

# Realita doby a její obraz ve filmech Věry Chytilové v sedmdesátých letech

Hra o jablko, Panelstory, Kalamita

STANISLAVA PŘÁDNÁ

Sedmdesátá léta znamenala v československé kinematografii dobu temna, kdy po násilném přerušení nebývalého uměleckého vzmachu „zlatých šedesátých“ nastala fáze úpadku, známá jako takzvaná „konsolidace“, po níž následovala „normalizace“. V represivní zástavě Nové vlny byli nepřizpůsobiví tvůrci zbaveni možnosti tvořit (Pavel Juráček, Evald Schorm), mnozí odcházeli do emigrace (Miloš Forman, Ivan Passer, Jan Němec, ze starší generace Vojtěch Jasný, Jiří Weiss, Ján Kadár) nebo byli odstaveni mimo centrum dění (Ladislav Helge). Ti ostatní, „znormálnění“, se v prověrkách oportunisticky připojili k nové ideologické koncepci a bylo jim dovoleno natáčet pod cenzurním dohledem (Jaromil Jireš, Hynek Bočan ad.).

Z exponovaných tvůrců prošli prověřovacím sítím pouze Věra Chytilová s Jiřím Menzlem („jedini jsme prolezli komínem,“ Chytilová) a naplnili werichovské označení typu umělce „ve stavu mírné neoblíby“. Menzel na důkaz loajality natočil neobudovatelský film *Kdo hledá zlaté dno* (1974), aby pak úspěšně unikl do neškodných líbivých humoristických obrázků. Chytilová zprvu neuspěla s navrhovanými projekty, ale odmítla spokojit se pouze s dokumenty. Neúnavně, s neústupnou ctižádostí usilovala o realizaci filmů se současnou tematikou, což byl sice oficiální programní požadavek, ale nikoli ve vyhraněně problematizujícím pojetí, jak mu rozuměla Chytilová.

Postavení této režisérky v uvedeném období bylo v jistém smyslu exkluzivní: nepatřila ke zcela zavrženým, nebyla ovšem ani vítaná, natož oblíbená. Avšak i v tomto nesnadném dvacetiletí si dokázala ve své tvorbě udržet – s výjimkou nedobrovolné pauzy asi pěti let – vzácnou kontinuitu. Představovala zvláště obtížný případ, jenž se nehodil a vzbuzoval alergii u rozhodujících stranických činitelů, kteří si s ní nevěděli rady. Její status bychom mohli připodobnit k pozici chytrého královského šaška, jehož trefné invectivy a potouchlé zesměšňování vladař trpně snášel, aby potvrdil tolerantnost svého majestátu, kte-

rou sice nevyznával, ale slušelo se jí zaštitovat. K chytrosti Chytilové, stejně jako středověkých hradních bavičů, patřila schopnost udržet přesně balanc na hraně a závčas odhadnout kritický bod, za nějž už nelze.

Historickými doklady této její taktiky jsou tři filmy, které vznikly v sedmé dekádě (pomineme-li řadu neschválených scénářů, zejména *Tvář naděje* – pozoruhodný scénaristický esej o Boženě Němcové). *Hra o jablko* (1976) byla režisérce povolena až po odsunu tohoto projektu na „periferii“ – do Krátkého filmu, kde byl film realizován. Uveden byl teprve s dvouletým pozdržením. I premiéra dalšího filmu *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979) byla pozastavena. Diváci mohli tento film vidět až po roce, a to jen v některých městech, nikoli však v Praze. V metropoli se oficiálně objevil až s velkým časovým odstupem v roce 1987. Také *Kalamita* (1980) se promítala v kinech s více jak ročním zpožděním, navíc ve vynuceném sestřihu.

Z neblahého normalizačního dvacetiletí považuji v tvorbě Chytilové za příznačnější, ale i umělecky kvalitnější filmy ze sedmdesátých let. Realizační obtíže a nouzové podmínky jako by v nich „vydrtily“ to nejlepší. Ve filmech z druhé dekády (*Faunovo velmi pozdní odpoledne* – 1983, *Šašek a královna* – 1987, *Vlčí bouda* – 1987 a *Kopytem sem, kopytem tam* – 1988), byl je i navzdory výhradám nutno hodnotit jako vysoce nadprůměrné, shledávám mnohdy převládající sklony k efektnosti či ke z povrchňující komedialitě na úkor závažnosti výpovědi. Proto se soustředím právě na filmy sedmdesátých let, byl film *Kalamita* už nese v roce 1980.

