

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2022

Bc. Michael Bukovanský

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

SVÉHLAVÁ MEZI ŘÁDKY
Alegorie v normalizačních filmech
Věry Chytilové

Bc. Michael Bukovanský

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia (Maior)

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem **Svéhlavá mezi řádky** a podtitulem **Alegorie v normalizačních filmech Věry Chytilové** vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování své rodině, blízkým a nejbližším za podporu během mého studia a panu docentu Ptáčkovi za jeho trpělivost a rady při vedení mé bakalářské a nyní i mé magisterské diplomové práce.

OBSAH

1 ÚVOD	7
1.1 VYMEZENÍ TÉMATU.....	9
1.2 STANOVENÍ CÍLE	13
1.3 REŠERŠE LITERATURY	15
1.3.1 LITERATURA K TÉMATU	15
1.3.2 LITERATURA K METODĚ	25
2 METODOLOGIE.....	27
2.1 ALEGORIE	27
2.2 IDEOLOGIE	33
2.3 NEOFORMALISMUS	35
2.4 STANOVENÍ VLASTNÍ METODOLOGIE.....	39
3 CHYTILOVÁ A NORMALIZACE	41
3.1 PŘED NORMALIZACÍ.....	41
3.2 BĚHEM NORMALIZACE	45
3.3 PO NORMALIZACI.....	51
4 ANALÝZY DĚL.....	53
4.1 DOZVUKY JARA A HOŘKÉ JABLKO POZNÁNÍ:.....	53
<i>OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME</i> (1969)	53
4.2 VÝROBNA OBČANŮ JAKO HŘIŠTĚ NEVĚRY:.....	63
<i>HRA O JABLKO</i> (1976)	63

4.3 KOLEKTIVNÍ SLEPOTA A VÝHLEDY DO BUDOUCNA:	74
<i>PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ</i> (1979)	74
4.4 LAPENÍ BLOUDÍ V PARADOXECH DOBY:	83
<i>KALAMITA</i> (1980)	83
4.5 HRÍCHY VĚČNÉHO ESKAPISMU A POŽITKÁŘSTVÍ:	94
<i>FAUNOVO VELMI POZDNÍ ODPOLEDNE</i> (1983).....	94
4.6 TOTALITA V PROSTŘEDÍ HORSKÉ CHATY:.....	101
<i>VLČÍ BOUDA</i> (1986)	101
4.7 VĚČNĚ V PODRUČÍ:	106
<i>ŠAŠEK A KRÁLOVNA</i> (1987)	106
4.8 VOJÁCI ABSURDITY A CHAOSU:	113
<i>KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM</i> (1988)	113
5 ZÁVĚR.....	122
6. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	141
6.1 LITERATURA	141
6.2 PRAMENY	142
6.2.1 ANALYZOVANÉ FILMY	142
6.2.2 CITOVANÉ FILMY, SERIÁLY A TV POŘADY	145
6.3 BIBLIOGRAFICKÉ A FILMOGRAFICKÉ DATABÁZE.....	146
6.4 AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE	146

1 ÚVOD

Československá filmová tvůrkyně Věra Chytilová patřila k předním osobnostem české Nové vlny a za svou tvůrčí kariéru coby režisérka natočila, nebo se podílela na natočení více než třiceti hraných a dokumentárních filmů různých formátů a stopáží. Stala se první ženou, která byla přijata na katedru režie pražské FAMU, jako etablovaná a ceněná autorka sváděla spory s prorežimními cenzory a o několik let později se stala i prominentní členkou pedagogického sboru na stejné katedře, kde začínala. Od roku 2005 působila pak i jako vedoucí katedry. Je držitelkou francouzského vyznamenání Rytíř umění a literatury, od prezidenta Havla převzala státního ocenění Medaile za zásluhy a rovněž je nositelkou Zlaté medaile Akademie múzických umění. V roce 2000 obdržela Českého lva za mimořádný umělecký přínos českému filmu a ve stejném roce obdržela i Křišťálový glóbus z Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech za celoživotní umělecký přínos světové kinematografii. Její filmy cestovaly po několika předních světových filmových festivalech, díky svým úspěchům bývá přezdívána první dámou českého filmu, patří mezi jedny z nejosobitějších režisérek dvacátého století a k její tvorbě i v dnešních dnech odkazují filmoví tvůrci, historici, teoretici i žurnalisté pro svou osobitou tvůrčí, často přirozeně subversivní povahu. Ve světovém kontextu je Věra Chytilová považována za jednu ze zásadních tvůrčích osobností, která svými osobitými scénáři, uměleckou imaginací a ojedinělým smyslem pro rytmus vyprávění posunula filmové médium novým směrem. Zároveň se dokázala prosadit a aktivně natáčela své filmy i přes zatažení Železné opony, byť musela snášet tahanice s cenzurními orgány ovládanými státním totalitním režimem.

Po příjezdu vojsk Varšavské smlouvy a nastolení období normalizace byla tvorba režisérky Chytilové pod drobnohledem soudobých cenzorů, což vedlo k omezení její tvůrčí svobody při realizaci děl a také už při psaní a posuzování jejích scénářů. O Věře Chytilové se traduje, jak komunistickému režimu nikdy nešla zpřímá na ruku a soudobým omezením umělců a filmových tvůrců se hlasitě vzpírala. Její charakteristická průbojnost, neústupnost a schopnost zdatně argumentovat, z ní učinily jednu z nejrozpoznatelnějších filmařských osobností Východního bloku, kterým bylo režimem dovoleno vytvářet snímky, které

neodpovídaly prorežimním představám. Filmy Věry Chytilové spojuje její autorská poetika, charakteristický styl vyprávění a specifický smysl pro práci s filmovou řečí a hlavně jinotaji, kterými jsou její snímky protkané ve více rovinách. Filmy Věry Chytilové jsou proloženy skrytými významy a aktivně se v nich pracuje se symbolikou a obdobnými zástupnými narativními prostředky. Až dosud žádná práce souhrnně a chronologicky nemapovala a neinterpretovala alegorické významy v její normalizační tvorbě. Její světově nejproslulejší, silně alegorické dílo *Sedmikrásky*¹ (1966) prošlo četnými analýzami (a to nejen alegorií), avšak tvůrčí období, kdy měla mít režisérka obrazně řečeno „svázané ruce“, bývá až na čestné výjimky opomíjeno. Filmové tvorbě se režisérka věnovala bezmála skoro padesát let, avšak zkoumaný dvacetiletý úsek je z analytického hlediska pro badatele o to zajímavější, protože nabízí nalezení alegorických významů v úseku filmografie, o kterém víme, že se musel potýkat s ideologickými výklady a cenzurními zásahy z řad pověřených státních orgánů. Chytilová nepracovala ve většině případů na scénářích ke svým filmům sama a raději spojovala své síly s předními osobnostmi českého filmu jako byli např. Pavel Juráček, Ester Krumbachová, Boleslav Polívka a další. Autorčina filmografie v době komunistického útlaku osciluje mezi tématy od vztahů v běžném životě až po řešení nezodpověditelných filozofických otázek spojených i se smyslem existence. Její filmy však v sobě nesou i roviny ukryté pod povrchem, založené v jinotaji. Tyto odkazy lze pak interpretovat na jednotlivě vybraných scénách nebo i v podtextu celého díla, který je jinotajem prorostlý.

Tato diplomová práce je strukturována do kapitol, kde po úvodu, ve kterém je vymezeno studované téma a cíle práce, následuje vyhodnocení užité zdrojové literatury s distinkcí mezi literaturou k tématu a literaturou k výzkumné metodě. Dále následuje vysvětlení vlastního metodologického postupu a základních termínů alegorie a ideologie, které jsou v této práci pravidelně skloňovány. Po ustanovení směřování práce a představení vlastní výzkumné a analytické metody je krátká kapitola věnována kontextu života

¹ *Sedmikrásky* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1966.

autorky před, během a po normalizaci. Text tak představuje její soudobou životní situaci a čímž se snaží poukázat na její vztah k nastoupivšímu politickému režimu. Další sekci a samotným jádrem diplomové práce jsou jednotlivé analýzy vybraných děl režisérky Chytilové. V analýzách jsou popsány, interpretovány užití alegorické prostředky objevující se v jejích filmech. Závěrečnou částí práce bude obecná interpretace získaných poznatků o funkčnosti alegorických postupů v normalizační tvorbě režisérky a shrnutí toho, v jakých filmech a v jaké míře se režisérka Chytilová soustředí na užití jinotaje v narativu. Po analyzování vybraných filmů a rozklíčování jednotlivých alegorických prostředků práce provede rozdělení témat, kterých se režisérka Chytilová dotýká v alegorické rovině a z jakých oblastí čerpá. Filmy budou obecně rozčleněny podle společných témat v alegorických rovinách se soustředěním na vývoj režisérčiných témat v celém období normalizace.

1.1 VYMEZENÍ TÉMATU

Analýze budou podrobeny hrané celovečerní filmy, které Věra Chytilová zrežirovala a prosadila do distribuce mezi lety 1968 a 1989. Tehdy se již etablovala coby ambiciózní a rozpoznatelná filmařka Nové vlny s osobitým stylem strukturace vyprávění a výběrem neokázalých témat. Měla za sebou zahraniční úspěchy a do normalizace vstoupila jako respektovaná a oceňovaná autorka. Konkrétně tedy tato práce zkoumá období, ve kterém režisérka produkuje celovečerní snímky *Ovoce stromů rajských jíme*² (1969), *Hra o jablko*³ (1976), *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*⁴ (1979), *Kalamita*⁵ (1980), *Faunovo velmi pozdní odpoledne*⁶ (1983), *Vlčí bouda*⁷ (1986), *Šašek*

² *Ovoce stromů rajských jíme* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1969.

³ *Hra o jablko* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1976.

⁴ *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1979.

⁵ *Kalamita* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1980.

⁶ *Faunovo velmi pozdní odpoledne* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1983.

⁷ *Vlčí bouda* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1986.

*a královna*⁸ (1987) a *Kopytem sem, kopytem tam*⁹ (1988). Z analýz jejich fikčních děl z normalizačního období je vyčleněn jediný fikční snímek, krátký televizní film *Kamarádi*¹⁰ (1971), a to především z důvodu odlišné stopáže.¹¹ V práci nejsou zahrnuty rozbor a analýzy dokumentárních filmů, jejichž tvorbě se za normalizace režisérka také okrajově věnovala. Výčtově se jedná o v té době vzniknuvší krátkometrážní dokumenty *Čas je neúprosný*¹² (1978), celovečerní *Chytilová Versus Forman*¹³ (1981) a *Praha – neklidné srdce Evropy*¹⁴ (1984), které by si zasloužily vlastní analytický rozbor. Obdobně nedojde na analýzu jejího posledního snímku před nastolenou normalizací, jejího světově nejproslulejšího a již nastokrát analyzovaného alegorického díla *Sedmikrásky* (1966). Projekty produkováné po 17. listopadu 1989 jako dokumenty *TGM Osvoboditel*¹⁵ (1990) nebo hraný snímek *Mí Pražané mi rozumějí*¹⁶ (1991) v této práci rovněž nejsou zahrnuty. Tyto filmy práci naopak slouží pouze jako pomyslné mantinely její normalizační tvorby a okrajově jsou reflektovány pouze v části věnované životu režisérky po pádu socialismu.

Téma práce se v první řadě zakládá na rozboru zmíněné osmičky režisérčiných filmů skrze jejich postupné a časově posloupné analýzy.

⁸ *Šašek a královna* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1987.

⁹ *Kopytem sem, kopytem tam* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1988.

¹⁰ *Kamarádi* [TV film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1971.

¹¹ Pozn. Autora: Tento černobílý televizní krátkometrážní snímek se odehrává z pohledu vojáků Wehrmachtu za druhé světové války a tematizuje niterný konflikt mezi lidskou a vojenskou moralitou, při prokázaném zavinění či přímém spáchání zločinu, který se vojáci snaží neúspěšně tutlat. Snímek existuje ke zhlédnutí pouze v badatelkách ČT v nekvalitní kopii. Nepodložené spekulace uvádějí, že by tento snímek měl být důvodem vynucené tvůrčí přestávky režisérky Chytilové mezi roky 1971 a 1976. Ve zfilmovaném příběhu východoněmeckého spisovatele Franze Fühmanna hrají role vojáků Jiří Kodet, Jan Kanyza a Jiří Somr.

¹² *Čas je neúprosný* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1978.

¹³ *Chytilová Versus Forman* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1981.

¹⁴ *Praha – neklidné srdce Evropy* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1984.

¹⁵ *TGM Osvoboditel* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1990.

¹⁶ *Mí Pražané mi rozumějí* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1991.

Badatelské soustředění je směřováno na vybrané a do popředí vystupující složky, které lze v narativní a stylové rovině ospravedlnitelně identifikovat pro autorsky charakteristickou vlastnost významové plurality. Zásadní je pak správné zvolení přístupu k alegorickému výkladu, jelikož se interpretační rovina spojená se subjektivizací alegoreze může lišit, problematizovat se nebo si někdy i protiřečit, jak dokazují rozdíly se postoje na autorčiny alegorizace od šedesátých let až do začátku nového tisíciletí. Počátečním východiskem přístupu ke zkoumání tohoto tématu je hypotéza, že je alegorie v jejich komunistickým režimem omezovaných filmech dohledatelná napříč různými složkami a také že adekvátní přístup ke čtení tvorby Věry Chytilové je často nezbytně závislý na vnímání jejích filmů s nutností hledat a následně dešifrovat skryté významy. Ty se ve většině případů projevují užíváním zástupných vyprávěcích prostředků. Paralelismus, symbolismus, metafory a synekdochy jsou pro výtvarná umění a literaturu v případě zosobňování alegorií nezbytné a narativní struktury filmového média jejich využití obdobně dovolují, čehož Chytilová vědomě užívá. Inkorporace takových prostředků je pro její filmová díla běžným postupem už od začátku šedesátých let. Obsahem jednotlivých analýz je tak především identifikace a interpretace samostatně stojících, a i třeba napříč celým filmem užívaných a vzájemně propojených vodítek k vyrozumění ukryté zprávy. Jak je později rozebráno v metodologické části této práce, alegorie může dílem prostupovat jako monolitickým celkem, nebo se může projevovat jen sporadicky v náznacích vybraných scén či zcela na pozadí. V konkrétních analýzách je důraz kladen na rozlišení toho, na jakých úrovních se alegorie projevuje, na čem je založena, či k čemu se na poli konotativních a denotativních významů látka vztahuje. Šíře užití a přístupů k interpretaci zašifrovaných či subtilně skrytých významů je různorodá a barvitá. Spektrum cíleného užití alegorie ze strany autora a jeho subjektivizované čtení ze strany diváka – recipienta je u filmových děl široce uchopitelné a pestré a může se vztahovat na filmy coby celky nebo pouze na vytyčené aspekty. V této práci jsou tak v analýzách obecně reflektovány různé ukázky typických a nejčastějších alegorických prostředků, které jsou pak v závěru výčtově shrnuty a zobecněny. Široká škála rovin alegorických činitelů a skrytých významotvorných obsahů se však v případě této práce snaží ve výsledku zodpovědět předpoklad, že vůči režimu ideologicky protichůdné

alegorie jsou v autorčině tvorbě užívány pravidelně. Důležitý je tak pro uchopení cíle práce historický a od analýz neodosobnitelný předpoklad, že Chytilová režimním autoritám odporuje, vzdoruje jim a subverzivně se mu na nadsazených příkladech vysmívá. Zkoumané období kinematografie se v případě autorky potýká s normalizací nastavenými tematickými a ideologickými mantinely. Pro auteurské tvůrce s osobitou rozpoznatelnou poetikou a stylem, mezi které Chytilová bez pochyby spadá, se tak alegorické aspekty v naraci staly často jediným a zásadním vehiklem, kde se dalo aspoň trochu svobodně vyjádřit a zároveň nedostat zákaz k další tvorbě. Alegorie se jako prostředek tak z politickoideologických důvodů stala častým a cenzory potlačovaným aspektem dobové tvorby, nebyl by použit pro propagandistický účel. Zejména práce s uměleckými prostředky jako metafora, symbol a synekdocha, které tvorbou Chytilové v narativní rovině prostupují, se v její normalizační filmografii s časem nezbytně proměňují, jak postupně analýzy ukážou. V závěru práce proto budou tyto vyprávěcí alegorické prostředky v její tvorbě mezi sebou komparovány a z hlediska povahy jejich specifického užití interpretovány. Výchozí hypotézou této práce je předpoklad, že alegorie užití v autorčině díle, byť se dotýkají různých se sfér lidské existence, jsou zpravidla úzce spojené se soudobým ideologickým uvažováním a autorčinou nesouhlasnou kritikou politického aparátu.

Z filmů Chytilové v době Pražského jara vyvěrají alegorická podobenství často ve formě nadsazeného chování a vyjadřování postav, často v souvislosti mezilidských vztahů v prostředích, kde je nastavený určitý nepoměr moci. Toto téma režisérku od jejích filmařských začátku fascinuje a cíleně jej po utvrzení režimu do jeho totalitní varianty problematizuje a později jej, jak analýzy ukážou i parodizuje. Hypotéza se tak rozšiřuje o předpoklad, že téma hierarchizace ve zkoumaném období v sobě alegoricky nese sociálně kritické aspekty. Ideologická problematizace a satirizace hierarchické společnosti, kde autority mají přílišnou moc se nedá cíleně vykládat jako jediný alegorický význam, který chce autorka svým dílem tlumočit. Proto je nasnadě identifikovat v jejích dílech prvky alegorie, které mohli cenzurní orgány vnímat jako univerzálněji pochopitelné a nevyvracející prosazovaný a autorkou zpravidla nenaplněný ideologický základ. Škála

alegorických významů, které tato práce nemá za cíl v plné šíři postihnout se váže na konotativní rámec odkazů k uměleckým či transtextuálně nebo transmediálně daným významům. Práce má tak v časovém rámci tvrdého omezujícího státního režimu a při souvislosti s nastolenou totalitou potvrdit myšlenku, že ideologicky kritické prostředky vázané na alegorii jsou v normalizační tvorbě autorky výraznější a v pravdě dominantní nad alegoriemi obecnějších témat. V případě cenzurou zasažené normalizační tvorby souvisí pojetí fikčního světa s vykreslením dominující ideologie, a proto se nabízí otázka hodnotících soudů vyvozených z chování postav. V rámci jednotlivých analýz je důležité se soustředit i na aspekty, které ve filmech z nějakých důvodů absentují a tím mohou nabývat na alegorické hodnotě. Samy postavy jsou samy o sobě a v souvztažnosti k dalším postavám základním stavebním prvkem při budování alegorie a práce tak bude brát v potaz vyhodnocení a možné interpretace postav z pohledu sociálního statusu, pohlaví a míry nadsázky v hereckém ztvárnění, které je pro filmy Věry Chytilové tolik typicky rozpoznatelné. Tato diplomová práce nabízí pohled na užití alegorie ve filmech Věry Chytilové v podobě chronologické strukturace, jeden film po druhém – od konce šedesátých let po konec let osmdesátých.

1.2 STANOVENÍ CÍLE

Cílem práce je skrze neoformalismem uchopené analýzy vybraných stylových a narativních prvků v režisérčiných celovečerních filmech z období normalizace rozebrat a pojmenovat vývoj alegorických prostředků a tvůrčí tendence, se kterými ve svých filmech pracuje, a posléze se tak i dobrat interpretace jejích filmů podle tematických zaměření a míry jejich užití. Práce se primárně soustředí na rozklíčování ideologicky zabarvených prvků, které jsou v případě tvorby Věry Chytilové zaměřené na kritiku a výsměch soudobému státnímu režimu, jelikož zásadní hypotézou přístupu k vybraným filmům je potvrzení skutečnosti, že se ideologické metafory staly jedním z předních alegorických působení jejích filmů. Diplomová práce chce představit filmovou tvorbu Věry Chytilové v období dvaceti let totalitního režimu na našem území jako ukázkou ojedinělé umělecké odhodlanosti vyprávět ve svém díle příběhy, jejichž významová a interpretační hloubka přesahuje režimními cenzory nastavované

a propagandou prosazované limity, které měl „ideální“ film ze socialistického Československa splňovat. Práce si bere za cíl potvrdit výchozí hypotézu, že Chytilová jakožto autorka, která se soudobou komunistickou diktaturou a jejími cenzurními orgány vedla dlouhá léta spory, vkládala do svých filmů jinotaje spojené s nesouhlasnou a protichůdnou politickou rétorikou, která establishmentu komunistické strany, více či méně jednoznačně, odporovala. Ideologická alegoričnost tak v dešifrování scén jako jinotajů zaujímá místo dominantního prvku díky kontrastu režisérčiných postojů vůči státní, ideologicky monolitické a dogmaticky prosazované politické situaci. Na základě finální komparace a vzájemného srovnání se v závěru pokusím postihnout proměny alegorických prvků a ukrytých významů vztahitelných k době a okolnostem vzniku zkoumaných filmů.

Nálady v normalizovaném Československu procházely v průběhu 20 let diktatury Komunistické strany vývojem a logicky tak nebyla atmosféra a podmínky pro tvůrce stejné na začátku sedmdesátých let jako na konci osmdesátých let. Normalizace slouží tedy jako základní myšlenkově ideologický a zároveň i časový rámeček zkoumání této diplomové práce. Ideologická svázanost doby a soudobě proklamovaná a podbízená spokojenost se socialisticko-komunistickým režimem se i přes širší tematickou škálu alegoričnosti v díle autorky nejsilněji otiskuje právě do společenské, protirežimní kritiky osobní morálky. Je proto sekundárním cílem zohlednit tyto proměny užívání alegorických prostředků v autorčině tvorbě, a sice konkrétně v oblasti jejich aplikované míry a subjektivně posouditelné provokativnosti. Některé filmy totiž logicky budou v průběhu její tvorby více alegorické než jiné a budou se projevovat v rozdílných podobách a podáních.

1.3 REŠERŠE LITERATURY

Zvolená zdrojová literatura se věnuje a slouží k uchopení analytických přístupů ve zkoumání vybrané skupiny celovečerních filmů, nabízí vědomostní zázemí o životě a jednotlivých aspektech díla Věry Chytilové a pomáhá ustanovit klíčové pojmy, které jsou v této diplomové práci opakovaně skloňovány. Následuje bližší seznámení se se sekcemi zdrojové literatury věnovanými jednak životu a dílu Věry Chytilové a pak metodologickému přístupu, který je pro tuto diplomovou práci adekvátně zvolen.

1.3.1 LITERATURA K TÉMATU

1.3.1.1 LITERATURA O VĚŘE CHYTILOVÉ

Ve světovém a v českém kontextu existuje několik obecně orientovaných i odborných publikací soustředěných na československou novou vlnu, přičemž v některých příkladech se věnují i tvorbě či osobnosti Věry Chytilové. V českém prostředí se objevuje jedna obsahově signifikantní kniha o této autorce, jíž je autorizovaná biografie z pera Tomáše Piláta pojmenovaná *Věra Chytilová zblízka*¹⁷. Tato kniha nese pro diplomovou práci největší přínos díky skutečnosti, že se na jejím obsahu sama paní Chytilová podílela a svou tvorbu a proces vzniku svých jednotlivých filmů v ní retrospektivně popisuje a zapáleně komentuje. V knize se na základě rozhovorů mezi Pilátem a Chytilovou z desátých let nového tisíciletí sama režisérka zaobírá událostmi ze svého osobního i profesního života, ale vyjadřuje se i k soudobým událostem a politickým posunům ve společnosti, které měly vliv na její smýšlení o světě a na konečné vyznění její filmografie. Kromě Chytilové se v knize objevují i vzpomínky a názory jejích nejbližších spolupracovníků, přátel a rodiny, včetně jejích dětí a všichni tito spoluúčastníci v knize shrnují své postoje vůči Chytilové jako člověku i jako umělci. Kniha je členěna do několika kapitol dělených podle témat, časových období a natočených filmů, přičemž zachycuje v retrospektivě autorčin život v horizontu více než sedmdesáti let. Alegorie není

¹⁷ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010.

hlavním tématem knihy, nicméně při autorčiných vzpomínkách o konstruování scénářů a rozboru témat a motivů se jinožajné významy postupně rozkrývají a interpretují.

Dalším textem věnovaným životu a uvažování Věry Chytilové o soudobé kinematografii je anglicky psaná knižní publikace z pera českoamerického kameramana (a mimo jiné studenta FAMU z konce šedesátých let), Roberta Buchara s názvem *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*¹⁸, kde se autor, jak název napovídá, ve formě rozhovorů vyzpovídává klíčových režisérů české Nové vlny a autorů z porevolučního období na nejrůznější aspekty jejich dřívější tvorby, na vlivy a působení doby, ve které tvořili a rovněž se v knize vyjadřují k soudobému stavu české kinematografie. Alegorické působení svého díla zde režisérka jen střídmě interpretuje a spíše se soustředí na výčet zážitků s cenzorskými orgány.

K rozšíření uvažování o tvorbě Věry Chytilové se práce odkazuje na texty českého publicisty a bohemisty Jana Čulíka, konkrétně v jeho anglicky psané eseji *In Search of Authenticity: Věra Chytilová's films from two eras*¹⁹ z publikace *Studies in Eastern European Cinema*, kde píše ve dvou číslech o pozici Chytilové jako režisérky v kontextu československých filmařů. Ve zmíněné eseji rozebírá styl a poetiku její filmografie a vše rozpracovává v jeho starší eseji pojmenované *O Věře Chytilové a jejích filmech*²⁰, jež vznikla pro *Britské listy* a ve které se věnuje analýzám filmů z její polistopadové tvorby. Alegorie je v tomto textu okrajově řešena pouze v případě jejího prvního normalizačního filmu *Ovoce stromů rajských jíme*. Čulíkovy texty přitom čerpají z další knihy, která tvorbu režisérky vkládá do kontextu světové kinematografie, z knihy *Kočky na Atalantě*²¹ od filmového kritika Jiřího Cieslara, jehož texty

¹⁸ BUCHAR, Robert. *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. McFarland. 2003.

¹⁹ ČULÍK, Jan. *Search of Authenticity: Věra Chytilová's Films from Two Eras*. *Studies in Eastern European Cinema* 2018.

²⁰ ČULÍK, Jan. *O Věře Chytilové a jejích filmech*. *Britské listy*. 2014.

²¹ CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Nakladatelství NAMU, 2003.

o filmech Věry Chytilové budou v práci dále citovány. Soubor textů a esejí je rozdělen na čtyři sekce: světový film, český film, fotografie a soubor studií a rozhovorů s Janem Němcem a samotnou Věrou Chytilovou. Autorka zde své filmy sama vysvětluje a připomíná okolnosti vzniku jejích děl.

Publikace *Československá nová vlna*²² a článek *Czech and Slovak Cinema*²³ z pera autora Petera Hamese nabízí pohled do chápání tvůrčích tendencí autorů uvnitř i okolo Nové vlny z období před, během i po nastolení normalizace. Hames objektivně jmenuje, analyzuje a interpretuje vybrané snímky různých tvůrců, včetně Věry Chytilové. Ve svých knihách neopomíná okolnosti vzniku jednotlivých snímků, kulturní zázemí, stylové tendence jednotlivých zpracování, provázanost historických souvislostí a jejich dopad na tvůrce a potažmo diváky. Zároveň věnuje prostor i popisu děje jednotlivých filmů, které posléze interpretuje i v rovině užitých alegorických prostředků a jejich významů. Hames se vyjadřuje i k vnímání autorky z feministického pohledu, kdy podle něj není základním motivem její tvorby přímo feministické cílení, nýbrž obecněji poměr moci. Nejvíce citelné jsou tyto aspekty v interakcích žen a mužů, avšak podle Hamese přecházejí i do širších celospolečenských rovin.²⁴

Sborník editora Petra Kópala s názvem *Film a dějiny 4*²⁵ s podtitulem *Normalizace* obsahuje cenné informace o stavu československé kinematografie z pohledu několika filmových historiků. Nejpoptatnějšími články pro tuto práci jsou texty Stanislavy Přádné, jež popisuje soudobé praktiky cenzorů a procesy, kterými museli filmaři projít, aby mohly jejich díla vzniknout, ba aby se vůbec dostaly do kin. Interpretace filmů a alegorické významy jsou v knize jen částečně reflektovány a důraz je kladen na vysvětlení vnitřního fungování a soudobého způsobu produkce.

²² HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2.

²³ HAMES, Peter. *Czech and Slovak Cinema*. Edinburgh University Press. 2010.

²⁴ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2.str. 223.

²⁵ KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 4: Normalizace*. Casablanca, ÚSTR, Praha 2014.

Knihou tematizující cenzurní omezení a nezbytnost po přizpůsobeníh autorských osobností popisuje kniha Jana Žalmana s názvem *Umlčený film*.²⁶ V několika kapitolách se věnuje analýzám filmů této autorky a rozebírá i průtahy a další Komunistickou stranou problematizované aspekty vzniku jejích vybraných děl. Srovnává pak její dílo v důsledku s jinými soudobými tvůrci a vytváří tak obraz pro tvůrce nelehké doby. O autorčině odkazu pak přesvědčeně píše: „*Bude provždy patřit k obrazu oficiální kulturpolitiky šedesátých let, že osobnost, která první vnesla do české hrané tvorby rys moderního ženství a svou estetickou erudicí i myšlenkovou úroveň patřila k těm, kdo se nejvíc zasloužili o rehabilitaci československého filmu v očích kulturního světa, se musela prodírat k cíli trním podezíravosti a nevěle.*“²⁷ Ve své knize se pak zabývá rozbořem okolností vzniku jednotlivých filmů sledovaného období, ale věnuje některé úseky i interpretacím některých filmařských rozhodnutí, včetně těch spojených s alegorickými a ideologickými významy.

Základní analýzou narativních prostředků ve tvorbě Věry Chytilové se také zabývají bakalářská práce²⁸ Michaely Coufalové z Masarykovy Univerzity, která se soustřeďuje na výčet a interpretaci symboliky ve filmové tvorbě Věry Chytilové a dále bakalářská práce²⁹ Aleny Veličkové z Palackého Univerzity, která se soustředila na analýzu typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové. Obě práce nabízejí rámcový pohled na působení režisérky napříč celou její filmovou tvorbou, avšak buďto pracují s obecnými závěry nebo si volí pouze pár vybraných filmů.

²⁶ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. NFA Praha 1993.

²⁷ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. NFA Praha 1993, VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 178.

²⁸ COUFALOVÁ, Michaela. *BDP: Symbolika ve filmech Věry Chytilové*. Masarykova univerzita, FF, Ústav hudební vědy, Brno 2011.

²⁹ VELIČKOVÁ, Alena. *BDP: Typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové*, Palackého univerzita, FF, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Olomouc 2011.

Poslední knihou, která se věnuje zkoumání vybraných postupů ve tvorbě režisérky Chytilové je, na 55. karlovarském MFF pokřtěná publikace editora Zbyňka Vlasáka s názvem *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*³⁰ a jak podtitul již jasně napovídá, je věnována analýzám, interpretacím a dobovým článkům o autorčině díle. Sborník tak nabízí komplexní pohled na to, jak Chytilová byla a je vnímána očima filmovědných profesionálů i když období vzniku některých textů je nutným faktorem k zohlednění. Kniha ve svých dvou částech chronologicky sjednocuje novinové články a eseje, které vznikaly například už v šedesátých letech o Nové vlně, nabízí vhled do normalizačních kulturních rubrik psaných mimo jiné i režimu poplatnými autory, jako byl třeba Jan Kliment a uzavírá se nekrology a moderním viděním odkazu režisérky ze strany předních kritiků současnosti, jmenovitě například Kamilem Filou či Terezou Brdečkovou. Disputace o tématech autorky u těchto současných filmologů je pak ideově velmi evokativní. Například Fila ve svém posledním textu principiálně rozděluje autorčinu tvůrčí tendenci na dva filmové trendy – na sociálně kritické a alegorické, přičemž jí přiznává více kvalit v sociální kritice a za společný základ její tvorby považuje konflikt jako takový. V rozhovoru Filovi oponuje Jindřiška Bláhová svým výkladem alegorického působení Chytilové a hodnotí její metafory a alegorizace jako přímočaré, a často založené ze základních trajektorií vztahů mezi muži a ženami ve vztahu k biologickým pudům a ritualizaci vztahů. Dílo Chytilové pak nevnímá jako zcela filozofické, jako spíše především dílo existencialistické. Postavy, které jsou vždy nějakým způsobem v soudobí ztracené, často bloudí v ještě zmatenějším a paradoxnějším světě kolem nich. Fila ani Brdečková však nevidí vždy za nezbytné dávat její filmy do kontextu s vládnoucí stranou či politikou, jelikož její témata tuto dobu úspěšně předčily a přežily. Existenciální rovina příběhů se podle dvojice autorů ve tvorbě Chytilové úzce váže na otázky osobní morálky, kterou autorka chtěla primárně řešit. To však z narativního pozadí vystupuje na odív jako komentář ideologicko-politického rozpoložení státu. Poukazuje se na niternou

³⁰ VLASÁK, Zbyněk. *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. Moravská zemská knihovna. 2021. ISBN:978-80-7051-304-0.

pokřivenost, která socialistickou společností začala prorůstat a Bláhová tak hovoří o tzv. apolitické političnosti jejího díla. Fila působení vztahuje k pohledu sociální kritiky se slovy: „*Někdy mám pocit, jako by si záměrně vzala nejradikálnější prvky rané kinematografie dialektického materialismu a celé to Ejzenšteinovo budování socialismu obrátila a použila k úplnému symbolickému rozkladu nebo ukázání reálného rozkladu socialistického režimu.*“³¹ Kamil Fila pak její tvorbu svým individualistickým vyzněním přirovnává k dílu Karla Vachka. Divák podle nich totiž nikdy nesmí podle Fily v autorčině díle očekávat, že mu bude film podán přímo s jasným rozuzlením a katarzí. Má čekat naprostý opak, aby se podnítilo zamyšlení a rozpoutala a obnažila případná nespokojenost. Při zachycování neduhů u mužů a u žen v její tvorbě si uvědomuje dvojí polaritu problematiky. Podle něj totiž Chytilová nestaví žádné z pohlaví do předem zajetých kolejí, ale je si vědoma širších společenských tendencí i variací v lidském jednání, často s nutnou měrou nadsázky. Mužské postavy mohou být slabé a patetické, stejně jako ženy mohou být koketní a destruktivní. Tato nerovnováha sil je pak střídavě problematizována prohazováním stereotypních rolí, což se pak v jejím díle střídavě variuje.³² Polemizují také o aspektech pojetí morality v jejím díle.

Moralizující aspekty tvorby Chytilové vysvětluje Kamil Fila jako autorčiny pokusy o nastavení zrcadla společnosti. Vidíme tak v jejích filmech naschvál postavy nedokonalé, chybující, až trapné, lapené ve světě beze smyslu. Pokud jsou takové postavy odrazem reality, má nás takový film popuzovat ke všemu, jen ne ke smíření. „*Sedmikrásky nejsou jen o mudě a zkaženosti, ale i o tom kdy a zda je destrukce tvořivá. Ovoce stromů rajských jíme je nejen biblickou alegorií o dědičném hříchu lidstva, ale též reflexí násilí páchaného na ženách a odkazy na dobové zločiny. Hra o jablko není pouze o stavu porodnictví, ale obecně*

³¹ VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 253–261.

³² CIESLAR, Jiří. *Panelstory*. Reflex, 22.11.2001. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 203.

o nedůstojném ženském údělu. Panelstory není jen o stavbě sídliště, ale i o tom, jaký šlendrián a marasmus pamují ve vztazích mezi lidmi. Faunovo velmi pozdní odpoledne není pouze o chlípnosti starců, ale také o impotenci vládnoucí třídy a zároveň zoufalé touze, jak za socialismu unikat k buržoazním rozkoším.“³³ Ve Vlasákově sborníku se objevují i texty a články filmovědců jako je Cieslar, Přádná, Hudec, Blažejovský a mnoho dalších. Kniha tak velmi obratně shrnuje vývoj jak režisérky Chytilové, tak i vnímání její tvorby z pohledu akademiků a odborníků a dává do základu několik podnětných úhlů k nazírání. Několik textů se věnuje i rozboru a komparaci alegorických postupů v její tvorbě. Zdeněk Hudec například okrajově komparuje novovlnné tendence alegorizace ve tvorbě nové vlny, avšak osobnosti Věry Chytilové se věnuje jen okrajově a spíše cílí na rozbor jinotajových tendencí, zejména v komparaci tvorby Vojtěcha Jasného a Pavla Juráčka. Taky zde píše o autorčině tvorbě Eva Zaoralová, konkrétně o čtení autorčiny tvorby dle feministického pohledu. Uvádí, že nevnímá její v analýzách detailněji rozebírané moralistické brojení vůči jednomu či druhému pohlaví a konstatuje například, že chyby a lidské nedostatky hodnotí Chytilová rovnoměrně a pracuje přitom obratně s určitými specifickými vzájemnými vztahů, do kterých vmíchává vtip a nadsázku.³⁴

Audiovizuálním zdrojem informací o životě a tvorbě Věry Chytilové je dále autorský dokumentární film chorvatsko-české režisérky Jasmíny Bralič-Blaževič s názvem *Cesta – portrét Věry Chytilové*³⁵, jež nabízí nesmírně intimní pohled do režisérčina soukromí. Chytilová zde v duchu zpovědi odpovídá na autorčiny otázky a spontánně vzpomíná na svou dávnou i nedávnou tvorbu. Její vzpomínkové promluvy jsou pak prolínány se záběry z jejích filmů a záznamy z jejích

³³ BRDEČKOVÁ, Tereza. „Chtěla jsem absolutní svobodu“, Film a doba, 1-2/2014. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 245.

³⁴ ZAORALOVÁ, Eva. *Ze života zbytečného člověka*. Film a doba, 7.1985. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 138-139.

³⁵ *Cesta – portrét Věry Chytilové* [film]. režie Jasmina Bralič-Blaževič, ČR, 2004.

soukromých archivů. Alegorie není ve snímku nikterak přímo řešena, ale nabízí přímý pohled a vysvětlení daných okolností, a hlavně emocionálních pochodů, kterými si Chytilová v dané době procházela. Širší škálou témat a cílením na více režisérů se vyznačuje dokument českoamerického filmaře Roberta Buchara *Sametová kocovina*³⁶. Ten však mapuje stav československé kinematografie jako celku skrze rozpravy se svými kolegy z šedesátých let i s lidmi z mladší generace filmařů. Naznačené i později v analýzách rozvité myšlenky v těchto zdrojových textech jsou podnětné v různých rovinách a předmětem se tak stává jejich revize.

1.3.1.2 LITERATURA O ALEGORII A IDEOLOGII

Pojetí alegorie v práci přebírám z českého překladu interdisciplinární knihy *Lexikon teorie literatury a kultury*³⁷ editora Ansgara Nünninga, kde jsou popsány a přímo definovány jednotlivé literární pojmy a prostředky, se kterými se bude v práci operovat. Kniha staví na základech z učení literární teorie a slouží této práci k rozlišování v pojmosloví uměleckých prostředků od alegorie, přes metaforu, až po symbol, což jsou pojmy, které bývají v různých intermedialních textech často zaměňovány. Pro porozumění vývoji těchto stěžejních termínů okrajově pracuji s publikací Umberta Eca s názvem *Umění a krása ve středověké estetice*³⁸, ve které se autor zabývá evolucí chápání symboliky a alegorických postupů v poezii od dob autorů starého Řecka, přes středověk, renesanci, osvícenství, až po jejich současné chápání a autor zde věnuje tématu rozlišení symbolismu a alegorismu jednu celou kapitolu.

Zatímco Nünningův sborník je hlavně slovníkovou příručkou, která zasahuje především teorii literatury a teorii kultury a z Ecova nahlížení a chápání těchto otázek silně vychází, odborná publikace Fredrica Jamesona s názvem *Allegory and Ideology*³⁹ popisuje užité i možné přístupy a příklady

³⁶ *Sametová kocovina* [film], režie Robert Buchar, David Smith, USA, 2000

³⁷ NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*, Host 2006.

³⁸ ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Argo 1998.

³⁹ JAMESON, Fredric. *Allegory and Ideology*. Verso, 2019.

prezentace ideologie a alegorie napříč v historii umění a povrchově se dotýká i jejich užití ve filmu a to i na příkladech tvorby z nového tisíciletí. Mezi oběma pojmy pak hledá a pojmenovává příslušnou souvztažnost na poli různých médií či žánrů a na příkladech z různých prostředí prezentuje své poznatky i za pomoci jednoduchých grafických znázornění.

