E S T E R

KRUMBACHOVÁ

první dáma českého filmu / the First Lady of the Czech film katalog k výstavě dokumentů ze života a díla při Letní filmové škole v Uherském Hradišti 1998

Ester Krumbachová

Filmografie

1961 Muž z prvního století (r. Oldřich Lipský; výtvarná spolupráce)
Medvěd (TV; r. Martin Frič, výtvarná spolupráce)
Ztracená revue (TV; r. Zdeněk Podskalský; kostýmy)

1962 Král králů (r. Martin Frič; výtvarná spolupráce)
Transport z ráje (r. Zbyněk Brynych; výtvarná spolupráce)
Život bez kytary (r. Jiří Hanibal; kostýmy)
Slzy, které svět neviděl (TV; r. Martin Frič; výtvarná spolupráce)

1963 Ikarie XB1 (r. Jindřich Polák; výtvarná spolupráce)
Uspořená libra (TV; r. Vladimír Svitáček; výtvarná spolupráce)

1964 Démanty noci (r. Jan Němec; výtvarná spolupráce)
Kdyby tisíc klarinetů (r. Ján Roháč, Vladimír Svitáček; výtvarná spolupráce)
…a pátý jezdec je Strach (r. Zbyněk Brynych; spolupráce na scénáři)

1965 Ať žije republika (r. Karel Kachyňa; výtvarná spolupráce)
Nikdo se nebude smát (r. Hynek Bočan; výtvarná spolupráce)

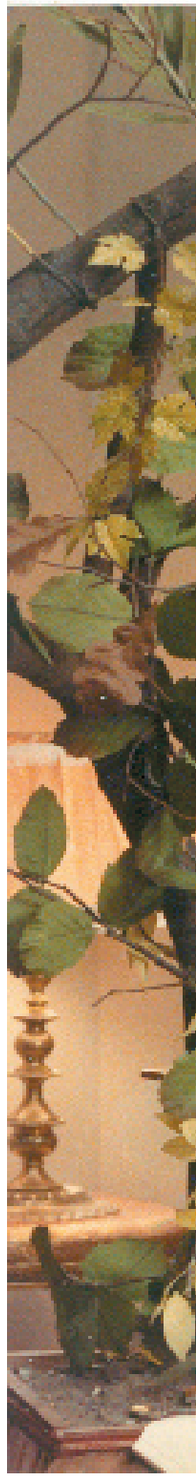
1966 Hotel pro cizince (r. Antonín Máša; výtvarná spolupráce)
Kočár do Vídně (r. Karel Kachyňa; výtvarná spolupráce)
Mučedníci lásky (r. Jan Němec; spolupráce na námětu a scénáři; výtv. spolupráce)
O slavnosti a hostech (r. Jan Němec; spolupráce na nám. a scénáři; výtv.spol.)
Romance pro křídlovku (r. Otakar Vávra; výtvarná spolupráce)
Sedmikrásky (r. Věra Chytilová; k. Jaroslav Kučera)
Mučedníci lásky (r. Jan Němec; spolupráce na scénáři; výtv.)

1967 Pension pro svobodné pány (r. Jiří Krejčík; výtvarná spolupráce)
Muž, který stoupl v ceně (r. Jan Moravec; kostýmy, výtvarná spolupráce)
Ta naše písnička česká (r. Zdeněk Podskalský; kostýmy)
Matka a syn (r. Jan Němec; prod. Holandsko; spolupráce na scénáři, výtvarník)

1968 Všichni dobří rodáci (r. Vojtěch Jasný; výtvarná spolupráce)
"Co nikdy nepochopím" (stř. TV; výtvarník)
Třináctá komnata (r. Otakar Vávra; texty písní)
Overtura za Prahu (r. Jan Němec; ideová spolupráce)

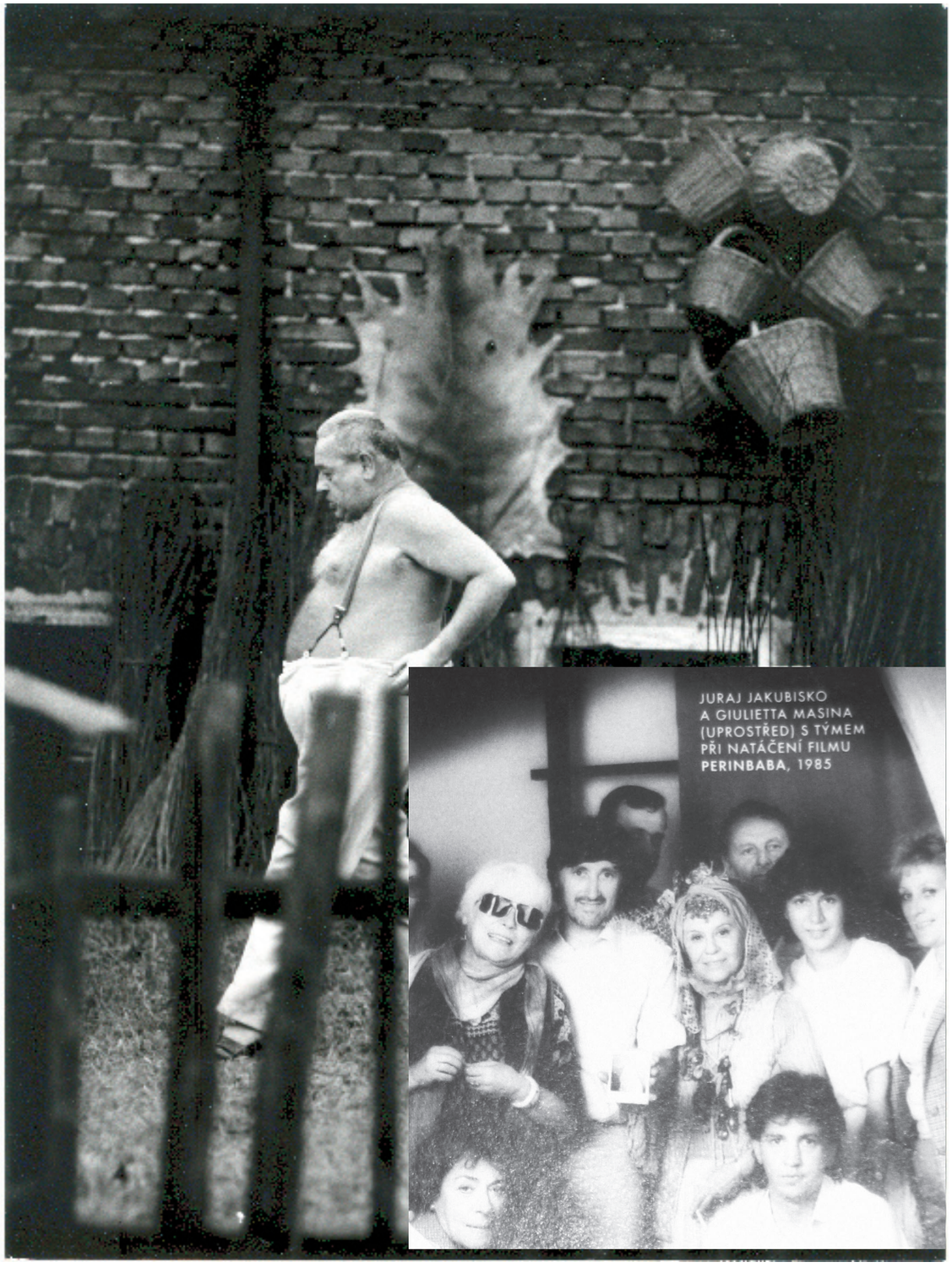
1968 Kladivo na čarodejnice (r. Otakar Vávra; spolupráce na scénáři a výtv. spolupráce)
Ovoce rajských stromů jíme (r. Věra Chytilová; spol. nám, výtv. návrhy)
Ezop (r. Rangel Valčanov; kostýmy)

1969 Archa bláznů (r. Ivan Balaďa; uvedeno 1990; kostýmy, výtv. spol.)
Ucho (r. Karel Kachyňa; uvedeno 1990; výtvarník)
Už zase skáču přes kaluže (r. Karel Kachyňa; výtvarná spolupráce)
Valerie a týden divů (r. Jaromil Jireš; spolupráce na scénáři a výtvarné návrhy)
Vražda ing. Čerta
(r. Ester Krumbachová; námět dle stejnojmenné povídky, spolupráce na scénáři, výtvarné návrhy)



vá

návrhy)



JURAJ JAKUBISKO A GIULIETTA MASINA (UPROSTŘED) S TÝMEM PŘI NATÁČENÍ FILMU PERINBABA, 1985

1976 **Malá mořská víla** (*r.* Karel Kachyňa*; výtvarná spolupráce*)

1981 **O Honzovi, Jakubovi Kostečkovi a papírovém okénku** (*kr. anim.; r.* Jaroslav Boček*; nám., spol. sc.*)

1983 **Faunovo velmi pozdní odpoledne** (*r.* Věra Chytilová; *spolupráce na sc. a výtv.*)
O statečném kováři (*r.* Petr Švéda*; výtvarná spolupráce*)

1984 **Shoe show aneb Botky mají pré** (*krátký animovaný film; r.* Garik Seko*; výtvarník*)

1985 **Leoš Janáček** (*dok.; r.* Michal Havas*, prod. Švýcarsko; spolupráce na scénáři*)

1985 **Perinbaba** (*r.* Juraj Jakubisko*, spolupráce na výtvarné koncepci a kostýmech*)

1986 **Figure behind the Glass** [**Postava za sklem**] (*r.* Geoff Stevens*, prod. Nový Zéland; spolupráce na scénáři*)

1987 **O živej vode** (*r.* Ivan Balaďa*; výtvarná spolupráce*)

1988 **Pravdivý příběh Josta Buergiho** (*šestidílný TV dok.; r.* Michal Havas*, Prod. Švýcarsko, výtvarná spolupráce s* Evou Švankmajerovou)

1989 **Království za kytaru** (*r.* Drahomíra Králová*; kostýmy*)

1990 **Poslední motýl** (*r.* Karel Kachyňa*, spolupráce na kostýmech*)

1992 **Ten, který nechtěl mít převahu – Franz Kafka** (Petr Freistadt *– režie hebrejské verze, koprod. Izrael-ČR; režie české verze*)
Smraďoch Šindler má jít okamžitě domů (*TV; r.* Jana Semschová; *námět*)

1995 **GENUS: Život Jitky a Květy Válových** (*krátký TV document; r.* Ester Krumbachová*; námět a scénář*)
GENUS: Život divadelníka Oty Ornesta (*krátký TV document; r.* Ester Krumbachová*; námět a scénář*)
Winner Takes All [**Vítěz bere vše**] (*hudební videoklip* Ivana Krále*; r.* Ester Krumbachová)

1996 **Co dělat? / Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu** (*r.* Karel Vachek*; výtvarná spolupráce*)
Marián (*r.* Petr Václav*; spolupráce na dramaturgii, výtvarník scény a kostýmy*)

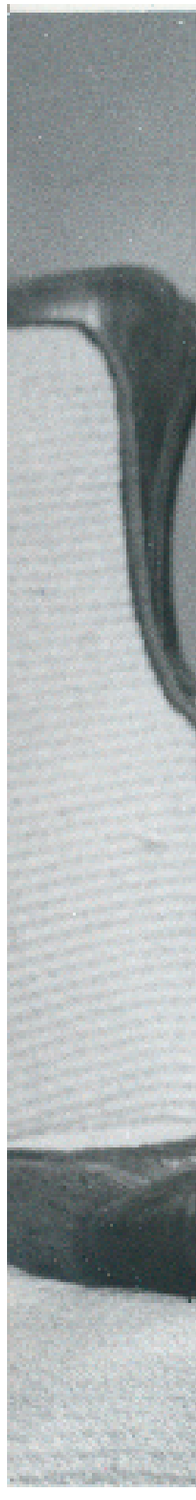
1997 **Čas dluhů** (*r.* Irena Pavlásková*; spolupráce na scénáři*)
1993 **GEN: Ester Krumbachová** (*krátký TV document; r. Jan Němec*)

1995 **Host do domu** (*TV; účinkující*)

1999 **Jméno kódu: Rubín** (*r.* Jan Němec*; věnováno Ester Krumbachové*)

2005 **Něco o Ester**
(*TV portrét, r.* Věra Chytilová*; úryvky z filmových a video záznamů ze života a díla E.K.*)

*Spolupráce Ester Krumbachová, například s režisérem a kameramanem Jurajem Jakubiskem (***Perinbaba***), ale i s dalšími autory, je dodnes mediálně nepříliš ynámá nebo dokonce někdy i některými z těchto autorů z rozličných důvodů zřejmě dokonce nadále tajovaná. Kromě výtvarné stylizace kupříkladu u filmu Perinbaba odhaluje spolupráci Ester Krumbachové s Jurajem Jakubiskem málo, kupříkladu však fotografie uveřejněná v časopise Xantypa.*



ček; *nám.,*

z)

ovou vládu

íla E.K.)

skem (**Perinbaba**)*,*
terými z těchto
ace kupříkladu
kupříkladu však

ČS. Bibliografie */ výběr k roku 1996*

KRUMBACHOVÁ, Ester: O jednom latinském úsloví. Filmové a televizní noviny, *30.10.1968, č. 21, str.3*

KRUMBACHOVÁ, Ester: O získání vědomostí. Filmové a televizní noviny, *27.11.1968, č. 23, str.3*

KRUMBACHOVÁ, Ester: Po způsobu poutníků. Filmové a televizní noviny, *27.12.1968, č. 25-26, str.6*

KRUMBACHOVÁ, Ester – JIREŠ, Jaromil – NEZVAL, Vítězslav: Valerie a týden divů. *Literární scénář. - Film a doba, 1969, č. 8, str.406-417*

FREISTADT, Petr: Vzdálené břehy. – Praha, Danny Club, *1991, 67 str.* (prolog Ester Krumbachová).

