



## HLEDÁNÍ PRAVDY V DOKUMENTECH VĚRY CHYTILOVÉ

Dokumentaristické dílo Věry Chytilové postupem času nabýlo kvality srovnatelné s její hranou tvorbou, v posledních letech ji mnohdy dokonce i předčilo. V žánru dokumentární esejistiky se vyhranilo do osobitého tvaru, jenž stojí za pozornost. Režisérčina neodbytná zvědavost a potřeba autorsky se vyslovit jsou její přirozeností, stejně jako sociální angažmá ve věcech veřejných. Do svých dokumentů si Chytilová vybírá osobnosti, jevy či události podle jejich výjimečnosti, ale nevylučuje ani témata „nevšedně všední“. U všeho ji zajímají souvislosti: v současném i historickém dění, v mezilidských vztazích, v poměru člověka ke společnosti či lokalitě, s níž je spjatý. Početné jsou zejména autorčiny krátkometrážní snímky, vzniklé v televizní produkci, avšak zcela jedinečné výpovědi představují její celovečerní dokumenty.<sup>7</sup>

### ČAS A STYL: ČAS JE NEÚPROSNÝ

Dokumentaristickou metodu Věry Chytilové bychom mohli jednoduše definovat jako závod s časem, v němž se pokouší tuto abstraktní kategorii zhmotnit v konkrétních tématech. Čas tuto filmařku vyzývá k prudkému pohybu, k rychlosti, někdy až zběsilé, bez prodlev, natož klidového spočinutí. Na principu vypjaté temporality se formuje její filmařská stylistika, názory i tvůrčí posílání. Čas, jenž ji nutí k neustálému střehu, je inspirativní, energetizuje i znepokojuje.

Pod časovým stresem se stavba jejich dokumentů zdánlivě hroučí, otřásá a neklidně chvěje. Neklid však neznamená chaos, je tvůrčí výzvou k nastoupení cesty.

Ostré jízdy kamery prořezávají reálný obraz, do něhož jsou vkládány v prostřizích další vrstvy, ať už z přítomné nebo minulé doby. Prostor filmové reality, montážně „rozstříhaný“, přesahuje záběrový rám a jako by z něj vypadáva. Anebo naopak se prolamuje dovnitř: nebesa se řítí v časosběrném chvatu, nad krajinou proletí bláskově ptačí hejno, klima se živelně promění. Ani dokumentaristický realismus Chytilové nezabrání, aby se zmocňovala skutečnosti po svém. Člověka vsazuje do krajiny jako pohyblivou figurku, městský provoz nebo přírodní úkazy stylizuje do útočných obrazových metafor – náhlým vychýlením z osy, rapidmontáží nebo barevnými filtry. Nikoli proto, aby esteticky ohromila nebo samoučelně provokovala, nýbrž aby úderem svrchovaného autorského gesta rozmetala konejšivý poklid, pohodlnou lhostejnost či strnulost, která zastarala a překáží ve vývoji.

Při zkoumání problému nebo v kontaktu s člověkem Chytilová okamžitě míří k meritu věci, umí se ptát přímo, nejraději

dětsky úporným „proč“, a nespokojí se s obecnou nebo vyhubavou reakcí. Vyptává se, aby získala co nejpřesnější odpověď a dotkla se podstaty. Své protagonisty nechává mluvit naprosto přirozeně a neváhá je občas přerušit otázkou, zdá-li se jí neodkladná, i když přetrhne nit vyprávění. Stejně tak si dovolí uvést dotazovaného do rozpaků potměšilou či ironickou poznámkou. Tyto možná neomalené praktiky se přitom nekříží s její sociální inteligencí ani se základními pravidly slušnosti.

Co Věru Chytilovou obzvlášť zajímá, je silný jedinec, ale její pozornost přitahují i ti slabší, pokud nejsou pasivní a o něco jim jde. Při komunikaci s lidmi před kamerou je nelitostně ohledavá a zbavuje masky, za níž se skrývají. Ačkoli na ně vyvíjí určitý tlak, nemanipuluje jimi (jako třeba Karel Vachek), alespoň ne tak, že by omezovala jejich svobodný projev. A přitom stačí těkavými pohledy prozkoumat okolní prostředí, povšimnout si nenápadných, „doličných“ předmětů, které často vypovídají víc než mnohomluvná charakteristika.

V dokumentu ČAS JE NEÚPROSNÝ (1978) se režisérka soustředila na fenomén stáří, jež vnímá nepiětné, a zcela odlišné než například laskavý a soucitný Jan Špáta (RESPICE FINEM, 1967) nebo filosoficky založený Dušan Hanák (OBRAZY STARÉHO SVĚTA, 1972). Normalizační období, kdy jí bylo dovoleno tento krátký film natočit, zaznamenala v druhém plánu jako patřičně zchátralou, skomírající kulisu. Hned v úvodu kamera v prudké transfokaci narazí na drtivé výjevy rozkladu: prasklou zeď, domy v šikmých kompozicích, hysterický nářek staré ženy nad zašlými časy. Režisérčin autorský postoj se manifestuje výhradně vizuálně, bez konvenčního hlasu komentátora (tehdy v dokumentech ještě zcela běžného), a přesto dosahuje alarmujícího účinku. Ať je to agresivní červeň slov vkopírovaných do černobílých záběrů jako výstražná krvavá stigmata (Dezorientace, Nejistota, Osamělost, Stáří...), anebo rudý kotouč semaforu velící stop, zatímco zmatený stařec bezradně tápe mezi auty na křižovatce.

