

RESUMÉ

Die Literaturelektrifizierung: Was passiert, wenn man das Buch ans Netz anschließt?

Der Durchbruch des digitalen Buchformats – des elektronischen Buches, des sog. E-Buches, hat eine Reihe von Besorgnissen über die Zukunft des gedruckten Buches ausgelöst. E-Bücher bringen in die Buchwelt viele Neuheiten mit zahlreichen Vorteilen und Nachteilen: spezielle Geräte (ein Lesegerät und ein Tablet-Computer), Buch-Sharing-Formen und Veränderungen in der Buchdistribution, und vor Allem ein neues Buchformat. Es zeigt sich, dass E-Bücher und gedruckte Bücher keine Gegner sind, sondern sie verteilen eher Kompetenzen der einzelnen Buchformate um. Die Buchmarktentwicklung im angloamerikanischen Gebiet zeigt, dass E-Bücher eine stabile Position auf dem Markt einnehmen und dass ihre Beliebtheit immer wächst. Die tschechischen Verlage entdecken allmählich, dass E-Bücher die Nachfrage nach gedruckten Büchern nicht gefährden. Auf dem tschechischen Buchmarkt erhöht sich sowohl die Menge von tschechischen E-Bücherausgaben, als auch ihr Verkauf.

Zelené pahorky rumunské

Jaromír Blažejovský

L A N

Konec šedesátých let byl pro uvádění rumunských filmů v našich kinech neobyčejně příznivý. Z letovisek Mamaia a Mangalia se vraceli rekreanti okouzlení nejen sluncem a mořem, ale též velkorysou výstavbou dopravní a turistické infrastruktury, výtečnou zmrzlinou, koblihami gogoși a Pepsi-Colou, která už tehdy byla na tamějších plážích běžným nápojem. Rumunsko bylo vnímáno jako přátelská, dynamicky se rozvíjející země, jež se jako jediná ze států Varšavské smlouvy postavila proti spojenecké invazi do Československa.¹ Rázný šéf rumunských komunistů Nicolae Ceaușescu podpořil Dubčeka při oficiální návštěvě 15. a 16. srpna v Praze a získal si důvěru spontánním projevem z balkónu budovy ÚV RKS před stotisícihlavým shromážděním dopoledne 21. srpna 1968: „Neexistuje žádné vysvětlení, neexistuje žádný důvod, jenž by ospravedlnil, byť jen na chvíli, myšlenku vojenské intervence s cílem změnit vnitřní situaci v nějaké bratrské socialistické zemi. (...) Odpovídáme všem: celý rumunský národ nedovolí nikomu vkročit na území naší vlasti.“²

Velkofilm Sergia Nicolaesca *Dákové (Dacii)*, 1967), jenž byl součástí propagandistické národní epopoje (epopeea națională), zhlédlo od premiéry na Filmovém festivalu pracujících (FFP) v létě 1967 do konce roku 1970 v českých a slovenských kinech 1 762,3 tisíc diváků³ (jeho uvádění tím neskončilo, neboť monopol⁴ trval u rumunských filmů sedm let). Přestože se většina návštěvníků přišla podívat především na Pierra Brice (Vinnetou) v roli římského generála Severa, otevřeli *Dákové* pro jednu generaci Čechů a Slováků vhléd

1 Srov. RETEGAN, M.: 1968. *Ve stínu Pražského jara*. Praha 2002. BURAKOWSKI, A.: *Geniusz Karpat. Dyktatura Nicolae Ceaușescu*. Warszawa 2008, s. 105–115.

