

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2011–2016

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tereza Havleová

**Filmový tvůrce Věra Chytilová a její přínos české
kinematografii**

Praha 2016

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2011-2016

BACHELOR THESIS

Tereza Havleová

**The Film-maker Věra Chytilová and her Contribution to the
Czech Cinematography**

Prague 2016

The Bachelor Thesis Work Supervisor: PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a uvádím v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 22.2.2016

Tereza Havleová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí bakalářské práce PhDr. Soně Štroblové za vstřícný a ochotný přístup, odborné vedení a za cenné metodické rady, které mi poskytla při konzultování této bakalářské práce.

Anotace

Bakalářská práce se ve své teoretické části zabývá filmovou tvorbou Věry Chytilové a mapuje její vývoj v kontextu jednotlivých historických etap. Ve druhé polovině teoretické části se zabývá autorskou tvorbou režisérky. Praktická část na základě hloubkových rozhovorů a dotazníkového šetření odpovídá na otázky, jaký je přínos filmového tvůrce Věry Chytilové pro českou kinematografii a jakým způsobem generace narozená po roce 1989 interpretuje symboliku v její tvorbě.

Klíčová slova

Chytilová, Nová vlna, režie, Sedmikrásky, autorská tvorba, moralita

Annotation

Bachelor's thesis in its theoretical part consist of filmmaking of Vera Chytilova and map out her development in the context of individual historic phase. The second half of the theoretical part deals with the playwriting of the director. The practical part, based on in-depth interviews and questionnaire answers the questions, what is the contribution of filmmaker Vera Chytilova for Czech cinematography, what she bring to Czech cinematography and in what way did the generation born after 1989 interpret her symbolism in her creations.

Keywords

Chytilova, New wave, director, Daisies, original production, morality

OBSAH

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST	9
1 VĚRA CHYTILOVÁ	9
2 TVORBA VĚRY CHYTILOVÉ DLE VYBRANÝCH HISTORICKÝCH ETAP 10	
2.1 Stručná charakteristika české kinematografie do 60. let 20. století	10
2.2 Věra Chytilová v období do 60. let 20. století.....	14
2.3 Stručná charakteristika české kinematografie v období české Nové vlny	17
2.4 Věra Chytilová v období české Nové vlny	20
2.5 Stručná charakteristika české kinematografie v období normalizace	25
2.6 Věra Chytilová v období normalizace	26
2.7 Stručná charakteristika české kinematografie po roce 1990	32
2.8 Věra Chytilová v období po roce 1990.....	33
3 FILMOVÉ VYPRÁVĚNÍ	35
3.1 Autorský film	35
3.2 Autorský film Věry Chytilové	36
PRAKTICKÁ ČÁST	39
4 VÝZKUMNÁ METODIKA	39
5 NESTRUKTUROVANÉ HLOUBKOVÉ ROZHOVORY	40
5.1 Kazuistika č. 1	41
5.2 Kazuistika č. 2	46
5.3 Kazuistika č. 3	49
5.4 Komparace kazuistik.....	50
6 DOTAZNÍKOVÉ ŠETŘENÍ	54
ZÁVĚR	60
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	61
SEZNAM GRAFŮ	63

ÚVOD

Cílem této bakalářské práce je podhalit téma hodnoty filmového vyprávění režisérky Věry Chytilové a pokusit se určit, ve kterých aspektech její tvůrčí činnosti se tato hodnota nachází. Při vzniku opravdového uměleckého obrazu je nevyhnutelný hluboký tvůrčí přerod, který v dílech režisérky v historické návaznosti můžeme pozorovat a na který bude tato práce poukazovat, společně s představením politického, sociálního a dějinného kontextu doby. Tato bakalářská práce si klade za cíl zkoumat osobnost, filosofii a tvůrčí postupy režisérky prostřednictvím autorského rukopisu a podstaty jejích vybraných filmových děl. Po prostudování různých literárních pramenů a odborné teoretické literatury autorka této práce dospěla k názoru, že těžiště by nemělo spočívat ve výčtu a popisu jednotlivých filmových děl režisérky Věry Chytilové, což by bylo pouze opakováním již řečeného. Chtěla by v jednotlivých dílech najít a určit argument pro tvrzení, že režisérka Chytilová je vážená, leč současně velmi sporná osobnost, která ve svých snímcích zobrazuje amorálnost společnosti, stereotypy, klišé, etická dilemata a problematiku emancipace žen. Práce se dále pokusí stručně vykreslit obraz české kinematografie a poukázat na přední místo, které v ní Věra Chytilová zaujímá. Rozsah práce neumožňuje detailní zpracování veškerých námětů související s tématem bakalářské práce, portréty a charakteristiky dalších tvůrců jsou stručné, přesto se snaží vystihnout jejich úlohu v souvislosti s tvorbou Chytilové. Ze stejného důvodu není předmětem zájmu této práce dokumentární tvorba Věry Chytilové. Účelem bakalářské práce tedy není detailní analýza veškeré tvorby Věry Chytilové, nýbrž poskytnutí uceleného přehledu relevantních skutečností, jimiž Věra Chytilová při své filmové tvorbě zásadně ovlivnila českou kinematografii. Tvorbu Věry Chytilové dělí tato bakalářská práce na dějinné etapy, kterým vždy předchází expozice kontextu historických období. Práce je členěna do osmi kapitol, včetně úvodu, závěru, resumé a použité literatury. Za jádro bakalářské práce lze označit podkapitulu 2.3, ve které je stručně shrnuta charakteristika české kinematografie v období české Nové vlny a podkapitola 2.4, ve které je definována tvorba Věry Chytilové v období české Nové vlny, během které vznikla její nejvýznačnější díla. Na základě teoretické a praktické části bakalářské práce jsou v závěrečné kapitole shrnuty dosažené poznatky. V této bakalářské práci je využita metoda analýzy primárních a sekundárních zdrojů, komparace tvorby jednotlivých autorů v dané historické etapě a dedukce odpovídajících závěrů. Při bádání bylo čerpáno pouze z pramenů odborné literatury a odborných periodik, nikoli z internetových zdrojů.

TEORETICKÁ ČÁST

1 VĚRA CHYTILOVÁ

Věra Chytilová je důležitou režisérkou v historii české kinematografie, která se rozhodla jít ve svých filmových dílech odlišnou cestou, než zaběhnuté konvence běžné kinematografie. Od filmu žádá dialog na téma, které je pro ni nějakým způsobem zásadní, což považuje za podstatu autorského filmu.¹ Kombinuje didaktismus s často odvážnými experimenty založených na montáži. Bez ohledu na chronologii a ilustrativní realismus zdůrazňuje symbolickou povahu obrazů stejně dobře jako vizuální a konceptuální překvapivost. Ovlivněna určitým rozsahem cinema-verité, především jejími ženskými zástupci a feministickou bojovností v jejich postojích, dosahuje vynikajícího uměleckého výsledku při spolupráci se svým manželem, kameramanem Jaroslavem Kučerou, zejména ve snímku Sedmikrásky. Chytilová se snaží nastolovat témata, klást otázky, vzbuzovat pochybnosti nad dogmaty, ale především žádá po recipientech interakci. Nezávisle na době vzniku vypovídá každý její film o subjektivním náhledu na svět a pojetí společnosti.²

„Svět bez klidu a harmonie, bolestně tápající i bezhlavě pádící v rytmu moderního věku – tak známe atmosféru děl Věry Chytilové.“,

říká o režisérce Pavel Melounek, český dramaturg, scénárista, režisér a herec. Chytilová podle něj touží po objektivitě charakterů, proto dosahuje ve svých dílech neobvykle pravdivých výpovědí. Zajímá se o rozpor mezi velikostí epochy, ve které žijeme a bariérami stojícími v cestě. Do středu svého zájmu obvykle umísťuje kladného hrdinu, byť chybujícího, který však nachází sebe sama v čestném postoji ke světu. Chytilová tak vytyčuje své morální modely.³

¹ CEISLAR, J. Rozhovor s Věrou Chytilovou. *Film a Doba*, 2001, roč. 47, č. 1, s 16 – 22.

² THOMAS, N., J. VINSON a S. COOK. *International dictionary of films and filmmakers*. 2nd ed. Chicago: St. James Press, c1990-1994, 5 v. Str. 143 – 144. ISBN 15586204195.

³ MELOUNEK, P. *Necenzurovaná zpráva o českém filmu: nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie*. Vyd. 1. V Praze: Artes Liberales, 2010, 268 s., [8] s. barev. obr. příl. Str. 11 - 12. ISBN 9788090474512.

2 TVORBA VĚRY CHYTILOVÉ DLE VYBRANÝCH HISTORICKÝCH ETAP

2.1 Stručná charakteristika české kinematografie do 60. let 20. století

Film je elementárním příkladem toho, jak je vznik umění bezprostředně spojen s dobou a s jejími sociálně ekonomickými podmínkami.⁴ Počátky české kinematografie jsou spjaty s érou němého filmu a první kinematografická představení mají charakter jarmareční atrakce.⁵ První české hrané filmy produkuje Jan Kříženecký na konci 90. let 19. století, kdy z Paříže roku 1898 přiváží kameru bratří Lumiérů a začíná s ní natáčet běžné výjevy ze života – hasiče manipulující se stříkačkou či pány v cylindrech.⁶ Svou činnost oficiálně zahajuje při příležitosti Výstavy architektury a inženýrství ve stejném roce.⁷ Při srovnání s původními francouzskými snímky, které Kříženecký promítal spolu s vlastními filmy, konstatovala kritika, že provedení původních obrazů v ničem nestojí za francouzskými vzory, jimž směle může svou čistotou a plastičností konkurovat.⁸ Záhy Kříženecký pro zvýšení návštěvnosti a dodání nových kinematografických impulsů najímá tehdejšího populárního baviče Josefa Švába Malostranského a natáčí s ním frašky *Smích a Pláč* (1898), *Dostaveníčko ve mlýnici* (1898), *Výstavní párkař* (1898) a *Lepič plakátů* (1898). Podle Škvoreckého si snímek *Smích a Pláč* připisuje světové prvenství v použití detailního záběru.⁹ Na našem území je v tomto období kinematografie spojená s rozmachem pojmu, který označujeme jako popkultura – cílem filmu je především přilákat publikum do kin a promítacích sálů a rozveselit jej.¹⁰ Od roku 1908 má

⁴ BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie I. Němý film 1896 – 1930, Část 1. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1979, str. 11. ISBN 17-038-79

⁵ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 11. ISBN 8085839547.

⁶ ŠKVORECKÝ, J. Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu. V Praze: Horizont, 1991, str. 15 – 16. ISBN 807012055x.

⁷ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 12. ISBN 8085839547.

⁸ BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie I. Němý film 1896 – 1930, Část 1. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1979, str. 20. ISBN 17-038-79

⁹ ŠKVORECKÝ, J. Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu. V Praze: Horizont, 1991, str. 15 – 16. ISBN 807012055x.

¹⁰ ŠKVORECKÝ, J. Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu. V Praze: Horizont, 1991, str. 15 – 16. ISBN 807012055x.

Český film třicátých let se vyvíjí v úzké dialektické závislosti na současném divadle a na současné literatuře, z nichž na jedné straně přijímá a které na druhé straně ovlivňuje. Jeho společenská a umělecká úroveň je v přímé úměře k úrovni těchto uměleckých oborů.¹⁷ Český filmový průmysl je propojen s německy hovořícími zeměmi, proto se filmy často zvučí v české i německé verzi, právě tak i *Erotikon*, který byl dodatečně ozvučen v roce 1933. V této historické etapě nacházíme i snímky se sociální výpovědí, jakožto i nejvýznamnější filmové dílo režiséra, herce a scénáristy Hugo Haase *Bílá nemoc* (1937), adaptaci Čapkovy divadelní hry, které zůstává nejsilnějším varováním před nebezpečím fašismu. Sociální výpověď nacházíme také v psychologickém dramatu *Ze soboty na neděli* (1931), který propojuje poetické vidění všedního pražského života s realismem nebo v díle Martina Friče *Anton střelec ostrostřelec* (1932), kde pozorujeme kromě sociálního kontextu i kontext protiválečný.¹⁸ Podle Bartošky je ale českému filmu vytýkána apolitičnost s nespornými reakčními prvky, která pramení z příčiny nedostatku peněz. Devízou producentů a tvůrců v této době je: „čím více vzdálí myšlenkovou náplň svých filmů ostrým dobovým otázkám, tím budou lákavější pro měšťácké publikum a tím dosáhnou většího obchodního úspěchu“. Na konci třicátých let český film splňuje základní podmínku tvorby, která si klade nárok na označení umělecká a kulturní: svými díly, poprvé ve své historii, zasahuje všechny vrstvy a třídy národa.¹⁹

Po mnichovském diktátu a postoupení pohraničního území obývaného Němci Německu v roce 1938, kdy začíná faktická okupace a česká kinematografie se stává součástí rozhodovacího a plánovacího procesu Německa, se točí odlehčené, nenáročné komedie a veselohry.²⁰ Říšský ministr propagandy dr. Joseph Goebbels se hned při nástupu k moci jmenuje nejvášnivějším milovníkem filmu, který považuje za „nejmodernější a nejrozsáhlejší

¹⁷ BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945. Část 1. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1982, str. 21. ISBN 17-129-82

¹⁸ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 23. ISBN 8085839547.

¹⁹ BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945. Část 1. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1982, str. 21. ISBN 17-129-82

²⁰ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 45 - 46. ISBN 8085839547.

prostředek pro vliv na dav“²¹. Diváci hledají v biogramech rozptýlení, které jim přináší např. komedie *Kristián* (1939), *Katakomy* (1940) nebo *Cesta do hlubin študákovy duše* (1939). Režisér Martin Frič divákům předkládá nový žánr, bláznivou komedii, který je přijat s velkým nadšením, především v podobě filmů *Eva tropí hlouposti* (1939) či *Hotel Modrá hvězda* (1941). Vlasteneckou tematiku reprezentují snímky, které jsou adaptacemi děl českých klasiků. Patří k nim filmy *Babička* (1940, režie František Čáp, výrobce Miloš Havel), *Muzikantská Liduška* (1940, režie Martin Frič), *Advokát chudých* (1941, režie Vladimír Slavínský), nebo *Paličova Dcera* (1941, režie Vladimír Borský). V posledních protektorátních měsících, kdy je již zřejmé, že stávající situace nebude mít dlouhého trvání, je rozpracováno několik projektů s cílem reorganizace kinematografie po skončení války, a tak probíhá intenzivní práce na modelu poválečného zestátnění české kinematografie. Cílem je vybudovat soběstačný filmový průmysl zaručující vysoký kinematografický standard. Prezident Edvard Beneš podepisuje dne 11. srpna 1945 dekret, jež nabývá účinnosti 28. srpna 1945, a který českou filmovou scénu – provoz filmových ateliérů, výrobu, laboratorní zpracování, půjčování a veřejné promítání filmů – zestátnuje. Kinematografie se stává prvním zestátněným odvětvím hospodářství v poválečné historii naší země. Součástí restrukturalizace české kinematografie je i ustavení profesních institucí, a to filmová škola. Při Akademii múzických umění v Praze vzniká v roce 1946 samostatný obor Filmová akademie múzických umění, který dnes známe jako FAMU.²² V poválečné střední a východní Evropě se začínají uplatňovat centrální pětileté plány sovětského typu, tehdejší Československo se k nim připojuje v roce 1949. Do té doby započal v Československu přechod k plánování v roce 1946 tzv. budovatelským programem Gottwaldovy vlády. Plánem kinofikace a plánem výroby celovečerních filmů se k němu hlásí i československá kinematografie. Lubomír Linhart, český filmový historik, teoretik fotografie, publicista a kritik, ohlašuje dvacet osm celovečerních filmů na rok 1947 a třicet šest na rok 1948. Ve skutečnosti vzniká dvacet snímků v každém z uvedených roků.²³

²¹ BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945. Část 2. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1982, str. 132. ISBN 17-129-82

²² BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 88 - 89. ISBN 8085839547.

²³ LINHART, L. „Festival – zhodnocení jednoroční filmové práce. Dvouletý budovatelský plán rozkvětu republiky a československého filmu“; Filmová práce 2, 1946, č. 32, s. 1.

Po únorovém komunistickém puči v roce 1948 přeměna politického klimatu bere za své a kinematografie se stává, dle vládního nařízení z dubna roku 1948, služkou ideologie s nařízením zpracovávat filmová témata předepsaným způsobem. Filmová společnost je nucena rezignovat na tvůrčí svobodu. Nejvýznamnější tvůrci padesátých let však předvádí kombinaci realistického pohledu a svébytné filmové tvorby. Patří mezi ně i Bořivoj Zeman a jeho díla *Pyšná princezna* (1952), *Dovolená s Andělem* (1952), *Anděl na horách* (1955), *Byl jednou jeden král* (1954), dále Otakar Vávra, který vstoupil do nové éry tradičně – adaptací Čapkova románu *Krakatit* (1948) a v neposlední řadě i Martin Frič a jeho bohatě subvencovaný historický projekt *Císařův pekař a Pekařův císař* (1951),²⁴ který přivádí budoucí režisérku Věru Chytilovou v její první kontakt s filmovým prostředím, a to v podobě herecké role komorné.²⁵

2.2 Věra Chytilová v období do 60. let 20. století

Věra Chytilová v této životní etapě bydlí s přítelkyní v podnájmu na Rokosce,²⁶ žije se jako technická kreslířka²⁷ a v polední přestávce se zastavuje v práci u své spolubydlící, která pracuje jako účetní v Textilní tvorbě. Podnik sídlil v ulici 28. Října. Nutno podotknout, že to pro ni jsou osudové okamžiky, bez nichž by se možná nikdy nestala režisérkou. V budově Textilní tvorby se nachází i sklady kostýmů. Na přelomu let 1949 a 1950 se zde Chytilová potkává s odpovědnými činiteli, kteří vybírají kostýmy na nadcházející Pražské veletrhy, což jí umožňuje proniknout do světa modelingu, ze kterého později autorsky čerpá.²⁸

Roku 1951 jí scenárista Jiří Brdečka nabízí drobnou roli ve Fričově filmu *Císařův pekař a Pekařův císař*²⁹ a tím i první zkušenost s filmovým světem včetně známostí s řadou zajímavých, mnohdy výjimečných lidí, především umělců. Další sociální kapitál získává

²⁴ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 88 - 89. ISBN 8085839547.