Stáří, samo o sobě zpomalené a zadřhávající, zkoumá Chytilová v ostrém tempu, neboť času už mnoho nezbyvá. Registruje je neúprosně, bez známky soucitu nebo útěchy (detail zvrásnělé ruky, shrbená, kulhající postava, plačtivost v hlase), jako by v té chvíli sama zápolila s jeho fantomem (v době natáčení jí bylo 49 let).

Proti tezi resignace staví antitezi – neutuchající aktivitu a sílu mezilidských vztahů. Preferuje přitom typy vitální, nejvíce však strani těm, kteří se vzepřeli tragice stáří. Klade vedle sebe kontrastní případy: plačtivou vdovu neschopnou žít bez partnera a usměvavou ženu, jež zůstává vyrovnaná, navzdory své sa-

motě a těžkému osudu. Krédem těch, kteří vzdorují, je zásada nesetrvávat v osamění, ale žít v usilovné konfrontaci se světem, přestože mu stěží mohou stačit. Mezi geronty Chytilová zapojila dokonce i svou vlastní matku; ve zkratce rychlých detailů (portrét zemřelého manžela, váza s květinami, vyšívaná dečka) přesvědčivě vystihuje její osamělost i prostředí, v němž ji stáří „konzervuje“.

V dokumentu je vyvážená chmurná i světlá poloha starší, aniž by sklouzla do křečovitěho optimismu (s výjimkou venkovské stařenky opěvující socialistický blahobyt, což „neposlušné“ režisérce nepochybně prospělo jako drobná úlitba režimu). Vážnému tématu odpovídá i hudební dramaturgie, v níž převládají disonantní tóny, které na konci přecházejí do harmonicky zklidněné melodie, jež má daleko k dojemnému sentimentu. V této esejisticky koncipované filmové úvaze glosuje autorka stáří v jeho bezútesné tělesnosti i metafyzickém rozměru jako finální fázi existence, jež neztrácí svou hodnotu ani důstojnost.

#### PORTRÉTY: MILOŠ FORMAN, TGM, ESTER KRUMBACHOVÁ

Dokument CHYTILOVÁ VERSUS FORMAN (1981) vznikl na zakázku belgické televize. Režisérce se tehdy naskytla výjimečná příležitost natáčet za „železnou oponou“, protože Miloš Forman už tehdy žil ve Spojených státech. Vznikl tak filmový portrét založený na dialogu dvou silných tvůrčích osobností. Slůvko „versus“ v jeho titulu neznačí protivenství, nýbrž intenzitu plodného střetu, při němž se potkávají dva různé světy – ve smyslu lidském, politickém i topografickém. I když pojem svobody byl v tehdejší rozdělené světě chápán odlišně, oba tvůrce spojovalo vědomí individuálního svobodného ducha.

Chytilová tu vystupuje před kamerou nenuceně a suverénně, nepropadá nekritickému obdivu ve vztahu k USA ani k Formanovu úspěchu. Ostatně zbytečné zdvořilostní servítky si neklade ani jeden z nich (mezi řečí si režisérka dovolí při jídle kolegu upozornit, že mu zůstala rýže na bradě). Rozmlouvají chvíli francouzsky, anglicky, občas přejdou do češtiny, zejména když se schyluje k rozepři nebo když Chytilovou něco rozhoří. Nic ji nezaráží na její cestě za výjimečným cílem: prozkoumat Formana v otevřeném rozhovoru tady a teď. Zajímá ji, jaký je jaké má názory a zkušenosti, jak se naučil žít a pracovat v západní demokracii, mentálně i kulturně tolik odlišné. Hovor obou tvůrců dostává občas ve vyhrocené konfrontaci podobu ostrého výsledku Chytilová dokáže být až nepřijemně umanutá, když tlačí Formana do vynucené pozice, jíž se on sám přirozeně brání. Atakuje ho v jeho zamerikanizované podobě jako nedobytnou „instituci“ režiséra, který uspěl v tvrdé konkurenci a dosaženou úroveň si nedá vzít. Ona ale chce vědět, co všechno je za tím, co není navenek vidět.

Hovoří spolu na různých místech – v pověstném bohémském hotelu Chelsea, v pauzách při natáčení RAGTIMU, v newyorských ulicích či na režisérově farmě v Connecticutu. Při náročných existenciálních otázkách Forman odmítá reagovat, nehodluje seberreflexi, kterou považuje za plané filosofování. Na povahu autorského filmu má naprosto odlišný názor než Chytilová, protože jako asimilovaný cizinec je do určité míry závislý na amerických autorech a scenáristech. Podle něj nelze „myslet filmem“, jak tvrdí ona, a proti její „ideji“ preferuje „příběh“, způsob vyprávění nasměrovaný k divákovi. V této diskusi si oba stojí pevně za svým, ani jeden nemá potřebu se přizpůsobit nebo předvádět, nicméně v tomto konfrontačním klání je zjevné genderové napětí, zčásti podvědomé, zčásti korigované. Dva silné tvůrčí potenciály, ženský a mužský, na sebe narazily, i když nikoli v nepřátelsky vyhroceném postoji. I přes názorový nesoulad však Chytilová dokázala vystihnout Formanovu osobnost dosti přesně – objektivně a nestranně.