KRUMBACHOVÁ, Ester: Film jako průsečík dějin. Lidové noviny, (Nedělní Lidové noviny), *23.12.1994, č. 301, str. 4*

KRUMBACHOVÁ, Ester: První knížka Ester. – *Primus 1994, 182 str.*

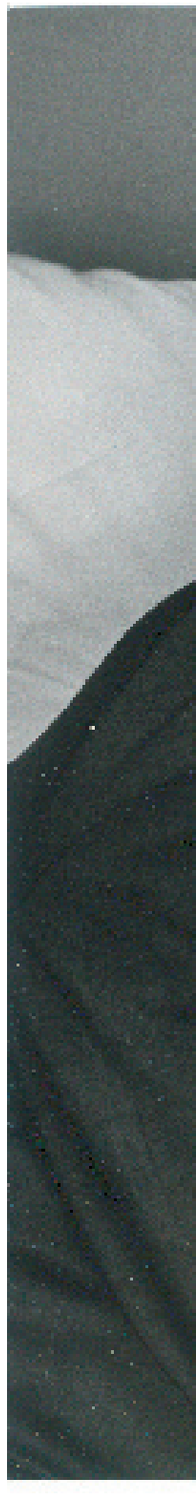
AJL: Slovo má Ester Krumbachová. – Literární noviny, *10.12.1966, č. 50, str. 6-7* (*rozhovor*)

HOFMANOVÁ, Libuše: Člověk v tolika podobách… S Ester Krumbachovou o filmovém kostýmu. – Divadelní a filmové noviny, *26.1.1966, č.12, str. 7-8* (*rozhovor*)

FILÍPKOVÁ, Miroslava: Ester Krumbachová. – Mladý svět, 1*968, č. 47, str. 24-25* (*rozhovor*)

LIEHM, Ant. J.: Generace. – Praha, Československý spisovatel *1990, str. 34-37* (*rozhovor*)

ŠKVORECKÝ, Josef: Všichni ti bystří mladí muži a ženy, Horizont *1991, str. 122-143*

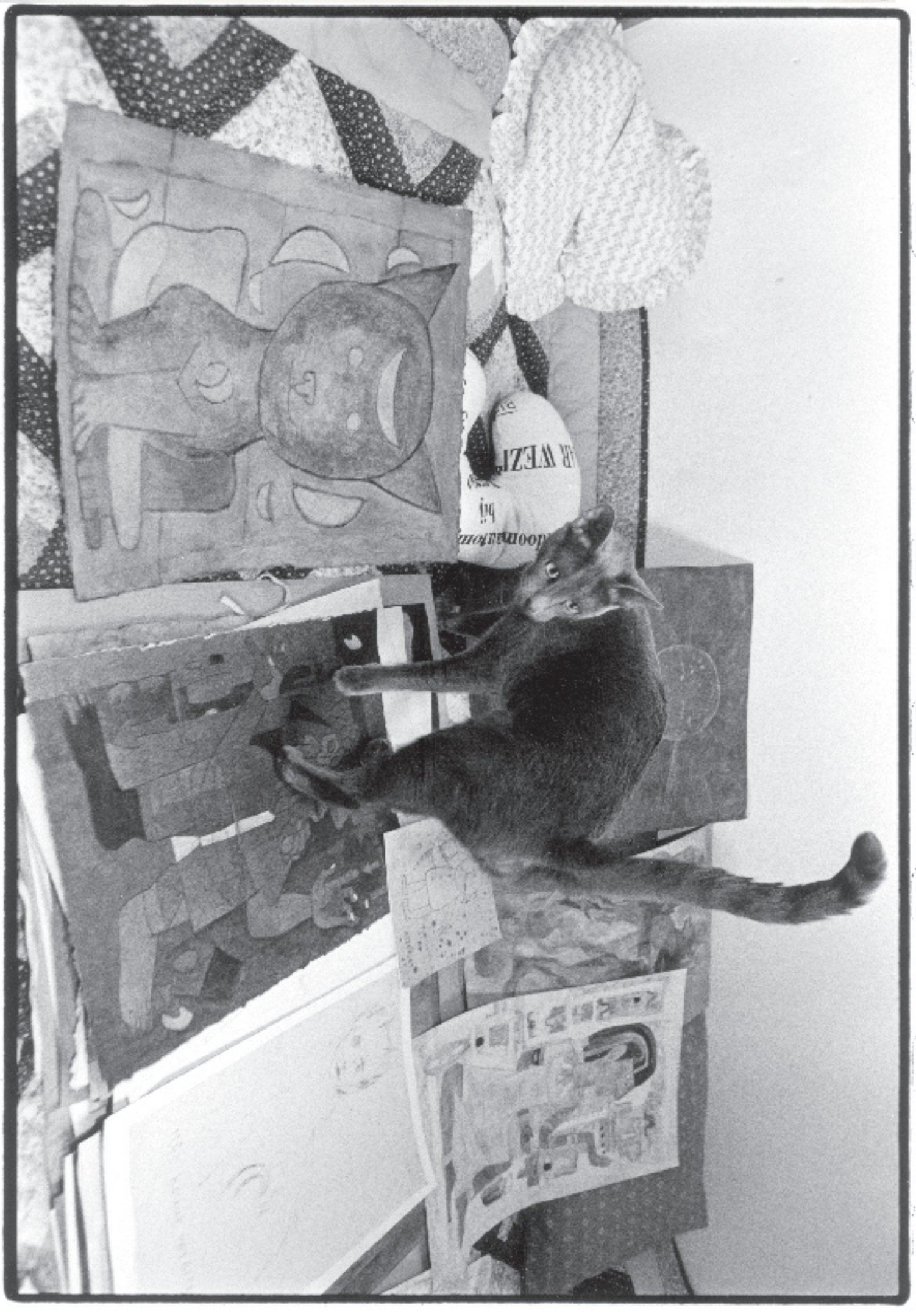


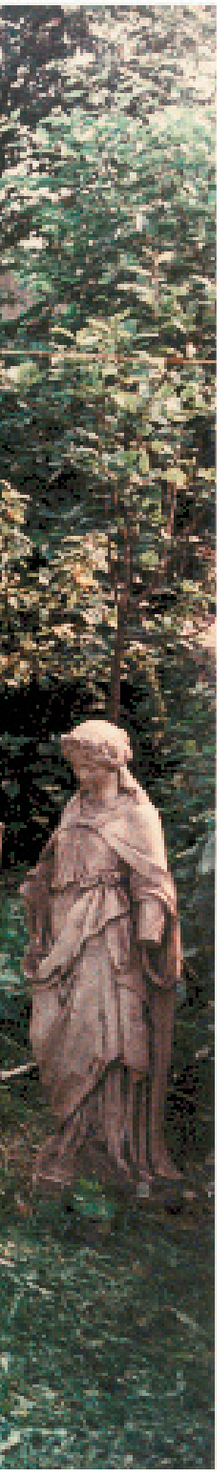
chová).

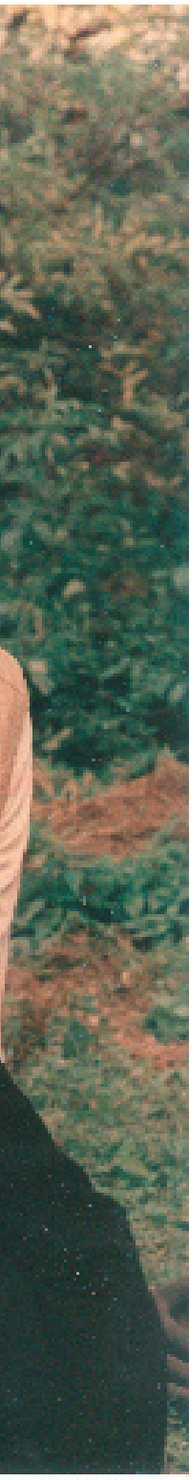
kostýmu.

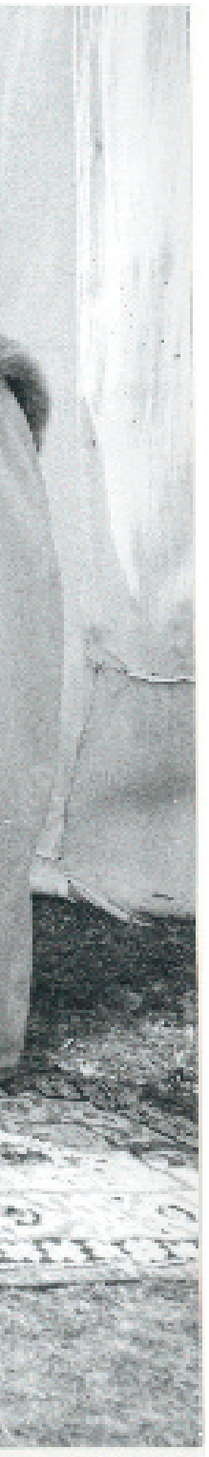
r)

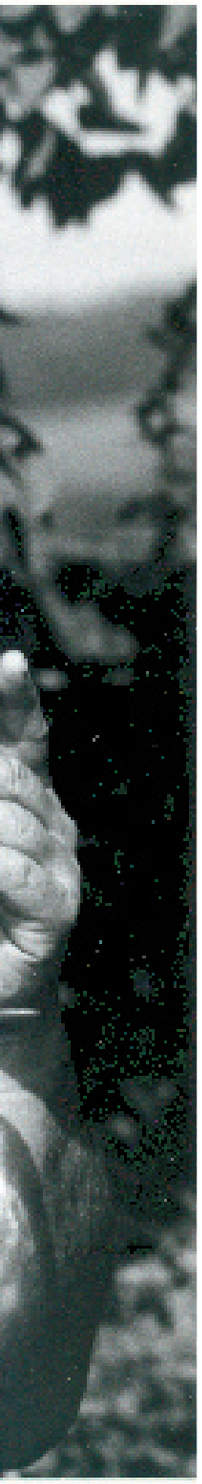
Kočky a výtvarná práce znamenají pro E. K. velmi mnoho.











Vážený pane Fišere,

Váš dopis jsem našel mezi dalšími až po návratu z dovolené a tak hned odpovídám.

Bohužel nejsem s to Vám vyhovět, protože nearchivuji žádné fotografie ani jiné materiály, vztahující se k dílu Estery Krumbachové. Pokud jde o Hotel pro cizince, schoval jsem si jen scénář a album pracovních fotografií. Estera není na žádné z nich, ostatně nepamatuji, že by jezdila na natáčení. Nezůstaly ani žádné náčrty kostýmů, protože nikdy neexistovaly.

Estera - alespoň v Hotelu - vytvářela kostýmy kombinací , případně drobnou úpravou všelijaké "veteše" , kterou sama vyštrachala v barrandovském fundusu.Oblékla do toho herce a pak na místě tvořila: ubírala, přidávala, zaměňovala, trhala nebo naopak vlastnoručně přišívala či nechávala přešít. Nechávala se inspirovat samotným materiálem, ale samozřejmě především smyslem postavy a hercem, který ho měl na plátně zprostředkovat. Hýřila nápady daleko za oblast pouhého kostymního výtvarna.

Co z toho by se dalo zachytit na fotografii? Jedině snad výsledek, kostýmem dotvořená postava. Ale i ta je autenticky dostupná jedině na filmovém pásu, neboť paní Krumbachová brala při vytváření kostýmu v úvahu i předpokládaný pohyb herce. V některých případech měl kostým za úkol volný pohyb dokonce znesnadňovat, viz třeba dáma s psíčky v Hotelu.

Zkrátka, pokud jde o moji spolupráci s E.K., zbyly jen vzpomínky a film...

S omluvou Váš

Antonín Máša

V Dolních Hbitech 27. července 98

V Opavě 8.7.1998

Pan Fišer,

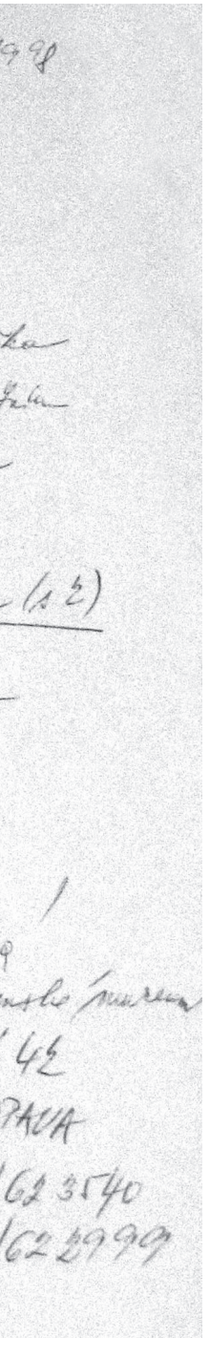
zasílám Vám slíbené scénografic. návrhy E. Krumbachové ke hře Vratislava Blažka Třetí přání, která byla inscenována ve Státním divadle v Ostravě režisérem Miroslavem Macháčkem, premiéra 11. 10. 1957.

Zároveň Vás prosím o potvrzení reversu (s 2) a zaslání originálu zpět.

Po odeslání zásilky Vám bude vyúčtováno rovněž poštovné.

Spoudravem

Sylva Pravná
Slezské zemské muzeum
Ostrožná 42
746 01 OPAVA
tel. 0653/623540
fax 0653/622999



Martin Fišer
Vodní 4a
Prostějov 79601
Czech Rep.

Praha 14.7.1998

Vážený pan
Ivan Král
321 Boylston Av.East
Apt. 105 Seattle

Věc: Výstava u příležitosti LFŠ,Ester Krumbachvá - film a div.

Vážený pane Králi,

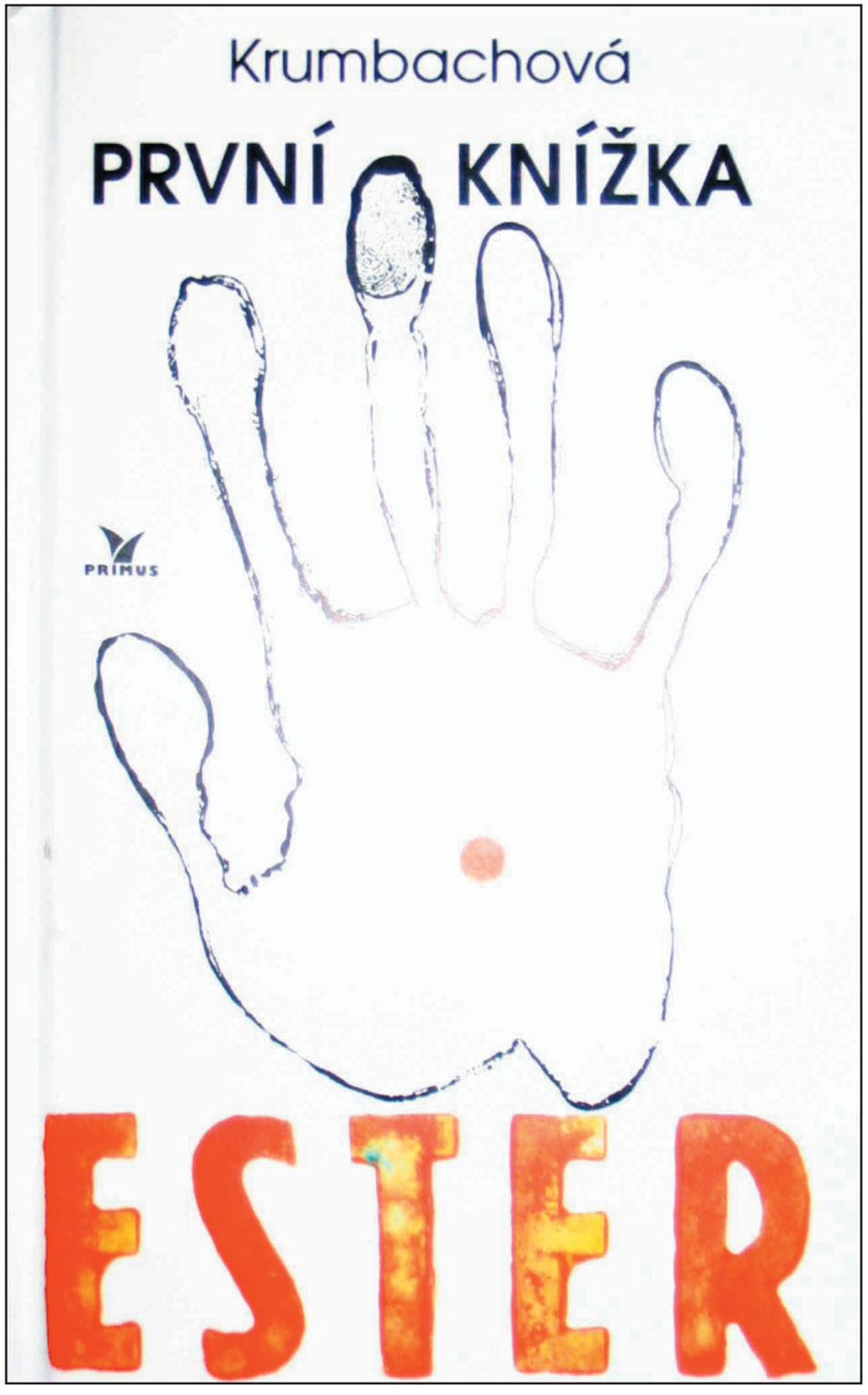
chtěl bych Vás požádat o možnost zapůjčení a presentace Vašeho hudebního klipu Winner takes all popř. pokud existují i fotografie či jiné památky na Vaši spolupráci s paní režisérkou Ester Krumbachovou.

