

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**REŽIE DRUHÉHO PLÁNU NA PŘÍKLADECH
FILMŮ RUMUNSKÉ NOVÉ VLNY**

Jan Hecht

Vedoucí práce : Mgr. Petr Marek

Oponent práce: MgA. Radim Špaček

Datum obhajoby: 5.9.2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Režie druhého plánu na příkladech filmů rumunské nové vlny

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zaměřuje na režijní pojetí tzv. druhého plánu. Nejprve je rozebrán jeho teoretický rámec a formální prvky, které může režisér využít při tvorbě druhého plánu. V analytické části práce jsou tyto prvky aplikovány v rozbořech dvou vybraných filmů režiséra Cristiana Mungiu z okruhu tzv. Rumunské nové vlny, se kterou bakalářská práce pracuje jako se svébytným národně-kinematografickým fenoménem. V závěru pak autor zhodnocuje vlastní zkušenost s tématem a shrnuje závěry vyvozené z rozboru kinematografických děl.

ABSTRACT

This bachelor thesis focuses on the director's approach to the so-called "background action directing". Its theoretical frame and formal aspects, which can be used by the director when creating the background action, is discussed in the first part of this work. The focus in the work's analytical section is on the way these aspects are practically applied. This is shown on some films chosen from the Romanian New Wave director Cristian Mungiu. The thesis finishes with the author's evaluation of his own experience with the given topic and summarises the outcomes of the analysis of the cinematographic works.

OBSAH

ÚVOD	6
DRUHÝ PLÁN	8
Teoretické vymezení.....	8
Divákova pozornost.....	9
Komparsní režie.....	10
Chaos života.....	12
Další prvky práce s druhým plánem.....	12
Obrazová příloha.....	14
FILMY CRISTIANA MUNGIU	15
Osobnost režiséra.....	15
4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY (2007)	16
Práce s dekorací.....	16
Komparsní režie.....	17
Intelektuální kontext.....	20
Absence druhého plánu.....	21
Druhý plán v ostrosti.....	22
Kontrast atmosféry.....	23
Obrazová příloha.....	24
NA DRUHÉ STRANĚ KOPCŮ (2012)	26
Kompars jako plynoucí dav.....	26
Fyzický prostor druhého plánu.....	27
Zvuk jako odlišující prvek.....	28
Obrazová příloha.....	29
ZKOUŠKA DOSPĚLOSTI (2016)	30
Prostředí bez hlavních herců.....	30
Komparsní režie jako funkční chaos.....	31
Druhý plán jako prvek stylizace.....	33
Obrazová příloha.....	35
OSOBNÍ ZKUŠENOST V PROFESIONÁLNÍ TVORBĚ	36
Nevhodně řešený druhý plán.....	36
Neherecká komparsní režie.....	38
Obrazová příloha.....	40
STUDENTSKÁ TVORBA	41
Obrazová příloha.....	45
ZÁVĚR	46
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	47

ÚVOD

V této bakalářské práci se věnuji režijnímu pojetí tzv. druhého plánu, tedy složce, kterou považuji v současné české kinematografii za opomíjenou.

Zabývat se režii tohoto zdánlivě podružného prvku filmové tvorby může na první pohled působit neatraktivně, neboť se v něm nepracuje s hlavními nástroji filmového vyprávění jakými jsou kupříkladu stavba příběhu nebo práce s hercem. Přesto sledávám jeho úlohu velice podstatnou, protože vhodná práce s druhým plánem dokáže hlavní dění filmu vsadit do uvěřitelných a realistických kulis. Lze tak obohacovat příběh o emoce a informace, které by jinak autor pravděpodobně musel opomenout nebo by je vkládal do dění v prvním plánu.

Doposud jsem se s teoretickým pojetím režie druhého plánu příliš nesešel, proto se v první části této práce pokusím za užití odborné literatury tento pojem teoreticky vymezit. Zaměřím se především na složky, s nimiž lze v rámci druhého plánu pracovat, a na principy, kterými divák tento aspekt režijní práce vnímá.

V druhé části pak budu stejnou problematiku nahlížet z praktického hlediska. Jedním ze současných autorů, u něhož spatřuji velkou důslednost při práci s druhým plánem, je rumunský režisér Cristian Mungiu. Jako jeden z představitelů tzv. rumunské nové vlny, která se vyznačuje především silným sociálním realismem, si uvědomuje možnosti, které skýtá práce s hloubkou obrazu a děním okolo hlavních postav. Na příkladech scén z jeho filmů *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny* (2007), *Na druhé straně kopců* (2012) a *Zkouška dospělosti* (2016) budu rozebírat prvky a postupy, se kterými lze v druhém plánu pracovat, a zkoumat jejich vliv na celkové vyznění filmu. Záměrem není vytvořit strojový popis okolního dění, ale spíše se ve vybraných scénách zaměřit na různorodé aspekty, s nimiž jde pracovat v rámci režie dramatické scény.

V závěru práce pak zhodnotím osobní zkušenost s režii druhého plánu, jak v profesionálních, tak studentských podmínkách, a především se pokusím shrnout získané poznatky ze zkoumané práce s druhým plánem do úvahy nad možnostmi jejího užití. Mojí snahou je představit režii druhého plánu jako prostor, v němž jde výrazně pomoci vyznění filmových scén, bez toho aniž by na sebe tyto prvky strhávali pozornost a divák je vnímal pouze mimoděčně.

Rozebírané scény a zmiňované příklady doplňuji obrazovou přílohou, která následuje vždy po konci příslušné kapitoly.

DRUHÝ PLÁN

Teoretické vymezení

Druhý plán jako terminus technicus představující soubor složek ovlivňujících vnímání dalekosáhlosti filmového světa nemá v dostupné literatuře relevantní oporu a přesto je to termín hovorově hojně užívaný právě v tomto smyslu¹. David Bordwell a Kristin Thompson zmiňují problematiku plánů záběrů v trochu jiném kontextu². Představují plány spíše jako řezy hloubkou záběru, s nimiž může autor rozličně pracovat, vizuálně je propojovat a umocňovat na nich práci s prostorem. Dle toho rovněž plány dělí podle jejich vzdálenosti od kamery.

V našem teoretickém pojetí však druhý plán nepředstavuje pouze dění, které je od kamery vzdáleno více než sledovaná hlavní akce. Obklopuje jednající postavy ve všech směrech a rozpíná se donekonečna od sledované akce. Vytváří dojem reality a dává nám zapomenout, že dění, které sledujeme, je pouze inscenované. Rovněž se nejedná čistě o práci s viditelným prostorem, ale zahrnuje v sobě i práci se zvukem, jeho umístěním a ve značné míře i s prostorem intelektuálním, kdy nám prostřednictvím jednoduchého symbolu či mikroakce umí připomenout zásadní aspekty sledovaného příběhu nebo doby a společnosti, v níž je zasazen.

Zdánlivě se tato definice kryje se samotnou podstatou filmové mizanscény, rozdíl ovšem přichází v tom, že druhý plán je vše, čemu divák nemá á priori věnovat svou pozornost. Volně řečeno se jedná o z podstaty neviditelnou režijní složku, která v momentě, kdy je na ni upozorněno, buďto přenáší divákovu pozornost jinam záměrně a nebo je zcela jednoduše nedokonalá.

1 Vlastní zkušenost jak z profesionálního filmového prostředí, tak z přednášek pedagogů katedry režie

2 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6., str. 198

Diváková pozornost

Druhý plán se pohybuje na zvláštní hraně divákovy pozornosti. Jde o jevy, které si nemá uvědomovat v jednotlivostech, nýbrž je podvědomě vnímat jako složené celky. Přílišně akcentovaný prvek v druhém plánu ztrácí svůj původní záměr a pokud to není přáním autora, strhnutí pozornosti na takový element může být velice rušivé a likvidační pro pozornost vůči plánu prvnímu.

Tomu, co nejvíce vede divákovu pozornost, se ve své diplomové práci věnuje student FAMU Otakar Šenovský, který zmiňuje základní prvky³.

Nejdůležitějším z těchto prvků je **pohyb**, který si automaticky získává divákovu pozornost. Druhým je **antropocentrické myšlení** diváka, tedy prostá zkušenost, že nejčastějším objektem zájmu bývá lidská postava. Třetím je potom **ostrost**, která opticky podtrhuje důležitost zobrazovaného objektu nebo scenerie.

Na tyto parametry je potřeba při inscenování druhého plánu pamatovat a do značné míry především pohybující se elementy stavět kompenzačně k tomu, co divák sleduje v plánu prvním. Rovněž je třeba prvky násobit a vytvářet mezi nimi vzájemnou rovnováhu; několik scén s tímto motivem a jejich podstatu budu rozebírat v kapitole o režii druhého plánu u filmů Cristiana Mungiu, který v tomto ohledu vyniká.

Antropocentristické vnímání pak klade ještě větší důraz na důslednou práci především v komparsní režii. Divák je velmi citlivý na jakoukoliv jinou lidskou bytost přítomnou v záběru a skrze ni lze také nejsnáze vyjádřit potřebnou informaci nebo emoci. Divák zkrátka lidské postavě rozumí ze všeho nejsnáze. Za výrazný příklad může sloužit scéna ve filmu Zvrácený Gaspara Noe. Zde při dlouhé jednozáběrové sekvenci znásilnění přichází v druhém plánu do záběru postava kolemjdoucího muže. Na chvíli se zastaví a sleduje celý brutální výjev. Následně neudělá nic a odchází. V této jediné bytosti tak Gaspar Noe metaforicky představuje celou společnost a její častý

3 ŠENOVSKÝ, Otakar. Úvod do psychologie vizuálního vnímání, 2007. Bakalářská práce, FAMU., str. 20

přístup k sexuálnímu násilí⁴. Tím, že je zde zpodobněna člověkem a ne třeba bezpečnostní kamerou umístěnou v podchodu, se snáze překlene celý výjev do obecnější roviny (obr. 1).