2 BURAKOWSKI, A., op. cit., s. 110.

3 HAVELKA, J.: *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha 1976, s. 311.

4 Monopolem se ve filmové distribuci nazývá doba, na kterou jsou zahraniční filmy zakoupeny do zdejších kin. Za socialismu to bývalo standardně na čtyři, pět let, u některých přátelských kinematografií (SSSR, Polsko, Bulharsko, Kuba) monopol omezen nebyl, takže se jejich filmy mohly promítat „na věčné časy“, prakticky do zničení kopie či do administrativního rozhodnutí o ukončení jejich oběhu.

do rumunské kultury, krajiny a kinematografie.⁵ Volné pokračování *Trajánův sloup* (*Columna*) v režii Mircei Drăgana, uvedené na FFP o dva roky později, přesáhlo pak půl miliónu návštěvníků. Oba patriotické spektakly, propagující románské kořeny rumunské civilizace, v našich kinech důstojně soutěžily jak s hollywoodskými kolosy *Spartakus* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960) a *Kleopatra* (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963), tak s filozoficky náročnější adaptací *Faraona* (1966) Boleslawa Pruse v režii Jerzyho Kawalerowicze. První tři díly zbojnického seriálu v režii Dina Cocei podle scénářů Eugena Barba *Hajduci* (*Haiducii*, 1965), *Únos panen* (*Răpirea fecioarelor*, 1967) a *Pomsta hajduků* (*Răzbunarea haiducilor*, 1968) získaly v ČSSR dohromady 2 398,3 tisíce diváků. Podařilo se jim využít žánrové vzorce francouzského filmu „pláště a dýky“, a to jak ve „fanfánovském“ odlehčení, tak ve stylu pirátských filmů, navíc s dráždivou příchutí orientu.⁶ Rumunská žánrová produkce držela tehdy krok s evropskými trendy a francouzský hit *Angelika a sultán* (*Angélique et le sultan*, 1968) vznikal prakticky souběžně s *Únosem panen* ze studia Buftea. Příznivému přijetí nejen rumunských, ale také jugoslávských filmů napomohl i spontánní bojkot filmů z pěti invazních zemí mezi 21. srpnem 1968 a dubnem 1969. Během těchto osmi měsíců byly rumunské a jugoslávské snímky (vedle domácích) tím jediným, co se ze socialistických států nadále promítalo v československých kinech.⁷ Spolu s obnovenými premiérami starých českých filmů nahradila rumunská a jugoslávská produkce v repertoáru filmy sovětské, polské, maďarské, východoněmecké a bulharské.

5 Pro autora tohoto článku byl takovým iniciačním zážitkem již o dva roky dříve historický velkofilm Mircei Drăgana *Na dosah trůnu* (*Neamul Șoimăreștilor*, 1964).

6 Jednalo se ovšem zároveň o tradici domácích, neboť první rumunský hajducký film *Haiducii* natočil na sklonku němé éry v roce 1929 *Horia Igiroșanu*, srov. např. LAZĂR, I: *Filmele etalon ale cinematografiei românești (1897–2008)*. București 2009, s. 59–62. O tradici hajduckých filmů v balkánských kinematografiích píše ȚUȚUI, M.: *Orient Express: filmul românesc și filmul balcanic*. București 2008, s. 156–176.

7 Hrály se také filmy kubánské, jejich vliv byl ale marginální. V roce 1968 měl u nás premiéru jediný, byť vynikající kubánský film – *Vzpomínky* (*Memorias del subdesarollo*) Tomáse Gutiérrezze Aley, vyznamenaný na MFF v Karlových Varech; přišlo na něj 2,9 tisíc diváků. HAVELKA, J., op. cit., s. 305.