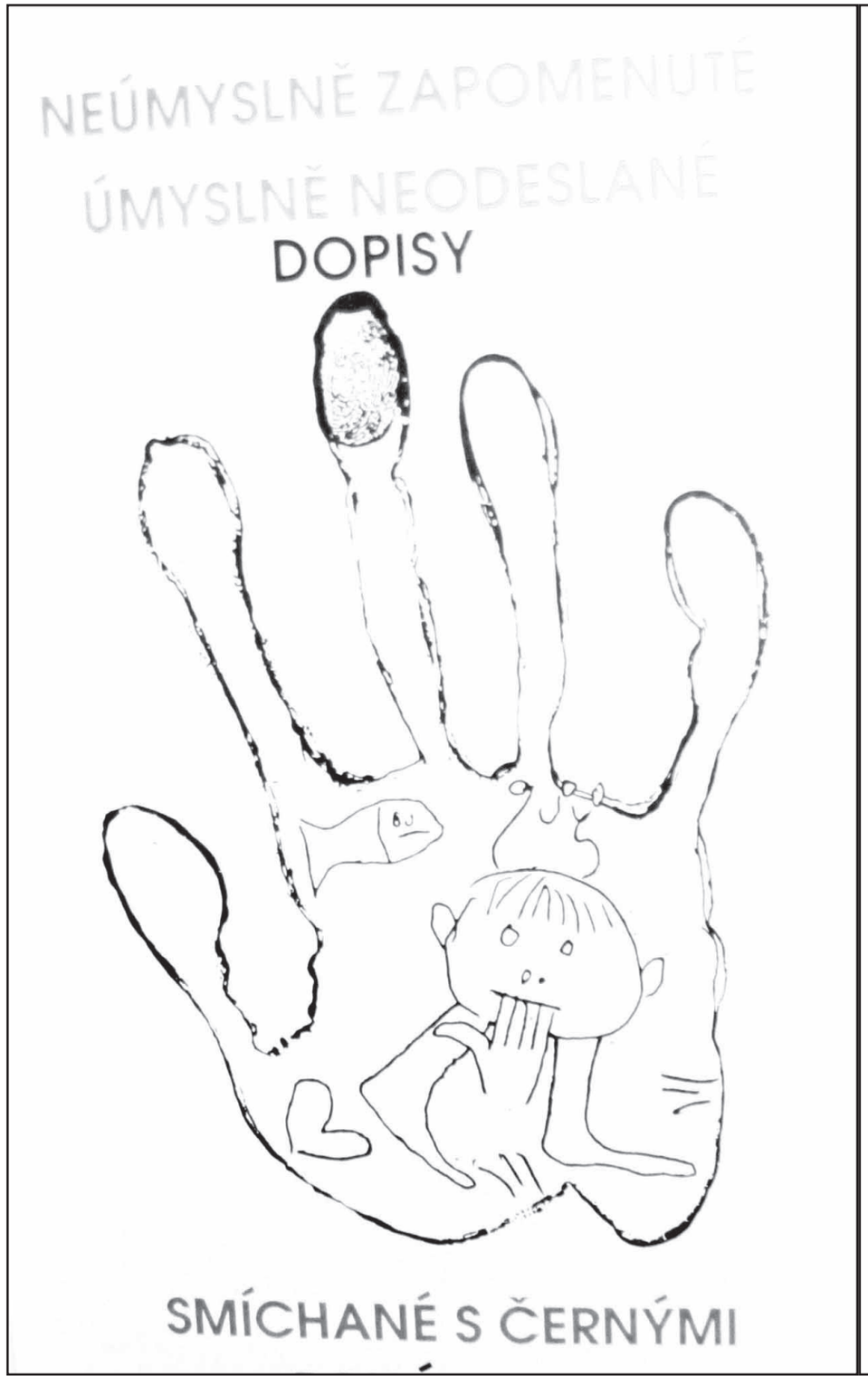
Podařilo se mi přesvědčit pořadatele Letní filmové školy a přátele paní Ester, aby mi pomohli zrealizovat alespoň skromnou výstavu vrámci jejího programu nyní v létě v Uherském Hradišti. Bohužel pozůstalost paní Ester ještě není právně uzavřená, proto jsem odkázán pouze na přátele. Původně jsem tuto akci chtěl opakovat ještě v pražské Arše, s nimiž jste byl v kontaktu, bohužel však nyní nemohou spolupracovat.

Byl bych Vám velmi vděčný za pomoc či radu.

Zároveň Vás v Uherském Hradišti velmi rádi i uvidíme.

děkuji Martin Fišer


Krumbachová
PRVNÍ KNÍŽKA
PRIMUS
ESTER


NEÚMYSLNĚ ZAPOMENUTÉ
ÚMYSLNĚ NEODESLANÉ
DOPISY
SMÍCHANÉ S ČERNÝMI

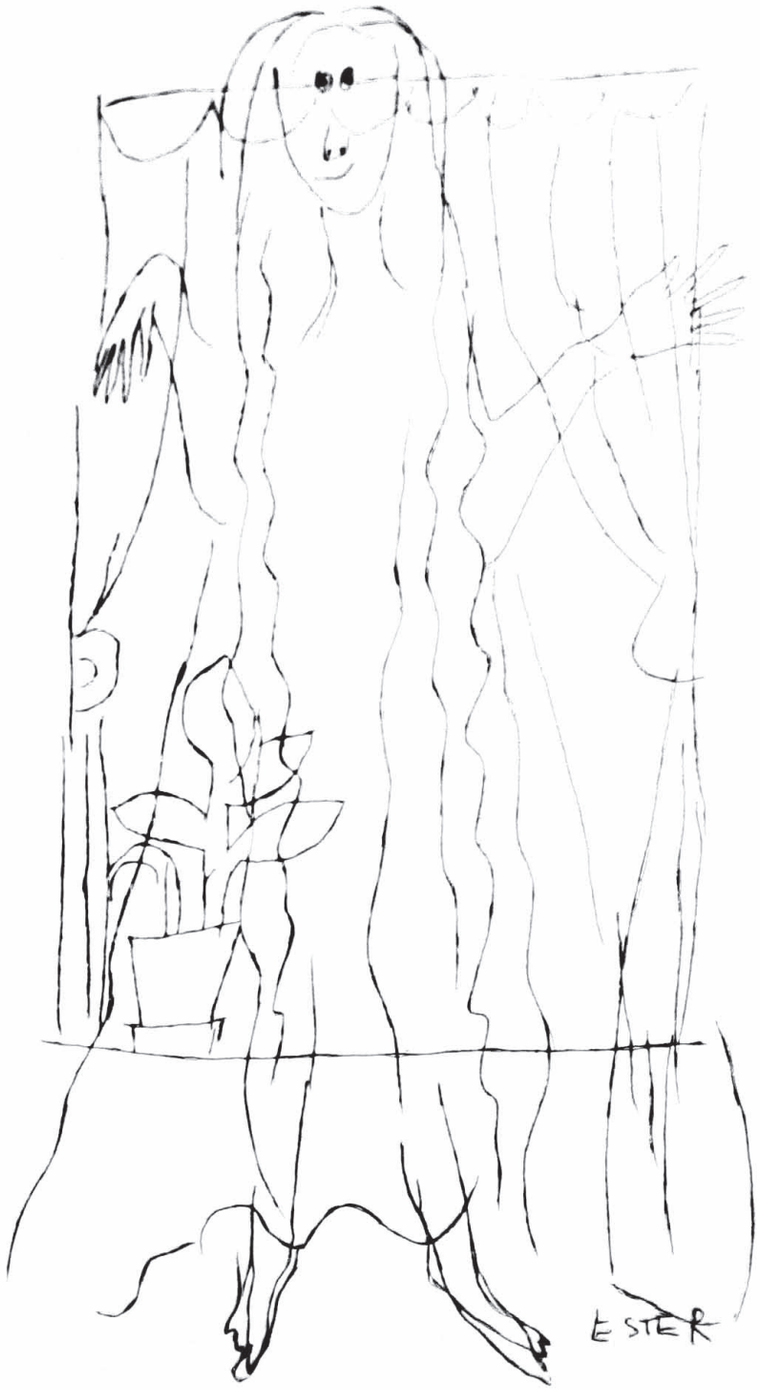
UTÉ

NÉ

YMI

... vodník s vodníkovou mají stále víc dětí...
O VODNÍKOVI

... její běžecký výkon byl značně omezován zrakovými obtížemi s karkulkou spojenými...
O ČERVENÉ KARKULCE



... když vtom se zjevila v komnatě, kde se hádali, nazelenalá a úplně průsvitná víla...

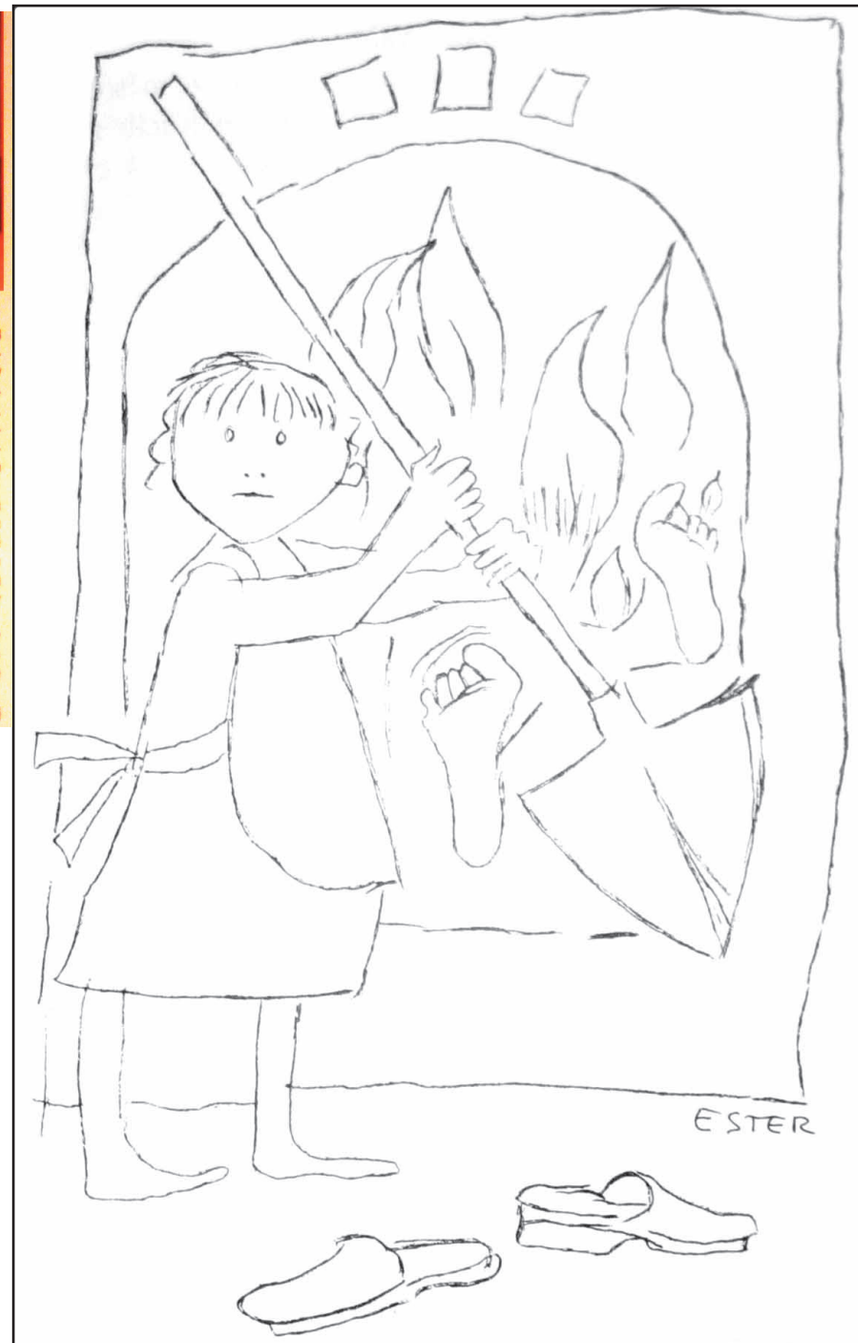
... tři špatně naložené sudičky si okusovaly nehty do krve...
O ZLÉ SUDBĚ

... a tak pro

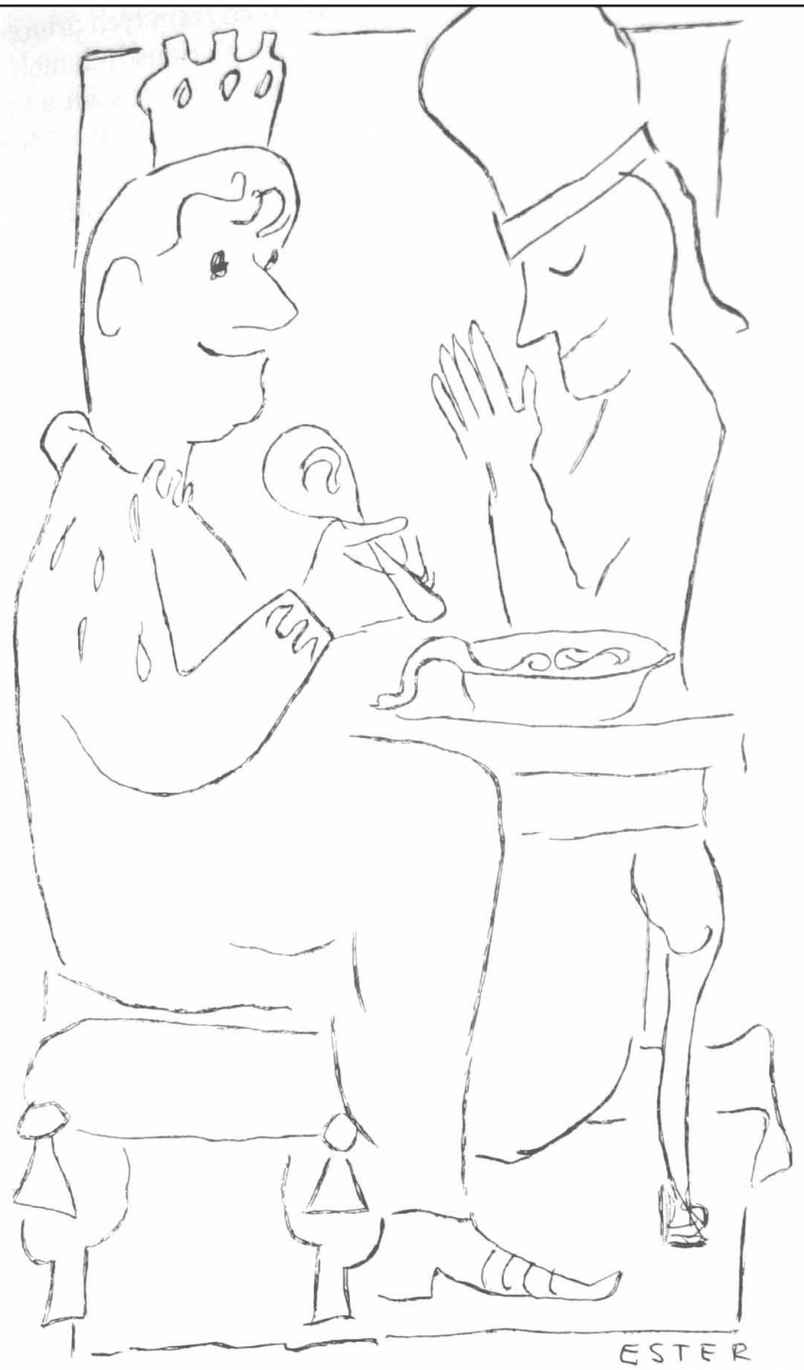
... a tak pro jistotu začarovala prince do bílého hada....
O BÍLÉM HADU

Ester se narodila 12. listopadu 1923 v Brně, kde roku 1948 ukončila studium VŠUP na oddělení užité malby a grafiky. V roce 1954 začala pracovat v divadle v Českých Budějovicích. Roku 1955 přešla do Prahy, kde působila jako scénografka a výtvarnice kostýmů v Městských divadlech pražských a v Národním divadle.
V roce 1962 začala nejplodnější léta jejího života – léta s filmovou českou novou vlnou. Do roku 1969 zásadně ovlivnila obrazem i písmem celou národní kinematografii; právě ona ji nejsilněji konfrontovala s principy moderního umění.
Po celý život dělá Ester co chce, kdy chce a jak chce, avšak touto anarchistickou metodou vytvořila dílo plné úcty ke skrytému řádu přírody.