S posledním zmíněným vodítkem divákovi pozornosti, tedy ostrostí, lze rovněž při práci s druhým plánem postupovat. Automaticky neplatí, že druhý plán se nachází mimo ostrost daného záběru, i když tomu tak může mnohdy být. Příkladem, kterému se budu ještě věnovat do podrobnosti v kapitole o filmu *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny*⁵ Cristiana Mungiu, je scéna večeře ve zmíněném filmu.

Komparsní režie

Historicky se užití komparsní režie vyvíjelo od mimořádně masových scén, kde jednotlivec byl záměrně rozpuštěn v kolektivu a jako jediný neměl žádného významu.⁶ Zpravidla čím větší dav se ve filmu podařilo vytvořit, tím působivější efekt scéna vyvolávala. Jerzy Plazewski se v své *Filmové řeči*, v kapitole pojednávající o statistech, zmiňuje o divákově fascinaci stádní a odosobněným pojetím lidského davu, které je fascinující čímsi nelidským. Jednak samotnou nezměrnou hmotou lidí a zároveň i novou osobní zkušeností, která do té doby často neskýtala možnost vidět tolik lidí pohromadě. Dále však uvádí, že především ve velkých epických příbězích bylo těžko rozeznat, zda se jedná o vyjádření autorova pojetí ve vztahu hrdina – okolní svět, či prostě megalomanií producenta, který si mohl dovolit fascinovat ohromnou lidskou hmotou. Rovněž režiséři, často si vědomi jakou sílu může zobrazený div na plátně vytvářet, záměrně tvoří na plátně bezduché a mnohdy až geometrické útvary, čímž už zcela povahu člověka v druhém plánu potírají.⁷

K odlišnému stanovisku a tedy i k individualizaci komparsního herce dochází v novém pojetí filmu, které představují především autoři rané

4 ZVRÁCENÝ, r. Gaspar Noe, 2002

5 4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY, r. Cristian Mungiu, 2007.

6 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. str. 311

7 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. str. 312

sovětské kinematografie. „Ve filmu nebývá ani jedna epizodní úloha, která by se v tom nebo onom záběru nestávala úlohou hlavní“⁸ uvádí nestor sovětských režisérů a herců Vladimír Rostislavovič Gardin. Vyjadřuje tak požadavek, aby statisté už více nebyli využíváni pro vytváření dojmu davu, nýbrž pro zpodobnění odlišitelné složky lidské společnosti. V případě Sergeje Michailoviče Ejzštejna pak dochází k přerodu přímo v jeho tvorbě, kdy v jedné scéně *Křižníku Potěmkin* se kompars valí dynamikou davu (obr. 2), nebo spíše lidské řeky, až po moment, kdy v jednotlivých postavách rozeznáváme konkrétní lidské bytosti: matku s dítětem, učitelku, muže v klobouku (obr. 3). Díky individualizaci těchto postav už spatřujeme, že se nemusí jednat o pouhé představitele lidské masy, ale o jedinečné bytosti. Nejedná se zde o práci s druhým plánem v pravém smyslu slova, neboť *Křižník Potěmkin* má spíše kolektivního hrdinu, ale jedná se o důležitý moment, v němž se práce s davem převrací v práci s množstvím individualit.

S třetí podobou pojetí komparsní režie přicházejí představitelé neorealistickej kinematografie⁹. Rovněž mnohdy pracují s davem zaplňujícím prostor, ale nezdá se k tomu využívají osob, které ani nevědí, že jsou filmovány. Neorealističtí autoři se však v rámci možnosti pracovat s lidskou masou nespolehají pouze na nevědomou přirozenost filmovaných osob, ale vhodně je doplňují vybranými komparsisty, díky čemuž pak mohou snáze a především kontrolovaně vytvářet konfrontaci hlavní postavy s okolním světem. Ve filmu *U bran Malapagy* (1949) se ve scéně na tržišti na předem vybrané komparsisty obrací Jean Gabin jako představitel muže, jehož trápí bolavé zuby (obr. 4). Autoři se tak nemusí obávat, že jim přirozená reakce nic netušícího kolemjdoucího pokazí záběr, ale zároveň mohou těžit s přirozeného chování všech ostatních osob. Právě prvek autentického komparsisty může vytvořit parametr náhody, který byl do té doby v hrané kinematografii vzácný.

8 GARDIN, V.R. *Vospominanija*, tom 2 Nakl. Goskinoizdta, Moskva 1952, str. 39.

9 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. str. 313

Chaos života

Oproti tomu se později s tendencí opouštět principy cinema-verité, ať už pro produkční či technické obtíže, objevovala potřeba prvek náhody v komparšní režii znovu uměle vytvářet. Miloš Forman ve svých pamětech zmiňuje situaci, kdy se jako asistent režie na filmu *Dědeček Automobil* Alfréda Radoka pokoušel zrežírovat druhý plán v historizující scéně. Tato spočívala v průjezdu historického vehiklu parkem, který měl být sledován davem zvědavců. Poté, co rozmístil všem přítomným úlohy, jak se mají chovat vůči hlavnímu objektu zájmu, shledal, že jejich chování je příliš strojené a nevěrohodné. Nechal proto scénu několikrát opakovat, aby zjistil, co je s ní v nepořádku. Po několikátém opakování už jednoho z přítomných komparsistů přestala bavit neschopnost mladého tvůrce a z placu jednoduše odešel skrze snímaný prostor. Teprve tento křížný a neplánovaný pohyb dal Formanovi pochopit, co je s jeho pojetím v nepořádku (obr. 5). Forman uvádí: „Už jsem věděl přesně, co ve scéně chybělo. Jak jsem ji narežíroval, byla příliš dokonalá, příliš abstraktní a teoritická. Ve všech kinožurnálech, co jsem kdy viděl, byli vždycky lidé, kteří kolem hlavní atrakce, ať už byla poutavá nebo šokující, prostě jenom nevšímavě prošli.“¹⁰

Další složky práce s druhým plánem

Autoři mnohdy opomíjejí, že práce s komparesem není to jediné, s čím lze v druhém plánu pracovat, a že lze uplatnit všechny složky filmové mizanscény, kupříkladu tak, jak je uvádí David Bordwell a Kristin Thompson¹¹. Důležitá je především práce s okolním prostorem, potažmo dekorací. Zde se dá bez použití jediné postavy vyjádřit velké množství emocí a informací, které mohou divákovi nenápadně pomoci ve vnímání zobrazovaného. Jako příklad s nenapadnou prací s dekorací prostoru v druhého plánu lze uvést film *Návrat Idiota*, českého režiséra Saši Gedeona.

10 FORMAN, Miloš a Jan NOVÁK. *Co já vím?: rozšířené a aktualizované vydání autobiografie*. 3., přeprac. a dopl. vyd. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-7432-326-3., str. 118.

11 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

Ten zobrazuje město obklopující hlavní postavy zcela bez přítomnosti jediného auta (obr. 6 a 7). Jakkoliv můžeme v tomto snímku mluvit o jisté stylizaci, tak na první pohled režisér nepředkládá divákovi nic neobvyklého. Ovšem neustálá přítomnost prázdných ulic a absence vozidel představuje město v jiném duchu, než jak je na ně divák zvyklý, zároveň však nemusí na první pohled poznat, v čem je rozdíl.

Mezi další složky může mimo komparsní herectví a dekoraci patřit kupříkladu práce s kostýmem, maskou, osvětlením a v neposlední řadě se zvukem. Všechny tyto nástroje dávají autorovi širokou paletu možností, jak lze pracovat s druhým plánem. Většina z nich také bude zmíněna v rozbořech filmů Cristiana Mungiu.

Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



FILMY CRISTIANA MUNGIU

Osobnost režiséra

„Nikdy nezačínám postavami, ale příběhem jako celkem. Snažím se mít příběh, který je velice realistický a uvěřitelný a který v sobě obsahuje mnoho úrovní. Kupříkladu kompromis bylo jedno z témat, které jsem měl na mysli, když jsem psal Zkoušku dospělosti. Mnozí si zároveň myslí, že to je film o korupci. Ve finále je to jedno, pouze chci mít svoje filmy natolik komplexní, jak je to jen možné.“¹²

Cristian Mungiu se narodil roku 1968 v rumunských Jasech a nejprve se věnoval studiu angličtiny. Teprve po pár letech profese pedagoga se přihlásil do Bukurešti na filmovou akademii, kde vystudoval hranou režii. Během studií se živil jako pomocný režisér, což mu pomohlo nazírat režijní práci i jiného úhlu a kde se poprvé setkal i s režii druhého plánu, především na zahraničních filmech, které se v Rumunsku natáčely v devadesátých letech.¹³

V době jeho absolvování zažívala rumunská kinematografie ty nejtěžší časy. V roce 2000 nevznikl v rumunsku ani jeden domácí hraný snímek a i síť kinosálů se zvolna začínala rozpadat. Stát nijak nepodporoval domácí kinematografii a ani diváci neměli o domácí snímky zájem. V tomto tvůrčím prostředí se však možná právě proto zanedlouho začaly objevovat snímky, které byly nové ve své syrovosti a realističnosti. Jedním z prvních autorů, který na sebe upozornil byl Cristi Puiu, druhým pak Corneliu Porumboiu. Cristian Mungiu pak volně doplňuje tuto trojici předních tvůrců tzv. rumunské nové vlny. Tito autoři těžili především z náklonosti filmového festivalu v Cannes, který je pro svět objevil. Vítězili nejprve ve vedlejších programových kategoriích, jakými jsou studentské Cinéfondation, či už profesionální Un Certain Regard a Quinzaine. Precizní práce s žánrem

12 GRANJAVIE, Amir. As close as possible to reality. Interview with Cristian Mungiu. [online]. Dostupné z: <https://mubi.com/notebook/posts/as-close-as-possible-to-reality-an-interview-with-cristian-mungiu>

13 BEÁR, Liza. Interview with Cristian Mungiu. Bomb Magazine. [online] Dostupné z: <http://bombmagazine.org/article/6923/cristian-mungiu>

sociálního dramatu a především vysoké realistické zpodobnění příběhů pak vyneslo Cristianovi Mungiu i nejcennější trofej v podobě Zlaté palmy pro snímek *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny*.

