Věra Chytilová mezi námi

Sborník textů k životnímu jubileu

Camera obscura, Nostalghia.cz

VĚRA CHYTILOVÁ MEZI NÁMI

Sborník textů k životnímu jubileu

Internetový reprint 2. 2. 2006

Camera obscura

Nostalghia.cz

Příbram, Česká Lípa

2006

2

cameraobscura.wz.cz/chytilova

Copyright © Galina Kopaněva, Jean Louis Manceau, Jan Bernard, Wojciech Wierzewski, Miloš Fryš, Jiří Cieslar-heirs, Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Tomáš Bartošek, Tereza Brdečková, Jan Čuřík-hiers, Miloš Fikejz, Jan Foll, Milan Hanuš, Václav Havel, Jan Jaroš, Ivan Klimeš, Sergej Lavrentěv, Marie Mravcová, Kateřina Pošová, Jan Rejžek, Jan Schejbal, Andrea Sedláčková, Pavel Škapík, Helena Třeštíková, Elmar Klos-heirs, 1976, 1978, 1984, 1985, 1987, 1988, 1989

Translation © Petr Janyška, Jan Jaroš, Marie Mravcová, 1988, 1989

Preface © Miloš Fryš, 2006

Edition © Camera obscura, Miloš Fryš; Nostalghia.cz, Petr Gajdošík 2006

ISBN 80-903678-1-X

OBSAH

PŘEDMLUVA 5

MONOGRAFICKÉ STUDIE

Galina Kopaněva: „Proč, co a jaký to má smysl“ **9**
Jean Louis Manceau: Královna šašků **17**

KRITIKY

Jan Bernard: Hra o jablko **23**
Wojciech Wierzewski: Hra o jablko **27**
Miloš Fryš: Panelstory aneb Jak se rodí sídliště **29**
Jiří Cieslar: Kalamita aneb Zima v železniční zemi **31**
Stanislava Přádná: Faunovo velmi pozdní odpoledne **33**
Stanislava Přádná: Neklidný dokument o neklidném srdci Evropy **35**
Jiří Cieslar: Praha – neklidné srdce Evropy **39**
Stanislava Přádná: Vlčí bouda **43**
Zdena Škapová: Šašek a královna **45**
Jiří Cieslar: Šašek a královna **47**

VYZNÁNÍ A SVĚDECTVÍ

Tomáš Bartošek: „O NĚČEM JINÉM“ **53**
Jan Bernard: *** **55**
Tereza Brdečková: *** **57**
Jan Čuřík: K životnímu jubileu režisérky Věry Chytilové **61**
Miloš Fikejz: Chycený úsměv paní Chytilové **63**
Jan Foll: *** **67**
Milan Hanuš: Vážená paní Chytilová **69**
Václav Havel: Milá Věro **71**
Jan Jaroš: Jak jsem potkal Chytilovou **73**
Ivan Klimeš: *** **75**
Sergej Lavrentěv: Retrospektivní názor **77**
Marie Mravcová: Byla jsem při tom **79**
Kateřina Pošová: Místo dvojtečky a vykřičníku otazník, nebo tři tečky **81**
Stanislava Přádná: *** **85**
Jan Rejžek: *** **87**
Jan Schejbal: Jak se také kupují klobouky **89**
Andrea Sedláčková: *** **91**

Pavel Škapík: Kopytem sem, kopytem tam **93**
Helena Třeštíková: Deník **95**
Elmar Klos: Dopis jubilejní – nefrankovaný, porta prostý **99**

DOKUMENTACE

Několik životních dat a významná ocenění **103**
Filmografie **105**
DVD **127**
Výběrová bibliografie **129**

PŘEDMLUVA

Na přelomu července a srpna 1988 se konala Letní filmová škola v Trutnově. Tam se někdy zrodil nápad uspořádat sborník k blížícím se 60. narozeninám Věry Chytilové 2. února 1989 spolu s přehlídkou jejích filmů v Pražském filmovém klubu (tehdy v Sokolovské ulici č. l v Praze 8 „Na Florenci"), která pak skutečně v listopadu a prosinci 1988 a lednu 1989 proběhla. Na takový nápad mě přivedlo hlavně vědomí, že světově významná filmová režisérka nemá o sobě ve své vlasti vydanou žádnou knihu. Ani monografii, ani knižní rozhovor, ani vzpomínky někým sepsané. Domníval jsem se, že sborník může tuhle mezeru rychle zaplnit. Smutné je to, že reprint nyní vychází po 17 letech a znovu tutéž mezeru zaplňuje. Začal jsem tehdy oslovovat budoucí přispěvatele, tuzemské i zahraniční. Celkem jsem požádal o příspěvek asi 80 autorů různých filmových profesí z tuzemska i zahraničí, režisérčiny spolupracovníky a lidi, o nichž jsem věděl, že ji mají rádi. Odpovědělo 26. Sborník jsme tehdy vydali jednak jako klasický samizdat, to znamená v nákladu podle počtu strojopisných kopií, kolik psací stroj unese. Ten můj unesl jeden originál a dvanáct kopií. Originál strojopisu jsem nechal svázat pro jubilantku v komunálu v Dobříši. Manželka Honzy Folla Ivanka potáhla jeho tvrdé desky výtvarně skvěle vyhlížející červenou a černou kůží jako poctu oblíbené barevné kombinaci paní režisérky. Kromě toho Pavel Kumpán zařídil cyklostylované vydání sborníku ve Filmovém klubu Matematicko-fyzikální fakulty UK jako přílohu tamního časopisu. Náklad byl 300 výtisků, z toho ale někdo polovinu ve skladu ukradl a zbytek jsme rozdali.

Sborník jsme paní režisérce předali trochu se zpožděním v březnu 1989 v kavárně Praga v dolní části Václavského náměstí za účasti téměř všech přispěvatelů. Omluvil jsem Václava Havla, který byl tehdy ve vězení.

Rukopis sborníku jsem poté nabídl k vydání Českému filmovému ústavu. Tam sice přijat byl, chopilo se ho ovšem několik odpovědných redaktorek a sám jsem nakonec jeho poslední podobu neviděl. Tu provedl Zdenek Zaoral a měla údajně záměrně obsahovat trapnou komunistickou kritiku. Titul vyšel dokonce i v tehdejších Nových knihách pod změněným názvem, tuším **O ničem jiném než o Věře Chytilové**, který si vymyslela hlavní odpovědná redaktorka a byla na něj hodně pyšná. Byla provedena hrubá sazba, ale do toho přišla sametová revoluce. Nový ředitel podniku Jaroslav Boček prý nechal sazbu nebo dokonce knihu takto vyvedenou za 40.000 Kčs skartovat. Ani na moji žádost mě už ke knize od Zaoralova vstupu nepustili, takže se omlouvám jen za ústní svědectví z té doby.

Sborník se stal nečekaně svědectvím jedné dlouhé tvůrčí etapy. Současné internetové vydání je pietním reprintem vydání původního. Příliš fotografií do tohoto vydání sborníku nezařazujeme a doufáme, že se paní režisérka nebude zlobit. Kapitoly Několik životních dat a významná ocenění, Filmografie a Výběrová bibliografie jsou nyní aktualizovány (Fryš), přidán je přehled DVD (podle zona.bloudil.cz Petra Soukupa). Velký dík patří spolunakladateli a autorovi sazby Petru Gajdošíkovi. Mnohé příspěvky a osobní gratulace sborníku odrážejí dobu, ve které vznikaly. Texty ponecháváme v původním znění. Vydání ohlašují na svých stránkách oba nakladatelé: nostalghia.cz a cameraobscura.wz.cz a odkazují na stránky sborníku, kde naleznete také

návod, jak si knihu zdarma stáhnout: cameraobscura.wz.cz/chytilova. Sborník samotný bude slavnostně předán dne 7. února 2006 v Malém sále kina Světozor v Praze ve 20 hodin za účasti režisérky, nakladatelů, přispěvatelů a hostů při příležitosti narozenin paní režisérky. Poté bude uveden film Věry Chytilové **Chytilová Versus Forman** (Belgie, 1981).

Miloš Fryš

2. února 2006

MONOGRAFICKÉ STUDIE

„PROČ, CO A JAKÝ TO MÁ SMYSL“

Galina Kopaněva

Jméno Věra Chytilová se stalo pojmem. Značkou kvality a charakteru. I když ne všechny její filmy dosáhly festivalových vavřínů, žádný nezůstal bez diváků, každý splnil očekávání nápaditě podaného poselství i nápaditého ztvárnění – čili toho, co chápeme jako styl.

Příznačnou schopností Chytilové (narozena 2. 2. 1929) je neustále něco objevovat, intuitivně a předvídavě ztvárňovat napětí zrajících problémů, neustále obnovovat a precizovat svůj filmový výraz. Souvisí to s její cílevědomou a důslednou povahou. Osvětluje to i výrok z jejího interview, v němž měla prozradit, co ji tak zaujalo na filmu, k němuž šla oklikou od studií architektury, statování, profese klapky, asistování, přes studia na FAMU (1957–1961): „Proč, co a jaký to má smysl.“ Jinými slovy: proč musím natočit právě tento film, co v něm chci sdělit, jak tím posloužím veřejnosti. Připomenu jiný výrok Věry Chytilové z doby, kdy se svými kolegy ze studií vyznačila obrysy pojmu nová vlna: „Chceme budovat novou společenskou morálku a jedním dechem jako umělci lžeme. Lžeme, pěstujeme pokrytectví, nezodpovědnost a zbabělost. Lež by se měla v umění postavit mimo zákon. A nezodpovědnost. Za čin a slovo. Každý musí za svým činem stát. Pod každým se musíme podepsat.“ Tehdy se psal rok 1962, dnes – 1988. Prověřme tímto vyznáním debutantky její dílo, které vzniklo v tomto časovém rozpětí a bylo předznamenáno i jinými úvahami tehdy třiatřicetileté ženy: „Angažovat se je třeba ve věcech, kde o něco jde, a ne tam, kde existuje obecná pravda. Nebo když už, tak ji posilovat v kritických situacích, v nových souvislostech. Jinak uchylování se k těmto tématům není nic jiného než alibismus... Hodnota člověka a jeho života je přímo úměrná jeho úsilí o poznání.“

V letech, kdy Chytilová studovala, na filmových plátnech světa se zabydlovala kvalitativně nová filmová kultura i pravda: emocionální šok válečného kataklyzmatu prorůstal symptomy filosofického a humanistického šoku, dedramatizace uvolňovala a prohlubovala vstup do lidského vědomí a podvědomí, estetické hodnoty a fotogenii nové životní reality demonstrovaly dokumentaristické výboje cinéma-vérité, neokázalého free cinema. Nedosahovaly-li tyto výzvy barrandovských ateliérů, ve skromných studentských filmech se přeměňovaly v činy. V plody nového filmového myšlení, vyrůstajícího z kulturního kontextu domácí reality, ze zkušenosti „generace bez pomníků“, z českého smyslu pro mravní význam a sílu i drobných gest.

Diplomní film Chytilové **Strop** (1961) se v této konstelaci stal malou senzací, byť byl obklopen neméně talentovanými filmy jejích spolužáků. Pomineme-li moralistnost a melodramatičnost příběhu o dívce, která sběhla ze studií medicíny pro atraktivní profesi manekýnky, na což trpce doplatila ztrátou iluzí, forma tohoto debutu – formu chápu jako způsob existence obsahu – ohromovala bezprostředností, upřímností a pravdivostí výpovědi o nevelkém výseku pražského života. Právě tato jednota obsahu a formy proměnila s odstupem času **Strop** ve výmluvný dokument nejen o životním stylu, sociálním a mravním klimatu své doby, ale i o revolucionizujícím se filmovém myšlení. Režisérka tu s mladým kameramanem Jaromírem Šofrem

realizovala svou představu o filmu jako audiovizuálním systému, v němž se zvýšená autenticita vizuální a zvukové roviny dobře zasnubuje s fiktivní fabulí i výtvarnou stylizací prostoru, zabydleného aktéry příběhu a protagonisty života současně – tak pojala postavy představované neherci. Řetězové řazení epizod, rytmizované dynamikou a klidem, otevřeným a uzavřeným prostorem, světlem a střídajícími se náladami, pevně směřuje k vytčenému cíli: vytvořit psychologickou studii konkrétního ženského typu dokumentaristicky zaujatým pozorováním.

Strop se stal posléze součástí celovečerního filmu **U Stropu je Pytel blech**, jehož druhá část **Pytel blech** (1962) byla natočena se Šofrem pro studio populárněvědeckého filmu jako sociologická sonda na téma učňovského dorostu. Po delším studiu problematiky přímo v ubytovně zvolené textilky Chytilová vytvořila formu inscenovaného dokumentu: útržkovitě vyprávěný příběh hlavní protagonistky, opakující před kamerou se svými kolegyněmi nejtypičtější situace své konfliktní existence, které navíc sama komentuje, doložila věrně zdokumentovanými okolnostmi pracovního a soukromého života mladých dělnic. Vznikl film inspirující hlubší úvahy o vztahu jedince a determinujícího prostředí, o právu člověka na respektování jeho osobnosti a seberealizaci proti dogmatismu a formalismu, předstírajícím výchovné cíle. Zjevnost imitace skryté kamery, skvělé montážní zvládnutí dějové mozaiky, autenticita obrazové a zvukové partitury postavila kritiky před problém žánrového vymezení filmu, v němž organicky splynuly aspekty autorského průzkumu i hodnocení.

V roce 1962, kdy vycházela hvězda české sportovní gymnastiky, Chytilové nabídli hraný film o špičkové sportovkyni. Ta však pojednala téma po svém: konfrontovala drama nácviku Evy Bosákové na světové mistrovství se záznamem života ženy z domácnosti, která si stereotyp péče o manžela a děcko kompenzuje „omylem starým tisíc let", mladým milencem. Film **O něčem jiném** (1963), který se objevil ve svérázné opozici vůči filmu **Cléo od pěti do sedmi** (1963, režie Agnès Varda), uvedl Chytilovou do mezinárodního povědomí, i do okruhu diskusí o „feministickém" filmu. Záměr Chytilové byl didaktický: vystihnout dilema emancipačních snah, upozornit na trpkou chuť jak vypjaté profesionální angažovanosti, tak domácí izolace. Obsahová stránka byla rozvíjena dramatickým propojováním paralelních, na sobě nezávislých příběhů. Proti autentické Bosákové, choreografu Ogounovi a lékaři stála autentická manželka a matka Věra Uzelacová, ale i herci v rolích jejích partnerů. Střetly se tu jakoby reportáž a melodrama. Výtvarně stylizovaná kamera Jana Čuříka (zejména efektní bylo sportovní pásmo, kde převládalo subjektivní vidění nervově vybičované protagonistky) však utínala hroty všemu didaktickému a proměňovala celek ve vzrušující výřez skutečnosti, v níž významné a malicherné, upřímné i falešné koexistuje v jedné rovině a vytváří napětí, bez něhož by bylo těžké přesně pojmenovat základní hodnoty života.

V roce 1965 vznikly **Perličky na dně** podle povídek Bohumila Hrabala. Zahrnuly rukopisy několika režisérů: Chytilové, Jiřího Menzela, Jana Němce, Evalda Schorma a Jaromila Jireše. Povídky nepředpojatě a nepokrytecky portrétují takzvané životní outsidery, lidi z pražské periférie, v jejichž láskách a zaujetích, názorech a postojích bývá víc lidskosti a moudrosti, ale i smyslu pro osobní důstojnost než u těch, kteří hodnotí lidi podle dotazníkových údajů a kádrových posudků. Chytilová natočila s Jaroslavem Kučerou, svým tehdejším manželem, povídku **Automat Svět**. Zaznamenává bizarní situaci. Zatímco za hospodským výčepem čeká na odvoz tělo mladé sebe

vražedkyně, mladý muž vypráví výčepní o své milé, která mu vyhrožuje sebevraždou. O poschodí výš se hlučně baví svatebčané. Policie přijíždí pro mrtvou a odveze i příliš bujarého ženicha, kterého zřejmě zastoupí o svatební noci zmíněny mladý muž. Představoval ho Vladimír Boudník, svérázný malíř explosionalista, jeden z Hrabalových přátel, který tehdy netušil, že odejde ze života stejným způsobem, o němž povídka vypráví. Tato menší práce Chytilové signalizovala omezenost dříve používané metody – nesplynula s poetickou tkání předlohy.

Druhá etapa tvůrčího vývoje režisérky začíná **Sedmikráskami** (1966). Spojuje se zde se scenáristkou a scénografkou Ester Krumbachovou a vytvoří superstylizovanou grotesku-podobenství na téma sebedesktruktivních sklonů lidstva. Film, uvedený sugestivní montáží nejrůznějších explozí, střídajících se s otáčením obludného soukolí, dedikuje Chytilová těm, „kteří se rozhořčují jen nad pošlapaným salátem". Je to film o dvou Mariích (jednu hraje prodavačka, druhou studentka), jejichž vzájemně propojené masky personifikují bohatou kolekci nectností: arogantně překračují všechny normy veřejné morálky a dobrého vkusu, vynikají zlomyslností, parazitismem, obžerstvím a tak dále. Jsou zrozeny jakoby z boschovských a Arcimboldových portrétních vizí a Dalího her. Pohybují se v současném světě a ten v jejich přítomnosti mění barvy, prostorové a časové dimenze. Nikoli ve zlém tu lze mluvit i o výtvarném exhibicionismu, zrozeném z fantazie Krumbachové a kameramanské invence Kučery, který dosahuje nevšedních efektů tím, že v jednom záběru mění barevné filtry a ohniska, napojuje pestré barvy na černou a bílou, dalších efektů pak dosahuje laboratorním zpracováním – groteskním zrychlením pohybu nebo jeho multiplikací, kdy zadrhávající pohyb proměňuje obě Marie jakoby v loutky. Film je skvostnou koláží rozmanitostí. Stýká se v něm dokumentární naturalismus s výtvarnou symbolikou a alegoričností a z toho vyplývá zvláštní efekt poezie: z ironie a sarkasmu se rodí groteskně fantaskní poloha, přičemž veškerý děj je zredukován na řetězovité řazení schématu čin-následek. Špatnosti páchané Mariemi se množí, každá nová je obludnější než předcházející, všechny páchají buď v dojemné shodě, anebo krutě rivalizují, každou špatnost náležitě okomentují svými průpovídkami, které zní stejně ničemně jako jejich závěrečný duet, v němž slibují, že se polepší, zatímco jejich fyzická snaha o navrácení zpustošené tabule s pochoutkami do původního stavu dokazuje, že „tomu tak nikdy nemůže být, protože tomu nemůže být nikdy." Zničené se do původního stavu nikdy nevrací – tuto moralitu vyslovuje Chytilová způsobem, v němž jakoby se zřekla všeho, o co stylisticky dosud usilovala. Sociálním aspektům nadřazuje estetické, nesnaží se nikde budovat iluzi reality, zjeví-li realita někde svou skutečnou tvář, vzápětí ji výtvarným zásahem promění ve stejnou masku, v jakou proměnila zcela odpsychologizované a ze sociálního kontextu vyjmuté Marie-ničitelky.

Jinak stylizovaným je její následující film **Ovoce stromů rajských jíme** (1969), natočený ve stejné umělecké spolupráci v koprodukci s firmou Elisabeth Films Bruxelles. Inspirací je tu biblický příběh o prvotním hříchu, pojednaný však jako důsledek lidského úsilí po poznání pravdy, úsilí tragického, protože nalezená pravda znamená završení a vyprázdnění života, čili jeho zmar. I zde Chytilová s herci Naivního divadla buduje modelový svět filmu, zabydlený lidmi vyjmutými z „vnějšího světa", jehož připomínkou jsou jen noviny a dopisy, přicházející do podivného penzionu, podivného jako krajina kolem, zkomponovaná z rajské zahrady a suchopáru, písčité pláže a po

nurého močálu. Manželskou pohodu Josefa a Evy naruší přítomnost démonického Roberta, skrývajícího se maniaka, vraha žen. Evin zájem o něj způsobí žárlivost Josefa a Robert, usilující o Evin život, protože vypátrala jeho tajemství, se nakonec stane její obětí. Takřka milostná povaha jejich vztahu, založená na vědomí poznané pravdy, však zvrátí v opak původní záměr a nastolí otázku nakolik je člověk schopen unést pravdu a žít v ní. Výtvarná stylizace v tomto klasicky vyprávěném příběhu-podobenství je tvořena rafinovanými variacemi barev, zejména černé, bílé a červené (mají nejen náladotvornou, ale i dramatickou funkci), prostorovými efekty, umocňujícími nereálnost děje (objektivy s krátkou ohniskovou vzdáleností zvětšují blízké a při velké hloubce ostrosti zmenšují vzdálené objekty), dokonce i laboratorní multiplikací okének, způsobující efekt diskontinuitivnosti pohybu postav – jako velice namáhavého a mechanického současně. Použité stylizační prvky plní i funkci stylového principu; vstřebávají některé momenty interpersonálních vztahů trojúhelníku, odvozeného ze situace starozákonního Adama, Evy a hada.

Uběhlo sedm let, než se Chytilové podařilo natočit další hraný film. Rostly jí děti, udržovala se v kondici televizními reklamami a kdyby už nevytvořila nic, než co udělala dříve, její přínos by nevymizel z filmové historie, nevyhasla by jeho inspirativnost. V roce 1974 bylo Chytilové umožněno natočit televizní dokument **Hrst vrásek**, v němž se poprvé dotkla problematiky stáří prostřednictvím portrétu starší sociální pracovnice-pečovatelky. V roce 1976 jí byla umožněna v produkci Krátkého filmu realizace hraného filmu **Hra o jablko**.

Jablko: symbol hříchu, svodu, sváru a poznání, odznak vlády a moci. Jablko, proměňující se v jednom záběru v hlavičku dítěte, deroucího se z matčina lůna. Touto symbolikou rozezněla Chytilová scénář Kristiny Vlachové, natočený v konvenci smiřující dřívější krajnosti dokumentu a stylizace, syntetizující veškerou její zkušenost do ukázněně poetického tvaru. Do hlavních rolí obsadila Dagmar Bláhovou, klaunku avantgardního Divadla na provázku (s jeho tvůrcem, mimem Boleslavem Polívkou bude spolupracovat později), Jiřího Menzela (svého kolegu a asistenta na **O něčem jiném**), role manželského páru svěřila hercům – sourozencům – Evelyně Steimarové a Jiřímu Kodetovi. Film, natočený s hravou energií, se vyslovoval k problému „homo ludens". Personifikuje ho ještě mladý a současně už nemladý porodník dr. John, svolný k jakékoli milostné akci, ale k žádnému závaznému vztahu. Poté, co se jeho asistentka rozhodne proti jeho vůli donosit plod jejich milostných her, rád by změnil roli, jenže, jak říká režisérka, „hru ve skutečnosti již nelze anulovat nebo ji vrátit kus nazpět, jestliže se týkala lidských citů a vztahů." Situaci doktora, jehož různě rozehrané životní hry skončily přeložením na venkov, kde se marně uchází o statut manžela a otce, vyjadřuje záběr psa, bezradně pobíhajícího mezi okusky, shnilými a zdravými jablky.

V explikaci k filmu se Chytilová tváří jako moralistka: „Tento film chce ukázat na nebezpečí, které tkví v našem nezodpovědném přístupu ke skutečnosti. Je nutné si neustále uvědomovat, že následky jakýchkoli našich činů dopadnou na naši hlavu, a to i tehdy, když všechno začíná jen jako hra. Nejde v ní totiž jen o vítěze a poražené, jako každé konání i ona sama přinese svůj plod." Nejeden z příštích filmů Chytilové by mohl být uveden stejnými slovy. I v nich budou nazřena se snahou o co největší spravedlnost nepsaná, improvizovaná pravidla „her o jablka", jejichž účastníci nejsou s to

se vyvázat ze zajetí předsudků, jako z pout a přetlaků sociálních, majících tendenci proměňovat vše dobře míněné v opak. Ve **Hře o jablko** živelně dialektické myšlení režisérky znovu rozvlnilo zjevné didaktické téma svými příboji a přílivy invenčních postupů; akcí prolíná dokumentaristické pozorování, uvolněná kamera Františka Vlčka se podřizuje diktátu výtvarně barevných kompozic, které jsou zpřízemňovány hovorovým dialogem a banálním zvukem, vnášejícím do filmu ironicko-komické efekty.

V roce 1978, znovu v produkci Krátkého filmu, točí Chytilová pozoruhodný dokument **Čas je neúprosný**. Kruté a deprimující záběry tragické nemohoucnosti stáří konfrontuje s výpověďmi mužů a žen, kteří strázním vysokého věku čelí optimismem a vyrovnanou moudrostí. Své osobité filmové Memento mori autorka prolíná aspekty etickými, humanistickými a kulturními, v obrazové rovině se snaží být vrcholně věcná a střízlivá. Výsledkem je mimořádně poetický a filosofický film, invenčně navazující na nejlepší tradici českého dokumentu šedesátých let.

Sedmdesátá léta postupují a Chytilová za sebou nechává nerealizované záměry: příběh ze studentského života **Rajče Matydla**, ženskou detektivku **Smrt na inzerát**, muzikál **Jak se státi mužem aneb Jak se státi člověkem**, **Komedii s Jelenem** a vynikající scénář **Tvář naděje**, v němž vrací na hříšnou zemi, do víru ženských, mateřských, milostných a tvůrčích dramat Boženu Němcovou, spisovatelku zcizenou národu piedestalem, budovaném a střeženém několika generacemi badatelů a učitelů...

Úspěch **Hry o jablko** otevřel Chytilové znovu brány Barrandova, kde natočila **Panelstory aneb Jak se rodí sídliště** (1979), ale než byl tento film uveden do premiéry (1981), dokončila další film, **Kalamitu,** promítaný po vynuceném sestřihu rok po jeho dokončení (1982). Oba filmy jakoby suplovaly činnost sociologů, jen váhavě se vyslovujících k problémům, které Chytilová exponovala.

Panelstory, natočená podle námětu Evy Kačírkové (vytváří jednu z rolí), má mozaikovitou strukturu. Chytilová tu svými osvědčenými břitkými postřehy dokumentuje zabydlování obrovského rozestavěného sídliště a současně klene hyperbolu pokleslého životního stylu. Množstvím kratičkých epizod situovaných do čerstvě postaveného paneláku a jeho nevábného okolí, v němž začínají váhavě fungovat služby pro veřejnost, přibližuje v satirické a ironické nadsázce, ale i v soucitném pohledu, široký vzorek současné společnosti – lidí různých generací, různého sociálního postavení a ambicí. V představeném kaleidoskopu lidských osudů má své místo i rovina kritiky závažných nedostatků institucionálního charakteru, neúprosný je režisérčin odsudek pokrytectví, sobectví, hamižnosti, pracovního šlendriánu a povrchnosti, nepřekrývá však i výraz optimistické víry v nezničitelnost lidského dobra. Svérázná poetika filmu, v němž někteří hodnotitelé viděli jen očerňování reality, se zakládá na střídání akčních, paradokumentárních záběrů s emotivními, estetizujícími pasážemi, ozvláštňujícími snímanou realitu a vtiskující atributům průmyslové civilizace určitou poezii. Šofrova kamera opět prokázala ideální souznění s viděním režisérky.

Pestrý, epizodicky bohatý děj **Kalamity** (námět Josef Šilhavý) je organizován kolem candidovského příběhu mladého muže, který se snaží v životě, v němž zdomácnělo úplatkářství a promiskuita, prorazit – jak mu káže jeho čest a svědomí. Opouští vysokoškolská studia, aby navázal na rodinnou tradici a stal se strojvůdcem horské lokálky. Svého cíle chce dosáhnout bez protekce a stejnou mravní askezi projevuje i vůči ženám, které ho považují za vhodný objekt pro potěšení těla. Tuto roli vy

tváří Boleslav Polívka, jehož výrazný projev podpořila Chytilová uvážlivým a nekonvenčním hereckým obsazením. Smysl pojmu kalamita rezonuje takřka ve všech lidských kontaktech hrdiny; jeho představy o poctivosti, nezištnosti a upřímnosti neustále vstupují do konfliktu s realitou všeobecně pokleslých mravů, nicméně hrdina neklesá na duchu a tvrdošíjně brání svá kréda. Závěrečná, skutečná kalamita, kdy jeho vláček zavalí horská lavina, poskytne satisfakci jeho víře v krásu života. Lidé, uvězněni pod sněhem, procitnou ze své mravní letargie a při záchranné akci naplní činem pojem solidarita. Provedené střihové zásahy narušily původní gradaci nejnosnějších motivů a tím i vnitřní rytmus filmu, ale i přes tuto ztrátu **Kalamita** zdravě pulsuje ironickým humorem. Za zvídavě živou kamerou stál tentokrát Ivan Šlapeta, ostrý střih a znamenitě komponovaná zvuková stopa znovu vtělují filmu svěžest a vtip.

Mnohé z řečeného o stylu Chytilové lze zopakovat i v případě **Faunova velmi pozdního odpoledne** (1983), natočeného opět v produkci Krátkého filmu a po letech znovu ve spolupráci s Ester Krumbachovou. Žánrově lze tento film charakterizovat jako groteskní moralitu. Z mozaiky epizod tu vyvstává portrét stárnoucího bonvivána, posedlého sváděním mladičkých dívek a urputně unikajícího zájmu starších žen. Film je svého druhu variací na témata a motivy použité v přecházejících filmech Chytilové a jakkoli se může na první pohled jevit jako feministická invektiva vůči mužskému egoismu a nezodpovědnosti, tak galerie ženských postav snad ještě krutěji vypovídá o pokleslosti toho, co bývalo kdysi opěvováno pojmem „věčné ženství“. Samoúčelné erotické příběhy jsou v refrénech zdůrazňovány makrodetaily vadnoucí a odumírající přírody, jež převádějí Faunův problém do metafory. Humor, který pramení v abnormalitě mezilidských vztahů, je málo úsměvný a poetický, spíše mrazí a je bohatý na kruté gagy. Rytmus je dravý a útočný, záběry do sebe doslova vrážejí, každý obsahuje několik plánů a významů, důsledná režijní stylizace zasahuje všechny složky filmu, kompoziční, výtvarnou, hudební i hereckou. Filmu dominuje výkon příležitostného herce Leoše Suchařípy (dramaturga a překladatele); znovu se setkáváme s nekonvenčním hereckým obsazením, obohaceným o několik dívek-amatérek, které demonstrují kulturní pokleslost mladé generace. Kamera Jana Malíře zprostředkovává v rychlém sledu různá setkání s realitou Prahy, jejíž životní styl mnohdy podmiňuje chování protagonistů filmu.