Nejpodrobnější studii alegorických prostředků a jejich fungování v kultuře a v umění, ale nabízí kniha literárního kritika Anguse Fletchera, která vyšla v šedesátých letech pod názvem *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*⁴⁰. V ní přichází s příslušnou terminologií, která pomáhá alegorické postupy strukturálně rozčlenit a posléze pojmenovává jejich jednotlivé složky a typy. Jedna z kapitol je pak věnovaná mimo jiného i vztahu alegorie s politickými agendami a okrajově se věnuje i užívání alegorie ve filmu. Alegorii se v případě rozborů věnuje primárně na příkladech ze světa literatury, poezie a výtvarného umění, zatímco ve filmu nalézá jen několik přirovnání se soudobými evropskými a americkými filmy. Obdobně přínosnou publikací k definování základních termínů a užití alegorie a ideologie ve filmu je práce Luboše Ptáčka, pojmenovaná *Umění mezi alegorií a ideologií: Proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*⁴¹, která je práci předobrazem ve věci přístupu k obecnému nazírání na prezentaci a rozumění alegorických prvků, které se orientují či jinak vztahují k ideologii. Ideologické aspekty rozumím na základě knihy Pavla Šaradína *Historické proměny pojmu ideologie*⁴², kde autor prezentuje a porovnává jednotlivé nazírání na termín ideologie z pohledu několika nejrůznějších myslitelů a badatelů. Primárně se Šaradín, jak název knihy napovídá, zabývá vývojem

⁴⁰ FLETCHER, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press, 1964.

⁴¹ PTÁČEK, Luboš. *Umění mezi alegorií a ideologií: Proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Casablanca, 2019.

⁴² ŠARADÍN, Pavel. *Historické proměny pojmu ideologie*. Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2001.

chápání tohoto pojmu napříč historickým vývojem v různých zemích a nabízí jeho rámcovou klasifikaci.

Pro konkrétní vyrozumění vlivu ideologie na československou filmovou produkci pracuji s rozdělením období normalizace do etap podle textu Jaromíra Blažejovského. Jeho článek o *Normalizačním filmu*⁴³ v časopise *Cinepur* popisuje vyvíjející se vlivy a výsledné ideologické působení filmů v jednotlivých obdobích normalizace. Dvacet let trvání normalizace Blažejovský rozděluje na etapy. První časový úsek pojmenovává jako tzv. období konsolidace a datuje jej od počátečního roku 1969 do roku 1971. Je to čas nástupu kádrových čistek a posledního doznívání nálady šedesátých let. Druhá etapa je datována od roku 1972 do roku 1977 a Blažejovský ji nazývá jako období ofenzivní normalizace. Cenzura je v té době nejtvrděší a filmová distribuce se hemží normalizujícími filmy. Autorská tvorba je potlačována a filmy vybraných tvůrců ze šedesátých let mizí, jak se vžilo říkat v trezoru. Estetické cíle jsou v tomto období podřízeny ideologické rétorice. Celospolečenskými náladami, a především uměleckým světem tehdy rezonuje především Charta 77 a reagující Anticharta. Tvorbu mezi lety 1976 až 1982 nazývá Blažejovský jako období Oživení. Ve tvorbě se zase začíná objevovat umělecká, názorová a generační pluralita a estetické cíle kinematografie vycházejí z dogmatizovaných tvůrčích mantinelů. Je nasnadě poznamenat, že Chytilová je typickou ukázkou tvůrce aktivního v tomto období. Období od roku 1983 do roku 1987 přímo nazývá jako období Ústupu normalizačního filmu, jelikož vznikají další, státu nekomfortní filmy, žánrové experimenty a autorské projekty. Kritika se navíc částečně objektivizuje a filmy mladších generací začínají být zaznamenávány i v zahraničí, což je také případem zkoumané režisérky. Normalizaci ukončuje tzv. období přestavby, které je úzce spojeno s nastolením perestrojky. Perestrojka a filmy vzniknuvší po roce 1986 jsou daleko volnější, ba skoro svobodné. V tomto období iniciativu přebírají

⁴³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Normalizační film*. Cinepur. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002, XI., č. 21. ISSN 1213-516X.

umělecké svazy a do kin se dostávají dříve zakazované a potlačované filmy. Na soudobě vzniknuvších filmech je cítit škálu odstínů sociální kritiky a kinematografie se celá esteticky modernizuje a do filmu prosakují i avantgardní postupy soudobě populárních divadel. Autor pak přímo vypichuje skutečnost, že je alegorie běžným vyprávěcím prostředkem užívaným v té době, a to nejen Chytilovou.⁴⁴ V etapách rovněž klasifikuje soudobě vznikající filmy do tří skupin. První skupinou jsou *filmy normalizačního období*, které jsou ideologie úspěšně odosobněny. Druhou kategorií nazývá *normalizační filmy*, které popisuje jako snímky, které jsou působením ideologií ovlivněné. Třetí kategorií, do níž žádný z filmů Věry Chytilové nespadá, nazývá filmy *normalizující*. Ty se pak přímo vyznačují zřejmou ideologickou zabarveností. Pro ozřejnění je nutno uvést, že v této diplomové práci je slovní spojení „normalizační film“ užíváno bez souvztažnosti k Blažejovského klasifikující terminologii, vzhledem ke skutečnosti že Věra Chytilová nikdy nenatočila soudobě prorežimní celovečerní film.

1.3.2 LITERATURA K METODĚ

Metodologie práce je odvozována z terminologie a postupů neoformalistické analýzy, se soustředěním na stylové prostředky a narativní obsah, které v sobě alegorické prvky v nejrůznějších podobách obsahují. Výchozím textem pro výzkumnou metodu je tak známá esej Kristin Thompsonové, jejíž analytický přístup zkoumání je definován v úvodní kapitole její knihy *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, která se v české verzi z časopisu *Illuminace* nazývá *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*⁴⁵. Konkrétní termíny, se kterými Thompsonová v textu operuje a jež budou

⁴⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Normalizační film*. Cinepur. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002, XI., č. 21. ISSN 1213-516X. Str. 6-11.

⁴⁵ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, 1998; překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988), str. 5–36.

v práci vícekrát reflektovány, budou podrobněji rozepsány na následujících řádcích a rozebrány budou pak v sekci Vlastní metodologie. Metoda k filmové analýze dle učení neoformalismu je pro rozbory filmů veskrze univerzální a flexibilní k různým žánrovým i uměleckým filmům. Neoformalistický přístup je úzce spojen s pracemi zmíněné Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, kteří své chápání uměleckých děl zakládají na hybridním spojení formalismu a kognitivní psychologie. Při rozboru skrytých významů se tak nabízí myslet na propojenost této filmologické metody s vnímáním díla divákem. Formální rozbor vybraných složek má pak jinotajný význam identifikovat a divákovi ho přiblížit. Jednotlivé termíny a postupy, o které se bude práci opírat jsou rozebrány v metodologické části této práce.

2 METODOLOGIE

V této části diplomové práce jsou přiblíženy obecné závěry o stěžejních výzkumných paradigmatech spojených s příslušnými aspekty správné analýzy zkoumaného tématu. Důraz je při bádání kladen na alegorické postupy, které jsou režisérkou užívány jako vyvíjející se vyprávěcí prostředek a neoddelitelný aspekt její tvorby. Přístup k těmto aspektům je v případě této diplomové práce úzce spojen s povědomím o dosavadních rozborech alegorie v soudobém umění a prezentace dominantně proklamovaných ideologických (popř. propagandistických) prvků. Analytický přístup z oblasti filmových studií.

2.1 ALEGORIE

Tento umělecký prostředek byl odedávna předmětem zkoumání literárních a uměnovědných studií. Teoretici, jejichž přístupy k tomuto prostředku jsou přiblíženy na dalších stranách se shodují, že kořeny pro studování těchto tvůrčích postupů se dají nalézt už v textech starořeckých autorů. Nazírání na alegorii se interdisciplinárně variuje v drobných nuancích, avšak několik platných definic a členění, které se dají úspěšně vztahovat k filmovému médiu existuje. Pro samotné rozpoznání a jasnou identifikaci alegorických postupů pracuji s rozlišovací terminologií podle Anguse Fletchera, který ve své knize přichází s termínem a koncepcí tzv. *alegorického činitele/agenta*. Tím se v díle či libovolném textu rozumí užitý prostředek generující vedle zjevného významu současně druhý, skrytý význam. Zdůrazňuje, že při čtení je často alegorie svým způsobem ve skutečnosti druhořadá, jelikož je recipientovi nějak skrytá. To znamená, že často je, nebo má být, očividný doslovný význam dostačující sám o sobě, ale až s příslušnou interpretací se stává obsah ještě významově bohatší a zajímavější.⁴⁶ Alegorie se tak může navazovat na nejrůznější druhy umění, žánry

⁴⁶ FLETCHER, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press, 1964. Str. 2-7.

i formáty. Podle Fletchera sehrává při užívání alegorie zásadní roli rozlišení dichotomie dobra a zla. Úzce spojený je s touto na první pohled zjednodušující koncepcí alegorický typ *aenigma*, se kterým autor přichází a o němž tvrdí, že jde o nejstarší využívaný alegorický typ. Aenigma je vázána na rozřešení narativní hádanky a prvky investigace, což na příkladech ze starořeckých eposů a rytířských románů představuje jako dialektiku, kde se objevují nositele znaků typu „vinní a nevinní“, nebo „ztracení a nalezení“, kdy tuto polarizující souvztažnost přirovnává de facto k souboji „dobrého se zlým“. ⁴⁷ Zvláštní typ aenigmy, který je pro tuto studii poplatný, je aenigma ironická/ironizující. Ta slouží mimo jiného politickým a sociálním účelům tím, že vládnoucí autority typu policejního státu neodhalí sekundární význam. ⁴⁸

Ve své knize pak klasifikuje alegorické postupy podle jednotlivých úrovní v klasické i moderní světové literatuře. Soustředí se přitom na výčet společných i odlišných postupů při alegorizaci a obsáhle rozčleňuje typy alegorických činitelů. Opakovaně přitom rozebírá a vrací se ke známým výjevům konceptů, které si alegoricky vykládáme už zcela automaticky. Konkrétní příklady takových notoricky známých konceptů jsou „spravedlnost“ jakožto žena se zavázanýma očima a miskami vah nebo „láska“ v podobě andělíčka Amora s lukem a šípy. ⁴⁹ Jedno ze stanovisek, které Fletcher uvádí je dále to, že alegorie vykazuje převahu tématu nad konkrétní vyobrazovanou akcí. ⁵⁰ Fredric Jameson a jeho porozumění ideologii se příliš nevzdaluje od pojetí a přijetí náboženství různými skupinami, neboť obě v sobě nesou jistou míru dogmatismu, který detailněji adresuje. Zároveň v knize poukazuje na propojenost alegorických příběhů s mýty, náboženstvím a ideologií. Jameson poznamenává, že užití alegorie má moc pojímat do sebe širší škálu prvků se kterými se lze snadněji identifikovat, a proto funguje jako kompaktní nositel významotvorných zpráv. Alegorie tedy existuje ve stavu

⁴⁷ FLETCHER, Tamtéž. Str. 6.

⁴⁸ FLETCHER, Tamtéž. Str.8.

⁴⁹ FLETCHER, Tamtéž. Str. 26.

⁵⁰ FLETCHER, Tamtéž. str. 304.

bipolarity, kdy má potenciál příběhy zjednodušeně převyprávovat anebo (či zároveň) do sebe pojímat zpráv více.⁵¹ Zmiňuje, že recipienti alegorie by neměli zapomínat, že nejde pouze o co nejširší rozsah interpretací, ale i o alegorický příběh samotný, neboť i ten se může stát předmětem alegorie. Jameson přímo ve své knize píše, že i alegorie může být alegorická.⁵²

Podle Umberta Eca byla alegorie jako literární prostředek užívána odedávna a různá alegorická čtení a pokusy o interpretace literárních děl nalzáme už ve starověkém Řecku. Dlouhou dobu byly alegorismy⁵³ spojovány se symbolickými prostředky a s pořádným rozlišením obou termínů se setkáváme až v 18. století s nástupem Romantismu.⁵⁴ Eco ve své knize přímo cituje J. W. Goetheho pojetí této otázky, jehož platnost se za uplynulá století nezměnila: „*Alegorie mění jev v pojem a pojem v obraz, ale tak, že pojem v obraze je třeba považovat i nadále za něco, co obraz vymezuje a co je v něm obsaženo celé. Dále mu musí být umožněno, aby se skrze obraz vyjadřoval. (...) Symbolismus mění jev v ideu a ideu v obraz, a to tak, aby si idea v obraze vždy zachovala svoji nezměrnou účinnost a nepřístupnost a zůstala nevyjádřitelnou, i kdyby byla vyslovena ve všech jazycích.*“⁵⁵ ⁵⁶ Goethe se pak pojmenování a ustálení pojmu alegorie věnoval i dále, když se jej snažil odlišit od symbolu, který chápal jako zcela protichůdný. Alegorie je přitom abstraktní pojmem znázorněný něčím konkrétním.⁵⁷ Zdeněk Hudec se tématu alegorie věnoval ve svém článku pro časopis *Cinepur*⁵⁸, když komparoval novovlnné autory a jejich alegorická působení. Modelovými příklady se mu však staly především díla

⁵¹ JAMESON Fredric. *Allegory and Ideology*, Verso 2019. Str. 6-10.

⁵² JAMESON, Tamtéž, Str. 15-22.

⁵³ Pozn. Autora: Alegorismy se rozumí libovolné texty, které se vyznačují přítomností alegorie.

⁵⁴ ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vyd. 1. Praha: Argo, 1998, str. 81-83.

⁵⁵ ECO, Tamtéž, str. 81.

⁵⁶ Pozn. Autora: Citace pochází z Goetheho textu *Maximem und Reflexionen: Sprüche in Prosa*

⁵⁷ ECO. Tamtéž str. 81-83.

⁵⁸ HUDEC, Zdeněk. *Alegorismus ve filmech české nové vlny*. Cinepur 09.2022; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 208-212.

Vojtěcha Jasného a Pavla Juráčka. Věra Chytilová a další autoři nové vlny jsou svými alegorizacemi v jeho textu spíše zobecňování a soustředění zůstává spíše na zmíněné dvojici. Zajímavá je však Hudcova polemika o distinkci mezi přímou a nepřímou kritikou dogmatismu skrze užití jinotaje. Už v počátku zaujímá totiž vůči skrývání významů nevlídný postoj, který doplňuje myšlenkou Josepha Loseyho, že alegorie je pouhým projevem slabosti, protože představuje únik. Alegorii tak vnímá jako zbabělou úlitbu, která nemá dostatečné sebevědomí napřímo poukázat na problematiku a na místo toho se ukrývá za obrazná připodobnění. Alegorie nicméně využívá šíři dílčích vyprávěcích prostředků a její užití se může jednoduše variovat pro specifické potřeby vyrozumění konkrétní zprávy. Hudec pak dále analyzuje způsob užití slova, jako prostředku komunikace v alegorické tvorbě a poznamenává, že novovlnní tvůrci často užívali ve svých filmech prostředek verbální komunikace tak, že ji v rámci své osobité poetiky spíše cíleně oklešťovali. U Chytilové se to pak promítá především v degradaci slova a dialogu na prostou výměnu frází a klišé. *„Hodnota zobrazených idejí v alegorických filmech nové vlny je rozdílná případ od případu. Jejich dobově ztajená společenská kritičnost je ceněná zvláště pro svůj nonkonformismus a antisocialistickými prvky, který vyplynul z praktické skutečnosti, neboť k realistickým nástrojům kritiky socialismu se tvůrci nové vlny skutečně uchýlit nemohli.“*⁵⁹

Pro účely této práce rozumíme alegorii jako neutrální umělecký prostředek, který si klade za cíl na základě určitého podobenství (s realitou či fikčním světem) a užití symbolických přirovnání zprostředkovat skrze jednu vyprávěcí rovinu, rovinu druhou, na niž je odkazováno. Takové alegorie se nejčastěji mohou vyjadřovat k tématům z nejrůznějších oblastí, od osobní filozofie a základních mezilidských vztahů nebo až po politickou či ideologickou situaci. Samotný termín pak nese v rámci intermedialních diskurzů více významů, nicméně platí, že se jedná o specifický strukturní vzorec objevující se v průběhu vyprávění, při kterém je

⁵⁹ VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 214.

jedna významová rovina skryta za druhou zřejmou rovinu. Samo aplikování alegorických prostředků v uměleckém díle libovolného žánru či formátu se pak nazývá *alegorizace* a jejich čtení ze strany recipienta je *alegorezí*. Alegorie se může objevovat ve dvou zpodobněních, jako čistá nebo jako smíšená. Čistá neboli *implikativní* alegorie je taková, která neobsahuje žádný zřejmý odkaz na zamýšlený skrytý smysl, kdežto smíšená, též *explikativní*, obsahuje určitá vodítka či signály k vyrozumění kýženého jinotaje. Z etymologického hlediska samo slovo pochází ze spojení řeckých slov *allos* a *agoria*, která doslova znamenají „mluviti jinak“.⁶⁰

Souvisejícím pojmem hodným definování je symbol. Jeho definice rovněž procházela v průběhu dějin vývoje literárních a uměnovědných studií několika proměnami, a i vzhledem ke skutečnosti, je hojně využíván intermediálně ve většině případů platí, že označuje reálné předměty či jednání, které odkazují na předměty či jednání jiné, ať už ze skutečného nebo z fikčního světa. Pojem opět pochází původně z řečtiny, konkrétně ze slova *sýmbolon*, značící „poznávací znamení“⁶¹ Standartními příklady obecně užívaných symbolů jsou pak např. kříž coby symbol křesťanské víry nebo vlajka jako symbol státu.

Metafora je v literatuře a v poezii rovněž snadno rozpoznatelná, jelikož se vztahuje k přenesení významu, kdy na základě určité vnitřní nebo vnější podobnosti nebo na základě analogie můžeme jednu věc zastoupit druhou věcí. Konkrétně se podobnosti mohou týkat buďto podobností v oblasti tvarů (noha stolu), rozsahu (mraky lidí), funkce (hlava státu) nebo místa určení (čelo budovy). Ve filmovém médiu se ale tento termín (převážně v anglickém kontextu) při interpretacích často zaměňuje právě s alegorií. Rozdíl se pak dá nejlépe nalézt v rozlišení širě užití daného prostředku. Metafora je vesměs ve filmu chápána jako menší významová jednotka, kterou je možno vztahovat na pasáže, scény a kratší úseky, zatímco alegorie je prostředkem, který často prostupuje celým filmovým dílem. Jako modelový příklad pro rozlišení rozdílů mezi těmito termíny volím snímek Ingmara

⁶⁰ NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*, Host 2006.

⁶¹ NÜNNING, Tamtéž.

Bergmana z roku 1957 *Sedmá pečeť*⁶². Známa scéna, kde protagonista rytíř Antonius Block hraje partii šachu se Smrtí funguje na úrovni metaforické, kdy každý tah znamená přiblížení se ke konci partie, jenž nám připomíná blížící se konec rytířova života, pokud prohraje. Na alegorické úrovni, ale celý film vypráví o ztrátě víry a iluzí z návratu domů a osudem dané nevyhnutelnosti a nemožnosti úniku před blížící se smrtí, která celým zpustošeným krajem prochází. Celá scéna partie šachu je jen potvrzujícím vyústěním. Oba prostředky tedy artikulují podobná témata, nicméně v nuancích se nutně liší.

Dalším vyprávěcími prostředky, které mohou být s alegoriemi spojovány jsou metonymie a synekdocha. Metonymie je definována na základě vyrozumění, že jedna věc zastupuje věc druhou a často je nám význam z pragmatického pohledu zřejmý (např. poslouchat Bacha, vypít celou sklenici). Synekdocha je pak speciálním druhem metonymie, jenž je definována na základě souvztažnosti celku s jeho částmi. Ty se pak mohou mezi sebou navzájem zastupovat (např. mít střechu nad hlavou, či stát to neschválil). Užití těchto prostředků je běžné v literatuře i v běžném hovoru, nicméně je možné tyto prostředky odhalit a odkazovat na ně i ve filmu. Za nejvhodnější příklad se nabízí (skoro eponymní) snímek Charlieho Kaufmana, *Synekdocha, New York*⁶³ ve kterém se život protagonisty Candena, divadelního režiséra, postupně smrskává z běžného života v New Yorku na pouhou divadelní stage, která New York jen vzdáleně připomíná. Candenův život je tak skutečně vměstnán jen do haly obývané herci, hrajícími Candenovi přátele a rodinu, zatímco se realita jeho života z filmu pomalu vytrácí, byť se jeho životní příběh pohybuje dál. Při čtení alegorických interpretací různých autorů je však nasnadě zmínit problematiku možné různorodosti interpretací alegorických významů. Možnost polemiky nad širší významů se může lišit a může být ovlivněna subjektivním viděním.

⁶² *Sedmá pečeť* [film]. režie Ingmar Bergman, Švédsko, 1957.

⁶³ *Synekdocha, New York* [film]. režie Charlie Kaufman, USA, 2008.

2.2 IDEOLOGIE

Termín ideologie prošel od svého vzniku na konci osvěcenského osmnáctého století v průběhu uplynulých let několika proměnami a není proto zřejmé, jak jej přesně formulovat.⁶⁴ Historicky jej lze chápat v různých konotacích a významech pozitivně, negativně i neutrálně. Ideologie ve svém základu definuje politický ideál, podle kterého jednotliví členové společnosti uvažují, k němuž se mohou vztahovat a ideálně se s ním i identifikovat.⁶⁵

V případě československého kontextu tento pojem nabral za normalizace a nuceného prosazování marxisticko-leninistické agendy na negativním významu, když Československo podléhalo komunistickému režimu. Vystalá situace přímo ovlivňovala kromě panujících životních podmínek ve společnosti i vznikající umění u nás. Ve filmech z období z normalizace je citelná tendence nereflektovat nebo se přímo vyhýbat některým tématům, či je přímo měnit a formovat ve prospěch prosazení propagandistických prvků vládnoucí strany. Ve filmové tvorbě je kromě zřejmého nastolení normy, kdy se občané a filmové postavy musí napříč společností oslovovat titulem soudruh/soudružka, také všudypřítomný model mladých, sympatických a optimistických protagonistů, jenž doprovází budovatelská nálada, k nimž v kontrastu stojí čímsi nekompletní pleticháři, kteří onen společenský pokrok brzdí. Soudobé normalizační filmy z Československa tak často trpí nekonzistencí, tematickou plochostí, zkratkovostí a černobílým viděním světa. Už V. I. Lenin chápal film jako mocnou zbraň komunistické státní propagandy, která je masami vyhledávaná, snadno dostupná, globálně šířitelná, a tím se stává nejdůležitější ze všech umění. Toto vyprofilované vidění filmu jako prostředku ke komunikaci mezi státními orgány a občany státu se promítalo na cenzurních opářeních mezi československými filmaři i více než půl

⁶⁴ ŠARADÍN, Pavel. *Historické proměny pojmu ideologie*. Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2001. str.6.

⁶⁵ ŠARADÍN, Pavel. *Historické proměny pojmu ideologie*. Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2001. str. 52–57.

století po jeho smrti. Aby filmy v sedmdesátých a osmdesátých letech vůbec ideologicky prošly skrze cenzurní orgány, musely naplňovat očekávání ze strany dozorčích orgánů a ke skutečnému stavu společnosti se mohly tak vyjadřovat jen alegoricky. Provokativní ostré hrany scénářů a filmů bylo nutné obrušovat na popud Komunistické strany, aby pak mohla být díla vůbec vpuštěna do širší kino distribuce.⁶⁶ Zároveň bylo smutnou realitou, že filmové médium strádalo v oblasti velkých univerzálních témat, kvůli omezení nadějných režisérských osobností a soustředění diváků se s postupem času ubíralo více a více k žánrové tvorbě, která za normalizace převažovala. Jakákoli přísnější kritika režimních praktik ve filmu i skrze jinotaje před nástupem normalizace ústila v uzamčení filmů, tak říkajíc, do trezoru. To se však nemuselo týkat jen politicky kritických filmů, ale i tvorby experimentální, jež si brala za cíl filmové médium posouvat dále v otázce narativní stavby, volených témat, a hlavně audiovizuálního zpracování. Umělecký film je tak při budování a reprezentování ideologie spíše nežádoucí, protože necílí na následování režimem nastavených doktrín. Pohled komunistických teoretiků spočívá v předpokladu, že socialistická společnost člověka humanizuje a činí jej dokonale svobodným, zatímco „imperialistické a buržoazní“ ideologie spojené s kapitalistickým modelem člověka vykořisťují.⁶⁷

Pro potřeby analýz vycházím z neutrálního pojetí tohoto pojmu jako obecného souboru myšlenek, názorů a postojů zastávaných danou sociální skupinou vůči zavedenému modelu fungování společnosti v sociální a ekonomické rovině.⁶⁸ Ideologie jakožto soubor usměrněných myšlenek se váže k otázce pojetí morality, což je zásadní téma pro režisérčiny filmy. Eva Zaoralová svého času o moralizujících tendencích autorky napsala „*Věra Chytilová nikdy nepopisuje*

⁶⁶ KOPAL, Petr. (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Casablanca, ÚSTR, Praha 2014. ISBN 978-80-98292-26-6. Str. 40.

⁶⁷ ŠARADÍN, Pavel. *Historické proměny pojmu ideologie*. Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2001. str. 6.

⁶⁸ ŠARADÍN, Pavel. *Historické proměny pojmu ideologie*. Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2001. str. 52.

a také se nesnaží působit na divákovy city. Spíš ho neustále vyrušuje svými autorskými zásahy, ironií, nadsázkou a brání mu tak ve ztotožnění. Nejde jí o to probouzet v divákovi city, chce apelovat na jeho mravní citění, provokovat jeho intelekt, nutit ho vnímat smysl jejího sdělení.“⁶⁹

2.3 NEOFORMALISMUS

Základním metodologickým aparátem analýz je neoformalistické pojetí, které nabízí strukturovaný postup a jsou s ním spojeny i příslušné termíny, které budou vysvětleny na následujících řádcích. Stěžejním termínem, se kterým Kristin Thompsonová ve svých esejích operuje a jež pomáhá filmy flexibilně určovat ve vhodných rovinách, je tzv. *dominanta*. Nazírání Thompsonové na dominantu vychází z učení ruských formalistů z počátku dvacátého století, kdy dominanta funguje jako vyprofilované vidění termínu *ozvláštnění* z pera ruského formalisty Viktora Šklovského.⁷⁰ Thompsonová dominantu definuje následovně: „*Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny. Nalézt dominantu je pro analytika důležité, jelikož ona je hlavním indikátorem toho, jaká specifická metoda je pro film nebo skupinu filmů vhodná.“⁷¹ Dle učení neoformalismu tedy spatřuji společnou dominantu zkoumaných filmů v užití a ve funkčnosti alegorie, jenž se bude, jak bylo zmíněno, s průběhem času ve tvorbě Chytilové proměňovat a ubírat se*

⁶⁹ ZAORALOVÁ, Eva. Ze života zbytečného člověka. Film a doba, 8.1985. VLASÁK, Zbyněk (ed.). Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 139.

⁷⁰ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, str. 7. překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988).

⁷¹ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, str. 32. překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988), str. 31.

několika směry. Za dominantu analýz vybraných snímků je tedy zvolena alegorie jako nositel implicitně prezentovaných významů, zejména protirežimní kritiky.

Pro tuto práci je z hlediska nazírání na alegorické jevy zcela zásadní práce s významy, jež Thompsonová chápe jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla. Podle toho Thompsonová člení významy na denotativní a konotativní významy, které každý ještě rozděluje na dvě podkategorie. Denotativní významy se vztahují k objektivnímu vnímání skutečnosti a často jsou na první čtení zřejmé, zatímco konotativní významy obsahují širší rámec vnímání a často jsou spojeny se subjektivními prožitky. Prvním z denotativních významů je *význam referenční*, který je přímo vztažen na obecně známé pravdy každodenní reality našich životů⁷². Vychází ze znalosti historie a z jasných zákonitostí daných našimi zkušenostmi. Druhým denotativním významem je doslovný neboli *explicitní význam*, jenž je ve filmu prezentován přímo, často skrze názory a činy postav v libovolných situacích. Zaujímá-li tedy postava ve filmu nějaké stanovisko, můžeme ji modelově chápat jako zastávce nějakého názoru či myšlenky, kterou chce autor a dílo samotné reflektovat. Konotativní významy se odhalují na hlubší úrovni a k jejich odhalení a porozumění je třeba je interpretovat ve více rovinách. To se týká hlavně *implicitních významů*, které jsou pod povrchem obsahu skryty a divák je musí dešifrovat v rovině umělcova uvažování o vytvořené fikční realitě. Na rozdíl od referenčních a explicitních významů, které mohou divákovi dojít už po prvním čtení, je nutné vnímat implicitní významy širší optikou v souvztažnosti k tematickému vyznění celého díla a teprve pak lze dojít k obhajobě dodatečných závěrů. Čtvrtým a posledním druhem významů je *symptomatický význam*. Ten interpretujeme na úrovni soudobého vzniku filmů a v konotativní rovině se vztahuje k reflexi společenských tendencí nebo ztvárnění duševních stavů velkých skupin lidí.⁷³ Nejčastějším projevem takovýchto významů je prezentace určitých myšlenkových směrů a reprezentací ideologie. V rámci této práce je rozlišení typů významů zásadní, jelikož alegorické postupy jsou už ze své podstaty z hlediska

⁷² THOMPSON, Tamtéž. Str. 8.

⁷³ THOMPSON, Tamtéž. Str. 8.

významotvornosti vždy na nějaké úrovni skryté. Všechny denotativní i konotativní významy vždy ve filmu slouží jako ozvlášťující prvek s potenciálem reprezentovat nebo jen poukazovat na témata z širšího myšlenkového rámce.

Lze již předem konstatovat, že zmíněné alegorické okruhy jde roztrždit do skupin podle neoformalistického učení o typologii významů. Ideologicko-politické alegorie se projevují ve tvorbě Věry Chytilové na plné škále referenčních, explicitních a symptomatických významů, biblická podobenství jsou zase transtextuálně referenčními významy, freudianství spolu s učením psychoanalýzy se dotýká implicitních významů a prvky existencialismu a potažmo i morality lze chápat jako užití symptomatických významů. Vymezení není ve všech případech zcela zřejmé a roviny nazírání se v jednotlivých filmech budou stírat a prolínat. Zároveň je Věra Chytilová pro svůj snadno rozpoznatelný tvůrčí rukopis vnímána jako autorka, jejíž filmy obsahují i uměleckou formu alegorie, kde je interpretační rámec nejotevřenější a nedává nám jakýkoli klíč ke čtení a porozumění při jeho užití. V případě umělecké roviny práce s alegoriemi pak může nezbytně docházet k vlastním volným interpretacím založených na divácké zkušenosti a subjektivním čtení materiálu.

Thompsonová ve své eseji navíc trefně poznamenává, že divácká percepce jakéhokoli umění slouží jako jakési mentální cvičení, díky nezbytnosti zjevného rozšiřování vnímané reality. Přirovnává tuto činnost ke hře šachu⁷⁴, což v rámci této práce nabývá nemalého významu. Postupné rozklíčování skrytých významů, které režisér/ka do svých děl vloží, se stává pro diváka nebo pro zkoumajícího honbou za nalezením skutečné zprávy, kterou dílo nese – tedy hrou, která diváka aktivizuje. Aktivní podíl diváka při sledování je mimo jiné taky významným poznatkem neoformalismu při čtení daného díla. Obdobným aspektem, který je nutné brát při neoformalistickém psaní o filmu v potaz je pragmatický aspekt, který zhodnocuje dobový kontext doby, ve kterém film vznikl a jak byl ze strany diváků

⁷⁴ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, str. 6. překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988).

přiját. V kontextu neoformalismu pak Thompsonová přímo užívá termínu *pozadí*, jež se má vztahovat k soudobé divácké zkušenosti a dobovým návykům na tvořené a společensky přijímané filmy. Takováto mentální cvičení nám pomáhají obměňovat vyznění jednotlivých děl a na alegorické úrovni je obsahově rozšiřovat.⁷⁵ V rámci naplnění pragmatického aspektu se tak v práci vztahují k historickému vývoji, osobnímu vývoji autorky a přijetí jejího díla v soudobém tisku.

Další termíny neoformalistického přístupu, které budou při analýzách jednotlivých děl využity a jsou rovněž rámcově spojeny s divákovou aktivitou sledování, jsou *syžet* a *fabule*. Oba pojmy se vztahují k narativní struktuře filmu a jsou jasně a snadno rozlišitelné. Fabulí Thompsonová rozumí obecný soubor všech událostí, které se v plném časovém rámci odehrály ve fikčním světě daného díla. Veškeré kauzální spojitosti⁷⁶, které jsou pro potřeby děje filmu vypuštěny, ale jsou nedílnou existující částí fikčního světa do fabule spadají. Oproti tomu syžet je zcela udávaný filmovým materiálem a jeho časový rámeček odpovídá přesné stopáži filmu. Vše, co je tedy v obraze a zvuku pozorovatelné, včetně obrazových manipulací, úvodních a závěrečných titulků, nediegetické a dietetické hudby, patří do syžetu. Skutečnost, že je obsah syžetu orámován informacemi ze zvuku a z obrazu a taky časem, jehož tok se může pro vyprávěcí účely různě mixovat, diváka podněcuje k vytvoření si vlastní představy o vyprávěcí struktuře, čímž se opět vracíme k aktivní divácké participaci na recepci filmu. Thompsonová jde při klasifikaci těchto spíše naratologických složek ještě dále, když syžet rozděluje na proairetický a hermeneutický aspekt⁷⁷; „*Proairetický aspekt vyprávění je řetěz kauzalit, jenž nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena s dalšími. Hermeneutická linie sestává ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak*

⁷⁵ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, str. 27-32. překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988).

⁷⁶ Pozn. Autora: Fabule je zároveň vždy pochopitelně chronologická.

⁷⁷ THOMPSON. Tamtéž, str. 31–33.

nám odpirá informace.“⁷⁸ Toto členění syžetu hraje roli převážně u filmů s nelineární dějovou strukturou, což není případem zkoumaných filmů. Alegorické významy soustředěné na vykreslení soudobé politické situace a prezentování ideologických principů jsou analyzovány v rovině stylových a vyprávěcích prostředků za užití zmíněných termínů neoformalismu.

2.4 STANOVENÍ VLASTNÍ METODOLOGIE

Výzkumná metoda je v první řadě odvozena z neoformalistického přístupu, kde se v počátku volí dominantu, jež má být v průběhu jednotlivých rozborů a interpretací potvrzena. Společnou dominantu snímků Věry Chytilové tak v rámci této práce spatřuji v jejím specifickém užití alegorických postupů, které se za používání příslušné terminologie, dané výše zmíněnou literaturou, pokusím rozklíčovat. Neoformalistické hledisko takto určuje rámec pro analýzu a rozlišování typologií konotativních a denotativních významů, které budou v alegoriích rozkryty v proairetické části syžetu. V analýzách filmů jsou pojmenováni jednotliví alegoričtí činitelé, jež jsou i posléze interpretováni.

Nastavená metoda, mající kořeny v neoformalistické analýze, se pro svou univerzálnost jeví jako nejvhodnější objektivní způsob ke zkoumání alegorických prvků ve stylových prostředcích a narativu. Alegorie je tak přítomna a rozkrývána na několika úrovních v ikonografii, mizanscéně, v pronášených soudech, ve vztazích postav a tkví především v souvztažnosti k soudobé realitě. Ta je pak přímo souvislá s dominujícím politickým režimem a prosazovanou ideologií, jež je v režisérčině tvorbě na první pohled upozaděna, ale skrze dílčí prvky je reflektována s notnou dávkou kritiky a posměchu. V syžetu se to projevuje především přítomností modelových postav, které fungují jako synekdochy pro konkrétní hodnoty. Ty se vážou například na nerovnoměrnost společenských postavení, otázky vnitřní morality nebo vzájemného soužití dvou pohlaví. V rámci

⁷⁸ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, str. 32. překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988).

analýz je tak nasnadě zohlednit i kontext dobových událostí a okolností, které vznik jednotlivých filmů provázely. Ve zkoumaných snímcích bude alegorie interpretována hned v několika rovinách, jelikož jednotlivé sémy (postavy, ikonografie, stylové složky, mizanscéna), se kterými Chytilová ve svých filmech na režijní a scénářistické úrovni pracuje, nesou významy vyložitelné na úrovních sociální, existenciální a politické. Skrze jinotaje tak autorka otevírá témata celospolečenská, univerzálně lidská ba až filozofická či přímo provokující a kritická. Z hlediska tématu diplomové práce je zásadním prostředkem v díle režisérky vyhodnocení přístupu pro vyobrazování postav, které se ve filmografii režisérky objevují. Postavy totiž mohou nést zástupné významy, kdy i vedlejší postava, může zastupovat společenskou třídu, modelovou figuru (např. dle zaměstnání či vzdělání), autoritu vládnoucího systému (např. postavy nadřízených) nebo může existovat v jakémsi intertextovém dialogu s jiným dílem (např. biblická podobenství). Alegorické čtení se tak může zakládat i na vyobrazení vztahů a vazeb jednotlivých postav mezi sebou, a to například z hlediska vnímání pracovní roviny vztahů. To je možné na základě podobnosti interpretovat coby vztah individuální postavy s nadřízenou autoritou či přímo systémem.

3 CHYTILOVÁ A NORMALIZACE

Zásadní milníky režisérčina života se nutně váží, ostatně jako životy každého občana Československa, na aktuálně nastolený režim ve vztahu k jejímu domácímu zázemí, směřování k filmovému médiu, a především její souvztažnosti s dominujícími státními orgány. V průběhu let se totiž prosazovaná politická agenda silně dotýkala a ovlivňovala životy jejích kolegů, známých, rodiny i jí samotné, což pomáhalo pozitivně i negativně formovat její umělecké uvažování a tím pádem i její následnou tvorbu.

3.1 PŘED NORMALIZACÍ

Věra Chytilová se narodila 2. února 1929 v Ostravě do středostavovské rodiny bývalého legionáře a drážního hospodského Františka Chytila a Štěpánky Mrtýnkové jako jejich druhé dítě. Dětství měli s bratrem Juliánem i přes nevolí osudu spojenou s bouřlivými dějinami třicátých a čtyřicátých let v celku šťastné a plné svobody. Věra vyrůstala v prostředí prosperující drážní restaurace, kde pomáhala zbytku rodiny s chodem podniku, nicméně vlivem dějinných událostí se museli často stěhovat a budovat své zázemí vždy nanovo. Kromě živoucího prostředí železnice ji tehdy ovlivnila i její docházka do klášterní školy, kde ji vyučovaly a staraly se o ni řádové sestry, načež se tehdy marně snažila dovést zbytek rodiny na modlení. Události spojené s průběhem a dozvuky Druhé světové války se jí a její rodině díky několika šťastných souher událostí vyhýbaly, ale i její rodiče byli nuceni žít v nejistotě a obavách o holé životy, což Věře, jak sama v knize Tomáše Piláta tvrdí, v té době tolik nedocházelo.⁷⁹ Její studentská leta ji zavedla nejprve do Brna, kde se neúspěšně hlásila za bratrem na obor chemie, až nakonec s kamarádkou na základě svých zájmů ve výtvarném umění zakotvila na dobu jednoho trimestru na studiu architektury. V té době se dostala poprvé do křížku se zákonem, když se domáhala návštěvy svého tehdejšího prvního

⁷⁹ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 13-40.

snoubence, který byl držen na stanici StB. Ten byl zadržen za nelegální přesuny lidí přes hranici na západ a odsouzen na deset let k práci v uranovém dole. Kdyby se tehdy Chytilová do budovy StB drze nevetřela s tím, že chce navštívit snoubence, byla by možná také odsouzena jako jeho komplic ve „zločinech proti komunismu“, jelikož byla obdobně v policejním hledáčku, a dokonce na ni v té době existoval zatykač. Svým extempore však, jak sama vzpomíná, o sobě u příslušníku policie vytvořila dojem naivní zamilované holky, která o prohřešcích svého milence nemá nejmenší potuchy, což byla jen částečně pravda. Svému snoubenci pak posílala pravidelně balíčky, ale tím tato její životní kapitola skončila,⁸⁰ aby v Praze započala nová u filmu.

Díky svým známostí si v Praze začala přivydělávat jako manekýna a modelka a na základě těchto nově nabitých zkušeností ji Jiří Brdečka vyzval ke komparzní roli v tehdy připravovaném filmu Jiřího Krejčíka⁸¹ *Císařův pekař*⁸², kde si zahrála jednu z dvorních dam po boku Jana Wericha. Dostala tak poprvé možnost nahlédnout do dílny filmového studia a začala kromě techniky i odkoukávat jednotlivé provozní i umělecké přístupy. V té době se rovněž seznámila s lidmi z pražské filmařské a umělecké scény a na počátku padesátých let se na krátko provdala za pražského fotografa Karla Ludwiga. Sama Chytilová tyto léta popisuje jako období nekončícího flámu kombinovaného s pocity bídy a nouze, protože často jejich vydělané peníze končily v nákupu úplných nezbytností a alkoholu na další večírky, byť sama se v interview označuje za „skoroabstinenta“.⁸³ Na jejich špatné finanční situaci se podepsaly i zásahy ze strany StB, když jejímu manželovi zabavili několik fotografických sbírek a techniky. Jeho umělecké fotografie a akty byly vyhodnoceny jako pornografie, a i aktivním přičiněním členů tajné policie mu přestaly přicházet zakázky. I Věřin bratr Julián byl podobně ve své profesi

⁸⁰ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 47-50.