Za imponující šířkou žánrového spektra ze studia Buftea poněkud zaostávala tvorba filmů uměleckých. Do konce šedesátých let, na rozdíl od kinematografie polské, československé, maďarské či jugoslávské, nevyvinuli rumunští autoři analogii „nového filmu“ či „nové vlny“. Byly tu jen ojedinělé pokusy Mircei Săucana (*Meandre*, 1966) nebo Luciana Pintilieho – jeho debut o mladých ilegálních bojovnicích *V neděli v 6 ráno* (*Duminică la ora șase*, 1965) byl spíše stylistickým cvičením nežli propagací komunistického hnutí; pracoval s „proudem vědomí“ a asociativní montáží ve stylu Alaina Resnaise. Výraznější oživení nastalo až s příchodem „povodňové generace“ (*generația inundației*), jež se představila kolektivním dokumentem *Apa ca un bivoli negru* (*Voda jako černý buvol*) o katastrofálních záplavách z května 1970; podíleli se na něm – bez identifikace individuálního autorství – režiséři nebo kameramani Dan Pița, Mircea Veroiu, Andrei Cătălin Băleanu, Petre Bokor, Youssouff Aidabi, Roxana Pană, Stere Gulea, Iosif Demian, Puiu (Ion) Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Dan Naum a Bogdan Cavadia. Později se tomuto pokolení začalo říkat „generace Dan Pița a Mircei Veroia“ a nakonec se prosadilo neutrálnější označení „generace sedmdesátých let“. Přibyla k ní totiž další jména jako Mircea Daneliuc, jenž debutoval v roce 1975 diváckým hitem *Transport* (*Cursa*).

Zároveň však došlo k utužení režimu. Po návratu z Číny a Severní Koreje vyhlásil Nicolae Ceaușescu 6. 7. 1971 „červencové teze“ (*tezele din iulie*), jež zostrily nároky na ideologii, propagandu, kulturu a výchovu mládeže a zahájily tzv. „malou kulturní revoluci“.⁸ Nadějná vlna mladých filmařů vstoupila do situace, kdy se prostor pro svobodnou tvorbu zúžil. Částečně

8 Polský historik Adam Burakowski zpochybňuje mýtus, podle něhož měla na tento ideologický obrat rozhodující vliv právě Ceaușescova asijská cesta; teze o propagandě se připravovaly s delším předstihem (BURAKOWSKI, A., op. cit., s. 148). „Všem bylo jasné, že liberalizace systému, jež probíhala od poloviny šedesátých let, definitivně skončila. (...) Ceaușescu se rozhodl sejmout masku ‚liberála‘ a ukázat se ve své pravé podstatě komunistického dogmatika. (...) V roce 1971, zároveň s ‚červencovými tezemi‘, skončil v Rumunsku (přínejmenším v očích inteligence a velké části společnosti) mýtus ‚socialismu s lidskou tvářičkou‘.“ (BURAKOWSKI, A., op. cit., s. 149).

řešení nabízel obrat k literatuře. „Složitým schvalovacím procedurám byly podrobovány především původní náměty ze současnosti. Klasická literatura tolik komisi nevyžadovala; natáčelo se tedy hodně adaptací, protože snáz prošly,“ vzpomíná Dan Pița.⁹ Byl to právě hlavní ideolog režimu Dumitru Popescu zvaný Dumnezeu (Bůh),¹⁰ kdo nedávným absolventům bukurešťského Ústavu divadelního a filmového umění (Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică I.L.Caragiale) Danu Pițovi a Mirceovi Veroiovi navrhl, aby se pro začátek chopili povídek jeho oblíbeného spisovatele Iona Agărbiceana (1882–1963). Podle krátkých Agărbiceanových próz z počátku 20. století natočili Veroiu a Pița v transylvánském městečku Roșia Montana a okolí, s místními obyvateli jako statisty (účinkovali v kostýmech svých babiček a dědečků, které vytáhli ze skříní a truhel), v roce 1971 čtveřici černobílých středometrážních filmů *Fefelega*, *Nuntă* (*Svatba*), *Mirza* a *Lada* (*Truhla*).

