

Rozhovor

Z ŽÁNROVÝCH FILMŮ
JSME NADŠENÍ NEBYLI

Rozhovor s Vioricou Bucurovou

Mircea Dan Duță

Viorica Bucurová (1946–2011) byla rumunská filmová kritička a vědkyně; studovala na bukureštské Národní univerzitě divadelního a filmového umění (UNATC), kde do letošního roku přednášela. Pracovala v Rumunské televizi a věnovala se pořadům o kinematografii; nejznámější byly *Plátno* (Ecranul), *Dějiny němému filmu* (Istoria filmului mut) a *Gala animovaného filmu* (Gala a desenului animat, 1974–1992). Souběžně spolupracovala s časopisy *Cinema* a *CDC* (Caiet de documentare cinematografică) a po roce 1989 s časopisy *ProCinema*, *Noul Cinema* atd. Předsedala také Asociaci rumunských filmových kritiků a vědců při Svazu rumunských filmařů. Následující rozhovor z letošního léta je pravděpodobně poslední výpověď, kterou poskytla; zemřela po těžké nemoci 22. srpna 2011.

Rumunským režisérům se od šedesátých let dařilo natáčet úspěšné žánrové snímky, které se těšily značné popularitě, mimo jiné i v Československu. Jak lze tento zázrak vysvětlit?

O žádném zázraku nemůže být řeč! Šlo o politickou souvislost. V letech 1963–1964 se Rumunsko začalo distancovat od Sovětského svazu – nezapomeňme, že se pak odmítlo podílet na likvidaci pražského jara – a sbližovat se se Západem; tato tendence pokračovala i později. Díky těmto změnám se do Rumunska začaly dovážet západní, hlavně francouzské, italské a americké filmy, které se promítaly jak v kinech, tak v televizi. Mnohé z nich byly filmy žánrové, úspěšné u publika, nebo televizní seriály jako *THE SAINT* či *IVANHOE*. Současně byli do Rumunska zváni významní zahraniční režiséři René Clair, Bernard Borderie či Robert Siodmak, kteří u nás natáčeli v koprodukcí nebo s využitím služeb a lokací žánrové filmy: *GALANTNÍ SLAVNOSTI*, *SEPT HOMMES ET UNE GARCE*, *BOJ O ŘÍM*, čili filmy „pláště a dýky“ a historické superprodukce. Spolupracovali na nich rumunští režiséři, architekti, scenáristé, herci, kameramani, technici, pro něž to znamenalo skutečnou školu žánrového filmu. Ovšem nejen pro ně, ale i pro publikum, které takové filmy začalo vyžadovat.

Měla na tento proces vliv tržní poptávka ze strany socialistických zemí?

Vyloučit to nemohu, ale myslím, že tato poptávka začala působit až později.

Rumunské filmy dosahovaly vysokého stupně profesionality v bojových a bitevních scénách...

Jako filmoví kritici jsme z takových filmů a scén moc nadšení nebyli. Dobové recenze vyznívaly dost záporně. Věděli jsme, že se tyhle masové scény natáčejí s pomocí ministerstva obrany a ministerstva vnitra, což vlastně bývalo napsáno i v titulcích. Hodnotili jsme tyto snímky v mezinárodním kontextu, ve srovnání s nejlepšími světovými filmy tohoto žánru, a viděli jsme v nich leda nešikovné napodobeniny, nikoli něco originálního. V té době jsme obdivovali spíše umění a styl takového Miloše Formana, Jiřího Menzela, Ivana Passera, Věry Chytilové a jiných autorů české nové vlny, potom filmy Andrzeje Wajdy, Jerzyho Kawalerowicze a Miklóse Jancsóa.

Inspirovali se rumunští tvůrci při tvorbě žánrových filmů příklady ze zahraničí?

Zcela jistě. Kirk Douglas, coby hvězda filmu SPARTAKUS, byl tehdy pozván do Rumunska, a Jean Marais, známý ze snímku VE SLUŽBÁCH KRÁLE, byl hvězdou filmu SEPT HOMMES ET UNE GARCE, který ve studiu Buftea natočil Bernard Borderie, autor filmů o Angelice a rytíři Pardaillanovi.