Kromě silného příběhu a špičkové herecké akce se Mungiuův režijní um projevuje v práci s hloubkou prostoru daného záběru, v čemž si buduje svůj rukopis především ve spolupráci s kameramanem Olegem Mutu. Jimi pojímaný prostor každého záběru skýtá mnoho možností pro vytváření druhého plánu, čehož Mungiu plně využívá. V následujícím rozboru druhého plánu tří jeho filmů se pokusím ukázat postupy, které vedou k tvůrčí práci s druhým plánem a filmovým světem obecně.

4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY (2007)

Děj filmu *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny* se odehrává nejmenovaném rumunském velkoměstě roku 1987, tedy dva roky před pádem Ceausescova režimu a je inspirován skutečnými událostmi z blízkého okolí Cristiana Mungiu. „*Příběh jsem se dozvěděl před patnácti lety od dívky, ke které mám velmi blízko. Takže to je osobní příběh, o kterém jsem si nikdy nemyslel, že o něm natočím film, stejně jako postavy na konci filmu*“¹⁴ Děj se točí kolem dvou hlavních hrdinek, studentek vysoké školy Otilie a Gabity. Gabita je těhotná a chce podstoupit potrat, který je v zobrazované době nelegální a tvrdě postihován.

Práce s dekorací

Hned v úvodní scéně filmu je divákovi představeno prostředí, v němž žijí obě dvě hlavní hrdinky, tedy studentská kolej socialistického Rumunska.

V této scéně lze pozorovat jemnou práci s dekorací, která obklopuje hlavní hrdinku zatímco prochází v rámci jednoho patra studentských kolejí několika rozličnými prostředími v podobě dívčího pokoje, chodby, umývárny či improvizované podoby Tuzexu v pokoji afrického spolužáka.

¹⁴ SMITH, Damon. Once upon a time in Romania. Filmmaker. [online]. Prosinec 2008, [cit. 16. 1. 2016]. Dostupné z: <http://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2008/4months.php#.VpmMUqkreG4>.

Autor v neokázalých detailech dokresluje charaktery představovaných osob. Zejména se jedná o zařízení pokoje hlavních postav, kdy knihovničku bojácné Gabity doplňuje o náboženský symbol v podobě malého křížku (obr. 8), čímž potrhává její nejistotu z chystaného potratu. Rozdílný temperament obou žen je pak v témže prostoru vyjádřen sérií fotografií, které zdobí stěny nad oběma jejich postelemi. Zatímco nervózní Gabitu obestírá množství expresivně velkých detailů tváří, Otilie má místo na spaní obložené fotografiemi chladných polárních zvířat (obr. 9). Autor tak předesílá jakési duševní založení obou žen, které se pak během následného dění ve zbytku filmu převrátí. Podobně pracuje s dekorací u méně významných postav, jako u mladíka, který prodává drobné tuzexové zboží. Ten má ve svém pokoji vylepenou vlajku afrického státu, z něhož pravděpodobně pochází. (obr. 10) Za práci s výtvarným prostředkem se dá považovat i jeho představení ročního období, v němž se příběh odehrává. Během celé první scény padají za oknem sněhové vločky, u kterých lze vzhledem k jejich velikosti předpokládat, že jsou ve filmu použity uměle.

Bez všech zmíněných detailů by se divák při sledování příběhu snadno obešel, avšak Mungiu s těmito drobnostmi zaplňuje prostor s promyšleností, která přesahuje pouhou snahu zaplnit snímaný prostor vhodnými rekvizitami. Zároveň k nim ale nijak nepřitahuje divákovu pozornost a nechává předměty splynout v jeden celek dekorace.

Komparsní režie

Jedna z následujících scén filmu dobře ilustruje pčelivou práci s komparsní režii. V této sekvenci sleduje divák Otilii, jak přichází do budovy polytechnické vysoké školy, již studuje, a hledá svého přítele Adiho. Chce si od něho vzít peníze a domluvit se na plánech na odpoledne.

Tato scéna pojednaná v jediném záběru trvá přesně 5 minut a vystřídá se v ní 29 komparzních úloh. To může pro komorní scénu na chodbě školy působit jako zbytečně velké číslo, ovšem Mungiu je rovnoměrně umísťuje do celé situace, aby kolem hlavních postav nikdy nebylo 'prázdko'. Zároveň však tyto postavy nikdy netvoří nějakou

homogenní skupinu lidí či přímo dav, každá je pojednána s pečlivou individualitostí.

Kamera následuje hrdinku přicházející do patra a procházející dlouhou chodbou školy, na jejímž konci nalézá svého přítele, pohovoří s ním a přilehlým schodištěm opět odchází. Cristian Mungiu společně s Olegem Mutu zde můžou díky vhodnému výběru lokace a záběrování neustále držet postavy v záběrech s hlubokou perspektivou. V případě místa, kde probíhá jejich dialog, lze dokonce pracovat s hloubkou dvou prostorů, tedy chodby, níž Otilie přišla, a druhého schodiště. Zároveň však postavy do tohoto prostoru nejsou umístěny samoúčelně pro využití obrazových možností místa. Od schodiště jsou odděleni prosklenou stěnou a chodba ubíhající dozadu je světelně ztlumena, oba mladí lidé tak působí, že mají v rámci možností relativní soukromí. (obr. 11)

Záběr začíná pohledem na schodiště, v němž hned v první vteřině filmu prochází tmavě oděný muž a vytváří tak jakousi úvodní 'stíračku' celého záběru. (Obr. 12) Vystoupá po schodech a pokračuje chodbou. Všechny lidé, které následně potká mají zadanou nějakou hereckou úlohu a vždy je u nich pracováno s kostýmem, rekvizitou a jedinečnou trajektorií jejich pohybu. Povětšinou představují pedagogy a studenty, v menší míře pak můžeme vidět zaměstnance ústavu a i několik zcela civilně vyhlížejících postav.

Kostým komparsistů je většinou zvolen jednotně, téměř každý má na sobě bílý plášť. Tomuto barevnému pojetí odpovídá i kostýmní ztvárnění postav bez pláště, které mají vždy jednoduché civilní oblečení s převládající bílou nebo černou. Dokonce i Otiliin přítel Adi na sobě má černý oblek s bílou košilí a černou kravatou. Jediným barevným prvkem je tu pak jako po celý film Otiliin zelený svetr. Zde Mungiu ukazuje, že práce s kostýmem komparzu může nenápadně akcentovat pozornost k hlavní postavě.

Obdobné je to i s rekvizitou; autor často vkládá postavám do ruky tlustou knihu, kterou listují. Pokud postavy knihu nemají, většinou někam jdou a pokud ani nikam nejdou a nemají ani knihu, nechá je Mungiu v

nějaké zdánlivě neobvyklé pozici – kupříkladu sedí na schodech (obr. 13 a 14) Aby však nedošlo k automatizaci všech komparsních úloh, které by se daly režírovat výlučně podle tohoto pravidla, nechává v závěru projít údržbáře nesoucího veliké štafle (obr. 15).

Jeho zřejmou snahou je ozvláštnit postavy, které dotvářejí svět okolo Otiliina problému, aby každý z nich byl vnímán jako plnohodnotná postava, o níž divák nemá bohužel čas se dozvědět víc.

Mungiovo vedení divákovy pozornosti zároveň působí, že si je dobře vědom, jak snadno by takto individualisticky pojednané postavy mohli strhávat pozornost a proto pečlivě pracuje s jejich rytmem ve filmu. Do momentu, než si Otilie sedne vedle přítele, jí při její cestě rovnoměrně obklopuje množství postav a pohyb kamery v prostoru pomáhá stírat případnou automatizaci komparsní akce. V hlavní části scény je však záběr téměř statický a tehdy procházejí komparzisté v pozadí hrdinů s téměř absolutní pravidelností. V levém odkrytém prostoru záběru putují lidé střídavě po schodech nahoru a dolů a v pravém zase nechává studenty, aby se volně srocovali u dveří (pravděpodobně zkoušejícího pedagoga).

Závěr scény pak provází oddalovaný odchod Otilie, kde Munigu opět pracuje s hloubkou záběru a především pohybem komparzistů naznačuje, že se scéna blíží ke svému konci. Muž v bílém plášti, který celou dobu seděl v pozadí, se má k odchodu a na úplný závěr opět neostrá postava v černém prochází těsně před kamerou v opačném směru než na začátku, čímž vytváří finální 'stíráčku' záběru.

Nadneseně řečeno, celý tento složitý proces obsahující velké množství režijní práce je ve filmu především proto, aby sám o sobě nepřitahoval divákovu pozornost. Jde o podporu hlavnímu úkoly scény, tedy představit Otilii s jejím přítelem a exponovat jejich vztah, který je pro film a následné dění velice důležitý.

Intelektuální kontext

O několik scén dále se Otilie vydává na sraz s gynekologem, který má provést potrat. Zná místo srazu, které představuje křižovatka u staré čerpací stanice, ale lékaře nenachází. Vyptává se proto pumpaře a během jejich rozhovoru v pozadí přijíždí očekávaná postava gynekologa.

Takto popsanou scénu by bylo možné natočit zcela bez přidání dalších významů v druhém plánu. Cristian Mungiu ovšem tuto scénu využil pro demonstraci doby, ve níž se snímek odehrává, a opět dobře nepřímou pracoval s divákovou pozorností. Jestliže tedy stěžejním bodem rozboru první zmiňované scény byl vliv dekorace na divákovo vnímání, u druhé pak komparsní režie, zde je to kombinace obojího sloužící intelektuálnímu kontextu filmu.

