

Jan Kučera

EVA neboli HLEDÁNÍ

VĚRA CHYTILOVÁ

| Ovoce stromů rájských jíme... |

V dějové části je film OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME... kriminální (tj. dílo jednající o zločinu) se stopovým prvkem detektivky (tj. díla, v němž jde o odhalování zločinu). Kriminální postup je traktován naruby. Objevitelka vraha je jeho potenciální obětí. Svůj osud předem zná a usiluje o to, aby se naplnil. Vybízí vraha k činu a – zavraždí ho.

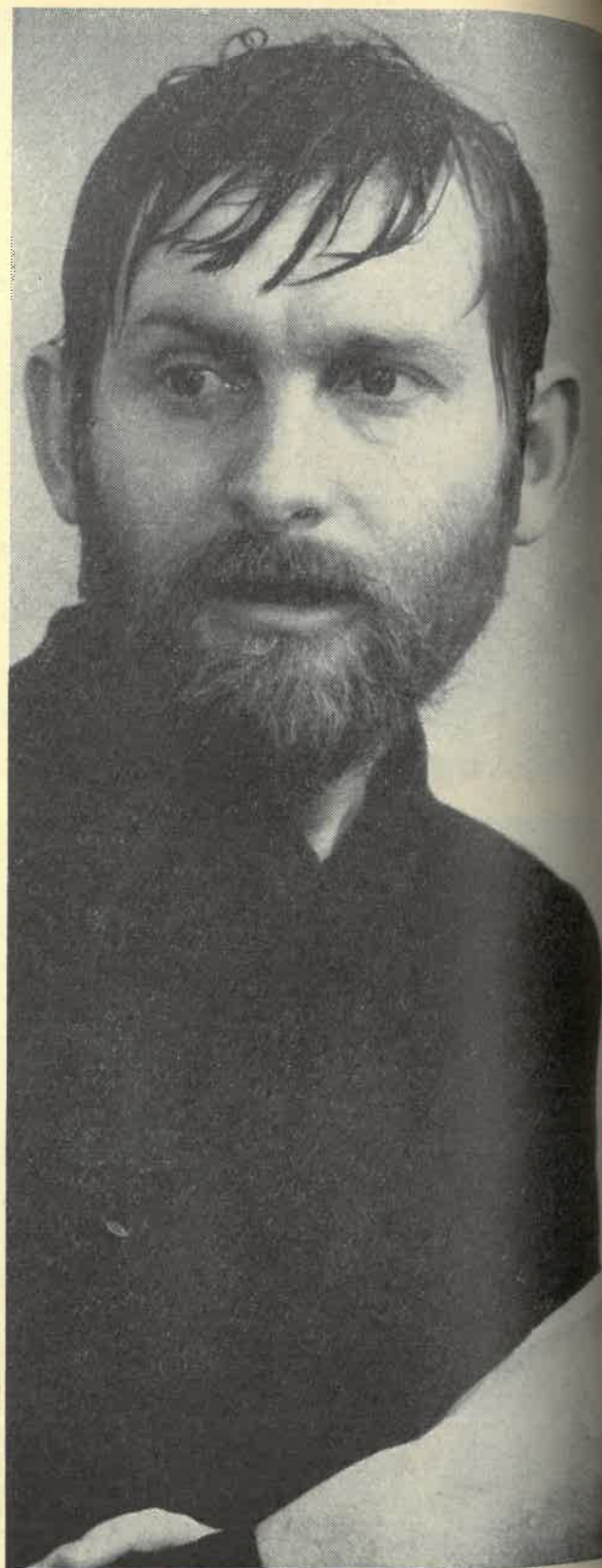
Film by, tudíž mohl být prostou travestií literárního dramatického stereotypu. V tom duchu je i koncipován literární scénář Ester Krumbachové. Ve filmové realizaci Věry Chytilové však původní koncepce získává další a hlubší významy. Myšlenková architektura filmu je mnohem složitější, než byla v literární předloze.

MYTUS

Úvodem a závěrem filmu, kódou, udává Chytilová divákovi tóninu, v níž má celé dílo vnímat. Začátek

filmu má ve zvukové, přesně řečeno hudební, instrumentálně vokální části formu introitu, tj. žalmového úvodu k obřadu. Hymnicky zpívaný text je citátem z bible o prvotním hříchu člověka (Genesis, kap. 2., verš 27, kap. 3., verš 1 až 5; kóda cituje část verše 7, partit. 1.). Verše 1 až 5 jsou vyhocením polemiky mezi bohem a ďáblem, vedené prostřednictvím dvou prvních (a jediných) lidí, Muže a Ženy (později je bůh nazval Adam, totiž Země, Eva, totiž Život). Bůh dvojici zakazuje jíst ovoce ze stromu poznání. Nedo-statek argumentů nahrazuje vyhrožováním smrtí. Nabádá tedy lidi, aby přijímali z donucení dogmata, a tím je nutí k trvalé pasivitě. Satan (v podobě hada) je racionálnější i logičtější. Vybízí lidi k akci a otvírá jim perspektivy:

I řekl had ženě: Nikoli nezemřete smrtí. Ale ví bůh (sic), že kterýkoli den z něho jísti budete, otevrou se oči vaše;



Z filmu OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME

snímky Jaromír Komárek

budete jako bohové...

