

Články

NASILIE – SILEDŽIJSTVO – TIRANIE!

Poznámky k jedinému exilovému filmu

Luciana Pintilieho

Jaromír Blažejovský

„Nebyl jsem nikdy klasickou obětí Securitate. Byl jsem královským exulantem, *privilegovaným* disidentem,“ prohlašuje Lucian Pintilie o svém působení mimo vlast v letech 1973–1989.¹⁾ Hned na počátku tohoto intervalu natočil v tehdejší Jugoslávii svůj jediný exilový snímek PAVILÓN č. 6. V následujícím textu se pokusíme objasnit některé okolnosti tohoto (nikoli ojedinělého) případu, kdy filmař z jisté země sovětského bloku našel útočiště v jiné zemi, kde rovněž vládla komunistická strana;²⁾ nabídneme též interpretaci zmíněného filmu jako podobenství o totalitě.

Královský exil

Pintilieho exilová pouť začala skandálem s inscenací Gogolova *Revizora* v bukurešťském divadle „Bulandra“ (premiéra 23. září, reprízy 26. a 28. září 1972), jejíž uvádění bylo, údajně po protestu ze sovětského velvyslanectví, zakázáno.³⁾ Exemplární aférou

1) Lucian P i n t i l i e, *Bricabrac*. București: Humanitas 2003, s. 353.

2) Srov. slovinský exil Františka Čápa, chorvatský film Vojtěcha Jasného *GOSPODICA* nebo paradoxy českého působení Rangela Valčanova: jeho politická alegorie *EZOP* (1970), realizovaná v bulharsko-české koprodukcí (dohodnuté ještě před invazí spojeneckých armád), byla opatřena českým dabingem, načež ji postihl zákaz uvedení v československých kinech. Přesto mohl Rangel Valčanov natočit ještě dva české filmy: *TVÁŘ POD MASKOU* a *ŠANCE*, které v československých kinech premiéru měly, ale jejich distribuce byla brzy utlumena. Pražské roky Rangela Valčanova ovšem nelze nazvat exilem.

3) V sobotu 30. září, kdy se mělo konat další představení, uveřejnil ústřední orgán Rumunské komunistické strany *Scînteia* (Jiskra) oficiální stanovisko: „Značný počet diváků se obrátil na Radu socialistické kultury a vzdělávání, aby vyjádřil protest a nespokojenost vůči způsobu, jímž byla na scéně Divadla Lucie Sturdzy Bulandrové uvedena hra N. V. Gogola *Revizor*. Režie a úprava této hry překrucují dílo velkého dramatika, což je přístup neslučitelný s úlohou rumunského divadla jako tribuny reprezentující autentické národní a univerzální kulturní hodnoty. Výbor Rady socialistické kultury a vzdělávání se rozhodl inscenaci stáhnout a zakázat její představení v této úpravě na všech dalších scénách v zemi a učinit taková opatření, aby podobné projevy již neměly místo v kulturním životě Rumunska.“ (L. P i n t i l i e, c. d., s. 13.) Consiliul Culturii și Educației Socialiste byl orgán bez-

tak vyvrcholil politický obrat, neoficiálně označovaný jako „malá kulturní revoluce“: po návštěvě Číny a severní Koreje v létě 1971 vyhlásil Nicolae Ceaușescu tzv. červenové teze, deklarující zostření stranické kontroly nad veškerým ideologickým, vzdělávacím, mediálním a uměleckým životem země.

Již v předcházejících letech míval Pintilie jako filmař potíže: po úspěchu debutu *V NEDELI V 6 RÁNO* chystal adaptaci novely Mihaila Sadoveana *Sekera*,⁴⁾ která je prozaickou variací na folklórní baladu o jehničce (*Miorița*), v níž někteří rumunští literáti spatřovali svrchovaný výraz národní povahy a duchovnosti.⁵⁾ Podle Pintilieho bylo na přípravné práce vynaloženo 800 000 lei.⁶⁾ O dva roky později natočil *SEKERU* režisér Mircea Mureșan v rumunsko-italské koprodukcii. Lucian Pintilie dnes prohlašuje, že mu tento film „byl ukraden ještě před odchodem do exilu“.⁷⁾