Teprve jejich objetí na rozloučenou zjemnilo tento duel a potvrdilo spontánní usmíření. Impresivními záběry moře s po-

letujícími racky vyladila Chytilová závěr filmu do nostalgického rozjímání, rozjiténého Janáčkovou hudbou, upomínající na vzdálený domov. I když zde v rozhovoru s Formanem – oficiálním imigrantem – nezaznělo nic protirežimního, v českých kinech ani televizi film uveden nebyl (bohužel dodnes). Rozevil totiž zúžený provinční obzor a představil dva svébytné, nezávisle přemýšlející umělce na půdě opozičního „západu“, který jim nabídl svobodné tvůrčí možnosti.

Dokument TGM – OSVOBODITEL (1992) je poznamenaný dobou svého vzniku po listopadových změnách v roce 1989 a aktuální potřebou uvést portrét této významné osobnosti českých dějin bez politické cenzury a posílit tak národní tradice a demokratické tendence.

V autorské interpretaci Masaryka Chytilovou poněkud svažovala prvorepubliková úcta k jeho kultu, v němž byla vychována. Modeluje prezidentovu osobnost prostřednictvím archivního materiálu, v precizním sestihu dokumentárních záznamů a fotografií „Tatíčkovskou“ modlu se snažila polidštit tím, že nechala za TGM mluvit v ich-formě herce (Miroslav Macháček) v kváziosobní výpovědi, spolkládané z citovaných výroků, projevů či životopisných vzpomínek. Teprve na konci uslyšíme autentický prezidentův hlas ve filmovém záznamu jeho předvánočního projevu.

Dokument o mimořádném člověku a státníkovi emotivně dramaturgizuje Smetanovo smyčcové kvarteto Z mého života, jehož vybrané pasáže Masarykův životopis provázejí. Ostře se zaryvajících úvodní houslové tóny se opakovaně vracejí, stejně jako konejšivá střední věta – dva póly, mezi nimiž pulzuje dějově bohatý a dynamický život. Hudební výraz zastupuje některé události ze soukromí, o nichž se ve filmu příliš nemluví (věznění, psychická choroba manželky, smrt dětí).

I když se podařilo zajímavě propojit dochované materiály – sugestivitou ozvučení, střihem i užitím zvuku, dostává se nápadně adorativní filmový profil TGM do určitého rozporu s razancí a nezávislostí režisérky, která tentokrát v prezidentově charakteristice upustila od jakékoliv kontroverze. Důvody jsou jasné: Chytilová chtěla vrátit národu jeho milovaný, dlouho zakázaný vzor, navíc v době, kdy se bouřlivě formovaly historické změny v české společnosti a politice. Proto byla místy až konvenčně didaktická, a upustila od pravdy v hlubším slova smyslu, která by portrét prohloubila, avšak i komplikovala.

Jako téma dalšího portrétního dokumentu PÁTRÁNÍ PO ESTER (2005) si vytyčila hledání pravdy o člověku, kterého navíc dobře znala – o výtvarnici a scenáristce Ester Krumbachové (1923-1996). V záhlaví tvůrčího konceptu in memoriam stála nejistota, nikoli pevný, neměnný názor, který by si chtěla filmem ověřit. Hned v prvním záběru, zády ke kameře, zpočívá své původní přesvědčení („Myslela jsem, že jsem ji znala.“) – a hned poté se bez zábran s energií sobě vlastní pouští do důkladného průzkumu. Obsažný životopisný esej Chytilová vystavěla z fotografií a výpovědí, které nashromáždila s neobyčejnou dokumentaristickou vitalitou. Vyhledala nejrůznější svědky, přátele i náhodné, často bizarní Esteriny známé, jichž bylo bezpočet. Vypytávala se naléhavě, někdy až nevybíravě, ať už se jednalo o lidi Ester důvěrně blízké, celebrity, anebo neznámé štangasty z vyhlášené hospody U Zelené lišky.

Ačkoliv si byla vědoma nedostatečné pietnosti, někdy i indiskréce, přesto získaný materiál cenzurovala jen minimálně. Tentokrát jí nešlo o uctivý pomník, banální poctu ani o povrchní senzaci. Chtěla oživit komplexní portrét osobnosti v její mnohovrstevnosti, prozkoumat tuto ženu ze všech úhlů. Víc než obdivné superlativy o její výjimečnosti, atraktivitě a chytrosti („absolutně nekonvenční“, „abnormálně chytrá“, „velmi otevřená“, „obhájkyň ženských kvalit“) ji zajímala druhá, odvrácená strana, jež rozhodně není tak přístupná.

Curriculum vitae Ester Krumbachové vypráví Chytilová v chronologickém sledu a dokládá montážemi fotoilustrací,

úryvky z filmů, promluvami pamětníků; občas i ona sama vstoupí do záběru. Ne právě milosrdný osud zemělé přítelkyně rekonstruuje v civilní poloze, s uměřenou emocionalitou; podoba Ester-mučednice vystupuje spíš z jednotlivých výpovědí, které potvrzují její statečnost, s níž přijímala životní prohry.

