

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Terezie Křížková

Chytilová, Kučera, Krumbachová:

Sedmikrásky a Ovoce stromů rajsých jíme jako experiment tří autorů

Chytilová, Kučera, Krumbachová:

Daisies and Fruit of Paradise as an experiment of three authors

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Svatoňová, PhD.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla srdečně poděkovat Kateřině Svatoňové za odborné vedení práce, cenné rady a připomínky. Dále bych ráda poděkovala své rodině a přátelům za trpělivost, důvěru a podporu v průběhu psaní mé práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 21. srpna 2013

.....
Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

Chytilová, Kučera, Krumbachová, nová vlna, experiment, tvůrčí součinnost, výtvarná stylizace, barevná dramaturgie, Sedmikráska, Ovoce stromů rajských jíme.

Klíčová slova (anglicky):

Chytilová, Kučera, Krumbachová, New Wave, experimentation, creative cooperation, artistic stylization, dramaturgy of colour, Daises, Fruit of Paradise.

Abstrakt (česky)

Tato bakalářská práce se zabývá tvůrčí součinností režisérky Věry Chytilové s kameramanem Jaroslavem Kučerou a kostýmní výtvarnicí Ester Krumbachovou na filmech *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Cílem je odpovědět na otázku, zda je možné určit míru tvůrčího vlivu každého z těchto tvůrců nebo zda se jedná o díla tří rovnocenných autorů. Vzhledem k tomu, že se zvolené filmy vyznačují výraznou výtvarnou stylizací, jež je výsledkem experimentálního přístupu tvůrců k filmové fabuli, formě i způsobu tvorby, sleduje práce právě tendenci experimentovat napříč jednotlivými uměleckými odvětvími a označuje ji za specifický jev československé kultury šedesátých let. Dále popisuje konkrétní proměny umělecké tvorby a představuje, jakým způsobem se projeví ve filmu. Objasňuje podmínky nástupu experimentálních filmových postupů, jež jsou spojovány s filmy nové vlny, který byl, vedle kulturních a společenských proměn, zásadně ovlivněn institucionálním řízením filmové výroby. Následně vymezuje tematické souvislosti a charakteristické stylotvorné prvky tvorby Věry Chytilové, Jaroslava Kučery a Ester Krumbachové, jež přecházela jejich tvůrčí spolupráci. Charakteristické rysy tvorby každého z tvůrců sleduje při analýze filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*, která práci uzavírá.

Abstract (in English):

The following bachelors thesis deals with the creative cooperation of the Czech film director Věra Chytilová with the director of photography Jaroslav Kučera and art director Ester Krumbachová on the films *Daisies* (1966) and *Fruit of Paradise* (1969). Its aim is to answer the question if it is possible to distinguish between the contributions of each of the filmmakers or if rather their artwork is a product of three equivalent authors. Both of the films are characteristic for their extreme artistic stylization thanks to the experimental work with plot and film form, and therefore the thesis focuses on this tendency for experimentation as a specific Czechoslovak cultural phenomenon in the sixties and observes it among different art fields at the time. Subsequently it describes the transformation in different artistic approaches and shows their impact on filmmaking.

It unravels not only the social and cultural transformations of the time, but also the institutional changes in film production that represent essential conditions for the genesis

of the New Wave in Czech cinema and along with it experimental filmmaking. Thereafter it defines the characteristic themes and style of previous works of Věra Chytilová, Jaroslav Kučera and Ester Krumbachová. In the last part it uses these distinctive features for an analysis of *Daisies* (1966) and *Fruit of Paradise* (1969).

OBSAH

1	Úvod	7
2	Nová vlna v české kultuře	11
	2.1 Intermediální experimenty s narací, předváděním a prostorem příběhu	13
	2.2 Filmová syntéza.....	20
3	Charakteristické rysy tvorby	25
	3.1 Věra Chytilová	25
	3.1.1 Témata	26
	3.1.2 Napětí mezi autenticitou a stylizací	27
	3.1.3 Herec – neherec	29
	3.1.4 Rozvolněná narace	31
	3.1.5 Výtvarná koncepce obrazu	32
	3.2 Jaroslav Kučera	34
	3.2.1 Výtvarné postupy.....	36
	3.2.2 Barevná dramaturgie	38
	3.2.3 Metaforické vyjadřování a intermedialita	39
	3.2.4 Experimentování	41
	3.3 Ester Krumbachová	42
	3.3.1 Výtvarná stylizace	45
	3.3.2 Barvy	46
	3.3.3 Postava a kostým	48
	3.3.4 Scénografie	51
	3.3.5 Témata	52
4	Analýza filmů <i>Sedmikrásky</i> a <i>Ovoce stromů rajských jíme</i>	54
	4.1 Podobenství a narace	56
	4.2 Postavy a herectví	59
	4.3 Scénografie, prostor, obraz, barvy	61
5	Závěr	68
6	Seznam použité literatury	71

1 Úvod

Na počátku mé práce bylo „pátrání po Ester“. Původním záměrem bylo poukázat na tvůrčí přínos výtvarnice Ester Krumbachové v českém filmu šedesátých let. Vzhledem k nedostatku pozornosti, jež se této pozoruhodné osobnosti v porovnání s jinými tvůrci nové vlny dosud věnovalo, a chybějící reflexi, mi bádání v oblasti tvůrčí činnosti Ester Krumbachové nabídlo příležitost k odhalování nových souvislostí tvorby české nové vlny.

Ester Krumbachová u filmu začínala ve své původní profesi kostýmní výtvarnice. S rostoucím počtem filmů, na kterých spolupracovala, se však rozšiřovalo také její tvůrčí zapojení. Její filmová tvorba vedla od kostýmního výtvarnictví přes výtvarné zpracování celého filmu, dramaturgickou a scénářistickou spolupráci, uplatnění vlastních námětů, až k syntéze těchto činností v podobě režijního debutu *Vražda Ing. Čerta* (1970). Díky poznávání tvůrčího rozpětí Ester Krumbachové se začalo ukazovat, že nahlížení na tvorbu a autorství filmů šedesátých let je značně schematické, protože opomíjí charakter doby, pro níž bylo příznačné využívat postupy z jiných uměleckých oborů a propojovat a syntetizovat práci tvůrců napříč těmito obory.

Vzhledem k tomu, že Ester Krumbachová byla především výtvarnice, považovala jsem za klíčová díla její tvorby výtvarně stylizované filmy *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Ale právě u těchto filmů, které zároveň pokládám za stěžejní díla nové vlny, se mé bádání značně zkomplikovalo, což nakonec výrazně ovlivnilo i tematické vymezení mé práce. Pro oba zmíněné filmy je totiž charakteristická extrémní provázanost fabule a formy, a proto je také velice obtížné určit hranice, kde končí tvorba jednoho tvůrce a začíná tvorba druhého. Oba snímky se vyznačují specifickým přístupem k naraci, v níž je rozvolněná dějová složka i kauzální vztahy, a zároveň výraznou výtvarnou stylizací, které je dosaženo jak scénografickými, tak filmovými prostředky. Tyto filmy mají kromě formálních a obsahových, společné i další znaky – jsou dílem jedné režisérky, Věry Chytilové. Avšak spolu s ní na obou filmech spolupracovali jak výtvarnice Ester Krumbachová, tak kameraman Jaroslav Kučera. Krumbachová a Kučera, jejichž tvorba se vyznačuje výrazně výtvarným stylem, společně vytvořili výtvarnou koncepci obou filmů. Zároveň byla Krumbachová spoluautorkou jejich scénářů a Kučera stál v obou případech za kamerou. Přesto, že jsou tyto dva filmy považovány za vrcholná díla tvorby Věry Chytilové a staly se základem obecného povědomí o jejím autorském stylu, nabízí se otázka, zda je

v případě těchto filmů, na jejichž výtvarné podobě se výrazně podíleli i Krumbachová a Kučera, možné vůbec mluvit o autorském stylu Věry Chytilové.

Kde je hranice vlivu každého z tvůrců na výslednou podobu filmu? Případně, pokud není možné určit hranici tvůrčího přínosu jednotlivých autorů, je možné označit filmy *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* za dílo tří rovnocenných autorů?

K tématu mé bakalářské práce mě tedy přivedlo pátrání po míře tvůrčího vlivu Ester Krumbachové ve filmech *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*. Ukázalo se, že otázky autorského vlivu jednotlivých tvůrců je však potřeba současně chápat i v kontextu šedesátých let a v souvislosti se společenským a kulturním vývojem, které vedly ke specifickým projevům umělecké tvorby. Ve své práci jsem se proto zaměřila na proměny v československé kultuře a společnosti, které podmínily nástup nové vlny ve filmu. Zvolila jsem klíčový jev, který jsem sledovala napříč uměním šedesátých let, a tím byla tendence experimentovat – s obsahem, vyprávěním, formou, médií i uměleckými druhy. Experiment se totiž stal možností, jak se vymezit vůči přesným a přísným normám socialistického realismu padesátých let, stejně jako intermedialita a heterogenost dovolily popřít jednoznačnou a jedinou doktrínu téže doby. Popsala jsem různorodé formální a obsahové proměny, které se v umění začaly postupně objevovat od konce padesátých let, a způsob, jakým se projeví ve filmové tvorbě. Následně jsem se zaměřila na změny v literárním vyprávění, jež ovlivnily filmovou naraci, a na proměny v provedení divadelních představení, jež měly vliv na koncipování prostoru a herectví. Vlivné byly samozřejmě i změny výtvarného stylu, ty jsou však již nedílnou součástí samotné koncepce obrazu, a proto prostupují celý text. Poté jsem se soustředila na proměny institucionálního rámce, který umožnil, aby se experiment projevil také ve filmu, a především na činnost tvůrčích skupin, které hrály v nástupu nové filmové vlny významnou roli.

Filmy *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* jsou zřetelným příkladem projevu experimentování ve filmu, což se projevilo jak ve fabuli a formě, tak právě ve způsobu jejich vzniku. Abych mohla sledovat a popsat také tvůrčí vlivy Věry Chytilové, Jaroslava Kučery a Ester Krumbachové v těchto filmech, na kterých se autorsky spolupodíleli, rozhodla jsem se nejprve nalézt a popsat stylové prvky jejich tvorby, která předcházela spolupráci na filmu *Sedmikrásky* v roce 1966. Vymezení způsobu a stylu práce každého z tvůrců mi v následné analýze filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce rajských stromů jíme* pomohlo rozkrýt specifický charakter jejich tvůrčího podílu, stejně jako experimentální podstatu obou snímků.

Věřím, že zproblematizování autorství těchto dvou filmů poukázáním na vnější a vnitřní vlivy jejich vzniku, může nabídnout jedno z možných hledisek, jak nahlížet na tvorbu nové vlny méně konvenčním způsobem.

Mým cílem nebylo podat ucelený pohled na společnost a kulturu šedesátých let. Zaměřila jsem se pouze na ty kulturní fenomény, tendence a události, které mi dále posloužily k pochopení výchozího postavení Věry Chytilové, Ester Krumbachové a Jaroslava Kučery.

Ačkoliv dnes máme k dispozici hned několik publikací věnovaných období československé nové vlny, mají tyto texty značný podíl na mytizaci tohoto kinematografického hnutí, jež vede ke stereotypnímu nahlížení na období „zlatých šedesátých“.¹ Obsáhlejší odborné studie, které by tento náhled zproblematizovaly, zatím napsány nebyly, a proto budu vycházet z dobových článků, především z periodika *Film a doba*, jež se zabývají dílčími tématy a událostmi, které se tématu mé práce bezprostředně týkají. Pro popis institucionální proměn jsem vycházela především ze studie Petra Szczepanika, která vyšla pod názvem „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962 ve sborníku *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*.² V části věnované tvorbě režisérky Věry Chytilové pro mě představovala velice cenný materiál diplomová práce Ivana Klimeše *Etika a poetika Věry Chytilové*.³ Přesto, že režisérka je, na rozdíl od Kučery a Krumbachové, osobností všeobecně známou a uznávanou, nebyla dosud její tvorbě věnována žádná jiná obsáhlejší studie. Pokusem tento chybějící materiál nahradit se stal sborník *Věra Chytilová mezi námi*,⁴ který byl vydán v roce 1989 byl k šedesátým narozeninám Věry Chytilové, avšak ten je sestaven z dílčích vzpomínek, kritik a dalších krátkých textů, není ucelenou monografií, ani kritickou analýzou její tvorby.⁵

Pro část práce věnované osobnosti a tvorbě kameramana Jaroslava Kučery mi byla jedinečným zdrojem diplomová práce Josefa Korvase *Kameraman Jaroslav Kučera a česká*

¹ Například Peter Hames, *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008., Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: Levné knihy KMa, 2008.

² Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012.

³ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981.

⁴ Miloš Fryš, Petr Gajdošík, *Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu*. Příbram, Česká Lípa: Camera obscura, Nostalgia.cz 2006. Dostupné z WWW:

<<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>> [vyšlo: 2. 2. 2006; cit. 16. 8. 2013]

⁵ V roce 2010 pak vyšla monografie *Věra Chytilová zblízka* (Tomáš Pilát, Věra Chytilová, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ 2010.), jež se však zabývá především osobním životem a vzpomínkami režisérky.

filmová tvorba 60.let,⁶ ve které se podrobně věnoval osobnosti Jaroslava Kučery a jeho filmové tvorbě a která je doposud jediným souhrnným materiálem věnovaným tomuto tvůrci. Pramen s hodnotnými postřehy především k technikám snímání a laboratorního zpracování, jež Jaroslav Kučera užíval, představovala také diplomová práce Štěpána Kučery *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*.⁷

Ester Krumbachová a její tvorba doposud zůstávají bez odborné reflexe, a proto jsem vycházela jednak z autorčiny vlastní literární tvorby, jejíž část byla vydána v roce 1994 pod názvem *První knížka Ester*,⁸ ze souboru vzpomínkových textů *Ester Krumbachová. Mučednice filmové lásky*⁹, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*¹⁰ Josefa Škvoreckého a z otištěných rozhovorů s autorkou. Nečekaně nalezeným zdrojem informací se mi stala diplomová práce Moniky Charvátové *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque* [Osobnost Ester Krumbachové v české kinematografii],¹¹ kterou napsala během svých studií v Bruselu na Université Libre de Bruxelles v roce 1993.

Dále jsem užívala informace ze soudobých novinových článků věnovaných autorům a jejich tvorbě, konkrétně z periodik *Film a doba*, *Filmové a televizní noviny* a *Divadelní a filmové noviny*, a z rozhovorů Antonín J. Liehma přetištěných v publikacích *Generace*¹² a *Ostře sledované filmy*.¹³ V neposlední řadě mi jsem vycházela z audiovizuálních zdrojů. Konkrétně z rozhovoru s Věrou Chytilovou,¹⁴ jenž je součástí cyklu portrétů filmových tvůrců *Zlatá šedesátá* (2007), a z dokumentárního filmu *Pátrání po Ester* (2005), který Věra Chytilová věnovala osobnosti Ester Krumbachové a který obsahuje spoustu cenných výpovědí o výtvarnici, ale také o režisérce a jejich společné tvorbě.

⁶ Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997.

⁷ Štěpán Kučera, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*. Diplomová práce, Katedra kamery, FAMU, 1995. (Autor je synem režisérky Věry Chytilové a kameramana Jaroslava Kučery.)

⁸ Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994.

⁹ Pavel Doucek (ed.), *Ester Krumbachová. Mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmcentrum 1996.

¹⁰ Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991.

¹¹ Monika Charvátová, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993.

¹² A. J. Liehm, *Generace*. Praha: Československý spisovatel 1990.

¹³ Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001.

¹⁴ Dalším z filmů, který mi sloužil především jako zdroj osobních zkušeností, jež byly cenné pro pochopení kontextu tvorby Věry Chytilové, je dokumentární film Jasmíny Blaževič *Cesta* (2004).

2 Nová vlna v české kultuře

Nástup nové vlny v české kinematografii je spojován s absolventskými filmy studentů pražské FAMU (ročník 1957–62), tedy s filmy *Strop* (1961) Věry Chytilové, *Turista* (1961) Evalda Schorma, *Sousto* (1960) Jana Němce, *Sál ztracených kroků* (1960) Jaromila Jireše a *Černobilá Sylva* (1961) Pavla Juráčka a Jana Schmidta.

Tyto krátkometrážní filmy anticipovaly nadcházející etapu nového českého filmu, která bývá datována od roku 1963 do roku 1970. O československé nové vlně, nástupu mladé generace filmařů do kinematografie (pro jejíž vymezení je však potřeba přesáhnout jak hranice této datace a generace, tak odvětví jednoho umění) se začalo psát bezprostředně poté, co tito autoři natočili první celovečerní filmy. Nejprve byla vlna mladých tvůrců označována za „československý filmový zázrak“.¹⁵ Postupně se začalo rozvíjet i kritické a teoretické myšlení o filmové tvorbě soudobých tvůrců,¹⁶ ale s nástupem normalizace byla tvorba, a s ní i kritické psaní, násilně zastavena. Ukončení „přirozeného“ vývoje tvůrců nové vlny mělo za důsledek dvacet let zákazu promítání jejich filmů a jejich oficiálního, veřejného odsuzování.¹⁷ V posledních letech se na kinematografii šedesátých let začalo znovu nahlížet jako na filmový zázrak. V publicistice se začalo užívat značně generalizujícího označení „zlatá šedesátá“.

K tomuto zobecňujícímu označení došlo důsledkem opomíjení kontextu ostatní tvorby šedesátých let. Je potřeba si tedy uvědomit, že filmy nové vlny tvořily pouze třetinu z celkové filmové produkce a vznikaly pod vlivem proměn, jež se udály v druhé polovině padesátých a během šedesátých let v československé kultuře a společnosti a jež se ve stejné intenzitě projeví i v ostatních odvětvích umění, ale také díky změnám institucionálního rámce.

¹⁵ Na soudobá označení nečekaného nástupu mladých tvůrců jako „československý zázrak“ poukazuje například Antonín J. Liehm, který ve své úvaze pro *Literární noviny* z roku 1964 zmiňuje i vývojové souvislosti. (Antonín J. Liehm, Argument. *Literární noviny* 13, 18.4.1964, č. 17, s. 3.; přetištěno pod titulem Zázrak In: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 25–32.)

¹⁶ Především v měsíčníku *Film a doba*, vedeným od roku 1962 šéfredaktorem Antonínem Novákem (vystupujícím pod jménem Jan Žalman), např.: Jaroslav Boček, Nová vlna z odstupu. (*Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 622-635.), Ivan Sviták, Hrdinové odcizení (Obraz člověka v současné kinematografii mladé vlny. *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 60-67.), Galina Kopaněvová, Kontexty nového československého filmu (*Film a doba*, 1967, č. 8, s. 396-397.), ale konfrontační texty vycházely také v *Literárních novinách* a později i *Filmových a televizních novinách*.

¹⁷ V roce 1985 bylo sepsáno závazné Stanovisko komise teorie a kritiky Filmové sekce Svazu českých dramatických umělců k dvouletému studijnímu promítání filmů ze šedesátých let, kde se mimo jiné uvádí: „Pro tuto etapu je charakteristické narůstání revizionistických a antisocialistických tendencí a projevů. Nebezpečí revizionismu a ústupu od ideologických zásad strany, [...] od tvůrčích metody socialistického realismu, které v počátku mnozí podceňovali, se později projevilo v mimořádné podobě v krizovém období naší společnosti. [...] Tvůrci mladé generace jednostranně vyhledávali negativní stránky života, skepsi, pocitu odcizení, individualismus a neúnosně zveličovali jevy, které jsou socialismu cizí, ale stále na něm parazitují.“ (Jan Svoboda, Doslov: Budoucím historikům aneb Neopakovatelná situace zrodu. In: Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60.let*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 369.)

Umělci reagovali na události po roce 1956,¹⁸ v němž na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu v Moskvě došlo k odsouzení tzv. kultu osobnosti J.V. Stalina a k poodhalení zločinů sovětské komunistické strany. Tímto sjezdem se spustilo prověřování hodnot, které byly dříve považovány za nezpochybnitelné. V důsledku celkové „revize“ se začaly proměňovat myšlenkové obsahy, jež postupně vedly k heterogenizaci dosavadního diskurzu. K „vlnám“ a revizím, které nastaly v umění, přispíval i myšlenkový obrat formulovaný soudobými filozofy.¹⁹ I ve filozofii se stal přelomovým rok 1956, kdy události po XX. sjezdu KSSS dovolily otevřít prostor pro samostatnější přístupy ve filozofickém bádání. Spolu s možnostmi svobodnějšího vyjadřování myšlenek se ze strany filozofů objevil nesouhlas s názory, jež přestaly být jednotné s marxisticko-leninskou doktrínou. Proti filozofům a spisovatelům, kteří vystoupili se svými názory na veřejnosti, začal politický režim reagovat bojem proti tzv. revizionismu v marxistickém myšlení a dogmatismu. Došlo k přehodnocení určitých aspektů dějin a významná role byla přisouzena každodennosti a osobní odpovědnosti, které předznamenávaly přechod od ryze kolektivního myšlení k individualismu. Tento obrat ke každodennosti a k existenciálním problémům člověka a společnosti se projevil také v proměně témat a obrazu člověka ve filmu.

Změny nastaly i v dalších uměleckých odvětvích. V literatuře se spolu s tématy proměnila také strukturace příběhu, byla potlačena fabulace a začalo se využívat nových vyprávěcích technik. Ve výtvarném umění se tato myšlenková proměna odrazila ve způsobu vidění, respektive zobrazování okolního světa a začal se klást důraz na subjektivní prožitky.

Ke změnám došlo také v rovině performance a scénografie na divadelní scéně. Vznikla divadla malých jevištních forem a spolu s nimi se proměnil herecký projev, jež byl často předváděn neprofesionálními herci, představení byla založena na autorské tvorbě a na principu improvizace. Proměna výrazových prostředků je v tomto období příznačná i pro představení v kamenných divadlech, kde došlo především k rozvoji a diferenciaci jevištního výtvarnictví a scénografie začala důmyslně využívat nová média.

¹⁸ Počátek období „tání“ v české kultuře pak bývá historiky datován od roku 1953. Více k událostem v československé kultuře a politice např.: Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*, Praha: Torst 1998. Zajímavým příspěvkem je v tomto směru např.: *K počátkům „tání“ v české kultuře 1951-1952* předneseným Jiřím Knapíkem na mezioborové konferenci pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR (16.-18. Června 1999), jež poukazuje na kořeny společenských procesů, zdrojů a vnitřních souvislostí. (In: Radka Denemarková (Ed.), *Zlatá šedesátá: Česká literatura, kultura s společností v letech tání, kolotání a ...zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000, s. 42-55.)

¹⁹ Více: Michal Kopeček „Za čistotu marxisticko-leninského myšlení.“ K problematice tzv. revizionismu v české marxistické filozofii druhé poloviny 50.let. In: Zdeněk Kárník, Michal Kopeček, *Bolševismus, komunismus, radikální socialismus v Československu II*. Praha: 2004.; Marie Bayerová, Jiří Gabriel, *Česká filozofie ve 20. století*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1995.

Za klíčový jev období šedesátých let, který se šířil napříč kulturní sférou, je možné považovat tendenci umělců hledat nová témata a alternativní způsoby tvorby a experimentovat, a tedy vymezovat se vůči normám padesátých let. Tvůrci experimentovali nejen s formální a obsahovou stránkou děl, ale také se způsoby práce. To vedlo k propojování tvůrců napříč uměleckými obory, k užívání nových postupů a výrazových prostředků a k rozvoji intermediální tvorby. Všechny tyto proměny se výrazně projeví i ve filmové tvorbě, proto se jimi budu zabývat podrobněji. Podstatná je pro mě zejména změna v literárním vyprávění, která ovlivnila filmovou naraci, a v performativní rovině divadelních představení, jež se podepsala na nově koncipovaném prostoru filmu a filmovém herectví.

2.1 Intermediální experimenty s narací, předváděním a prostorem příběhu

Od poloviny 50. let se začalo v různých uměleckých druzích využívat nových postupů, které se šířily a vzájemně ovlivňovaly, a to především v podobě interdisciplinárních experimentů, respektive interdisciplinárních inspirací.²⁰ Experiment v umění lze chápat jako zásah do zavedených estetických konvencí. Právě pro československou uměleckou tvorbu šedesátých let byl charakteristický experiment jako možnost, jak se ostře vymezit proti do té doby nezpochybnitelným estetickým normám. Umělci přicházejí s různorodými formálními postupy, které nabourávají dosavadní koncepty a otevírají nové možnosti vyjádření hlavních témat.

V první fázi, za kterou shodně s filosofem Ivanem Svitákem označím období od roku 1956 do roku 1960, proniká původně filosofická otázka „Kdo je člověk?“ do literatury a divadla, které jsou pro vývoj filmové narace a jejího ztvárnění obzvláště podstatné. Tato otázka je spojená s filosofem Karlem Kosíkem, který v roce 1963 vydal své životní dílo *Dialektika konkrétního. Studie o problematice života a světa*, v němž klade důraz na proces utváření člověka a lidskosti, dochází k přehodnocení určitých aspektů dějin a přikládá významnou roli pojmu každodennosti. Rozvíjí také myšlenku osobní odpovědnosti, která předznamenává přechod od ryze kolektivního myšlení k individualismu, jenž se odrazí i v obrazu člověka v umění.²¹ Právě v otázce „Kdo je člověk?“, podle Kosíka spočíval stěžejní kritický a politický moment české kultury konce 50.let. V rozhovoru s Antonínem Liehmem

²⁰ Ivan Sviták, Hrdinové odcizení (Obraz člověka v současné kinematografii mladé vlny). *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 67.

²¹ Marek Adam, *Karel Kosík v kontextu marxistického myšlení*. Diplomová práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Historický ústav FF JU 2010, s. 38.