Malíř je rovněž spolutvůrcem hodinového dokumentu Chytilové **Praha – neklidné srdce Evropy** (1984), který vznikl jako součást cyklu o evropských kulturních metropolích z podnětu italského producenta Giorgia Pergaliho. Bez Malířovy nervní, těkavé kamery, dokonale cítící rytmus, střih a barvu, by tato dokumentární vize „duše a těla Prahy“, vzývající klid neklidem, uchopitelnost neuchopitelností, sotva získala tak fascinující tvar. Své téma Chytilová pojednala ve vertikále historie a horizontále dnešní reality, v jejímž rychlém tempu pulsují i ozvuky legend a mýtů, zakletých do architektonických památek. Pojem Praha, který volá po znovunastolení vědomí souvislostí, je charakterizován – řečeno s Jiřím Cieslarem – dravým proudem vizuálních a zvukových obrazů-básnických metafor; románské rotundy se otřásají, kymácejí se gotické klenby, barokní sochy se vznášejí nad sokly, naklánějí se věže, přiskakují k sobě domy a ulice, nad kamenným mostem se řítí temná oblaka... Znovu a znovu nás oslovuje proslulé pražské baroko a jeho exaltované formy se snoubí s vynikajícím komentářem, šeptaným, zaklínajícím, tázajícím se a vzývajícím, podřizujícím chaos

obrazové tříště výzvě: „Proč bychom nemohli směřovat k tomu nejvyššímu, co je v lidských mravních schopnostech... Copak musí vždycky následovat katastrofa?“ Není nutné znát dějiny Prahy, matky českých měst, aby se její úděl stal srozumitelným. Město má univerzální platnost vůči dějinám kultury a civilizace. Řez Chytilové napříč časem a prostorem je veden pevnou rukou bez nostalgie a sentimentality s jedním záměrem: vzkřísit nejrozmanitější souvislosti, odhalit nepolapitelnou magičnost tajemného města, geografického i duchovního středobodu Evropy.

V následujícím hraném filmu **Vlčí bouda** (1987) překvapila Chytilová vybočením do žánrové konvence sci-fi a hororu. Námět Daniely Fischerové vychází z principu dětské hry o přebytečném hráči, který musí být vyobcován, čili obětován. Podaří se k tomuto krutému aktu vyprovokovat děti, které byly vybrány příchozími z kosmu pro test o povaze lidstva? Děj je situován do horské chaty, kam bylo povoláno na lyžařský výcvik jedenáct dětí, ačkoli pobyt byl zajištěn pouze pro deset. Tři kosmité v lidském převtělení rozeštvávají rafinovanými postupy a léčkami náhodný kolektiv zcela neideálních jedinců, ale v kritické chvíli, kdy oběť má být vykonána, děti zmobilizují své vnitřní síly v aktu solidarity, která zruší zlé kouzlo a představy kosmitů o nenapravitelné lidské špatnosti... Lepšímu výsledku **Vlčí boudy** zabránila nesporně přelidněnost modelově budovaného příběhu; nezbytnost průběžného sledování chování a změn postojů jedenácti dětí se stala balastem při rytmickém řešení filmu, zbavila snímek tajuplné atmosféry, tak potřebné pro horor. Náhradní atrakci tu však zajišťuje Šofrova kamera, těžící maximum pro náladu filmu ze zasněžené scenérie horského hřebenu. Zajímavé jsou i obrazové refrény Jiřího Barty: multiplikace makrodetailů, které se rozvíjejí táním ledových útvarů, symbolizuje přílivy a odlivy kosmického zla. Film, oscilující mezi reportáží a stylizovanou alegorií, inklinuje také k brechtovské didaktické hře (autorka hraje divadlo s postavami a situacemi) a ačkoli příznaky žánrové orientace nejsou příliš markantní, je třeba ocenit, jak minimálními prostředky tu Chytilová vytvořila utopický prostor.

Počátkem roku 1988 měl premiéru společný počin Chytilové a Polívky – filmová verze jedné z nejvýraznějších her Divadla na provázku **Šašek a královna**, opírající se o pantomimické umění Polívky a jeho ženy Chantal Poullain. Nejde tu však o záznam jevištního tvaru, ale o žánrový novotvar, o filmové zmocnění se Polívkova tématu, ideje a postav a o jejich přenesení do dvou časových a tří významových rovin, zaklesnutých do sebe dialogem podobenství a odlišených stylistickým ztvárněním. Středověký šašek a francouzská královna, provdaná za nemohoucího starého německého krále, rozehrávají téma moci a poddanosti, ženské nadvlády sužující muže v jejich slabosti i obdivné pokoře; trpká sebeironie nutí stárnoucího šaška, majícího výsadu říkat pravdu, jak k duchaplným exhibicím moudrosti, tak k nastavování hřbetu trestající ruce královny. Krutá královna se zvrhlou rozkoší trýzní a ponižuje šaška, ten je nucen dnes a denně podstupovat toto martýrium v strohých interiérech gotického hradu, dražděný šarlatovým hávem královny, provokovaný jejím jestřábím pohledem... Takové sny navštěvují kastelána chátrajícího hradu Slacha, místního filosofa a blázna. Zpráva o příjezdu bohatého zahraničního páru roznítí jeho představivost a v následujícím fantasmagorickém pásmu děje, snímaném však v realistické konvenci, v neustálém prostupování časových vrstev, kulminuje motiv krutých rozmarů královny-Reginy a úzkostných stavů šaška-Slacha, odevzdaného katovi... V závěru Slach

vítá velice civilního pana Kaizra a jeho manželku připoutanou k invalidnímu křeslu a ta konstatuje, že jí Slach někoho připomíná... Chytilová obě časové roviny rozvíjí podle jim vlastního rytmu, překvapivě prolíná a graduje do nečekaných zvratů klíčové situace složitého vztahu šaška a královny, zrcadlově je opakuje a nakonec vše vysloveně relativizuje. Ústřední téma moci a podřízenosti, despotismu tyrana a svobody tvůrce, lásky a nenávisti, života a smrti vyjadřuje pantomimickými výstupy, dialogem i originálními gagy za účinné podpory Malířovy kamery, citlivě reagující pohybem i barevnou kompozicí na zvraty a proměny hravě snuté fabule.

V novém filmu **Kopytem sem, kopytem tam** (1988) Chytilová navazuje opět na svou sérii ironických moralit, pranýřujících nešvary a poklesky současného životního stylu. Tentokrát se zaměřuje na problém promiskuity, který osvětluje drastickým motivem AIDS. Souhrnný portrét několika přátel a jejich volně střídaných partnerek je situován do Karlových Varů, do prostředí přižívujícího se na „sladkém životě" cizineckého ruchu, ale žijícího si i svůj „sladký život" značně volným výkladem pracovních povinností i mravních norem všeho druhu. Rozverné líčení výjevů ze života portrétované skupiny se postupně proměňuje v obraz totální mentální a charakterové degradace, svého druhu duchovní AIDS, a ta se kvalitativním skokem promění ve skutečnou AIDS, v drama úzkosti a trýznivého čekání na výsledky zdravotního testu všech ohrožených, kteří ani netušili, jaký řetěz smrti mezi sebou vytvořili. Námět, zahrnující jak sondu do života, tak jeho kritický popis, dává všechny předpoklady k vyklenutí významové metafory, jeho epizodní stavba pak umožňuje Chytilové i tentokrát uplatnit osvědčené jistoty svého stylu. Závěrem dodejme, že k jeho největším kladům patří i to, že Chytilová zná cenu filmového času, je ve výrazu maximálně úsporná, každému záběru umí vtisknout mnohovýznamnost a smysluplnost, už v procesu natáčení organizuje závěrečný efekt montáže. Filmy Chytilové nikdy nenudí. Jsou vždy precizně architektonicky vybudované a výsostně estetické v provedení.

Sborník o ženském filmu (rukopis, 1988)

KRÁLOVNA ŠAŠKŮ

Jean Louis Manceau

Po shlédnutí **Šaška a královny** se nelze ubránit myšlence, že touto adaptací Polívkovy divadelní hry vytvořila Věra Chytilová svůj vlastní portrét: portrét umělce tváří v tvář oficiálnímu umění a moci.

Jestliže totiž tento film předkládá krizové chvíle, k nimž dochází mezi těmi u moci a jejich poddanými, není tady poddaným nikdo jiný než klaun, který má bavit, který má vlastní nápady, umělec: pária, který sklízí potlesk, sotva se objeví na scéně, který ale na této scéně může i, podobně jako Molière, zemřít v posledním milostném aktu s publikem, svým pánem, nebo se svým ochráncem, králem. Jeho tělo, mám stále na mysli Molièra a jeho dobu, je potom třeba odmítnout pohřbít do svěcené země.

Když královna vymění na několik okamžiků role, ví velice dobře, že bude záležet jen na jejím rozhodnutí, kdy jí opět připadne její postavení a titul. „È finita la commedia!“ Co má tedy šašek na vybranou? Zaplatit za svoji troufalost, za drzost, že mířil výš, něž kam patří. Bude odsouzen a ví to. V podobné šlamastice se kdysi ocitl zmíněný Molière, když v **Donu Juanovi** vykreslil jistou část aristokracie, a hlavně v **Tartuffovi**, zase jistou stránku náboženství. Různé aspekty jedné a téže moci. Mohl si vybrat: servilně podlézat, nebo se přísně držet svého bez sebemenší shovívavosti, bez kompromisů, bez ohledů na to, co by se hodilo, a riskovat, že se znelíbí.

Jaká tedy vlastně role připadá šaškovi? Bavit, rozptylovat, to zajisté; především však držet se pravidel hry, jež mu byla vnucena, a volně improvizovat na téma lidského údělu, vztahů mezi jedinci a jejich touhy „dobře vypadat“. Šašek, herec, tvůrce, umělec, před každým stojí rozhodnutí. Buď se živit iluzemi, chimérami a představami, nebo realitu, třeba pomocí narážky, transformovat. Dvěma slovy: líbit se, nebo se znelíbit. Ale komu? Pochopitelně, že moci, nebo publiku!

Od svých prvních filmů se Věra Chytilová rozhodla. Připomeňme si její **Strop**: portrét mladé dívky, která chce být manekýnkou, to jest tím, který ukazuje jak se má vypadat, a která nakonec zabředne do vyčerpávající, nejisté existence. Nějaký čas se živí iluzí, jež však nemá trvání, a stojí pak před životní nejistotou, neschopností se realizovat... Okna vlaku bičují kapky deště a uzavírají ji do světa, v němž není naděje.

V **Pytli blech** zase subjektivní kamera objevuje život mladých dělnic uvnitř internátu. Tento dokument konfrontuje individuální pocity a kolektivní výchovu. Instituce není nevědoucí, je jen slepá. Má svá vlastní pravidla.

V prvním celovečerním snímku **O něčem jiném** máme před sebou portrét dvou žen, jež spolu nemají nic společného. Jedna je gymnastka, tvrdě trénuje. Veškerý svůj čas věnuje přípravě na závody. Druhá je vdaná, má malou holčičku a je cele pohroužena do pokliďné měšťácké, sentimentální existence, v níž hlodá červ „bovarysmu“. Dva zcela rozdílné životy a přece tu jde o konfrontaci jedné a téže nespokojenosti. Každá z žen je otrokem vlastní rutiny a hledá „něco jiného“. Dva příběhy, jeden dokumentární, druhý hraný. Propletenec dvou tváří, dvou osob a dvou osobností...

V prvních třech filmech Věry Chytilové nalezneme v plném rozsahu to, o co jí vždycky půjde: studii lidské existence a lidských vztahů, stejně tak jako konfrontaci reality se zdáním, „vypadáním". Zmocňuje se reality a bez milosti ji vytahuje na světlo, aniž by si cokoli usnadňovala; skrze fakta ukazuje smysl života. Umí však tuto realitu také transponovat v zájmu své existenciální filosofie za použití faktů, symbolů a příměrů, kdy se mísí oběť a služba druhým.

Ve filmech, které následovaly, vypráví Chytilová příběhy, jakési mravoučné historie s poučením. Vyhrocuje se tu její způsob popisu světa a života, nikoli ovšem tak, že by nám předváděla snadno rozpoznatelnou a hladce vnímatelnou skutečnost, nýbrž daleko složitější fikci, spočívající a opírající se o posun smyslu náhradou nebo analogií. Obraz už není realistický, spíše jen nadhazuje, stává se čarovným a mystickým. Aby si získaly publikum, tváří se její snímky jako bláznivé a groteskní komedie, dávající vyniknout humoru, který tu sice byl i v raných filmech, avšak jen v podtextu, zastřený.

V čase, kdy spisovatelé a umělci ze sebe vydávají ta nejosobnější, nejnovátorštější díla, Chytilová také využívá svobody výrazu. Byla to ta kradmá doba snů o „socialismu s lidskou tváří". **Sedmikrásky** nám předvádějí dvě dívky, Marii I a Marii II, jejichž život je ve znamení nespoutanosti a skandálů. V průběhu krátkých, explodujících scén obě svůdné, nestoudné, jedinečné, nekonformní hrdinky si dělají šprťouchlata ze starců, tahají za nos vlastní milence, okradou chudou paní, předvádějí se téměř nahé, nalévají se whisky... Po celou tuhle grotesku, kdy obě Marie vypadají jako elegantní, nalíčení bratři Marxové, jež však neznají slitování, se člověk ptá po smyslu života a po relativnosti toho, jak se věci jeví. Celým příběhem se táhne určitý nihilismus. Jestliže obě příšerné hrdinky nemají před ničím respekt, je tomu tak proto, že není nic, co by za ten respekt stálo, což vyjadřuje jejich heslo „Když je zkažený celý svět, jsme zkažené i my." A jelikož každá bajka, i ta nejprovokativnější, má nějaké ponaučení, stojí na konci této odysey hýřící zdravím, odysey s téměř oživujícím účinkem poznámka: „Tento film je věnován těm, kdo se pohoršují jen nad pošlapaným salátem."

„Anály lidstva," psal Chateaubriand, „jsou směsicí spousty bajek s trochou pravdy." **Lidská komedie** na sebe vzala podobu bajky, ve které, tak jako v každé bajce, najdeme ponaučení a lecjakou lekci. To se možná moci líbí ze všeho nejmíň, zvlášť když by smích mohl jít na její účet. Tento smích samozřejmě přichází od někoho, komu je lepší příliš nedůvěřovat. Šašek překročil své meze. Jeho úkolem je prince bavit, v žádném případě však si z něj nedělat dobrý den.

Má někdo ve chvíli, kdy se na pořad dne dostává utužení ideologie a předvádění vzorného dělníka, který by měl být příkladem, zájem ukazovat vizi života obyčejné dvojice, kde vládne lež? A když ještě navíc autorka pracuje s komplikovaným jazykem, kde všechno stojí na symbolech? **Ovoce stromů rajských jíme**.

Co říci o příběhu porodní sestry, kterou svedl pan doktor ze stejného oddělení? Navíc se mu podaří zachovat si vlastní nezávislost, proč ne? Je opravdu důležité poukazovat na mužskou moc a na to, jak je zneužívána? **Hra o jablko**. Všichni dobře víme, že moc na sebe bere mnohdy vypjatě mužskou podobu, že bývá falokratická, a ať se pro uklidnění říká cokoliv, opírá se o pochybenou ideologii, která vychvaluje, ať už

otevřeně, nebo nevědomě, jistou nadřazenost muže. Po dlouhou dobu se žena zdála být mužovou hračkou, právě tak, jako šašek byl hračkou královny.

Ve **Všeobecné deklaraci lidských práv** stojí: „Lidé se rodí a zůstávají svobodní a rovnoprávní." „Homo politicus" tehdy i dnes tuto myšlenku podporoval s tím, že nadřazené postavení ve společenském systému ospravedlňoval v pokračování zmíněného textu: „Společenské rozdíly se mohou zakládat pouze na obecné prospěšnosti." K tomu však klauni, šaškové a komedianti dodávají objektivní výsledek svých pozorování: „Někteří jsou si rovnější než jiní." [1] Nabourávají tím zevnitř utopickou morálku, jež je v rozporu se skutečností a fakty.

Nevyčítalo se Chytilové, že je ztělesněním Rimbaudova výroku: „Až dojde k rozbití věčného otroctví ženy, až žena bude žít pro sebe a sebou... potom bude také ona básníkem?" Někomu na Chytilové vadí pochopitelně to, že je básnířkou a že se silou svého výrazu stává ženou činu a vzdoru. Poezie hraná a zpívaná ústy trubadúrů, to jest šašků... Žena výrazu, tedy královna slova, obrazu a zvuku... Především však Vládkyně řeči a myšlenky. Poezií se jí daří vyjádřit tajemství života. Barvou, zvukem a rytmem se dobrala krásy světa, i když má tato krása ďábelskou povahu. „Básník se musí zasvětit a cele oddat vymezení a vybudování jazyka v jazyce," napsal Paul Valéry.

Po těchto několikerých zobrazeních ženy, jež jsou stejně tak obrazy skutečnosti jako i obrazy vidiny (a rovněž částečných a nikoliv nezaujatých autorových úvah), se Věra Chytilová vrací k cinéma-vérité, k dokumentu v surovém stavu. Výsledkem je film o stárnutí s jeho senilitou nebo s posledním štěstím. Kam směřuje život? **Čas je neúprosný**, neboli o různých aspektech stáří...

Panelstory je obrazem moderní společnosti, kde se slévají portréty jedinců, kteří se náhodně setkávají pod vlivem společenských a civilizačních tlaků. Další gag: městskost se vyznačuje slušností, na níž se podílí přirozená vlídnost a respektování druhého jako sebe sama. Tyto „vlastnosti městského člověka" mají jen málo společného s požadavky moderní společnosti, která chce stavět rychle „v dobrém i ve zlém", aby mohla ubytovat venkovského utečence stejně jako outsidera společnosti. O to právě jde, dát jen nocleh, nechat vyspat, nikoli uvítat, přijmout mezi sebe. Tato nová bydliště nejsou v žádném případě připravena na mohutný příliv různorodých lidí. Stane se pak, že tu spíše najde útulek a přístřeší televizní hrdina nebo nějaký donchuan s plnou pusou řečí. Mají totiž úspěch tam, kde skuteční svůdci selžou…

Kalamita se jeví jako první opravdový portrét mužské bytosti, tovaryše všech řemesel a každého dobrodružství. Iniciace k němu může vypadat jako dojetí, projev starostlivosti, nebo troufalosti, ale určitě je riskantní a hazardní. Jedná se o opravdový portrét, nebo o karikaturu? Klíč možná leží někde v předchozích filmech. Mladý muž (Boleslav Polívka, že by to byla náhoda?) není neutrálním hrdinou z jakéhokoli příběhu. Žene se neúspěšně za obrazem sebejistého muže, neustále však naráží na milostná a pracovní zklamání.

Tomuto „Candidovi" odpovídá starý faun z **Faunova velmi pozdního odpoledne**. Ten už ví své; zná svou moc a je si jí jist. Jednou však nemilosrdně udeří pod

[1] Narážka na **Farmu zvířat** (**Animal Farm**, 1946) George Orwella (1903–1950): „Všechna zvířata jsou si rovna, ale některá jsou si rovnější." („All animals are eaqual, but some of them are more eaqual.") Pozn. M. F.

zim. Žloutnoucí listí, šály mladých dívek, ženy, předměty tolikeré touhy, motýli i vážky; zřejmě označují konec jednoho období nebo konec jednoho života. Připíchnout špendlíkem se dají vždycky jen mrtvá zvířátka. A třeba jde jen o pokračování iluzí a snů mladého muže z **Kalamity**. Co kdybychom tak na chvilku uvěřili ve skutečnost příchodu smrti, noci, záři pouličních svítilen, ať jsme jakkoli zběhlí v metaforách a poezii? Ponaučení, které tato noční vize, a možná i sama autorka skýtá, je možná obdobou Zolova „Zavřete oči, sklapněte zobáky!"

Není na tom nic divného, protože žena se stala šaškem mužské naděje, naděje muže, který se jednoho dne domnívá, že je schopný, a zatím je impotentní. Žena, královna noci, královna všech fantasmat, všeho, na co bychom si rádi troufli... Že by byla krystalizačním bodem, „plodem ducha, který ze všeho, co se jeví, vyvozuje objev, že milovaný předmět je opět dokonalejší," jak by řekl Stendhal? Zároveň však pozorovatel, katalyzátor, režisér je jen impotentním klaunem, který uprostřed tisíce a jedné podrobnosti všedního života objevuje ty primární, velké lidské vášně. Je zároveň básníkem ulice i bavitelem publika, rozesmávající všechny tím, co je obyčejné... To už je vrchol klaunství!

Ve všech svých filmech ukazuje režisérka „to pravé" místo, jaké má žena, žena jako provokatérka i jako královna. Zároveň dokazuje, že umí bavit, rozesmát a líbit se, a také se ptát a znepokojovat, přesně k obrazu Boleslava Polívky, stálého šaška věčné královny.

Jak smířit tyto dva protiklady, jak být zároveň královnou i šaškem? Zdaleka to není lehké. K tomu je třeba hodně talentu a trochu geniality (nebo naopak?). Královna ví dobře, že moc sice dává veškerou svobodu, mezi jiným svobodu slova, ale že také dusí všechny připomínky a poznámky, které mohou sloužit šaškovi za uměleckou potravu, které mohou roznítit jeho ironii, humor a zápal. Královna však o svou moc může přijít. Co jestli je invalidní a bude potřebovat vozíček?

Co když jí pak zůstane jediná role? Role bránit kulturu „proti těm, kdo sice uznávají nutnost změnit materiální svět, kteří však pro kulturu v jejím nejvyšším vyjádření nevidí místa," jak řekl Vítězslav Nezval na Mezinárodním kongresu kultury v roce 1935?

Věra, filosofka, Chytilová, básnířka našeho světa, který umí tak dobře pozorovat, je ve službách tohoto nejvyššího poslání kultury a umění. Náš svět by jí za to měl být vděčný! Ale je tomu tak? V šaškách, byť byli královnami, svět často vidí jen pouťové klauny...

1988

Přeložil Petr Janyška

KRITIKY

HRA O JABLKO

Jan Bernard

Následující analýza filmu **Hra o jablko**, jímž po prakticky sedmileté vynucené odmlce Chytilová opět vstoupila do širšího diváckého povědomí, vznikla ze snahy pomoci ochránit toto dílo před pokusy o jeho deformovaný výklad a ze snahy ukázat, že zdánlivě realistická komedie je vlastně složitě vystavěnou metaforou. Neměla tehdy bohužel větší šanci to učinit, neboť v době, kdy film byl doma potlačován a oficiálního uznání se mu dostalo pouze v zahraničí, mohla vyjít jen jako lektorský materiál Ústřední půjčovny filmů, rozmnožený v počtu cca 250 výtisků a rozdávaný při premiéře filmu v pražském kině U hradeb.

říjen 1988

J. B.

„Film **Hra o jablko** se pokouší komediální formou rozkrýt podstatu neustálého sporu mezi mužem a ženou. Zobrazením hry ve hře, která se ve svých následcích zvrhne sama proti sobě, chce tento film ukázat nebezpečí, jež tkví v našem nezodpovědném přístupu ke skutečnosti. Je prostě nutné si neustále uvědomovat, že následky jakýchkoli našich činů dopadnou na naši hlavu, a to i tehdy, když všechno počíná jen jako hra. Nejde v ní totiž jen o vítěze a poražené, jako každé naše konání i ona sama přinese svůj plod. Film realizuje svou myšlenku v prostředí porodnice, neboť ve faktu zrození dítěte se metafora dokonale spojuje se skutečností a pomáhá nám zřetelněji vyjádřit myšlenku filmu. Dítě, nejdokonalejší lidské dílo, byť sebelehkomyslněji počaté, ať chtěné či nechtěné je prostě tady a my nesmíme dopustit, abychom ho zničili, i když ho necháváme žít."

Věra Chytilová

Prolog **Hry o jablko** navazuje na symbolismus předchozích filmů Věry Chytilové. Stejně jako v **Sedmikráskách** či v **Ovoci** úvodní záběry předznamenávají myšlenkový a tematický okruh budoucího díla. Zdravá, nezralá a shnilá jablka, hlavička ***rozeného*** dítěte, ženské vzdechy, které mohou stejnou měrou patřit aktu lásky jako porodním bolestem, křik dítěte, podobající se zvuku sirén, zvuk trhané látky, prolínající se s úzkostným šepotem matky, bojící se o budoucnost svého dítěte, zvuky výbuchů a další záběry asociativně navozující problém vztahu mezi lidmi, danost kvality a průběhu tohoto vztahu charakterovými kvalitami a hodnotovou orientací partnerů, projevující se na obecně lidském a konkrétně společenském důsledku tohoto vztahu, jímž je narození dítěte. Současně ***neplynulý*** pohyb kamery, montáž a stylizované pasáže nástupu hudby k filmu naznačují konfliktnost a komplikovanost těchto témat a – jak říká Věra Chytilová – i lidský amatérismus, nerozhodnost a malou schopnost při řešení problémů, které s sebou přinášejí, a častou závislost těchto řešení na náhodě.

Další záběry nás pak uvádějí do pracovního prostředí porodnice, symbolického místa koncentrace konfliktů, a naznačují nedílnou vzájemnou spjatost biologických funkcí člověka jako je jídlo, láska, reprodukce, smrt a podobně. V těchto a dalších záběrech se seznamujeme s protagonisty příběhu – s doktorem Josefem Johnem, úspěšným svobodným mužem, který již překročil „Kristova léta" a má načase stabilizovat svůj soukromý život, čemuž se až doposud bránil; se zdravotní sestrou Annou Šímovou, která teprve začíná třetí dekádu svého života, ale vzdor svému vnějškově ztřeštěnému a agresivnímu chování má poměrně značně vyhraněné životní názory; s Martou Rýdlovou, zralou vdanou ženou se dvěma dětmi, která hledá mimo manželství doplnění svého neuspokojivého života, a konečně s jejím mužem, Johnovým kolegou, dr. Arnoštem Rýdlem. Osobitě moderní (a místy až excentrické) herectví Jiřího Menzla, Dáši Bláhové a v poněkud civilnější poloze i u Evelyny Steimarové, postavy ozvláštňuje a umožňuje divákovi proniknout k jejich myšlení racionální úvahou – tvoří z nich modelové typy v modelových situacích. Tento první milostný trojúhelník Šímová-John-Rýdlová je komplikován ještě dalším (Rýdlová-Rýdl-jeho milenka, o níž se jen mluví), který je stylisticky držen v mnohem umírněnější poloze (civilní herectví Jiřího Kodeta), jak to ostatně odpovídá i jeho místu v syžetové výstavbě díla. Ani epizodní postavy nejsou však v této výstavbě jen přihrávajícími figurkami. Každá z nich i v časově minimálním prostoru, který je jí ve filmu vymezen, přináší s sebou celou svou životní zkušenost, styl a postoje, které jsou konfrontovány s týmiž hodnotami hlavních hrdinů a umožňují tak divákovi srovnání a tedy i zaujímání hodnotícího postoje. Ani hlavní, ani vedlejší postavy nejsou pojaty naturalisticky, ale realisticky. Jsou to zobecněné typy, nositelé koncentrovaných tezí a problémů. Proto se také na plátně mohou chovat částečně stylizovaně – jejich gesta, mimika, pohyby i řeč jsou poznamenány jednak stylistikou předchozích filmů Chytilové (ironicky traktováno manekýnství, stylizovaná intonace – nejvíce u Dáši Bláhové, agresívně přesvědčující gesta a pohyby stylizovaně fázované, vypovídající o vnitřním stavu člověka – například Kodetovo trhání péřového přehozu), jednak výrazovými prostředky moderního českého divadla (typ replik Svěráka a Smoljaka u Jiřího Menzela, paradox mezi promluvou a akcí vlastní Studiu Y a podobně). Tato oscilace herectví mezi rovinami realismu a stylizovanosti je ve fabulační rovině také dána tím, že „hrají hru", a v interpretační rovině nutností tlumočit realistickými prostředky zobecněné a někdy až metaforické významy.

O realističnosti díla vypovídá i to, že se neomezuje na modelové postavy v modelovém izolovaném prostředí, nýbrž že podává průřez značně rozsáhlým sociálním vzorkem (postavy dělníků, uklízeček, vrátných, zemědělců, lidí na ulici, studentů, barových hudebníků, inženýrů, zdravotních sester, lékařů, ředitele kliniky a podobně) a situuje děj do různých prostředí (velkoměsto, vesnice, pražská klinika, venkovská klinika, různé typy bytů a tak dál), přičemž vše je natočeno v reálech, a nikoliv v ateliérové odtrženosti od života. Tato reálnost prostředí dodává postavám i jejich problémům hluboké zázemí životní pravdivosti.

Přispívá k tomu také reportážně dynamická kamera Františka Vlčka (úvodní a závěrečné záběry jablek jsou dílem Jozefa Ort-Šnepa), výtvarně kultivovaná, ale nikoliv stylizující či deformující skutečnost (výjimkou je zdůrazněně použitá krátkoohnisková optika ve významově zatížených klíčových záběrech), nýbrž neobyčejně kon

krétní, nenechávající diváka na pochybách, že jde o realitu doby a společnosti, v níž žije i on.

Krátké záběry (pětadevadesátiminutový film jich má přibližně 640!), jejich náplň i způsob montáže nasvědčuje, že Chytilová pracuje metodou ejzenštejnovské montáže atrakcionů se silným emocionálním nábojem v tom smyslu, jak to definoval Viktor Šklovskij: „Atrakciony neodpovídají slovům, jsou to pojmy, prvotní pojmy, svázané s vjemy, neodtržené od nich. Nejsou to signály emocí, ale emoce samy." (**Žili – byli**, Moskva 1970, s. 480). Divák tedy nejprve emocionálně přijímá celkový obsah záběru a racionalizuje si jej teprve přes nějaký ozvláštňující prvek, jímž může být zařazení záběru mezi jinými, anebo může jít o umístění tohoto prvku přímo dovnitř stavby záběru (například stylizované herectví). Uveďme třeba sekvenci příjezdu na venkov, kde celá připomínka války je vyvolána jednou Menzelovou větou („Za války jsme žili tady.") a následující stylizovanou reakcí Zuzany Schmidové v roli Jaruny v rovině obrazové na retrospektivní výstřely v rovině zvukové. Neadekvátnost reakce a zdánlivě nesourodé prostředky vybudování obsahu záběru vzbuzují v divákovi daleko hlubší a působivější emoci, než kdyby bylo použito třeba klasického flashbacku. (Jako příklad paradoxu mezi slovem a akcí, z něhož pak vyplývá hlubší smysl sekvence, lze třeba uvést scénu, kdy dr. John diktuje sekretářce: „...budoucí otec má být budoucí matce oporou..." a vzápětí hrubě zachází s Annou, o níž se domnívá, že je těhotná a podobně).

Významnou roli v tomto systému hraje zvuková složka – dramaticky použité a sémanticky zatížené konkrétní zvuky, útržkovité dialogy, které jen naznačují problémy a vztahy a umožňují tak divákovi, aby do filmu projektoval své vlastní zkušenosti – a nekonvenčně vytvořená hudební složka (Miroslav Kořínek), mající dramatickou a současně ozvláštňující, zcizující funkci, a která třeba ve slovech závěrečné písně „Ten, který mne má rád, chce se mnou hrát ve filmu prastarém na téma mládí..." přechází až k určitému druhu symbolismu. Mimořádný význam přikládá Věra Chytilová také slovu – je přinejmenším rovnocenné ostatním složkám díla. Není jen prostředkem komunikace postav. Ze vztahu mezi obrazem a slovem vyvstávají významy určené divákovi, vynořuje se z něj hodnotový a myšlenkový svět postav; často je slovo nositelem konfliktu, je v něm konkretizováno dílčí sdělení tvůrce vnímateli.