Po zákazu inscenace *Revizora* režim zastavil i další nejbližší Pintilieho projekty: filmovou adaptaci povídky Antona P. Čechova *Pavilón č. 6* a inscenaci Čechovova *Racka* pro Národní divadlo v Bukurešti. Securitate předala režisérovi cestovní doklad („pas se zvláštními výsadami, který mi dovolil pracovat 17 let na Západě, zatímco se mí kolegové z jiných socialistických zemí utápěli v alkoholismu nebo celé roky usilovali o získání pasu“).⁸⁾ Čas od času bylo třeba nechat si platnost dokladu prodloužit na rumunské ambasádě, jejíž úředníci prý byli úslužní nebo arogantní podle toho, jak se zrovna vyvíjely vztahy mezi Ceaușeskem a Západem.⁹⁾

Pintilieho cesta vedla nejprve do Bělehradu, kde na pozvání tamější televize dostal příležitost realizovat svůj *PAVILÓN č. 6*. Do roku 1990 vytvořil ve Francii, USA a Velké Británii přes dvacet divadelních inscenací, z nichž zvláštní proslulosti dosáhla *Turandot* podle Carla Gozziho a Giaccoma Pucciniho v pařížském Théâtre National de Chaillot (1974) s účastí liliputánů. Po sedmi letech byl Pintilie pozván zpět do vlasti, aby v produkční skupině (*casa de filme*) č. 1 studia Bufta natočil adaptaci klasické frašky Iona Luky Caragiala *Když se slaví karneval*, kterou již v roce 1966 inscenoval na scéně divadla „Bulandra“. Tuto epizodu své kariéry ironicky nazývá *flirtem*,¹⁰⁾ když výsledný opus *DE CE TRAG CLOPOTELE, MITICĂ?* neprošel v červnu 1981 schvalovacím řízením (premiéry se dočkal až v říjnu 1990). V dopise adresovaném tajemníkovi ÚV RKS Ilie Răduleskovi, zodpovědnému za sféru kultury, si Pintilie 22. srpna 1981 postěžoval nejen na zákaz tohoto filmu, ale také na fakt, že zprávy o jeho zahranič-

prostředně podřízený politbyru, měl pravomoci ministerstva, kontroloval média i uměleckou tvorbu a fakticky vykonával funkci cenzury. „...rozhodnutí o zákazu inscenace bylo přečteno v televizních zprávách ve 20 hodin, se slavnostní pochmurností, jako by se oznamovala nějaká přírodní kalamita nebo vyhlášení války,“ vzpomínal po letech Pintilie (tamtéž, s. 352).

4) Česky pod názvem *Čakan* v překladu Otakara Jirouše, 1957.

5) Srov. Mircea Eliade, *Od Zalmoxida k Čingischánovi*. Praha: Argo 1997, s. 191–214.

6) L. P i n t i l i e, c. d., s. 331.

7) Z písemné odpovědi na dotaz autora článku, 14. 3. 2008. Podle Tudora Caranfila (*Dictionar de filme românești*, București – Chișinău: Litera Internațional – Litera 2003) adaptaci Sadoveanovy novely původně inicioval Liviu Ciulei s Annou Magnaniovou v hlavní roli.

8) L. P i n t i l i e, c. d., s. 352.

9) Tamtéž, s. 354.

10) Tamtéž, s. 367.

ních aktivitách, úspěších a podílu na francouzské kultuře jsou v rumunském tisku systematicky cenzurovány.¹¹⁾

Lucian Pintilie se poté vrátil ke svým divadelním aktivitám v Paříži. Mohl nadále pracovat v zahraničí a vracet se do vlasti, podobně jako jeho starší kolega Liviu Ciulei, jehož kariéru rovněž poznamenala kauza *Revizor*.¹²⁾ V lednu 1990 se Pintilie definitivně vrátil do Rumunska a přijal nabídku řídit filmový odbor ministerstva kultury; z této pozice mj. napomohl vzniku dokumentu režiséra Stereho Guley *PIAȚA UNIVERSITĂȚII* o antikomunistických demonstracích na Univerzitním náměstí z jara roku 1990 a jejich potlačení hordami horníků, které do Bukurešti povolal tehdejší prezident Ion Iliescu. Následovala tragikomedie *DUB*, s níž tehdy osmapadesátiletý Pintilie zažil triumfální filmařský návrat, když už ho někteří pro tuto profesi odepsali.¹³⁾ O svém mnohaletém odtržení od filmové režie hovořil s lítostí, ale smířlivě: „Filmy, které jsem nenatočil, budu dělat teď.“¹⁴⁾ Od svého návratu z exilu natočil Pintilie šest celovečerních snímků, jež byly všechny uvedeny v oficiálních sekcích canneského či benátského festivalu.