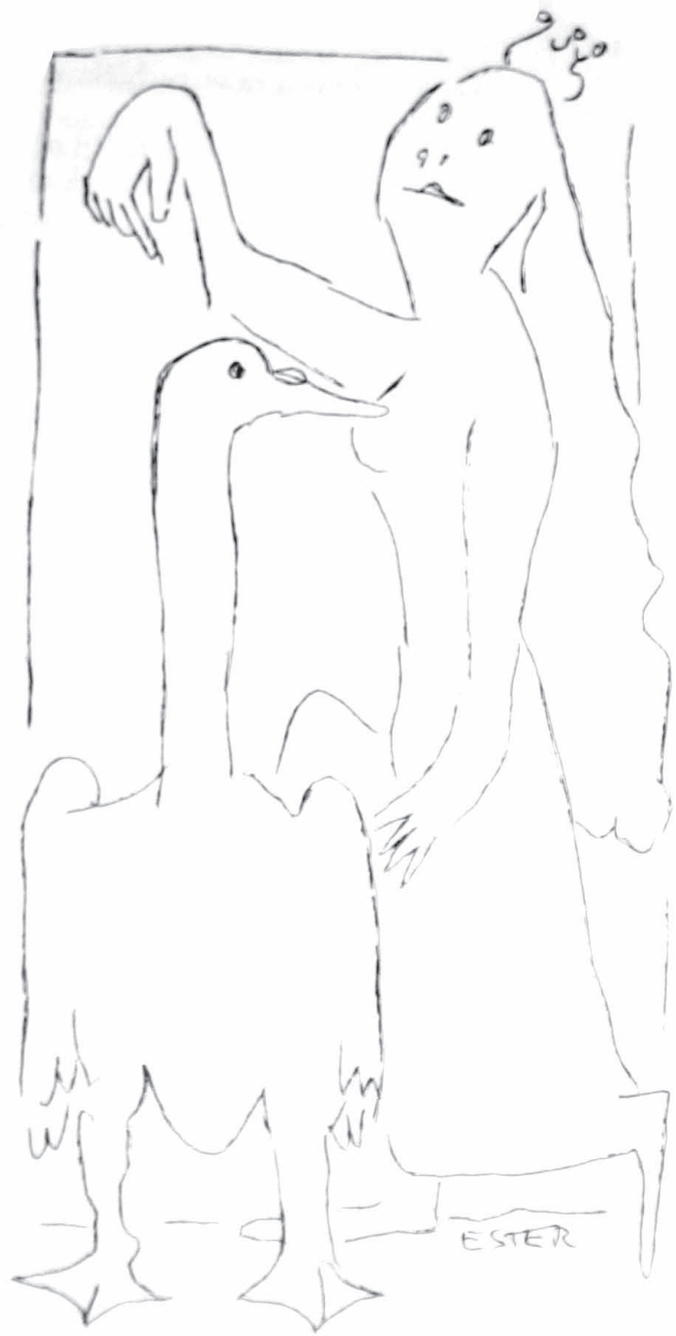
Tereza Brdečková



... praštila ježibabáka násadou lopaty tak obratně,
že se skácel za manželkou do plamenů...
O PERNÍKOVÉ CHALOUPCE

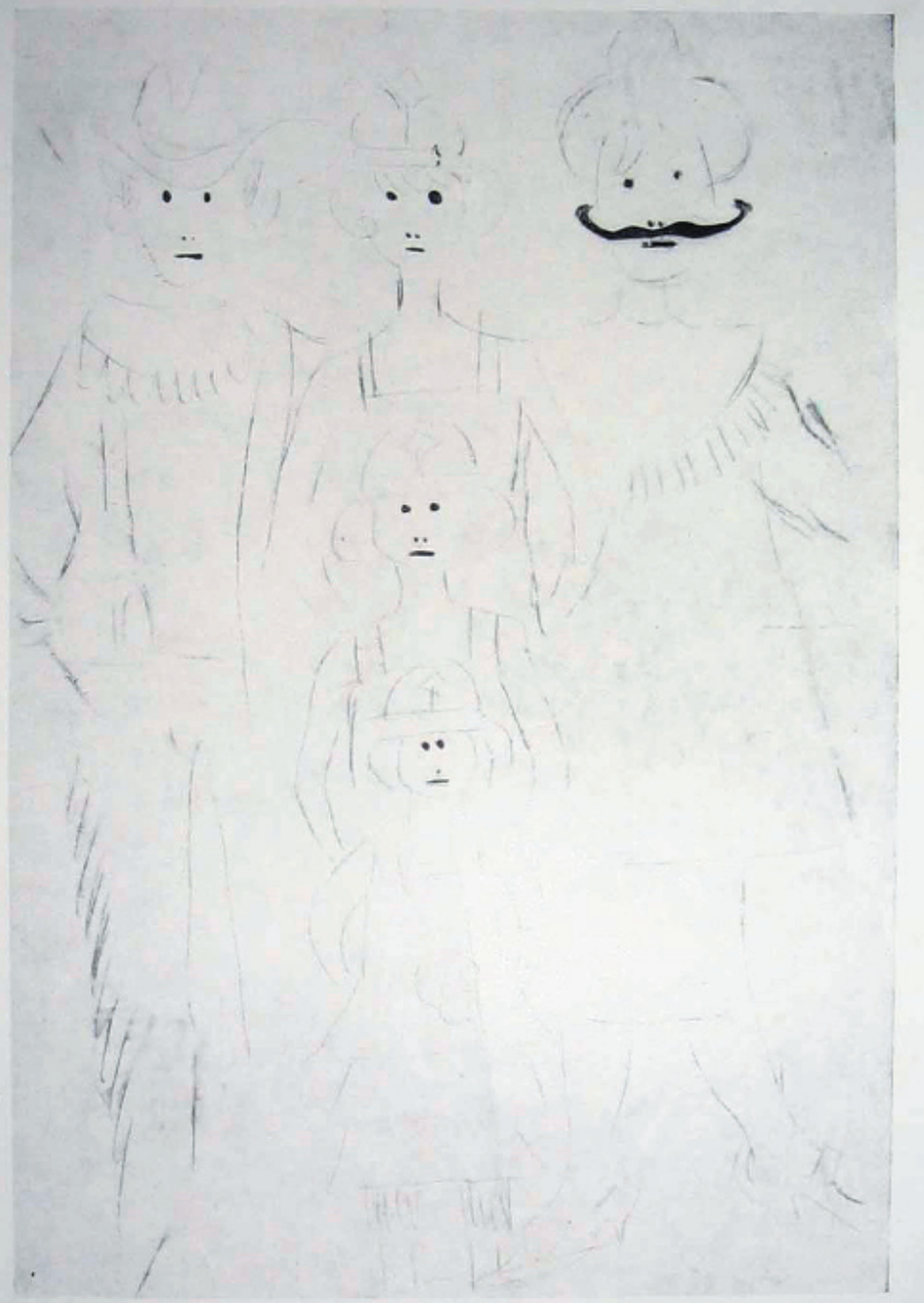


... začal králi připravovat nevídané pamlsky, mezi kterými vévodila polévka z žížal...
O LSTIVÉM KUCHAŘI

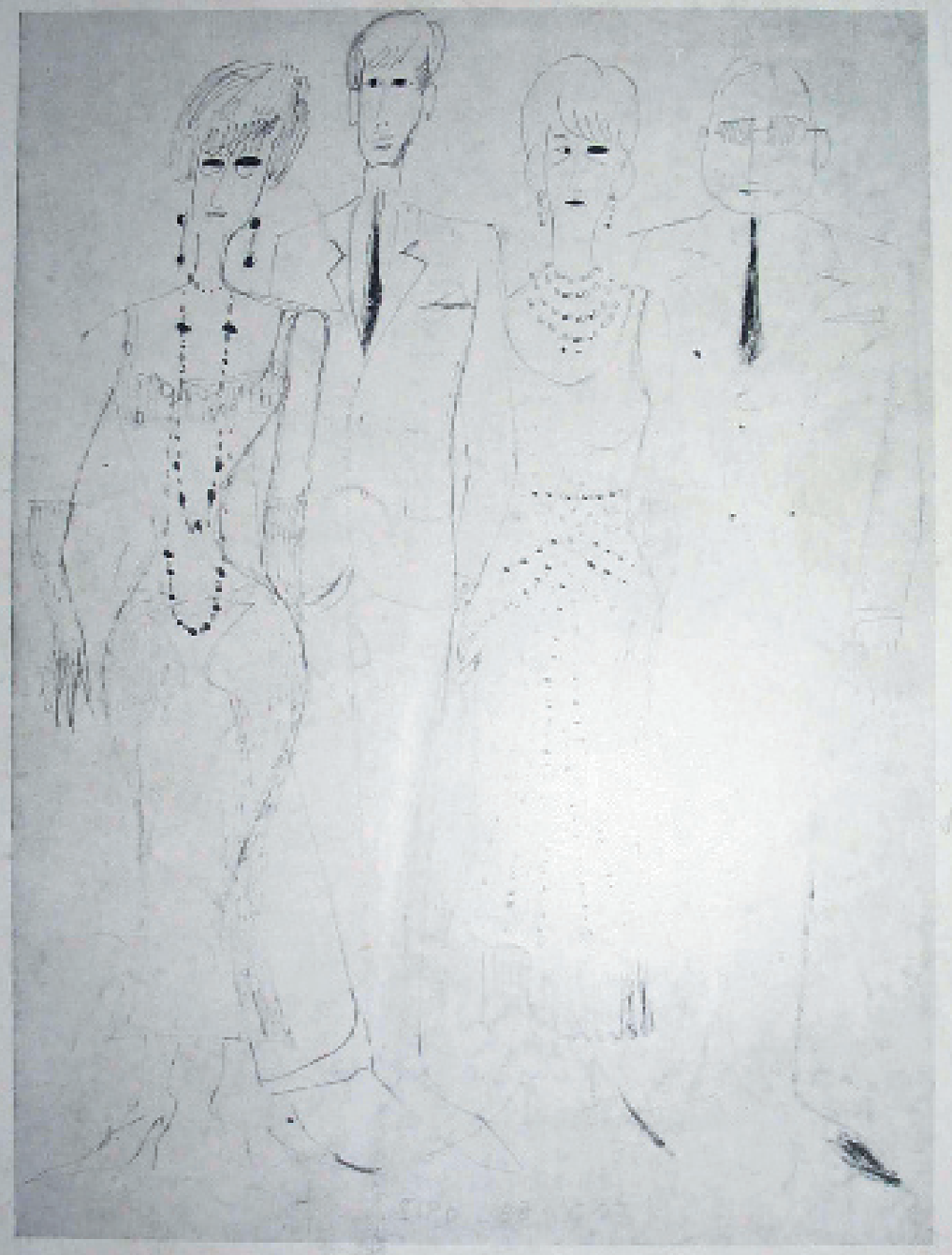


... Labuť vylezla a princezna prohlásila, že toto je její ženich...

Z návrhů Ester Krum

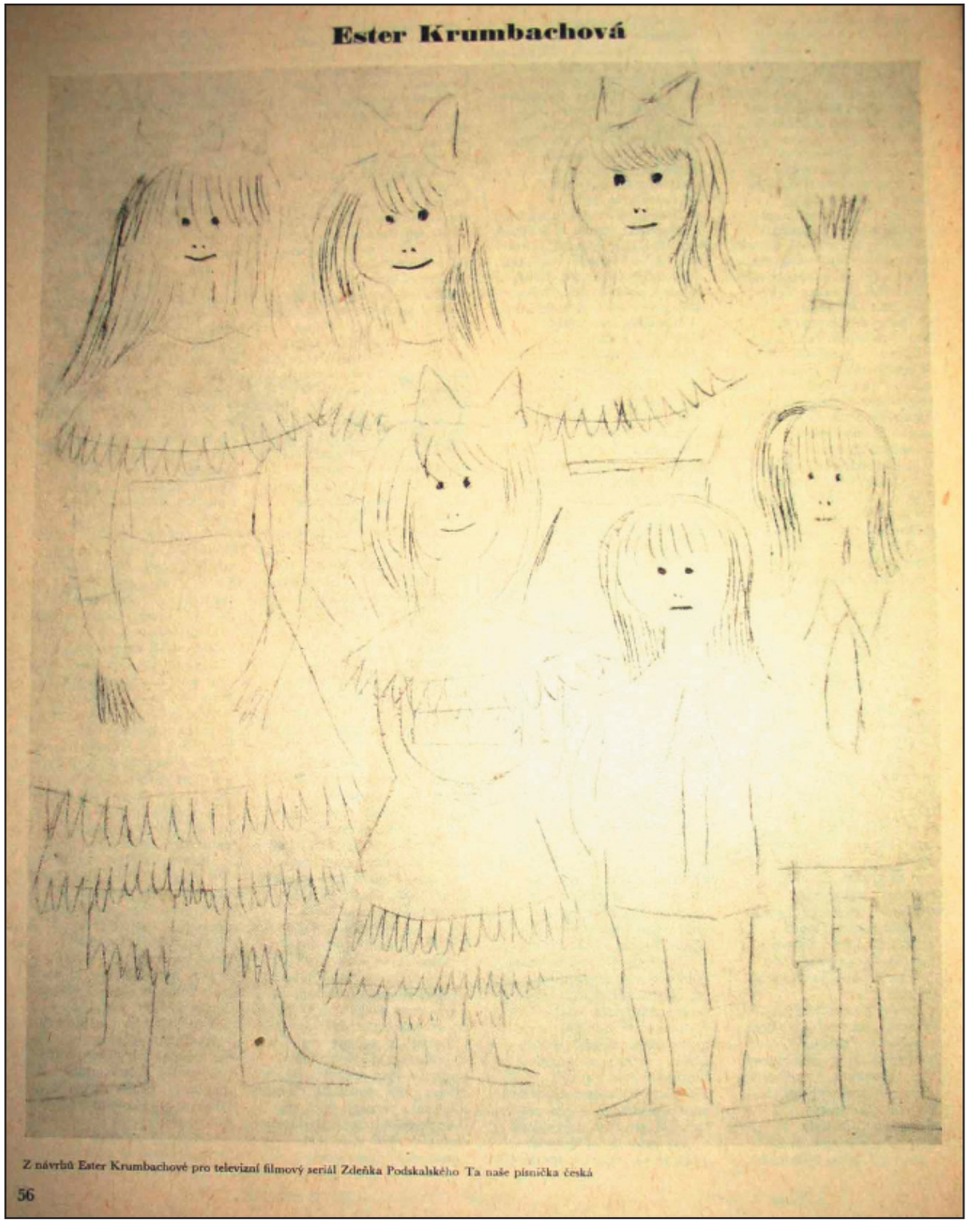


Z návrhů Ester Krumbachové pro televizní filmový seriál Zdeňka Podskalského Ta naše písnička česká



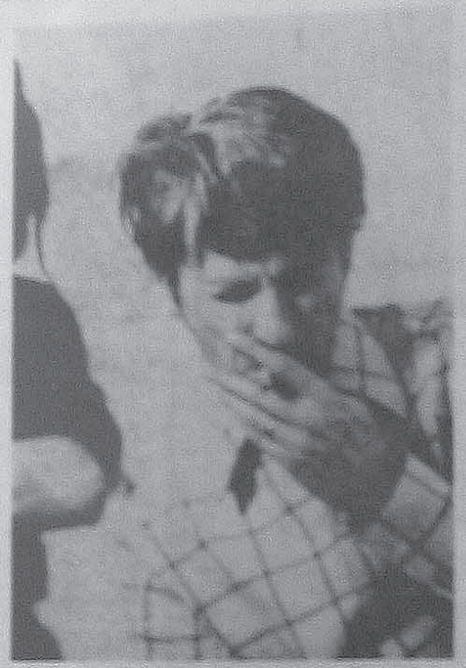
Z návrhů Ester Krumbachové na kostýmy pro film Jana Němce O slavnosti v horách

Ester Krumbachová



Z návrhů Ester Krumbachové pro televizní filmový seriál Zdeňka Podskalského Ta naše písnička česká