Kosík dodává: „Podstatná polemika spočívala v tom, že proti oficiální, dalo by se říci vládní koncepci člověka, postavila kultura koncepci zcela jinou. Že napadla vládnoucí byrokratický systém ne v tom druhořadném a následném [tedy narážkami na politickou situaci, kritizováním politických poměrů či představitelů režimu v podobenství či náznacích], ale v samé jeho podstatě a východisku.“²²

Významný obrat k existenciálním problémům jednotlivce a společnosti a ke každodennosti nastal nejprve v literatuře. Próza tohoto období byla kvalitativně i kvantitativně bohatá, což bylo způsobeno mimo jiné i skutečností, že se k veřejnosti začala díky liberálnější politické situaci dostávat i díla, která vznikala jako tzv. ineditní literatura v padesátých letech. Některá vrcholná díla prózy 60.let proto patří dobou svého vzniku do předcházejícího desetiletí.²³ Některé experimenty a stylové prostředky v literatuře zároveň přímo navazovaly na tradici předválečné a meziválečné avantgardy.²⁴ Proto byla literární tvorba, obdobně jako ostatní umělecká odvětví, zastoupena autory napříč generacemi, přičemž společným rysem jejich tvorby byl zájem o existenciální otázky a problémy osobního života.²⁵

Mezi takto orientované autory patří například Josef Škvorecký, Milan Kundera, Alexandr Kliment nebo Ivan Klíma. Vševědoucího vypravěče realistické literatury nahradily techniky, které naopak narušují dojem, že vyprávění je neutrálním, objektivním obrazem skutečnosti. Vedle ich-formy, která zdůrazňuje subjektivitu vypravěče, se experimentovalo s potlačením fabulace, nebo se na ni zcela rezignovalo. Na jedné straně vznikala lyrická próza s přechody do filosofických esejů, na druhé straně byla forma redukována na popis a výčet jevů bez kauzálních a časoprostorových souvislostí. Začalo se experimentovat se způsoby zachycení podvědomí pomocí zdvojování, zrcadlení, zmnožování vypravěčského subjektu.²⁶ Na druhém pólu pak stála deskripce každodennosti, či formální hra jazykových fragmentů. Helena Kosková říká: „Jazyk literárního díla nebyl chápán jako prostředek ‚vyjádření‘, ale jako ‚materiál románu‘.“²⁷ Slova a věty, stejně jako obraz, nabývaly na samostatnosti a mohly utvářet koláže. Ve všech těchto postupech se literatura přibližovala užívání výrazových

²² Antonín J. Liehm, *Generace*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 323.

²³ Například díla Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého a Věry Linhartové.

²⁴ Josef Hrdlička, Mariel Langerová, Anja Tippnerová, Josef Vojvodík, *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60.let*. Praha: Malvern 2009.

²⁵ Helena Kosková, *Šedesátá léta – zlatý věk české prózy?*. In: Radka Denemarková (Ed.), *Zlatá šedesátá: Česká literatura, kultura s společností v letech tání, kolotání a ...zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000, s. 22.

²⁶ Tamtéž, s. 22–23.

²⁷ Tamtéž, s. 23.

prostředků filmu a slova a jazykové figury se do značné míry podobaly (vnitřním či vnějším) obrazům.

Specifickými rysy literatury, které je potřeba zdůraznit v kontextu ostatních umění šedesátých let, jsou žánrová a druhová otevřenost a s ní související rozrušování ustálených kánonů. Sdělení a jednotlivé významy jsou mnohoznačné a nabízejí prostor pro různé interpretace díla. Próza se přibližuje jednak filosofii a strukturální lingvistice, jednak poezii a divadlu absurdity.²⁸

Za dva póly takto „otevřené“, experimentální tvorby, které zastupují, ale zdaleka nevyčerpávají pokusy s jazykem a formou díla, by mohly být označena próza Věry Linhartové a text-appealy Ivana Vyskočila. Tvorba Věry Linhartové stojí na pomezí mezi prózou a poezií, případně filosofickým esejem o funkci jazyka. Linhartová pomocí slov a užití jazyka zkoumá prostor mezi racionálním poznáním a představivostí, poukazuje na slovo jako prostředek i překážku komunikace. Klade důraz na krizi jazyka jako komunikačního prostředku, jež pro ní zastupuje nejen krizi komunikace mezi lidmi, ale především kontaktu se sebou samým.²⁹ „Prózy Věry Linhartové jsou světem slov. [...] Slovo není pro autorku pouze nástrojem sdělování; stává se také předmětem jejího uměleckého zkoumání a uvažování.“³⁰

Na druhé straně text-appealy Ivana Vyskočila jsou experimenty na hranici mezi prózou a divadlem. Ve svých textech se Vyskočil prostřednictvím nezávazné hry se smyslem a významem slov také dotýká problémů krize jazyka a lidské identity, avšak na rozdíl od Linhartové tak činí čtenáři velmi srozumitelným způsobem.³¹ Vychází z ustálených jazykových spojení a frází a přes jejich analýzu se dostává k jejich absurdnímu výkladu. Jeho „absurdně komické texty o nedokonalosti jazyka jako komunikačního prostředku“³² nabízely čtenářům a divákům možnost odkrývat různé významy, které nacházely díky své zkušenosti z prožitku absurdity, jež byla pro toto období charakteristická.³³ Vyskočil, spolu s Jiřím Suchým a J. R. Pickem, začal vystupovat s text-appealy na konci padesátých let v pražské Redutě a z jejich představení typu literárního kabaretu, který byl slovy Ivana Vyskočila

²⁸ Tamtéž, s. 26.

²⁹ Tamtéž, s. 26–27. Více viz soubor teoretických prací samotné autorky: Věra Linhartová, *Soustředné kruhy*. Brno: Torst, 2010.

³⁰ Michaela Křivancová, *Moc slova. Obraz jazyka a řeči v prozaických textech Věry Linhartové*. Disertační práce, Ústav českého jazyka, FF MUNI, 2008, s. 24.

³¹ Texty byly publikovány ve Vyskočilově prvním souboru povídek, který poprvé vyšel v roce 1963 pod názvem *Vždyť přece létat je snadné* (Praha: Mladá fronta 1963.).

³² Helena Kosková, Šedesátá léta – zlatý věk české prózy?. In: Radka Denemarková (Ed.), *Zlatá šedesátá: Česká literatura, kultura s společností v letech tání, kolotání a ...zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000, s.26.

³³ Tamtéž, s. 26.

„takovou přehlídkou nějakých dráždicích a lhostejnost rušících textů,“³⁴ se začalo postupně formovat hnutí divadel malých forem, jak rozvedu dále.

Oba typy experimentace s vyprávěním a jazykem se uplatnily také ve filmu. Na jedné straně se setkáváme s uvolněnou formou narace, s uvolněním kauzálních vazeb a s naprostým rozpadem jazyka, na druhé straně se využívá hry, absurdního opakování a slovních přesmyček. Právě tento výrazný způsob práce s jazykem je velmi výrazný také ve filmech *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969).

I v divadle lze pozorovat obrat ke každodennosti a alternativním formátům, vymezujícím se vůči dosavadní tvorbě. Například v Divadle Na zábradlí koncem padesátých let vznikla moderní česká „intermediální“ pantomima, která čerpala inspiraci z výrazových prostředků klasické pantomimy, ale také z tance, výtvarného umění a všedních situací. Ve druhé fázi se v Divadle Na zábradlí začal rozvíjet i další experimentální projev v podobě absurdních her, které odhalovaly nesmyslnost a nepochopitelnost společenských mechanismů projevujících se v každodenním životě člověka.

Rozšířil se rovněž již zmiňovaný fenomén text-appealu, jimiž autoři vyjadřovali postoje mladé generace k aktuálním společenským tématům a každodenním problémům člověka. Rozumí se jím označení pro divadelní představení typu literárního kabaretu, kde hlavním a nejdůležitějším rysem je prudké, dráždivé „působení textem“ na diváka, ať již textem zpívaným, čteným, předehrávaným nebo vypravovaným.³⁵ Jak jsem již zmiňovala, text-appeal vznikl nejprve v Redutě (první text-appealy se na jevišti objevily v roce 1957 a 1958), byl však nadále rozvíjen v inscenacích divadel malých jevištních forem, které se staly kulturním fenoménem šedesátých let.

Ačkoliv bývá fenomén malých forem spojován s protestem proti tehdejší podobě českého divadla, Vladimír Just ve svých studiích věnovaných tomuto fenoménu opakovaně upozorňuje na to, že není možné vnímat divadelní scénu tohoto období takto jednoznačně. V kamenných divadlech, jako bylo pražské Vinohradské divadlo nebo Národní divadlo, se objevují výjimečné inscenace významných osobností českého divadla 20. století jako je Otomar Krejča, Josef Svoboda a Alfréd Radok.³⁶ Několik let před vzestupem malých divadelních forem se o satirickou reflexi svého okolí pokoušejí také jiné divadelní scény. V Divadle satiry, bývalém Osvobozeném divadle a později Divadle ABC ve Vodičkově ulici,

³⁴ Text-appealy v Redutě. In: *Divadelní revue* 2, 1991, č. 3, s. 86.

³⁵ Vladimír Just, *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta 1984, s. 23.

³⁶ Just na mýtus kolem revoltujících divadel malých scén poukazuje např. v knihách *Proměny malých scén* (Praha: Mladá fronta 1984), *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech* (Praha: Academia 2010).

hráli koncem roku 1955 Jan Werich a Miroslav Horníček představení s ústředním tématem svobody klaunského výsměchu.³⁷ V tomto prostoru se zrodily „malé formy jako autorské divadlo svého druhu, s nesčetnými žánrovými, hlasovými i mimickými proměnami v rámci jednoho jediného klaunského dialogu [...] s nekonečnou svobodou bláznovského výsměchu, slovních asociací a karnevalové hry s významy, kdy to hlavní, o co ve hře jde, se zásadně přenechává na domýšlení divákovi“.³⁸ Právě do tohoto divadla pravidelně docházeli během let 1955–1958 ti, kteří se později stali nedílnou součástí hnutí malých jevištních forem.³⁹

Avantgardnost malých forem nespočívala ve formálním zpracování vystoupení, ale především v jejich provedení. Malé scény vznikaly po celé republice v divadelních i nedivadelních prostorech (ve sklepích, klubech, vinárnách) a stávaly se místy nikým a ničím nekontrolované komunikace a publikace tvorby mladé generace. To, co se na scénách odehrávalo – čtení poezie, zpěv písní, hraní hudby, četba povídek nebo předvádění scének – bylo jen prostředkem k tomu nejdůležitějšímu, tedy ke společné komunikaci a k „bytí spolu“.⁴⁰

Mezi divadla malých scén patřily například pražské divadlo Semafor (jehož název vznikl jako zkratka pro Sedm Malých Forem) založené Jiřím Suchým v roce 1959, brněnské Divadlo Na provázku, jež bylo od roku studiem studentů a absolventů JAMU nebo pražská Viola založená v roce 1963 skupinou recitátorů jako text-appealová dílna.⁴¹ Na některých scénách se převážně recitovalo, jinde se však začalo výrazně experimentovat i s výrazovými prostředky dramatického umění.

Svébytnou scénou bylo například Studio Y, které vzniklo při libereckém Naivním divadle. Studio Y bylo založeno v sezoně 1963/1964 skupinou mladých výtvarníků, herců, neherců a loutkoherců.⁴² Tvorba Ypsilonu vycházela z několika aspektů, jejichž výsledná

³⁷ Tato představení byla samozřejmě odsuzována stranickým tiskem. Více: Vladimír Just, *Werichovo divadlo ABC*, Praha: Brána 2000.

³⁸ Vladimír Just, Nebyl jen Semafor a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí. In: Pavel Dostál, Vladimír Just, Tatjana Lazorčáková, *Pódia z krabičky. Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. Století*. Praha: NIPOS 2005, s. 13.

³⁹ Jiří Suchý, J. R. Pick, Lubomír Černík, Jan Grossman, Jan Schmidt, Vladimír Svitáček, Miloš Forman a jevištním technikem v té době byl v divadle Václav Havel. (Vladimír Just, Nebyl jen Semafor a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí. In: Pavel Dostál, Vladimír Just, Tatjana Lazorčáková, *Pódia z krabičky. Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. Století*. Praha: NIPOS 2005, s. 13..)

⁴⁰ Vladimír Just, Nebyl jen Semafor a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí. In: Pavel Dostál, Vladimír Just, Tatjana Lazorčáková, *Pódia z krabičky. Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. Století*. Praha: NIPOS 2005, s. 15.

⁴¹ Více: Vladimír Just, *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta 1984; Pavel Dostál, Vladimír Just, Tatjana Lazorčáková, *Pódia z krabičky. Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. Století*. Praha: NIPOS 2005.

⁴² Jmenovitě – Jan Schmid, Karel Novák, Josef Fučík, Jitka Nováková, Zuzana Schmidová; o něco později Miroslav Kořínek, Jana Synková, později Luděk Sobota, Miroslav Melena, Jiří Lábus, Václav Helšus, Bronislav Poloczek. Více: Jan Kolář, *Ypsilon v souvislostech aneb divadlo jako obraz světa*. In: Jan Schmid (ed.), *Skripta Y*. Praha: Kosmas 2007, s. 104.

syntéza tvořila neopakovatelnou poetiku každého z jejich představení. Ústřední postavou Studia Y byl Jan Schmid, výtvarník, režisér a loutkoherc, jehož tvorba vycházela ze spolupráce, z procesu kolektivní tvorby a improvizace. Na výsledném tvaru každého vystoupení, v němž však byl vždy ponechán prostor pro náhodu, se aktivně podíleli všichni herci. Režijní i herecké provedení bylo založeno na naivním projevu, který se na jevišti prezentoval jako spontánní hravost, ale měl daná svá pravidla. Při každém představení se na jevišti prolínal žánr činoherního, hudebního, pohybového a výtvarného divadla, oscilovalo se mezi tragédií a komedií.⁴³ V jistém smyslu bylo Studio Y divadlem výtvarným, což se projevovalo ve výtvarné kompozici prvků scénického obrazu, ve způsobu zacházení s rekvizitou a s dekorací a také v řešení pohybu těla.⁴⁴ Umělci Studia Y experimentovali s metodami vycházejícími z jiných umění, například při výstavbě svých inscenací užívali výtvarnou metodu koláže nebo filmovou montáž. Koláž a montáž asociací, nápadů, hereckých gest a situací vytvářela nové nečekané významy. V inscenacích docházelo k „prolínání výtvarného a hereckého jazyka s důrazem na vizuální názornost herecké akce v její dynamice i statičnosti“.⁴⁵ Právě na svérázném stylizovaném hereckém projevu tohoto divadla stojí i poetika filmu *Ovoce stromů rajských jíme* (a do jisté míry i *Sedmikrásek*), kde jsou do hlavních rolí obsazeni herci ze Studia Y – Jan Schmid, Jitka Nováková a Karel Novák.⁴⁶ Specifická herecká stylizace filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, vznikala jako kolektivní spolupráce mezi tvůrci a herci v průběhu natáčení.

Progresivní podoba českého divadla však nebyla zastoupena jen v malých formách, ale jak již bylo řečeno, s možnostmi výrazových prostředků dramatického umění se experimentovalo i v kamenných divadlech. To se projevilo především v nebývalém rozvoji a diferenciaci jevištního výtvarnictví.⁴⁷ Jako prostorový prvek vstupují do divadla projekční plochy, které nabízejí nová řešení inscenací, jež umožňují propojování divadelních a kinematografických prvků na scéně.⁴⁸ Nejvýznamnějším počinem se v tomto směru stává

⁴³ Jan Kolář, Ypsilon v souvislostech aneb divadlo jako obraz světa. In: Jan Schmid (ed.), *Skripta Y*. Praha: Kosmas 2007, s. 109.

⁴⁴ Jan Bernard, Stylizované herectví ve stylizovaném filmu. In: Jan Bernard, *Z šedé zóny*. Praha: NAMU 2010, s. 301.

⁴⁵ Zdeněk Hořínek, Režisér Jan Schmid – osobnost a metoda. In: Jan Dvořák, Jaroslav Etlík, Bohumil Nuska a kol., *Jan Schmid – režisér, principál, tvůrce slohu*. Praha: Pražská scéna 2006, s. 20.

⁴⁶ Na to, že se stylizovaným herectvím Studia Y se pravděpodobně počítalo už při psaní literárního scénáře *Ovoce stromů rajských jíme*, kde jsou herecké akce popsány instrukcemi charakteristickými pro herecký projev Studia Y upozorňuje Jan Bernard ve své studii *Stylizované herectví ve stylizovaném filmu* a dodává, že je možné, že herectvím Studia Y byla ovlivněna i stylizace výtvarní podoby a herectví *Sedmikrásek*. Jan Bernard, *Stylizované herectví ve stylizovaném filmu*. In: Jan Bernard, *Z šedé zóny*. Praha: NAMU 2010, s. 299.

⁴⁷ Vladimír Just, *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia 2010, s. 93-94.

⁴⁸ O syntézu divadla a filmu se pokoušeli umělci už dříve, především v období poválečné avantgardy. V oblasti scénické projekce se do divadelní historie zapsal E.F. Burian, který se scénografem Miroslavem Kouřilem v

v roce 1958 Laterna Magika, projekt divadelního a filmového režiséra Alfréda Radoka a výtvarníka a scénografa Josefa Svobody. Oba tvůrci již před Laternou Magikou spolupracovali na představeních v Národním divadle, v nichž se snažili o propojování divadla a filmu. Avšak možnost rozvinout a propracovat své experimenty dostali až díky zakázce z ministerstva školství a kultury na zpracování expozice pro český pavilon na mezinárodní výstavě EXPO 58 v Bruselu. Základním principem Laterny Magiky je interakce mezi živým hercem na scéně a skutečností promítanou na plátnech, jež staví dvě a více simultánních akcí proti sobě.⁴⁹

Na filmových částech Laterny Magiky spolupracovali také režiséři budoucí filmové nové vlny, Miloš Forman a Jaromil Jireš. V roce 1960 byl k tvorbě druhého programu přizván také kameraman Jaroslav Kučera. To podpořilo intermediální směřování Kučerovy tvorby a jeho experimentování s novými způsoby audiovizuálního vyjadřování a postupy. Představení *Otvírání studánek* (1960), na němž spolupracoval s Alfrédem Radokem a Josefem Svobodou, bylo prvním a pozoruhodným výsledkem Kučerovy spolupráce s Laternou Magikou, na níž navazovala další představení. Některé části programů také spolurežíroval.⁵⁰

V téže době (1959–1964) působila v Národním divadle také kostýmní výtvarnice Ester Krumbachová. Spolupracovala s režisérem Miroslavem Macháčkem a se scénografem Josefem Svobodou na činoherních představeních Národního divadla; z jejich spolupráce vzniklo během těchto let několik výrazných představení: *Půlnoční mše* (1959), *Živá mrtvola* (1960), *Poprask na laguně* (1961), *Antigona a ti druzí* (1962), *Oidupús vladař* (1963), *Osamění* (1964).⁵¹ Ve výtvarném zpracování inscenací se rukopis Svobody a Krumbachové vzájemně doplňovaly, především v hledání nových scénografických řešení.

Na těchto příkladech je patrné, že ke vzájemnému propojování forem umění docházelo také díky přecházení tvůrců z jednoho umění do jiného. Zkušenosti, jaké Kučera a Krumbachová, takto získávali, poté uplatnili a rozvinuli ve své filmové tvorbě, což je zřetelné

vynalezli tzv. Theatergraph, jež poprvé představili v divadle D v roce 1941. Více např.: Bořivoj Srba, *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: JAMU 2004.

⁴⁹ Více: Eva Stehlíková, Alfréd Radok mezi filmem a divadlem. In: Eva Stehlíková (ed.), *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Národní filmový archiv 2007, s. 214–285.; Zdeněk Hedvábný, *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav 1994, s. 264–282.; Helena Albertová, *Josef Svoboda scénograf*. Praha: Institut Umění – Divadelní ústav 2012, s. 83–95. Na EXPU 58 vedle hlavního projektu Laterny Magiky, díky které na sebe české umění upozornilo a svým způsobem anticipovalo mezinárodní pozornost české kinematografii následujícího desetiletí, byl představen ještě jeden český multimediální vynález – Polyekran Emila Radoka, na němž se jeho bratr Alfréd se Svobodou také podíleli. O principu Polyekranu a Laterny Magiky např. Svatopluk Malý, *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů*. Praha: NAMU 2010.

⁵⁰ Václav Janeček, Štěpán Kubišta, *Laterna Magika aneb „Divadlo zázraků“*. Praha: Laterna Magika 2006, s. 44.

⁵¹ Více: Klára Mazlová, *Ester Krumbachová a její práce pro divadlo*. Bakalářská práce, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Oddělení teorie a dějin divadla, Masarykova Univerzita, 2007, s. 25–30.

také ve zpracování filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*, na nichž se autorsky spolupodíleli.

Vzhledem ke vzájemné provázanosti umělecké tvorby a jejích tvůrců je v uměleckých dílech šedesátých let možné nalézt řadu společných rysů: vymezují se proti – do té doby zavedené – představě člověka jako pouhého souhrnu společenských a výrobních vztahů a přinášejí obraz absurdní, fragmentární až odcizené bytosti. Především však přistupují k člověku jako k subjektu s vnitřním světem, k individualitě se soukromými i sociálními problémy a zájmy.⁵² Soustřeďují se na postavy a témata ze současnosti, na něž nabízejí pohled z různých perspektiv, a především na formu a strukturu díla, ve kterých využívají různých aspektů hravosti. Hra, jež tvoří přirozený základ umělecké tvorby, otevřela tvůrcům šedesátých let prostor pro fantazii a imaginaci a jejich prostřednictvím i k experimentu.

2.2 Filmová syntéza

Proměny témat a formy v umění se ve filmu projeví později než v jiných odvětvích z důvodu nevyhovujícího systému řízení a schvalování scénářů. Muselo dojít nejprve ke změnám institucionálního rámce, aby vůbec byl experiment ve filmu možný. Ke zřetelnému obratu ve filmové tvorbě došlo tedy až v druhé fázi těchto proměn, s nástupem šedesátých let, jež zapříčinily vedle částečného politického uvolnění, a s ním spojených formálních a obsahových proměn v umění, také změny systémové. A to zejména organizačně-dramaturgické řízení výroby, konkrétně na činnost tvůrčích skupin, na jejichž klíčovou, avšak opomíjenou roli v české kinematografii poukazuje Petr Szczepanik ve své studii základních jednotek filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962.⁵³

⁵² Stanislava Přádná, Poetika postav, typů, (ne)herců. In: Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60.let*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 149.

⁵³ Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012. K zestátnění kinematografie došlo v srpnu roku 1945. Zestátnovací dekret (Dekret č.50/1945 Sb. podepsal prezident Edvard Beneš 11. srpna 1945) zajišťoval státu výhradní oprávnění k „provozování filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických [...], k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování film, jakož i k jejich veřejnému promítání“ a dále „k dovozu a vývozu filmů pro celé území Československé republiky“. (Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 28) Tato opatření v oblasti filmového průmyslu vytvořila pro kinematografii svébytný právní rámec, který přerušoval až do roku 1993. Více ke zestátnění kinematografie např. Ivan Klimeš, *Kinematografie v rukou státu (1945–1959)*. In: Marta Sylvestrová (ed.), *Český filmový plakát 20. století*. Brno – Praha: Moravská galerie v Brně – Ex libris Praha 2004, s. 86–94. Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012.)

Období nejtuzší centralizace a neustálé reorganizace v letech 1948 až 1954, která byla motivována snahou zvýšit produktivitu výroby po vzoru průmyslové výroby jiných odvětví, vedlo k opačnému efektu, tedy k destabilizaci filmové výroby.⁵⁴ Neúspěchy jednotného řízení výroby ve všech jejích fázích po stránce umělecké i hospodářské vedly v roce 1954 ke zrušení kolektivního vedení.⁵⁵ Tím počal proces postupné decentralizace, která umožnila rozvíjet jeden z klíčových principů československé státní kinematografie, a to „funkční propojení dramaturgie s výrobou v jedné operativní jednotce“.⁵⁶

Na konci roku 1954 se začalo jednat o vzniku tvůrčích skupin, od nichž se podle Jiřího Síly, dramaturga působícího v padesátých letech v tvůrčí skupině Karla Feixe, očekávalo, že již „nebude docházet ke znásilňování jejich tvůrčí koncepce centrálním vedením“, ale naopak ke „sdužování se podle uměleckého temperamentu“.⁵⁷ Podle organizačního řádu Filmového studia Barrandov se tvůrčí skupiny měly starat o „dramaturgickou přípravu a ideově-umělecký dozor při natáčení filmů, navrhovat režiséry a vedoucí výroby a projednávat obsazení hlavních členů štábu (kameramana, architekta, hudebního skladatele a herců)“.⁵⁸ V roce 1957 již jsou skupiny definované nejen jako dramaturgický, ale také jako výrobní kolektiv. Jejich pravomoci byly zpočátku omezenější, ale postupně jejich autonomie sílila. V roce 1958 byly posíleny zřízením společného vedení dramaturgů a vedoucích výroby.

Decentralizace a osamostatňování se tvůrčích skupin se však následně na dva roky zastavily. V únoru 1959 se konal v Banské Bystrici 1. festival československého filmu, který doprovázela konference, během níž došlo ke střetu filmařů a filmových publicistů s komunistickým vedením ÚV KSČ.⁵⁹ Ministr školství a kultury František Kahuda na konferenci vystoupil s kritikou liberalizačních tendencí v hrané tvorbě let 1957 a 1958.

⁵⁴ Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 51.

⁵⁵ Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu nahradilo v roce 1951 Ústřední dramaturgii a Tvůrčí skupiny a díky radikální centralizaci řízení si drželo hlavní dramaturgické a výrobně-organizační pravomoci. (Více: Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 39–53)

⁵⁶ Tamtéž, s. 52.

⁵⁷ Jiří Síla, O tvůrčích skupinách a jedné zvlášť. *Záběr* 6, 1955, č. 1 (leden), s. 8.

⁵⁸ Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 54.

⁵⁹ Banskobystrický festival je vnímán v dějinách československé kinematografie jako symbol střetu filmařů a komunistické moci. V *Iluminaci* vyšla studie o 1. Československém filmovém festivalu a s názvem *Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušný rok 1959* Ivana Klimeše (*Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 129-138.), kde jsou otištěny také dokumenty ke kontextům tohoto festivalu. Zevrubněji se událostem v Banské Bystrici věnují například texty: Jaroslav Boček, *Banská Bystrica, Film a doba 15*, 1969, č. 7, s. 365-359; Václav Macka – Jelena Paštěková, *Dějiny slovenskej kinematografie*. Martina: Osveta 1997, s. 157-164; Tereza Binderová, *Zpráva o Banské Bystrici, 1. Festival čs. filmu a jeho stopa v kulturní politice*. Diplomová práce, Katedra Filmových studií FF UK, Praha 2004.