²⁵ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 54. ISBN 978-80-7388-253-2

²⁶ Tamtéž, str. 34 - 37.

²⁷ ŠTOLL, Mart In. Český film: režiséři - dokumentaristé. Vyd. 1. Praha: Libri, 2009, str. 212. ISBN 8072774174.

²⁸ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 54. ISBN 978-80-7388-253-2

²⁹ ŠTOLL, M. Český film: režiséři - dokumentaristé. Vyd. 1. Praha: Libri, 2009, str. 212. ISBN 8072774174.

sňatkem s fotografem Karlem Ludwigem. Když poté začíná pracovat na Barrandově jako klapka, pohybuje se již mezi uměleckou smetánkou. Manželství trvá tři roky. Ve sféře kinematografie se uplatňuje na různých pozicích, nakonec jako asistent režie. Ve svých sedmadvaceti letech v roce 1957 nastupuje na popud herce Miloše Kopeckého, tehdejšího partnera, jako studentka prvního ročníku na Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických umění.³⁰ Všichni tvůrci, včetně Chytilové, znali italský neorealismus, polskou školu a francouzskou novou vlnu a všichni do určité míry cítili vliv *direct cinema*.³¹ Mezi nejvýznamnější filmové prvotiny Chytilové, které vytváří na FAMU, bezesporu patří *Zelená ulice* či *Kočičina*. Jejím absolventským snímkem je krátkometrážní film *Strop*, kterým Chytilová vstupuje do éry české Nové vlny. Coby další školní cvičení na FAMU vzniká jedna z filmových prvotin Chytilové, krátkometrážní dokument *Zelená ulice* (1960), který vypráví příběh o přípravách a cestách nákladního vlaku. Chytilová vyrůstala v železničním prostředí, a proto zvolila stejné téma i jako námět pro jeden ze svých prvních snímků. Stopáž černobílého snímku činí osm minut a z hlediska klasifikace žánru se pohybuje na pomezí hraného a dokumentárního filmu, který zachycuje přípravy k cestě a poté samotnou cestu těžkotonážního vlaku; pokyn vedení zní: vlak nesmí nikde zastavit! Nicméně vlaková souprava s ohledem na vodorovné návěstidlo zastavit musí. Další komplikace spočívá v následném rozjezdu vlaku. Těmito skutečnostmi dala Chytilová snímku dynamiku, akci a napětí, tudíž i příběh. Filmové dialogy jsou nahrávány dodatečně, což evokuje dílo hrané. Režisérka používá voiceoverů: tlampač divákovi sděluje informace o cílové destinaci vlaku, o jeho hmotnosti a jeho druhu. Většinu informací získává divák z obrazu. Ve snímku jsou často zabírány detaily tváří herců, které jsou zajímavě nasvícené. Detaily se často střídají s ruční kamerou, postupně s navyšující se stopáží snímku nabírá stříh na rychlosti, Chytilová tím vytváří napětí korespondující s dějem, současně i se zvolenou hudbou. Snímek *Zelená ulice* nastiňuje umělecké vlohy a talent nastupující režisérky.

Do éry české Nové vlny se Chytilová zapisuje svým absolventským filmem *Strop* (1961). Cesta k jeho zhotovení není jednoduchá, obtíže začínají již se scénářem, který profesor

³⁰ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. *Věra Chytilová zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 88 - 90. ISBN 978- 80-7388-253-2

³¹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007. Str. 477. ISBN 978-80-7331-091-2.

dramaturgie František Daniel neschvaluje. Z jeho hlediska málo vypovídá o povaze a charakteru mladého socialistického člověka a vadí mu i celková koncepce scénáře, který není postaven na půdorysu klasického dramatu (s expozicí, kolizí, krizí, peripetií a katastrofou), ale spíš jako sled scén a událostí. Scénář byl přepracován Pavlem Juráčkem k obrazu Františka Daniela, výsledná verze byla komisí schválena. Při samotném natáčení se však Chytilová vrátila k původnímu scénáři.³²

Snímek *Strop* konfrontuje život manekýnky s vysokoškolským prostředím, které opustila. Hrdinka pochybuje o dosavadním způsobu života, který zároveň nedokáže opustit.³³ Pomineme-li melodramatičnost příběhu, forma tohoto debutu, způsob existence obsahu, ohromovala svou 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 klimatem své doby, ale i o revolucionizujícím se filmovém myšlení. Chytilová tu s mladým kameramanem Jaromírem Šofrem realizovala svou představu o filmu jako audiovizuálním systémem, v němž se zvýšená autenticita vizuální a zvukové roviny dobře zasubuje 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.³⁴ Schématická moralita sice zůstala, režisérka jí ale ulomila hrot tím, že důraz položila na formu. Jedná se o první formalistický film *Nové vlny*, nepočítáme-li Vláčilovu *Holubici* (1960), zaštitěný mírovou symbolikou. Chytilová později prohlásila, že krása je prostředek, nikoli cíl, ale hned taky dodala, že pokud na tohle zapomeneme, můžeme říct: „když formalismus, tak krásný“.³⁵

³² CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 94. ISBN 978-80-7388-253-2

³³ PTÁČEK, L. Panorama českého filmu. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80 -85839-54-7

³⁴ KOPANĚVA, G. Věra Chytilová mezi námi: sborník textů k životnímu jubileu. Vyd. 3. Česká Lípa: Nostalghia.cz, 2006, str. 10. ISBN 9788090367814.

³⁵ ŠKVORECKÝ, J. Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991, str. 112. ISBN 80-7012-055-X

„Když jsme studovali v 50. a počátkem 60. let FAMU, byly nám jako vzor předkládány stupidní a lživé schématické filmy socialistických kinematografií,“ vzpomíná Miloš Forman. „Nová vlna vznikla také částečně z odporu k těmto filmům... Vstupovali jsme do tvorby doslova s potřebou zobrazovat pravdu, a tak Schromovy dokumenty, Chytilové *Strop* anebo můj *Konkurs* fascinovaly tím, že se na plátno vrátili normální lidské obličeje a osudy.“³⁶

2.3 Stručná charakteristika české kinematografie v období české Nové vlny

„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.“³⁷

Nová vlna vzniká ve Francii spolu s generací filmařů narozených v éře zvukového filmu znalých filmové kultury a filmového dědictví. Signalizuje zcela nový přístup ke zhotovování filmových snímků. Pojem „nová vlna“ se rodí roku 1958, kdy Francois Giroud ve svém článku L'Express tímto termínem odkazuje k novému a mladému duchu, který o sobě ve francouzském filmu dává znát.³⁸ Autoři, jako Francois Truffaut, se věnují abstraktnějším tématům, kombinování žánrů. Jean-Luc Godard, označován za jednoho z nejpřemýšlivějších a nejnovativnějších členů generace Nové vlny, ignoruje zavedené narativní konvence a pracuje v několika rovinách současně. Postupem času upouští od fiktivní narace a začíná se věnovat formě eseje. Koncem šedesátých let svým přístupem ovlivňuje celosvětovou filmařskou společnost, podle Jamese Monaca „nastoluje přímou komunikaci s divákem, konvence žánrů využívá pro vlastní potřeby a vyhýbá se rozptylování dobře udělaným, pohlcujícím dramatickým prožitkem“.³⁹ Celkově si Godard dává záležet, aby vystupoval jako

³⁶ SEDLÁČEK, Jaroslav. Rozmarná léta českého filmu: 1989-1998. 1. vyd. V Praze: Albatros Media, 2012, 191 s. Edice České televize. ISBN 978-80-7404-081-8.

³⁷ KOPANĚVA, G. Věra Chytilová mezi námi: sborník textů k životnímu jubileu. Vyd. 3. Česká Lípa: Nostalghia.cz, 2006, str. 9. ISBN 9788090367814.

³⁸ MONACO, J. Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2001, str. 5. ISBN 8085883899.

³⁹ MONACO, J. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, str. 314 - 317. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

„nejvzpornější“ režisér francouzské nové vlny. Snímky *Vojáček* (*Le petit soldat*, 1960), *Žena je žena* (*Une femme est une femme*, 1961) či *Karabiniéři* (*Les carabiniers*, 1963) revoltuje proti filmovým konvencím.⁴⁰

Česká Nová vlna se formuje v době tvorby socialistického realismu počátkem 60. let v důsledku liberalizace socialistického režimu jako výrazné umělecké hnutí, které dodnes představuje nepřekonaný vrchol české filmové tvorby, získává mezinárodní ceny, dokonce Oscary. Ačkoli v některých zemích sovětského bloku nové české filmy neschvalovali, jinde snímky dosahovaly téměř stejně významného vlivu jako francouzská nová vlna.⁴¹ Generace nadaných režisérů, kameramanů, scénáristů a dalších technických spolupracovníků, kteří již prošli studiem na FAMU, je inspirována rozkvětem filmového umění v Evropě, společenská angažovanost vybraných filmů tvoří i postavení mimoumělecké. Metafora vlny je příznačná pro její postupný nástup. Existence české Nové vlny je podmíněna tehdejšími událostmi politického uvolňování, které probíhá od počátku 60. let, a následným počátkem normalizace. Změna společenského klimatu umožňuje vyslovit otevřenější názory, stranické plánování umožňuje vznik většího počtu filmů než v padesátých letech, z čehož vyplývá i větší počet debutů mladých filmařů. O uvedení každého otevřenějšího díla musí být přesto sváděn těžký boj.⁴² James Monako ve své knize *Jak číst film* říká, že „...česká nová vlna prošla nejvýznamnějším vývojem ve východní Evropě, neočekávaně nakrátko rozkvetla a rozvinula živý humanistický realismus, prodchnutý humorem a úctou ke svým subjektům, který byl děsivě ukončen sovětskou invazí v r. 1968 a následným návratem ke stalinismu“.⁴³

Jelikož se příslušníci české Nové vlny odmítají organizovat a vyprofilovat se v uvědomělé hnutí či se prezentovat společným manifestem nebo autorským rukopisem, jako jednotlivé směry umělecké avantgardy, nejsou známé žádné oficiální seznamy jmen autorů řadících se do tohoto bloku. Novou vlnu však vymezují společné prvky a znaky určité rodinné

⁴⁰ KUPŠČ, J. *Malé dějiny filmu: ilustrovaný průvodce světovou kinematografií od počátků po současnost*. Vyd. 1. Praha: Cinemax, 1999, str. 157. ISBN 80-85933-33-0.

⁴¹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007. Str. 477. ISBN 978-80-7331-091-2.

⁴² PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, str. 133. ISBN 80-85839-54-7

⁴³ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, děj In y, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, str. 334. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

podobnosti, podle kterých do ní některé autory řadíme.⁴⁴ Pod vedením Otakara Vávry se na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v ročníku režie 1957 – 1962 sešli Evald Schrom, Pavel Juráček, Jan Němec, Jiří Menzel, Jan Schmidt a Věra Chytilová, kteří ke studiu přicházejí se zkušenostmi z pracovní či životní praxe a představují základní sestavu české Nové vlny.⁴⁵ Druhé křídlo tvoří Miloš Forman, Jaroslav Papoušek a Ivan Passer, volně k nim dále můžeme přiřadit Antonína Mášu, Hynka Bočánka, Drahomíru Vihanovou a Zdeňka Sirového.

Generace nové vlny, jak již bylo zmíněno výše, je inspirována mocným proudem ze zahraničí, především francouzskou novou vlnou, italským neorealismem, anglickým free-cinema a progresivní tendencí v sovětském filmu. Přímá kritika společenského systému není možná, autoři se soustředí na hlubší problémy lidské existence. Tvůrci české Nové vlny oba základní proudy, cinema-verité a novou vlnu, sjednocují. Nová vlna osvobozuje subjekt vypravěče a rozbíjí filmovou koncepci vpádem osobních prvků. Na povrch vystupují otázky o smyslu života a povaze lidské duše. Naopak směr cinema-verité je orientován spíše sociologicky a jeho hlavní inspirací se stávají prvky dokumentu. Tento směr v komediálně groteskním pohledu preferovali Forman, Passer a Papoušek. Jejich filmy se převážně soustředí na jednotlivce, vynechávají širší společenský rámec, hrdinové těchto filmů se nezabývají politikou ani společenským děním. Širší společenský kontext se pak snaží zachytit režiséři Schrom, Máša, Bočan Sirový či Juráček. Někdy vážně, někdy se zdánlivě komediálním nadhledem se vyjadřují ke konkrétním společenským problémům. Jejich hrdinové se často nedobrovolně ocitají v situacích, kdy jsou donuceni se společensky angažovat. Menzel, jeden z předních představitelů české Nové vlny o tomto období říká, že uvolněním režimu se současně uvolnilo i obrovské množství energie, která se promítla nejen do filmu, nýbrž i do divadelních her a literatury. Tvůrci začali vnímat evropskou a světovou tvorbu, což je inspirovalo k novým myšlenkám a nápadům a především nechtěli natáčet stejné filmy, které tou dobou vznikaly v Barrandovských ateliérech za pomoci těžké zvukové kamerové techniky, kulis a složitého svícení. Každý z členů mladé generace natáčí jiný druh filmu, a to podle svého tak, jak nejlépe umí. V poměrně krátkém časovém úseku vzniká v tehdejší Československu několik kvalitních filmů, kterým se dostává i zahraničního uznání. Filmaři Nové vlny uplatňují experimentální postupy inspirované avantgardou a dokumentární tvorbou. Používají ruční kameru, barevné

⁴⁴ PTÁČEK, L. Panorama českého filmu. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, str. 134 - 138. ISBN 80-85839-54-7

⁴⁵ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 94. ISBN 978-80-7388-253-2

filtry, objektivy deformující klasickou perspektivu, snímání ob jedno políčko, zpomalené a zrychlené záběry, časosběrné záběry, podobně experimentální jsou i kostýmy a dekorace.⁴⁶

2.4 Věra Chytilová v období české Nové vlny

Chytilová nejvýrazněji z celé Nové vlny balancuje mezi postupy novátorské zobrazovací metody cinema-verité a francouzské nové vlny. Zaobírá se otázkou postavení ženy ve společnosti včetně hledání ženské identity, s čímž spojuje kritiku společnosti. Její díla bývají srovnávána a přirovnávána k dílům francouzsky Agnes Vardové.⁴⁷

Po absolvování FAMU míří Věra Chytilová do studia dokumentárního filmu, s sebou nese námět na snímek *Pytel blech* (1962). Cílem snímku je zaznamenat mladé lidi a jejich aktuální starosti, radosti a problémy. Na ministerstvu lehkého průmyslu Chytilovou informují, že komplikace se zmíněnou generací vyvstává v Náchodě, kde je vysoká zaměstnanost žen ve fabrikách a zároveň nedostatek zájmu mužů setrávat v této lokalitě. Režisérka se na týden stěhuje do učňovského internátu v Bělovsi, aby lépe porozuměla tamnímu prostředí a jeho osazenstvu, a počíná dokumentovat prostředí a vztahy mezi učnicemi, o čemž později vypráví: „Koncepce snímku byla ta, že do kolektivu přichází nová holka a všichni ji oslovují do kamery; bylo to nešikovné, ale když jsem si to zvolila, musela jsem to dodržet“.⁴⁸

Podle Škvoreckého je podstata snímku o střetu pracovní morálky se základními potřebami šestnáctiletých děvčat, jež je silně aranžovaný, přičemž bezprostředního dojmu Chytilová dosahuje improvizací daného dialogu.⁴⁹ Snímek tak koresponduje spíše s filmy Miloše Formana. Do filmu jsou obsazeni neherci, což je pro Novou vlnu typické, kamera snímá realitu, neherci v pozicích vedoucích jsou vyobrazení nelichotivě; ti s politickým vlivem se proti uvedení filmu protestují. Podle Jaromíra Šofra trvala režisérka na kontaktním,

⁴⁶ PTÁČEK, L. Panorama českého filmu. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7

⁴⁷ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 140. ISBN 8085839547

⁴⁸ CHYTILOVÁ, V. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 120 - 121. ISBN 978-80-7388-253-2

⁴⁹ ŠKVORECKÝ, J. Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991, str. 112. ISBN 80-7012-055-X

synchronním snímání zvuku. V podmínkách tehdejší zaostalosti si to vyžádalo natáčet na kameru sice zvukovou, ale velice těžkou, statickou, která neměla reflexní průhled. Chytilová tedy musí opustit od záměru natáčet na ruční kameru, film tak vyznívá zcela jinak, než její předchozí film.⁵⁰ Podle Chytilové navíc kamera zcela synchronní nebyla, během postprodukce musela stříhačka lepit k odpovídajícímu záběru odpovídající zvuk. Snímek *Pytel blech* získává ocenění na benátském festivalu dokumentárních filmů, Chytilová to přisuzuje inovaci z hlediska zvukového a obrazového pojetí.⁵¹

Scénář k celovečernímu debutu *O něčem jiném* (1963) byl dle režisérčiných slov „léžák“. Snímek vychází z dokumentárního pohledu cinema-verité, podle Josefa Škvoreckého se však jedná o dva do sebe vložené filmy zachycující paralelně osudy dvou jedenatřicetiletých žen: ženy v domácnosti a světoznámé gymnastky Evy Bosákové. Žena v domácnosti obětuje svůj život dětem a teple rodinného krbu, aniž by realizovala své ambice, kdežto gymnastka Bosáková obětuje svůj rodinný život vytouženému vítězství na Olympijských hrách. Obě ženy se ocitají v krizi, zdánlivě odlišné osudy obou žen ústí v dojem marnosti nad marnost.⁵² Režisérka nediferencuje pozitivní a negativní postoj k životu. Krajnost životních situací obou žen si je zde prakticky roven. Téma neplnohodnotného života se ve tvorbě Chytilové objevuje již v krátkometrážních filmech a budeme se s ním setkávat i v době normalizace.⁵³

Přestože se tvůrci Nové vlny odmítli vyprofilovat v uvědomělé hnutí, *Perličky na dně* (1965) jsou označovány jako jejich umělecký manifest. Film vzniká na základě knižní předlohy Bohumila Hrabala, tvůrci mají díky ucelujícímu prvku stylů Hrabalových povídek možnost vyjádřit svůj jednotlivý režisérský individualismus.⁵⁴ Pokyn ke zpracování látky vzešel od tvůrčích skupin sídlících na Barrandově, které je v té době zajišťují produkčně i

⁵⁰ ŠOFR, J. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 122. ISBN 978-80-7388-253-2

⁵¹ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 122 - 123. ISBN 978-80-7388-253-2

⁵² ŠKVORECKÝ, J. Všichni ti bystří mladí muži a ženy. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991, str. 114. ISBN 80-7012-055-X

⁵³ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 140. ISBN 8085839547.