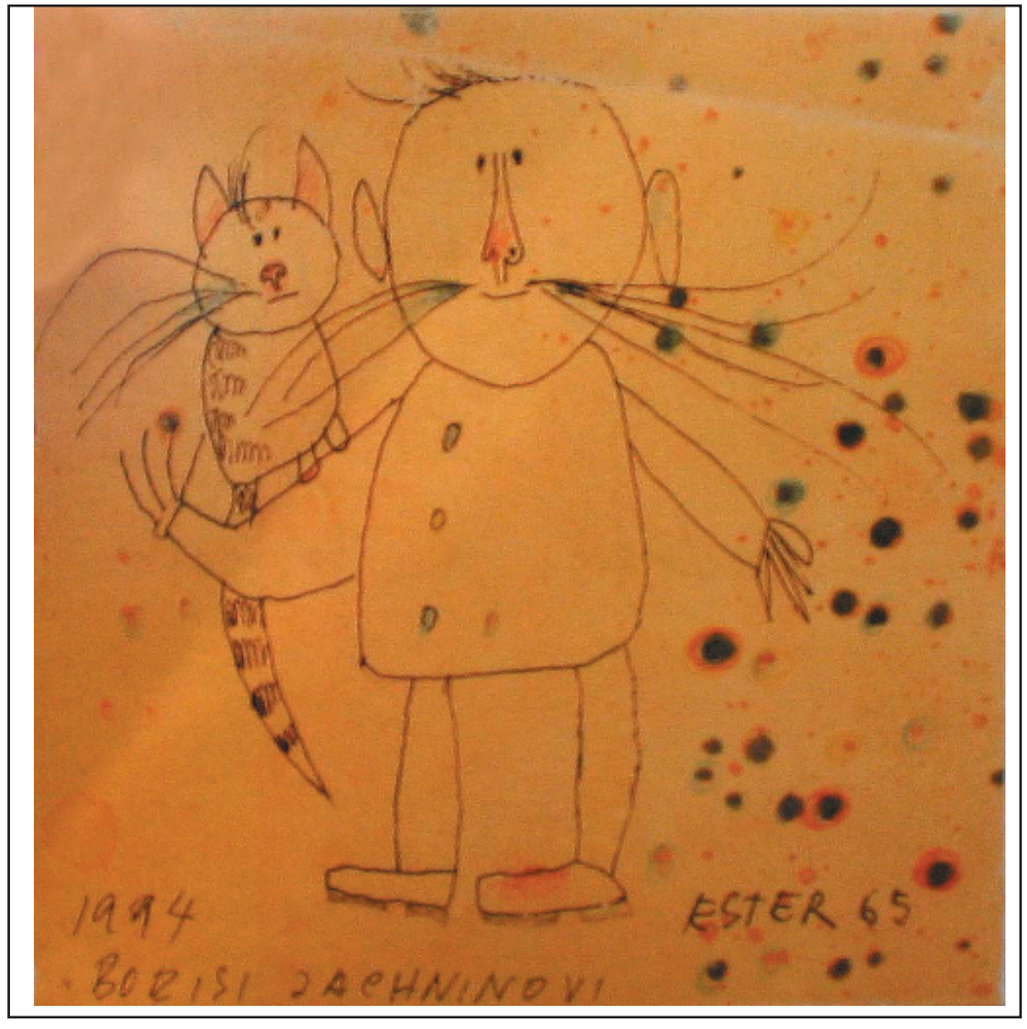
kající tvůrčí výkony státní ceny Klementa Gottwalda s čestným titulem „Laureát státní ceny Klementa Gottwalda“:

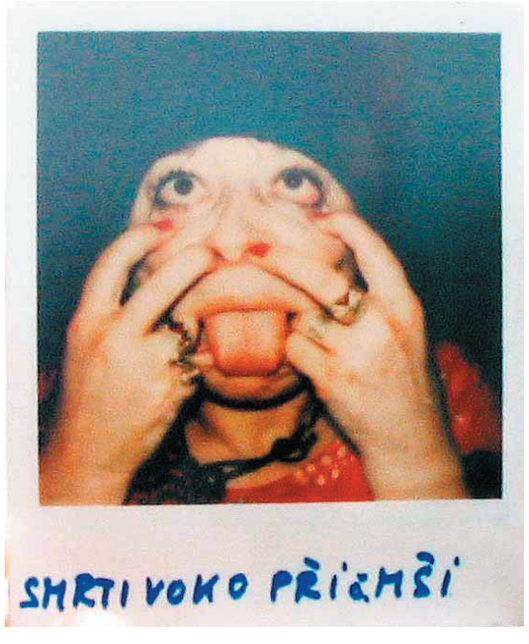


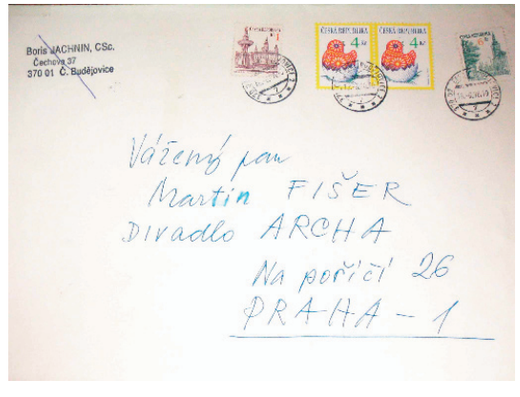
Jaroslavu Kučerovi, filmovému kameramanu, za kameramanskou práci na českých moderních filmech poslední doby.

Ester Krumbachové, filmové scenáristce, za významné úspěchy v oblasti filmové

Use This Coupon For One FREE Admission To
THE IMPERIAL PALACE
ANTIQUE AND CLASSIC AUTO COLLECTION
Open Daily
10 a.m. to 11:30 p.m.
IMPERIAL PALACE
HOTEL & CASINO / LAS VEGAS, NEVADA
Fifth Floor
Parking Facility
CENTER STRIP • 702-731-3311


1994
ESTER 65
BORISI JACHNINOVI


SMRTI VOKO PŘÍCHŽÍ


Boris JACHNIN, CSc.
Čechova 37
370 01 Č. Budějovice
Vážený pan
Martin FIŠER
Divadlo ARCHA
Na poříčí 26
PRAHA – 1

BORIS JACHNIN
pamětník

Corneille/Cid
Vinohradské divadlo

► *Není tomu tak dávno, co se na pražských divadelních cedulích poprvé objevilo to jméno a návštěvníci některých divadel, včetně někdejšího ještě Krejčova Národního, si zvykli číst onen výrazný, osobitý výtvarný rukopis, který spoluurčoval styl představení a navíc vnesl kus ryzího tónu do bídy českého divadelního kostýmu předchozího desetiletí (jenže si vlastně myslím, že na tohle desetiletí se už pomalu svádí všechno a že kostým, to byla odjakživa Achillova pata našeho jeviště). Čtenáři nalezli pak na stránkách LN i takovou zvláštní povídku, podepsanou jménem už známým z divadelních programů (ty povídky vydaly mezitím na knížku), ale teprve v docela posledních letech jako by mimořádný, renesančně mnohorozměrný talent té drobné ženy úplně dozrál v syntetický pohled na svět, pohled, který je výtvarný, literární a filosofický zároveň, a tudíž filmový. Neboť Ester Krumbachová je autorka scenářů posledních dvou filmů Jana Němce* O slavnosti a hostech *a* Mučedníci lásky, *i* Sedmikrásek *Věry Chytilové, filmů, o nichž vesměs platí, že otevírají další, velice pozoruhodnou kapitolu krátké, leč už tak bohaté a slavné historie československé kinematografie šedesátých let dvacátého věku.*

První z květin, nebo spíš rostlin, obepínajících pankrácký byteček mezi Beckettem a ušatými rybami na stěně a Joanem Miró či Hieronymem Boschem na polici je oleandr na chodbě. Už se zřejmě nevešel. A pak další a další a potom se skleněnými dveřmi vyjde na balkón, jenže to není balkón v pátém patře pražského činžáku, ale i pod prvním tajícím sněhem Semiramidina zahrada (Abyste věděl, tady nebyl řemeslník, tohle jsem si všechno dělala sama…), *jež už patří k zvláštnímu, fantasticky skutečnému světu, který ze sebe doluje světlovlasá paní s hořícíma očima, jež sedí proti mně na stoličce u nízkého stolečku a chce vědět, jestli budu něco pít. A protože jsme se k tomu rozhovoru, který má následovat, chystali snad rok, mám určitou představu, co bych chtěl vědět a nač bych se rád zeptal, navykle kladu před sebe blok a tužku, jenže dřív, než stačím cokoli…*

Já vám musím něco povědět, prosím vás… *Bylo to jako erupce, marně bych se byl pokoušel ji zadržet, usměrnit, dát jí řád, maselo to ven, hned teď, dřív, než si řekneme cokoli dalšího.* Víte, jako holka, hned po válce, jsem byla na všech brigádách, jedla suchý chleba a pila vodu s octem, nikdy jsem nebyla ve straně, ale tenhle entuziasmus byl i můj, jaktěživ mi nebyl cizí. Tenkrát jsme taky naučili dívat se velice skepticky na druhou stranu, třeba konkrétně na Američany, na americký blahobyt. Jenže jakmile se naučíte skepsi vůči čemukoli, tedy skepsi vůči druhým, učíte se nutně i skepsi k sobě samému, ke svým. Když ne, jste-li schopen skepse toliko jednostranné, to jste pak přece vlastně pravověrný katolík, ne?

Co je to vlastně myslet správně? Kdy se zastavit v myšlení, kde je ta hráz? Kdykoli jsem stála před obrazem, ptala jsem se, jak vlastně malíř pozná, že od toho může pryč? Že je to hotové? Už před dvaceti lety jsem to chtěla vědět. Teď si myslím, že to je asi tak, ať už malujete nebo píšete nebo myslíte, že prostě dokud to jde, pokud můžete, děláte dál, a přestanete teprve, když už dál nemůžete… Když něco tvoříte nebo o něčem přemýšlíte, nemůžete se přece zastavit před měkkou zdí. Dokud se ta zeď prohýbá, musíte myslet dál. Takhle ovšem těžko vznikají lidové příběhy, to je snad jasné.

Lidé povrchní, zatížení doktrinami, mají vždycky sklon považovat důsledky poctivého myšlení za cosi nekalého, div ne za komplot. To je takový atavistický pud. Na tohle narážíte pořád. Ale myslet přece nemůžete jen po původně zamýšlenou mez. Nemůžete vylíčit příběh o kočce, jak se jeví, než ho poznáte celý. To by bylo jako myslet do vaty. Člověk přece nemyslí proti někomu nebo konkrétně pro někoho, ale třeba, a většinou, především proti sobě, proti vlastnímu temnu. Tohle by bylo třeba pochopit…

Sprška kamení, horkého magmatu i lávy, jež tu na mne vytryskla z hloubky, kde už není než ryzí, neopracovaná, neztuhlá látka myšlenek, se tak stala vlastně mottem všeho, co následovalo. Neminul jsem se ovšem zcela původního úmyslu začít geologickým průzkumem. Zjistit, jak se tvořily ty vrstvy, co roste z čeho a proč.

► *nevděčí za svou slávu jenom sobě. Stálo by jednou za podrobnou analýzu, které by nesměl chybět smysl pro černý humor, jak se vyvrbl skandál kolem filmů Jana Němce (a Věry Chytilové ve stejné době). Demonty noci zachránil před důsledky hněvu mocných nejenom mezinárodní úspěch (získaný nejprve v západním Německu a už proto podezřelý), ale především zdánlivě „okupační téma". Tanec kolem* Slavnosti a hostů *je groteska orwellovsko-gogolovská, téma pro film, pro román, pro jevištní absurditu.* Mučedníci lásky *se už jen otevřeně svezli s sebou. Tak je Němcova sláva navždycky a nerozlučně spojena se sítkou novotných, hendrychů, koucký, auerspergů, malsinerů či pražtucků a jak se jmenovali všichni ti autoři i poskoci československé kulturní politiky šedesátých let, provozující ji tu ve vzájemném souladu či zase nesouladu. Každý jeho životopis bude i jejich životopisem, ve všem, kde bude hrát hlavní roli, případně jim role groteskního komparsu. I jeho zdůhuhou, zdůhuhou tohoto zrcadla, jak je době nastavily osudy jednoho umělce, vstoupili do dějin. Kéž tam zůstanou.*

Nebyl to smysl pro paradox, ale oboustranná časová tíseň, jež způsobily, že to, co následuje, jsme si říkali onoho odpoledne 18. července 1968, kdy nejen Československo, ale celý svět žil dvěma texty, které zazněly toho rána z rozhlasu: dopisem z Varšavy a odpovědí z Prahy. Dubček se klidně usmíval z televizní obrazovky, když jsme dělali poslední tečku. Jedna kapitola našeho života byla uzavřena a začínala jiná, neznámá. Minulost definitivně nabyla podoby grotesky. Budoucnost se dosud nestala tragikomickou přítomností…

S tou slávou to ale není pravda. A chci, aby to bylo napsáno. Udělal jsem zatím věci známé jen velice malému okruhu lidí. Filatelistům. Nejsem s tou situací spokojen. A tudíž ani se sebou, ani s těmi filmy… Je to všechno příliš skleníková záležitost…

Dnes ráno, zrovna dnes…

Hodně mezi dvěma a včerejškem je především v tom, že jsme se všichni ocitli v situaci, na kterou jsme vlastně nebyli připraveni. Karty byly znovu rozdány, hra je otevřená, každý může hrát, co chce. Hlavním impulsem celé naší dosavadní činnosti byl „boj s temnými silami reakce", abych užil slovníku Dějin VKSČ(b). Tento hnací moment odpadl. Aspoň v tomto okamžiku. Žijeme-li ve společnosti, jež je v základě nesvobodná, je povinností každého myslícího člověka tuto nesvobodu všemi způsoby napadat. Což se dělo.

Teď však každý určitě stojí před otázkou, co chce, co považuje za nezbytné dělat a říkat v situaci, která se od té předchozí liší zejména tím, že je to situace lidí, kteří už nežijí za ostnatým drátem, nýbrž v normální společnosti. Půjde tedy v našem případě o jiný druh činnosti. Jak tohle spojit se svým temperamentem – to je otázka. Jedna z věcí, která mne v té souvislosti dnes trápí, je problém kontaktu s lidmi, s obecenstvem. Tedy otázky, které jsem dřív nepovažoval za podstatné, protože jsem se bál, aby mne neodváděly od soustředění na zápas o svobodu lidskou i politickou, aby ho nerozmělnily.

Stručně: tři celovečerní filmy, které jsem zatím udělal, se zabývají nesvobodným člověkem. V *Démantech noci* je ten člověk nesvobodný vinou nejvnějšího pojmenovaného tlaku, který se jmenuje válka. Ve *Slavnosti* je to nesvoboda, kterou na sebe lidé uvalují sami tím, že jsou ochotni k jakékoli kolaboraci. V *Mučednících* pak jde o nesvobodu nebo o nemožnost naplnit bláznovství nebo sny o lásce a o lidském štěstí vlastní pošetilostí.

V roce 1968 však je člověk v Československu už docela jinak nesvobodný, je nesvobodný řekl bych normálněji, lidštěji, už ne v důsledku elementárních policejních omezení individuální svobody, ale především díky mohutným přítelským objetím sousedů.

Otázka tedy je: Co je dnes důležité? Hovořit o podobě nesvobody minulého období, nebo o základní nesvobodě člověka na zemi vůbec, o omezeních, jimž je nutně vystaven, nebo konečně, což by mi bylo před rokem připadalo doslova jako svatokrádež – dopřát mu trochu oddechu, radosti, potěšení? Sám dnes na tuto volbu odpověď neznám. Abych tedy dělal něco aspoň zajímavého

a prospěšnějšího, točím hudební film pro televizi a pokouším se najít novější, nekonvenční cestu k žánru. Strašně jsem zvědavý na ohlas. Jestli se mi podaří nalézt kontakt s širším obyvatelstvem.

Znovu jsem se nemohl ubránit vzpomínce na starostlivé pečovatele o československý film z minulých let, kteří si dělali takové starosti s jeho malou sdělností a tolik vyčítali jeho nejlepším umělcům, jak málo myslí na diváka. Jestlipak je při četbě těchto řádek alespoň něco napadne? Zdalipak v nich jako emeritní profesionálové politiky najdou lepší odpověď na otázku, která je tak trápila: Jaký je vztah mezi uměním a politikou? Anebo radši ne, ať odpočívají v pokoji…

Co vy sám? Vracím se k tématu.

Ze všeho nejsilnější je ve mně pocit dodatečného vyčerpání z více než dvouletého zápasu o film *O slavnosti a hostech*. Co jsem řekl obecně, je přitom i docela osobní. Cítím dnes daleko větší odpovědnost za všechno, co dělám a udělám. Jako umělec. Bezprostřední problémy společnosti převzala televize, rozhlas, noviny a není třeba, aby je umění nahrazovalo, dělalo publicistiku. V dané chvíli tedy, kdyby to bylo možné, bych se asi sám rozhodl pro všechny tři alternativy. Udělal bych jeden film hodně zábavný, jeden o lidské existenci a třetí, který by byl spjat s konkrétní, politickou situací. Scénáře, jež jsem měl, jsem zatím nechal padnout, protože jsou vesměs nějak svázány s okolnostmi, které existovaly dřív. Nemělo by smysl je teď, v tuto chvíli předělávat. Mám však pocit, že přijde zase doba, kdy bude snadnější vrátit se k nim.