Původně měl vzniknout jeden dvouhodinový snímek; nakonec byl z prvních dvou povídek sestaven film *Kamenná svatba* (*Nunta de piatră*, 1972) a zbývající dvě povídky byly o tři roky později spojeny do filmu *Zlato v horách* (*Duhul aurului – Duch zlata*, 1974), když studiu Buftea hrozilo nesplnění ročního plánu výroby.¹¹ Tím lze vysvětlit nesouměrnost vynaložených nákladů: *Kamenná svatba* byla vyrobena za 2 994 492 lei, zatímco *Zlato v horách*, kde šlo prakticky jen o postprodukci, za pouhých 271 000 lei. Návtěvnost však byla srovnatelná: první díl diptychu navštívilo v Rumunsku

9 BLAŽEJOVSKÝ, J.; DUȚA, M. D.: *Metafora je pracovní nástroj. S Danem Pițou o kinematografické praxi za Ceaușeskovy diktatury*. Film a doba 53, 2007, č. 4, s. 198–205.

10 Dumitru Popescu „Dumnezeu“ (1928) začínal jako novinář, v letech 1965–1968 byl šéfredaktorem ústředního stranického orgánu *Scântea* (Jiskra), od počátku šedesátých let pracoval v nejrůznějších funkcích spjatých s řízením kultury a umění, v roce 1968 se stal tajemníkem ÚV RKS, v letech 1971–1976 byl předsedou Rady socialistické kultury a vzdělávání, kterýžto orgán, ustavený bezprostředně po vydání červencových tezí, převzal funkci ministerstva kultury (BŪRAKOWSKI, A., op. cit., s. 147 a 383).

11 BLAŽEJOVSKÝ, J.; DUȚA, M. D., op. cit., s. 201.

1 050,8 tisíce diváků, druhý dokonce 1 072,3 tisíce.¹² Mircea Veroiu je podepsán pod lyričtějšími, spíše melancholicky vyznívajícemi povídkami *Fefelega a Mirza*, zatímco Dan Pița natočil žánrově zaostřenější a zároveň ironicky vyznívajíc epizody *Svatba a Truhla*. Oba přátelé se pak ještě jednou vystřídali v režii westernových komedií *Prorok, zlato a Transylvánci* (*Profetul, aurul și ardelenii*, Dan Pița 1978), *Umělkyně, dolary a Transylvánci* (*Artista, dolarii și ardelenii*, Mircea Veroiu 1979) a *Kojenec, zlato a Transylvánci* (*Pruncul, petrolul și ardelenii*, Dan Pița 1981).

Divácké potěšení z *Kamenné svatby* a *Zlata v horách* pramení z několika zdrojů.

Důležité je propojení fikčního prostoru, v němž se příběhy odehrávají; vedlejší postavy, zvířata, lokace či rekvizity z jedné povídky se mohou objevit v povídce příští (jezero s majáčkem, houpačka, bílý kůň, nešťastní manželé, černý zlatokop), předat si pohled, dotyk, pohlazení. Můžeme v něm spatřit prostor mioritický neboli jehničkovský (spațiul mioritic),¹³ v němž se příběhy života a smrti dějí v logice nejpoblárnější rumunské folklorní balady *Jehnička* (*Miorița*), o níž rumunští intelektuálové diskutují už přes sto padesát let. Ovečka varuje svého baču před úkladnou vraždou, jakou na něj chystají jeho kamarádi, ale on se nebrání, přeje si jen pohřeb v lůně přírody. „Hlubším poselstvím balady je pastýřova vůle změnit smysl svého osudu, přeměnit neštěstí v okamžik kosmické liturgie a svou smrt v mystickou svatbu,“ napsal o *Jehničce* Mircea Eliade.¹⁴

Této elegické náladě se blíží povídka *Fefelega* o vdově, která splní přání své zesnulé dcery, prodá svého jediného pomocníka – slepého bílého koně – a koupí jí bílé svatební šaty, jež se stanou dívčíným rouchem pohřebním. Tragické, ovšem vítězné vyznění má *Svatba*, kde je rukama svatebčanů ubit mladý dezertér, ale nevěsta prchá nechtěnému bohatci za svobodou

12 RÎPEANU, B. T.: *Filmul în România, repertoriul filmelor de ficțiune 1911–2004, cinema și televiziune*, sv. 2, București 2005, s. 38 a 83.