Tvůrčí úspěchy ve zlaté éře nové vlny, v níž Krumbachová zaujímala klíčovou roli (nejen jako scenáristka filmů Chytilové či Jana Němce), vystřídalo období tzv. normalizace, kdy byla z politických důvodů vyřazena z oficiálního uměleckého světa jako persona non grata. Tvořila na okraji pod cizími jmény, uvřezána do samoty, z níž unikala k alkoholu. Navzdory tomu nezahořkla a zanechala v lidech téměř výhradně světlé stopy. To je snad nejsilnější poznatek z tohoto filmu: jak Ester velkoryse vkládala do druhých to nejlepší a nejcennější, čím byla obdařena. Teprve z bonusů přidaných k DVD nahrávce se ukázalo, že Chytilová i ostatní svědci své vzpomínání korigovali a v nepoužitých pasážích připomněli i jiné, méně lichotivé vlastnosti Krumbachové (náladovost, nespolehlivost, bezohlednost, výstřední rozměry). Tím se sice hledaná „pravda“ o ní zmnožuje o další verze, aniž by se však její osobnost devalvovala.

Film přirozeně vyzýval režisérku k osobní konfrontaci s mrtvou přítelkyní, ať přímě či zprostředkovaně. Na dotazy o jejich spolupráci odpovídaly obě pokaždé s kolegiální úctou, bez známky konkurenční nevráživosti či konfliktu. Ačkoli měly odlišný naturel, podivuhodně se respektovaly a inspirovaly; a to i tehdy, když se názorově rozcházel. Oproti Chytilové, vznětlivé a provokativní, zastávala Krumbachová rafinovanější, sofistikovanější filosofující přístup. Aniž by proklamativně hlásaly feminismus, sebevědomé ženství obou těchto filmařek se neohroženě prosazovalo i v totalitním omezení, zvláště v rovnocenném profesním střetnutí s mužskými kolegy.

Není od věci, že původně vyzvaný Jan Němec režii filmu o Ester odmítl, ačkoli (nebo spíš právě proto) pro něj byla intimně důvěrnou bytostí, s níž jednu dobu žil v manželském svazku. Chytilová takové citové zábrany neměla a nenechala se spoutat posmrtnými ohledy. Bezděčně se s ní přitom konfrontuje, třeba upřímným doznáním, jak jí bylo cizí Esterino bohemství, a dokonce připouští, v údivu nad jejími erotickými eskapádami v pozdním věku, že sama si tak uživat života nedokázala. Neostýchala se také například zveřejnit některé její intimity, vyřčené jinými.

Každopádně je s Ester žensky loajální a respektuje jak její tvůrčí a lidskou originalitu, tak i případné výstřednosti. Napadá přitom Jana Němce, že dopustil, aby Ester natočila podle jejich společného scénáře snímek VRAŽDA ING. ČERTA (1970), o němž se oba shodují, že je špatný („Neznám blbější film...“ říká zde Němec) a neměl vůbec vzniknout. Zůstává ovšem otázkou, zda tento příkrý soud neměl být v kontextu autorské tvorby Krumbachové poněkud usměrněn, či dokonce přehodnocen.

Z postoje, který tu Chytilová zaujímá, je zřejmá jistá distanace, a to nejen z důvodu dokumentaristické objektivity. Odhaduje, že tento odstup prozřívavě udržovaly obě dvě; a možná právě v něm spočívalo tajemství jejich souhry a tvůrčího konsensu. V závěru věnuje režisérka své zemělé přítelkyni jako metaforický vzkaz poetickou obrazovou impresi letičích havranů, s nimiž údajně Ester ráda rozmlouvala jako s vyslanci transcendentna. A tak navzdory nejednoznačnosti a jisté autorčině zdrženlivosti film o Ester Krumbachové stejně přispěl k její legendě.

#### GENIUS LOCI: PRAHA A TROJA

PRAHA – NEKLIDNÉ SRDCE EVROPY (1984), příspěvek do cyklu o evropských kulturních městech realizovaný italskou

televizní společností RAI představuje jeden z vrcholů tvorby Věry Chytilové, a to nejen dokumentární. Zakázkový projekt vyžadoval reprezentovat naši metropoli, tedy zahrnout do filmu vše podstatné, čím se Praha vyznačuje a vyniká, národnostně i v mezinárodním kontextu. Na druhé straně režisérka koncipovala tento portrét velmi osobně a jako autorka zaujala striktní postoj, v němž se ambivalentně mísí exaltace se střízlivým rozumovým nadhledem.

Vzdala městu hold: s obrazovou razancí, místy až agresivně, navíc zastoupena v neobvyklém komentáři mužským hlasem (Miroslav Macháček), který se z nadosobního mluvčího (hlas dějin) proměňuje v extaticky vzrušeného účastníka. Klíč k uchopení tohoto tématu nalezla režisérka v pokusu zachytit v živém organismu města běh času. Tato posedlost temporalitou jí posloužila jako inspirativní stimul a umožnila originálně stylizovat a „filmově“ artikulovat své poselství. Filmovou skladbu sestavenou z kapitol o jednotlivých historických stylech rytmizovala s pohybem času tam i zpět sekvence o dějinné minulosti protíná ustavičnými vpády obrazů z přítomnosti. Prokládáním časových vrstev zpřítomňuje a aktualizuje dávné epochy a nazírá je současnými očima. V tomto putování je pro Chytilovou zcela nepostradatelný lidský faktor, i když jej má většinou k dispozici pouze v archivních záznamech; proto do kamenného areálu města přivádí dnešního člověka. Hlavně kvůli němu podstupuje tuto spleť pouť, aby tak připomínala a nově formulovala ono vančurovské „vědomí souvislosti“.