⁸¹ Pozn. Autora: Film nakonec režíroval Martin Frič po neshodách s Janem Werichem. PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 54.

⁸² *Císařův pekař* [film]. režie Martin Frič, ČSSR, 1951.

⁸³ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 53-73.

degradován z pozice vedoucího laboratoře na těžkou práci ve slévárně, protože údajně „ztratil důvěru lidu“. ⁸⁴

U filmu se aktivně angažovala až jakmile si našla uplatnění na různých pozicích v barrandovských studiích, kde si vyzkoušela například klapku a skriptku u filmů *Severní přístav* ⁸⁵ nebo *Hudba z Marsu* ⁸⁶. Ve svých 27 letech byla na základě přijímacího řízení a navzdory špatným kádrovým posudkům přijata do ročníku katedry režie na FAMU. Ročník studentů, do kterého Chytilová nastoupila a kde pod kuratelou Otakara Vávry studovala, je pak už znám jako tzv. Nová vlna.⁸⁷ Nešlo o žádné vědomé stanovení nového filmového směru, nicméně autorské myšlení a osobitý styl mladých filmařů jim vynesl toto označení. Režiséři Nové vlny bývají filmovými historiky a teoretiky často rozdělováni do dvou větví, které jsou udávány podle užívaných stylových prostředků a diskutovaných témat. Tzv. větve veristická nachází zájem v zaznamenávání věrohodné přítomnosti skrze studii postav, bez dobových budovatelských tendencí. Druhá, symbolická větev filmařů se vykazuje více experimentálním audiovizuálním zpracováním a inspiracemi avantgardní scénou. Věra Chytilová se, jako jedna z mála filmařů Nové vlny, ve svých prvních filmech dotýká obou sfér. Ve svých prvních filmech z období studia prokazuje tendence uchopovat filmovou látku v semidokumentárním stylu, čehož jsou ukázkou například krátkometrážní filmy *Strop* ⁸⁸, *Pytel blech* ⁸⁹ a *O něčem jiném* ⁹⁰. Inspirace cinema verité prostupuje jejími prvními projekty, což je vidět i na jejím příspěvku do filmu *Perličky na dně* ⁹¹ - v krátké povídce Automat Svět.⁹²

⁸⁴ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 74-76.

⁸⁵ *Severní přístav* [film]. režie Miloš Makovec, ČSSR, 1954.

⁸⁶ *Hudba z Marsu* [film]. režie Ján Kadár, Elmar Klos, ČSSR, 1955.

⁸⁷ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. Str. 206.

⁸⁸ *Strop* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1961.

⁸⁹ *Pytel blech* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1962.

⁹⁰ *O něčem jiném* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1963.

⁹¹ *Perličky na dně* [film]. režie Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Jaromil Jireš, Věra Chytilová, ČSSR, 1965.

Světovou prestiž a uznání ji však přinesl avantgardně laděný, alegoricky hutný snímek *Sedmikrásky*, který procestoval přední světové filmové festivaly. Již tehdy se autorka a režisérka vymezovala, že jednoduché analýzy filmů jsou pro ni a její tvorbu nedostačující a hlasitě oslavovala multiplicitu úrovní výkladů a vyžadovala aktivní podíl čtení textu ze strany přemýšlejícího diváka.⁹³ Chytilová dokázala *Sedmikráskami*, že dokáže novátorským experimentem skloubit vyprávěcí i stylové prostředky čerpaje zároveň z psychoanalýzy i biblických podobenství, aby tematizovala obecné, často existencialistické otázky. I přes uznání, kterého se Chytilové ve světě filmu dostalo, se však začala muset potýkat s kritikou a výtkami ze strany komunisty ovládané České národní rady. Je s podivem, nakolik byly kritické komentáře vůči *Sedmikráskám* založeny na zdánlivých banalitách, kdy bylo kritizováno například obecná absence zápletky nebo údajné plýtvání s potravinami ze závěru filmu. Tato kritika, ale byla převážně založena na důvodech zdárně estetických nežli politických. Začínala se tak profilovat jako experimentátorka. Peter Hames – britský autor a odborník na Československou novou vlnu ji ve své knize už v úvodu do kapitoly o jejím životě a tvorbě označuje za jednu z nejméně doceněných a nejradiálnějších novátorských tvůrců šedesátých let.⁹⁴ Zmíněný baudelairovský naturalismus snímání a v pravdě distancované zachycování mozaiky příběhů slouží především k nastavení zrcadla společnosti. Zpětně režisérka hodnotí své tehdejší postoje následovně: „*Cítila jsem, že ve filmech není pravda. Šlo mi o zachycení autenticity, nahodilosti věci nebo i předstírané naléhavosti. Chtěla jsem vytvářet kompozice, které působily třeba amatérsky, natočené jakoby náhodou. (...) Jde mi o nastolení dialogu s divákem skrze zásah do reality. Zajímám se o všechno, všechny všední věci a ty nejsmrdutější aspekty života.*“⁹⁵

⁹² HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN:978-80-7309-580-2. Str. 206.

⁹³ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN:978-80-7309-580-2. Str. 207-211.

⁹⁴ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN:978-80-7309-580-2. Str. 205.

⁹⁵ CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. NAMU, 2003, Str. 490–491.

3.2 BĚHEM NORMALIZACE

„Chceme budovat novou společenskou morálku a jedním dechem jako umělci lžeme. Lžeme, pěstujeme pokrytectví, nezodpovědnost a zbabělost. Lež v umění by se měla postavit před zákon. A nezodpovědnost. Za čin i za slovo... Nic neumíme, nic neznáme, a dokonce to nejsme s to ani pochopit. Musíme se strašně učit, abychom byli schopni dobře pracovat.“⁹⁶ S nástupem Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka KSČ připadly na Československo napříč sférami první snahy o utvrzení prorežimní rétoriky a potlačení Pražského jara. Od XIV. Sjezdu KSČ v roce 1971 přichází přitvrzení v cenzurních restrikcích a rovněž dochází k zakázání některých filmů natočených v 60. letech. Mezi nimi je tvorba Chytilové i jejích kolegů z pražské FAMU. Autorům Nové vlny jsou v jejich filmech vyčítány i náznaky individualismu, cynismu, nihilismu, či pocitu odcizení u postav. Experimentální tendence jsou pak viděny jako zcela zbytečné, postrádající budovatelský aspekt. Filmová produkce je v té době v rámci naplnění produkčních plánů navýšena, ale autorské pokusy jsou potlačovány za cenu podsouvání ideologických proklamací a návratu estetiky socialistického realismu.

Publicista Jaromír Blažejovský ve svém článku pro časopis *Cinepur*⁹⁷ rozděluje normalizaci na dílčí období dle míry užití prorežimní rétoriky a intenzity dopadu cenzurních zásahů. Snímky vzniknuvší mezi lety 1968 a 1989 pak dělí na tři druhy: „filmy období normalizace“, „filmy normalizační“ a „filmy normalizující“. Rozdíl, který se za těmito přídomy skrývá, souvisí s poplatností prezentovaných témat vůči proklamované rétorice a potažmo i státní ideologii. Klasifikace se přitom obsahem postupně zužuje. Mezi produkovánými snímky z období normalizace se pak projevují jednak dozvuky tendencí ze 60. let a také podvrtné filmy, kde Blažejovský přímo snímky Chytilové uvádí jako typické příklady daných

⁹⁶ ŽALMAN, Jan. Umlčený film: Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu. NFA Praha 1993. VLASÁK, Zbyněk (ed.). Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 177.

⁹⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Normalizační film*. Cinepur. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002, XI., č. 21. ISSN 1213-516X. str. 6-11.

subkategorií. Tyto filmy se nevyznačují žádnou formou hlásání režimu poplatné rétoriky či soudobě kýženého stylu vyprávění (například podle sociálního realismu), nýbrž snímky pouze spadají datem vzniku do konce šedesátých let. Buďto jsou tyto filmy zcela apolitické a ideově univerzální, nebo v některých případech vládnoucí státní aparát dokonce kritizují, zesměšňují, poukazují na jeho chyby a viny a tím jej subtilně rozkládají.

Adjektivum „normalizační“ užívá pro snímky, které se vyznačovaly prostátnickým charakterem, budovatelskou rétorikou a oslavováním socialistického zřízení skrze své idealistické protagonisty. Takové snímky jsou implicitními i explicitními nositeli normalizační ideologie a nedostáhly valného přijetí téměř nikde ve světě, nepočítaje státem či stranou ovládané filmové festivaly.⁹⁸ Užší množina filmů normalizujících si pak v ničem nezadá s ryze propagandistickým vyzněním. Díky této klasifikace není nutné vnímat období, kdy v Československu stály sovětské tanky, jako monolitický rámeček stálé neměnné diktatury bez kvalitativních výkyvů. Jak se čelní představitelé na postech filmových a televizních funkcionářů či vysoce postavených státních úředníků a vůdčích osobností proměňovali, tak se měnila i doba a podmínky pro život běžných lidí i vznikající umění.

Po převratu autorka nejprve odmítala s vyššími orgány komunikovat.⁹⁹ Dobu po srpnu 1968 trávila Věra Chytilová především jako zaneprázdněná matka čerstvě narozeného syna Štěpána a o příjezdu sovětských okupantů se dozvěděla až z rádia. Její bratr Julián, který se tehdy nacházel s rodinou na dovolené v Jugoslávii se odtud už nevrátil. Ve Vídni si předal se sestrou automobily a odtud emigroval s manželkou a dcerou do Austrálie.¹⁰⁰ Pro tuto skutečnost byla režisérka dlouho popotahována po výsleších a vydírána. Po

⁹⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Normalizační film. Cinepur*. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002, XI., č. 21. ISSN 1213-516X. str. 6-11.

⁹⁹ BUCCHAR, Robert. *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. Edited by A. J. Liehm. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, 2004. ISBN 078641720X. str. 57.

¹⁰⁰ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 76-86.

jednom takovém výslechu spojeného s politickou prověrkou Chytilová v rozčílení nasedla do auta a jela bezcílně na Moravu. Na Vysočině havarovala a strávila noc v zapadlém autě v příkopu. Na židli ve výslechové místnosti úřadu StB se ocitla hned několikrát. Například v době jejího manželství s Jaroslavem Kučerou byla zpětně vyslýchána kvůli svého již dávno ukončeného vztahu s argentinským diplomatem.¹⁰¹

Coby jedna z tvůrců nové vlny se Chytilová snažila dále tvořit, i když se musela potýkat s nejasnými odklady a nepřímými odmítnutími svých námětů. Ve vynucené pauze natáčela pod jménem Kučerová pouze reklamy.¹⁰² I přes nepřízeň ze strany tehdejších nadřízených orgánů se jí však podařilo za velkého úsilí a nutného měsíce trvajících přesvědčování vytvořit filmy, které zachycovaly obraz současné společnosti. Chytilová své přístupy posouvala s autorskou invencí však nadále a nesměřovala nikdy svou tvorbu dle představ a regulí socialistického realismu. Přestože se od výrobních skupin oficiálně žádalo vytvářet filmy ze současnosti, Chytilová se ve svých filmech soustřeďovala na poukázání na konkrétní lidské i celospolečenské neduhy spojené s existencí v normalizovaném Československu. Stanislava Přádná v Kopalově knize v kapitole nazvané *Balancování na hraně možného* pozici Chytilové v normalizované kinematografii trefně přirovnává k postu „královského šaška, jehož trefné invectivy a pořouchlé zesměšňování vladař trpně snáší, aby potvrdil tolerantnost svého majestátu.“¹⁰³

Sama Chytilová svou průbojnost opodstatňuje v rozhovorech jako zcela nutnou, protože jinak by se nikdy neprosadila. V textu Roberta Buchara s názvem *New Wave Filmmakers in Interviews*¹⁰⁴ Chytilová popisuje, jak se

¹⁰¹ PILÁT, Tamtéž, str. 178-188.

¹⁰² PILÁT, Tamtéž, str. 189.

¹⁰³ PŘÁDNÁ, Stanislava. KOPAL, Petr. (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Casablanca, ÚSTR, Praha 2014. ISBN 978-80-98292-26-6. Str. 41.

¹⁰⁴ BUCHAR, Robert. *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. Edited by A. J. Liehm. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, 2004. ISBN 078641720X.

režimu nemusela ideologicky podřizovat a scénáře s jinotaji si vždy prosadila skrze cílení na obecné morální principy, které měla i komunisticko-socialistická ideologie vyzdvihovat. Chytilová v retrospektivě přímo vysvětluje: „*Tvrdili tehdy do světa, že je tady konsolidace a všechno je v pořádku, a pokud dělali nějaká přikori, chtěli, aby se to dělo pěkně potichu. Pochopila jsem, že když budu křičet, nebude se jim to hodit. Tudiž jsem skandalizovala. Já jsem prostě nahlas řekla támhleto do novin nebo jsem to zatelefonovala ven. (...) Zahraniční ohlas mých filmů ze šedesátých let mně pomáhal, že mě úplně nevyhodili ze zaměstnání. A já jsem otravovala. Když mi nedovolili tuto látku, tak jsem přinesla jiný scénář, a pak zase jiný a o každou větu jsem se hádala. (...) Už jsem byla známá tím, že všechno zveřejním, že to rozmáznu a že z toho udělám skandál. Takhle mě nechali.*“¹⁰⁵ Tvorba pro ni byla, jak sama v rozhovoru uvádí¹⁰⁶, misí, na které měla šanci promlouvat a vydávat na odiv své postoje a myšlenky. Tehdy se o to silněji začíná projevovat její cílení na tematizaci morálních postojů, které jsou kulturně nastavené a od ideologie oddělitelné. Tázali se jí, jak se opovažuje kritizovat ty, kteří jí filmy platí, načež odpověděla „*Moje kritika tkví v kontextu morálních principů, které vy hlásáte, no ne? Kritická reflexe je nezbytná. (...) Říkáte, že vaše ideologie hájí morálku, ale vy se tím neřídíte a na to já poukazuji!*“¹⁰⁷

Začátkem sedmdesátých let se Chytilová po několika měsících čekání na to, až ji připustí opět k práci na svých projektech, odhodlala k napsání dopisu tehdejšímu prezidentu Husákovi. Titulkem dopisu bylo zvolání „*Chci pracovat!*“ a Chytilová v něm v roce 1975 popisovala a interpretovala svou dosavadní tvorbu a svízelnou situaci, do které ji zaujaté výrobní orgány barrandovských studií

¹⁰⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava. KOPAL, Petr. (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Casablanca, ÚSTR, Praha 2014. ISBN 978-80-98292-26-6. Str. 42.

¹⁰⁶ BUCHAR, Robert. *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. Edited by A. J. Liehm. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, 2004. ISBN 078641720X. str. 57-58.

¹⁰⁷ BUCHAR, Robert. *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. Edited by A. J. Liehm. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, 2004. ISBN 078641720X. str. 58.

dostaly. I přesto, že její projekty dostávaly na oko svolení k výrobě, produkce nikdy nebyly zahájeny a Chytilová byla úmyslně přehlížena. Byla si toho však dobře vědoma. V dopise se rozepisovala o svých plánovaných projektech, včetně připravovaného filmu *Hra o jablko*, jeho celospolečenském dosahu nebo o plánovaném, nikdy nevzniknuvším životopisném snímku o Boženě Němcové. Hájila se, možná trochu alibisticky, že chce v socialistické Československu dále tvořit a budovat státní kulturu. Dále si Husákovi stěžuje, jak jí je zatajováno a odpíráno účastnit se světových filmových festivalů, včetně těch, které se začínaly v té době soustředit výhradně na ženské režisérky.¹⁰⁸ Zmiňuje, že jediná odůvodnění, která se k ní s obtížemi dostávají obsahují argumentace o nepodloženém režisérčině antisocialistickém smýšlení a údajném nepochopení aktuálních potřeb kulturní sekce socialistického Československa. Chytilová v dopise neoblomně veškerá nařčení odmítá, členy posudkové komise osočuje z nemístného nepřátelství a šovinismu, připomíná prezidentu, že neemigrovala, když měla šanci¹⁰⁹ a celkově žádá spravedlivé jednání.¹¹⁰ Dopis byl mimo jiné otištěn už v roce 1976 v zahraničním tisku, konkrétně v britském časopise *Index of Censorship*.¹¹¹ Chytilová i přes nátlak nepodepsala Antichartu a scénáře, které jí byly po vynucených pauzách a jejím urputném dohadování se přiděleny si vydobyla právo přepisovat, aniž by musela natáčet agitační práce jako její kolegové.¹¹²

¹⁰⁸ Pozn autora: Rok 1975 byl OSN vyhlášen jako Rok ženy. PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 206.

¹⁰⁹ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 101 – 120.

¹¹⁰ CHYTILOVÁ, Věra. *Dopis Chci pracovat!*, Praha. 1975. Vydalo: The Palach Press, London, 1976. Dostupné online (k 12.10.2021) <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064227608532516>>

¹¹¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. Str. 268.

¹¹² PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 202.

Při psaní jednotlivých scénářů, a i při konečné realizaci svých projektů se Chytilová musela uchýlovat k autocenzurnímu postupu, kterou Zdeněk Svěrák¹¹³ nazývá technika bílého psíčka. Sama podstata názvu není důležitá, nicméně její gró spočívá ve vědomém inkorporování scény, o které se předem ví, že s ní budou mít cenzurní orgány problém pro její provokativnost nebo režimní nepoplatnost a zřejmě ji budou chtít ze scénáře vyškrtnout nebo z filmu vystříhnout. Pro zachování takové scény bylo pak běžným postupem, že se do scénáře připsala nebo natočila další scéna, která byla evidentně více provokativní a pro cenzory jasně nepřijatelná. Tato autorem předem odepsaná scéna tak byla často ihned cenzory vetována a původní zamýšlená scéna pak měla mnohonásobně větší šance pro to, aby byla ve filmu zachována.

Vytrvalostí a specifickým komunikačním umem si dokázala vydobýt a prosadit své i v totalitním klimatu, přičemž na rozdíl od jiných novovlnných tvůrců nemusela natáčet prorežimní filmové úlitby, nepočítáme-li několik televizních reklam. K tomu navíc není signatářkou Anticharty.¹¹⁴ Jeden z projektů, o který Chytilová bojovala, byl pro svou nekonvenčnost a údajné narušení vnímání historie zamítnut už v preprodukcii. Jednalo se o námět na snímek *Tvář naděje*, jenž měl být věnován životu a dílu obrozenecké autorky Boženy Němcové.¹¹⁵

¹¹³ Poznámka autora: Zdeněk Svěrák tento postup popisoval při své Master Class ve stanu Respektu na Letní Filmové Škole 2021. Dohledatelný záznam online k 6.3.2022 z odkazu <https://www.youtube.com/watch?v=TAtMzNJ81Q4&ab_channel=V%C3%ADt%C4%9BzslavV%C3%ADtek>

¹¹⁴ FILA, Kamil. *Nechat všem spadnout hřebínek*, *Respekt*, 17.3.2014. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 239.

¹¹⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava. KOPAL, Petr. (ed.). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Casablanca, ÚSTR, Praha 2014. ISBN 978-80-98292-26-6. Str. 41.

3.3 PO NORMALIZACI

Listopad 1989 trávila Chytilová s rodinou, přáteli a studenty na Václavském náměstí a revoluci prožívala velmi aktivně. Po sametovém převratu pokračovala ve filmové tvorbě celovečerních fikčních i dokumentárních filmů. Angažovala se v otázkách dalších postupů s Filmovými studií Barrandov, zrušením státních cenzurních orgánů, stala se hlavní mluvčí FITESu a hlásala své obavy i v době nastávající privatizace v filmového průmyslu.¹¹⁶ Jako filmařka pak svým osobitým rukopisem zkoumala ve fikční tvorbě dále lidskou mentalitu v době nastalého uvolnění a s průběhem devadesátých let se začala kriticky a satiricky vyjadřovat k bouřlivým devadesátkám. Pád socialismu se pro ni stal umocněním doby materialismu, kde propagandu ideologie vystřídala ideologie peněz. Její filmy se skončením normalizace už však nedokázaly dosáhnout na úspěchy její přednormalizační tvorby, ba naopak v některých případech byly filmy přijímány s nevolí a až postupně s časem uzrály. Produkční podmínky se měnily a teprve se postupně ustanovovaly, zatímco příliv zahraniční tvorby do českých kin tvorbu Chytilové zastínil. Dotklo se to především její fikční tvorby a snímků jako byla středometrážní hudební komedie *Mí Pražané mi rozumějí* (1991) nebo například i satirické společenskokritické komedie *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*¹¹⁷(1992), která si po letech vydobyla na poli českého filmu status široce známého kultu. Snímek byl přitom komerčně velmi úspěšný třeba na Slovensku a dostal se do první desítky nejnavštěvovanějších filmů.¹¹⁸ Do žánru realističtějšího mezilidského dramatu se pak vracela s projekty jako *Pasti, pasti, pastičky*¹¹⁹ (1998) nebo *Hezké chvílky bez záruky*¹²⁰ (2006). Nakonec se po několika desetiletích vrátila i alegorickému příběhu s biblickým

¹¹⁶ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. Str. 286.

¹¹⁷ *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1992.

¹¹⁸ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. Str. 287.

¹¹⁹ *Pasti, pasti, pastičky* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1998.

¹²⁰ *Hezké chvílky bez záruky* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 2006.

podobnostvím ve snímku *Vyhnání z ráje*¹²¹ (2001), avšak tyto tendence se soudobě potázaly s malou návštěvností a nepřijetím kritikou. O to víc se režisérka začala věnovat dokumentární tvorbě a portrétům známých osobností pod křídly České Televize a v zaštitění produkční společnosti Febio. Natočila pak i několik dokumentárních portrétů o lidech se kterými žila, pracovala nebo je jakkoli obdivovala.

Za své umělecké a režijní počiny, však začala až s příchodem demokracie sbírat zasloužená ocenění, jež byla zmíněna v úvodu práce a coby pedagožka na FAMU pomohla vychovat několik erudovaných současných režisérů. Rovněž se pak v rozhovorech neostýchala komunistický režim, který ji komplikoval tvorbu a omezoval uměleckou svobodu, silně kritizovat. Aktivně vystupovala v zábavných pořadech, kde svou nevoli vůči tehdejší poměrům ráda a hlasitě ventilovala. Je s podivem, že se Chytilová po převratu pokoušela opětovně prosadit k produkci svůj námět o životě Boženy Němcové,¹²² ale ani tak nedostal projekt zelenou a život této spisovatelky se dočkal zfilmování až ve zpracování jako minisérie ČT v roce 2020.¹²³ Vyjadřovala se pravidelně k politice doby a po převratu se několik let aktivně objevovala v diskusních pořadech o směřování České republiky. Věra Chytilová zemřela ve věku 85 let 12. března 2014 v Praze a její tvorba z různých dekád druhé poloviny dvacátého a začátku jednadvacátého století se stala neokázalou a vždy autorskou ukázkou proměnlivosti společenských nálad a mezilidské problematiky. Očima umělkyně, provokatérky a moralistky.

¹²¹ *Vyhnání z ráje* [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 2001.

¹²² PŘÁDNÁ, Stanislava. KOPAL, Petr. (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Casablanca, ÚSTR, Praha 2014. ISBN 978-80-98292-26-6. Str. 42.

¹²³ LUKEŠ, Jan. *Odvaha, čest, hrdost, naděje, Lidové noviny*, 15. března 2014. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 236.

4 ANALÝZY DĚL

4.1 Dozvuky jara a hořké jablko poznání:

Ovoce stromů rajských jíme (1969)

První snímek Věry Chytilové, jenž datem premiéry spadá do doby normalizace je autorským surrealisticko-alegorickým převyprávěním známého příběhu ze Starého zákona, jak tomu ostatně už samotný název filmu napovídá. Tvůrkyní námětu a spoluautorkou scénáře je mnoholetá spolupracovnice a blízká přítelkyně režisérky Chytilové, Ester Krumbachová. Ze spolupráce těchto dam na konci šedesátých let vyvstává snímek, jež napřímo pracuje s biblickým mýtem o prvních lidech obývajících rajskou zahradu. Obě autorky příběh reinterpetují do zcela nové roviny, kde je středem vyprávění po poznání toužící Eva. Chytilová tímto snímkem pokračuje v avantgardních postupech, jelikož *Ovoce stromů rajských jíme* sdílí několik vyprávěcích a stylistických prvků s jejím předchozím, světově proslulým snímkem *Sedmikrásky* (1966). I zde se totiž zcela zjevně objevují experimentální postupy s obrazovou a zvukovou složkou a silně feministický podtext. Film je okamžitě rozpoznatelný pro svou neokázalou, až avantgardně laděnou, barevnou stylizaci a obrazotvornost, kterou filmu vtiskla Krumbachová, coby výtvarnice. Přínosem ve věci vizuální stránky filmu je i spolupráce s ambiciózním kameramanem, experimentátorem a manželem režisérky, Jaroslavem Kučerou. Film *Ovoce stromů rajských jíme* lze jen nesnadno vnímat jako narativně realistický, a to z toho důvodu, že už od prvních momentů vybízí k alegorickému čtení pro svou počáteční dějovou nejednoznačnost. Zřejmý postup alegorizace pochopitelně staví na intertextovém reinterpetování biblického základu, kde je známý starozákonný příběh o Adamovi, Evě, hadovi a jablku poznání v rajské zahradě přepracován a tažen novým směrem. Z hlediska žánrového uchopení se prolíná s detektivním příběhem, ve kterém postavy pátrají po vrahovi. Srpnové události, které natáčení snímku předcházely dovedly tandem Chytilová-Krumbachová k částečným úpravám scénáře. „*Přizpůsobila jsem ho situaci, samozřejmě zase jako jinotaj. Je to film o lásce,*

přátelství a zradě, zkonstruovaný na klasickém manželském trojúhelníku; roli milence zastupuje Had, muž a žena jsou Adam a Eva. Scénář jsme s Ester psaly jako podobenství o ráji, z něhož jsme byli vyhnáni, protože jsme poznali pravdu. Ester přišla s tím, že bychom mohly vyjít ze skutečného příběhu o vrahovi žen, publikovaného v tisku; soudila, že se na něm daly uplatnit obecněji pojaté otázky pravdy a lži, přátelství a zrady, které hýbaly naší společností v roce 1968. Ve vyznění je zcela zřetelné odmítnutí smířit se s poznanou pravdou. Mnohokrát se tu opakuje – stejně jako v životě: Nechtěj znát pravdu, jako ani já ji nechci znát. (...) Jeho smyslem (filmu) je variabilní poloha pravdy a lži: zda je lépe požit ovoce poznání a nést za to důsledky, anebo nepožit a být šťastný“¹²⁴. Zde přichází na přetřes téma podobnosti některých motivů a souvztažnosti ke skutečným dějinným událostem jako je například interpretace příchodu okupačních vojsk Rudé armády coby spřátelené vojenské výpomoci. Pilát ve své knize přímo vypichuje motiv zrady, zatímco Peter Hames zmiňuje slovní poselství filmu, které zaznívá již ve stylizovaném prologu a čerpá z biblického principu, a sice že nabytí vědomosti a poznání pravdy bude pro člověka znamenat smrt či jiné utrpení.¹²⁵

Vzhledem ke skutečnosti, že námět a produkce snímku byly zahájeny ještě v období pražského jara, lze jen těžko hovořit o jakkoli přímo cílené, či v alegorii ukryté kritice soudobého sociopolitického stavu Československa. Alegoreze filmu je zakládána na rozšířené interpretaci transtextuálních referenčních významů, kdy šablonou pro čtení děje je třetí kapitola a závěrečná část knihy Genesis. Chytilová tak optikou Evy (Jitka Nováková) přeneseně ospravedlňuje situace, jak ďábel přesvědčil Evu, aby spolu s Adamem okusili jablko poznání. Postavy ve filmu však nejsou doslova pojmenovány dle Bible. Toto privilegium drží pouze protagonistka Eva, zatímco její „Adam“ se ve filmu jmenuje Josef (Karel Novák dabovaný Josefem Somrem). Ďábel v podobě

¹²⁴ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 181.

¹²⁵ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. Str. 222.

hada je excentrický, záhadný muž jménem Robert (Jan Schmid) a rajská zahrada je ve skutečnosti jakýmsi v přírodě zasazeným sanatoriem, které obývají i další, nepojmenovaní návštěvníci/pacienti. Ti děj nikterak nerozvíjejí a pouze jsou pasivní součástí mizanscény. Prostory sanatoria, ona „Rajská zahrada“ jsou ve filmu tvořeny dvěma základními biotopy. Postavy se procházejí po vykvetlých zahradách, lesících a loukách, ale také po strmých, kamenitých, písčitých a zasněžených pustinách. Opouští-li postavy exteriér a jsou uvnitř budov, ze světa lidí zůstávají jen chátrající zdánlivě opuštěné barokní vily. Děj se tak odehrává v jakémsi bezčasi jakoby po období jakési dávného rozkvětu. *„Krumbachová mi zadržela deskriptivní přístup. Pro Ester byla základem analýza, protože vždy uvažovala o hlubším významu každé ze scén. Neustále zdůrazňovala, že každé užití téma otevře pokaždé novější a novější otázky, ještě předtím, než je začneme psát. Věděla, proč jsme se musely neustále samy sebe ptát, co je tématem filmu, co je ve skutečnosti to, co nás zajímá a o čem chceme s divákem diskutovat. Na příklad, když film ukáže vraždu, je to o krutosti nebo o schopnosti zabít? Vždy jsme to braly, jakože zasadíme semínko, ale zatím nevíme, co z něj nakonec vyroste.“*¹²⁶

Po úvodní, vizuálně podmanivé a až avantgardně stylizované pasáži, kde sledujeme nahý pár v přírodě, se přesouváme k protagonistům. Florální motivy a epický hymnusový soundtrack diváka od prvních chvílí vybízejí k chápání díla jako alegorického podobenství, nezasazeného ve všední realitě. Eva i Josef idylicky, ba i líně, vysedávají pod stromem v parku sanatoria. Jejich klid je narušen příchodem pošťáka, který nese dopisy Josefovi. Eva postřehne, že jsou některé z nich napařfémované, což vytváří prostor pro první pochyby o pevnosti jejich vztahu, čímž se stáčí divákově vnímání více k perspektivě Evy. Nevyřčená a pouze naznačená pochyba je pak ale upozaděna příchodem záhadného Roberta, kterého Eva začne bedlivě zpovzdálí pozorovat, aniž by to Josefa jakkoli znepokojilo. Z tranzistorového rádia se současně postavy dozvídají o jakémsi vrahovi mladých dívek. Ten dle reportáže své oběti

¹²⁶ CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. NAMU, 2003. Str. 511-512.

razítkuje značkou rudé barvy. Eva pak se zalíbením pozoruje, jak se Robert stává v sanatoriu všemi oblíbený, což jen podněcuje její zájem. Se záhadným Robertem, který její společnost skrytě vyhledává, se Eva setkává v situaci, když poprvé přelézá stěnu sanatoria, aby sklídila úrodu zeleniny. Obrazně tak na okamžik onen pomyslný ráj opouští, aby se s Robertem, který močí opodál, mohla setkat. Tato její nově nabitá obsese kulminuje do okamžiku, kdy Eva nachází v Robertových věcech razítko s číslem 6, které jej usvědčuje z vražd zmíněných dívek. Netušíme kolik obětí má Ďábel Robert už na svědomí, nicméně číslice jasně evokuje číslo bestie. Samo zjištění, že je Robert ve skutečnosti sériovým vrahem není pro Evu nikterak zdrcujícím poznáním. Onen důkaz totiž nalézá v době, kdy jsou její muž i Robert zaneprázdněni míčovou hrou, kterou sehrávají na písčném úpatí ve společnosti spoře oděných dívek. Eva se Robertovým razítkem, kterým si značkoval své oběti, sama označí na zakryté části svého stehna. Její obsese se ve spojení se strachem o vlastní život akorát upevní. Je tak sama mezi dvěma muži. Samo hrozivé zjištění navíc Eva nikam dále nešíří, jen se mlčky dále zajímá o další kroky, které bude Robert podnikat. S postupujícím dějem ho dále voyeursky zkoumá až se mu začne sama nepřímou nabízet k interakcím. Pnutí a vzájemný zájem obou postav, v sobě mísí strach z násilí a fyzickou přitažlivost. Ve finále filmu dochází k jejich konečné konfrontaci, kdy se ve scénách snoubí hravé hašteření, nahánění se po lese a boj o život. Scéna vrcholí v okamžiku, kdy je Eva přivázána rudými kusy látky ke stromu v potměšlém lese. Tehdy se Robertovi Evy zželí, kusy látky ji strhne, aby odhalil, že se její šaty proměnily z bílé na stejně rudé, jako on nosil sako. Barevná symbolika se ve filmu promítá především do vizuální reprezentace vlivů jedné postavy na druhou. V následné scéně jí pak předá svůj kabát s pistolí a Eva jej uprostřed smířlivého objetí tou samou pistolí zastřelí. Zdali jde o její záměr zůstává divákovi nejasné, finále pouze nevyhnutelně přináší destrukci a zmar. Peter Hames ve své knize poznamenává, že Eva působí z výstřelu sama překvapeně, a kromě pistole

vytahuje z kapsy kabátu také růži. Hames symbolickou úroveň vykládá jako sémantickou juxtapozici, kde je romantické vzplanutí rozřešeno jedinou cestou a sice smrtí jednoho ze zúčastněných.¹²⁷ Když se pak Eva vrací za Josefem, nedaří se jí přelézt zeď v místě, kde se s Robertem poprvé setkala, a tak se prodírá závěsemi bílého sněhu a vykřikuje, jak již nechce znát pravdu. Uvědomuje si, nakolik byla celá její cesta za poznáním ve skutečnosti strastiplná a zbytečně destruktivní. Obrazně zavírá své zraky před hrůzami, které jí přineslo poznání pravdy a doufá, že ji nestihne trest.

I přesto, že se Chytilová často vyjadřovala jen s nevolí vůči čtení jejích filmů, jakožto děl se základem ve feminizmu, lze konstatovat, že obsah děje a strukturace vyprávění k tomuto čtení jasně vybízejí. Samotný zájem Evy o poznání záhadného či přímo zakázaného je symptomatickou ukázkou probuzení její ženské sexuality. Nejde však o tematizaci pouhého pudového vybuzení, jelikož Chytilová na dysfunkčním soužití Evy a Josefa otevírá i všeplatné téma mezilidských vztahů, konkrétně pak přímo morální otázky spojené s výkladem pravdy a užívání lži. Postavy jednají vždy zapáleně, často až přehnaně a afektovaně a z jejich úst často zaznívají frázovitě vyznívající hodnotící soudy o nich samých, ale i o lidské nátuře obecně. Vztahová dynamika mezi postavami je v tomto případě postavena na mocenské hře, kde jedni vědí více než ti druzí, zatímco Evě je v průběhu filmu ze strany obou jejích osudových mužů odpírána pravda, pročež přestává být pasivní figurou po způsobu biblického příběhu a namísto toho se dává do vlastního pátrání po poznání a pravdě. Oba muži jako modelové figury jsou metaforickými reprezentacemi neduhů na poli mezilidské komunikace se soustředěním na pojetí sexuality. Zatímco Josef je tichý, nezajímavý, a ještě k tomu nevěrný, Robert je vědomě imponující, aktivní a pro Evu zároveň životu nebezpečný. Kritik Jan Kučera si ve svém textu z období premiéry filmu všímá dvojakosti Robertova jednání, ve které se mísí úlisná plachost s cílevědomým

¹²⁷ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. Str. 222.

směřováním k nejasnému cíli. Kučera pak jeho manýry v chování přirovnává k rozpustilostem čertů v pohádkách, když Robert například před sebou valí kámen nebo neobratně jezdí na svém kole.¹²⁸ Rozkol v tomto atypickém milostném trojúhelníku na symbolické úrovni poukazuje na nerovné nahlížení na vztahy a sexualitu z pohledu ženy. Navíc je v příběhu skrze Roberta přímo zosobněn destruktivní aspekt, mužské sexuality, když je ve filmu vyobrazen rovnou jako vrah. Eva je tradičně v křesťanství chápána jako ta, která se poddala d'ábovým svodům, a tedy nese prvotní vinu za vyhnání z ráje. Mužské provinění v původním textu jakoby neexistuje, čímž se děj snímku svým pojetím odlišuje. Snímek řeší nerovnost poměrů v otázce nahlížení na lidskou promiskuitu, kdy je ženský a mužský postoj vnímán toliko odlišně. Eva chce přitom jen obdobně ochutnávat život, jako její dva osudoví muži. Robertovo podobenství s biblickým hadem je reprezentováno skrze jeho herecké akce i kamerové snímání. Několikrát ho takto sledujeme, jak plíživě pozoruje dění ze stromu nebo zpoza stébel trávy. Strih nám tuto postavu již v úvodu snímku vizuálně spojuje se záběry malého hada, kterého Eva drží mezi prsty, zatímco dojídá své jablko. Alegorické čtení této postavy je tak pro chápání děje zcela zásadní a je přímo založeno na denotativní transtextuální referenci, která se zakládá na stylových i narativních prvcích.

Kameramanské řemeslo Jaroslava Kučery se ve filmu vyznačuje notnou měrou těkavosti, kdy kamera rázně švenkuje a projíždí shora dolů, zleva doprava a zase zpět. Pohyby však nejsou nikdy nahodilé, vždy napomáhají přiblížení emočních pochodů svých protagonistů a zapadají do rytmické střihové skladby. Stylizace filmu je vytříbená v pojetí hereckých akcí, obrazu (kameramansky i v zásazích postprodukce), zvuku a hudebních motivů. Skladby, které film provázejí a jejichž autorem je uznávaný skladatel Zdeněk Liška oscilují mezi epickými chorály navazujícími na přítomný biblický motiv,

¹²⁸ KUČERA, Jan. *Eva neboli O hledání. Film a doba*, 8.1970. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 78.

jdou přes poklidné a zasněné hudební pasáže až po dynamické, místy parodicky vyznívající skladby. Toto střídání rytmu diváka střídavě pocitově vtahuje i odosobňuje od probíhajícího děje. Vizuelní složka je však především otiskem kombinace kameramanského umu Jaroslava Kučery a výtvarné imaginace Ester Krumbachové. Nejcitelnější je z hlediska vizuálního zpracování pak především práce s mizanscénou, kostýmy a filmovým materiálem samotným. Na stylových úrovních se pracuje s paletou pestrých barev a vzorů, kdy často každý z těchto aspektů nese určitý význam. Z těch zřejmých je nasnadě zmínit například jednotlivé barvy kostýmů ústřední trojice, protože jak se děj a vzájemné sympatie jednotlivých postav vrství a proměňují, tak se mění i šatník hrdinů. Nejzřejmější ukázkou této teze je vliv svůdníka Roberta na Evu. Ten je ve většině snímku oděn do pestře rudého obleku, což jej vizuálně odděluje od ostatních obyvatel sanatoria. Rudá barva je tak Robertovým atributem a lze ji nalézt na většině jeho věcí (razítka, aktovka). Jak jeho vliv nad Evou roste a ona se mu pomalu oddává, její kostým začíná nabývat na obdobně rudých attributech. Krom Robertovy rudé pak dominuje mezi kostýmy také bílá, jež je tradičně užívána pro evokaci neposkvrněnosti nebo nevinnosti. Šířící se rudá barva je pak interpretována jako symbol pro nebezpečí, ale také pro rostoucí vášně. Třebáže Chytilová pracuje s defacto známými modelovými figurami, používá je primárně k odvyprávění jednoduchého příběhu, kde jsou v podtextu kladeny otázky spojené s lidskou moralitou a existencialismem.

Tereza Brdečková ve svém článku pro *Film a doba* o *Ovoci* napsala „*Ten film znamená vrchol experimentálního přístupu k příběhu, na který se dá v tomto případě klidně zapomenout: je to málo zajímavá historka o sériovém vrahovi žen. Skutečným tématem je strach, důvěra a ztráta vlastní osobnosti v partnerském vztahu, tedy jde témata, která v té době režisérka nepochybně sama řešila, a hlavní je překypující obrazové uchopení odvěkého strachu*

*z lásky, která může zabít.*¹²⁹ Stěžejní dějovou premisou, hnacím motorem vyprávění a jádrem zkoumání lidské mentality je zájem, který v Evě vzbuzuje přichodzí pan Robert. V časopise *Film a doba* z roku 1970 píše Jan Kučera o osobité tematizaci věčného motivu hříchu a nezbytnosti číst film jako alegorii: „*Interference divákova vědomí o časem neomezované a stále znovu působící existenci hříchu s jejím naprosto konkrétním, figurálním zpodobněním v historické příhodě, která se stala kdysi, způsobuje, že v divákovi vzniká dispozice vnímat nejen úvod a závěr, ale všechno, s čím se setkává mezi oběma těmito póly, jako velmi vyhraněnou abstrakci s etickým posláním – jako alegorii.*“¹³⁰

Vzhledem ke skutečnosti, že příběh otevřeně pracuje s biblickým podobenstvím konkrétního starozákonného příběhu, je nasnadě pátrat v příběhu po alegorickém zpracování jedné ze zásadních postav, tedy po Bohu. Ten však v příběhu v jakékoli podobě absentuje a samo poznání, kterého postavy nabydou v průběhu stopáže, pak nejsou ovlivňovány žádnou třetí stranou, která by Boha mohla substituovat. Veškeré uznání o vlastních pochybeních postav si postavy uvědomují samy a žádná vyšší autorita nebo naznačení hierarchického řádu ve filmu není k nalezení, byť je na příběh Adama a Evy jasně odkazováno a znalost předlohy je zásadním klíčem ke čtení snímku. Jedná se tedy v několika případech o tzv. explikativní alegorii, tedy takovou, jenž dává k vyrozumění jinotaje jistá vodítka. První, silně stylizované okamžiky filmu k tomu vědomě navádějí, přičemž postupně filmem prosvítají již obecná a všeplatná morální a etická dilemata. Druhy alegorických prostředků se však v míře inspiračních zdrojů a asociací vzájemně mísí. Alegorie, byť je vystavěna

¹²⁹ BRDEČKOVÁ, Tereza. *Film a doba 1-2/2014*, VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 245.