13 S pojmem mioritického prostoru přišel v polovině šedesátých let básník a filozof Lucian Blaga (1895–1961), viz ELIADE, M.: *Od Zalmoxida k Čingischánovi*. Praha 1997, s. 198.

14 ELIADE, M.: op. cit., s. 212.

s chudým šumařem. *Zlato v horách* se točí kolem chamtivosti a vypočítavosti: majitelka hostince využívá svou krásnou dceru jako návnadu na ilegální zlatokopy (Mírza), starý Clement vlastní truhlu s domnělým zlatem, na niž láká mladé nevěsty – až na konci se za strašidelných okolností dozvíme, proč jedna po druhé končí v rakvi (Truhla).

Všechny příběhy jsou provázeny písněmi, které složil a svým vysoko posazeným, na první poslech až ženským hlasem nazpíval rockový zpěvák Dorin Liviu Zaharia (1944–1987). Příhodily se mi dva zážitky s *Kamennou svatbou*, které mohou zpětně reflektovat jako neplánovaný experiment:¹⁵ promítači se zpočátku nepodařilo rozsvítit obraz, ale zvuk fungoval – a zážitek byl fascinující, když se do tmy sálu během úvodní titulkové sekvence ozýval výhradně buben a drásavý zpěv.¹⁶ Podruhé, o čtvrtstoletí později, jsem měl k dispozici videokazetu, kde byl sice obraz přítomen od samého začátku, nefungovala však zvuková stopa – a dílo náhle ztratilo jakékoli kouzlo.

Zahariův zpěv plní funkci narativu, objasňuje postavy, komentuje děj, zaujímá mravní stanoviska, v povídce *Svatba* dokonce předá hlas postavě dezertéra, který se svým zpěvem obrací přímo k nevěstě, zahaluje se jejím závojem, mluví v její osobě, jako by vyjadřoval pocity jí samotné. Pomůže jí tak objasnit neštěstí její situace a nepřímou jí ponoukne k útěku. Na plátně to vypadá tak, že herec Mircea Diaconu zpívá hlasem Dorina Livia Zaharii, který přítom v téže scéně sedí opodál v roli muže s gramofonem. Ondřej Hauser, jenž odhalil jako „srdce syžetu“ celého diptychu (či tetralogie) „fascinaci médiem“,¹⁷ hovoří ve své objevené interpretaci o „písni mnoha úst“; smrt muzikanta pak vysvětluje jako důsledek toho, že se „zmocnil hlasu“.¹⁸

15 Stalo se v brněnském kině Světozor 20. prosince 1978 v 15.30 hodin.

16 Zapsal jsem si tehdy do filmového deníku: „Vynikající dávkování hudby, ticho, reálné zvuky a písně. (...) Perfektní, strhující, sugestivní film, plný kruté krásy a poezie. První povídka lepší filmové, druhá dějové.“

17 HAUSER, O.: *Proměny mioritického světa. K narativním a stylistickým diskrepancím v raných filmech Mircei Veroia a Dana Piŕy*. Brno 2005 [bakalářská diplomová práce], s. 28.

18 HAUSER, O.: op. cit., s. 36 a 39.

Kamenná svatba a *Zlato v horách* byly u nás uvedeny výhradně v síti filmových klubů, navíc v opačném pořadí a se zpožděním (1976, 1977). První snímek dosáhl v českých kinech pouhých 869 diváků, druhý dokonce jen 107.¹⁹ V druhé půli sedmdesátých let už pro zdejší publikum nebylo Rumunsko kulturně přitažlivou zemí a represivní charakter Ceaușescova režimu byl i v mezinárodním kontextu dostatečně znám.