Text ve scénáři, mluvený mimo obraz, má kvalitu literárního eseje, v němž se básnivá reflexe, původní i kompilovaná z jiných pramenů či citací, snoubí s obrazovou rovinou. Zvláštní zvukové efekty dunění a šumu evokují tajuplné echo dávnověku, z něhož vystupuje napovrch Macháčekův hlas, rétoricky deklamující výroky ze starých kronik a análů. V teatrální, hysterické repetici se donekonečna opakuje jako zaklínací „mantra“ Vančurův citát: „Nejdůležitější je vědomí souvislosti“.

Ani v kritickém či ironizujícím náhledu neztrácí Chytilová ze zřetele vědomí češství, k němuž se hlásí s naprostou vážností, bez falešných vlasteneckých proklamací. Strnulé atributy Prahy odvážně destabilizuje a rozbíjí „posvátné“ relikvie, aby pronikla až do jejich útrobu. Opakovaná přitom předkládá hradečanské panoráma, aby dokázala, že tuto ikonu nelze zprofanovat ani v těch nejpokleslejších proměnách věků. Nájezdy z různých úhlů a montážní destrukcí tak snála z Hradčan navršenou patinu, aby emblém státnosti a národní hrdoosti očistila od falešných, ne-li kyčovitých přívlastků. Obdobně zachází Chytilová i s Národním divadlem, vlastenecky nadnesené nazývaným „Zlatá kaplička“.

Obnažuje tak zranitelná místa a slabiny českosti, jejichž stopy se vryly do národní paměti i konkrétních míst naší metropole. Jako nářek porobeného národa zazní husitský chorál Hospodine, pomiluj ny do záběru Hitlera krácejícího velkopanský po nádvoří Pražského hradu. Těžitý prostor se vzápětí proměňuje v novodobý „jarmark marnosti“ s pestrým mumrajem turistů. I centrální pražský bulvár „Václavák“ se zjevuje nejprve v pitoreskním retro záznamu ze začátku dvacátého století, který posléze rozboří chaotický výjev z doby nedávno minulé: zrychlený pouliční dav proudí nahoru a dolů a souběžně s ním se valí nekonečné kolony aut, to vše doprovázeno Kocábovým provokativním songem Na Václavském Václaváku.

Chytilová prochází staletími a vytrhuje z nich fragmenty, ze kterých skládá ahistorické koláže. Dovoluje si spojovat nespojitelné, v přesvědčení, že jediné tak může dospět k novému, objevnému poznání. Do obrazu Vitavy plynoucí v poklidné nadčasovosti jako „živá voda“ vtrhne ukázka z Vávrovy husitské trilogie, jež navodí fiktivní dojem husitských válek; v této souvislosti „oživne“ i jezdecký pomník sv. Václava koňským



zaržáním, které se rovněž ukáže být zvukovým detailem vynáším z bitevních scén zmíněného filmu. Autorku v tuto chvíli nezajímá, že do své vize použila ukázky z filmu s historickými fakty zkrácenými na základě ideologického diktátu. Nejedlého. Vše, čeho se dotkne, pro ni znamená tvárný materiál, jemuž uděluje nový smysl, novou „pravdivost“.

Prahu režisérka personifikuje v ženském rodu jako město-krasavici, jejíž Erós reprezentují postavy manekýn, zjevující se v průběhu filmu jako exhibující ornament a současně leitmotiv. V několikaveršových záběrech předvádějí svěží a jiskřivé ženství, jež kontrastuje se starobyloou architekturou. Dívky v elegantních modelech se vyzývavě předvádějí před kamerou, která je jakoby náhodně přistihuje. Figury zakomponované do křivolakých uliček pózují u zdobných portálů, ve výklencích, nebo se tisknou ke zpuchřelému zdivu. Není nám ale dopřáno spočinout zrakově na jejich půvabech. Po prudké translokaci přímo do tváře modelky se kratičká pohled odrazí a odlétne pryč. Přestože tento inscenační prvek dráždí v dokumentárním žánru svou nesourodostí, má tu své oprávnění. Manekýny jako módní figuríny signifikují svým vnějším půvabem i hlubší význam: prchavost světské krásy a její marnivost *sub specie temporis*.

Ve vrcholné kapitole tohoto dokumentu – o baroku – se hned na úvod ozvou neúprosné údery bubny. Rozstříhané (jakoby rozsekané) pohledy na chrámové fasády a masivní sochy světců snímáné z podhledu evokují úzkost smrtelníka pod kuratelou přísného kléru. Macháčekův hlas „káže“ ve spěchu, ve snaze udržet tempo s hrmějícími varhanními akordy. Chytilová sugeruje nervní dobovou atmosféru ve zvukové i obrazové montáži jako smrtelné drama: z každého kamene a zákoutí je téměř cítit pach strachu věřících. Z tísne až nesnesitelné se vygradované napětí vysvobodí rychlým únikem do současnosti, kde spatříme nečekaně bezstarostný výjev: partu kluků hrajících u středověké zdi pozemní hokej.