O buftejském studiu se mluvilo jako o „Hollywoodu východu“; natáčely se tu nákladné filmy, jejichž rozmach neměl v této části Evropy konkurenci. Jak bylo něco takového možné v socialistickém státě?

Ateliérový komplex Buftea byl postaven a vybaven v letech 1950–1959. Podle oficiálních údajů činila rozloha celého areálu 16 hektarů, na nichž bylo možné stavět velké dekorace, ulice, náměstí a podobně; bylo tam pět krytých hal, z toho dvě na ploše 660 m² a s výškou stropu 11,5 metru, exteriérová plocha, bazén 41 m², nicméně bylo k dispozici též veliké Snagovské jezero. Dále zvuková, postsynchronní, hudební a mixážní studia, střizny, promítací sály a laboratoře: zpočátku se natáčelo na materiálu ORWO, který byl pak nahrazen kvalitnějším Eastmanem. Každopádně šlo o komplexní a na svou dobu moderní technické vybavení. Podnět ke stavbě dalo stranické a státní vedení, konkrétně tehdejší generální tajemník komunistické strany Gheorghe Gheorghiu-Dej, jehož dcera Lica Gheorghiová si přála být filmovou herečkou. Mimochodem ji v roce 1962 musel režisér Lucian Bratu obsadit do jedné z hlavních rolí ve filmu ODVÁŽNÝ, což byl první pokus v rámci projektu „národní epopoje“. Později Bratu přiznal, že se díky tomu dostala do Buftey další, ještě výkonnější aparatura. Jsem přesvědčená, že za podobné politické podpory a s analogickým technickým vybavením by se stejně kvalitní snímky natáčely ve většině socialistických zemí.

Jak buftejské studio fungovalo a jak byla realizace žánrových filmů z nejvyšších míst kontrolována?

Vládla tu specifická byrokracie, typická pro komunistické režimy. Kroky k natáčení, nejen žánrového filmu, byly následující: scénář se nejdříve odsouhlasil – nebo ne – v jedné z pěti produkčních skupin, kterou režisér požádal o spolupráci. Pokud skupina žádné námítky neměla, šel scénář

nář na specializované oddělení ministerstva kultury a socialistického vzdělávání; následně, v případě kladné odezvy, před ideologickou komisí ústředního výboru strany, která zkoumala ideový obsah scénáře a jejíž souhlas měl zásadní význam. Pokud tato komise projekt schválila, mohl jít film do výroby. I během natáčení byl však režisér podroben kontrolám: natočený materiál musel pravidelně ukazovat různým, opět hlavně ideologickým výborům. V případě velkofilmů se věci hodnotily také z hlediska finančního, tedy zda je pro stranu a vládu z propagandistického hlediska výhodné, aby se do filmu investovala velká suma peněz.

Jakým způsobem bylo zajišťováno, aby interpretace dějin v historických filmech byla v souladu s oficiálním výkladem?

Národní epopěj byla považována za záležitost vysokého státního a národního zájmu. V rámci této epopěje, která obsahovala poměrně vysoký počet jednotlivých filmů, měl být kladen důraz na boj za nezávislost Rumunska, na románský původ Rumunů, na odlišnosti vůči slovanské a balkánské kultuře, což byly teze stále častěji zmiňované v proslovech Nicolae Ceaușesca. Pravidla a argumenty byly sporné a nejasné, ale kontrola byla velice přísná. Nejdůležitějším základem byly scénáře, které musely být odsouhlaseny přímo Stranou. Filmy byly cenzurovány, repliky nebo celé scény se vyhazovaly a scénáře se přepisovaly ve stranických kancelářích a zejména v sídle ústředního výboru. Jednou z Ceaușescových oblíbených historických osobností byl valašský kníže Michal Chrabrý. Film o něm, který se tak přímo jmenoval,¹⁾ se natáčel v roce 1969, ale když jeden z jeho herců Septimiu Sever uprchl do zahraničí, přikázal Ceaușescu, aby byl o stejné osobnosti a tematice natočen další film, který musel být ještě vlastenečtější a vznikl pod ještě silnější stranickou kontrolou – jde o snímek BUZDUGANUL CU TREI PECETI (Palcát se třemi pečeti). Dialogy ve filmech často citovaly výroky z Ceaușescových proslovů.

Například?