Pavilón č. 6

„Druhý den poté, co jsem byl v Rumunsku zakázán, mi jugoslávská televize prostřednictvím svého představitele Filipa Davida¹⁵⁾ navrhla, abych pro ni natočil adaptaci Čechova *Pavilónu* č. 6,“ vzpomíná Pintilie. „Film byl předtím odmítnut rumunskou produkční skupinou – existovalo jich pět – v jejímž čele působil jistý výborný spisovatel, který však už byl zdrcen svými dřívějšími zkušenostmi z vězení. Proto se ochotně podrobil jakémukoli požadavku strany.“¹⁶⁾ Scénář *PAVILÓNU* č. 6 propašovala

11) Tamtéž, s. 329–330.

12) Liviu Ciulei, scénický výtvarník, herec, filmový a divadelní režisér a mj. tvůrce jednoho z nejocetňovanějších rumunských filmů *REFLEKTOR SMRTI* (1964), byl v letech 1963–1972 uměleckým šéfem divadla „Bulandra“, poté na téže scéně pokračoval jako režisér (objevil se též v epizodních rolích několika filmů), v období 1980–1985 šéfoval Guthrieho divadlu v Minneapolisu (a pozval tehdy Pintilieho, aby tam inscenoval Čechovova *Racka* – 1983, Molièrova *Tartuffa* – 1985 a Ibsenovu *Divokou kachnu* – 1988) a poté přednášel na Columbia University, New York a New York University.

13) Znamý režisér žánrových filmů Sergiu Nicolaescu v anketě, zda existuje cosi jako rumunská filmová škola, v září 1991 o svém kolegovi prohlásil: „Když někdo udělá jen čtyři filmy, vzájemně naprosto odlišné, stěží se může stát vůdcem nějaké školy. Lucian Pintilie neměl na nikoho žádný vliv. Ani ho mít nemohl, protože sám nebyl dokonalý, ve filmování se prostě nenašel. Myslíte si, že kdyby byl býval rád natáčel filmy, měl by na Západě během minulých dvaceti let tak dlouhou filmařskou pauzu? Lucian Pintilie je skvělý divadelní režisér, který mimo jiné natočil čtyři filmy, z nichž jeden byl opravdu dobrý. Lucian Pintilie jako filmař nemůže být příkladem, podobně jako nemůže být vůdcem nějakého stylu Liviu Ciulei. Jediný jeho film, který přichází v úvahu, je *REFLEKTOR SMRTI*. Ale Liviu Ciulei také opustil kinematografii. Nikdo neopouští oblast, ve které se cítí dobře. Ti dva nejsou filmoví režiséři. Když hovořím o rumunské kinematografii, neberu je vůbec v úvahu.“ Lucian Ș t e f ă n e s c u, *Monologues about the Romanian School of Film. Moveast* 1992, č. 2, s. 150.

14) L. P i n t i l i e, c. d., s. 367.

15) Srbský spisovatel Filip David byl po několika desetiletí šéfredaktorem dramatického vysílání bělehradské televize.

16) Z písemné odpovědi na dotaz autora článku, 14. 3. 2008. Lucian Pintilie se zdráhá jmenovat svého generačního soupeřníka, spisovatele Alexandra Ivasiuka, odsouzeného na pět let vězení za účast