V dialogu s mocí volila Chytilová při vyjednávání typicky ženskou strategii: v přímém osobním kontaktu uplatňovala „metodu“ skandálu, nátlakové hysterie a feministicky bojovné razance. „(...) chtěli, aby se konsolidace a jakákoli příkoří děla potichu. Já jsem pochopila, že když budu křičet, že se jim to nehodí. Tudíž jsem skandalizovala. Já jsem to prostě řekla nahlas do novin nebo jsem zatelefonovala ven, (...) otravovala jsem (...). O každou větu jsem se hádala. (...) Byla jsem už známá tím, že všechno zveřejním, rozmáznu a udělám z toho skandál. Takže mě nechali.“ Takto vypovídala po třiceti letech v dokumentu Roberta Buchara *Sametová kocovina* (2000).

Za svou nebojácnost si Chytilová u kulturních dozorčích vysloužila kromě pověsti o své „neutlučitelnosti“ dokonce i opatrné sympatie, ovšem daleko spíš vyvolávala animozitu: neprojevila patřičnou servilitu, mocenské výhrůžky nebrala na vědomí, prohlédla slabiny mocipánů. Nebála se jich, zato oni se už předem obávali jejích dryáčnických výpadů a umanutě požadovaných nároků. Eventualita ústupu do disentu nebo hrdé mlčení pro ni nepřipadaly v úvahu: znamenaly by kapitulaci v započatém souboji. A krom toho, ona musela být ve-

řejně slyšet, filmy pro ni znamenaly jedinou platformou tvůrčího sebevyjádření. Za tu cenu byla nucena v lecčems ustoupit, nikoli však v zásadních požadavcích.

Doba svými rozpory a překážkami poskytovala moralistce Chytilové zvlášť intenzivní zdroje inspirace, vydražďovala ji k výsměšné zlobě. Z amorálnosti doby paradoxně čerpala sílu k ataku: „Každá doba má jedno hlavní téma, a tím je morálka. S tím se pořád zápasí, ta je všude. Každý čin má svůj morální aspekt. A to se musí pořád podrobovat kritice“ (*Sametová kocovina*). Ona ani nemohla jinak, oproti těm, kteří charakterově selhali nebo se v tvůrčí impotenci pružně ohnuli a dali se do služeb režimu.

Všechny tři její jmenované filmy patří z dnešního pohledu k tomu umělecky nejhodnotnějšímu, co ze sebe přiškrcená kultura „temných sedmdesátých“ mohla vydat. Vyjmeme-li tvorbu Chytilové jako atypický výřez z celku tehdejší zubožené filmové produkce, zaznívá dodnes jako sebevědomý, vyvzdorovaný výkřik, který i v utěsněných podmínkách našel prostor k osobitě revoltě. „V žádném případě jsem se nezpronevěřila, (...) nekolaborovala jsem. Já jsem je podváděla“ – tvrdí dnes Chytilová v Bucharově dokumentu. Jakkoli mohou tato její slova vzbuzovat kontroverzní reakce, neohroženost a silnou vůli v prosazování téměř nemožného jí upřít nelze. Nadto v politicky znevýhodněné pozici. K tomu ovšem dlužno dodat, že její svérázné osobní praktiky mohly být stěží uplatňovány jako precedens u jiných tvůrců.

Předmětem mého zamyšlení nebude analýza těchto filmů z hlediska uměleckých kvalit, nýbrž zkoumání konkrétních společenských vazeb a sociologických konotací k době jejich vzniku. Pokusím se vysledovat rozostřenou hranici mezi dobovou realitou, jak do Chytilové děl pronikala samovolně, a jak se utvářela, respektive byla přetvořena filmově – infiltrována do děje, postav, do stylizačních prostředků a v posledku do jinotajů či podobenství. V této souvislosti mě zajímá svár autentické reality s jejím filmovým tvarem, na němž jsou patrné stopy jak umělecké licence a jejích posunů, tak nevyhnutelného tlaku (auto)cenzury. Navzdory obtížím z toho vyplývajícím se Chytilová nenechala autorsky spoutat. Její výrazný „úhel pohledu“ a osobitý tvůrčí styl jsou rozpoznatelné na první pohled. Na jedné straně můžeme její filmy chápat jako výlučný tvůrčí záměr kritického vhledu do reinstalovaného totalitního režimu, anebo viděno z historického aspektu, lze v nich o dané době číst jako v nezáměrně „parado-kumentárním“ dokladu eo ipso.