Věta, že „hajduci bojovali za národ a národ to vždycky věděl“ zazněla v ÚNOSU PANEN a POMSTĚ HAJDUKŮ, fráze o Rumunech, kteří vědí, že patří k témuž národu, se objevila v POSLEDNÍ KŘÍŽOVÉ VÝPRAVĚ. „Nepřetržitý boj rumunského národa za nezávislost Rumunska“ byl truismem, který jsme slyšeli snad v desítkách propagandistických filmů. Ve VÝZVĚ NA SOUBOJ zazněla Ceaușescova oblíbená zmínka o rozdílech mezi rumunským a sovětským komunismem, obecněji mezi Rumuny a Rusy. „Nevím přesně, co znamená bolševik,“ říká ve filmu komisař Moldovan – Sergiu Nicolaescu. „Asi to bude něco ruského. Jedno přece jen vím – komunisté jsou jediní, kteří chtějí v této zemi skutečně něco změnit. A proto je podporuji.“

Nakolik bylo možné v žánrové torbě prosadit vlastní autorskou vizi?

Myslím, že více než svými režiséry byly tyto filmy ovlivněny hvězdami, které v nich hrály. Nešlo tedy ani tak o režisérskou, jako o hereckou autorskou vizi, uskutečněnou osobním hereckým stylem každého z proslulých a oblíbených protagonistů. Jejich šarm a show, které předváděli ve filmech, do jisté míry kompenzovaly v očích veřejnosti falešnost a povrchnost scénářů. Jinak bylo

1) V Československu byl film Sergia Nicolaesca MIHAI VITEAZUL uveden pod názvem POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA.

pro režiséra prakticky nemožné prosadit autorskou vizi, která by nebyla v souladu se zásadami socialistické společnosti.

Domníváte se, že lze některé žánry kultivované ve studiu Buftea považovat za žánry národní, typicky rumunské?

Hajducké filmy představovaly místní tradici ještě z meziválečného období – už v roce 1929 měl premiéru první IANCU JIANU a brzy po něm HAIIDUCII. Hajducká série natočená za komunismu se pokusila na tuto tradici navázat. Usilovalo se také o archaické zabarvení těchto snímků: do replik a dialogů vkládal scenárista Eugen Barbu plno starých, pokud možno ryze rumunských slov – nikoli třeba slovanského, maďarského či tureckého původu; podobně „starorumunskou“ atmosféru měly sugerovat kostýmy, dekorace a hudba. Brzy se však z této série staly typické filmy „pláště a dýky“ nebo jednoduše dobrodružné či akční filmy; někteří je dokonce nazývali rumunskými westerny. Mimochodem, lze jen těžko hovořit o „národních žánrech“, snad s výjimkou westernů, které André Bazin spojoval výslovně s americkou kinematografií.

Je nápadné, jak velký počet režisérů se natáčení žánrových snímků věnoval; historické epopeje například natáčeli Sergiu Nicolaescu, Mircea Drăgan, Gheorghe Vitanidis, Doru Năstase, taktéž u hajducké série se vystřídalo několik režisérů.

Rumunští režiséři nebyli specializováni na žánrové snímky ani na nějaký typ či druh filmů. Pracovali podle toho, kdo se v daný moment těšil oblibě ze strany režimu, v Bufteji či v očích veřejnosti. Například Mircea Drăgan natáčel sérii o zlodějích a příslušnících Bezpečnosti KRIMINÁLKA ZASAHUJE poté, co vytvořil socialistickorealistické filmy o sociální nespravedlnosti za kapitalismu (ŽÍZEŇ, KATASTROFA, GOLGOTA) a historické snímky jako TRAJÁNŮV SLOUP. Pokud byla nějaká série úspěšná a pokračovalo se v ní, mohlo dojít k různým nepředvídatelným zvratům. Dinu Cocea, který tuto sérii inicioval, opustil zemi a usadil se ve Francii. Scenáristé následně příběh přeformulovali, spojili ho s evropským revolučním rokem 1848, zápletku se stávala čím dál fantasknější a prapodivnější, připomínala Grand-Guignol. Takřka se však nezměnilo herecké obsazení, zůstali například Florin Piersic, který se z hajduka stal dobrodruhem, a Marga Barbová. Nastoupily také nové módní tváře a hlavně skupina kaskadérů na skutečně vysoké profesionální úrovni. Novou sérii těchto filmů – SKALNÍ CESTA, ZLATÁ RŮŽE, VZPOURA PODSVĚTÍ, STŘÍBRNÁ MASKA, NÁHRDELNÍK, ZA VŠECHNO SE PLATÍ – museli samozřejmě natáčet jiní režiséři: Doru Năstase, Gheorghe Vitanidis a Mircea Moldovan. Ale scenárista Eugen Barbu zůstal na svém místě, dobrodružný žánr se nezměnil, proto si veřejnost tyto změny téměř neuvědomovala.