Bible vysvětluje Evinu iniciativu, totiž že požila jablka a že je nabídla Adamovi, akumulací vidin smyslových, estetických i racionálních požitků:

Vidoucí tedy žena, že dobrý jest strom k jídlu i příjemný očima, a k nabytí rozumnosti strom žádostivý...

Eva okusila jablka, nabídla je muži, a tak uvedla do pohybu řetězovou reakci, již se říká existence, osud nebo historie lidstva.

Samozřejmě, že dnešní divák nechápe slovní sdělení hymnického úvodu, vypovídající o původu vývoje lidstva faktálně, nýbrž jen jako básnické vyjádření. Proto přesunuje introitus všechno, co se bude dále ve filmu dít, do roviny básnického tropu.

Vlastní výpověď, tj. slova hymnu, mají prvotní historický (rozuměj: pseudohistorický) význam. Mluví o faktu (požití jablka poznání), který se stal a způsobil všechno následující. Je to tedy fakt jedinečný, neopakovatelný a neodvolatelný.

Básnické zpracování, hymničnost a patos spolu s divákovým vědomím, že to, co se vydává za historický fakt, je podobenství, odpoutává úvod od časové vymezenosti a faktuální jedinečnosti. Biblická příhoda získává obecný význam. „Hřích“ se stává neustále přítomným; stále doprovází lidstvo jako stín. Je současností života, která se však za každým dneškem o krok opožďuje. Nicméně ovlivňuje budoucnost.

Interference divákovy vědomí o časem neomezované a stále znovu působící existenci „hříchu“ s jejím naprosto konkrétním, figurálním zpodobením v historické příhodě, která se stala kdysi, způsobuje, že v divákovi vzniká dispozice vnímat nejen úvod a závěr, ale všechno, s čím se setkává mezi oběma těmito póly, jako velmi vyhraněnou abstrakci s etickým pos-

láním jako alegorii. Abstraktnost hudební složky úvodu rozvíjí a prohlubuje složka vizuální. Vidíme zdaleka dva nahé lidi, muže a ženu, pohybující se přírodou. Jsou nečinní. Nemají žádné individuální charakte-

ristiky. Jsou to tedy prostě dva „lidé“. Přes postavy splývá měnlivý ornament okvětí. Motivická binárnost má bezprostřední význam „kouzla života“. Každý z obou motivů je však veden v jiné denotační poloze. Snímky dvou lidí jsou

prostorové a jsou bezprostředně čitelné ve všech svých komponentech (rozeznáváme skály, jezírko, muže, ženu, atd.). Mají tedy přesný obsah, byť „mělký“ („lidé v přírodě“). Květinový ornament je plochový a má „nulový

obsah“, sám o sobě nic neznamena. Ornament není spuštěn před výjevy s lidmi jako opona, nýbrž — technickým procesem optického kopírování — proniká výjevy s postavami a rozrušuje je. Úvod tedy tvoří ikonický celek, jehož provedení stimuluje divákovy pochybnosti. Divák jej může vnímat jen smyslově, jako estetický vizuální fakt. Nicméně dvojí podání, prostorové a neprostorové, věcné a abstraktní, jednotu vnímání rozrušuje. V ikonické poloze je výjev nakonec významově nezacílený.

Významové vymezení dodává úvodu zvuková stránka, totiž text zpěvu a hymnický patos hudby. Divák nemůže přijímat ikonicko-fonický komplex jevů z plátna jinak než jako zpodobení mýtu. Významová rozpornost uvnitř ikonické stránky a mezi ní a stránkou hudební však způsobuje, že divák nezůstává u vnímání komplexu jako zpodobení mytické příhody, jako její filmové parafráze, nýbrž přijímá je jako zvěstování, jako rozvedení mýtické zhuštěného příběhu-podobenství do soudobé, aktuální situace srozumitelné ovšem prostřednictvím úvodního jinotaje. To tedy znamená, že úvod vytváří dispozice, aby vše, co bude následovat, vnímal divák především přeneseně, jako alegorii.¹⁾

¹⁾ Charakter introitu filmu OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍMÉ je vysvětliv, srovnáme-li jej s úvodní kantátou filmu Vojtěcha Jasného VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI. Věcný obsah obou úvodů je totožný: původ člověka. Protože kantáta v RODÁCÍCH je zpívána v kostele, je vlastně kritickou parafrází biblické legendy. Chytilová představuje téma prvních lidí jako podobenství. Jasný je traktuje téměř jako populární vudeckou přednášku v hymnickém hávu. Chytilová vylučuje z úvodu lidské charakteristiky. Jasný v něm naopak naznačuje povahové rysy konkrétních postav, které budou ve filmu vystupovat. Kantáta v RODÁCÍCH je jedním z dramatických dějových výjevů filmu. Shodně v Chytilovou udává divákovi tóninu, v níž má sledovat další děj. Obsah kantáty se však obrací do budoucnosti: charakterizuje historické období, nástup a růst socialismu v naší zemi. Chytilová ovšem obecně, trvalý problém lidské existence, problém, který propustuje film jako stálá přítomnost minulého.

LEGENDA I REALITA

Jinotajný vstup končí satanovou nabádavou informací, jež v interpretaci Věry Chytilové zní:

... ale když z něho jísti budete, otevrou se oči vaše a budete jako bohové a nabudete poznání pravdy.