Scéna je pojednána ve velkém celku, jemuž vizuálně dominuje červenomodrá čerpací stanice, u níž se odehrává dialog Otilie s pumpařem. V pozadí pak vidíme několik činžovních domů a především výlohu obchodu, před níž stojí fronta tvořená několika osobami. (obr. 16)

Tato fronta může v malém představovat celou konzumní podstatu a bídu Rumunska 80. let dvacátého století, do nichž Mungiu příběh zasadil. Rozpadlý nápis nad výlohou zní ALIMENTARA, což je dodnes rozšířená síť rumunských prodejen potravin. Fronta je tvořena ze samých žen postaršího věku, které čekají až se prodejna otevře. Z ostatního dění ve snímku však není patrné, že by se jednalo o brzkou ranní dobu nebo o víkend; naopak, ve škole evidentně probíhala výuka či zkouškové období a denní světlo v zimní období dává předpokládat, že scéna se odehrává nejpozději v brzkém odpoledni. Přesto zde Mungiu umísťuje nepohyblivou frontu žen držících nákupní tašky.

Stejně jako u dříve zmíněné scény, i v tomto případě Cristian Mungiu záběr uzavírá kromě herecké akce i akcí komparzní. Nechává přejít v pozadí přes celý záběr zleva doprava ženu mířící do fronty za ostatními. Sotva ovšem přichází do místa v pravém okraji záběru, tak v témže místě přijíždí

do záběru červené auto s očekávaným lékařem. Jakkoliv divák pravděpodobně celou dobu sleduje hovořící Otilii, režisér mu v druhém plánu nenápadně vede komparsistkou pozornost do bodu, v němž se objeví nová postava filmu.

Absence druhého plánu

Jeden z aspektů práce s druhým plánem Cristian Mungiuu používá především v zásadní scéně představující velkou část filmu, kdy dochází k přípravě potratu a aktu samotnému. Celou situaci umocňuje tím, že zde s žádným prvkem druhého plánu totiž nepracuje vůbec. Jestliže byl divák doposud zvyklý na časté hemžení postav či jiných prvků v druhém plánu (a Mungiu je používá téměř v každém záběru; v této práci jsou zmíněny především ty význačné), zde hlavní tři postavy umísťuje do holých stěn hotelového pokoje. Divákovi rázem nezbyvá než se plně věnovat drsnému konfliktu všech tří zúčastněných, u něhož je držen dlouho, a při absenci dějů v pozadí a již tradiční hloubky prostoru zcela přichází o možnost úlevy. Nachází se tak v podobné situaci jako hlavní hrdinky, které se z ulic a veřejných budov plných pochmurného života dostávají do izolace společného problému. (obr. 17)

V rámci rumunské nové vlny takto často pracuje především Corneliu Porumboiu, který zejména v případě svého filmu *Policejní, adj.* mnohdy vypouští jakoukoli komparsní režii nebo jinou práci s druhým plánem a nechává za pomoci snímání objektivy s dlouhým ohniskem postavy utopit v samotě prázdných prostředí. Nedá se ovšem v jeho případě mluvit o ztrátě dojmu realistického filmového světa obklupujícího hlavního hrdinu, ale díky jiné estetice snímání tento rozměr mnohdy snadno obchází. V případě Mungiova snímání je však na snadě si myslet, že by jeho záběry bez užití druhého plánu působily příliš prázdně.

Druhý plán v ostrosti

Při příchodu Otilie na oslavu matky jejího přítele pracuje ze začátku režisér v druhém plánu především se zvukem oslavenců, které slyšíme v pozadí. Příběh k nim ovšem směřuje a divák ví o jejich existenci. Přesto při dlouhé scéně seznamování a telefonování v předsíni je neustále odkrytý pohled o obývacího pokoje, kde se dobře baví přátelé matky (obr. 18) Autor nám celou dobu připomíná účel Otiliiny návštěvy, před níž ona utíká ve snaze kontaktovat Gabitu toho času osamoceně čekající na vyvolání potratu gynekologickou sondou.

Sama scéna oslavy pojímá ovšem druhý plán úplně jiným způsobem, než s jakým doposud Mungiu pracoval, a poprvé opouští obvyklou hloubku záběrů. Pozadí celé scény tvoří velká celostěnná knihovna, která kontrastuje s tématem, o němž celá společnost hovoří; tedy že na venkově, ze kterého Otilie pochází, nejsou žádní vzdělaní lidé. Otilii je téma nepříjemné a nebýt daleko většího problému probíhajícímu v hotelovém pokoji, patrně by se i urazila. Takto jen sedí a snaží se rychle přežít oslavu matky, neboť svou přítomnost slíbila.

Její umístění ve středu záběru, práce s osvětelním, Otiliin kostým a celkové komponování záběru dělají z její mučednického pohledu výrazný středobod celého výjevu (obr. 19). Je diskutabilní, zda postavy které ji obklopují, se dají bez výhrad považovat za druhý plán. Přesto se Cristian Mungiu pokouší s nimi tak pracovat. Jejich štěbetáním a zdánlivě nedůležitými tématy, která propoují všechny zúčastněné kromě Otilie, je nechává pocitově slévat v jednu velkou nepříjemnou masu lidí, která Otilii obklopuje. Divák cítí Otiliinu touhu po samotě a její bezradnost jakou se nuceně občas zapojí do debaty. Pro čisté vnímání záběru jako ukázky práce s druhým plánem zde především absentuje rozměr toho, že by zmíněné dění jen doplňovalo hlavní náplň scény. Přesto je důležité uvědomit si tento rozměr jako možnou náplň práce s druhým plánem.

Kontrast atmosféry

V následující silně emotivní scéně dialogu s přítelem jsou postavy opět zajaty čtyřmi stěnami malého pokoje. Režisér tak opět přenáší pozornost neřešený problém. Za zmínku tak stojí snad jen poslední scéna filmu, v níž Otilie přichází za Gabitou, která se šla najíst do hotelové restaurace. Zde překvapená Otilie nachází po otřesné zkušenosti zcela netečnou Gabitu, která si dává k večeři vnitřnosti, poté co ze sebe vypudila čtyř a půl měsíční plod. Ženy si mlčky uvědomují svůj vztah po proběhlé události, jako kontrapunkt jim slouží svatba, která se odehrává ve vedlejším sále hotelu a divák spatřuje pouze obrysy veselících se svatebčanů (obr 20).

Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



NA DRUHÉ STRANĚ KOPCŮ (2012)

Film *Na druhé straně kopců* vypráví komorní příběh dvou dívek, které se po letech shledávají ve městě, odkud obě pochází. Vyrůstaly společně v dětském domově a zatímco jedna se vydala hledat práci do Německa, druhá se stala řádovou sestrou v nedalekém pravoslavném klášteře. Jejich setkání, ale není takové jaké si jej obě představovaly a dochází tak především ke konfliktu s místní náboženskou skupinou, která se jeví jako rigidní společenství, které neodpouští žádné pochybení ve vztahu k bohu.

Tento film patří ze tří jmenovaných snímků Cristiana Mungiu jistě k tomu nejkomornějšímu. Většinu scén představují výjevy ze života v klášteře, které nejsou na příklady práce s druhým plánem nikterak hojné. Ovšem právě uzavřenost sakrálního prostředí a otevřenost města, kam postavy pravidelně dojíždějí, dává v kontrastu těchto dvou prostředí vyniknout práci s druhým plánem.

Kompars jako plynoucí dav

Hned v prvním záběru filmu je cesta řádové sestry Voichity vlakovým nádražím zpodobněna metaforicky jako její cesta proti proudu všech ostatních postav (obr. 21). Mungiu tak vzácně pracuje s komparzem jako s davem a ne jako se skupinou individualit. Odpovídá tomu stavba záběru, kdy kamera sleduje Voichitu procházející nástupištěm, kde ji 'obtékají' všichni kolemjdoucí. Ti jsou zároveň výtvarně pojednání v podobném duchu; většina z nich je oblečena do černých kabátů a vzhledem k zimě, v níž se film odehrává, jsou všichni zakukleni do šál a čepic. Mungiu ovšem jako by se bál tento dav pojednat příliš monokompozitně, umísťuje na konec nástupiště, k němuž Voichita míří, muže v reflexní zelené vestě mávajícího signalizačním praporkem (obr. 22) U něho potom veškerý nápor cestujících končí a Voichita se může setkat se svou přítelkyní (obr. 23).

Tato scéna by se tak s vědomím následujícího příběhu dala vykládat

metaforicky, zpodobňuje Voichitu v jejím rozhodnutí odejít z běžného života a stát se řeholnicí v pravoslavném klášteře. Teprve, když Vochita projde tímto davem, najde na jeho konci svoji dětskou lásku Alinu.

Fyzický prostor druhého plánu

Scéna zmíněná v předchozím odstavci v sobě kromě metaforického pojetí nese i jeden aspekt ryze technický. Tedy svoji produkční náročnost. Nejde pouze o proudící dav komparsistů, ale především provoz celého nádraží, které podléhá potřebám režiséra, který ve scéně pracuje i s projíždějícími vlaky. Žádný z těchto prvků, zde však není dáván na odiv, pouze zcela slouží vyprávění o setkání dvou dívek.

Podobně velkolepě pojatá je i jedna z následujících scén filmu, kdy sestřičky přivážejí do města jídlo pro dětský domov. Scéna opět ve svém jádru je jednoduchá, sestry se pozdraví s místními, kteří jim pomohou z auta vynést jídlo, poté sami berou jednu z přepravek a vydávají se k domovu. Zde potkávají chlapce, který je zve dál.