Slovo je také složkou, která je hlavním nositelem filosofické roviny díla, jejímž základem je XXI. kapitola Exupéryho **Malého prince**. Jestliže se v kapitolách X.–XV. malý princ, který je symbolem dětské čistoty a schopnosti hrát si a brát při hře věci vážně, seznamuje s typy, zosobňujícími špatné lidské vlastnosti (touha po moci, pýcha, pijanství, touha po majetku, absolutní poslušnost a podobně), pak v setkání s liškou, které je posledním před setkáním s člověkem, se pod jabloní (symbol poznání a hříchu) dozvídá základní pravidla vztahu mezi dvěma bytostmi. Současně tato kapitola nastoluje základní otázky antropologické, axiologické a etické, které se v obdobných formulacích objevují i ve filmu. Scéna Johna a Anny v baru, kde se za nimi objevuje „malý princ", navozuje motiv samoty, scéna s pečením jablka na výletě motiv hry, ochočení, zodpovědnosti za připoutání jiného člověka. Téma hry, vědomého jednání – zodpovědnosti a poznání jsou ústředními tématy filmu. Je vůbec možná hra s city? Kdy a jak tato hra přechází do sféry reality? Divadlo i film je hra bez následků ve skutečnosti. Ale v životě se hraje jen vážně. „Kouzlo té hry spočívá právě v tom, že z ní

není úniku," říká dr. John. Protože hra ve skutečnosti má vždycky také ve skutečnosti následky. Po skončení takové hry člověk i vztah jsou v jiném stavu než na počátku. „Lidé zapomněli na tuto pravdu," řekla liška, „ale ty na ni nesmíš zapomenout. Stáváš se navždy zodpovědný za to, cos k sobě připoutal. Jsi zodpovědný za svou růži..." (Antonie de Saint-Exupéry, **Malý princ**, Praha 1972, s. 80). John však přijímá tuto zodpovědnost pouze pod nátlakem, neochotně, slabošsky se podřizuje zahnán do kouta. A proto nedokáže pochopit, že Anna, když si uvědomí, za jakou cenu by ho získala a relativnost hodnoty toho, co by získala, od něj odchází. Johnova hra na lásku se obrací proti němu tím, že se změnila ve skutečnost, podobně jako Annina hra na těhotenství. Jablko je zde symbolem poznání pravdy o hodnotových kvalitách konkrétních lidí, symbolem ovoce lidského poznání a v konečném smyslu pak budoucího lidského plodu – dítěte. John si neumí hrát v tom smyslu, že si neuvědomuje dialektičnost této hry, její hranice a pravidla. Lze si hrát v životě, dokonce je to nutné, ale nelze si hrát na život. Proto mu Anna v závěru filmu na jeho repliku: „Ale já už si nechci hrát!" odpovídá: „To je škoda, my právě hledáme někoho, kdo by to uměl."

Zde se jakoby do Annina chování promítá už divákovo hodnocení toho, co film nabízí – porovnání obou trojúhelníků. Před Annou by se manželstvím s Johnem zřejmě otevírala perspektiva týchž vztahů, které panují mezi Arnoštem a Martou – naprosté neuspokojení životem ve vztahu, který je založen na lži, podvodu a slabošském uhýbání před poznáním pravdy a vyvozením důsledků z tohoto poznání.

Tato myšlenková rovina je nejdůsledněji odhalována v linii třetího trojúhelníkového propojení: John-Marta-Rýdl. Marta (jejíž postava a problémy v mnohém připomínají Věru z filmu **O něčem jiném**), která ve vztahu k Rýdlovi vidí jen „žraní a praní", protože on manželství nedokáže pochopit jinak, hledá ve vztahu k Johnovi to, oč je její osobnost připravena v institucionalizovaném vztahu. V jednom dialogu říká: „Já tě potřebuji... s tebou jsem sama sebou, svobodná, tobě můžu říkat pravdu, ty se nerozčílíš..." A jinde: „Chci všechno, co nemůžu doma... chci být svobodná, mít čas, vyspat se, mít kamarády, číst..." Hledá v Johnovi hodnoty, které nenalézá u svého muže, a také jinou kvalitu vztahu. Proto se s ním také rozchází, když poznává, že se i tentokrát zmýlila. Hra končí bolestným poznáním pravdy. „Je to hra, ale bolí stejně jako pravda," říkají autorky v jedné poznámce scénáře.

Opuštěn oběma ženami hodnotí John svůj dosavadní přístup k životu. Mimo jiné v konfrontaci s epizodní postavou paní Hanákové, která na jeho zamyšlení „Už tak člověk nadělá v životě spoustu chyb a nejhorší je, že některé z nich se ani nesnaží napravit..." odpovídá: „Tak já jsem nikdy nežila!" John hledá Annu, aby se pokusil napravit chybu, kterou učinil, ale je již pozdě. Hru ve skutečnosti již nelze anulovat nebo ji vrátit o kus nazpět, jestliže se týkala lidských citů a vztahů. Jan Kučera ve svém rozboru filmu **Ovoce stromů rajských jíme** konstatoval, že Eva „utrpěla gnoseoontickou havárii" (Film a doba 1970, č. 7, s. 364). Zde je možné říci, že hlavní postavy prožily axiálně-etickou havárii; zatímco se však obě ženy s tímto faktem dokázaly v konkrétně životní rovině vyrovnat a nalézt řešení, před mužem se tato možnost teprve otevírá. Proto zřejmě film končí záběrem, jehož symboličnost je zdůrazněna vychýlením kamery z vertikály: pes, bezradně pobíhající mezi ohryzky, shnilými a zdravými jablky.

1978

HRA O JABLKO

Wojciech Wierzewski

Obrazy sadu, jabloní, ohýbajících se pod vahou dozrálých plodů, jsou několikrát postaveny do kontrastu, jakoby na základě refrénového principu, s obrazy žen, rodících na jedné z pražských porodnic. Klasická dovženkovská metafora se nám tu vrací na zcela jiném základě. Spíše než štědrost přírody symbolizuje tajemství života, tajemství jeho trvání a neustálého obnovování. Není těžké si domyslet, co ony vizuální znaky znamenají v díle autorky filmu **O něčem jiném**. Naznačují návrat k obsesivním motivům ženského filmu: reflexi nad takovou existencí, jež se realizuje mezi vznešeností a přízemností. Povšimněme si, že tato linie určovala hlavní osu ve všech filmech Chytilové; ne vždy však autorkou zvolená metoda náležela k jednoznačně plodným po umělecké stránce.

Dokud se Chytilová držela dokumentární poetiky, jevila se filosofie jejích filmů jednoduchá. Co dodat k jednoznačně za sebou sestaveným osudům gymnastky, jíž se nedostává času na soukromý život, a jiné ženy, která tuto šanci má, a přesto je odsouzena k prozaičnosti a monotónnosti života. K tomu, aby odmítla veristický popis ve prospěch poetické zkratky, přiměla zajisté autorku **Sedmikrásek** jednoznačnost onoho srovnání. **Ovoce stromů rajských jíme** nastolilo však nad další cestou ve zvoleném směru otazník. A náhle přišlo překvapení: **Hra o jablko** se jeví jako obnovení někdejších zkušeností, ale s plným vědomím hrozících nebezpečí, kterým se režisérka v tomto případě účinně vyhýbá. Konečně se naplnilo očekávané propojení její poetiky a intelektuálního záměru, který vyžadoval brilantnost a narážky na realitu. Ta se pochopitelně týká výkladu ženského pohledu, jak se projevuje ve vztahu ke světu.

Lékař, působící na porodnickém oddělení, výtečně zahraný Jiřím Menzelem, je tu hlavním hrdinou jen zdánlivě. Skutečnými hrdinkami jsou ženy, řídící jeho rozhodnutí a všemožně ovlivňující vše, co se s ním děje. Chytilová – a není to poprvé – těží z přesvědčení mužů, že právě oni jsou pány života. Doktor John, jenž se domnívá, že ho svět obdivuje a že je zbožňován ženami, je předveden jako kreatura hodná politování, vedená neviditelnými nitkami vlivů – nejprve matky, pak kolegovy manželky, s kterou ho spojují milostné pletky, a konečně „zabouchnuté" začínající sestřičky. S výraznou satisfakcí exponuje Chytilová linii svedení lékaře sestřičkou právě jím na klinice terorizovanou. V soukromí dosahuje dívka plné odvety: pije jako husar, vynáší zdecimovaného partnera do auta jako srolovaný koberec a své dílo dokončuje v bytě – zmocňuje se ho tak, jak to obvykle dělávají muži.

Lavinovitý tok událostí, pojednaných v groteskním tónu, signalizuje něco daleko významnějšího. Chytilová nemínila vytvořit další komedii o vztazích mužů a žen, utvářejících se v podivné době, kdy se aktivity ujímají ženy a erotika se uskutečňuje na rozkládacích sedadlech automobilů se stejnou samozřejmostí, jako se kdysi piknikovalo na zelené trávě. Situace lékaře, zahnaného do kouta třemi hrdinkami, má totiž pouze charakter východiska. A není příliš důležité, zda se doktorovi Johnovi nakonec podaří uniknout z matčiny kurately a osvobodit se od úmorné milenky, měnící nálady

i životní plány takřka z hodiny na hodinu. Jediný muž – nepočítáme-li kolegy na klinice – je v oněch vztazích nutný jen k tomu, aby sehrál roli katalyzátoru předurčení a osudů žen.

Nyní se vraťme k autorkou exponovanému leitmotivu sadu a porodnice. Zdá se, že Věra Chytilová věnovala svůj film v podstatě ženskému životnímu instinktu a tajemství života ženy. Doktor John nechápe nic v jednání Anny, která zapříčiňuje jejich sblížení a má hroznou radost z něčeho, co je pro něho jen formalita. Když se dívka začne u ohně náhle svlékat a upadá do bláznivého tranzu, volá ji k pořádku tónem strážce. Totéž se odehraje v závěru, když na opožděnou nabídku k sňatku a poskytnutí jména dítěti, které se má narodit, Anna odpoví pohrdavým chladem.

Mezi světem mužů a žen existuje bariéra, říká tvůrkyně **Hry o jablko** a žádná z obou stran ji není s to překročit. Pravdy jednoho i druhého světa jsou nezaměnitelné, ačkoli život je odsuzuje ke spolužití. Doktor John a jemu podobní mohou přivádět děti na svět, účastnit se událostí vznešených a zásadních, ale ve skutečnosti jim přísluší role česačů jablek v sadu, nikoli role stromů, které tato jablka rodí. Je to zcela základní různost rolí; ačkoli sadařovi se může zdát, že bohatá úroda je jeho zásluhou, ve skutečnosti zůstane obětí vlastních klamů. Moudrost náleží stromu, jenž za svým výmluvným mlčením ukrývá tajemství.

Toto není zajisté první manifestace extrémně ženského pohledu na svět ani jediný příklad tendencí, nabývajících ve světovém filmu na významu. Kdybychom se z tohoto hlediska podívali na nedávné roky, dalo by se říci ještě více. Jsme svědky další vlny feminizace témat, myšlenek a hodnot. Dosud jsme se však setkávali s výpověďmi umělců, kteří jsou fascinováni ženskou filosofií, kapitulující před jejich instinktem, intuicí. Jmenujme alespoň Bergmana, Antonioniho či Truffauta. Nyní se nepřenesly jen akcenty; spolu s objevením žen-filmařek začala narůstat tendence k tomu, aby se zásadním způsobem revidovaly kategorie a pojmy svázané s úlohou a světem žen. První kroky učinila Agnès Varda, otevřeně a zřetelně v této linii pokračuje poslední film Věry Chytilové.

Svět žen, jak ho v tomto filmu zachycuje, je prakticky světem bez mužů. Ve skutečnosti mužům nadále přísluší hierarchizace a zakladatelství, ale ženy nyní důsledněji uskutečňují nezávislost způsobem, jenž jim diktuje vnitřní instinkt. Nad takovouto vizí je možno diskutovat, mnohem zajímavější se však jeví odhalení jejích kořenů a zdrojů. Neboť ve skutečnosti se **Hra o jablko** vzpírá příliš doslovnému chápání funkce groteskní deformace obrazu, vždyť přece prvky v něm obsažené orientují pozornost k jevům a procesům existujícím okolo nás.

Film č. 15, 1978, s. 22

Přeložila Marie Mravcová

PANELSTORY ANEB ZPRÁVA O HAVÁRII SPOLEČNOSTI

(Několik poznámek)

Miloš Fryš

Copak jste, lidičky,
copak jste provedli,
že tady žijete
v tak velkém vězení...

Jaroslav Hutka

Panelstory měla ze všech filmů Věry Chytilové nejsmutnější distribuční osud. Rok výroby na Barrandově 1979. Celostátní premiéra původně někdy ke konci roku 1980. Pozastavena. Premiéra skutečná, ale jen pro některé kraje ČSSR, prosinec 1981. Rozhodnutí byla ponechána na ředitelích jednotlivých krajských filmových podniků, takže ač po celostátní premiéře, nehrála se v Severočeském, Západočeském, Jihočeském a Středočeském kraji a v hl. m. Praze. Do kin v těchto místech se film dostal tichou cestou v průběhu roku 1988, v Praze se hrál asi od října 1987. Že by pomohlo úspěšné předvedení na MFF v Moskvě 1987? Jinak film byl tehdy už dávno ověnčen cenami. Za všechny ta nejvýznamnější: Velká cena ex aequo na 28. MF autorských filmů v Sanremu 1979.

Neutěšeným stavem československých sídlišť se zabýval už Menzelův školní film **Domy z panelů** (1960) nebo dokument Václava Táborského **Zablácené město** (1965), později **Panelák** (1980) Martina Hoffmeistra. **Panelstory**, „nejrozbitější" film Věry Chytilové s mnoha epizodami, probíhá v několika paralelních dějových rovinách. „Zvenčí" je spojen postavou dědy, dovezeným snad z domova důchodců do rodiny své dcery (Antonín Vaňha, který je převýborný a má ve filmu „první hlavní roli"), a malým Pepíkem (Lukáš Bech, „druhá hlavní role"). Dvojici skvěle doplňuje postava příslušníka (Milan Klásek) – zejména v dialozích o spartách, strašení a kradení dětí i jinde – a trafikantky (Hana Hejduková). „Zevnitř" je film zalidněn zabydlujícími se oběťmi dostavovaného sídliště. A všechno se vším spojuje kamera Jaromíra Šofra (u Chytilové poprvé časosběrné snímání, které pak používá s Janem Malířem ve **Faunovi** a **Praze**) a hudba Jiřího Šusta, místy disonantní a neharmonická o nic méně než lidské sídlištní společenství.

I v tomto filmu mluví Chytilová (tentokrát společně s Evou Kačírkovou) v nezaměnitelných chytilovských dialozích: Scéna ve výtahu mezi hercem (Jiří Kodet) a Marií (Eva Kačírková). Herec poté, co zjistí, že jeho spolucestující ovládá francouzštinu, prohodí, že má doma jakýsi dopis od francouzské ctitelky a že neví, co v něm stojí. Výtah najednou zastaví a Marie řekne: „A výtah taky stojí." (Vzpomeňte třeba ještě na **Hru o jablko** z roku 1976, kde Dáša Bláhová říká v porodnici Menzlovi láskyplně: „Já už to nevydržím." Nato se ozve na lůžku budoucí matka s porodními bolestmi: „Já už to taky nevydržím.") Na jiném místě v **Panelstory** jeden z dvojice malířů (Zdeněk Matouš) posílá mladšího (Boris Hybner) pro pivo a na gáblík, protože si něco

slibuje od obyvatelky bytu, jíž záleží na dobře provedené malířské lince. Mladší malíř: „Dyť to nestihnem." Odpověď: „Cože, já že to nestihnu?" Tato veskrze ženská schopnost uchopení života pomocí „zkratové komunikace" odhaluje příčiny nedorozumění a disharmonie vztahů ve zdánlivě malicherném zárodku, kde méně všímavý pozorovatel jen mávne rukou nebo si ničeho nevšimne.

Jindy ovšem Věra Chytilová předjímá zárodky možných lidských tragédií. Už na počátku filmu říká Pepík, když ho odvádí matka do školy a potkají bloudící vůz s dědou: „Maminko, neopouštěj mě, já vás také neopustím." Skutečností pak je, že Pepík zůstane zpět neodveden a opuštěn na sídlišti celý den.

„Zkratové dialogy", zdůrazněny ještě charakterem komedie, dotvrzují absurditu sídlištní existence. Ono totiž vlastní téma **Panelstory** je velice smutné až tragické. Při jeho traktování v jiné poloze než komické bychom film asi nepřežili.

Důležitá je Chytilové schopnost okamžitého usvědčení ze lži. Když je děda „u svých", dcera ho přesvědčuje: „...a budeš tu mít klid." Petr vedle v pokoji spustí hlasitou hudbu. Dcera: „Petře, co tak hulákáš?" Dále závěr brilantní scény, která jinak stojí za ocenění celá. Herec svádí ve svém bytě Marii. Ke konci rozhovoru vedou řeč o přímočarosti. Už pololeže Marie říká: „A nezdá se vám, že stejně vulgární přímočarost se dostala i do vztahu mezi lidmi?" A nechá se položit na koberec. Herec Kodeš-Kodet: „Mlčte a nekažte ty přenádherné chvíle, čičo." Celý rozhovor poslouchá stoupačkami Mariina dcera Soňa a ještě zaslechne, jak maminka říká: „Mňau."

„Zkratová komunikace" bytostně patří mezi několik uměleckých prostředků, jimiž Chytilová buduje své filmové morality.

Do nekonečna by se dalo pokračovat ve výčtu scén filmu. (Vrcholná scéna těhotné a hysterické Jernekové s její upřímnou dcerkou, manželem a pojišťovákem, pak její porod, scéna s řemeslníky a jiné.) Popisnými pasážemi měly být doloženy některé chytilovské postupy nebo její kritika „negativních jevů ve společnosti". Můžeme si skrze ně uvědomit, že téměř každá epizoda v **Panelstory** svědčí o ohrožení, tragédii či havárii a neštěstí.

Vnucuje se otázka, zda sledujeme výjimečně deformovaný život sídlištní kolonie, anebo zda jde o obraz české zkonsolidované společnosti konce 70. let. Ale my tomu všemu přece dokonale rozumíme! A obecně přece rozumíme jen tomu, co dobře známe. Takže buďto se nejedná o netypický život sídlištní kolonie, nýbrž o společenské podobenství, anebo se o výjimečnost sídliště jedná, ale pak na něm žijeme všichni. Interpretaci **Panelstory** jako společenského podobenství dokládá fakt, že sídliště v ní je skutečné obrazem společnosti. Zahrnuje představitele moci (příslušník), neopomene pracující v několikasměnném provozu (nádražák Vondráček), přepracované a těhotné matky (Vondráčková v podání Kláry Jernekové), líné řemeslníky, zlobivé děti a nejsou zanedbány ani mezinárodní vztahy (černošský lékař). **Panelstory** je společenským podobenstvím také proto, že na sídlišti, kde téměř nic nefunguje, fungují tři věci: hospoda, příslušník a pojišťovák. Prostě jako doma.

leden 1989

KALAMITA ANEB ZIMA V ŽELEZNIČNÍ ZEMI

Jiří Cieslar

Titulem recenze, parafrázujícím název povídky Jacka Kerouaca, bych chtěl upozornit na to, co drží pohromadě zdánlivě roztříštěný a chaotický svět filmu Věry Chytilové **Kalamita**. Je to jednak klasický přírodní konejšitel, avšak i trestatel (!) – sníh, který jej od první do poslední chvíle pokrývá a chová ho v jedné a téže zimní, paralyzující a vposled i překvapivě mobilizující teplotě a atmosféře. Je to jednak železniční dráha, jež jím probíhá. Je sice pozorována s rafinovanou nesoustavností a s pohoršlivou neochotou diváka se na ní „prostorově" orientovat, ale přesto je natolik zjevná a intenzívně přítomná, aby ve filmové stavbě mohla hrát roli nenápadné, nicméně téměř vždy viditelné kostry, kolem níž se navěšují jednotlivé dějové situace. Bude ještě řeč o tom, že tato svérázná „dramaturgie dráhy" slouží příběhu nejen jako vítaná podpěra, ale je pro něj i základním myšlenkovým východiskem.

Spokojme se zatím s konstatováním, že autor námětu, spoluscenárista Josef Šilhavý a režisérka Věra Chytilová na tuto dráhu vyslali vyzáble čahounského hrdinu, jistého Jana Dostála, který z ne zcela jasných důvodů odpadl z vysokoškolských studií, pln nového odhodlání podstoupit martýrium vysvětlování, přemlouvání, různých pohovorů, zkoušek a druhořadých praxí, aby mohl vykonávat povolání strojvůdce, jež se mu jeví smysluplné, užitečné. Není to však přímočarý patetik života a fanatik práce jako Páralův mladý muž bažící po bílé velrybě, ale v ohromujícím podání Boleslava Polívky představuje se nám pravý lidský originál, který v celém tom propletenci všemožných drobných korupcí, podvůdků, protekcí, životních podrazů, schválností, všech těch denodenních pouličních vulgarit a arogancí žije v jakési svaté distanci. Je povětšinou humorně smířlivý, ba recesistický, někdy přímo stoický. Je to občas provokující pozorovatel, nikoli intelektuál se vzdělaneckou mluvou formulek a definic (à la trudnomyslný pan učitel v podání Zdeňka Svěráka), spíše přemýšlivě naivní hledač životního smyslu. A také pohledná oběť různě motivované dámské neuspokojenosti a agresivity (primářka, sportovkyně, průvodčí), usměvavý smolař, který je stále ještě uhranutý komplikovaností světa (scéna u očaře) a hledá pro něj, někdy docela beznadějně, to pravé slovo, takže mnozí mu nerozumějí, zvláště úředničtí vyznavači strohé řeči předpisů.

Zaslouží si všimnout, jak hrdinovu „dráhu" Chytilová pro naše oči důmyslně rozostřuje, otevírajíc od této příběhové páteře průhledy do různých uzavřených minisituací, chytře portrétujících železniční zemi. Je to vlastně šňůra estrádních výstupů (scéna v jídelním voze), gagů málem odvozených ze snímků kinematografické éry (číšnické pády, nechtěné tanečky lidí na sněhu a na lávkách), mrazivých satirických čísel (typu „ve frontě u řezníka"), směšnomilostných dialogů, slovních klauniád (Polívkovy strhující samomluvy), a také izolovaných mikrosekvencí – neslovních etud, kdy útočná hudba Laca Deczihо podkládá tříšť mihotavých záběrů, přibližujících momentální způsob hrdinova vnímání světa. V celku jde o encyklopedii groteskních výstupů, povýšenou nad úroveň běžného satirického provozu jak filmově neotřelým podáním, ať už připomenu Brožkovy útočné střihy, výmluvný znervózňující pohyb

Šlapetovy kamery a z jiné strany nekašírovaný jazyk dialogů s bohatě odstiňující intonací mluvy (viz neopakovatelně afektované dikce Jany Synkové v roli primářky), tak režisérčinou schopností vidět ve shluku obrazů tmelivo spodních souvislostí.

A zde se nabízí srovnání **Kalamity** s předchozím filmem Věry Chytilové **Panelstory**. Tam vládl horkokrevný pohyb sídlištních obyvatel, zabydlujících se v novém panelovém domově, to byl svět rozdrážděný do posledního nervu, rozkypělý kotel zraňovaného a ponižovaného lidského citu a důstojnosti. Kdežto v prostoru **Kalamity** se už všichni dávno zabydleli a každé přizpůsobení sebou nese pokles temperatury. Neboť **Kalamita**, to je **Panelstory** podchlazená, to je panelové sídliště po měsících či letech, na tom nezáleží, zkrátka jakési bytovisko pod sněhem, s lidmi, z nichž mnozí se rozhodli v kalamitní situaci „zařídit", „udělat se pro sebe", každý dle svého osobního egoismu, někteří s kořistnickým a samolibým přehlížením druhých (filosofie Poloczkova řezníka) či se zoufale krátkozrakou vidinou soukromého úspěchu (sportovkyně Dagmar Bláhové). Nacházíme tu i mnoho staromódní skromné dobromyslnosti (hrdinův otec, babička ve vlaku), bystrost, pravdu, trochu zahořklou (primářka) i kouzlo samorostů (železničář Laca Decziho). Také hrdina Jan Dostál nutně náleží do tohoto světa ***rozpojeného*** do škály různých osobních nouzových programů jak přezimovat, ovšem odmítl se ještě zabydlet a zařídit se. A tak zatímco většina ostatních je malodušně uzavřena do sebe, řečeno železničářskou metaforou Šlapetovy kamery, pevně „tkví ve svém kupé", hrdina vlakem prochází a rozhlíží se (viz úvodní pouť „roztřesené" subjektivní kamery nitrem vlaku, zastupující hrdinův pohled): cestuje v hlubokém smyslu toho slova, což je vše jen ne pouhý jednosměrný pohyb krajinou. Je to bytí „na dráze".

Kalamitu Věra Chytilová završuje originálním způsobem: usazuje své postavy do jediného vagónu, který zalehne lavina, a ve finální poetizované scéně jim dává poznat něhu jakési hravé svépomoci. Světlo protagonistova altruismu se tak na okamžik rozlévá i do ostatních „cestujících" a to je ovšem velká chvíle a pravé rozevření, nad nímž ustrne i drsná příroda: v té chvíli přestane v kalamitní krajině sněžit a utiší se vítr...

Bulletin Pražského filmového klubu, červen 1984
(Ve stejné době byla kritika odmítnuta časopisem Scéna.)

FAUNOVO VELMI POZDNÍ ODPOLEDNE

Stanislava Přádná

Už v prvních záběrech tohoto filmu Věry Chytilové (inspirací scénáře byla režisérce, která ho napsala spolu s Ester Krumbachovou, drobná povídka Jiřího Brdečky) nás v obrazové metafoře vtáhne do náladového rozpoložení ozón stáří, proces stárnutí, rozpadu a zmaru. Ve výtvarně stylizovaném obrazu žloutnoucího, sesychajícího listí vinné révy, kolem níž se kamera spirálovitě vine, se evokují snové vize hlavního hrdiny – Fauna, kterého vzápětí poznáváme jako staromládeneckého seladona „v letech".

Vedle stáří je dalším úhelným tématem této nevtíravě zábavné, sršaté mravoličné komedie, natočené tentokrát pod patronací Krátkého filmu Praha, nezadržitelně pádící tok času. S ním totiž Faun ustavičně závodí, zachvácen hypochondrickým strachem z neodvratně se přibližujícího životního finále. Třetím a centrálním tématem je ve filmu éros, nebo spíše Faunova nevyléčitelná erotomanie, anebo ještě lépe ješitnost samolibého bakchanta, zcela zaměstnaného houževnatou snahou dokazovat světu své neodolatelné svůdcovství. Tak se nám představuje člověk ne zrovna čistých morálních vlastností, marně hledající jakýsi životní smysl v povrchně samoúčelném sexu. Setkáváme se s ním ve chvílích, kdy začíná v údivu o této životní náplni pochybovat. Do Fauna – jako do určitého typu svůdce – vnesl svou osobitou tvářnost jeho herecký interpret Leoš Suchařípa. Režisérka tímto vskutku vydařeným obsazením postavu do jisté míry zesympatičťuje, ale přitom využívá sebemenší příležitosti v tomto mužském portrétu se škodolibou chutí odhrnout jeho venkovní dekorum a ukázat z rubu jeho nelichotivé „vnitřnosti"; třeba i v situacích přísně střeženého soukromí, čímž Faunovu pečlivě pěstovanou eleganci uvrhne do polohy zesměšňujícího a tedy znevažujícího groteskna. Většina Faunových erotických avantýr, k nimž se vždy rutinovaně připravuje ve své snobsky vybavené malostranské mansardě, nedosahuje valných výsledků. I když kolem Fauna defilují vyzývavě svůdné tváře i těla mladounkých dívek (tato Faunova specializace je zamýšlena i jako „omlazovací kúra"), sklízí svůdce za své otřele banální starosvětské manýry vesměs neúspěchy, narážeje na generačně propastné rozdíly. Snad nejpřesněji tento problém vyvstane v rozmarně půvabné scénce s bezelstně pravdomluvnou a dětsky hravou Terezou. A tak věčně neuspokojenému Faunovi nezbývá než se dál vyžívat v nedotažených flirtech a voyeursky špehovat dívky na plovárnách.

Suchařípa propůjčil Faunovi při vší jeho špatnosti a nemorálnosti svérázný komediální šarm, pobaví nás inteligentně důmyslný způsob, jímž je vysmíván. Chytilová se vyvarovala úlohy didaktické karatelky či přísné moralizátorky. Její režijní esprit zachází s mnohem rafinovanějšími prostředky, jimiž diváka donutí, aby si vytáhl vnitřní významy ze zdánlivě nevinného, kratochvilného žertování. Neodpustí si ani typicky ženskou jízlivost, která provází režisérčin pronikavý, sarkastický pohled na Fauna jako zástupce mužského pohlaví. Avšak pozor – není to zas jednoznačně feministicky stranící výklad; mnohé z ženských postav filmu (a je jich úctyhodný počet)

představují jakýsi ženský pendant k Faunovi v různých variacích, jsou stejně tak požívačné a chtivé sexuálních atrakcí, jež skýtá jejich citově nenáročná „hra na lásku".

Suchařípův Faun se originálně prezentuje neustálou hlasitou samomluvou, komentující veškeré jeho počínání s takřka mateřskou shovívavostí a tolerující všechny jeho zlozvyky, nešvary a slabůstky, kterým se beze studu, s narcistním sebezalíbením oddává. Faun oslovuje sám sebe, protože je sám, ač obklopen tolika ženami. Nemá žádného protihráče, žije vydělen ve své manické jednostrannosti, ženským rodem obkružován a taky notně omezován. Má sice dva přátele – Josefa (Jiří Hálek), jemuž zkušeně radí při neobratně prováděné nevěře a spolupracovníka Tondu (Ivan Vyskočil), který se ke stáru oženil. Životní řešení obou kamarádů však považuje Faun za zbytečnou a nepohodlnou komplikaci (mimochodem jsou obě tyto epizodní role už ve scénáři sepsány i herecky provedeny ve znamenité vtipné nadsázce).