Slovo „pravda“ se stává motem další hry. Objevuje se nejen v promluvách dramatických postav, ale i ve sborovém zpěvu (partit. č. 3.). Tak zaujímá postavení vedoucího motivu, to znamená vedoucí motorické síly.

Nad touto v ideové oblasti probíhající rovinou se rozvíjí všední příběh. Chytilová se snaží, aby přechod ze symbolické polohy úvodu do příběhu byl povlovný, aby se kouzlo alegorie nerozptýlilo. Objevují se dvě konkrétní postavy, manželé Josef a Eva, které režisérka již individuálně charakterizuje. Avšak strom, pod nímž oba sedí, má ještě nezvyklý, tj. vysoce stylizovaný tvar připomínající obrazy naivistů, například české perníky nebo celníka Rousseaua. Ve výjevu se téměř doslova předvádí příběh s jablkem, vyprávěný v úvodu citátem z bible. Jednáni postav je „všední“. Nicméně v nečekaném detailu se objevuje mezi Evinými prsty had.

Rovněž druhý motiv, který se zakrátko dramaticky střetne s motivem Josef-Eva, nastupuje nescměle. Zprvu ho reprezentují jen omšelá pavičera — tedy pera rajského ptáka — a rozverný ženský smích. Teprve později se ukáže, že Robert učí jezdit na kole dámu s pavími pery (učení má ovšem jiný záměr).

Ze hry mizí prvky introitu, jako když stíny a chlad noci plíživě ustupují jasu a teplu dne.

Do této stále ještě nevyhraněné atmosféry zazní zcela všední, věcné volání „Pošta!... Pošta!... Pošta přišla!“. Obyčejný venkovský pošták přináší obyčejné dopisy. Všed-

nost výjevu dotvrdí drobné nedorozumění: Eva bere doručovateli všechny dopisy. Doručovatel se ohradí: „Ne všechny.“

To je vstup do „normálního“ světa. Eva odevzdává Josefovi dopisy, o jejichž milostných obsazích lze těžko pochybovat. Povahy Evina i Josefova dostávají přesnější rysy. Poprvé v dramatické akci zaznívá slovo pravda. Eva vybízí Josefa „řekni mi pravdu“ (o dopisech). Josef odpovídá: „Ty máš zase špatnou náladu.“ A Eva dále nenaléhá.

Jádrum toho, co následuje, je praobyčejný fait divers, lokálka z černé kroniky. Se špetkou podtextu by stačila na běžný psychologicko-kriminální film. Soudím však, že šlo o to, aby film nebyl „příběhem ze života“ s banálním naučením, že není dobré lehkomyšlně konzumovat „ovoce stromů rajských“. Zdá se, že autorčiným záměrem bylo uměleckými prostředky vytvořit „kus skutečného života“. Nikoli zhmotnit vnitřní umělcovo zření, jak o to usilovali expresionisté, nýbrž vytvořit v diváčích vnitřní dynamickou (a riskantní) dispozici rozumově i citově prožívat, a tedy i řešit určitou vnitřní, smysly nepochytilnou životní situaci, určitou problematiku, která v historických mutacích provází lidstvo neustále, aniž ztrácí nálevnost. Tato problematika je ve filmu označena širokou kategorií pravdy. Nemělo-li však dílo ustrnout v poloze pouhé spekulace, totiž buď ve formě filosofického traktátu, který je umělecky neúčinný, nebo v poloze volné metafory, kterou si může divák vykládat podle libosti, bylo nezbytné, aby to, co divák vnímá (v ikono-fonické podobě), bylo homogenní jednotou abstraktního i konkrétního, to znamená, aby konkrétní neslo stopy abstrakce a abstraktní stopy konkrétního. A aby tato symbióza byla důsledná, nepochybnitelná.

Všimněme si například Robertova oděvu. Po celý film je stejný. Z určitého hlediska je demodé, starodávny. Připomíná sportovní oděv cyklistů nebo automobilistů ze začátku století. S ním je ve shodě úprava vousů a vlasů. Avšak z jiného hlediska je Robertův šat a zjev moderní. Toto dvojí značení by mohlo být neproblematické, mohlo by splývat v jednotný typ „současného mladého muže určitého vkusu“. Takový dojem však narušuje Robertovo veřejné chování. Je starobylé (užívání

SOUBĚH DVOU VÝZNAMŮ

Myslím, že se tento odvážný, v oblasti filmového umění dosud řídký záměr zdařil. Jeho úspěch vyplývá z toho, že Chytilová neustále, neposkytující divákovi oddech, kříží i protíná dvě významově rozličné roviny. Denotace každé z nich je podmíněna jiným sémantickým napětím, chcete-li jiným sémantickým gestem. Ve filmu jsou výjevy nebo části výjevů, které lze číst zcela snadno jako „kopie skutečnosti“, a jiné, které je třeba dekódovat prostředně. Klíč k těmto druhým je mimo sféru „obyčejného“ života a praktické logiky, přichází jaksí z dálky, z metafyzického příkazu či údělu. Obě polohy jsou neustále přítomné, jsou však v různých okamžicích různě akcentovány. Některá scéna začíná „obyčejně“ a končí „záhadně“ (například úsek her hostů na pláži, první setkání Roberta s Evou, výjev v restauraci ap.), jiné mají opačný spád (například první Robertovo valení kamene ke strži, výjev na půdě ap.). Chytilová tyto systémy důmyslně střídá, takže postup divákovy dešifrace neustále směřově mění.