⁵⁴ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 138. ISBN 8085839547.

dramaturgicky. Skupina režisérů (Věra Chytilová, Jiří Menzel, Evald Schrom, Jan Němec, Jaromil Jireš) si rozdělují povídky a režírují je autonomně, pro zachování jednotné koncepce se však shodují, že celý snímek bude natočen jedním kameramanem, novopečeným manželem Věry Chytilové, Jaroslavem Kučerou. V roli švenkra mu sekunduje Miroslav Ondříček. Chytilová volí povídku *Automat Svět*, která vypráví příběh z hospodského prostředí, která staví do kontrastu smrt prodavačky, bujarou svatbu odehrávající se v exteriéru a vyprávění mladého muže o svém žalu z nešťastné lásky. Svéráznost Hrabalových postav také nastoluje nelehký úkol obsadit do rolí vhodné herce. Natáčí se na lokaci ve skutečném automatu Svět v Libni s reálným personálem, hosty i se skutečným lékařem. Závěr snímku, který má stopáž téměř dvacet tři minut, je silně stylizovaný, zobrazuje útěk postavy Vladimíra Boudníka s nevěstou, jejíž ženich je zadržen představiteli státní bezpečnosti, a která odmítá strávit svatební noc o samotě. V deštivé noci dvojice obvazuje mladé stromky cáry svatebních šatů nevěsty, načež Boudník strhává ženě korzet šatů a ta odhaluje svá ňadra. Formalismus, který zde Chytilová interpretovala, je v jejích dalších dílech stupňován. Natáčení probíhá těsně před porodem její dcery Terezy. Hudbu ke snímku *Perličky na dně* skládají skladatelé Jan Klusák a Jiří Šust. *Automat Svět* je první tvorbou Chytilové podle knižní předlohy.

Postup autorského experimentu volí Chytilová namísto *cinema-verité* ve filmu *Sedmikrásky* (1966), který se vyznačuje roztržštěnou stříhovou skladbou a výraznou obrazovou kompozicí kameramana Jaroslava Kučery. Forma a námět vyjadřují pocity doby, hlavní hrdinky filmu se rozhodnou, že ve „zkaženém světě budou také zkažené“ a jejich jednání v symbolické rovině vytváří satiricko-skeptický pohled na nápravu celé společnosti.⁵⁵ Podle Škvoreckého má v sobě feministka Chytilová cosi z provokující agresivnosti sufražetek a ke spolupráci na *Sedmikráskách* přiměla z tohoto hlediska její pravý opak, scénáristku Ester Krumbachovou.⁵⁶ Podle slov Chytilové měl být film „...bizarní komedií s odstíny satiry a sarkasmu vůči oběma hrdinkám“.⁵⁷ Škvorecký souhlasí s odpovídajícím pojmem bizarní komedie, ale poukazuje na otázku, zda je osten satiry skutečně namířen proti hlavním hrdinkám nebo jestli stíhá většinu mužských postav. Dále spekuluje o podobenství a ničivé síle nihilismu a nesmyslné provokaci.

⁵⁵ Tamtéž, str. 140.

⁵⁶ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991, str. 117. ISBN 80-7012-055-X

⁵⁷ CHYTILOVÁ, V. In Škvorecký, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991, str. 117. ISBN 80-7012-055-X

Verdiktem však shledává snímek jako báječný, bohatý, bravurně udělaný a nezbedný film.⁵⁸ Úvod filmu provází montáž četných kontrastů a komparací, explozí atomové pumy či tanky ničícími domy. Škvorecký má podezření, že tento velkolepý úvod je inspirován Jirešovým absolventským snímkem *Sál ztracených kroků* (1960), který je postaven na kontrastu krás mladé lásky a válečných hrůz, a že je přidán na poslední chvíli z důvodu očekávání kritiky.⁵⁹ Další část filmu divákovi představuje hlavní hrdinky, Marii a Marii, které jsou v každém směru, kromě vzhledu, naprosto zaměnitelné, sedící na plovárně a pohybující rukama jako roboti. Styl jejich dialogů vypadá následovně: „Nikdo nám nerozumí.“ „Nic neznáme.“ „Svět všechno kazí.“ „Jestli svět všechno zkazí, budeme také zkažené.“ A jsou. Škvorecký to vysvětluje jako pokrok procesu formální stylizace.⁶⁰ Autorky filmu chtěly *Sedmikráskami* zobrazit destrukci a její hranice, především jako alegorii tehdejší společnosti. Otevřeně tuto myšlenku sdělit nemohly a tak kritiku situace, režimu, zašifrovaly do scénáře. Hlavní postavy snímku jsou sice zkažená děvčata, ale žijí podle návodu, který vidí kolem sebe. Další snahou bylo vyjádřit skutečnost, že mnohé věci procházejí, pokud mají půvab. Chytilová říká, že člověk může spáchat i něco zločinného, ale pokud to má estetickou formu, odpustí se mu a podstatu věci už nikdo nezkoumá. Schvalovací orgány se měly domnívat, že snímek vyjadřuje pouze ztřeštěnost dvou dívek, které se baví na účet dalších lidí a neuvědomují si důsledky.⁶¹ Tato sdělení zamýšlely autorky vyjádřit formou výsostné filmové imaginace tak, aby z každého okénka čišela svoboda. Jejich snahou bylo vytvořit barevný film s promyšlenou skladbou barev a obrazů, jehož smysl a cíl nelze vyjádřit žádným jiným uměleckým prostředkem. Ve filmu se tak objevují nové obrazové pohledy a tvarosloví. Výrazné jsou ve snímku *Sedmikrásky* i kostýmy a rekvizity typizující hlavní postavy. Věnc Marie I. stojí v kontrastu k závoji Marie II. symbolizujíc současně zkaženost i nevinnost.⁶²

⁵⁸ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991, str. 117. ISBN 80-7012-055-X

⁵⁹ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991, str. 117. ISBN 80-7012-055-X

⁶⁰ Tamtéž, str. 118.

⁶¹ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. *Věra Chytilová zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 162 - 163. ISBN 978-80-7388-253-2

⁶² CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. *Věra Chytilová zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 164. ISBN 978-80-7388-253-2

Mezi lety 1965 – 1967 se vládní politika ve vztahu k filmu poněkud uvolnila. Během tohoto krátkého období čeští tvůrci nové vlny vytvořili několik nejpodněnějších snímků světové kinematografie. Sedmikrásky Věry Chytilové z roku 1966 jsou satirou na omezenost české společnosti. Chytilová využívá ke zvýšení surrealistického ladění barevných odstínů, několika rychlostí natáčení a rychlých prostřihů.⁶³ Po roce 1968 se objevuje první velké přehodnocení konceptu klasické kinematografie.⁶⁴

Zahraněční kritikou je snímek *Sedmikrásky* přijat velmi dobře, na rozdíl od složité cesty k ohlasům domácího publika. Internacionálním úspěchem bylo získání ocenění Velké ceny na Mezinárodním festivalu uměleckých filmů a filmů o umění v Bergamu (1967), Velká cena Svazu belgických filmových kritiků (1968) a Prix d'excellence na VI. Mezinárodní soutěži o technickou cenu UNIATEC (1968) v Bruselu. Na české scéně získal snímek Odměnu ČSF za kameru (1967) a cenu Trilobit za režii a kameru (1967).⁶⁵

S Ester Krumbachovou spolupracuje Chytilová i na vzniku dalšího snímku, *Ovoce stromů rajsých jíme* (1969), který patří mezi nejstylizovanější podobenství tehdejší doby. Režisérka v něm vytváří neosecesní variaci mýtů o vyhnání z ráje a pohybuje se na hraně srozumitelnosti v rovině příběhu, filozofického vyznění i složitosti předváděných emocí. Snímek řadíme mezi avantgardní filmy a to z důvodu formální výbojnosti včetně lyriky a vnitřního patosu.⁶⁶ Josef Škvorecký podotýká, že film uvedli a s patřičným nepochopením přijali v Cannes (1970), kdy móda české Nové vlny již opadla. „Je to kantovské opus v díle filozofky Věry: přesložitě dílo, vybudované na kostře crime-novel, záramované dramatickými citáty z druhé kapitoly Genese, o Bohu, jenž dogmaticky zakazuje lidem jíst ovoce ze stromu Poznání, a o Ďáblu, který je k tomu racionálně pobízí. Citáty jsou proměněny v kantátu, a celým filmem zřetelně prostupují

⁶³ PARKINSON, D. Film. České vyd. 1. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996, 162 s. Školní encyklopedie Oxford. Str. 63. ISBN 8071801739.

⁶⁴ Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Vyd. 1. Editor Petr Szczepanik. Praha: Herrmann & synové, 2004, str. 162. ISBN 978-80-244-3673-9

⁶⁵ LEHMAN, P. a W. LUHR. Thinking about movies: watching, questioning, enjoying. 2nd ed. Malden, MA: Blackwell, c2003, xviii, str.268. ISBN 063123358x.

⁶⁶ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 140 - 141. ISBN 8085839547.

velká hudební a velká barevná kompozice.“⁶⁷ Sama Chytilová tvrdí, že snímek přizpůsobila situaci jako jinotaj. Ovoce stromů rajských jíme je podle ní film o lásce, přátelství a zradě, demonstrováný na obvyklém manželském trojúhelníku. Muž a žena představují Adama a Evu, milence symbolizuje Had. Ester Krumbachová vložila do filmu skutečný příběh o vrahovi žen, který byl v té době publikován v tisku. Film provází myšlenka „nechtěj znát pravdu, jako ani já ji nechci znát.“⁶⁸ Ester Krumbachová dále charakterizuje parabolu tak, že „jejím smyslem je variabilní poloha pravdy a lži: zda je lépe požit ovoce a nést za to důsledky, anebo nepožit a být šťastný.“⁶⁹

2.5 Stručná charakteristika české kinematografie v období normalizace

Po XIV. zasedání KSČ v roce 1971 dochází k zavedení tvrdé cenzury a filmy Nové vlny jsou označeny za nežádoucí. Ve vedoucí funkci v Československém filmu se ocitá RSDr. Jiří Purš, který zásadním způsobem mění dramaturgii. Z hlediska počtu natočených filmů se jedná o plodné období, avšak jejich vznik je podmíněn ideologickou podporou režimu.⁷⁰ V sedmdesátých letech nastává dovršení organizačního uspořádání filmových klubů a činnost poradních sborů v okresech a krajích, včetně ustálení funkce poradního sboru v centru.⁷¹ Díky neústupnosti a tvrdohlavosti některých režisérů však vznikají, byť zřídka, i filmy vymykající se tomuto trendu. Patří sem filmy Věry Chytilové *Hra o jablko* (1976), *Panelstory aneb jak se rodí sídliště* (1979), *Kalamita* (1981), *Džusový román* (1984) Fera Feniče a *Prodavač Humoru* (1984) Jiřího Krejčíka.⁷²

⁶⁷ ŠKVORECKÝ, J. Všichni ti bystří mladí muži a ženy. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991, str. 119 - 120. ISBN 80-7012-055-X

⁶⁸ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 181. ISBN 978-80-7388-253-2

⁶⁹ KRUMBACHOVÁ, E. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 181. ISBN 978-80-7388-253-2

⁷⁰ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 140 - 141. ISBN 8085839547.

⁷¹ PRAŽAN, Emil. Česká filmová šedesátka: v historii a historkách. 1. vyd. Praha: Epoque, 2013, 143 s. ISBN 978-80-7425-174-0.

⁷² BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 140 - 141. ISBN 8085839547.

Na českou tvorbu této doby má velký vliv koprodukční tvorba francouzská a italská, v době normalizace světový a zejména holywoodský film není v našich zemích dostupný. Mnoho českých režisérů se angažuje jak ve filmovém, tak v televizním průmyslu, což se do mnoha děl projektuje. Z ideologického hlediska na český film působí probíhající normalizace a její politické tlaky. Po potlačení Pražského jara musí odejít z Barrandova někteří režiséři, zejména protagonisté Nové vlny, kteří svým podobenstvím přímo kritizují režim, či se jinak dotýkají podstaty režimní vůle (Krumbachová, Němec, Juráček, Forman, Passer, Papoušek, Schrom, Chytilová aj.). Režiséry, kteří zůstali, můžeme rozdělit do dvou proudů. Jedni si volí neutrální téma, druzí aktivně vyjadřují podporu normalizačnímu režimu.⁷³

Velké oblibě se těší ideologicky neutrální komedie a kriminální příběhy. Čas a prostor filmu je naznačen jen velmi letmo, děj se odehrává většinou v současnosti a je charakterizován především kostýmy a výpravou. Příběh má zcela nerealistické peripetie, často volně používá prvky sci-fi či pohádky, zápletky bývají převzaté z francouzských a italských frašek (záměna osob, rodin nepřející lásce, převleky, kouzelné prostředky apod. – ostatně hned roku 1971 natáčí Oldřich Lipský proslulou Labichovu frašku *Slaměný klobouk*). Například motiv dvojnickví uvedený do chodu geniálním vynálezem užívají hned dva filmy: Balíkův film *Slečna Golem* (1972) s Janou Brejchovou v hlavní roli, natočený podle námětu Josefa Nesvadby, a Vorlíčkova mnohem úspěšnější komedie *Pane, vy jste vdova!* (1970). Většina komedií oslovuje diváka již svým názvem, když se na něj obrací celou větou. Postupně se opět objevují protagonisté Nové vlny, kteří neodešli do emigrace a jimž je opět dovoleno natáčet. Ve druhé polovině sedmdesátých let se objevuje film Věry Chytilové *Hra o jablko* (1976), který je sice pojat v střízlivějším aranžmá, než její experimenty let šedesátých, přesto ale ve zdánlivě realistických kulisách pojednává o týchž problémech, jež usiluje zobrazit pomocí vysoce experimentální stylizace v období Nové vlny (*Sedmikrásky, Ovoce stromů rajských jíme*).⁷⁴

2.6 Věra Chytilová v období normalizace

Věra Chytilová se účastní dvou politických prověrek, které následují po invazi. Nechce se jich účastnit, ale je donucena, na jednu přichází pozdě a na druhé se s představenstvem

⁷³ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 158. ISBN 8085839547.

⁷⁴ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 157 - 160. ISBN 8085839547.

pohádá. Pro režisérku nato nastává šestiletý filmařský půst, během kterého příležitostně natáčí reklamy. Chytilová je hlídána, natáčí pod jménem Kučerová, ale pravda vychází najevo až po roce tvůrčí činnosti. Sama však tuto kapitolu svého života hodnotí jako dobu, kdy se do krátkého televizního spotu naučila vtěsnat základní myšlenku a pointu. Úspornost ve výrazu zužitkovala po roce 1989, kdy začala s prací na krátkých dokumentech.⁷⁵ Jedním z mála realizovaných projektů v této době je televizní film *Kamarádi* (1971) následovaný televizním dokumentem *Hrst vrásek* (1974) pojednávající o sociální pracovníci.⁷⁶ Věci se dávají do pohybu v roce 1976, kdy jí na Barrandově nabízejí látku ke zpracování, scénář Kristini Vlachové - *Hru o jablko*. Alibisticky, a to proto, aby je nemohla osočit, že jí brání pracovat.⁷⁷

Hra o jablko (1976) znamená zlom ve filmech let sedmdesátých. Využívá komediální prvky a formální postupy. Již sám název dává tušit obsah filmu, vztah mezi mužem a ženou, který je umístěn do porodnice. První minuty snímku šokují mužské osazenstvo publika, jedná se o takřka dokumentární záběry porodu, které podle Chytilové ukazují, oč v této hře skutečně jde – o odpovědnost vůči sobě, vůči druhému i vůči novému životu.⁷⁸ *Hra o jablko* je komedií pro ty, kteří ji takovou chtějí mít, pro další může být psychologickým dramatem. Primární otázkou filmu je, odkud kam je naše počínání ještě hrou a od kterého bodu už o hru nejde. Život není hra, kdy tedy nastupuje odpovědnost? Snímek má spád, obrazově je velice nápaditý a vhodně do něj zapadají zdánlivě dokumentární sekvence. Jan Malíř, asistent kamery, vnesl do filmu díky experimentování jiné pojetí světla, svícení jinou formou a poněkud neklidnější kameru. Symbolem naděje v závěru filmu je záběr hrdinky jedoucí vstříc slunci, jarním dnům a otevřené budoucnosti. Po nucené šestileté pauze je *Hra o jablko* důstojným návratem Chytilové na plátna kin.

Filmy *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979) a *Kalamita* (1981) jsou první snímky, na kterých pracuje Chytilová víceméně současně. Pilát je označuje za „dodatečné vedlejší

⁷⁵ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 188 - 190. ISBN 978-80-7388-253-2

⁷⁶ PARKINSON, D. Film. České vyd. 1. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996, 162 s. Školní encyklopedie Oxford. Str. 63. ISBN 8071801739.