Jaké je tedy rozpětí „Dichtung und Wahrheit“ ve filmech Chytilové z té doby? Zásadně nepolitizovala, vyhýbala se přímému střetu se systémem, který ukazovala zespondu, „při zemi“, vnikala do útrob jeho upachtěné každodennos-

ti. Odhrnovala, co oficiálně nemělo být viděno: vše amorální, nečestné, pokřivené. Předpokládejme, že mnohé muselo zůstat zamlčeno, anebo bylo cenzurními škrty z velkých témat rozměněno na drobné, do vedlejších motivů či náznaků. Co však nemohli cenzori upravit nebo dát vystříhnout, byl neodmyslitelný reál jako pozadí, které se prodralo do popředí a stalo se samo velkým tématem. A tak objektivní skutečnost, v níž se filmy odehrávaly, průkazně vypovídala už předtím, než se jí zmocnila režisérka. Prostředí – v jeho neladu, nekulturnosti a rozpadu – z filmů doslova vyhřezává, ať jde o veřejné instituce (nemocnici, nádraží, sídliště nebo o hospodu), či o soukromí v bytových buňkách paneláků. Zgrotesknělá optika žánru samozřejmě dovoľovala nadsázku, ta se však mnohdy přibližovala skutečnosti natolik, že s ní někdy až splývala.

Zcela ojedinělou ukázkou pregnantního nákresu životního prostředí, postihujícího charakter doby jako totálního chaosu, je prolog filmu *Panelstory*. Jakkoli tuto rozhořčenou obrazovou zprávu umocňuje stylizace kamery a promyšleně strukturovaná inscenovanost situací, otřesná fakticita v ní obsažená je s dostatek silným kalibrem. Přitom se tu nic zvláštního neděje, sídlištní lidé jdou ráno do práce, v nehostinné „kopanině“ se brodí bahnitými výkopy, zakopávají na staveništi, stojí fronty u autobusových zastávek, vedou děti do školky atd. V nervním provozu však pořád něco zadržává, v odlidštěné, a zároveň nadměrně zalidněné aglomeraci se všude naráží na nějaké bariéry, v hmotném i obrazném smyslu.

Při dezorientovaném blouzení nepřehledným plenérem připomínajícím rumisko objevuje kamera Jaromíra Šofra i jeho nezaměnitelnou „škaredou estetiku“. Obdobně jako bezprizorný malý kluk nalézá při potulkách sídlištěm v kontejnerech mezi odpadky své „poklady“. Kamera jako by byla štvána z místa na místo, v montážně tříštěných – zeškumovaných či useknutých – záběrech bezradně švenkuje z místa na místo, v prudkých nájezdech naráží na jednotejnost panelových fasád s tisíci okny, v nichž zachytává banální útržky ze života obyvatel, vměstnaných do těsných bytů jak do zvířecích kotců. Z většiny postav, s nimiž se ve víceméně překérních situacích setkáváme, vychází zloba, vztek, hysterie nebo už jen otupělá rezignace, jako je tomu u osamělé staré důchodkyně dožívající v bytě, z něhož už vůbec nevychází. Téměř většina postav v *Panelstory* jsou deformovaní jedinci jako výplody zkaženého systému, jimž Chytilová udělila směšné, karikované rysy.

Pozoruhodná úvodní sekvence filmu, jako by se otrásající v základech při živelné katastrofě, nenechá nikoho lhostejným: řítí se v hekticky bezhlavém tempu, nakupením všemožných negativ a neurotických projevů vzbuzuje až fyzickou nevolnost. Artikuluje esenciální vyšínutost doby, ba co víc: je imanentním

vyjádřením syndromu její choroby, jenž se vrývá jako němá obžaloba dehumanizovaného socialistického budovatelství. Chytilové bylo vytýkáno, že ve svém filmu nebyla objektivní a soustředila se výhradně jen na špatnosti, navíc v rozestavěném, tedy ještě nedokončeném sídlišti. Kritikové si nechtěli uvědomit, že režisérčina rozhněvanost byla svou podstatou nanejvýš sociálně angažovaná – ovšem bez pejorativního příděchu tohoto zprofanovaného slova. Ji nezajímalo to málo dobra kdesi na okraji, neboť byla cele zaujata právě onou nehotovostí celého zřízení, jeho nedomyšleností a trestuhodnou bezkonceptností. V hněvu se upřela na principiální poruchu všeho a ve všem – v reálném i obrazném významu.