Měly rumunské žánrové filmy své fanouškovské zázemí?

Fanoušci se projevovali nejenom četnými aplausy, ale také psaním obdivných dopisů oblíbeným hercům a žádostmi o autogramy. Teenageři napodobovali způsob, jímž Florin Piersic v roli Mărgelata vyplivoval semínka slunečnice, hlášky ze série o komisaři Moldovanovi se staly součástí běžného jazyka a dodnes jsou citovány na internetových blozích.

Ve filmovém průmyslu se často projevují korupce a osobní zájmy. Víte o něčem takovém v činnosti buftejského studia?

Stranické vedení některé autory evidentně favorizovalo. Byli to třeba režiséři Sergiu Nicolaescu nebo Gheorghe Vitanidis. Také scenáristé Eugen Barbu, který byl členem ústředního výboru komunistické strany, a Titus Popovici, jenž byl poslancem Velkého národního shromáždění. Tlaky ze strany vlády a ÚV RKS určovaly, kdo, co a jak bude psát či natáčet. Na druhou stranu byli Eugen Barbu a Titus Popovici nejen scenáristé, ale i cenění spisovatelé. Nicméně existovali i další talentovaní spisovatelé a scenáristé, kteří nemohli tvořit ani dělat filmy. Opravdové politické tlaky určovaly spíše to, co se dělat nemělo, anebo co se mělo zcenzurovat. Dramatické situace nastávaly nikoli v případě těchto komerčních žánrových snímků, ale u filmů autorských, které se pokoušely sdělit nějaké poselství. Skuteční autoři jako Lucian Pintilie byli silně cenzurováni a dokonce vyhnáni ze země, vizme případ REKONSTRUKCE.

Tvrdí se, že některé filmy či série byly vlastně „rodinnými podniky“.

To je pravda. Někdy byl takový případ zneužitím pozice, jindy to paradoxně znamenalo přínos pro film. Mircea Drăgan obsadil do jedné z hlavních rolí neznámou mladou herečku, která disponovala obrovskou a jedinou výhodou: byla to jeho manželka, Ioana Drăganová. Scenárista hajducké série Eugen Barbu také prosadil svoji choť do svých filmů, ovšem Marga Barbová byla v té době již docela známým jménem našeho filmu a divadla a měla za sebou mimo jiné výborné shakespearovské role. To, že Eugen Barbu psal své scénáře přímo pro ni, sérii jen obohatilo a dodalo postavám specifické zabarvení.

Lze v případě rumunské kinematografie hovořit o hvězdném systému?

Ano, někteří herci se skutečně stali hvězdami v Rumunsku, a jak se zdá, také v cizině. Ovšem nelze hovořit o star systému v hollywoodském stylu. Buftea žádné hvězdy nevyráběla. Herci získávali tuto pozici časem, opakovaným výskytem ve filmech a v televizi a jejich hvězdný status se potvrdzoval diváckým úspěchem. Šlo o kombinaci talentu, štěstí a charismatu.

Existoval tlak, jakkoli motivovaný, aby do hlavních rolí byl obsazen ten či onen?

Jistě. Například do hlavní role zbojníka Amzy ve filmu HAJDUCI byl obsazen Ion Besoiu. Ve druhém díle ÚNOS PANEN se jeho představitelem najednou stal Emanoil Petruț, načež ve čtvrtém ANGEL A SEDM KONÍ hlavní roli definitivně dostal Florin Piersic. Když se stal hlavní hvězdou hajduckých filmů, měl už jméno; debutoval v francouzsko-rumunské koprodukci BARAGANSKÉ BODLÁČÍ, kterou společně režírovali Louis Daquin a Gheorghe Vitanidis podle stejnojmenného románu Pannaita Istratiho. Po tomto filmu byl Florin Piersic „krásným rytířem“ rumunské kinematografie, ale hvězda se z něj stala až po rolích z hajducké série. Byl preferován coby protagonista s „mezinárodnější“ fysiognomií, s tím, jak se původní žánr rumunského původu začal podobat rozšířenému žánru „pláště a dýky“. Důležitá byla jeho popularita a „ryze rumunský“ vzhled. Tím lze mimo chodem vysvětlit, proč se mohl přemístit z této série do následující, o dobrodruhu Mărgelatovi.