Únor 1948 a totalitu, jež následovala, vyřešila Chytilová nekomentovaným archivním záznamem pověstného Gottwaldova projevu na Staroměstském náměstí. Poté kamera bloudí hradním areálem, zatímco zvony oznamují začátek nové historické éry. Mnohem výstižnější by však byl výklad smuteční trizny, ale podobné alegorie nebyly v dané době možné (zvláště chtěla-li si Chytilová zachovat statut loajality). Ostatně i tak byl film uveden v české distribuci až v roce 1987.

Jistou interpretační podvojnou obsahuje i tehdy diskutovaná sekvence spartakiády. Pohled na zcela zaplněnou plochu strahovského stadionu, snímáný z nadhledu, je fascinující bez ohledu na zjevné ideologické konotace. Rozpohybovaná masa cvičenců v geometrických vzorcích se podobá rozvlákněným op-artovým plátnům (například Bridget Rileyové). Původní budovatelský hudební doprovod Chytilová změnila Kocábovou skladbou Pražákům, tém je hej, která přesahuje i do následující pasáže, v níž „barevné rýhy“ aut zrychleně kmitají nočními ulicemi a demontují tak symetrické bloky organizovaných spartakiádních účastníků.

Ve finále tohoto velkolepého portrétu města se čas náhle zpomalí a to přímo na „inkriminované“ Národní třídě, kde v netušené předzvěsti zavlněné smutek podbarvený patetickým soumrakem a prozvučený tesknými tóny harmoniky a klavírními akordy. V době vzniku filmu byl takový závěr bylo možné chápat jako alegorii rozpadajícího se socialismu, v nadčasovém výkladu je tato scenerie nostalgickým povzdechem nad konečností lidského života, který je ve srovnání s monumentálníou věčností města jen nepatrnou epizodou.

O devatenáct let později, v dalším dokumentu o toposu nazvaném TROJA – PROMĚNY ČASU (2003), se Chytilová zaměřila na pražskou čtvrť, v níž sama žije, kde má svůj domov a k níž pociťuje blízkost Projekt, v němž zmapovala území této pražské periferie, kdysi samostatné obce, se pro ni stal příležitostí k jejímu dokonalému poznání. Při průzkumu v archi-

vech, kronikách i plenéru jako by objevovala Troju znovu, zevnitř: její historii, urbanistiku a architekturu, i její svérázně obyvatel. V jednom z nich, starousedlíkovi panu Knotkovi, získala zasvěceného průvodce. Tento vtipný encyklopedista s kronikářskými znalostmi, který nás celým filmem provází, se svěřené role nadšeně ujal.

S poutnickou holfí kráčí důvěrně známými cestami, jako by vystoupil z obrozeneckého románu. Chvillemi se až zajíká, jak svou řeč chrílí, v úsilí dostat ze sebe co nejvíc. Hovoří celým tělem, ustavičně přešlapuje a kývá se ve zrychlených záběrech, jimiž mu režisérka v jeho hektickém tempu ještě napomáhá. Přestaneme-li na chvíli naslouchat a jen ho pozorujeme, promění se v komicky poskakujícího skřítko. Ve filmu zastupuje „chodící infomatorium“ i topografické ohnisko: vrostl do něj *spiritus loci*, živoucí duch tohoto místa, a díky tomu se stal i prostředníkem v kontaktu s proměnlivým časem.

Chytilová přitom využívá fotografickou dokumentaci, kterou porovnává s dneškem, navštěvuje a zpovídá sousedy. Představuje starou Troju se zbytky původní zástavby i architektonicky pozoruhodnými moderními vilami, kopcovitou krajinu pokrytou zelení s jedinečnými výhledy na město. Vztah Chytilové k tomuto regionu se v jejím dokumentu skrytě vizualizuje, například ve výhledu prosklenou stěnou její vily na ne-dalekou kapli sv. Kláry nad svažitým vinohradem. Svě sídlo na „orlí“ vyvýšenině si ale uchránila jako ryze soukromou kótu, jež se pouze mihne ve sledu prezentovaných staveb bez jakékoli identifikace. I režisérka sama zůstala ve filmu anonymní, osobní výpovědi se záměrně vzdala. Domovské vyznění nepřímě svěřila svému synovi Štěpánovi, který zde vyrostl, a má tedy jako kameraman *pouvoir* vložit do obrazové koncepce své matky i vlastní vidění, emoce a zážitky. Panorámy se zataženým nebem, zrychleně se ženoucí nad trojskou kotlínou, působí – za použití filtrů – jako kolorovaná krajinářská plátna.

Řeka, autenticky zachycená v době záplav, vedla k neplánovanému dějovému zvratu, po němž se film promění ve svědeckou reportáž o přírodní katastrofě. Celá tato sekvence je snímána v pomalé panorámě po zpusťosené Troji jako obrazové trizny se tísňovou symfonickou hudbou. Domy jsou zaplavené mistry až po střechy, nad hladinou vyčnívají vrcholky stromů, voda zrcadlí rozbořené zdi a zabahněné zahrady. Tady Chytilová zachovává civilní, ztíšenou empatii, ale navzdory vniklému neštěstí odmítá tragickou polohu. Film končí záběry, v nichž obyvatelé čtvrti odklízají rozmáčené ruiny, sice otřesení a zoufalí, nicméně v plném nasazení. Troja se v proměnách času vymkla ordinárním televizním dokumentům o různých lokalitách. Její topos, vsazený do filmového časoprostoru, se stal jako soudržný a nezníčitelný organismus osobitou výpovědí. Jakkoliv se v ní Chytilová navenek neprojevuje, přesto je tu osobně silně přítomná.