Filmaře krátce po festivalu zasáhla vlna represí.⁶⁰ Stranické kritice byly nejvíce vystaveny filmy *Tři přání* (1958) Jana Kadára a Elmara Klose, *Zde jsou lvi* (1958) Václava Kršky, středometrážní *Konec jasnovidce* (1957) Vladimíra Svitáčka a Jána Roháče a hudební komedie *Hvězda jede na jih* (1958) Oldřicha Lipského. Podle úředníků ÚV KSČ byla *Tři přání* „projevem revizionismu v umění“, film *Zde jsou lvi* „nahrával maloburžoaznímu individualismu“ a Lipského komedii označovali za „měšťácký kýč a umělecký zmatek“.⁶¹ Všechny čtyři filmy byly zakázány, bylo rozhodnuto neuvést je do kin a nebo byly z kin staženy. Na jaře roku 1959 proběhla první vlna prověrek, po níž byli tvůrci kritizovaných filmů potrestáni zákazem a tvorby nebo sesazením ze svých dosavadních pozic. Následně byla rozpuštěna také tvůrčí skupina (Feix-Daniel), ve které byly vyrobeny první tři z výše uvedených filmů.⁶²

V následujících dvou letech byla pro tvůrčí skupiny „typická autocenzura a taktické testování Ideově umělecké rady FSB, do níž skupinové dramaturgové posílali nedodělané scénáře, aby si „otukali“ její názor, a teprve když získali předběžný souhlas, pouštěli se do vážnější práce.“⁶³ Za tyto praktiky byly však tvůrčí skupiny ze strany ÚV KSČ kritizovány, protože tak převáděly odpovědnost za literární přípravu na centrální Ideově uměleckou radu. Následné zrušení rady v roce 1962 a zřízení ideově uměleckých rad při jednotlivých skupinách, které měly posílit odpovědnost tvůrčích skupin, znovu rozběhlo proces decentralizace.⁶⁴ Tvůrčí skupiny pak mohly díky těmto poradním orgánům „důsledně rozvíjet diferenciované dramaturgické koncepce, dávat prostor autorským stylům, a tím vytvořit příznivé podmínky pro nástup takzvané nové vlny“.⁶⁵ V lednu 1963 bylo navíc řediteli Československého státního filmu Aloisi Poledňákovi uloženo, aby připravil „opatření v oblasti plánování a financování filmové výroby, jejichž smyslem bylo oprostít filmovou

⁶⁰ Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 56.

⁶¹ Ivan Klimeš, *Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušný rok 1959*. *Illuminace* 16, 2004, č.4, s. 134.

⁶² Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 56.

⁶³ Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 57.

⁶⁴ Ze zprávy Jiřího Hendrycha pro předsednictvo ÚV KSČ z ledna 1963 však vyplývá, že komunističtí ideologové tuto decentralizaci zcela vědomě podporovali jako novou, nepřímou a méně formální cestu k posílení svého vlivu na tvůrce. Poté, co represe po Banské Bystrici spustily mezi filmaři mechanismy pasivní rezistence a autocenzuru, rozhodlo se vedení ÚV KSČ přenést kontrolu dramaturgického procesu co nejbližší samotným umělcům. (Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 58.)

⁶⁵ Tamtéž, s. 57.

výrobu od nevhodných a zastaralých ukazatelů výroby průmyslové“,⁶⁶ čímž byla dokončena cesta k oficiálnímu uznání filmové tvorby jako primárně umělecké činnosti, kterou nelze plánovat, kontrolovat a odměňovat podle objemu hrubé výroby a pracovního času.⁶⁷ Kvantitativní směrnice produkce či průměrné limity filmových rozpočtů funkcionáři ochotně obětovali ve prospěch flexibilnějších postupů, které měly napomoci dalším úspěchům českých filmů na mezinárodních festivalech⁶⁸ a především na ně navazujícímu prodeji kinodistribučních a vysílacích práv do kapitalistické ciziny, stejně jako rozsáhlejšímu poskytování ateliérových služeb západním producentům za statisícové částky v amerických dolarech.⁶⁹

System měl prostředky, jak financovat ambiciózní tvorbu a v roce 1965 byl dokonce ustanoven autonomní orgán Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES).⁷⁰ V praxi to však představovalo neustálé konflikty mezi ideologickým aparátem a cenzurou na straně jedné a tvůrčími skupinami a orgánem Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES) na straně druhé.⁷¹ „Oproti čistě technokratickým a ‚komerčním‘ přístupům kladl, jež prosazovalo ústředí Československého státního filmu, kladl FITES ve svém koncepčním stanovisku důraz na prioritu kulturních a uměleckých funkcí (včetně potřebné finanční intervence ze strany státu), tedy návrat k původnímu smyslu znárodnění, jak jej připravili filmaři v ilegalitě za války: Prostor pro tvorbu znamená též nejlepší službu rozvoji společnosti.“⁷²

Výše zmíněné změny byly tedy poslední podmínkou potřebnou k rozmachu experimentování s obsahem a formou také ve filmu, jak tomu bylo právě v případě dvou výrazně stylizovaných filmových děl, *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*. Úzká

⁶⁶ Usnesení k bodu Zpráva o současné situaci ve filmové tvorbě – In: Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 78.

⁶⁷ Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 77.

⁶⁸ V roce 1963 získal film Vojtěcha Jasného *Až přijde kocour* (1963) Zvláštní cenu poroty v Cannes, *Transport z ráje* (1962) Zdeňka Brynycha Hlavní cenu na festivale v Locarnu, *Smrt si říká Engelchen* (1963) Kadára a Klose Zvláštní cenu poroty z Moskvy.

⁶⁹ Petr Szczepanik zde vychází ze Zprávy o řešení některých ekonomických otázek financování a plánování filmové tvorby z 16.7.1963. (In: Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 78.)

⁷⁰ Jan Svoboda, Některé souvislosti českého nového filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: NFA 1994, s. 7.

⁷¹ Jan Svoboda, Doslov: Budoucím historikům aneb Neopakovatelná situace zrodu. In: Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60.let*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 329.

⁷² Tamtéž, s. 331.

spolupráce autorů Věry Chytilové, Jaroslava Kučery a Ester Krumbachové, z nichž každý do filmu vložil své zkušenosti z předchozí různorodé tvorby, a obsahová a formální stránka filmu, které jsou mezi sebou extrémně provázané, tak ilustrují charakteristické rysy umělecké tvorby šedesátých let.

3 Charakteristické rysy tvorby

3.1 Věra Chytilová

Věra Chytilová absolvovala dva roky studia architektury v Brně, které z osobních důvodů přerušila a přestěhovala se do Prahy. Nejprve pracovala jako technická kreslička a chemická laborantka, pak se stala manekýnkou a také se v malé roli poprvé objevila ve filmu.⁷³ Poté začala asistovat při natáčeních na Barrandově a postupem času se vypracovala až na pozici pomocné režisérky.⁷⁴ Když zjistila, že další postup už bez odpovídajícího vzdělání není možný, přihlásila se na obor režie na FAMU. V roce 1957 nastoupila do ročníku vedeným Otakarem Vávrou. Jejimi spolužáky byli například Evald Schorm, Pavel Juráček, Jiří Menzel, Jan Schmidt nebo Antonín Máša. Poprvé na sebe upozornila v roce 1961 absolventským filmem *Strop* (1961), který spolu s filmy jejích spolužáků ohlašoval nástup nové generace tvůrců českého filmu a s ní i začátek moderních tvůrčích přístupů.

Už ve *Stropu* je patrný velmi specifický přístup Věry Chytilové k filmu. Týká se jak stylu, který ve svých následujících filmech rozvíjí, tak výběru ústředních témat. Těmito prvky jsou neustálé prolínání autenticity a stylizace, upřednostňování neherců, uvolnění či naprosté potlačení dějové složky a důraz na výtvarnou koncepci obrazu. Jejich prostřednictvím se Chytilová vymezuje, shodně s uměleckými a kulturními trendy 60. let, vůči konvencím i námětům soudobé kinematografie a vyjadřuje jasně své subjektivní postoje k tématům se silným morálním apelem.

Charakteristické postupy a jejich užití ve filmech *Strop*, *Pytel blech* (1962), *O něčem jiném* (1963) a *Automat svět* (1965)⁷⁵ mi poslouží jako základ k analýze jejích následujících filmů, na nichž se autorsky podíleli i další dva tvůrci, Jaroslav Kučera a Ester Krumbachová.

Přesto, že je pro mě klíčový právě styl režisérky, zmíním se i o tématech, kterými se v šedesátých letech ve svých filmech zabývala.

⁷³ Díky přehlídkám a módnímu fotografování vstoupila do společnosti umělců a dostala nabídku zahrát si malou roli ve filmu *Císařův pekař a pekařův císař* (1951).

⁷⁴ První film, na kterém pracovala jako klapka byl *Severní přístav* (1954) Miloše Makovce, asistentkou režie byla u filmu *Ztracenci* (1956) téhož režiséra.

⁷⁵ *Automat svět* se však vzhledem k tomu, že je jako jediný z filmů natočen podle knižní předlohy, výraznému stylu režisérky částečně vymyká.

3.1.1 Témata

Vybírala si a rozvíjela taková témata, s nimiž měla bezprostřední zkušenost. Ta souvisela především s postavením člověka v současné společnosti a s jeho obtížnými životními volbami. Nejprve se soustředila na individualitu mladého člověka a její formování, které prezentovala jednak jako problém jedince, ale také jako problém společnosti. Následně se přesunula k problematice mezilidských vztahů.

Klíčové pro ni bylo poznávat svět kolem sebe a pravdivě o něm vypovídat.⁷⁶ „Co bychom mohli jako umělci víc ztratit, jestliže bychom ztratili pravdu? Vždyť hodnota člověka a jeho života je přímo úměrná jeho úsilí o poznání.“⁷⁷ Od počátku kladla důraz na pravdivost a na vztah mezi pravdou a lží, čímž se vymezovala vůči padesátým létům.

Chytilová byla současně i tvůrkyně sociálně-kritická se silným morálním apelem. Upozorňovala na problémy ve společnosti a otevřeně je kritizovala, stejně jako byly jejímu neúprosnému a kritickému pohledu vystaveny všechny její postavy. Ve svých prvních filmech až schematicky odsuzuje člověka pro jeho pasivitu a nebo naopak vyzdvihuje aktivní a cílevědomé jednání jedince. Tento postoj často prezentovala pomocí ženských hrdinek, a to proto, že má jako žena k ženským postavám blíže, více rozumí jejich myšlení a jednání a může lépe uplatnit svůj pohled.⁷⁸

Významné téma pro ni představuje také vztah mezi mužem a ženou, zaujímá k němu poměrně vyhraněný postoj, který bývá často interpretován pomocí feministických teorií.⁷⁹ Partnerské dvojice jsou v jejích filmech často zobrazovány jako nefunkční. Podstata nevyrovnanosti vztahu spočívá v přístupu k muži „jako k bytosti, na níž jsme a cítíme se my ženy neprávem závislé“.⁸⁰ Ve svých ženských hrdinkách režisérka podněcuje vlastní aktivitu a snaží se, aby dosáhly nezávislosti převrácením tohoto vztahu. V očích režisérky mají ženské postavy nad muži obvykle převahu, a to jak v síle osobnosti, tak v morálním postavení.

⁷⁶ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981, s. 28.

⁷⁷ Jiří Janoušek, *3 ½*. Praha: Orbis 1965, s. 18. Pozornost a důraz na otázky spjaté s etikou umělecké tvorby byly pro nastupující generaci charakteristické.

⁷⁸ Alena Veličková, *Typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové*. Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta Olomouc, 2011, s. 60.

⁷⁹ Například: Petra Hanáková, *Voices from Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmikrásky and Vražda* ing. Čerta. In: Anikó Imre (ed.), *East and Central European Cinema*. NY: Routledge 2005.

⁸⁰ Kateřina Pošová, *Pravdivost tvorby: Rozhovor s Věrou Chytilovou*. *Film a doba*, 1989, č. 6, s. 300.

3.1.2 Napětí mezi autenticitou a stylizací

„[...] myslím, že jestliže je vůbec kdy možné mluvit o rukopisu [režiséra], není to nikdy otázka jednoty vnějších prostředků, k němuž jsme se rozhodli, nýbrž jednoty tvůrčího záměru.“⁸¹ I přesto jsou vyjadřovací a stylotvorné prostředky Věry Chytilové zcela zásadní pro to, aby mohla svá moralizující témata vyslovit s takovou úderností. První z těchto prostředků je všudypřítomné napětí mezi autenticitou a stylizací. Chytilová ve své tvorbě hledá způsob, jak propojit tyto dva různé přístupy ke skutečnosti, aby jím vyjádřila svůj vnitřní záměr a názor na svět.

Prolínání těchto tendencí je patrné již od absolventského filmu *Strop*, při jehož realizaci Věra Chytilová a kameraman Jaromír Šofr užíli různých postupů, aby charakterizovali prostředí, v němž se pohybovala hrdinka, a zároveň vyjádřili její psychické rozpoložení při hledání smysluplného cíle života. Dochází tak ke střetu dokumentárně laděných sekvencí se sekvencemi výrazně stylizovanými.

V první části filmu převažuje dokumentární přístup. Kamera se soustředí především na zaznamenávání prostředí povrchního světa módy a s ním výrazně kontrastujícího studentského života. Způsob rámování a postavení kamery evokují autenticitu záznamu. Vycházejí z metody *cinéma-verité*, jež byla jedním z trendů světové kinematografie tohoto období, které měly na tvorbu Chytilové, ale i dalších studentů FAMU a následně zástupců nové vlny, velký vliv. Důraz na autenticitu prostředí však režisérka klade záměrně, aby tak podpořila pravdivost svého tvrzení, že je stále nutné hledat smysluplný životní cíl. Snaží se tak narušovat všeobecně přijímané představy o prestižním povolání manekýnky. V druhé části filmu je naopak patrná výtvarná stylizace obrazu, která morální vyznění filmu ještě více zdůrazňuje.⁸²

Napětí mezi autentickým záznamem a stylizací prostupuje i filmem *Pytel blech*. Film z prostředí dívčího internátu natáčí znovu s kameramanem Jaromírem Šofrem. Opět využívá postupů *cinéma-verité*, aby zdůraznila skutečné vztahy a problémy, které se k tomuto prostředí vážou. Stylizaci pomáhá využití subjektivní kamery, která zastupuje pohled jedné z dívek – obraz však pomocí této stylizované figury vyvolává dojem autenticity a divák se

⁸¹ Galina Kopaněvová, Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. *Film a doba*, 1963, č. 1, s. 44.

⁸² Nekonvenční zpracování odrážející se především v autentickém zaznamenání a charakteristice prostředí, které z velké části nahrazuje dramatické postavy v rozvolněném příběhu a otevřeném konci, byl důvodem, proč film upoutal pozornost a setkal se s příznivými ohlasy i v zahraničí. Byl promítán na festivalech a v rámci československého filmového týdne např. v Tours, Paříži, New Yorku, Oberhausenu nebo Montrealu. Paradoxně to však byl i důvod, proč byla původní verze scénáře, již se ale Chytilová nevzdala, na FAMU zamítnuta. O přepracování scénáře, který byl schválen požádala Pavla Juráčka (byl Vávrovým oblíbeným žákem). Juráčková verze, která nesla název „Taková normální holka“, byla bez připomínek schválena. Chytilová poté natočila film podle své původní verze. Cyklus rozhovorů *Zlatá šedesátá: Věra Chytilová* (2007).

stává přímým účastníkem dění na internátě. Autentické zobrazení podporuje rovněž rámování obrazu, jež se vyhýbá statickým aranžovaným kompozicím.

Ve filmu *O něčem jiném* se autentický záznam se stylizovaným znovu prolínají a místy dokonce splývají. Paralelní dějové linie snímku, jejichž konfrontací Chytilová vyjádřila své stanovisko k životní volbě ženy mezi kariérou a rodinou, jsou kameramanem Janem Čuříkem opět snímány stylem, který působí autentickým dojmem. V příběhu ženy, která dala přednost rodinnému životu, se jedná o inscenovaný příběh, který je zasazen do autentického prostředí domácnosti. Stylizace se zakládá na „hraném“ chování postavy, která částečně vychází ze zkušeností obsazené ne-herečky a částečně je řízena režisérkou.⁸³ Paralelní příběh je naopak dokumentárním záznamem ze života gymnastky Evy Bosákové, která obětuje všechnen svůj čas sportovní kariéře, a díky její cílevědomosti a úsilí se jí podaří stát se mistryní světa. Ačkoliv je příběh Bosákové natočený podle skutečných událostí a záběry z mistrovství světa jsou autentické,⁸⁴ ostatní scény byly inscenovány až po jejím vítězství. V této linii se naopak objevuje výtvarná stylizace, a to při komponování záběrů z gymnastického vystoupení a při jejich estetizujícím a nekonvenčním snímání. Režisérka tak nepřímou zdůrazňuje svůj obdiv k tomu, kdo jde za svým cílem, a naopak stylizací autenticity unavené ženy v domácnosti vyjadřuje opovržení vůči tomu, kdo se poddá stereotypu a vzdá se možnosti aktivně ovlivňovat svůj osud.

V poslední snímku, který předcházel *Sedmikráskám*, ve filmové povídce *Automat Svět*, se znovu objevuje rozpor mezi autentickým i stylizovaným obrazem. Věra Chytilová při jeho realizaci poprvé spolupracovala s kameramanem Jaroslavem Kučerou a pro adaptaci Hrabalovy povídky využila prostředí a postavy, které Hrabalovi sloužily jako předobraz literárního zpracování.⁸⁵ Ačkoliv tento postup je sám o sobě jistou hrou s autenticitou a stylizací, vizualita, která se objevuje v poslední sekvenci filmu, působí ve vztahu k prostředí automatu Svět nepatřičně. Vysoká míra stylizace a užití trikových postupů, jež působí jako snově poetická vizuální báseň, je však již předzvěstí filmu *Sedmikrásky*, který pro oba tvůrce znamenal příležitost vyzkoušet si různé způsoby, jakými lze stylizace ve filmu dosáhnout.

Věra Chytilová důrazně upřednostňuje natáčení v reálném prostředí před natáčením v ateliéru, čímž usiluje o poznání, zachycení a zobrazení pravdy. „Nemyslím si, že točit v ateliéru je snazší či výhodnější. Protože ateliér s sebou přináší faleš; je tam sice klid, ale musíte tam bojovat o každý kousek pravdy! Reál naproti tomu přímo nabízí velký kus

⁸³ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981, s. 126.

⁸⁴ V létě roku 1962 bylo pořádáno Mistrovství světa v Praze. Eva Bosáková reprezentovala Československo ve sportovní gymnastice a stala mistryní světa v disciplíně na kladině.

⁸⁵ V době natáčení filmu *Automat svět* byl Jaroslav Kučera a Věra Chytilová manželé.

inspirující pravdy, protože i věci, které nevymyslíte, tam prostě nutně jsou.“⁸⁶ A právě v této preferenci vzniká ono napětí mezi dvěma zdánlivě nesourodými přístupy, mezi autenticitou a stylizací, které jsou charakteristické pro její tvorbu. Chytilová zachycuje obraz pravdivé skutečnosti, který následně stylizuje tak, aby odpovídal jejímu vnitřnímu záměru.

3.1.3 Herec – neherec

Práce s autenticitou ve filmové tvorbě Věry Chytilové úzce souvisí s výběrem představitelů a představitelk hlavních rolí. I při tomto rozhodování byla pro režiséřku určující pravdivost a věrohodnost. Důležitější než herecké dovednosti pro ni byla typologie a povahové rysy, které představitelé propůjčovali filmovým postavám. „Proměna hereckého stylu zrála u nás již několik let předtím a byla nástupem ‚nové vlny‘ v podstatě dovršena. Spočívala v bezvýhradné preferenci autenticity, která vyžadovala přirozený, civilní projev. [...] Režiséři natáčející metodou cinéma-vérité neměli k herci příliš velkou důvěru. [...] [D]ávali přednost přesně zvolenému typu neherce před profesionálním výkonem herce, který by se musel do potřebné polohy stylizovat. V dějinách filmu to nebylo nic nového. S neherci pracoval už Griffith, Dreyer, Ejznštejn, italští neorealisté.“⁸⁷ Obsazování neherců před hereckými osobnostmi upřednostňovala také z toho důvodu, že herci bývali zatíženi svými předchozími hereckými zkušenostmi. To se odráželo jak v jejich projevu, tak v diváckých očekáváních, s nimiž ke známým hercům přistupovali.

Zatímco u herců byla potřeba maskovat jejich profesionální projev vytvářením nečekaných situací, u neherců vycházela především z jejich bezprostřednosti. „Myslím, že každý takzvaný neherec je potenciální herec (ve filmu), jde jen o to, co od něho chceme a jak ho k tomu dokážeme vyprovokovat. Je nutno přesně odhadnout vnější působení jeho typu a souvislost vizuálních iluzí, které v nás vzbuzuje, s jeho skutečnými vlastnostmi a temperamentem.“⁸⁸

Ve filmu *Strop* ztvárnila hlavní roli skutečná manekýna Marta Kaňovská a jejího milence bratr režiséřky Julián Chytil. V záběrech z módních přehlídek, z menzy nebo z ulice snímala kamera lidi, kteří se v těchto prostředích v té chvíli pohybovali.⁸⁹ Do filmu *Pytel*

⁸⁶ Kateřina Pošová, Pravdivost tvorby: Rozhovor s Věrou Chytilovou. *Film a doba*, 1989, č. 6, s. 300.

⁸⁷ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981, s. 125.

⁸⁸ Galina Kopaněvová, Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. *Film a doba*, 1963, č.1, s. 44.

⁸⁹ Pouze do rolí studentů obsadila Chytilová posluchače DAMU – Jaroslava Satoranského, Josefa Abraháma a Ladislava Mrkvičku.

blech obsadila Chytilová výhradně dívky a pracovníky z internátu. Autenticita filmu byla umocněna jejich charakteristickým vyjadřováním a hereckou improvizací, která však byla řízena pevně daným scénářem a záměrem režisérky.⁹⁰ Ve filmech *O něčem jiném* a *Automat Svět* autenticitu hereckého projevu dovedla do krajnosti, když do rolí obsadila neherce, kteří hráli sami sebe. To se týkalo například gymnastky Evy Bosákové a jejího bezprostředního okolí (manžel, trenér či choreograf), výtvarníka Vladimíra Boudníka nebo výčepní z *Automatu Svět*, Alžběty Laštovičkové.⁹¹ V těchto případech tak filmy získaly i dokumentární hodnotu.

Chytilová vedle neherců obsazovala i profesionální herce. Například ve snímku *O něčem jiném* obsadila do rolí manžela a milence ženy v domácnosti, kterou hrála neherečka Věra Uzelačová, zkušené herce Josefa Langmílera a Jiřího Kodeta.⁹²

Ve všech výše zmíněných filmech se Věra Chytilová snažila dosáhnout pravdivosti obsazením role přesným typem jejího představitele, ať už profesionálního herce nebo neherce. Už v samotném úsilí neherce o herecký projev je ale obsažen určitý druh stylizace. A je otázkou, nakolik může být neherec ve své roli před kamerou opravdu bezprostřední a nakolik je dojem autenticity pouze jedním z projevů stylizace.

Ve filmu *Sedmikrásky* Chytilová své dosavadní postupy pootočila. Do rolí dvou Marií znovu obsadila neherečky, ale tentokrát ne kvůli autenticitě, ale právě kvůli stylizaci. A z obdobného důvodu, tedy především kvůli vysoké míře stylizace, pak v následujícím filmu *Ovoce stromů rajských jíme* využila specifický styl a herecký projev herců ze Studia Ypsilon.⁹³

⁹⁰ Před natáčením strávila režisérka na internátu tři týdny, kdy s dívkami bydlela a poznávala jejich problémy, stejně jako režim jejich dne. Napsala scénář, ve kterém zužitkovala konkrétní zážitky dívek, čímž do filmu dostala i útržkovitou dějovou složku „Každá dívka musela nejprve s požadovanou reakcí souhlasit, takže jejich projev odpovídal jejich přesvědčení, to znamená vnitřní pravdě. Bezprostředního dojmu bylo dosaženo metodou improvizace daného dialogu. [...] pouze dva dialogy byly ryzí improvizací: dialog o filmu *Tažní ptáci* a část nočního rozhovoru. A to proto, že jsem si myslela, že se mi lépe podaří zahladit švy konstrukce, rekonstrukce a skutečnosti samotné.“ Galina Kopaněvová, *Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. Film a doba*, 1963, č. 1, s. 44.

⁹¹ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981, s. 127.

⁹² Pro filmy Chytilové je příznačné, že všechny postavy se jmenovaly podle křestních jmen svých představitelů. Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981, s. 125.

⁹³ Tamtéž, s. 127.

3.1.4 Rozvolněná narace

Všechny filmy Věry Chytilové z šedesátých let, s výjimkou *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), se vyznačují uvolněnou či potlačenou dějovou složkou a nelineární narací. Ve filmu *Strop* je režisérčina pozornost upřena na hlavní hrdinku Martu a na prostředí, ve kterém se pohybuje. Důraz je kladen na Martinu osobní krizi, ze které hledá únik. Tato krize je vyjádřena především konfrontací dvou prostředí, světa módy a studentského světa, mezi kterými je ve filmu zobrazen propastný rozdíl. Právě popis a charakteristika prostředí se dostávají do popředí na úkor dějové složky. Syžet se skládá z volně řazených sekvencí, které spolu svou podstatou souvisí, ale chybí mezi nimi pevné kauzální vazby. Jejich řetězení se tak stává spíše ilustrací hlavní myšlenky.

V *Pytli blech* je možné sledovat podobné charakteristické rysy narace jako v předchozím filmu. Chytilová se soustředí na popis prostředí internátu a všedních událostí, protože právě způsob, jakým probíhá každodenní život a výchova dívek v tomto ústavu, je pro ni ustřední. Film je proto znovu poskládán ze sekvencí, které mezi sebou nemají silné kauzální vazby, ale plní funkci ilustrativní.

Časová návaznost ve filmu *Strop* je vyjádřena pouze scénami z Martina soukromého života. Ostatní scény jsou jen ukázkami, vzorky jejího života, které nejsou blíže časově určeny. Jedinými dvěma zvraty, které posunují děj, je rozchod Marty s jejím milencem a její rozhodnutí odjet z města. Cesta Martě otevírá nové možnosti, které však ve filmu zůstávají nevyřčené. Katarze hrdinky je vyjádřena pomocí protikladů – přechod z noci do denního světla, únik z města do přírody, proměna z pasivní manekýnky na aktivně jednající hrdinku. Právě toto symbolické vyjadřování je jedním z příznačných rysů tvorby Chytilové, které ve svých pozdějších filmech dále rozvíjí – narativní prostředky se z dějové složky přesunují do obrazu.

Pytel blech vyjadřuje postoj jedné z dívek k životu na internátu; subjektivní kamera je však pouze pozorovatelkou hlavní hrdinky a událostí, které rozpoutává. Jejím prostřednictvím Chytilová charakterizuje prostředí, doplňuje ho o útržky z dění soustředěného kolem hlavní hrdinky, která vzdoruje vedení a dává najevo svůj nesouhlas se způsoby výchovy.