Dříve, než se samostatnými filmy představili Piŕa a Veroiu – a vlastně dříve než Ceaușescu vydal „červencové teze“, prožila tamější scéna ještě jednu podivuhodnou událost: natáčení a premiéru celovečerního režijního debutu prominentního spisovatele Nicolae Brebana²⁰ v *zelených pahorcích* (*Printre colinele verzi*). Breban předtím učinil zkušenost s audiovizuálním médiem jako scenárista melodramatu *Dívka na jednu sezónu* (*Răutăciosul adolescent – Zlomyslný mladík*) režiséra Gheorghe Vitanidise (pretenciózní a dnes spíše zapomenutý snímek reprezentoval Rumunsko na VI. mezinárodním filmovém festivalu v Moskvě 1969, Irina Petrescu obdržela tehdy cenu za ženský herecký výkon). Ke svému režijnímu debutu si zvolil vlastní román *Animale bolnave* (*Nemocná zvířata*), vydaný poprvé v roce 1969. Děj se odehrává v dřevařském městečku, kde postupně dojde ke třem vraždám, jež byly – jak se nakonec ukáže při odhalení pachatele – motivovány náboženským fanatismem. Jakýmsi svědkem, průvodcem a vypravěčem tajemných událostí je mladý tulák a snílek Paul, napůl blázen, napůl básník. Film začíná leteckým pohledem nad krajinou, kudy jede vlak; do městečka přijíždí Paul a také tajemná mladá vdova Irina. Hrdinovým odchodem do bukolické horské krajiny a jeho básnickou zpovědí posléze film končí. Atmosféra příběhu je nabitá napětím, neklidem, agresí: Paul se například v jednu chvíli stane

19 DANIELIS, A.; HÁJEK, R.: *Film a divák VIII.*, Film a doba 35, 1989, č. 8, s. 442.

20 Nicolae Breban (1934) byl tehdy kandidátem ÚV RKS. Vydání „červencových tezí“ jej zastihlo v Paříži. Vyjádřil nesouhlas v západních médiích, rezignoval na funkci šéfredaktora časopisu *România literară*, vrátil se domů jako disident. Sledován tajnou policií měl omezenou možnost cestovat, v rumunských nakladatelstvích však nadále vycházely jeho knihy. V letech 1986–1989 pobýval v pařížském exilu s manželkou Cristinou.

objektem překvapivého útoku jiného mladíka, který ho na ulici sešlehá prutem. Rozmanitě motivované násilí – sadistické, sexuální, pomstychtivé, ve jménu ideje, ve jménu spravedlnosti – je zde hlavním tématem.

Realizaci neobvyklého projektu, kdy spisovatel bez profesionální průpravy realizoval adaptaci vlastního románu jako režisér,²¹ sledovala média se zájmem. Natáčelo se od 19. srpna 1970 v městečku Zărnești blízko Braşova, které znají turisté jako východiště k výletům do národního parku Piatra Craiului. Měsíčník *Cinema* věnoval dílu reportáž z předvádění denních prací.²² K premiéře pak publikoval panelovou diskusi Nicolae Brebana „tváří v tvář“ čtveřici kritiků (šéfredaktorka Cinemy Ecaterina Oproiu, literární kritici Ovid S. Crohmăniceanu a S. Damian a filmový kritik Valerian Sava),²³ ve které se probíral zejména literární rodokmen postavy Paula, tuláka intelektuála, blízkého Dostojevského „idiotovi“, ale i Godardovu *Bláznivému Petříčkovi* (*Pierrot le fou*, 1965). V rámečku zde pak bylo uveřejněno Brebanovo osobní vyznání s prohlášením: „Co pro mne znamenal tento film? Jednoduše řečeno, dobrodružství.“²⁴