V ne-řádu, jemuž chybí jakákoli perspektiva do budoucna, není ani žádná naděje. A dává-li ji nakonec režisérka ve filmu někomu, tak pouze mladistvé dvojici, která se vymkla všem záporným silám a vlivům a uhájila si právo nezávislého rozhodnutí – v tomto případě narození jejich dítěte. Poslední záběry filmu s mladými milenci však i kompozičně napovídají o iluzornosti jejich víry, s níž se chtějí vymknout. V tomto smyslu pak už nezáleží, zda žhnoucí kotouč nad železobetonovými kolosy paneláků ve finální scénérii je symbolem vycházejícího či zapadajícího slunce. Naděje té mladé dvojice na prahu dospělosti je totiž už zárodečně nakažená sídlištními „zplodinami“, je bez záruky.

Jen jako vzácné výjimky se v Chytilové filmech objevují postavy coby nositelé pozitivních hodnot, jichž je všehovšudy hrstka. V prvé řadě venkovský děda (neherec Antonín Vaňha) v *Panelstory*, zmateně bloudící sídlištním labyrintem, v údivu nad tímto novodobým Babylonem, ve kterém se marně snaží uplatňovat pravidla starosvětského řádu. Dále mladá porodní sestra Anna (Dagmar Bláhová) ve *Hře o jablko*, která odmítá přijmout život jako nezávaznou hru a emancipuje se i za cenu svobodného mateřství. A do třetice – zběhlý vysokoškolský student Jan Dostál (Boleslav Polívka) v *Kalamitě*, který znechucen studiem dává přednost životní praxi, ale odmítá se podřizovat i jejím zaběhaným – amorálním – stereotypům. Tito hrdinové nepatří k zářným příkladům šlechetných či vzorových jedinců. Také oni, stejně jako všichni ostatní kolem nich, jsou zesměšňováni, uvízli v problémech a doplácí jak na svoji zásadovost, tak i na slabosti a nedůslednost. Ale oproti rezignovaným stádním pasivistům nebo aktivistům, kteří se v tom naučili chodit, byl těmto nenápadným outsiderům propůjčen chytilovský vzor: jsou tlumočníky její zásadové morálky, odhodlaně jdou rovnou k jádru věci a nevzdávají se, i když tvrdě narazí. Chytilová, oč méně emotivní a soucitná, o to razantněji vyhrocovala konflikty, do nichž se v jejích filmech dostávali jak ti zarovnaní do průměru, tak ti vyčnívající. Všechny bez rozdílu je nechala, ať se ve svých malérech dostatečně „vymáchají“.

Základním komunikačním prostředkem, jímž Chytilová vyjadřovala svůj autor-  
ský protest, byla provokace, šok. S touto zbraní útočila na občanskou lhostejnost  
a egoismus jednotlivců, chtěla šokovat, aby lámala uměle udržovaná tabu. Ve *Hře  
o jablko* naturalisticky obnažila chod porodnice, kde sled autenticky zachycených  
porodů připomíná zkolektivizovanou „výrobnu“ na děti: z porodů se dokonale vy-  
tratilo nejen tajemství zrodu lidské bytosti, ale jakákoli intimita této velké udá-  
losti, nemluvě o účtě k matce jako dávkyni života. V komediálně ztřeštěném chva-  
tu je socialistický „občánek“ registrován hned po prvním nadechnutí nikoli jako  
jedinečná lidská individualita, nýbrž mechanicky evidován jako další článek bez-  
tvárné lidské masy. Novorozeňata v detailních záběrech vycházejí rovnou z lůna,  
sají z mateřských prsů, nahota ženského těla se tu ukazuje jako přirozenost, kte-  
rou netřeba pokrytecky „umravňovat“. Neméně liberálně pohlíží Chytilová na sex  
a jeho pokleslou „konzumaci“, pobaveně, bez zapírání jisté voyeurské zvědavosti,  
prosta jakékoli vulgarity či uměle romantických přízdob. Touto detabuizací, již fil-  
my zároveň nabyly i na divácké atraktivitě, Chytilová nepřímou zaútočila na rigi-  
ditu a lživou prudérii hlásané morálky za socialismu.