z Bukurešti do Bělehradu Dessa Trevison, reportérka londýnských *Timesů*.¹⁷⁾ Snímek byl natočen během tří týdnů v produkci TV Beograd na 16mm formát¹⁸⁾ a v létě 1973 uveden v programu XX. ročníku bilančního festivalu jugoslávské kinematografie v Pule, z formálních důvodů mimo soutěž (neboť televizní studia nebyla registrována jako filmoví producenti).¹⁹⁾ V roce 1978 se dílo objevilo na pulském festivalu podruhé, tentokrát v soutěži, zvětšené na 35 mm a zaštitěné koprodukcí s firmou Centar film Beograd. Slobodanu Perovićovi udělila porota Zvláštní Zlatou arénu za mužský herecký výkon in memoriam. Je pravděpodobné, že se Perovićova předčasná smrt stala jedním z důvodů, proč byl snímek po pěti letech nově upraven pro promítání v kinech: do titulkové sekvence byla aktuálně vstřížena jeho černobílá portrétní fotografie v černém rámečku.²⁰⁾ O rok později byl Pintilieho PAVILÓN č. 6 uveden v sekci Un certain regard na festivalu v Cannes a získal tam Cenu katolické poroty. V Československu, jedné z mála zemí, kam se film prodal (Pintilie připomíná, že vyšel také v USA na videokazetách),²¹⁾ byl zařazen do jarní premiérové kolekce pro filmové kluby na rok 1980 (s monopolem do 25. 9. 1988).²²⁾ Rumunské publikum se s filmem mohlo seznámit až při televizní premiéře 18. dubna 1995.²³⁾

Na rozdíl od Ivana Baladi, který ve své ARŠE BLÁZNŮ (natočené na Barrandově v roce 1970, ale dokončené a uvedené o dvacet let později) fabuli téže Čechovovy novely rozšířil o další dějové motivy, postupoval Lucian Pintilie při dramatizaci textu selektivně. Zatímco A. P. Čechov nejprve popisuje obyvatele pavilónu choromyslných, poté se věnuje osobní historii pacienta Ivana Dmitriče Gromova, a teprve v páté z devatenácti kapitol uvede na scénu doktora Andreje Jefimyče Ragina, Pintilie představí doktora hned v prvním záběru. Raginův výlet s poštmistrem Michaiilem Averjanyčem do Moskvy, Petrohradu a Varšavy je z vyprávění vypuštěn. Prostor zůstává omezen na doktorův byt, nemocniční dvůr, nemocnici, pavilón (s výhledem na novou budovu věznice), jednací síň městského úřadu, poštovní úřad (s výhledem na železniční nádraží) a kapli.

ve studentských nepokojích, které se odehrály v Bukurešti roku 1956. Alexandru Ivasiuc, jenž počátkem sedmdesátých let řídil ve studiu Buftea produkční skupinu č. 1, byl jedním z rumunských umělců, kteří zahynuli při zemětřesení 4. března 1977.

17) L. P i n t i l i e, c. d., s. 41.

18) Šlo o druhou ekranizaci této povídky v Jugoslávii, po snímku záhřebské televize PAVILJON BROJ VI, který v roce 1968 natočil režisér Joakim Marušić se Slavkem Šimićem v roli Andreje Jefimyče.

19) M. B. – A. J. Film + ostaci = TV-serija. *Studio* 1973, č. 487, s. 26.

20) Vynikající srbský herec Slobodan „Cica“ Perović, známý zejména z filmů „černé vlny“ (PROBUZENÍ KRYŠ, VRÁNY), ale i z partyzánského westernu MOST zemřel 2. května 1978 ve věku 52 let.

21) L. P i n t i l i e, c. d., s. 40.

22) „Byl to v podstatě omyl výběrové komise,“ vzpomíná Václav Březina, jenž tehdy pracoval v Ústřední půjčovně filmů. Podle Březinova svědectví se členové komise domnívali, že zakoupit adaptaci Čechovovy prózy bude záslužné; o režisérovi a jeho problémech nic nevěděli a ti pracovníci ÚPF, kteří se ve věci orientovali, zachovali mlčení. „Nějaká divná ruská klasika se soudruhům na ústředním ředitelství nepromítala – nikdo ji neviděl, a tak to v klidu prošlo.“ Z elektronické korespondence autora článku s Václavem Březinou, 19. 3. 2008. Podle tohoto svědectví byla v Jugoslávii vybrána k zakoupení (nikoli v tomtéž období) také GOSPODICA Vojtěcha Jasného: „...tam si jména režiséra při schvalování protokolu bohužel na ÚŘ všimli – na Filmexportu z toho měli dost zamotanou hlavu, protože tehdy se tam musela na místě podepisovat smlouva.“ GOSPODICA se k nám nedostala, ale byla tehdy uvedena do kin v Polsku.