¹³⁰ KUČERA, Jan. *Eva neboli O hledání*, *Film a doba*, 8.1970. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 76.

na biblickém příběhu, je šířeji vztažena na lidskou touhu po poznání. Příběh tak pracuje také s nositeli implikovaných konotativních významů. I Žalman si všímá, že alegorické vyznění zabalené v hávu biblického příběhu je skryto pod naivně kriminálním příběhem, kde je alegorický význam spíše zastřený nežli jakkoli složitý. Konotace se soudobou společností se vzhledem k zasazení děje do rajské zahrady interpretují jen s nesnázemi, jelikož Chytilová primárně zkoumá psychiku jedince – Evy a univerzální pojetí motivu pravdy. Společenské řády a hierarchie zde vědomě absentují. Tvůrčí svoboda, která z filmu díky experimentálním postupům čiší, je však především ukázkou doznění Pražského jara. Další podobné filmařské pokusy byly v době normalizace hned smeteny ze stolu jako degenerující a podvrtné pokusy o umění pro umění.

Peter Hames o filmu píše, že potřeba číst tento film v rovině jednoho či více významů je nutnou devízou snímků Chytilové ze šedesátých let. „Aktivní interakce“ ze strany diváka pro vyrozumění tématu a zprávy filmu se však podle něj vyplácí, jelikož realistickému čtení se podle něj film přímo vzpírá. Když srovnává tento film s jejím předchozím počínáním, konkrétně s jejími *Sedmikráskami*, konstatuje, že v tomto případě Chytilová již necílí na celospolečenskou kritiku, ale více než předtím volí cestu k nalezení formální a vizuální krásy. Hames však neopomíná, ani zpracování a užití některých symbolických prostředků. Například ve scéně, kdy Eva nachází mezi žaluziemi a oknem Robertův kufřík, Hames scénu interpretuje jako realisticky nejasnou, avšak konotativně spojenou s opakujícím se motivem voyeurství a potlačených nectností, které se v Evě rodí. Kufřík pak přímo přirovnává k Pandořině skřínce. Všímá si také modelové výstavby jednotlivých postav a konkrétně poznamenává že je z tohoto hlediska snímek příbuzný a inspirovaný žánrem *commedia dell'arte*. Samotný motiv o nalezení pravdy a poznání přitom nevysvětluje pouze samotnou podstatou, že film čerpá z biblického podobenství, namísto toho samo téma přirovnává k režisérčině urputné

a prokazatelné touze po zachycení a hlásání pravdy. Přímou pak píše, že tento film lze interpretovat jako osobní vzkaz o době šedesátých let, kdy hledání pravdy vedlo k její represii.¹³¹

Dějová a audiovizuální vodítka ke čtení filmu jako alegorie prostupují přes biblické podobenství také rovinami autorského feminismu a užívají barevné symboliky. Morální principy se tak konfrontují s náboženskou rovinou, jako s rovinou tematizace probuzené ženské sexuality a rovinou uměleckou užíváním významotvorných stylových prvků.¹³² Do normalizace tento film sice patří datem premiéry, ale z hlediska zpracování alegorie autorka spíše navazuje na směr, který pomáhala etablovat, a sice na symbolickou větev Nové vlny. Její další tvorba po tomto snímku už více kotví v reálném základu, což činí z *Ovoce stromů rajských jíme* přechodový film jejího dalšího tvůrčího směřování. Ona jeho uvedení zpětně komentuje: „*Nezakázali ho, protože mu nikdo nerozuměl.*“¹³³ Snímek byl koprodukčně podpořen financemi z Belgie, což se v pozdějších letech ještě u dalších jejích snímků opakovalo.¹³⁴ Tato koprodukce zajistila filmu také uvedení na festivalu v Cannes a Věra Chytilová tak i po pádu Železné opony ještě odjela do Francie, odkud se i přes přesvědčování ostatních vrátila zpět do Československa. Cenu Prix D'Or v roce 1970 si v Chicagu již převzít nesměla.¹³⁵

¹³¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. Str. 220–223.

¹³² ČULÍK, Jan: *In Search of Authenticity: Věra Chytilová's films from two eras*, *Studies in Eastern European Cinema*, 2018. str. 10-12.

¹³³ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 187.

¹³⁴ PILÁT, Tamtéž. 177.

¹³⁵ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 187.

4.2 Výrobna občanů jako hřiště nevěry:

Hra o jablko (1976)

Druhý celovečerní snímek, který Chytilová za normalizace vyprodukovala, byl výsledkem jejího skoro pětiletého snažení a musela si jeho výrobu pracně prosadit u stranických pohlavárů, a nakonec i u samotného prezidenta Husáka, jak již bylo v této práci dříve zmíněno. Divácký zájem o československou kino distribuci byl v dlouhodobém úpadku stejně jako kvalita produkováných normalizačních filmů, jelikož o budovatelské filmy domácí diváci nestáli a poptávka ze zahraničí spadla k nule.¹³⁶ Výroba filmu byla z autorčiny strany připravena a zadána na začátku roku 1974 a na podzim zdárně prošla cenzurními orgány. Následovalo několik měsíců tahanic a natáčení bylo zahájeno, ale teprve až po jejím kritickém dopisu Husákovi v roce 1976.¹³⁷

Barrandovem přidělený scénář filmu Chytilová přepsala spolu s jeho původní autorkou, Kristinou Vlachovou: *„Přepracovaly jsme pak scénář v tom smyslu, aby to byla hra o jablko v každém smyslu, aby jablko bylo chápáno nejenom jako ovoce, ale taky jako plod lidského usilování, jako jablko sváru, i jako královský klenot, symbol vládnutí. Šlo nám i o to rozkrýt podstatu neustálého sporu mezi mužem a ženou. A především upozornit na to, že následky jakýchkoli našich činů dopadnou na naši hlavu, a to i tehdy, když všechno počíná jen jako hra. Nejde v ní totiž jen o vítěze a poražené, i hra sama – jako každé naše konání – přinese svůj plod. Ve faktu zrození dítěte se totiž metafora dokonale spojuje se skutečností a pomáhá zřetelněji vyjádřit myšlenku filmu. Dítě nejdokonalejší lidské dílo, byť sebelehkomyslněji počaté, ač chtěné či nechtěné, je prostě tady a my nesmíme dopustit, abychom je zničili, když je*

¹³⁶ PILÁT, Tamtéž. str. 205.

¹³⁷ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. str. 269.

necháváme žít.“¹³⁸ Film původně vznikl na Barrandově v dramaturgické skupině Vladimíra Kaliny, jež byl podle slov Chytilové politicky „dobře zapsaný“ a tak docílila při preprodukcí alespoň jakéhosi zastání.¹³⁹ Sama realizace byla vlivem okolností, na které režisérka sama neměla vliv po několik měsíců zdržována až film nakonec vznikl po dlouhé, vynucené tvůrčí pauze atypicky pod Krátkým filmem, byť šlo už v základu o celovečerní projekt. Vznik filmu byl prosazen také díky ambicím tehdejšího ředitele Krátkého filmu a bývalého důstojníka STB, Kamila Pixy, který údajně choval nevoli vůči vedoucím představitelům Filmových studií Barrandov. Pod jeho křídly pak Chytilová obdobně natočila také *Faunovo velmi pozdní odpoledne* a dokument *Čas je neúprosný*. Film a jeho nasazení byl i po zdárném dokončení schválně zdržován, když procházel cenzurními orgány. Nakonec se podařilo prosadit až snad šestou verzi jejich společného scénáře, přičemž problém posudkových komisí často stavěl na kritice promiskuitního chování a vyvstávajících konfliktech. Na to Chytilová argumentovala, že bez konfliktu morálního s amorálním stojí veškeré drama a že bez toho by neměla film.¹⁴⁰ Její tendence posouvat filmové médium dál se nezbytně vrátila do mantinelů realismu, a její autorský otisk a směřování se začalo projevovat na osobitém uchopení cenzurovaných témat. Filmy i tak hýřily jejími experimenty se stříhovou skladbou a volností kamerového snímání.¹⁴¹ Věra Chytilová se v režijním pojetí scénáře rozhodla pro hořkosladkou stylizaci bez příkras. Avantgardní postupy ze stylizace částečně mizí a autorka se vrací k více realistické stylizaci snímání a ke konvenčnější narativní struktuře. Šlo o její první barevný snímek, který byl strukturován do přímočařejšího vyprávění děje s jasnou premisou, zápletkou a patřičnými zvraty.

¹³⁸ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 206-7.

¹³⁹ PILÁT, Tamtéž. str. 206-7.

¹⁴⁰ PILÁT, Tamtéž. str. 207.

¹⁴¹ HAMES, Peter. *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. 2009, Edinburgh University Press. ISBN9780748620814. Str. 152-155.

Téma filmu cenzoři povolili, ale příběh o mezilidských vztazích z prostředí pražské porodnice otevřel pro Chytilovou známá témata spojená se sexuální promiskuitou a vztahy na pracovišti, ale nově také otázky rodičovství a problematiku potratů. Z hlediska typologie významů se ve snímku snoubí denotativní referenční významy s konotativně implicitními a symptomatickými. Je to dáno především zasazením do skutečného, realistického prostředí porodnice, kde se v podtextu skrytě řeší otázky nepochybnosti mezi ženami a muži. Od biblického motivu se tak vztahová dynamika posouvá do civilnějšího prostředí a vztahová problematika se rozšiřuje o aspekty reprodukce. Film je jinak z hlediska jakéhokoli prosazování ideologie spíše apolitický a snaží se o řešení otázek univerzálních, spojených s mezilidským vnímáním toho, co je a v jaké situaci správné, či morální. Proklamovaná moralita však není prezentována s cílem pouze rozřešit konflikty, potrestat viníky a kladným postavám dát šťastný konec. Morální pokřivenost a nezáměr o vzájemné pochopení je prezentován na protagonistech jako patologicky běžný jev společnosti.

Úvodní titulková scéna esteticky snímá ranná a shnilá jablka, zatímco je orchestrální soundtrack prokládán hlasitými poznámkami dirigenta, který hlásí nastoupivší hudební nástroje. Chytilová tak už v úvodu zkouší neokázalé přístupy, avšak styl v průběhu celého filmu nevyčnává nad dějem. Protagonisty komediálně laděného vztahového dramatu jsou porodník John (Jiří Menzel) a zdravotní sestřička Anna (Dagmar Bláhová). Narativní perspektivy se mezi nimi střídají. Jan Bernard ve svém dobovém textu o filmu píše, že prostředí porodnice je symbolickým místem konfliktu, kde se spájí subtilní téma reprodukce a související biologická propletenost mužů a žen, spolu s tematizací existenciálních otázek života a smrti.¹⁴² Děj se v začátku snímku točí okolo Anny, která se do mladého porodníka zakouká. Postupně zjišťujeme, že porodník má poměr se ženou (Evelyna Steimarová) svého kolegy (Jiří Kodet),

¹⁴² VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 91.

nicméně to jim nezabrání v navázání románku. Anna si jej pak testuje tím, že mu sama sdělí, že je těhotná, což jejich vztahem otřese. Posléze pak doopravdy otěhotní, John je vyhozen pro své poměry na pracovišti a jejich konečný osud zůstává nejasný. V průběhu filmu se postavy takto vzájemně nahánějí a samy to přirovnávají ke hře. Biblický milostný trojúhelník nabírá na nových hranách a vztahy se rozšiřují o komplikace s početím potomků. Tento motiv je pak postavám i divákovi neustále a opakovaně překládán prostředím děje. Chytilová zachycuje prostředí děje skutečně bez příkras a prezentuje porodnici jako ne zcela profesionální a odosobněnou masovou výrobu občánek, což je prezentováno i na nezájmu protagonisty, porodníka Johna. I zbytek personálu nemocnice je především v úvodu zachycován s nutnou měrou ironie. V rychlé montáži vidíme záběry na ruce porodníků tahajících za hlavičky novorozěnat a ty jsou v těsné návaznosti prostřihávány se záběry, jak se asistenti nespořádaně cpou majonézou nasáklými chlebičky. Montáž, která nám představuje prostředí děje dále věnuje pozornost například obtloustlé uklízečce, která se vzteká nad tím, jak ji ředitel nemocnice pošlape čerstvě umyté schody, nebo když porodní asistentka docela bezdůvodně upadne do koše na prádlo. Šedobílá nemocnice je zbrocena krví a do sterility a vyvolání pocitu bezpečí a spořádanosti má pak prezentovaný obraz celé instituce daleko. Beztvaré a přírodou ovládané prostředí rajské zahrady z předchozího snímku je nyní nahrazeno životem bující realitou. Ze záběrů porodnice navíc Chytilová a střihač Alois Fišárek přecházejí na záběry hemžících se bílých myšek v kádi, zakrvavené látky a odtoky sprch, nebo na stranickou nástěnku s nápisy „*výsledky vědy ve výrobě vstříc XV. Sjezdu KSČ*“ či „*VSTŘÍC 6. PĚTILETCE*.“ Vedle těchto nápisů je navíc připíchnuta černobílá fotografie nemluvněte, které se dívá do hledáčku fotoaparátu skrze mříže dětské ohrádky. Na první pohled možná nevinný obrázek však díky přítomnosti mříží získává na jinotajném významu. Budova porodnice je tak skoro zmíněnou kádi s pokusnými hlodavci. Nemluvnata jsou zde v rámci plánu vyrobena, fixou popsána, zavřena za mříže a odeslána někam dál dle aktuální potřeby. Nutno však přiznat, že tyto negativisticky interpretovatelné prostředky Chytilová prokládá i záběry na pyšné těšící se maminky a novopečené tatínky, čímž se obraz porodnice nestává tak principiálně nehezkým. Úvodní sekvence zvukovou stopu doplňuje o nepříjemné ruchy padajícího nádobí, syčících šumivých tablet a dokonce

výbuchů. Chytilová navíc v semidokumentární stylizaci snímání často explicitně zachycuje například kojení, nahotu a skutečné záběry porodů. Detailní záběry na dětské hlavičky deroucí se z ženských lůn pak prokazují zájem Chytilové o zachycení neestetizované reality. Jindřiška Bláhová to popisuje jako její pokus o defetizaci ženského těla jako pouhého objektu mužské touhy.¹⁴³ Jakmile postavy porodnici opouští a vycházejí do města, snímání opět nestaví na silné estetizaci prostředí. Fabule zachycuje úsek zhruba jednoho roku, patrně od jara do jara, kde se ze začátku prosluněné hlavní město postupně s průběhem filmu zahaluje do šedého podzimu a následně i do blátivé zimy. Lidé se zatím stále rodí, na pozadí se lopotí městskou hromadnou dopravou do svých zaměstnání a samo město je spíše než místem k životu pouhým mravenišťem. Na sídlištích je všude kolem suť a materiál, sníh na cestách je nasáklý bahnem, všude je jen šed' a zima a titulní postavy se oddávají svým avantýrám. Opačná situace pak nastává, když se postavy vydávají za město do přírody, kde je barevná paleta o poznání živější. Snímání kameramana Jaroslava Vlčka se tak pohybuje mezi těmito dvěma stylistickými póly a postavy na venkově nalézají novou volnost, byť v jádru zůstávají stejně nepoučitelné.

John, který je mužským protějškem k protagonistce Anně, si v příběhu daleko více počíná jako záporná figura, která své okolí cepuje a obelhává, zatímco i při svém postavení žije stále se svou matkou v malém bytečku. Divácké sympatie, tak výrazněji více, stejně jako celá perspektiva vyprávění, směřují k ženské protagonistce. Feministická rétorika snímku se ale nezrcadlí jen v hlavní dějové linii, ale prostupuje i světem vedlejších postav. Komickými vsuvkami tohoto ražení je například provokativní scéna plná šovinismu, když do porodnice přicházejí nastávající rodiče (Petr Nárožný, Nina Divíšková), přičemž maminka s kontrakcemi pronese větu „*Co když to bude holka?*“ a její partner ji hned odsekne se slovy „*Opovaž se!*“. Záběry na křičící a rodící ženy

¹⁴³ VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 263.

se dostávají do dalšího kuntrapunktu s příjezdem ředitele nemocnice, kterého jeho podřízený poníženecky tahá z auta a ostýchavě se ho táže „*a co Váš žlučníček, pane profesore?*“. Úrovně tematizace společenské hierarchie se tak přímo spojují i s úrovní rozdílných údělů mužů a žen, přičemž ty mužské jsou ve *Hře o jablko* předmětem posměchu.

Absurditu doby, která se přímo nedotýká děje okolo protagonistů je zobrazena v krátké scéně, kde Anna prochází kolem prodavače novin. Ten svými slovy vykřikuje jednotlivé titulky z Večerní Prahy a shrnuje jednotlivé články. Mezi jeho nonsensové výroky zaznívají například věty jako „*Každá dobrá žárovka, která nesvítí!*“, nebo „*Dostal dvacet let, protože ho chytili!*“. U druhého výroku je pak snadné si domyslet ukrytý nevyřčený význam, že byl do vězení dán někdo, kdo se neprovinil ničím specifikovaným, byl pouze chycen. Významové interpretace se rozšiřují u některých výroků a situací jako například, když se porodník John tajně setkává se ženou svého kolegy. Milenka tady pronese práci větu: „*Kdybychom tak mohli někam jet. Kamkoliv, sami*“ a John ji hned sekne slovy „*Mlč prosím tě, radši nic takovýho neříkej.*“, načež se do domu začne dobývat její žárlivý manžel. Přes tuto vedlejší dějovou linii, kterou tvoří svár manželského trojúhelníku a klasická filmová situace a la inflagranti, však prosvítá alegorická rovina čtení. Daná výseč scény a v ní zaznívající věty tak mohou v tento konkrétní okamžik připomínat například situaci v jaké se ocitají postavy Kachyňova filmu *Ucho* (1970).¹⁴⁴ Provokativní poznámka je tak ukryta v podtextu a jedná se tak o příklad aenematické alegorie, tedy takové, která je skryta a staví na ironickém vyznění. Scéna, když Dr. John svádí ženu svého kolegy, se natáčela přímo u Chytilových – Kučerových v jejich domě.¹⁴⁵ Mravokárné aspekty filmu jsou prezentované skrze zásadní konflikt mezi protagonisty a jejich místy protichůdné a paradoxní postoje. Příkladem takového odstrašujícího případu pokřivené osobní morálky a rozličnosti mezi hlásanými soudy a skutečnými

¹⁴⁴ *Ucho* [film], režie Karel Kachyňa, ČSSR, 1970

¹⁴⁵ *Cesta – portrét Věry Chytilové* [film], režie Jasmina Bralič-Blažević, ČR, 2004

činy postav je scéna, kdy porodník John diktuje své sekretářce větu „*Budoucí otec má být budoucí matce oporou,*“ načež pak v další scéně s Annou, která mu oznámí, že otěhotněla, zachází jen vyloženě hrubě a apaticky.¹⁴⁶ Rozkol mezi slovy a činy film provází napříč, avšak slovo jakožto významotvorná složka nefunguje pouze jako prostředek komunikace mezi postavami. Jan Bernard ve svém článku o snímku píše: *“Ze vztahu mezi obrazem a slovem vyvstávají významy určené divákovi, vynořuje se z něj hodnotový a myšlenkový svět postav; často je slovo nositelem konfliktu, je v něm konkretizováno dílčí sdělení tvůrce vnímateli.”*¹⁴⁷ Bernard práci se slovem jakožto prostředkem ve snímku staví do intertextového dialogu s literárním dílem Malý princ autora Antoina de Saint-Exupéryho. Tato kniha se totiž ve filmu několikrát objevuje a je na ni v mikrosvětě postav odkazováno: *„Slovo je také složkou, která je hlavním nositelem filozofické roviny díla, jejímž základem je XXI. kapitola Exupéryho Malého prince. Jestliže se v kapitolách X.-XV. Malý princ, který je symbolem dětské čistoty a schopnosti hrát si a brát při hře věci vážně, seznamuje s typy zosobňujícími špatné vlastnosti (touha po moci, pýcha, pijanství, touha po majetku, absolutní poslušnost a podobně), pak v setkání s liškou, které je posledním před setkáním s člověkem, se pod jabloní (symbol poznání a hříchu) dozvídá základní pravidla vztahu mezi dvěma bytostmi.”*¹⁴⁸

Motiv hry jako takový je ve filmu řešen napřímo mezi postavami. Samy postavy si uvědomují a počínají tak, že situace, do kterých se vzájemně staví jsou součástí jakési vyšší hry. Realita a její prožívání je pro ústřední postavy provázaná s hrou na city a o citech, avšak hranice mezi předstíraným a skutečným se postupně stírají. Vzájemně se svádí, klamou a zklamávají, čímž

¹⁴⁶ BERNARD, Jan. *Lektorský materiál Ústřední půjčovny filmů, 1977; citováno podle knihy Věra Chytilová mezi námi (Camera obscura/Nostalghia.cz 2006).* VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky.* V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 92.

¹⁴⁷ BERNARD, Tamtéž. Str. 93.

¹⁴⁸ BERNARD, Tamtéž. Str. 93.

se vztahy mezi sebou vrství a proměňují do propletených vztahových trojúhelníků. Svůdník John si hraje na lásku k ženám, Anna si pohrává s Johnem v otázce svého těhotenství, které je zprvu předstírané a pak skutečné. V závěru, když se pak protagonisté zase setkávají, těhotná Anna odjíždí na svém kole s košíkem jablek, načež John za ní volá: „*Ale já si už nechci hrát!*“ a ona mu odpovídá „*To je škoda, my právě hledáme někoho, kdo by to uměl!*“ Johnova proklamace „*Kouzlo té hry spočívá právě v tom, že z ní není úniku.*“ z prostředku filmu, tak zobecňuje celý motiv. Hry a předstírání tvorbou Chytilové prostupuje naskrz a je pozorovatelný i v její pozdější normalizační tvorbě, zejména ve snímcích *Faunovo velmi pozdní odpoledne*, *Šašek a královna* nebo *Kopytem sem, kopytem tam*. Sama jablka jakožto motiv drží ve filmu symbolický a intertextový význam. Bernard rozvádí mnohočetnou symboliku s tím, že se vztahuje především ke křesťanskému chápání jablka, jakožto symbolu poznání pravdy a přitakává si s autorčíným výkladem jablka jako lidského plodu, tedy dítěte.¹⁴⁹ Chytilová užitím motivu jablka připomíná biblický motiv, který rozvíjela ve svém posledním celovečerním filmu *Ovoce stromů rajských jíme*. Jablka ranná, zdravá, okousaná i shnilá film uvozují a rámuji v úvodu i v úplném finále, čímž symbolicky autorka vyjadřuje pluralitu postojů, které se dají k životu zaujímat v otázkách morálky. Peter Hames si všimá, jak Chytilová střihem spojuje záběry rudých jablek spolu se záběry hlaviček právě se rodících dětí. Sama hra o jablko je tak ve skutečnosti paralelou na mocenskou hru, když se v některých sekvencích kamera orientuje i na nahnilá jablka spadaná na zem. Jablko je jakožto symbol výsledkem a plodem našeho snažení. Interpretace takto vložené symboliky funguje na úrovni kritiky osobní morálky, ale i celospolečenského dopadu nastavených hodnot. Hames však snímek nehodnotí jako přímo politicko-kritický a pouze uznává Chytilové přítomnost pár užitých žertů na účet ekonomiky a politického žargonu, aniž by uvedl příklady. Dále vyzdvihuje feministické vyznění filmu, když se Chytilová vyjadřuje kriticky k mužské promiskuitě, nebo jak přehazuje

¹⁴⁹ BERNARD, Tamtéž. Str. 94.

mocenské role, když ústřední dívka ve skutečnosti svede svůdníka a ne naopak.¹⁵⁰

Oproti předchozímu filmu Chytilové, který silně stavěl na avantgardním pojetí se zde i přes hutnou symboliku vypráví relativně realistický příběh, kde protagonisté nejsou jedinými zřejmými hybateli dějem. Ve srovnání například právě se *Sedmikráskami* či *Ovoce stromů rajských jíme* zde více vystupují do popředí vedlejší postavy, které děj obohacují a v oblasti témat ho obdobně i formují. Průřezově se typy vedlejších postav mezi sebou výrazně liší, když si kamera všímá i postav dělníků, vrátných, zemědělců, lékařů, studentů, hudebníků a dalších ve střídajících se prostředích (různé byty, vesnická a městská nemocnice, venkov a velkoměsto). Nejsou jen výplní mizanscény, nýbrž nesou své mikropříběhy, zmiňují své strasti i slasti, avšak modelovost se jim nedá upřít, což jde ruku v ruce s expresivním a stylizovaným herectvím v oblasti gestiky, mimiky i intonace většiny postav. Jan Bernard ve svém textu jednotlivé postavy dělí podle expresivity a civilnosti jejich herectví, přičemž danou diferenciaci mezi nimi zakládá na skutečnosti, že některé postavy zkrátka hrají „hru“ více než jiné. Menzelova postava je tak více hraná nežli postava Kodetova, která je spíše civilní.¹⁵¹ Je nezbytné zmínit také skutečnost, že se postavy scházejí a rozpravují v prostředí osobitého baru, kde po vzoru kabaretních čísel vystupují klavírista a zpěvačka zosobněná protagonistkou autorčina předchozího filmu – Jitkou Novákovou. Jejich kostým i zpívání ve vysoké tónině jasně evokují retro, konkrétně dobu první republiky. Film je jejich hudebními čísly prokládán, čímž se narativ ozvláštňuje a současně diváka odosobňuje od protagonistů tím, že zpěvačka při svých vystoupeních hledí

¹⁵⁰ HAMES, Peter. *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. 2009, Edinburgh University Press. ISBN9780748620814. Str. 277-278.

¹⁵¹ *Cesta – portrét Věry Chytilové* [film]. režie Jasmina Bralič-Blažević, ČR, 2004

¹⁵¹ BERNARD, Jan. *Lektorský materiál Ústřední půjčovny filmů, 1977; citováno podle knihy Věra Chytilová mezi námi (Camera obscura/Nostalghia.cz 2006)*. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 92-93.

přímo do kamery. Závěrečná píseň tohoto do doby nezapadajícího dua se pak symbolicky vyjadřuje k věčnosti hlavních témat filmu textem: „*Ten, který mne má rád, chce semnou hrát ve filmu prastarém na téma mládí.*“¹⁵² Alegorie je ve snímku vesměs nepřímá a implikativní a staví na jednoduché symbolice. Alegoreze však pro čtení díla není zcela zásadní, jelikož dějová linie se váže primárně na vztahovou tragikomedii, kde celospolečenské soudy zapadají do pozadí. Brdečková ve svém článku pro Film a doba píše o moralizujících aspektech, které tímto snímkem poprvé tolik silně prorůstají. Nazývá však *Hru o jablko také* sebevědomým výkřikem svobodného a originálního ducha v kulturně přiškrcené době. Snímek pak retrospektivně staví jako část ještě netušené trilogie „život-láska-smrt“ s jejími pozdějšími filmy *Panelstory* a *Faunovo velmi pozdní odpoledne*.¹⁵³

Po uvedení před dozorčí komise bylo filmu vytýkáno, že v úvodní sekvenci filmu je údajně zbytečně mnoho realistických a detailních záběrů na porody. Pilát ve své knize přímo uvádí, že slovní tahanice mezi Chytilovou a ředitelem Krátkého filmu Pixou vyvrcholily tím, že si režisérka ječíc lehla na podlahu a kopaje rukama a nohama se dožadovala ponechání těchto scén, protože jejich vystřížení by film pokazilo. Někdy byly tyto hysterické výlevy úspěšné, někdy neúspěšné. Po jedné projekci se autorka dostala do slovního konfliktu se stranickými delegáty, když oponovala jejich nařčení z užití pornografických pasáží, když herečka Dagmar Bláhová odhalila ve snímku obě ňadra a soudobě bylo tehdy dovoleno odhalit ňadro pouze jedno. Vztekala se a když ji chtěli v sále utiшит, aby mluvila pouze po vyzvání, odpověděla, že se nesmyslnými argumenty utiшит nenechá. Když pak jakýsi představitel zmínil, že existují momenty, kdy může Strana dělat, co se jí zlíbí, hlasitě na jeho reakci

¹⁵² BERNARD, Tamtéž. Str. 94.

¹⁵³ BRDEČKOVÁ, Tereza. *Film a doba 1-2/2014*; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 246.

upozorňovala jako na výhružku smrti.¹⁵⁴ Film i po dokončení čelil zákazům promítání, které musela Chytilová postupně vyřizovat u stranických papalášů napříč republikou.¹⁵⁵ Během natáčení filmu byla Chytilová také u soudu kvůli údajného natáčení pornografického snímku a byla obžalována z kažení mládeže. Žaloba se zakládala na skutečnosti, že její syn Štěpán byl u vzniku údajně lascivních scén při sekvenci, natáčené v jejich vile.¹⁵⁶ Snímek byl vybrán a ihned i stažen z berlínského festivalu¹⁵⁷, načež se na něj pak v úspěšné retrospektivě vrátil v roce 2011.¹⁵⁸

¹⁵⁴ BUCHAR, Robert. *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. Edited by A. J. Liehm. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, 2004. ISBN 078641720X. str. 61.

¹⁵⁵ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 215-16.

¹⁵⁶ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 218.

¹⁵⁷ HAMES, Peter. *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. 2009, Edinburgh University Press. ISBN9780748620814. Str. 277.

¹⁵⁸ BRDEČKOVÁ, Tereza. *Film a doba, 1-2/2014*; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 246.

4.3 Kolektivní slepota a výhledy do budoucna:

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (1979)

Po *Hře o jablko* se Chytilová pustila do natáčení filmu *Kalamita*, avšak došlo k odkladu natáčení kvůli hereckým závazkům Boleslava Polívky a produkce byla nutně přerušena. Chytilová se dala do realizace dalšího Barrandovem nabídnutého scénáře. S posměšným motivačním povzbuzením jí představitelé filmových studií vyzvali, aby radši natočila třeba něco o tom, jak se rodí sídliště a scénář jí byl hned předán do rukou. O *Kalamitu*, kterou už měla v době vzniku *Panelstory* z poloviny roztočenou a kterou získala obdobně jako přidělenou zakázku, se dohadovala s cenzory daleko delší dobu. Bylo to tehdy poprvé, co natáčela dva filmy současně.¹⁵⁹ Chytilová tak v té době prosazovala svou filmovou tvorbu v mocenském trojúhelníku tvořeným ústředním ředitelem Československého filmu Jiřím Puršem, tajemníkem pro kulturu na Ústředním Výboru KSČ Miroslavem Müllerem a hlavním barrandovským dramaturgem Ludvíkem Tomanem.¹⁶⁰

Finální scénář filmu *Panelstory* vyvstává ze spolupráce režisérky Chytilové s Evou Kačírkovou, která také herecky ztvárňuje jednu ze sledovaných postav. Dříve si zahrála u Chytilové malou roli i ve filmu *Hra o Jablko* a společně měly několik projektů dlouho rozepsaných.¹⁶¹ Příběh strukturálně připomíná síťový narativ¹⁶² a postupně odkrývá fragmentovanou mozaiku menších příběhů, pro které je společné, že se odehrávají v prostředí nově vystavěného pražského sídliště Jižního města. Nový název, který Kačírková s Chytilovou vymyslely, tedy

¹⁵⁹ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 224.

¹⁶⁰ CIESLAR, Jiří, *Reflex 22.11.2001*; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 200.

¹⁶¹ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 245.

¹⁶² Poznámka autora: Jedná se o Bordwellův termín z oblasti naratologie. Zaštitňuje narativní techniku, kde jsou proplétány menší příběhy a zpravidla žádný nezastiňuje druhé.

Panelstory byl schválen, avšak podtitul *Jak se rodí sídliště* v jejich verzi nebyl.¹⁶³ Epizodické vyprávění se stáčí okolo kolektivního hrdiny, kterým jsou jednotliví obyvatelé panelových domů a jejichž osobní problémy zasahují několik tematických sfér. Z diskutovaných témat se tak film zajímá převážně o vývoj běžných mezilidských vztahů obyvatel sídliště. Postavy řeší otázky spojené se svým zaměstnáním, ale také mezilidské vztahy, kde se pravidelně probírají témata jako rodičovství nebo sousedské, milenecké či manželské soužití. Příběhy stojí často zcela osobitě a jejich propletenost je skoro zanedbatelná. Snímání jednotlivých scén místy připomíná dokumentární styl, a to i přes již typickou afektovanost postav a fragmentované snímání. Děj působí díky autentickému prostředí realisticky i přes protichůdnou hudební složku, která většinu děje provází coby poutavý, jazzově laděný, místy thrillerový soundtrack, který jako by profiloval film do jiného, více vyhraněného žánru. Nabízí se totiž vzhledem k dějové strukturaci snímek označit za drama či tragikomedii, avšak film bývá častován i přídomek jako apokalyptický.

Chytilová pojímá proklamovanou budovatelskou náladu po svém a v příběhu z prostředí nově zbudované části města Prahy rozehrává jednoduché lidské mikropříběhy. Obrazově přitom svou pozornost centrálně orientuje k pravdivé reflexi neduhů spojených se životem na nedokončeném sídlišti. Prostředí panelových bloků se vyznačuje barevnou plochostí, hlukem z pohybujících se jeřábů a uřvaných sbíječek a totální absencí zeleně. Při odhlédnutí od dějových linek je film prokládán montážemi sídliště tak, že lze film přirovnat k baudelairovsky naturalistické audiovizuální básni, kde je neestetické spojujícím motivem. I třeba východ Slunce ve snímání vyznívá až brutálně, když jej kamera přiblíženým záběrem snímá jako žhavou kouli, jejichž paprsky ozařují nehotová patra panelákové zástavby. Reálie Jižního města jsou jedinou ukázkou lidské civilizace a je tak nasnadě zmínit vědomou absenci starého centra města Prahy, do kterého postavy – občané musí bezpodmínečně dojíždět za prací.

¹⁶³ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 245.

Většinu postav sledujeme, jak se musejí potýkat s nehotovým sídlištěm, kde například zatím zcela absentují chodníky, pouliční lampy, dostupné obchody, jakákoli infrastruktura atp.. Maminky s kočárky a starce o holích sledujeme se lopotit v nánosech bláta, děti si hrají mezi těžkou stavební technikou a hromadami suti. Prezentované sídliště existuje ve stavu zvláštní dichotomie alegorií a jakoby se samo stává postavou. Na jednu stranu film prezentuje, jak se lidé nadějně zabydlují v nově vznikajících ubytovacích prostorách, na stranu druhou Chytilová cíleně věnuje pozornost prostředí, která jsou evidentně nehotová a díky toho esteticky odpudivá a lidem nedůstojná. Hames tuto cíleně neestetickou stylizaci vysvětluje jako volání Chytilové po divákově prohlédnutí, ba společenském procitnutí. Chytilovou evidentně zajímá zachycení reality, kdy ji láká obnažit to nehotové, nedokončené a nedomyšlené v rovině promítnuté reality i nedůsledného městského plánování. Peter Hames snímek pro svou nesmlouvanou snahu zachytit realitu v plné syrovosti nazývá jedním z obecně nejkritičtějších filmů normalizačních let a její symbolické zachycení skupiny postav jasně interpretuje jako alegorii na soudobé budování socialismu.¹⁶⁴ Nově se přistěhovávající rodiny z různých zázemí a generací jsou vkládány do absurdních či hořkosladce vyznívajících situací, čímž Chytilová průřezově vytváří panoramatický obraz společnosti a jejich neduhů.

Škála postav, příběhů a jejich stylizace je ve snímku značně široká. Příběhy jednotlivých domácností přeskakují mezi sociálními vrstvami a postavy se stávají zástupnými nositeli konkrétních témat či problémů. Divácká pozornost tak plynule přecházejí z pošťáka na inženýra, z inženýra na herce, z herce po svobodnou matku atp. Charaktery a závažnost jejich problému se pak varíují a důraz je kladen na vzájemné, interní a (nejen) sousedské vztahy. Jednotlivé příběhy naplňují širokou škálu mezilidských témat, kde chlapeček utíká ze školky, aby se setkal s tatínkem; starý pán se snaží marně orientovat na měnícím se sídlišti; mladá dívka se sváří s matkou o tom, zdali může nebo nemůže mít dítě s místním mladým prodavačem, herec se stará o svůj luxusní vůz a osobní zálety a stará dáma nikdy nevstává od

¹⁶⁴ HAMES, Peter. *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. 2009, Edinburgh University Press. ISBN9780748620814. Str. 278.

svého okna, protože poslouchá desku svého emigrujícího syna. Zásadním sociálně kritickým tématem, které film alegoricky otevírá je problematika urychleného plánování, které prostupuje osudy většiny postav, avšak v konkrétních mikrosvětích, které mozaiku příběhů tvoří jsou konflikty spojeny spíše s otázkami osobní morálky a nedostatku vzájemné empatie. Lidé se mezi sebou mísí, všichni bydlí sobě blízko ob pár pater či vchodů, ale nikdo se navzájem pořádně nezná a vzájemně se v této komunitě nekomunikuje. „*Ti lidé spolu žili na jedné chodbě a vůbec se neznali, nic o sobě nevěděli. Na to jsem já, člověk pocházející z venkova, nebyla zvyklá.*“¹⁶⁵ Často nepojmenované postavy se potýkají se škálou různých se problémů a sídliště jejich nesnáze nijak netiší. Chytilová navíc postavy od začátku syžetu snímá v nehostinných situacích, jak se mačkají v davu na zastávce, nebo se zrovna brodí blátem z jednoho panelového domu do druhého. Příběhy jsou patřičně názorné a každá epizoda je z hlediska děje samostatná a ucelená s vlastním rozřešením konfliktů a za spojovací prvky těchto epizod lze považovat jediné znovu se objevující postavy toulajícího se Pepíka (Lukáš Bech) a ztraceného dědečka (Antonín Vaňha). Jiří Hapala ve svém textu z roku 1982 tyto dvě postavy dešifruje jako ukázky dvou principů. Potloukajícího se Pepíka, který ve volných chvílích rozbíjí okna, nebo krade kočárky, vnímá jako agresivní model postavy a ukázkou destruktivního principu, zatímco ztracený děda, který jako jediný projevuje známky mezilidské komunitní sounáležitosti je modelem pro protichůdné konstruktivní principy.¹⁶⁶ Pro Chytilovou se sídliště stalo polem, kde se dá snímat život obyvatel v různých rovinách: „*Zdalo se mi, že je to jako život sám.*“¹⁶⁷

V úvodu filmu Chytilová zobrazuje předání jednoho z panelových bytů novým zájemcům. Ti si však během prohlídky všimají několika stavařských i estetických pochybení, ve věci architektonického řešení bytu. Neduhy jednoho

¹⁶⁵ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 246.

¹⁶⁶ HAPALA, Jiří. *Odpovědnost pro každého*, *Bulletin FAMU*, zpravodaj fakulturního výboru SSM, 1982; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 118.

¹⁶⁷ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 249.

prezentovaného bytu jsou pak zřejmou synekdochou pro sociálně kritický komentář autorek k soudobé nefunkčnosti městského plánování. Jedna situace, tak zastupuje obecný dobový problém. Postavy si pak několikrát postesknou i nad plánovanou dobou trvání oprav. Z úst inženýra, který pár po bytě doprovází, pak dokonce v rámci vysvětlení oněch neduhů zaznívá i frázovitě „*Nejsou lidi!*“, které se pak opakuje a rozvádí do celé scény v navazující *Kalamitě*. Rodiny a další zájemci na takové byty čekali i několik let, na což je přímo verbálně odkazováno prostřednictvím jedné z postav. Nejvíce stylizovaná je satirická postava známého televizního herce Jiřího Kodeše (Jiřího Kodeta), osamělého svůdníka z jednoho z paneláků. Ten má být údajně známou hereckou hvězdou z fiktivního seriálu *Muž za volantem*. Tímto smyšleným seriálem se Chytilová posměšně odkazuje k soudobě populárnímu budovatelskému seriálu *Žena za pultem*¹⁶⁸, který se údajně měl, ostatně jako i tento snímek, věnovat obyčejům a problémům běžného obyvatelstva. Chytilová však Kodeše zachycuje v jeho panelákovém bytě jako karikaturu naprosto vzdálenou od postavy, kterou má ve fikčním seriálu představovat. Přítomné postavy jsou navíc výběrem ze všech generací, od nejstarších a nemohoucích po nevinné nejmenší. Skrze otázky z rodinných kruhů a tematizaci rodičovství se pak řeší de facto i zatím nenarození občanci. Objevují-li se známky motivu vzájemné sounáležitosti, je to zosobněno u výše zmíněné postavy dědečka, který se zmateně po sídlišti zmítá. Je to on, kdo se začne zajímat o osud staré paní, která neustále sedí za oknem jednoho z bytů a nikdo se není jistý, zdali náhodou již není mrtvá.¹⁶⁹

Ve filmu pak zaznívá několik dalších jízlivých prohlášení, která prošly rukama cenzorů jen s podivem. Proklamace vyčerpané matky „*Máme přece socialismus a v socialismu se lidi na ulici nevyhazují!*“ může vyznívat prorežimně, nicméně jí pronáší na účet společensky výše postavených nekompetentních soudruhů, kteří ji nepřicházejí nikterak pomoci. Další zvolání jedné z postav: „*Jaký může být v tomhle bordelu systém?*“ už významovou rovinu

¹⁶⁸ *Žena za pultem* [seriál], režie Jaroslav Dudek, ČSSR, 1977.