Kolorit doby zahrnoval v Chytilové filmech četné odkazy na mravní indo-  
lenci v mezilidských vztazích, na lajdáctví a pracovní šlendrián, jakož i na bez-  
ostyšnou lenost, která šla spolehlivě ruku v ruce s korupcí. Drobné vsuvky, roz-  
troušené v ději jako aktuální narážky, už téměř upadly v zapomnění a působí  
zpětně jako ne zrovna příjemné, i když humorně neodolatelné „suvénýry“ mi-  
nulosti. Pod knutou komunismu a jeho nevkusné veřejné propagace si národ od-  
reagoval svoji pasivitu „podzemním odbojem“ v anekdotách. V *Panelstory*  
jedna taková posloužila ke slovnímu gagu s cigaretami, tzv. „tvrdými spartami“  
– úzkoprofilovým, tudíž „podpultovým“ artiklem. Na jejich krabičce se v roce  
1978 skvěla – jako bizarní reklamní emblém – výroční rudá třicítka na počest  
„vítězného Února“. „Ale je jich jen dvacet,“ žertovně si přisadí trafikantka, vzá-  
pětí přísně napomenuta kupujícím, jímž se ukáže být příslušník VB. Jiný obli-  
gátní slogan, v praxi zevšednělý i navzdory své nesmyslnosti, zazněl v úvodní  
scéně *Kalamity*, v jídelním voze: číšník uzemňuje pasažéra prahnoucího po pi-  
vu notoricky opakovaným oznámením „Pivo podáváme jen k jídlu“. Jelikož  
však v žalostné nabídce menu ani jídlo není k máni, vyvolá tento nehorázný  
„servis“ absurdně bezvýhodnou komediální zápletku, již chytře rozuzlí až ne-  
známá dívka svou důvtipnou objednávkou piva.

Chytilová aktuálně reagovala na vše, čím lidé tehdy žili, aby je vyburcovala  
z pasivity a apatie. Komunikovala s diváky bezprostředně živou řečí, ve filmových  
dialozích zněly důvěrně známé obraty a osvojená lidová rčení. Zevšednělý jazyk  
se najednou proměnil v konspirační kód, který byl v kinech pobaveně dešifrován.

Příznačně rezonovaly obehnané dobové fráze jako třeba obligátní věta „Nejsou lidi“, použitá jako komisní odpověď na stížnost poškozené pasažérky („ženy s flekem“) v *Kalamitě*. Její rozhořčená reakce na tuto výmluvu jako by vycházela z úst samotné režisérky: „Jak to, že nejsou lidi? A kde ty lidi všichni jsou?“

Nezbytným dobovým úkazem, objevujícím se ve filmech jako frekventovaný leitmotiv, byly fronty v obchodech, jimž předcházely úprky shánčlivých žen za nákupy z pracovišť, jakmile přišlo zboží. Fronty – na cokoli – se staly jakýmsi nedobrovolným, až nepřičetně provozovaným „sportem“. Z filmu *Kalamita* zvláště utkvěl výtečně zinscenovaný komediální skeč v masně jako jedinečná ukázka kontaminace reality a její parodie: kraluje v ní výřečný řezník (Bronislav Poloczek), mistr podvodu a úlisné přetvářky, který zkušeně manipuluje poddajnou frontou zákazníků. Bodře s nimi vtípkuje a zároveň, aniž si toho stihnou povšimnout, je zručně okrádá. Tato figura jako prototyp reprezentovala nově zformovanou sociální třídu politicky indiferentních zbohatlých „životnostníků“ (řezníci, zelináři, ale i lékaři, právníci ad.), kteří, šikovně spaktovaní s režimem, z něj tyli a požívali nepsaná společenská privilegia.

Jiná ironizující narážka na úpadek masové kultury byla v *Panelstory* vložena do názvu fiktivního televizního seriálu *Muž za volantem* – průhledné analogie protežovaného seriálu Jaroslava Dietla *Žena za pultem* (1977) s komunistickou herečkou Jiřinou Švorcovou v titulní roli zidealizované prodavačky v samoobsluze. V Chytilově filmu vystupuje herecký představitel takového mediálního hrdiny – v civilu „libový“ seladon, který se mezi řadovými obyvateli panelového „ghetta“ štitivě vydává za lepšího člověka. Faleš jeho televizního protagonisty – dělného hrdiny „z lidu“ – dokazuje už od pohledu salónní zjev herce (Jiří Kodet), jemuž je jakákoli manuální práce cizí. Ale řidiče zahrál „světově“, prohlásí o něm obdivně jeho sousedka. Ve vyostřené karikatuře této role ztvárnil Kodet – i s určitou mírou sebeparodie – příznačný typ „zasloužilého“ umělce v socialismu, který ochotně kolaboroval s mocí a za odměnu se těšil laicíné popularitě vděčného publika.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Chytilová se veškerých stranických souvislostí s KSČ dotýkala s největší obezřetností a proti cenzuře mnohdy užívala rafinovaně transparentních zbraní, jimiž navenek jakoby vyhověla, ale vskrty na ni vyzrála a posmívala se těžkopádným pákám establishmentu. Tak si lze vyložit třeba obsazení stranického kádra Václava Švorce do role náčelníka železniční stanice v *Kalamitě*. Tento herec, který se osvědčil ve státotvorných rolích na divadle i ve filmu (zejména proslul jako představitel V. I. Lenina a Klementa Gottwalda), samozřejmě bytostně odporoval chytilovskému volnomyšlenkářství i nekonvenčnímu stylu. A tak už sama volba tohoto herce se mezi ostatními protagonisty vyjímala „jako pěst na oko“. Chytilové za její průhlednou potouchlost však nebylo co vytknout, stejně jako v případě obsazení režimní televizní funkcionářky Libuše Pospíšilové do role lačné šéfký (a Smrtky) ve filmu *Faunovo velmi pozdní odpoledne*.