V této zdánlivě prosté scéně je třeba si povšimnout prostoru, který Mungiu využívá. Hned v první poloze záběru vidíme za stojícím autem do dálky ubíhající ulici, kde skupina dětí hraje fotbal a kolemjdoucí je sledují (obr. 24 a 25). Poté, co se dívky vydají k dětskému domovu, otevírá se kolem nich ještě několik rozlehlých prostor, kde je rovněž patrná práce s druhým plánem (obr. 26). Následně vcházejí do uličky mezi dvěma domy, kde je v jednom z oken patrná tvář ženy, která je sleduje (obr. 27). V závěru se pak dostávají na nové dosud neviděné prostranství, které režisér opět zaplňuje komparsem i dekoracemi v podobě aut a dalších rekvizit. (obr. 28)

Aspekt, který chci v této scéně akcentovat, je nadneseně řečeno schopnost ukočírovat vlastní megalomanií. Po historickém úspěchu filmu *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny*, měl Cristian Mungiu o něco snadnější přístup k lukrativním koprodukcím a penězům vůbec. Díky tomu si může dovolit pro natáčení použít celý jeden kus městské čtvrti, jako je tomu v tomto případě, kdy se jedná o několik hektarů města zabraných samotným natáčením. Mungiu však s těmito možnostmi nepracuje nijak okázale, ba naopak je

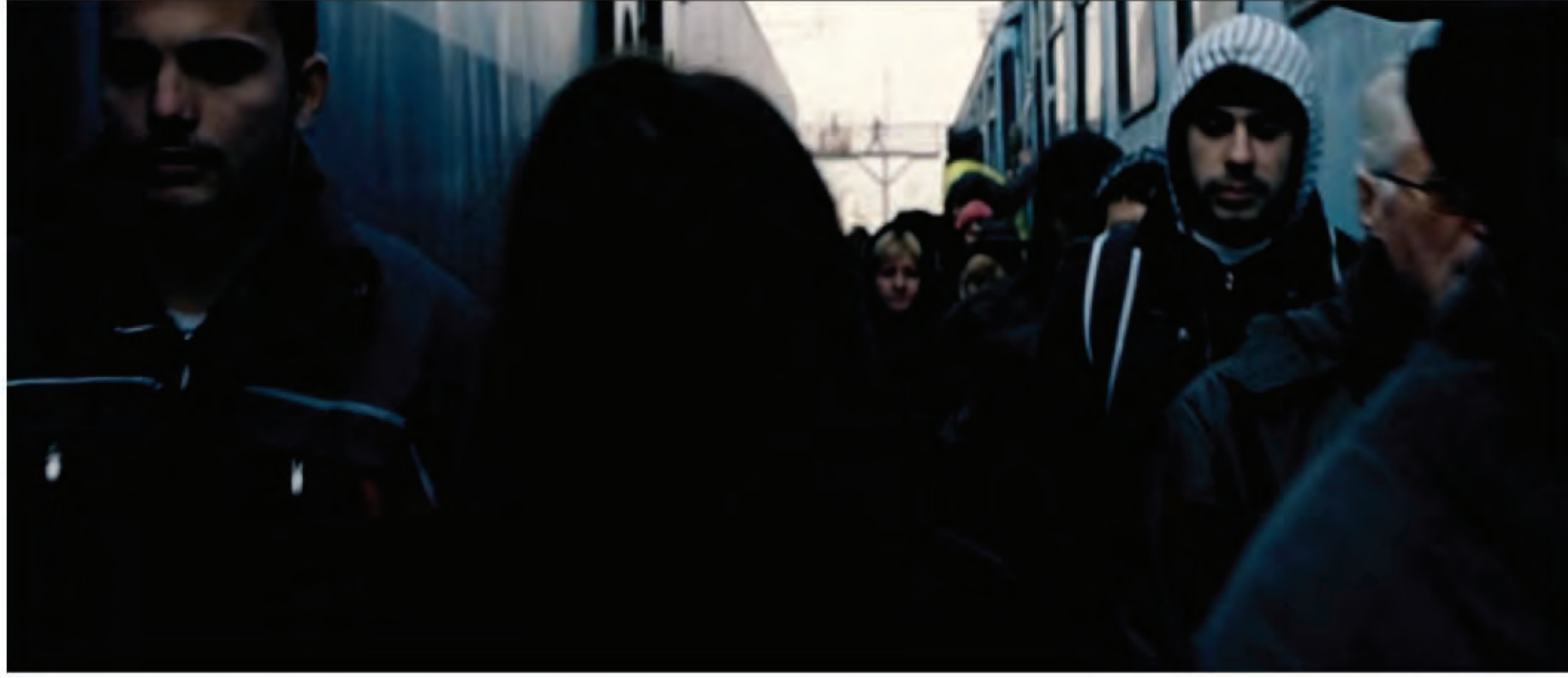
dává do služeb zcela běžných scén, v nichž ovšem takto ještě více podtrhuje jejich realističnost.

Zvuk jako odlišující prvek

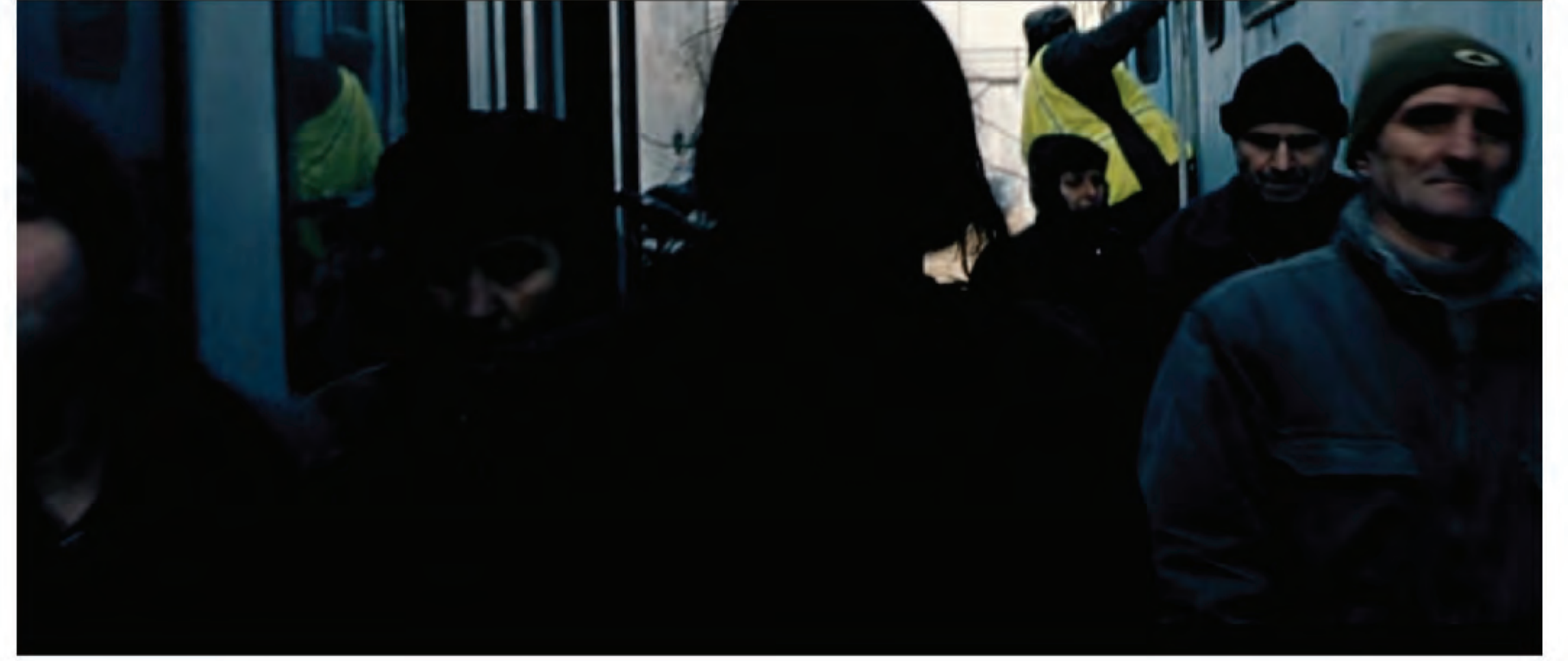
Obecně zpracování města je v tomto filmu velice decentní a jednou z výrazných složek, jíž toho dosahuje je práce se zvukem. Mnohé scény z kláštera doplňuje v pozadí klidným hučením větru, ve vypjatých scénách potom štěkotem psa. Ve městě ovšem nechává hluk okolního prostředí obklopit postavy velice těsně. Nejpatrnější je to ve scéně návštěvy Aliny u její bývalé pěstounské rodiny (obr. 29) Celá situace se odehrává v na první pohled klidném domě, především v jeho předsíni, či zimní zahradě. Mungiu zde tlak města a situace samotné, neboť Alina požaduje po svých pěstounech své uložené peníze, vytváří pomocí zvuků automobilů, které rychle míjejí okolí domu. V celé sekvenci však není patrné jediné auto. Režisér s pomocí zvukového mistra tak vytvářejí v divákovi pnutí, protože sice intenzivně slyší něco přirozeného avšak nepříjemného, ale především nemá nikdy možnost zdroj zvuku spatřit. Obdobně je pojednána scéna v nemocnici, kde, ač v noci, silně hučí divákem neviděné přístroje (obr. 30), či scéna v myčce aut, která je celá podložena zvukem hadice na tlakovou vodu.

Mungiu v tomto filmu pracuje se zvukem i opačným principu. Zhruba v druhé polovině filmu, kdy se Alina jeví již jako přesvědčená o významu boha a začíná se stávat nejposlušnější řeholnicí kláštera, sledujeme scénu oběda. Nejprve začíná zcela civilně, kdy sestry kromě Aliny připravují oběd a v pozadí nenápadně štěká pes. Když všichni v čele s autoritativním knězem zasedají k obědu, štěkot psa ustane a rozlehne se v okolí uklidňující zpěv ptáků. Idylicky pojednané prostředí pak slouží jako ostrý kontrast, k následnému dění, kdy se do místnosti vřítí starší sestra, aby upozornila na to, že Alina zešílela a snaží se rozbít oltář. (obr. 31 a 32)

Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32



ZKOUŠKA DOSPĚLOSTI (2016)

Film Zkouška dospělosti vypráví příběh doktora Romea Aldeu, jehož dospívající dcera Eliza se právě chystá skládat maturitu. Na této zkoušce závisí její další osud, především je ve hře její studium na univerzitě v Cambridgi. Eliza je den před maturitou přepadena a téměř znásilněna, což výrazně naruší dívčinu psychickou rovnováhu a schopnost soustředění. Romeo se ale odmítá vzdát snu o dceřině odchodu ze zkorumpovaného Rumunska na studia do zahraničí, k nimž je potřeba výborný průměr. Do té doby zásadový a všeobecně vážený lékař se zaplétá do systému známostí, úplatků, služeb a protislužeb.