23) Mircea D u m i t r e s c u, *O privire critică asupra filmului românesc*. Braşov: Arania 2005, s. 59.



*Správcova dcera Máša neboli „anděl strážný“
ve filmu PAVILÓN č. 6
Foto archiv*

Postavy odpovídají předloze, přibyl šestý pacient „na šestce“ a z jediné vypravěčovy věty²⁴⁾ vytvořil Pinitile symbolickou epizodní figuru – mlčenlivou holčičku-anděla, která doktora provází do nemocnice a zpátky, sleduje ho vědoucím pohledem, rozvěšuje po stromech sušící se obvazy a nakonec ho jako jediná „pozůstalá“ doprovodí do kaple. Doktorovy filozofické názory jsou představeny nejprve ve vnitřním monologu, později v rozpravách s Ivanem Dmitričem a Michaiilem Averjanyčem.

V mizanscéně film zčásti odpovídá komorní estetice televizního dramatu, ve zvukové, obrazové a stříhové kompozici však dosahuje mimořádně sugestivního výrazu. Má přes 260 záběrů, jejichž průměrná délka dosahuje 21 sekund. Lze je rozdělit na několik typů: jsou zde záběry-refrény, jednak statické, jednak dynamické, dále záběry-portréty, dialogy snímané klasickou figurou pohled-protipohled, sporadické detaily předmětů a několik složitějších kompozic, při nichž se pohybuje jak kamera, tak postavy, využívá se hloubka pole, přechází se z celku na detail nebo naopak a trvání takového záběru obvykle přesahuje minutu. Prvním záběrem-refrénem je pohled do dvora s tekoucí vodou; dvakrát následuje po záběru Andreje Jefimyče v posteli, potřetí, poté, co

24) „Malá správčova dceruška Máša, kterou doktor rád potkával v nemocničním sadě, od něho teď, když k ní šel, aby ji pohladil po hlavičce, z neznámého důvodu utíkala.“ Anton Pavlovič Čechov, Pavilón č. 6. In: Týž, *Případy z praxe*. Praha: Svoboda 1987, s. 116 (přel. Emanuel Frynta).

spatříme doktora, jak si čte a pije přitom vodu, je pointován tím, že doktor do obrazu vstoupí a zavře kohoutek. Jako dynamický refrén funguje opakující se doktorova pěší cesta do nemocnice a zpět v dlouhých „sledujících“ záběrech:²⁵⁾ v pozadí zahlédneme dva zřízence, jak vlečou várnici, na doktora zpravidla čeká malá Máša a po jistý úsek cesty jej ruku v ruce doprovází. Zlověstně zatíženým refrénem je pohled ze zamřížovaného okna pavilónu č. 6 na novou bílou budovu městské věznice; v popředí hoří oheň. Čechov zde mluví o hrozném ohni v dálce, „ve spalovně kostí“;²⁶⁾ v Pintilieho filmu vyvolává kombinace motivů mříží, baráku a věčného ohně asociaci holokaustu. Záběry-portréty se vyskytují v úvodu některých sekvencí (doktor v posteli), zneklidňujícím dojmem pak působí záběr-portrét ve chvíli, kdy vůbec poprvé a hned zblízka spatříme lékaře Chobotova: v beranici, s kožešinovým límcem, se zlým pohledem. Některé portréty jsou v montáži uplatněny jako refrény: drmolící a kývající se Mojsejka, tlustý mužik s šíleným úsměvem; v sekvenci závěrečné marné vzpoury, kdy napětí vrcholí, jsou portréty pacientů využity k rytimizaci a gradaci sekvence. Pintilie používá Ejzenštejnův princip „montáže atrakcionů“, Artaudova „divadla krutosti“, estetiku šoku a ošklivosti, když ukazuje, jak se tučný mužik kývá ze strany na stranu, sliní nebo krvácí po Nikitových úderech. Dívka Máša je snímána buď z dálky v pohybu, anebo zblízka, v rozměru portrétu, v souladu se svým andělským posláním jako ta, která mlčí a vidí.