Chytilová absurdní nepatřičnost tohoto „muže za volantem“ ještě zdůraznila srovnáním s postavou skutečného řidiče – neurotického, věčně nedospalého zoufalce (Ladislav Potměšil), kterého si nikdo ze sousedů nevšímá, natož aby jeho profesi adorovali. Dávají přednost jeho umělé televizní maketě.

Jako určitý maskot doby se ve *Hře o jablko* mihla vyhlášená populární figurka pražského kamelota, pokřikujícího skutečné nebo zpotvořené novinové nadpisy z *Večerní Prahy*. Pouliční chodci ho vítali jako osvěžující jiskru ve všeobecném otupění a bavili se „dementní“ intonací jeho hlasu, parodujícího stupiditu tehdejšího zpravodajství. Kamelot-amatérský lidový klaun konvenoval Chytilové jako zdánlivě nevědomý prosták, který ve švejkovsky natvrdlé masce předstírá, že nic nechápe a všemu se diví, ale v hloubi se tím baví a je nad věcí. V navenek neutrálním výsměchu se mu dařilo do nedůležitých legráček nenápadně zahrnout i věci podstatnější. V daných možnostech si tento vyvolávací dovoľoval překračovat limitovanou „svobodu slova“. I když jde o postavu víc než letmou, už samo její začlenění do filmu je autorským záměrem vtisknout do děje autentické dobové stopy.

Těžko říct, do jaké míry tyto filmy tehdy působily jen na bránci publika, a jak dalece otřásaly jeho svědomím. Z dnešního odstupu je zjevné, jak oba aspekty – smíchový a etický – k sobě neoddělitelně patřily. Chytilová natáčela nejen zábavné, ale i chytré filmy, právě v tom, jak neuhýbavě mířily k podstatě věcí a jakoby jen mimochodem se o ni otřely. Bylo by ovšem scestné tvrdit, že zobrazovala dobu ortodoxně realisticky; za daných podmínek ani nemohla, i patrně by ani nechtěla. Při vši aktuálnosti a sociální pronikavosti nevyznávala funkci umění jako identického zrcadla doby. Skutečnost byla pro Chytilovou příliš šedá, fádni, iritoval ji celkový vnější útlum, proto dráždivými prúniky upozorňovala na její chronický chorobný stav, všímala si konvulzí a nervních tiků. Natáčela filmy s cílem ozdravovací procedury, jako „čistírnu“ poskvrněných duší i myslí, v níž ordinovala účinné elektrické šoky.

Doby se dravě zmocňovala nejen ideově, intelektuálně, ale i tím, jak její bezbarvý povrch opatřovala efektní barvitostí. Tento estetizovaný „nátěh“ neměl krycí funkci, nýbrž naopak výrazně upozorňoval na chudobu vnitřního obsahu. V chytilovském filmovém kosmu zaujímá nepřehlédnutelné místo apartní módnost, pro niž má režisérka speciální ženskou vnímavost. V její zálibě výtvarně ozvláštňovat obyčejnost upoutává dráždivá dominance červené barvy, do níž je uložena prazákladní a zároveň mnohoznačná symbolika. Ve *Hře o jablko*, zejména v „jablečné“ metaforické předeře, nese krvavá červeň archetypální matematický význam. Obsažena je i v červeném jablku – v jeho stylizovaném biblickém významu, i v přírodní scénérii krajiny, objevuje se v designu interiérů nebo



v eroticky svádívých kostýmech. Jak už bylo dříve naznačeno, originální výtvarnou výpovědní hodnotu má také apokalypticky zhroutená vstupní pasáž v *Panelstory*. Obdobné povznesení platí o sněžné bělobě zimních exteriérů v *Kalamitě*, které svou malebnou vytríbeností kontrastují s přízemní socreálnou mizérií.