¹⁶⁹ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 248.

rozšiřuje do celostátní kritiky. Ukázkou nepřímé kritiky organizačních pochybení je v pravdě jízlivá a překvapená otázka pána stěhujícího se do nového bytu. Ten se inženýra, který předání bytu zprostředkovává táže: „*Soudruhu, je to vůbec dostavěné?*“ a soudruh pouze uraženě opáčí se slovy: „*No dovolte!*“ jako by připuštění jakéhokoli pochybení ani nepřicházelo do úvahy. Dialogy místy staví i na humorných a hořkých paradoxech, a to především ve scéně, kdy se několik postav snaží na nepopsaném sídlišti orientovat. Když se například ztracený taxikář s postavou ještě zmatenějšího dědečka na zadním sedadle auta dotazují místních, kde mají najít konkrétní blok budov a jedna z žen (Nina Divišková) se po kotníky v blátě po chvilce bezradné snahy cestu popsat vyjádří paradoxním „*V každém případě na konečný je orientační tabule, tam ji ale stejně nenajdete...*“. Slovo je zde tak ve významové rovině symptomem všude panujícího chaosu. Tento motiv, kde lidské bydlení připomíná spíše mraveniště, podporuje divoce se zmítající kamera. Ta snímá rozestavěné části města: jeřáby, bagry, odpadky, suť, provizorní lávky a kolem proudící davy nově přichozích lidí. Mizanscéna z autentických prostředí bytů a neupravených prostranství pak podtrhuje místy dokumentární stylizaci snímání. Střih podle Jiřího Brožka, tehdejšího partnera Chytilové je pak velmi rychlý, místy dokonce skočný a koresponduje s dokumentární estetikou.¹⁷⁰ Závěrečná věta filmu pak ale nabízí smíření se sídlištěm v jeho podobě, když postava stařenky zarytě pronese „*Odsud mě nikdo nedostane.*“ Taky mladý pár nastávajících rodičů se v nehostinných podmínkách sídliště nakonec rozhodnou své dítě vychovat. Postavy nikterak v prostředí nezakoření, pouze si zvyknou, podvolí se stavu věcí. Užití zdánlivého happyendu v *Panelstory* Hames hodnotí jako zcela ironizující pro svůj strojený optimismus.¹⁷¹

Cenzurním komisím vadily i sexuální scény, které Chytilová vysvětlovala jako metaforický obraz onoho zrození, které soudruzi tak toužebně ve filmu chtěli mít. Vysvětlovala, jak nejde o žádnou bezduchou exhibici, ale o naplnění tématu,

¹⁷⁰ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010.

¹⁷¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2. Str. 278.

jak se rodí sídliště, ve kterých se také rodí život.¹⁷² Tvůrčí volnost a skutečnost, že cenzurní zásahy do scénáře i hotového filmu nebyly tolik zásadní, Chytilová vysvětluje nákloností jejího tehdejšího vedoucího výroby - straníka Karla Valtera, který *Panelstory* na schůzích nadšeně hájil a Chytilovou údajně nazýval „svým mandantem.“¹⁷³ Film byl stejně jako předešlý film režisérky po dokončení nasazen do distribuce až opožděně. Přestože byla výroba údajně dokončena už v roce 1979, do kin se dostal až s dvouletým zpožděním na konci roku 1981 a navíc jen v několika československých městech, vyjímaje Prahy, kde byl film promítnut až v roce 1987.¹⁷⁴ V roce 1980 o něm ale stihl napsat v Rudém právu známý filmový publicista a straník Jan Kliment, který snímek v roce 1980 na sjezdu k roční bilanci domácí tvorby v Košicích, přičemž ve své recenzi užíval přirovnání jako „křivé zrcadlo“ nebo „křeč“¹⁷⁵ a filmu a potažmo i autorce vytýkal zlobné neestetické snímání a karikovanost postav: „...k těm postavám, které mají charakter spíše hmyzu než lidí naší doby, těžko hledat srdečný vztah. (...) Všichni ti oškliví lidé myslí každý jen a jen na sebe, jsou sobečtí a každý si valí jen tu svou vlastní kuličku starostí i snahy po tom, jak na druhé vyzrát.“¹⁷⁶ Snímek byl v roce 1979 oceněn hlavní cenou na festivalu v italském San Remu.¹⁷⁷

Chytilová v Pilátově knize obhajuje své postoje v *Panelstory* na situaci, kdy jí její student z ročníku FAMU oponoval v otázkách jejího negativistického

¹⁷² PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 255.

¹⁷³ PILÁT, Tamtéž. Str. 250.

¹⁷⁴ PŘÁDNÁ, Stanislava. KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Casablanca, ÚSTR, Praha 2014. ISBN 978-80-98292-26-6. str. 41-42.

¹⁷⁵ CIESLAR, Jiří. *Panelstory*, *Reflex* 22.11.2000, VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 200.

¹⁷⁶ KLIMENT, Jan. *Bilance loňské filmové úrody*. *Rudé právo* 8.3.1980. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 97.

¹⁷⁷ HAPALA, Jiří. *Odpovědnost pro každého*, *Bulletin FAMU*, zpravodaj fakulního výboru SSM, 1982. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 116.

přístupu: „Vzal si *Panelstory* jako důkaz mého negativního postoje k životu. Ten student má pocit, že v tom filmu všechno neguji. Jenže drama spočívá v tom, že věci nejsou tak, jak mají být, a za pozitivum považují, že je vyjevují, třeba i zesměšňují a kladu je proti sobě. Vyjevuje se tak nesmyslnost zobrazeného života. Vlastně o sebe jenom zakopáváme, místo abychom si pomohli. Pereme se, hádáme, ale nic tím přeci nevyřešíme.“¹⁷⁸ Utržovanými motivy snímku jsou míra mezilidského odcizení a nastalý chaos, kdy prostředí sídliště slouží jako omezující rámec soudobých lidských možností. To rozvádí ve svém textu Jiří Hapala: „V *Panelstory* můžeme sledovat principy, které do jisté míry určují pohyb postav, omezují jejich vnitřní i vnější pravomoc, podobně jako také společenské zákony ovlivňují každého jedince, třebaže si to neuvědomuje.“¹⁷⁹ Dále poznamenává, že se ve snímku opakují motivy/principy hledání a následných nedorozumění, kdy Paní Nováková hledá syna Pepíka, ten pátrá po svém tatínkovi, Marie shání kolegu Josefa, stavbyvedoucí hledá dělníky, doktorka se ptá po malířích, herec Kodeš shání listonošku nebo opraváře a ztracený děda hledá bytovku svých příbuzných.¹⁸⁰ Tyto principy se dají zastřešit obecným motivem izolace a nedostatečné mezilidské komunikace. Motiv vzájemné nekomunikace se promítá i na zvoleném způsobu vyprávění, kdy epizodický děj na způsob síťového narativu jednotlivé příběhy proplétá jen částečně a spíše zůstávají separované a vzájemné nezávislé. Celá struktura vyprávění takto koresponduje s hlavními tématy na alegorické úrovni, přičemž nejčastějšími alegorizujícími činiteli jsou modelové postavy s jejich frázovitými, satirickými a často paradoxními slovními soudy a jejich zasazení do nelibé realistické mizanscény a jeho patřičné snímání oslavující neestetično. Publicista Karel Martínek ve svém textu o *Panelstory* pro časopis *Film*

¹⁷⁸ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 258.

¹⁷⁹ HAPALA, Jiří. *Odpovědnost pro každého*, *Bulletin FAMU*, zpravodaj fakulního výboru SSM, 1982. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 122.

¹⁸⁰ HAPALA, Jiří. *Odpovědnost pro každého*, *Bulletin FAMU*, zpravodaj fakulního výboru SSM, 1982. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 122-123.

a doba¹⁸¹ píše: „*Mohlo by se zdát, že se realita mění v chaotický sled scének, postrádá hlubší motivace a postačí s konstatováním zaznamenávaných dojmů a postřehů. Opak je skutečností. Podobné vidění reality nese v sobě prvky koncepčnosti, programového úsilí, jak vystavit diváka náporu obrazných sdělení, jež ho mohou vypojit z letargického snění a odpoutat od vžitých návyků.*“¹⁸² Jiří Cieslar ve svém článku pro Reflex o *Panelstory* zpětně napsal, že pro svou cílenou absenci dějovosti, fragmentované snímání husákovské normalizační šedi a dokumentaristické kvality na něj snímek spíše působí jako „*rozbolavělý, cukající nerv protestu.*“ Sám příběh se tak podle něj nestal pro autorku tolik důležitým, jelikož cílem bylo její rozhořčené vyjádření vůči nastalému statusu quo.¹⁸³

¹⁸¹ MARTÍNEK, Karel. *Filmový svět Věry Chytilové, Film a doba*, březen 1982. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 101.

¹⁸² Tamtéž. Str. 101.

¹⁸³ CIESLAR, Jiří. *Panelstory*, Reflex 22.11.2000; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 200.

4.4 Lapení bloudí v paradoxech doby:

Kalamita (1980)

Věra Chytilová se k natočení snímku dostala až po nuceném prostoji, když z barrandovských studií dostala nabídku k natočení dobrodružného filmu s názvem *Kalamita*. Scénář o v závěži zapadlém vlaku, který vysvobodí hrdinní příslušníci Veřejné bezpečnosti jí byl nabídnut k realizaci proslulým katem československého filmu, ústředním dramaturgem Ludvíkem Tomanem. O scénář dlouho nikdo nestál z důvodu náročnosti natáčení a nezbytnosti točit ve sněhu. Chytilová jej přijala jen s podmínkou, že si děj může přepsat a toto svolení získala.¹⁸⁴ Původní příběh se měl odehrávat v prostředí příslušníků VB a měl se primárně věnovat samotnému zapadnutí vlaku v závěži. Scénář nabídl Boleslavu Polívkovi a ten se údajně z jeho vyznění zhrozil, načež mu Chytilová vysvětlila, že se jedná pouze o verzi ke schválení a že finální podoba bude úplně jiná – taková, jakou si ji spolu napíší nebo vyimprovizují před kamerou.¹⁸⁵ Snímek vznikl s pauzou, kdy natáčení zabralo celkově dvě zimy, jelikož Bolek Polívka byl vázán dotočením snímku Vladimíra Síse *Balada pro banditu*¹⁸⁶ Ve vynucené natáčecí přestávce Chytilová zatím stihla natočit i sestříhat celý snímek *Panelstory aneb jak se rodí sídliště*. Výklad významů, které lze chápat jako sociálně či ideologicky kritické, je však silně založen na obecnějším morálním apelu na lidi jako takové. Jádrem vzájemného porozumění je o tom, jak se k vyvstalým situacím sami stavíme. Je to obžalobou lidské apatie a neochoty, stejně jako rodinkářství a falše.

Chytilová dokázala snadno pochopit esenci železničního prostředí, jakožto místa, ve kterém sama vyrůstala. Scénář z pera Chytilové a Josefa Šilhavého¹⁸⁷ je

¹⁸⁴ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 227.

¹⁸⁵ PILÁT, Tamtéž. str. 232.

¹⁸⁶ *Balada pro banditu* [film]. režie Vladimír Sís, ČSSR, 1978.

¹⁸⁷ Pozn. Autora: Josef Šilhavý je podepsán i pod námětem. PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 224.

zasazený do soudobé reality konce sedmdesátých let a primárně v sobě pojímá charakterovou studii mladého idealistického člověka čelícího ztrátě iluzí v československé společnosti. Přes protagonistův odpor k nastaveným společenským poměrům na maloměstě je prokládáno několik scén, které přímo vybízejí k alegorickému čtení s širším přesahem a hodnotícím soudem autorky.

Děj totiž, přestože je vyprávěn na první pohled v mezích realismu, sklouzává do interpretativního spektra, kde lze některé scény vykládat jako obrazy utvořené v protagonistově mysli, což bude konkrétně přiblíženo dále v textu. Příběh se v prvním plánu věnuje putování hlavní postavy Jana Dostála. Filmový publicista Jiří Cieslar ve svém článku protagonistu popisuje jako pravý lidský originál, zmítaný mezi korupcí, arogancí, podvody, protekcemi, vulgaritami, podrazy a paradoxy, od kterých však umí zaujímat smířlivý odstup a distanci. Jeho obranými mechanismy jsou pak humor, recese či stoický klid. Jeho cílené provokace nejsou nikterak moralistické či rádoby intelektuálské, jelikož motivací této postavy je hlavně nalezení osobního smyslu existence.¹⁸⁸ Jan ztělesněný Bolkem Polívkou se po tom, co za nejasných příčin odešel z vysoké školy, potlouká z místa na místo až se nakonec stane pracovníkem u železnice, kde najde do jisté míry alespoň nějaké zadostiučinění a pro něj smysluplnou životní náplň. Jan je znechucený vzdělávacím systémem a hledá své místo v prosté společnosti. Skrze nalezenou práci a kontakt s různíci se škálou postav se mu však potvrzuje, že amoralita ho čeká v různých podobách na každém kroku. Protagonistu poznáváme jako dobrovolného odpadlíka z nespécifikované školy, kdy jeho důvodné pochyby nenesou pouze ráz osobních nesnází, nýbrž se dotýkají univerzálně existenciální roviny, když si Jan od začátku filmu několikrát klade sám otázku „*Jestli to má vůbec všechno cenu?*“ Když tuto svou niternou pochybu pak tlumočí vedlejšími postavám, setkává se u cizích i v rodině jen s nesouhlasným kroucením hlavou a nepochopením. Interpretace této osobní nenaplněnosti však může být daleko širší, ba snad i generační, a proto se

¹⁸⁸ CIESLAR, Jiří. *Panelstory*, *Reflex* 22.11.2000; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 100.

nabízí alegoreze těchto niterných pochyb coby denotativního symptomatického významu, který Chytilová do filmu vědomě vkládá. Jako by se tak protagonista tázal, zdali nad existencí v takových podmínkách lámat hůl, nebo zdali se v nastavených poměrech naučit plavat. Jan se tak v průběhu filmu několikrát potýká se ztrátou iluzí z toho, jaký život ve společnosti je a co obnáší, ať už je to z důvodu absurdního nastavení společnosti nebo pouhé neschopnosti komunikovat.

V průběhu filmu se Jan střídavě a opětovně potkává i loučí s několika vedlejšími postavami, které v případě filmu *Kalamita* často postrádají jméno a bývají identifikovány jen na základě své profese nebo jasného afektovaného jednání a chování. Chytilová ve snímku pracuje s modelovými postavami, které v sobě snáze nesou určité výpovědní hodnoty. Ty se dotýkají například názorů konkrétních sociálních skupin nebo obecných vzorků chování a tím reprezentují úroveň vzájemného porozumění a jednoty v tehdejší společnosti. Až na pár výjimek nelze nikterak hovořit o jakékoli charakterové hloubce většiny vedlejších postav, jelikož prim sehrává Janovo zasazení do fikčního světa, který vedlejší postavy jen dotvářejí a často je definují třeba jen jejich sexuální manýry nebo zmíněné zaměstnání. Zásadní roli pak sehrává téma snímku o komunikaci mezi ženami a muži. Jan se totiž dostává do situací, kdy je vyzýván k mileneckým poměrům a některými ženskými postavami je doslova uháněn (Jaroslava Kretschmerová, Jana Synková). Chytilová pak v epizodních etudách otevírá otázky přístupu k manželství, lásce, partnerství a sexu. Téma promiskuity ze strany mužů se zrcadlí především ve vedlejší postavě Dostálova kolegy na drážní ubytovně (Laco Déczi), který se netají svou nevázaností a požitkářstvím, nicméně ze strany ženských postav je promiskuita a sexuální nevázanost ve snímku o poznání více a častěji zastoupena.

V úvodní titulkové sekvenci snímku prochází protagonista vagony vlaku a kamera jemu i divákovi pomáhá observovat jednotlivé cestující ve svých kupé. Letmo tak hned v úvodu můžeme spatřit i vedlejší postavy, které v tomto bodě syžetu Jan ani divák zatím nezná, ale které Janův svět postupně naruší či jinak ovlivní. Vlaková kupé jsou tak synekdochami pro mikrosvěty zkoumaného fikčního světa a ten díky tomu působí male. Právě to je jeden z hlavních argumentů, proč je tolik nasnadě číst *Kalamitu* jako alegorické dílo, kde je fikční svět prostoupený synekdochami konkrétních významů. Tento poznatek je pak silně citelný i ve scénách, kdy Jan několikrát projíždí městy a vesnicemi v kabině vlaku

a pozoruje kolem něj ubíhající svět. Některé tyto obrazy mají až charakter anekdoty, jako třeba když si Jan s kolegou strojvedoucím letmo povšimnou na sněhu souložícího páru.

Alegorizace se v tomto snímku projevuje na více úrovních. Ta zřejmější vyvěrá částečně ze situační komiky a pronášených soudů a hlášek, což lze v neoformalistické teorii vyložit jakožto ukázkou denotativních explicitních významů, vztažených k lidským a společenským vadám. Obecně vzato je Jan v několika scénách spíše pasivním observátorem podivných situací, jejichž svědkem se náhodou stává. Často jen mlčky postává se sepnutýma rukama, poslouchá na svůj účet kritiku, názory a cíle ostatních, jen aby situaci pak shodil nějakou svou v pravdě neškodnou průpovídkou, která převrací absurditu vyvstalých situací. Jeho vzdory vůči společenským poměrům, které se před něj postupně staví, nebo lépe řečeno, před které je nechtěně stavěn, ale nejsou motivované hněvem, nýbrž spíše jeho nadhledem, ale v kombinaci také s únavou a znechucením přecházejícím v apatii, ze které ho vytrhává jen smysluplná práce. Není tak náhodou, že postava Jana nejvíce ožívá ve scénách, kdy se objevuje objekt jeho zájmu, krásná Majka (Dagmar Bláhová), která se ve filmu až podezřele často objevuje a zase mizí, a to i na málo pravděpodobných místech, kde se Jan zrovna vyskytne. Jan a Majka se nepřímou seznámí již v úvodu filmu, když mu jako záhadná samaritánka pomůže vyřešit jednu z paradoxních a absurdních situací. Jan se v úvodní scéně v jídelním voze snaží objednat u nezainteresována číšníka (Boris Rösner) pivo. Mává na něj, dovolává se ho, ale číšník je k němu, i přes to že od sebe sedí necelé dva metry, zcela slepý. Divákovi je takto poprvé naznačeno, jak je Jan v rozporu s apatickou společností. Když se mu konečně podaří se číšníka dovolat, aby jej obsloužil, jeho přání jednoho piva nebo jakéhokoli jiného nápoje je vetováno podmínkou, že se ve voze nápoje podávají pouze k jídlu. Jan si tedy z logiky věci zkusí objednat různé pokrmy, aby se k vytouženému pivu dostal, ale číšník mu postupně všechny objednávky vymluví s tím, že žádné jídlo už ve voze k dostání není. Jsme tedy společně s Janem svědky začarovaného kruhu paradoxů, ze kterého zdárně nevede cesty. Právě v tomto okamžiku se ale do děje zapojuje Majka, aby piva Janovi u číšníka objednala, jelikož už s jejím partnerem úspěšně poobědvali. Naruší tak tento absurdní kruh nesmyslných podmínek a poprvé probudí Janův zájem. Jakožto krásná dívka se pro Jana stává fetišizovaným

objektem jeho zájmu, a proto ve scénách, kdy se mezi sebou pot'ouchle hašteří teprve působí protagonista šťastně a nespoutaně. Teorie o tom, jak je Majka ve skutečnosti Janem vysněná se nedá však zakládat na konkrétních filmových prvcích, jelikož vedlejší postavy s ní několikrát interagují a sama prokazuje vlastní motivace a sny, byť jsou zahaleny tajemstvím. Jediným argumentem pro tuto konkrétní alegorezi je tedy holá skutečnost, že se Majka Janovi nahodile zjevuje v bodech syžetu, kdy ho zrovna rozčaruje nějaký společenský neduh. Protagonista je pak několikrát konfrontován i s dalšími ženskými vedlejšími postavami. Jde o postavy průvodčí (Jaroslava Kretschmerová) a primářky (Jana Synková), které ho v průběhu filmu přesvědčují a vybízí k milenecké aféře.¹⁸⁹ Téma vztahů mezi ženami a muži je pak pro film stejně nosné a vztahuje se k chápání pudovosti i institucionalizace vztahů.

Když je Jan před nástupem do povolání vyšetřován lékařem, opět je nasnadě tuto postavu brát coby synekdochu výše postaveného orgánu s určitou měrou moci a související apatie. Jan se totiž dostává s lékařem do křížku nad interpretací různých barev. Totiž jakožto mašinfira musí Jan umět rozpoznávat barvy, avšak s doktorem raději polemizuje nad jejich různicím se čtením. Lékařovo simplistické vidění červeného potahu sedadla se sráží s Janovým hloubáním, zdali potah v sobě spíše nemísí karmínovou, bordovou a cihlovou, namísto zřejmé červené. Interpretační šíře Janova vidění světa je tak v konfliktu s dogmatickým zjednodušováním. Navíc se v postavě lékaře, podobně jako u číšníka, opakují znaky obecného nezájmu, když Jana začne zesměšňovat před přítomnou zdravotní sestřičkou, zatímco mu protagonista vysvětluje své soudy. Signifikantní scéna v řeznictví je modelovou ukázkou společenských poměrů a konkrétních neduhů soudobého socialistického zřízení. Notoricky známé fronty na masné produkty z období komunismu v Československu jsou ve snímku kupodivu přímo zachyceny, nicméně film alibisticky prezentuje a odůvodňuje tuto skutečnost tím, že lidé musejí

¹⁸⁹ Pozn. Autora: Manžela ji hraje v malé, bezejmenné, obdobně modelové a významově zástupné roli učitele Zdeněk Svěrák.

čekat na toužené produkty, jen kvůli zbytečné upovídanosti a domnělé bodrosti přítomného řezníka (Bronislav Poloczek). Tato bezejmenná, zcela zřejmě modelová figura výřečně komunikuje s každým ze zákazníků s cílem prodat své produkty a na příkladu nařčení z pochybné kvality (konkrétně nedostatečné libovosti) prodávávaného kusu masa důvtipně a cílevědomě prosazuje svou, až nakonec svůj produkt prodá. Korunou úlisnosti řezníka je pak přímo zinscenovaný upřednostněný prodej masných produktů tak říkajíc pod pultem, kdy do masny vejde v kožichu oděná usměvavá dáma a je přednostně a nespravedlivě obsloužena na úkor čekajících, včetně hlavní postavy Jana. Upřednostnění společensky výše postavených občanů a očividné favorizování řezníkových známých se pak setká nanejvýš s tichým zabrbláním čekajících ve frontě. Chytilová pak umocňuje absurditu a neochotu přistoupit na vzniklou situaci Janovým ignorantsky vyznívajícím a lehce provokativním dotázáním se řezníka po housce, kterou řezník logicky ve své masně nevede. Nutno přiznat, že ve filmu prezentované řeznictví evidentně netrpí nedostatky zboží, jelikož se na pultech skví množství salámů, kýtek a dalších masných produktů, což se realitě nemuselo nutně blížit. Situace je tak zastřenou alegorií, která poukazuje na neblahé trendy normalizačního období.

Vhodným příkladem dvojího chápání některých slovních výroků je scéna, když se má Jan dostavit poprvé do kanceláře u nového vedoucího u železnice. Jan totiž v železniční budově zabloudí a kvůli nedopatření s vypadávající klikou u dveří se ocitá v ušmudlané místnosti, kde mají být dle nápisu na dveřích Informace, ale místo nich je však místnost prázdná a jen plná haraburdí. Jan se v místnosti zabouchne a v nastalé situaci s vypadnuvší klikou pronese objektivní, ale alegoricky vyznívající větu „*Já jsem tady zavřenej..!*“ V následující scéně, když se baví s vedoucím o tom, proč přišel na smlouvanou schůzi pozdě mu Jan znovu zopakuje svůj důvod „*protože byl tady u nich zavřenej*“ evokující normalizační nesvobodu. Věra Chytilová měla při zkušebních projekcích u cenzorů problémy s těmito větami, z důvodu vyznění textu jako upomínky na vězněné. Chytilová však větu vyargumentovala dle logiky situace a výklady cenzorů se na filmu neprojevíly. Opakování vět naznačuje však na autorčinu cílenou touhu tento alegorický motiv umocnit. Další ukázkou lidské apatie a neefektivnosti systému je scéna v budově železnice, které je Jan pouhým svědkem. Do budovy vchází rozčilená paní a stěžuje

si přítomným zaměstnancům, že se jí o vybavení železnice ušpinil kabát. Požaduje po nezainteresovaných zaměstnancích nějakou náhradu, ale naráží z jejich strany, podobně jako Jan v průběhu filmu, pouze na neochotu a nezájem. Její volání po pochopení její situace je drážními zaměstnanci pouze vetováno frázovitě vyznívající hláškou „*Nejsou lidi!*“. Nepojmenovaná dáma si však je vědoma absurdity této fráze, a tak ji rovnou napadá se slovy „*Nejsou lidi? A kde ty lidi teda jsou?*“. Přímou tak napadá ospravedlňující frázi, která postrádá logického odůvodnění. Ve filmu se tak projevuje na odstrašujících příkladech morální apel, jelikož přímo poukazuje na negativní tendenci vysvětlovat problematiku prázdny frázemi a odbočkami. Jedním z témat filmu je generační střet tradic s novými způsoby a soudobými nešvary. Je to alegoricky prezentováno především na dvou vedlejších postavách, a sice na Janovu otci a na jeho vedoucím v drážním podniku. V Janově vztahu s otcem (Antonín Kubálek) je citelné vzájemné neporozumění, především ve scénách, kdy se ho otec jen letmo táže na průběh vysokoškolského studia a Janova existenciální krize je pro něj jen jakousi ukázkou slabosti a nerozhodnosti současné generace. Vícekrát pak pronáší na Janův účet frázovité soudy typu „*mladí dneska nemají žádnou zodpovědnost*“. Už v úvodu filmu, kdy se Jan poprvé dostaví domů (respektive do drážní restaurace, kterou jeho otec vede) je sice otcem vroucně přivítán, ale hned v následném okamžiku je také zaukolován a dále ignorován pro partii mariáše. I přes komunikační propast, která mezi otcem a synem zeje, však mezi nimi nepanuje přímá nevraživost. Forma přirozené dobrosrdečnosti, se kterou se Jan dostává do kontaktu je v postavě jeho otce zosobněna. Byť se jejich vztah může zdát zprvu chladný, vyvěrá z něj upřímný zájem, empatie a péče, obdobně jako je tomu v *Panelstory* u postavy na sídlišti ztraceného děda. Rodinné neshody a otcova citová strohost je tak opomenutelná ve srovnání se scénou, kdy se Jan zpovídá na koberečku u svého vedoucího. V této scéně Chytilová přímo satirizuje dobovou problematiku rodinkářství a tendenci vedoucího Janovy prohřešky odpouštět, jen proto, že po chvíli zjistí, že je Jan synem či vnukem šéfova bývalého spolupracovníka. Jan tento myšlenkový obrat o 180°

u svého nadřízeného rychle identifikuje a jen proto, aby ho jakákoli další protekce v profesi neprovázela, své předky rychle zapře a vymyslí si jiný původ. Není náhodné, že do role přednosta stanice Chytilová cíleně obsadila herce Václava Švorce, již býval obsazován do rolí stranických klad'asů.¹⁹⁰ Z hlediska neoformalistického chápání alegorie se zde snoubí denotativní explicitní a konotativní symptomatické významy, jelikož se vyřčené soudy postav nepřímo vztahují k aktuálnímu stavu společnosti a zároveň lze soudy chápat jako generační výpověď. Chytilová svůj scénář vysvětlovala posudkové komisi v čele Ludvíkem Tomanem jako kombinaci kalamit horizontální a vertikální. Tedy té, jež spadne na postavy skutečně shora a té, ve které se lopotí postavy mezi sebou. Též lze horizontální rovinu chápat v alegorii jako tematizaci společenské hierarchizace, tříd a postavení.¹⁹¹ Kalamita se jakožto motiv objevuje ve filmu na několika úrovních chápání a je vyložitelná více způsoby i na úrovni tematické. Zprvu se nabízí výklad přímý, jakožto výsledek působení přírodních sil, které vlak řízený Janem zcela odříznou od civilizace, následkem čehož se ve vlaku uvězněné figury začnou obávat o své holé životy, a to převážně ze strachu z udušení. Neméně důležitá, ba ta zajímavější rovina je z pohledu čtení filmového textu rovina alegorická. Na této úrovni dochází v průběhu filmu obecně řečeno k zamrznutí v oblasti mezilidských vztahů na poli rozdělení moci, mileneckého soužití, ale také obecné společenské nálady dané doby. Chytilová na modelových postavách a za užití frázovitě vyznívajících zvolání a soudů zachycuje nesmyslné argumentace ze strany světa, proti kterému Jan brojí a se kterým je nucen se spokojit. Modelové postavy (např. číšník, řezník, lékař, řidičí na železnici) se na úrovni alegorizace stávají synekdochami pro prokázání společenských neduhů, což znamená, že přes jejich činy a chování Chytilová kritizuje současný nastolený status quo. Zmíněná limitovanost fikčního světa je nejvíce citelná ve finále, když se vlak, který Jan řídí, nešťastně ocitne v závěji. Ve vlaku se totiž nachází většina vedlejších postav, které Jan průběžně s plynutím stopáže potkával. Logické vysvětlení pro tuto skutečnost

¹⁹⁰ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 230.

¹⁹¹ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 228.

film nedává a je tedy nasnadě toto scenáristické rozhodnutí chápat jako indicii k tomu, aby byl děj divákem skutečně chápán hlavně alegoricky. Každá z cestujících postav (řezník, učitel, lékařka, líbající se pár, Majka) se pak s nastalou krizovou situací vypořádává jinak. Jedni se strachují, druzí radují, někteří situaci vůbec nevěnují pozornost. Chytilová v této scéně zkoumá hlavně lidskou psychiku a širší společenský komentář částečně ustupuje do pozadí. V okamžiku, kdy se sních od oken odsype a konečně se objevuje záchranář (Pavel Zedníček), Janova přítelkyně prchá ledovým otvorem v okně ven, aby stihla dostát svým nespécifikovaným závazkům. Ukradne záchranářovy lyže a místo havárie vlaku kvapem, a i přes bouřící vánici opouští, zatímco za ní Jan volá, aby neutíkala. Na to se záchranář na Jana oboří a zeptá se ho, jestli „*chce taky zdrhnout*“, načež mu Jan vysvětlí, že nemůže a že by „*ty lidi tady takhle nemohl nechat*“. Herečka Dagmar Bláhová, která prchající Majku ztvárnila po dotočení snímku Kalamita pak skutečně emigrovala a hotové dílo viděla až o 10 let později.¹⁹² Finále filmu nabízí v celku nadějnou interpretaci zakončení o tom, jak je nutné si i ve svízelné situaci jako je sněhová kalamita vždy navzájem pomoci. Podtrhuje to i práce kamery, když poslední záběr sleduje, jak dvě z vlaku zachráněné děti odcházejí dál od kamery jakoby vstříc novým zítřkům.

Všudypřítomný sních interpretoval ve svém textu Jiří Cieslar jako spojující prvek, který film drží pohromadě vizuálně i tematicky. Bílá peřina je v některých scénách původcem zábavy, zejména mezi Janem a Majkou, ale zároveň je i symbolem paralyzujícího trestatele.¹⁹³ Finální scéna pro zmíněné důvody nabízí alegorezi, kde je zapadlý vlak metaforou pro stagnující stát, kde se potkávají nejrozličnější charaktery a sociální skupiny, které se mezi sebou přirozeně třou. Obdobně jako z uzavřeného státu, ze zasněženého vlaku není útěku, i když se o to někteří pokouší, ostatně jako Janova vysněná Majka. Skutečnost, že Jan na konci

¹⁹² PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 239.

¹⁹³ CIESLAR, Jiří. *Panelstory*, *Reflex* 22.11.2000; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 99.

zůstává, aby ostatním pomohl, v sobě mísí potřebu empatického citění s hořkosladkým pocitem smíření se se statusem quo. Chytilová chtěla původně záchranářskou akci pojmout velkolepěji, když v novinovém článku četla o jakési lavině ve Spojených státech. Lavina uvěznila na několik hodin vlak s cestujícími a k záchraně bylo nutné použít vrtulníky. Vrtulník byl však ze scénáře nakonec vypuštěn, jelikož by prý mohl připomínat okupační jednotky vojska Varšavské smlouvy, které se vrtulníky rovněž dopravovaly.¹⁹⁴

V několika ohledech je scénář protkán autobiografickými prvky ze života režisérky. Protagonista Jan Dostál totiž s Věrou Chytilovou sdílí například rodinné zázemí, kdy otec protagonisty Jana i režisérky Chytilové vedou drážní restauraci. Sama Chytilová taky v prostředí železnice strávila velkou část života a není tak náhodou, že se Jan najde nakonec právě tady. Skoro se nabízí říci, že je Janova vzpurnost vůči nesmyslným poznámkám z úst vedlejších postav v esenci připomíná autorčinu neostýchavou dravost a neústupnost, avšak pro umocnění obecné bezvýchodnosti je Jan se situacemi daleko smířlivější, ba částečně flegmatický. Zdárná bezvýchodnost situací, do kterých se Jan dostává je pro diváka impulzem ze strany Chytilové k jednání, a ne ke smíření se s aktuálním stavem věcí. Režisérka v Pilátově knize vzpomíná, jak lidé dychtivě stávali v roce 1982 ve frontě na její film a četli si kritiky z Rudého práva, kde hanlivě zaznívalo, jak její film vůbec nezachycuje socialistickou realitu.¹⁹⁵ Film se nakonec dostal jen do několika lokálních kin, zatímco v Praze nesměl být promován, natož promítán.¹⁹⁶

Smutný osud vystřížení potkal několik dalších scén. V Pilátově knize Chytilová vzpomíná, jak se členové cenzorské komise pozastavovali nad ve filmu zaznívajícími slovy jako *prezervativ, myslet, nepředposrat se, nebo perspektiva*.¹⁹⁷ Nevyhovovalo ani zachycovat ve vlaku vojáka, který pouze nečinně hraje karty

¹⁹⁴ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. str. 227.

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 233.

¹⁹⁶ Tamtéž, str. 242.

¹⁹⁷ Tamtéž, str. 233.

namísto, aby hledal řešení a pomáhal vlak vyprošťovat. Vystřiženo bylo z filmu nakonec okolo třiceti scén a situací.¹⁹⁸ Když si cenzori některými scénami nebyli jisti a nebyli schopni své pohnutky vyargumentovat, Chytilová údajně pronesla „*Já nevím, co vás trápí, ale jestli si myslíte, že socialismus je v průšvihů jako ten kalamitou zavalený vlak – tak to tam bude pořád.*“¹⁹⁹ Všechny kritické narážky na politický režim se však vyznačují spíše implicitním pojetím, kdežto explicitní a rázněji prezentované soudy o pochybeních se více váží k otázkám osobní morálky, nežli politické situace. Snímek *Kalamita* a skoro soudobě vzniknuvší *Panelstory* staví na podobné sociální kritice obecné morálky obyvatelstva. V *Kalamitě* se ovšem jedná o patologické jevy v chování populace, kdežto v *Panelstory* je amoralita výsledkem lidské činnosti – špatně budovaného sídliště. Narativní prostředky se výrazně odlišují především ve vnímání toho, kdo je hlavní postavou, avšak komentář k amoralitě doby je přítomný v obou filmech obdobnou měrou. Kde *Panelstory* tematizuje neefektivní a apatické budování nového místa k životu, navazuje *Kalamita* s ukázkou obdobně zkaženého světa, který je však už politováníhodně zkostnatělý a v lidech niterně zajetý. Cieslar ve svém textu oba filmy porovnává, přičemž svět filmu *Panelstory* přirovnává k rozdrážděnému nervnímu prostředí, kde se lidé ponížene a nedůstojně plahočí beze stopy vzájemného soucitu, zatímco prostředí filmu *Kalamita* je už zabydlené, zatuchlé a každá myšlenková variace se setkává s nepochopením či přímo potlačením. Přímou píše, že *Kalamita* je podle něj podchlazené *Panelstory*, kde už vše zapadlo časem a sněhem, lidé se ve svých postech ustálili a začali stagnovat „ve svých malých kupě“.²⁰⁰

¹⁹⁸ Tamtéž, str. 242.

¹⁹⁹ Tamtéž, str. 233.

²⁰⁰ CIESLAR, Jiří. *Panelstory*, *Reflex* 22.11.2000; VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 100

4.5 Hříchy věčného eskapismu a požitkářství:

Faunovo velmi pozdní odpoledne (1983)

Autorem povídkové předlohy snímku je Jiří Brdečka. Pod názvem *Faunovo značně pokročilé odpoledne* ji vydal v Mladé frontě roce 1966 a s nástupem 80. let vyjádřil přání, aby byla povídka Chytilovou zfilmována. Zemřel roku 1982, ještě před dokončením filmu.²⁰¹ Název jeho díla a pojmenování protagonisty odkazuje k postavě z řeckořímské mytologie, kde je faunus ochráncem přírody, úrody a plodnosti a slovní spojení „pozdní odpoledne“ v této vazbě k faunovi je inspirováno Debussyho symfonickou básní *Předehra k Faunovu odpoledni*. Intertextualita se tak zjevně projevuje už na úrovni výchozího textu. Původně měla režisérka pracovat na přepsání scénáře s ním, pak s jeho tehdejší partnerkou Martou Kadlečikovou, ale nakonec se po tvůrčích neshodách Chytilová vrátila ke spolupráci s Ester Krumbachovou. Scénář tak nakonec napsaly ve dvou a povídku pro potřeby témat upravily: „*Příběh jsme postavily na tom, jak starý člověk touží po mladých, Jak Faun loví ženské. Každý starý člověk obdivuje mláď, chlapi se tomu koří, touží po mladých milenkách, vrhají se na ně. Takový člověk už třeba má nějaký majetek, je někde zakořeněn, má 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 nerozumění, neumějí je ocenit. S Ester jsme si tohle křížení vychutnávaly. (...) V pozadí toho všeho jsme chtěly ukázat strach o život a obavu z konce. Šlo nám i o konečné vyúčtování se životem.*“²⁰² Snímek vznikl v Krátkém filmu.²⁰³

²⁰¹ ZAORALOVÁ, Eva. *Ze života zbytečného člověka. Film a doba*, 8.1985. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 135.

²⁰² PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 266–269.

²⁰³ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 269.

Jedná se o satirickou sondu do života stárnoucího seladona – Fauna, kterého ztvárňuje Leoš Suchařípa. Jeho očima a za jeho vypravěčského vysvětlování poznáváme jaké postoje zaujímá vůči životu, stárnutí, práci, přátelům, domovské Praze a hlavně vůči ženám. Bezejmenný protagonista²⁰⁴ je alegorickým odkazem na bytosti starořecké mytologie, o kterých je známo, že doprovázejí boha Dionýsa a prohánějí po lesích lesní nymfy. Samo pojmenování filmu metaforicky, obdobně jako vyobrazený všudypřítomný podzim, se spojením „pozdní odpoledne“ vztahuje ke sklonku života, kterému protagonista nutně čelí. Jedním z hlavních témat filmu je čas a jeho neúprosnost, což je prezentováno ve Faunových průpovídkách, ale i skrze kamerové snímání, například po nebi rychle plujících mračen. Perspektiva vyprávění klade důraz na jeho voyeurské tendence, snové představy a vzpomínky. Dynamická a často nestabilizovaná kamera spolupracuje s rychlými střihy. Záběry přecházejí střídavě z velkých detailů do divokých švenků a rakurzů. Nespoutaná kamera někdy dokonce simuluje tzv. POV záběr, takže perspektiva je umocněna i stylovými prvky. Střihy pak záběry vrství jeden na druhý, často dle kadence Faunova vyprávění.