Dalším společným rysem snímků Věry Chytilové je, že jednoduchá a značně uvolněná dějová linie se nevětví do žádných vedlejších epizod a problémy jiných postav neovlivňují děj.⁹⁴

⁹⁴ Výjimku zde tvoří *Pytel blech*, který se soustředí na více postav. Tyto postavy však dotvářely charakteristiku prostředí internátu, na které se Chytilová soustředila.

Snímek *O něčem jiném* se svou stavbou nepatrně liší, protože je složen ze dvou souběžně probíhajících dějových linií. Tyto linie se však navzájem neprotínají a i významově jsou propojeny jen velmi volně. Chytilová k sobě přiřazuje sekvence, vzorky dvou rozdílných životních osudů, a jejich vzájemným srovnáním ilustruje svůj názor na životy obou hrdinek. Paralelní kompozice umožňuje vnímat časový rámeček obou příběhů jako jednotný.

Posoudíme-li stavbu každé z dějových linií zvlášť, získáme obdobný model rozvolněného vyprávění jako v předchozích filmech, stejně jako zdůrazňování prostředí života obou hrdinek.

Sledování dvou rozdílných životních příběhů má i přes uvolnění kauzálních vazeb svůj řád, stejně jako jejich konfrontace. Oba narativní postupy odpovídají režisérčině záměru ukázat smysl a ocenit úsilí jedné z žen, a naopak vykreslit bezvýhodnost počínání a krize druhé.

S rozvolněnou narací a neustálou observací hlavních hrdinek souvisí také ustupování od psychologického vykreslení postav. Zatímco ve *Stropu* se Věra Chytilová o psychologické prokreslení hrdinky pokusila, v následujících filmech od tohoto záměru upouští a postavy přibližuje pouze ve způsobu, jakým se staví ke svému životnímu osudu. Režisérka se přestává zajímat o konkrétní postavy, ale užívá je jako prostředek k vyjádření hlavního tématu filmu. Potlačuje subjektivitu svých hrdinů a vytváří z nich stylizované objekty.

Za vrchol režisérčiny tendence uvolňovat kauzální vazby příběhu, stejně jako potlačovat psychologii postav, lze považovat film *Sedmikrásky* (1966). V něm dochází k naprostému popření kauzálních vazeb mezi jednotlivými sekvencemi, které jsou redukovány na sérii událostí, jimiž je ilustrováno hlavní téma filmu, téma destrukce. Hlavní hrdinky se stávají pouze modely užitými pro ztělesnění tohoto tématu. Obdobným způsobem je využito stylizace postav i ve snímku *Ovoce stromů rajských jíme*, ve kterém jsou však zástupné významy komplexnější. Toto podobenství o pravdě a její únosnosti se od všech předchozích filmů Věry Chytilové liší nezvykle vystavěným, avšak kauzálně provázaným příběhem.

3.1.5 Výtvarná koncepce obrazu

Vzhledem k tomu, že Věra Chytilová je režisérkou a spoluautorkou filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*, tedy výrazně výtvarně stylizovaných děl, je potřeba se zabývat také tím, jakým způsobem pracovala s výtvarnou koncepcí obrazu ve svých předchozích

filmech. Výtvarná složka se projevuje především ve stylizovaných sekvencích, ve kterých Chytilová zdůrazňuje estetickou stránku filmového obrazu, ale stejně tak se objevuje i v autenticky laděných snímcích.

Už její absolventský film *Strop* by z určitého hlediska bylo možné považovat za výtvarnou koláž,⁹⁵ ač ta není ani zdaleka dovedena do takové krajnosti jako později ve filmu *Sedmikrásky*. Ve *Stropu* se mísí záběry, které působí dokumentárně a nahodile, se záběry přesně komponovanými a aranžovanými. Snímání přirozeného světla, statické rámovaných obrazů bez přesných a záměrných kompozic a užívání ruční kamery vytvářejí dojem neinscenovaného obrazu skutečnosti. V kontrastu k těmto sekvencím je prostředí, jenž modeluje kameraman Šofr zejména umělým osvětlením. „Charakteristika baru doslova křičí z každého záběru“,⁹⁶ což režisérka účelně užívá, aby zdůraznila kontrast povrchního světa módy s bezprostředním světem studentů. I závěrečné sekvence natáčené v exteriéru však vykazují vysokou míru výtvarné stylizace. Když Marta prochází nočním městem, rozehrává Šofr obrazovou hru se světly a stíny, které ústí do symbolického závěru v podobě kontrastní sekvence nástupu nového dne a úniku z města.

V *Pytli blech* je výtvarná stylizace dána už tím, že celý film je vyprávěn ze subjektivního hlediska jedné z postav. Komponování záběrů a práce kamery Jaromíra Šofra se tedy podřizují tomuto pohledu, jsou jím určovány, nejedná se o objektivizující snímání blízké vševědoucímu vypravěči. Ve filmu *O něčem jiném* používá Jan Čuřík nezvyklé postavení a úhly kamery, atypické rakursy a další optické efekty, čímž dosahuje stylizovaných, originálních, výtvarných kompozic cvičící gymnastky. Výtvarnost obrazu při tréninkách zesiluje také snímání prostoru přes odrazy zrcadel.

Působivé ztvárnění reálného prostředí *Automatu Svět* je dáno promyšlenou kompozicí záběrů. Výrazně výtvarně stylizovaná je až závěrečná sekvence filmu, ve které kameraman Jaroslav Kučera, za použití trikových postupů v postprodukcí, zdůraznil kontrast temné noci s bílými svatebními šaty a zpomalil pohyb postav v záběrech, ve kterých se nevěsta zmítá v silném větru a dešti.

Všechny filmy Věry Chytilové, které předcházely *Sedmikráskám*, byly natočeny na černobílý materiál a na první pohled se měly blížit spíše autentickému dokumentu. Již v těchto filmech však dala Chytilová jasně najevo svůj cit pro výtvarné zpracování obrazu. Ale až spojení s výtvarně orientovanými tvůrci, Jaroslavem Kučerou a Ester Krumbachovou, jí umožnilo dosáhnout maximálního projevu výtvarné stylizace ve filmu.

⁹⁵ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981, s. 89.

⁹⁶ Tamtéž, s. 90.

3.2 Jaroslav Kučera

Jaroslav Kučera patřil k první generaci studentů FAMU. Na školu nastoupil v roce 1948, tedy rok po jejím založení a o necelých deset let dříve než Věra Chytilová a s ní generace mladých tvůrců šedesátých let.⁹⁷ Na tehdejší katedře fotografie⁹⁸ Kučeru vyučovali kameramani Jan Stallich, Jaroslav Turzar nebo Václav Huňka a mezi jeho spolužáky patřili například Dagmar Hochová, Ilja Bojanovský, Miroslav Harvan a Lubomír Makula.

Kučera se již během studií vyznačoval velkou zručností a výtvarnou i technickou vzdělaností. Před nástupem na FAMU se dokonce rozhodoval, zda se bude věnovat filmu nebo dá přednost výtvarnému umění.⁹⁹ Jeho malířské nadání se projevovalo při fotografování a ve filmovém obraze především ve stylu rámování a komponování záběrů.

Už na FAMU začal natáčet s režisérskou dvojicí z vyššího ročníku, Vojtěchem Jasným a Karlem Kachyňou, s nimiž poté spolupracoval po několik let. Na Kučerovu kameramanskou schopnost obrazové poezie upozornil režiséry Karel Plicka, dokumentarista, fotograf a etnograf, který působil na filmové škole jako profesor.¹⁰⁰ Jasný a Kachyňa, kteří byli zároveň režiséry i kameramany svých snímků, mu proto nabídli pozici asistenta na svém absolventském filmu *Není stále zamračeno* (1950), který se natáčel v pohraničí. Film vzbudil pozornost svým výtvarným zpracováním obrazu a také tematikou, která byla chápána v budovatelských padesátých letech jako nevhodná. Režiséři Jasný a Kachyňa při natáčení pochopili, že sdílí s Jaroslavem Kučerou snahu o „vniknutí do specifik určitého místa, postižení vazeb a vzájemných vlivů mezi lidmi a jejich životním prostorem“,¹⁰¹ kterému přikládali význam i ve svých dalších filmech.

Následující dokumentární film režisérů Jasného a Kachyni a kameramana Kučery, *Za život radostný* (1951) o II. Kongresu Mezinárodního svazu studentstva, na tvůrce znovu

⁹⁷ Kučera začal studovat FAMU v devatenácti letech. Na nově založené filmové škole jim předcházeli pouze jeden ročník studentů oboru fotografie, v němž studovali například Ludvík Baran, Ján Šmók, Jiří Ployhar, Jan Novotný, Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný.

⁹⁸ Obor se na katedru kamery a katedru fotografie rozdělil až v roce 1963.

⁹⁹ „Věřím, že kdyby se nevěnoval filmu, ale začal opravdu malovat, kdyby se malování věnoval, tak to někam dotáhne.“ řekl o Kučerovi Karel Kachyňa. (In: Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 33)

¹⁰⁰ Karel Plicka sehrál důležitou roli v životě všech třech tvůrců. Jasný asistoval Plickovi, s nímž sdílel jeho zájem o etnografii, při dokumentování míst po Československu už před nástupem na FAMU. Když Jasný nebyl přijat na obor režie, upozornil Plicka na kvalitu jeho předložených fotografií a navrhl mu mimořádné studium fotografie, tj. kamery. Poté se zasadil o to, aby Jasný začal spolupracovat s Kachyňou. (Z dopisu Vojtěcha Jasného Ireně Teturové, 11.8.1994. Dopis ve vlastnictví adresátky. In: Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 32.)

¹⁰¹ Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s.31.

upozornil. Získal státní ocenění a byl uveden na filmových festivalech v Karlových Varech a v Cannes.

Po absolvování FAMU začal Kučera natáčet pro Československý armádní film,¹⁰² kde ve spolupráci s Vojtěchem Jasným a Karlem Kachyňou natočil několik krátkých filmů.

Jaromír Šofr označuje Kučera za předvoj kameramanské nové vlny a kolektivní spolupráci s Jasným a Kachyňou nazval „neopoetismem“.¹⁰³

Přelomovým snímkem v Kučerově, ale i v Jasného tvorbě, se stal film *Touha* (1958). V *Touze* se tvůrcům podařilo propojit všechny filmové složky do jednotného díla. Plně využili výrazové prostředky filmu a možnosti stylizace skutečnosti k vytvoření filmové básně, složené z povídek ze čtyř období lidského života symbolizovaného ročními obdobími. V povídkách, jejichž společným tématem je osamělost, se prolíná realita se snem, život se smrtí. Obraz vyjadřuje subjektivitu postav a zprostředkovává významy pomocí symbolů. „V *Touze* jsem začal teprve nebo konečně používat obrazu, zvuku, hudby a pár slov – filmová lyrika, a tím vyhrál.“¹⁰⁴

V roce 1961 napsal Jaroslav Kučera společně se svým spolužákem, přítelem a kameramanem Janem Kališem stať *Filmová fotografie a její funkce*, která se stala dobovým manifestem o možnostech a funkci filmové kamery. Autoři upozorňují na skrytý potenciál obrazového zpracování, který je svébytným uměleckým projevem filmu, ale zároveň zdůrazňují, že je třeba, aby i všechny výrazové prostředky, které kameraman využije, byly součástí organické jednoty díla.¹⁰⁵ Z analýzy kameramanské tvorby, kterou autoři stať předkládají, vyplývá i charakteristický postoj Jaroslava Kučery k filmové tvorbě.

Kučera je výtvarníkem filmového obrazu, jenž charakterizuje promyšlená výtvarná koncepte založená jak na důkladné znalosti technických možností filmu a kunsthistorickém přehledu, tak na jeho kreativním a autorském přístupu ke každé látce. Tvůrci, kteří s Kučerou pracovali, cenili i jeho „schopnost improvizace a intuitivního řešení, jež se v jeho osobě spojovaly s tvůrčí inteligencí a technickou precizností“.¹⁰⁶ Při každé práci však kladl důraz na

¹⁰² V Československém armádním filmu svou filmařskou dráhu započalo mnoho z pozdějších významných tvůrců. Vedle Jasného a Kachyňy to byli např. Zdeněk Brynych, Vladimír Sís, Pavel Háša či František Vlácil, z kameramanů vedle Jaroslava Kučery také Jan Čuřík, Josef Vaniš, Josef Illík a další. (Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 33.)

¹⁰³ Tamtéž, s. 18

¹⁰⁴ Z dopisu Vojtěcha Jasného Ireně Teturové, 11.8.1994. Dopis ve vlastnictví adresátky. In: Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 32.

¹⁰⁵ Stať byla publikována v *Ročence Československého filmu 1961*, s. 73-77.

¹⁰⁶ Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 51.

to, aby jeho zpracování vždy souznělo se záměrem scénáře, a tedy s myšlenkami režiséra. Podle něj, teprve ve chvíli, kdy se vytvoří realizační koncepce na základě názorové shody režiséra, kameramana a výtvarníka, mohou tvůrci plně využít filmové médium pro uskutečnění svých zájmů.¹⁰⁷

Kučerovy schopnosti a zkušenosti, které získával během své kameramanské dráhy v padesátých let a v první polovině šedesátých let, se projevily již ve filmech *Touha* (1958), *Otvírání studánek* (1960), *Až přijde kocour* (1963), *Křik* (1963) a nejméně pak ve snímku *Démanty noci* (1964). Přesto, že každý ze zmíněných filmů má naprosto odlišnou poetiku a jiný styl, je možné poukázat na společné rysy, kterými se jejich obrazové ztvárnění vyznačuje. Kučera se inspiroval v dějinách výtvarného umění a využíval specificky výtvarných postupů při komponování obrazu, soustředil se na barevnou dramaturgii snímku, užíval stylizované a metaforického vyjadřování. Pro Kučera je také charakteristické, že ve své tvorbě překračoval hranice filmového média a zabýval se experimentováním, jehož pomocí nalézal nové možnosti vyjadřování se obrazem. Všechny tyto postupy využíval při natáčení nejen k zachycení děje, ale především k vyjádření hlavní myšlenky filmu. Snažil se o to, aby jeho invenční postupy byly vždy funkční a podporovaly režijní záměr.

Specifický styl formálního zpracování obrazu a kompozice prostorových vztahů jednotlivých záběrů se výrazně projevila ve filmech režisérky Věry Chytilové *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), na jejichž realizaci se Kučera podílel nejen jako kameraman, ale společně s kostýmní výtvarnicí Ester Krumbachovou zastával i pozici výtvarníka.

3.2.1 Výtvarné postupy

Jak již bylo řečeno, tvorbu Jaroslava Kučery charakterizuje promyšlená výtvarná koncepce založená jak na důkladné znalosti technických možností filmu, tak na kunsthistorických znalostech, které se projevují především v promyšleném komponování záběrů. Vztah k zarámovanému, statickému obrazu souvisel i s tím, že Kučera ve svém volném čase fotografoval a nalezené motivy pak uplatňoval ve filmovém obraze.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Jan Kališ, Jaroslav Kučera, Filmová fotografie a její funkce. In: *Filmová ročenka čs. filmu 1961*, s. 73-74.

¹⁰⁸ Na Kučerovy časté samotářské „úteky“ za fotografickými náměty od prvních společných filmů vzpomíná režisér Vojtěch Jasný, stejně jako je potvrzují pamětníci z natáčení filmu *Všichni dobří rodáci*. (Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 33.)

Právě důraz na výtvarnou stylizaci a promyšlené obrazové pojetí spojoval Kučera s režiséry, s nimiž začal spolupracovat už během svých studií na FAMU, s Vojtěchem Jasným a Karlem Kachyňou. Už v *Touze* se Jaroslav Kučera projevil jako kameraman s osobitým a výrazně výtvarným přístupem. Díky natáčení, které probíhalo převážně v exteriéru, dostal v tomto filmu příležitost rozvinout svůj smysl pro zachycení krajiny, jenž vycházel z tradice krajinomalby. Jednotlivé záběry krajiny, často snímané objektivy s dlouhou ohniskovou vzdáleností, se vyznačují výrazně nízkým nebo naopak vysokým horizontem. Zároveň často záměrně popírá perspektivu zobrazení, čímž vzniká dojem, že obraz je plochý. Tohoto postupu opakovaně využívá i v pozdějších filmech, nejvýrazněji ve filmu *Všichni dobří rodáci* (1968) Vojtěcha Jasného, ale i v *Ovoce stromů rajských jíme*. V těchto snímcích se však důležitým prvkem obrazové kompozice stává také práce s barvou, respektive s barevnými plochami. Popřením perspektivy se postavy v záběru stávají součástí plošného obrazu, čímž je zdůrazněna provázanost člověka a přírody.

Kučerovo obrazové řešení mělo zásadní vliv také na vizuální podobu a působivost filmu *Démanty noci* režiséra Jana Němce. V *Démantech noci* tvůrci prostřednictvím filmového jazyka a výrazné obrazové stylizace vyjádřili úzkostné pocity pronásledovaných a vyčerpaných chlapců a snažili se proniknout do vědomí člověka, který se pohybuje na hranici mezi životem a smrtí. „[...] základní emotivní stránkou filmu je obraz. Obrazové vjemy silně působí na naši paměť, a nejen ve filmu se vizuální děje hluboce uchovávají v naší mysli. Pro tuto emotivnost, pro tuto schopnost působit na paměť i podvědomí, jsem ve svém filmu položil hlavní důraz na obraz. Záleží ovšem na tom, neudělat z těchto obrazových vjemů samoúčelný piktorialismus, ale spojit je v plynulý, rytmizovaný celek.“¹⁰⁹

V *Démantech noci* došlo k propojení dokumentárního stylu snímání s důslednou stylizací obrazu, které společně působí velmi naléhavým dojmem a zdůrazňují autenticitu postav, prostředí i vzpomínek a myšlenek hrdinů. Ve filmu se prolínají dvě roviny, které jsou od sebe stylisticky odlišeny, především způsobem komponování a tónování obrazu. Oběma rovinám je však společná střídmost a strohost, jež si v obou případech zachovává estetickou působivost. Zatímco snímání přítomnosti má záměrně dokumentární charakter a rámování obrazu působí nahodile, snová rovina se skládá z fragmentů vzpomínek, které jsou snímány jako výtvarná zátiší. Světlotonální rozlišení je způsobeno přeexponováním snových výjevů, které v kombinaci se zvýšeným kontrastem ztrácí kresbu. Výjevy proto zvýrazňují jen určité části vzpomínky, zatímco ostatní se ztrácí v příliš jasném obraze. Z obrazů reálné roviny se naopak zvýšeným kontrastem vytrácí odstíny šedi, čímž je zdůrazněna syrová autenticita

¹⁰⁹ Martin Brož, O *Démantech noci* s Janem Němcem. *Film a Doba*, 1964, 7, s. 365.

záznamu. Těchto výtvarných výrazových prostředků bylo užito v souladu se záměrem zobrazit naléhavost situace, působit nejen emotivně, ale zprostředkovat také fyzické utrpení obou chlapců. „[...] usiloval jsem o to, aby do základní, společensky závažné linie filmu (útěk z transportu smrti) si mohl každý divák vsunout svou vlastní účast. Chtěl jsem dosáhnout aktu protestu [...] takovým způsobem, aby se divák při sledování filmu sám ocital v situacích, kterými procházejí hlavní postavy filmu. Aby bral obsah a řád filmu jako součást sebe sama. Přitom jsem ve filmu eliminoval všechna popisná fakta a koncipoval jsem jej vizuálně.“¹¹⁰

3.2.2 Barevná dramaturgie

Jaroslav Kučera se intenzivně zabýval teoriemi a užíváním barev, které se staly v jeho tvorbě cenným prvkem v dramaturgickém i emocionálním rozvržení snímku.¹¹¹ Více uvažovat a zdůraznit potenciál dramaturgie barev mu pravděpodobně poprvé umožnila spolupráce s Alfrédem Radokem na filmové pasáži k představení Laterny Magiky *Otvírání studánek*, pro níž měl k dispozici barevný materiál. V roce 1963 natočil snímek *Až přijde kocour*, kde je možné poprvé zaznamenat snahu o ovládnutí vyjadřovacích možností barvy a vytvoření programové koncepce pro její užití ve filmu. Z kameramanského hlediska je film *Až přijde kocour* pozoruhodný jak ve způsobu využívání triků a barevné dramaturgie, ve kterém spočívá Kučerův největší přínos, tak z hlediska osvětlování.¹¹² Na barvách a jejich významu je založen celý příběh, v němž se pod pohledem kouzelného kocoura lidé zbarvují podle svých charakterů, čehož bylo dosaženo kolorováním a optickými triky.

Počínaje rokem 1963 tak začal narůstat Kučerův zájem o experimenty s barvou: „[...] jde především o to, do jaké míry může mít barva funkci i ve smyslu dramatickém, nejen čistě estetickém. [...] dáte jedné, dvěma, třem barvám význam, který náležitě ozřejmíte, poskytnete k němu klíč a pak s tím můžete pracovat. A potom následují variace těchto možností.“¹¹³

Pozoruhodným případem se stal snímek *Démanty noci*, kdy se tvůrci rozhodli pro filmové zpodobnění pocitu bezpráví, marnosti a strachu ze smrti dvou pronásledovaných chlapců

¹¹⁰ Martin Brož, O Démantech noci s Janem Němcem. *Film a Doba*, 1964, 7, s. 365.

¹¹¹ Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 52.

¹¹² Tamtéž, s. 36.

¹¹³ Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 274.

využit černobílý materiál, který se však stal zásadním stylotvorným prvkem. V tomto případě chápal Kučera „černobílý film [...] jako extrémní případ stylizace barevného filmu, v němž je škála barevných tónů eliminována pouze na škálu šedi včetně krajních hodnot – černé a bílé.“¹¹⁴

Ve filmu *Sedmikrásky* začal koncept estetické a dramatické funkce barev rozvíjet ve spolupráci s Ester Krumbachovou. V tomto usilování společně pokračovali i ve filmu *Všichni dobří rodáci*. Nejvýraznější užití barev ve smyslu dramatické je ve filmu *Ovoci stromů rajských jíme*, kde určité barvy dostaly nejen přesně definovaný význam, ale staly se také důsledně rozvíjeným motivem.¹¹⁵

Přibližně od roku 1973, kdy došlo na FAMU k rozdělení katedry fotografie na dva samostatné obory, kamera a fotografie, začal Jaroslav Kučera o dramaturgii barev na pražské filmové škole přednášet. Vypracoval osnovy předmětu Barevná kinematografie, který zahrnoval přednášky, semináře, fotografická cvičení a byl zakončen barevnou etudou v posledním ročníku.¹¹⁶

3.2.3 Metaforické vyjadřování a intermedialita

Pro obrazové vyjadřování Jaroslava Kučery ve filmu jsou charakteristické dvě odlišné tendence, které jsou blízké i režijnímu pojetí Věry Chytilové. Ubíral se jednak směrem, který vedl k autentickému záznamu skutečnosti a který je patrný především ve snímání krajiny a při užívání dokumentárních postupů. Na druhé straně však pro něj byla podstatná výtvarná stylizace, často inspirovaná díly výtvarných umělců, která mu umožňovala užívat metaforického jazyka a symbolických zobrazení.

Tyto dva přístupy se však vzájemně nevyklučují, naopak často prostupovaly jedním dílem, což se výrazně projevilo v *Démantech noci*, ale také v pozdějších filmech jako byly *Sedmikrásky* nebo *Ovoce stromů rajských jíme*. V *Démantech noci* se spojují realistické, syrové záběry dokumentující útěk chlapců a obrazová stylizace využitá zejména ve snových

¹¹⁴ Štěpán Kučera, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*. Diplomová práce, Katedra kamery, FAMU 1995, s. 4.

¹¹⁵ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK 1981, s. 150.

¹¹⁶ Předmět se na katedře kamery vyučuje dodnes. Jméno Jaroslava Kučery nese také jedna z cen udílených každoročně na festivalu studentských filmů FAMU, kterou dostává posluchač, jenž prokázal největší invenci v barevném vyjádření. Více: Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 52-53.

sekvencích. Ve snech se opakují motivy města, které evokují touhu uprchlíků po domově a bezpečí. Způsob komponování některých záběrů z městského prostředí však zároveň zdůrazňuje monumentálnost jeho staveb, čímž je vyjádřen strach a stres hrdinů. Některé ze vzpomínek naopak působí jako výjevy ze snu, inspirované surrealismem, v nichž jsou reálné předměty dávány do ireálných souvislostí.¹¹⁷

Kučerova experimentální tvorba také přesahovala hranice filmového média. Zkoušel možnosti jiných médií, které pak různými způsoby s filmem propojoval. S intermediálním přesahem jeho tvorby souvisí i spolupráce na představeních *Laterny Magiky*.¹¹⁸ Jeho první zkušeností bylo natáčení jedné z částí II. Programu, *Otvírání studánek* Bohuslava Martinů.¹¹⁹ Tato nabídka umožnila Kučerovi vyzkoušet si nové způsoby audiovizuálního vyjadřování a postupů, s nimiž do té doby experimentoval převážně v soukromí. Sám poznamenává: „Co bylo nádherné byla ta konfrontace. Tam byly vyřešené první takové barevné akcenty. Scéna černobílá, ale za oknem interiéru pohled ven barevný. [...] Barevné řešení scény a obrazu bylo vynikající. Bylo strhující a tehdy velice nové. Zatímco v prvním EXPU byla víceméně taková triková technika, byla to spíš taková manéž, tady to byl najednou výtvarný čin [...]“¹²⁰

Později měl Kučera možnost spolupracovat ještě na dalších třech představeních *Laterny Magiky* – *Pragensia, Vox Clamantis* (Marcela Benoniová, 1984), *Černý mnich* (Evald Schorm, 1983) a *Odyseus* (Evald Schorm, 1987), z nichž poslední dvě spolurežiroval.¹²¹

Kučerova schopnost zaznamenávat jak autentické obrazy skutečnosti, tak obrazy výtvarně stylizované, vyjadřovat se pomocí symbolů a metaforického jazyka a propojovat filmové médium s výtvarným i dramatickým uměním mu umožnila svébytným, ale srozumitelným způsobem vystihnout také podstatu alegorických sdělení ve filmech *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*.

¹¹⁷ Přímý odkaz k surrealismu je ve filmu vyjádřen přímou citací scény s mravenci z filmu Buñuela a Dalího *Zlatý věk* (1930).