Dříve zmíněný snímek 4 měsíce, 3 týdny a 2 dny dělí od Zkoušky dospělosti téměř deset let Mungiova režijního vývoje. Navzdory tomu, že oproti přechozím filmům tentokrát místo kameramana Olega Mutu pracoval na filmu Tudor Vladimír Panduru, opět se v plné míře projevuje jeho schopnost pracovat s prostorovou hloubkou záběru.

Prostředí bez hlavních herců

Již v prvním záběru, který představuje prostředí sídliště nevelkého transylvánského města, v němž žije hlavní hrdina, je patrný promyšlený postup při vytváření druhého plánu. V prostém záběru na panelové domy sledujeme dva komparsisty, kterak kráčejí z jedné strany na druhou. Oba vycházejí téměř ve stejnou dobu, míří k sobě a míjejí se. Tím se vyloučí možnost považovat jednoho z nich za důležitou postavu, neboť jim je věnováno stejné množství pozornosti, stejná rychlost i stejná trajektorie, jen s opačným znaménkem. Posléze se i z jiných míst sídliště vynořují lidé, kteří někam míří. Budť jsou to jednotlivci, často se zavazadlem, nebo matky vedoucí děti do školy. Celý výjev je pak rytmizován prací dělníka ve výkopu. Mungiu zde tak jako v předchozích filmech s minimem konkrétních informací přesně představuje prostředí, v němž se celý následující film (ale i

Mungia tvorba obecně) odehrává; volně by se dal nazvat jako 'upachtěná každodennost' (obr 33).

Komparsní režie jako funkční chaos

Zvláštní pozornost co do práce s druhým plánem si zaslouží tři scény v policejní služebně, kde má Romeo přítele v podobě policejního důstojníka.

První scéna pojednává výslech Elizy v doprovodu jejího otce. Dívka je nucena vypovídat o velmi choulostivém aktu pokusu o znásilnění, zatímco se jí situaci nepříliš úspěšně snaží ulehčit její otec (obr. 34). Zde Mungiu využívá rozmístění postav v prostoru především k navození tísnivé atmosféry dívčiny výpovědi. Kromě čtyř jednajících postav této scény (dcery, vyslychajícího, otce a jeho přítele důstojníka) zaplňuje záběr dalšími postavami, které tak tvoří tlak na dvojici dcery a otce sedících ve středu služebny. S přibývajícím delikátností dívčiny výpovědi pak do té doby pouze statující policisté vykonávající každodenní rutinu zbystrují a vnímají dívčinu výpověď.

Záběr je důležitý především pro důsledné rozdělení do plánů, v nichž se postavy pohybují. Záběr má až osm horizontálních řezů ustupujících v prostoru a v každém z nich se objevuje lidská postava, z níž je v zadních plánech nejčastěji patrná pouze hlava. Toto množství postav společně s podobiznou možného pachatele na obrazovce počítače vytváří v divákovi pocit, že Eliza je vystavena neustálému pohledu všech ostatních.

V následujícím záběru hovoří Romeo s přítelem policejním důstojníkem. Jesliže byla scéna setkání Otilie s přítelem z filmu *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny* rozebírána pro přesnou komparsní režii, zde již Mungiu vytváří téměř matematický model práce s komparsním pohybem. Romeo s policejním důstojníkem po téměř celou dobu záběru neopustí svá místa na okrajích záběru (obr. 35) mezi nimi se pak odehrává komparsní akce, která rytmitizuje celou scénu; přináší neustálý chaos, který ovšem nikdy diváka nevyruší z důležitého rozhovoru dvou hlavních jednajících postav.

Mungiu prostor záběru opět pomyslně rozděluje na několik segmentů. Krajní segmenty vyplňují oba jednající herci a střed mezi nimi pak dělí na dalších několik vrstev. Především jde o dvě místa, do nichž pevně umísťuje další postavy – jedním z nich je úřední okénko, u nějž po většinu záběru cosi vyřizuje žena středního věku v bílošedé kostkované košili, druhým potom místo zhruba ve středu záběru, kde stojí mladý policista a zřejmě obsluhuje počítač. Tyto dva body představují konstanty, které stále někdo zaplňuje. Stojí-li na nich postava už příliš dlouho, odchází, aby na stejném místě byla ihned nahrazena jinou postavou a místo tak nikdy nezůstalo prázdné; v případě ženy v bílošedé kostkované košili je to žena v bílošedém pruhovaném triku.

Kromě pevných bodu existuje v prostoru i několik tras, po nichž se neustále někdo pohybuje. Především je chodba umístěná zhruba mezi oběma vytyčenými pevnými body a potom samotná chodba, v níž oba muži stojí.

V celkovém pojetí pak Mungiu vytváří neustálý pohyb v chodbách a na pevných vytyčených bodech. Sotva jedna postava projde místností, jiná vchází ze dveří umístěných v jiné části. Pro ještě větší pestrost se ze stojící postavy stává postava jdoucí, které je v zápětí na svém pevném místě nahrazena jinou postavou. Kupříkladu postava policisty v zeleném tričku nejprve projde prostorem, aby zašla do dveří umístěných na konci chodby. Později opět vyjde, aby na zadním pevném bodě vystřídala mladého policistu u počítače. Nakonec přichází k oběma hlavním postavám, aby jim ukázala možné podoby pachatele sestavené podle identikitu (obr. 36). Mungiu tak drží své pravidlo, že náročné komparsní scény ukončuje vstupem původně nevýznamné postavy do děje.

Tímto velice pečlivě vytvořeným modelem komparsního pohybu, který soustavně zaplňuje dění v druhém plánu, Mungiu vytváří jakýsi dojem obecného pohybu pozadí, kde na sebe žádná z komparsních úloh nestrhává pozornost díky dodržené kontinuitě dění.

Třetí scénou je pak návštěva Romea opět u přítele policejního

důstojníka v kanceláři. Zde už se Mungiu v režii druhého plánu dostává do mírné, avšak stále velice nenápadné a realistické stylizace, která je v tomto filmu znatelnější než v jeho zímněných přechozích filmech.

Po celou dobu probíhá mezi oběma postavami poměrně intimní rozprava o stárnutí a smylu života. Ta je zpočátku narušována jen zvuky přístrojů, zvoněním telefonu a rachotem tiskárny. Sotva policejní důstojník dovysvětlí svou životní teorii o nádobách s kuličkami vstává od stolu a jde pokračovat v policejní práci. Rázem se v jeho kanceláři objevuje policista, který mu předává materiály a i v prosklené stěně za ním se náhle vynoří dva policisté, kteří tam intenzivně pracují (obr. 37 a 38).

Mungiu jakoby tímto postupem oddělil intimní rozpravu dvou mužů a probudil v divákovi pocit, že zase půjde o procesní záležitosti policie. Pokud by se dalo říci, že do tohoto momentu pracoval hyperrealisticky, zde si již mírně pohrává s divákovou pozorností.

Druhý plán jako prvek stylizace

Obdobné je i to ve dvou následujících scénách, kde opouští pole čistého realismu a pracuje s druhým plánem jako (velmi mírně) stylizovaným prvkem.

Jde v první řadě o scénu na dětském hřišti, kde Romeo přemýšlí, zda překročí hranice svých morálních zásad ve prospěch své vlastní dcery (obr. 39).

Zde Cristian Mungiu opouští psychologicky propracované pojetí druhého plánu a jednoduše obklopuje Romea množstvím houpajících se dětí, z nichž podstatní část z nich se nechází v prostoru mezi ním a divákem a vytvářejí dojem pomyslného kyvadla. V tomto záběru je důležitá práce se zvukem – není v něm slyšet žádný konkrétní dialog a rytmický pohyb dětí na hřišti doprovází rytmické vrzání řetězů a ložisek houpaček a především kostelní zvon, který po celou dobu trvání záběru odbíjí v dálce. Romeo je tak vystaven metaforické situaci, kdy přemítá zda vytočit zkorumpovaného místního podnikatele, který by u mohl pomoci se situací ohledně jeho dcery a přitom mu tiká čas.

Ještě stylizovanější v druhém plánu je pak scéna opět s přítelem

policejním důstojníkem. Ten je na počátku záběru probuzen policistou nižší hodnosti, neboť ho přišel navštívit Romeo. Celý výjev vypadá jako u někoho doma, případně na volněji zařízené policejní služebně. Sotva ovšem policejní důstojník přechází k oknu a začíná si povídat s Romeem, spatříme v pozadí hory a volnou krajinu. Postupně se v druhém plánu odhalí, kde oba muži vlastně stojí (obr. 40). Jejich stanoviště představuje horní stanice sedačkové lanovky, která je obsypána policisty. Nikde v celém dialogu nepadne ani jedna zmínka, o tom proč jsou právě tam a jak se k nim Romeo dostal. Ten řeší pouze svoji narůstající paranoiu a přítel policejní důstojník jej uklidňuje. Z dostupných materiálů není možné posoudit, zda scéna není reliktem nějakého předchozího motivu, který byl ve střížně eliminován, je však zároveň možné, že se jedná o Mungiovu škodolibou hru s divákem. Předpokládá, že sledované dění je natolik zajímavé, že jej může umístit do jakéhokoliv kontextu bez jediného vodítka na minulé nebo i následující scény. Cristian Mungiu jakoby dává najevo svoji jistotu režijním vedením a testuje divákovu pozornost.

Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39



Obr. 40



OSOBNÍ ZKUŠENOST V PROFESIONÁLNÍ TVORBĚ

Režie druhého plánu je povětšinou v kontextu české kinematografie svěřována pomocnému režisérovi či asistentovi režie a častokrát se jedná spíše o pouhou koordinaci komparsních herců, tak aby vytvářeli dojem reality okolního světa.

Tuto pozici jsem zastával na několika filmových projektech, z nichž zmíním dva, které se od sebe lišily především osobou režiséra a produkčním zázemím.

V prvním případě se jednalo o dva díly televizní série České století, režírované Robertem Sedláčkem. Zde měl de iure na starosti režii druhého plánu pomocný režisér, de facto však jeho práce obnášela především koordinaci všech složek štábu a okrajově se věnoval komparsní režii a to především v podobě, že na pokyn tu kameramana tu režiséra umisťoval kostýmované jedince do záběru podle potřeby; to vše bez nějaké větší předcházející koncepce. Řešil jsem tuto problematiku s režisérem Sedláčkem a byla mi svěřena komparsní režie několika scén, z níž vybírám dvě, které dle mého soudu nebyly řešeny dobře.

Nevhodně řešený druhý plán

První představovala úvodní scénu z dílu Poslední haló, kdy postava Václava Havla opouští po konspiračním telefonátu budovu pošty ve Vlčicích na Trutnovsku¹⁵. Scéna byla pojednána z velké části v dlouhých záběrech s výrazným pohybem kamery skrze několik prostředí a její hlavní účel tkvěl v zobrazení tajících ledů režimu (Havel nepokrytě telefonuje s Pavlem Tigridem ve veřejné hovorně) a současně v kontrastu nekonformního Havla s obyvateli Vlčic na sklonku 80. let 20. století. Scéna čítala několik epizodních a komparzních rolí, ať to byla žena za přepážkou, několik lidí v hale pošty, dělník opravující fasádu budovy pošty a v poslední řadě dva dělníci svačící před samoobsluhou. K dispozici byla i historická podoba světské pouti a projíždějící traktor. Kýženu situaci a její druhý plán jsem se

¹⁵ POSLEDNÍ HURÁ, Česká televize, 2014, r. Robert Sedláček

snažil vyjádřit především práci s komparesem, neboť na pohyb kamery či dekoraci jsem zdaleka vliv neměl.

Počet komparsistů nebyl velký a časové možnosti omezené. V prvním záběru (obr. 41 a 42) sloužil veškerý pohyb komparsu navození dobové atmosféry: muž na kole těsně míjí kameru, malý chlapec si hraje s houpačkou, dělník opravuje budovu pošty¹⁶, do které vchází žena. Dva dělníci tlačí kolo do kopce, ze kterého přijíždí traktor. Za ním v těsném závěsu jede ve svém voze hlavní hrdina. Do tohoto momentu vše funguje poměrně zdárně, divák se seznamuje s prostředím, které je mu představováno živě úměrně místu a době.

Od momentu, kdy postava Václava Havla vystoupí z vozu, je náhle ve světě zcela osiřelý (obr. 43). Přesně v tomto momentu chybí postava nebo jiný element, který by nenápadně narušil divákovu pozornost a nenechal postavu dramatika na plátně tak osamocenou.

V následujícím záběru Václav Havel telefonuje z pošty Pavlu Tigridovi a předčítá mu svůj projev, patrně pro vysílání radia Svobodná Evropa. Stojí u telefonního automatu v chodbě, za níž se otvírá hluboký průzor ven (Obr 44.). Za celou dobu jeho telefonátu se nikde okolo postavy neodehraje žádný jiný pohyb. Venkovní prostor postrádá jakoukoliv komparsní akci a zároveň nikdo telefonujícího dramatika nemine v chodbě či jinak nekonfrontuje s přítomností okolního světa. Na tak jednoduchém detailu, by se dal zcela jistě blíže vysvětlit celý vztah hlavní postavy k situaci. Má strach? Je suverénní navzdory dosluhující totalitě? Vyjádření veškerých emocí tak zůstává pouze na hereckém výkonu hlavního představitele. Teprve, když po dokončení hovoru prochází poštovní úředník s balíkem, je jeho přítomnost akcentována pohybem kamery a míjí Havla právě v momentě, kdy do sluchátka nic neříká. Přítomnost alespoň jednoho představitele okolního světa je sice pro scénu důležitá, zároveň však tato komparsní úloha není dle mého soudu dobře pojednána. Herec působí nevěrohodně, zvláště se usmívá a mechanicky plní úkol, který mu asistent režie zadal, tedy projít chodbou s balíkem. (obr. 45).

¹⁶ Tento patrně nejsympatičtější element byl ovšem vedlejším produktem potřeby zamaskovat ahistorickou podobu rekonstruované elektrické skříně

Dramatik dotelefonuje a odchází k přepážce zaplatit poštovní úřednici. V místnosti sedí u stolku ještě jedna paní a vyplňuje lístek. Postava poštmistryně čeká za přepážkou na svoji akci, neexistuje zde žádný parazitní pohyb, představa, že žena za přepážkou má na práci i jiné věci, že existuje i jiný svět, s nímž by se dalo prostřednictvím pošty spojit (obr. 46).

Po banálním dialogu nad proběhnuvší transakcí Havel vychází z pošty ven, kde se zdraví s místními, představovanými zedníkem, dvěma svačícími dělníky a pánem s bicyklem (obr. 47). Především úloha pána s bicyklem je zvláštní a svým umístěním do prostoru vytváří spíše dojem dekonstrukce reality, neboť stojí uprostřed trávníku a nečiní zhola nic.

Neherecká komparsní režie

Obdobnou situaci představuje úvodní scéna z dílu *Je to jen rock'n'roll*¹⁷, kde mládež pálí na nábřeží Vltavy knihy Bohumila Hrabala. Zde chci ve stručnosti zdůraznit pouze dvě věci. Především opět druhý plán omezený na přítomnost staršího páru, který z bezprostřední blízkosti mládež pozoruje (obr. 48). Stojí v místě nelogicky a to celou dobu trvání scény bez jakéhokoli vývoje nebo vztahu k zobrazované a patrně asi nestandardní situaci. Naopak zcela funkčně zde naopak působí hejno labutí, které slouží jako výborný příklad fungování druhého plánu. V posledním záběru sekvence (obr. 49) obklopují z vody mládež jako tiché neposkvrněné publikum a zcela převyšují přítomnost postaršího páru. Přitom nejde o náhodný jev, ale o výslovný záměr režiséra Sedláčka, který je chtěl v záběru mít; na to konto se několik členů štábu jalo shánět staré pečivo a větve, aby labutě na místo dobře navedli. Ptáci se pak v záběru pohybují již zcela náhodně a o přirozenost jejich chování nemůže být pochyb.

Podobný princip způsobený především produkčními nedostatky jsme uplatnili při natáčení filmu *Špina Terezy Nvotové*. Ve scéně, kdy hlavní postavu její matka ráno veze ke škole, jsme natáčeli před střední školou ve všední den za provozu. Reální studenti chodili do školy a těsně před vstupem do záběru byli upozorněni, aby se nedívali do kamery a šli v klidu

¹⁷ JE TO JEN ROCK'N'ROLL, Česká televize, 2014, r. Robert Sedláček

do školy. Někteří se chtěli předvádět, jiní se styděli, každopádně nepůsobili v druhém plánu strojeně a posloužili tak dobře situaci, která se odehrávala v prvním plánu.

S oběma výše zmíněnými situacemi jsem se ve v profesionálních štábech různých filmů i seriálů setkával pravidelně. O nedostatek času a finančních prostředků šlo spíše až v druhé řadě, prvotní byl vždy nezáměr o tuto složku režijní práce. Především pro ni neexistoval žádný plán. Z produkčního hlediska se vědělo, kolik má být kde komparsistů (a v historických látkách i náležitých rekvizit), ale tím veškerá příprava končila. Nijak scénáristicky, výtvarně ani zvukově jsem s plány na podpoření vyznění scény prostřednictvím druhého plánu nesešel.

Obr. 41



Obr. 42



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48



Obr. 49



STUDENSTSKÁ TVORBA

O to více jsme se snažili na tuto problematiku připravit ve studentských filmech. Prvně jsme se jí naplno věnovali, když student katedry režie Damián Vondrášek realizoval svůj hraný film druhého ročníku Vězení. Oslovil mne, zda bych mu mohl být u filmu nápocen především jako koordinátor složek štábu a komparsní režie. Rozebírali jsme problematiku více a postupně jsem vytvářeli na základě scénáře a znalosti lokací možnou škálu komparsního a jinak parazitního dění, kterým bysme posílili potřebnou atmosféru filmu a vyznění jednotlivých scén. Velkou inspirací nám byla právě tvorba rumunské nové vlny, jejíž druhé plány a hloubky záběrů jsme studovali. S touto bytí malou přípravou se nám při natáčení dařilo postupovat daleko rychleji a pomáhat tak hereckým výkonům v „prvním plánu“ neboť rázem byly zasazeny do daleko funkčnější nápodoby světa. Nejedná se samozřejmě pouze o umanutost režiséra s asistentem, neboť jsme museli do tohoto uvažování nad filmem přizvat i ostatní složky filmu v čele s kameramanem.

