

ilmu. V úvodu se autor zamýšlí nad dvojpólností, která je obsažena v samotné podstatě filmu. Je to jednak snaha po pravdivém postžení reality a jednak snaha o její překonání.

Látkou může být vše; hovoříme-li o filmové látce, chápeme ji jako takovou, která buď vzniká pod vlivem filmové formy nebo ji vnucuje. Filmovou látkou se může stát látka buď původní nebo přejatá. Při čerpání látky z přítomnosti by si film rád pomohl literaturou, ale je to těžké, protože charakter moderní literární formy většinou postrádá filmovost. Film se potácí mezi zneuznáváním a přečtením filmové látky. To jsou otázky, kterými by se měla především zabývat filmová dramaturgie.

Existují spory o to, zda filmař má či nemá právo těžit z literatury a kam až toto právo sahá. A. M. Brousil na ně odpovídá takto: filmař má toto právo, pokud přistupuje k literární předloze tvůrčím způsobem. Filmař se nemůže stavět k předloze se zálibnou pasivitou, ale musí být nad ní. Skutečný filmový tvůrce nám ve svém díle podává své pojetí předlohy. Nejprve musí předlohu rozložit, aby uvolnil látku z její původní formy, a pak z ní teprve skládá své vlastní dílo podle zákonů filmové formy. „Mám-li na konec zhuštěně postihnout výsledek úvahy o problematice původní a přejaté látky, shrnuji jej takto: uznávám u původní látky význam její ideální vztáženosti k formě, neuznáváje její všemohoucnosti v rozvoji formy; uznáváje pak odpovědnost k přejaté látce, neuznávám její tyranie.“ (Brousil A. M. –

Problematika námětu ve filmu, str. 28, Svazky úvah a studií, číslo 73, nakladatelství Václav Petr, Praha 1942). Některé problémy z této studie A. M. Brousil ještě dále rozvedl ve své disertační práci, která byla přijata na filozofické fakultě Univerzity Karlovy v roce 1948. Práce má název: Literatura a film a vedle podrobných kritických rozborů filmů *Experiment*, *Maškaráda*, *Pacientka Dr. Hegla* a *Babička*, obsahuje i teoretické části. Sborník statí nazvaný *Od Klicpery ke Stroupežnickému*

vyšel v roce 1942. A. M. Brousil ho redigoval a sám do něho přispěl článkem nazvaným *Film a dílo Stroupežnického*. Svou pozornost zde soustředil především na tři filmy, které čerpají z díla Ladislava Stroupežnického. Jsou to: *Zkažená krev*, *Naši furianti* a *Cech panen kutnohorských*. První je poukazem na neznámou kuriozitu našeho německého filmu. Druhá výkladem o tvůrčím úsilí filmového vyjádření proslulé realistické veselohry. Třetí rozhodnou kritickou obhajobou národní originality Vávrova a Štěpánkova zpracování látek Stroupežnického. Po osvobození působil A. M. Brousil v kulturní rubrice Zemědělských novin a Rudého práva, vedle toho přispíval do řady časopisů a revu. Znovu se stal předsedou organizace filmových kritiků, obnovené jako Klub filmových novinářů. Aktivně se podílel na veškerém společenském i kulturním dění, ale to už by patřilo do jiné kapitoly Brousilovy životní tvorby.

Poválečné kritiky A. M. Brousila jsou již mnohem více známé a byly společně s ostatními kritikami na naše filmy již dříve shromážděny v knihovně Čs. filmového ústavu. Nebudu se proto jimi dále podrobně zabývat. Soustředila jsem raději svou pozornost na jeho kritiky z období let 1933 až 1945, které byly dosud téměř nedostupné. Teprve v posledních letech se v Čs. filmovém ústavu v rámci projektu Historie čs. kinematografie připravuje vydání antologie kritik na české filmy vzniklé před rokem 1945. Je proto prováděn rozsáhlý sběr filmových kritik jak z denního tisku té doby, tak z odborných časopisů.

Mezi kritiky tehdejší doby, kteří se zabývali českou filmovou produkcí, výrazně vystupuje právě Antonín Martin Brousil. S jedinečnou komplexností postihoval svým hodnocením valnou většinu naší tehdejší produkce. A. M. Brousil psal samozřejmě také o zahraničních filmech, ale skutečné jádro jeho tvorby leží jen v recenzích a kritikách na českou filmovou tvorbu a jimi se stal nejvýznamnější osobností kritiky naší kinematografie před osvobozením v roce 1945.