První složitější kompozicí je doktorova úvodní cesta do nemocnice, sledovaná jízdou kamery (1' 30"); následuje čtyřicetivteřinový záběr z interiéru, kdy doktor prochází mezi pacienty a kamera si v pobočné chodbě najde vanu s záhadným biologickým obsahem; chvilkové zneklidnění skončí, když v nájezdu na polodetail rozeznáme, že jde jen o hromadu klíčících brambor. Sekvence druhé návštěvy v pavilónu č. 6, kdy dochází k zásadní debatě, při níž Ivan Dmitrič odhalí v doktorovi líného a změkčilého zahaleče, má ve svém středu déle než třiminutový záběr, při němž Ivan Dmitrič během svého výkladu pošle tlustého mužika spát, vstane, projde se po místnosti a znovu se přiblíží k Andreji Jefimyči. Složitější z hlediska mizanscény je bezmála dvouminutový záběr, jenž začíná pohledem na hlídače Nikitu, který pozoruje dění v pokoji strážným okénkem ve dveřích, připojí se k němu Chobotov, kamera využije rámu okénka k pohledu dovnitř pokoje, zaznamená vzrušený dialog Ivana Dmitriče s Andrejem Jefimyčem, odjede zpět a zachytí spokojenou výměnu gest mezi Nikitou a Chobotovem, jimiž se shodnou, že doktorovi nejspíš přeskočilo. Asi třiminutový záběr rozhovoru Andreje Jefimyče s poštmistrem Michailem Averjanyčem je přerušen prostřihem na mladého pracovníka poštovní stanice; odehrává se uvnitř kanceláře s telegrafem, mezi dvěma okny, z nichž za jedním, zamřížovaným, čekají v čekárně klienti (a Michail Averjanyč se od nich rázně oddělí stažením závěsu), zatímco za druhým vidíme železniční zastávku a koleje; na chodník náhle vyjde neklidný Andrej Jefimyč a kamera se nakrátko zvedne do mlžnaté dálky. V nejdelším záběru (4'25") jsme svědky doktorovy lidské

25) Pojmy „průměrná délka záběru“ (pocházející od Barryho Salta) a „sledující záběr“ přebíráme z článku: David B o r d e l l, Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu. *Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 5–28.

26) A. P. Č e c h o v, c. d., s. 138.



*Z pokoje choromyslných vidí Andrej Jefimych (Slobodan Perović)
novou budovu městské věznice*

Foto archiv

degradace: Nikita mu přináší nemocniční oděv a doktor si ho, za nehnutého pohledu kamery, pomalu obléká; vystavuje tak diváckému pohledu holou zadnici, kterýžto motiv jsme předtím mohli spatřit v koupací scéně s obézním mužikem.

V obrazech dominují studené tóny bílé, zelené, špinavě hnědé. Stejně důležitý jako obraz je zvukový doprovod. Exteriérovým záběrům dominuje temné, monotónní rytmické bušení na pozadí trvalého hukotu, jako když se transportuje struska na překladovém nádraží; kromě fyzického nepohodlí, které si má recipient smyslově prožít, evokuje tento stísnující zvuk blíže neobjasněnou mechaniku, jež může být mechanikou „průmyslové“ smrti.²⁷⁾ Jiným opakujícím se motivem je Mojsejkovo nutkavé rituální drmolání, které je slyšet i v úvodní titulkové sekvenci. Sporadicky zazní klasická hudba, jíž je vzdělaný Andrej Jefimych ctitelem.

Jako jsou v Dostojevského románech předpovězeny hrůzy nacismu a stalinismu, najdeme v Čechovově novele z roku 1892, inspirované spisovatelovým pobytem mezi trestanci na Sachalinu, modelovou charakteristiku společnosti založené na násilí (často se cituje autorova charakteristika hlídače Nikity, jenž patří „k těm prostoduchým, kladným, horlivým a tupým lidem, kteří mají ze všeho na světě nejradši

27) Ve filmu Carlose Saury ELIZO, MŮJ ŽIVOTĚ!, jenž byl natočen o čtyři roky později, evokuje podobné průmyslové bušení, pocházející z jatek, smrt.