Vyznění Suchařípovy role je velmi posíleno koncepcí kamery Jana Malíře, kdy kamera namnoze přejímá subjektivní vidění postavy a současně pohotově evokuje i její pocitové stavy: je jako Faun roztěkaná, vychyluje se z rovnováhy; časosběrně snímaná valící se oblaka nad Prahou doprovázejí Faunův nářek nad kvapícím časem. Kamera se s ním dýchavičně plahočí po schodech za rozverně hopsajícím děvčetem, jindy zpita alkoholem se potácí pražskými ulicemi. Praha je ve filmu úmyslně zachycena v těch nejmalebnějších zákoutích a efektních panoramatech, takže záběry připomínají jakoby oživlé fotografické listy vytržené z reklamního kalendáře. Nelze opomenout výrazný příspěvek montážní metody střihače Aloise Fišárka, za jejíž pomoci se všechny složky filmu stylově váží do rytmicky promyšlené kompozice. Hekticky rozsekané řazení Faunových vzpomínek na minulé erotické hrátky nebo sekvence zrychleně za sebou střídaných póz jedné z Faunových objevů skrývají za efektním vnějškovým mistrovstvím i hlubší, podpovrchové významy (poněkud podbízivá je rytmizace pohledu kamery a střihové skladby záběrů do taktů Vivaldiho opusu v koncertní scéně v Rudolfinu).

Faun tedy kličkuje před vztaženou rukou smrti, jež tu vystupuje jednak v reálné podobě starých lidí, kteří jako by ho schválně vyhledávali, provokativně před ním vystavujíce svou starobu, anebo smrti personifikované jeho vrstevnicí – agilní, studenou a přitom lačně dychtivou šéfkou (v podání typově přesné Libuše Pospíšilové). Těkaje v zapeklitých situacích svého životního avanturismu nejde Faun nikdy pod jeho povrch, není mu dáno dopídit se zasuté podstaty svého nicotného bytí. A pokud v něm vůbec je něco hlubokého, je to jen – ironicky řečeno s Jiřím Brdečkou – „hluboká účast se sebou samým".

Kino, č. 4, 1985

NEKLIDNÝ DOKUMENT O NEKLIDNÉM SRDCI EVROPY

Stanislava Přádná

V cyklu uměleckých dokumentů na téma Hlavní kulturní centra Evropy, který jako producent realizovala italská televizní společnost Transfilm Roma, připadla Praha Věře Chytilové. V tomto tematizovaném souboru snímků, zeměpisně i režijně různorodě koncipovaných (Budapešť M. Jancsoóa, Leningrad I. Averbacha, Atény T. Angelopoulose, Lisabon M. de Oliveiry, Benátky C. Lizzaniho, Milán E. Olmiho, Vatikán K. Zanussiho, Zábřeh V. Mimicy, Mnichov F. Seitze, Madrid L. Berlangy), se Chytilové dokument o Praze svým pojetím zcela vymyká běžnému dokumentaristickému stylu.

Celým filmem prostupuje základní, takříkajíc životní téma režisérky – úporný souboj s časem, který na sebe neustále upozorňuje svým nezastavitelným proudem, jenž unáší člověka zmítaného ve víru dějin. V tomto boji je Chytilová hnána – v tvůrčí posedlosti sobě vlastní – k jedinému cíli: zmocnit se trvalého poselství času, který, zadržován sice jen pamětí, nicméně ulpívá ve vědomí lidstva, a přimět tak současníka k autentickému historickému a národnímu sebeuvědomění. Chytilová si s neskrývanou buřičskou vervou usmyslela „rozbít" čas jako uzavřenou dějinnou kategorii a znovu si ho oživit v podobě sobě bližší, aby se oprostila od tradicionalistických zábran a uvolnila si cestu v hledání historické pravdy. V průhledech do minulosti naší země se nenechává strhnout, chlácholit ani umlčet nebo dojmout jen samotnou monumentalitou historických památek či dějinných zvratů; odmítá se podřídit teoriím o jejich nezvratné osudovosti, nepodléhá ani defétistické melancholii. Díky tomuto neústupnému postoji je dílo Chytilové nejen ojedinělou filmovou událostí, ale i významnou filosofickou disputací ve filmové řeči na téma člověk a dějiny.

Kamera Jana Malíře se Prahou neprochází, ale nervózně pospíchá, to nejsou procházky obdivně zahleděné do kamenné krásy města a pokorně se klanící neživým hodnotám minulosti. Právě naopak – film je jeden burcující alarm, rozvracející ve zběsilém tempu vše, co se v našem povědomí ustálilo a zkornatělo ve slepě uznávané a neosobní tradici.

Chytilová ve stavu neutuchajícího, téměř extatického vzrušení nám nechává před očima proletět slohová údobí gotiky, renesance, baroka, rokoka, secese až po současnost, ale nikoli v přísně ohraničené chronologii, všude se totiž neodbytně prodírá přítomnost a současný člověk se svou dějinnou zkušenosti. Takže například do období husitství se nečekaně vtírají záběry Prahy dnešních dnů, nebo v souvislosti s Bílou horou se vedle válečných hrůz a národnostního útlaku asociují další významy v záběrech dnešního Staroměstského náměstí zaplněného turisty, vyčkávajícími orlojové podívané.

Čas je to, co režisérku nenechává v klidu, co ji pohání a nutí se ustavičně vracet z historických „výletů" do doby, v níž sama žije. V dokonalém výrazovém propojení všech prostředků je čas takřka zhmotňován, antropomorfizován do neviditelné podoby jednatele, jehož můžeme jen slyšet, neboť souzní se svébytným filmovým komentářem. Ten se podobá litanii, v níž její mluvčí (Miroslav Macháček) střídavě přechází

z pozice člověka vypovídajícího o prožitcích v právě probíhajícím dějinném úseku do nadřazené role soudce, jenž s rétorským patosem klade otázky, obhajuje se a zároveň obviňuje, šeptá ve strachu i hřímá v bojovné intonaci. Ani tomuto hlasu není ve filmu dopřáno celistvosti a souvislého projevu – i do jeho promluv, citací historických spisů a přednesu veršů proniká zlověstné dunění, často je přehlušován zvukovými kulisami válečné řeže nebo pouličním hlukem.

Obraz se co chvíli kvapně zrychluje, tříští nebo se v trhaném rytmu rozpadá v různých distorzích, zešikmuje se či deformuje. Tento vnější chaos obrazu, zvuku, hudby a razantních střihových zásahů je však jen zdánlivý: ve filmu panuje pevný stylový i myšlenkový řád. Větný leitmotiv, že „nejdůležitější je vědomí souvislostí", mnohokrát za sebou opakovaný v komentáři, vyjadřuje jádro výše zmíněného „poselství času, jehož kvapnosti se netřeba děsit, vždyť věk pomíjí a nový věk nastává, ačkoli země navěky trvá." A to, co z člověka přetrvává, a co by mělo být i zdrojem jeho životní síly, shledává Chytilová jednoznačně v tvořivé lidské činnosti, jež po sobě natrvalo zanechává dílo.

Současnost, k níž se tak věrně vždy vrací, však vidí režisérka i kriticky: záběry rušných ulic s proudícími davy nebo groteskně zrychlené těkání postaviček rozlehlou halou Hlavního nádraží či podzemními chodbami metra. Anebo Václavským náměstím, jímž se jako živou tepnou města bezhlavě valí lidská masa nahoru a dolů a jejíž zmatek je v ironické nadsázce vystižen Michaelem Kocábem ve „vykřikované" písni Na Václavským Václaváku.

Kamera spěšně bloudí malebnými pražskými zákoutími, až šílenecky se řítí po slavných místech, aniž by brala ohled na to, že tady by se slušelo postát. Neopomine jediný detail, který má každý Pražan zaznamenaný ve vzpomínkách, byť se třeba objeví jen ve vteřinovém, bodovém záběru. V rychlých panoramách je oko objektivu magneticky přitáhnuto do nějakého detailu a hned zas odtrženo, aby se upřelo na další a další stavby, sochy, obrazy. Bez vydechnutí, bez jakýchkoli prodlev, v překotném tempu defiluje před námi historie, do níž vnikají archivní filmové snímky z našeho století, záznamy z divadelních představení, úryvky z filmů, koncertní vystoupení, Chytilová záměrně „žene" i diváka a nedovoluje mu pouhé pasivní vnímaní, protože svůj film netočila proto, abychom se zálibně, leč nevzrušeně kochali v estetickém požitku nad uměním věků, ale aby nás vtáhla, otřásla námi, vyvolala apel: začít se dívat na to, co považujeme ze zvyku už jen za mrtvou, ne-li přímo za nudně banální samozřejmost, nově – jako na vzrušující součást sebe, to, do čeho patříme, a na čem se svou existencí a dobovým vřazením chtě nechtě podílíme. Proto to doslovné „obrazoborectví", proto ta naléhavá hektická rychlost a nepolevující napětí až do konce filmu.

Za vrcholnou pasáž považuji kapitolu o baroku, v níž se podařilo sugestivně evokovat úzkost a vypjatou exaltovanost barokního klimatu. Všechny barokní chrámy i jejich bohatě zdobené interiéry spatřujeme jakoby pohledem vystrašeného smrtelníka, vzhlížejícího z pozemského dna k vysokým kostelním klenbám – jakémusi zástupnému nebi, tedy božskému sídlu. Za zvuku bubnů a hromového dunění, v hrůzně usekávaném střihovém rytmu se nese hlas komentáře, nyní pasovaného do role nesmlouvavého kazatele, který při chaotickém běsnění varhan imperativně nabádá k víře v jednoho boha. Vidění kamery je zachváceno barokní mystikou, obraz se celý roztrásá jako při zemětřesení, jako by se bázlivě chvěl před božím hněvem. Ani tak mocnou

dobovou hrozbou se Chytilová nenechává uhranout a opět se utíká k pevné, živoucí jistotě – dnešku: v náhlém prostřihu v blízkosti chrámových zdí, za nimiž kdysi úpěl bezmocný věřící, si teď bezstarostně hrají městští kluci pozemní hokej. Jistě by se mohlo namítnout, že baroko je tu zobrazeno sice originálním způsobem, ale přece jen poněkud jednostranně – z hlediska soudobého ateismu. Sugestivita uměleckého zpracování však převažuje a odzbrojuje tak případné polemiky.

Pozoruhodný postoj zaujímá Chytilová k fenoménu Národního divadla. Celá tato sekvence „usekávaných" pohledů z mnoha úhlů na architektonický objekt i jeho vnitřní prostory, doplněná áriemi a dokumentárními záznamy z představení **Prodané nevěsty**, rozhodně není ušlápnutým, vlastenecky uctivým holdem „nedotknutelné" Zlaté kapličce. Naopak význam i slavnostní pocit spjatý s tímto kulturním národním symbolem chce Chytilová zbavit povinné školní úcty, očistit jej a vrátit mu původní emocionální dosah. Dotvrzují to i slova komentáře, „není nic marnějšího jak snění nad starou slávou".

Nemám v úmyslu dopodrobna vyjmenovávat vše důležité, co je ve filmu Chytilové obsaženo, i když by nepochybně stála za pozornost i další údobí nebo například sekvence o spartakiádě, která se superzrychlením pohybu tisíců cvičenců na obrovské ploše stává výtvarně fascinující pop-artovou pohyblivou skládankou. Za podstatnější než to, že jsem něco závažného opominula, považuji fakt, že film Věry Chytilové **Praha – neklidné srdce Evropy** vskutku rozbušil srdce diváků a doufejme, že i vyprovokoval jejich mysl k úvahám o tolik zdůrazňovaném vědomí souvislostí věcí minulých a dnešních.

Scéna, č. 19, 1987

PRAHA – NEKLIDNÉ SRDCE EVROPY

Jiří Cieslar

Tři roky uplynuly od vzniku této jedinečné „dokumentární" vize Prahy, kterou Věra Chytilová vytvořila na objednávku italské televize pro cyklus Hlavní kulturní centra Evropy. Je známo, že do projektu producenta Giorgia Perraliho přispěly i další přední režisérské osobnosti: T. Angelopoulos (Atény), M. Jancsó (Budapešť), C. Lizzani (Benátky), I. Averbach (Leningrad), M. de O1iveira (Lisabon), L. Berlanga (Madrid), E. Olmi (Milán), F. Seitz (Mnichov), K. Zanussi (Vatikán) a V. Mimica (Záhřeb). Dílo zvenčí objednané se však právě v pojetí Věry Chytilové změnilo v podnik vypjatě osobní a povýtce vnitřní. Netvrdím, že v něm režisérka zcela popřela funkci propagační, seznamovací; vždyť příznačné, až notoricky známé prvky české metropole z něho nemizí, ale podřídila je účelnu podstatně univerzálnějšímu a hlubšímu: Praha se tu stala výchozím živlem, všestranně animovaným „materiálem," přímo před našima očima (kamerou, střihem i hudebním diktátem) „tesaným" kamenným podkladem pro útočnou životní i občanskou výzvu.

Přitom Věra Chytilová „neponižuje" město v pouhý materiál až do té míry, že by v něm viděla jen rozbujelý spletenec zcela zbavený své totožnosti, totiž dějin. Naopak: v chronologickém pořádku sleduje vzrůst města od mýtických pradob až po dnešek, ale touto jen vnější „architektonickou" totožností města neustále „otřásá", mimo jiné odskoky do zpovrchňujícího chaosu dnešních ulic se zrychleně se pohybující masou „člověků". Připravuje tak minulost o její slovutnou nedotknutelnost, nutí ji zoufalecky pulsovat. Obrazně řečeno: do kamene vkládá rozčileně tlukoucí srdce znepokojeného současníka. Zpochybňuje identitu města, neboť je v jejím pohledu zjevně pozorovatelná posloupnost věků a proměna slohových údobí ještě neznamená pochopenou, prožitou a tudíž opravdu oslovující kontinuitu dějin. Chronologie dob, částečně sugerovaná obrazem, ještě nezajišťuje ono kýžené „vědomí souvislostí", po němž opakovaně volají slova komentáře. Obraz se chová k dějinné totožnosti Prahy ještě v jiném smyslu dvojznačně: sleduje ji a současně ji „mate" tím, že Prahu stále jakoby rozkládá do základních elementů, které se vynořují v jakémsi šíleném strhujícím letu, vždy jen na okamžik, vždy v pohybu či jisté deformaci, aby vzápětí zmizely, věčně unášeny v dravém proudu pozorovatelova zraku. Nemají příležitost spočinout, pietně vydechnout a přicházejí tak o své pevné, jindy poklidně určitelné rysy a za jiných okolností neměnná zakotvení. V tomto hektickém víru jsou prvky města ustavičně strhávány do sféry oné nepostižitelnosti, nezřetelnosti, mlhavosti, temnoty... v nichž se tají všeho podstata, řečeno slovy komentáře.

„Všeho podstata!" Ano, jít k podstatnému, to je smysl popisované metody, onoho zvláštního rozvíření městského reliéfu, obrazových a zvukových detailů i celků, kdy věci a jejich ožití získávají ráz básnických metafor, kdy klenby se kymácejí, rotundy se „třesou", sochy povstávají ze soklů, domy „přiskakují", věže se sešikmují, interiéry sálů v jakoby opileckých jízdách Malířovy kamery „tančí" a nad vší touto kamennou odpoutaností se nadskutečně rychle řítí temná oblaka! Ten drásavý neklid, věčný pohyb, unášivé „znezřetelňování" se přece děje jen z úzkostné potřeby svého opaku:

z touhy po zklidnění, po zřetelnosti, po soustředění, jež teprve umožní onen celistvý pohled, v kterém máme šanci vystoupit nad svou částečnost a malost. Šeptaný, úpěný i žalostně intonovaný komentář v podání Miroslava Macháčka, hlas proroka na poušti, kazatele, básníka, se v kruzích vrací k těmto možným životním kladům a lidské naději. I k potřebě skutků, činů, práce, oněch jediných „stop", které ve městě s časem vychládají, ale přece setrvávají a pro „otřesený", to jest procitlý zájem mohou kdykoli oživnout. To vzývání klidu neklidem, uchopitelnosti neuchopitelností je ovšem stále obklopeno hrozbou zmarnění a nicoty. Tak jako v dávné Platónově **Ústavě** je městská polis jen metodicky zvětšeným obrazem individuální duše, podobně zde strmý výboj rostoucího i drolícího se města zrcadlově odráží prchavost jedincova osudu, lidské stárnutí. Ono vědomí pomíjivosti, které vyjadřuje nejen záběr na týnského Chróna či staroměstskou Smrtku, ale jež čiší i z dobových fotografií či z tváří soudobých herců. Pravá nicota, a to se mi zdá být jak mottem **Prahy**, tak celého díla Věry Chytilové, ale nezáleží v nezadržitelném stárnutí, nýbrž ve zmarněném životě, v nedovršené, slovy komentáře, „plnosti života"... Barokní úzkost z pomíjivosti a znicotnění je ta z variant „neklidu", která je zjevně Věře Chytilové zvlášť blízká, byť je zbavena centrálního náboženského přesahu. Proto barokní stigma se stále znovu a znovu vrací v exaltovaném tazatelství základních partií komentáře. A proto baroko rovněž získává velký prostor i v obrazové kompozici, jistě i z objektivních důvodů, jako nejvýrazněji zhmotnělé údobí pražských dějin. Úzkost nemizí ani ve „zklidněné" sekvenci ze současnosti, kdy po spartakiádní scéně s jakoby komputerově regulovaným kmitáním cvičenců-figurek nastupují obrazy okázalých budov. Naleštěné monumenty totiž obklopuje velmi zvláštní klid, zdánlivý, neosobní, řízený.

Mohu uvést pouze jedno dílo, které s obdobnou svobodou nakládá s fenoménem Prahy jako se zástupným materiálem: knihu italského slavisty A. M. Ripellina **Praha magická**, která Prahu vidí jako prapodivné theatrum nejrůznějších souvislostí, jako střed české duše, v němž autor volně těká od jedné epochy a jejích památek ke druhé, všude se setkávaje s nepolapitelnou „magičností" tajemného města. (Je zajímavé, že k této mysteriózní, posmutnělé „neskutečnosti" Prahy byli vždy citliví právě středoevropští cizinci, třeba F. Saar – či vnitřní poloexulanti, pražští Němci jako J. Urzidil či F. Kafka). Uvádím tyto literární souvislosti proto, abych krom oné příbuzné „svobody pohybu" napříč dějinami přiblížil z jiné stránky i osobitost filmové Prahy: její autorka nejde za touto přitažlivou, umělecky jistě plodnou spodní dimenzí Prahy, za její mystikou, tím spíše se vyhýbá hodnotově záporným formám dějinných návratů, nadměrné nostalgii, sentimentu. Je programově „nemysteriozní", její hledačské zanícení spěje za jiným hlubinným rozměrem „kamene": za jeho existenciálou. Město je pro ni totiž jakýmsi koncetrovaným „jevištěm" smyslu lidského života, přesněji jeho krize, ne-li ztráty. Tady je vše patrnější než jinde, naše hloubka a ještě více naše spěchavá, řečeno s Komenským, „kvaltující a hmyzující" pošetilost. „Otřesená" totožnost města tudíž koresponduje s otřesenou totožností jeho obyvatel, s krizí smyslu – smyslu dějin i jedince. S krizí, která se nutně prostírá i do základních „forem," v nichž prožíváme svůj život, do prostoru a času. I ty se v básnivé metafoře Věry Chytilové bortí, smršťují a rozpínají: také ztratily svůj přirozený řád. Odtud základní ladění filmu, jeho neklid, který se jen zdánlivě zmocňuje věcí, ve skutečnosti je neklidem pozorovatele a spolu s ním každého z nás. Signalizuje, že obyvatelé „města" podle tra

gikomického textu doprovodné Kocábovy písně, v něm sice nikdy „nezablouděj“, zato však bloudí mnohem podstatněji, v sobě samých, ve smyslu individuálním i národním. Ale zmíněný neklid vyjadřuje také horečnatou životnost nitra, které se navzdory všemu dokáže – slovy komentáře – stále ještě náročně ptát: „Proč bychom nemohli směřovat k tomu nejvyššímu, co je v lidských mravních schopnostech... Copak musí vždy následovat katastrofa?“

Záběr, č. 23, 1987, s. 6

VLČÍ BOUDA

Stanislava Přádná

V novém filmu Věry Chytilové **Vlčí bouda**, na jehož scénáři se s Danielou Fischerovou režisérka podílela, je nesporně obsaženo velké a závažné téma, vsazeno snad s úmyslem větší přístupnosti do žánrové směsice z prvků sci-fi a hororu. Téma, jež vrcholí v závěrečném působivém podobenství, které je naléhavou výzvou k dnešnímu člověku a výstražně upozorňuje na sebezáhubnou amorálnost zakořeněnou v mezilidských vztazích.

Film s modelovým příběhem o neobvyklém lyžařském kursu speciálně vybraného mládežnického kolektivu v osamělé vysokohorské chatě, navzdory již tradiční režijní profesionalitě a ideově i stylisticky promyšlenému autorskému postoji Chytilové, však vzbuzuje značné rozpaky; totiž tím, že většinu kritických výhrad, týkajících se odvážného žánrového míšení a přemíry stylizační konstrukce, lze vlastně vždy vysvětlit i zdůvodnit jako právě takto zamýšlený tvůrčí záměr. Při veškerém respektu k tomu se ovšem nemohu v hodnocení filmu ubránit názoru o podstatné nevyváženosti, a tudíž i spornosti díla, jež i vzhledem k filmařské dovednosti a společenské váze tématu nepatří ve filmografii Chytilové k těm stěžejním.

Celý průběh pobytu typově výrazně diferencované skupiny mladistvých účastníků je řízen předem určenými razantními pravidly, jež mají formou jakési záhadné hry ověřit jejich lidské kvality a slabosti. Je to hra, kterou drží režisérka pevně v rukou a kterou za ni ve filmovém dění zástupně řídí tajemný organizátorský duch výpravy, jenž si nechává říkat Táta. Tato postava, ztělesněná Miroslavem Macháčkem, zastává po celou dobu kursu roli všudypřítomného a neporazitelného vůdce-inscenátora (situace se mu vymkne z kontroly až teprve nedozrálými povahami přítomných, je o všech dopodrobna informován, připraven v pravou chvíli zaútočit na jejich slabá místa. Spolu s Tátou patří k vedení kursu dva mladší instruktoři, jejichž podivínství i vnějšková odlišnost, jak se ve filmu brzy vysvětlí, jsou dány jejich původem z cizí planety. Figurální stylizace těchto dvou členů vedení – Dinga a Babety – je patrná v přízračně mrtvolné bledosti tváří a v úborech studeně pastelových barev, ostře kontrastujících se zdravými ruměnci a hýřivě pestrými lyžařskými obleky mládeže. Očividná je zvláštnost jejich chování, bezkrevně ledové mimické reakce nebo mrazivé, doslova hororově vyceněné úsměvy. Démonizace těchto dvou postav je však okamžitě zesměšňována až do karikaturní grotesknosti, parodující filmové prototypy mimozemšťanů i hrůzostrašná monstra z hororů. Nápaditost takovéto stylizace postav, které jsou zároveň i nositeli negativních lidských vlastností (komplex méněcennosti, panovačnost, násilnictví, sklon k terorizování), ale poněkud troskotá na jejich interpretaci hereckými amatéry. Oproti nim má postava Táty navenek zcela lidský rozměr, vzbuzuje dokonce nějakou dobu přesvědčivý dojem ochranitelského, laskavého pastýře, zodpovědně hlídajícího svěřené stádo. Táta, v područí režisérčiny moci, na sebe vzal i klamnou podobu člověka, jehož zkušeného nadhledu, uhrančivě upřených a „hrůzně“ probodávajících pohledů využívá Chytilová k tomu, aby si provokativně pohrávala jak s hrdiny, tak s diváky a lstivě je mátla. Do Tátových úst však vkládá současně

i významově klíčovou obžalobnou řeč namířenou vůči lidské špatnosti. Macháčkův herecky sebejistý, leč scénicky proklamativní projev působí vyděleně vedle režijně vedených loutkovitých modelů Dinga a Babety, a jako by z jiného filmu sem vstupuje autentická bezprostřednost výstižných nehereckých typů adolescentů.

Vážnost psychologických motivů je každou chvíli srážena v atmosféře lavinovitě se šířícího tajuplna a úzkostného děsu, který však Chytilová umí vzápětí zvrátit do parodických či komediálních úsměšků. Koncentrovanost postupující myšlenkové linie se tím (opět s chtěným záměrem dráždivé provokace) namnoze tříští. Dochází k rozporuplnému celkovému dojmu z filmu: ač je mu dán osobitý vyjadřovací režijní styl, jímž by měly být stylizačně i žánrově různorodé prostředky stmelovány, působí každý jakoby sám o sobě. To platí třeba o významotvorné složce obrazové, v níž kamera Jaromíra Šofra „maluje" úchvatnou přírodní čistotu zasněžených exteriérů, ostře nasvícených oslepujícím „slunečním reflektorem", avšak tato poklidná vizuální radostnost je ustavičně kalena a temně podbarvována zneklidňujícím dunivým tónem věštícím chystanou katastrofu.

Hudba Michaela Kocába navozuje ve filmu tísnivou atmosféru nejen disharmonickou „vesmírnou" melodikou, ale i například monotónním úsečným tikotem jakoby neviditelných elektronických aparátů (Roman Hloch). Zmiňme i pozoruhodnou výtvarnou a animační účast Jiřího Barty (periodické prostřihy oživlých abstraktních obrazců, znázorněných překotně se rozvíjejícími nebo tajícími ledovými útvary v makrodetailech).

Harmonické skloubení obrazové, hudební a zvukové složky, svědčící o estetické vytříbenosti tvůrců, však není vnitřně napojeno na rovinu významovou a figurální. Už to, že je vnímáme jako samostatné komponenty, je cosi rušivého, co brání tomu uznat **Vlčí boudu** za výrazově i myšlenkově kompaktní celek.

Věnujme nyní pozornost závěrečné, pateticky vzepjaté sekvenci, kdy je v krizové situaci obnaženo lidství každého ze skupiny mladých až na samu dřeň a jedinci vystupují ze sobeckého sebezáchovného sevření k obětavému úsilí za záchranu všech. V této scéně, pro niž Chytilová jako by nabrala umělecky výsostný dech, mocně zazní jako očistný akord obrazová a hudební metaforika: všichni odhazují veškerou přebytečnou zátěž svršků i předmětného osobního majetku a sepnuti pažemi v objetí do magického kruhu sjíždí z hor v pomalu se kymácející závěsné skořápce lanovky k osadě blikající z hloubi tmy drobnými světýlky. Tento velebný výjev, doprovázený vznešeným chorálem, snímaný zprvu v záběru potácivě vychýleném z osy a posléze ustáleném, je divákovi nastaven v pohnuté všelidské víře jako okno rozevřené do světa. Je to katarze vyrážející dech a dosvědčující plné tvůrčí i lidské zaujetí Chytilové, s nímž k filmu přistupovala. Závěr, který silou své důstojnosti podepřel celý, byť značně diskutabilní film.

Kino, č. 11, 1987

ŠAŠEK A KRÁLOVNA

Zdena Škapová

„Neumí česky" – pitvoří se několikrát kamsi směrem k publiku šašek a ukazuje přitom na královnu a totéž opakovaně zaslechneme vyslovit venkovského mládence Slacha, který je přiřčen jako bavitel Regině (!), mondénní a panovačné manželce valutového nimroda. Jde jen o povedený situační žertík anebo se lze domýšlet, že tu Chytilová naráží na skutečnost, která je vlastně trvalou součástí českých dějin? Že příběhem ze současnosti rafinovaně demonstruje, jaká je jedna z momentálních podob tohoto fenoménu naší historie?

Zní to možná příliš vyspekulovaně, ale při pokusu interpretovat filmy Věry Chytilové je třeba postupovat obezřetně, neboť není snad druhého tvůrce, který by dokázal tak smysluplně matoucně a nepostřehnutelně oscilovat mezi dokonale odpozorovaným detailem reality a vypjatou stylizovaností výpovědi. Tím je dosahováno nebývalé ideové vrstevnatosti filmového díla, neboť v takto vybudované struktuře každý prvek nabývá hodnoty znaku, jenž může mít několikerý význam.

Už jen to, že si pro svůj film **Šašek a královna** zvolila Věra Chytilová za základ (stejnojmennou) divadelní hru Boleslava Polívky, která se realismu podání na hony vzdaluje hojným využíváním prostředků pantomimy a klauniády, potvrzuje, že tady došla ve svém stylizačním úsilí posledního dvacetiletí nejdále. Jako by se vrátila ke své tvůrčí metodě z 60. let, jenže teď někdejší podobenství, zašifrovaná a průzračná zároveň, obohacuje o rozměr aktuální skutečnosti, o napětí mezi nimi, o netušenou myšlenkovou hloubku a nuancovanost, o množství drobných motivických odboček, jež včleňují do díla stále další tematické okruhy.

Vedle středověkých kulis, jejichž iluzívnost je však v souhlase s Polívkovou inscenací spíše stavěna na obdiv než zastírána (ostatně jde zde o pouhou fikci jedné z postav, jak se později ukáže), je tu i kulisa současné české vesnice, v níž se odehrává příběh venkovského mládence Slacha a jeho svěřenkyně Reginy, mondénní a panovačné manželky valutového nimroda, příběh, který víceméně přesně replikuje peripetie vztahu šaška a královny. Ta vesnice je věrně převzatá ze skutečnosti, i s blátem tam, kde by měla být čistá náves, i s primitivní vybavenou, nehostinnou hospodou, a přece nepůsobí o nic méně přízračně než prostory hradu, improvizovaně evokující dobu středověku. Totéž platí o dění, zasazeném do těchto prostředí: falešné rituály při vítání cizince, nacvičené veselí a trapná podlézavost na slavnosti v hostinci jako by byly otiskem patolízalství královniny beztvaré suity, jejíž nepřirozenost a předstíraný zájem o krále jsou ještě podtrženy zviditelněním herecké akce.

V centru veškerého dění stojí v obou časových pásmech dvojice – šašek a královna, cizinka a její průvodce, žena a muž, ovládající a ovládaný. Vnitřní spřízněnost obou dvojic je výmluvně vyjádřena dvojrolemi Boleslava Polívky a Chantal Poullain, kteří pouze částečně zcivilní svůj výrazový rejstřík, když představují současnou dvojici. Nicméně jejich herecký projev lze v úhrnu klasifikovat jako silně expresivní, aniž by jim ovšem emfáze bránila zprostředkovat mimikou a gesty neuvěřitelně širokou škálu i těch nejsubtilnějších pocitů a duševních rozpoložení. Jsou to právě mimické

a pohybové schopnosti, jimiž Polívka a Poullain dodávají plasticitu, životnost a jedinečnost svým postavám, které jinak v celku díla fungují především jako typy. Královna a Regina jako ztělesnění hysterického, panovačného ženství s ambicemi být ve vztahu k muži dominantní, ačkoliv – jak se poobakrát nakonec musí ukázat – jejich agresivita jen zastírá vnitřní nejistotu a absenci kladných životních hodnot. Šašek a Slach zosobňují mužství, ale jen v očích svých neukojených vládkyň, které je konfrontují se svými zženštilými, slabošskými protějšky (Jiří Kodet v roli krále a Němce Königa), protože sami o sobě jsou nejspíše jakýmisi bezpohlavními a nedefinovatelnými bytostmi, naplňujíce dokonale úlohu šaška: neuchopitelného, nevypočitatelného, jenž, sám neproniknutelný, vrhá nemilosrdně odhalující světlo poznání na všechno a všechny kolem sebe. Šašek poníženě, tváře se nechápavě, snáší rozmary královny a právě tak se chová Slach vůči Regininým vrtochům; avšak v momentu, kdy jsou jeden i druhý nuceni znásilnit svou duši (paradoxně je to ta jediná chvíle, kdy se ženy přestanou přetvařovat a odkryjí svou osamělost a zranitelnost), oba se vzepřou. Tady typy náhle přerostou v symboly – v symboly mravní ryzosti, jejíž integrita může být uhájena i navzdory všeobecnému úpadku mravů a přímému nátlaku rozkladné zvůle. Nejenže toto dvojnásobné vyústění vztahů dodává filmu mravní étos, nýbrž, bráno jako výchozí bod, bude se zpětně jevit, že líčení obou příběhů je vlastně zvažováním poměru sil ovládajícího a ovládaného, ohmatáváním prostoru, který je vymezen pro kata a který pro jeho oběť, jež nás posléze dovede ke zjištění, že vzájemné hranice jsou posouvatelné, že se území prolínají, ba že nepozorovaně může docházet i k výměně samotných rolí.