¹¹⁸ Z rozhovoru s Janem Kališem, kameramanem a Kučerovým blízkým přítelem, vyplývá, že je možné, že Kučera do *Laterny Magiky* přivedl Jaromil Jireš, který tam tehdy působil jako asistent a dramaturg. (rozhovor Korvas s Kališem 13.3.1997, přepis In: Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 104-111.)

¹¹⁹ Originální filmové pojetí této pasáže bylo po neveřejných projekcích velmi chváleno, svědectví mnoha lidí se shoduje v tom, že *Otvírání studánek* byl jedno z nejlepších Radokových děl a film byl označován za „geniální“. Přesto však zpracování pobouřilo tehdejší stranické vedení a bylo zakázáno představení uvést veřejně. Premiéru se podařilo prosadit až v roce 1966, kdy bylo *Otvírání studánek* zařazeno do programu *Variace 66*, kdy se však užité avantgardní postupy ve filmu již jevily poněkud zastaralé. Více např. Zdeněk Hedvábný, *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav 1994. (s. 278-286) nebo Eva Stehlíková, *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem*. In: Eva Stehlíková (ed.), *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Národní filmový archiv 2007.

¹²⁰ Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, str. 49.

¹²¹ Václav Janeček, Štěpán Kubišta, *Laterna Magika aneb „Divadlo zázraků“*. Praha: Laterna Magika 2006.

3.2.4 Experimentování

Touha Jaroslava Kučery experimentovat a hledat nové filmové postupy souzněla s dobovými trendy, které jsem naznačila v úvodu své práce. Právě experimenty určovaly Kučerovu tvorbu také v šedesátých letech. Od spolupráce s Laternou Magikou se známým pokušitelem filmových a divadelních forem Alfrédem Radokem, přes tvorbu barevných filmů s Vojtěchem Jasným, až ke spolupráci s mladými tvůrci nové vlny, kteří kameramanovi dávali prostor pro pokusy s vizuálními výrazovými prostředky svých filmů si osvojoval nové postupy práce s audiovizuálním médiem. „Vedle častých kameramanských ‚vynálezů‘, jež se týkaly kinetických možností kamery nebo jejího postavení, způsobu osvětlení či výběru vhodného materiálu pro dekoraci scény (ať už z hlediska barevnosti, struktury, tvarové zajímavosti aj.), se intenzivně věnoval i laboratorním možnostem trikového zpracování filmového pásu.“¹²² Experimenty s fotografií a filmovým materiálem, se kterými trávil mnoho času v laboratoři, poté začleňoval do svých snímků. Tímto způsobem vznikaly pokusy například s izohelií, tedy fotografickou technikou, při níž se rozsah zčernání rozdělí pouze na několik stupňů, se zmnožením, multiplikací jednotlivých okének filmu, s tónováním černobílého filmu, s pookékovým animačním snímáním či s možnostmi trikového maskování. Rovněž experimentoval s různými typy vývojek, aby dosáhl esteticky a významově nosného obrazu.¹²³

Poprvé si Jaroslav Kučera vyzkoušel užití filmového triku ve filmu *Touha*, kde animoval let vran a použil různé filtry k dosažení plastičnosti a výtvarné hloubky obrazu.¹²⁴ Kučerova záliba v experimentování se projevila také ve snímku *Démanty noci*. Zvláštní syrovostí obrazu bylo dosaženo nestandardním vyvoláním negativu ve zvukové vývojce, které zvýšilo kontrastní zobrazení černé a bílé. Ve filmu se uplatnil také Kučerův invenční přístup k postupům natáčení; například když užil nestandardně dlouhou kamerovou jízdu po strmé lesní stráni, nebo když při sledování putujících chlapců lesem se nechal nést asistentem na ramenou, aby dosáhl věrohodného nápodobení rytmu chůze a nebo když si s asistentem předávali kameru z vozu do vozu při natáčení procházení prázdnou tramvají.¹²⁵

Mezi Kučerovy experimenty s formálními prostředky patřilo také vytváření koláží. Formou koláže kombinoval papírové výstřižky i nejrůznější objekty a pro svá výsledná díla

¹²² Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 51.

¹²³ Josef Korvas, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997, s. 52.

¹²⁴ Tamtéž, s. 35.

¹²⁵ Štěpán Kučera, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*. Diplomová práce, Katedra kamery, FAMU 1995, s. 11, 14, 15.

hledal možné uplatnění i ve filmu. Věra Chytilová říká, že „prapůvodní inspirací ke ztvárnění filmu“¹²⁶ *Sedmikrásky* byly právě Kučerovy koláže. Koláž se stala také principem tohoto filmu, v němž Kučera dostal prostor pro uplatnění svých experimentů s filmovým obrazem i v něm.

3.3 Ester Krumbachová

Ester Krumbachová se filmové tvorbě začala věnovat o mnoho let později než Jaroslav Kučera a Věra Chytilová. Po válce, během které byla zapojena do protinacistického odboje, následně vězněna a poté nucena pracovat v berlínské továrně,¹²⁷ začala studovat užitou grafiku a malbu na umělecké škole v Brně. Vedle dějin výtvarného umění, malby a ilustrace se tam vyučovaly také předměty, ve kterých se naučila základům scénografie, oděvnictví a řemeslných prací.¹²⁸ Po ukončení studia v roce 1948 pracovala nejprve v pohraničí jako prodavačka a dělnice, po šesti letech pak odešla do Českých Budějovic.¹²⁹ Koncem roku 1954 nastoupila do krajského oblastního divadla jako propagační referentka, později začala asistovat jako malířka kulis jevištním výtvarníkům. Při své práci Krumbachová předvedla schopnost vystihnout výtvarnou zkratkou charakter postavy, situace i celé scény, a tak v budějovickém divadle dostala nabídku na výpravu tamních inscenací. První hrou, na které se Krumbachová podílela jako jevištní a kostýmní výtvarnice, byla *Hoře z rozumu* v roce 1955,¹³⁰ kterou režíroval herec a divadelní režisér Miroslav Macháček. Tato hra se stala počátkem jejich dlouhodobé spolupráce, při níž se vzájemně ovlivňovali a doplňovali.¹³¹

V roce 1957 odešla s režisérem Macháčkem, který dostal pracovní nabídku v Městských divadlech pražských, do Prahy, protože si přál, aby se jako výtvarnice podílela i

¹²⁶ Tamtéž, s. 24.

¹²⁷ Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 127; A. J. Liehm, *Generace*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 37-38.

¹²⁸ Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994, s. 7.

¹²⁹ V padesátých letech se jako malířka neuplatnila. Neuznávala styl, který výtvarníkům diktoval socialistický realismus, a proto se dostávala do konfliktu s lidmi, kteří měli rozhodující pravomoci například o tom, kdo bude přijat do Svazu výtvarníků. V rozhovorech upozorňuje Krumbachová na to, že z Brna však odešla ze svého vlastního rozhodnutí především proto, aby si mohla udržet svou vlastní svobodu. (A. J. Liehm, *Generace*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 37.; Galina Kopaněvová, Jasnozřivý „Filmmaker“, inspirátorka režisérů a životodárná osobnost Ester Krumbachová. In: Pavel Doucek (ed.), *Ester Krumbachová. Mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmcentrum 1996.)

¹³⁰ Následovala hra *Mirandolina* (M. Macháček, 1956), *Madame Butterfly* (A. Šmíd, 1956), *Strakonický dudák* (M. Zéda 1956). Vůbec první inscenací, na které spolupracovala na jevištní výpravě je *Hamlet* (M. Macháček, 1954). (Klára Mazlová, *Ester Krumbachová a její práce pro divadlo*. Bakalářská práce, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Oddělení teorie a dějin divadla, Masarykova Univerzita, 2007, s. 35.)

¹³¹ Ester Krumbachová a Miroslav Macháček byli také v tomto období až do začátku šedesátých let partneři.

na jeho dalších představeních.¹³² V Městských divadlech pražských spolupracovala Ester Krumbachová nejen s Miroslavem Macháčkem, ale také s režiséry Rudolfem Hrušínským (*Komedie plná omylů*, 1958; *Podivná paní S*, 1961; *Trosečníci*, 1963), Vratislavem Blažkem (*Třetí přání*, 1958), Ladislavem Smočkem (*Tygrí kožich*, 1961) a Miroslavem Horníčkem (*Tři pomeranče*, 1961).

V roce 1959 začala Ester Krumbachová pracovat na výpravě a kostýmech v Národním divadle. Při této spolupráci se setkala se scénografem Josefem Svobodou, který při své tvorbě využíval mnoha nových výtvarně dramatických postupů. Svoboda chápal scénografii jako aktivní složku divadelního díla, která spoluvytváří jeho smysl.¹³³ Výsledkem této tvůrčí spolupráce byla výtvarně koncipovaná představení (*Půlnoční mše*, 1959; *Živá mrtvola*, 1960; *Poprask na laguně*, 1961; *Antigona a ti druzí*, 1962; *Oidupův vladař*, 1963; *Osamění*, 1964), při jejichž zpracování se rukopis Svobody a Krumbachové vzájemně doplňovaly, především v hledání nových možností práce se scénou, světlem a materiály.¹³⁴

Za zlomovou událost v životě Ester Krumbachové lze považovat setkání s Oldřichem Lipským, který ji po zhlédnutí představení *Tři pomeranče* požádal, aby mu navrhla kostýmy pro připravovaný film *Muž z prvního století* (1961). „Když jsem se jednoho dne ocitla ve filmovém ateliéru, píchl mě u srdce osudný šíp lásky a byl se mnou konec.“¹³⁵ S nadsázkou, jež je jedním z charakteristických rysů psaného a mluveného projevu Ester Krumbachové, tak vysvětluje, proč ukončila svou divadelní tvorbu a začala pracovat u filmu. Právě ve filmu objevila tvůrkyně možnosti syntézy výtvarného umění, slova, pohybu a barevné kompozice,

¹³² Městská divadla pražská v tu dobu tvořily tři scény – Divadlo ABC, Divadlo komedie a Komorní divadlo. Společně vytvořili několik pozoruhodných inscenací, které se vyznačovaly nekonvenčním výtvarným zpracováním, z nichž nejvýraznější byla pravděpodobně *Raketa* A.N. Tolstého uvedená v Komorním divadle. (Usuzuji tak z dostupných fotografií a recenzí, které se k představením zachovaly a jejichž rešerši provedla pro potřeby své bakalářské práce Klára Mázlová. O inscenaci *Raketa* se psalo „[...] také zdařilá scéna E. Krumbachové, jejímž významným vkladem je skutečnost, že se značně liší od stereotypního jeviště, jaké v Komorním divadle vidáme po celý rok.“ (Tolstého „*Raketa*“ v Komorním divadle. *Lidová demokracie*, Praha 28.9.1957). Krumbachová za jednu z nejzdařilejších považuje inscenaci Bulgakova *Útěku* (1959), pro níž navrhla scénu i kostýmy. (Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994, s. 180.)

¹³³ Josef Svoboda kladl důraz především na světlo jako nejdynamičtější a nejtvarnější prvek scénické výpravy. Při svých inscenacích využíval nejmodernější technologie (film, laser, holografii apod.) a spolupracoval s bratry Alfrédem a Emilem Radokem na experimentech s novými audiovizuálními formami jako byl Polyekrán a Laterna magika. Více: Helena Albertová, *Josef Svoboda scénograf*. Praha: Institut Umění – Divadelní ústav 2012.

¹³⁴ Klára Mázlová, *Ester Krumbachová a její práce pro divadlo*. Bakalářská práce, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Oddělení teorie a dějin divadla, Masarykova Univerzita, 2007, s. 17. O Krumbachové a jejich „osudovém“ setkání se často zmiňuje také dcera Josefa Svobody Šárka Hejnová, divadelní a filmová kostýmní výtvarnice. Ester Krumbachovou považuje, vedle svého otce, za svou učitelku a inspirátorku.

¹³⁵ Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994, s.7.

tedy prostředků, které užívala pro své vyjádření.¹³⁶ Nejprve v její filmografii převažovala výtvarná spolupráce.¹³⁷

Postupně se ale její tvůrčí zapojení rozšiřovalo. Její autorský přístup k filmové tvorbě se nejvýrazněji projevil při spolupráci s Janem Němcem: „[...] měla dělat výtvarníka kostýmů, ale během té spolupráce mi došlo, že ten přínos může být diametrálně větší a silnější a že je skvělý dramaturg a duchovní guru projektu. Takže vlastně ten film *Démanty noci* by bez ní nebyl takový, jaký je. Ona mi třeba řekla, [...] že není třeba dělat uniformy a židovské symboly [...] že spíš je to takové šedivé, je to v lese a na útěku a život a smrt a že není třeba tam dávat ty běžné divadelní a filmové ornamenty.“¹³⁸ Setkání s Němcem pro Ester Krumbachovou představovalo také první a osudové setkání s nejmladší generací tvůrců nové vlny, které zároveň znamenalo definitivní ukončení její divadelní tvorby.¹³⁹ S Janem Němcem natočila v následujícím roce film *O Slavnosti a hostech* (1966). V témže roce spolupracovala s Karlem Kachyňou na filmu *Kočár do Vídně* (1966), ale navrhla kostýmy také pro filmy *Hotel pro cizince* (1966) Antonína Máši a *Romance pro křídlovku* (1966) Otakara Vávry. Zároveň v tomto roce potkala Věru Chytilovou, se kterou natočila film *Sedmikrásky* (1966).

Již výtvarné řešení filmů *Démanty noci* (1964), *O Slavnosti a hostech* a *Kočár do Vídně* ukazuje charakteristické rysy tvorby Ester Krumbachové, které vycházejí z jejího výtvarného cítění, inspirace dějinami výtvarného umění a zkušenostmi z divadelní praxe. Její tvorba se vyznačuje především výraznou výtvarnou stylizací, specifickou prací s barvou a dále způsobem navrhování kostýmů a dekorací, jež vstřebávají všechny ostatní vlivy a důkladně dotvářejí charakteristiku postav i příběhu. Vzhledem k tomu, že na *Sedmikráskách* a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) se Ester Krumbachová podílela také na scénáři, budu se věnovat i tématům, kterými se zabývala ve své literární tvorbě a která s výtvarným zpracováním úzce souvisejí.

¹³⁶ Jan Kolář, S šedou eminencí k zeleným pevninám kocoura. *Scéna* 16, 1990, s. 8. Obdobně se o filmu vyjadřuje i Věra Chytilová, která ve filmu také našla syntézu svých zájmů. (viz. výše)

¹³⁷ V letech 1961–1963 spolupracovala především na televizních inscenacích. Výtvarně se podílela na TV inscenacích *Medvěd* (1961), *Král králů* (1962) a *Slzy, které svět nevidí* (1962) Martina Friče a *Uspořádaná libra* (1963) režisérů Vladimíra Svitáčka a Jána Roháče. Návrhy kostýmů vytvořila k TV filmu *Ztracená revue* (1961) Zdeňka Podskalského a k filmu *Život bez kytary* (1962) Jiřího Hanibala. Později jako výtvarnice a kostýmní výtvarnice spolupracovala se Zbyňkem Brynychem na filmu *Transport z ráje* (1962) a s Jindřichem Polákem na sci-fi *Ikarie XB1* (1963).

¹³⁸ *Pátrání po Ester* (Věra Chytilová, 2005)

¹³⁹ K divadlu se vrátila až v roce 1987, kdy vytvořila výpravu Macháčkovy inscenace *Smutek sluší Elektře* (1987) v divadle Rokoko. O pět let později pak spolupracovala na svém úplně posledním divadelním představení *Pygmalion* (1992) v režii Rudolfa Hrušínského v Národním divadle.

3.3.1 Výtvarná stylizace

Práce výtvarníka spočívá v převedení reality do výtvarného jazyka. Ester Krumbachová byla vystudovaná malířka, a proto k vyjádření svých myšlenek, stejně jako myšlenek děl, na kterých spolupracovala, využívala výtvarných postupů. Hlavním inspiračním zdrojem pro ni byla díla významných mistrů výtvarného umění. Mezi umělce, o jejichž výrazném tvůrčím vlivu se Ester Krumbachová zmiňovala, patřili Paul Gauguin, Henri Matisse, Paul Clee, Joan Miró ale také Amedeo Modigliani, Hieronymus Bosch nebo Alberto Giacometti. Barevnost a kompozice výtvarných děl, stejně jako motivy a principy tvorby jejich autorů ji inspirovaly jak při práci kostýmní výtvarnice a scénografky divadelních inscenací, tak při její pozdější filmové tvorbě. V kostýmech i dekoracích Ester Krumbachové byly již v divadelních inscenacích patrné vlivy folkloru, naivismu, secese a viktoriánského stylu.¹⁴⁰ Předobraz pro své výtvarné zpracování vyhledávala na základě charakteru a významu divadelního a filmového scénáře, a proto je možné v každém z děl, na kterém se podílela, nalézt mnoho výtvarných citací. Své znalosti z malířství využívala také při inscenování většího množství postav nebo při komponování předmětů, pracovala s ním obdobně jako s pozadím v obraze, které je někdy potlačeno a dokresluje pouze atmosféru celku, jindy má zase ornamentální charakter.

Pro tvorbu Ester Krumbachové bylo charakteristické, že svým řešením vždy směřovala k výtvarné stylizaci, kterou však nechtěla zastřít hlavní téma díla, obdobně jako Jaroslav Kučera. Divadelní režisér Miroslav Macháček na Ester Krumbachové od počátku jejich spolupráce oceňoval to, co později vystihovalo i podstatu její filmové tvorby: „Vždycky než se pustila do výtvarného a prostorového řešení, jsme hluboce analyzovali text, text a básník byl pro nás vždy výchozí. Její extempore z hlediska prostoru a výtvarného vidění velice silně ovlivňovalo celý průběh práce.“¹⁴¹ Ve snaze vystihnout podstatu příběhu užívala účelově zdobnost a ornamentálnost, stejně jako se v jiných případech rozhodla pro střídme a jednoduché řešení. Nicméně stylizace byla pro Krumbachovou zásadní i proto, že věřila, že právě podobnost s vnějším světem odvádí pozornost od jádra problému, o kterém má příběh vyprávět. „Je-li však od prvního záběru jasné, že vnější podobnost není vůbec důležitá, musí se divák vzdát svého oblíbeného srovnávání a nezbývá mu, než se soustředit na smysl a autorův zájem.“¹⁴²

¹⁴⁰ Klára Mazlová, *Ester Krumbachová a její práce pro divadlo*. Bakalářská práce, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Oddělení teorie a dějin divadla, Masarykova Univerzita, 2007, s. 14.

¹⁴¹ Miroslav Macháček, *Zápisky z blázince*. Praha: Artur 2008, s. 147.

¹⁴² Josef Škvorecký, *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 127.

V případě filmu *O Slavnosti a hostech*, k němuž napsala scénář s Janem Němcem podle jedné ze svých povídek, zastávala pozici autorky výtvarné koncepce celého filmu, včetně kostýmů, dekorace a uspořádání jednotlivých scén. Film byl proto do značné míry koncipován „malířsky“.¹⁴³ Úvodní scéna pikniku v trávě je komponována podle obrazů impresionistických malířů, inspirací pro dekorace hostiny na břehu jezera byla nizozemská a vlámská zátiší a pro vyjádření nálad některých scén sloužily kresby Francisca Goyi.¹⁴⁴ Pro některé scény byly inspiračním zdrojem černobílé reportážní fotografie. Například záběry z mýtiny, kde Rudolf a jeho muži zadržují hosty, se podobají fotografiím zahraničních legií v Alžírsku, Kongu či Vietnamu a různých tajných, teroristických a militantních organizací.¹⁴⁵ Scéna, ve které hosté naslouchající Hostiteli, zase připomíná fotografie nacistické honorace naslouchající Führerovi.¹⁴⁶ „Seřazení a úprava stolů, pokrytých květinami a svícny, je komponována jako slavnostní hostiny pořádané u příležitosti vyhlášení Nobelovy ceny. Všechno je to přelud, a přece člověk cítí, že je to taky skutečnost.“¹⁴⁷

Obdobným způsobem pracovala Ester Krumbachová i na dalších filmech. Ve filmu *Mučedníci lásky* (1966), který natočila společně s Janem Němcem po snímku *O Slavnosti a hostech*, jsou v povídce *Dobrodružství Rudolfa sirotka* scény v zahradě inspirovány malbami impresionistů a barové scény v povídce v *Pokoušení manipulanta* jsou komponovány podle plakátů Cinzano Leonotta Capiella.¹⁴⁸ Při výtvarném řešení filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* se „malířský“ přístup Ester Krumbachové k filmu a vyhledávání inspirací v dějinách výtvarného umění spojil se obdobným postupem kameramana Jaroslava Kučery při komponování záběrů, čímž vznikla formálně jednotná a vizuálně nápaditá díla.

3.3.2 Barvy

Inspirace, kterou Ester Krumbachová nacházela ve výtvarném umění, se odráží také v jejím specifickém užívání barev. Původ svého zájmu o barevné kompozice a kontrasty vysvětluje zkušeností z dětství, jíž byla fascinace ilustracemi Artuše Schneinera k Pohádkám

¹⁴³ Tamtéž, s. 127.

¹⁴⁴ Lenka Hoffmanová, Člověk v tolika podobách... *Divadelní noviny*, 1966, č.12, s. 8.

¹⁴⁵ Citace z Literárního scénář *O Slavnosti a hostech*. (In: Monika Charvátová, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993, s. 62.)

¹⁴⁶ Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 131.

¹⁴⁷ Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 131.

¹⁴⁸ Monika Charvátová, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993, s. 73.

Boženy Němcové.¹⁴⁹ Poté začala trávit spoustu času v knihovně, kde studovala barevné repliky obrazů v knihách o umění.¹⁵⁰

Užívání výrazných barev a barevných kombinací bylo charakteristickým rysem práce Ester Krumbachové již od návrhů divadelních kostýmů a scén.¹⁵¹ Vyhledávala stále nové materiály, vymýšlela možné způsoby práce s osvětlením, vyráběla kulisy, pro které si sama míchala barvy, navrhovala i paruky a způsob líčení herců. Její výtvarné řešení, a tedy i užívání barev, však vždy plnilo vedle estetické funkce také funkci dramatickou.

Krumbachová říká, že až ve chvíli, kdy zhlédla výsledek své práce zachycený na filmovém plátně, pochopila, jaké možnosti jí nabízí filmové médium pro práci s barvami, jejich kontrastem a kompozicí, a začala s barevností a barevnými plochami ve filmovém obraze vědomě a záměrně pracovat.¹⁵²

V *Démantech noci* je barevnost kostýmů podřízena černobílé stylizaci. Prchající chlapi lesem mají kostýmy šedých odstínů. Šedá evokuje jednak zašlou špínu a opotřebovanost, ale zároveň vzbuzuje úzkost a strach. Naopak kabáty, které mají oblečené ve snových sekvencích jsou černé s kontrastním bílým motivem na zádech, velkým nápisem KL. Výrazné bílé tahy štětcem, jež jsou zkratkou pro Konzentration Lager (koncentrační tábor), velice účelně vypovídají o hrdinech a povaze jejich útěku.

Obdobně se s barvou pracuje v podobenství *O Slavnosti a hostech*. Výtvarné řešení je založeno na kompozici a kontrastu barev, na hře světla s stínem a na využití možností škály odstínů šedé. Světlé a tmavé barvy se doplňují a nesou své specifické významy. Bílá na sebe upozorňuje, je barvou bezstarostnosti, naděje, ale také moci. Kontrastní tmavé záběry z lesa naopak navozují atmosféru strachu a nejistoty, černé oblečení většiny slavnostních hostů pak zdůrazňuje uniformitu a smuteční charakter slavnosti.

Barevnou koncepcí založenou na významu barev podpořila Ester Krumbachová vyznění mnoha filmů. Barvu užívala jako jeden z prvků s dramatickou funkcí, jež byla vždy

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 43.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 43.

¹⁵¹ Z divadelních představení je však většina dochovaných fotografií černobílá, a proto se o barvách divadelních kostýmů a scén Ester Krumbachové dozvídáme nejvíce z recenzí a kritik, a z dokumentace archivu Národního divadla. Nejpoužívanějšími barvami Ester Krumbachová byla zřejmě žlutá, modrá, bílá, ale také černá, která sloužila především k tomu, aby ostatní barvy zdůraznila. Naopak, červenou barvu, poté, co ji využila pro kompletní scénu inscenace „Ráj v Tichomoří“, používala už pak pro jeviště naprosto minimálně. K dosažení dojmu vznešenosti a optické přitažlivosti vycházela z barevnosti Paula Gaugina, ale při první osvětlené zkoušce zjistila že namísto toho „[...] vytvořila obraz mikulášské veselice na Tahiti, všechno brčálově červený [...]“ (Více: Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994.; Klára Mazlová, *Ester Krumbachová a její práce pro divadlo*. Bakalářská práce, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Oddělení teorie a dějin divadla, Masarykova Univerzita, 2007)

¹⁵² Monika Charvátová, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993, s. 43.

podmíněna záměrem režiséra a myšlenkovou podstatou filmu. „Prostředky k dosažení záměru nejsou [...] nějak jednoduché. Prostý musí být jen výsledek. A pozor, jen u některého filmu smí divák cítit záměrné ladění, práci s barvou. Například u *Sedmikrásek*. Ale jindy to nemělo být zřetelné – jako u *Rodáků* – a divák by to vůbec neměl vědět.“¹⁵³

Obdobně jako inspirační zdroje vycházející z výtvarného umění, i důmyslná práce s barvou je patrná jak v *Sedmikráskách*, tak ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, kde se na promyšlené na barevné dramaturgii podílel také Jaroslav Kučera.

3.3.3 Postava a kostým

Přes široké profesní rozpětí byla Ester Krumbachová především kostýmní výtvarnicí. Tuto profesi zastávala již v divadle a i v její filmografii je nejčteněji zastoupena. V kostýmním výtvarnictví se propojuje výtvarné umění s uměním dramatickým. Kostým je jednak výsledkem výtvarné práce návrháře a jednak slouží příběhu a herci jako doplněk charakteru.¹⁵⁴ To platí na divadle stejně jako ve filmu, ve kterém ale bývá dramatická funkce kostýmu často opomíjena. Ester Krumbachová kostým při výpravě divadelních inscenací jako výtvarný a dramatický prvek důsledně užívala a se stejnou důsledností postupovala i při navrhování kostýmů pro film.