Narativní struktura filmu připomíná fragmentovanou mozaiku návazných epizod z různých prostředí, avšak Faun je jejím spojovacím prvkem a vyprávěcím rámcem. Jednotlivé dějové sekvence jsou pak často za hudebního doprovodu oddělovány stylizovanými kolážemi rostlinných motivů, listů, záběrů staré a moderní Prahy, detailů Faunových žen atp. Eva Zaoralová ve svém článku pro Film a doba snímek komparovala *Faunovo velmi pozdní odpoledne* v otázce narativní strukturace s autorčinými předchozími filmy: „*Nedochází tu ke tříštění a propojení několika dějových linií, jako v Panelstory, ani k větvení příběhu jediného hrdiny, jako v Kalamitě, kde je navíc prizmatem candidovského hrdiny odhalován svět, zatímco ve Faunově velmi pozdním odpoledni slouží svět spíše*

²⁰⁴ Poznámka autora: Postava Leoše Suchařípy je vždy oslovena neurčitě a pouze v závěru jej vidíme se křídou podepisovat na chodník. Napiše slovo FAUN.

*k odhalení ústřední postavy.*²⁰⁵ Současně Zaoralová také ve svém článku konstatuje, jak perspektiva narace a užité motivy otevírají ve filmu hlavní téma existencionálních otázek.²⁰⁶

Děj sleduje protagonistu spíše bloumat životem nežli následovat jakýkoli cíl, což koresponduje s tématem filmu. Jeho motivace jsou přitom v celku jednoduché. Většina Faunova soustředění je vztažena na jeho erotomanskou posedlost ženami, která se postupně kombinuje se strachem z blížícího se stáří a nevyhnutelné smrti. Tráví čas například voyeurským sledováním mladých dívek na koupališti, vyjadřuje se vůči svému příteli a divákům k osobním životním strastem a komentuje zacyklenost lidských osudů. Poznáváme ho v bodě, kdy si své smrtelnosti a blížícího se životního finále začíná být vědom víc než kdy dříve. Protagonista si neúprosnost času uvědomuje, více a více jej na sobě i na okolí vnímá a nakonec před ním obrazně i fakticky marně prchá. Oddává se bohémskému užívání si požitků a krás, ale na domnělém prahu smrti už jen lituje, že nestihl vykonat víc.

Průběžně se při svých toulkách dostává do konfrontací se staršími občany, ale také s mladými dívkami, které k sobě vábí. Staří lidé v jeho okolí se mu na jeho toulkách staví do cesty, zdraví se s ním a s pokračujícím dějem potřebují pomoci se základními úkony nebo pak přímo na stáří umírají. Děj je navíc několikrát zasazen do exteriéru, kde krajina nebo park často jasně připomínají podzim. Ten samozřejmě metaforicky odkazuje k Faunovu smýšlení o jeho věku, kdy sám prochází „podzimem svého života“. Samotný motiv ročních období se subtilně promítá i do dějové roviny, když se Faun marně snaží získat ženskou společnost na koncert Vivaldiho v pražském Rudolfinu. Ve zvukové stopě pak zaznívá část ze koncertu *Čtvera ročních období*, konkrétně sonáta *Podzim*, čímž se motiv potvrzuje. Přírodní motivy obdobně slouží k symbolickým výjevům. Eva Zaoralová si všímá

²⁰⁵ ZAORALOVÁ, Eva. *Ze života zbytečného člověka. Film a doba*, 8.1985. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 135.

²⁰⁶ ZAORALOVÁ, Tamtéž. Str. 131–137.

například stříhového spojení obrazů, kdy si Faun stýská nad svou břichatou figurou, kde je detail jeho stárnoucí kůže střídán se záběry zvrásněné kůry letitého stromu.²⁰⁷ Kromě montáží podzimních florálních motivů je snímek také prokládán záběry Prahy, nicméně soustředění záběrů se neváže k zachycení moderního velkoměsta, nýbrž k prastarým chrámům a věžím, které Faun tolik obdivuje a které mu tok času obdobně připomínají. Stará Praha je tak ve snímku symbolem bohaté minulosti a slávy, které Faunovi připomínají již zašlé staré časy. Zároveň oproti prastarým stavbám, které budou město zdobit i další stovky let cítí Faun svou vlastní insignifikantnost. Faun je coby postava množinou protichůdných pohledů, kdy se jeho obsese věcmi, jeho vzhledem a domnělým řádem, který si u sebe doma prosazuje (položení tužky nebo kosmetické prostředky, které musí být vždy na svém místě) mísí s jeho staromládeneckým volnomyšlenkářstvím a doložitelnou amorálností.²⁰⁸

Ve filmu se několikrát v kontrastu objevují motivy starého a nového/mladého. Sám Faun je jen velmi nerad součástí starého světa, ke kterému však chová obdiv a respekt. Před každou vycházkou ven se dle rutiny pečlivě upravuje a šňoří do svých barvitých a pestrých obleků. Své mladé milenky, se kterými si vlastně na úrovni dialogu nijak nerozumí, se snaží marně okouzlovat tím, že jim ve své mansardě ukazuje svůj starožitný nábytek. Neustále je tak Faun konfrontován s otázkami smyslu vlastní existence, nicméně oproti protagonistovi filmu *Kalamita*, který se teprve rozkoukal po zhýralém okolí a zjistil jaký svět opravdu je, Faun kolem sebe (a na sobě) vidí spíše zašlou slávu předešlých dní, která mu protekla mezi prsty. Při konverzaci s jednou ze svých „úlovků“ se Faun zpovídá na její otázku, zdali by chtěl žít jindy v jiné době, ale on s niternou lítostí jen odpovídá: „*Jindy? To ani ne. Ale jinak. Vlastně ani nevím jak. Rozhodně bych nechtěl žít totéž.*“ Eskapismus za požitkářství tak v jeho mysli již brzy musí vzít za

²⁰⁷ ZAORALOVÁ, Eva. *Ze života zbytečného člověka. Film a doba*, 8.1985. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 137.

²⁰⁸ ZAORALOVÁ, Tamtéž. Str. 138.

své, protože v něm sílí pocit, že mu čas protéká mezi prsty. Motiv smysluplnosti existence tak stojí v kontrastu s proviněními na základě pudů.

Mravokárnost je upozaděna za satirickým a místy až groteskně nadsazeným jednáním postav, včetně té hlavní. Film se nesnaží být mravoličný jako spíše parodický vůči hlavní postavě. Dle současných poměrů a vnímání Faunových postojů je nasnadě konstatovat, že jeho uvažování je silně šovinistické a egocentrické. Stárnoucí svůdce se zajímá především o své oblečení a následné lákání nových dívek do jeho podkrovního bytu. Ženy jsou ve snímku Faunovi spíše podmaněny. Smějou se jeho vtípkům, podléhají jeho šarmu a samy ho ke svodům vyzývají. Zároveň pojmají nad faunem určitou míru moci, jelikož se jeho chování chameleonsky stáčí okolo jejich aktuálních potřeb. Jsou si vědomy svých zbraní a mají šanci ho zničit, přesto protagonista ve většině případů zůstává jejich působením neotřesen až do svého konce. Stanislava Přádná ve svém článku z roku 1985 pro časopis *Film a doba* přímo píše: „*Mnohé z ženských postav filmu (a je jich úctyhodný počet) představují jakýsi ženský pendant k Faunovi v různých variacích, jsou stejně požívačné a chtivé sexuálních atrakcí, jež skýtá jejich citově nenáročná „hra na lásku.“*²⁰⁹

Stálá přítomnost jeho perspektivy a nahlas pronášené komentáře nad situacemi navíc někdy přecházejí přímo do boření čtvrté stěny, což zde Chytilová využívá ve své tvorbě dosud nejhojněji. Faun například komentuje chování či vzhled vedlejších postav, vyjadřuje se k sobě samému a místy dokonce děj filmu komentuje jako napínavý. Provází nás pražskými reáliemi a byť se rád obklopuje lidmi, přechází jeho egoistická a toužená celoživotní samotářskost místy až v osamělost. Jeho niterné sebezpytování a bilancování nad životem je výsměchem autorky vůči mužské promiskuitě, když Faun například praví „*Bože, dej, abych se dnes zamiloval... Ale aby mi hned nevlezla do postele!*“ Jeho zkaženost a amorálnost

²⁰⁹ PŘÁDNÁ, Stanislava. *Film a doba*, 8.1985. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 134.

jsou v rámci filmu však pro účely satiry upozaděné za slovní hravost a komediální gagy. Alegorické čtení lze v tomto snímku pozorovat především na úrovni rozdělení moci mezi postavami, především pak na poměrech v zaměstnání a v pohledu na sex. Objevuje se zde tak motiv prohazování mocenských rolí. Například postava Faunovy šéfové (Libuše Pospíšilová) má být starší dáma po které pro svá přesvědčení ani Faun netouží. Ona však touží po něm a nemůže ho mít, byť nad tím má v pracovním prostředí moc. Tu moc si Faun přímo uvědomuje a radši ovládá svou mocí sám jiné. Lovec je tedy loven.²¹⁰

Při hledání alegorických činitelů je zásadní zmínit nspecifikované zaměstnání, do kterého Faun dochází. Nikde jinde se pracovním povinností nevěnuje, pouze když je přítomen ve své šedivé kanceláři. Náplň jeho práce je zkratkovitě zhuštěna do pouhého předávání složek a šanonů z jedné kanceláře do druhé. Verbálně je přítom pak několikrát zmíněna souvztažnost orgánu na jakési ministerstvo a operuje se také se zmínkami zemí jako Maroko, Mongolsko nebo Mexiko. Všechna z neznámých příčin začínající od písmena M a jiné země nejsou zmiňovány. Vše ostatní o Faunově profesi je zcela upozaděno a pro vyprávění se stává zásadním zkoumáním mezilidských vztahů na pracovišti. Zásadními pilíři konfliktu je pak v první řadě přetřásání hierarchie zaměstnanců a nadřízených v kontrastu s Faunovým pravidlem o nenavazování intimních vztahů se spolupracovníci. Jeho šéfová i jeho sekretářka se totiž snaží vetřít od jeho přízně či jej přímo svést. Situace někdy přecházejí svým satirickým pojetím až do gagové absurdity, třeba když se postavy nahánějí okolo stolu v kanceláři. To navíc podtrhuje expresivní herectví u hlavních ale i u vedlejších postav. Ty jsou opět modelové a pro svou afektovanost někdy působí až parodicky.

Svou obecnou frustraci a často i sexuální posedlost pak několikrát zaujatě sdílí se svým přítakávajícím, byť plašším přítelem v podání Jiřího Hálka. Spolu debatují o zásadních tématech filmu jako jsou časová zacyklenost, lidská moralita, ženy a sexuální posedlosti. Vysedávají spolu v restauraci na střeše nad Prahou

²¹⁰ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 268.

a hodnotí společenské tendence. Sami se však v jedné scéně začnou chovat zhůvěřile, když se při svém posledním dýchánku opijí pod obraz. V alkoholickém deliriu pak Faun znovu polemizuje nad lidskou zacykleností a opakováním starých a stejných chyb a lamentuje nad nekončící lidskou potřebou po reprodukci. S odporem se protagonista vyjadřuje vůči neochotě chyby napravovat, trpět je a žít s nimi. Obrazně řečeno je vztyčeným ukazovákem v tomto životním postoji pak kritické zvolání „*zvykli jsme si.*“, které pronese jeho přítel a oba si notně přitakají. Komentář je detailněji vztažen vůči sobecké majetnosti, ale i k ustupování útlaku. V jedné větě pak hovoří o tom, jak si Češi jednoduše zvykli na to mít v Praze Národní divadlo, aby palčivě dodal, jak si je člověk schopen si zvyknout třeba i na šibenici. Tato zmínka pak jasně zavání provokací vůči totalitnímu státu. V nastalém finále snímku pak v opilosti vyhledá svou sekretářku Vlastičku (Dagmar Bláhová), o které s dozvídá, že podala výpověď. To, co si celou dobu zakazoval najednou nemůže mít, a to ho v časovém nátlaků, který neustále cítí, žene ke spontánním činům. Dobývá se k ní do bytu jen proto, aby ji přesvědčil, aby od něj z práce neodcházela. Jeho chování je však vlivem opilosti dosti nejapné, ba přímo destruktivní. Sekretářka Vlastička tento akt pochopí jako vyznání lásky a radostně se mu sama vyzná. Faunova reakce je pak samozřejmě chladná a on se vítězně odpotácí pryč. Na to Vlastička za účelem pomsty zavolá protagonistově šéfové, která se dostaví oděná v bílém kabátě, černých brýlích a s kápí a kosou. Vizuelní metaforická příměra ke smrtce v něm probudí paniku. Protagonista se jí sice zběsile brání, z posledních sil se snaží po sobě cosi zanechat, ale nakonec si jej s sebou odvádí do černé noci.

Při schvalovacích projekcích členům posudkových komisí vadila zhůvěřilost a promiskuita hlavního hrdiny, načež režisérka znovu argumentovala, že bez takovýchto situací a vlastností by nevznikal konflikt ani drama. Po vyslyšení jejich námitek prý vstala a osočila se na ně se slovy: „*Pánové, vy jste vlastně proti tomu, co sami každý den děláte!*“ Námítky ustaly a snímek měl premiéru v roce 1984.²¹¹

²¹¹ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 281.

4.6 Totalita v prostředí horské chaty:

Vlčí bouda (1986)

Druhá polovina osmdesátých let a konkrétně rok 1986 přináší po krátké pauze snímek, který se vyznačuje již typicky chytilovskou stylizací a navzdory žánrové vyhraněnosti se nemíjí přítomností alegorických činitelů. V případě tohoto filmu je oproti ostatním jejím filmů z doby normalizace nutno zmínit onu žánrovost. *Vlčí Bouda* totiž leží někde na pomezí žánrů sci-fi thrilleru, hororu, gialla a slasheru. Toto žánrové onálepkování se zakládá na výstavbě narativní struktury, ikonografii i stylizaci, ale film se vymyká silně alegorickým příběhem, kde se otevírají témata nerovnoměrného rozdělení moci, problematiky úplatkářství, udavačství, a nakonec i univerzálně platná témata otázek definice samotného lidství. „*Ve Vlčí boudě jsem se zaměřila na podobné myšlenky jako v předchozích snímcích: byl to sice mládežnický film, ale se silným ideovým podtextem, zachycující snahu o únik z kurately, ze sevření.*“²¹² K projektu přišla Chytilová na základě nabídky scénáře od jeho autorky Daniely Fischerové a film pak vznikl ve studiích Barrandov.²¹³ Žánr filmu se otiskuje do experimentu v oblasti zpracování zvuku i do stylizace atmosférického soundtracku, jehož autorem je Michael Kocáb.²¹⁴

Dějově jednoduchý příběh zachycuje osudy jedenácti rozličných teenagerů, kteří odjíždějí pod kuratelou trojice vedoucích na lyžařský kurz do izolace horské chaty s eponymním jménem Vlčí bouda. Do rolí absolventů kurzu z jejichž perspektivy je příběh vyprávěn byli obsazeni výhradně neherci a natáčení střídalo mezi přesuny z reálných lokací horských svahů do filmových studií nastylizovaných do podoby horské chaty. Základní premisa, před kterou záhadní vedoucí výpravy všechny členy kurzu hned v úvodu postaví sestává

²¹² PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 296.

²¹³ PILÁT, Tamtéž, Str. 297.

²¹⁴ PILÁT, Tamtéž, Str. 299.

z jejich tvrzení, že je mezi nimi jeden vetřelec, který na kurzu nemá být a také, že nemají šanci zjistit, kdo to je. Pokud se s nimi onen vetřelec vydá nahoru, nebude pro všechny dost jídla a vody. Skupina se však kolektivně rozhodne, že to není pro nikoho překážkou a všichni se hromadně vydají lanovkou na zasněženou horu spolu s trojicí vedoucích. Mezi teenagery se pak dá najít a pojmenovat několik modelových typů chování, vystavených na rozlišném vnímání toho, co je správné či morální. Lidské charaktery jsou promítnuty do exponovaných postav dětí. Skupina je tak silně rozličná, v oblasti sociálního zázemí, vzdělání, a dokonce etnika a horská chata je tedy synekdochou pro širší společenské celky. Tento konkrétní společenský celek je pak přímo poplatný nastaveným regulím záhadné hry, jejíž pravidla se postupně stupňují, až začne jít o život každého ze členů skupiny. Individuální kvality i slabiny mladých, vyvíjejících se charakterů tak postupně vyvstávají vzhledem k nastavené a zhoršující se situaci na povrch.

Sama horská chata je promrzlá s nevelkými zásobami potravin a průčelí vévodí vycpaná hlava vlka. Počáteční pospolitost u hormony ovládaných a afektovaných teenagerů se však pomalu rozpadá a vztahy ve skupině se začnou postupně trhat, až přerostou v hádky a nenávist. Jádrem konfliktů mezi žáky jsou často chamtivost nebo předsudky, čehož si vedoucí brzy všimají. Slovní rozbroje mezi skupinami zastánců konkrétních názorů pak otevírají škálu denotativních explicitně popsanych významů a myšlenek, které proti sobě vzájemně staví. Obhajují pak své názory na řešení domnělé a vedoucími podsouvané krizové situace. Jak se nálady a osobní rozbroje ve skupině stupňují, začnou se v chatě navíc dít záhadné jevy, často představené v kombinaci se sekvencemi tvořenými zvukovým a obrazovým experimentem. Napětí a zmatení ze situace v několika scénách podtrhuje stylizovaná kamera a atypické zvukové a hudební mosty. Rozpor mezi omladinou je pak podněcován vedoucími kurzu, které tvoří záhadná trojice v čele s Tátou (Jaroslav Macháček). Dingo a Babeta – zbylí dva vedoucí jsou výrazně mladší a evidentně jsou Tátovi jako autoritě podřízeni. Jejich společným úkolem je pomáhat udržovat ve Vlčí boudě pořádek. Proto mladíky sekýrují, zabavují jim americké cigarety a jinak je omezují. Nejzáhadnější však zůstává postava hlavního vedoucího s podivnou přezdívkou „Táta“. Ten k celé výpravě často

a s otcovským tónem promlouvá a veškerá nařízení a pravidla s vlídným úsměvem nastavuje. Je to zkušený manipulátor, který si vybírá jedince ze skupiny za své spojence a skupinu tak subtilně narušuje i zevnitř. Pojmenování postavy „Táta“ by už jen těžko mohlo být blíže orwellovskému Velkému bratrovi, totiž dohlížející vládnoucí straně. Po tomto srozumění se pak příběh stává v alegorické rovině svým způsobem zřejmý. Totální dehumanizací trojice postav, tak Chytilová stanovuje odstup, se kterým se má k postavám antagonistů přistupovat. Nabízí se však alegorická cesta k celkovému chápání tohoto jednoduchého příběhu.

Je to právě Táta, kdo situaci zmatené výpravě osvětlí a představí další nařízení, které se vztahuje k údajně nadbytečnému počtu členů výpravy. Gradující atmosféru filmu protne svým proslovem, ve kterém vyzve účastníky kurzu, aby mezi sebou vybrali jednoho, jehož život bude obětován. K tomu dochází v okamžiku, kdy skupina vedoucích oznámí výpravě pravdu o svém původu, a sice, že Táta, Dingo i Babeta ve skutečnosti nejsou lidmi, ale mimozemšťany z vesmíru, kteří na sebe vzali lidskou podobu. Táta skupině jasně stanoví podmínku, aby mezi sebou vybrali jednoho člena výpravy, který zemře, aby ostatní mohli žít. Tátovi pomocníci Dingo a Babeta jsou pro potřeby jejich vizualizace v herecké akci silně dehumanizováni, ba demonizováni. Oděni ve světlých kostýmech a s vybledlými tvářemi jsou tichými vykonavateli Tátovy vůle. Kostýmově tak přímo kontrastují s barvitými lyžařskými úbory skupiny mladých kluků a holek. Jednotliví členové výpravy je, stejně jako sami diváci, několikrát sledují, jak se Dingo i Babeta v půlnočním světle tantricky svíjejí v nasněžených závějích chladných hor. Žánrové vysvětlení takového chování podléhá zmíněné skutečnosti o jejich mimozemském původu a lze jej dle pravidel science fiction vysvětlit prostými důvody, které v alegorii založené nejsou. Nicméně v alegorické rovině jsou tyto dvě postavy pouze prodlouženými pažemi vševládajícího a všudypřítomného táty.

Celá situace je členům výpravy prezentována jako by to byla nutná oběť pro přežití skupiny a na přetřes v průběhu filmu několikrát přijde dumasovské „Jeden za všechny, všichni za jednoho“. V prostorách jídelny pak nezainteresovaní a roztěkaní teenageři hájí své názory a postupně se dělí do dílčích názorových klik. Pouze jedna z mužských postav poukazuje v této scéně

na skutečnost, že nikdo umírat nemusí a že se jedná jen o manipulaci ze strany vedoucích. Většina skupiny však na nastavené pravidlo dlouho přistupuje a scéna se proměňuje v tribunál, ve kterém se každý snaží sám sebe obhájit a zachránit si svou kůži. Situace dramaticky eskaluje, až jsou nakonec všichni žáci nuceni z chaty prchnout do noční vánice. Závěrečný útěk skupiny teenagerů k lanovce je pak v poslední chvíli zamezen omezenou nosností lanovky. Tento zvrát je však rozšířen zjevně symbolickým chováním celé skupiny postav. Všichni se totiž rozhodnou, že proto, aby ubrali na celkové hmotnosti a lanovku tak zprovoznili, aniž by nikoho nenutili zůstat, musí ze sebe sundat své šaty. Promrzlí a obnažení nakonec nastoupí na lanovku. Ta se spustí

a všichni úspěšně uprchnou z Vlčí boudy pryč do bezpečí. Šťastný konec příběhu na alegorické úrovni svým způsobem i podléhá soudobé státní ideologii, jelikož rozřešením vyvstalého problému je kolektivní řešení, při kterém se postavy vzdají pro vyšší dobro svých osobních věcí. Protipólná alegoreze vyvstává, když promrzlou horskou chatu začneme chápat coby synekdochu pro uzavřený stát se střeženou hranicí. Dále vládnoucí „táta“ udávající nesmyslná pravidla, podle kterých by měl kolektiv obětovat životy jiných, zde je alegorické čtení možné vykládat jako další synekdochu k autoritářské straně, která má historii s zinscenovanými, předem rozhodnutými soudními procesy a politickými oběťmi. Zároveň se vnitřní manipulace ze strany vedoucích v prostředí chaty dají chápat jako odkazy na podsouvané či vynucené spolupráce ve prospěch státních orgánů.

Film režisérky Chytilové, byť je v jádru příběhu založen na nikterak spleťtém ději, pracuje s jednoduchou alegorií složenou z implikovaných konotativních významů. Přes alegoricky pojaté a dramatizované postavy vytváří v ději situaci, která snadno evokuje jinotajný odkaz, čehož je nejlepší ukázkou debata celé skupiny v jídelně o potřebě obětovat jednoho člena výpravy. Celá situace tak svým výstupem připomíná tribunál, kde však soudce a kat jsou jedna a tatáž postava. Postava Táty, která se značně odlišuje svou řečovou dikcí od zbytku výpravy je tak jasně zástupnou modelovou postavou – vykonavatelem své vlastní, démonizované a odosobněné vůle. Pilát ve své knize zmiňuje intertextové propojení s další tvorbou Chytilové, a sice v situaci kdy jedna

z postav interpretuje situaci se slovy „*Je to přece hra*“ třímaje v rukou jablko.²¹⁵ Filmem opět prostupuje motiv mocenské hry, kde má tentokrát jít však postavám přímo o život. Symbolické příměry a užití synekdoch dává filmu nový rozměr pro jeho čtení, jelikož najednou lze film chápat jakožto politicky motivované volání o pomoc zevnitř oploceného totalitního či diktátorského státu. „*Pod rouškou dobrodružného příběhu o snaze mimozemšťanů zmocnit se zdemoralizované Země jsem tak do Vlčí boudy dostala obžalobu současné politické a morální situace v naší zemi.*“²¹⁶ Skutečnost, že cenzurní komise nechaly film projít bez zásadních postprodukčních zásahů, si Chytilová vysvětlovala tak, že byl tento její snímek od počátku žánrově silně vyhraněný a hereckým obsazením se více blížil filmům pro mládež. Zároveň film vznikl v době, kdy byl již u moci reformující Michail Gorbačov.²¹⁷ V červnu roku 1987 se snímek dočkal své premiéry²¹⁸ a posléze byl vybrán mezi filmy nominované na Zlatého medvěda na Mezinárodním filmovém festivalu v Berlíně.

²¹⁵ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 297.

²¹⁶ PILÁT. Tamtéž, Str. 296.

²¹⁷ PILÁT. Tamtéž, Str. 296.

²¹⁸ PILÁT. Tamtéž, Str. 303.

4.7 Věčně v područí:

Šašek a královna (1987)

Od osmdesátých let se kadence, se kterou Chytilová vytvářela nové filmy urychlovala, stejně jako se nálady proměňovaly v normalizovaném Československu. Snímky *Vlčí bouda*, *Šašek a královna* a *Kopytem sem, kopytem tam* vznikly v těsné posloupnosti tři let.²¹⁹ Scénář tohoto filmu napsala Chytilová spolu s Polívkou podle divadelní látky divadla Na provázku, kde ji Polívka spolu s hereckou partnerkou Chantal Poullain úspěšně roky inscenovali. Scénářem od prvních chvil prosvítá alegorické zpracování konceptů a problematizace pojetí moci a touhy po svobodě. Sám Polívka o své látce prohlásil: „*Nebylo vůbec nutné dopouštět se nějaké satiry, vždyť každý verš a každá melodie měly zřetelný podtext, protože nepřítel byl tenkrát jasný. (...) Nakonec četla většina lidí inscenaci jako představení politické, představení o moci a našem šaškování a o hrdosti šašků. Protože my jako občané jsme byli všichni šašci, kromě několika zdravých výjimek, na které jsme už všichni zapomněli.*“²²⁰ Zjevná satira se váže k alegorii, která čerpá z věčného sváru mezi autoritářstvím ze strany mocných a lidské úlisnosti vůči nim. At už je to z důvodu třídní rozdílnosti, představy o urozenosti či vzájemné atrakce mezi pohlavími.

Základní struktura vyprávění sestává z přechodů mezi dvěma dějovými rovinami spolu s protagonistou Slachem. Ten střídavě přechází mezi svými paralelními identitami, Slachem – správcem hradu z přítomnosti a středověkým šaškem ze stejného hradu v minulosti. Rozeznáváme, že se v obou časových rovinách autorka pracuje s trojicí stejných herců, kteří filmem prostupují ve dvojrolích. Chantal Poullain sehrává v přítomnosti roli francouzské manželky bohatého Němce a v časové rovině minulosti zase roli středověké francouzské královny, zatímco Jiří Kodet ve dvojroli hraje dvakrát jejího manžela – Německého

²¹⁹ PILÁT. Tamtéž, Str. 305.

²²⁰ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 306.

boháče a starého krále. V případě tohoto filmu je tak jedna dějová/časová rovina alegorická k druhé, a tak snímek alegorii podněcuje v obou narativních linkách. Situace pak sestávají z interakcí mezi ústřední trojicí napříč situacemi a časem. Slach si je totiž jako jediná postava od začátku svého cestování napříč časem zcela vědom a diváka tak sebou provází. Jeho ženský protějšek však s průběhem stopáže začne časem prostupovat obdobně a jejich vztah se v graduujícím a nutně destruktivním rytmu žene ke tragickému finále, které vyústí dalším časovým zacyklením. Tyto časové hrátky jasně vybízejí k interpretaci tématu filmu jako něčeho univerzálního a věčného. Něčeho přirozeně a typicky lidského.

Protagonista Slach je ve vesnici v podhradí ostatními pokládán za prostoduchého mladíka, který pouze spravuje hrad, zatímco ho jeho okolí příliš nerespektuje. Života ve vesnici se zúčastní jen minimálně, není jeho přímou součástí. Odlišují ho jeho vize, do kterých celou svou existenci propadá. V takovém okamžiku se z něj stává postava z historie. Jeho jediným spojencem, který o jeho vizích ví je jeho kolega a přítel Václav (Vlastimil Brodský). Slach má taky silný vztah k lesu, hradu a všemu živému v něm. Dokonce ho vidíme i mluvit se zvířaty a oslovovat je jmény. Vlastnosti Slacha a šaška se silně prolínají a na alegorické úrovni jsou i vzájemně propletené. Kde současnost otevírá témata lidské úlisnosti před penězi a bohatými, minulost káže v kulisách středověku o všemocných autoritách. Základní stylová rozdílnost tkví v divadelní gestice a umění Bolka Polívky coby mima. Své talenty využívá především v postavě šaška, kterou prosvítají odkazy na divadelní předlohu. Alegorický agent v tomto případě tak zásadně spočívá v hereckém pojetí a prolínající se referenční gestice napříč časovými liniemi. Šašek totiž příběh vypravuje, popisuje, komentuje, přičemž zároveň místy narušuje čtvrtou stěnu. Jeho výstupy v roli šaška, které ve finále prostoupí do jeho současného já a postava zhrzené Francouzky si toho začne být vědoma, tehdy se divadelní gestika naváže na symbolické projevy ukrytých emocí ze vzájemných her. Motiv hry je tak zde opět přítomný jako tomu bylo ve *Hře o jablko*, *Kalamitě* či *Vlčí boudě*, nicméně zde je hra více exponována až do přetvářky. Šašek sám navíc už v úvodu filmu znechuceně divákovi vypráví „*Je to už dlouho, co musím bavit.*“ Polívka tak ve filmu aplikuje herectví, které je silně expresivní až divadelní i civilní čili více filmové.

Tématem příběhu je opět nerovnoměrný poměr moci a vztahová dynamika mezi postavami ústředního páru tohoto eponymního díla. Pohání je především historickým zasazením umocněná třídní rozdílnost mezi poddaným šaškem a na trůně sedící královnou. Implikovaná témata se pak kombinují s melodramatickou linií, která začne vztahem ústřední dvojice subtilně prorůstat. Jejich vzájemné svody a hry napříč časem neustále udržují diváka v napětí. Přítomné impulzivní, dynamické herectví ze strany obou protagonistů je proto rovněž odkazem divadelního původu látky. Gesto, mimika a pohyb jsou hlavními nositeli významů i v divadelní předloze. Dědictví divadla tedy ve filmu zůstává, avšak film se odehrává a byl natáčen výhradně na reálných lokacích. Divadelní estetika do snímání filmu v tomto ohledu cíleně nepronikla, aby příběh působil přítomněji. Stylově se dále vyznačuje postupy, už typickými pro filmy Věry Chytilové. Neutíšená těkává kamera, rychlé střihy, kostýmový spektakl, to vše v audiovizuální rovině film okamžitě identifikuje jako esteticky autorský snímek.

Dějová linie z přítomnosti sleduje postavu Boleslava Polívky, jak postupně provází po moravském hradu a po jeho okolí nově příchozí pár ze zahraničí, který daný pozemek odkoupil a hodlá na něm žít. Má jít o bohatého Němce a jeho manželku, éterickou Francouzku. Jejich příjezd do vesnice skoro připomíná svou strojeností a očekáváním finále snímku *Vítáme vás, pane Marshallle*²²¹, když zmíněný zahraniční pár všichni obyvatelé vesnice nacvičeně vítají za zvuku kapely s dětským sborem a kyticemi, skoro jako by šlo o státního příslušníka, kterému je nutno pochlebovat. Tady však lidskou úlisnost motivují pouze Němcovy údajné peníze, symbolicky vyjádřené například jeho bílým Mercedesem. Obyvatelé se na příchozí pár zubí a pochlebují jim, přičemž si König (Jiří Kodet) průběžně a s typicky úsměvnou německou češtinou střídavě ohmatává bolavá záda. Tento detail jej propojuje s jeho alter egem německého krále, který chodí o berlích. Zde je patrná paralelní provázanost časových rovin, mezi kterými film přechází, jelikož se postavy v této scéně rovněž poníženež klaní příchozím cizincům, jako se poddaní klaní králi a královně na středověkém dvoře.

²²¹ *Vítáme vás, pane Marshallle* [film]. režie Luis garcía berlanga, Španělsko, 1953.

Protagonista Slach je přitom úzce spojen s prostředím, do kterého mocní cizinci přijíždějí a jejich podobu s postavami z jeho vizí si uvědomuje. Děj Slachovo propojení s místem podněcuje také užitím symboliky v podobě již zmíněných zvířat. Šašek je ve scénáři metaforami a paralelami významově svázán či přímo verbálně přirovnáván ke zvířatům, která se ve filmu objevují. Tento symbolický motiv zvířat prostupuje oběma dějovými rovinami a váže se na zažité intermediální interpretace symbolismů vázaných na konkrétní zvířecí druhy. Typickými příklady takových alegorických příměr je přirovnání šaška k zašlápnutému pavoukovi, splašenému koni, nebo zastřelenému jelenovi. Není tak náhodou, že hrad kupující Němec jménem König má zálibu v lovu lesní zvěře. Prostředky alegorie se pak varíují a prolínají se symbolickými významy, třeba když se ústřední dvojice z časové roviny přítomnosti baví o motýlu smrtihlavovi.

Dynamika vztahů staví i na symbolickém pojetí koncepce muže a ženy. Zatímco Královna a Regina jsou ztělesněním dominantního až hysterického ženství, které chce mít nad muži moc, avšak skrývá vnitřní křehkost a osobní nejistotu, stojí proti ní dva modely rozdílného pojetí mužství. Slach a šašek jsou svou poddaností a vrtošivou provokativností v rozporu s modelem postavy Krále/Kaisera/Königa, jenž je vůči své družce slepý a zainteresovaný všude jinde, jen ne ve své partnerce. Rozpor v tomto modelovém vztahovém trojúhelníku pak opět přechází napříč časem a podtrhuje jeho jedinečnost stejně jako jeho věčnost. Fabule o rozpětí třeba i jednoho tisíce let²²² se pře s interpretací, že Slachovy představy jsou pouhým výsledkem jeho blouznění. Nerozpoznává od sebe realitu a snění a jen si vědomě vzpomíná na a uvědomuje paralelní vývoj obou příběhů.

Závěrečným vyvrcholením se prolnuté dějové linie uzavírají, když královna usmrtí šaška a Regina Slacha. Epilog spouští novou dějovou linii z přítomnosti a příběh se tak restartuje. Slach se jako na začátku probouzí z noční můry, nicméně nyní, znovuzrozen nabyt lepšího postavení a evidentně si polepšil. Postava jeho přítele se Václava v podání Vlastimila Brodského se vrací s novým jménem

²²² Pozn autora: Slach doslova prohlásí na účet Reginy, že taková krása se rodí jednou za 1000 let.

František Václav a najednou jsou jejich role prohozeny. František Slacha oslovuje s respektem jako svého vedoucího. Cyklus se však opakuje a Slach je připraven na situaci, kdy má dojít k zakoupení hradu, pročež přijíždějí zase bohatý Němec s novým jménem Kaiser a jeho francouzská manželka. Ta však z automobilu sama nevystupuje, jelikož je na invalidním vozíku. Zacyklený příběh o vztahu šaška a královny se tak lehce proměnil a jedna strana symbolicky něco získala, druhá zase cosi ztratila. V průběhu děje se vztahová dynamika proměňuje, jak se postavy Chantal Poullain postupně a napříč časovými rovinami poddávají postavám Bolka Polívky. Mocenský boj se různě variuje a nejčastěji je spojen s otázkami osobní cti nebo i života a smrti. Otevírají se tak nejen otázky z prostředí mezilidských interakcí, ale i téma niterné morality. Jak se zápletka prolínajících se dějových rovin postupně rozvíjí, příběhové linie se alegoricky vzájemně doplňují a postupně prolínají. Mocenská dynamika se při šarádách mezi šaškem a královnou neustále proměňuje na základě principů variací v postavení společenských rolí. Pilát ve své knize vypichuje sociálně kritické komentáře a zvolání, která lze chápat jako zřejmé narážky na vládnoucí politický režim a celospolečenskou situaci. Konkrétně umiňuje například „*Braňte pevnost proti cizákům*“, „*Já jsem šašek, ale nejsem otrok*“, „*Lidé jsou malí*“, „*Každý člověk je potenciální šašek!*“ nebo uštěpačné „*Kdy nám narostou křídla?*“.²²³ Zaznívají tak přímo i implikované hodnotící soudy vztahitelné k lidské moralitě, ale také ke konkrétní situaci ve státě. Alegorie interpretovatelná jako kritika politického režimu se dá najít především ve společenské hierarchizaci dvora, konkrétně ve vztahu kruté královny k jejímu bezmocnému šaškovi. Paralelní dějová provázanost časových linií, které mají oddělovat celá staletí jsou tak pro svou tematickou podobnost ukázkou toho, jak je motiv nerovnoměrné moci alegoricky univerzální. Chytilová tak tematizuje historickou skutečnost, že společnost napříč dějinami v různých podobách vždy žije v něčem područí.

Do popředí vizuálního zpracování tohoto snímku vystupuje barevná stylizace, se soustředěním na preciznost a estetickou podmanivost kostýmů.

²²³ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 307.

Ikonický je například šat francouzské královny s dlouhou rudou vlečkou. Kostýmní výtvarnicí byla, obdobně jako u natáčení *Faunova pozdního odpoledne*, dcera režisérky – Tereza Kučerová, která se učila v ateliéru u autorčiny dávné spolupracovnice Ester Krumbachové.²²⁴ Sama královna je tak jakožto prostředek zástupnou mocenskou silou, která se nad šaškem vznáší a ovládá jeho život. Zdena Škapová ve svém soudobém článku z roku 1988 popisuje, jak se celá látka ve své podstatě jinotajem vyjadřuje k československé mentalitě jako takové. Zakládá své čtení přítom na přítomnosti francouzské královny jakožto modelu cizokrajného mocipána, pod kterého naše země napříč dějinami průběžně spadaly. Evropské královské rody a monarchie pak pouze vystřídalý totalitní a militantní státy a český šašek se musel zkrátka stále někomu klanět. Připomíná také mnohvrstevnatost významů prolínajících se mezi časovými rovinami, kde se ten nejmenší narativní či stylistický prvek stává znakem nesoucím své významy. „*Jakoby se vrátila ke své tvůrčí metodě ze šedesátých let, jenže teď někdejší podobenství, zašifrovaná a průzračná zároveň, obohacuje o rozměr aktuální skutečnosti, o napětí mezi nimi, o netušenou myšlenkovou hloubku a nuancovanost, o množství drobných motivických odboček, jež včleňují do díla stále další tematické okruhy.*“²²⁵ Aspekty jako to, že královna neumí česky a halí se do rudého šatu jsou pak zřejmými vodítky k ironické aenigmě, že je francouzská královna vlastně zosobněným autoritativním režimem. Analogičnost s vládnoucí stranou či přímo s celým Sovětským svazem pak jistě vzhledem k době vzniku není náhodná, byť se jedná o téma ve své podstatě věčné. Královna vládne, hrozí, zavírá do žaláře a popravuje všechny, kdo se jí jakkoli vzpouzí. Subtilní citová a melodramatická rovina příběhu a pnutí mezi titulními postavami drží film z pohledu narativní struktura pohromadě.

²²⁴ PILÁT, Tamtéž, Str. 306-309.

²²⁵ ŠKAPOVÁ, Zdena. *Záběr – Šašek a královna*, 27.1.1988. VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 150.

Zásahy cenzurních orgánů se v případě tohoto filmu údajně nikterak netáhly a film procházel i přes své zřejmě kritické a posměvačné alegorické významy rovnou do kinodistribuce. Chytilová si tuto skutečnost vysvětluje tím, že defacto neuměli vyargumentovat zákaz něčeho, co už bylo v jiném uměleckém médiu povoleno a provozováno. To že jsou motivy moci a osobní svobody ve filmovém zpracování *Šaška a královny* umocňovány oproti divadelní verzi už pro ně evidentně nehrálo takovou roli.²²⁶ Film přišel do českých kin na jaře roku 1988.²²⁷

²²⁶ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 310.

²²⁷ PILÁT, Tamtéž, Str. 306.

4.8 Vojáci absurdity a chaosu:

Kopytem sem, kopytem tam (1988)

Posledním snímkem, který režisérka prosadila do produkce a uvedla v kinech ještě před 17. listopadem je experimentálně pojaté satirické drama *Kopytem sem, kopytem tam*. Do titulních rolí Chytilová obsadila trojici herců z režimem neoblíbeného a směšně subverzivního uskupení divadla Sklep. Chytilová se v tomto snímku vrací k tématu sexuální promiskuity, přičemž tentokrát do mocenského boje sociálních tříd a pohlaví vstupuje také nemoc AIDS. Závažné téma o přenosu pohlavních chorob je však silně podvrtné vůči režimu skrze alegorické scény s provokativním charakterem. Zároveň se jedná o silně sebereflexní filmový počín, který se prostřednictvím svých postav zamýšlí nad vnímáním filmového média a užívání různých vyprávěcích prostředků. Autorem námětu a spoluautorem scénáře byl začínající scénárista Pavel Škapík, který Chytilové scénář nabídnul a ona jej přijala. Zásadně však změnila část scénáře, aby příběh zdramatizovala, konkrétně tím, že nemoc AIDS dosadila na místo původní žloutenky.²²⁸ Náhled do prostředí nespoutaného bohémství a světa sexuální promiskuity svázala přítomností smrtelné nemoci, jež se v Československu dosud neřešila. Původní název scénáře byl *Geometrickou řadou* pro umocnění motivu „šíření“, ale Chytilová se rozhodla pro změnu názvu, aby dala více prostoru specifické poetice divadla Sklep. „*Kopytem sem, kopytem tam*“ byl verš jedné z jejich říkanek. Sklepácké na absurditě postavené a hravé slovní a herecké gagy vycházejí z improvizací a dodatečných zásahů protagonistů do scénáře. Samo obsazení herců ze Sklepa pak provázely vnitřní neshody, kdy se například obsazení Tomáše Hanáka snažil zabránit režisér Tomáš Vorel st., protože chtěl Hanáka obsadit do hlavní role jeho soudobě připravovaného muzikálu *Kouř*. Chytilová si jeho obsazení ovšem prosadila a poprvé se tak všichni tři objevili ve filmu.²²⁹ Kameraman Jaroslav Brabec je při snímání dynamický, pohotový a obratně vypráví skrze kamerový pohyb a změny

²²⁸ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 316.