⁷⁷ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 206. ISBN 978-80-7388-253-2

⁷⁸ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 170. ISBN 8085839547.

produkty“ dohadů Věry Chytilové s filmovými šéfy. Ztvárněné mezilidské vztahy jsou podobenstvím celé společnosti. *Panelstory* vypráví o spektru obyvatel budovaného sídliště, o kterých pojednává za účasti černého humoru a ironie. Oznamuje shodné poselství jako snímek *Sedmikrásky* – „...jsme takoví, protože svět je takový a když je svět nemorální, proč bychom my měli být morální.“ Panelové domy zasazené v betonovém prostředí jsou osidlovány chamtivými, sobeckými individui. V kontrastu stojí lidské příběhy stařenky, o kterou nikdo neprojevuje zájem, ztraceného staříka a malého kluka, který se vždy vyskytne tam, kde se něco děje.⁷⁹ Na scénáři spolupracuje Chytilová se spisovatelkou Evou Kačírkovou, která rozvádí osudy lidí žijících na jednom sídlišti v jednom domě, aniž se vzájemně znají. Autorky poukazují na osamění, nevěry, podvody, nekomunikaci a vzájemné nepochopení. Dalším motivem je chaos – sídliště, města, státu, světa. A dalším pak motiv vzniku a zrození. Přes výše uvedené potíže totiž cosi vzniká, dokončují se byty k nastěhování nových obyvatel domu, ve kterých se rodí děti, koloběh života se točí dál. Podle Chytilové myšlenka sídliště nebyla v prvopočátku špatná, vznikalo levné bydlení pro lidi, kteří si nemohli dovolit vlastní dům a zároveň se jim zabezpečilo jisté pohodlí a infrastruktura: školy a školky, střediska služeb, hřiště, parky a obchody. Zpočátku tato teze fungovala, ale v časech „rozvinutého socialismu“ již na tuto myšlenku nebylo plně navázáno, vždy něco chybělo, nebylo dokončeno. Zatímco lidé prožívají své soukromé životy, ztěžka se rodí nové dílo. Drama snímku spočívá v tom, že věci nejsou tak, jak mají být, Chytilová je vyjevuje, třeba i zesměšňuje, a klade je proti sobě.⁸⁰ *Panelstory* se odehrává za chodu jediného dne a je rozčleněn na epizody a jednotlivé příběhy, které jsou vzájemně propojené, dějová linka evokuje bezčasí a bezvýchodnost života jedinců. Tímto způsobem architektura sídliště odpovídá výstavbě filmového příběhu.⁸¹

Podle Ondřeje Slaniny, historika umění, filmaře a spisovatele, je snímek výjimečný v mnoha ohledech, není nudný a je aktuální. Pokud přehlédneme neustále opakovanou politiku, dostaneme se až k podstatě humanistického příběhu. *Panelstory* podle něj dále symbolizuje generační odcizení i odcizení mezi nejbližšími a představuje nejsocialističtější film české

⁷⁹ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 170. ISBN 8085839547

⁸⁰ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 246. ISBN 978-80-7388-253-2

⁸¹ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 171. ISBN 8085839547

kinematografie. Chytilová zde přesně podle svého naturelu nastavuje zrcadlo své době. Slanina netvrdí, že sledování tohoto filmu je příjemným zážitkem, ale že obsahuje cosi, co z něj činí dílo klasické.⁸²

V komparaci se snímkem *Panelstory* je film *Kalamita* humornější i komornější, děj se odehrává kolem zběhlého vysokoškoláka Jana Dostála, kterého herecky ztvárňuje Bolek Polívka. Původně hrdinný příběh o příslušnících VB přepracovala Chytilová k obrazu svému společně se scénáristou Josefem Šilhavým. Kalamity se tak nakonec ve filmu vyskytují horizontálně i vertikálně, navzájem se překrývají a propojují. Chytilová tím měla na mysli, že se postavy snímku nacházejí v jakési životní kalamitní situaci a současně je zasáhne i kalamita přírodní. Na svou dobu byl snímek pro diváky šok, i přes cenzurní zásahy zůstala ve filmu jasná myšlenka: v našem státě něco není v pořádku a záleží jen na nás, jak se k tomu postavíme.⁸³ Epizodicky vystavěný děj nabízí konflikty, konfrontace i nejrůznější situace a jejich řešení. Snímek má tempo a gradaci, divák v nepřetržitém napětí očekává, co přijde a co bude následovat. *Kalamita* je ve skutečnosti celospolečenskou alegorií.⁸⁴

Podle Melounka usiluje Chytilová o zachycení autentického prostředí ale i o humor, který dokáže obohatit „...zdánlivě jen soukromý pohled do nitra představitele dnešního mládí vrstevnatou dramatickou výstavbou, a film se tak stává metaforou“. V mezní situaci zavalení lavinou pak vrcholí myšlenková hodnota, kdy se Jan jako jediný rozhodne pomoci „svým“ cestujícím. „Chytilová ho zobrazila jako člověka, který vstupuje do světa, v němž nechybí pokrytectví, lhostejnost, nervozita, povrchnost, a který se rozhodne už nebýt manipulovatelný, stále k něčemu nečinně přihlížející, ale být užitečný sobě i druhým,“ říká Melounek.⁸⁵

Začátkem 80. let 20. století oslovuje Věru Chytilovou Jiří Brdečka s přáním zfilmovat jeho povídky *Faunovo příliš pozdní odpoledne*. Scénář filmu napsala režisérka spolu s Ester

⁸² SLANINA, Ondřej. *Slavná česká filmová klasika*. Praha: Charon media, 2013, 161 s. ISBN 978-80- 904975-1-1. Str. 99 – 100.

⁸³ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. *Věra Chytilová zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 246. ISBN 978-80-7388-253-2.

⁸⁴ Tamtéž, str. 234.

⁸⁵ MELOUNEK, Pavel. *Necenzurovaná zpráva o českém filmu: nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie*. Vyd. 1. V Praze: Artes Liberales, 2010, 268 s., [8] s. barev. obr. příl. ISBN 9788090474512. Str. 11 – 12.

Krumbachovou, jako kostýmní výtvarnice spolupracovala na snímku Tereza Kučerová, která říká, že Chytilové šlo o zachycení atmosféry tehdejší Prahy a přeneseně společnosti.⁸⁶ Původní dějová linka Brdečkovy povídky pojednávala pouze o osobnosti Fauna, jeho vnímání světa, způsobu života a lovu jedné dívky. Chytilová s Krumbachovou děj rozvíjejí. „Příběh filmu jsme postavily na tom, jak starý člověk touží po mladých, jak Faun loví ženské. Každý starý člověk obdivuje mládí, chlapi se tomu koří, touží po mladých milenkách, vrhají se na ně. Takový člověk už třeba má nějaké postavení a jeho obdiv směřuje spíš k hodnotným a drahým starožitnostem – ale i k mladému masíčku, k mladým holkám. A ty zase jeho choutkám a koníčkům nerozumějí, neumějí je ocenit. S Ester jsme si tohle křížení vychutnávaly. (...)“⁸⁷ Film *Faunovo velmi pozdní odpoledne* je točen v Krátkém filmu, problémy s cenzurou jsou na svou dobu minimální. O roli Fauna má zájem Miloš Kopecký, předpokládá, že ji i dostane, ale Chytilová nechce obsadit někoho, u koho je mužská suverenita očekávatelná a předvídatelná, proto volí Leoše Suchařípu, který je proti Kopeckému spíše literát, neherec. Překvapivé je obsazení Libuše Pospíšilové do role Faunovy nadřízené. Stejně tak nečekaný je i fakt, že nabídku na obsazení do role přijímá. Jan Malíř zužitkovává své zkušenosti a nápady, které Chytilová vítá, jako kameraman filmu. Například práci s cinemascopickým objektivem, který díky anamorfóze roztahuje obrázek. Režisérka si některé záběry dokonce natáčí sama, byť jsou neostré, jmenovitě scénu Fauna v koupelně. Premiéru má *Faunovo velmi pozdní odpoledne* v roce 1984.⁸⁸

Ve snímku *Vlčí bouda* (1986) se Chytilová zaměřuje na podobné myšlenky, jako v předcházejících snímcích. „Vlčí bouda je mládežnický film se silným ideovým podtextem zachycující snahu o únik z kurately, ze sevření,“ tvrdí režisérka. Lidské charaktery jsou tu zobrazeny prostřednictvím dětí.⁸⁹ Podle Luboše Ptáčka lze snímek chápat jako podobenství, jehož osou je volba – vybrat z kolektivu jedenácti dorostenců jednoho, který bude obětován. Proti skupině středoškoláků stojí demagogičtí mimozemšťané, nad nimiž se mládeži podaří

⁸⁶ KUČEROVÁ, T. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 298. ISBN 978-80-7388-253-2.

⁸⁷ CHYTILOVÁ, V. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 268. ISBN 978-80-7388-253-2.

⁸⁸ CHYTILOVÁ, V. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 277-281. ISBN 978-80-7388-253-2.

⁸⁹ PARKINSON, D. Film. České vyd. 1. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996, 162 s. Školní encyklopedie Oxford. Str. 88. ISBN 8071801739.

zvítězit jedině tehdy, když všechny kolektivně odmítnou hrát jejich hru. „Chytilová zde nepoužívá komiku tam, kde jindy podtrhuje vypjatost a patos scény dynamickou groteskní zkratkou, oscilací komického a vážného, a tato absence humoru ponechává příběh pouze v rovině schematického morálního apelu,“ říká též Ptáček.⁹⁰ Se scénářem oslovuje Chytilová jeho autorku Danielu Fisherovou, kameramanem volí Jaromíra Šofra, výtvarníkem se pro film *Vlčí bouda* stává Jiří Barta, architektem Ludvík Široký, kostýmní výtvarnicí Šárka Hejnová, hudebním skladatelem Michael Kocáb a střihačem Jiří Brožka. Režisérka se stará, aby se film nevymykal z její dosavadní tvorby, aby zapadal do kontextu tvorby dosavadní, nalézáme zde odkazy na filmy *Hra o jablko* i *Ovoce stromů rajských jíme*, včetně položené otázky, odkud kam se jedná o hru a kdy už jde o vážnou věc, třeba i o život?⁹¹

Další výtvarně výraznou podívanou režisérky Věry Chytilové je film *Kopytem sem, kopytem tam* (1988), který demonstruje urgentní morální problém, nákazu AIDS, na pozadí osudů lidí, kteří nenacházejí uplatnění ve svých oborech a provozují nejrůznější recese, srandičky a schválnosti druhým. Snímek je zajímavý osobitou poetikou představitelů divadla Sklep obsazených do hlavních rolí. Jedná se o Tomáše Hanáka, Davida Vávru a Milana Šteindlera.⁹² Chytilová snímkem předznamenává problém, který v plné síle vyvstává až o léta později. Upozorňuje na smrtelnou nemoc, která u nás do té doby nebyla diskutovaná, režisérka opět odhaluje aktuální problém ještě dřív, než sis jej společnost plně uvědomuje. Ve snímku nacházíme i několik narážek na instituce a poměry tehdejšího Československa, které unikají očím cenzorů. Podle Piláta leza za motto snímku považovat jednu z vět, jež tu zazní: Když jde do tuhého, všechno jde stranou.⁹³

⁹⁰ PTÁČEK, L. In BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 171. ISBN 8085839547.

⁹¹ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 297. ISBN 978-80-7388-253-2

⁹² BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 171. ISBN 8085839547.

⁹³ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 323. ISBN 978-80-7388-253-2.

2.7 Stručná charakteristika české kinematografie po roce 1990

Po změně komunistického režimu a nastolení režimu demokratického v roce 1989 dochází k přeměně znárodněné kinematografie, která umožňovala státu plnou kontrolu nad obsahem filmových děl. Na druhé straně však tento režim poskytoval loajálním tvůrcům finanční jistoty, jelikož výroba filmů a jejich počet byly strategicky plánovány. Transformace filmového průmyslu změnila situaci takřka do extrému, po dvouleté diskuzi o převratu nastalo období, kdy stát českou kinematografii téměř nepodporuje a produkce filmů je menší, než v mnoha dalších západních zemích. V devadesátých letech jsou dotace ze státní pokladny postupně nahrazeny financováním soukromých producentů, financováním z Fondu pro rozvoj české kinematografie a koprodukcí České televize, která podporuje tvorbu filmařů jak dramaturgicky a finančně, tak výhodným pronájmem kapacit. Nutno zmínit i zahraniční koprodukce, které mnohdy přinášejí vysoké procento investice do zhotovení snímku, příkladem lze uvést *Mission: Impossible* (1996), film částečně natáčený v Praze s vysokým budgetem a lákavým hereckým obsazením, kde česká strana zaujímá pozici slabšího partnera dodávajícího především levné exteriéry a komparzisty.

Největší filmový producent, filmové studio Barrandov, je zprivatizováno. Václav Marhoul, tehdejší generální ředitel, radikálně snižuje filmové aktivity tím, že se zaměřuje na komerčně výhodné projekty. Změna životního stylu přesto zapříčiňuje pokles divácké návštěvnosti kinematografů. Cena vstupenek se exponenciálně zvyšuje, kdežto spotřební elektronika se stává cenově dostupnou. Pro mnohé začíná být návštěva biografu i technicky nemožná, jelikož mnohé nevýnosné kinosály, zejména na venkovech, jsou zrušeny.⁹⁴ Od 1. ledna 2013 dochází již ve dvou státech, v České a ve Slovenské Republice, ve sféře kinematografie k hledání sebe sama. Toto období je vnímáno jako neuzavřená a neukončená doba s pocitem stálého očekávání.⁹⁵

⁹⁴ BILÍK, P. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, str. 197 - 198. ISBN 8085839547.

⁹⁵ LUKÉŠ, J. Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012). V Praze: Slovart, 2013, str. 251. ISBN 9788073917128.

2.8 Věra Chytilová v období po roce 1990

Chytilová po roce 1990 navazuje na morální linii svých předchozích filmů a jako jedna z prvních ostře kritizuje polistopadovou realitu. Podle Piláta je *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* (1992) do značné míry vizionářská komedie, předvídá mnoho událostí, ke kterým v budoucnu skutečně došlo. Vychází ze sledování jednání politiků a ze znalosti života lidí žijících na venkově.⁹⁶ Během natáčení je asistentem Chytilové byl Bohdan Sláma, který říká „...s odstupem času mám ten snímek rád, protože s nadsázkou, která mi sice není úplně blízká, odráží dobu, v níž vznikal. Má své kouzlo, je stále svůj a živý.“⁹⁷ Stejně jako v předchozích snímcích Chytilové je ve filmu skryta moralita. Režisérka ve scénách nastiňuje otázky nerovnosti a rasismu, masové otevírání nočních klubů, dojmy čerstvých zbohatlíků, vzájemné osočování lidí kvůli členství v KSČ i přemrštěný obdiv celebrit. Snímek vzkazuje, že peníze dokážou člověka pokřivit.⁹⁸

Film *Pasti, pasti, pastičky* (1998) jsou další moralitou v tvorbě Věry Chytilové, která zachycuje korupci, systém, který tají zjevné zločiny, mužskou agresi i ničení životního prostředí. Dále pak pojednává o mužském machismu, násilnictví, skony k nadřazenosti, postavení žen, o lidských charakterech a o moci peněz. Předlohou ke scénáři je reálný případ znásilněné ženy, která útočníky po spáchání trestného činu vykastovala. Režisérka usazuje příběh do širšího společenského kontextu a nastoluje otázku, zda je kastrace adekvátní prožitému utrpení a ponížení. Dagmar Bláhová, která měla ve filmu původně hrát hlavní ženskou roli a která ho pokládá za komedii, říká: „Je to mrazivý humor, ale to je právě styl Věry Chytilové. Ona nikdy nemá nic jednoduchého, v jejích filmech vždy stojí dva póly proti sobě.“⁹⁹ Podle Piláta chybí filmu komediální nadsázka, lehkost a vtipné dialogy. „Celé to téma, ona krutost, to je v pořádku, od Věry je záslužné, že na nešvary a zločiny upozorňuje. Když se ale moc vozíme po politikovi, když ono moralizování přeženeme, jdeme po člověku a ne po

⁹⁶ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 372 - 378. ISBN 978-80-7388-253-2.

⁹⁷ SLÁMA, B. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 379. ISBN 978-80-7388-253-2.

⁹⁸ CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 379 - 380. ISBN 978-80-7388-253-2.

⁹⁹ BLÁHOVÁ, D. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 425. ISBN 978-80-7388-253-2.

nešvarech, už to není moralita, ale útok.“ říká ke snímku Bolek Polívka.¹⁰⁰ Kameramanem filmu je Štěpán Kučera, střihačem Eva Kačírková. *Pasti, pasti, pastičky* získaly několik cen: Český lev 1998 za nejlepší herecký výkon ve vedlejší roli byl udělen Miroslavu Donutilovi, Zuzana Stivínová obdržela na festivalu Novoměstský hrnec smíchu 1998 cenu za nejlepší ženský herecký výkon; v roce 1998 získal snímek mimořádnou nestatutární cenu Elvíry Notarové na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách.

¹⁰⁰ POLÍVKA, B. In CHYTILOVÁ, V. a T. PILÁT. Věra Chytilová zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, str. 431. ISBN 978-80-7388-253-2.