pořádek, a jsou proto přesvědčeni, že ty dole je třeba mlátit²⁸⁾), na špiclování, zneužívání lékařské vědy, zavírání nepohodlných osob do zvláštních zón či psychiatrických ústavů. Pintiliemu stačilo tyto prvky jen nepatrně akcentovat: muž, který Andreji Jefimyči klade v budově městského úřadu záludně jednoduché otázky, charakterizovaný Čechovem jako „obtloustlý, bělovlasý doktor“²⁹⁾ připomíná ve filmu Lavrentije Beriju (holá lebka, pichlavý pohled, brejličky). Časté motivy dveří a oken opakovaně relativizují vztahy mezi prostorem uvnitř a venku, v internaci a na svobodě. V okamžiku vzpoury Ivan Dmitrič a Andrej Jefimyč v náhlém afektu buší na dveře s voláním: „To je siledžijstvo!“ (u Čechova: „Eto nasilije! Proizvol!“³⁰⁾, v českém překladu: „To je násilí! To je zvěř!“³¹⁾); kterýžto výkřik byl při uvedení v rumunské televizi v podtitulcích přeložen slovem: „Tiranie!“ Protilehlá budova věznice je nakonec vybavena světlomety, jejichž paprsky v noci ohledávají vnitřek pokoje choromyslných; motiv lze číst jako citát z filmu Livia Ciuleie REFLEKTOR SMRTI podle románu Livia Rebreanua *Les oběšených* (mám na mysli scénu, v níž jsou důstojníci rakousko-uherské armády v první světové válce po nocích zneklidňováni světlometem z nepřátelského vojenského stanoviště). Závěrečné sekvenci dává Pintilie kristovské konotace: doktorovu mrtvolu dva zřízenci vynesou z pavilónu, položí ji na káru a táhnou do jakési temné jeskyně, připomínající Boží hrob; doprovází je přítom Máša. Následně se ocitáme, v souladu s textem předlohy, v kapli, zřízenci stáhnou mrtvému použitelné části oděvu a nechají ho přikrytého splývajícím rubášem, čímž vzniká optický vjem připomínající iluzi levitace. „Tam ležel na stole s nezatlačenýma očima a v noci na něho svítil měsíc,“ píše Čechov.³¹⁾ Ve filmu je navíc přítomna andělská Máša, na místě anděla strážného či truchlící Marie Magdaleny.

Kritik Mircea Dumitrescu spatřoval ve filmu příbuznost s prózami Franze Kafky (o zfilmování jeho povídky *V kárném táboře* Pintilie také svého času usiloval) a Formanovým filmem *PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM*. „Lucian Pintilie nahrazuje ruský prostorem psychiatrie, uzavřeným prostorem, symbolem jakéhokoli netolerantního, totalitního režimu.“ Podle Dumitreska se zde prostor psychiatrie stává záminkou k průniku do temných, propastných zón, jako jsou afekty, psychika, lidské charaktery, podobné „theatru mundi“, v dvojznačném prostředí, kde snad ani nelze identifikovat, kdo je kat a kdo oběť, kdo skutečný šílenec a kdo politický vězeň.³²⁾ K tomu lze dodat, že Pintilieho adaptace neochudila látku ani o její existenciální rozměr meditace nad lidským životem a smrtí, ani o kritiku zpohodlnělého intelektuálního postoje, jenž někdy apatrně a s filozofickým zdůvodněním pohrdá rozdílem mezi svobodou a vězením, životem a smrtí, dokud jeho nositel tento rozdíl na vlastní kůži nezakusí.

* * *

*Za pomoc při získávání informací děkuji Mirceovi Danu Duțovi, Ph.D.,
řediteli Rumunského kulturního institutu v Praze.*

28) A. P. Č e c h o v, c. d., s. 69.

29) Tamtéž, s. 117 a 119.

30) Tamtéž, c. d., s. 140.

31) Tamtéž, s. 142–143.

32) M. D u m i t r e s c u, c. d., s. 59.

PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D. (1957)

Filmový publicista a odborný asistent FF MU,
zabývá se mj. kinematografiemi (post)socialistických zemí,
publikoval knihu *Spiritualita ve filmu* (CDK, Brno 2007).