Sémiotická dvojlomnost je přítomna ve všech složkách dějové části filmu. To způsobuje, že výsledný divákovým vjem, získaný procesem vnímání, je homogenní a že ho již nelze — později, v paměťové zkušenosti — štěpit.

Všimněme si například Robertova oděvu. Po celý film je stejný. Z určitého hlediska je demodé, starodávny. Připomíná sportovní oděv cyklistů nebo automobilistů ze začátku století. S ním je ve shodě úprava vousů a vlasů. Avšak z jiného hlediska je Robertův šat a zjev moderní. Toto dvojí značení by mohlo být neproblematické, mohlo by splývat v jednotný typ „současného mladého muže určitého vkusu“. Takový dojem však narušuje Robertovo veřejné chování. Je starobylé (užívání

pozdravu „Rukulíbám, milostivá paní“ s příslušnými pohyby) a je ze skromnosti, získané zřejmě výchovou, plaché. Chvillemi se Robert projevuje jako podivín, chvílemi jako záměrný útočník. Nejzávažnějším rysem Robertovy postavy je příkrá nerovnost, neshoda mezi smyslem jeho konání nebo situace, v níž právě je, a mezi jeho gestikou a mimikou.²⁾ Do velmi jednoznačně motivovaných akcí vsunuje Robert pohyb nebo výraz tváře, který jim neodpovídá, jako by patřil do jiné výrazové soustavy (například již při prvním setkání s Evou na lesní cestě; v restauraci v triologu s Evou a Josefem; na půdě při střetnutí s Josefem; a hlavně před rozhodujícím činem, když má půjčit Evě převlečník — zde cituje Laurelovo drbání ve vlasech). To vše — spolu s dalšími výrazovými zásahy zvnějšku, o nichž ještě bude řeč — vyvolává u diváka dojem Robertovy existenční dvojílosti: něčím je přítomný, bezprostřední a něčím jakoby angažován do úkolu či poslání, jehož původ je mimo oblast života, která se ve filmu ukazuje. Proto Evin objev, že Robert je (patrně) masovým vrahem, diváka sice překvapí, nicméně se mu nejvíce nepravděpodobný. Robert svou inkongruentností máte jak své partnery, tak diváka. V divákově neustále sílí dojem, že Robert je exponentem jiné mocnosti, přímo řečeno že je ďáblem poslaným na zem. Jeho občasná bázlivost a bezbrannost (například když se prozradí, že poslouchal za dveřmi ložnice, když na půdě ustupuje před Josefovým kouřem, když rozčilen valí kámen, atd.) připomí-

²⁾ Vzpomeneme si jistě na mimickou inkongruenci Bustera Keatona-Friga a na gestickou inkongruenci Laurela a Hardyho. Výjimečnost Chaplinova klaunského a hereckého projevu spočívala téměř od samého počátku jeho filmové tvorby v tom, že Chaplin citlivě včleňoval akty inkongruence do organismu díla — ovšem s výjimkou výchozích, totiž chůze, obleku a masky.

nají pozemské trampoty čertů z pohádek.

Rovněž Eva je složitá postava. Na rozdíl od Roberta se její oděv několikrát mění: je střídavě všední, prostínek i rafinovaný a nápadný. Také v jejím chování je zřetelná inkongruentnost. Nejvýrazněji vystupuje v neúčelových tanečních pohybech. Na rozdíl od nevhodných Robertových pohybů, které jsou mu zřejmě vrozeny a objevují se bezděky, Evin neúměrné pohyby jsou volní a bezprostřední. Vyjadřují okamžitý vnitřní Evin stav. A — rovněž na rozdíl od Roberta — mají múzickou formu. Ani Eva ne jedná z vlastního popudu. Její vztah k Robertovi vyplývá z „prvotního hříchu“, který jí uložil pít se po pravdě. Uskutečňování tohoto údklu však začíná u Evy samé. To ona se rozhodne vnikat do „jiného světa“ (za kamennou ohradu), nadbíhat Robertovi nejprve jen instinktivně, později již rozumově, záměrně, když zjistí (nebo pojme podezření), že Robert je vrahem.

Robert je naproti tomu pasívní, jako agent pověřený posláním. Proto se často dostává do komických situací jako každý hloupý čert. Eva svůj úděl ovládá aktivně, proto může vyrůst do tragické podoby. A v některých situacích, jež nezvládá, může působit jen humorně.

Eva vstupuje nejhlob do reálného života, dostává se nejbliž k divákovi. Robert je od něho nejdál, má v sobě největší podíl symboliky. Josef je uprostřed mezi nimi. Nepřilíš chytrý a nevyvalé-zavý elegant, holčíkář (spíš obět žen než svůdce), snaží se plnit údkel „jablka“ co nej-příjemněji a bez problémů. Robert i Eva vystupují svým jednáním ze sebe: Robert plní uložený úkol na zemi, Eva pátrá po pravdě. Josef chápe svět jen jako sebe. Proto se domnívá, že Eva se trápí pro jeho flirtování. Nepřijde mu na mysl pravý (a nasnadě ležící) důvod jejího rozrušení,

totiž objev (nebo podezření), že Robert je vrah.