3 FILMOVÉ VYPRÁVĚNÍ

3.1 Autorský film

Film není nutné pochopit intelektuálně, abychom ho mohli ocenit. Ve vnímání obrazu existují z fyziologického hlediska kulturní rozdíly. William Hudson provedl ve 20. letech výzkum, ve kterém se snažil zodpovědět otázku, zda jsou afričtí venkované schopni vnímat hloubku dvourozměrných obrazů stejným způsobem, jako Evropané. Jednoznačně zjistil, že nikoli. Výsledky v širokém sociologickém a kulturním aspektu byly jednotné, je možné z nich vydedukovat dva závěry: za prvé, že vizuální obraz dokáže vnímat a identifikovat každá normální lidská bytost; za druhé každý vizuální obraz je v různých kulturách interpretován odlišně a různě.¹⁰¹ Každá dějinná epocha však nastoluje nové objevy filmové řeči. Historici již ve 20. letech zastávali tezi, že tím, kdo je nejvíce odpovědným za výslednou podobu filmu, je režisér. Od poloviny 40. let se francouzští scénáristé a režiséři přeli, koho je možné označit za skutečného autora filmu. Podle Alexandra Astruca „píše filmař-autor svou kamerou jako spisovatel perem“. Tomu oponuje Francois Truffaut, když v eseji „Jistá tendence francouzského filmu“ tvrdí, že ten kdo tvoří, je scénárista, a že režisér pouze přidává účinkující obraz, čímž se stává pouze jakýmsi „inscenátorem“. Tento přístup akceptoval režiséry, kteří psali vlastní scénáře i dialogy. Dnešní doba filmu je nepřehledná, technicky složitá, zmatená a nutí autory snímků hledat otázky a téma tvorby ve svém nitru. Především musí tvůrce mapovat svoje dojmy, pocity a zkušenosti, neboť okolní realita je dnes těžko uchopitelná. Jakoby dnešní doba mohla nabízet světu autorský film ve své surové podstatě založený na faktu, že autor nemůže kopírovat realitu a snímek se tedy stává cestou k nitru filmového tvůrce, kterým vyjadřuje vidění okolního světa. Proto tolik záleží právě na osobnosti autora, na jeho zkušenostech a schopnosti sebereflexe. Aby mohla vzniknout díla s kvalitní výpovědní hodnotou, musí mít autor silnou osobnost a téma filmů hledat především u sebe. Autorský film je takový film, který nese téma, se kterým se jeho tvůrce může niterně ztotožnit, je mu blízký a hluboce se ho dotýká. Tehdy ke zpracování může přistoupit autorsky.¹⁰² Proto, v návaznosti na rozpor mezi názory Astrucovými a Truffautovými můžeme říct, že je dnes pošetilé porovnávat, zda se jedná či nejedná o autorský film podle toho, jestli jeho tvůrce napsal scénář i režíroval

¹⁰¹ MONACO, J. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, str. 148. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

¹⁰² THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2007. Str. 427 – 429. ISBN 978-80-7106-898-3.

film. Režiséři znají velmi dobře jednotlivé kinematografické postupy, individuální žánry, jelikož byly prověřeny léty praxe a zdá se, že je pro ně obtížné objevovat nové narativní metody, což působí, že pouze míchají jednotlivé filmařské žánry a postupy v závislosti na individuálním vnímání interního světa, jakoby nebylo dál co objevovat. Zásadní myšlenka určení míry autorského filmu je tedy spatřována v principu, zda ve snímku cítíme ryzí pohled a názor jediného člověka, nikoli pouze soustavu obrazů popisující děj dle zavedených konvencí (a kliše?). Podstatou kvalitního autorského filmu je skutečnost, že tvůrce vypráví příběh na základě osobních zkušeností, prožitků, emocí. Kvalitní autorský film se opírá o niternou výpověď autora, kterému je téma blízké, sám jej zažil či prožil. V dnešní době často vidáme díla, ve kterých se vyskytuje absence těchto prožitků, ve kterých autor obrazově vypráví o něčem, co ve své podstatě nezná, pouze na základě určité domněnky či povědomí o problematice věci. Na základě tohoto předpokladu pak vytváří vyprávění, které postrádá podstatu buď proto, že autor není upřímný sám k sobě, proto, že se autor z důvodu líbivosti u recipienta snaží vyobrazit sám sebe výběrem látky a téma intelektuálnější a sečtější, než ve skutečnosti je, nebo proto, že z umělého konstruktů nelze vyčíst konkrétního autora.¹⁰³

3.2 Autorský film Věry Chytilové

Autorské snímky Věry Chytilové můžeme označit tak, že jde ve své podstatě o její osobní vidění světa skládající se z jejích subjektivních pocitů spojených v jednu reflexi, ideu. Tvorbě Chytilové nečiní problém vlastní reflexe, nad tématy filmů má dostatek nadhledu, je dostatečně upřímná k sobě sama, což je v dílech zrcadleno, a především volí témata, se kterými má sama dostatek osobních zkušeností, o což se v naraci opírá. Její snímky jsou mimořádným výpovědním médiem proto, že podávají obrazovou formou svědectví o jejích dojmech, pocitech a postojích. Stejně tak Chytilová do svých snímků promítá své životní hodnoty. Filmová díla Věry Chytilové mají přínos pro českou kinematografii právě tím, že jejich výpovědní hodnota, autorský pohled na svět, přetrvala desítky let, dodnes a stále jsou platná. Všechny složky filmové narace, vedení herců, rozzáběrování, prostředí i téma, jsou silně ovlivněny jejich režisérem. A kromě samotné výpovědi nacházíme výrazný autorský rys režisérky Chytilové i v úhlu pohledu, a to doslova. Filmová řeč se skládá z individuálních záběrů, které jsou vymezeny pomocí velikosti záběrů, úhlů, pod kterým je objekt zabírán a obsahem záběru a

¹⁰³ SVOBODA, J. *Proměny filmového vyprávění: (z poetiky šedesátých let)*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. Str. 10 – 29. ISBN 978-80-7331-142-1.

prostorově pohybové kompozice hereckých akcí. Kombinace těchto prvků určuje dojem, který ze záběru máme. Chytilová sama určuje pozici kamery a úhel snímání scény, tím svým snímkům taktéž vtiskává osobitý ráz. V rozhovorech s Věrou Chytilovou nalezneme její vyjadřování touhy sdělit ve snímku co možná nejvíce informací v co nejkratším čase. K tomu jí napomáhá používání znaků a symbolů, kterými může vyjádřit více věcí současně. Podle Kateřiny Pošové dokáže v jediném detailu vystihnout hned několik smyslů.¹⁰⁴ Chytilová, dle mínění Pošové, oceňuje diváka a důvěřuje jeho inteligenci, tudíž očekává i korektní interpretaci znaků a symbolů. Současně však podotýká, že recipient by měl mít prostor pro vlastní interpretaci díla dotvoření jeho smyslu.¹⁰⁵ Režisérka, jak dodává, směřuje diváka k přemýšlení o interních významech. Používá k tomu autorských zásahů, nadsázku a sarkasmus, neumožní divákovi ztotožnit se s hlavním hrdinou. Nesnaží se působit na city, ale touží v příjemci sdělení vzbudit mravní cítění, který ho nasměřuje k přemýšlení o vlastním životě. Základem výrazových prostředků Věry Chytilové je obrazová rovina, podstatné je ale vnímat i herecké dvojsmyslné dialogy. Motivy a prvky v kinematografii režisérky nesou obvykle příběhotvorný význam. Každý prvek, který má mnohdy hodnotu znaku, je volen tak, aby plnil svou funkci a umožnil vícečetnou interpretaci. Herci a komparzisté, kostýmy a jejich barevné kompozice, rekvizity a lokace, hudba i střih, vše je voleno záměrně s vědomím utváření celkového vyznění filmu. Lokace, interiérová či exteriérová, často vyjadřuje náladu či charakter hrdiny. Režisérka ve své tvorbě často používá nadsázku současně s nerealistickými prvky, aby dosáhla názornosti sdělované informace. Podstatný je také její přímý vliv na scénář. V pozdější době své tvorby se na několika scénářích přímo podílí a své představy o budoucím provedení filmu do něj interpretuje. Pokud dovedeme číst mezi řádky, což režisérka očekává, objevujeme v dialogích morální smysly sdělení. Pošová připodobňuje Chytilovou k básnířce virtuózně zacházející s dialogy, povyšující současná diskutovaná témata v obecně platné stereotypy.¹⁰⁶ Ve ztvárnění filmu není pro Chytilovou rozhodující žánr ani dějová linka filmu, nýbrž sdělovaná myšlenka, které se vše ostatní přizpůsobuje. Dějová linka zde figuruje pouze jako záminka ke sdělení reálné skutečnosti nebo k ideovému vyjádření. Satira a humor je režisérkou často využívaný prostředek, který jí napomáhá definovat morální a kritické soudy, které jsou přítomné v povětšině jejích filmů a zároveň slouží jako určitý druh symbolu. Režisérka často obsazuje neherce, jejichž role není definována jasným charakterem, ale ztvárňuje symbol lidských

¹⁰⁴ POŠOVÁ, K. Pravdivost tvorby: Rozhovor s Věrou Chytilovou. Film a doba. 1989. č. 6, s. 300.

¹⁰⁵ HAMES, P. Československá nová vlna, str. 211

¹⁰⁶ ŠČEPKA, M. Vlčí bouda. Film a doba. 1987. č. 11, str. 23.

povah. Herecký výkon je stylizovaný. Symbolický způsob vyjadřování v tvorbě Věry Chytilové popisuje Jaroslav Vanča jako takový, který umožňuje vyjádřit ideje prostřednictvím jednání charakterů.¹⁰⁷ Autorský pohled na svět režisérky Chytilové se podobá obžalobě lidí, která je ovšem velmi trefná, jelikož vychází z autorčiných zkušeností. Optimismus se v jejích dílech objevuje sporadicky, negace zcela převládá.

¹⁰⁷ VANČA, J. Vyhnání z ráje aneb Český symbolismus po stu letech In: Film a doba. 2001. č. 2, str. 104.

PRAKTICKÁ ČÁST

4 VÝZKUMNÁ METODIKA

Praktická část této bakalářské práce si klade za cíl objasnit podstatu přínosu tvorby Věry Chytilové pro českou kinematografii.

Výzkumná část této bakalářské práce se snaží prokázat následující hypotézy, které vyzvaly během zpracování teoretické části této bakalářské práce.

- Hypotéza č. 1: Přínos filmového tvůrce Věry Chytilové spočívá v zachycení skutečného stavu společnosti, pravdy a morality v její filmové tvorbě z období české Nové vlny.
- Hypotéza č. 2: Generace narozená po roce 1989 není schopna dekódovat a interpretovat symboliku ve tvorbě Věry Chytilové z období české Nové vlny.
- Hypotéza č. 3: Autorskou tvorbu Chytilové jako přínos pro českou kinematografii zaznamenáváme především v době tvorby období české Nové vlny.

Hlavní myšlenkou výzkumu je potvrdit či vyvrátit uvedené hypotézy. Z hlediska obecného metodologického rámce autorka zvolila formu nestrukturovaných rozhovorů a formu ankety. Nestrukturované hloubkové rozhovory jsou vedeny s kvalifikovanými znalci oboru, přičemž kvalifikaci prokazuje studium na odborně zaměřených školách a především dlouholetá kinematografická praxe, a jsou zvoleny za účelem poskytnutí respondentům prostor pro vyjádření osobních poznatků problematiky věci, včetně možnosti postihnout diskutovaná témata v širokospektrých souvislostech. Výsledek dotazníku, který byl zodpovězen 121 respondenty zastupujícími reprezentativní vzorek celého spektra obyvatel České republiky, podpoří nebo nepodpoří domněnky hypotéz.

Metoda tvorby dat spočívá v rozhovoru s Mgr. Tomášem Kepkou, režisérem, dramaturgem, šéfrežisérem AV týmu 5D studio v Artcentru Praha, pedagogem, absolventem katedry filmové režie FAMU a porotcem filmových festivalů, v rozhovoru s Františkem Rezkem - prvním asistentem režie, absolventem filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a v rozhovoru s Mgr. Martinem Křivohlavým, filmovým teoretikem a amatérským režisérem, absolventem právnické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Veškeré dialogy, na nichž se praktická část bakalářské práce zakládá, byly s ohledem na kvalitu komunikace vedeny osobně. Dotazník je vytvořen na internetovém serveru VypInTo.cz, je veden formou otevřených, polouzavřených a uzavřených otázek, dále pak zodpovězením respondentů na otevřené otázky formou krátkého a dlouhého textu.

5 NESTRUKTUROVANÉ HLOUBKOVÉ ROZHOVORY

Tato část bakalářské práce je aplikována na odborný vzorek tří kvalifikovaných osob mužského pohlaví výzkumnou technikou kvalitativního empirického výzkumu a to metodologickým zkoumáním hloubkových rozhovorů. Výběr dotazovaných probíhal na základě předpokladu, že respondenti Věru Chytilovou osobně znali, spolupracovali s ní nebo její tvorbu studovali.

Bádání probíhalo formou interview, nestrukturovaný rozhovor byl v jednom případě zaznamenáván na nahrávací zařízení, ve dvou případech v průběhu komunikace písemně. Kopie záznamů jsou archivovány v soukromé databázi.

Výsledky jsou prezentovány způsobem, který v první části představí otázky a odpovědi respondentů, v druhé části této kapitoly je interpretována komparace kazuistik, na základě které jsou potvrzeny či vyvráceny hypotézy.

Smyslem empirické části bakalářské práce je zodpovědět stanovené otázky a potvrdit či vyvrátit uvedené hypotézy.

Autorka si před rozhovorem stanovila tato témata:

1. Jaká byla osobnost Věry Chytilové?
2. Čím byla Věra Chytilová novátorská, inovativní? Byla Chytilová první režisér v éře české Nové vlny, který začal natáčet na ruční kameru?
3. Co režisérka reflektuje ve svých dílech?
4. Jak vnímá generace narozena po roce 1989 tvorbu Věry Chytilové?
5. Jak interpretuje generace narozena po roce 1989 tvorbu Věry Chytilové?
6. Byla Chytilová první ženou, která se nebála téma? Vybírala si téma, která se ostatní režiséři neodvážili zpracovat?
7. Jak se proměnil její pohled v pozdější době, kdy působila jako pedagog na FAMU?
8. Jak je spojen kontext doby s tvorbou Věry Chytilové?
9. Jak se zobrazuje uvolnění doby v dílech Chytilové?
10. Hrál na její tvorbu vliv to, že byla jediná žena ve výrazně mužské společnosti? Byla feministka?

5.1 Kazuistika č. 1

Respondent Mgr. Tomáš Kepka, režisér, dramaturg, šéfrežisér AV týmu 5D studio v Artcentru Praha, pedagog, absolvent katedry filmové režie FAMU, porotce filmových festivalů.

S Věrou Chytilovou jste vyučoval na FAMU. Jaká byla osobnost?

„Chytilová byla osobnost z vlny šedesátých let, která měla svůj názor, který má etiku a který je morální, což je klíčové. Dokázala si vyhádat své filmy, věděla, že ředitel krátkého filmu byl ve skutečnosti „estébák“ ale přesto si je šla vyhádat. Panelstory, Kalamita – nechali ji to točit dva roky s tím, že ji schvalovali půl scénáře, ona si to vybojovala, na rozdíl od ostatních, na rozdíl od Menzela, který točil hrabalovské věci, ona byla jediná, kdo v sedmdesátých letech točil svoje témata.“

Čím byla Věra Chytilová ve své tvorbě novátorská, inovativní? Byla Chytilová první režisér v éře české Nové vlny, který začal natáčet na ruční kameru?

„To je složité. Vůbec jestli klást otázku jako inovativní. Asi v umění to nemůžeme vůbec říct. Můžeme se ptát, jestli má film nějaké sdělení a za druhé jakou má poetiku a jestli je ta poetika v něčem nová. Ale slovo inovativní je do technického nebo jiného ranku. Jim nešlo o to, aby byli inovativní, vůbec. To je sekundární. Technologie ovlivňuje styl režie, v šedesátých letech i dnes. Pokud ona tenkrát potřebovala natočit kontaktní snímek, tak se v interiérech používaly těžké kamery. Tím pádem musely být na velmi těžkých hydraulických stativech. Tam kde se chce pohybovat ruční kamerou, musí potom dělat postsynchrony.¹⁰⁸ Ale s ruční kamerou nepřišla první, to dělalo spoustu lidí před ní, ve Francii, všude. Pochybuju, že by ona byla ten první člověk.“

Co Věra Chytilová reflektuje ve svých dílech?

„Představitelé Nové vlny chtěli mít co říct, chtěli sdělit určité věci. Speciálně Chytilová již od začátku, od Pytle blech a od O něčem jiném, což jsou její dva první filmy, chce říct něco o smyslu života, že ho lidé nechtějí prožít nadarmo. Podle toho tenkrát točila realisticky. A potom najednou má pocit, že chce říct jiné věci, které jsou symbolické a které mají jiné sdělení,

¹⁰⁸ Dodatečné ozvučení filmu.

potom točí věci, které jsou stylizované. A to je Ovoce stromů rajských jíme a Sedmikrásky. A tam je to inovativní, to je poetika, to je její filmová řeč, kterou poté dělá s více lidmi, někdo jí v tom pomáhá. A to je Krumbachová, která určuje smysl barev, symboliku věcí a tak dále. Krumbachová byla ta, kdo tam dával nějaké výtvarné významy, a měla spoustu nápadů. Učila scénografii, učila, jak převést filozofické a narativní věci do výtvarných symbolů. Například když je červená látka, tak má nějaký význam, například agresi.“

Jak vnímá a interpretuje generace narozena po roce 1989 tvorbu Věry Chytilové?

„Dnes zjišťuji, že některé ročníky tyto symboly neumí číst. Například nejslavnější stylizovaný film Jana Němce, O slavnosti a hostech, které jsem pouštěl k rozboru studentům. Je to mozaika a má svojí metaforu. Ti studenti mi říkali: „...my jsme to pouštěli, pořád jsme čekali, co se bude dít a ono to skončilo.“

Proč moje generace nerozumí filmům Chytilové?

„Záleží, jak kterým. První dva, Strop a Pytel Blech je sociosonda a myslím si, že tomu rozumí každý. Spíš to někoho může nudit, komparace života gymnastky a obyčejné ženy, jaký tam je příběh když tam vlastně o nic nejde? Pak jsou tam surrealistické, stylizované filmy, Sedmikrásky a Ovoce stromů rajských jíme a ona už pak dál nemohla takhle točit. Když jsem to pouštěl na střední škole, studenti stylizované řeči vůbec nerozuměli, neviděli metaforu. Když je film natáčený veristicky, což znamená realisticky, protože film nemůže být natočen nerealisticky, musí tam být postavy, není to divadlo. Film potřebuje identifikovat předměty, prostor a čas, a pokud to nevíme, tak to nejde. Stylizované filmy to trochu posunou, trochu tu dobu jako zahalí tajemstvím a zobecní, ale hlavně jsou ty všechny věci za tím metaforou. Za tím je narážka na něco.

Nic ve zlém, ale tahle generace, když se na to dívá, tak tomu nerozumí. Nechápu, proč na sedmikrásky spadne lustr. Pak je zase Panelstory, to je jasná moralita o životě na sídlišti. To jsou odcizené vztahy, ale v dnešní době se ukazuje, že jsou odcizené vztahy všude a že na sídlištích to dokonce možná není, ale to je otázka.“

Byla Chytilová první ženou, která se nebála téma? Vybírala si téma, která se ostatní režiséři neodvážili zpracovat? Například ve snímku Kopytem sem, kopytem tam, který pojednává o problematice AIDS.

„Vybírala si svoje téma, normální, různá téma. Kopytem sem, kopytem tam je její pozdní, manýristický film. Ten už vůbec nelze brát vážně.“

A téma nahoty ve snímku Vyhnání z ráje?