Při filmové práci zjistila, že jí filmové médium poskytuje mnohem větší prostor a tvůrčí svobodu než divadelní jeviště. Koncepce divadelního a filmového kostýmu se od sebe výrazně odlišuje. Pro představení odehrávající se na jevišti je potřeba vytvořit kostým, jehož významotvorné prvky jsou natolik výrazné, že si jich divák všimne, ačkoliv vždy vidí hercovu postavu, která je neoddelitelnou součástí divadelní scény, pouze ve velkém celku. Filmový kostým je naopak založen na principu detailu. Film má možnost užívat různých typů záběrů, jejichž pomocí může na jednotlivé prvky kostýmu a na jeho doplňky upozornit a zdůraznit je ve chvíli, kdy jsou pro vývoj příběhu důležité. A právě to bylo pro tvorbu Ester Krumbachové zásadní: „Každý kostým musí mít přesah naprosto jemným detailem.“¹⁵⁵

Kostým považovala za bytostnou součást filosofické myšlenky díla, a právě proto přikládala důležitost i detailům, a to i v případě, že byly v obraze téměř nepostřehnutelné. Například v *Démantech noci* uřezala jednomu z chlapců knoflíky u kabátu tak, aby nešel

¹⁵³ Všichni dobří rodáci. *Filmové a televizní noviny*, 1969, č. 11, s. 8.

¹⁵⁴ Více: Růžena Vacková, *Výtvarný projev v dramatickém umění*. Praha: Dr. V. Tomsa 1948.; Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama 1987.

¹⁵⁵ *Pátání po Ester* (Chytilová, 2005)

zapnout a naopak přišila knoflíky na kapsy a rukávy, kde však byly naprosto zbytečné. „Sdělení tohoto jemného, takřka nepozorovatelného faktu směřovalo ke středu: k jinému druhu poukázání na nesmyslnost války.“¹⁵⁶ Ve filmu *...a pátý jezdec je Strach* (1964) ušila Miroslavu Macháčkovi, který hrál židovského lékaře Brauna, košili ze starého damaškového povlaku na peřinu, tedy ze zašlé, ale velmi kvalitní látky, která spojovala doktorovu minulost a vážené postavení s jeho současnou bídou. Do kapsy, jejíž obsah se však ve filmu nikdy neobjevil, dala Macháčkovi nůž, provázek a dvě kostky cukru, se slovy, že se mu bude to bude hodit, až půjde do transportu.¹⁵⁷

Často také využívala různé doplňky, především rozmanité druhy klobouků, šátků a květinových broží, které však neplnily pouze funkci výtvarnou, ale vždy i funkci dramatickou, a dotvářely tak postavy i celé situace.

Režisérka, se kterými během šedesátých let pracovala, si její tvůrčí přínos uvědomovali a opakovaně jí nabízeli spolupráci. „Nešlo tu jen o kostýmy, ale o způsob vidění a směr obrazového vyjadřování. Proto vždycky ‚šila‘ kostýmy přímo na představitelích jednotlivých rolí, na hercích. Způsob, jakým je oblékala, je kategoricky zaměřoval a determinoval ve smyslu jejich charakterů k dramaturgickému nasměrování jejich funkcí. Významně spoluvytvářela a dotvářela každou figuru do nejmenších podrobností, šlo například o permanentně shrnutou punčochu, utrženou mašli, druh květiny v knoflíkové dírce, stéblo trávy v ústech. [...] Tvorba kostýmů proto nebyla u ní tím úzkým polem specializace, její nákresy, podněty vytvářely z oblečení herců živý organismus a myšlenkově přesahovaly cestou komplexní výtvarné koncepce vyšší hodnoty.“¹⁵⁸ vzpomíná Karel Kachyňa, se kterým Ester Krumbachová poprvé spolupracovala na filmu *Kočár do Vídně*, po kterém následovalo mnoho dalších filmů, mezi nimi například snímek *Ucho* (1970).¹⁵⁹ Právě o filmu *Kočár do Vídně* Karel Kachyňa říká, že ho Ester Krumbachová „udělala“ přesně vybraným doplňkem, a to šátkem, který uvázala kolem hlavy Ivě Janžurové a který pak sloužil jako rekvizita i v dalších situacích.¹⁶⁰ Krumbachová mu také navrhla vyjádřit úzkost a duševní stav hlavní hrdinky tím, že ji nechá projíždět mlhou, čímž film opravdu získal na výtvarné i psychologické působivosti.¹⁶¹

Svým výtvarným názorem Krumbachová značně ovlivnila také vyznění filmu

¹⁵⁶ Lenka Hoffmanová, Člověk v tolika podobách... *Divadelní noviny*, 1966, č.12, s. 7.

¹⁵⁷ *Pátrání po Ester* (Chytilová, 2005)

¹⁵⁸ Pavel Doucek (ed.), *Ester Krumbachová. Mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmcentrum 1996, s. 43.

¹⁵⁹ Vedle těchto dvou filmů se výtvarně podílela i na dalších filmech Karla Kachyni, např. *Noc nevěsty* (1967), *Už zase skáču přes kaluže* (1970), *Tajemství velkého vypravěče* (1971) a *Malá mořská vila* (1976).

¹⁶⁰ *Pátrání po Ester* (Chytilová, 2005)

¹⁶¹ Monika Charvátová, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993, s. 37.

Démanty noci. Janu Němcovi navrhla, aby ve filmu nevyužívali židovských symbolů a aby chlapci v lese nebyli dopadeni uniformovanými německými vojáky, ale aby jejich pronásledovatelé byli oblečeni jako lovci.¹⁶² Tímto rozhodnutím dostalo sdělení filmu mnohem obecnější platnost.

Zatímco film *Démanty noci* vyjadřuje filmovými prostředky duševní stav hlavních hrdinů, ve snímku *O Slavnosti a hostech* je od pokusů vyjádřit psychologii postav naprosto upuštěno a naopak je kladen důraz na jejich typologii. Tato volba je motivována alegorickou podstatou filmu, jehož smyslem je vyjádřit se k různým charakterům zastoupeným ve společnosti, upozornit na sklony člověka nesmyslně se podřizovat mocnějším a kritizovat lidskou lhostejnost. Tomu jsou uzpůsobeny také kostýmy a pečlivě vybrané doplňky, které dotvářejí typologii postav a také charakter jednotlivých scén. Bezstarostná nálada během pikniku v trávě je spolu s převlečením se do slavnostních šatů proměněna v tísnivou atmosféru násilného zadržení neznámými muži. I následující proměna atmosféry je doprovázena změnou kostýmu, přesněji přezutím bot, a je zopakována i v závěrečné sekvenci, kdy se hosté vydávají na lov manžela. Kostým je tak v tomto filmu užitý doslova jako dramatický prvek, který přímo souvisí s vývojem děje filmu.

Ve filmu *O Slavnosti a hostech* měla jako autorka námětu a spoluautorka scénáře možnost ovlivnit všechny prvky filmu, tak aby do sebe přesně zapadaly a vytvářely přesný význam, čehož náležitě využila. Scénář obsahuje velmi podrobný popis scén i postav včetně jejich mimiky a gest, které se pak během natáčení velmi přesně dodržovaly, „nic nebylo ponecháno náhodě“.¹⁶³

Pokud ale začala na filmu spolupracovat až při jeho výtvarném řešení, pokládala za naprosto nezbytné znát důkladně scénář i představitele rolí, aby svými návrhy mohla pomoci jak dotvořit a rozvinout charakter jednotlivých postav, tak jimi posloužit záměru a myšlence filmu. Důkladně promýšlela kostýmní návrhy nejen pro hlavní role, ale také pro role vedlejší a pro komparzisty. „Naopak vedlejší postavy, které se jen mihnou musí být mnohem výraznější, abyste si zapamatovali to poselství.“¹⁶⁴

Úzké propojení kostýmů s filosofickou myšlenkou díla je velmi zřetelné i ve filmech *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*.

¹⁶² Tamtéž, s. 46.

¹⁶³ Ester Krumbachová na semináři pořádaném na Univerzitě v Bruselu v dubnu 1993, jehož se účastnila s Janem Němcem. (Monika Charvátová, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993, s. 66.)

¹⁶⁴ *Pátrání po Ester* (Chytilová, 2005)

3.3.4 Scénografie

S prostorem divadelního jeviště stejně jako později s filmovou scénou Ester Krumbachová pracovala tak, že spolu s kostýmy zastávaly funkci výtvarnou i dramatickou.¹⁶⁵ Rekvizity se stávaly nositeli významu, který souzněl s myšlenkou díla. „Imaginace je už v tom, že to je prostor, který je třeba pochopit, vymežit, ohraničit.“¹⁶⁶ říkala Ester Krumbachová, aby vysvětlila, proč jí divadelní jeviště, nenabízelo takovou svobodu tvorby jako film. „Nic vás neomezuje. Žádný rozměr, v prostoru ani v čase. [...] ve filmu je spousta věcí tak jedinečných, jinými prostředky nesdělitelných, že byste vlastně při četbě scénáře neměl odhalit, co bude na plátně. Tady je ve hře přece spousta jiných prvků než slovo, řeč.“¹⁶⁷

Pro komponování filmových scén obvykle využívala různé inspirační zdroje z výtvarného umění, jak bylo řečeno výše. Inspirace vyhledávala a kombinovala tak, aby poukázala na sdělení filmu nebo určité scény. Za pomoci výtvarných prvků umocňovala situace, vnitřní i vnější svět postav, jejich charakteristiku, vztahy a jednání. Jedinečnost tvorby Ester Krumbachové byla právě ve schopnosti vyjádřit podstatu i smysl příběhu pomocí rekvizit, kostýmů a práce s prostorem před kamerou.

Ve scénáři k filmu *O Slavnosti a hostech*, jehož byla také výtvarnicí, zabíral popis míst a dekorací mnohem více místa než dialogy. Na přesnou představu, kterou měla Krumbachová o uspořádání rekvizit při natáčení vzpomíná i kameraman Jaromír Šofr.¹⁶⁸ Jednotlivé rekvizity byly vybrány a umístěny tak, aby podporovaly vyznění filmu. Jedná se o promyšlenou filmovou alegorii, která odkrývá podstatu utváření totalitního státu. Pojednává o lidech, kteří postupně přicházejí o svobodu i vlastní názory a stávají se součástí unifikované masy a o procesu přizpůsobování se názorům většiny a odstraňování těch, kdo se nepřizpůsobí. Například v popisu slavnosti je přesně popsáno uspořádání a dekorace stolů. Mohutné svícny, sváteční tabule přeplněná příbory, skleničkami, porcelánem a umělými květinami, zdobené židle různých stylů. Dekorace působí velice okázale, hosté se v ní ztrácejí, z obrazu je cítit napětí a přetvářka. Suché větve, které jsou ve vázách spolu s květinami, na sebe upozorňují svoji nepatřičností a v záběrech překrývají obličej postavy.

¹⁶⁵ Užívaný termín prostor zahrnuje pouze výběr objektů a jejich umístění před kamerou, jejich vzájemné vztahy, případně choreografii gest a pohybů.

¹⁶⁶ Ester Krumbachová, Petra Pleskotová, Slovo má Ester Krumbachová. *Lidové noviny*, 1969, č. 3, s. 58-60.

¹⁶⁷ Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 294.

¹⁶⁸ Během natáčení odjela Ester Krumbachová na dovolenou do Jugoslávie a s Janem Němcem si přes den neustále volali a o řešení scén, při kterých nemohla být se radili. *Pátrání po Ester* (Chytilová, 2005)

Záměrem Krumbachové bylo vytvořit dojem pavučiny, v níž jsou hosté lapeni a zbaveni své svobody.¹⁶⁹

3.3.5 Témata

Ester Krumbachová byla také literátkou. Podle svědectví Jana Němce měla v roce 1964, kdy se potkali, napsaných spoustu povídek a námětů, mezi nimiž byla také povídka *O Slavnosti a hostech*, ale žádný z nich nebyl do té doby otištěn.¹⁷⁰ Od poloviny šedesátých let jí začaly vycházet krátké povídky a fejetony v novinách.¹⁷¹ Pro její literární tvorbu jsou charakteristické nadsázka, ironie a svěbytný smysl pro hru a pro humor, které prostupují její úvahy o lidech a o životě. Upozorňovala na otázky osobní morálky a odpovědnosti jedince za své činy. „Nevadí mi člověk sebezprizemnější, jen když má něco, co chtěl. [...] Ale lhostejnost odpustit nedovedu.“¹⁷² Zajímala ji člověk ve své nedokonalosti, vztah muže a ženy¹⁷³ a především téma svobody, jež se týkala jednotlivce i společnosti. Svoboda pro ni byla také jedním ze základních principů tvorby, nechtěla se řídit zavedenými pravidly a předpoklady.

Ve svých povídkách i filmech dávala Krumbachová přednost metaforickému vyjadřování a podobenství. „Realistické příběhy jsou většinou omylné v tom, že se dotýkají určitého časového úseku. To je málo. Vy musíte zjišťovat důvody, proč se to stalo, jak je to možné. Nadsázka podobenství nebo morality je jakýmsi šamponem, sametem, na kterém jsou pěkně vidět červi. Udělat malý příběh na malém prostoru nemá smysl, udělat malý příběh ve velkém prostoru smysl má.“¹⁷⁴

¹⁶⁹ Monika Charvátová, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993, s. 63.

¹⁷⁰ *Pátrání po Ester* (Věra Chytilová, 2005)

¹⁷¹ V roce 1994 vyšla Ester Krumbachové kniha *První knížka Ester*, která je souborem dopisů (záměrně i nezáměrně neodeslaných), povídek, černých pohádek a zapsaných snů a kterou také ilustrovala.

¹⁷² Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 296.

¹⁷³ Upozorňovala na to, že žijeme ve světě mužů, který je odlišný od světa žen, a právě to s sebou nese jistá, především společenská, vymezení. „Bylo by lidstvu jen na prospěch, kdyby se to trochu promíchalo.“ (Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 297); V dokumentu Věry Chytilové zaznívá: „[...] byla obhájkyně žen a ženských kvalit. Zrovna tak si ale vážila mužného ducha a ráda neustále vstupovala do kontaktu s mužským živlem, měla pro něj pochopení a dokázala být mu partnerem.“ [*Pátrání po Ester* (Chytilová, 2005)]; Josef Škvorecký několikrát zdůrazňuje rozdíl mezi Ester Krumbachovou a Věrou Chytilovou: „[...] Krumbachovou – třebaže ta je, obávám se, pokud jde o feminismus, Věřiným pravým opakem.“; „Ester, stejně jako Věra [...], je stoprocentní femina, ale na rozdíl od Věry ne zrovna přítelkyně žen.“ (Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 117, 127.)

¹⁷⁴ Galina Kopaněvová, Jasnozřivý „Filmmaker“, inspirátorka režisérů a životodárná osobnost Ester Krumbachová. In: Pavel Doucek (ed.), *Ester Krumbachová. Mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmcentrum 1996, s. 10.

Ester Krumbachová zdůrazňovala svou potřebu propojovat mluvené slovo s obrazem. Její přesah z pozice výtvarnice do pozice spoluautorky scénáře pro ni proto byl přirozeným procesem tvorby.¹⁷⁵ Často bývala přizvána k filmovým projektům také jako dramaturgyně, protože měla smysl pro výstavbu situace, jež byl propojen s výtvarnou invencí. Byla schopná analyzovat příběh, „vnímala skutečnost naprosto původně, přes sebe a dovedla ji velmi pohotově formulovat.[...] dokázala vnímat a vcítovat se do všeho kolem sebe a tyto podněty sjednotit.“¹⁷⁶

Od svého prvního spoluautorství na scénáři Němcova filmu o *Slavnosti a hostech* (1966) v psaní pro film pokračovala. Pod názvem *Mučedníci lásky* (1966) s Janem Němcem spojili tři povídky o lidských vztazích: „Nejsou to obrazy života ani obrazy ze života, jsou to tři stylizovaná milostná dobrodružství, spíš pohádky nebo písně než svět takový, jaký je. [...] jsou jen kulisou pro ducha díla, jež je takřka vždy obhajobou nesmělého a neúspěšného člověka.“¹⁷⁷ Pokud se Krumbachová podílela na psaní scénáře, zpracovala látku následně také výtvarně. To byl případ nejen filmů, které natočila s Janem Němcem, ale také snímku Otakara Vávry *Kladivo na čarodějnice* (1969) nebo Jirešovy *Valérie a týden divů* (1970). Tato díla tak ovlivňovala nejen v rovině vizuální, ale také v rovině myšlenkové. Filmy se proto vyznačovaly extrémní provázaností mezi fabulí a formou. Výrazně se tato provázanost projevila jak ve filmech *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*, tak v jejím režijním debutu *Vražda ing. Čerta* (1970).

Tematické vymezení Ester Krumbachové, v němž kladla důraz na otázky osobní morálky a odpovědnosti a na vztah mezi mužem a ženou, se shodovalo s tématy, kterými se zabývala Věra Chytilová. Ve filmech *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* jim tematická spřízněnost a odhodlanost nepodřizovat se konvencím umožnily rozvinout své vyhraněné názory pomocí specifických výrazových prostředků filmového média.

¹⁷⁵ Monika Charvátová, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993.

¹⁷⁶ *Pátrání po Ester* (Věra Chytilová, 2005)

¹⁷⁷ Josef Škvorecký, *Všichni ti mladí bystří muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 134.

4 Analýza filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*

„Bylo to takový sepětí tří lidí, kteří se vlastně původně neznali, ale v té práci si začali hrozně rozumět. Bavili jsme se tím, že jsme dávali prostor každému tomu projevu, [...] aby to nebylo svázaný ničím, ale ještě aby to bylo pro běžného diváka sdělný.“¹⁷⁸

Filmem *Sedmikrásky* (1966) začíná druhá etapa tvůrčího vývoje režisérky Věry Chytilové. Při psaní scénáře se Chytilová setkala s výtvarnicí Ester Krumbachovou, která se, spolu s kameramanem Jaroslavem Kučerou, stala rovnocenným tvůrcem filmu. *Sedmikrásky*, inspirované studentským životem Chytilové, měly být původně o studentkách, které žijí na koleji a hledají, čím vším by se mohly bavit ve svém volném čase. Ke spolupráci na scénáři přizvala Chytilová původně Pavla Juráčka, s jehož verzí však nebyla spokojena.¹⁷⁹ Po seznámení s Ester Krumbachovou spolu tvůrkyně napsaly finální podobu scénáře, který se s původní představou značně rozcházel. Krumbachová přiměla režisérku nejprve analyzovat to, co chtějí příběhem vystihnout. Hledaly smysl a význam celého filmu až došly ke klčovému tématu destrukce. Pro jeho zpracování poté zvolily výraznou stylizaci, které docílily, s pomocí invence Jaroslava Kučery, využitím specifických prostředků filmové řeči, jež jim umožnily postihnout téma v plném slova smyslu. *Sedmikrásky* se tak staly filmovým podobenstvím, jež se vyznačuje naprostým rozbitím narace, potlačením psychologie postav a důrazem na formální stránku snímku.

Na experimentování s fabulí a formou navázali tito tři tvůrci, Chytilová, Krumbachová a Kučera, následujícím společným filmem, *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Snímek je opět výrazně stylizovanou alegorií, avšak mnohem komplexnější nežli *Sedmikrásky*. Ačkoliv scénář psaly obě tvůrkyně společně, hlavní autorkou byla tentokrát Ester Krumbachová.¹⁸⁰ Při promýšlení scénáře přišla s tím, že by mohly vyjít z příběhu sériového vraha žen, protože by se jeho prostřednictvím „daly uplatnit otázky, které v roce 1968 hýbaly společností – otázky pravdy a lži, přátelství a zrady“.¹⁸¹ Tento morální motiv pak spojily s biblickým motivem

¹⁷⁸ Cyklus rozhovorů *Zlatá šedesátá: Věra Chytilová* (2007)

¹⁷⁹ Více: Pavel Juráček, *Deník (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv 2003.; Cyklus rozhovorů *Zlatá šedesátá: Věra Chytilová* (2007)

¹⁸⁰ Věra Chytilová o tomto scénáři říká, že to byl první, se kterým byla naprosto spokojená. [Cyklus rozhovorů *Zlatá šedesátá: Věra Chytilová* (2007)]

¹⁸¹ *Pátrání po Ester* (Věra Chytilová, 2005)

Adama a Evy, na jehož základě rozpracovaly mnohé podněty, které vycházejí ze vztahu muže a ženy – z ženské potřeby pozornosti, upevňování sebejistoty a pocitu vlastní hodnoty ve spojení s mužskou agresí – přirozenou, ale skrývanou.

Jak pro snímek *Sedmikrásky*, tak pro *Ovoce stromů rajských jíme* je charakteristická jejich extrémní provázanost mezi fabulí a formou. Toho bylo dosaženo, jak již bylo několikrát zmíněno, úzkou spoluprací tvůrců.

Formální stránka je především dílem Ester Krumbachové a Jaroslava Kučery, kteří byli ve své dosavadní tvorbě zvyklí pracovat s podobnými principy, které vycházely z inspirace výtvarným uměním. Díky společné metodě práce s výrazovými prostředky svých profesí, byly výsledky jejich spolupráce velice kompaktní. Vzájemně se doplňovali a podporovali své snažení o nalezení výtvarného jazyka filmu, jehož základ spatřovali v barvách a kompozici. I Věra Chytilová, jak bylo řečeno v předchozí kapitole, směřovala ve svých filmech ke stylizaci a výtvarné koncepci obrazu. Na rozdíl od výtvarníků využívala stylizaci jako jeden z přístupů k znázornění skutečnosti tak, aby odpovídala jejímu vnitřnímu záměru. V jejích filmech je patrný důraz na estetickou stránku filmového obrazu, kterou se jí ve spojení s výtvarníky podařilo výrazně rozvinout.

Ve filmech *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* však obraz získal vedle estetické funkce také funkci dramatickou. Tvůrci se rozhodli jejich výtvarné směřování naplno rozvinout a provázat smyslem i zpracováním vizuální stránku filmu s fabulí.

Součinnost režisérky a výtvarnice, která byla započata psaním scénáře, kdy však s Kučerou zamýšlené scény neustále konzultovaly, byla prvním krokem, který vedl k funkčnímu užití tématu destrukce ve všech složkách filmu. Druhým krokem byla součinnost kostýmní výtvarnice a kameramana, kteří vytvářeli výtvarný koncept filmu, jež samozřejmě konzultovali s režisérkou. Třetím pak byla realizace, tedy komponování prostoru před kamerou, která zahrnovala práci s figurami ve smyslu režijního vedení jejich hereckého projevu a ve smyslu výtvarně promyšleného využití kostýmů a rekvizit. A konečně také práci kameramana, který kompozicí záběru a zvolenými kameramanskými prostředky nasnímal. Tím však jeho práce nekončila, natočený materiál pak dále laboratorně zpracovával. „Byli jsme si někdy dost nejisti, ale přesto nás hnala kupředu ta nesdělitelná představa, že by to takhle mohlo jít, lákalo nás jít za hranice možností filmového jazyka, i když se chvílemi zdálo, že to bude fiasko. Do posledního okamžiku to byl zápas. Ani ve střížně jsme si nedovedli představit, jaký film z toho vlastně bude. Při realizaci jsme si nekladli meze ve smyslu výtvarných asociací a zálib, ale ve střížně jsme se potom polekali, že to asi nepůjde

dohromady. To nás nutilo k dalšímu a dalšímu experimentování, abychom našli jasné sdělení toho, co chceme říct, aniž bychom museli rezignovat na vlastní invenci.¹⁸²

V *Sedmikráskách* tvůrce vedla touha vyzkoušet si všechno, co jim možnosti filmového vyjadřování nabízely. I proto si zvolili metodu koláže jako princip, kterému podřídili koncepci fabule a formy filmu. Koláž svou podstatou nejen naprosto odpovídala tématu destrukce, ale také autorům umožnila jejich nápady, tvůrčí řešení a experimenty propojit v jednotný celek, jehož význam se stal cílem i prostředkem.

Ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* rozvinuli své zkušenosti se specificky filmovým vyjadřováním a využili je pro ztvárnění filosofického podobenství, jež mělo kauzálně provázaný narativ. Z toho důvodu bylo zapotřebí, aby forma příběh netříštila jako v předchozím filmu, ale aby naopak její prvky sloužily k vyjadřování významů, jež se budou vyvíjet paralelně s událostmi, a umocňovat jejich vyznění. Díky již ověřenému způsobu spolupráce tvůrců při jednotlivých fázích tvorby se znovu podařilo provázat abstraktní pojednání o poznávání pravdy s vizuální koncepcí filmu.

V obou případech si spolutvůrci pomohli rámcovou kompozicí, která definovala charakter i význam podobenství. Zatímco v *Sedmikráskách* spojili montáží záběry vypovídající o ničivých katastrofách, v *Ovoci stromů rajských jíme* je v podobě introitu uvedeno starozákonní podobenství o vyhnání Adama a Evy z Ráje. Na základě analýzy fabule a vizuální koncepce filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* se pokusím ukázat, jakým způsobem jsou filmy vystavěny a zda je možné rozkrýt míru tvůrčího vlivu jednotlivých tvůrců.

4.1 Podobenství a rozbitá narace

Věra Chytilová ve filmech vyjadřovala své názory většinou tím, že zasazovala příběhy do reálného, ač značně schematizovaného prostředí, sázela spíše na domnělou autenticitu a dokumentárnost. Naopak spoluautorka scénáře, Ester Krumbachová, ve svých povídkách, stejně jako ve filmech, upřednostňovala metaforické vyjadřování. Věřila, že nadsázka podobenství a funkčně zvolená stylizace dokáže upozornit na autorský záměr a myšlenku díla lépe než autenticita. Krumbachová zastávala názor, který uplatnila již ve filmu *O Slavnosti a hostech*, že pokud je ve filmu od prvního záběru jasné, že vnější podobnost s reálným světem není důležitá, umožní to divákovi, aby nesrovnával film se skutečností, ale aby se soustředil

¹⁸² Štěpán Kučera, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*. Diplomová práce, Katedra kamery, Filmová a televizní fakulta, Akademie múzických umění, 1995, s. 25.

na jeho smysl.¹⁸³ Z tohoto předpokladu autorky scénáře *Sedmikrásek* vycházely a přiklonily se k podobenství a stylizované formě, jež mohly jasněji přiblížit hlavní téma filmu *Sedmikrásky*. Tento způsob se značně lišil od toho, jakým Věra Chytilová své vyhraněné názory vyjadřovala dosud, tedy skrytě za domnělou autenticitou jako v případě filmů *Strop*, *Pytel blech* a *O něčem jiném*.