Sáhl po sklence. Jen abyste to nezkazil! staral jsem se. A myslel jsem to vážně. Němcův talent je tak mimořádný, že odpovědnost za něj není jenom jeho soukromá věc…

Zmocnila se mne v posledních týdnech taková radost, takový pocit osvobození – možná šílenství – nic mne neváže, chce se mi žít, užívat života…

Jaká je obecně estetická zkušenost z toho, co jste v posledních letech natočil? Byla ta estetika svázaná s dobou?

Jazyk bych dnes rozhodně neměnil, jeho princip. Nazval bych ho jakýmsi snovým realismem. Kdesi na pomezí mezi vidinou a realitou. Nebo lépe: Obraz reálného světa pomocí vidin. Kdybych dnes například dělal *Slavnost*, zůstal by esteticky půdorys stejný, ale něco by se přece změnilo. Ve své vnější podobě by byla zřejmě krutější, naturalističtější. To tehdy nešlo. Nebo *Mučedníci*. Dnes by to určitě v mých představách byl barevný film – plný přeestetizované, až manýristické nádhery. Víc bych zkrátka vážil způsob vyprávění vzhledem k látce, k předpokládaným divákům, k poetice.

U všech filmů, které jsem zatím točil, jsem měl vždycky strach, že je nebudu moci dodělat, že je někdo zakáže, a tak mi šlo jen o to, honem honem! aby to bylo absolutně moje, nezdržovat se zbytečně, nestavovat se. Rozdíl ve vnější situaci by právě v tom jistě ovlivnil i estetiku. A ovlivní ji do budoucna.

Byl jste v Cannes, jako účastník i jako oběť. Na Cannes 1968 se hned tak nezapomene…

Hluboce nesouhlasím s takovým řešením podobných problémů, jakého jsme byli svědky. Je mi totiž odporné prosazování sebelepších ideí a úmyslů nedemokratickým způsobem. Chápu, že motivy francouzských filmařů byly spravedlivé a čestné, ale tohle se přece nedá řešit násilím a brutální bezohledností. Je to nakonec kruté a bezohledné k dalším lidem, jimiž v tomto případě byli diváci – a mně je v této souvislosti lhostejné, jací jsou to diváci – a autoři filmů, pro něž je canneský festival velice důležitá tribuna. Dává jim totiž možnost představit se světu (skoro všichni francouzští režiséři, kteří tentokrát canneský festival tak radikálně likvidovali, na sebe přece upozornili právě prostřednictvím canneského nebo jiného mezinárodního festivalu, jež v té či oné podobě budou nutně fungovat dál). Je otázka, jestli zvolené gesto může vyvážit poškození těch autorů, kteří namnoze vkládali do uvedení svého filmu v Cannes obrovské naděje, jež jsou v některých případech možná nenávratně pryč. A zase jsme u obecnějšího problému: V jaké míře má člověk právo bezohledně prosazovat určité požadavky a poškozovat tak někoho jiného? – Je to uzavřený kruh, pořád totéž, tady i tam…

všichni skvěle rozumíme, když je mezi námi taková zima, taková hrozná zima, a všichni víme, že to tak je. Člověk musí odkrývat pomalu, pečlivě, všechny nánosy, a pak se mu mezi prsty objevují příběhy. Mně se třeba líbí, nebo lépe, připadá mi nesmírně zajímavé, že když odkryjete základy a zjistíte, že na ně není vždycky nejhezčí pohled, přijdete také na to, že největší pravdy o člověku našeho času najdete v lidech nešťastných, vyšinutých, zoufalých, zatímco u lidí úspěšných, klidně plujících po hladině, se tohle všechno nikdy neobjeví, jako by to nebylo. To je také jedna taková věc, o které by lidé po té poslední příšerné válce a všem, co bylo, měli strašně a moc do hloubky přemýšlet.

Proč vás tolik přitahuje film?

Asi pro ohromnou souhru spousty dílčích principů, z nichž se skládá. Nebo, už jsem to někde řekla, že je to cosi jako gotická katedrála. Malíř si tu maluje, sochař sochá, štáb těch, kteří film vytvářejí, je víceméně anonymní, a to se mi zdá taky kus pravdy 20. století, které si žádá anonymní služby (posuňte si to do vojenství, politiky, partyzáni, hnutí odporu, nikdo se nikdy nedoví…). Mně anonymita velice vyhovuje, kromě anonymních dopisů. Dvacáté století má prostě svoje umění, a to je film. Obrovská oblast, kam ještě nevkročila noha. Tedy snad pár noh, ale moc ne. A k povaze 20. století zřejmě patří, že je to zároveň průmysl, že to, co vzniká, je umění i výrobek. Odtud i ta spousta problémů…

Žijeme zkrátka ve věku filmu. O událostech už neinformuje hlásný, trubač, bubeník, ale rozhlas, televize, neóny, všechno, co je člověku přístupné. Mně se zdá, že kino je dokonce přístupnější než obrazová galerie. Ne proto, že je jich víc a galerií míň, ale prostě proto, že je tu jiná chuť na kumšt. To má ovšem i svou praktickou stránku, proto také tolik volání po Pečírkových kalendářích. Lidé dvacátého století milují zázraky techniky, a k těm film patří. Je to jedno takové opium, které funguje. Jde ovšem vždycky o to, pochopit podstatu každého umění. Když Klee ke konci života namaloval na jedno velké plátno jiné velké plátno, jenomže barevné, pochopil a vyjádřil, že plátno je plátno a barva je barva. A já si třeba v *Mučednících lásky* uvědomila, že ty tři lidi, ty tři osudy nemůže vypovědět nic jiného než film. Žádné jiné umění, protože tu máte k dispozici pohyblivý obraz. To nikde jinde není. Nic vás neomezuje. Žádný rozměr prostoru ani v čase.

To snad platí i o literatuře, o divadle…

Ano, ano, jenže mě zlobí, že se od filmu stále čeká, že nebude dělat to, co dělá literatura nebo divadlo, že nevyužije všeho, čeho využívají umělecké oblastech tvorby, a nejen tematicky, ale třeba toho, co dělají Klee či Faulkner. Ten vás vezme za ruku a vodí vás tam a zase zpátky, a cosi tušit, chápat… A nikdo se tomu nediví. Jenže tahle umění mají hodu, že za vlády katolicismu už prošla obdobím přímé, bezprostřednosti. Takže teď už smějí.

Přitom je ve filmu spousta věcí tak jedinečných, jinými prostředky litelných, že byste vlastně při četbě scenáře neměl odhalit, co bude Tady je přece ve hře tolik jiných prvků než slovo, řeč. Když třeba v statujete, že hostitel měl na stole uschlé větve s nepravými květinami, řekne, kdežto ve filmu to funguje docela přesně, jako organická součá di. Nebo: nikde jinde nemůžete tak jako ve filmu ukázat krásu v popř v pozadí, a mezi nimi docela sprostý obličej.

Tak jsme se dostali už doprostřed filmu O slavnosti a hostech.

Byla to těžká a dlouhá práce, než vznikl scénář a pak ten film. Člo tě musí o tématu vypovědět všechno, co ví. Může přestat teprve, kdy vyčerpal. Pořád to opakuji, viďte? A přitom stejně vždycky platí, co ře ner: Každé dílo zanechává v autorovi pocit ztroskotání…

Zajímalo mě obecenstvo. V pražském kinu Praha reagovalo přím ticky, nesmírně se smálo, skoro bych řekla, že se bavilo tou naší den blbostí stejně, jako když ji demonstrovala klasická veselohra. A poto dovala, jak vím od režiséra Němce, vážná, klidná, věcná a chápající Stejně i s jiným obecenstvem na Vysoké škole stranické. Tohle je strašně žité. Aby se vážně hovořilo, se snahou porozumět.

I vy jste udělal už první zkušenosti vyplývá?

Podle mne je to jeden z vůbe kinematografie. Jinak se díval sv nak se bude dívat na filmy z Česk přísnější. To je normální.

Styl filmů, jaký se v naší špi tažlivým. I u nás. Proto by měl č možnost spolupráce se světem, s p ší autorské filmy těchto let jsou v ní spolupráce. Vytvořit pro ni podm ří budou řídit československou kin je pan Ergas, a koloniální důstojní práci se seriózními partnery ve vše

Moje osobní zkušenost je tak obrátili s nabídkou ke spolupráci bych chtěl, nebudu moci v Českosl chovou scénář pro crazy komedii. li, ale vůbec neumožnili jeho reali i řadu dalších, mi nejsou známé. strany o seriózní spolupráci s nám mohli podvádět své daňové úřady. daní…

Říkáte spolupráce se seriózními part

Myslím třeba na některé men zemí, potom na různé televizní spol produkcí a konečně na státní a pol mový ústav. Já jsem ovšem režisér nost úřadování. Považuji však za p

om, že jsme se všichni
Karty byly znovu roz-
iu impulsem celé naší
', abych užil slovníka
o okamžiku. Žijeme-li
stí každého myslícího
ělo.
považuje za nezbytné
na tím, že je to situace
lní společnosti. Půjde
ojit se svým tempera-
osti dnes trápí, je pro-
jsem dřív nepovažoval
soustředění na zápas

al, se zabývají nesvo-
bodný vinou nejvnějš-
avnosti je to nesvobo-
k jakékoli kolaboraci.
olnit bláznovství nebo

la jinak nesvobodný,
ledku elementárních
díky mohutným přá-

ě nesvobody minulé-
vůbec, o omezeních,
rokem připadalo do-
osti, potěšení? Sám
o aspoň zajímavého

/301...

Spoustu věcí, člověk musí znát co nejvíc, jenže já vám to povím trochu jinak. Nedávno tu byli nějací Francouzi, kteří hned – vy prý musíte, určitě, hned do Paříže, do Londýna a co já vím. Já jim povídám, přátelé, na to už je pozdě. To jenom u nás si někteří lidé myslí, že my, co jsme si tu sami vybrali ne zrovna nepohodlnější život, jsme tady jaksi spíš omylem, patříme vlastně někam jinam a netoužíme než po tom, jak se tam dostat. Jenže to je velikánské nedorozumění. Moje kořeny jsou tady, a už hodně hluboko, a kořeny toho, co dělám, taky. Kdybych byla chtěla, mohla jsem stokrát být jinde. O to přece nejde. Bydlím snad v nejšpinavější ulici v Praze, jenže je to součást toho, z čeho já žiji, z čeho pracuji, a jinak a jinde by to nešlo.

Ale když už se ptáte na umění odjinud, tak bych nechtěla zamlčet obrovský dojem, který na mě kdysi udělala stará čínská opera. Tam jsem z jeviště cítila každou vteřinu fantastickou sílu básníka a když milenci na sebe pomalu ukazovali a jejich prsty se nikdy nesetkaly, mrazilo mě v zádech. Od té doby si pořád myslím, že umělec by měl mít zvlášť silný cit pro ty dva prsty, které se nikdy nesetkají.

A také přemýšlím o tajemství věcí, předmětů, ale nejen v umění, doma, o chlebě, o víně, o právu na osobní vkus…

A už jsme zase zpátky doma, jako vlastně pořád…

To, co se dnes u nás v umění děje, vy tomu říkáte exploze, má, myslím, svoje hluboké příčiny v národě. Spojilo se totiž najednou mnoho epoch a tektonických vstev dohromady, rychle se odkopává všechno, čím byla přikryta skutečnost, lidé i jejich nitro, takové o oblečení z iluzí všeho druhu, a objevuje se cosi velice cenného, totiž svědomí. To je, myslím, dobrá vlastnost téhle země, že má svědomí. Odtud plyne i celkové posazení myšlení, kterému by se mělo říkat materialistické a v němž to svědomí je motorem pro poznání souvislostí a příčin. Naneštěstí pořád ještě příliš mnozí myslí strnule, měří podle kánonů a dogmat, jsou zkrátka pravověrci.

Současná česká kultura se dnes nevypořádává, jak si někteří myslí, neustále jen s padesátými lety, a tím [illegible] dialektickými

karamboly historie. Ona se totiž musí vypořádat, a také se o to všemu
ky pokouší, s celým českým 19. stoletím, i s první půlkou století d
Tady co sedíte, seděl nedávno jeden německý režisér a užasle se mi s
nikdy a nikde nepoznal tolik vzrušených, zapálených lidí. Asi je to pra
li dokážeme celé noci sedět a přít se a přemýšlet, pak ne proto, že jse
já, nebo ten či onen, ale asi proto, že nám o něco jde a že vůbec o ně

*(V tu chvíli jsem si vzpomněl na historii právě pro tohle strašně typo
to v červnu 1965 v Pesaru. Miloš Forman nás naložil pár do vozu, měl
kolotoče už všichni plnou hlavu, a na celé odpoledne jsme odjeli do jed
krásnějších koutů Itálie, kde nebyli tenkrát skoro žádní turisté a všech
vonělo krásou. Když jsme se pozdě večer traceli po silnici od Rimini, d
Schorm do smíchu: „Myslíte, že nám bude v Praze někdo věřit, že ju
tohle odpoledne dokázali nemluvit vlastně o ničem jiném než o tom
doma…?“ Tohle asi není dnes nikde. A proto tolik vzniká.)*

Lidé si vůbec často pletou pojmy. O mně se odjakživa vykládalo, ž
nická, protože jsem nechtěla věřit všemu, co se mi řeklo. Myslím si,
jasně dokázal světu, že humanismus není humanita, ale cíl, projekt. K
lágr, jsou fantastická realita. Tam se ukáže, kdo je kdo. Okupace z
Proto není už možné klečet a děkovat… Bohové zmizeli, zemřela bož
a iluze o dobrotě lidí. Jenom lidé sami často zůstávají dětmi a vidí v s
věci samotné, nejsou schopni abstrakce. Ale to už je zase jiná historie

Život lze rozdělit do malých údobí. Nejprve zjišťujete, co se děje,
se děje vám, a nakonec, co sám jste. Teprve pak začnete zjišťovat,
dělat, a přijdete na to, že toho není tak mnoho. Vezměte takového gig
byl Bach, nebo třeba Vivaldi. Neustále rozvíjeli totéž nebo cosi velice
ho, pole jejich působení, jejich možností, bylo dost přesně vymezeno
věka ani od umělce nelze čekat bůhvíjaké kotrmelce. To může jen č
cela nemorální. Člověk s morálkou cvičí svá prostná, jak dovede. A t
není v jeho sestavě tolik. Třeba Beckett. Mám ráda Becketta a žalmy
podobné.

Spousta se nás opírá o nějakou intelektuální doktrínu, která zakry
[illegible] můžeme začít tvr

I vy jste udělal už první zkušenosti se zahraniční spoluprací. Jaké jsou a co z nich vyplývá?

Podle mne je to jeden z vůbec nejdůležitějších problémů československé kinematografie. Jinak se díval svět na filmy z Československa Novotného a jinak se bude dívat na filmy z Československa Dubčekova. Měřítka budou prostě přísnější. To je normální.

Styl filmů, jaký se v naší špičkové produkci vytvořil, se stane méně přitažlivým. I u nás. Proto by měl československý film mít neomezenou, volnou možnost spolupráce se světem, s producenty, distributory a hvězdami. I nejlepší autorské filmy těchto let jsou většinou ve světě nemyslitelné bez mezinárodní spolupráce. Vytvořit pro ni podmínky a předpoklady je velký úkol všech, kteří budou řídit československou kinematografii. Je třeba vyhnat překupníky, jako je pan Ergas, a koloniální důstojníky, jako je pan Ponti, a nalézt cesty ke spolupráci se seriózními partnery ve všech oborech.

Moje osobní zkušenost je také typická. Panové Ergas a Ponti se na mne obrátili s nabídkou ke spolupráci ve chvíli, kdy bylo víceméně jasné, že to, co bych chtěl, nebudu moci v Československu točit. Napsal jsem s Ester Krumbachovou scénář pro crazy komedii. Oni ho na oko přijali, samozřejmě nezaplatili, ale vůbec neumožnili jeho realizaci. Důvody takového jednání, jež postihlo i řadu dalších, mi nejsou známé. Mám pouze dojem, že vůbec nejde z jejich strany o seriózní spolupráci s námi, nýbrž o to, aby předstíranými investicemi mohli podvádět své daňové úřady. Investice se totiž – jak známo – odčítají od daní…

Říkáte spolupráce se seriózními partnery? Jak to myslíte konkrétně?