Připomeňme ještě, jak na relativitu kategorií pravdy a lži ve filmu reagovala z druhého břehu opozice. V samizdatovém sborníku *O divadle*, vycházejícím v osmdesátých letech (oficiálně vyšel v nakladatelství Lidové noviny roku 1990), padly v debatě českých dramatiků kritické výhrady právě vůči některým ambiciózním českým filmům, včetně *Panelstory*. Václav Havel jim vytkl **absenci dějinného rozměru**: „Jako by neměly společenské pozadí. Zdají se být vypreparované, zdá se, že by se mohly dít kdekoli a kdykoli. Ty příběhy se neodvíjejí na pozadí celkového příběhu světa, společnosti, dějin. Mluví se sice o jakýchsi aktualitách, ale je to marginální ozdoba.“<sup>2</sup> Pro Havlovu vězeňskou zkušenost vycházející z autentických příběhů „přečnivajících lidí“ jsou obyvatelé sídliště „materializací sídlištního zestejnění“, jímž vyhovují totalitní moci. Milan Uhde vytkl postavám v Chytilové filmu ilustrativní teozovitost: „(...) lidé jsou nepřesvědčiví, přibližní. [Chytilová] na ně ví všechno dřív, než jim předstřela jejich dramatickou situaci. Vidí je povýšeně a literátsky. *Panelstory* se tváří polemicky a kriticky, dokonce tak trochu apokalypticky, ale je to zplodina nadřazeného postoje typického pro českou kulturu šedesátých let.“<sup>3</sup>

Z těchto příkrých, v něčem oprávněných, leckdy i předpojatých posudků vyplývá absolutnost kritérií, k nimž zmiňované autory vedl jejich občanský postoj, ve kterém – na rozdíl od Chytilové – odmítli kompromisy a spolupráci s mocí. Havlovo tvrzení jistě platí o většině filmové produkce té doby, leč zrovna k *Panelstory* příliš nepřiléhá, neboť děj tohoto filmu je naopak přesně lokalizován (rozestavěně Jižní Město) a pevně vsazen do konkrétních dějinných souřadnic, do nichž jsou jednotlivé figury nerozpojitelně vrostlé. Ač ve fragmentárních skicách a v „materializovaném zestejnění“ jsou tito filmoví sídlištní lidé typově výrazně diferencováni, je nepatřičné požadovat na Chytilové filmech složitější psychologickou vrstevnatost se všemi politickými a ideologickými atributy. To ani nebylo jejím záměrem. V podmínkách, jimiž byla omezena, si přesně vytyčila půdorys, prostor, rozměry i hloubku: ze socialistického univerza sedmdesátých let vyňala příznačný lidský vzorek, v němž po způsobu entomologa důkladně zkoumala lidské mraveniště jako hmyzí „živočichopis“. Ne náhodou se

<sup>2</sup> *O divadle*. Lidové noviny, Praha 1990, s. 53.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 54.

právě průměr mraveniště nelibě evokoval dobovým kritikům, kteří se jejími filmy cítili být uraženi.<sup>4</sup>

I navzdory stylizačnímu zatraktivnění a satirické optice vsákla česká realita sedmdesátých let do filmů Chytilové v celé své bídě i sebezáchovné „národní“ humorizaci. Lze připustit určitou teozovitost, danou ostatně i žánrem a kritičností s přistříženými křídly. Avšak argumenty vytýkající filmům nepravdivost či falzifikaci shledávám jako nepřipadné, neboť zastihují nespornou uměleckou i historickou hodnotu těchto děl. Jejich reflexe doby nabyta postupem času váhy pronikavé společenské diagnózy. Daná omezení tvorby v „šedé zóně“ ovšem nelze přehlédnout. Možná i z tohoto aspektu jsou filmy v Chytilové režii cenným úkazem: jako závažný komplement ke svobodné reflexi v disentu, kam až se oficiální tvůrce mohl odvážit, co mu bylo a co nebylo dovoleno, ačkoli právě tato režisérka si jako jedna z mála dovolila i nemožné.