Žádná z těchto obecných pravd u Chytilové však nepůsobí banálně, neboť dynamika její režie a permanentní stylotvorné úsilí otevírají stále nové interpretační možnosti paralelně vedených příběhů a proměňují film v šalebné řetězení, posuzování a transformování významů, z něhož se až točí hlava. Nemohou třeba příkré přechody z jednoho časového plánu do druhého poukazovat na těsné propojení snu a skutečnosti, na určující roli fantazie pro život člověka? Nejde tu i o princip manželského trojúhelníku, kde ženu přitahuje nespoutatelnost mladého milence? A nejedná se o tom, jak je nikdy nekončící boj o moc svázán s bojem o nadvládu mezi pohlavími? Nebo o tom, jak je nemožné uniknout svému osudu?

Jsou to věčné problémy a věčná témata, pořád stejná, a přece vždycky jedinečná v poslední sekvenci, když je divák ukolébán vysvětlením, že se vše předešlé Slachovi jenom zdálo, zastaví před hradem vůz a pan Kaizr představuje mladému muži paní Kaizrovou, tentokrát na invalidním vozíku. Nové drama může začít!

Záběr, č. 2, 1988, s. 6

ŠAŠEK A KRÁLOVNA

Jiří Cieslar

Sotva lze v české kinematografii posledního dvacetiletí jmenovat tvůrce, který by šel ve stopách svého velkého talentu s takovou umanutostí a sebevírou jako Věra Chytilová. Zdá se mi, že její slova stará už čtvrtstoletí: „Uznávám jediný patos. Je to patos lidského konání," platí pro její autorskou cestu stále a mají hodnotu osobní konfese jako jiná režisérčina maxima z téže odlehlé doby: „Je nutno pozvednout lidské srdce a připomenout mu kromě solidarity, soucitu a obětavosti také odvahu, čest, hrdost a naději." Citovaná slova vystihují i společný jmenovatel jejích filmů: život se buďto řídí tímto „jediným patosem" hrdé existence a pak se vpravdě koná.

Anebo tento patos nasazení cti a vůle k cíli postrádá, potom se marní a tudíž nekoná se! Až kruté rozsouzení životů! Tento přísný a jistě výlučný postoj moralisty má však u Chytilové charakteristicky „nepřísné" podání. V jejích filmech se přece vyjadřuje ne s moralizátorskou vážností, ale nejčastěji skrze ironii (**Faunovo velmi pozdní odpoledne**), groteskní podobenství (**Sedmikrásky**, **Ovoce stromů rajských jíme**), jízlivou satiru (**Panelstory**) a jen výjimečně se odhaluje na hraně útočného tazatelství a hořkého šklebu (**Praha – neklidné srdce Evropy**).

I nový film Věry Chytilové a spoluscenáristy Boleslava Polívky **Šašek a královna** čerpá z různých forem komična (a groteskna) a také se v něm přitom hraje o věci drásavě vážné. A nezapomínejme, že zmíněné skutečnosti: sám fakt hry, zpětné, opakující se skluzy z humornosti do vážna, patos i smích jsou navíc „pracovními" nástroji ústřední figury: šaška. A že jsou i šaškovou svéráznou svobodou i hořkým údělem. Podle situace a podle míry osobní odvahy.

To vše se vyjadřuje ve značně složité osnově filmu. Jednak tu máme rovinu „historickou", rekonstruovanou s ironickými nadsázkami. Tvoří ji hrátky a dialogy dravé francouzské královny s unaveným českým šaškem, což jsou útržky ze stejnojmenné Polívkovy inscenace z Divadla na provázku. Ve filmu se ovšem představují jen jako snové výplody hradního správce Slacha, který má za úkol dělat průvodce dvěma rozhádaným cizincům, Francouzce Regině a jejímu německému snoubenci Königovi. I tato rovina „přítomnosti" se však ukáže být pouhým snem...

Stejní herci této snové féerie: Boleslav Polívka (šašek, Slach), Chantal Poullain (královna Regina), Jiří Kodet (král, „co tam moc není", König) a hlavně příbuzné či přímo totožné rysy jejich dvojfigur zajišťují mezi sférou minulosti a přítomnosti stálou korespondenci. Minulost a přítomnost je zde tedy jen „jakoby": více než o věci časové (dnes-tehdy) tu jde spíše o to, co se s časem nemění. Tedy o vztah Moci a Poddaného a především o vztah Muže a Ženy. Doslova o „boj pohlaví", což je téma známé z režisérčiných raných filmů a naposledy z **Faunova velmi pozdního odpoledne**. Ale v **Šaškovi a královně** nejsou karty mezi oběma partnerskými stranami rozděleny nijak jednoznačně. Hadovitě chladné a bodavě soustředěné pohledy Chantal Poullain i kruté, „smrtonosné" úsměšky v její tváři činí sice z královny i z Reginy ženu patřičně démonickou, jenomže je to satanství nedokonalé, protože nesebejisté: ať nosí královský háv či vlaje v moderních „chic" oděvech, je v této věčné panovnici ukrývané osamění.

V její potřebě hravosti se zapírá potřeba milostnosti (lásky?) a nakonec i touha vymanit se z vůdcovské partnerské role – alespoň na „hravý“ okamžik! Majestát vladařské Moci a triumfálního ženství se v tu chvíli zle třese! A v tomto mocensko-erotickém souboji středověká královna sice „vítězí“, neboť šašek je popraven, ale je to vítězství Pyrrhovo. A v přítomnosti prohrává bezezbytku, protože její šaškující protihráč Slach vlastní to, co ona zoufale postrádá: sladký prožitek štěstí, to znamená, samostatnost, nezávislost. „Šťastný člověk jste vy,“ říká či spíše naříká Regina lámanou češtinou a musím si přitom vzpomenout na postřeh Anatola France: „Ten člověk je nezranitelný, je totiž šťastný...“ A tak zatímco v závěru čeká Regina na milostné setkání, Slach – jak se ukáže – nechce ve stejné chvíli od ní víc než půjčit si její líčidla... a to je ovšem ponižující fiasko závislé vůči nezávislému, zranitelné vůči nezranitelnému...

A z pohledu šaška? I ten jistě hraje o svou hrdost, tím spíše, že hrdost odkládat a znovu si ji troufale přivlastňovat patří k jeho profesi. Ve „středověkém“ vtělení je mu pod katovou sekyrou toto dvojsečné privilegium ovšem málo platné. Zato v sekvenci z přítomnosti se jeho novodobý potomek, jen příležitostný šašek-amatér Slach úspěšně vzepře autoritářské Regině, která by jím nejraději dirigovala jako loutkou (nařizuje mu opakovat stejný výstup: „sekání“ trávy). V moři hospodské devótnosti vůči devizovým cizincům, v té všeobecné servilitě zalévané pivem a komentované dechovkou, vmete jí do tváře větu svého života: „Jsem sice šašek, ale ne otrok!“ Jak osamělé gesto v poníženém radování podhradního lidu!

Ale nechci touto interpretací zastírat i rozporné stránky filmu. Polívkovo „šaškovství“, drasticky tříštěné do epizod, se zvláště v prostorách středověkého hradu uplatňuje se střídavou účinností, tam je jen divadlem, jako by mu chyběl bezprostřední kontakt přes forbínu. Zato výtečně vycházejí ryze fantaskní výstupy historicky kostýmovaného šaška, který se nadreálně „zapomněl“ v přírodních exteriérech. Jako ve scéně demonstrace bitvy za pomoci jakéhosi minimaroldova panoramatu umístěném na rozkvetlé louce anebo v nádherné parodizaci máchovské metafyziky o opouštění a znovunavrácení k „této zemi“ ve chvíli šaškovy bitevní jakoby-smrti. Postava snílkovského mudrlanta i prosťáčka(?) Slacha připomene svým neohrozitelným svědectvím Polívkova protagonistu ze staršího filmu Věry Chytilové **Kalamita**, nemá však jeho vnitřní srostlost a osobnostní přitažlivost. A proto i jeho zásadní, již zmíněná věta o šaškovství odmítajícím otročinu zní spíše jako překvapivá, ne-li náhodná proklamace, než jako výraz bytostného přesvědčení. Rozpačité je i „sofistikované“ finále, které až příliš efektně vnucuje ději další, třetí vyprávěcí vrstvu, předchozí události zasouvá do pokorné sféry snů a v rámci této všeobecné relativizace se pak otupuje kritický smysl zejména scén ze současnosti.

Jistě ani zde nechybí Chytilové inscenační „spár“, jiskřivé postřehy, třeba ona „podstatná“ tázání, parodovaná ovšem s kouzelnou rabelaisovskou bezuzdností (co jsme? kde jsme?). Bohatostí výtvarných představ poutají i kameramanské obrazy Jana Malíře, deformované, šerosvitné, „tíživé“ v hradních sálech a chodbách, a naopak prosvětlené a šálivě osvobozující v přírodních pasážích, ale i tajuplně obrysové (noční scéna se smrtihlavy) či mysteriózně symbolizující (přesvětlená dopravní nehoda). I v tomto filmu Chytilová tedy dokázala stylovou rozmanitostí rozvířit svůj příznačně hektický „vír“ myšlenek a formálních postupů. Přesto mám pocit, že v něm na rozdíl od svých nejlepších snímků poněkud „interesantně“ bloudí. Ze zvolené hry se místy

stává apartní, duchaplná, ale někdy i jen duchaplnická hříčka, tak trochu stravující samu sebe. Kdo by jí však mohl upřít pronikavou osobitost, svědectví režisérčiny „zaťaté“ věrnosti sobě? Věra Chytilová je prostě v české kinematografii něco jako Úkaz, i ve svých sporných dílech.

Kmen, č. l, 1988

VYZNÁNÍ A SVĚDECTVÍ

„O NĚČEM JINÉM“

Tomáš Bartošek

...jakoby to bylo už v samotném jménu: Věra Chytilová. Věra jako víra (a možná i jako věrná) a příjmení v širokém sémantickém poli, jež konstatuje i **Slovník spisovné češtiny**, od uchopit a podržet až po začít hořet, vzplanout. Ano, s pevnou vírou ve svou pravdu se něčeho pevně zachytit, dovést to do konečného tvaru uměleckého díla, velice často se nechat a vzápětí nedat se chytit rozhodovateli, posléze chytit drápkem, většinou však celým náručím miliony diváků a něco v nich – třeba jen nakrátko – zažehnout. Tato charakteristika se mi zdá přiléhavá. Soudím tak z tvorby Věry Chytilové i z peripetií, jimiž dílo i autorka procházejí již drahnou řadu let.

V boji o svéprávnost se s Chytilovou nemůže asi rovnat žádný náš filmař. Snad jen zasloužilý umělec Jiří Krejčík. Ze své generace jen ona zůstala neúhybná. Jen ona jde osaměle za svou představou filmového tvaru, slevujíc samozřejmě v mezích nutnosti, jejichž hranice si však v posledku určuje sama. Její „problémy“ většinou začínají už u volby látky, pokračují v průběhu realizace a zpravidla vrcholí v období schvalovacího řízení. Trvají samozřejmě i nadále, v distribuční sféře. Tady se věc dostává do poloh více než groteskních (viz ještě ne tak dávno podložená „fáma“, že Chytilová do Prahy nesmí – míněny jsou samozřejmě filmy, nikoliv paní režisérka; to by tak ještě scházelo!). A jaký je konečný efekt: všechna díla nejznámější československé (a zřejmě i středoevropské) filmařky jsou úspěšná, v posledních letech nejen u kritiky, ale i u diváků. Rád bych upozornil orgány činné v kinematografickém (případně i jiném) řízení na tento mnohokrát prověřený fakt. Tato zkušenost budiž důkazem o životnosti vpravdě uměleckého díla! Netřeba snad říkat, že to neplatí jen o Chytilové...

Dnes se sluší s větší či menší odvahou kritizovat tzv. období stagnace, žehrat na byrokratické metody, stěžovat si na oktrojování nekompetentními činiteli – samozřejmě opatrně a nekonkrétně. Ale já se chci v souvislosti s tvorbou Věry Chytilové zastat těch, kteří rozhodovali a mnohdy ještě rozhodují. Nemají snad i oni podíl na konec konců úspěšném výsledku? Dovolím si zcela nevědecky položit řečnickou otázku, jak by vypadala její díla, kdyby vznikala v ideálních podmínkách svobodného rozhodování umělce. Narážím tím na obecný problém, s nímž se teorie umění dosud nevypořádala a jen tak nevypořádá. Do jaké míry sociální a politické klima a takzvaný objednavatel určují kvalitu umělcovy tvorby, jak ovlivňují senzitivního člověka nadaného specifickým talentem? Nevím, co a jak by Věra Chytilová točila jindy a jinde, ale vím, že limity, jimž byla (je na místě minulý čas?) vystavena, absurdní logikou působily i pozitivně. Vždyť tyto limity přesahovaly uměleckou tvorbu a nemilosrdně se dotýkaly (dotýkají) skutečnosti. A jestliže ona je za cenu těžkých, vyčerpávajících bojů překonala, pak to byl čin, rovněž přesahující sféru výpovědi uměleckého díla. Odtud pramení onen vnitřní náboj, obsažený v jejích filmech a rezonující tak či onak s myšlením a cítěním lidí. Navíc je třeba přiznat všemocné byrokracii, že právě ona nemálo posloužila svým krátkozrakým biřicováním k vřelému přijetí všech autorčiných titulů z poslední doby. Do značné míry právě atmosféra, uměle vybuzená iracionální hrou

„smí se – nesmí se“, způsobila nezvyklou jednotu mínění diváků (viz návštěvnost) a kritiky. Ale takovou reklamní kampaň by si asi každý umělec raději odpustil...

Obstrukční klima kolem **Panelstory** a **Kalamity** přivedlo do kina lidi, kteří by se asi nešli podívat na **Sedmikrásky** a nebo na **Ovoce stromů rajských jíme**. O filmech se mluvilo i v hospodách čtvrté cenové skupiny a mluvilo se o nich dobře. Možná, že v návštěvnících zůstalo něco málo víc, než důvěrně známý groteskní (neboť pronikavě realistický) obraz doby, něco z oné vždy přítomné „vyšší myšlenkové roviny“. Televize a program kin to už asi dávno smazaly, ale **Faunovo velmi pozdní odpoledne** a **Vlčí bouda** i se **Šaškem a královnou** mohly záblesk obnovit. Rozhodně to udělá nový film **Kopytem sem, kopytem tam**. Ve skrytu duše doufám, že u tohoto díla nebude „byrokratická reklamní kampaň“ opravdu nutná. Žijeme přece v období kvasu, kdy se téměř vše poměřuje ekonomickým efektem. A tady platí, to tradiční kupecké Dobré zboží se chválí samo. Já k tomu navíc jen pro jistotu dodávám, že dobrý kumšt se stejně zase prosadí. Zároveň předkládám k úvaze malý experiment: nechat režisérku realizovat bez jakýchkoli zásahů co chce a jak chce. Má na to totiž právo.

Zmínil jsem se výše, že Věra Chytilová je neúhybná. Tím se ovšem stává měřítkem pro lidi z branže. Nejen pro scenáristy, dramaturgy a režiséry, ale samozřejmě též pro filmové publicisty. Domnívám se, že tato její vlastnost sehrála v čase dost důležitou, byť třeba neuvědomovanou roli. Myslím si, že alespoň u části filmové kritiky. Neznamená to zároveň rezignaci na kritické hodnocení její tvorby. To je pochopitelně možné a nutné. Sám za sebe se však musím přiznat k jistým rozpakům. Snad dokážu poznat chyby, nepřesnosti, nesouhlasím se vším, někdy mi vadí sklon k hysteričnosti, dám se třeba i vyprovokovat, ale pokorně si uvědomuji, že v existujících souvislostech je přece dominantní svrchovanost uměleckého činu s díly špičkových autorských osobností v celosvětovém měřítku. Alespoň já na ni takto pohlížím, především snad proto, že si uvědomuji její zakotvenost (a potřebnost) právě tady a teď.

listopad 1988

Jan Bernard

Považuji Věru Chytilovou za nejvýznamnější osobnost naší současné kinematografie pro krásné přesvědčení, s nímž jako mnozí jiní zůstala v těžkých letech našich moderních dějin v této zemi a všemi silami svého uměleckého talentu i lidské autority prosazovala proti politické krátkozrakosti, netoleranci, zlobě a závisti základní morální pravdy o mezilidských vztazích a proti pokleslému řemeslničení a povrchnímu pseudoangažovanému konjunkturálnímu příštipkaření moderní filmovou řeč, tkvící svými kořeny v avantgardě ruského klasického filmu a cinéma-vérité, a to i za cenu toho, že dlouho nesměla tvořit a že její tvorbě byly neustále kladeny obtížně překonatelné překážky. Celá její tvorba je dodnes živým důkazem možnosti nejen vytvářet nové výrazové prostředky, významné pro rozvoj celosvětové kinematografie, ale též hovořit jimi k širokému okruhu vnímatelů a udržovat vědomí souvislosti uměleckých a lidských hodnot i v dobách, kdy je obé mocensky potlačováno a záměrně devalvováno.

říjen 1988

Tereza Brdečková

Věru Chytilovou jsem vídala od dětství, ale nejčastěji jsem o ní slýchala, neboť se o ní hodně mluvilo. Myslím, že se vůbec vždycky víc mluvilo o ní než o jejích filmech. Ale doopravdy jsem s ní přišla do styku teprve v roce 1982, což ji jistě nijak nepoznamenalo, ale mne moc.

Pracovala jsem tehdy jako asistentka střihače Aloise Fišárka a přes veškerou snahu jsem tropila ve střižně pěknou paseku – co jsem neztratila, to jsem zapomněla. Proto jsem s obavami čekala příchod Chytilové, která u nás právě začínala pracovat na **Faunově velmi pozdním odpoledni**. Předcházely ji výstřední historky a hodně lidí se jí bálo.

Je příznačné, že u českého filmu si pouze dva lidé vysloužili pověst nesnesitelných pedantů, trvajících umanutě na zbytečnostech, a to i za cenu burácení, soudních sporů a údajně i facek: Věra Chytilová a Jiří Krejčík. Jedni tvrdí, že tihle dva nevědí co chtějí, druzí zase, že to vědí až příliš přesně, neboť film je umění kompromisů. Nevím, jak pracuje Krejčík, ale poznala jsem, proč je výbušná Chytilová: její dílo nevzniká u psacího stolu. Hledá svůj film při natáčení a ve střižně, kolem je ovšem spousta lidí a často napjatá atmosféra. Stává se, že se její záměry nevyjasňují v myslích spolupracovníků stejně rychle jako v její vlastní a ona pak zaburácí. Kdo to nechápe, špatně to snáší, dlouho si to pamatuje a atmosféra dále houstne. Musím říci, že u Fišárků ve střižně se to nestávalo.

Faunovo velmi pozdní odpoledne stříhala Chytilová déle než rok a i pro mne to bylo dobrodružství ducha. Asistovala jsem na mnoha jiných filmech a některé byly vynikající, ale jen v případě **Fauna** jsem cítila, jak se syrovost materiálu obrací v pulsující organismus. **Faun** je pro mne vlastně kubistický film. Ve většině případů se střihač a režisér chopí sesynchronizovaného materiálu a upravují jej. Tady byl seřazený materiál pouze východiskem, základní osnovou složité struktury.

Stříhalo se ještě během natáčení. Věra seděla ve tmě, pila slaboučkou kávu, všelijak hudrovala a posílala si mě pro jídlo, do čistírny či na Ústřední ředitelství. Já jsem to v tomhle případě dělala ráda a dělala bych to zas, protože se na mne přitom nedívala jako na poskoka a ochotně se mnou diskutovala o čemkoliv. Vůbec ji zajímal jakýkoliv názor na její práci, i když ho pronášel ten nejposlednější asistent, o tomhle faktu žádná ze skandálních historek nehovoří. Kromě toho mě zaráželo, jak si tahle přitažlivá a vnadná žena dělá všechno těžší, než je třeba: do svých pracovních, ale snad ani soukromých těžkostí by se nikdy nedostala, kdyby jen provozovala svou vilu a režírovala filmy typu **Jak dostat tatínka do polepšovny**. Cítila jsem se tehdy užitečná. A naučila jsem se, jak fosilní jsou všelijaké poučky, že film je cele obnažen už ve scénáři, že si divák toho či onoho nevšimne, anebo že to či ono není logické. Ze všech podobných tvrzení respektovala Věra jediné: stále se ptejme, zda nejsme nudní.

Také jsem tehdy poznala, jak je to s trhaným a leckdy fyzicky nepříjemným temporytmem jejích filmů. **Faun** či **Panelstory**, to není křeč ani exibicionismus, je to prostě Věřin vnitřní svět a jeho rytmus. O rok později jsem vedle ní seděla na promítání kultivované televizní hry – byl to přepis Márquezovy povídky **V tomhle městečku se nekrade**, natočený na FAMU Kolumbijcem Manoelem Calvetem. Inscenace byla

pomalá, meditativní a mně se velmi líbila, jenže Věra vedle mne nadskakovala: „To je ale pitomost!“ Ten postup byl pro ni zkrátka nepřijatelný.

Myslím, že **Faun** byl šťastný film pro všechny zúčastněné. Hlavní podíl na něm kromě Věry měla Ester, samozřejmě Jan Malíř a Fišárek a všichni cítili, že se zabývali něčím důležitým – i já, když jsem stála frontu na chlebíčky. To je zřejmě ona „tvůrčí atmosféra“.

Na mne byla jistě Věra vždycky tak vlídná především kvůli mému otci, s nímž se poznala krátce po svém příchodu do Prahy – moje matka tvrdí, že ji Věřina krása poněkud znervozňovala. Dnes se mi zdá, že Věra a můj otec byli v mnohém jako pozitiv a negativ: ona explozivní, on nikdy nezvyšoval hlas, ona se svým soukromím nedělala tajnosti, on vždycky, on nerad riskoval, pro ni je to nezbytné. Jako by ji vyjadřovaly tvrdé, ostré barvy a jeho pastelové odstíny. Ale měli také jistě mnoho společného, kromě osudového vztahu k filmu i určitou potřebu okázalosti a sebestylizace, což z obou činilo okrasy společnosti. Věra natočila film podle jeho povídky v domě, kde kdysi bydlel (zřejmě náhodou), s hrdinou lehounce stylizovaným do jeho podoby. Ale společně by nikdy pracovat nemohli, což soudím z toho, že se v případě **Fauna** o to nepokusili – pro spolupráci oba potřebovali tvárné, poddajné osobnosti. Byli desítky let přátelé a tak jsem se po otcově smrti stala určitým dědictvím, čehož si vážím.

Věra vždycky ráda začleňovala do filmu své přátele, spolupracovníky a jejich i svoje vlastní děti, a tak jsem se ve **Faunovi** také letmo mihla – dokonce jsem uvedena v titulcích. Ostatní dívky byly většinou herečky a manekýnky, a když jsem stanula uprostřed dekorace s rukama toporně složenýma na břiše, tázala se mě: „Jak to stojíš? Jak to chodíš?“ Omdlévala jsem rozpaky. Věra mě vyzvala, abych odhrnula závěs svůdcovy garsonky, rozhlédla se a řekla: „Dobrý den! Tak já už radši zase půjdu.“ To je věta ušitá na tělo každému, kdo nikdy nestál před kamerou – bohužel pak záběr z filmu vypadl.

Všechny Věřiny filmy jsou v podstatě moralitami, ale navzdory sebejistotě, která z nich vyzařuje, je Věra plná pochybností. Jednou jsem ji viděla stát na chodbě s Janem Špátou. Jeden druhému si smutně stěžovali, že nevědí, jak dál. Je to zvláštní, uvážíme-li, jak dokonale jsou obvykle se svou prací spokojeni ti nejmizernější režiséři.

Později jsem si přečetla **Tvář naděje**, její vynikající scénář o Boženě Němcové. Myslím, že kapitány našeho filmu tehdy ani tak nevyděsilo údajné znevažování obrozeneckého idolu, jako poznání, že někdo vzal tragédii Němcové tak hluboce vážně, tak strašlivě za svou vlastní. Nejspíš si připadali, jako by je někdo nutil dívat se zblízka na operaci slepého střeva a připadalo jim to nechutné. V našich podmínkách se totiž režie provozuje jako pásová výroba. Osmdesáti procentům režisérů je naprosto lhostejné, co vlastně točí a z těch zbývajících se jenom pár nebojí vložit do svých filmů své utrpení, svůj život. Pro mne osobně je to u hraného filmu Krejčík, Menzel a Chytilová – z mladých nikdo. Není tak těžké sednout si za stůl a napsat pár upřímných slov. Ale kdo se rozhodne vyjadřovat filmem, ten musí dát své nitro napospas šéfům, štábu, divákům i náhodným zevlounům a to často působí trapně. Myslím, že to je velice odvážné a těžké, ale ztracená sláva českého filmu se nevrátí, dokud režiséři nepochopí, že to bez toho nejde – přesně řečeno, bez toho se dá jen vydělávat na živobytí a okouzlovat v kavárnách. Poprvé jsem si to plně uvědomila právě při četbě **Tváře naděje**.

Když jsem po roce opouštěla Fišárkovu střižnu, práce na **Faunovi** ještě pokračovaly. V Krátkém filmu nebyla volná místa, a tak jsem se šťastným řízením prozřetelnosti nemusela stát střihačkou. Už po léta se vyhýbám tvrdé práci, a to tak rafinovaně, že mě dnes moje postavení opravňuje vynášet prostřednictvím tisku soudy o filmech – dokonce i o Věřiných. A to je mi trochu trapné: zatímco se totiž většina z nás válela za pecí, skuhrajíc, že to či ono nejde, Věra ty filmy vydupala ze země za leckdy absurdních podmínek. Následkem toho se její dílo donedávna veřejně přecházelo diskrétním mlčením a dokonce dodnes o ní v tisku najdeme jen minimálně materiálu. Dříve či později však přijde chvíle, kdy někdo z nás bude toto dílo poctivě hodnotit. A v tu chvíli nesmíme zapomenout, že sám fakt, že tak můžeme veřejně učinit, je také Věřinou zásluhou – ona je totiž dokladem, že míru své svobody si určujeme sami.

říjen 1988

K ŽIVOTNÍMU JUBILEU REŽISÉRKY VĚRY CHYTILOVÉ

Jan Čuřík

I když obrázky snad byly trochu „O něčem jiném“, tak přeji ze srdce Zlomte vaz!

Váš věrný divák
Vašich výborných
„biografů“ Jan Čuřík,
kameraman FSB

Praha, 12. XI. ´88

CHYCENÝ ÚSMĚV PANÍ CHYTILOVÉ

Miloš Fikejz

Přiznám se rovnou, že raději lovím svým fotoaparátem filmové režisérky než herecké hvězdičky, protože hrozí mnohem menší riziko, že mě budou stíhat za to, že jsem na jejich tváři odhalil víc vrásek než je záhodno. Z tohoto důvodu se uchyluji k reportérskému zachycování nearanžovaných a předem nepřipravených situací, kdy daný objekt se nic netušíc octne před mým objektivem, je zaskočen a nemá možnost si své rysy a půvaby nijak přikrášlit a upravit. Skýtá to skutečné dobrodružství a vzrušení. Takto jsem přepadl ve vestibulu hotelu Thermal při karlovarském festivalu před dvěma lety první dámu naší kinematografie Věru Chytilovou, když se se svým synem právě blížila k recepčnímu pultu. Aniž bych jí cokoliv naznačoval, jakou pózu či výraz by měla zaujmout, s nenucenou elegancí modelky z magazínu Vogue a s noblesou vznešené lady vystřihla přede mnou úsměv, na jaký se jen tak nezapomíná. Když jsem pak předložil na redakční radě Festivalového deníku snímek režisérky v civilu (posléze byl i v tom zpravodaji otištěn), nikdo nehádal, že dotyčnou ženou je právě Věra Chytilová. Všichni si mysleli, že patří do kategorie hereček, ale kterou zemi reprezentuje, nikdo nevěděl. Když jsem jim prozradil, kdo se to z fotky směje, nevěřili. „Takhle mladá?“ divili se. Polichotilo mi, že jsem dokázal zmást i zasvěcence od filmu. Dopustil jsem se však také omylu. Dlouho jsem se domníval, že režisérka namířila svůj úsměv do mého oka, ale když jsem onu fotografii poslal paní Chytilové, odepsala mi, že moc děkuje a kdybych jí tu fotku mohl vyhotovit z celého políčka negativu, protože tento úsměv uštědřila svému synovi, z něhož je však na snímku vidět toliko rameno. Druhý radostný šok jsem ještě zažil, když se mi do rukou dostalo sovětské vydání knihy Jiřího Purše **Obrysy československé kinenatografie**, kde jsem v obrazové příloze nalezl právě tuto momentku. Tahle vzpomínka má možná sentimentální příchuť, ale navzdory tomu jsem na ten úsměv hrdý a děkuji tímto jeho autorce nejen za něj, ale i za nepříliš veselé a povzbuzující filmové výpovědi o naší současnosti.

8. 11. 1988

Věra Chytilová na snímku Miloše Fikejze, Karlovy Vary, hotel Termal, 1986.