Poté, co se spoluautorky rozhodly použít motiv destrukce, jako hlavní téma filmu, a výtvarné stylizace, začaly hledat způsob, jak nejlépe využít filmovou řeč. Zvolily princip destruktivní hry a hlavní postavy vystavěly jako loutky s neustálou potřebou destrukce. Svět dvou loutek, Marií, pojaly jako svět modelový, bez logických vazeb a struktur. Je to svět negace a destrukce, kde dochází k nihilaci skutečného světa formou hry a recese. Destrukci a dekonstrukci podrobily také řeč Marií.¹⁸⁴ Text, který postavy stylizovaně, téměř mechanicky, odříkávají, je fragmentarizovaný. Jeho části by bylo možné, obdobně jako dívky, mezi sebou volně zaměňovat. Jejich výpovědi se často opakují a jsou zbaveny smyslu a souvislostí. Řeč Marií se tak proměňuje na hru absurdních dialogů a monologů.

Obdobně fragmentární je i narace. I předchozí filmy Věry Chytilové se vyznačovaly uvolněnou dějovou složkou a nelineární narací, avšak ve filmu *Sedmikrásky* dosáhla vrcholu této tendence. Film je poskládaný z epizod, které mezi sebou nejsou kauzálně propojeny. Jednotlivé sekvence řetězové kompozice jsou propojeny vnitřně, tématem gradující destrukce, které ztělesňují postavy dvou Marií, a formálně principem koláže. Uvolněná narace je však v *Sedmikráskách*, na rozdíl od předchozích snímků režisérky, uzavřena do rámce, který téma, společné všem epizodám, od počátku zřetelně odkrývá. Úvodní rámeček je sestřihán ze záběrů katastrofických událostí, jež jsou ilustrací současného stavu vývoje moderní civilizace. Sekvence dokumentárních obrazů je prostřihávána detaily otáčejícího se soukolí železného stroje, které symbolizuje nezadržitelné plynutí času. Tímto úvodem je explicitně vyjádřen smysl celého podobenství. Sestřih úvodních záběrů vyjadřuje názor tvůrců na směřování světa, jenž díky sklonům člověka ničit a zároveň být k destrukci lhostejný, neúprosně spěje ke svému zániku.

Sedmikrásky je také možné nazvat ironickou groteskní moralitou. Důraz na otázku osobní morálky a odpovědnosti kladla ve své tvorbě jak Věra Chytilová, tak Ester Krumbachová. Proto je v jejich filmu patrný morální apel, který má ale silně ironický podtón. Na rozdíl od žánrového vymezení moralit zde není žádná postava, která by zastupovala dobro. Konflikt *Sedmikrásek* spočívá v neřesti, v negaci hodnot, která vede k sebedestrukci. Jediným

¹⁸³ Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 129.

¹⁸⁴ Petra Hanáková, *Voices from Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmikrásky and Vražda ing. Čerta*. In: Anikó Imre (ed.), *East and Central European Cinema*. NY: Routledge 2005. s. 71-73.

možným morálním ponaučením tohoto příběhu by tak mohlo být potrestání hrdinek a jejich náprava. Víra v nápravu zkažených hrdinů byla častým námětem filmů a dramát padesátých let a autorky se v *Sedmikráskách* vůči těmto výchovným názorům jasně vymezují. Možnost nápravy hrdinkám sice umožní, ale jen proto, aby dokázaly nesmyslnost a nemožnost takové snahy. V kontextu filmů Věry Chytilové znamená tento morální postoj proměnu. Zatímco ve svých předchozích filmech věřila, že je náprava hrdinek možná a jednoznačně odsuzovala hrdinky zkažené, v *Sedmikráskách* k jednoznačnému odsouzení nedochází. „Způsob, jakým ztvárnily [Chytilová a Krumbachová] onu hru na zkaženost a zportrétovaly obě hrdinky, vyvolává daleko spíše okouzlení než pohoršení.“¹⁸⁵ Autoři se v tomto filmu tedy vysmívají těm, kdo věří v nápravu destruktivních činů. Tuto skepsi potvrzuje závěrečný záběr padajícího lustru, který je prostřihán reportážními záběry výbuchu. Tato montážní sekvence zdůrazňuje nenapravitelnost našich činů a varuje před lhostejností a nezodpovědností jedince i společnosti a současně jasně dovysvětluje smysl poslední epizody, kdy se Marie snaží napravit napáchanou spoušť, a tedy i smysl celého filmu.

Ovoce stromů rajských jíme má mnohem propracovanější filosofickou rovinu příběhu, která souvisí s poznáváním pravdy, tématem, které bylo pro Věru Chytilovou vždy klíčové. Důraz na pravdivost kladla Chytilová již ve svých prvních filmech, stejně jako na vztah mezi pravdou a lží. V *Ovoci stromů rajských jíme* toto téma, které bylo v kontextu šedesátých let jedním z klíčových a s nímž pracovala ve svých povídkách i Krumbachová, autorky rozvedly do filosofické úvahy, která ukazuje důsledky touhy po pravdě z opačného úhlu. Ukazuje ji jako neúnosnou pro člověka.

Obdobným způsobem jako v *Sedmikráskách* je i ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* užito úvodní sekvence jako rámce příběhu, který nastoluje abstraktní rovinu filmu. V úvodu se prolínají detaily barevně stylizovaných přírodních motivů s obrazem nahé dvojice. Obraz evokuje těsné propojení člověka a přírody, jež je dovysvětleno zvukovou složkou, jako zobrazení biblického Ráje. Úvod je koncipován jako introitus, hymnické zpracování písně, jejíž text je citátem z Bible o prvotním hříchu člověka.¹⁸⁶ V citátu však dochází k jemné odchylce od původního biblického textu zaměněním posledních slov: „[...] budete jako

¹⁸⁵ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981, s. 53.

¹⁸⁶ Tyto verše jsou vyhocením polemiky mezi Bohem a Ďáblem, vedené prostřednictvím dvou prvních (a jediných) lidí, Muže a Ženy. Dvojici Bůh zakázal jíst ovoce ze stromu poznání, ale pro nedostatek argumentů tento zákaz opodstatnil hrozbou smrti. Nabádá tedy lidi, aby z donucení přijímali dogmata, a tím je nutí k trvalé pasivitě. Racionálněji přistupuje k situaci Satan, který v podobě hada vybízí lidi k akci, otevírá jim perspektivu, provokuje je a vzbuzuje v nich touhu po poznání pravdy. Genesis, kap. 2., verš 27, kap 3., verš 1-5; kóda cituje část verše 7, partit. 1.

bohové, vědouce dobré i zlé“. Chór poslední verše přednáší takto: „[...] ale když z něho jísti budete, otevřou se oči vaše a budete jako bohové a nabudete poznání pravdy.“ Tato změna však převádí původně etický problém vědění do polohy gnoseologické a označuje prvotní hřích, a tedy Evino ochutnání zakázaného ovoce za důsledek úsilí po odhalení pravdy.¹⁸⁷ Touto sekvencí je film tak charakterizován jako alegorie, filmového podobenství o tom, nakolik je člověk schopen unést pravdu a žít v ní.

Oproti předchozí formě koláže, ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* vložily autorky úvahu o únosnosti pravdy do souvislého a kauzálně provázaného detektivního příběhu, který je rovněž pátráním po pravdě, odhalováním lži. Stylizací však toto žánrové vymezení detektivky narušují, a opět se přibližují řetězové kompozici narace se značně uvolněným dějem.

Oba filmy, zarámované alegorickým dějem, končí sekvencí, která témata myšlenkově uzavírá. Film *Ovoce stromů rajských jíme* je ukončen záběrem, který odpovídá úvodní sekvenci abstraktních přírodních motivů. Znovu se ozývá i hymnický zpěv, který upomíná na zpodobnění mýtu a na otázku po schopnosti člověka nést pravdu. „Jestli by člověk vlastně byl schopen žít v ideálech, které hlásá, být jich hoden. Je mnohem lehčí za pravdu bojovat, než v ní být.“¹⁸⁸

4.2 Postavy a herectví

Věra Chytilová do svých filmů obsazovala nejčastěji neherce. To dělala nejprve ve snaze dosáhnout autenticity, kterou určovala pravdivost a věrohodnost. Při výběru pro ni byla rozhodující typologie a povahové rysy představitelů. V případě filmového podobenství, kdy postavy nevystupují jako individuální jedinci, ale pouze zastupují určité vlastnosti, je typologie také rozhodující, ačkoliv výsledkem již není autenticita, ale naopak stylizace. V *Sedmikráskách* bylo obsazení hlavních představitelů neherečkami motivováno vedle potřeby specifického temperamentu, jímž se musely obě Marie vyznačovat, také potřebou možné a neomezené manipulace.

Do rolí Marií byly obsazeny studentka Jitka Cerhová a vyučená prodavačka Ivana Karhanová, které byly díky své herecké nezkušenosti zcela povolným „nástrojem“ v rukách

¹⁸⁷ Jan Kučera, Eva neboli hledání. *Film a doba*, 1970, č. 16, s. 354-264.

¹⁸⁸ Ladislav Bartošek, *Ovoce stromů rajských jíme*. *Filmový přehled*, 1970, č. 30.

režisérky, což bylo pro dosažení zamýšleného stylizovaného projevu naprosto klíčové.¹⁸⁹ Postavy obou Marií zcela postrádají psychologické prokreslení. Jsou pouze ztělesněním jedné a té samé vlastnosti – destrukce. Autorky vytvořily dvě postavy stejné podstaty, aby na jejich souhře, jež je spřízněností, stejně jako závislostí, mohly ilustrovat destruktivní charakter člověka i společnosti. „Fakticky jsou [hrdinky] bez minulosti jako osobního prožitku, nemají determinující paměť, jejich je libovolně kombinovatelnou a vysuzovatelnou možností. Z ní mohou vyvodit jakoukoli imitaci života, hru, pro kterou se jakoby rozhodnou, ovšem během času zapomenou, že hrají hru, už ji vlastně nehrají, ona hraje je.“¹⁹⁰ Marie sedí na plovárně opřené o dřevěnou stěnu jako dvě loutky. Dojem loutek je podpořen zvukem vrzání kloubů při každém jejich pohybu, řízeném jednoduchou mechanickou choreografií. Také způsob, jakým pronášejí fragmentarizovaný text, je nápadně přehrávaný, čímž je dovysvětleno, že je třeba chápat dívky a jejich činy pouze jako ilustraci hlavního tématu.

Stylizovaného hereckého projevu bylo potřeba docílit také ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*. V tomto případě však byla představa autorů mnohem náročnější. Filosofické podobenství si žádalo záměrnou naivitu a ambivalenci postav, které korespondovaly s tématem nevědomosti a hledání pravdy. Hlavní tři role byly nakonec obsazeny herci ze Studia Ypsilon, Janem Schmidem, Jitkou Novákovou a Karlem Novákem, jejichž specifickým stylizovaným hereckým projevem se autorky inspirovaly již při psaní literárního scénáře.¹⁹¹ „Specifičnost (a novum) Y – herectví je v tom, že vzdálenost mezi hercem a rolí nejen ruší, ale činí právě z prostoru mezi hercem a rolí doménu herecké aktivity. Herec provádí s rolí jakési naivně ironické experimentování: co to udělá, když...?, co se stane, když...? Herec „neprožívá“ (rolí jako herec psychologický), ani ji nesoudí, nehodnotí, nekomentuje z pozice vědoucího (jak činí zhusta herec brechtovský). Y – herec si hraje s rolí; člověk (skutečný) si hraje s člověkem (fiktivním).“¹⁹²

Na úvodní mýtickou sekvenci navazuje příběh muže a ženy, Josefa a Evy, který je možné vnímat jako paralelu k biblickému příběhu Adama a Evy. Hlavní postavou filmu je Eva, kterou touha po poznání pravdy dovede až k ochutnání zakázaného jablka. Její osud se naplní odhalením pravdy, kterou neunes. „Je ztělesněním, ale zároveň karikaturou ženského

¹⁸⁹ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981, s. 127.

¹⁹⁰ Věra Chytilová, Ester Krumbachová, *Sedmikrásky* (literární scénář). Praha: Filmové Studio Barrandov 1965.

¹⁹¹ Jan Bernard, Stylizované herectví ve stylizovaném filmu. In: Jan Bernard, *Z šedé zóny*. Praha: NAMU 2010, s. 299.

¹⁹² Zdeněk Hořínek, O ironii a dialektice hry. In: Zdeněk Hořínek, *Prostředky divadelní komiky*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů 1980, s. 98.

půvabu, křehkosti a něžnosti.¹⁹³ Herecký projev Jitky Novákové byl založen na tanečním pohybu a zpěvavě intonované řeči, které ji, spolu s naivitou a neustálou aktivitou, odlišovaly od ostatních postav.¹⁹⁴ Josef je Eviným manželem, ale není jí rovnocenným partnerem a ani se jím být nesnaží. Odmítá zakázané ovoce a s ním i pravdu, a proto zůstává až do konce filmu postavou pasivní a nevýraznou. Do role Josefa byl obsazen Karel Novák, jehož klidný a soustředěný projev je v kontrastu s ostatními postavami.

Nejvýraznější je postava Roberta, která je založena na ambivalenci projevu. Hraje ji Jan Schmid, jehož hereckému projevu je tato protichůdnost vlastní. V příběhu je Robert jasně přirovnán k hadovi, velkému pokušiteli a svůdci. Rozporuplné jsou i jeho mimika a gesta. Chvillemi působí hrozivě, jeho gesta jsou trhavá a agresivní, v průběhu filmu však nastávají situace, kdy se mění v nemotorného až bezbranného a hledá útěchu u Evy. Obdobně rozporuplný charakter lze najít již ve středověkých lidových hrách a jméno Robert bývalo tradičně užíváno pro postavu ďábla.¹⁹⁵

Stylizovaný projev herců koresponduje i s obrazovou stylizací. Barvy, které jsou užity pro jejich kostýmy, ilustrují hlavní rysy postav, které zastupují.

4.3 Scénografie, prostor, obraz, barvy

V *Sedmikráskách* je scénografie, stejně jako způsob snímání a zpracování, podřízena principu koláže. Tato časoprostorová koláž je se řídí několika pevnými pravidly, díky nimž nabývá jednoty. Je dodržena plošná koncepce obrazu, které je dosaženo užitím dlouhých objektivů, jež potlačují perspektivu prostoru. Jaroslav Kučera, který při komponování často vycházel z principů výtvarného umění, tento postup opakovaně využíval i v jiných filmech, především u záběrů krajiny, kde pomocí objektivů s dlouhou ohniskovou vzdáleností komponoval záběry buď s extrémně vysokým nebo nízkým horizontem nebo jej z obrazu zcela vypouštěl. Plošné zobrazení umocňovalo kolážovitý charakter každého záběru a umožňovalo tvůrcům pracovat s barevnými plochami, které v obraze využívaly jako jeden z prvků koláže. Tvůrci využívají především statických záběrů s frontálně postavenou kamerou a symetrickým řešením prostoru, které rovněž podporují výtvarnou stylizaci obrazu. Důsledně

¹⁹³ Jan Bernard, Stylizované herectví ve stylizovaném filmu. In: Jan Bernard, *Z šedé zóny*. Praha: NAMU 2010, s. 305.

¹⁹⁴ Původně měla na hereckých zkouškách také Ivu Janžurovou, ale její projev působil v porovnání s projevem Jitky Novákové pro zamýšlené ireálné prostředí příliš vulgárně. [Cyklus rozhovorů *Zlatá šedesátá: Věra Chytilová* (2007)]

¹⁹⁵ Jan Kučera, Eva neboli hledání. *Film a doba*, 1970, č. 16, s. 354-264.

se také střídá černobílý, barevný a barevně tónovaný obraz, jehož užití je podmíněno vývojem příběhu a zvrhlými hrami hrdinek. Často je v obraze patrná inspirace naivním uměním, z něhož vychází barevnost i rozvržení obrazu, ale jsou zde patrné i mnohé další inspirační zdroje jak z výtvarného umění, tak z oblasti fotografie a filmu, především grotesky. Princip koláže tvůrcům umožňuje propojovat zdánlivě nepropojitelné, a tak je možné ve filmu nalézt jak vlivy staroegyptského umění, manýrismu či secese, tak prvky nejrůznějších moderních směrů, například kubismu, dadaismu, surrealismu nebo nové figurace.

Jaroslav Kučera plně využil svých zkušeností z experimentů s technikami snímání a s dodatečným laboratorním zpracováním filmu, a tak je ve filmu použito mnoho inovativních obrazových prvků. Využil například pookénkové animace, zejména ke zdůraznění motivů v jednotlivých epizodách. Například v bytě klavíristy byla do děje zakomponována animace motýlů, jež zde symbolizují záminku ke svádění, nepolapitelnost, ale zároveň přelétavost. Animace výstřižků módních fotografií zase podporuje vyznění scény, kdy si hrdinky vytvoří módní doplňky z kovového šrotu, jejich následným rozpohybováním vznikají velmi efektní struktury připomínající postupy moderních malířských směrů. Ve filmu byly užity také zcela abstraktní výtvarné sekvence z výstřižků, nápisů, čísel, kovových předmětů nebo rostlinných motivů. Využití postupů koláže v obraze vrcholí v sekvenci, kdy dochází k sebedestrukci hrdinek rozstříháním se. Díky metodě snímání přes masky nepravidelných tvarů a následnému kopírování obrazu několikrát přes sebe vznikl dojem strukturálně rozpadlého obrazu, v němž se neuspořádaně pohybují jeho části a zmnožují se fragmenty dívčích těl.¹⁹⁶

Obdobné inovativní postupy jsou využity také ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, jsou však stylově sjednocené, aby odpovídaly charakteru a vývoji alegorického příběhu. Natačelo se převážně v exteriérech, které byly pečlivě vybrány tak, aby budily dojem neskutečné krajiny. Jaroslav Kučera střídá klasický způsob snímání se snímáním deformovaným.

I v tomto filmu užívá plošné snímání prostoru a vylučuje ze záběrů horizont, čímž zdůrazňuje nereálnost prostředí rajské zahrady a provázanost člověka s přírodou. Tento motiv je výrazně výtvarným zpracováním vyjádřen již v rámcové sekvenci. Jaroslav Kučera překryl nasnímaný kontrastního obrazu nahé dvojice s detaily a kolážemi přírodních motivy, jež jsou opět snímány pookénkovou animací. Vzniklo tak experimentální pásmo, které připomíná díla

¹⁹⁶ Štěpán Kučera, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*. Diplomová práce, Katedra kamery, FAMU 1995, s. 51.

avantgardních filmařů, ale také abstraktních malířů a výjevy z obrazů Hieronyma Bosche.¹⁹⁷ Při natáčení užíval Kučera masky a laboratoři do vyvolaného negativu kopíroval pozitivní i negativní materiál, který pak dodatečně tónoval. Kompozice blížící se abstraktní obrazům se objevují také v záběrech, kdy Kučera ruční kamerou sleduje postavu běžící Evy v rudě červených šatech na tmavém pozadí a záběr získává silnou pohybovou neostrost a mění se v plochu rozmazaných barev. Některé scény jsou snímány objektivem s velmi krátkou ohniskovou vzdáleností a velkou hloubkou ostrosti, čímž je naopak docíleno perspektivní deformace. Předměty a postavy umístěné blízko u objektivu se jeví jako velké, zatímco ty vzdálenější jsou neúměrně zmenšené. Při pohybu do dálky tak dochází ke zrychlení pohybu, jež spolu s optickou deformací umocňují abstraktní charakter prostředí i postav. Další z metod deformace obrazu je zmnožování jednotlivých okének filmu.¹⁹⁸ Výsledkem je nesouvislý, trhaný pohyb postav, který je možné přirovnat ke snovému stavu, kdy má člověk pocit, že se přes veškeré úsilí nemůže pohnout z místa. Jinou metodou je například zrychlování pohybu, které je umocněno pohybem kamery sledující pohyb postav. Tyto deformace, které jsou využity výhradně pro pohyb Evy a Roberta, zdůrazňují irealitu postav a opět připomínají, že se jedná o podobenství. Každý záběr Kučera tedy pečlivě komponuje tak, aby podtrhl symbolické vyznění prostředí, kostýmů a rekvizit.

Pro Krumbachovou a Kučeru byla podstatná rovněž experimentace s barvou a rozvíjení možností barevné dramaturgie ve filmu. Barevná koncepce je přítomná v obou úrovních – scénografické i filmové.

V *Sedmikráskách* vybrali škálu barevných tónů, se kterými rozhodli pracovat, přičemž využili různé barevné symboliky a kontrastů jednotlivých barevných stupnic. Úvodní sekvence, v níž jsou záběry otáčejícího se soukolí stroje prostřihávány s výbuchy, je laděná do agresivní kombinace modré a červené. Tímto barevným laděním je již od počátku podpořen motiv destrukce. V prvním záběru Marií je důraz kladen na vzájemné doplňování si barev, na jejich kontrast a na rytmus, které vytvářejí barvy a linie v obraze. Jedna z dívek je blondýna, druhá bruneta, sedí opřené o tmavou zeď stlučenou z prken, která kontrastuje s jejich bledou pletí. Obě mají plavky s šachovnicovým vzorem, jedna s menšími plochami, druhá s většími a stejný vzor v obraze doplňuje i deka, na které sedí. Záběr je frontální, statický, symetrický. Kompozice je podpořena jednotícím principem rytmu vertikálních prken

¹⁹⁷ Milenci procházející přírodou, kteří se k sobě přibližují a zase se vzdalují, mají svůj předobraz v triptychu *Zahrada pozemských slastí* holandského malíře Hieronyma Bosche, který je výjevem biblických scén ilustrujících pokušení lidského života. I některé následující scény se k tomuto obrazu nepřímou odkazují.

¹⁹⁸ Jan Kučera, Eva neboli hledání. *Film a doba*, 1970, 16, s. 354-264.

a kostkovaného vzoru. Ze záběru je vyloučen horizont, a tak je obraz plošný a působí ireálně a naivisticky. Plovárna je jedním z prostředí, kam se stříhem během filmu vracíme, avšak Kučera při snímání užívá různé postupy, kterými záběry z plovárny odlišuje v souvislosti s vývojem destruktivní hry Marií. Černobílý materiál barevně tónuje, postupující zkaženost je například zdůrazněna rytmickým pulzováním oranžového a modrého tónování, které vrcholí zbarvením Marií do agresivní kombinace fialové a žluté.

Spolu s hereckým projevem a zvukovou stylizací je od počátku filmu podpořen záměr potlačit psychologickou rovinu filmu. Dívky začínají hrát hru vadí-nevadí, která provokuje stupňující se projevy jejich destruktivních sklonů. Na agresivně působící barevné ladění úvodních obrazů navazuje v černobílé stylizaci plovárny motiv násilí vyjádřený gestem hru zahájí facka, kterou dá jedna druhé. Díky ní se dívky propadnou z prostředí plovárny na louku a tato změna je doprovázena i změnou filmového materiálu. Černobílý kontrastní obraz se stříhem proměňuje v barevnou pastelově laděnou scénu, jež připomíná díla naivních malířů. Ustavujícím záběrem je znovu frontální, plošný, kompozičně velice symetricky vyvážený obraz – jak v členění, tak v barevnosti. Znovu je z obrazu vyloučen horizont a celé pozadí obrazu zabírá louka, což podporuje vnitrozáběrovou koncepci koláže. Obraz je výjevem připomínajícím rajskou zahradu. Do středu kompozice je umístěn stylizovaný strom obsypaný zakázaným ovocem, kolem něhož v jednoduché synchronizované choreografii poskakují Marie.

Obě jsou oblečeny do šatů podobného střihu s jemným květinovým vzorem, jedna do hnědočervené barvy, druhá do světlé fialové, přičemž jsou obě vzhledem k pozadí kontrastní.

Kostýmy obou dívek důsledně se vzájemně se doplňují, stříhem, vzory i barvami v průběhu celého filmu, a tak výrazně podporují jejich charakterovou spřízněnost, jež je pro vyznění podobenství klíčová.

Výjev z ráje je zakončen utržením zakázaného ovoce. V tomto případě se však jedná pouze o jeden z projevů zkaženosti a neposlušnosti. Obdobná scéna, tedy výjev z rajské zahrady, která je komponována a laděna podobným způsobem, se objevuje i v úvodu filmu *Ovoce stromů rajských jíme*. Tam je však symbol ráje a jablka poznání rozveden mnohem komplexněji a motivaci zkažeností nahrazuje touha po poznání pravdy.

Motiv rajské zahrady je v *Sedmikráskách* jen jedním z prvků koláže, z něhož se dívky stříhem přesunou do svého příbytku, který je scénograficky nejpropracovanější. Je to místo, kde kulminuje jejich hravé destruktivní počínání. I proto se interiér proměňuje paralelně s gradující hrou. Zprvu v něm převažují bílé plochy, na stěnách jsou bílé stránky z herbáře, prostoru dominují dívky, které teď mají na sobě staromódní noční košilky, ale ve stejných

barvách jako šaty v přechozích obrazech. Doplnkem jedné z Marií je také věneček uvitý z květin, symbol něhy a neposkvrněnosti, který má neustále u sebe. Tato symbolika je v rozporu s destruktivní povahou obou dívek, a tak působí jako výsměch povrchnosti a lidské přetvářce. Také interiér je doplněn i o další květinové vzory, které toto vyznění umocňuje. Pokoj se postupně zaplňuje a mění se jeho barevnost. V dalším obraze je pokoj laděn do zelenomodré. Interiér je obohacen o nové rekvizity – velké zelené listy, zelená jablka, okurky. Do tónů modré a zelené se změní i kostýmy obou dívek. Zelená zde působí jako symbol otravy a jedu, což odpovídá ději této epizody. Do této čisté barevné koncepce zasáhne na několik okamžiků červená, kterou je možné chápat jako symbol smrti. Červená do této scény proniká v podobě výstřižků rudé růže. S barevnou koncepcí je pracováno záměrně, ale symbolika barev je zde jen naznačena, podporuje vyznění jednotlivých částí koláže.

Ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* se naopak se symbolikou barev pracuje mnohem důsledněji. Ester Krumbachová vytvořila barevnou koncepci filmu, podle něhož dostala každá z užívaných barev přesně definovaný metaforický význam. Barva se stává jedním z motivů, jež paralelně rozvíjejí příběh. Barevnou koncepcí je podřízena i práce s kostýmy a prostředím. Nejvýraznějšími barvami, které pronikají a dovysvětlují alegorický příběh je červená, černá a bílá, jež se navzájem doplňují. Červená barva je barvou pravdy. Klíč k chápání této symboliky je naznačen v úvodu filmu, kdy se Eva zakousne do červeného jablka poznání. Tato barva pak proniká do kostýmů a rekvizit podle toho, v jakém vztahu k pravdě jsou. Červená a její odstíny jsou barvou kostýmu Roberta, který v příběhu představuje záhadu, kterou je potřeba odhalit. Rekvizity, které souvisejí s jeho tajemstvím jsou rovněž tónovány do červené (aktovka, interiér jeho pokoje). Černá barva, která doplňuje červený odstín Robertova kostýmu, je spojená s nebezpečím smrti. Robert je vrah, a proto je s jeho postavou téma smrti neoddelitelně spojeno. Bílá naopak symbolizuje nevědomost a nevinnost. Kostým Josefa je laděn do světlé, nevýrazné béžové. Na rozdíl od kostýmů ostatních postav se během celého filmu nezmění, čímž je vyjádřena povaha jeho postavy. Propojování červené a bílé má klíčový význam v Evině kostýmu, který explicitně vyjadřuje její postupné odhalování Robertova tajemství.