Trojice vysokých úředníků ministerstva kultury Dumitru Popescu, Ion Brad a Dumitru Ghişu údajně rozhodla o zkrácení filmu přibližně o deset minut.²⁵ Premiéra se uskutečnila 19. dubna 1971 v bukurešťském kině Patria a snímek byl na poslední chvíli přijat do hlavní soutěže 24. MFF v Cannes. Podle Ioana Lazăra bylo hodnocení kritiky převážně vstřícné; například Călin Căliman dílo přivítal jako příklad „analytického filmu“.²⁶ Ostře se však proti snímku postavil Tudor Caranfil v deníku *Informația Bucureștiului*, když nadšeným kritickým ohlasům vytkl zmatení hodnot a snahu hledat

právě v nejslabších základech filmu „spontánnost, smělost, nepodléhání konvencím a... avantgardu!“²⁷ Tudor Caranfil zůstal svým výhradám věrný, když v příslušném hesle svého slovníku rumunských filmů přiřkl o třicet let později filmu *V zelených pahorcích* jen jednu hvězdičku z možných pěti (tedy druhé nejnižší hodnocení); vytýká dílu epigonské následování Dostojevského, knižní styl, násilnou mystiku a permanentní diskrepanci mezi verbální sugestivitou a obrazovou expresivitou.²⁸

Film zhlédlo v rumunských kinech 629 926 diváků, avšak patrně v souvislosti s dalšími, „disidentskými“ osudy svého autora se za ním zavřela voda, takže bylo znovu uvedeno po pádu režimu, mezi trezorovými tituly rehabilitovanými v roce 1990.²⁹ Nicolae Breban se nikdy později k filmové tvorbě nevrátil.

K uvedení v českých kinech se váže osobní vzpomínka, jež vypovídá o atmosféře, jaká v sedmdesátých letech provázela díla ze spřátelených zemí. Někdy na podzim roku 1972 jsme se s mým otcem vypravili na film *V zelených pahorcích* do kina Vesmír v Zastávce u Brna, kde byl na programu po dva všední dny. Šli jsme až v ten druhý den. V ústřety nám vyšel vedoucí kina Hugo Hora a oznámil změnu: bude se promítat americký muzikál *My Fair Lady!* Nešlo o zádrhel technický, nýbrž „recepční“: předchozího dne přišlo na *V zelených pahorcích* asi 44 diváků, což ani tenkrát nebylo málo. Během projekce jich ale část zhnuseně odešla, neboť se jim děj zdál nepřiměřeně krutý. Rozumí se, že se tím Brebanův debut stal pro nás ještě žádoucnějším a hledali jsme s tatínkem jakoukoli příležitost, jak jej přece jenom zhlédnout. Ta se naskytl ve čtvrtek 15. února 1973 v 19.30 hodin v periferním kině Sokolovo v brněnské čtvrti Obřany. Přijeli jsme tam, v sále nás sedělo asi šest včetně paní uvaděčky. Film měl nádherné barvy, strhující rytmus, vzrušující děj, tetelil se horským vzduchem a v drobných maličkostech,

21 Ve zvládnutí řemesla pomáhal Brebanovi z pozice druhého režiséra tehdy rovněž málo zkušený, přece jen však vyškolený Constantin Vaeni.

22 RACOVICANU, A.: *Printre colinele verzi*, Cinema 8 (1970), č. 8, s. 4.

23 *Printre colinele verzi*, Cinema 9 (1971), č. 4, s. 21–24.