Jan Foll

V souvislosti s dílem Věry Chytilové se mi neodbytně vybavuje jedna vzpomínka. Bylo to v létě 1984 na Letní filmové škole v Uherskem Hradišti. Jedné noci jsme se tehdy „inspirovali" Nožičkovým vínem a zároveň skvělými texty a melodiemi Vládi Merty, který hrál u tenisových kurtů a k němuž se přidal tenkrát zakázaný Vláďa Mišík. Přímo z kurtů jsme se s protagonisty onoho improvizovaného koncertu vydali na exkurzi do místního bufáče, já jsem pak svou postel v Moravě komusi půjčil a vůbec jsem nespal. Dopoledne jsme pak příjemně unaveni a rozjařeni usedli do kina, kde se promítal jeden z hitů tehdejšího klubistického semináře: dokument **Praha – neklidné srdce Evropy**. Film jsem tenkrát viděl poprvé, pochopitelně jsem na něj byl zvědavý a vzhledem k předchozímu „dopingu" jsem ho, myslím, vnímal ostřeji a pozorněji, než kdyby se byl hrál jindy. Po chvíli sledování jsem si uvědomil, že Chytilová vidí Prahu jako ohnisko našich dějin, že zvolila chronologickou stavbu vyprávění a začal jsem tuhnout. Pochopil jsem, že takhle komponovaný dokument se nemůže vyhnout jistým ošemetným událostem naší novodobé historie a nedovedl jsem odhadnout, jak z jejich povinného „výkladu" autorka vybruslí. Na pocit, který se dostavil během oněch „choulostivých" pasáží, si vzpomínám zcela přesně, ačkoli jsem zároveň podvědomě tušil, že mé obavy se ukážou zbytečné. Byla to úleva, že se nemusím ani trochu stydět za to, co vidím, smíšená s radostí, že paní Chytilové se opět podařilo říct to, co chtěla bez nejmenšího náznaku kompromisů. A to jsem ještě nevěděl, co bude ve filmu následovat v závěrečném pásmu o současnosti: Spartakiáda, jejíž sarkastické líčení nejen zesměšňuje monstrózní okázalost jedné „státotvorné" akce, ale zároveň vyvolává mrazení v zádech nad soudobými osudy Prahy i celého našeho národa...

* * *

V intencích poslední věty bych teď mohl pokračovat a uvažovat třeba o tom, co pro tuto velkou českou režisérku znamená vlastenectví a jak svým dílem dává tomuto zprofanovanému slovu zcela jiný obsah, než jaký vyplývá z různých oficiálních prohlášení. V této souvislosti by byla na místě nejen interpretace filmů natočených, ale především zamyšlení nad autorčiným léta nerealizovaným scénářem o slavné „národní" spisovatelce Boženě Němcové, s níž má tahle současná filmařka leccos společného. Mohl bych se rozepsat rovněž o tom, jak příšerná i jízlivá umí být Věra Chytilová osobně, ve zjevné snaze neztrácet čas zbytečnostmi a podřizovat si okolí svému vidění a své posedlosti tvorbou. Zde by se daly uvést různé skandální historky z natáčení, které znám z doslechu, ale i pár výměn názorů, které jsem s ní zažil mezi čtyřma očima i více očima. V dokumentu o Praze se často jakoby naschvál objevují záběry nápadně oblečených děvčat, což souvisí s jistým autorčiným podstatným znakem, potvrzujícím, že je nejen svéráznou filmařkou, ale také atraktivní ženou. Věra Chytilová si totiž potrpí na módu a intenzívně se o ni zajímá, o čemž svědčí nejen exkluzivní modely z jejího šatníku a její pravidelné návštěvy Bertramek a Módních impulsů, ale především extravagantní kostýmy postav z jejích filmů. Režisérčin vztah k módě se ostatně datuje odedávna: řemeslo manekýnky si kdysi sama vyzkoušela a dívka s touto

efektní profesí se nikoli náhodou stala hrdinkou jejího absolventského snímku **Strop**, patřícího ve filmografii Chytilové dodnes k nejlepším. Za zvláštní komentář by stála autorčina záliba v ostrých barvách, především v červené, kterou symbolicky využila třeba ve **Hře o jablko** a v jiném významu ve svém dosud posledním filmu **Kopytem sem, kopytem tam**. O člověku mnohé prozradí také jeho domov: považuji za příznačné, že „první dáma české kinematografie" žije ve vlastním, velkoryse postavěném domě se zcela nestandardním vzhledem i interiérem. Tato okolnost u některých lidí vzbuzuje primitivní závist, zatímco jiné – mnohem chytřejší – zřejmě svedla k názoru, že **Panelstory** je obrazem sídliště, viděným z vily, což se takhle zjednodušeně rozhodně tvrdit nedá. Rozvádět fakt, že Věra Chytilová je přímo zosobněním emancipace, hraničící s agresivním feminismem a že to muže – včetně mne – občas přivádí do rozpaků, je myslím zbytečné. Protože však vždycky rezolutně prosazovala svou, ve svém díle nikdy dobrovolně nekapitulovala, což se, bohužel, stalo mnoha jejím kolegům. Věra Chytilová je zkrátka svým zevnějškem, způsobem života i stylem tvorby osobou zcela nekonvenční, což jí zvlášť v našich poměrech, preferujících fádní uniformitu a ustrašenou poslušnost, muselo a musí působit nejrůznější problémy. Existuje však rozdíl mezi kontroverzemi názorovými a pracovními, které sice každý nemusí unést, jež jsou však ospravedlnitelné její tvorbou, a mezi zlovolnými zásahy různých činitelů vůči její osobě a dílu, kterých si za svůj život užila víc než dost a které by už konečně mohly přestat...

* * *

To nejdůležitější, to jest filmografii Věry Chytilové, která, doufejme, ještě dlouho nebude uzavřena, tu podrobně popsali a zhodnotili jiní. Osobně se domnívám, že autorčina díla se přes příbuznost jejich filmařského „rukopisu" vzpírají souhrnným a jednoznačným interpretacím: každé z nich je totiž jiné a může provokovat k nadšenému přijetí, k dílčí kritice i k vážným výhradám. Nejsem si jist, zda vytrvalá snaha o sarkastické nastavování „křivých zrcadel" lidským slabostem by někdy nebyla umocněna autorčinou hlubší účastí a zda záměrná extravagance je vždy tím nejúčinnějším způsobem sdělení morálního tématu a oslovení diváka. Pro filmařku formátu Věry Chytilové by jistě bylo urážlivé, kdyby někdo snižoval laťku její tvorbě v jakési povinné úctě: polemiku s její osobností a tvorbou však nelze odbýt a – bude-li k tomu příležitost – schovám si ji do budoucna. Tentokrát Věře Chytilové přeju, aby se jí stále dařilo natáčet taková díla jako **Panelstory**, nebo dokument o Praze, kterým jsem tohle nesouvislé povídání začal…

leden 1989

VÁŽENÁ PANÍ CHYTILOVÁ

Milan Hanuš

Vážená paní Chytilová,

Vy a Váš film? Taková dobře časovaná nálož třeskavin.

listopad 1988

MILÁ VĚRO

Václav Havel

Milá Věro,

jste sice příslušnicí takzvaného slabého pohlaví, ale přitom svou silou a cílevědomostí zastiňujete mnohé své kolegy pohlaví údajně silnějšího. Vážím si vás za to, že si vždy dokážete prosadit svou a že i v době, která žádala různé kotrmelce, jste si vydobyla právo dělat to, co jste chtěla, aniž jste to doprovodila nějakým tím – byť třeba jen předstíraným – kotrmelcem. Přeji Vám, aby vám Vaše síla vydržela!

Váš

Václav Havel

leden 1989, někdy před zatčením

JAK JSEM POTKAL CHYTILOVOU

Jan Jaroš

Tedy potkal... nepotkal, potkal jsem jen její filmy. Náleží mezi ta díla, která ve mně vyprovokovala (to je asi ten nejsprávnější výraz) zájem o film. Přestože jsem vůbec nechápal, oč v nich jde. Ten první, který jsem od Věry Chytilové viděl, se jmenoval **Sedmikrásky**, promítali ho tenkrát – na počátku 70. let – ve filmovém klubu a byl to vůbec první film, který jsem v tomto zařízení shlédl, byv z toho naprosto vyděšený, protože dosud jsem zdolával záležitosti poněkud přístupnější a srozumitelnější pro chápání začínajícího gymnazisty.

V patnácti jsem se přihlásil do filmového klubu, protože mě přilákal slib, že tam uvidím věci, jaké se v běžné distribuci nepromítají. Po pravdě řečeno, představoval jsem si poněkud jiné filmy, než jaké jsem tam ve skutečnosti viděl, avšak aspoň drábkem jsem uvízl. Začal jsem poznávat, že se vyskytují i jiné filmy než tehdy převládající – a vlastně dodnes převládající – prostoduché a plakátovitě podbízivé výpovědi.

Nešlo to nijak jednoduše. Vyrůstal jsem na vsi, kde žádné kino nebylo. První film ve svém životě jsem shlédl až po přechodu z vesnické malotřídky do školy ve městě. Jmenoval se **Slasti Otce vlasti**. Poté následovaly nějaké komedie, naše i zahraniční, jejichž názvy si už nevybavuji. Poznání světa filmu se proměnilo v báječné odkrýváni zatím neznámých pevnin. Filmy náročné na vnímání mě fascinovaly sotva jsem se s nimi seznámil, provokovaly, nutily mě, abych se k nim vracel. Prvním z nich – pamatuji si na to, jako kdyby to dneska bylo – byly právě **Sedmikrásky**. Byl to asi první film, k němuž jsem si spisoval poznámky. Podařilo se mi je vyhrabat ze suti nepotřebných lejster a občas se pousmívám, když si je čtu. Zapsal jsem si tehdy, že je to film nesmyslný, protože lidi se v něm chovají tak, jak by se žádný normální člověk nechoval. **Sedmikrásky** se mi krajně nelíbily, protože jsem jim nerozuměl. A právě tím mě neodolatelně přitahovaly. Mohu-li použít trochu nadsázky, tento film Věry Chytilové se asi dost podstatným způsobem podepsal na tom, že jsem se začal o film zajímat hlouběji. Druhým komponentem byla kniha Jaroslava Bočka **Kapitoly o filmu**. Prozradila mi, že vznikly ještě jiné filmy, než jaké jsem tehdy mohl vidět, že je možné uvažovat a psát o filmech jinak, než jak se tehdy dělo – a dodnes často děje – na stránkách našich novin a časopisů. Z filmů, které kniha rozebírala, jsem znal jen ty **Sedmikrásky**, nechápal jsem ani trochu, jak pan Boček v nich může vidět to, co v nich vidí, když já to nevidím, záviděl jsem mu, že on to vidí a já ne, a rostla ve mně touha vidět to také.

Nikdy jsem si nepomyslel, že filmem se budu jednou zabývat profesionálně. Avšak byl jsem si jist, že film bude pro mne vždy představovat největšího a celoživotního koníčka, ať budu dělat cokoli. Rodiče byli samostatně hospodařícími rolníky, které ani největší útlak nepřinutil ke vstupu do družstva. Zaplatili za to chatrným zdravím, ztrátou majetku a já potížemi, když jsem chtěl pokračovat dál ve studiích. Jsem hodně připoután k vesnici a mám k ní blízký vztah, i když pobývám ve městě. Asi jsem ovlivňován její zemitou působností, i když si to třeba neuvědomuju. Asi

přemýšlím a nazírám v jiných dimenzích, než ryze městský člověk, v městském prostředí vychovaný a vstřebávající jeho kulturu. Asi proto jsou mi natolik blízké filmy o vesnici, které nepředstírají a nemarkýrují její tep, které prozrazují nejen její znalost, ale především její pochopení. Proto mě tak oslovil Jasného film **Všichni dobří rodáci**, poetická kronika o združstevňování, o násilnostech, které je provázely, o nenapravitelně zpřetrhaných poutech nejen mezi lidmi, ale také mezi lidmi a půdou, kterou obdělávají. Proto mě vždy dojímaly italské filmy o venkově, ať již to byl Olmiho **Strom na dřeváky**, **Padre padrone** bratří Tavianiových nebo **Dvacáté století** Bernarda Bertolucciho.

Možná proto mi byly filmy Věry Chytilové vždy trochu vzdálené – jak přinášenou výpovědí, tak prezentací této výpovědi. Nesmírně si na ní vážím, s jakou vervou a intelektuální razancí vypráví své příběhy, ale její problémy nejsou ty problémy, které by mě eminentně vzrušovaly, které by mě bezprostředně oslovovaly. Uznávám, že **Sedmikrásky** a **Ovoce stromů rajských jíme** jsou velké alegorie, nejednoznačné a uchopitelné z nejrůznějších stran, že je to velkolepá hra, přinášející hluboké poznání. Uznávám, že tak suverénní pojednání zvoleného tématu se vidí málokdy a málokde. Ale pro mne nepřesahuje primární vymezení hříčky. Z jejích raných filmů – **O něčem jiném** vnímám jako značně vyčpělé a zastaralé svou stylistikou – mám nejraději **Pytel blech**. Pro jeho svěžest, pro jeho bezprostřednost postřehů. Asi toto dílo je mi z celé tvorby Věry Chytilové nejbližší. I když si vážím **Hry o jablko**, **Panelstory** nebo **Prahy – neklidného srdce Evropy**. Posledně jmenovaný snímek pokládám – mám-li se svěřit se svými subjektivními pocity – za její nejniternější, obrovsky citový a zaujatý Prahou i našimi dějinami, jejich křivolakými zákruty, častými přemety ode zdi ke zdi, často zpozdilým opovrhováním tradicemi i vědomím – jak se v jedinečně namluveném komentáři často zdůrazňuje – souvislostí dějinného vývoje.

Způsob vidění Věry Chytilové je hodně excentrický, její rukopis prozrazuje neustálý neklid a horečné hledání, podobný neustále bouřící sopce. Nikdy mě nepohoršovalo ani co vyprávěla, ani jak vyprávěla. Často jsem v jejích výpovědích pociťoval určitou chtěnost, nepřirozenou křečovitost v záměrném přehánění, stylizování. Netajím se tím, že filmy Věry Chytilové nenáleží k dílům mého srdce, které bych bezmezně obdivoval. Plně uznávám jejich hodnoty i přínos, v nejmenším nepochybuji o jejich důležitosti etické v kontextu naší opatrnické kinematografie. Věra Chytilové je velký tvůrce, jehož zaujatost se poněkud míjí se zaujatostí mou. Neznamená to však ani v nejmenším, že bych si této režisérky nevážil. Její filmy provokovaly a budou provokovat, budou burcovat z letargie konzumní existence. Zanechávají nesmazatelnou stopu v dějinách naší poválečné filmové tvorby.

Jenže nepíšu vědecký rozbor, nýbrž svého druhu osobní vyznání, snažil jsem se zrekapitulovat, co pro mne Věra Chytilová znamenala a znamená, jak mě její filmy oslovují, jak mám k nim blízko. Co jsem chtěl říci – nikdy mě neuchvacovala a asi nikdy uchvacovat nebude, ale nikdy jí nezapomenu, že ve mně probudila zájem o film, že její díla spolehlivě prověřují, zda člověk nezačal kornatět...

říjen 1988

Ivan Klimeš

O Věře Chytilové jsem před časem psal diplomovou práci. Pod přímým vlivem její osobnosti, tak silně prorůstající celou její tvorbou, strávil jsem velmi důležitý rok svého života. Můj vztah k filmům Věry Chytilové byl a dodnes je trochu zvláštní. Nikdy to vlastně nebyly úplně filmy mého srdce. Mám rád díla, v nichž se mohu zabydlit, do nichž mohu tiše vstoupit a pobýt v nich. Žádný z jejích filmů mi tento pocit „domova" neposkytl. A přece jsem vždy znovu a znovu vzrušen a nadšen nároky, které její filmy kladou na mne co diváka, na mou schopnost vnímat umění. Teprve v jejím díle jsem si začal uvědomovat v hlubších souvislostech možnosti filmového jazyka a učil se vychutnávat hru s ním. V této hře Věra Chytilová je skutečně mistrem.

Nejdůležitější ze všeho je však pro mne její postoj. Ta vůle a posedlost nejen neustále směřovat k cíli, ale jít k němu cestou, kterou si podle svého přesvědčení sama zvolila. Ta odvaha porvat se a vyvzdorovat si právo na tuto volbu. A ta odvaha neustále měřit své síly. Je to inspirativní bytost, ta Chytilová.

leden 1989

RETROSPEKTIVNÍ NÁZOR

Sergej Lavrentěv

(Výňatek)

Věra Chytilová. Až do roku 1987 ji sovětští diváci znali jen z filmového tisku. A nyní se v kině Praha promítají **Sedmikrásky**, nejdůležitější film Chytilové. Počítám s agresivní ostražitostí diváků. Čekám, kdy uslyším pochechtávání, šoupání nohama, hromadný odchod ze sálu. Ale záhy se ukáže, že obavy byly zbytečné. Náš dnešní divák rychle přijímá neobvyklá pravidla hry. Na plátně bez zábran dovádějí dvě dívky. Jejich počínání může spořádaného občana dovést k úžasu, režisérka spolu s kameramanem Jaroslavem Kučerou a výtvarnicí Ester Krumbachovou nejenže nezavrhuje sporné hrdinky, ale dokonce dovádí zároveň s nimi. S takovou jedinečností zvládnutou hravost nalezneme málokde. Je tu tolik experimentů s barvou, zobrazením, dramatickou výstavbou, že přechod kvantity nápadů v uměleckou kvalitu probíhá přímo před našima očima. Šumivé, omračující avantgardní postupy Chytilové přímo navazují na hledání francouzské avantgardy 20. let, na experimenty Vertova a Godarda. Ale tento snímek nevznikl jen kvůli formálním nápadům. Extravagantní forma jedinečně vyjadřuje režisérčin vztah k pomatenému světu, neodvratně směřujícímu ke katastrofě. S takovým přístupem k realitě nemusíme souhlasit. Můžeme o něm diskutovat. Ale nikoli takovým způsobem, jak se to u nás dělo před dvaceti lety. Hanba vzpomínat . . .

Sovětskij ekran, č. 8, 1988, s. 20–21.
Přetištěno v překladu jj ze Scény, č. 25–26, 1988, s. 11.

BYLA JSEM PŘI TOM

Marie Mravcová

Byla jsem při tom, když se Věra Chytilová v roce 1978 po několikaleté vnucené pauze vracela na plátna kin filmem **Hra o jablko**. Byla jsem při tom na půdě Pražského filmového klubu, kde jsem mohla tento nesmírně cenný návrat sledovat mezi současnou studentskou mládeží i bývalou studentskou mládeží a taktéž ho jako lektorka slovem oslavovat. Nejdříve mi dav, zacloňující vstup do kina v Klimentské ulici, nahnal děs, ale od chvíle, kdy jsem pochopila svou úlohu jako poslání, tréma mě opustila, a nakonec se úvodní slovo ke **Hře o jablko**, věnované připomenutí režisérčiny cesty v období uměleckého rozmachu 60. let, pro mne stalo nezapomenutelným zážitkem. Vždyť s jakou chutí se hovořilo před filmem, u kterého mohl mít lektor jistotu, že diváka nezklame, že ho pobaví, vyprovokuje, strhne, obohatí... Poprvé a naposledy jsem se na svůj, jindy dosti nepříjemný výstup i s jistou nedočkavostí těšila. Poprvé a naposledy jsem totiž zažila hlubší a neopakovatelnou vzájemnost s publikem, vzájemnost založenou na vědomí, že se vrací umělkyně, jež je po dlouhé době schopna natočit film zhodnotitelný světovými měřítky, film, na který bychom mohli být před světem zase pyšní. Navíc se tu zrodilo i první memento mužské režisérské kompromisnosti. Oč nestravitelnějším soustem musela totiž **Hra o jablko** být pro barrandovské mocipány, pseudoumělce a unavené umělce, o to vetší satisfakcí se stala pro diváky. Domnívám se také, že tento film znamenal velmi důležitý mravní a umělecký mezník ve stagnaci kinematografie, ztrativší takřka úplně kontakt s žitou realitou. Prostě tam, kde natáčí Věra Chytilová – režisérka originálního myšlení a hýřivé nápaditosti ve všech složkách filmové výpovědi a ve využití všech výkazových prostředků – stávají se rutina, nedostatek invence, topornost, banalita, kýč a jiné „ctnosti" konjunkturální, ponížené či přímo zaprodané režie velmi nápadnými.

Proto si važme tvůrčího zápasení režisérky Chytilové, zápasu sváděného dnes již v menší izolaci, ale jistě ne bez překážek, stále však jediného, jenž se vzpíná ke světové špičce, aniž jakkoli plaguje cizí vzory. Važme si ho i proto, že se v něm zachovalo krédo, které si režisérka stanovila kdysi na počátku své cesty. Dokud se toto krédo nestane samozřejmostí v celé české kinematografii, nelze počítat s její myšlenkovou a tvůrčí renesancí: „Co bychom mohli jako umělci více ztratit, jestliže bychom ztratili pravdu? Vždyť hodnota člověka a jeho života je přímo úměrná jeho úsilí o poznání. Je nutno pozvednout lidské srdce a připomenout mu kromě solidarity, soucitu a obětavosti také odvahu, čest, hrdost a naději."

AŤ ZHYNOU KRÁLOVNY, AŤ ŽIJÍ ŠAŠKOVÉ!
VŘELÉ DÍKY!

listopad 1988

MÍSTO DVOJTEČKY A VYKŘIČNÍKU OTAZNÍK, NEBO TŘI TEČKY

Kateřina Pošová

Sudičky jí daly do vínku výjimečný talent, osobitost a charakter. Inteligenci. Bystrý postřeh. Zvídavost. Duchaplnost. Smysl pro spravedlnost i pro humor a ironický nadhled. Odvahu a vytrvalost. Prostě velikou dávku lidskosti a nebojácného ženství. Nepromarnila ty dary. Už léta patří mezi nejlepší filmaře světa. Věra Chytilová ovládá filmovou řeč jako svou mateřštinu, myslí, cítí a asi sní filmově.

Příležitost, jaká je tato, se nabízí málokdy; smět se pochlubit, že ji znám už asi čtvrt století, smět se vyznat z toho, že si čím dál víc vážím možnosti občas se s ní setkat a s požitkem sledovat její bleskurychlé reakce, její schopnost objevovat podstatné i ve zdánlivě všedních maličkostech a pochopit příčiny i širší souvislosti věcí. Že je krásné nechat se zaskočit jejími nenadálými, znepokojivými, pochybovačnými otázkami, kterých jakoby měla neustále v zásobě bezpočet. Z interpunkčních znaků používá Chytilová asi nejčastěji otazník, nejméně autoritativní dvojtečku, nebo vykřičník. To už spíš tři tečky...

Analyzovat její tvorbu odborně, teoreticky, kriticky – to není smysl těchto řádků. Jde přece o osobní, subjektivní vyznání a poděkování. Pro mne je každý její film zážitkem a kdykoli je vidím znovu, nacházím v nich další a další pozoruhodné myšlenky, gagy, vazby, významy. Už předem se vždy těším na určité záběry, scény, dialogy, při nichž pokaždé znovu prožívám ten ohromující pocit z doteku geniality. Jsou to momenty, jejichž výstižná, smysluplná zkratka člověku vyrazí dech. Filmy Věry Chytilové jsou výmluvné svou málomluvností, jednoznačné svými mnohoznačnými kontrapunkty, šokující svou pravdivostí. V jejich pečlivě vybudované skladbě, montáži, dekupáži má každé okénko své nezaměnitelné místo, svůj přesně vymezený akcent. Je to bytostně současná FILMOVÁ POEZIE, vyjadřující se řečí virtuózně formulovaných symbolů – obrazů, textů, zvuků – v nepolevujícím rytmu, bez zbytečných kudrlinek, bez samoúčelného čarování a artistního exhibicionismu, bez laciných efektů, zato s vtipnými a funkčními provokacemi.

Já vím, také se o ní říká, že je při práci netrpělivá, agresivní, bezohledně náročná – prostě nesnášenlivá maximalistka. A vím také, že se to neříká zcela bezdůvodně. Jenomže vůči komu, kdy, kde, proč a kvůli čemu je taková? Především vůči sobě, vždy a všude; protože prostě jiná být neumí. A je taková vůči lenochům, ignorantům, zbabělcům, pokrytcům, alibistům. Kdy? Například když jí záleží na vteřinách, aby se něco důležitého neprošvihlo. Když vidí kolem sebe nezájem, pasivitu, nudu. Kde? Tam, kde se pracuje. Kde by se mohlo a mělo zrodit něco dobrého, krásného, užitečného. Něco důležitého. Kde by se dalo a mělo zabránit něčemu špatnému, hloupému, falešnému. Proč? Protože často jedině tak dokáže prosadit svou (a hrůza pomyslet, kdyby to nedokázala!). A kvůli čemu? Nejspíš kvůli tomu, aby to všechno mělo SMYSL. V čem vidí Chytilová smysl věcí? Domnívám se, že v uvědomování si souvislostí, kontinuity, příčin a mnohoznačnosti věcí velkých i malých, významných i všedních. Ve snaze změnit věci k lepšímu a ve víře, že to jde. Protože jí jde vždycky o to, aby o něco šlo!

Že se to v jejích filmech projevuje často formou kritické, ironické, ba nemilosrdně sarkastické nadsázky? Jakoby v křivém zrcadle? Ovšem. Chytilová, pokud vím, nechce diváky dojímat ani poučovat, nechce je napínat ani nudit. Nedělá si iluze, není sentimentální ani shovívavá. Dokonce ani vůči gerontoidním aktérům svého nádherně optimistického dokumentu **Čas je neúprosný**. Považuje své diváky za dospělé, gramotné, svéprávné muže a ženy, za LIDI; jim adresuje různé varianty svých utkvělých posedlostí. A nikdy v nich neříká se zdviženým ukazovákem: takoví jste!, nýbrž s trochu provinilým, sebekritickým pousmáním: takoví jsme...

Po dokončení **Hry o jablko** mi Věra Chytilová, v rozhovoru pro maďarský filmový časopis na otázku, jak a čím se udržovala v tak skvělé profesionální kondici během přibližně osmi let, kdy na Barrandově nesměla natočit ani metr hraného filmu, odpověděla: „Vedení Krátkého filmu mi umožnilo točit reklamy, což bylo velice užitečné cvičení. Do těch šedesáti, někdy i padesátivteřinových reklam jsem musela nacpat spoustu informací tak, aby to mělo hlavu a patu. Tehdy jsem si zvykla vyjadřovat se maximálně stručně, šetřit vteřinami i metry...“ Což její hodinový televizní dokument **Praha – neklidné srdce Evropy** například plně potvrzuje.

Nicméně věřím, že Věra Chytilová by uměla šetřit vteřinami i metry – a hlavně dát každému metru i vteřině svých filmů myšlenku a etický náboj – i bez té dlouhé nucené přestávky, i bez těch nekonečných sporů, které ještě donedávna musela podstoupit o schválení každého svého záměru, o přijetí každého svého hotového filmu. Bez tohoto úmorného zápasu o prosazení svého nezadatelného práva na tvorbu, na „místo na slunci“. Škoda té spousty energie, vyplýtvané jinde a jinak, než „na place“ při práci. Doufejme, že to patří minulosti.

Chytilová ostatně ani v těch letech „nečinnosti“ netrávila čas jen natáčením reklam, péčí o své dvě tehdy ještě malé děti, pěstováním kytek na zahrádce. Napsala v té době přenádherný scénář pro film o Boženě Němcové **Tvář naděje**. Byl to (a měl by to být) film o mimořádně citlivém, nadaném, krásném a hrdém člověku a o jeho marném zápase a touze po důstojném tvůrčím životě, film o rozporuplném osudu, velkých vášních a velkých zklamáních, o ryzím vlastenectví. Každá věta tohoto scénáře čtenáře přímo zavalí neuvěřitelným přívalem obrazů, utkaných ze vzpomínek, snů, představ a dojmů, z útržků deníkových záznamů, dopisů, dialogů, citátů. Je výsledkem nekonečných hodin práce, během nichž se musela probírat horami literatury a materiálů, z nich pak vybírat bezpočet postav, situací, úvah, reakcí, aby z nich nakonec svou jedinečnou obrazotvorností a invencí poskládala tuto úchvatnou, dosud pohříchu jen písemnou mozaiku.

Nedávno se mi při úklidu náhodou dostal do rukou zežloutlý cyklostylový záznam různých výroků účastníků Tvůrčí konference o dokumentárním a zpravodajském filmu, snad z roku 1962, jíž se Chytilová zúčastnila nejspíš jako čerstvá absolventka FAMU se svým prvním filmem **Strop**. Řekla tehdy: „Umělec může a musí vyjadřovat jen to, o čem ví a co se ho dotýká proto, že si myslí, že by to mělo být jinak. My dnes chceme, aby se zrodila nová společenská morálka a přitom jako umělci jedním dechem lžeme. Lež v umění – slovem i činem – by se měla postavit mimo zákon. I nezodpovědnost. Každý musí stát za svými slovy a činy. Pod každým slovem a činem se musíme podepsat s čistým svědomím.“

K tomu ani po šestadvaceti letech není co dodávat. Kdo zná Věru Chytilovou – a třeba její tvorbu – ten ví, že od svých tehdejších mladistvých zásad neustoupila ani o milimetr. Takže...

Takže díky, Věro, a všechno nejlepší! Abys až do konce svých dnů měla zelenou a vždycky dobrý štáb! Se vším ostatním si bezpečně poradíš sama!

Tvá

Kateřina Pošová

Praha, listopad 1988

Stanislava Přádná

O Věře Chytilové by se slušelo galantně a přitom pravdivě napsat, že je první dámou československého filmu. Jelikož však nejsem muž, mohu si tuto společenskou zdvořilost odpustit. Věra Chytilová je z mého pohledu spíš „černokněžkou", která s magickou mocí uhrančivé a okouzlující Kirké čaruje ve filmu. Oč méně laskavá, o to pronikavější ve svém zaostřeném, uštěpačném, zpupném, ba i rozhořčeně zlobném vidění světa – mužů, ale i žen, nás všech, žijících v dnešní době právě zde.

Ve filmech Věry Chytilové lze nalézt i sebe sama a pozorovat se na nelichotivém, jistěže satiricky nadsazeném rentgenovém snímku, čím hlubší zářez, tím účinnější zásah do černého. Imponuje mi, že Chytilová si jde za svými tvůrčími cíli s neúprosnou vůlí a umí se s obdivuhodnou jistotou obklopit schopným uměleckým týmem: i když někteří vybraní umělci nejsou přímo z jejího rodu, ona si je dokáže „spříznit", aniž bychom postřehli cokoli rušivého.

Filmy Chytilové jsou pro mne vždy obtížně rozlousknutelnými ořechy. Ani při výhradách a nesouhlase, jsa v přísném úsilí po objektivitě soudu (náročnost kritérií si ostatně určuje svými díly ona sama i v našich očích), neubráním se obdivu k její suverénní virtuozitě zpracování, jejímu vpravdě jedinečnému filmovému cítění a instinktu. Ty ořechy louskám ne vždy s úspěchem, ale pokaždé je to pro mne po zhlédnutí filmu ještě jakási vzrušující pisatelská dohra. Potýkám se při ní nejen *s* filmem samotným, ale i s neuchopitelností a vzpurnou nepoddajností osobnosti režisérky. Protože – přesvědčuji se o tom čím dál víc – ona sama tomu právě takto chce. Domnívám se, že Věra Chytilová nestojí o plané lichotky a nabubřelé chvalozpěvy na její talent (těch už ostatně dávno netřeba), vyslovuji proto namísto gratulace přání: aby dále pokračoval onen dialog plný napětí, plodné provokace a inspirativní útočnosti této umělkyně s divákem, a tudíž i kritikem...

listopad 1988

Jan Rejžek

Z celé slavné české nové vlny 60. let tu s tímto národem zůstala fyzicky a duševně jen ona, nevyléčitelná z onoho nebezpečně návykového způsobu, jak poznávat svět – filmem...