Film se odehrává v několika velmi specifických prostředích v čele s věznicí. Zde nám velmi posloužila samotná autenticita prostředí, kterou jsme vhodně doplňovali o komparsisty nezřídka z řad vězňů. Vždy jsme se jich ptali na jejich zvyky a běžné úkony, které provádějí, což nám pomohlo zaplňovat jinak klaustrofóbní prostor věznice. Každé z komparsních postav jsme se snažili vysvětlit i její psychologii, odkud jde a kam, jaký má vztah k hlavní postavě nebo k ostatním vězňům. Mnohdy měl tento proces za následek, že třeba jen upravili rychlost své chůze, ale i to byl přínos pro autentické pojednání filmového světa věznice. (obr. 50 a 51)

Podobně jsem s komparsem pracovali i ve scéně, kdy hlavní hrdina přichází vyzvednout děti ze školy. Dětem jsme nechali všechny jejich hračky a školní pomůcky a snažili se je zaměstnat tak, aby vůbec nevnímali, že probíhá natáčení. Tehdy vznikali nejvěrohodnější akce v druhém plánu, neboť bez neustálé kontroly nad svým vlastní obrazem člověk působí daleko

přirozeněji. Učitelkám jsme vysvětlovali s jakou emoci záběrem prochází a za jakým cílem procházejí prostorem. Mnohá z nich pak přidala výraz nebo pohyb, který nás překvapil svou věrohodností. (obr. 52)

Vše výše zmíněné se pak ve výsledném sestřihu projeví minimálně, v podobě fragmentu nebo nejasné siluety v neostrosti. Vše se ovšem sčítá a pomáhá vytvářet fungující okolní svět.

Když jsem posléze připravoval jsem svůj bakalářský film *Člověk Kilimandžáro*, jehož velká část se odehrává v provozu nemocnice, stáli jsme s asistentem režie Damiánem Vondráškem před problémem, jak v omezeném čase a rozpočtu co nejméně pojmout obraz fungujícího zdravotnického zařízení. Měli jsme dle lokací a technického scénáře připraven i scénář pro druhý plán, neboť jsme už nenatáčeli ve funkčním provozu, ale v prázdném křídle budovy kladenské nemocnice. Velkou část toho, kde se postavy nacházejí a jaké prostředí je formuje, jsme se snažili sdělit právě pomocí práce s druhým plánem a minimalizovat tak potřebu sdělovat tyto vjemy pomocí dialogů nebo zcela názorných výjevů. Od počátku jsme tento fakt zohledňovali už při kostýmní, výtvarné a především zvukové přípravě. Snažili jsme se mít neustále na paměti, že situaci hlavní postavy můžeme velmi posílit, pokud jí umístíme do správně a věrohodně fungujícího okolního světa.

S komparsní režii podle principů, jež jsme odpozorovali z práce Cristiana Mungiu, jsme se snažili pracovat především ve scénách z nemocničních chodeb. V obou vybraných scénách hlavní postava doktorky prochází v doprovodu zdravotní sestry prostorem, který bylo třeba zaplnit prvky vytvářejícími dojem funkční nemocnice.

V první zmíněné scéně jsme tedy dbali na rytmus, s nímž se ostatní postavy v záběru objevují a do každých dveří, které pravidelně lemovali chodbu, jsme umístili různé komparsní akce. (obr. 53), divák je tak při pohybu kamery a hlavních postav objevuje postupně a získává neustálý dojem o zaplněnosti nemocnice. Obdobně jsme se snažili pracovat i s hloubkou prostoru a umocňování rychlosti pohybu hlavní postavy, kdy jsme v protisměru nechali projít jinou postavu (obr. 54)

Tento postup jsme však neuhlídali při záběrech v ordinaci, kdy je

vidět do chodby otevřenými dveřmi. Jakkoli časově i prostorově scéna navazuje na dříve zaplňenou chodbu, v tomto záběru jí chyběl jakýkoliv pohyb (obr. 55)

Využívat prvky druhého plánu jsme se pokoušeli i mimo pole komparsní režie a to především v dekoraci a ve zvuku.

Hlavní postava doktorky v průběhu filmu řeší svůj možný odchod za prací do zahraničí a jednou z jejích motivací má být i neutěšenost prostředí, v němž žije. Tento motiv jsme se pokoušeli umocnit ve scéně, kdy se hlavní postava navrácí společně s manželem domů z práce. Vybrali jsme vhodně nevábne lokace v okolí Kladna a přemýšleli nad prvky, které by ještě více zvýraznili náš záměr. Nakonec jsme přesvědčili skupinu dělníků, kteří podél silnice spalovali větve a listí, aby svůj oheň rozdmýchali a následně udusili, čímž vznikla silně kouřící hromada větvoří. Podél ní jsme pak nechali projet auto s hlavními představiteli a výrazně tak prohloubili bezútěšnosti jejich okolí (obr 56).

Podobně jsme s okolím pracovali i ve zvukové složce. Kupříkladu při scéně odehrávající se ve venkovní kužárně, kde naši hrdinové řeší svůj osobní vztah vůči práci v nemocnici, jsme postavy umístili do prostředí zelenající se zahrady. Vizualně je sice od rozkvetlých stromů odděloval drátěný plot, přesto se nám tento symbol nezdál dostatečně podpořený. (obr 57) Teprve až ve zvukovém mixu jsme začali idylickou atmosféru nabourávat prvky industriálního města, korespondujícími kupříkladu se zmíněnou scénou s hořící hromadou větví. Dodáním zvuků stavby, dopravních prostředků a ruchů nemocnice jsme vytvořili potřebnou kontrastní atmosféru viděného a cítěného.

Poslední příklad práce s druhým plánem na snímku *Člověk Kilimandžáro* představuje určitý intelektuální záměr během filmového vyprávění neustále připomínat africké motivy, které se vážou k názvu filmu. Ten vychází především z názvu písně Kilimandžáro od Karla Zicha, který je ve filmu prezentován jako oblíbený autor hlavní hrdinky a zmíněná píseň pak zaznívá v závěru filmu. Vkládali jsme tedy do děje různé prvky, které k názvu mají nepřímě odkazovat, ať už je to kostým přítomných sboristek a jejich tanečníků (obr. 58 a 59), černošské spirituály, které přítomný sbor zpívá, či samotné zpodobnění africké hory v podobě kalendáře umístěného

na sesterně (obr. 60). Africký motiv jsme se rovněž snažili zapojit do dialogu hlavní herecké dvojice, při debatě o možné cestě na dovolenou, zde však přenesní afrického motivu do prvního plánu, tedy rozhovoru hlavních postav, už působilo příliš okatě a doslova prvoplánově.

Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56



Obr. 57



Obr. 58



Obr. 59



Obr. 60



ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsem se věnoval tématu tzv. druhého plánu. Z teoretického vymezení, rozboru práce s druhým plánem ve filmech Cristiana Mungiu a shrnutí vlastních zkušeností s touto režijní složkou vyplynul, že v rámci komplexního sledování filmového díla nemůže být druhý plán vnímán jako samostatná složka.

Rovněž druhý plán nepředstavuje nástroj režiséra, kterým by se daly napravit chyby, které vznikly v primárních složkách filmu, jakými jsou podání příběhu, vedení herců či logická a emocionální věrohodnost představovaného světa. Lze jím však všechny tyto aspekty náležitě podpořit, především když část z nich autor přesune do dění mimo činnosti hlavních postav.

V současné české kinematografii mnohdy není kvalitní práci s druhým plánem věnováno dostatečně prostoru. Především je to způsobeno přehlížením této režijní disciplíny a navyklému způsobu přemýšlení o filmové mizanscéně a její realizaci, kdy bývají tyto aspekty v kombinaci s produkčními komplikacemi opomíjeny. Bylo by vhodné zařazovat práci s druhým plánem jako součást přípravy scénáře, neboť již zakomponováním druhého plánu do scénáře (alespoň technického) se může velmi ušetřit čas strávený realizací druhého plánu až při natáčení samotném.

Své domněnky jsem chtěl rovněž podložit odpověďmi na otázky týkajících se režie druhého plánu, která jsem zaslal Cristianu Mungiu. Bohužel až do vypršení doby, kdy bylo možné na tomto textu pracovat, neodpověděl.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Literatura

ORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu.

V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6., str. 198

ŠENOVSÝ, Otakar. Úvod do psychologie vizuálního vnímání, 2007.

Bakalářská práce, FAMU,, str. 20

PŁAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967. str. 311

PŁAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967. str. 312

PŁAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967. str. 313

FORMAN, Miloš a Jan NOVÁK. Co já vím?: rozšířené a aktualizované vydání autobiografie. 3., přeprac. a dopl. vyd. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Argo, 2013.

ISBN 978-80-7432-326-3., str. 118.

DORU, Pop. The Grammar of the New Romanian Cinema. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies 3. 2010, s. 21.

GARDIN, V.R. Vospominanija, tom 2 Nakl. Goskinoizdta, Moskva 1952, str. 39.

SERBAN, Alexandru Leo. Romanian cinema: from modernity to neo-realism. Film

Criticism 34. 2010, č. 2-3., s. 18.

37

Internetové zdroje

GRANJAVIE, Amir. As Close Possible To Reality. Interview with Cristian Mungiu. [online] <https://mubi.com/notebook/posts/as-close-as-possible-to-reality-an-interview-with-cristian-mungiu>

TESAŘ, Antonín. Nová, nová vlna. [online], <https://mubi.com/notebook/posts/as-close-as-possible-to-reality-an-interview-with-cristian-mungiu>

BEAR, Liza. Cristian Mungiu by Liza Bear, BOMB Magazine [online] <http://bombmagazine.org/article/6923/cristian-mungiu>
Interview with Cristian Mungiu, Artsmania Magazine, [online] <https://artsmania.ca/2016/11/13/interview-with-cristian-mungiu/>

Dupi Dealuri, IMDb, [online] <http://www.imdb.com/title/tt2258281/awards>

TESAŘ, Antonín. Nová, nová vlna. [online], <https://mubi.com/notebook/posts/as-close-as-possible-to-reality-an-interview-with-cristian-mungiu>

SMITH, Damon. Once upon a time in Romania. Filmmaker. [online].
Prosinec 2008,
[cit. 16. 1. 2016]. Dostupné z:
<http://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2008/4months.php#.VpmMUqkreG4>.
38