Myslím třeba na některé menší seriózní producenty většinou z menších zemí, potom na různé televizní společnosti, ochotné investovat do filmových koprodukcí a konečně na státní a polostátní instituce, jako je třeba Švédský filmový ústav. Já jsem ovšem režisér a nemám pochopitelně potřebný čas a možnost úřadování. Považuji však za první a samozřejmou povinnost Filmexportu

a jiných institucí, aby dovedly najít Československu partnery skutečně nejvhodnější pro spolupráci s takovou filmovou kulturou, jakou reprezentuje naše kinematografie. Ve filmech, které udělaly ve světě slávu téhle kinematografii, se obrazily nejen naše problémy společenské, etické, lidské, ale i materiální. Dnes jsme už konečně evropští a musíme být na evropské úrovni ve všech ohledech. Z provinčních rubrik jsme pronikli na první stránky. Pro film, který je nutně svázán s realitou země, to znamená, že i on se musí trvaleji usídlit na mezinárodním fóru. Aby to však mohl dokázat, je třeba mu jako naprostou samozřejmost dát takové věci jako je barevný materiál, herce atd. atd. A to lze v našich podmínkách jen mezinárodní spoluprací.

Tady bych se ještě vrátil k tomu, co jsem říkal o letošním festivalu v Cannes. Forman tam měl velký úspěch, ani *Slavnost* nedopadla špatně, ale já jsem přitom cítil – patrně mnohem pronikavěji než kdokoli z Francouzů a ostatních cizinců – jak ty filmy už patří minulosti, že jsou out of time. Že budeme muset jinak a o jiném…

Má k tomu všemu naše kinematografie, tak jak je, skutečně předpoklady?

Má-li si náš film udržet kontinuitu, nesmí se vzdát toho zvláštního náboje usilování o něco, který je zdrojem jeho hodnoty. Zároveň však bude muset myslet na mnohem dynamičtější tempo, které zavládlo, a vzít na vědomí nástup nebo lépe vstup televize do veřejného života, který filmovému umění umožňuje, aby bylo konečně v plné míře samo sebou. V poslední době na mne jako jediný film velice zapůsobil *Bonnie a Clyde*. Už to zní banálně, co? Jako móda. Ale je to tak. Je to film této doby. Svým prudkým rytmem a celou svou poetikou je na úrovni mentality dnešních lidí, včetně hrozné, až příšerné brutality, chápané jako samozřejmost. Zároveň ji však demaskuje, a nejen tu brutalitu, ale sklon lidí k násilnostem, k vraždě, spojený s obrannou vnitřní touhou po osobním štěstí a plném vyžití. Nejde tedy, znovu si to myslím, jen o problém československého filmu, ale o to najít vlastní podobu filmu vůbec. Nejenom velkofilmy, ale i ryzí autorské filmy bude nutné naplnit jiným dynamitem, odpovídajícím nabitému rytmu našeho života.

I vy jste udělal už první zkušenosti se zahraniční spoluprací. Jaké jsou a co z nich vyplývá?

Podle mne je to jeden z vůbec nejdůležitějších problémů československé kinematografie. Jinak se díval svět na filmy z Československa Novotného a jinak se bude dívat na filmy z Československa Dubčekova. Měřítka budou prostě přísnější. To je normální.

Styl filmů, jaký se v naší špičkové produkci vytvořil, se stane méně přitažlivým. I u nás. Proto by měl československý film mít neomezenou, volnou možnost spolupráce se světem, s producenty, distributory a hvězdami. I nejlepší autorské filmy těchto let jsou většinou ve světě nemyslitelné bez mezinárodní spolupráce. Vytvořit pro ni podmínky a předpoklady je velký úkol všech, kteří budou řídit československou kinematografii. Je třeba vyhnat překupníky, jako je pan Ergas, a koloniální důstojníky, jako je pan Ponti, a nalézt cesty ke spolupráci se seriózními partnery ve všech oborech.

Moje osobní zkušenost je také typická. Panové Ergas a Ponti se na mne obrátili s nabídkou ke spolupráci ve chvíli, kdy bylo víceméně jasné, že to, co bych chtěl, nebudu moci v Československu točit. Napsal jsem s Ester Krumbachovou scénář pro crazy komedii. Oni ho na oko přijali, samozřejmě nezaplatili, ale vůbec neumožnili jeho realizaci. Důvody takového jednání, jež postihlo i řadu dalších, mi nejsou známé. Mám pouze dojem, že vůbec nejde z jejich strany o seriózní spolupráci s námi, nýbrž o to, aby předstíranými investicemi mohli podvádět své daňové úřady. Investice se totiž – jak známo – odčítají od daní…

Říkáte spolupráce se seriózními partnery? Jak to myslíte konkrétně?

Myslím třeba na některé menší seriózní producenty většinou z menších zemí, potom na různé televizní společnosti, ochotné investovat do filmových koprodukcí a konečně na státní a polostátní instituce, jako je třeba Švédský filmový ústav. Já jsem ovšem režisér a nemám pochopitelně potřebný čas a možnost úřadování. Považuji však za první a samozřejmou povinnost Filmexportu

I vy jste udělal už první zkušenosti se zahraniční spoluprací. Jaké jsou a co z nich vyplývá?

Podle mne je to jeden z vůbec nejdůležitějších problémů československé kinematografie. Jinak se díval svět na filmy z Československa Novotného a jinak se bude dívat na filmy z Československa Dubčekova. Měřítka budou prostě přísnější. To je normální.

Styl filmů, jaký se v naší špičkové produkci vytvořil, se stane méně přitažlivým. I u nás. Proto by měl československý film mít neomezenou, volnou možnost spolupráce se světem, s producenty, distributory a hvězdami. I nejlepší autorské filmy těchto let jsou většinou ve světě nemyslitelné bez mezinárodní spolupráce. Vytvořit pro ni podmínky a předpoklady je velký úkol všech, kteří budou řídit československou kinematografii. Je třeba vyhnat překupníky, jako je pan Ergas, a koloniální důstojníky, jako je pan Ponti, a nalézt cesty ke spolupráci se seriózními partnery ve všech oborech.

Moje osobní zkušenost je také typická. Panové Ergas a Ponti se na mne obrátili s nabídkou ke spolupráci ve chvíli, kdy bylo víceméně jasné, že to, co bych chtěl, nebudu moci v Československu točit. Napsal jsem s Ester Krumbachovou scénář pro crazy komedii. Oni ho na oko přijali, samozřejmě nezaplatili, ale vůbec neumožnili jeho realizaci. Důvody takového jednání, jež postihlo i řadu dalších, mi nejsou známé. Mám pouze dojem, že vůbec nejde z jejich strany o seriózní spolupráci s námi, nýbrž o to, aby předstíranými investicemi mohli podvádět své daňové úřady. Investice se totiž – jak známo – odčítají od daní…

Říkáte spolupráce se seriózními partnery? Jak to myslíte konkrétně?

Myslím třeba na některé menší seriózní producenty většinou z menších zemí, potom na různé televizní společnosti, ochotné investovat do filmových koprodukcí a konečně na státní a polostátní instituce, jako je třeba Švédský filmový ústav. Já jsem ovšem režisér a nemám pochopitelně potřebný čas a možnost úřadování. Považuji však za první a samozřejmou povinnost Filmexportu

a jiných institucí, aby dovedly najít Československu partnery skutečně nejvhodnější pro spolupráci s takovou filmovou kulturou, jakou reprezentuje naše kinematografie. Ve filmech, které udělaly ve světě slávu téhle kinematografii, se obrazily nejen naše problémy společenské, etické, lidské, ale i materiální. Dnes jsme už konečně evropští a musíme být na evropské úrovni ve všech ohledech. Z provinčních rubrik jsme pronikli na první stránky. Pro film, který je nutně svázán s realitou země, to znamená, že i on se musí trvaleji usídlit na mezinárodním fóru. Aby to však mohl dokázat, je třeba mu jako naprostou samozřejmost dát takové věci jako je barevný materiál, herce atd. atd. A to lze v našich podmínkách jen mezinárodní spoluprací.

Tady bych se ještě vrátil k tomu, co jsem říkal o letošním festivalu v Cannes. Forman tam měl velký úspěch, ani *Slavnost* nedopadla špatně, ale já jsem přitom cítil – patrně mnohem pronikavěji než kdokoli z Francouzů a ostatních cizinců – jak ty filmy už patří minulosti, že jsou out of time. Že budeme muset jinak a o jiném…

Má k tomu všemu naše kinematografie, tak jak je, skutečně předpoklady?

Má-li si náš film udržet kontinuitu, nesmí se vzdát toho zvláštního náboje usilování o něco, který je zdrojem jeho hodnoty. Zároveň však bude muset myslet na mnohem dynamičtější tempo, které zavládlo, a vzít na vědomí nástup nebo lépe vstup televize do veřejného života, který filmovému umění umožňuje, aby bylo konečně v plné míře samo sebou. V poslední době na mne jako jediný film velice zapůsobil *Bonnie a Clyde*. Už to zní banálně, co? Jako móda. Ale je to tak. Je to film této doby. Svým prudkým rytmem a celou svou poetikou je na úrovni mentality dnešních lidí, včetně hrozné, až příšerné brutality, chápané jako samozřejmost. Zároveň ji však demaskuje, a nejen tu brutalitu, ale sklon lidí k násilnostem, k vraždě, spojený s obrannou vnitřní touhou po osobním štěstí a plném vyžití. Nejde tedy, znovu si to myslím, jen o problém československého filmu, ale o to najít vlastní podobu filmu vůbec. Nejenom velkofilmy, ale i ryzí autorské filmy bude nutné naplnit jiným dynamitem, odpovídajícím nabitému rytmu našeho života.

A teď k té otázce: Žádný tvůrce se dnes už nemůže na nic vymlo
Každý plně odpovídá sám za sebe a za všechno, co dělá nebo nedělá.

Na druhé straně však z minula trvá naprosto nevyhovující, anach
ký způsob řízení, včetně osob, ať už máme na mysli Filmexport, distribuc
koli…

Zřejmě by tohle všechno stálo za zásadní pozornost ministerstva k
vlády. Nevím, jak se to má udělat. Jen vím, že to takhle už nejde dál. N
malér by byl myslet si, že když máme svobodu, vyřešili jsme problémy
matografie. Československý film je dnes bohatství příliš velké, aby bylo
nezabývat se vážně a na nejvyšší úrovni jeho budoucností.

Máte plány?

Tři čtyři konkrétní. Na podzim bych chtěl točit hudební film, ale jin
se to obvykle dělá. Pro televizi Výslech podle povídky Ester Krumba
S Václavem Havlem píšeme scénář politické (ne policejní) gangsterky
národní organizaci, respektive akciové společnosti zabývající se provoz
politických vražd. A Škvoreckého Konec nylonového věku.

*Je to teď pět šest let, co jste dokončil školu a děláte v této zemi profesio
my. Jaká je vaše hlavní zkušenost?*

Že je to moc pěkné povolání, které přináší velice zajímavý a vzrušu
vot, ale ve svých výsledcích zajímá stále menší počet lidí. Takže mi
někdy přináší takovou smutnou radost, jakou patrně pocifují třeba člen
ce exkluzívního golfového klubu.

Vzrušení z autenticity dává lidem televize. Filmové umění zatím mí
který by mělo zasáhnout. Pokud jde skutečně o umění, je to záležitost st
té příliš skleníková.

Skončil jsem ne proto, že by už nebylo co a o čem, ale proto, že i tenhle vulkán energie je schopen vyčerpání. Ten den byl vůči Ester Krumbachové skutečně nelidský. A to jsem zamlčel, že během rozhovoru, který trval mnoho hodin, stačila připravit oběd, za jaký by se nemusela stydět nejlepší restaurace i na zcela jiných polednících, absolvovala tucet telefonických rozhovorů a pověděla mi spoustu věcí, které se do interview buď nevejdou, nebo do něho nepatří. Česká kultura mívala na ženy odjakživa štěstí. Otázka je, kolik jim ho přinesla…

podzim 1966

JAN NĚMEC

Kde máte ateliér?

Nemám. To všechno tady, po podlaze, po zdech, po stole, kde chcete. Když něco dělám, a teď dělám také hodně kostýmy a výtvarné koncepce k filmům – nejen k těm, pro něž píší scénáře – musím vždycky moc kreslit. Pro sebe. Třeba 300 kreseb, jako blázen. Koukejte na ty mozoly. To mám od takového rýtka, kterým kreslím. Už jsem vám to řekla, nic si předem nepředstavuji, divám se na herce i na neherce, všímám si jejich lidské podmíněnosti, vlastností, je to všechno velice komplikované, ale současně velice pravdivé, skutečné a vytváří to kromě kreseb podstatnou součást kostýmu. Kompars, žena, každý má svou vůni a neopakovatelnost, lidé musí být ve filmu celí, se vším, všechno jim musí dokonale padnout. Je nutné je ztvárnit celé. Jenže teď zrovna myslím na to, jestli bych to neměla zkusit naopak, vytvořit pevný zákon, ve kterém by lidé byli sevření do určené jednotící podoby, bez ohledu na jejich osobité rysy. Nevím. Za pokus by to stálo.

Nějak jsme zrovna tady zabrousili k problémům, jež s tímhle přístupem k umělcově práci jsou, vždycky a všude, a asi jsem to byl já, kdo vyslovil slova o tom, že to vlastně ani jinak nejde, a podíváme-li se nejen nazpátek, ale i kolem sebe po světě, dohromady se vlastně, až na pár výjimek, nikomu tolik neděje… To se ví, myslel jsem to velice relativně, ale stejně jsem si dal…

Neděje, neděje. To se ví, že neděje. Máte docela pravdu. Co se komu vlastně děje? Jenže tohle už souvisí s celou tou proslulou českou zdvořilostí vůči pokusům v umění. Byl někdy někdo docela svobodný? Snad Kafka, Hašek, tedy ti největší. První se svou ideou absolutní nedobytnosti čehokoli a hlavně, že se tím nežvil, a druhý, protože se svým absolutním sprosťáctvím dovedl vyšklebit čemukoli a komukoli. V Čechách máme zvláštní nadání utloukat v lidech důvěru ve smysl toho, co chtějí dělat, naději, že je snad někdo uslyší. Co se komu stalo? Hraběnka Kounicová dala Boženě Němcové příbory za Babičku. Už by se snad jednou mohlo pochopit, že je možné mít nebo nemít rád, ale ne dát příbory. Nebo nedat. Tak, a nedostaneš příbory…!

Co se vlastně kdy komu stalo? Proč se zabil Drejsl? Co se mu stalo? Co se stalo Bieblovi? Co Frejkovi? Co Machovovi? Když se na to podíváme historicky, vlastně dohromady nic. Jenže skončili tak, že lidi snad aspoň při pomyšlení na ně něco napadne. Nebo vezměte třeba toho velkého člověka Alše. Když začínal, dělal nádherné obrazy s velikánským nebem, český Delacroix. Co se mu stalo? Nic. Jenom nad ním ustavili komisi, která měla bdít nad jeho uměleckostí, když dělal lunety pro Národní divadlo. Nakonec šel z hladu malovat čítanky a teprve pak vešel coby český umělec do národních dějin. Mně ten Alšův osud prostě připadá snad ze všech nejhroznější… Když vám někdo začne brát důstojnost, bez které prostě nemůžete fungovat ani jako člověk, ani jako umělec, začnete se najednou rozhlížet a ptát se sám sebe, jestli to vůbec byla důstojnost… Ve filmu si nemůžete dělat dál sám pro sebe, a i kdybyste mohl… Takových osudů, jak jsem o tom mluvila, je v Čechách jako máku. Velkouzenář Maceška prohlásil: Kubišta? Já chci boží muka! A toho chlapa zničte. Zničili. Umělcova síla není přece v tom, že dovede oponovat, čelit sprostotě, snášet ji, vydržet. Jeho síla i přínos národu jsou v něčem jiném. Právě proto má snad právo na zacházení, které tomu bude odpovídat.