V prvních obrazech filmu se Eva objevuje v šatech ušitých ze sametu tmavě hnědé barvy s příměsí červené. Ze stejné látky, ale naopak červené s příměsí hnědé, je oblek svůdce Roberta. Tato podobnost symbolizuje souvislost jejich osudů. Když se Eva rozhodne Roberta pronásledovat, začne se halit do černých šatů, které si obléká a zase svléká. Její převlékání během této scény evokuje její vnitřní souboj, ale také nebezpečí smrti, ke které Evina zvědavost a touha po poznání nevyhnutelně směřuje. Ve scéně, která se odehrává na písečné

pláži, má Eva oblečené bílé šaty. Vedle symbolu nevinnosti a neposkvrněnosti poznáním, je bílá chápána také ve smyslu přechodu z jednoho stádia do dalšího. Právě přechod od nevědomosti k poznání pravdy, respektive od života ke smrti, je pro film *Ovoce stromů rajských jíme* podstatný. Všichni ostatní, kteří si ve scéně na pláži hrají s míčem, jsou oděni do odstínů oranžové. Oranžová symbolizuje především optimismus a radost ze života. Tyto atributy jsou v kontrastu s nadcházející zprávou o vrahovi a o smrti další z řady jeho obětí. Ze skupiny rozverných hráčů vyčnívá Robert v jasně červeném županu. Červenou na sebe upozorňuje a staví sám sebe do přímé souvislosti s motivem pravdy. Červená barva symbolizuje ale také nebezpečí, agresivitu a krev. Zároveň ale svědčí o sebedůvěře a víře ve vlastní talent a schopnosti. Všechny tyto atributy je možné nalézt v postavě Roberta.

V Evině případě červená symbolizuje především touhu a odhodlání poznat pravdu, ale současně také zdůrazňuje činnost jejího hledání. Červená bývá spojována také s vášní a smyslností, tedy s tím, co Evu přitahuje k Robertovi. Se symbolikou bílé a červené barvy se v příběhu pracuje i dále, například v jedné ze závěrečných scén, kdy je Eva pronásledována Robertem. Eva má při útěku na sobě jen jednoduché, ale přitom velmi důmyslně střižené volné bílé šaty, které zdůrazňují každý pohyb jejího těla. Když Robert Evu dostihne na kraji lesa, začne ji rudou šálou připoutávat ke stromu. Evině bílé roucho se pod šálem promění v rudé, které jasně symbolizuje nevyhnutelné odhalení celé pravdy, jejímž důsledkem musí zákonitě být smrt.

Pro kostýmy Ester Krumbachové je, jak již bylo řečeno, charakteristické, že jsou doplněny velmi pečlivě vybranými detaily, které umocňují symbolickým vyznění kostýmu. Důležitým dramatickým prvkem je například květinová brož, která zdobí Evině šaty, jejíž barevnost se proměňuje v souvislosti s Eviným odhalováním pravdy.

Barvy mají ve filmu velmi podstatnou narativní roli a jejich vyznění je podpořeno způsobem snímání a kompozice každého záběru, který symboliku obsaženou v barevnosti kostýmů ještě více umocňuje.

Na základě analýzy doplněné o informace týkající se realizace filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* se zřetelně ukázalo, že specifického stylu obou filmů bylo dosaženo úzkou spoluprací těchto tří svěbytných autorů. Vzhledem k výrazně výtvarnému charakteru filmů je možné usuzovat, že výtvarníci, kteří dostali neobvyklý prostor pro svou tvůrčí činnost a pro experimentování s výrazovými prostředky filmu, naprosto zásadně

ovlivnili jejich podobu. Není však možné upřít autorský podíl ani režisérce filmu, která využila především svých zkušeností s výstavbou narace a prací s neherci. Díky mému vymezení charakteristických rysů tvorby Věry Chytilové, Jaroslava Kučery a Ester Krumbachové, jež jsem následně uplatnila v analytické části práce, je možné konstatovat, že filmy *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* jsou dílem kolektivním, dílem tří rovnocenných autorů.

5 Závěr

Období šedesátých let je extrémně spojené s autorskou tvorbou a autorským stylem. Kládla jsem si však otázku, co toto autorství znamená, jak se projevuje a jakých podob může nabývat. K tomu mě přivedla původní snaha popsat autorský styl Ester Krumbachové a její přínos ve filmech šedesátých let, konkrétně ve filmech Věry Chytilové. Jelikož se postupně ukázalo, že její tvorbu lze těžko oddělit od tvorby jejích spolupracovníků, začala jsem se zajímat o fenomén kolektivního autorství. Ve své práci jsem se tedy zaměřila na analýzu filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*, tedy filmů, které pojmám jako díla tří autorů – režisérky Věry Chytilové, kameramana Jaroslava Kučery a výtvarnice Ester Krumbachové, přičemž se ptám, do jaké míry je možné určit míru tvůrčího vlivu každého z nich a do jaké míry se jedná o výsledek jejich součinnosti. Tyto filmy jsem zvolila proto, že se v nich velmi výrazně projevuje dobový přístup k tvorbě, jsou velice osobité a zároveň se v nich odráží specifická československá kultura šedesátých let.

Tvůrci šedesátých let ve snaze o vymezení se vůči normám, nařízením a zákazům padesátých let, začali hledat nová témata a odvraceli se od modelových a žánrových vymezení. Za klíčový jev, který se objevuje napříč jednotlivými obory umění, a to jak v rovině fabule, tak formy, jsem označila experiment. V tematickém a motivickém vymezení můžeme zaznamenat výrazný obrat k existenciálním problémům jedince a ke každodennosti. Oba analyzované filmy ve formě podobenství takto formulují otázku vztahu člověka a společnosti. Hledání nového vedlo k narušování žánrových konvencí a odlišnému způsobu vyprávění. Extrémní experimentaci s žánrem můžeme pozorovat ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, rozvolněný a rozbitý narativ je zase typický pro *Sedmikrásky*. Filmaři, pod vlivem proměn literárního vyprávění, začali pracovat s rozvolněnou narací, pojímat jazyk jako „materiál“, se kterým lze volně (a mnohdy absurdně) nakládat, či proměňovat vyprávěcí perspektivy. Jazyk *Sedmikrásek* se proměňuje na hru absurdních dialogů a monologů, je všemožně ozvlášťován a rozhovory postav se vyprazdňují. Proměnila se rovněž performativní rovina, ovlivněná změnami na divadle, která se ve filmu projevila v práci s prostorem filmu a ne-herectvím a která se stala jedním ze základních podmínek stylizace filmů Věry Chytilové. Experimentování je pak možné hledat v rovině formy, která čerpá z nejrůznějších umění a médií a nabývá zcela radikálních podob. Právě formální hra, mísení vlivů z různých umění a experimentální stylizace jsou pro oba filmy určující. Zmíněné

tendence, příznačné pro československé umění šedesátých let, jsem považovala za zásadní pro pochopení stylu *Sedmikrásek a Ovoce stromů rajských jíme*. Stále však přede mnou ležela otázka, jaká byla míra vlivu jednotlivých tvůrců na výslednou podobu filmů. Proto jsem nejprve definovala základní rysy tvorby každého z tvůrců – a to v období před začátkem jejich spolupráce.

Nejprve jsem představila tvorbu režisérky Věry Chytilové a srovnáním filmů, jež předcházely *Sedmikráskám*, a došla jsem jak k tematickým souvislostem, tak k charakteristickým stylovým prvkům jejích snímků. Témata, jež byla pro režisérku zásadní, se týkala postavení člověka ve společnosti, s nímž souvisela jednak potřeba seberealizace a jednak tematika lidských vztahů. Chytilová kladla také důraz na pravdivost a na morální hodnoty a ostře kritizovala odchýlení se od nich. Za klíčové stylové prvky její tvorby považuji napětí mezi autenticitou a stylizací, práci s neherci, rozvolněnou narací a vztah k výtvarné koncepci filmů.

Filmová práce kameramana Jaroslav Kučery se před spoluprací na filmu *Sedmikrásky* vyznačovala především promyšlenými výtvarnými postupy, počínajícím zájmem o dramaturgii barev, metaforickým vyjadřováním, intermediálním přesahem a tendencí experimentovat a hledat nové filmové postupy.

Směřování Ester Krumbachové se rovněž vyznačovalo výtvarnou stylizací a specifickým užíváním barev, což se se projevovalo v jejích kostýmních návrzích i v práci se scénou a rekvizitami. Kostýmy, stejně jako rekvizity, nebyly pouze výtvarným projevem, ale současně plnily dramatickou funkci. Krumbachová se také spolupodílela na psaní scénářů obou vybraných filmů, proto je podstatná i její literární tvorba, jež se vyznačovala především užíváním metaforických vyjádření a podobenství. Ve svých textech důraz na otázky osobní morálky a odpovědnosti a na vztah mezi mužem a ženou, k nimž přistupovala s nadsázkou, ironií a smyslem pro humor.

Charakteristické rysy tvorby každého z těchto tvůrců ukazují, že specifický styl sledovaných filmů se mohl zrodit jen z jejich neustálé součinnosti. Tuto tezi podporují i informace o způsobu jejich spolupráce při psaní scénáře, při natáčení filmů a v postprodukci. Bylo to tedy právě tvůrčí sepětí, které poskytlo prostor svébytnému projevu každého z těchto tvůrců, jež spojovala chuť experimentovat, využívat postupy vycházející z různých umění a hledat způsob, jak pro ně nejlépe využít filmovou řeč. Jen díky tomuto úzkému způsobu spolupráce tří rovnocenných autorů, Věry Chytilové, Ester Krumbachové a Jaroslava Kučery, mohlo dojít k extrémní provázanosti fabule a formy výtvarně stylizovaných filmů *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*. Na základě analýz těchto filmů tak bylo možné

nejen ukázat obecnější tendence umění této doby, postihnout vizuální styl těchto dvou výrazných filmů, ale zároveň i přehodnotit „autorský styl“ a nově se podívat na tvorbu Věry Chytilové.

6 Seznam použité literatury

Sekundární literatura

- Helena ALBERTOVÁ, *Josef Svoboda scénograf*. Praha: Institut Umění – Divadelní ústav 2012.
- Ludvík BARAN, *Řeč filmové kamery*. Praha: FAMU 1972.
- Ludvík BARAN, *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Panorama 1989.
- Marie BAYEROVÁ, Jiří Gabriel, *Česká filozofie ve 20. století*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1995.
- Jan BERNARD, Stylizované herectví ve stylizovaném filmu. In: Jan Bernard, *Z šedé zóny*. Praha: NAMU 2010.
- Michal BREGANT, *Pět poznámek k tématu: Věra Chytilová*. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: NFA 1994.
- Jaroslav BOČEK, *Film, tvorba a řemeslo*. Praha: Československý spisovatel 1959.
- David BORDWELL, Kirsten THOMPSONOVÁ, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011.
- Pavel DOUCEK (ed.), *Ester Krumbachová. Mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmcentrum 1996.
- Mircea Dan DUTA, *Vypravěč, autor a bůh: naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60.let*. Praha: FF UK 2009.
- Peter HAMES, *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008.
- Petra HANÁKOVÁ, Voices from Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmikrásky and Vražda ing. Čerta. In: Anikó Imre (ed.), *East and Central European Cinema*. NY: Routledge 2005.
- Jiří HAVELKA, *Kronika našeho filmu*. Praha: Filmový ústav 1967.
- Zdeněk HEDVÁBNÝ, *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav 1994.
- Zdeněk HOŘÍNEK, Režisér Jan Schmid – osobnost a metoda. In: Jan Dvořák, Jaroslav Etlík, Bohumil Nuska a kol., *Jan Schmid – režisér, principál, tvůrce slohu*. Praha: Pražská scéna 2006.

- Zdeněk HOŘÍNEK, O ironii a dialektice hry. In: Zdeněk Hořínek, *Prostředky divadelní komiky*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů 1980.
- Josef HRDLIČKA, Mariel LANGEROVÁ, Anja TIPPNEROVÁ, Josef VOJVODÍK, *Symboly obludností: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60.let*. Praha: Malvern 2009.
- Štěpán HULÍK, *Kinematografie zapomnění: : Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2012.
- Václav JANEČEK, Štěpán KUBIŠTA, *Laterna Magika aneb "Divadlo zázraků"*. Praha: Laterna Magika 2006.
- Jiří JANOUŠEK, *3 ½*. Praha: Orbis 1965.
- Vladimír JINDRA, *Scénografické principy I, II*. Praha: DAMU 1984.
- Pavel JURÁČEK, *Deník (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv 2003.
- Vladimír JUST, *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia 2010.
- Vladimír JUST, Nebyl jen Semafor a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí. In: Pavel Dostál, Vladimír JUST, Tatjana Lazorčáková, *Pódia z krabičky. Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. Století*. Praha: NIPOS 2005.
- Vladimír JUST, *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta 1984.
- Vladimír JUST, *Werichovo divadlo ABC*, Praha: Brána 2000.
- Martin KAŇUCH (ed.), *Postava, herec, hvězda vo filme*. Bratislava: ASFK 2006.
- Ivan KLIMEŠ, Modely filmové dramaturgie, In: Život jinde...? *Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Praha: ÚČL AV ČR, s. 377-387.
- Ivan KLIMEŠ, Centrum a periferie. In: Radka Denemarková (Ed.), *Zlatá šedesátá: Česká literatura, kultura s společností v letech tání, kolotání a ...zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000.
- Ivan KLIMEŠ, Kinematografie v rukou státu (1945-1959). In: Marta Sylvestrová (ed.), *Český filmový plakát 20. století*. Brno – Praha: Moravská galerie v Brně – Ex libris Praha 2004.
- Ivan KLIMEŠ, *Hra*. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: NFA 1994.
- Jiřím KNAPÍK, *K počátkům „tání“ v české kultuře 1951-1952*. In: Radka Denemarková (Ed.), *Zlatá šedesátá: Česká literatura, kultura s společností v letech tání, kolotání a ...zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000.

- Jan KOLÁŘ, Ypsilon v souvislostech aneb divadlo jako obraz světa. In: Jan Schmid (ed.), *Skripta Y*. Praha: Kosmas 2007.
- Galina KOPANĚVOVÁ, Jasnozřivý „Filmmaker“, inspirátorka režisérů a životodárná osobnost Ester Krumbachová. In: Pavel Doucek (ed.), *Ester Krumbachová. Mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmcentrum 1996.
- Michal KOPEČEK „Za čistotu marxisticko-leninského myšlení.“ K problematice tzv. revizionismu v české marxistické filozofii druhé poloviny 50.let. In: Zdeněk Kárník, Michal Kopeček, *Bolševismus, komunismus, radikální socialismus v Československu II*. Praha: 2004.
- Helena KOSKOVÁ, Šedesátá léta – zlatý věk české prózy?. In: Radka Denemarková (Ed.), *Zlatá šedesátá: Česká literatura, kultura s společností v letech táni, kolotání a ...zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000.
- Ester KRUMBACHOVÁ, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994.
- Alexej KUSÁK, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*, Praha: Torst 1998.
- Antonín J. LIEHM, *Generace*. Praha: Československý spisovatel 1990.
- Antonín J. LIEHM, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001.
- Věra LINHARTOVÁ, *Soustředné kruhy*. Brno: Torst, 2010.
- Jan LUKEŠ, *Diagnózy času. Český a Slovenský poválečný film*. Praha: Sloart 2013.
- Václav MACKA – Jelena PAŠTÉKOVÁ, *Dějiny slovenskej kinematografie*. Martina: Osveta 1997.
- Svatopluk MALÝ, *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů*. Praha: NAMU 2010.
- Miroslav MACHÁČEK, *Zápisky z blázince*. Praha: Artur 2008.
- Tomáš PILÁT, Věra CHYTILOVÁ, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ 2010.
- Stanislava PŘÁDNÁ, Poetika postav, typů, (ne)herců. In: Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60.let*. Praha: Pražská scéna 2002.
- Věra PTÁČKOVÁ, Barbora PŘÍHODOVÁ, Simona RYBÁKOVÁ, *Český divadelní kostým*. Praha: Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna 2011.
- Pavel SKOPAL (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012.
- Bořivoj SRBA, *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: JAMU 2004.
- Eva STEHLÍKOVÁ, Alfréd Radok mezi filmem a divadlem. In: Eva Stehlíková (ed.), *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Národní filmový archiv 2007.

Kateřina SVATOŇOVÁ, *2 1/2D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca 2009.

Jan SVOBODA, Doslov: Budoucím historikům aneb Neopakovatelná situace zrodu. In: Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60.let*. Praha: Pražská scéna 200.

Jan SVOBODA, Některé souvislosti českého nového filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: NFA 1994.

Petr SZCZEPANIK, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012.

Josef ŠKVORECKÝ, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991.

Zdeněk ŠTÁBLA, *K poválečnému vývoji v kinematografii*. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: NFA 1994.

Růžena VACKOVÁ, *Výtvarný projev v dramatickém umění*. Praha: Dr. V. Tomsa 1948.

Otakar ZICH, *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama 1987.

Jan ŽALMAN, *Umlčený film*. Praha: Levné knihy KMa, 2008.

Vitalij ŽDAN, *Úvod do estetiky filmu*. Praha: Československý filmový ústav 1976.

Články z periodik:

Jaroslav BOČEK, Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 622-635.

Jaroslav BOČEK, Banská Bystrica, *Film a doba* 15, 1969, č. 7, s. 365-359.

Jaroslav BOČEK, Podobenství Věry Chytilové. *Film a doba* 12, 1966, č. 11, s. 566-571.

Ladislav BARTOŠEK, Ovoce stromů rajských jíme. *Filmový přehled*, 1970, č. 30.

Martin BROŽ, O Démantech noci s Janem Němcem. *Film a Doba*, 1964, 7, s. 365.

Luboš HLAVÁČEK, Film a výtvarné umění, *Film a doba*, 1957, s. 588-592.

Lenka HOFFMANOVÁ, Člověk v tolika podobách... *Divadelní noviny*, 1966, č.12, s. 8.

Jan HYVNAR, Od pojetí herectví ve studiových divadlech k dnešním otázkám. *Disk*, 2007, č. 22, s. 39-53.

Jan KALIŠ, Jaroslav KUČERA, Filmová fotografie a její funkce. In: *Filmová ročenka čs. Filmu 1961*, s. 73-74.

Ivan KLIMEŠ, Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušný rok 1959. *Illuminace* 16, 2004, č.4, s. 129-138.

- Jan KOLÁŘ, S šedou eminencí k zeleným pevninám kocoura. *Scéna* 16, 1990, s. 8.
- Galina KOPANĚVOVÁ, Kontexty nového československého filmu. *Film a doba*, 1967, č. 8, s. 396-397.
- Galina KOPANĚVOVÁ, Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. *Film a doba*, 1963, č. 1, s. 44.
- Ester KRUMBACHOVÁ, Petra PLESKOTOVÁ, Slovo má Ester Krumbachová. *Lidové noviny*, 1969, č. 3, s. 58-60.
- Ester KRUMBACHOVÁ, O jednom latinském úsloví. *Filmové a televizní noviny*, č.21, 30.10.1968, s. 3.
- Ester KRUMBACHOVÁ, O získávání vědomostí. *Filmové a televizní noviny*, č.23, 27.11.1968, s. 3.
- Ester KRUMBACHOVÁ, Po způsobu poutníků. *Filmové a televizní noviny*, č.25-26, 27.12.1968, s. 6.
- Ester KRUMBACHOVÁ, Film jako průsečík dějin. *Lidové noviny (Nedělní lidové noviny)*, č.301, 23.12.1994, s. 4.
- Jan KUČERA, Eva neboli hledání. *Film a doba*, 1970, č. 16, s. 354-264.
- Antonín J. LIEHM, Argument. *Literární noviny* 13, 18.4.1964, č. 17, s. 3.
- Antonín J. LIEHM, Jaroslav Kučera je slavný. *Filmové a televizní noviny*, 1968, č. 2, s. 1-3.
- Kateřina POŠOVÁ, Pravdivost tvorby: Rozhovor s Věrou Chytilovou. *Film a doba*, 1989, č. 6, s. 300.
- Jiří SÍLA, O tvůrčích skupinách a jedné zvlášť. *Záběr* 6, 1955, č. 1 (leden), s. 8.
- Jan BERNARD, Dvojportrét Ester a Věra. *Film a doba* 51, č. 2, 2005, s. 124-125.
- Ivan SVITÁK, Hrdinové odcizení. Obraz člověka v současné kinematografii mladé vlny. *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 60-67.
- Text-appealy v Redutě. In: *Divadelní revue* 2, 1991, č.3, s. 86.
- SW: Všichni dobří rodáci. *Filmové a televizní noviny*, 1969, č. 11, s. 8.

Diplomové práce:

Marek ADAM, *Karel Kosík v kontextu marxistického myšlení*. Diplomová práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Historický ústav FF JU 2010.

Tereza BINDEROVÁ, *Zpráva o Banské Bystrici, 1. Festival čs. Filmu a jeho stopa v kulturní politice*. Diplomová práce, Katedra Filmových studií FF UK, Praha 2004.

- Monika CHARVÁTOVÁ, *La personnalité d'Ester Krumbachova dans le cinéma tchèque*. Master en Arts du spectacle, Ecriture et analyse cinématographiques Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1993.
- Ladislav KABOŠ, *Farba vo filmoch kameramana Jaroslava Kučery*. Diplomová práce, Katedra filmového a televizního obrazu, FAMU, 1995.
- Ivan KLIMEŠ, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Diplomová práce, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, FF UK, 1981.
- Josef KORVAS, *Kameraman Jaroslav Kučera a česká filmová tvorba 60.let*. Diplomová práce, Filmová věda, Katedra teorie a dějin dramatických umění, FF UP, 1997.
- Michaela KŘIVANCOVÁ, *Moc slova. Obraz jazyka a řeči v prozaických textech Věry Linhartové*. Disertační práce, Ústav českého jazyka, FF MUNI, 2008.
- Štěpán KUČERA, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*. Diplomová práce, Katedra kamery, FAMU, 1995.
- Klára MAZLOVÁ, *Ester Krumbachová a její práce pro divadlo*. Bakalářská práce, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Oddělení teorie a dějin divadla, Masarykova Univerzita, 2007.
- Alena VELIČKOVÁ, *Typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové*. Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta Olomouc, 2011.

Internetové prameny:

Miloš FRYŠ, Petr GAJDOŠÍK, *Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu*. Příbram, Česká Lípa: Camera obscura, Nostalghia.cz 2006. Dostupné z WWW: <
<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>> [vyšlo: 2. 2. 2006; cit. 16. 8. 2013]

Scénáře:

Věra Chytilová, Ester Krumbachová, *Sedmikrásky* (literární scénář). Praha: Filmové Studio Barrandov 1965.

Věra Chytilová, Ester Krumbachová, *Sedmikrásky* (technický scénář). Praha: Filmové Studio Barrandov 1965.

Věra Chytilová, Ester Krumbachová, *Ovoce rajských stromů jíme* (literární scénář). Praha: Filmové Studio Barrandov 1968.

Věra Chytilová, Ester Krumbachová, *Ovoce rajských stromů jíme* (technický scénář). Praha: Filmové Studio Barrandov 1968.

Filmové prameny a citované filmy:

Zlatý věk (Luis Buñuel, 1930)

Není stále zamračeno (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, 1950)

Za život radostný (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, 1951)

Císařův pekař a pekařův císař (Martin Frič, 1951)

Severní přístav (Miloš Makovec, 1954)

Ztracenci (Miloš Makovec, 1956)

Konec jasnovidce (Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1957)

Tři přání (Jan Kadár, Elmar Klos, 1958)

Zde jsou lvi (Václav Krška, 1958)

Hvězda jede na jih (Oldřich Lipský, 1958)

Touha (Vojtěch Jasný, 1958)

Sousto (Jan Němec, 1960)

Sál ztracených kroků (Jaromila Jireše, 1960)

Medvěd (Martin Frič, 1961)

Muž z prvního století (Oldřich Lipský, 1961)

Strop (Věra Chytilová, 1961)

Turista (Evald Schorm, 1961)

Černobilá Sylva (Pavel Juráček, Jan Schmidt, 1961)

Ztracená revue (Zdeněk Podskalský, 1961)

Život bez kytary (Jiří Hanibal, 1962)

Pytel blech (Věra Chytilová, 1962)

Transport z ráje (Zdeněk Brynych, 1962)

Král králů (Martin Frič, 1962)

Slzy, které svět nevidí (Martin Frič, 1962)

Uspořená libra (Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1963)

Ikarie XB1 (Jindřich Polák, 1963)

Smrt si říká Engelchen (Kadár, Klos 1963)
Až přijde kocour (Vojtěch Jasný, 1963)
Křik (Jaromil Jireš, 1963)
O něčem jiném (Věra Chytilová, 1963)
...a pátý jezdec je Strach (Zdeněk Brynych, 1964)
Démanty noci (Jan Němec, 1964)
Automat svět (Věra Chytilová, 1965)
Sedmikráska (Věra Chytilová, 1966)
O Slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966)
Kočár do Vídně (Karel Kachyňa, 1966)
Hotel pro cizince (Antonín Máša, 1966)
Romance pro křídlovku (Otakar Vávra, 1966)
Mučedníci lásky (Jan Němec, 1966)
Noc nevěsty (Karel Kachyňa, 1967)
Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, 1968)
Ovoce stromů rajských jíme (Věra Chytilová, 1969)
Kladivo na čarodějnice (Otakar Vávra, 1969)
Ucho (Karel Kachyňa, 1970)
Valérie a týden divů (Jaromil Jireš, 1970)
Vražda ing. Čerta (Ester Krumbachová, 1970)
Už zase skáču přes kaluže (Karel Kachyňa, 1970)
Tajemství velkého vypravěče (Karel Kachyňa, 1971)
Malá mořská víla (Karel Kachyňa, 1976)
Gen – Ester Krumbachová (Jan Němec, 1993)
Cesta (Jasmina Blažević, 2004)
Pátrání po Ester (Věra Chytilová, 2005)
Zlatá šedesátá: Věra Chytilová (2007)