Osamělá černá vrána, rušící naobědvané úředníky a zakřiknuté občánky svým kolovrátkovým krákoráním – pravda, svědomí, čest, morálka, pravda, svědomí, čest, morálka...

Proti barrandovskému kánonu z let, kterým se už prý smí říkat stagnační – myšlenkové a formální sterilitě, opatrnosti a uhlazenosti v jejím bytostném neklidu, nespokojenosti, výbušnosti, stál nepřítel největší. Já to mám ráda takový hranatý, řekla jednou.

Hranatý, hranatý... Její vlastnosti bychom u vlastních manželek nebo milenek asi právě nezbožňovali, tu zuřivou neústupnost, zanícení, tvrdošíjnost, nepříjemnou přísnost, náročnost až fanatickou a misionářskou... I ve společnosti. Slyšel jsem, jak jednomu přednímu muži filmexportního zaměstnání, který jí představoval svou nepříliš atraktivní choť, mile řekla – A to je furrrt ta samá?

Mám rád takové nezdvořákyně. Nemíním ovšem budovat jubilejní pomník. Ne všechny její filmy mne oslovily. Avšak i ty z různých příčin nezdařilé byly cenné, protože jaksi polidšťovaly její jinak nadprůměrně pronikavou práci.

Kde je lampa, tam je i světlo. Kde není lampy, není ani světla. Praví zenový buddhismus. Podél mého putování posledním dvacetiletím od puberty k současnosti těch nadějeplných a inspirativních lamp v hudbě, literatuře a filmu současníků nadměrně nečnělo. Ona ano, na její svit bylo a je spolehnutí. Prosím, rozhánějte tmu dál, paní Věro Chytilová!

prosinec 1988

JAK SE TAKÉ KUPUJÍ KLOBOUKY

Jan Schejbal

Kdo pracuje ve filmovém klubu, setkává se se jménem Věry Chytilové jako atributem kvality z domácí produkce. Zatím nám nebylo dáno dovolit si přepych nezahrát filmy Věry Chytilové.

Když se vrátím kousek do historie a vzpomenu svých prvních kontaktů se zprávami o Chytilové, najdu tam i leccos zajímavého, ba i humorného. Například Juraj Jakubisko vzpomíná na spolupráci s ní na filmu **Strop**: „...Ta filmuje, jako když si kupuje nový klobouk: nádherný obřad plný elegance i ženské chytrosti, hrozně při tom trpí, za chvíli se jí vybraný klobouk už nelíbí a z toho potom vzniká styl vyprávění."

A pokud rozvineme tento citát na její další tvorbu, pak onen akt „kupování" se prohlubuje, krystalizuje k zodpovědné umělecké tvorbě, vrcholící bezesporu v hlubokém, upřímném vyznání **Praha – neklidné srdce Evropy**.

Film se stal aktem svobodné umělecké tvorby, tvůrčí seberealizací v pravém slova smyslu. Škoda, že nedošlo k vytvoření týchž podmínek pro tvorbu Chytilové také u nás. Hledání neustálých kompromisů, překonávání nepochopitelných překážek a vazeb otupuje hrany, jejichž břit bývá vrcholem tvorby. A Věra Chytilová umí být břitká a nemusí to dokazovat jinak, než svojí tvorbou.

listopad 1988

Andrea Sedláčková

Gymnáziem šla zpráva: „Na Floře dávají novou Chytilovou a prý to zakážou!"

Možná by se dalo říci, že moje generace s datem narození těsně před „krizovými" lety, vychovávaná v době stagnace k poslušnosti bez diskusí, logicky v sobě nese silnou podvědomou touhu dělat nedoporučované, či se alespoň pasivně účastnit. Neměla jsem ještě ani občanku, nevěděla, kdo je Chytilová, ale přesto trpělivě stála tříhodinovou frontu, abych shlédla svůj první film o reálném socialismu. Prodělala jsem tehdy menší duševní kalamitu, jelikož prozatím mě vcelku úspěšně ovlivňoval socialistický realismus. Nesmála jsem se, bylo mi smutno, chvílemi šel mráz po zádech.

O pár dní později jsem se vydala do filmového klubu na **Sedmikrásky**, abych zcela šokovaná propadla „fenoménu Chytilová" a postupně začala chápat, že mé generaci „kdosi cosi" zatajuje, že filmová distribuce současnou nabídkou přímo něco nalhává. Teprve později mi došlo, že klame a podvádí sám sebe někdo jiný, nejspíše právě ti, kteří způsobili režisérčino sedmileté „umělecké odmlčení", jež, stejně jako filmy nové vlny, mělo pro mne téměř symbolický význam. Filmy Věry Chytilové z šedesátých let prezentovaly zcela jiné a nové problémy etické a estetické, než nám oficiálně předkládané, její postoj v letech sedmdesátých jsem brala jako zachování si vlastních názorů a nepodlehnutí požadovaným ústupkům, návrat jako důkaz, že vytrvat a hájit své názory je smysluplné, že se mají točit filmy omezované jen pozitivní autocenzurou, nikoliv apriori negujícím cenzorem.

Pro přijímací zkoušky na FAMU jsem dělala rozbor **Panelstory**, jež byla právě milostivě vpuštěna do Prahy. Opět jsem stála dlouhou frontu na lístky, zase mi bylo smutno z problémů, o nichž film hovoří, i z otázek, které si neustále kladu: proč máme být o něco okrádáni – o hodnotné filmy, knihy, osobnosti?

Pubertální zbožňování již samozřejmě pominulo, nestala se ze mne nadšená feministka, můj vztah k posledním dvěma filmům Věry Chytilové je dalek nekritického obdivu, ale přesto mě, na rozdíl od řady jiných pokusů, zajímají a provokují.

Doufám, že následující roky budou pro Věru Chytilovou (a pro nás pro všechny) příznivější, nestaneme se svědky pokračování paradoxní tradice a neuslyším: „Jděte na **Kotytem sem, kopytem tam**, prý to zakážou!"

leden 1989

KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM

Pavel Škapík

(Úryvek z reportáže)

Poslední natáčecí den v Karlových Varech.
8. 2. 1988, 20.00, Grandhotel Moskva (Pupp)

Ve dveřích se objevili dva nefalšovaní příslušníci VB.

Nezasvěcení byli trochu vyvedeni z míry. My ostatní jsme však věděli, že se zde nebudou kontrolovat občanky. Z mladých příslušníků se teď na pár hodin stanou filmoví herci. Na popud číšníků budou likvidovat nebezpečného Pepeho, který v restauraci založil menší požár, když chtěl přátelům předvést, jak umí nad ohněm flambovat bifteky.

„Takže soudruzi půjdou zleva, Pepe jim napoprvé proklouzne, oběhne nabídkový stůl, něco málo podpálí, a pak už bude chycen a odvlečen zadním východem ven."

Na scénu však přichází producent: „Věro, ne! Nic už hořet nebude. Už se nám podařilo znehodnotit koberec v první polovině restaurace."

„Přece nebudu mít kvůli koberci blbej film!"
Pan Bouček je nekompromisní, ale Věra Chytilová se nedá...

„Bude hořet jen ubrus a pan Hanák (Pepe) bude opatrný."

V tu chvíli padne režisérčin pohled na příslušníky.

„Soudruzi, vám by nevadilo, kdybyste hořeli?"

Krčení ramen: „Máme erární uniformy."

„Jenom trošku, že byste ho táhli ven a přitom trošku hořeli."

Příslušníci váhavě souhlasí.

Producent však jakékoliv další požáry odmítá.

„Tak jedem."

Pepe obíhá stůl s hořící vodkou, lidé ustupují, piští, bručí, nadávají... hoří ubrus i příslušník. Pan Tomsa coby pohotový vrchní všechny a všechno včas uhasí.

„Dobrá!"

Je šest hodin ráno, auta i autobusy jsou připraveny. Ani se pořádně nestačíme rozloučit.

Uvidíme se na premiéře filmu **Kopytem sem, kopytem tam**.

DENÍK

Helena Třeštíková

5. dubna 1963 (8. třída ZDŠ)

...večer jsme s našima byli na filmech V. Chytilové **Strop** a **Pytel blech**. Už dlouho jsem neviděla tak hezkej film o mladejch. Prostě bezva i ten poetický kabaret mezi tím…

2. ledna 1964 (9. třída ZDŠ)

...večer jsem byla na filmu Věry Chytilové **O něčem jiném**. Nechci se nějak rozplývat (v poslední době to vypadá, že chválím vše, co vidím), ale tenhle film je opravdu senzace. Připravovala jsem se, že to bude fajn, ale takový jsem si to přece jen nepředstavovala. Je to život Evy Bosákové, prolínající se s životem normální ženy. Nechci psát obsah, ale ono to stejně nemá zvláštního děje. Je to každodenní život, ale opravdu tak, jak je a ne jak si ho někdo představuje. Uznávám Chytilovou a chtěla bych být jako ona režisérkou (Ona je dnes jedinou režisérkou v ČSSR)...

12. září 1967 (4. ročník střední výtvarné školy)

...**Sedmikrásky**! Po výtvarné stránce nádherný film. Úplně podle mého vkusu. Ale dívala jsem se na něj s trochu smíšenými pocity – všechno, co jsem si v duchu představovala, jak bych já jednou chtěla dělat film, tu bylo – ty nápady. To je ale hrozný – budu vůbec schopná ještě za 10 let, což je minimální doba – půjde-li ovšem vše dobře – kdy se budu moci angažovat ve filmu, ještě něco udělat, když už bude mezitím dávno všechno na plátně? Má vůbec cenu se pouštět do filmu, když tu jsou lidi, co dělaj takovýhle bezvadný filmy?...

23. listopadu 1967

...Prožívám šílenou krizi. Chvílemi se mi chce umřít. Mluvili jsme o té režii. Táta byl totiž u jednoho svýho známýho z mládí, kterej je šéf jedný tvůrčí skupiny na Barrandově. Mluvil o situaci ve filmu velice šedivě. Svý děti prý na to nedal. O potížích režiséra a o malých možnostech uplatnění se, o celým tom filmovým „zákulisí", který je prý samá intrika a špína. Režie prý není pro ženy – je to věc složitá a namáhavá, vyžadující maximální soustředění... Prý když tak dělat novinařinu, ale film rozhodně ne!! řekl táta. Je mi hrozně! Režie není pro ženy – a co Chytilová?! To prý je naprostá výjimka...

Věro, jsem ráda, že jseš!

Ukázka z deníku Heleny Třeštíkové, 1963–1964.

Ukázka z deníku Heleny Třeštíkové, 1963–1964.

DOPIS JUBILEJNÍ – NEFRANKOVANÝ, PORTA PROSTÝ

Elmar Klos

Milá mladá dámo,

snad Vás tak mohu oslovit bez ironie, když mně samému se rafika času blíží už osmdesátce.

Ale přesto, že moje chátrající kůra mozková patrně nikdy nepochopí tajemství a praxi kybernetiky, stačí mi obyčejné kupecké počty k tomu, abych si spočítal, že je to přesně čtyřicet let, co jsem začal vídat Vaši fotogenickou podobu na stránkách a obálkách módních časopisů. Vždycky jsem si ty obrázky prohlížel velice pozorně, ani ne tak z interesu o tehdejší výstřelky módy pro pracující ženy v průmyslu a zemědělství, spíše ze zájmu o jejich nositelky. Ty jsem naopak zase šacoval velice kriticky po stránce zjevu, a to nikoli z nějakých playboyských aspirací, ale především z profese – jako možné typy pro obsazování epizod ve filmech. No a vidíte, ze všech těch tří- až čtyřhvězdičkových pěknic mi v paměti utkvěl mimo elegantní paní Pitašové jen ten Váš charakteristický kontrfej. Dokonce podnes vím, že jsem si ho označil: Cikánka, nebo Satanela. Jen jsem si nebyl jist, jak by dopadl před kamerou.

No a najednou jsem se s ním setkal za kamerou. To už se psal rok 1954 a my s Jánem natáčeli **Hudbu z Marsu**. A vy jste se, ani nevím jak, ocitla v našem štábu. Jindra Polák mi nedávno poslal při nějaké příležitosti fotku z onoho natáčení v Telči. Pracovní fotku, ale nikdo tam nepracoval. Vzadu byl přípisek: To není polední pauza, přestože sálá slunce. To se jen čeká na klapku, která se odskočila převlíct do hotelu.

Tak už se na tu chudinku nezlobte! Byla ještě tak mladá. Dneska byste ji roztrhla na tři kusy, jak Vás znám.

Pak zase uplynuly nějaké ty pátky a hele – stejně překvapivě jsem se s Vámi setkal ve škole. Ne že by Vaše femininum bylo na FAMU něčím tak mimořádným, ale to, že studentka ve Vávrově třídě mohla soutěžit s tak nadanými kadety jako byl nebožtík Schorm a Jiří Menzel a absolvovat s výborným prospěchem, to už nebylo jen tak.

Pamatuji se, že při předvádění Vašich dvou absolvenťáků za předsednictví samotného rektorissima ve Filmovém klubu, dostal jsem se jako vedoucí oponentury do nepříjemné situace Parida, který měl dát vítězné jablko atraktivnímu **Stropu**, nebo melancholickému **Turistovi** a já odmítal dát z nich některému přednost, protože se mi líbily filmy oba a každý jinak. A tak jsem prohlásil: „Trojská válka se konat nebude! Schází Helena." Jenže vojna přece jen byla, i když o nějaký ten rok později. Tentokrát kvůli **Sedmikráskám** a já byl kvůli nim co chvíli citýrován na nejvyšší soud jako zodpovědný funkcionář a tam musel vést ideologické obranné boje s ctihodným s. Auerspergem a s dvojctihodným s. Hendrychem na téma: Co si to ti filmaři dovolují?

A přesto mám **Sedmikrásky** podnes rád a nesmírně si jich vážím. Už proto, že je poslanec Pružinec (nebo jak se jmenoval) vyvlekl na pranýř v parlamentě, že jim soudružka Švorcová věnovala část procítěného projevu na ÚV o demoralizujícím vlivu filmu.

Nepochopili, nepoznali chudáci, že ani sršatý mistr Prokůpek, ani výmluvný kazatel Milíč z Kroměříže nedštili takový moralistní oheň a síru na své hříšné současnice, s jakým anatématem jste se obořila na ty své dvě krasotinky s pilinami v hlavě Vy. Dodnes nechápu, kde se ve Vás to misogynství vzalo.

V předmluvě k monografii o Hermíně Týrlové s názvem **Běda ženě, která mužům vládne** jsem citoval výrok nějakého prominenta ze čtyřicátých let, který tvrdil, že žena, chce-li se stát filmovou režisérkou, musí mít kůži hrocha, jazyk chameleóna, zuby tygřice a vytrvalost slona, anebo alespoň pár zbytečných milionů v bance. Protože jste tam těch zbytečných pár milionů – pokud vím – neměla, musela Vás příroda bohatě vybavit aspoň těmi ostatními vlastnostmi, protože jste se režisérkou navzdory všem potížím přece jen stala. A vydržela. Dnes už ovšem tohle povolání není takovou, extravagancí jako v době výše zmíněného výroku. A vy už taky nejste zcela osamělá jednička na našem filmovém nebi, ale je tu hned několik šikovných fraucimorů, zvlášť v oblasti dokumentu, v kterých Vám, myslím, vyrůstají důstojné následovnice.

Ale to, jakou dynamitovou nálož jste zrovna Vy dovedla z téhle profese podomácku vyrobit, proti tomu byli dokonce i ti minéři, co vyhazovali do vzduchu starý Most, neškodní hračkáři.

Právě ta urputná posedlost, se kterou jdete za svými představami, i když není vždycky zrovna příjemná, je na Vás nejsympatičtější.

V tom se velice podobáte režisérovi Krejčíkovi a to natolik, že si nejsem nikdy jist, zda to zrovna není Jirka v sukních, nebo jestli on snad není Chytilová v gatích.

Ale v podstatě je to fuk, hlavně že tu pořád ještě někdo je, kdo je ochoten rvát se do krve za to, že film nemusí být jen nasládlý dudlík pro uspávání dospělých nemluvňat, ale že může být taky někdy pěkně pálivým paprikovým luskem, po kterém divák zalapá po dechu. Někdy ovšem i autor si pěkně spálí hubu.

A tak když už jsem na Vás vyplýtval všecka slova chvály, jichž jsem schopen, vyslovil bych také rád jedno soukromé přání a také obavu.

Já vím, že se už léta zabýváte myšlenkou natočit film o Boženě Němcové. Velice bych to přál Vám a zároveň i sobě, abyste uspěla. Ale tolikrát se už v naší kinematografii povedlo jen přidat jí další trn do koruny, že se už bojím každé další filmizace. Já jsem tu paní totiž od dětství miloval a trpím, když se jí ubližuje. Je stejně špatné budovat jí svatostánek, jako snažit se stáhnout ji mezi obyčejné lidi.

Kdysi jsme se s Fratiškem Halasem pokusili v tomto duchu napsat filmovou povídku v čtyřicátém devátém roce. Přirozeně musela a taky byla tehdy zamítnuta se zdviženými prsty. Kéž by se to dneska povedlo Vám.

Ale pospěšte si – čas letí – a už sotva budu s to napsat Vám poděkování či prokletí k Vaší sedmdesátce.

Přátelsky Váš

Elmar Klos

DOKUMENTACE

NĚKOLIK ŽIVOTNÍCH DAT A VÝZNAMNÁ OCENĚNÍ

Věra Chytilová se narodila v Moravské Ostravě 2. února 1929. Dva roky studovala architekturu na VŠT v Brně, pak pracovala jako technická kreslička, laborantka a manekýnka. Poprvé ji v roce 1951 obsadil Jiří Krejčík do minirole dvorní dámy ve filmu **Císařův pekař** a **Pekařův císař** (Film posléze režíroval Martin Frič.) V letech 1953–1957 pracovala ve Filmovém studiu Barrandov nejdříve jako klapka, skriptka, později jako asistentka režie a pomocná režisérka. 1957–1961 studovala na FAMU režii. R. 1975 napsala dopis Gustávu Husákovi, v němž si stěžuje na svou situaci, kdy nemůže pracovat. Její filmová tvorba viz Filmografie.

Je členkou Evropské filmové akademie. V letech 1994–1998 byla členkou pražského městského zastupitelstva.

Ocenění:

Cena Československé filmové kritiky, 1987
Státní vyznamenání České republiky Medaile Za zásluhy, 1998
Zlatá evropská plaketa 2000, Italská asociace divadelních a filmových umělců
Zvláštní cena (Zlatý křišťálový glóbus) za mimořádný umělecký přínos světové kinematografii, 35. MFF v Karlových Varech, 2000
Český lev za dlouholetý umělecký přínos českému filmu, 2001
Francouzský řád Rytíř umění a literatury
Cena Vladislava Vančury za celoživotní dílo, FITES, 2003

FILMOGRAFIE VĚRY CHYTILOVÉ

Vysvětlivky: r. – režie, as. r. – asistentka režie, n. – námět, s. – scénář, k. – kamera, h. – hudba, s. – střih, hr. – hrají, kom. – komentář, v. – vystupují, b – barevný film, čb – černobílý film, neuvedena, neuveden – v titulcích neuvedena, neuveden;
FSB – Filmové studio Barrandov, TS – tvůrčí skupina, ČST – Československá televize, KF a. s. – Krátký Film Praha, a. s. (oficální název od r. 1990 do r. 1998, pak opět Krátký film Praha), ČSF – Československý filmový svaz, SČDFU – Svaz československých dramatických a filmových umělců, FITES – Český filmový a televizní svaz, MFF – Mezinárodní filmový festival, MF – mezinárodní festival, FP – Filmový přehled, FD – Film a doba, MfD – Mladá fronta Dnes.

Poznámky: Všechny filmy režírovala Věra Chytilová, není-li uvedeno jinak. Údaje, které se nám nepodařilo zjistit, značíme_____.

FILMY DLOUHÉ, STŘEDOMETRÁŽNÍ A KRÁTKÉ

1954 **Hudba z Marsu**
r. Ján Kadár, Elmar Klos, n. Vratislav Blažek, J. K., s. J. K., E. K., V. B., k. Rudolf Milič, klapka V. Ch., h. Jan Rychlík, Jiří Sternwald, Dalibor C. Vačkář, Tibor Andrašovan, Jaroslav Moravec, Julius Fučík, hr. Jaroslav Marvan, Oldřich Nový, Josef Bek, Alena Vránová, František Kovářík, Otomar Krejča, Bohuš Záhorský, Stanislav Neumann, Jaroslav Vojta, Lubomír Lipský, Eman Fiala, Josef Pehr, Karel Effa, Josef Hlinomaz, Oldřich Dědek, Antonín Jedlička, Stella Zázvorková, Božena Obrová, Jan Werich

Studio uměleckých filmů Praha
114 min., b

1957 **Ztracenci**
r. Miloš Machovec, as. r. V. Ch., n. podle povídky Aloise Jiráska, s. Jiří Brdečka, Miloš Makovec, Jiří Kolář, Otomar Krejča, h. Jan Rychlík, hr. Vladimír Hlavatý, Miloš Makovec, Gustáv Valach, Alena Vránová, Radovan Lukavský

Zlatá medaile skupině mladých tvůrců a Zvláštní uznání za kameru, Mezinárodní festival kritiky, 1959
Umístění mezi deseti nejlepšími filmy roku 1958 v anketě pařížské filmové kritiky, 1959

FSB
83 min., čb

1959 **Dům na Ořechovce** (krátký film)
n., s. Otto Zelenka

Studio FAMU
___ min., čb

1960 **Generál** (krátký film)
n. Karlludwig Opitz, román Můj generál, s. Erwin Stranka, Miloslav Šimek, r. Erwin Stranka, k. Juraj Šajmovič, Václav Hanuš, hr. Václav Trégl (generál), V. Ch. (generálova dcera), Zdeněk Kutil (generálův vojenský sluha), Jan Skopeček (násilník), Jan Schmidt (pacifista), Karel Slíva, h. Wolfgang Amadeus Mozart, Ukolébavka, pedagogické vedení Václav Wasserman, František A. Dvořák, Miloš V. Kratochvíl, Bohumil Šmída, Alexander Strelinger

Studio FAMU
___ min., čb

Zelená ulice
n., s. V. Ch., k. Vladimír Tůma
Reportáž o práci železničářů

Studio FAMU
8 min., b

Zvláštní cena studijnímu filmu v umělecké soutěži k 15. výročí ČSR, 1960

Kočičina (druhý název **Pan Ká**, krátký film)
n., s., kom., hlas kočky V. Ch., s. Jan Hartman, hr. Miloš Kopecký (pan Ká), paní Ká (Libuše Havelková), Jaromír Vomáčka (pan Bé)
Etuda

Studio FAMU
___ min., b

1961 **Strop** (absolventský film)
n. V. Ch., Pavel Juráček (odmítl být uveden v titulcích), s. V. Ch., k. Jaromír Šofr, h. Jan Klusák, hr. Marta Kaňovská (manekýnka Marta), Julián Chytil (Julián), Josef Abrhám (Pepa), Ladislav Mrkvička (Jarda), Jiří Menzel (student se stravenkami), Bob Adjali, Beyene Aferwork (zahraniční studenti), Ludmila Píchová (zákaznice v kadeřnictví), Soňa Neumannová (starší žena), Helga Čočková (tančící dívka v baru, hlas manekýnky), Miloš Forman (tančící muž v baru), Věra Uzelacová (žena u baru), Jiří Brdečka (muž u baru), Waldemar Matuška (Waldemar Matuška na ulici), Miloš Kopecký (hlas muže v baru), Vlas

timil Brodský (hlas Hajaji v radiopřijímači), Jiří Sovák (hlas při fotografování), Jiří Zahajský (hlas studenta)

Studio FAMU
42 min., čb

Cena Mezinárodního svazu filmových klubů, Mezinárodní filmový týden, 1963
Cena FICC, Oberhausen, 1963

Žurnál FAMU: Říkanky (krátký film FAMU)

Studio FAMU
___ min., čb

1962 **Pytel blech** (středometrážní film)
n., s., kom. V. Ch., k. Jaromír Šofr

Krátký Film – Studio populárně vědeckých a naučných filmů Praha
43 min. čb

Hlavní cena na Dnech krátkého filmu, Karlovy Vary, 1963
Bronzová medaile na MFF pro děti a mládež, Benátky, 1963
Odměna režisérce za film v umělecké soutěži k 20. výročí ČSSR, 1965

1962 **U Stropu je pytel blech**
Distribuční titul celovečerního pásma pro kina, sestaveného ze dvou předchozích filmů V. Ch.

Studio FAMU, Krátký Film – Studio populárně vědeckých a naučných filmů Praha
85 min., čb

FP 6/63

1963 **O něčem jiném**
n., s. V. Ch.
k. Jan Čuřík
h. Jiří Šlitr
zpěv Eva Olmerová
hr. Eva Bosáková (Eva), Věra Uzelacová (Věra), Jiří Kodet (Jirka), Josef Langmiler (Josef), Miroslava Matlochová, Luboš Ogoun (trenéři), Milivoj Uzelac ml. (Milda), dr. Vladimír Bosák, Dana Cejnková, Jiří Cejnek (Věřini přátelé), Oldřich Červinka (novinář), Rudolf Kyznar (klavírista)

FSB, TS Šmída – Fikar
82 min., čb

Velká cena města Mannheimu, XII. Mezinárodní filmový týden Mannheim, 1963
Zvláštní cena poroty ex aequo, Mezinárodní festival osvobozené kinematografie, Porretta Terme, 1964
Syrenka Warszawska za nejlepší zahraniční film roku, cena polského Klubu filmové kritiky, 1964
Čestné uznání ČSF a SČDFU, 1964
Odměna režisérce za film v Umělecké soutěži k 20. výročí osvobození ČSSR, 1965

FP 46/63

1964 **Automat Svět** (povídka z filmu **Perličky na dně**)
s. Bohumil Hrabal, V. Ch.
n. Bohumil Hrabal
k. Jaroslav Kučera
h. Jan Klusák
hr. Věra Mrázková (nevěsta), Vladimír Boudník (výtvarník), Alžběta Laštovková (výčepní), Václav Chochola (příslušník VB), Aleš Košnar (mladík)

FSB, TS Šmída – Fikar
105 min. (**Perličky na dně**), čb+b (b pouze povídka **Dům radosti**)

*ceny filmu **Perličky na dně**:*
Cena FIPRESCI a Zvláštní cena poroty mladých kritiků, XVIII. MFF Locarno, 1965

FP 49/65

1966 **Sedmikrásky**
n. V. Ch., Pavel Juráček
s. V. Ch., Ester Krumbachová
k. Jaroslav Kučera
h. Jiří Šust, Jiří Šlitr
výtvarná spolupráce Ester Krumbachová
hr. Jitka Cerhová (Marie I), Ivana Karbanová (Marie II), Julius Albert (starší světák), Jan Klusák (mladý světák), Marie Češková, Jiřina Myšková, Marcela Březinová, Oldřich Hora, Václav Chochola, Josef Koníček, Jaromír Vomáčka

FSB, TS Šmída – Fikar
74 min., b

Velká cena (X. Gran Prémio), MF uměleckých filmů a filmů o umění, Bergamo, 1967
Prix d´excellence, VI. mezinárodní soutěž o technickou cenu UNIATEC, Brusel, 1968

Velká cena Svazu belgických filmových kritiků 68, 1969
Trilobit 66 za režii a kameru, 1967
Odměna ČSF 66 za kameru, 1967

FP 16/67, FD 6/89

1969 **Ovoce stromů rajských jíme**
n. Ester Krumbachová
s. V. Ch., Ester Krumbachová
k. Jaroslav Kučera
h. Zdeněk Liška
hr. Jitka Nováková (Eva), Jan Schmid (Robert, mluví Jan Klusák), Karel Novák (Josef, mluví Josef Somr), Eva Gabrielová (žena v klobouku), Julius Albert (starý pán), Blanka Hušková (dívka), Luděk Sobota (muž s kyticí), Jaromír Vomáčka (strýc)

FSB, TS Juráček – Kučera, Elisabeth Films Brouxelles
95 min., b

FP 30/70; FD 7/70, s. 354–365; FD 3/90, s. 159–164; Kino 14/69, s. 4–5; FD 8/70, s. 403; FD 11/90, s. 615–621

cca 1971–1975 reklamy pro Krátký film Praha

1971 **Kamarádi**
n. povídka Franze Fühmanna, s. V. Ch., Franz Fühmann
Inscenace

ČST
___ min., __

1974 **Hrst vrásek**
s. V. Ch.
Krátký dokumentární portrét sociální pracovnice

ČST
___ min., __

1976 **Hra o jablko**
n., s. V. Ch., Kristina Vlachová
k. František Vlček
h. Miroslav Kořínek
hr. Dagmar Bláhová (Anna Šímová), Jiří Menzel (MUDr. Josef John), Evelyna Steimarová-Rytířová (Marta), Jiří Kodet (Arnošt), Tereza a Štěpán Kučerovi (Martiny děti), Nina Popelíková (Johnova matka), Bohuš Záhorský (profesor), Jiří Lábus (Pavel Šíma), Kateřina Burianová (lékařka), Jana Synková (laborant-

ka), Jitka Nováková (zpěvačka), Nina Divíšková (těhotná), Petr Nárožný (její manžel), Miroslav Křínek (pianista), Vladimír Hrabánek (taxikář), Zuzana Schmidová (Jaruna)

Krátký Film Praha
92 min., b.

Stříbrný Hugo, XIII. MFF Chicago, 1977
Bronzový medailon s Venuší, X. MFF na Panenských ostrovech, 1977
Zlatá plaketa za herecký výkon pro Jiřího Menzla, X. MFF na Panenských ostrovech, 1977
Zvláštní cena poroty, XI. MFF Miami, 1978
Velká cena, Festival humoru Chamrousse, 1978
Bronzový Hugo za plakát k filmu od J. Fišera, XIV. MFF Chicago, 1978

FP 7/78; FD 6/89; Čs. filmoví režiséři 70. let, ČSFÚ, Praha 1983, s. 30; Cinema 11, 12/92, 10/96, 5/98; Totalfilm 2/2000

1978 **Čas je neúprosný**
n., s. V. Ch.