„Nahotu točí všichni, například ve francouzské kinematografii. I v české kinematografii Menzel razítkuje zadek v roce 1966. Vyhnání z ráje už nelze brát vážně. Poslední vážné dílo Chytilové končí u filmu Šašek a královna z roku 1987. Pak už je Chytilová šikovná, milá paní, ale její téma a obsah už jsou mimo nějakou filozofii. Povolání režiséra je hezké, ale složité. Pokud to někdo dělá vážně tak je samozřejmě hluboce spojený s dobou a z druhé strany k tomu musí najít určité metody, jak to zobrazit. Ono se to zdá jednoduché, když tomu jde doba na ruku, ale když jsou tyto manýristické doby postmoderní, současné, kde ona už neví, nikdo už neví, nevychází dobré knihy, je to velký rozdíl. V šedesátých letech tu je několik vynikajících spisovatelů, jako je Kundera, Hrabal, Páral, kteří přesně zachycují paradigma doby. Ale dnes... to co ona točila v devadesátých letech je nejasná manýristická doba. Možná ještě Kurvahošigutntag je nedoceněný film, který říká pravdu o privatizaci, nejmilostivější pravdu. Ale Chytilová bohužel ztratila dech, měla věci, které se vztahovaly k sociálním vztahům a tématům ve světě... ne třeba jako Bergman, který se do svého pozdního věku zabýval mezilidskými vztahy, takže když točil o manželství, z manželského života, v pětasedmdesáti, je to něco, čemu ještě hluboce rozumí. Ale když Chytilová točí Kopytem sem, kopytem tam, tak je to dávno mimo systém. Už to nestačí a ona netuší, jak tady ta společnost žije. To neznamená, že si tam člověk nemůže něco najít. Ale už to není to sdělení, které bylo opravdu ryzí. Podvědomě se chytá témat, které jsou chytlavé, které by mohly někoho přilákat, ale v tomhle provedení zase nikoho nepřilákají.“

Jak se proměnil její pohled v pozdější době, kdy působila jako pedagog na FAMU?

„Ani její působení na škole nebylo takové, že by byla nějaký zázračný pedagog. Nicméně pořád byla ten člověk, který se stále ptal, do něčeho vrtal, a měla svůj upřímný postoj. To je klíčové. Měla zájem předělat kinematografii tady a ptát se. Celá česká Nová vlna v devadesátých letech, jejich systém náhledu na svět nestačí. Musí být mazanější, už se nestačí jen ptát, ale musí se dělat něco zásadně jinak a bohužel filmy už nemají hlubší dopad.“

Jak je spojen kontext doby tvorbou Chytilové?

„V té době je asi osm zásadních režiséru s ní spojených dobou. Filmy, které oni natočili, jsou tak významné, že se dodneška promítají po celém světě. Její Sedmikrásky. Stejně tak Pavel Juráček a jeho středometrážní Postava k podpirání nebo Případ pro začínajícího kata, které jsou blízké Chytilové, protože to jsou také stylizované věci. Metafory o tom, co je a není jisté. Kdo nám vládne a nevládne. Co je a co není pravda. Je to esej o světě. Není to příběh. To samé jsou i Ovoce stromů rajských jíme a Sedmikrásky, ty obzvlášť. A podobně vznikaly ve francouzské Nové vlně úplně jiné, třeba u Godarda, kde je to reakce na francouzskou společnost, ale je zdánlivě realističtější, přestože ve skutečnosti je to také esej. Nejde o příběh ale o komentář. O postoj, metainformaci k paradigmatu doby. To samé dělá Chytilová, ona dává takové jehličky do té doby podle určitého definičního řezu a propíchná je na určitém místě, kde nejde o jen příběh, ale narážky na různé etické situace světa a doby. Němec, Juráček, Passer jsou blízké brzkým Formanovým filmům. Passer s Formanem nezávisle na sobě emigrovali do Ameriky, Passer tam ještě točí, ale už ty filmy nejsou bohužel tak známé. Je to v Americe všechno o něčem jiném, musí být komerčnější. Například slavný Passerův film Intimní osvětlení, jediný natočený v Čechách. Když se zeptáte Poláků, Wajdy, Zanussiho, Kieslowského, kteří patří do polské Nové vlny a která je o něco pozdější než česká Nová vlna, tak by vám řekli, že Passerem byli ovlivněni nejvíce. A takových velikanů, kteří byli blízcí Chytilové, je víc a společně vytváří takový diadém. Chytilová tím, že byla žena a vztekala se nejvíce, byla asi nejviditelnější tou svou vitalitou ale nikdy by to asi nedělala, kdyby neměla ty lidi okolo. Měli jeden druhého, společně táhli za jeden provaz a vzájemně se podporovali, filozoficky, psychicky, to je strašně důležité. To dnes neexistuje, lidi jsou „solitéři“, každý si dělá svoje věci, je individualistická doba. Věci pak nemají takový význam. K důležitým lidem ještě patří kromě Menzela Juraj Jakubisko, který před deseti lety učil na FAMU. U něj jsou důležité filmy z té doby, Kristove roky, Zbehovia a pútnici nebo Vtáčkovia, siroty a blázni, který byl zakázaný, byl na indexu a téměř nikde se nepromítal. Ten je Chytilové také blízký, je plný erotiky, ten je daleko lepší než Chytilová v pozdějších letech. Francouzská Nová vlna, česká i polská v sobě měly erotiku, byly pravdivé, protože na tu erotiku všichni lidi myslí, ale v americké tvorbě ji takřka nevidíme. Kdežto česká Nová vlna ji myslela upřímně, tak ji vidíme ve filmech například ve filmu Lásky jedné plavovlásky. Souputníci Chytilové ji tedy ovlivňovali, oni se nadchli francouzskou Novou vlnou, cinema-verité. Jako že to bude autentické. Tam patří Vardová, Godar atd. Oni s tím korespondovali, ale dělali to ve stejné době. Ale zpětně k otázce, cenu za celoživotní dílo dostala

s přihlédnutím k její tvorbě v šedesátých a sedmdesátých letech a za sdělení, které tam je, že si všímala etiky, vztahů, společnosti a chtěla to ve filmu reflektovat. “

Jak se zobrazuje uvolnění doby v dílech Chytilové?

„Celá šedesátá léta souvisí s uvolněním. Byla tu i síla estetiků a teoretiků filmu, konceptualismus, literatura, to všechno je v jedné době. A o tom to je, lidé si myslí, že život tady bude hezký a bojují za něj. Že se to dá vybojovat. Tu naději poté ztratili. Sice tu byla doba komunismu, ale ti lidé v něco věřili. Tehdy byly vždy peníze na filmy, to je politická nevěle neřinancování dnešních filmů. Nejde o to, jestli máme kapitalismus nebo socialismus, ale jak se k sobě chováme, jakou máme etiku, morálku. Pocit vnitřní pravdy dnes lidé nežijí, nepřipouštějí si ji. Člověk musí být ve své škatulce a nesmí z ní vyskakovat. Pokud se podíváme na světovou kinematografii, najdeme v ní sociální otázky, problém. Etika tam musí být, sociální polis. To se tady u nás netočí. Drama je od začátku rozpor mezi osudem jednotlivce a etikou a morálkou toho polis, kde žije. Na tom je postavený všechn film i filmy Chytilové. Pak se její filmy v sedmdesátých letech tváří, jako že jsou o vztazích, aby jí to prošlo, ale ve skutečnosti kritizuje systém, etiku společnosti. Že je filozofie společnosti smutná, bezútěšná. Je to metaforou společnosti. Později už si to nemůže dovolit říct tak výrazně. “

Hrálo na její tvorbu vliv to, že byla jediná žena ve výrazně mužské společnosti? Byla feministka?

„Možná trochu ano ale je to irelevantní, o to v zásadě vůbec nešlo. Ona samozřejmě vždycky tvrdila, že ano, protože věděla, že jí to tím víc prochází. Všechny filmy, kromě Hry o jablka, jsou její autorské filmy. Stejně tak Juráček, Passer, všechny jejich díla jsou autorské, možná na tom s někým spolupracují, ale je to jejich, to je důležité. To je velký rozdíl. Dnešní filmy, které běží, až na výjimky, jsou komerční, je to příběh na základě scénáře, který někdo dodá, ale šedesátá léta jsou významná tím, že se systém trochu zdemokratizoval a každý se mohl rozhodnout, jak k té tvorbě bude přistupovat. Sdělení autora je významné, kdežto tvorba z osmdesátých let, když někde vyměnili režiséra, tak se to ani nepozná. Každopádně se film rozdělil na film, který je realizačně zajímavý ale v zásadě je jedno, kdo ho režiruje a na autorské filmy, které se dneska dělají nízkonákladově v exotických zemích. Taky i někdy tady, ale jak kdo. Ani Francie, která dnes dává velké peníze do filmu, nemá valné výsledky. Protože ta doba je manýristická a podporuje kolektivismus, kreativitu. O tom to bylo, že doba přemýšlela o

etických vztazích. Postmodernismus se dnes neptá, kde je pravda nebo jestli to má smysl ale ptá se, kde je to nové. FAMU i světové filmové školy učí dobře estetiku, že máš-li nějakou myšlenku, tak k tomu estetiku najdi ale postmodernismus je opačný, nějak to poskládáme dohromady, bude to zajímavý a inovativní a smysl k tomu pak někde najdeme.“

5.2 Kazuistika č. 2

Respondent Mgr. Martin Křivohlavý, advokát, filmový teoretik. Absolvent právnické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Producent, režisér a kameraman neprofesionálních krátkometrážních snímků.

Jaká byla osobnost Věry Chytilové?

„V mládí byla Chytilová především tvrdohlavá, temperamentní ale hlavně zvědavá. Šťourala do témat, do kterých se ostatním příliš nechtělo. Jí nevadilo, že její náměty budou pro tehdejší dobu kontroverzní, naopak, chtěla na nich demonstrovat problémy společnosti, nastavit jí zrcadlo. A co nemohla říct na plnou pusu, to do svých filmů schovala za metafory a symboly. A ono jí to procházelo. Volila hlavně témata, která jí byla blízká, se kterými měla svou zkušenost, kterým rozuměla, pak jejich interpretace v podobách filmů měla úspěch, protože si v nich každý našel to svoje, protože filmovala něco, čemu rozuměla a promítala do snímků kus sebe. V pozdějším věku, společně s tím jak odrůstala generaci a s novými společenskými tématy, kterým už nestačila, šla ta témata trochu mimo ní a na snímcích z pozdější doby je to znát.“

Čím byla Věra Chytilová novátorská, inovativní? Byla Chytilová první režisér v éře české Nové vlny, který začal natáčet na ruční kameru?

„Točila sice pobuřující náměty, které tehdy asi hýbali lidmi, ale nemyslím si, že by její téma předtím nikdo nikdy nezpracoval. Minimálně v zahraničí určitě ano. Témata volila sobě blízké a také je sama zpracovávala, za pomoci někoho dalšího. Často spolupracovala s Krumbachovou. Inovativní. Po technické stránce se inspirovala dalšími zeměmi, technika je najednou dostupná a lehčí, tak ji používá. Ale inovativní po stránce umělecké, to nedokážu říct, asi šlo o to, že zkrátka nechtěla točit to samé, co se dělalo na Barrandově. Chtěla svoje témata ukázat svým způsobem.“

Co režisérka reflektuje ve svých dílech?

„Zachycovala dobu, snažila se natočit realitu kolem sebe. Podstatou jejích snímků byla u ní prostě pravda, bez zkrášlování a eufemismu. Moc otevřeně o problémech kolem sebe mluvit nemohla, tak je kódovala pomocí znaků a symbolů do svých filmů jako alegorie. Chtěla vyjadřovat skutečnost, chtěla věci říct otevřeně široké veřejnosti, aby ti, co symboliku pochopí, o ni mohli spolu hovořit.“

Jak vnímá generace narozena po roce 1989 tvorbu Věry Chytilové?

„Setkávám se s tím, že se mladým nelíbí, protože jí nerozumí. To, co tehdy natáčela se dělo běžně kolem, dnešní mládež se do tehdejší situace neumí vžít, proto její témata nechápe. Problémy, které tehdy byly aktuální, jsou už dnes banality.“

Jak interpretuje generace narozena po roce 1989 tvorbu Věry Chytilové?

„Pokud nedostanou klíč k dekódování sdělení, vědí, že je její tvorba významná, ale nedokáží určit proč. Jak jsem říkal, tehdejší společenské problémy se diametrálně liší od těch současných, to, o čem se tehdy nesmělo mluvit je dneska volné téma k diskuzi a dneska není třeba to šifrovat do jinotajů, aby mohlo být vyřčeno veřejně. Často se setkávám s tím, že mladá generace vidí třeba Sedmikrásky, kde jsou pro ně dvě holky, které dělají bláznivé věci, které jsou rozmazlené a celkově je pro ně snímek barevně zajímavý, ale žádné hlubší sdělení to pro ně nemá.“

Byla Chytilová první ženou, která se nebála téma? Vybírala si téma, která se ostatní režiséři neodvážili zpracovat?

„Ona si hlavně dokázala vybrat témata, která jí sedla, která znala a orientovala se v nich, byla jí nějakým způsobem blízké. A pak v kombinaci s její povahou se nebála jít si je vydupat. Kolikrát napsala scénář, který nebyl schválen, pak ho přepsala tak, aby prošel a nakonec se při natáčení vrátila ke svému původnímu scénáři proto, že byl její a že se s ním ztotožňovala.“

Jak se proměnil její pohled v pozdější době, kdy působila jako pedagog na FAMU?

„Jak už jsem zmiňoval předtím, nejhodnotnější z hlediska sdělení a obsahu jsou podle mě její první filmy a filmy z období šedesátých let. Jako pedagoga jsem ji neznal, tak nevím, jak fungovala na FAMU, ale na snímcích můžeme vidět, že už nemají takovou šťávu. Jako člověk ale zůstala stejná.“

Jak je spojen kontext doby s tvorbou Věry Chytilové?

„Každá doba ovlivňuje tvorbu nejenom filmařů, ale všech odvětví umění. V padesátých letech byly poměry striktní, jediné, co se mohlo, byl socialistický realismus. V šedesátých letech, poté, co se vyměnila vláda, došlo k lehkému uvolnění, přesto ale podmínky zůstaly přísné. Ale v té době začali filmaři vnímat zahraniční, evropský film a z něj čerpali inspiraci. Vzbudilo to nové naděje a usměrnilo myšlení, inspirovalo je to. Chtěli dělat jiné věci, než se točily na Barrandově. Chtěli říkat věci otevřeně. A měli k dispozici novou, lehčí a mobilnější techniku. Ten režim samozřejmě neumožnil říkat všechno otevřeně, ale v porovnání s tím, jak to vypadalo do té doby, to byla doba nových možností. Vznikala nová nakladatelství, nová divadla, nastal i rozkvět ostatních umění, do kterých se uvolnění promítlo. Proto nová vlna. Která ale zanikla dřív, než se dalo předpokládat, a to v období, kdy režim znovu přitvrdil. Filmaři úspěšní v době nové vlny byli znovu považováni za příliš otevřené, měli zakázáno dělat. Chytilová tam měla pauzu nějakých šest let.“

Jak se zobrazuje uvolnění doby v dílech Chytilové?

„Uvolnění samo o sobě umožnilo Chytilové a ostatním filmařům zpracovávat témata, která by předtím neprošla. Tady pozorujeme kritiku společnosti, Chytilová opravdu nastavuje společnosti zrcadlo, v každém svém díle z této doby si bere na paškál nějaký konkrétní problém, který ukryje do metafory. Chytilová je specifická jednou věcí, a to je negativismus. Ne že by nebyla veselý člověk, ale do svých děl hodně promítá určitou beznaděj. Smutek. Negaci, negaci, negaci. Ve srovnání s ostatními tvůrci, v jejichž dílech pozorujeme naději, touhu po změně, Chytilová do svých děl interpretuje sebe, svoje neveselé a negativní já, nejkrásnějším příkladem je Panelstory, při jehož zhlédnutí jsem si vždy připadal doslova jako v hlavě režisérky, roztěkaná kamera, rychlé střihy, přeskakování a roztřesenost a, jak jinak, negativismus.“

Hrálo na její tvorbu vliv to, že byla jediná žena ve výrazně mužské společnosti? Byla feministka?

„Chytilová se především do role feministky stavěla, schválně se za ní prohlašovala, protože jí bylo vidět, slyšet a tímto postojem získávala určitou podporu společnosti, takže si myslím, že to byla póza pro jednodušší jednání s aparátem. Samozřejmě, byla to tvrdá žena, sebevědomá, ambiciózní, tvrdohlavá a rozhodná, to vše může vykristalizovat do označení feministky. Navíc natáčení obvykle převládá v typicky mužském kolektivu, kde žen je pomálu a v takovémto prostředí si žena, obzvláště režisérka, musí umět sjednat pořádek a obhájit svoje postavení a autoritu. Dnes už to myslím tolik neplatí, režisér může být „měkký“ a štáb „okřičí“ první asistent režie. Tak či tak, o Chytilové kolují různé historky, včetně té, ve které bije svého kameramana, tak těžko říct.“

5.3 Kazuistika č. 3

Respondent František Rezek, 1AD – první asistent režie. Absolvent filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Pracoval na snímcích Johanka z Arku (1999), Příběh rytíře (2001), Napoleon (2002), Liga výjimečných (2003), Kletba bratří Grimmů (2005), Letopisy Narnie a mnoho dalších.

Znal jste osobně Věru Chytilovou? Jaký byla osobnost?

„Chytilovou znám z doslechu od jiných, kteří s ní natáčeli. Většina historek je nepublikovatelných. Ale skutečně prý fyzicky napadala své kameramany. Byla rázná, průbojná, tvrdohlavá a umíněná. A taky žárlivá.“

Jak na vás působí tvorba Věry Chytilové?

„V každém jejím snímku lze najít něco nepatřičného. Něco, co tam vyloženě nepatří. Člověk snímek sleduje, záběry jsou kontinuální, a najednou tam Chytilová vrazí nějaký zbytečný rozruch. Její filmy nemám rád. Snad jen Dědictví aneb Kurvahošigutntág, ve kterém naprosto přesně vystihla situaci, dobu. A stejná situace – příběh se odvíjí a najednou tam Chytilová vrazí vznášejícího se Boha.“

Co shledáváš jako přínos Věry Chytilové pro českou kinematografii?