Ostatní postavy, které ve filmu vidíme, nejsou akční a jejich povahová kresba je velmi povšechná. Uplatňují se jen jako součást dekorace, prostředí, z něhož se dovidáme, že jde o letovisko a o současnost.

STAROBYLOST A NAIVITA

Neustálé mísení aktuálních rysů postav a situací s rysy abstrahujícími připomíná *commedii dell'arte*. Také v ní představovali Harlekýn, Kolombína a Herkules (či jak se kdy ten třetí, zloduch, jmenoval) současně věčné typy lidských povah a světských či zásvětních sil, i obyčejné, všední, často až vulgární současníky. Účin těchto moralit byl podmíněn právě tímž střídáním různorodých významů, jaké uvádí do pohybu Chytilová v *OVOCI*. Také Eva je koketa, jakou byla každá Kolombína. Kolombíny však byly jen trpnými hříčkami elementárního ženství. Jejich zájem se soustřeďoval výhradně dovnitř trojúhelníku a na to, aby dosáhly klidového stavu. Harlekýn usiloval nejen o to, aby získal Kolombínu, ale současně vždy i o to, aby věci, k nimž ve vztazích mezi postavami docházelo, uvedl na pravou morální a společenskou míru. Jeho úsilí tedy směřovalo vně trojúhelníku.

V *OVOCI* je toto schéma porušeno. Josef-Harlekyň je postava, která se stará jen o sebe a o vztahy mezi vrcholky trojúhelníku, kdežto Eva-Kolombína svým usilováním tento úzký rámec daleko přesahuje. Aktivitou, energií, samostatností i odvahou značně připomíná psychologicky nejvyspělejší typ Kolombín, Céliménu z Molièrova *Misantrópa*. Předčí ji však hloubkou své gnoseologické otázky i tragikou důsledků této zvidavosti.

Commedia dell'arte není

nejstarší formou, na niž se Chytilová odvolává ve snaze zvýšit významové napětí mezi soudobou, všední realitou a jinotajným, nadčasovým symbolem. Ve francouzském hře *Le Mystère d'Adam* z konce 12. století, zvláště v její první části nacházíme obdobné křížení aktuálního realismu (v té době čerpaného z vesnického prostředí) a mýtu s moralistním posláním; střetávání všedního, každodenně poznávaného a skrytého, avšak pro život člověka podstatného.³⁾ Podobně je tomu v řadě dalších středověkých her-alegorií. Velká vzdálenost mezi všepřátelným, autoritativním mýtem a všedností vede autority středověkých her stejně jako dnes Chytilovou jednak k paradoxu, jednak k naivitě. Paradox a naivita vyúsťují do frašky (většina, ne-li všechny středověké frašky, farce a sottise byly současně alegoriemi).

V *OVOCI* se setkáváme — v dějové poloze — s čistými projevy naivity, inscenovanými do formy pastorely. Vzpomeňme prvního setkání Evy s Robertem na okraji lesa nebo jejich setkání na zahrádce a nakonec mezi lesem a stráni ve chvíli lyrického přerušení vražedné honičky.

S pastorálním stylem souvisí zobrazování přírody. Celý film, kromě čtyř krátkých kusých interiérů, se odehrává v plenéru. Zvláštnost koncepce plenéru ve filmu *OVOCE* tkví v tom, že příroda se nejvíce většinou lidí — s výjimkou závěru — a že (rovněž s výjimkou závěru a dvou vložených záběrů během rozmluvy Roberta s Josefem na lavičce pod stromem) horizont neustále převyšuje horní okraj plátna. Ze zobrazení přírody je tedy vyloučena obloha. Ať si to divák vyslov-

³⁾ Hra *Le Mystère d'Adam* je trojdielná. Po části jednající o prvotním hříchu následuje část o Kainu a Ábelovi a další na téma zvěstování Ježíše. O ní a o problémech kolem středověkých frašek viz Erich Auerbach: *Mimesis*, Praha 1968, str. 128 a násl. nebo V. Černý: *Středověké drama*, Bratislava 1964, str. 66.

ně uvědomuje nebo ne, nezbytně mu tato koncepce vnuká dojem těsné organické souvislosti člověka a přírody, přímo neoddelitelnosti člověka od ostatních přírodních tvorů. Teprve v závěru tragédie, když Eva prchá z místa vraždy a snaží se přelést zeď, která odděluje areál zločinu od areálu letoviska (tedy „neznalosti“), se nad vysokým obzorem objevuje obloha jako příslib úniku a hlavně: příštího, nekončícího.