#### OSOBNÍ OTISK: VZLETY A PÁDY

Tři fotografové (Karel Ludwig, Zdeněk Tmej, Václav Chochola) a jejich dílo jsou v dvojdílném dokumentu VZLETY A PÁDY (2000) tématem i médiem, skrze něž se seznamujeme s jejich životními příběhy. Film zároveň mapuje v širokém rozpětí kulturní pozadí několika minulých dekád i režimů. „Fotka je zastavený pohyb,“ řekla jednou Chytilová, a v této lakonické větě, jako by byla obsažena nutnost uvést ji do pohybu. Rozpohybování fotografického materiálu ve střížně, navíc v meta-tematizaci „fotografie o fotografii“, pro ni představovalo téměř stvojitelský akt.

Pasáž o Karlu Ludwigovi zaujme ve filmu nejvíce, zejména jako nevšední svědectví o legendárním kumštýři, který zasáhl do života mnoha jednotlivců a dodnes ožívá v jejich vzpomínkách. (Z trojice fotografů v době natáčení on jediný už

nebyl mezi živými; za pár let nato zemřeli i oba jeho kolegové.) K portrétování si vybíral ty nejkrásnější ženské modely, jejichž osobitost uměl zdůraznit pomocí speciálního, expresivního nasvícení. Podle Zdeňka Tmeje sice neovládal techniku, ale věděl, že „model se musí nejdříve uklidnit, a tak nemluvil, seděl, koukal do aparátu a čekal“.

Tmejovy a Chocholovy odborné poznámky při defilé Ludwigových novátorských fotoportrétů jako by otevíraly jejich vnitřní prostor, do něhož kamera vplouvá a klouže po sledovaných objektech. Je doslova požitkem sledovat, jak v této sekvenci Chytilová ve vizuální dramaturgii jednotlivých snímků „montážně uvažuje“. Poznáváme tu významné herečky, zpěvačky a baletky, jejichž tváře jako by o sobě podávaly takřka „hmatovou“ zprávu. V modelaci fziognomie fotograf detailně akcentuje oblast linií, hladkost a odstín pleti, konturami zdůrazňuje subtilní erotismus očí a rtů. Ve tvářích, zahleděných často mimo objektiv, se zračí něha (Vlasta Matulová), aristokratická hrst (Marie Vašková), smyslná dráždivost (Irena Kačírková) nebo temná exotika (Vlasta Fialová). Jazzové evergreeny v interpretaci Václava Irmanova evokují spolu s těmito noblesními fotografiemi atmosféru oslnivého „velkého světa“.

Na vlastním sólovém vystoupení před kamerou si Chytilová v tomto filmu dala záležet – jako režisérka i jako aktréka. V bytě, kde kdysi žila s Ludwigem, se objeví v elegantním černém kostýmu, dokonce bez nepostradatelných tmavých brýlí. Mluví tlumeně a je očividně nespá, neboť jde o intimní zprávu z její minulosti. Ve své vzpomínce na prvního manžela hovoří o mladické dychtivosti, s níž vstupovala do světa pražské bohémy, i o prozíravosti, jež ji přiměla toto prostředí opustit.

Patrně ve snaze odložit v tu chvíli nežádoucí profesionální pózu sklouzla do jiné: široce gestikuluje, mluví profesorsky strojeně a prochází bytem jako po pódiu. Nutno ovšem přiznat, že její sdělení nezapře vyhraněnou představu, kterou měla zamlada, i zralý nadhled dnes. „Ludwig byl fascinující osobnost, a co jsem byla já? Mně bylo devatenáct let, neuměla jsem nic. (...) Žila jsem s Ludwigem tři roky, ale ta doba, to byl skok, kdy jsem si sama sebe uvědomila, co vlastně jsem, co chci a co nechci. Nakonec jsem nechtěla – jenom tady tak existovat a jenom flámovat. Chtěla jsem taky něco dělat. A když jsem chtěla něco dělat, tak jsem musela tento svět opustit.“

To, jaká byla, prozrazují dobové snímky: mladická múza pronikající cílevědomě do elitního světa umělců, ale odmítající být jen obdivovaným objektem. Na jejích portrétech, vytvořených Ludwigem, je zdůrazněno senzuální ženství sebevědomé krásy, bez špetky naivity či romantismu. I na Tmejových snímcích s Chytilovou – manekýnkou s uhrančivým pohledem – je zřetelný sexuální náboj, jenž proráží i rafinovaným aranžmá s rekvizitami (s kamerou, s nylonovou punčochou rozestřenou před obličejem).

Příběhy dalších dvou fotografů byly už natočeny za jejich osobní účasti. Zejména v případě Zdeňka Tmeje Chytilová využila dobrodružných peripetií v jeho bonvivánském životě a sugestivně inscenovala některé události. Například válečnou epizodu umístila do starého vagonu s kamny, kam usadila fotografa vzpomínajícího na Totaleinsatz. V obratné rytmizaci ilustruje jeho vyprávění fotomontáží, podloženo ve zvukové stopě dunícími kolejiemi, později podmanivým zpěvem Marlene Dietrichové – v epizodě, kdy riskantně fotografoval v provizorním německém bordelu. Tmej se osvědčil jako strhující vypravěč s výbornou pamětí a vtipem, excentrik, který si uměl nezávazně užívat, na což v padesátých letech, kdy byl na základě udání uvězněn, tvrdě dopltil.