24 BREBAN, N.: *De ce am făcut film?*, Cinema 9 (1971), č. 4, s. 23.

25 RÎPEANU, B. T., op. cit., s. 40.

26 CĂLIMAN, C.: *Istoria filmului românesc 1897–2000*. București 2000, s. 234.

27 LAZĂR, I.: *Cannes-ul românilor 1946–2010*. București 2010, s. 86.

28 CARANFIL, T.: *Dictionar de filme românești*. București – Chişinau 2003, s. 173.

29 CĂLIMAN, C., op. cit., s. 395.

jako byly muškáty v oknech domů, jsme důvěrně poznávali Rumunsko, jak jsme si je pamatovali z letních cest. Bylo mi jasné, že vidím jeden z nejučvatnějších filmů svého života. Při odchodu ze sálu se uvaděčka omlouvala: „No co, aspoň jsme se podívali na pěknou krajinu...“ V březnu 1979 jsem jako dramaturg Filmového klubu Brno využil možnost nasadit film *V zelených pahorcích* do kina Světozor, sepsal jsem k němu lákavou popisku,³⁰ takže přišlo docela hodně lidí – ale zážrak se neopakoval: kopie během dlouhého nepromítání ztmavla, zeleň zešedla, příběh ztěžkl, zůstaly dlouhé a únavné dialogy, publikum se nudilo. Film mi však náhle, se svou přehlídkou všemožných krutostí a policejních výslechů, připadal jako alegorie režimu, o němž jsme už v tu dobu věděli, že byl despotický.

Pozdější zkušenosti s dalšími rumunskými filmy předtuchu potvrdily. Když se k nám dostaly další adaptace literární klasiky, například *Glissando* (1982) podle Cezara Petresca nebo *Jakob (Iacob)*, 1988) podle Gea Bogzy, oba v režii Mircei Daneliucia, bylo v nich poselství o diktatuře, všemocné absurditě, špiclování a fatalitě lidského osudu čitelné na první pohled – ale také na ně u nás už skoro nikdo nechodil. Musela po roce 2001 přijít opravdová nová vlna, aby se rumunské filmy vrátily na scénu jako hity artových kin, mezinárodních festivalů a přehlídek. Noví autoři odmítli alegorický a symbolický jazyk svých učitelů a kultivují pomalý, minimalistický realismus; líné plynutí banálního a viditelného, v němž se však (opět) dějí ty nejstrašnější věci.

30 „...ryze autorský film, fascinující krásou, neklidem, krutostí a poezií. (...) Strhující film se vyznačuje filozofickou hloubkou, smyslovou intenzitou, přesným vystižením reálného prostředí, sugestivním dávkováním drastických scén a baladickým využitím přírodní scenérie. Myšlenková složitost a agresivní forma díla klade velké nároky na diváka.“ (FK Brno, březen duben 1979, s. 3).

RESUMÉ

Green Hills of Romania

The end of the sixties was a golden era for the reception of Romanian films in Czechoslovakia, thanks to a special and relatively independent position of Romanian Communist Party in the Eastern Block. Historical epic movies as *Dacians* directed by Sergiu Nicolaescu or the adventure haidouk films of Dinu Cocea were among the major box-office hits of the period. But the art cinema movement was only beginning in Romania at that time. Some changes came with a new generation of the seventies – ironically at the same time with the publication of the infamous „July theses“ (1971) written by the dictator Nicolae Ceaușescu, which were connected with a new and harder line in propaganda, culture and education. One of the ways how to create relatively good films in the system of control was to adapt important works of national literature. That was the starting point of *The Stone Wedding* (1971) and *Spirit of Gold* (1974) – the debut films of Mircea Veroiu and Dan Pița inspired by short stories of Ion Agărbiceanu. The spectator's pleasure came from two main sources in these four stories: music and singing of Dorin Liviu Zahaia and a special common space of streets, people, animals, things, and locations that was close to mystical Mioritic Space of Romanian spirituality. Another example of using literature for subverting meanings was the first and last film directed by a successful writer and important Party member Nicolae Breban *Among the Green Hills* (1971), shown in the competition of Cannes Film Festival, but later banned because of Breban's ideological nonconformity. *Among the Green Hills* is an adaptation of Nicolae Breban's novel *Sick Animals* – a crime story about three mysterious murders committed in a small woodworking town. The film could be read as a metaphor of various kinds of violence. The parable line of Romanian art house cinema was about to start at the beginning of the seventies, but later became a strong current based on national literature and representing the real experience with dictatorship in an allegorical way.