²²⁹ PILÁT, Tamtéž, Str. 319.

velikostí záběrů. Místy působí pohyb kamery spontánně, jindy je silně stylizovaný a spolupracuje například s dramatickým svícením. Jindy postavy vytříbený a barvitý styl vyprávění završí svým pohledem do kamery, čímž naruší čtvrtou stěnu. Rychlé skočné střihy mezi záběry, které střídají mezi ohniskovými vzdálenostmi, velikostmi záběrů a rakurzy, pak s těmito prvky rytmicky spolupracují. Vše navíc hutně podkresluje postsynchronní zvuky a dramatická orchestrální hudba. Celovečerní tragikomické drama *Kopytem sem kopytem tam* je příznakové svou provokativností. Příběh se primárně vztahuje k soudobě neprozkoumanému tématu nezávazného sexu, konzumace drog a šíření nákazy AIDS ve světě, nicméně režisérka Chytilová toto téma tvaruje do podoby společenskokritického komentáře vůči rozpadající se struktuře státní moci. Přes inkompetenci postav a paradoxní situace a jednání Chytilová za užití ironické aenigmy zesměšňuje poměry, které ve společnosti panují. Aenigma je však založena na konotativních odkazech k realitě a stavu společnosti v době konce osmdesátých let. Zatím pak obecná dekadence a nespoutanost v chování ústřední trojice může připomínat chování dvou Marií ze *Sedmikrásek*. Trojice nihilistických a egocentrických třicátníků bez morálního kompasu pracovně nenachází uplatnění ve svých oborech a lopotí se v zaběhlých a zkostnatělých státních institucích, které mohou ledabyly vykonávat a strategicky využívat. Jejich frustrace vede k excesům, recesím, vtípkům, schválnostem a zmíněné promiskuitě. „Doba byla taková, že člověk nemohl vystudovat obor, který ho zajímal, a v práci se často cítil vytižený, dělal, co ho nebavilo, a potřeboval si svou energii vybit jinde. Na beznaděj a bezprávi pak mnozí reagovali právě recesí.“²³⁰ Příběh je hořká komediální moralita smíchaná s absurditou a dramatických příběhem o zničených přátelstvích. Snoubí se zde s recesí sklepácké poetiky a věrným zachycením konce již svobodnějších osmdesátých let. Alegorie filmem prostupuje napříč, jelikož postavy místy působí, jako by si byly vědomy, že jsou součástí filmu. Oni sami se v tomto snímku vidí ve filmu na základě alegorické příměry postav k upírům, což bude rozvedeno dále v analýze. Alegorie se projevuje v několika vrstvách, a to ve vztahu k psychoanalytickým konceptům pudové

²³⁰ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 316.

neukojitelnosti na úrovni vlastní morálky i sexuality, ale i ve vztahu k institucionalizované společnosti v područí již uvadající a všemi už prokouknuté režimní ideologie. Tyto jnotaje prostupují jednotlivými dějovými liniemi každého z protagonistů v různých poměrech a dle tematického směřování.

Prvního protagonistu – provozního Františka, kterého zosobňuje herec David Vávra film nejprve představuje, jak se v polospánku poleká z příchodu postarší uklízečky a načež rozespale prohlásí, že na místě jen „kontroluje dodržování pracovní doby kvůli příslibeného zefektivnění“. V komicky roztěkané úvodní scéně rozhovoru těchto dvou postav se vysoká figura Davida Vávry divadelně vlní nad drobnou uklízečkou. Cyklicky se pak František uklízečky dotazuje, od koho že zaslechla pomluvu o jeho domnělém sukničkářství. S obavami se pak táže uklízečky a posléze i sám sebe se slovy „*Někdo důležitý?*“, čímž se poprvé odkazuje k společenské hierarchizaci. Uklízečku se pak snaží polekat výhrůzkou, že by ji pro pomluvu mohl nechat i zavřít. Celá scéna je z pohledu herectví podána velmi tělesně a dramaticky, jelikož postava Františka sama pracuje například s divadelní dikcí, rudým svícením a dramatizujícím načasováním. Obecně satirický a sociálně kritický charakter filmu se tak dává na odiv hned od prvních scén. Každé ze zmíněných zvolání alegoricky odkazuje autoritě totalitního režimu. František se pak v průběhu filmu v práci dostává do drobných slovních roztržek s nekompetentním stranickým ředitelem, kterému zároveň František spává se snoubenkou, ředitelovou sekretářkou. Závěrem filmu se z Františka, dekadentního divadelníka a autora pak zcela paradoxně a na ředitelova doporučení stává předseda tamního Svazu socialistické mládeže, kde pak pateticky a jako totální prospěchář s rudou vlajkou za zády přednáší projev o nutnosti vzájemné pospolitosti poloprázdnému sálu, kterým zaznívá zrudlý, možná i jízlivý potlesk. Jeho počáteční a bouřlivý vzdor vůči stereotypu je tak na jeho postavě alegoricky zcela zašlapán a on se stává tím, čím zprvu tolik pohrdal.

Téma sexuality a sexu je probíráno v rovinách dialogu, jednání postav a ve vizuálu skrze explicitní nahotu. Toto všudypřítomné téma je rozvíjeno především v dějové linii stáčeující se kolem postavy Pepého, kterou hraje Tomáš Hanák. Jeho zaměstnání je reflektováno pouze v úvodu, kdy se dozvídáme o jeho postu kontrolora kvality potravin. Tuto profesi ho vidíme už v první prodejně zneužívat, když vchytrale podvádí a přijímá úplatky, kvůli kterých jsou pochybení

prodejny neperzekuována. Motiv samotného onemocnění pohlavní chorobou AIDS je přímo vázaný a dramaticky exponovaný právě u této postavy. V ikonografii filmu je za Pepého přítomnosti několikrát nemoc zpřítomňována za pomoci symbolických obrazů, alegorických situací či předmětů. Takovým nejčastějším upomínajícím vyobrazením je například tekoucí krev, kterou se, jak známo, nemoc přenáší. V ikonografii ale může jít o podobenství s červeným vínem, které si postavy při svých divokých večírcích bohémsky užívají a polívají se jím. Obdobně se pak dá pojmenovat vizuální spojnice s často užívanou červenou barvou. Rudá barva ostatně z hlediska stylového zpracování filmu prostupuje tvorbou režisérky od jejích počátků. To je pak vázáno k symbolickému zobrazení smrti v podobě chcíplého havrana zavěšeného na lustru Pepého pokoje.

Třetího protagonistu, kterého zosobňuje herec Milan Steindler všichni oslovují jeho příjmením – Dědek. Ten je vyobrazen poprvé, když ho jeho nadřízený osočuje z dalšího pozdního příchodu. V těsné návaznosti ho pak vidíme falšovat si příchodí hodiny a používat vědecké stroje třeba ke krájení ředkviček na namazaný chleba ke svačině. Jeho dějová linie se pak věnuje hlavně jeho utajenému vztahu s mladou dívkou v zácviku jejich výzkumné laboratoře. Lze tak přímo konstatovat, že skrze zaměstnání každé z tří hlavních postav je alegoricky ukázán nezájem vykonávat jakoukoli profesi řádně a smysluplně. Postavy se tak od prvních chvil bez výjimky vyznačují měrou jen málo skrývané podvratnosti. Svou práci dělají, ale jsou vůči ní zcela apatičtí. Tato niterná nespokojenost se dá alegoricky chápat jako generační nebo společenský pokus o nespokojené zvolání. Všichni jsou studovaní a zaměstnaní, a přesto niterně nespokojení, bez pocitu jakéhokoli zadostiučinění. Trojice hrdinů se poprvé setkává na plese, kde se za pomoci přetvářky a lži snaží vetřít do přízně různých vedlejších ženských postav. Předstírají před nimi například, že jsou Západní Němci a bohémsky se oddávají večírkům, které se někdy dostávají až do rozměrů hraničících s dekadencí. Všichni tři muži se vyznačují holdováním promiskuitě, polygamií, zkorumpovanosti a sexismu. Je tak nasnadě je nazývat spíše antihrdiny, byť hýří ve svých vtipných průpovídkách pro Sklep i Věru Chytilovou typickým humorem. Postavy se mezi sebou často baví v satirických a ironických frázích, naučených citacích a hláškách nebo spolu unisono zpívají různé přetvořené písničky. Realita a filmová fikce se zde tak stírá, jelikož ústřední trojice rovněž vychází z jednoho poloamatérského divadelního souboru, ne

nepodobnému inscenacím divadla Sklep. Divadelní hra, kterou sehrávají je pak v dialogu s tématem filmu, protože se na jeho scéně objevují postavy virů (které hrají právě Dědek s Františkem) a bílých krvinek. Lymfocyty tak v jejich divadelní hře zdárně prohrávají důležité bitvy a alegorie tak opět intermediálně prorůstá celým filmem.

Ústřední hrdinové se ve snímku přímo objevují ve dvou paralelních narativních rovinách. Jedna je zasazená do diegetické reality, kde jsou postavy samy sebou a ta druhá se objevuje zhruba v polovině stopáže na televizní obrazovce. Na té spolu s postavami, které televizi sledují, vidíme scénu z fiktivního hororového filmu, kde trojice upírů, které hrají titíž herci, po temných uličkách nahánějí skupiny mladých dívek. K tomuto zjevně alegorickému připodobnění, kde se zároveň objevuje již výše zmíněný motiv krve, se navíc postavy zamýšlejí nad povahou autorství. V této scéně si František nožem sugestivně rozřezává sádku, kterou má kolem krku. Skrze promluvy postav se pak film sám obhazuje ve věci užívání hyperbol a prostředků jako je nadsázka, experiment, satira nebo gag. Tyto exponované vyprávěcí prostředky sdílí jak tvorba Věry Chytilové, tak divadlo Sklep ve svých skečích. Za pomoci střihu je dále například v jedné scéně postava Františka připodobněna k hladovému lvu z přírodopisného dokumentu, na který František kouká. Z úst televizního vypravěče přitom zaznívá pak pro Františka zjevně inspirativní replika, že „*pro úspěšný lov musí predátor vypadat, že nejeví zájem. Teprve tehdy se mu kořist sama nabídne*“. František pak poučku využije, aby svedl šéfovu sekretářku. Ve filmu se tak přímo střetávají dva světy, které přesahují od denotativních významů ke konotativním. Snímek je vůči konzervativním hodnotám stranických autorit místy až jízlivý a přímo se vysmívá jejich frázovitému slovníku a postupům. Ústřední trojice, byť je tolik dekadentní však přímo odporuje dogmatickým poučkám a prezentovaným společenským hodnotám. Vyřčené ironizující soudy z úst trojice protagonistů explicitně brojí proti zažitým vzorcům v mezilidských vztazích i na pracovišti. Bohatý jazyk říkanek, písniček a básniček z úst ústřední trojice pak přímo kontrastuje s frázovitými poučkami. Konotativní rovina významů se pak dotýká průsečíků prezentovaného ideologického smýšlení mezi postavami s implicitní rovinou tématu sexu. Několikrát se objevují také montážní záběry na televizní obrazovku, na které se objevují různé výjevy. Jednou je obsahem fiktivní horor, historický velkofilm, budovatelský seriál z konce

sedmdesátých let, televizní estráda s Karlem Gottem, reklama s panem vajíčkem, pořad o cvičení, výukový program o jaderné fyzice, herecký recitál²³¹, *Večerníček*, jindy se postavy dokonce dívají na soudobě poslední film Chytilové, na *Vlčí boudu*. Motiv šumícího televizoru je užit i v úvodu, když se poprvé zobrazí název filmu. Chytilová tak pomocí přehnaných, ale sebeuvědomělých postav narušuje hranici mezi realitou a fikcí a naráží svým důrazem na všudypřítomnost televizních obrazovek na sílu médií. Provokativní jednání filmových postav je tak v podstatě přímo hyperbolicky parodizováno skrze inscenování televizního obsahu. Dramatizace pro účely vyprávění se tak skrze intermediální paralelu zdvojnásobuje. Motivy jako hra, přetvářka, postavy herců a odkazy na divadlo se zde opakují obdobně jako v *Šaškovi a královně*.

Nejtypičtějším podvratným prvkem, který je alegorickým odkazem na absurdity a nefunkčnost tehdy již upadajícího režimu, je vyobrazení Františkova vedoucího, kterého ztvárnil Josef Kobr. Ředitel podniku, ve kterém postava Davida Vávry pracuje, je evidentně nekompetentní a na místo dosazený fluktuant, což potvrzují i zmíněné repliky o jeho minulosti. Ve scéně, kde se snaží soudružsky přátelit a popíjet se zcela znechuceným a nezajímavým Františkem se ředitel zmíní o tom, jak býval vyučen havířem v ostravském dole. Chytilová tak poukazuje na režimní praktiky, kdy byli do vedoucích pozic dosazováni angažovaní a často nekompetentní lidé z dělnických a neodborných profesí. Tuto postavu však poznáváme nejprve jak protagonistu kárá za jeho výběr hudebního programu v jejich kulturním středisku. Kritizuje ho pro nevhodnost a údajný pochybný charakter jakýchsi nespecifikovaných kapel a písničkářů, což poukazuje na jeho zřejmě parodizované politické smýšlení. Navíc se vyjadřuje s pochybovačným „*Lidi vzpamatujte se, vždy víte, jaká je situace!*“ jako by dobu komentoval jako už tak dost problematickou. Když pak ve Františkově textu čte dále, pohoršuje se nad větou: „*Zhroutil se z tempa doby...*“ a hned vztekle se dotazuje: „*Na koho to narážíš soudruhu?*“. Sám tak tuto jinotajnou informaci rozkrývá a stává se

²³¹ Poznámka autora: Objevují se záběry z filmů *Pavučina* (1986), *Výjimečná situace* (1985), *Poklad hraběte Chamaré* (1984), seriál *Inženýrská odysea* (1979), nebo z pořadu *Nedělení chvilka poezie* (1968).

symptomatickou parodií socialistického státníka. Plánované koncerty pak i přes Františkův nesouhlas cenzorsky zruší a raději využije pro akce agitačního střediska. Když si pak pročítá chystanou divadelní hru, kterou Vávrova postava píše, lamentuje mu nad významovou dvojnácností a proklamuje své dogmatické tvrzení, že každá tvorba musí mít svůj pevný ideologický základ a provolává absurdní věty o tom, jak všichni lidé musí myslet stejně a jeden pro druhého srozumitelně. Příkladem je pak jejich disputace nad Františkovými replikami, které si jeho šéf pročítá. Je přitom nadšený z budovatelsky vyznívajících „*Noví a noví lidé nastupují*“ a hned je i zhrozen z následné repliky „*Noví a noví lidé vystupují*.“ Přičemž si situaci vyloží se zvoláním „*Jo ty myslíš z metra! Tak proč jsi to neřekl hned, to dá rozum!*“ Z hlediska alegorického vnímání lze jen těžko tuto scénu vnímat jinak než jako přímé zesměšnění cenzurních orgánů, s kterými se autorka roky potýkala. Ředitel pak ve finále Františkovu látku škrtá a přepisuje po svém. Pro umocnění obecně satirického charakteru této scény se postava ředitele navíc komicky přepíná mezi přízvuky, kdy střídá havířský slang s dikcí připomínající budovatelský projev.

Když toto ředitelovo jednání pak všichni tři protagonisté s posměchem zpětně probírají, provolají dokonce, že potřebujeme v této zemi revoluci. Uvedou však jediný problém, a sice, že na tu jich není dost. Herci, tvůrci ani postavy v tu chvíli netuší, že do té Sametové skutečně zbývá necelý rok. Alegorie režimní kritiky zde tak přechází přímo v prorockou vizi blížící se Sametové revoluce. Sama nemoc je pak vzhledem k jednání postav rovněž vyložitelná jako alegorické vyjádření. Nejde tedy jen o předzvěst problematiky AIDS, která do Československa měla teprve dorazit, nýbrž jde o nemoc celospolečenskou. Ta se projevuje právě v jednání postav, především v první polovině snímku, jenž pak v druhé půli přerůstá v nemoc biologického ražení. Amoralnost a zhýralost vyvolá příchod nezbytného trestu, který rozšíří perspektivu vnímání vlastní existence postav.

Verbální kritika vůči fungování státu je zde už zcela neostýchavá, což se zrcadlí v proklamacích a neskrývaných osobních přesvědčeních postav. Neseříznost a vzpurnost postav je pak Františkem obhajována kritickým tvrzením „*Copak se dá v týhle zkorumpovaný džungli dělat něco jinýho než blbnout?*“. Postavy tak nesledují žádné konkrétní cíle a jen se poddávají svým pudovým choutkám

a potřebám po provokaci a exploitaci systému. Všichni tři jsou už apatičtí a uzavírají se do světa svých průpovědek, manýr, paradoxních zvolání a říkanek jako nihilistické „*Hodiny bijou na věži, vždyť na tom hovno záleží.*“ nebo radostně provolávané „*Je to dobrý, protože je to negativní*“ ve spojitosti se smrtelnou chorobu, na kterou umírá jejich kamarád. V jiné scéně postavám spadne při nevážené autonehodě do sněhové závěje starý televizor, načež značnou slavnostně (a posměšně) provolávat: „*Hele pánové! Tohle je československá televize!*“. Přímo provokativní je scéna, ve které protagonisty oklamaná nahá dívka (snoubenka zmíněného ředitele) bezhlavě proběhne sálem plným lidí, zakrytá pouze americkou vlajkou. V sále navíc právě probíhá schůze straníků ROH a dívka svým příchodem a pištěním vyruší řečníka uprostřed jeho projevu o plnění plánu a kolektivním úsilí kulturních pracovníků. Těžko pátrat v této scéně po skryté alegorii, jelikož celá scéna ve své podstatě spíše působí jako vztyčený prostředník a čistě provokativní komediální vsuvka. Kamil Fila v nekrologu autorky, který napsal pro časopis *Respekt* poznamenává, že postavy ve filmech Věry Chytilové mohly cenzurním a posudkovým komisím straníků připadat jako přehlídka budižkničemů, fiflen a antisocialistických živlů, které se pohybují maximálně na hraně. Za tuto pomyslnou hranu provokace se dostává autorka skrze postavy až tímto snímkem, kdy cenzura a politický dogmatismus dochází svého zdárného konce. Postavy nejsou žádní undergroundoví disidenti, ale jsou i přes svou duševní zhýralost a podléhání pudovosti silně svobodomyšlní.²³²

Za zmínku v mezích symbolických výjevů dále stojí multivýznamové užití červené barvy, která se objevuje ve větší polovině všech záběrů. Jsou to v ikonografii šaty, auta, lampy (a svícení postav červenými lampami), kufry a další předměty, které zavedenými vzorci chápání symboliky evokují vášeň, stejně jako krev nebo třeba komunistickou stranu. Satirický je film především ve výsměchu vůči autoritativním orgánům a společensky nadřazeným postavám. Trojice

²³² FILA, Kamil. Nechat všem spadnout hřebínek, *Respekt*, 17.3.2014. VLASÁK, Zbyněk (ed.). Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0. Str. 239.

protagonistů proti ideologicky a morálně svázaným vedlejším postavám sice přímo nebojuje, avšak při pohledech na společenskou problematiku evidentně nemají za cíl společnost jakkoli problémy řešit. Oni naopak stojí spíše na opačné straně pomyslné barikády a jen následují své jasně dané, často požitkářské a egomaniakální cíle. Když maškrutí z jedné hospody do druhé a prozpěvují jejich pochodové popěvky a přičemž oslavují neochvějnost amorálnosti jejich činů obrazně připomínají jakési vojáky absurdity a chaosu. Svět kolem sebe jen využívají, nerespektují zadané řády, a přitom je spojují podobně zhýralé cíle.

Snímek je tak svou neskrývaností alegorické zprávy symptomem bližícího se konce normalizace a politického uvolnění. V průběhu děje snímku alegorický aparát funguje spíše na pozadí, jelikož závěrečná čtvrtina filmu, kdy se zápletka o smrtelné nemoci již plně rozvine, se film proměňuje v tíživé a nesmlouvavé psychologické drama, kde je existence každé postavy ohrožena. Důraz je pak kladen na prožitky, niterné pochyby a excesy jednotlivých postav, které se smiřují s možností, že se mohly nakazit. Konec osmdesátých let je příznačný postupným uvolněním cenzurních restrikcí, čehož je tento snímek jasným důkazem. Film obratně řeší na úmyslně přehnaných příkladech globální problematiku, přičemž současně v sobě pojímá lokální politicko-sociální kritiku a atypickou charakterovou studii. Snímek byl dokončen ještě v roce 1988 a hned se vydal na cestu po filmových festivalech. Do českých kin dorazil až počátkem roku 1989.²³³

²³³ PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010. Str. 325.

5 ZÁVĚR

Analytické rozbory nasvědčují, že jinotaj, jakožto prvek rozšiřující narativní a tematickou rovinu filmových příběhů, je ve tvorbě režisérky Chytilové hojně užíván a stává se často základem pro správné čtení jejích filmů. V této závěrečné části diplomové práce jsou shrnuty pro vytyčené období rekurentní tendence a je přiblížen postupný vývoj typických způsobů, jakými autorka k alegorizaci významů přistupuje. Z konkrétních příkladů v analýzách výše je zřejmé, že implikované a skryté významy se projevují divákovi skrze různici se roviny prostředků. Jmenované stylové prvky, vybrané rekvizity a zpracování mizanscény tak směřují divákovo alegorické čtení obdobně jako způsob strukturace narativu, a především jeho dějový obsah. Tvorba režisérky Věry Chytilové v časovém rámci dvou desetiletí v područí totalitní ideologie, jež ovlivňovala působení místních umělců a filmařů, vykazuje nutný posun do neprozkoumaných témat, která ještě coby novovlnná autorka do té doby nerozvíjela a vliv dějinných událostí jim dal teprve po letech možný průchod. Její normalizaci předešlé cílení a zájem o vykreslení mentality obyčejných lidí a zejména dívek, které tvořila v rámci veristické větve FAMU, a i její filmové experimenty se stylistickou složkou a narativem dle záštity symbolické větve, obě tyto její tendence se s nástupem cenzury slévají do multižánrové škály různých autorských příběhů, které se obsahem a svou osobitou kritickou souvztažností k době vzniku neslučují s tvorbou žádného jiného tvůrce Československé normalizační kinematografie. S chronologickým vývojem a na základě uvedených analýz začíná být patrné, že autorka užívá alegorizace postupně více a cíleněji je opírá o témata politické či státní kritiky, avšak spojovacím prvkem její tvorby zůstává moralizující satira lidské náтуры.

Do čerstvě normalizované československé kinematografie autorka přináší nastoleným režimem nepodporovaná alegorická podobenství. Zprvu, ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* staví na intertextuální propojenosti s náboženským příběhem a užití motivů, které se již v křesťansko-židovské kultuře zažily a nabraly ustálených významů k jasnému interpretování. Křesťanskými texty ustanovené postavy a předměty, které se ve filmu objevují,

nesou v sobě dědictví z roviny náboženské i filozofické. Tato v jinotaji založená paralela se však posouvá do hlubšího studia lidské psychiky, když do příběhu prorůstá i sexualitou a feministickým prismaticem uchopitelná rovina interpretace významů ve scénách zmíněných v analýze výše. Postavami filmů Chytilové a jejich počínáním tak od počátku normalizace prostupuje škála alegorických rovin ke čtení textu. Biblická epifanie v *Ovoci* se například nezakládá na samotném pozření jablka, nýbrž symbolicky vyjadřuje niterně potlačovanou ženskou touhou po seznání a ochutnání neznámého, v pravdě často nebezpečného. Postava Evy se do skutečného jablka ve snímku zakousne už v úvodní scéně po prologu, čímž Chytilová dává divákovi jasně najevo, že látku převypravuje a už od začátku jasně diváka navádí, že její příběh bude o poznání něčeho jiného, pro ni zásadnějšího, a v biblickém textu nerozvitého. Významový základ čerpající z Bible je tak ukázkou transtextuální reference, kterou Chytilová naposledy v době normalizace zakládá na náboženské konotaci. V původně starozákonném příběhu se tak nově snoubí aspekty spojené s otázkami autorčina vidění mezilidských vztahů v melodramatické rovině děje a současně řeší i psychologii postav, kde se subtilně projevuje téma individuální sexuality, stejně jako hledání smyslu existence či vnímání osobní morality. K vyrozumění implikovaných významů film staví na interpretační rovině založené na freudianství a tematizaci vnímání morálky. Moralistní vyznění, kde je konečným vyústěním příběhu skutečnost, že je neustále přítomný motiv zrady rozřešen seznáním a osobním připuštěním si pravdy mající tragický dopad na naše žití, koresponduje s politickým vyjádřením autorky vůči nastalé době. V období příjezdu sovětských vojsk a nastolení normalizace, v době tzv. konsolidace od 1969 do roku 1971 je dílo Chytilové zastoupeno pouze snímkem *Ovoce stromů rajských jíme*, tedy symptomatickým dozvukem svobodné tvorby symbolické větve famácké Nové vlny. Snímek, kde je mimo jiného alegoricky tematizována zhoubnost konečného poznání a přiznání si pravdy, se k době, ve které šel film do distribuce, nevyjadřuje kriticky nijak zpříma, avšak na alegorické úrovni je vztažitelný vůči vládnoucím orgánům tím, že evokuje a opakovaně omílá motiv zrady a lidského procitnutí. Chápání filmu jako alegorie na ideologickou nebo institucionalizovanou státní moc není v počátcích její tvorby rozhodně nejvýraznějším či jakkoli dominantním aspektem, avšak motiv bolestného

přijetí skutečnosti (či pravdy) je konfrontován s ve filmu absentující možností blaženého neseznání a metaforického nepřipuštění si právě nastolené diktatury.

Proměnlivost a variace v lidských postojích neopouští ani ve svém druhém celovečerním normalizačním snímku, kde zkoumá vztahové dynamiky na dvou hlavních figurách ve filmu *Hra o jablko*. Na první pohled předvídatelný melodramatický příběh se vlivem vzájemného citového nesouladu postav několikrát variuje do vztahových mnohoúhelníků, čímž se o to víc řeší pohled na lidskou sexualitu a na samotný smysl moderních vztahů. Na úrovni tématu snímku se tak najednou výrazněji než doposud, objevují kontrastní motivy v rozporu mezi proklamovaným a konaným, a to na úrovni morálky hlavních i vedlejších postav, ale také u zástupných situací z vnějšího diegetického světa. Zásadní je návrat autorky do kulis realistických prostředí, který pro ni znamenal nezbytné vykreslení aktuální doby bez očekávaných a hláсанých příkras sociálního realismu. Zachycovaná realita však z pohledu herectví, dikce a chování postav z mezi realismu silně vybočuje. Jejím dílem tak prostupuje neoddělitelný autorský motiv jakési hry na neautentickou, významově modelovou skutečnost stavu všední reality.

Období mezi roky 1976 a 1980 se dle výše zmíněné Blažejovského klasifikace normalizačního období vyznačuje nově pesimističtější vyzněním v otázce zpřítomnění nálad v soudobém Československu a režisérka Chytilová je svým filmem příznačnou reprezentantkou tohoto období. Její režisérský comeback má pak vliv na celé směřování normalizační kinematografie. Zásadní a pro toto období režisérčiny tvorby zcela zlomovou je tak právě konfrontace postav a jejich mikropříběhů s dobou a místem zasazení, kde se alegorizace projevuje nejvíce, a sice v kontrastu široce proklamovaného s autentickým zachycením aspektů dobové reality i s jejími chybami. Autorský přístup k stylovým složkám a ke specifické režii herců si pak často v ničem nezadá s konečným ironickým vyzněním. S tím je spojená alegorická aenigma, která spočívá ve srozumění, že postavy jsou ve filmech Věry Chytilové nositeli konkrétních hodnot a postojů, jenž vyjadřují buď přímo verbálně nebo skrze jejich reakce na vyvstanuvší situace. Ty pak ironicky a často s hořkosladkým komediálním vyzněním poukazují na lidská provinění. Na protagonistech se zpravidla projevuje jakási niterná nespokojenost, která však není vždy nutně

způsobena jejich vrozenou zahořklostí či charakterovou pokřiveností, nýbrž je výsledkem nesouladu s idealistickým a nutně propagandistickým působením a proklamacemi vládnoucí totalitní strany. Tak se budovatelská rétorika a chorobný stranický optimismus sráží s vyobrazením lidí, kteří jen hledají své místo pro život. Mezi vedlejšími postavami, modelovými figurami a kolektivními hrdiny lze z pravidla identifikovat mezi rysy chování, které často ústí v apatické a sobecké soudy napříč společnostmi, která je sevřená v zajeté a zkosnatělé hierarchizaci. Z hlediska rozdílnosti ve společenském postavení pro tvorbu režisérky platí, že čím výše stojí postava na společenském žebříčku, tím je charakterově zhýralejší a citelně parodovanější, což se projevuje na škále postav protagonistů i vedlejších figur příběhů. Alegorie je tak na úrovni vystupujících postav paralelní na celospolečenský stav morálky v normalizované zemi, nicméně do ideologické kritiky přerůstá její tvorba až postupně a kritický postoj se s uvolňujícími regulemi stupňuje. Projevuje se to v autorčině díle napříč prostředím až do konce osmdesátých let: v porodnici, na železnici, na úradě, při lyžařském zájezdu či v kulturním středisku nebo u kontroly kvality potravin. Těmito diegetickými mikrosvěty cloumá mocenský nepoměr, ale netýká se jen zaměstnání a vztahů na pracovišti, ale vychází z pokřivené lidské morality samotné, kdy je stejně apatický nadřízený, soused, státní úředník, lékař, číšník či obsluha v krámě vůči jakémukoli občanovi beze jména. Ti, jenž se takovým lidským a celospolečenským nešvarům staví, či se jim nesouhlasně vzpouzí, jsou uvrženi v existencionální krize nebo krize vlastní identity s malou šancí na pochopení.

Alegorický konflikt mezi těmito světy apatie a lidské sounáležitosti se pak projevuje i ve verbální složce autorčina normalizačního díla, čímž se sociálně kritický komentář vyvíjí v kritiku frázovitosti, neochoty vést dialog a mezilidské neschopnosti komunikovat, či říkat si pravdu. Konec sedmdesátých let a začátek let osmdesátých je pro tvorbu Chytilové typický právě těmito motivy, postupně rozvíjenými na vedlejších postavách ve *Hře o Jablko* a exponovanými v kolektivních hrdinech a modelových postavách v *Panelstory* a v *Kalamitě*. Etapa tzv. ofenzivní normalizace, z níž film pochází, je příznačná boji autorky už jen o pouhé prosazení se k natáčení a návratu jejích filmů do distribuce, kdy je výsledkem jejího několika měsíčního snažení hlavně

film *Hra o jablko*. Ten je v jádru nutně apolitický, avšak na schématu hierarchizace v zaměstnání a nerovnosti údělu mezi pohlavími se alegorickým příběhem vyjadřuje i k nerovnostem v celospolečenském kontextu. Feministická optika se zde tak poprvé v její normalizační tvorbě sráží s lokálním nastavením hodnot v oblasti pracovních i mezilidských poměrů v soudobém Československu. Byť je ale toto období do té doby typické pro vznik režim oslavujících a myšlenkově plochých filmů, autorka do něj absurdity doby přesto vměštnává, a to především skrze neidealizované prostředí pražské porodnice a skrze zástupnou postavu náhodného ironizujícího novinového prodavače. Ironizace frázovitých vysvětlení z médií se však dotýká i obecnější a soudobě obhajitelnější kritiky charakterových vlastností obyvatelstva a kritika na působení státu prosvítá dílem jen minimálně, obzvláště ve srovnání s její pozdější tvorbou. Tento motiv v autorčině tvorbě vystupuje na povrch až v etapě třetí mezi lety 1977 až 1982, kterou nazývá Blažejovský jako období Oživení. Chytilová je ústřední postavou tohoto období, jelikož se její filmy vůči prorežimní tvorbě jasně vymezují. Snímky *Kalamita* a *Panelstory* jsou skrze normalizační optiku vnímány jako filmy společensky kritické a nežádané, nicméně se je autorce daří i tak prosadit. Dogmatizované tematické mantinely se boří v nesmlouvavé přehlídce lidských nešvarů a bídného státního plánování. Oba světy maloměstské železnice i rozestavěného sídliště jsou jen krajinou duše socialistického Československa. U *Panelstory* se nad, již výše analyzovanou komunitu různících se postav, jenž se snaží přežít mezi svými osobními problémy v řádech vztahů a životních povinností, ční paneláková zástavba, která je sama alegorickým vyjádřením k soudobému vedení státu. Obraz nedůstojného a packalstvím korumpovaného místa pro život ukazuje vztah autorky a potažmo celé komunity k výsledkům činnosti mocnější „budující“ garnitury. *Kalamita* tuto alegorickou rétoriku sdílí, avšak dociluje poukázání na společenské nešvary zúžením perspektivy k jediné postavě, která nás onou skoro až parodickou a paradoxy protkanou společností provází. Absurdita a užívání prázdných či protimluvných frází jsou častými prostředky, které autorka užívá s cílem vytvoření alegorie soudobé amorálnosti a panující apatie. Ústřední postavu v případě *Kalamity* a její zdárnou nemožnost zapadnout do takového prostředí tak lze vyrozumět jako jinotajné zpodobnění synekdochy pro generační nespokojenost se statutem quo. Kontrast hlavního

hrdiny s modelovými vedlejšími postavami, které svět dotváří, nám tak dává způsob, jak se s protagonistou *Kalamity* snadno ztotožnit a alegorii tak zviditelnit. Od implikovaných významů se tak postupně alegorie přelévá do explicitnější podoby prezentace. Motivy založené ve freudovském pojetí sexuality a introspektivní existencialistické krize protagonisty o pojetí morálky lze v optice neoformalismu chápat jako užití symptomatických významů, což přerůstá i do jejího příštího filmového projektu.

S natočením *Faunova velmi pozdního odpoledne* se autorka skrze další charakterovou introspekci v alegorické rovině silněji vymezuje vůči tématu mužské promiskuity, přičemž existencionální aspekty vyprávěného příběhu se nově více vážou k tématu životní pomíjivosti a s tím spojené lidské zacyklenosti v čase. Alegorie k fungování socialistického státu je pak zpodobněna v cíleně zkratkovitém zobrazení protagonistovy profese na vysokém postu. Tato jeho práce je vědomě nspecifikovaná a ironicky prorostlá všudypřítomně panujícím šlendriánem, kterého je protagonista také strůjcem. Alegorie s mýtickým textem tak staví pouze na částečné symbolické podobnosti bonvivánského a požitkářského protagonisty a v konečném důsledku na povrch spíše vystupuje nesouměrný pohled na vztahy a sexualitu mezi ženami a muži. Snímek je tak v tematické rovině na pomezí mezi prvky ze *Hry o jablko* a *Kalamity*. Film je však v obecné alegorezi další reakcí autorky na společenskou nečinnost a smířenost s postavám postačujícím požitkářstvím, které v případě tohoto snímku postihuje i nejvyšší trest, byť je symbolicky vyjádřený, a sice smrt. Existenciální rovina a téma vlastní identity se tak nově s příchodem osmdesátých let v režisérčině tvorbě umocňuje. Vyjádření ke společenským poměrům vykazuje vzhledem k umocněné existencionální rovině příběhu rysy, které zkratkovitě zobecňují postesknutí si nad lidským údělem, jež spočívá ve vědomém rozhodnutí smířit se stavem věcí. Samo podlehnutí časové zacyklenosti a lidská nečinnost stojí v kontrastu s touhou tento řetěz prolomit. Hlavní rovina alegorického čtení je tak vztažena primárně k otázkám vlastní existence a posměšnému zápolení stárnoucího svůdce s neúprosným protivníkem – časem. Sekundární alegorická rovina je pak interpretovatelná ve druhém plánu, ve vedlejší dějové linii Faunova zaměstnání jako vyjádření

k neefektivitě a s tím spojené nesmyslné, netransparentní a zdárně bezpředmětné činnosti vyšších státních orgánů.

Posměch na účet mocenské vrstvy se však v jejím díle s časem stupňuje a přerůstá v poukázání na zločiny, které vládnoucí strana páchala. Zlomový je v tomto ohledu především žánrově nejvíce vyhraněný kus z její normalizační tvorby, hororové podobenství a snímek *Vlčí bouda*, kde je alegorická rovina čtení jednoznačně vztažitelná k politické situaci v Československu. Zástupné synekdochy se projevují v modelových a vyhraněných charakterech postav, jejich vyřčených soudech a jednání i v místním určení zasazeného děje. Alegorie příběhu se pak zásadně vyjadřuje k moci opilému autoritářství a konkrétně i ke zbytnosti a nechvalně proslulé vykonstruovanosti soudních procesů. Vznikajícím konfliktům však opět předchází kritické zpodobnění vnitřně zakořeněné lidské amorality, a to i v mocensky podmaněné skupině, kde je tolik běžná třeba rasová předpojatost, mladicky nerozvážené požitkářství, vzájemná apatie, úplatkářství či udavačství. Silně symbolický závěr o úniku podmaněné skupiny z promrzlé hororové chaty v sobě pak spojuje ponaučení v podobě nabytého vědomí o nutnosti vzájemné sounáležitosti a materiálního oproštění se od zbytných věcí. Alegorizaci v případě *Vlčí boudy* lze vnímat z více úhlů pohledu, kde se v nastavené hierarchii objevují morální provinění na obou pólech zdárně černobílého spektra, avšak rozřešení staví podmaněnou skupinu do situace, kdy jsou po kolektivním procitnutí schopni z totalitního nastavení pravidel úspěšně prchnout.

Tematizace hierarchické společnosti a opilst moci je obdobně hlavním tématem i v případě dalšího snímku Věry Chytilové, filmu *Šašek a královna*. U tohoto projektu se však neméně důležitým stává zosobnění vztahové dynamiky mezi ženami a muži, čímž se znovu otevírají otázky pudových podlehnutí sexualitě, problematika zakázané lásky i institucionalizace vztahů. Věčnost konceptu vztahových trojúhelníků je zde přímo konfrontována a rozvíjena s nerovným rozdělením moci, kde se vyjádření ke společenskému morálnímu cítění nejvíc projevuje na vysmívané úlisnosti obyvatelstva před bohatými cizinci. Politická alegorie filmu je úzce spojena s podobenstvím cizokrajného nečeského panovníka, před kterým se musí poddaní přetvařovat, pochlebovat mu a bavit ho. Film alegorii na šaškovství i přímo explikuje ve

verbálních výměnách ústředních postav. Stylové rozhodnutí odít krutou, popravami a žalářem posedlou královnu do rudého šatu je pak jen podtrhnutí paralely ke stranické moci. Celá alegorizující koncepce děje se pak na sebe vzájemně odkazuje napříč postupně se prolouvajícími časovými rovinami, což podtrhuje téma univerzality takových neduhů.

Téma do extrému vyexponované morální zhýralosti jakožto symptomu doby je nejprovokativněji zastoupeno ve filmu, který normalizační tvorbu režisérky uzavírá, ve sklepačskou poetikou nasáklém snímku *Kopytem sem, kopytem tam*. Témata, která se ve tvorbě autorky napříč normalizací střídavě variovala v případě tohoto díla sublimují do všestranně alegorického celku. Vztahová dynamika je úzce spjata s bouřlivou sexualitou, morální zhýralosti se zásadně projevují v přemrštěných podobách na trojici hlavních postav antihrdinů, existencionální rovina je zpřítomněna smrt přinášející zhoubnou chorobou a jasně politicky kritické aspekty vystupují na povrch ve vysmívané podobě hierarchického řádu ve zvolených zaměstnáních protagonistů. Snímek zároveň ve svých pronášených průpovědkách parodizuje frázovitost, přepracovává zažité slovní spojení v podobě prisprostlých a parodických říkaček a zároveň se ještě přiznaně vyjadřuje k vnímání umění, překryvům fikčních světů s realitou a hrdě ospravedlňuje užívání hyperbolizovaných narativních prostředků. Pro strukturu děje tolik zlomová přítomnost pohlavní nemoci AIDS je pak v jinotaji jednak symbolickým trestem za oslavované požitkářské zhýralosti a vzájemnou apatii i mezi přáteli, ale také jde o symbol symptomatického šílenství způsobeného dlouholetým společenským útlakem, ve filmu přímo prezentovaným cenzurním působením na autory a proklamovaným, ideologií ovládaným způsobem smýšlení. Skrze antihrdiny je prezentována potřeba bořit dvě dekády proklamované tematické a stylistické mantinely nastavené cenzory soudobých tvůrců.