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury,
FF MU, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; rbl@phil.muni.cz)

Pavilón č. 6

(Paviljon 6)

Centar film – Beograd, Televizija – Beograd (1973/1978)

Scénář a režie: Lucian Pintilie. **Námět:** Anton P. Čechov (stejnojmenná povídka). **Kamera:** Milorad Jakšić-Fando. **Střih:** Milica Políček. **Výprava:** Veljko Despotović. **Kostýmy:** Mira Čohadžić. **Zvuk:** Vuko Dabuško. 93 minuty.

Hrají: Slobodan Perović (Andrej Jefimych Ragin), Zoran Radmilović (Ivan Dmitrič Gromov), Slavko Simić (Michail Averjanyč), Pavle Vujisić (Nikita), Ljuba Tadić (Jevgenij Fjodoryč Chobotov), Stevo Žigon (člen městské rady), Drago Čuma (Mojsejka), Dušan Vujisić (vojenský velitel), Marica Popović, Ivana Šekularac, Dušan Poček, Mirko Bulović aj.

Další citované filmy:

Archa bláznů (Ivan Balada, 1970/1990), *De ce trag clopotele, Mitică?* (*Proč se dvoříš, Mitiko?*; Lucian Pintilie, 1981/1990), *Dub* (*Balanța*; Lucian Pintilie, 1992), *Elizo, mój živote* (*Elisa, vida mta*; Carlos Saura 1977), *Ezop* (Rangel Valčanov, 1970/1990), *Gospođica* (*Slečna*; Vojtěch Jasný, 1980), *Most* (Hajrudin Kravavac, 1969), *Paviljon broj VI* (*Pavilón číslo 6*; Joakim Marušić, 1968), *Piața Universității* (*Univerzitní náměstí*; Stere Gulea, 1991), *Probuzení krys* (*Buđenje pacova*; Živojin Pavlović), *Přelet nad kukaččím hnízdem* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*; Miloš Forman, 1975), *Reflektor smrti* (*Pădurea spânzuraților*; Liviu Ciulei, 1964), *Sekera* (*Baltagul*; Mircea Mureșan, 1969), *Šance* (Rangel Valčanov, 1971), *Tvář pod maskou* (Rangel Valčanov, 1970), *V neděli v 6 ráno* (*Duminică la ora șase*; Lucian Pintilie, 1965), *Vrány* (*Vrane*, Goran Mihić; Ljubiša Kozomara, 1969).

SUMMARY

NASILIYE – SILEDJISTVO – TIRANIE!

Notes on the Only Film in Exile by Lucian Pintilie

Jaromír Blažejovský

Radu Gabrea, Dinu Cocea, Mircea Veroiu, Mircea Săucan and other filmmakers left their native Romania during Ceaușescu's regime. Stage and film director Lucian Pintilie took refuge abroad after the scandal surrounding his production of Gogol's *The Inspector-General* in Bucharest's Bulandra theatre (1972). In the period of his "royal exile" (1973-1989), when he was able to travel freely on his Romanian passport, he created – apart from around two dozen stage productions – only two films: *WARD SIX* (PAVILJON 6) for TV Beograd, and *CARNIVAL SCENES* (DE CE TRAG CLOPOTELE, MITICĂ?, 1981) at the Buftea studio in Romania; this film was banned at the time and was not premiered until 1990. The adaptation of the Chekhov story *Ward Six* came about via an invitation from the editor of Belgrade television's drama department Filip David which came immediately after Pintilie was told he would not be able to film this screenplay at Buftea studio's Film House No. 1. The film was made on 16mm and was screened out of competition at the Festival of Yugoslav Feature Films in Pula in 1973. After the death of the lead actor Slobodan Perović, the work was adapted for 35mm and presented in competition in Pula (1978) and at Cannes in the section *Un certain regard* (1979). At this time it was purchased for distribution in Czechoslovak film clubs, while Romanian audiences were only able to see it on television in 1995. The screenplay respects the dramatic unity of location, plot and time, and places emphasis on the character of the little girl – the "angel". In part, the film reflects the intimate aesthetics of television drama, its composition structured around several long sequential shots, while the soundtrack is dominated by ominous pounding. Pintilie applies the principle of a "montage of attractions", coded cultural references and the aesthetics of ugliness to create a suggestive parable of the totalitarian regime.

Translated by Karolina Hughes