„Nastavuje zrcadlo společnosti. Metaforou ukazuje realitu, kritizuje tehdejší poměry. A byla novátorská, nastolovala téma, do kterých se ostatní nepouštěli. Ve filmu Kopytem sem, kopytem tam zpracovala problém AIDS, který tady do té doby nebyl, tedy oficiálně, pro veřejnost. Ve snímku Vyhnání z ráje zase točila hromadné nudistické scény.“

Co oceňujete na tvorbě Chytilové při komparaci s dnešním stylem natáčení?

„Dekorace. Tehdejší dekorace působily autentičtěji. Chytilová často plac sama zařizovala, společně s Krumbachovou například. Dnes mi sety připadají jako očividné inscenace.“

Máš nějaký další konkrétní příklad?

„Traduje se historka o předávání placu, architekt již čekal na Chytilovou, ta přišla a spustila na něj, že chtěla červený koberec a ne ten oranžový, který leží na zemi. Architekt se hájil, že je červený. Chytilová si nechala zavolat kameramana Ervína a ptala se ho: „Errrvíne, jakou barrrrvu má tehle koberrrrec?“ Ervín odpověděl, že červenou. A Chytilová opáčila: „No to je perrrrfektní! V půlce natáčení se dozvím, že kamerrrraman je barrrvoslepej!““

V čem byla Chytilová novátorská?

„Jako jedna z prvních začala používat ruční kameru. Což už tak jejímu extrémně neklidnému stylu mnoho nepřidalo. Umocnilo to roztřesené záběry.“

5.4 Komparace kazuistik

V úvodu praktické části byla nastolena hypotéza, která tvrdí, že přínos Věry Chytilové, jako významného tvůrce kinematografie v období české Nové vlny, spočívá v zachycení skutečného stavu společnosti, pravdy a morality.

Kepka říká, že „Chytilová byla osobnost (...), která měla svůj názor, který má etiku a který je morální, což je klíčové. Představitelé Nové vlny (...) chtěli sdělit určité věci. Speciálně Chytilová již od začátku (...) chce říct něco o smyslu života, že ho lidé nechtějí prožít nadarmo.“

Křivohlavý souhlasí, když říká, že „*podstatou jejích snímků byla (...) pravda, bez zkrášlování a eufemismu. Zachycovala dobu, snažila se natočit realitu kolem sebe. (...) Chtěla vyjadřovat skutečnost, chtěla věci říct otevřeně (...)*“. Rezek se nestaví do opozice, když říká, že ve svých filmech Chytilová „*nastavuje zrcadlo společnosti. Metaforou ukazuje realitu, kritizuje tehdejší poměry. A byla novátorská, nastolovala téma, do kterých se ostatní nepouštěli. Ve filmu Kopytem sem, kopytem tam zpracovala problém AIDS, který tady do té doby nebyl, tedy oficiálně, pro veřejnost. Ve snímku Vyhnání z ráje zase točila hromadné nudistické scény*“. Názoru na novátorství v podobě obnaženosti oponuje Kepka, když říká že „*nahotu točili všichni, například ve francouzské kinematografii. I v české kinematografii Menzel razítkuje zadek v roce 1966*“. Křivohlavý dále konstatuje, že režisérka „*š'ourala do témat, do kterých se ostatním příliš nechtělo. Jí nevadilo, že náměty budou pro tehdejší dobu kontroverzní, naopak, chtěla na nich demonstrovat problémy společnosti (...)*“. To podporuje Kepka, když říká, že „*(...) ona si to vybojovala, na rozdíl od ostatních, na rozdíl od Menzela, který točil hrabalovské věci, ona byla jediná, kdo v sedmdesátých letech točil svoje témata*“. Stejně tak souhlasí Křivohlavý. „*Ona si hlavně dokázala vybrat témata, která jí sedla, která znala a orientovala se v nich, byla jí nějakým způsobem blízká. A pak v kombinaci s její povahou se nebála jít si je vydupat. Kolikrát napsala scénář, který nebyl schválen, pak ho přepsala tak, aby prošel a nakonec se při natáčení vrátila ke svému původnímu scénáři proto, že byl její a že se s ním ztotožňovala*“. K tomu ale Kepka dodává, že si sice „*vybírala svoje téma*“, ale „*normální, různá téma*“.

Na základě odpovědí respondentů lze potvrdit hypotézu, že režisérka Věra Chytilová byla osobnost, která měla „*svůj názor, který má etiku a který je morální*“ a která ve svých dílech zachycovala skutečný stav společnosti, „*pravdu*“, tím, že societě „*nastavovala zrcadlo*“. Tuto hypotézu v závěru práce potvrzuje i výsledek šetření formou dotazníků.

V úvodu praktické části byla dále nastolena hypotéza, která tvrdí, že generace narozená po roce 1989 schopna dekódovat a interpretovat symboliku ve tvorbě režisérky Věry Chytilové.

Názor Kepky, který je taktéž pedagogem, má v tomto případě největší vypovídající hodnotu. Říká o Chytilové, že „*(...) najednou má pocit, že chce říct jiné věci, které jsou symbolické a které mají jiné sdělení, potom točí věci, které jsou stylizované. A to je Ovoce stromů rajských jíme a Sedmikrásky. A tam je to inovativní, to je poetika, to je její filmová řeč, kterou poté dělá s více lidmi, někdo jí v tom pomáhá. A to je Krumbachová, která určuje smysl*“.

barev, (...) dává tam nějaké výtvarné významy, (...) učila scénografii, učila, jak převést filozofické a narativní věci do výtvarných symbolů. Například když je červená látka, má to nějaký význam, například agresi. Dnes zjišťuji, že některé ročníky tyto symboly neumí číst. Například nejslavnější stylizovaný film Jana Němce, *O slavnosti a hostech*, které jsem pouštěl k rozboru studentům. Je to mozaika a má svoji metaforu. Ti studenti mi říkali: „my jsme si to pouštěli, pořád jsme čekali, co se bude dít a ono to skončilo.“ *Strop a Pytel blech* jsou sociosondy a myslím, že tomu rozumí každý. (...) pak jsou surrealistické, stylizované filmy, *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* (...). Když jsem to pouštěl na střední škole, studenti stylizované řeči vůbec nerozuměli, neviděli metaforu. Křivohlavý souhlasí, když o mladé generaci říká, že „pokud nedostanou klíč k dekodování sdělení, vědí, že její tvorba je významná, ale nedokáží určit proč. (...) tehdejší společenské problémy se diametrálně liší od těch současných, to, o čem se tehdy nesmělo mluvit je dneska volné téma k diskuzi a není třeba ho šifrovat do jinotajů, aby mohlo být vyřčeno veřejně. Často se setkávám s tím, že mladá generace vidí třeba *Sedmikrásky*, kde jsou pro ně dvě holky, které dělají bláznivé věci, které jsou rozmazlené a celkově je pro ně snímek barevně zajímavý, ale žádné hlubší sdělení to pro ně nemá.“ Tuto tezi podporuje Kepka: „Nic ve zlém, ale tahle generace, když se na to dívá, tak tomu nerozumí. Nechápu, proč na *sedmikrásky* spadne lustr.“ Křivohlavý neoponuje, když tvrdí, že: „Setkávám se s tím, že se mladým lidem tvorba nelíbí, protože jí nerozumí. To, co tehdy natáčela, se dělo běžně kolem, dnešní mládež se do tehdejší situace neumí vžít, proto její témata nechápe. Problémy, které tehdy byly aktuální, jsou už dnes banality.“

Na základě odpovědí dotazovaných lze potvrdit hypotézu, že generace narozená po roce 1989 není schopna řádně interpretovat a dekodovat symboliku a metafory ve tvorbě Věry Chytilové, tuto hypotézu v další části práce potvrdí i dotazník, který zodpovědělo 118 respondentů.

V úvodu praktické části byla dále nastolena hypotéza, která tvrdí, že autorskou tvorbu Chytilové jako přínos pro českou kinematografii zaznamenáváme především v době tvorby období české Nové vlny.

Jak již Kepka jednou zmiňoval, „Chytilová byla osobnost, (...) která měla svůj názor a upřímný postoj“, což Kepka označil za klíčové. „Měla zájem předělat kinematografii a ptát se“ pokračuje. Zásadní myšlenka určení míry autorského filmu je spatřována v principu, zda ve snímku cítíme ryzí pohled a názor jediného člověka, nikoli pouze soustavu obrazů popisující děj dle zavedených konvencí. Kepka říká, že „všechny filmy, kromě *Hry o jablko*, jsou její

autorské filmy. Dnešní filmy, které běží, až na výjimky, jsou komerční, jsou to příběhy na základě scénáře, který někdo dodá, ale šedesátá léta jsou významná tím, že se systém trochu zdemokratizoval a každý se mohl rozhodnout, jak k tvorbě bude přistupovat. Sdělení autora je významné, kdežto tvorba z osmdesátých let, když někde vyměnili režiséra, tak se to ani nepozná.“ Křivohlavý navazuje tvrzením: „Chytilová volila hlavně témata, která jí byla blízká, se kterými měla svou zkušenost, kterým rozuměla, pak jejich interpretace (...) měla úspěch, protože si v nich každý našel to svoje, a protože (...) promítala do snímků kus sebe. Chtěla svoje témata ukázat svým způsobem. V pozdějším věku, společně s tím, jak odrůstala generaci a s novými společenskými tématy, kterým už nestačila, šla témata trochu mimo ni a na snímcích z pozdější doby je to znát. Kepka souhlasí, když říká „poslední vážné dílo Chytilové končí u filmu Šašek a královna z roku 1987. Pak už je Chytilová šikovná, milá paní, ale její témata a obsah už jsou mimo nějakou filozofii. Povolání režiséra je hezké, ale složité. (...) Když Chytilová točí Kopytem sem, kopytem tam, tak je to dávno mimo systém. Už to nestačí a ona netuší, jak tady ta společnost žije. To neznamena, že si tam člověk nemůže něco najít. Ale už to není sdělení, které by bylo opravdu ryzí. Podvědomě se chytá témat, které jsou chytlavé, které by mohly někoho přilákat, ale v tomhle provedení zase nikoho nepřilákají.“ Kepka tuto hypotézu potvrzuje dalším sdělením. „Ono se to zdá jednoduché, když tomu jde doba na ruku, ale když jsou tyto manýristické doby postmoderní, současné, kde ona už neví, nikdo už neví, nevychází dobré knihy, je to velký rozdíl. V šedesátých letech tu je několik vynikajících spisovatelů, jako je Kundera, Hrabal, Páral, kteří přesně zachycují paradigma doby. Ale dnes... to co ona točila v devadesátých letech je nejasná manýristická doba. Možná ještě Kurvahošigutntag je nedocenený film, který říká pravdu o privatizaci, nejmilostivější pravdu. Ale Chytilová bohužel ztratila dech, měla věci, které se vztahovaly k sociálním vztahům a tématům ve světě... ne třeba jako Bergman, který se do svého pozdního věku zabýval mezilidskými vztahy, takže když točil o manželství, z manželského života, v pětasedmdesáti, je to něco, čemu ještě hluboce rozumí.“

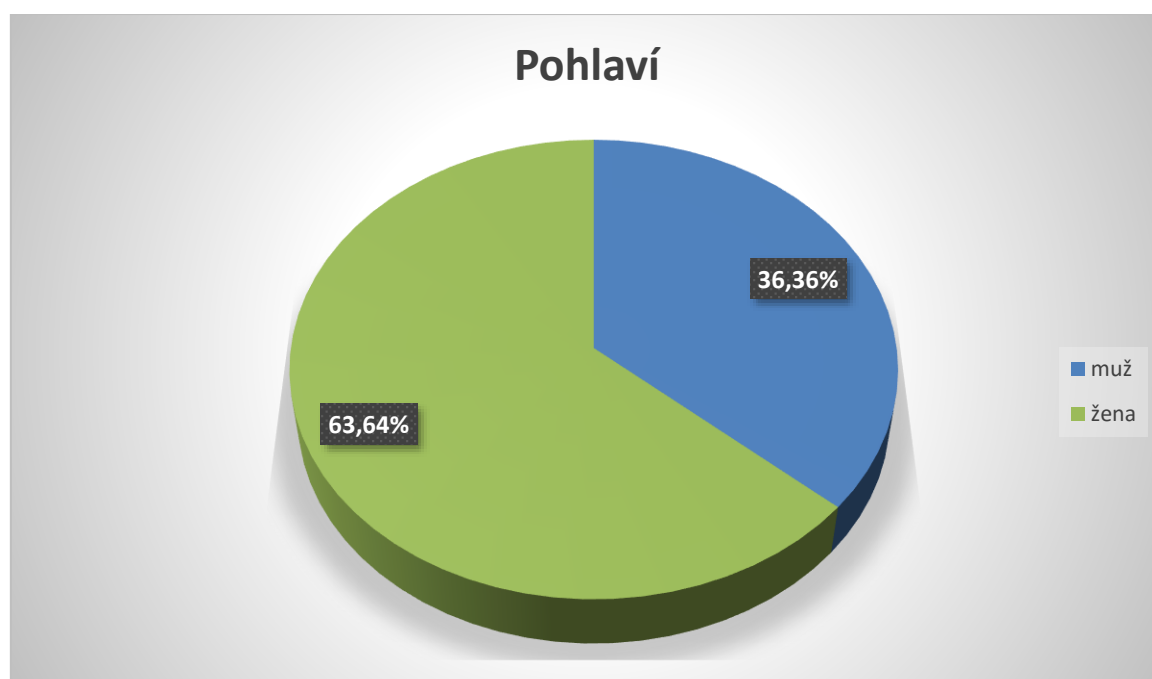
Na základě odpovědí dotazovaných lze potvrdit hypotézu, že autorskou tvorbu Chytilové jako přínos pro českou kinematografii zaznamenáváme především v době tvorby období české Nové vlny, tuto hypotézu v další části práce potvrzuje i výsledek šetření formou dotazníku.

6 DOTAZNÍKOVÉ ŠETŘENÍ

Dotazníkové šetření, zodpovězené 121 respondenty, bylo provedené přes webové stránky www.vyplnto.cz a proběhlo ve druhé fázi výzkumu, a to po uskutečnění nestrukturovaných hloubkových rozhovorů s kvalifikovanými respondenty. Cílová skupina dotazníkových respondentů byla záměrně volena mimo filmařskou sféru, aby prokázala povědomí a mínění o tvorbě Věry Chytilové široké veřejnosti. Respondenti dotazníkového šetření zastupují z hlediska pohlaví, věku, i vzdělání průřez reprezentativního vzorku celé společnosti.

Ze 121 respondentů zodpovídalo dotazník 44 mužů (36,36%) a 77 žen (63,64%).

Graf 1: Pohlaví



Pohlaví	Počet respondentů	Procentuálně
Muž	44	36,36 %
Žena	77	63,64 %

Zdroj¹⁰⁹

¹⁰⁹ Vlastní šetření

Věková kategorie dotazovaných byla nejčastější zejména v rozmezí 21 – 30 let (46,28%) a 31 – 40 let (23,14%).

Graf 2: Věková kategorie



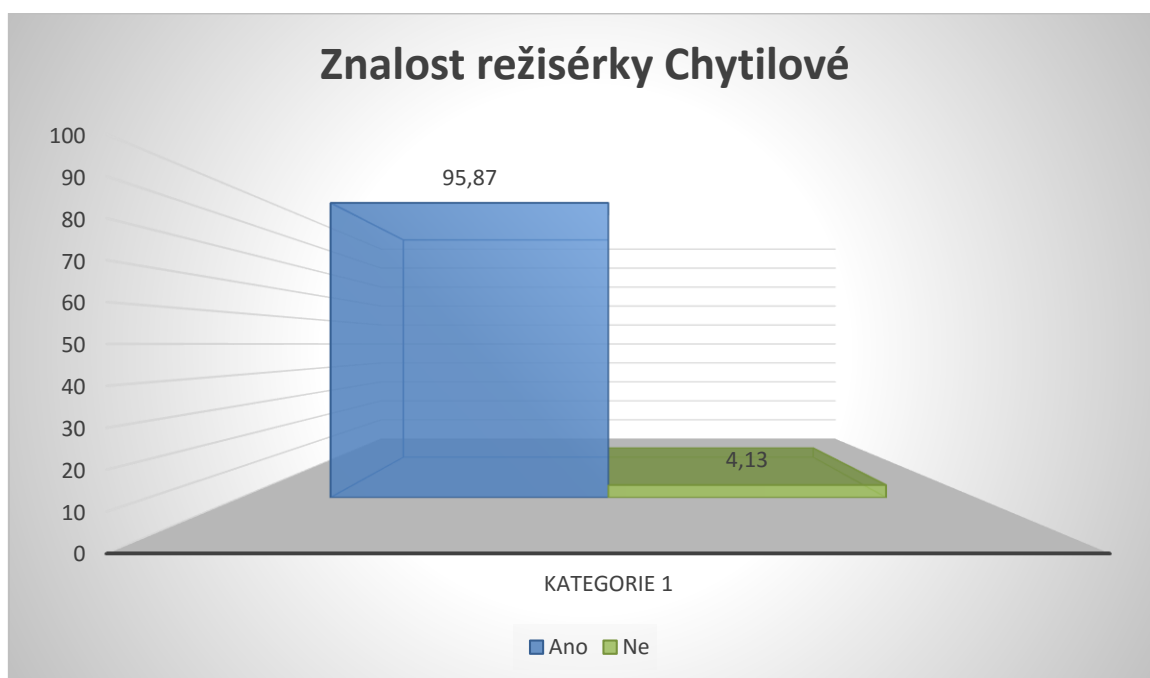
Věková kategorie	Počet respondentů	Procentuálně
Méně než 15 let	2	01,65 %
16 – 20 let	3	02,48 %
21 – 30 let	56	46,28 %
31 – 40 let	28	23,14 %
41 – 50 let	19	15,70 %
51 – 60 let	13	10,74 %
61 let a více	0	0 %

Zdroj¹¹⁰

¹¹⁰ Vlastní šetření

Autorka šetření touto otázkou chtěla zjistit, jestli respondenti vůbec znají českého filmového tvůrce Věru Chytilovou a tím pádem zda jsou jejich odpovědi relevantní. Pouze 5 ze 121 dotazovaných (4,13%) neznalo režisérku Chytilovou, což však nevyklučuje znalost její filmové tvorby, o čemž dotazníkové šetření pojednává dále. Zbylých 116 respondentů (95,87%) na otázku odpovědělo kladně. Z výsledku šetření této otázky tedy vyplývá, že převážná většina dotazovaných zná režisérku Věru Chytilovou jako osobnost české kinematografie.