A jak byste charakterizovala místo herce Sergia Nicolaesca? Mnozí režiséři vytvářejí ve svých filmech epizodní role a dávají jim tím cosi jako autorský podpis. Nicolaescu však ve filmech, které režíroval, vytvořil řadu rolí hlavních.

Samozřejmě, Nicolaescu není Hitchcock. Jemu nestačí být přítomen v obraze několik vteřin; ve většině svých filmů se objevuje v trojím vtělení jakožto scenárista, režisér a herec. Orson Welles to také dělal, ale rozhodně lépe. Tato tendence k monopolizaci filmu a obrazu se poprvé projevila v prvním díle „komisařské“ série S ČISTÝMA RUKAMA, k němuž napsali scénář Titus Popovici a Petre Sălcudeanu. Komisař Miclovan, jehož ztělesnil Nicolaescu, nebyl ovšem sám: měl parťáka, komisaře Romana, kterého hrál Ilarion Ciobanu. Na konci tohoto prvního filmu scenáristé komisaře Miclovana zlikvidují a ve druhém díle POSLEDNÍ NÁBOJ se už objevuje pouze komisař Roman. V důsledku toho pro třetí snímek KOMISAŘ OBVIŇUJE napsal scénář sám Nicolaescu. Vymyslel si pro sebe novou postavu komisaře Moldovana, kterého samozřejmě také hrál a který pokračoval ve stylu komisaře Miclovana. Na druhé straně původní scenáristé Popovici a Sălcudeanu pokračovali ve variantě s komisařem Romanem; tyto další filmy – BOJ PROTI STÍNŮM, DEPARTE DE TIPPERARY a ÚPLNĚ SÁM – režíroval pak někdo jiný, a to Manole Marcus. V podstatě si myslím, že se režisér Nicolaescu přizpůsobuje svým postavám a že scénář bývá podroben tomuto účelu, což se může líbit publiku, ovšem nikoli kritikům.

Byly komisařovy příběhy plánovány jako série od samého počátku?

Původní záměry scenáristů Tita Popoviče a Petra Sălcudeana nejsou známy. Sergiu Nicolaescu tvrdil v jednom rozhovoru, že oba scenáristé navrhli jemu, ale také režisérům Manolemu Marcusovi a Iulianu Mihovi realizovat sérii policejních filmů. Z faktu, že na konci prvního snímku S ČISTÝMA RUKAMA komisař Miclovan zemřel, lze usoudit, že autoři nebyli rozhodnuti, jak dál, a čekali na reakci stranických a státních orgánů.

Můžete porovnat rumunský filmový průmysl v šedesátých a sedmdesátých letech s tím, co se děje dnes?

Jde o zcela jiné podmínky. Tehdy byl stát hlavním a jediným producentem, který investoval mnoho prostředků do různých národních epopéjí, nyní je hodně nezávislých producentů, pro něž je největším problémem rozpočet. Za socialismu zajímala režiséra více cenzura než divácký úspěch. Filmy se distribuovaly automaticky podle plánu; vše bylo centralizováno ve státním systému produkce, distribuce a předvádění. Pokud se snímek do kin nedostal, nebylo to kvůli jeho diváckému neúspěchu nebo že by nenašel distributora, ale protože ho cenzura zakázala. Dnes o všem rozhoduje marketing, vražedné kritérium tržeb. Nynější rumunská nová vlna dosahuje svých úspěchů na festivalech a u kritiky minimalistickými filmy ze současnosti, s malým počtem postav v omezených lokacích. Nikoho nenapadne natáčet historické filmy, snad s výjimkou Naeo Caranfila a jeho snímku RESTUL E TACERE. Z buftejského studia se staly ateliéry na výrobu zábavných pořadů komerčních televizí.