Film *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME...* je prostoupen zvláštním druhem motivů, tzv. motivy migrantními nebo itinerantními.⁴⁾ Jsou to kondenzované situační (a významové) figurace, které se v téměř nezměněné formě objevují v umění, zvláště v dramatickém a epickém, odpradávná: například motiv *močálu*, do něhož zavádí zločinec svou obět od antických bájí přes eposy Niebelungů a Eddy, přes pohádky až ke Connanu Doylovi; motiv *balvanu* svrženého na obět je znám z bájí o titánech, z pohádek i z romantických příběhů Waltera Scotta, Mary Shellyové (*Frankenstein*) aj.; motiv *lodky* jako prostředku nedokazatelného zločinu se objevuje ve středověkém eposu (v pověstech o rytířích Artušova kruhu), v moderní aplikaci u Theodora Dreisera (*Americká tragédie*) a v groteskní poloze u Charlie Chaplina (*Pan Verdoux*): motiv *šerpy* má hned několik tradičních významů: je to nástroj škrtící (například v moderní interpretaci u Cocteaua), je variantou červené niti, která může člověka vyvést z Labyrintu, ale také ho zmýlit, je to i znamení hada-satana (Chytilová tuto funkci zvláště zdůrazňuje během honičky v závěru filmu, kdy se šerpa, zachycovaná v detailu, ovíjí kolem pně stromu); motiv tajuplně nalézáných *věcí*, známý

⁴⁾ B. Tomaševskij: *Teoria literatury (Poetika)*, Leningrad 1925, str. 132 až 165.

z pohádek a z fantastických vyprávění, například z Verna — v *OVOCI* je takovou věcí aktovka; motiv *stálých rekvizit*, které patří k nadpřirozené postavě, jichž se nemůže postava zbavit a které ji prozrazují, je známý z pohádek a bájí (čertovo kopyto, ohon, koště čarodějnice aj.). V *OVOCI* je takovou nezbytnou prozrazující rekvizitou Robertův bicykl; a konečně je tu samo jméno *Robert*, které již ve středověku označovalo pokušitele a svůdníky; dvojjmenní Robert-Ďábel se stalo pojmem.

Věra Chytilová užívá těchto stěhovavých motivů vždy současně ve dvou funkcích: jednak bezprostředně jako prostého fabulačního materiálu (Eva odevzdává Robertovi aktovku a tím se s ním seznamuje, Robert posílá Evu do močálu, aby ji zlikvidoval, ap.), jednak prostředkovane jako stimulů divákových asociací s podobnými situacemi, s nimiž se setkal stykem s jinými díly — s pohádkami, bajkami, romány atd. Vnímáte- lova pozornost se vždy energičtěji přimyká k deformovanému podání skutečnosti než k podání integritnímu, „realistickému“. Četnost a elementární, až naivní předvedení migrujících motivů v *OVOCI* způsobuje, že divák vnímá film z odstupem, jako předvedení, jako figuraci myšlenky, nikoli jako příběh ze života (který se ovšem druhou stranou do vjemu neustále tlačí).

VÝRAZOVÉ POSTUPY

Významovou dvojjmlost filmu *OVOCE* zvýrazňuje a dotvára výtvarná práce kameramana Jaroslava Kučery. Střídá zobrazení „normální“, působící jako kopie skutečnosti, se zobrazením deformovaným. Deformaci dociluje jednak prostředky optickými, jednak laboratorními postupy.

Optické deformace užívá ve dvojjm významu: jako kontrastu nebo jako sdělení

o vnitřním napětí postavy či situace. Kontrast vytváří například v pastorálním výjevu prvního setkání Evy s Robertem. Lyričnost, selankovitost situace by si vyžadovala klidového, uměřeného zpodobení. Kučera však snímá scénu objektivem s velmi krátkou ohniskovou vzdáleností. Takový objektiv zkresluje. Zveličuje předměty blízké a neúměrně zmenšuje předměty vzdálené („zrychluje“ perspektivní deformaci). Proto se Robertův obličej a celá hlava zdají nesmírně velké. I části obličeje – například nos, brada – se jeví v nepřírozeném poměru k částem vzdálenějším, tedy k očím, uším atd. Nepřírozenost tvarů ostře kontrastuje se selankou, která se odehrává pod nimi. Objektiv s krátkou ohniskovou vzdáleností má velkou hloubku ostrosti. Vykresluje věci vzdálené stejně ostře jako blízké. Přitom ovšem vzdálené věci „zmenšuje“. Proto náhlý Robertův odjezd od Evy působí nepřírozeně či spíše nadpřírozeně (vzpomeňme podobné deformace perspektivy, rychlého vzdalování se, líčených v pohádkách). Vnitřní napětí situace vyjadřuje Kučera optickou deformací například ve výjevu, v němž Robert, zachvácen strachem, že ho Eva prozradí, valí balvan na okraj strže, nebo na začátku honičky, v níž Eva prchá Robertovi mezi stromy.

Laboratorní deformaci ve filmu OVOCE je zmnožování (multiplikace) jednotlivých okének filmu. V OVOCI je, tuším, prováděna pouze v poměru 3:1. To znamená, že jedno okénko se kopíruje třikrát, následující jednou, další opět třikrát atd. Výsledkem je dojem zadržovaného, zajímavého (ne-li koktavého) pohybu postav. Spěšnost pohybu, pohybové úsilí vyjadřované svalovým napětím a současně vyplývající z fabulačního kontextu kontrastuje s tím, co divák na vlastní oči vidí: postava je neustále zadržová-

na, nemůže dál. Tento jev neodpovídá žádné životní realitě. Proto jeho vyjádření (spíš vytvoření) může divák chápat jen jako jinotaj. Dlužno však poznamenat, že efekt multiplikace má u diváka emocionálně zkušenostní ekvi-

valent. Vzniká při některých snech, v nichž snící má pocit, že přes veliké úsilí se nemůže dostat z místa.