IRENA RÍMSKÁ

## Miroslav Žuza

Vyjádřit se k dílu režisérky podařilo dosáhnout této Věry Chytilové není právě jednoty. Ovšem kdo neexperimentuje, nemůže ani v umění dosáhnout ničeho nového. Vždycky byli ti, kdo raději jeli ve vyježděných kolejkách, a jiní, kteří proráželi cesty nové. Dialektika dosahování jednoty obsahu a formy předpokládá pohyb. V tomto smyslu Věra Chytilová patří k nejvýbojnějším. Bylo by škoda, aby pro omyly výrazný rukopis a těžko se zaměňuje s filmovým rukopisem jiných. Režisérské umění Věry Chytilové je osobité a přesvědčivé. Nejsm historik filmu a nemělo by tedy smysl, abych si kladl otázku celkového zhodnocení jejích filmů ani jejich dobového zařazení. O to ostatně ani nejde. Každý režisér žije v určité konkrétní době a do jisté míry jí podléhá i v jejích negativních aspektech. Subjektivita se tu mnohdy dostává do rozporu s objektivitou. Z toho někdy plynou klady, ale i záporné umělecké tvorby. Ne vždy si je tedy umělec přesně vědom svých kladů a předností. Ne vždy je tedy umělec sám sobě dobrým kritikem, ne vždy dokáže vyvodit důsledky ze svých proher. I dobře míněné záměry mohou vyznít ploše a napří, hluše, ba mohou dokonce působit proti intencím tvůrce. Ne vždy je jeho dílo přijato s tou odezvou, o niž usiloval a která by se dala čekat, kdyby všichni vnímatelé uměleckého díla měli to pochopení pro věci a ten ponor do skutečnosti, jako umělec sám. Omyly a prohry působí tak proti kladům a v dialektice uměleckého procesu podmiňného dobou zapadne někdy to, co je dobré, a uměle se naukoune to, co je plynké, a povrchní a špatné a co třeba jen vyhovuje průměrnému vkusu. Velmi často se v současné době diskutuje o problémech jednoty obsahu a formy uměleckého díla. Z tohoto hlediska je třeba o Věře Chytilové říci, že se jí vždycky ne-

zesporu jeden z nejzdařilejších filmů Věry Chytilové. Je v něm ještě svěžest nekonvenčního přístupu filmového mládí, je v něm citovost i sympatie s lidmi. Pochopíme-li *Sedmikrásky* jako alegorii, pak nutno říci, že tvorba symbolu není silnou stránkou Chytilové. Symbol u ní není dostatečně jasný, poukazuje k příliš mnoha výkladům, které si dost možná odporují, jeho estetická funkce je proto problematická. Nepodpoří nás v našem úsilí o hodnoty, ale naopak nás strhne s sebou do zklamání z lidí, malověrnosti a bezvýhodnosti. Svým způsobem se to projevuje konečností i v *Panelstory*, kde jsou si lidé až na výjimky nepřáteli. Dosah obecného tvrzení *Panelstory* je dost bezúspěšný. Negativní jevy převažují, způsobený chaos je s těmi lidmi, jak jsou, sotva odstranitelný. Brodíme se až po kolena v blátě, i když už vedle máme solidní betonový chodník! (Záběr z filmu) Připomíná mi to známý aforismus Karola Irzykowského: „Ještě pořád se brodí odvážně přes řeku, třebaže je dávno přes ni postaven most.“ To je asi základní situace *Panelstory*. Poukazuje především na nedostatky při stavbě sídliště i na nedostatky života v něm. Negativní je tu nakupeno v nerozlučitelně absurdní spletné pravdivého a nepravdivého, skutečného a fiktivního, v poněkud hysterickou kritiku současnosti. Jak už jsme řekli, všichni jsou na sebe zlí, jsou ochotni jít konkrétně pomoci, jen když z toho něco mají. A tak tu před námi defiluje galerie negativních mužských i ženských postav, v níž jedinou výjimku tvoří snad děti a mlenci, kteří ale de facto z prostředí sídliště utíkají. Je jisté, že máme mnoho problémů na stavbách a na sídlištích, že se to tu hemží meloucháři, drobnými podvodníčky a různými nepoctivci, kteří se chtějí rychle obohatit, ale vedle

## Ještě k filmovému světu Věry Chytilové

### RŮZNÉ VÝVOJOVÉ FÁZE REŽISÉRKY

toho tu existuje nesporně velké a kladné úsilí o nový lepší život všech, reálně vyjádřené epochální výstavbou. Je rovněž jisté, že při této zásluhové práci vyrůstají tisíce a tisíce vzácných kladných lidských typů, které jako by v *Panelstory* neexistovaly. Jediný kladný typ, venkovský děda, který je ze staré školy, a proto ještě mravně ušlechtilý a opravdově lidský, je obsazen naturčičkem, takže sice působí autenticky, ale spíše jako karikatura svého ušlechtilého konání. Nelze mu věřit jako filmové postavě a tím se problematizuje i jeho úsilí. Všude naráží na absurdní nepochopení, všichni žijí jenom pro sebe a pro svoje rodiny. Společné problémy je nezajímají. Takto by asi žádné sídliště nemohlo ani vzniknout, natožpak existovat. Je jisté, že mezilidské vztahy v prostředí sídliště zůstávají nedořešeny, že lidé unikají do anonymity, dovnitř svých rodin, ale v žádném případě ne do té míry, jako je tomu v *Panelstory*. Jde tu spíše o dlouhodobý proces adaptace a vytváření sídlištního mikroklimatu, v němž by se věci mezi lidmi řešily postupně stmelováním drobných kolektivů, spojených společným zájmem o nápravu. Pochopení *Panelstory* jako pou- ze negativního obrazu by však nebylo správné. Tím, že režisérka přehání, burcuje k opaku. Je to v baudelairovském smyslu zobrazení ošklivosti, nastavení zrcadla. Nelze se tu vyhnout jistému naturalismu, ani jisté schematicnosti, která vyplývá z tendence charakterizovat prostředí sídliště jako symbol obecných mezilidských vztahů. Symbol se tak dostává do rozporu s Věrou Chytilovou, s jejím původním záměrem. Stává se to obvykle každému, kdo se symbolem pracuje. Důležité konečností je, že uvědomělý divák odchází z filmu s přesvědčením, že nelze už zůstat stranou, že nelze už dále trpět ty nešvary, jež

film úspěšně zobrazuje. I zá- věrečná výzva filmu poukazuje de facto tímto směrem, t.j. k větší citlivosti k druhým, k většímu pochopení pro jejich problémy i pro problémy celku. Vzhledem ke *Hře o jablko*, kde je tato tendence zcela jasná a zdůrazněná ve své morální přesvědčivosti, je však *Panelstory* poněkud nepřesná, ne tak jednoznačná a připouští různý výklad. Přitom i *Hra o jablko* chtěla být symbolem přinejmenším ve svém názvu. *Hra o jablko* tedy řeší lidské vztahy mnohem pozitivněji, není také tolik satirická a misantropická. Misantropičnost *Panelstory* je ovšem zase jen zdánlivá, už proto, že se jakoby týká všech, až na vzácné výjimky. Psalo se už, že Věra Chytilová je zaměřena proti mužské části našich spoluobčanů, *Panelstory* však úspěšně napadá i ženskou část. Navazuje v tom na *Hru o jablko*, kde kromě hrdinky je už většina ženských rolí vlastně parodií na nepřilíš dobré ženské vlastnosti, jako nelogičnost, hysteričnost, nedostatek vzdělání a vkusu. Stejně vlastnosti můžeme objevit i u mužů, jak zcela přesvědčivě dokazuje *Panelstory*. Mimo- chodem u *Panelstory* už od titulůk karikuje a groteskně deformuje prostředí stavby a sídliště i Šofrova kamera. Jako velmi působivý experiment obnažuje nové a další tváře sídliště. Přispívá k věrohodnosti celého filmu, používá úspěšně různých distancí od zobrazovaných objektů, podtrhuje odstup. Bylo-li i to v souladu s režisérským záměrem, pak je třeba říci, že režisérka i tu zvolila adekvátní filmové prostředky a že se jí podařilo dosáhnout svého. Shrňme-li jinými slovy: satirou k lepšímu, groteskním zve- rohodnění záporu ke kladu, to je asi deviza Věry Chytilové. Deviza, kterou lze těžko pochopit naráz, o které naopak je nutno přemýšlet. Ve svém druhu jistě není jediná ani ve filmu ani v literatuře. Proble- matické zůstává, nakolik je pochopení postulovaného, do- bře míněného, morálního kla- du dostatečně obecné a nako- lik vlastně může zmást důvě- řivého diváka, který pak od- chází z kina s rozpačným pocitem své vlastní otřesené jistoty. I to však je zřejmé autorčin záměr. Další film Chytilové *Kalamita* se opět vrací k zlidštěnému pojetí *Hry o jablko*. I zde jde o satiru, ale konečností s happy- endem. Je to nutnost, která způsobí obrat v myšlení jed- notlivých náhodných lidských seskupení, pracovních kolektivů i izolovaných jednotlivců v katastrofální situaci. Hrdina příběhu, mladý železničář, je typ upřímně kladný, sympa- tické postavy, a protože není koncipován ani v nejmenším černobíle, přesvědčuje. Situa- ce sama je poněkud umělá, ale konečností něco takového by se mohlo stát. Uzavření postav v malém prostoru, na malé dramatické ploše, je vděčnou dramatickou situací. Kupodivu i ona byla náležitě využívána existencialisty, zejména Sartrem a Camusem. U Chytilové nejde ovšem už o absurdnost celé situace, ale o to, jak se z ní dostat, jak původně si lhostejné lidi spojit dohromady v tomto kladném úsilí. I zde defilují postavy a postavíčky, zejména v prostředí téměř hrabalovsky po- jatých hostinců, poněkud sati- ricky viděných kanceláři a ubytoven železničářů, ale pořád ještě věříme, říkáme si, že něco takového jsme už někde viděli. *Kalamita* je svým vyústěním mnohem kladnější než *Panelstory*. Svědčí o tom, že Chytilová koncipovala opravdově svou další cestu za životním kladem, a že se sice k této cestě přibližuje z různých stran, že používá různých metod, o kterých třeba lze diskutovat, ale které ve- dou zcela zákonitě a nepo- chybně i pod tlakem skuteč- nosti k dalším hodnotám.