<sup>4</sup> Dobové kritiky filmy Chytilové sice přímo neodmítly, ale zaujaly nepřesvědčivou blahosklonnou pózu, v níž povyšenecky káraly režiséřku, jako by se provinila na svém jistě nepochybném talentu (sic!). V jasném prorežimním stanovisku se nezapřela nelibost „potrefené husy“. „Nový snímek Věry Chytilové *Panelstory* (...) představuje značně zklamání po režisérčině úspěchu s *Hrou o jablko*. Tento nový film, tato útržkovitá a značně rozříštěná mozaika jakýchsi postřehů z toho, jak žijí či jak se snaží žít lidé na novém sídlišti, nese v sobě nejvýš nepříjemné znaky hysterie, zloby, především však zkreslení. Všechno je viděno křivým pohledem, jako zkarikované. Nejde o kritiku. To by bylo možno jen uvítat. (Jan Kliment: „Bilance loňské filmové úrody“, *Rudé právo*, 8. 3. 1980, s. 5.) Zejména parabola lidu jako insektu, která se očividně nabízelá, pobuňovala svou „nehumánností“ (Jan Kliment: „(...) tvůrci nenašli ani kousek humoru, úsměv, víc než křivý pošklebek, grimasu. Potom k těm postavám, které mají charakter spíš hmyzu než lidí naší doby, těžko hledat srdečný vztah“). Reakcí na Klimentův popravčí verdikt byla apologie teatrologa Karla Martínka „Filmový svět Věry Chytilové“ (*Film a doba* 28, 1982, č. 3, s. 141–147). V této delikátní a obsáhlé stranické intervenci se renomovaný „kulturträger“ pokusil film ideologicky omilostnit poukazy na jeho sociologizující tendence a umělecké kvality, které Martínek toporně srovnával s progresivními výboji soudobého sovětského divadla. Teprve až v době, kdy byla *Panelstory* konečně uvedena i v Praze, zareagoval Kliment glosou s pokryteckým alibismem. „Je dosti známé, že nepatřím k nadšencům tohoto filmu. (...) doneslo se mi, že prý jsem zakázal promítat *Panelstory*. To je pochopitelně nesmysl, protože žádná kritická zmínka ani nechce a doufám ani nemůže vyfádit kterýkoli film z distribuce (...). Faktem je, že Filmový podnik hl. m. Prahy se tehdy – jistě nikoli na základě mých dvou tří řádků – od filmu *Panelstory* odvrátil a že pražští diváci vážili cestu např. do Kladna, aby snímek zhlédli. (...) Znovu opakuji, že proti uvádění filmu *Panelstory* jsem nikdy nic neměl.“ (Jan Kliment: „Ještě malá poznámka“, *Záběr* 21, 1988, č. 21, s. 2.)

Ještě větší znechucení projevil Kliment z *Kalamity*: osočil Chytilovou, že se zálibně oddává pohledu na ošklivost. „A je to pohled svrchu, pohled jako na hmyz, na jeho hemžení. Moc lásky k těm prostým lidičkám tu nezní. Nejvýš taková studená a studící objektivita. (...) jásat nad realismem tohoto filmu je přinejmenším nedorozumění. (...) Chytilové *Kalamita* nás znovu, chceme-li poctivě vidět a nezaujatě se dívat, přesvědčuje o tom, jak daleko má zaznamenání skutečnosti od uměleckého vyjádření pravdy života“ (*Rudé právo*, 22. 3. 1982).

Kladné recenze na tento film se v tisku objevit nesměly, a tak stať Jiřího Cieslara „Kalamita aneb Zima v železniční zemi“ nakonec vyšla jen kuloárně v interním bulletinu Pražského filmového klubu (červen 1984).

## Filmografie:

1976

### *Hra o jablko*

Námět, scénář Kristina Vlachová, Věra Chytilová; režie Věra Chytilová; kamera František Vlček; hudba Miroslav Kořínek; hrají Dagmar Bláhová (Anna), Jiří Menzel (Dr. John), Jiří Kodet, Evelyn Steimarová, Nina Popelíková, Bohuš Záhorský.

1979

### *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*

Námět, scénář Eva Kačírková, V. Chytilová; režie Věra Chytilová; kamera Jaromír Šofr; hudba Jiří Šust; hrají Antonín Vaňha (děda), Lukáš Bach (kluk), Eva Kačírková, Jiří Kodet, Klára Jerneková, Michal Nesvadba.

1980

### *Kalamita*

námět Josef Šilhavý, scénář J. Šilhavý, V. Chytilová; režie Věra Chytilová; kamera Ivan Šlapeta; hudba Laco Déczi; hrají Boleslav Polívka (Jan Dostál), Dagmar Bláhová (Majka), Jana Synková, Zdeněk Svěrák, Jaroslava Kretschmerová, Bronislav Poloczek.