Nástup normalizace evidentně ukončil autorčiny otevřeně alegorizující tendence, jelikož musela najednou významy skrývat pod kulisy realističtějších příběhů, ve kterých však i nadále pracovala s alegorii evokujícími prostředky, jako třeba frázovitá a klišovitá zvolání postav, která sloužila jako ironické zpochybnění populační morálky. S uvolněním podmínek let osmdesátých se ale její jinotaje více vztahují k otázce autoritářství a stávají se citelně kousavější, než by bylo svoleno

v sedmdesátých letech. Na poli alegorie však Chytilová jistě není pouze politicky či ideologicky výřečná, nýbrž koncepčně uchopuje daleko univerzálnější otázky niterných morálních hodnot, kdy s oblibou a opakovaně řeší vztahovou dynamiku a rozložení moci. Tato témata napříč svou tvorbou zkoumá a na podobenstvích řeší v podobě mileneckých vztahů, občanské sounáležitosti i politicko-sociální disbalance. Užívá přitom symbolismy a rekurentně se objevující motivy. Normalizační tvorba autorky je prostoupena užíváním specifických narativních prostředků, kde se pro vyjádření alegorických významů varíjí především symboly, metafory a synekdochy. Tyto prostředky slouží jako vodítka k alegorickému čtení autorčiných snímků z doby dozvuků šedesátých let, stejně jako ke čtení filmů z konce let osmdesátých. Je tak nasnadě je identifikovat jako hlavní alegorické činitele, jež jsou zpravidla nositelem určitého významu či zprávy kýženého jinotaje. Stylizace jakožto neopomenutelný alegorický činitel v době normalizace staví na kontrapunktu autentických prostředí se zmíněným nadsazeným chováním a promluvami postav. V ikonografii vybraných snímků se pak projevují zejména obecnější prostředky alegorie, silně vázané na ustálené symbolické významy. Užívání symboliky se objevuje v její normalizační tvorbě v několika podobách a vztahuje se především na již ustálené koncepty z filozofie, mytologie, z výtvarných umění, nebo z literatury. Zásadní vizuální prostředek a estetizující nástroj, který Chytilová vždy vědomě a významotvorně ve své tvorbě užívá, se váže k výběru barevné palety filmu. Barevná symbolika se projevuje převážně na snímání specificky barevných předmětů z mizanscény a na zvolených prostředích, stejně jako třeba na kostýmech či líčení postav. Tato úroveň symbolické barevné estetizace je příhodná důrazným užíváním zejména červené, zelené a bílé. Tyto barvy najdeme jako předměty v ikonografii z času natáčení vybraných snímků, ale dochází k jejich cílenému užití i v postprodukcí, když je filmový materiál už natočený a je pak barevně opracováván. Nejpatrnější a narativně zásadní je toto užití už v počátcích její normalizační tvorby, respektive v době, kdy svobodné Pražské jaro české nové vlny ještě doznávalo. Příkladem je samozřejmě film *Ovoce stromů rajských jíme*, kde se snoubí barevná symbolika v proměnlivosti kostýmů, v předmětech z ikonografie i v stylizovaných montážích a barevných přechodech. Vedle barvy je zde rovněž hojně zastoupen další symbol a motivický prostředek, který tvorbu Chytilové spojuje a nutně se váže na

intertextové odkazy, či na onu zmíněnou barvu. Jablka jsou defacto hlavním motivem prvních dvou normalizačních snímků Chytilové, což je patrné už z názvů obou filmů. *Ovoce stromů rajských jíme* jsou implikována biblickým odkazem, kdy je zřejmé, že rajským ovocem je jablko a po skoro sedmileté přestávce se pak jablko dostává do názvu jejího dalšího celovečerního filmu *Hra o jablko*, kde se biblický odkaz plodu poznání rozvíjí o alegorický význam spojený s interpretací jablka jako plodu lidského úsilí, početí dítěte či symbolu moci coby královského jablka. Odkazem ke zmíněným konceptům se pak jablka coby autorčina seberefrenční rekvizita navrácí třeba i ve *Vlčí boudě*. Symbolika se ve tvorbě pak dále váže k přítomné flóře a fauně. Počínaje přírodou a pavími skřeky v rajské zahradě filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, přes předělové florální motivy z *Faunova velmi pozdního odpoledne* a jelena, pavouka a koně v *Šaškovi a královně*, až po mrtvého havrana v *Kopytem sem, kopytem tam*. Každé z těchto podobenství pomáhá odvyprávět emoci nebo předeslat další dějový vývoj. Existencialistická rovina příběhů se váže k symbolickým konotacím s vyobrazením smrti, kde se může symbolika opět vázat ke zmíněné zvířecí symbolice (havran, vlčí hlava), k modelovým postavám (Táta, kat), ale také ve stylizovaném obraze např. rychle plynoucích mraků ve *Faunovi* pro ukázání toku ubývajícího času, nebo v mrazivých nehostinných horách *Vlčí boudy*.

Prostředky symbolismu autorka zapracovává svou tvorbou napříč, nicméně výjimku v tomto případě tvoří hlavně její snímky ze 70. let – *Panelstory* a *Kalamitu*. V případě těchto snímků daleko více autorka pracuje s realistickým zachycením celospolečenských ba státních neduhů za užití prostředku synekdochy. Ty se pak nejčastěji v její tvorbě zpodobňují do modelových postav, zastupujících konkrétní názory, postoje, společenský řád, sociální skupinu či kastu. Postavy zejména ve filmech *Hra o jablko*, *Kalamita*, *Panelstory* i *Faunovo velmi pozdní odpoledne* jsou alegorickými prostředky typickými pro svůj satirický a sociálně kritický charakter. To se v její tvorbě váže především k interpretaci některých postav, coby modelových figur, které definují jen základní rysy jako zaměstnání, velmi konkrétní osobní problematika či exponovaný charakterový projev, který jde ruku v ruce se specifickým režijním vedením herců. Chytilová tak částečně pracuje třeba s prvky

po způsobu *commedia dell'arte* nebo skrze vybranou figuru zosobňuje konkrétní společenský celek (sociální třídu, ideologickou skupinu, zástupce obou pohlaví), nebo niternou lidskou pohnutku, která je často spojena s autorskou proklamovanou vizí aktuálního nastavení morálky. Takové postavy ve filmech Chytilové jsou obecně spíše ploché, bezejmenné a definované jen vnějšími projevy.

Pakliže by se dala normalizační tvorba Chytilové seskupit do škály užívání alegorie jako prostředku kritiky režimu od nejméně provokativních po ty nejprovokativnější, bylo by zřejmé, že režimní kritika se v její tvorbě váže i na hodnoty, stojící v konfliktu s osobní morálkou. Hranice mezi těmito aspekty je zprvu tenká, ale s uvolněním režimu přerůstá i přes jinotajné podání. O částečné apolitičnosti, lze hovořit především v prvním filmu autorky ze sedmdesátých let, ve *Hře o jablko*, kde se postavy hašteří především mezi sebou v menších morálních rozbrojích a doba okolo nich je podána jen s lehkou mírou satirizace. To se pak stupňuje s tvorbou konce sedmdesátých let, kdy se totalitní doba vzniku snímků daleko silněji otiskuje do života postav protagonistů, například ve filmech *Kalamita*, *Panelstory* či *Faunovo velmi pozdní odpoledne*. Tematizace rozdílů a boje s mocenskými uskupeními je pak výsadou tvorby let osmdesátých, kde se v podobenstvích autoritativní postavy projevují jako záporné či parodizované postavy. Za příklady pak lze uvést konkrétní figury jako Táta (*Vlčí bouda*), Královna (*Šašek a královna*) nebo ředitel kulturního střediska (*Kopytem sem, kopytem tam*). Stranou stojí příznak dozvuků pražského jara, biblické podobenství *Ovoce stromů rajských jíme*, kde se hierarchizace společnosti nikterak neprojevuje, nýbrž se zde stejně jako v každém jiném filmu režisérky řeší otázky vztahové dynamiky, smyslu existence, a hlavně volání po poznání pravdy.

Výpovědní hodnota o době a vybrané generační náladě se s vývojem normalizačního období rovnoměrně rozvíjí a postupně svými kritickými aspekty vyplňuje vzniknuvší mezery v cenzorském sítu. Neproklamované hodnoty a kritické postoje vůči nastavení společnosti se tak logicky mohly v závěru osmdesátých letech více opírat do establishmentu, než tomu bylo třeba o patnáct let dříve. Je tak nasnadě připomenout teorii Jaromíra Blažejovského, ve které člení dobu normalizace do časových celků, právě dle soudobých nálad

a prosazovaných tendencí státu a dle množství aktivních režimu nepoplatných tvůrců. Druhá polovina osmdesátých let se nese ve znamení přestavby, jenž je způsobena především nastolením Gorbačovovy perestrojky a vyznačuje se hlavně uvolněním myšlenkových limitací, postupnou objektivizací filmové kritiky a popuštěním autorských tendencí, čehož Chytilová jako aktivní scénáristka a režisérka ihned využívá. Alegorizace se tak vzhledem k probíraným tématům stává již běžným vyprávěcím prostředkem a samotné alegoreze se nově dají vztahovat na filmová díla jako dějové celky, a ne již pouze k vytyčeným scénám z oněch filmů. Nejtypičtějšími příklady takových sociálně kriticky a politicky alegorických filmů je trojice jejich posledních normalizačních děl *Vlčí bouda*, *Šašek a královna* a *Kopytem sem, kopytem tam*. Jako kritickou synekdochu lze však obdobně vnímat v případě snímku *Panelstory* třeba i samo nedostavené a odbyté sídliště, které je jen modelovým příkladem jednoho z mnoha plánování městské výstavby sedmdesátých let.

Ideologicko-politické alegorie se tak zjevně projevují ve tvorbě Věry Chytilové na plné škále referenčních, explicitních a symptomatických významů, kdy kritické soudy o vládnoucí komunistické straně, o politické situaci v Československu a státních pochybeních jsou ukryté v alegorii, ale s postupným uvolňováním cenzorských orgánů znatelněji vyvěrají na povrch nebo se dotýkají stále závažnějších témat a otázek. S vývojem nastolené diktatury procházejí vývojem a svým stupňujícím se naléhavým tónem stále nabírají na intenzitě či zřejmé ironičnosti. Když si filmy vyložíme v jejich chronologické posloupnosti za sebou od konce šedesátých let do konce let osmdesátých, rozpoznáme tak vývojové schéma, které reprezentuje, jak filmy Věry Chytilové vykazují v politicko-společenském vyjádření stále větší důraz. Počáteční filmová zpodobnění podvodů a lži v lidském soužití přechází na autenticky zachycený dobový šlendrián plný mezilidské apatie. Od primárně vztahové tematiky s milostnými trojúhelníky v *Ovoce stromů rajských jíme* nebo *Hra o jablko* se tak dostáváme k *Panelstory* a *Kalamitě*. Postupně zachycovaným panujícím chaosem v těchto snímcích víc a víc prostupuje komediální vyznění a režisérčina tendence reprezentovat paradoxní a hořkosladké situace stále více tíhne až k posměchu a politické provokaci

skrze ironické vyznění, které je patrné více v *Kalamitě* a převážně pak ve *Faunově velmi pozdním odpoledni*. Od humoru pak režisérka jen částečně upouští a mocenské rozdíly a společenskou hierarchizaci spolu s autoritářstvím ustanovuje jako jedno z hlavních témat jejích pozdějších normalizačních filmů. Výše rozebírané alegorické podobenství ve *Vlčí boudě* a v *Šaškovi a královně* je jasně implikovanou tematizací krutosti vládnoucí garnitury za užití ještě nezbytných synekdoch. Zkorumpovanou moc a autoritářství v závěru normalizace pak střídá skoro neskryvaná politická provokace zesměšněním propagandy a parodizace jakékoli postavy mající mít díky vyššímu společenského postavení autoritu. Toto prosvítá už filmem *Šašek a královna*, ale v ryzí podobě je to ukázáno ve více osobitých scénách až ve filmu *Kopytem sem, kopytem tam*. Motiv společenské kritiky je ve tvorbě režisérky přítomný, nicméně je obratně navázaný na obecné variace a interpretace v nastavení společenské morálky a do zřejmých provokací, jak již bylo zmíněno přerůstá až s koncem 80. let. Každé úplatkářství, rodinkářství, podvody, lživé vyrozumění, obecná apatie a ústupky těmto prohřeškům jsou interpretovatelné coby výsada běžné pokřivenosti jedinců lidské populace, což tak činí filmy Věry Chytilové z hlediska alegoreze či jiné formy interpretace jako hodnotově univerzální, neproklamující žádnou specifickou ideologii, pouze čistě a nezbytně moralizujícím autorským vyprávěním o lidské nátuře. Významy, které lze chápat jako upozornění na pochybení v nastaveném státním systému jsou přece jen v konečném důsledku výsledkem lidského nezájmu, chamtivosti a pohodlnosti, proti kterým autorka niterně brojí. Její prosazovaná a často cenzory potlačovaná touha po zachycení závažných konfliktů v jejích příbězích coby narativního tělesa je tak zhmotněna autorským a tolik rozpoznatelným aspektem, kdy synekdochové postavy jsou často afektované, silně expresivní a tendenčně zástupné pro ukryté zobecňující významy, hodnoty a nastalé paradoxní situace z běžného života v komunistickém Československu. Příklady takových modelů a scén lze najít ve většině autorčiných filmů ze sedmdesátých i osmdesátých let a příklady takových vedlejších postav se pak objevují nejvíce u snímků *Kalamita*, *Panelstory*, *Kopytem sem, kopytem tam*, ale také už ve filmu *Hra o jablko*. V případě zástupných nositelů jinotaje u hlavních postav je tak nutno znovu zmínit *Kalamitu*, *Faunovo velmi pozdního odpoledne*, *Vlčí boudu* i *Kopytem sem, kopytem tam*, kde jsou protagonisté součástí generační

výpovědi o jejich nesouladu s dobou, ve které žijí. Jako synekdocha mocenského boje a sváru (nejen) mezi ženami a muži, která rovněž tvorbou režisérky prostupuje je nejtypičtějším příkladem uvést filmy *Ovoce stromů rajských jíme*, *Hra o jablko* a *Šašek a královna*. Perspektiva žen a mužů je v její tvorbě podávána přitom rovnoměrně, aniž by přímo stranila jedné či druhé části společenského celku.

Morálně apelativní aspekty se v tvorbě režisérky tematizují skrze vyvstanuvší situace, při kterých se jedna nebo více postav ve svém chování proviňuje formou sobeckosti, zákeřnosti či nezájmu. Běžný divák může amorálnost postav vnímat jako přehlídku hanlivě prezentovaných a nesympatických figur, se kterými je nsnadné se identifikovat a vytvořit si k nim vztah, nicméně to je autorčiným cílem. Chytilová ve své tvorbě neuhlazuje vnitřní společenské rozpory, ale naopak vyhledává třecí plochy a umocňuje konflikty. Její tvorba zejména ze 70. a 80. let tak v sobě nese jasnou akcentaci na pojetí osobní morálky ve světě, který je vlivem hierarchizovaného autoritářství morálně pokroucený. Postavy hlavní i vedlejší v jejích filmech často lžou, předstírají, podvádějí a sobecky sledují své osobní cíle, a to i na úkor jiných. Tyto negativní koncepce lidské nátury ve svém díle často podává v kombinaci s humorem, když pracuje s notnou porcí nadsázky, ironie či umocněné absurdity. Postavy tak mohou diváka provokovat, aby je někdy skoro až nenáviděl, ale taky má dost prostoru se jim s určitou distancí vysmívat. Univerzální přístupem ke čtení jinotaje je tak alegoreze textu jako podobenství na chybné lidstvo jako takové.

Její potřeba ve tvorbě moralizovat je zprvu vystavěna na provokaci a nestaví jen na myšlenkově plochem, postupném vykreslení problematiky, po kterém brzy následuje jasné rozřešení a nastalé ponaučení postav. Svět, ve kterém postavy žijí, často zůstává v jádru nezměněný, avšak některé, zpravidla hlavní postavy si projdou vlastním duševním vývojem, uvědoměním a morálním procitnutím, často v reakci na krizový vývoj situací v blížících se závěrech filmů. Filmové médium pro Chytilovou tak v období normalizace ve skutečnosti už nebyl jen uměleckým prostředkem hodným experimentace v oblasti vyprávění či stylu, nýbrž se stal nejlepším možným zařízením pro nastavení zrcadla společnosti. Cílem bylo započít debatu o stavu člověku a potažmo celého obyvatelstva, jelikož morálka je evidentně pro Chytilovou hlavním, neopomenutelným a specificky lidským aspektem

existence. Považuje tak za věčný úděl společnosti jako celku na negativní příklady poukazovat a pokud možno poučit se z nich. Chování jednotlivce, ať už jde o postavu hlavní či vedlejší je interpretovatelné jako alegorie, nejčastěji v podobě synekdochy, na morální stav celkové populace. Chytilová tak skrze typickou charakterovou pokřivenost některých svých postav, které mezi sebou neustále vstupují do konfliktu, implikovaně diváka nabádá, aby se ze situace poučil a zachoval si rovný hřbet, ocitl-li by se v podobné situaci sám. Morální apel prostupuje jejím dílem napříč, a to i po skončení normalizačního období. Úzce se přitom váže na jedno ze zásadních témat jejích filmů, a sice na čas. Lidská morálita se s neúprosným tokem času vyvíjí a je s ním konfrontována, přičemž autorka podtrhuje motiv malosti lidské existence a volá po vzájemné pospolitosti a ochotě komunikovat a to dříve, než se náš čas vyčerpá. Tvorbou Chytilové vždy prostupují moralizujícího stanoviska. Moralizující apely pramení z jejího již zmíněného přesvědčení o nutnosti útočit na špatné stránky lidské mentality. Jejich opakovaně nesmlouvavou tematizací a upozorňováním na ně autorka prezentuje niternou potřebu neopouštět víru v lepší hodnoty. Tato kombinace alegorických motivů a témat spojených i s filozofickou rovinou se poprvé více etabluje v její tvorbě sedmdesátých let, ale postupně se vyvíjí v typický rys její tvorby, kterému se jiní novovlnní autoři měrou užití ani nepřibližují.

Alegorizace je v normalizační tvorbě autorky aplikována v několika podobách, což je dle neoformalismu členitelné podle nastavené klasifikace denotativních a konotativních významů. V počátku normalizace se projevuje režisérčina alegorizace užíváním podobenství k intertextuálním odkazům, čímž se dílo obohacuje o denotativní referenční významy. Posun k realistickým prostředím v její tvorbě z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let je pak zakládán na prokládání denotativních významů s konotativními, protože se její působení směřuje k vykreslení modelových ukázek situací, založených na reprezentaci charakterové a myšlenkové plurality v konfliktu s nastavenou a proklamovanou ideou socialistické společnosti. Vznikající kontrast mezi individualistickou charakterovou studií postav a satirizovaným vnějším světem na modelech reprezentované společnosti je pak narativně nosným faktorem pro její díla ranných osmdesátých let. S polevující cenzurou se pak alegorizace jasněji vyjadřují k symptomatickým významům, které jsou charakteristické pro

modelové postavy zastupující celé skupiny. Tyto symptomatické významy jsou pak nejčastěji úzce spojeny s tématem hierarchizace společnosti a nesouladu v třídně tolik rozdílných sociálních skupinách, které zároveň následují zcela jiné cíle, často ovlivněné proklamovanou ideologií. Pro diváka jakožto recipienta alegorie je tak postupně čím dál tím víc zřejmé, že pro autorku univerzální podobenství o lidských nešvarech přerůstá z prvně transtextuálních odkazů, přes morální introspekci a satirizovanou studii populační apatie, až po postupně odhalovanou kousavou kritiku komunistické strany, která si není ochotna přiznat, že její proklamace kontrastují s dopadem věcí na všední realitu. To souvisí rovněž se zjištěním, že Chytilová do normalizace vstupuje s užíváním smíšených, explikativních alegorizací, ale jakmile je nucena filmy natáčet a předtím je obhajovat u cenzorských komisí už po srpnu 1968, tehdy je její tvorba stavěna na více implikativních alegoriích, které musí divák odhalovat pod povrchem observovaných příběhů. Až s nástupem osmdesátých let lze ve tvorbě režisérky hovořit o návratu k explikativním významům, když se alegorie přestává toliko skrývat a dává více indicií ke čtení v podtextu. Nejčastějšími indiciemi pro uchopení takové alegoreze je užití zástupných situací, kde zpravidla figurují v nějaké konkrétní podobě modelové postavy, ať už kladné či záporné, často však nadsazené, někdy komické. Ty jsou pak symptomatickými nositeli širších idejí a jejich propojení na děj, ať už kritické či smířlivé je pak klíčem k vyrozumění alegorického významu.

Výchozí hypotéza této práce stavěla na předpokladu, že alegorie spojené s ideologickým uvažováním a kritikou režimu ve filmové tvorbě režisérky Chytilové vyvěrají z chování postav, často v souvislosti mezilidských vztahů v prostředí, kde je daný poměr moci nerovnoměrný a postavy jsou jedna druhé nadřizené a podřizené. Mocenská dynamika je tak z hlediska výkladu alegorie stejně poplatná pro mikrosvěty partnerských a přátelských vztahů jako v chápání těchto poměrů coby synekdoch pro větší společenské a ideologicky ovlivněné populační celky. Tvorba autorky je v určitých ohledech tematicky jednotná i pomíneme-li časové mantinely komunistické diktatury. Jak bylo již v úvodu zmíněno její ranná i porevoluční filmová tvorba alegoricky oscilovala mezi jednoduchou moralitou, biblickými podobenstvími, freudovskou psychoanalýzou a existencialismem, a to se v normalizační tvorbě příznačně

variuje a mísí. Od sedmdesátých let pak už absentuje biblické podobenství. Užívané alegorie pak prostupují silně do verbální složky, kde se postavy odkazují na stereotypizované a ustálené amorálně výmluvné nešvary. Slovo se tak jakožto nositel myšlenky v autorčině normalizační filmografii ve vztahu k alegorii vyznačuje ironizujícími aspekty. Toho se dociluje aplikací ospravedlňujících frází a dvojznačným vyzněním některých v analýzách citovaných soudů a hlášek. Slovo je tak podáno prostřednictvím dalšího alegorického činitele, a sice postav. Ty však nejsou nikdy zcela realistické, ale spíše se vyznačují určitou mírou zkratkovitosti, modelovosti a někdy i parodičnosti. Expresivní a afektované herectví v režijním vedení Chytilové a v kombinaci s vyhraněnými, často absurdními a paradoxními situacemi má za cíl být chápáno jako zástupný model a jako synekdocha jiného, skrytého významu. Alegorie se tak prostřednictvím postav, jejich průpovědek a vyvstalých dramatických a nadsázkou nasáklých situací odkazují k celospolečenské morální sešlosti, na kterou je politická situace v Československu napojena. Ideologický aspekt ve tvorbě režisérky však v základu vychází z tematizace a interpretace existencialistických krizí identity převážně hlavních postav s vlastními niternými často morálními dilematy. Ty se nejčastěji univerzálně týkají podléhání pudovosti dle prismatu psychoanalýzy, ale také roviny širěji filozofické. Samotnými nositeli ideologie jsou ve filmech primárně zástupné postavy, které se k fungování lidské společnosti vyjadřují, nebo v sobě pouze implicitně nesou jakousi konkrétní významovou hodnotu. Jejich chování a mluva pak souvisí s pojetím morálky v souvztažnosti na hierarchizaci společnosti.

Analýzy potvrzují hypotézu, že téma společenské hierarchizace ve zkoumaném období v sobě nese sociálně a politicky kritické aspekty. Vztahová dynamika mezi mužskými a ženskými postavami je zprvu vystavěna také na mocenské hře, kde jedni vědí více než ti druzí a případně se navzájem snaží jeden druhého přesvědčit o opaku. Výsměch lhaní, podvodům a manipulaci na poli mikrosvětů postav, ale přerůstá do širěji interpretovatelnějších konotací. Jak nasvědčují analýzy, počáteční hry a rozbroje mezi pohlavími během polevující totality více a více cílí k parodizaci či dehumanizaci jakýchkoli autoritativních figur. Tento typický rys ve

fungování společnosti Chytilová často převrací naruby, čímž otevírá témata, kde sehrává zásadní roli motiv znehodnocení autoritativních figur a potažmo celých mocenských uskupení. Tato obecná subversivní tendence se pak doplňuje s výslednou reprezentací doby v jejích filmech, která stojí často v kontrastu s tím, jak byla doba prezentována a vykládána ze strany vládnoucí strany. Alegoričnost tak často vyplývá z rozporu deklarovaného s referenční prezentovanou rovinou, kdy Chytilová ve svých filmech nesmlouvavě poukazuje i na nelibé aspekty spojené s existencí v normalizovaném Československu. Základní rozpor, do kterého se filmy Věry Chytilové s vládnoucí agendou dostávají, pramení právě v rozdílnosti toho, co bylo v zemi plošně prezentováno jako vyvedené a funkční s tím, jaký obraz společenských poměrů Chytilová vytvářela. Alegorie ve tvorbě Věry Chytilové však není vždy zakládána pouze na ideologii, ba naopak zabírá daleko širší škálu inspirací, významů a rozměrů. Od vztahů se tak přesouváme k pojetí morálky a od ní až k hodnotícím vyjádřením nad funkčností společenských celků. Interní mezilidské sváry tak přerůstají přes pocity smutného smíření se statutem quo až po svolání po svržení s nadsázkou reprezentovaných autorit.

Míra užití jinotaje se zprvu vztahuje na film jako celé dílo, ale pak se s režimním utvrzením produkčních podmínek alegorie projevují jen v dílčích, dějově podpůrných scénách. Až doba politického uvolnění ke konci osmdesátých let alegorii opět naváže na celé vedlejší a postupně i hlavní dějové linie příběhů. Alegorie se vztahuje v počátku ke konkrétním náboženským podobnostem a ve většině zkoumaných případů také na niternou a později implicitně i na celopopulační moralitu, kterou cloumá freudovské podlehnutí sexuální pudovosti dle učení psychoanalýzy, a ta je zase v konfliktu s filozofií existencialismu a pozice člověka ve zhýralé společnosti. Právě univerzálnost a široké spektrum možností, jak díla Chytilové chápat jí pomohly filmy vůbec protlačit k produkci a kino distribuci. Normalizační období autorku donutilo změnit směr jejího cílení z doby šedesátých let, avšak její nepotlačitelná potřeba se skrze filmové médium vyjádřit k neduhům lidí a doby, ve které tito lidé žijí, ji obdobně donutila a naučila vyprávět příběhy o univerzálně srozumitelných hodnotách na osobitých postavách. Diegetické světy, ve kterých žijí postavy jejích filmů z doby normalizace jsou místy hyperbolizované a evokují obecnou absenci platného společenského řádu, kdy

současně jakákoli nadřazenost ve společenském žebříčku je pouze prostředkem pro reprezentaci rekurentního motivu mocenské hry. Jakmile taková hra ve tvorbě Chytilové sublimuje do jiných podob, postupně se výrazněji projevuje diegetický, všudypřítomně evokovaný, panující chaos, z němž pak klíčí režisérčina subversivní metoda prokládání významů.

6. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

6.1 LITERATURA

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Normalizační film*. Cinepur. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002, XI., č. 21. ISSN 1213-516X.

BUCHAR, Robert. *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. McFarland, 2003.

CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Nakladatelství NAMU, 2003.

COUFALOVÁ, Michaela. *BDP: Symbolika ve filmech Věry Chytilové*. Masarykova univerzita, FF, Ústav hudební vědy, Brno 2011.

ČULÍK, Jan. *O Věře Chytilové a jejích filmech. Britské listy. 2014.*

ČULÍK, Jan : *In Search of Authenticity: Věra Chytilová's Films from Two Eras, Studies in Eastern European Cinema*, 2018.

ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Argo 1998.

FLETCHER, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press, 1964.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Levné knihy, 2008. ISBN: 978-80-7309-580-2.

HAMES, Peter. *Czech and Slovak Cinema*. Edinburgh University Press. 2010.

KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 4: Normalizace*. Casablanca, ÚSTR, Praha 2014.

JAMESON, Fredric. *Allegory and Ideology*. Verso, 2019.

NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*, Host 2006.

PILÁT, Tomáš; CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, 2010.

PTÁČEK, Luboš. *Umění mezi alegorií a ideologií: Proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Casablanca, 2019.

ŠARADÍN, Pavel. *Historické proměny pojmu ideologie*. Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2001.

THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998; překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988),

VELIČKOVÁ, Alena. *BDP: Typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové*, Palackého univerzita, FF, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Olomouc 2011.

VLASÁK, Zbyněk (ed.). *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. V Brně: Moravská zemská knihovna, 2021. ISBN: 978-80-3051-304-0.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. NFA Praha 1993.

6.2 PRAMENY

6.2.1 ANALYZOVANÉ FILMY

Ovoce stromů rajských jíme (Československo, 1969)

Režie: Věra Chytilová. **Scénář:** Ester Krumbachová, Věra Chytilová **Kamera:** Jaroslav Kučera. **Hudba:** Zdeněk Liška. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Ladislav Hausdorf. **Scénografie:** Vladimír Labský. **Kostýmy:** Ester Krumbachová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 31.7.1970. **Hrají:** Jitka Nováková, Karel Novák, Jan Schmid, Eva Gabrielová, Julius Albert, Blanka Hušková, Luděk Sobota, Jaromír Vomáčka, Alice Auspergerová, Josef Somr, Jan Klusák, Tomáš Škrdlant.

Hra o jablko (Československo, 1976)

Režie: Věra Chytilová. **Scénář:** Věra Chytilová, Kristina Vlachová. **Kamera:** František Vlček. **Hudba:** Miroslav Kořínek. **Střih:** Alois Fišárek. **Zvuk:** Adolf Nacházel. **Scénografie:** Vladimír Labský. **Kostýmy:** Irena Greifová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 01.02.1978. **Hrají:** Dagmar Bláhová, Jiří Menzel, Jiří Kodet, Evelyn Steimarová, Nina Popelíková, Bohuš Záhorský, Jiří Lábus, Kateřina Burianová, Jana Synková, Nina Divišková, Petr Nárožný a další.

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (Československo, 1979)

Režie: Věra Chytilová. **Scénář:** Věra Chytilová, Eva Kačírková. **Kamera:** Jaromír Šofr. **Hudba:** Jiří Šust. **Střih:** Jiří Brožek. **Zvuk:** Jiří Hora. **Kostýmy:** Miroslava Šmídová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 11.12.1981. **Hrají:** Lukáš Bech, Antonín Vaňha, Eva Kačírková, Alena Rýcová, Bronislav Poloczek, Dagmar Slivinská, Miroslav Homola, Michal Nesvadba, Ladislav Krečmer, Věra Uzelacová a další.

Kalamita (Československo, 1980)

Režie: Věra Chytilová. **Scénář:** Věra Chytilová, Josef Šilhavý. **Kamera:** Ivan Šlapeta. **Hudba:** Laco Deczi. **Střih:** Jiří Brožek. **Scénografie:** Bohumil Pokorný. **Kostýmy:** Jaroslava Veselá, Helena Anýžová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.1.1982. **Hrají:** Boleslav Polívka, Dagmar Bláhová, Zdeněk Svěrák, Václav Švorc, Antonín Kubálek, Bronislav Poloczek, Štěpán Kučera, Jana Synková, Marie Pavlíková, Jaroslava Kretschmerová, Václav Helšus, Zdeněk Dítě, Jan Schmid, Pavel Zedníček, Laco Deczi a další.

Faunovo velmi pozdní odpoledne (Československo, 1983)

Režie: Věra Chytilová. **Předloha:** Jiří Brdečka. **Scénář:** Věra Chytilová, Ester Krumbachová. **Kamera:** Jan Malíř. **Hudba:** Miroslav Kořínek, Jiří Stivín. **Střih:** Alois Fišárek. **Zvuk:** Zbyněk Mikulík. **Scénografie:** Zbyněk Hloch. **Kostýmy:** Tereza Kučerová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1983. **Hrají:** Leoš Suchařípa, Libuše Pospíšilová, Jiří Hálek, Ivan Vyskočil, František Kovářík, Ivana Chýlková, Alena Ambrová, Ela Šárková, Erna Červená, Stanislava Coufalová, Vlasta Špicnerová, Eva Kačírková, Tereza Kučerová, Dagmar Vlčková, Lucie Polívková, Tereza Brdečková, Milan Gargula, Bronislav Poloczek a další.

Vlčí bouda (Československo, 1986)

Režie: Věra Chytilová. **Scénář:** Věra Chytilová, Daniela Fischerová. **Kamera:** Jaromír Šofr. **Hudba:** Michael Kocáb. **Střih:** Jiří Brožek. **Zvuk:** Roman Hloch. **Scénografie:** Ludvík Široký. **Kostýmy:** Šárka Hejnová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.6.1987. **Hrají:** Miroslav Macháček, Nina Divíšková, Jiří Krampol, Jan Kačer, Jan Bidlas, František Staněk, Tomáš Palatý, Roman Fišer, Jitka Zelenková.

Šašek a královna (Československo, 1987)

Režie: Věra Chytilová. **Scénář:** Boleslav Polívka, Věra Chytilová. **Kamera:** Jan Malíř. **Hudba:** Jiří Bulis. **Střih:** Jiří Brožek, Jiří Šebelka. **Zvuk:** Karel M. Martínek. **Kostýmy:** Simona Rybáková, Tereza Kučerová, Alena Zoubková. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.4.1988. **Hrají:** Boleslav Polívka, Chantal Poullain, Jiří Kodet, Vlastimil Brodský, Jiří Pecha (vystřížen), Vladimír Leraus, Marie Rosůlková, Gustav Nezval, Jiřina Steimarová, Raoul Schránil, Nelly Gaierová, Nina Bártů, Marta Richterová, Lenka Vychodilová, Věra Víchová, Lumír Tuček, Jiří Pfeifer-Fretti

Kopytem sem, kopytem tam (Československo, 1988)

Režie: Věra Chytilová. **Scénář:** Věra Chytilová, Pavel Škapík. **Kamera:** Jaroslav Brabec. **Hudba:** Jiří Chlumecký, Jiří Veselý. **Střih:** Ivana Kačírková. **Zvuk:** Miroslav Hůrka. **Scénografie:** Zbyněk Hloch. **Kostýmy:** Daniela Flejšarová, Petr Kolínský. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.3.1988. **Hrají:** Tomáš Hanák, Milan Šteindler, David Vávra, Ivana Kuntová, Tereza Kučerová, Renata Beccerová, Bára Dlouhá, Chantal Poullain, Josef Kobr, Jiří Bartoška, Zdeněk Mucha, Pavel Vangeli, Jana Marková, Daniela Píchová, Dagmar Pušová, Magda Dolejšová, Dáša Neblechová.

6.2.2 CITOVANÉ FILMY, SERIÁLY A TV POŘADY

Balada pro banditu [film]. režie Vladimír Sís. ČSSR: Československý státní film, 1978.

Císařův pekař [film]. režie Martin Frič. ČSSR: Československý státní film, 1951.

Čas je neúprosný [film]. režie Věra Chytilová. ČSSR: Československý státní film, 1978.

Dědictví aneb Kurvahošigutntág [film]. režie Věra Chytilová. ČSR, 1994.

Hudba z Marsu [film]. režie Ján Kadár, Elmar Klos. ČSSR: Československý státní film, 1955.

Chytilová Versus Forman [film]. režie Věra Chytilová. ČSSR: Československý státní film, 1981.

Inženýrská odysea [seriál]. režie Evžen Sokolovský. ČSSR: ČST, 1979.

Kamarádi [film]. režie Věra Chytilová. ČSSR: Československý státní film, 1971.

Kouř [film]. režie Tomáš Vorel st.. ČSR, 1990.

Mi Pražané mi rozumějí [film]. režie Věra Chytilová, ČSSR, 1991.

Nedělení chvilka poezie [pořad]. režie Pavel Háša, Kuba Jureček, Jan Matějovský, Miroslava Valová, Jiří Bělka. ČSSR: ČST, 1968.

Pavučina [film]. režie Zdenek Zaoral. ČSR: Nezávislý, 1986.

Perličky na dne [film]. režie Věra Chytilová. ČSSR: Československý státní film, 1965.

Poklad hraběte Chamaré [film]. režie Zdeněk Troška. ČSSR, 1984.

Praha – neklidné srdce Evropy [film]. režie Věra Chytilová. ČSSR: Československý státní film, 1984.

Sedmá pečeť [film]. režie Ingmar Bergman. Švédsko: AB Svensk Filmindustri, 1957.

Sedmikrásky [film]. režie Věra Chytilová. ČSSR: Československý státní film, 1963.

Severní přístav [film]. režie Miloš Makovec. ČSSR: Československý státní film, 1954.

Synekdocha, New York [film]. režie Charlie Kaufman. USA: Sony Pictures Classics, 2008.

TGM Osvoboditel [film]. režie Věra Chytilová. ČSSR, 1990.

Vitáme vás, pane Marchalle [film]. režie Luis García Berlanga. Španělsko: Warner Bros/Seven Arts, 1953.

Výjimečná situace, [film]. režie Jaromír Borek. ČSSR: Československý státní film, 1985.

Žena za pultem [seriál]. režie Jaroslav Dudek. ČSSR: Československý státní film, 1977

6.3 BIBLIOGRAFICKÉ A FILMOGRAFICKÉ DATABÁZE

Česko-slovenská filmová databáze. < <http://www.csfd.cz/> > .

Internet Movie Database. < <https://www.imdb.com/> > .

Filmová databáze. <<https://www.fdb.cz/>>.

6.4 AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE

Cesta – portrét Věry Chytilové [film]. režie Jasmina Bralić-Blažević. Česká republika, 2004.

Královna filmu – Věra Chytilová [televizní film]. režie Pavel Křemen. Česká republika: CS Film, 2012.

Film o filmu: Dědictví aneb Kurvahošigutntág [film]. režie Juraj Zajíček, Space Films spot. s.r.o.,1992.

NÁZEV:

Svéhlavá mezi řádky: Alegorie v normalizačních filmech Věry Chytilové

AUTOR:

Bc. Michael Bukovanský

KATEDRA:

Katedra filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Doc. Mgr. Luboš Ptáček Ph.D.

ABSTRAKT:

Analýzám se základem v neoformalistickém přístupu jsou podrobeny hrané celovečerní filmy, které Věra Chytilová zrežirovala a prosadila do distribuce mezi lety 1968 a 1989, tedy v období Normalizace. Jedná se o celovečerní snímky *Ovoce stromů rajských jíme*, *Hra o jablko*, *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*, *Kalamita*, *Faunovo velmi pozdní odpoledne*, *Vlčí bouda*, *Šašek a královna* a *Kopytem sem, kopytem tam*. V analýzách jsou popsány a interpretovány užité alegorické prostředky objevující se v jejích filmech. Cílem práce je obecná interpretace získaných poznatků o funkčnosti alegorických postupů v normalizační tvorbě režisérky a shrnutí toho, v jakých filmech a v jaké míře se režisérka Chytilová soustředí na užití jinotaje v narativu. V závěrečné části práce jsou shrnuty pro vytyčené období rekurentní tendence a je přiblížen postupný vývoj typických způsobů, jakými autorka k alegorizaci významů přistupuje. Z konkrétních příkladů v analýzách je zřejmé, že implikované a skryté významy se projevují divákovi skrze různí roviny prostředků.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Chytilová, ideologie, alegorie, normalizace, komunismus

TITLE:

Headstrong between the Lines: Allegory in Vera Chytilova's films from the Normalization era

AUTHOR:

Bc. Michael Bukovansky

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Doc. Mgr. Luboš Ptáček Ph.D.

ABSTRACT:

Analyses based on a neo-formalist approach focus on feature films directed by Věra Chytilová between 1968 and 1989 during the period of Normalization. This includes her feature films *We Eat the Fruit of the Trees of Paradise*, *The Apple Game*, *Panelstory*, *Calamity*, *Faun's Very Late Afternoon*, *Wolf's Hut*, *The Jester and the Queen*, and *Hoof Here, Hoof There*. The analyses describe and interpret the allegorical devices used in her films. The aim of the thesis is to provide a general interpretation of the findings on the functionality of allegorical techniques in the director's normalization work and to summarize in which films and to what extent Chytilová focuses on the use of such devices in the narrative. The final part of the thesis summarises the recurrent tendencies in this period and presents the gradual development of the typical ways in which the author approaches the allegorisation of meanings. From the examples in the analyses it is clear that implied and hidden meanings manifest themselves to the viewer through varying levels of means.

KEYWORDS:

Chytilova, ideology, alegory, normalization, communism

ORIGINÁL DIPLOMOVÉ PRÁCE