny už od poloviny šedesátých let.

## BIGBÍT



### (aneb) Slovo dostali všichni

*Jistý anglický obchodník se podle legendy snažil kdysi postavit kopii amerického kytarového zesilovače. Neměl však potřebné elektronky, a proto je nahradil jinými, dostupnými na britském trhu. Elektronky se sice přehřívaly a při větší hlasitosti zvuk agresivně zkreslovaly, ale obchodník přesto začal svůj zesilovač prodávat a měl s ním úspěch. Zkreslenému zvuku propadali mladí ne po stovkách či tisících, ale rovnou po milionech. Došlo to tak daleko, až nejslavnější východoevropský disident prohlásil, že Sovětský svaz nerozloží ani americké rakety, ani místní vodka – ale elektrická kytara.*

Rock'n'roll začal psát své dějiny v okamžiku prvních velkých gest, první masové hysterie a prvního vzdoru „mladých proti starým“. Dlouho to na nic vážného nevedlo. Ale – „Když jsem viděl film Beatles PERNÝ DEN,“ – říká Ivan Martin Jirous, „věděl jsem hned, že začíná něco zcela nového, že do umění přichází nová kvalita, že se tu otevírají úplně nové obzory.“ Rock'n'roll, později rock, v českých zemích lišácky big beat („To přece není ten zlý upadlý americký rokenrol, soudruzi!“) se stal fenoménem druhé poloviny dvacátého století. Na některá svá hesla musel ovšem zapomenout – především na to, že se nedá věřit lidem nad třicet – to by se dnes nedalo věřit ani samotnému rocku. Táhne mu

už na čtyřicítku, a to je čas na bilancování. Seriózně zmapovat dějiny rock'n'rollu se už pokusilo mnoho lidí, zaobíraly se jimi i tucty televizních pořadů. Avšak Česká republika má na svém kontě jeden primát v žádném jiném státě, včetně obou rock'n'rollových velmocí, nevznikl projekt tak ambiciózní, aby si vytkl za cíl zmapovat kompletní domácí historii tohoto hudebního žánru. V Americe ani v Anglii by to nešlo uskutečnit z evidentního důvodu. „Tamější scény jsou (totiž) příliš velké,“ jak mluví jeden ze spoluautorů projektu, šéfredaktor časopisu Rock & Pop, Vojta Lindaur. „Ale podobný cyklus neexistuje ani v zemích, které nám jsou rozlohou i velikostí rockové scény bližší, třeba v Holandsku nebo Maďarsku.“ A co může k začátkům BIGBÍTU říci Čestmír Kopecký, producent České televize, pod jehož záštitou cyklus vznikl? „V roce 1991 jsem se sešel se spisovatelem Janem Pelcem, jehož novela A bude huť, otištěná ve Svědectví, mne zaujala a přemýšlel jsem o možnosti jejího zfilmování. Pelc mi řekl, že zajímavým projektem by bylo natočení osudů českých beatových kapel 60. let. Projekt potom usnul.“ (Jan Pelc zmizel kdesi ve Francii a nedodal scénáře – pozn. J.S.) Když se podobný ambiciózní nápad ocitl na stole Kopeckého znovu, byli u toho Zdeněk Suchý, autor dokumentu o Ivanu Královi, filmový režisér Václav