Racionální denotace multiplikovaných výjevů nevede k žádnému určitému výsledku. Teprve probuzená poci-

tová činnost (marné vynalování energie) jim dává smysl, ve scéně pronásledování návštěvě Robertova pokoje – šuje multiplikace dojem z bezpečí a současně optická deformace, prodlužující vzdálenost mezi Robertem a Evou, ji snižuje. Ve scéně útě-

cha místa vraždy vyjadřuje Evinou bolestivé úsilí odpoutat se od zjištěné pravdy zoufalou a retardovanou snahu zachránit se „za ohradou“.

S tímto neobyčejně rafinovaným výrazovým systémem v akčních, dramatických výjevech nápadně kontrastuje výtvarná naivita a elementárnost ve výjevech spojovacích, epických. Kučera je většinou řeší neprostorově, tedy v podstatě staticky: neprosvětluje les do hloubky, proti písokovému návrší se staví frontálně, závěrečný výjev vraždy zachycuje z nadhledu, proti ploše půdy atd.

Nejúčinnějším (byť divákem možná nejméně rozeznávaným) faktorem naivismu výtvarného projevu je důsledné vyloučení stínů jak vlastních, tak vržených. Je to zásadní porušení trvalé vyjadřovací manýry evropského profesionálního umělého výtvarnictví. Objevuje se soustavněji právě jen v malířství naivním. Důsledné vyloučení jednoho z přirozených vyjadřovacích (jazykových) prvků výtvarného sdělování, stínování, způsobuje, že divák vnímá celek filmu jako jev sui generis, jako autarkní výtvarnou skutečnost, jež lze pouze nahlížet, jako život v akváriu (také bez stínů), na němž nelze brát osobní účast, do něhož se nelze vcítovat. Dílo není pro něho ani nápodobou reality ani příkladem ze života, ale originálním, prvotním předmětem poznávání.

BAREVNOST

V rozporu s měnlivou dramatickostí akcí a se závěrečnou tragičností anagorize je celé dílo udržováno v lomených a teplých barvách (teplé barvy jsou jen na okamžik vystřídány chladnými při druhé Eviné návštěvě Robertova pokoje – chladné namodralé lesky na rámech skleněných dveří, namodralé pozadí vyjadřující večer). Z toho plyne, že divák se neustále (tedy i v Roberto-

vě nezabydleném pokoji, nebo ve chvílích vrcholící tragédie) cítí, ať chce či nechce, v příjemné pohodě. Soustava barev nevybočí z pastelové oblasti, podobně jako je tomu u Antoina Watteaua a ještě spíše (vzhledem k ostřejší kresbě kontur) u Claua Lorraina. Proto jediná základní sytá barva, rudá, která se ve filmu vyskytuje, musí nutně působit jako naléhavé poselství, jako symbol.

Rudá barva hraje ve filmu OVOCE téměř stěžejní úlohu, úlohu „netělesného hrdiny“. Prochází řadou změn. Do divákovy povědomí patrně vstupuje s určitým důrazem poprvé na Robertově oděvu. Když souhra jiných výrazových prostředků (Robertovy inkongruence, kontrastu pastorální selanky s optickou deformací atd., a to vše pod dojmem legendárního introitu) vnukne divákovi pocit Robertovy nevědnosti, zapůsobí na něho jistě i barva oděvu. Zprvu je tmavě rudá s příměsem akolorické černi. Netrvá však dlouho a Robert oblékne světle rudý koupací plášť. Je to ve chvíli, kdy se do fabulace včlení motiv vraha. Týž plášť si (nelogicky) nechává i při valení balvanu ke strži. Tmavorudý šat si opět obléká v období mezi prozrazením a vraždou, tedy v období „rozpolcenosti“. Před vraždou navléká černý převlečník, který pak půjčuje Evě. A ta v něm Roberta, oblečeného opět do tmavorudého šatu, zabíjí.

Mnohem složitější je kolorická výmluvnost Eviných šatů. Na začátku má Eva velmi prostý oblek hnědé barvy, která se v některých momentech podobá barvě šatu Roberta. Přes krátké období rudého šatu, barvy odhodláni a činu, obléká bílý šat, na němž však stále nosí rudou růži a určitou dobu i rudý pásek. Na ložce má Eva růžový závoj, kompromis mezi bílou a červenou. Na počátku pronásledování má Eva ještě bílý šat s rudou růží. U stromu ji

Robert spoutá rudou šerpou. Když šerpu odvine, má Eva na sobě překvapivě prosté rudé šaty. V těch nejen vraždí, ale v nich se i vrací k Josefovi.

Nejnápadnější úlohu má rudá barva na šerpě. Šerpa se objevuje poprvé v Robertově pokoji jako závěs u okna. Zprvu chce Robert Evu rudou šerpou zaškrtit. Ve výjevu pronásledování je šerpa návnadou: ukazuje Robertovi cestu k Evě. Současně má význam ohrožení a blížící se tragédie.

Rovněž bílá barva má symbolickou úlohu. Kromě na Eviných šatech se objevuje jako bílá růže na černých šatech nic netušící dámy, kterou Eva přinutí, aby tančila s Josefem. Bílou barvu má „krajina za ohradou“, do níž se Eva po svém činu uteče a v níž najde Josefa (oblečeného rovněž ve světlý šat).