S Václavem Chocholou režisérka vzpomíná na jejich spolupráci při natáčení hrabalovské povídky Automat Svět (z PERLIČEK NA DNĚ, 1965) přímo na místě někdejšího lidového

„bufetu“ v Libni. Úryvek z tohoto filmu připomene Chocholovu epizodní roli esenbáka ve scéně z výčepu s Vladimírem Boudníkem. V souboru sportovních výjevů – Chocholovy specializace – režisérka dynamizuje „zastavené snímky“ vrcholných výkonů sportovců ve vypjatém okamžiku hudebními motivy, nabitými napětím. Fotografii Emila Zátorka v závěrečném finiši oživila jeho nafilmovaným během, který zvukově podložila strojovým skřípotem navozujícím stav nadlidského vypětí, jež ji zajímá daleko víc než oslavné tirády kolem šampionova vítězství.

VZLETY A PÁDY rozhodně nejsou tradiční dokumentární memoáry, i když s nebyvalou důkladností mapují tvůrčí práci významných umělců. Jejich minulost, jejíž součástí je i autorka sama, film zaznamenává jako nervní, dějově bohaté „naleziště“ zastavených obrazů, které je třeba oživit. Chytilová si uložila vzrušující úkol překlenout časovou propast a najít spojitost mezi minulým životem, jeho stopami na fotografiích a dnešní reflexí tvůrců. Iniciali jejich paměti jako by sugestivně vrátila čas zpět.

V osobnosti Věry Chytilové pulzuje „dokumentaristický nerv“, jenž je v neustálé pohotovosti. Objevil se už v jejích prvních hraných filmech v éře nové vlny (STROP, PYTEL BLECH, O NĚČEM JINĚM), a prosadil se, ač ne v takové míře, i v pozdějších stylizovaných dílech. Tato dokumentaristická vlna je u ní vrozená, má pudovou podstatu a nejvíce se realizuje právě v hledání pravdy, jakkoli se význam tohoto pojmu často znejasňuje nebo zpochybňuje v jeho nejednoznačnosti. Není ale donkichotskou hledačkou pravdy v její ideální poloze či absolutnu, jde jí v zásadě o pravdu jasnou a konkrétní, ať už se týká velkých dějinných událostí nebo těch přízemních a všedních. Dnes může znít krédo o hledání pravdy jako utopie a poštetilost. Chytilová si však za ním stojí.

Vazba k času, s nímž ve svých filmech zápasí a zároveň z něj čerpá sílu, ji nutí ke spěchu, nikdy však není v takové časové tísni, aby přehlédla to podstatné nebo je zachytila jen z povrchu. Přemýšlí skrze své filmy ve vizuálním jazyce, k čemuž využívá výrazné a kreativní kameramany (Jan Malíš, Štěpán Kučera, David Čálek), které dokáže silou svých představ přimět, aby přijali a rozvinuli její vidění. Specifickou funkci v jejích dokumentech zaujímá hudební složka, v níž prokazuje múzičnost a vytríbený cit při dramaturgickém výběru skladeb. S oblibou volí zejména symfonické opusy a housle jako expresivní a zároveň nanejvýš senzitivní nástroj; prokládá žánry i styly, klasiku (Smetana, Dvořák) střídá s modernou (Janáček ve formanovském dokumentu), dobové šlágry s rockovou hudbou (Kocábův Pražský výběr v dokumentu o Praze a podobně).

Metaforicky řečeno, Věra Chytilová jako by se ve svých dokumentech vznášela v proudu času. V prudkém rozmachu proráží vzdušný prostor, tak jako ptáci v letu, symbolizující v jejích filmech svobodný pohyb a optiku nadhledu nad marnostmi pozemského snažení.

#### POZNÁMKY

\* Z účtyhodného kvanta dokumentárních filmů Věry Chytilové jsem si do této studie vybrala jen ty nejvýznamnější, jejichž myšlenková koncepce a hloubka výpovědi překračují žánrově ohraničenou televizní publicistiku. Ta průběžně slouží Chytilové v její sociální aktivitě k vyjádření aktuálních názorů či postojů v oblasti veřejného i politického dění. Natáčela pro tematizované cykly produkované ve Febiu, ať drobné účelové útvary, anebo inscenované dokumentární etudy (RÁJ SRDCE, 1992). Do kolekce Gen(us) přispěla mimo jiné profily Anastáze Opaska (1993), Bolka Polívky (1994), Eduarda Hakena (1995), Jiřího Sopka (1995) či Jiřího Weisse (2002). V jiném cyklu Jak se žije... už názvy napovídají o sférách jejich zájmů: JAK SE ŽIJE S NEBOŽTÍKY (1997), JAK SE ŽIJE ZVĚROLEKÁŘŮM (1997), JAK SE ŽIJE U LOPATY (1998), nebo MÁME RÁDI ZVÍRATA (1993), ŠELMY A MY (1996). Nedávno upoutala Chytilová pozornost filmem POTÍŽISTKY (2007) propagujícím v předvolební kampani program ženské politické strany Rovnost šanci.