Krátký film Paha
16 min., b

FP 8/78

20. MSVB 78 (krátký film)
n., s. V. Ch.

___ min., b

1979 **Panelstory aneb Jak se rodí sídliště**
(premiéra 1981, v některých krajích ČSSR 1987)
n., s. V. Ch., Eva Kačírková
k. Jaromír Šofr
h. Jiří Šust
hr. Lukáš Bech (Pepík), Antonín Vaňha (děda), Bronislav Poloczek (Josef), Eva Kačírková (Marie), Oldřich Navrátil (Franta), Michal Nesvadba (Petr), Alena Rýcová (Soňa), Boris Hybner (malíř), Milan Klásek (příslušník VB), Jiří Kodet (herec), Daniela Šrajerová (dispečerka), Ladislav Potměšil (Vondráček), Klára Jerneková (Vondráčková), Hana Hejdulová (trafikantka), Petr Kratochvíl a Václav Helšus (dělníci), Miluše Šplechtová (Marta), Jana Denemarková (Helenka), Štěpánka Chytilová (stará paní), Antonio M'Thini (lékař), Ladka Kozderková (Alžběta), Zdeněk Matouš a Boris Hybner (malíři)

FSB
96 min., b

Velká cena ex aequo, XXVIII. MFF autorských filmů Sanremo, 1979
Cena Studia mladých Československého rozhlasu za střih Jiřímu Brožkovi, II. Přehlídka čs. filmové veselohry Nové Město nad Metují
Cena MěNV za herecký výkon Bronislavu Polonczkovi, II. Přehlídka čs. filmové veselohry Nové Město nad Metují

FP 2/82, Cinema 2/97

1981 **Kalamita**
n. Josef Šilhavý
s. V. Ch., Josef Šilhavý
k. Ivan Šlapeta
h. Laco Deczi
hr. Boleslav Polívka (Honza Dostál), Dagmar Bláhová (Majka), Jana Synková (primářka), Marie Pavlíčková (babička), Jaroslava Kretschmerová (Květa), Zdeněk Svěrák (učitel), Václav Švorc (náčelník), Bronislav Poloczek (řezník), Antonín Kubálek (Honzův otec), Václav Helšus (strojvedoucí), Zdeněk Dítě (lesník), Jan Schmid (sociolog), Pavel Zedníček (zachránce), Laco Deczi (muzikant), Eva Vidlařová (řeznice), Dana Balounová (uklízečka), Štěpán Kučera (řezníkův syn), Kateřina Lírová (milenka), Boris Rösner (číšník), Karel Novák (slepec), Petr Kratochvíl (opravář), Jiří Pecha (hráč), Jan Vávra (cestující)

FSB
96 min., b

FP 4/82; Film (Polsko) 16/89, s. 11; Cinema 9, 10/95; Ano 10/95

1981 **Chytilová Versus Forman**
n., s. V. Ch., k. Michael Baudor, h. Randy Newman, Paul Lincke, Leoš Janáček, v. Miloš Forman, V. Ch.

Belgická televize, seriál Versus, Studia Shepperton
84 min., b

1983 **Faunovo velmi pozdní odpoledne**
n. povídka Jiřího Brdečky Faunovo příliš pozdní odpoledne
s. V. Ch., Ester Krumbachová
k. Jan Malíř
h. Miroslav Kořínek, Jiří Stivín
kostýmy Tereza Kučerová
hr. Leoš Suchařípa (Faun), Libuše Pospíšilová (šéfka), Vlasta Špicnerová (Vlasta), Jiří Hálek (přítel), Ivan Vyskočil (kolega), František Kovařík (stařík), Arnoštka Červená, Věra Pávková (sestry Houdkovy), Zuzana Solařová (Vendulka), Alena Ambrová (Alenka), Monika Křišťová (Monika), Tereza Kučerová

(Tereza), Ivana Chýlková (Kateřina), Eva Kačírková, Eva Činčerová, Alexandra Kačírková, Tereza Brdečková, Lucie Polívková

Krátký Film Praha
100 min., b

Cena za nejlepší mužský herecký výkon Leoši Suchařípovi, XXVIII. MFF Sanremo
Cena československé filmové kritiky, 1984

FP 9/84; FD 7/85; Cinema 6/98, 12/99, 12/2000; Premiere 6/2001

1984 **Praha – neklidné srdce Evropy** (ČSSR, Itálie)
(premiéra v kinech říjen 1987)
n., s., kom. V. Ch.
k. Jan Malíř
h. Michael Kocáb, Vladimír Merta (neuveden), archívní
mluví Miroslav Macháček

Krátký Film Praha – Studio účelových filmů (Transfilm Roma pro televizní cyklus **Hlavní kulturní centra Evropy**)
59 min., b

FP 12/87

1986 **Vlčí bouda**
n., s. V. Ch., Daniela Fischerová
II. režie Milan Cieslar
k. Jaromír Šofr
h. Michael Kocáb
výtvarník Jiří Barta
hr. Miroslav Macháček (Táta), Tomáš Palatý (Dingo), Štěpánka Červenková (Babeta), Jan Bidlas (Honza), Rita Dudušová (Gitka), Irena a Jana Mrozkovy (Lenka a Linda), Norbert Pýcha (Marcipán), Simona Racková (Gába), Roman Fišer (Jožka), František Staněk (Petr), Radka Slavíková (Emilka), Jitka Zelenková (Broňa), Petr Horáček (Alan), Nina Divíšková a Jan Kačer (Honzovi rodiče), Jiří Krampol (Alanův otec), Antonín Vráblík (dřevař)

FSB
92 min., b

FP 5/87; Záběr 10/87; FD 6/87, s. 320; Kino 11/87, s. 15; Film a divadlo 11/87, s. 22–23; FD 7/87, s. 400–402; FD 1/87; Cinema 12/94, 9/95, 2/98; Videoplus 1/95; Videorevue 1/95

1987 **Šašek a královna**
n. divadelní hra Boleslava Polívky Šašek a královna a V. Ch.
s. V. Ch., Boleslav Polívka
k. Jan Malíř, Tereza Kučerová
h. Jiří Bulis
hr. Boleslav Polívka (Slach / šašek), Chantal Poullain (Regina / královna / Kaizrová), Jiří Kodet (König / král / Kaizr), Vlastimil Brodský (Václav), Jiří Pecha (hajný), Lumír Tuček (soused), Miroslav Maruška (Berka / kat), Lenka Vychodilová (Mařenka), Marie Rosůlková, Nina Bártů, Jiřina Steimarová, Nelly Gaierová, Vladimír Leraus, Gustav Nezval, Raoul Schránil (dvořané)

FSB
111 min., b

FP 3/88; Film Fan 6/91, s. 52–53; Kino 3/88, s. 8–9; Film a divadlo 4/84, s. 12–13; Film a divadlo 12/87, s. 4–7; FD 8/88, s. 457–460; Cinema 3/95; Premiere 1/2002; Film Jam 1/97

1988 **Kopytem sem, kopytem tam**
n. Pavel Škapík
s. V. Ch., Pavel Škapík
k. Jaroslav Brabec
h. Jiří Chlumecký, Jiří Veselý
Nahrála skupina Národní třída, píseň Tempo doby skupina ZOO.
hr. Tomáš Hanák (Pepe), Milan Šteindler (Dědek), David Vávra (František), Tereza Kučerová (Jiřina), Bára Dlouhá (Jana), Ivana Kuntová (Petra), Chantal Poullain (Hvězda), Josef Kobr (ředitel OKS), Jiří Bartoška

FSB
129 min., b

FP 5/89; Cinema 2/92, 12/96, 6/98

1990 **T.G.M. – osvoboditel**
n., s. V. Ch.

Český filmový ústav Praha
___ min., b+čb

FP – záznam nevyšel

1991 **Mí Pražané mi rozumějí**
n. V. Ch.
s. V. Ch., Zdeněk Mahler
k. Jaroslav Brabec

h. W. A. Mozart, Miroslav Kořínek
hr. Milan Šteindler (Mozart), Tereza Kučerová (Constance), Lenka Loubalová a Miroslav Mejzlík (Duškovi), Bronislav Poloczek (Guardassoni), Miloš Kopecký (Casanova), I. Bedrnová (Saporitiová), D. Vaňtáková (Monicelliová), Tereza Roglová (Benoniová), E. Klezla (don Giovanni), Petr Popelka (Da Ponte), L. Mlejnek (Bassi), R. Amann, Jiří Brázda, Jiří Burda, Tomáš Hanák, Otakáro Schmidt, K. Hejduková, L. Holubová, H. Hubená, J. Chalupecký, Klára Jerneková, Jiří Fero Burda

KF a. s. – Studio 1
59 min., b

FP 2/92, Cinema 2/92

1992 **Dědictví aneb Kurvahošigutntag**
n. V. Ch., s. V. Ch., Boleslav Polívka, asistent režie Bohdan Sláma
k. Ervín Sanders
h. Jiří Bulis
hr. Boleslav Polívka (Bohuš), Miroslav Donutil (dr. Ulrich), Anna Pantůčková (teta), Dagmar Veškrnová (Vlasta), Šárka Vojtková (Helena), Pavel Zatloukal (Lojza), Břetislav Rychlík (Francek), Pavel Brichta (Jura), Jozef Króner (Košťál), Ján Sedal (hajný), Arnošt Goldflam (Arnošt), Martin Dohnal (nádražák), Miroslav Výlet (starosta), Leoš Suchařípa (dr. Široký), Jiří Pecha (anděl / doktor Strážný), Alena Ambrová (Liduna), Ivana Chýlková (Ulrichová), Karel Gott (Karel Gott)

Space films, Polytechna, ČNTS, s.r.o. – TV Nova
120 min., b

Zlatá kazeta časopisu Video revue (divácká anketa), 1993

FP 1/93; Cinema 10, 11/92, 1/93, 10/94, 7/95, 10/96, 7/97, 10/2001; Spy 29/99; Videoplus 1, 10/93, 4/94; Videorevue 10/93, 5/94

1993 **Kam panenky…?**
n., s. V. Ch., k. Kristián Hynek, h. Jiří Šust, zpívá Leoš Suchařípa

KF a. s. – Synergia film, F & S
40 min., b

FP 10/93

Co člověk má (středometrážní dokument)
n., s. V. Ch.

Česká televize
___ min., b

Ráj srdce (středometrážní dokument)
n., s. V. Ch.

Česká televize
____ min., b

OKO – Máme rádi zvířata
n., s. V. Ch., k. Alexander Šurkala

Febio
20 min., b

OKO – Až do nebe
n., s. V. Ch., k. Jan Malíř

Febio
20 min., b

OKO – Kde domov jejich
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio, KF a. s.
20 min., b

GEN – galerie elity národa. Anastáz Opasek pohledem Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

1994 **Pokus a chyba Ivana Vyskočila** (středometrážní film)
n., s. V. Ch., k. Jan Malíř
Rozhovor V. Ch. s dr. Ivanem Vyskočilem

Česká televize
___ min., b

GEN – galerie elity národa. Bolek Polívka pohledem Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Jan Malíř

Febio
14 min., b

1995 **Bastard** (krátký dokument)
n., s. V. Ch.

Česká televize
___ min., b

GENUS – Život operního pěvce Eduarda Hakena v pohledu Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

GENUS – Život nejvyššího soudce Otakara Motejla v pohledu Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Josef Nekvasil

Febio
14 min., b

GENUS – Život malíře Jiřího Sopka v pohledu Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

1996 **OKO – Ejhle člověk**
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
20 min., b

OKO – Mladí nahoře
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
20 min., b

OKO – Šelmy a my
n., s. Jiří Datel Novotný, k. Petr Hykš, Štěpán Kučera

Febio
20 min., b

V.I.P. – Fidelis Schlée
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
10 min., b

1997 **Jak se žije v satelitech a holobytech podle Věry Chytilové**
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

Jak se žije na posázavském pacifiku podle Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

Jak se žije s nebožtíky podle Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

Jak se žije v bunkrech podle Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

Jak se žije zvěrolékařům podle Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

1998 **Jak se žije ošetřovatelům v zoo podle Věry Chytilové**
n., s. V. Ch., k. Miloš Kabyl

Febio
14 min., b

Jak se žije u lopaty podle Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Miroslav Milosavljević

Febio
14 min., b

Pasti, pasti, pastičky
n. V. Ch., Eva Kačírková, původní literární předloha Léčky a pasti, s. V. Ch., Tomáš Hanák, David Vávra, Michal Lázňovský
k. Štěpán Kučera
h. Jiří Chlumecký
hr. Zuzana Stivínová (Lenka), Miroslav Donutil (Josef Dohnal), Tomáš Hanák (Petr), Milan Lasica (Bach), Kateřina Hajná (Ingrid), Eva Holubová (Anna), Luboš Svoboda (Michal), Daniela Třebická (Vlasta Dohnalová), Lucie Vačkářová (Bibina), Karel Roden (dr. Marek), Dagmar Bláhová (šéfka), David Vávra (Pavel), Eva Kačírková (Bachová), Petr Čtvrtníček (policista), Milan Šteindler (kuchař), Vlastimil Venclík (lékař), Lenka Vychodilová

Cineart TV, ČNTS, s.r.o. – TV Nova, Krátký Film Praha a. s., Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie
124 min., b

Cena za nejlepší ženský herecký výkon Zuzaně Stivínové, Novoměstský hrnec smíchu. Nové Město nad Metují, 1998
Nejlepší mužský herecký výkon ve vedleší roli (Miroslava Donutil), Český lev, 1998

FP 4/98; MfD 17. 4. 1998; Cinema 4/98, s. 38–40; Film Jam 4/98, s. 22–23; FD 1–2/98, s. 82–83; Lidové noviny 20. 4. 1998; Rovnost 18. 4. 1998; Respekt 18/98, s. 19; Reflex 17/98, s. 63

Jak se žije karbaníkům podle Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

Jak se žije trampům podle Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Miroslav Souček

Febio
14 min., b

OKO – Samota rodu ženského
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
20 min., b

2000 **Vzlety a pády**

n., s. V. Ch.
k. Štěpán Kučera
h. Josef Spitzer
hr. V. Ch., Václav Chochola, B. Choholová, prof. dr. Ludvík Baran, DrSc., prof. František Dvořák, Jaroslav Hrdlička, Dana Irmanovová, Miloš Makovec, Ivan Racek, Oleig Reif, Věra Uzelacová, prof. Otakar Vávra, Božena Chocholová, Věra Chytilová, prof. dr. L. Baran DrSc., Dagmar Cejnková, Jaroslav Fišer, Hana Hegerová, Dagmar Janečková, Eva Krsková, Sella Lapková, Adolf Lapka, Luisa Mácová, Arnoštka Maťová, Jiří Patočka, Doc. MUDr. Jaroslav Skála, CSc., Naďa Urbánková

Věra Chytilová pro Českou televizi
52 min., b, 56 min., b (dva díly)

Trilobit Beroun 2000 za režii, FITES 2001
Kristián 2000 za dokumentární nebo publicistickou tvorbu

FP 10/2000 – V

2001 **Vyhnání z ráje**

n. Desmond Morris (Nahá opice)
s. V. Ch.
k. Klaus Fuxjäger
h. Symfonie č. 1 D dur, Symfonie č. 2 c moll, Symfonie č. 4 G dur Gustava Mahlera a Requiem op. 89 Antonína Dvořáka
hr. Boleslav Polívka (ředitel / doktor Rosťa), Jan Antonín Pitínský (scenárista Petr), Milan Steindler (producent Igor), Veronika Bellová (Andrea), Pavel Liška (Franta), Tomáš Matonoha (Pavel), Jiří Pecha (filosof), Josef Polášek (Láďa Dadák), Chantal Poullain-Polívková (Valerie, hvězda), Jiří Severa (nudista), Věra Havelková (Lenka), Petr Vacek (Matěj asistent), Jaroslav Tichý-Barin (nudista), Otakáro Schmidt (kameraman), Marek Daniel (Pepa), Arnošt Goldflam (Kabrhel), Pavel Zatloukal (rebel Krejza), Eva Hodinová (Marcela), Judita Nová (Jaruna), Claudio Monello (Ital), Zita Morávková, Květoslava Vonešová

Cineart TV Prague, House Postproduction, Chytilová a spol., Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie
120 min., b

FP 5/2001; Cinema 3, 9, 12/2000; 3, 4, 5, 6/2001; 5/2004; Premiere 4, 5/2001; Totalfilm 8/2000

GEN – galerie elity národa. Jan Pirk pohledem Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera, Tomáš Kobolka

Febio
14 min., b

2002 **GEN – galerie elity národa. Adolf Branald pohledem Věry Chytilové**
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

GEN – galerie elity národa. Miroslav Donutil pohledem Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

GEN – galerie elity národa. Jiří Kodet pohledem Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. David Čálek

Febio
14 min., b

GEN – galerie elity národa. Jiří Weiss pohledem Věry Chytilové
n., s. V. Ch., k. Tomáš Kobolka

Febio
14 min., b

2003 **Trója v proměnách času**
n., s. V. Ch., k. Štěpán Kučera

Nadace Quido Schwanka
75 min., b

2004 **12 odvážných – Módní návrhářka Klára Nademlýnská**
n., s. V. Ch., k. Jiří Málek

Febio
10 min., b

12 odvážných – Architekt a designér Mojmír Ranný
n., s. V. Ch., k. Tomáš Kobolka

Febio
10 min., b

2005 **12 odvážných – Výrobce historických zbrojí a zbraní Martin Junek**
s. V. Ch., k. Tomáš Kobolka

Febio
10 min., b

Pátrání po Ester
n., s. V. Ch., k. David Čálek, h. Antonio Vivaldi, Sergej Rachmaninov, Ludwig van Beethoven, v. Jan Němec, Ivan Vyskočil, Květa Fialová, Jiří Krejčík, Otakar Vávra, Vojtěch Jasný, Radoslav Brzobohatý, Marta Kubišová, Jiřina Bohdalová, Jiří Svoboda, Petr Václav, Ivan Balaďa, Ivan Král, Kateřina Macháčková, Jitka Válová, Květa Válová, Ladislav Smoček, Jan Schmid, Michal Lázňovský, Boris Jachnin, Jaromír Šofr, Jan Klusák, Eva Švankmajerová, Otakar Motejl, Jitka Němcová, Michael Havas, Ctibor Turba, Joska Skalník, Petr Slabý, Věra Jirousová, Ester Krumbachová, V. Ch.
zpěv Ester Krumbachová

Bionaut, Česká televize, Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie
128 min., čb, b

FP 6/2005; Cinema 6, 9/2005

2006 **Hezké chvilky bez záruky**
n. Kateřina Irmanovová
s. V. Ch., Kateřina Irmanovová
k. Martin Štrba
výtvarné návrhy Tereza Kučerová
hr. Jana Janěková (psycholožka Hana), Boleslav Polívka (pacient Dub), Jana Krausová (Eva), Igor Bareš (Karel, manžel Hany), David Kraus (Pavel, syn Evy), Martin Hofmann (Petr), Jiří Ornest, Alena Vránová, Rudolf Jelínek, Barbora Hrzánová, Ivan Vyskočil, Zuzana Vejvodová (Jana)

Negativ, Česká televize, Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie
cca 90 min., b

Předpokládaná premiéra 21. 9. 2006

Cinema 1/2006

DOKUMENTÁRNÍ FILMY O VĚŘE CHYTILOVÉ

1993 **GEN – galerie elity národa. Věra Chytilová pohledem Ireny Pavláskové**
r. Irena Pavlásková, k. Štěpán Kučera

Febio
14 min., b

1994 **Rozhovor k pětašedesátinám** (součást **Kanafasu**)
r. Drahomíra Vihanová, k. Vladimír Skalský

KF a. s.
cca 5 min., b

1995 **Věry Chytilové divadelní story**
r. Jana Hádková, k. Antonín Daňhel

Česká televize
29 min., b

2004 **Cesta**
n., s., r. Jasmina Blažević, k. Štěpán Kučera

Negativ, Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie
53 min., b

FP 5/2005

DOKUMENTÁRNÍ FILMY S ÚČASTÍ VĚRY CHYTILOVÉ

1969 **Pravda** (**Pravda**, SRN, Francie)
s., r. Groupe Dziga Vertov (tj. Jean-Luc Godard, Michel Burron a Jean-Henri Roger), v. V. Ch., Jaroslav Kučera, Jean-Luc Godard (hlas)

Groupe Dziga Vertov
58 min., b

1998 **V centru filmu – v teple domova**
s., r. Vít Janeček, Petr Marek, v. Jiří Bartoška, Vlastimil Brodský, Šimon Caban, V. Ch., Jiří Cieslar, Martin Čihák, Marek Eben, Jan Foll, Ivana Follová, Miloš Forman, Jan Gogola st., Dana Hábová, Markéta Hrubešová, Jean-Daniel, Jaromil Jireš, Tomáš Kepka, Galina Kopaněva, Daniela Krutinová, Tomáš Liška, Christian Moore, Jan Němec, Karel Rada, Alice Růžičková, Karel Sklář, Jan Svěrák Mirek Trávníček, Štefan Uhrík, Karel Vachek, Ondřej Zach, Eva Zaoralová, Allen Zeisová

Česká televize
56 min., b

2000 **Sametová kocovina** (**Velvet Hangover**)
s., r. Josef Buchar, David Lawrence (jako David Smith), k., střih, producent Josef Buchar, v. Jaroslav Bouček, Jaroslav Brabec, V. Ch., Saša Gedeon, Zuzana Hojdová-Zemanová, Jiří Krejčík, Antonín Máša, Jiří Menzel, Stanislav Milota, Jan Němec, Ivan Passer, Jan Svěrák, Karel Vachek, Drahomíra Vihanová

Hangover Productions
120 min., b

FILMOVÉ ROLE

1951 **Císařův pekař**
Pekařův císař
n. Jiří Brdečka, Jan Werich, s. Martin Frič, Jiří Brdečka, Jan Werich, r. Martin Frič, k. Jan Stallich, h. Julius Kalaš, h. písně Ten umí to a ten zas tohle Zdeněk Petr a Jan Werich, text Jan Werich, kostýmy Jiří Trnka, Vladimír Synek, choreografie Luboš Ogoun, Jiřina Kottová, hr. Jan Werich (císař Rudolf II. / pekař Matěj), Marie Vášová (hraběnka Stradová), Nataša Gollová (Kateřina / Sirael), Bohuš Záhorský (komoří Lang), Jiří Plachý (Edward Kelley), Zdeněk Štěpánek (maršál Rusworm), František Filipovský (astrolog), František Černý (Scotta), Václav Trégl (císařův sluha), Lubomír Lipský (alchymista), Vladimír Leraus (uherský vyslanec), Miloš Nedbal (lékař), Bohuš Hradil (Tycho de Brahe), Lubomír Lipský (alchymista), Theodor Pištěk (purkmistr), Bohumil Bezouška (malíř van Aachen), Felix le Breux (člen delegace), Josef Kemr (alchymista), Miloš Kopecký (alchymista), Josef Hlinomaz (tovaryš), Jana Werichová (dívka z lidu), Vladimír Svitáček (žonglér), Ladislav Rychman (muž nosící psací pultík), V. Ch. (dvorní dáma, neuvedena)

Čs. státní film Praha
86 + 69 min., b, zkrácená verze 112 min.

Státní cena za pokrokovou myšlenku, účinné scenáristické zpracování a vynikající herecký výkon Janu Werichovi, 1952
Diplom čestného uznání, MFF Edinburg, 1952

1957 **Konec jasnovidce**
n. Bedřich Zelenka, s. Bedřich Zelenka, Vladimír Svitáček, r. Ján Roháč, Vladimír Svitáček, k. Jaroslav Tuzar, II. k. Miroslav Ondříček, h. Jiří Šlitr, hraje Orchestr Karla Krautgartnera, hr. Miloš Kopecký (jasnovidec Matěj Šobolín), Jiřina Bohdalová (Marcela), Miroslav Horníček (Osmík), Vladimír Menšík (Vobrna), František Filipovský (Jelínek), Jiří Sehnal (muž s pilou), Jana Hálová (Soňa Krásná), Josef Hlinomaz (muž z Babí Vody), Ivan Palec (voják), Stella Zázvorková (žena, která nadává), Bedřich Zelenka (muž, který nemá zaplaceno), Marie Rosůlková (uklízečka), V. Ch. (dívka v bikinách, pozorovaná dalekohledem, neuvedena)

FSB
24 min., čb

ÚČAST V POŘADECH ČESKÉ TELEVIZE

2002 **Na kus řeči**
r. Antonín Vomáčka, v. V. Ch., Miroslav Donutil, Jiří Krejčík
Premiéra ČT 1, 22. 6. 2002

Noc s Andělem
r. Boro Radojčič, v. V. Ch., Boleslav Polívka, Jiří Pecha, Pavel Anděl
Premiéra ČT 2, 20. 7. 2002

2005 **Úsměvy Věry Chytilové**
r. , s. Pavel Taussig, v. V. Ch., Jaromír Hanzlík
Ukázky z filmů **Sedmikrásky**, **Panelstory aneb Jak se rodí sídliště**, **Kalamita**, **Šašek a královna**, **Kopytem sem, kopytem tam**, **Dědictví aneb Kurvahošigutntag**
Premiéra ČT 1, 2. 4. 2005

Uvolněte se, prosím
Talk show Jana Krause
r. V. Nouzák, v. Jan Kraus, V. Ch., Petr Sís a Klára Spilková
Premiéra ČT 1, 9. 12. 2005

(ZNÁMÉ) NEREALIZOVANÉ ZÁMĚRY

Rajče Matydla
Příběh ze studentského života

Smrt na inzerát
Detektivka pro ženy

Jak se státi mužem aneb Jak se státi člověkem
Muzikál

Komedie s Jelenem

Tvář naděje
Osud Boženy Němcové

DVD

Perličky na dně (Pearls of the Deep, 1965), povídka **Automat svět**, vydali Facets Video, americké vydání (nekódované), „nevypinatelné" anglické titulky

Sedmikrásky (1966), vydá CČV/Bonton, v ČR předběžně ohlášeno na 11/2006

Sedmikrásky (Daisies, 1966), vydali Facets Video, americké vydání (nekódované) „nevypinatelné" anglické titulky

Ovoce stromů rajských jíme (1969), vydá CČV/Bonton, v ČR předběžně ohlášeno na 11/2006

Ovoce stromů rajských jíme (Fruit of Paradise, 1969), vydali Facets Video, americké vydání (nekódované), „nevypinatelné" anglické titulky

Kalamita (1981), vydal(o) CČV/Bonton

Šašek a královna (1987), vydá CČV/Bonton, v ČR předběžně ohlášeno na 5/2006

Kopytem sem, kopytem tam (1988), vydal(o) CČV/Bonton

Dědictví aneb Kurvahošigutntag (1994), vydal(o) CČV/Bonton

Pasti, pasti, pastičky (1998), vydá CČV/Bonton

Pátrání po Ester (2005), vydal(o) CČV/Bonton

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Periodika

Boček Jaroslav, Podobenství Věry Chytilové, Film a doba, č. 11, listopad 1966, s. 566–571

Cervoni Albert, Vera Chytilova et „le Jeu de la Pomme“, France Nouvelle, 19. 6. 1978

Chytilová Věra, Sedmikrásky, Film a doba, č. 4, duben 1966, s. 168–169 (explikace)

Chytilová Věra, Tvář naděje, Dramatické umění, č. 2, 1989 (scénář nerealizovaného filmu)

Chytilová Věra, Vůle myslet, Filmové a televizní noviny, č. 10, 15. 5. 1968, s. 1

Chytilová Věra, Výňatky z nerealizovaného scénáře napsaného v polovině šedesátých let Rajče Matylda, Film a doba, č. 6, červen 1989, s. 309–313

Chytilová Věra, Z režijní explikace k filmu O něčem jiném, Film a doba, č. 1, leden 1964, s. 32–33

Curtiss Thomas Quinn, Czechs Send a Signal of Rebirth, International Herald Tribune, 7. 6. 1978

Film Jam, č. 4, prosinec 1997, s. 20–21 (rozhovor)

FTN, Věra Chytilová je slavná. Filmové a televizní noviny, č. 7, 4. 10. 1967, s. 1, 8 (rozhovor)

Kapek Ladislav, Rozmluva o kytkách, Kino, č. 16, 1966, s. 8–9 (rozhovor)

Kopaněva Galina, Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní, Film a doba, č. 1, leden 1963, s. 40–44 (rozhovor)

Kučera Jan, Ovoce stromů rajských jíme, Film a doba, č. 7, 1970, s. 354–365

Liehm, Antonín Jan, O čem, Film a doba, č. 1, leden 1964, s. 28–29

Manceau Jean Louis, Věra Chytilová a Créteil, Cinéma, č. 392, 12.–24. 3. 1987, s. 7

Martínek Karel, Filmový svět Věry Chytilové, Film a doba, č. 3, 1982, s. 141–146

Schlegel Hans-Joachim, Neue Bilder in einer Filmlandschaft, Film und Fernsehn, č. 6, 1980, s. 33–37

Knihy

Bartošková Šárka, Bartošek Luboš, Československí filmoví režiséři sedmdesátých let. Čs. filmový ústav, Praha, 1983, s. 29–31

Bartošková Šárka, Bartošek Luboš, Filmové profily. Čs. filmový ústav, Praha, 1986, s. 159–161

Bernard Jan, Filmy FAMU. Čs. filmový ústav, Praha, 1982, s. 38–50

Buchar Josef, Sametová kocovina. Host, Brno, 2001

Český hraný film IV 1961–1970. Národní filmový archiv, Praha, 2004

Génin Thierry, _____ (diplomní práce, Sorbonna, cca 1986)

Chytilová Věra, O něčem jiném, in: Jiří Janoušek, Tři a půl, Orbis, Praha, 1965 (scénář)
Klimeš Ivan, Etika a poetika Věry Chytilové. Diplomní práce, katedra hudební, divadelní a filmové vědy FF UK, Praha, 1981
Liehm Antonín Jan, Ostře sledované filmy. Československá zkušenost. Národní filmový archiv, Praha, 2001, s. 265–270
Melounek Pavel, Čeští filmaři, něžní barbaři, Bohemia, Praha, 1996, s. 51–56
Sborník pro Věru Chytilovou (k 60. narozeninám), ed. Miloš Fryš, samizdat a Filmový klub MFF ČVUT, Praha, 1989
Škvorecký Josef, Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu, Horizont, Praha, 1991, s. 111–121

Internetové odkazy

allmovie.com
cfn.cz
csfd.cz
fdb.cz
imdb.com
zona.bloudil.cz

VĚRA CHYTILOVÁ MEZI NÁMI

Sborník textů k životnímu jubileu

Internetový reprint 2. 2. 2006

Napsali Galina Kopaněva, Jean Louis Manceau, Jan Bernard, Wojciech Wierzewski, Miloš Fryš, Jiří Cieslar, Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Tomáš Bartošek, Tereza Brdečková, Jan Čuřík, Miloš Fikejz, Jan Foll, Milan Hanuš, Václav Havel, Jan Jaroš, Ivan Klimeš, Sergej Lavrentěv, Marie Mravcová, Kateřina Pošová, Jan Rejžek, Jan Schejbal, Andrea Sedláčková, Pavel Škapík, Helena Třeštíková, Elmar Klos.

Z francouzských, ruských a polských originálů přeložili Petr Janyška, Jan Jaroš, Marie Mravcová.

Společné internetové vydání nakladatelství Camera obscura, Miloš Fryš, Jaromíra Zástěry 539, CZ-261 01 Příbram jako jeho 2. svazek a internetové domény Nostalghia.cz Petra Gajdošíka.

Odpovědní redaktoři, grafická úprava Petr Gajdošík a Miloš Fryš.

Sazba Petr Gajdošík písmem Minion Pro Caption.

Vydání třetí. Pouze na internetové doméně cameraobscura.wz.cz/chytilova.

Zdarma.

ISBN 80-903678-1-X

Přední strana obálky: Věra Chytilová na snímku Karla Meistera, Týdeník Rozhlas č. 24, 2000.
Zadní strana obálky: Věra Chytilová na obálce čtrnáctideníku Kino, č. 1, 1954. Foto Jan Lukas.

KINO
954