Kóda, v níž se opět hymnickou formou dokončuje legenda o jablku poznání, má rezavou barvu zralého obilí. Toto zbarvení působí neutrálně, akoloricky.⁵⁾

Film OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME... je fil-

⁵⁾ Soudit z předvedeného filmu na barevný záměr kameramanův je značně ošidné. Na barevný výsledek působí nesmírné množství nezvladatelných vlivů. Pomineme počáteční proces snímání, který je nejsnáze ovladatelný. Nástrahy se objevují v laboratorním zpracování kopie. Výsledek ovlivňuje kvalita emulze (barevná korektnost „vářky“), suroviny, kterou má laboratoř právě k dispozici. Výsledek současně ovlivňují technická vybavenost laboratoře i zkušenost a dovednost laborantů. Provádění zvláštních postupů (triků) je dalším kamenem úrazu. V úvodní dvojexpozici nahých postav a květinového ornamentu se objevuje před postavami černá kontura. Vzniká těžko odstranitelnou technickou vadou (neshodou dvou materiálů). Přítomnost či nepřítomnost černé v barevné kompozici je však výsledkem umělcovy koncepce. Objeví-li se tedy v kompozici černá jako technická vada, vzniká vážná deformace uměleckého záměru.

Nejúčinnějším zásahem do barevné kvality filmového díla je promítání v kině. Vyžaduje, aby nosné světlo zdroje bylo co nejlépe bílé. Kolsání napětí a podpětí, u nás tak častá, mění barevnou tonalitu nosného světla. Nejčastěji směrem k červené. Tím se ovšem mění nejen jednotlivé barvy filmu, ale i jejich vzájemné vztahy. Na čistotu projekčního světla má vliv i opotřebenost světelného zdroje v promítacím přístroji. Na reprodukci barev má rovněž vliv opotřebenost kopie. Atd.

mová opera. V dějinách naší kinematografie je první svého druhu. Ve světové kinematografii je skutečných filmových oper patrně pramálo. Osobně znám jen jedinou: THE ROBERT'S SYMPHONY Bedřicha Fehéra z roku 1936.⁶⁾

Hudba je „matematická figura“ (Richard Wagner). Rovněž film je závislý na matematické, protože je do velké míry podřízen technice. Svým způsobem je vždy neúplným vítězstvím nad technikou. Z tohoto hlediska jsou si film a hudba neobyčejně blízké.

Filmový snímek je však neživou stopou toho, co odumřelo. Naproti tomu hudba je stále žijící přítomnost. Hudební zvuk, ať jde o hudbu reprodukovanou nebo přímo tvořenou nástroji či hlasem, je vždy původní, přítomný; není ani kopií ani nápodobou; je tím, čím má být. Filmový snímek je však pouhou kombinací světla a stínů, které mají být obrazem skutečnosti. To, co soustavě neživých zlomků, připomínajících skutečnost, dodává „objem života“, je právě hudba. Proto od samého počátku kinematografie každý film doprovází hudba (důvodů pro hudbu u filmu je ovšem víc).

V dnešní obecné praxi jsou filmové dílo a hudební part dva samostatné systémy. Jejich vzájemná závislost je volná a jednostranná: hudba „doprovází“ film a pomáhá mu; zvyšuje jeho emocionálnost a často i zpřesňuje jeho sdělnost. Film však ničím nepřispívá hudbě. V tzv. operetách nebo muzikálech opět hudba znásilňuje dramatickou stavbu filmu.

Na rozdíl od běžných filmů s hudbou nebo i tzv. hudebních filmů je filmová opera

⁶⁾ Bedřich Fehér vystupoval jako herec v německých expresionistických a naturalistických filmech němé éry, například ve filmu CALIGARI, ORLA KOVY RUCI aj. V roce 1929–30 natočil B. Fehér v starých ateliérech AB na Vinohradech první český zvukový film KDYŽ STRUNY LKAJÍ podle povídky L. N. Tolstého s Jaroslavem Kocianem v hlavní úloze.

zná Eva svůj lidský vztah k němu:

A přece to byla pravda!

S nesmírným úsilím se Eva dostane z krajiny podzimních pastelových barev, z krajiny poznání, do bílé zimní krajiny nevědomosti a hledání. V rudých šatech a s rudou růží tančí před Josefem „tanec pravdy“:

Nechtěj znát pravdu!...

Nechtěj znát pravdu!...

Jako ani já ji nechci znát...

To není ani výraz zlého svědomí z likvidace člověka, ani výraz bázně před následky činu. Je to šok z Eviny srážky s neodvolatelnou skutečností a zoufalství nad tím, že objevila současně dvě pravdy, které se vzájemně vylučují: pravdu citu a pravdu rozumu, pravdu ideálu a pravdu faktu. Eva utrpěla gnoseo-ontickou havárii: její čin současně naplnil úděl jejího života i její život zničil. Obsah poznání se střetl s faktem poznání.

Kdyby film **OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME...** byl příběhem ze života, neměl by východiska. Věra Chytilová však představuje příběh jako hru. Hru o Evě – *Le Mystère d'Eve*. Současně udělila filmu význam jinotaje, alegorie. Alegorie o hledání pravdy, které nemůže končit nalezením dílčí pravdy, ale jejím překročením.

V této poloze se dílo představuje divákovi jako skutečnost, rovná jakékoli jiné na světě vznikající; tedy jako předmět poznání pravdy i jako podnět k hledání.