Graf 3: Znalost režisérky Chytilové



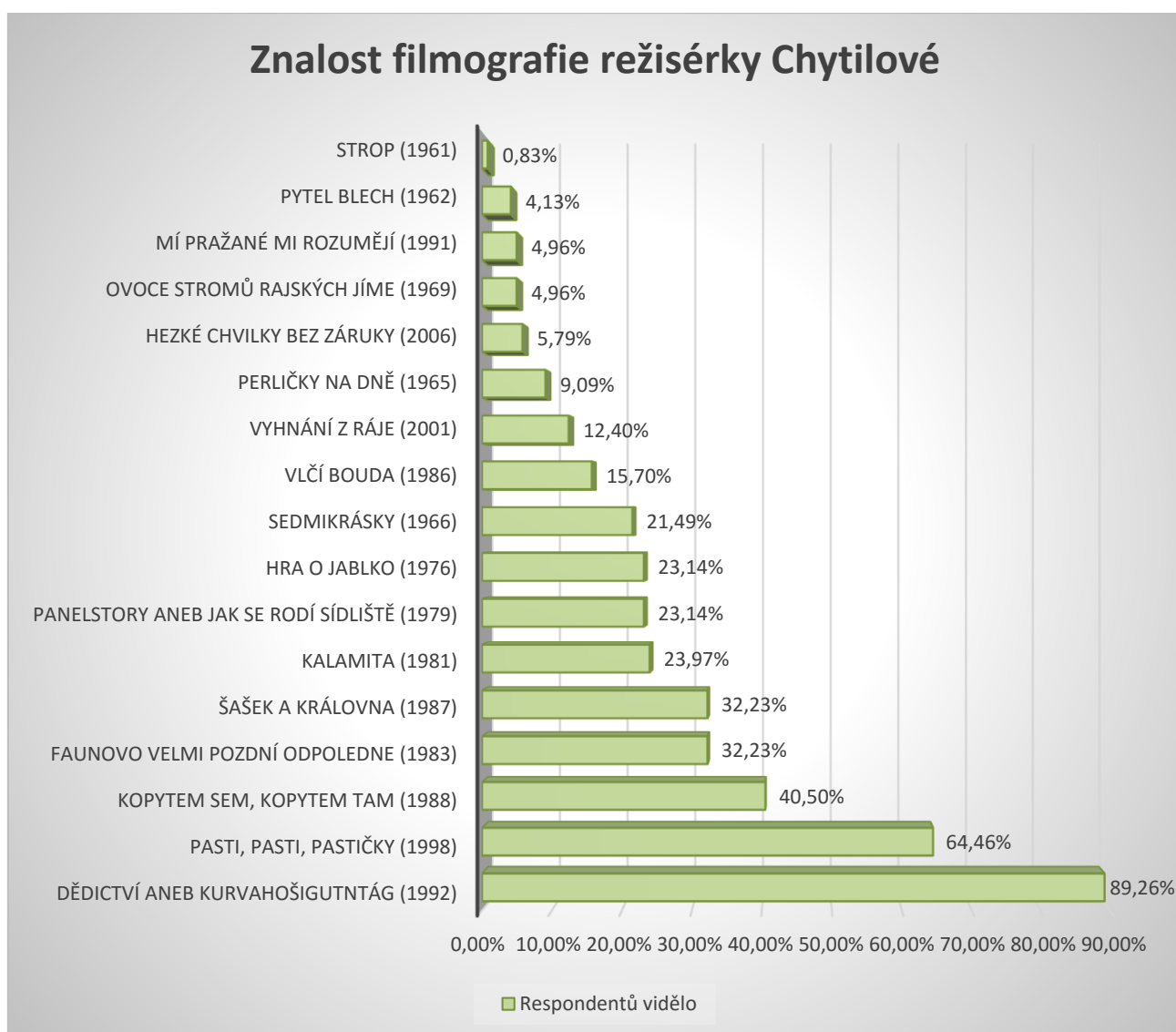
Znáte Věru Chytilovou?	Počet respondentů	Procentuálně
Ano	116	95,87 %
Ne	5	04,13 %

Zdroj¹¹¹

¹¹¹ Vlastní vyšetření

Autorka touto otázkou zjišťuje znalost konkrétních děl režisérky Věry Chytilové. 89,26% respondentů zhlédlo snímek *Dědictví, aneb Kurvašogutntág*, což snímek z hlediska znalosti tvorby Chytilové staví na přední pozici. Následuje film *Pasti, pasti, pastičky*, který vidělo 64,46% dotazovaných a třetí příčku zaujímá film *Kopytem sem, kopytem tam* (40,5%). Nejdiskutovanější a nejocenenější film Chytilové, *Sedmikrásky*, vidělo 21,49% dotazovaných. Vysokoškolské prvotiny režisérky *Strop a Pytel blech* z hlediska povědomí zaujímají poslední místa pomyslného žebříčku, *Strop* zhlédl 1 respondent ze 121 dotazovaných a *Pytel blech* vidělo 5 dotazovaných.

Graf 4: Znalost filmografie

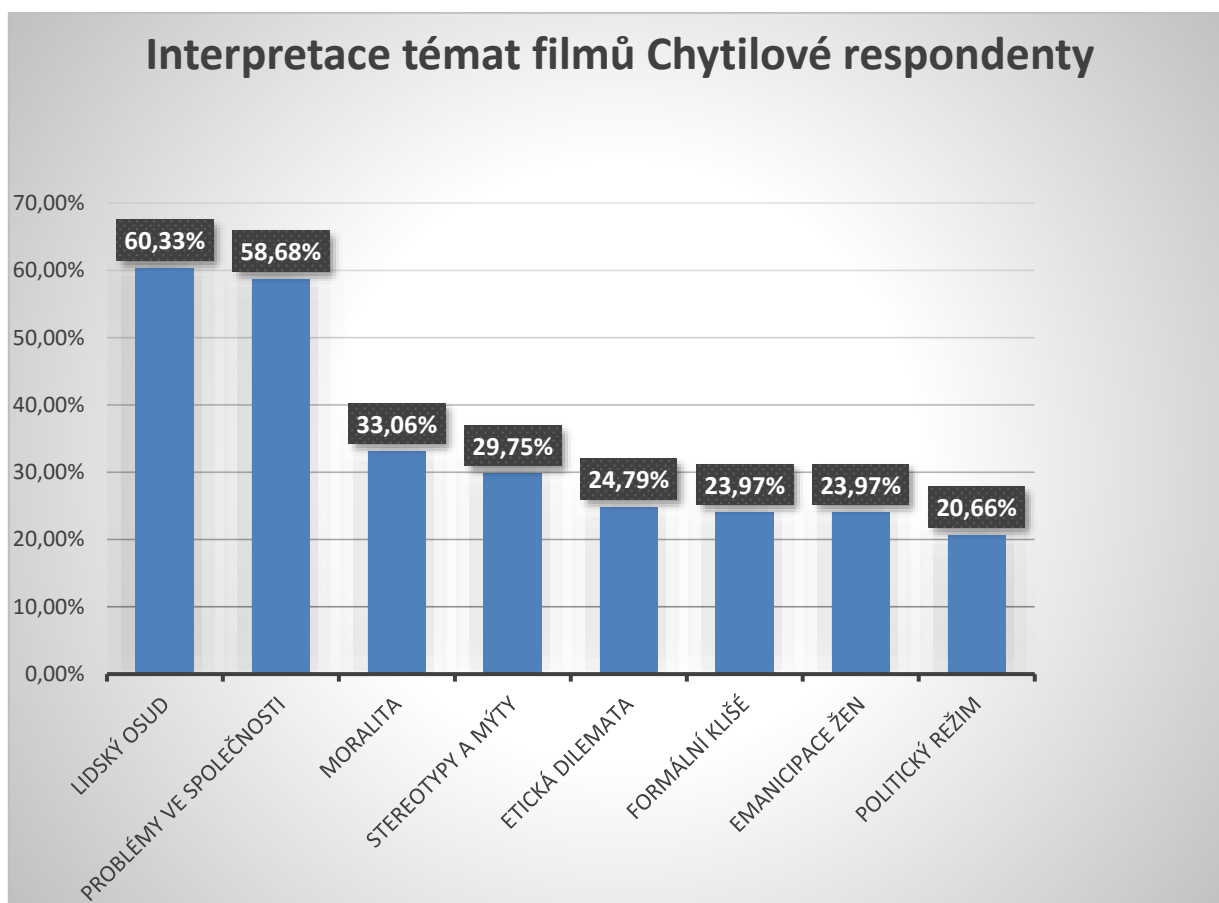


Zdroj¹¹²

¹¹² Vlastní šetření

Hypotézu, která říká, že přínos filmového tvůrce Věry Chytilové, spočívá v zachycení skutečného stavu společnosti, pravdy a morality v její filmové tvorbě z období české Nové vlny, podporuje dotazníkové šetření tím, že 71 ze 121 dotazovaných (58,68%) označilo společenské problémy jako vlastní interpretaci podstaty sdělení snímků režisérky Chytilové. Morality označilo 40 ze 121 respondentů (33,06%).

Graf 5: Interpretace témat filmů Chytilové respondenty



Zdroj¹¹³

¹¹³ Vlastní šetření

Graf 6: Znalost pojmu české Nové vlny



Víte, co je česká Nová vlna?	Počet respondentů	Procentuálně
Ano	45	37, 19 %
Ne	76	62,81 %

Zdroj¹¹⁴

Vlastní šetření přináší několik odpovědí respondentů, které potvrzují pravdivost výše uvedených hypotéz. Na otevřenou otázku, jaký je podle respondentů přínos tvorby Věry Chytilové pro českou kinematografii, bylo zodpovězeno: „Celkem pravdivý pohled na realitu.“, „Hra s obrazem – barva, skladba.“, „Její filmy jsou originální a nebojí se točit o čemkoliv s vědomím kritiky.“, „Je to otravná ženská.“, „Jiný pohled na svět.“, „Jiný pohled na život.“, „Pokaždé přináší vlastní rukopis. Konkrétně nevím.“, „Kromě svérázu režisérky a její vyhraněné tvorby?“, „Nastavuje zrcadlo.“, „Myslím si, že je její tvorba divákovi blízká a na její filmy se rád podívá divák všech věkových kategorií.“, „Nebála se zpracovávat témata, kterých se ostatní báli.“, „Neobává se poukázat na společenské problémy.“, „Zobrazení stereotypu čecháčka.“, „Otevírá pohled na lidi společnosti z úhlu, který si sami neradi připouští. Nepřímo kritizuje společnost i muže.“, „Podněcuje k přemýšlení a dialogu.“, „Poukázání na témata, která jsou tabu.“, „Poukazuje na problémy ve společnosti, dokumentuje tak problémy doby.“ Ostatní respondenti se nevyjádřili nebo odpověděli „nevím“. Podle posledního respondenta Věra Chytilová „Režirovala filmy vynikající zvláštní poetikou, přestože jsou v mnohém nearanžované a syrové.“

¹¹⁴ Vlastní šetření

ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo postihnout podstatu přínosu filmového tvůrce, režisérky Věry Chytilové, pro českou kinematografii. Tato bakalářská práce byla vypracována tak, aby mohla být klasifikována jako teoreticko-empiricky zaměřená přesto, že pojednává o tvůrčím oboru – umění, ve kterém je vše založené na osobním úsudku, pohledu, jelikož se nejedná o vědu exaktní. Současně se tato práce snažila poodkrýt podstatu hodnoty filmového vyprávění režisérky Věry Chytilové a prezentovat ji na jejích jednotlivých snímcích.

První, teoretická, část této bakalářské práce ve třech kapitolách přes rozsáhlost téma s mnoha významnými vývojovými etapami stručně představuje vývoj české kinematografie a vymezuje místo, které v ní režisérka Věra Chytilová svou tvorbou zaujímá. Každé samostatné podkapitole pojednávající o životní etapě Chytilové a její tvorbě v daném období předchází popis historicko-spoločenského kontextu na našem území, výjimečně i popis historicko-spoločenského kontextu Evropského.

Druhá, praktická část této bakalářské práce si kladla za cíl objasnit hypotézy, které autorka stanovila během vypracovávání teoretické části bakalářské práce a které vyvstávaly úměrně s množstvím získaných informací v průběhu zpracovávání práce. Praktická část následně na základě šetření formou hloubkových rozhovorů a formou dotazníkové metody potvrdila tři stanovené hypotézy, které tvrdí, že přínos režisérky pro českou kinematografii spočívá v autorské tvorbě, kterou reflektuje stav společnosti v etapách vzniku jednotlivých filmových snímků včetně konkrétního pojmenování problémů širšího rámce společnosti, byť mnohdy v alegoriích či metaforách z důvodu omezenosti svobodného projevu v nedemokratickém režimu. Hypotézy dále tvrdí, že schopnost interpretace těchto metafor a alegorií je obtížná až nemožná pro generaci narozenou po převratu v roce 1989 a to proto, že se v době bez cenzury a v době svobody projevu nesetkává s nutností kódovat sdělení a tudíž o něm není nucena přemýšlet. Hypotézy v závěru tvrdí, že dalším přínosem Chytilové pro českou kinematografii je zachycení pravdy, morality a skutečného stavu společnosti v jejích filmech. Aby mohla vzniknout díla s kvalitní výpovědní hodnotou, musí mít autor silnou osobnost a téma filmů hledat především u sebe. Její snímky jsou mimořádným výpovědním médiem proto, že podávají obrazovou formou svědectví o jejích dojmech, pocitech a postojích. Stejně tak Chytilová do svých snímků promítá své životní hodnoty. Filmová díla Věry Chytilové mají přínos pro českou kinematografii právě tím, že jejich výpovědní hodnota, autorský pohled na svět, přežila desítky let a stále jsou platná.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

- BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie I. Němý film 1896 – 1930, Část 1. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1979, 148 str. ISBN 17-038-79
- BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945. Část 1. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1982, 146 str. ISBN 17-129-82
- BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945. Část 2. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1982, 210 str.. ISBN 17-129-82
- BILÍK, Petr. Panorama českého filmu. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 8085839547.
- HALADA, Andrej. Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi. Praha: Lidové noviny, 1997, 237 s. ISBN 8071062510.
- Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Vyd. 1. Editor Petr Szczepanik. Praha: Herrmann & synové, 2004, 528 s.
- CHYTILOVÁ, Věra a Tomáš PILÁT. Věra Chytilová: zblízka. Praha: XYZ, 2010, 598 s. ISBN 9788073882532.
- KOPANĚVA, Galina. Proč, co a jaký to má smysl. In Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. Dostupné z: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html/> ISBN 80-903678-1-X.
- KUPŠĆ, Jarek. Malé dějiny filmu: ilustrovaný průvodce světovou kinematografií od počátků po současnost. Vyd. 1. Praha: Cinemax, 1999, 387 s. ISBN 80-85933-33-0.
- LINHART, Lubomír: „Festival – zhodnocení jednoroční filmové práce. Dvouletý budovatelský plán rozkvětu republiky a československého filmu“; Filmová práce 2, 1946, č. 32, s. 1.
- LUKEŠ, Jan. Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012). V Praze: Slovart, 2013, 447 s. ISBN 9788073917128.
- MELOUNEK, Pavel. Necenzurovaná zpráva o českém filmu: nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie. Vyd. 1. V Praze: Artes Liberales, 2010, 268 s., [8] s. barev. obr. příl. ISBN 9788090474512.
- MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-00- 01410-6.
- MONACO, James. Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2001, 413 s. ISBN 8085883899.
- NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha; Jihlava: Akademie múzických umění; JSAF, 2010, 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

- PARKINSON, David. Film. České vyd. 1. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996, 162 s. Školní encyklopedie Oxford. ISBN 8071801739.
- PONDĚLÍČEK, Ivo. Svět k obrazu svému: příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře, 1962-1998. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 1999, 356 s. Illuminace, 12. ISBN 8070040971.
- SEDLÁČEK, Jaroslav. Rozmarná léta českého filmu: 1989-1998. 1. vyd. V Praze: Albatros Media, 2012, 191 s. Edice České televize. ISBN 978-80-7404-081-8.
- SKOPAL, Pavel. Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960. Vydání první. 557 s. ISBN 8020020969.
- SLANINA, Ondřej. Slavná česká filmová klasika. Praha: Charon media, 2013, 161 s. ISBN 978-80-904975-1-1.
- SVOBODA, Jan. *Proměny filmového vyprávění: (z poetiky šedesátých let)*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-142-1.
- ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu. V Praze: Horizont, 1991. ISBN 807012055x.
- ŠTOLL, Martin. Český film: režiséři-dokumentaristé. 1. vyd. Praha: Libri, 2009, 695 s. ISBN 9788072774173.
- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu*. Praha: Panorama, 1989. Dramatická umění. ISBN 80-7038-025-x.
- Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. ISBN 80-903678-1-X.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

- LEHMAN, Peter a William LUHR. Thinking about movies: watching, questioning, enjoying. 2nd ed. Malden, MA: Blackwell, c2003, xviii, 397 p. ISBN 063123358x.
- THOMAS, Nicholas, James VINSON a Samantha COOK. International dictionary of films and filmmakers. 2nd ed. Chicago: St. James Press, c1990-1994, 5 v. ISBN 15586204195.

Seznam použitých periodických zdrojů

- CEISLAR, J. Rozhovor s Věrou Chytilovou. Film a Doba, 2001, roč. 47, č. 1.

SEZNAM GRAFŮ

Graf 1: Pohlaví	54
Graf 2: Věková kategorie	55
Graf 3: Znalost režisérky Chytilové	56
Graf 4: Znalost filmografie.....	57
Graf 5: Interpretace témat filmů Chytilové respondenty.....	58
Graf 6: Znalost pojmu české Nové vlny	59

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Tereza Havleová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Prezenční

Název práce: Filmový tvůrce Věra Chytilová a její přínos pro českou kinematografii

Rok: 2016

Počet stran textu bez příloh: 53

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů českých použitých zdrojů: 26

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 2

Počet internetových zdrojů: 0

Počet ostatních zdrojů: 1

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová