

Suterén bistra –
den

Detail asi čtyřicetiletého muže
v telefonní kabině.

Lůžkový vůz –
večer

Antoine: Ten člověk je strašně
rozčilený, zlobí se, a můj hrdina
pochopí...

Suterén bistra –
den

Antoine poslouchá hovor.
Antoine mimo obraz pokračuje
ve vyprávění... pochopí,
že ten člověk se právě rozchází
s nějakou ženou na druhém konci
drátu.

Muž: Dej mi pokoj.

Lůžkový vůz –
večer

Antoine: Najednou ten rozčilený
muž vytáhne z kapsy nějakou foto-
grafii dopisnicového formátu, foto-
grafii ženy...

Suterén bistra –
den

Antoine pokračuje, zatímco
vidíme nejprve záběr muže,
trhajícího fotografií, pak Anto-
ina, který stojí vedle kabiny
a mluví do kamery: Ano,
roztrhá v kabině tu fotografii,
hodí kousky na zem, pak zavěsí
a jako nemocný se vypořádá z ka-
biny.

Lůžkový vůz –
večer

Colette pozorně poslouchá.
Antoine (m. o.): A tak můj
hrdina, který sledoval celou scénu,
snadně, vždycky cokoliv provést
vejde do kabiny, sebere útržky
fotografie a dá si je do kapsy.
(Antoine je teď v záběru.)
Když přijde domů, baví se, ne
už vím, co mě pudilo, abych na-
nebavil se, bez dechu se pustil do
skládání kousků fotografie (vidí-
me sestavenou fotografii: je to
Sabinina tvář), slepí kousky
vzadu lepící páskou, (Colette
dychtivě poslouchá), na zadní
straně fotografie objeví jako první
stopu razítka fotografa. (Na
nenaučila, ale vůbec nic. Podívejte
Antoina) Začne pátrat. Aha!
se, Antoine, já vás měla ráda, ale
zapomněl jsem vám říct, že sotva
nemilovala jsem vás. Jenže vy
uviděl tvář na fotografii, můj
jste ztrácel čas tím, že jste mě

hrdina se do té neznámé šileně
zamiloval.

Colette: Tak dál, Antoine. To je
úžasné! Hořím netrpělivostí.

Antoine: Díky své trpělivosti,
vytrvalosti a lsti vyslídí můj hrdi-
na onu dívku a zařídí to tak, aby
se s ní seznámil náhodou, aniž jí
odhalí své city a podivnou cestu,
jež ho k ní dovedla.

Colette: To je báječné! A dál?
On je tedy zamilovaný, ale co ona,
miluje ho také?

Antoine (m. o.): Tady jsem
v úzkých. Patrně se mu podaří
dosáhnout, aby ho milovala. Jenže
od té chvíle budou prožívat spo-
lečný příběh a už nemůže přijít
nic jiného než zklamání, iluze,
rozchody a upřímně řečeno, obá-
vám se, že upadnu do stejného
bolestivství jako v „Salátech lás-
ky“.

Colette: To jste mě tedy zklamal,
Antoine. To přece nejde.
Vy máte vážně podivné představy
o dvojici. Člověk by řekl, že vás
zajímá jen okamžik setkání, že
dobrodružství života pro vás končí,
jakmile jsou dva lidé spojeni.
To přece není možné! Přece
musíte něco vymyslet!

Ozve se zaklepání.
Colette: Sakra, kdo to je?
Naznačí Antoinovi, aby se
schoval na horním lůžku.

Když leze nahoru, Antoine
shodí její advokátský talár.
Colette si toho nevšimne:
Ani se nehněte!

Otevře.
Průvodčí jí podává listek:
Slečno, mám vám odevzdat tohle.
Mám počkat na odpověď?
Colette vezme listek: Ne, dě-
kuji.

Když odejde, Colette si přečte
listek. Antoine sleze dolů a
šlápne přitom na Colettin
talár. Neobratně ho zvedne.
Colette řekne popuzeně: Co
to děláte? Nechto to být! (Vezme
mu talár z ruky a pověsí ho)
Antoine: Promiňte, Colette.

Colette je zlostí bez sebe:
Nic vám neprominu! To je moc
hrdina, který sledoval celou scénu,
snadně, vždycky cokoliv provést
vejde do kabiny, sebere útržky
a pak se omlouvat. Vy jste se vůbec
nezměnil!

Antoine: Vy také ne, Colette. Ted
už vím, co mě pudilo, abych na-
skočil do jedoucího vlaku a šel za
vámi. (Pohladí ji po tváři).
Colette řekne rozhodně: Ne,
nedám se od vás políbit. Víte
proč? Protože na to musí být dva.
Je to komické, ale připadá mi, že
ta naše někdejší historie vás nic
stopu razítka fotografa. (Na
nenaučila, ale vůbec nic. Podívejte
Antoina) Začne pátrat. Aha!
se, Antoine, já vás měla ráda, ale
zapomněl jsem vám říct, že sotva
nemilovala jsem vás. Jenže vy
uviděl tvář na fotografii, můj
jste ztrácel čas tím, že jste mě

util do něčeho, co jsem necítila,
anebo jste mě obléhal prostřednict-
vím mých rodičů, které jste si
získal. Nemluvě o tom, jakým
neuvěřitelným způsobem jste se na
mě vrhal, jako mor, kdykoliv
v kině zhaslo světlo.

Prostříh na muže ze sousední-
ho kupé, který poslouchá na
chodbě.

Colette: Ne, vy jste se vůbec
nezměnil. Vždycky jste byl egoista.
Například: vy jste přece viděl,
jak mi průvodčí podával před
chvilí nějaký papírek. Ale vůbec
jste nebyl zvědavý, co to bylo.

Antoine: Protože jsem diskrétní.
Colette: Ne, protože jste lho-
stejný, můj milý. Už spolu klá-
bosíme dvě hodiny. O kom?
O vás. To asi taky z diskrétnosti,
že? No, i když vás to nezajímá,
řeknu vám, co se ze mne stalo.

Ten lístek byl od toho chlapa, co
jsem se s ním potkala prve na
chodbě. Nabízel mi tisíc franků,
když s ním strávím noc. To víte,
chlapče, časy jsou těžké. Vystu-
dovala jsem sice práva, ale jsem
bez zaměstnání. A tak se pro-
tloukám, jak můžu, jako hodné žen,
co nemají zrovna hrb. Tak, tak,
přivydělávám si v lůžkových vo-
zech. To je moje specialita. To se
ví, dávám průvodčímu deset pro-
cent. Takže, jak vidíte, jste mě
připravil o tisíc babek.

Antoine prohlásí zděšeně: Vi-
dím, už že tady nemám co dělat!
U dveří vytáhne Antoine
z kapsy šálu a otočí si ji kolem
krku. Přitom mu vypadne
z kapsy fotografie. Když Anto-
ine vyjde, Colette si ji všim-
ne a zvedne ji. Divák poznává
fotografii z Antoinova vyprávě-
ní, to znamená snímek Sa-
biny. Colette ho vloží do „Salá-
tů lásky“.

Fotografie, která se octla v Co-
lettiných rukou, má i pro ni
osudový význam. Na její zad-
ní straně je totiž Sabinino
jméno a příjmení, shodně
s příjmením knihkupce Xa-
veria, jehož Colette miluje.
Než se ukáže, že Sabina není
Xaveriova žena, ale sestra,
prožije Colette nejednu hor-
kou chvíli. Nakonec se sejde
Colette s Xaveriem i Antoine
se Sabinou. Odzbrojí ji vyli-
čením příběhu, který ve vlaku
vyprávěl Colette a který teď
podává jako autobiografický.
Na důkaz pravdy jí ukáže
fotografii, která se k němu –
díky Colette – zase vrátila.

Obchod
s deskami –
den

Sabina: Pamatuju se, že jsi mě
tehdy požádal o desku, která
neexistuje.

Antoine: Ano, dělal jsem, že
k tobě nic necítím. Dokonce se mi
podařilo tě rozesmát.

Sabina: A pak jsi přišel znova
a zařídil jsi to tak, abych se do
tebe zamilovala. Uměl jsi se
znamení přetvářovat, poněvadž
jsem si říkala: „Ten se ke mně
chová jako ke kamarádovi. Jako
by si ani nevšiml, že jsem ženská“.

Antoine: Jenže celou tu dobu
mi tlouklo srdce jako zvon.
Sabina: Zahrál jsi to dokonale!
Kdybych to byla tušila! Proč
jsi mi to řekl teprve dnes?

Jízda kamery odhalí, že celý
především záběr byl odraz dvo-
jice v zrcadle. Ted jsou v po-
předí jejich záda. Diváci se
do zrcadla na stěně.

Antoine: Protože jsem byl zvyklý
celý život skrývat své city, neříkat
nic přitmo.

Sabina: Protože jsi nedůvěřoval
lidem.

Antoine: Ano, ale tobě důvěřuju.
Musíš tomu věřit Sabino.
Sabina řekne vesele: Jenže
není jisté, že nám to vydrží.

Antoine: A proč ne?
Sabina se usměje: Můžeme
dělat, že ano.

Antoine: Ano, budeme dělat, že
ano.

Sabina: A pak se uvidí.

Antoine: Ano, pak se uvidí.
Šťastně se usmějí. Klapnou
dveře. Oba se otočí. K po-
kladně se blíží nějaký pár.

Muž: Promiňte, máte poslední
desku Alaina Souchona?

Sabina: Máte štěstí, zrovna jsme
ji dostali. Jmenuje se „Láska
na útěku“.

Muž: Můžeme si ji poslechnout?
Sabina: Jistě, támhle je kabina.
Dvojice se zavře v kabině.
Antoine a Sabina se políbí.
Dvojice v kabině se rovněž
líbá. Začíná píseň Alaina
Souchona. Záběry se rychle
střídají: Sabina naznačuje An-
toinovi, aby byl tiše a políbil
ji; Antoine jako dítě se s bla-
ženým výrazem otáčí na plnou
rychlost v rotoru. Rychlost
sledu záběrů se zvyšuje pod
modrým nápisem, oznamují-
cím „Viděli jste Lásku na útěku“.

Překlad vn

Karel Martínek

FILMOVÝ SVĚT VĚRY CHYTILOVÉ

/na základě filmu PANELSTORY/

Umělecký rukopis režisérky
Věry Chytilové vyniká smys-
lem pro moderní filmové hod-
noty, prostupuje jej obraz-
nost doprovázená jedinečným
smyslem pro kontrastnost a
odhalování méně poznaných
stránek koloběhu dnešních
dnů. Vidění reality zahrnuje
v sobě stránky drsné, ostré a
vyhraněné, na hony je vzdá-
leno ilustrativním obrázkům

a žánrovým scénkám. Sebe-
kritičtější názor na skutečnost
doprovázejí didaktické mo-
menty, snaha obhajovat a pro-
sazovat tezovitě formulovaný
ideál. Moralizující stanovisko,
blízké nejednou didaktické-
mu scholastismu tvoří neod-
dělitelnou součást režisérčina
přesvědčení, její víry v lepší
stránky životní skutečnosti,
důvěry v pozitivní hodnoty...

Snaha postřehnout dosud méně
postřehnutelné, poznávat
méně poznané a objevovat ne-
objevené nepředstavuje v sou-
dobém filmovém umění něco
zásadně odlišného. Divák pře-
ce nepřichází do kina, aby se
dovídal to, co měl možnost
mnohem soustavněji poznávat
na stránkách tisku nebo sle-
dovat z obrazovky v rámci
zpravodajských relací. Tako-

věto úsilí charakterizuje přece
výboje moderního filmu v mi-
nulosti, dnešek pouze po-
dobnou nutnost zvýraznil a
z něčeho, co se zdálo výjim-
kou učinil málem řadovou
záležitost.

Poetika režisérky Věry Chy-
tilové musí v sobě zahrnovat
mnoho rozporuplného a vzá-
jemně se popírajícího, což je
dáno koncepcí vlastního fil-



snímek Zdeněk Dukát

Záběr z filmu PANELSTORY

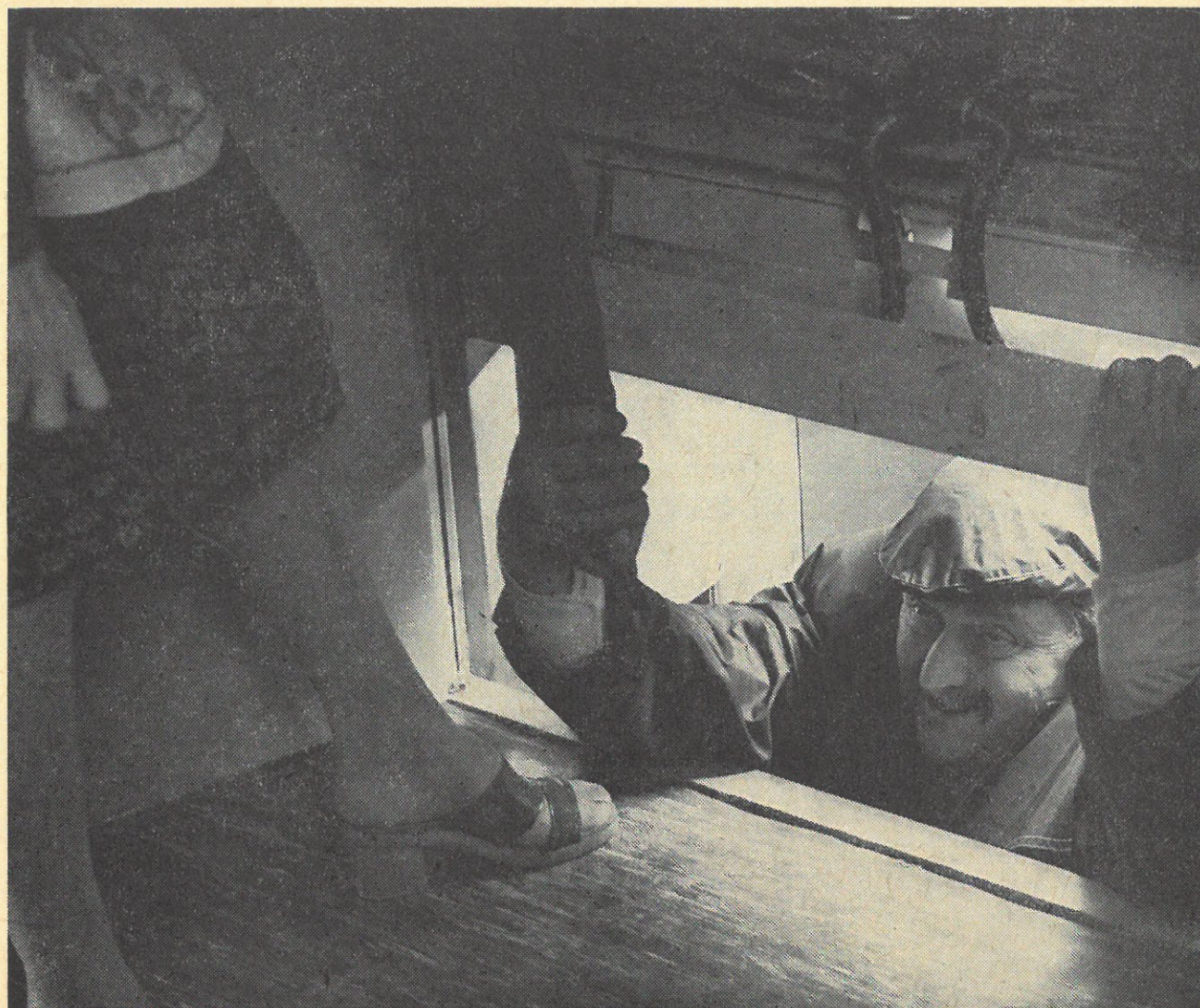


mového díla i rozsahem jejího nadání. Jistá přebujelost vedoucí k disharmonii může být předmětem polemických výhrad a kritických připomínek, nemělo by se však zapomínat, že snaha obsáhnout neobsažitelné doprovázela vždy výrazné režisérské osobnosti. Požadovat ukázněnost, systematictější třídění a harmoničnost výsledku představuje v takových situacích uměleckého vývoje sice požadavek teoreticky zdůvodnitelný a oprávněný, leč poněkud naivní a odporující vlastnímu zájmu výrazné umělecké osobnosti. Věra Chytilová patří uměleckými výsledky spíše k „mužské“ režii: její rukopis nezastírá drsné stránky, vyhledává všechno kontrastní,

nestraní se hysterie, vypjatého sexu – který je pro ni zřejmě neoddelitelnou součástí života v jeho impulzivním vnímání, určité křečovitosti doprovázející soudobý životní styl a neponechává stranou ani výrazně naturalistické výjevy. Mohlo by se zdát, že se realita mění v chaotický sled scének, postrádá hlubší motivace a postaći s konstatováním znamenavých dojmů a postřehů. Opak je skutečností. Podobné vidění reality nese v sobě prvky koncepčnosti, programového úsilí, jak vystavit diváka náporu obrazných sdělení, jež ho mohou vypojit z letargického snění a odpoutat od vžitých návyků. Věra Chytilová nezamýšlí své

obecenstvo ukolébávat a předkládat mu sentimentální kvazi-uměleckou podívanou, těžit z nesporné touhy po melodramatičnosti, kráse a ladnosti násobené narůstajícími rozpory v životní skutečnosti, do níž tak nepříznivě zasahují technické vlivy a jejich důsledky v lidské psychice. Film, koncipovaný jako šok, objevila filmová moderna ve dvacátých letech a snažila se jeho prostřednictvím provokovat měšťácké hlediště. Nevybíravě mu sdělovala představy o jeho omezenosti, nekulturnosti, neřestnosti a nekvalitě; zásadně je nezamýšlela vzdělávat a vychovávat, protože právem nevěřila v možnost jakékoliv obrody a perspektivnosti. V kontextu

dnešního vývoje socialistické tvorby ukázala se možnost, jak modifikovat zmíněnou koncepci, zbavit ji výstředností a vtisknout jí významnou společenskou motivaci: divák zapojeného do automatizované výroby, kde vykonává stovky navykých pohybů a nejednou se mění v přídavek náročného stroje, diváka prohýbajícího se pod zátěží učiva a ponořeného do výuky od rána do večera, diváka přetěžovaného náporu života ve velkoměstě, kde obtížně zmáhá nevýhody obchodní sítě i veřejné dopravy – takové publikum nutno odvádět od stereotypních návyků, zbavovat je všeho, co se blíží stresovým stavům. Proto v představeních Moskevského divadla



la dramatu a komedie Na Tagance útočí režisér J. P. Ljubimov na hlediště náporu zvuku a přílivy světla, proto je oslňuje a ohlušuje, zaplavuje mnohostí obrazných příměrů. A shodně postupuje M. Zacharov v prostředí Divadla leninského komsmolu, kde obměňuje principy rockové opery a hledá hlubší dorozumění s dnešním mládežím cestou nevšedních pohledů na tradiční tematiku. Proč by jinak uváděl Šatrovovu etudu Rudé koně na modré trávě, proč by se zříkal dokumentárního podání postavy V. I. Lenina, těžícího z perfektní shody se známými fotografiemi, kresbami a filmovými záznamy? Svět kolem nás se dnes a denně

mění, postaći se podívají na jeho geografickou tvárnost před několika desítkami let. Zákonitě se musí proměňovat i koncepce umění, pokud se nechce uzavírat v hranicích akademické jistoty a týť z půvabů národní tradice. Éra iluzivních představení, dovedená k vrcholné dokonalosti v Moskevském uměleckém divadle v jedinečném souladu s požadavky dramatiků H. Ibsena, G. Hauptmanna, L. N. Tolstého i A. P. Čechova – se neodvolatelně uzavřela. Poslání iluzivních představení převzala televizní hra s její zákonitou hodnověrností a pochopitelnou převahou svěžího tematického postřehu nad uměleckým ztvárněním. A shodně tak patří minulosti

filmové dílo důvěřující neúměrně v přitažlivost ilustrativních scének, neumělecké nápodoby reality. Uměleckou tvorbu posledních dvou desetiletí dvacátého století doprovází mnohem důslednější snaha o stylizaci, snaha pronikat pod povrch proudu života – a nejen jej malebně napodobovat v duchu naivních scének *Velkého přání*. Nepostačí jen opakovat tvrzení o tom, jak kulturně vyrostl divák a jak se vyhraní jeho požadavky, ale nutno konkrétně domýšlet zásadní změny v jeho mentalitě. Tento divák přec sleduje po několik hodin televizní pořady, jež posilují jeho audiovizuální vnímání; mnohdy za jediný rok zhlédne takové

množství filmů a dramatických pořadů, které jeho otcové a dědové nepoznali za celý život. Přes veškerou problematickosti a bohužel stále se prosazující nevkus mnoha televizních programů došlo k nespornému posunu v myšlení a citění obecnosti, jež má možnost srovnávat a vybírat, nejednou se vydává ze vzdáleného domova za oblíbeným hercem, aby si ověřilo v divadelním představení jeho půvab. V takovémto kontextu dostává své oprávnění snaha režisérky Věry Chytilové šokovat hlediště, zahrnout je náporom obrazných vjemů a informací, prudkým sledem kontrastních výjevů. Režisérka Chytilová právem neguje přežití před-



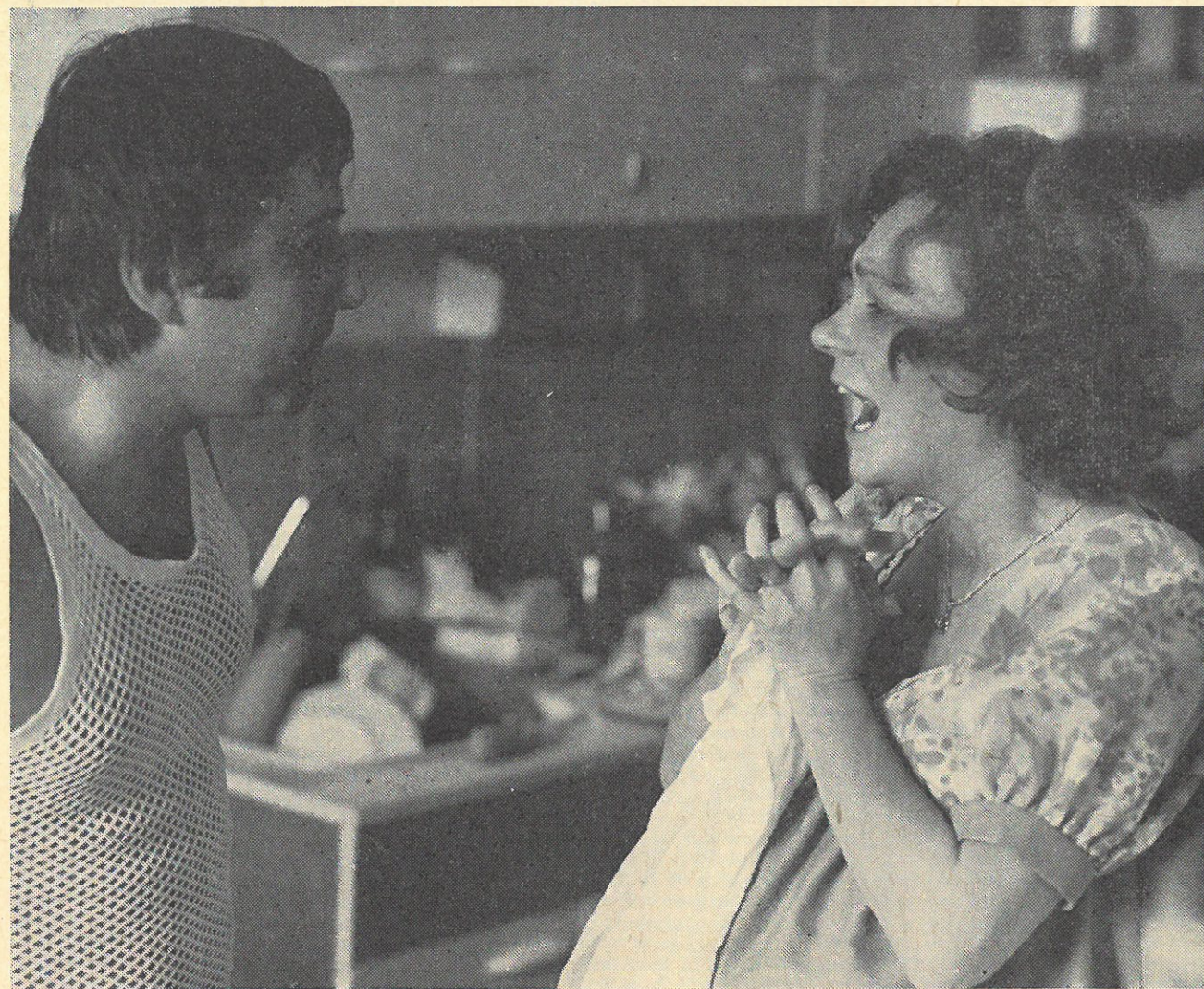
stavy o filmové lyrčnosti, které spoléhají na účín hudebního doprovodu a detailně rozpracovávají hereckou akci v prostředí rosou ojněných větveček kaštanů. Popisnost, ilustrativnost, žánrovost podbarvovaná sociální motivací nepřitahuje režisérčin zájem. Neláká ji zcela poprávu, protože podobné momenty představují minulost naší filmové tvorby. Tím nemá být pochopeno, že její řešení má ráz všepřítomný a neodvolatelný; takovéto představy ostatně odporují poslání i možnostem umělecké tvorby, která se musí vzdalovat unifikovaným řešením a údajným „věčným pravdám“.

Věra Chytilová nenávidí scholastičnost, i když jí nejednou

podléhá a přiklání se k východiskům nesoucím v sobě až příliš nápadné prvky morality. Snad tímto způsobem překrývá jistou bezvýhodnost dějového příběhu a zoufale prosazuje mravní ideál, ve který věří bez ohledu na značnou dávku naivity a menší pravděpodobnost a mnohdy světonázorové neujasněnosti. Představuje pro ni „opěrný bod“, životní krédo, spásný prvek, k němuž se – mnohdy na škodu věci – upíná s veškerou rozhodností... Režisérka Věra Chytilová pracovává literární předlohu, ostatně barrandovská dramaturgie ji nezasobuje scénáři obdařenými nejvyššími hodnotami, jak naznačuje i *Panelstory*. Nejprve porušuje chro-

nologický sled zápletky, zavrhne pozvolné tempo dějového postupu, jež právem vzbuzuje výhrady v souvislosti s vypjatým rytmem dnešní společnosti a mnohem vyspělejšíím chápáním dramatického času. Snaží se o hutnost, sevřenost, vytváří si předpoklady pro montáž, omezuje charakteristiku postavy na několik momentů, které připomínají barevné skvrnky a rozmáchlé tahy štětce. Nelze vždy přesně posoudit, zda podobné přepracování předurčuje její filmová poetika, nebo je vynucuje nedokončenost literární předlohy poznamenané archaicitou a sahající svými postupy do dávnověku filmové scenáristiky. Proto dějový příběh není po-

dán obvyklým způsobem, (snad nejvíce se přidržoval logického postupu scénář *Hry o jablko*), mění se v něco na způsob chaotických přesahů a přetahých vzájemných vazeb, jež mají však obraznou návaznost. Věra Chytilová má totiž vzácné předpoklady pro pochopení ryze obrazných stránek reality a schopnost odhalovat je ve všedním životním rámci. Režisérka Chytilová hledá poezii moderního, století v sídlištech, ve vznosných křivkách autostrád a letištních ploch. Neproklíná současnou techniku i unifikovanou tvářnost nynějšího životního prostředí. Zůstává přesvědčena, že lidé tu chtějí musejí žít, a proto zde hledá, nachází a



objevuje utajenou poezii. Útěk před technickým světem nepředstavuje pro ni východisko, prokletí devastované přírody a nudného prostředí sídlišť nepřitahuje její zájem. Režisérčino přesvědčení by se dalo shrnout do teze: přišla taková doba, nutno se smířit a bez ohledu na veškeré trampoty i v tomto rámci existovat. Čím dříve zde nalezneme zachytné body, čím dříve srosteme s touto realitou, která má své utajené kouzlo, tím lépe pro nás... Z takového přesvědčení vyrůstá film *Panelstory*, film, který v hutné zkratce shrnuje klady a minusy jejího dosavadního směřování. Odtud vznikají pravděpodobně jisté rozpaky, nedorozumění, která

podobné dílo budou vždy doprovázet. Věra Chytilová mohla natočit řadový film podle literární předlohy Evy Kačírkové, mohla ve vyrovnané proporcii zachytit pozitivní i negativní stránky života na sídlišti, kam přicházejí lidé těšící se na nový byt, aby byli vystaveni důsledkům architektonického podání, chápajícího zmíněný prostor spíše jako noclehnárny než jako společenská a kulturní centra, do nichž se přesouvá život z historického středu velkoměsta. Střetají se s problémy, jež souvisejí s postupem moderní výroby, představami o novodobém životním stylu, které procházejí mnoha výkyvy. Není žádným tajemstvím, že

většina sídlišť je v pražském prostředí zatím zbavena výhod dobře organizované a rychlé dopravy – tím potřebnější, že tu není dostatek pracovních příležitostí a obyvatelé putují za prací, že zde scházejí obchodní střediska a teprve dodatečně vznikají domy služeb, zdravotní střediska, školky i jesle. Nedostatků a všeho, co ztrpčuje život, je tu nadbytek. Podlahy přilepené dehtem, který bobtná při vyšší teplotě, nepřiléhající dveře, nezapojené topení, poruchové výtahy... Každý z obyvatelů sídliště si prožívá „křížovou cestu“, při které se mu postupně rozplývá radost z toho, že mu společnost zajistila nový byt; přesto se však postupně sžívá,

vyrovnává a zařizuje tak, aby v daném prostředí mohl existovat... Nepříliš dramatická literární předloha si vynutila přepis, který zmíněné stránky umocnil a dal tak vyniknout hysterickému nadhledu. Scénář připouštěl možnost pozoruhodné interpretace: na sídlišť přicházejí nejrůznější lidé, kteří sem přinášejí vlastní životní návyky; podmínky je nutí vzájemně komunikovat, překážky vyžadují vzájemnou spolupráci, a tak jsou nuceni si pomáhat, jinak by se jim život změnil v peklo. Podobnou koncepci režisérka odmítla. Zmíněný výklad však mohl oslabit jednoznačnost pohledu zahrnující v sobě v mnohém stěží stra-

vitelnou dávkou hysteričnosti. Konečný výsledek zachránila zřejmě neuvěřitelná obraznost, básnickost a lyrčnost. Jediněnost filmového obrazu, který v prostorách sídliště objevuje tolik nečekaného a dosud nepostřehnutého. Jak nezapomenutelný je výjev, kdy malý kluk ponechaný sám sobě vybírá z koše na odpadky trosky hraček a hází je pod válec, aby dostávaly novou podobu na věky vlisovány do vozovky! Jak ožívají průhledy oken, jak se proměňují obrysy bloků, jaké nečekané aspekty vznikají v mezerách mezi dokončovými poschodími. Sídlíště ztrácí obvyklou fádnost, mění se před očima, aby se v jeho rámci vynořovala miniaturní dramata ze života jeho obyvatel. Žena-režisérka nezapírá nanejvýš originální vidění vztahů, nenávidí mužskou povýšenost a neodpovědnost, pronásleduje muže v jejich erotomanských zálibách, vysmívá se jejich údajnému svůdnictví, pohodlnosti. Straní ženám, které pro ni zůstávají nositelkami života a nesou v sobě symptomy mravních zásad, bez nichž nelze obstát v náročnějším povolání i v soukromí. Autor si nemůže odpustit ryze „mužskou“ poznámku: emancipační představy Věry Chytilové zavánějí nejdnou minulým stoletím a nápadně připomínají hnutí sufražetek poutajících se řetězy ke kanálům s hesly „Volební právo ženám“. Ostatně stejnojmenná hra G. B. Shawa vystihuje naznačované mnohem přesněji!

Literární scénář původně sledoval příběh rodiny, která se snažila do nového bytu na sídlišti přestěhovat dědečka, aby získala jeho domek a mohla jej vyměnit za kýženou chalupu. Otec pracoval v zelinářství a snažil se sem převést syna, aby se mánie množení majetku nepřilíš poctivým způsobem uchovala v rodu a zaručovala mu nadále vysoký přínos. Matka odpovídala představám o maloměšťáče snažící se usmířit syna s otcem, udržet dědečka v Praze, zachovat zdání rodinného života a spokojenosti. Syn si našel děvče, setrval v samoobsluze jako pomocná síla, chtěl dostat slova a cti, když se ukázaly důsledky milostného vztahu. Kolem této pěti-

ce postav vyrůstá galerie postavicek, tříšť motivů vzájemně propojených dějovou situací. Privydělávající si malíři a majitelka bytu ochotná k jakémukoliv „oběti“, jen aby se bytček změnil v útulné hnízdečko; herec, který hýčká v domácnosti a propadá obvyklým záchvatům marnosti; odřekne si občasně milostné dobrodružství; starý děd přenesený do městského prostředí a prostoupený ryze venkovským zájmem o druhé; zahraniční student, dvojice spolužáků, z nichž jedna zůstala v domácnosti a propadá obvyklým záchvatům marnosti; malý kluk, kouzelný rošťák, schopný se v daném životním rámci zařídit a vybijet zde pochopitelnou dynamičnost, hravost, atd.

Režisérka Věra Chytilová zbavila takto koncipovanou literární předlohu chronologické posloupnosti, odvedla ji od dějového příběhu nepřilíš zajímavého a nedostatečně nosného. Sledovala sled kontrastně koncipovaných výjevů, umožňující vstup a momentální výstup, parafrázi i ironický nadhled. Bohužel, v závěrečné části filmu se přiklonila k názoru, že motivy nutno tematicky završit, proto se během minimální doby všecheno vyřeší v rodinném prostředí. Podobná kumulace motivů oslabuje poetický závěr, výjev mladých milenců odhodlaných žít v rámci sídliště a hledat zde smysl života, jeho půvaby a krásu.

Režisérka Věra Chytilová opětovně prokázala přednosti moderního filmu s jeho vypjatým smyslem pro obraznost, rytmickou skladbu obrazu, jedinečnou montáž nesoucí se v duchu představ S. M. Ejzenštejna. Spornou se ukázala snaha vyzvedávat hysterické polohy, hromadit temné tóny, jež prostupují život na sídlišti. Režisérčina přepracování literární předlohy negovalo logickou návaznost, sled obrazů však nemůže vždy nahradit psychologickou motivaci. Když dcera vyslechne náhodně matčin milostný šepot ve chvíli, kdy podléhá svodům hereckého donjuana, a takovýto moment vlastně nevnese něco podstatnějšího do vztahu mezi matkou a dospívající dcerou – tehdy se ukazuje přepracování literárního scénáře jako neúčelné. Zdá se však, že režisérku zra-

dil především výběr hereců, tj. preferování typů bez herecké zkušenosti, amatérů odpovídajících vnějškovému chápání postav. A tak se vzájemně rozchází básnickost, vtělena do hutných obrazů i kontrastnost hudební stránky vyžadující analogickou kvintescenci hereckých výkonů, s rozvleklými, rozpačitými a ochotnickými výstupy neprofesionálních herců. Rozpor mezi stylizací filmového výrazu a nestylizovaností hereckých výkonů tzv. naturščíků vážně narušuje koncepci celého díla.

Uvedené momenty nepředstavují hlavní argumenty v dosavadních úvahách a debatách kolem filmu *Panel-story*, kam vstupují nejdou vykonstruovaná tvrzení v duchu představ, jako by dílo vyzvedávalo výlučně ošklivé, odpuzující jevy života na sídlišti. Popřípadě, že tu je postrádána kladná postava v prostředí exaltovaných žen ukrývajících se předčasně v nedokončeném bytu, očekávajících s obavami porod druhého dítěte, snažících se přimět potomky k „rozumným“ řešením, žen ponořených do všedních starostí o manžela a děti, žen vyřazených mimo pracovní provoz a společenskou činnost, žen ponořených do zvláštního světa, kde svádějí své zápasy s nepřízní osudu, partnerů a prostředí...

Pokud správně chápeme zámer režisérky Věry Chytilové, pak se snažila – jako ve většině dosavadních filmů – vyburcovat diváka proti lhostejnosti, povrchnosti, neodpovědnosti, předstírání a nepochopení. Sídlíště tvoří pouze dějový rámec, kde se podobné rysy vyhrocují díky nevhodným podmínkám vytvořeným zde nedomyšleností podobných „nocleháren“ a s mohutným přispěním stavbařů. Navršené haldy, bezedné bláto, nekonečné kaluže, strastiplné putování s kočárky – v tom nelze hledat podstatu. Zde je zachycena pouze kulisa reality, ostatně každý, kdo žije v nedostavěných sídlišťích může uvést fakta mnohem ořetnější a faktory opravdu zpřehledňující život. Podstatné je, jak se za takových okolností chovají lidé, zda jsou schopni si vzájemně pomáhat, nebo se uzavírají ve

skořepinách nových příbytků. Úprava literární předlohy zmíněné stránky akcentuje a hledá lidštější podoby ve složitém světě, vyzvedá momenty vzájemného porozumění, jež jsou ojedinělé a vzácné.

Na mnohé ze vnucujících se otázek lze odpovědět nepřímo poukazem na moudré stanovisko A. P. Čechova, poněkud nostalgicky povzdech, jimž odpovídá tehdejší kritice, přesvědčené o jeho „pesimismu“. Autor Tři sestery dokazoval, že sám život je mnohem surovější než jeho literární podání, a tak polemizoval s předpojatostí kritiky. Před nedávem dramatik a scenárista A. Gelman obhajoval společenskokritické zaměření vlastního díla poukazem na nesporný fakt: jestliže autor odsuzuje ničení přírody, tím přec nezmení podobný proces, může jen postupně zapůsobit na vztah společnosti k dané problematice. Umělecké dílo nezahrnuje v sobě přímou možnost nápravy a nemusí přinášet konkrétní řešení, jak daný stav změnit. Postaći, že zaměří pozornost tímto směrem...

Žánr filmu koncipovaného jako nápor, jako šok plní podobné poslání a nemůže se spojit se selankovitým řešením. Režisérka V. Chytilová patří k moderním tvůrcům nadaným obrazností a oplývajícím pochopením pro přednosti obrazové i zvukové montáže.

Zmíněné přednosti jejího rukopisu uznává sovětská filmová kritika – Jureněv, Frejlich –, která zásadně nepožaduje proměnu tvůrčího rukopisu. Ostatně vyžadovat od takto zaměřené režisérky, aby se stala zastávkou ilustrativních scének, jež nikoho nevzrušují, ani nepohoršují, představovalo by další bláhovost. Talent Věry Chytilové bude vždy provokovat tím, že zaměří pozornost na problematiku stránky a nebude se sklánět ke kompromisům, uhlazovat rozpory, utajovat konflikty a nahrazovat je nedramatickými dílčími střety. Iluzivnost, kýčovitost, vnějškové zobrazení reality zůstává za hranicemi režisérčina zájmu a nepředstavuje pro její zaměření cokoli přitažlivého. Shodně tak nutno tolerovat didaktičnost celoživotního

presvědčení, nadnesenou důvěru v dobro a etické faktory, obhajované v duchu didaktické morality.

Šokující film nepředstavuje magistralní linii dnešního filmového umění, má však své oprávnění a nutno jej respektovat jako jednu z možností tvorby. V takovémto kontextu nutno chápat jeho odlišnost a trvat na poznatku, že podobná eventualita nemůže být glorifikována jako jediné východisko, ani odmítána jako nepřipustná výjimka. Režisérka Věra Chytilová si zaslouží pozornost odpovídající míře jejího obrazného nadání a její „mužské slovo“ představuje v rámci soudobé tvorby zjevné oživení.

Zejména v proudu podprůměrných, banálních a nic neříkajících filmů řadové výroby se pochopitelně výrazně vyděluje a výjimečnost přináší s sebou výhrady a komplikace. Její další umělecký vývoj by se měl odvíjet z náročnějších literárních předloh, jasných z hlediska světonázorových východisek a měl by pamatovat na mnohem pečlivější výběr hereckých představitelů s vyhraněnými profesionálními znaky. Neměl by však ustupovat od obrazného chápání a vyjadřování, od koncepcí moderního filmového díla, odvozané z odlišného poslání umění ve 20. století a konkrétně pomýšlející na kulturnost hleděti, kde pro všeobecnost není velké pochopení. Dosavadní filmové dílo Věry Chytilové a její další umělecké soudy vyžadují nanejvýš citlivé pochopení. Tím není řečeno, že všechno v její poetice musí být uznáno a bezzásadově tolerováno. Talent však vyžaduje podobné pochopení, jak naznačují výrocky V. E. Mejercholda z konce třicátých let. „Když na podzim vidíte strom, jak ztrácí listy, připomíná vám umírajícího člověka. Ale on neumírá, připravuje se k obnově svých sil a k budoucímu rozkvětu. Neexistují stromy kvetoucí po celý rok a neexistují umělci, kteří by neprožívali krize, nepocitovali pochybnosti a neúspěch. Co byste řekli sadařům, kteří by na podzim poráželi opadávající stromy? Cožpak není možné chovat se stejně trpělivě a šetrně k umělcům jako ke stromům?..."

Galina Kopaněvová

DILEMA ŽIVOTOPISNÉHO FILMU:

INSPIRACE OSOBNOSTÍ NEBO LEGENDOU?

Poznámky k filmu JSEM HEREČKA

Z televizní informace (3.11. 1981) jsme se o hrdince filmu *Jsem herečka* – velké ruské tragédie Věry Komissarževské – dozvěděli, že „pro ni psali role Čechov, Gorkij a Mejerchold“. Jako reklamní slogan to zní hezky, uvedla se tu do kontextu slavná usvědčující autora textu z jména. Jenže jde o nepravdu, jež se v roce 1907 mušela vidět k založení jeho reklamy na Nicméně, prolog filmu z tohoto motivu – přes výstup pierota z Andrejevovy fenomenální herečkou, ale kládala si i na pověsti svého petrohradského divadla, z jehož školením prošla. Vztahy Komissarževské se zmíněnými osobnostmi byly přátelské, ale lomené především repertoárovými zájmy. Každý byl po svém dramatický. Například Mejerchold: jakkoli byl skvělým reformátorem divadla – od volby repertoáru po novátorské inscenační postupy – a jakkoli i Komissarževská, jejíž talent ctil pro výraz „hudby doby a jejich nejtragičtějších kolizí“, usilovala o nekonvenční divadlo (proto ho angažovala), spolupráce se realizovala ve větším napětí. Střety se tu dvě umělecké osobnosti. Komissarževská se svým tématem, nosu, jakým poznamenali u-

jetim herectví, a režisér-diktátor, o němž jistá herečka příhodně poznamenala, že „buduje představení jako dům, kde je pro herce štěstí být pouhou klikou“. Mejerchold, horující tehdy pro symbolismus, neměl porozumět autoru textu z nejména. Jenže jde o nepravdu, jež se v roce 1907 mušela vidět k založení jeho reklamy na Nicméně, prolog filmu z tohoto motivu – přes výstup pierota z Andrejevovy fenomenální herečkou, ale kládala si i na pověsti svého petrohradského divadla, z jehož školením prošla. Vztahy Komissarževské se zmíněnými osobnostmi byly přátelské, ale lomené především repertoárovými zájmy. Každý byl po svém dramatický. Například Mejerchold: jakkoli byl skvělým reformátorem divadla – od volby repertoáru po novátorské inscenační postupy – a jakkoli i Komissarževská, jejíž talent ctil pro výraz „hudby doby a jejich nejtragičtějších kolizí“, usilovala o nekonvenční divadlo (proto ho angažovala), spolupráce se realizovala ve větším napětí. Střety se tu dvě umělecké osobnosti. Komissarževská se svým tématem, nosu, jakým poznamenali u-

mělecké ovzduší doby, jsou do filmu dialogově nešťastně zapojeni Čechov a Gorkij. Čechov přes motiv Racka, v němž Komissarževská hrála Ninu o oné nešťastné petrohradské premiéře (1891), která jí poskytla nejpádnější důkaz o neudržitelnosti oficiálně uznávané divadelní konvence, Gorkij přes deklarativní formulace svého pojetí dramatu. Malým využitím dramatického křížení uměleckých koncepcí, jejichž mnohosti a jiskřením se vyznačoval nejen divadelní život brazené epochy, se autoři filmu – scenárista Semjon Lungin a režisér Viktor Sokolov – zřejmě výhodně šance: umocnit obsah svého monofilmu kulturní patinou doby, v níž oslnivě zářila hvězda Komissarževské. Hvězda herečky, která ve všech rolích a na scénách různých divadel, v jakémkoli souboru i v sólových výstupech, byla „nesrovnatelná“.

Komissarževská byla, jak řekl básník Alexandr Blok, vzpourou. Proti komu a čemu? Film zdůrazňuje jedinou motivaci: proti svému osudu. Proti tragickému ženskému osudu, který se snažila přemoci „jiným životem“ na jevišti – v postavách Čechovy Nině Zarečné (inspirované mj. Likou Mizinovovou a Nikolí Komissarževskou), Ibsenovy Nory, Ostrovského Larisy a dalšími tragickými ženskými postavami, s jejichž