Ale ještě bych se ráda vrátila k otázce, taky hodně české, kdy přestat myslet? Myšlení je přece fyziologická funkce mozku. Pusťte do té mašiny věci a ono to běží. Mozek domýšlí tak daleko, jak dokáže. Ale jen to zkuste, myslet, kam až dokážete. To se táhne napříč celými dějinami. Ty potom vypadají tak, že jedni se o to pokoušejí, ale jsou trvale omezováni, takže musí neustále proti něčemu vystupovat. Prostě, jeden ten strop drží a druhý ho bourá, protože ho chce zvážit. To ovšem není snadné, to vůbec není snadné, a proto já pořád tolik myslím na slušnost, zdvořilost, která je právě tady tak důležitá. Když budete svoje dítě v jednom kuse mlátit a kopat, uděláte z něj nakonec jenom blbce, buď zlého nebo zbabělého. Znám lidi, se kterými dělám, pracuji, a když mě v určitých okamžicích nebo situacích potkají, tváří se najednou, jako by mě neznali. A když nemáte chuť jim připomenout základy slušného chování, když zrovna neřeknete, pane, proč nepozdravíte, jsem přece žena, domnívají se patrně, že se jich bojím.

Zmínila jste se o Kleeovi. Odpusťte hloupou otázku, ale co máte ráda z umění jinde?

Já si myslím, že život žádného skutečného člověka nestojí za to, aby se vyprávěl. Po válce jsem měla pocit, že snad vůbec nedokážu žít, a k životu jsem se vlastně doopravdy rozhodla, když mi bylo asi třicet. Tak strašně do hloubky mě poznamenala válka. Až puritánsky jsem toužila po právu, po spravedlnosti. Studovala jsem v Brně, střední školu, umělecká řemesla se tomu říkalo, měla jsem spoustu problémů, až jsem z Brna odešla. Moje základní chyba asi je, že jsem se nikdy nenaučila uznávat žádnou autoritu. Brněnská škola měla ovšem jednu velkou výhodu: naučila jsem se tam dělat rukama, prostě všechno, a baví mě to, umím si na divadle udělat sama výpravu, tu první jsem kdysi v Budějovicích dělala taky takhle.

Mám vám vyprávět příběhy? Třeba když jsem dostala instrukci, jaké mají být rozměry rudého praporu na plakátě. Nebo když jsem na Čest práci odpověděla Ahoj. Já už v Brně od začátku kreslila vlastně jen pro stranický tisk. Jenže se říkalo: Ona je příliš chytrá. Skoro jako nadávka, rozumíte? Ale já si na sobě přece nijak nezakládám, žádnou chytrostí nemanipuluju jako cílem. To je asi taková ženská mentalita, nevytahovat se. Mě daleko víc zajímají muži než ženy. Jsou mnohem, mnohem nebezpečnější. Jejich agresivní sexualita se často docela vymyká oblasti lásky. A nakonec to končí válkami.

(*Tady následuje kapitola o berlínské fabrice, o ruských zajatcích, a na jejím konci kategorické:* Jenže o tom ani slovo, do toho nikomu nic není. – *Ale pak přece příběh, který je až klíčový a na nějž jsme za ten den ještě nejednou vzpomněli.*)

…Koncem války jsem už byla zpátky v Brně a chodila si malovat zvířata na jeden statek. Pracovali tam vězňové několika národností, já jim nosila jídlo a zase vynášela dopisy a jeden český vězeň mi pořád vykládal, abych se u něj po válce přihlásila, že mi pomůže, že to budu mít dobrý, jenže netušil, že já si po válce chci jít studovat a dost. A jednou, jestli prý se nebojím vynést ze statku velkou roli papíru. Já se strašně bála, ale řekla jsem, že to udělám, a tak mi druhý den tu roli přinesl a zrovna, když mi ji dával, objevil se ve dveřích chléva hlavní esesák, vidím ho dodnes, měl knírek, jako ze špatných francouzských filmů. Honem jsem hodila na tu roli skicák a začala se usmívat a malovala krávu a on stál za mnou čtvrt hodiny, nic neřekl, a pak odešel. Popadla jsem tu roli a se smrtelnou hrůzou jsem ji donesla na adresu, kterou mi vězeň dal, nepamatovala jsem si v rozčílení číslo domu, jen jméno, tak jsem teprve až na potřetí našla ty pravé dveře. Paní, která tam bydlela, jsem tu roli dala a ona ji rozbalila a tam vám byly strašlivé karikatury esesáků a gestapáků z toho lágru, na nočníku a na latríně, s flaškou, prostě nejošklivější kresby, jaké jsem v životě viděla, a ta paní se smála a říkala, to nic, oni jsou chlapci veselí, jenom mu vyřiďte, že to má za kanapem… Nikdy mě už neopustilo zklamání z těhle historie. Člověk chce být maximálně čestný, maximálně užitečný, a najednou se ukáže, že riskoval život pro úplnou blbost, pro takovéhle české hovnoosnství, které za to ani trochu nestojí. Nedovedete si představit, jak já se teskně styděla…

Cožpak práce s filmem vylučuje práci v divadle? dělal jsem stvorku mezi minulostí a dneškem.

To bych musila být režisér, u výtvarníka je situace jiná.

Proč? Režírovat ve filmu a v divadle jsou přece docela různé věci…

Jeviště není jen prostor pro imaginaci. Imaginace je už v tom, že to je prostor, který je třeba pochopit, vymezit, ohraničit. A v tom prostoru jeden člověk. Nebo věc. Život věci. Já bych chtěla mít v kapse ještě jeden život, a pak bych snad dělala divadlo. Ve škole to byl jenom jeden z řady předmětů – divadelní kostým, výprava. Takže člověk přistupoval k práci vlastně ničím nezatížen, nově, to jest diletantsky. I k filmu bych chtěla přistupovat takhle, protože zaběhaná estetika, to je zase ta měkká zeď. Ale zkuste se postavit na prázdné jeviště a nic si o něm předem nemyslet. Takhle přece tvoří třeba Joan Miró i Klee. Když totiž jakoby nic předem nevíte, nenesete v sobě žádné mýty, nejste spekulant. Musíte samozřejmě koukat co nejvíc znát, abyste se mohl pokusit o ten pocit, o pocit realizování své volnosti. Ale od nikoho před vámi nebo kolem vás se nemůžete naučit ničemu jinému než právě volnosti. Nemůžete si vzít od Kleea jeho čtverečky, ale jen a jen svobodu jeho představy obsažené v díle.

Jak to všechno vzniklo? Copak vy neznáte lidi, kteří jsou ztělesněním lhostejnosti, co projdou vším a všemu se přizpůsobí? Tak vznikl námět. Původně nešlo ani o zatčení hostů, byla to jenom taková legrace. Jenže pak jsem se začala ptát, jak to, že na to všichni skočili. Tady začínal film nabývat konkrétní podoby a vyvíjet se v ostrý pamflet proti lhostejnosti. Vložili jsme do něj svůj odpor proti lhostejným lidem. Nevadí mi člověk sebepřízemnější, jen když aspoň něco chtěl, třeba to byla hloupost. Ale lhostejnost odpustit nedovedu. Myslím si ostatně, že jsem nikdy nikomu žádnou špatnost neodpustila. To se snad pozná i v mých povídkách.

V *Sedmikráskách* jde vlastně o cosi podobného. Tam ovšem jsou hrdinkami mladé dívky, navíc ve své intimitě, a to je nebezpečné, protože tady lze snadno na divákovi vydírat, krást jeho sympatie. Ovšem jinak totéž: kolem mohou padat mrtví a lhostejný člověk zůstane nedotčen, neporaněn.

Důležitou složku tvárného principu ve *Slavnosti*, ve chvíli, kdy jej prvotní impuls uvedl do pohybu, byly dialogy. Usilovně jsem se snažila, aby postavy o sobě nic neřekly, abyste na plátně slyšeli jenom útržky vět, jak je uslyšíte, když uprostřed konverzace vstoupíte do tzv. ambiciózní společnosti a nemáte tušení, oč jde. Někteří v tom hledali jinotaje, ale já si dala nesmírnou práci právě s tím, aby ty kousky vět neříkaly naprosto nic. Aby bylo patrné, že lidé vlastně hovoří vždy jenom v útržcích myšlenek, i když na obraze je vidět cosi jiného. V tom je snad jisté novum, alespoň ve filmu: že totiž nejde o napodobení, ale spíš o odezvu řeči, o hledání jazyka pro to, co Ionesco objevil na jevišti.

Nenapsala jsem ve *Slavnosti* jediné slovo ve snaze cokoli zastřít, zašifrovat, ale jen abych odhalila tu plácanici, kterou kolem sebe denně slýcháme, a… Dříve hrdinové vyjadřovali slovem nějakou tragédii. Kdežto teď jde spíš o obrazy, jimž slova naprosto neodpovídají. Noviny, rozhlas, televize jsou plné mrtvých, a lidé sedí, nohu přes nohu a pijí kafe. Já vím, že to souvisí s rozvojem informačních prostředků, ale jednou to tu je a mně to není jedno.

Ještě slovo k otázce dialogu. Ionesco vědomě hledá absurditu jak v jazyce, tak především ve světě, jeho koncepce světa je svět jako absurdum. Já takhle věci nevidím, prostě jsem se snažila vytvořit z protismyslů a absurdit portrét lidí, kteří neřeknou jediné rozumné slovo, všechno, co sdělují, je směšné – avšak souhrn je tragédie.

Ve *Slavnosti* lze tedy hovořit o jasné koncepci od samého začátku. V *Sedmikráskách* se dopisovalo a domýšlelo do poslední chvíle, a to je na umění to krásné. Děj filmu se tu kryje s psychologií postav. Nač tu hledat psychologii. Hrdinky jsou prostě dvě štětky, ale zrovna tak by to mohli být dva generálové. Melou pátě přes deváté a nakonec to všechno musí skončit katastrofou, protože to jinak nejde.

Myslíte, že existuje cosi jako ženský přístup k realitě, k tvorbě?

Snad bych řekla, že specificky ženské povahy jsou pochopitelně jiné než mužské. Žijeme a fungujeme ve světě mužů. Dodnes, a to jsme ve dvacátém století, je situace taková, že se žena v řadě ohledů bez muže stěží obejde, anebo je jí přinejmenším těžko. Myslím společensky. Proto jsme v mužském světě jako hosté. V tom by ovšem mohla být i výhoda ženy, protože se mužskému světu může snáze vysmívat. Nefandí ani Spartě, ani Slávii, může se smát mužům, kteří se fackují na fotbale. Zatím je ovšem tohle ženské nazírání formulováno tak nedostatečně, že je obtížné je definovat. Jedno tu ale je: obrovská ženská spontánnost, bez té mužské bariéry rozumu. A přitom rozum zatracené má. Vždyť vy mi rozumíte. Když je ženská zamilovaná, poběží přes bláto, je schopná posedlosti, která se ani trochu nepodobá posedlosti mužské. – Když žena začne vypovídat o světě mužů, je to pomsta. Ale o světě žen, to je docela něco jiného. Ženy se důvěrně znají, chodí před sebou v prádle, dovedou o sobě vypovědět. Muži jsou například vážní úplně jinde než ženy. Bylo by lidstvu jen na prospěch, kdyby se to trochu promíchalo. Žena například vidí některé věci hned, dřív než muž, ale nepozná symptomy, jež muž rozezná docela bezpečně.

Zásadně ovšem tohle není rozhodující. Respekt vzbuzuje jenom myšlení, ať muže nebo ženy, opravdové, skutečné myšlení, které se neotiskuje do hotových forem. Ale jde, dere se někam, dokud jenom může.

oil Drejsl? Co se mu stalo? Co se
dyž se na to podíváme historicky,
lidi snad aspoň při pomyšlení na
kého člověka Alše. Když začínal,
řeský Delacroix. Co se mu stalo?
a bdít nad jeho uměleckostí, když
z hladu malovat čítanky a teprve
ějin. Mně ten Alšův osud prostě
ám někdo začne brát důstojnost,
ověk, ani jako umělec, začnete se
o vůbec byla důstojnost… Ve fil-
dybyste mohl… Takových osudů,
ku. Velkouzenář Maceška probláp
pa zničte. Zničili. Umělcova síla
prostotě, snášet ji, vydržet. Jeho
proto má snad právo na zacháze-

ky hodně české, kdy přestat mys-
u. Pustíte do té mašiny věci a ono
Ale jen to zkuste, myslet, kam až
Ty potom vypadají tak, že jedni se
e musí neustále proti něčemu vy-
ho bourá, protože ho chce zvážit.
a proto já pořád tolik myslím na
důležitá. Když budete svoje dítě
onec jenom blbce, buď zlého nebo
ji, a když mě v určitých okamži-
jako by mě nezmali. A když nemá-
ání, když zrovna neřeknete, panc,
se patrně, že se jich bojím.

u, ale co máte ráda z umění jinde?

a prospěšnějšího, točím hudební film pro televizi a pokouším se najít novější, nekonvenční cestu k žánru. Strašně jsem zvědavý na ohlas. Jestli se mi podaří nalézt kontakt s širším obyvatelstvem.

Znovu jsem se nemohl ubránit vzpomínce na starostlivé pečovatele o československý film z minulých let, kteří si dělali takové starosti s jeho malou sdělností a tolik vyčítali jeho nejlepším umělcům, jak málo myslí na diváka. Jestlipak je při četbě těchto řádek alespoň něco napadne? Zdalipak v nich jako emeritní profesionálové politiky najdou lepší odpověď na otázku, která je tak trápila: Jaký je vztah mezi uměním a politikou? Anebo radši ne, ať odpočívají v pokoji…

Co vy sám? Vracím se k tématu.

Ze všeho nejsilnější je ve mně pocit dodatečného vyčerpání z více než dvouletého zápasu o film *O slavnosti a hostech*. Co jsem řekl obecně, je přitom i docela osobní. Cítím dnes daleko větší odpovědnost za všechno, co dělám a udělám. Jako umělec. Bezprostřední problémy společnosti převzala televize, rozhlas, noviny a není třeba, aby je umění nahrazovalo, dělalo publicistiku. V dané chvíli tedy, kdyby to bylo možné, bych se asi sám rozhodl pro všechny tři alternativy. Udělal bych jeden film hodně zábavný, jeden o lidské existenci a třetí, který by byl spjat s konkrétní, politickou situací. Scénáře, jež jsem měl, jsem zatím nechal padnout, protože jsou vesměs nějak svázány s okolnostmi, které existovaly dřív. Nemělo by smysl je teď, v tuto chvíli předělávat. Mám však pocit, že přijde zase doba, kdy bude snadnější vrátit se k nim.

Sáhl po sklence. Jen abyste to nezkazil! staral jsem se. A myslel jsem to vážně. Němcův talent je tak mimořádný, že odpovědnost za něj není jenom jeho soukromá věc…

Zmocnila se mne v posledních týdnech taková radost, takový pocit osvobození – možná šílenství – nic mne neváže, chce se mi žít, užívat života…

Jaká je obecně estetická zkušenost z toho, co jste v posledních letech natočil? Byla ta estetika svázaná s dobou?

Jazyk bych dnes rozhodně neměnil, jeho princip. Nazval bych ho jakýmsi snovým realismem. Kdesi na pomezí mezi vidinou a realitou. Nebo lépe: Obraz reálného světa pomocí vidin. Kdybych dnes například dělal *Slavnost*, zůstal by estetický půdorys stejný, ale něco by se přece změnilo. Ve své vnější podobě by byla zřejmě krutější, naturalističtější. To tehdy nešlo. Nebo *Mučedníci*. Dnes by to určitě v mých představách byl barevný film – plný přeestetizované, až manýristické nádhery. Víc bych zkrátka vážil způsob vyprávění vzhledem k látce, k předpokládaným divákům, k poetice.

U všech filmů, které jsem zatím točil, jsem měl vždycky strach, že je nebudu moci dodělat, že je někdo zakáže, a tak mi šlo jen o to, honem honem! aby to bylo absolutně moje, nezdržovat se zbytečně, nezastavovat se. Rozdíl ve vnější situaci by právě v tom jistě ovlivnil i estetiku. A ovlivní ji do budoucna.

Byl jste v Cannes, jako účastník i jako oběť. Na Cannes 1968 se hned tak nezapomene…

Hluboce nesouhlasím s takovým řešením podobných problémů, jakého jsme byli svědky. Je mi totiž odporné prosazování sebelepších ideí a úmyslů nedemokratickým způsobem. Chápu, že motivy francouzských filmařů byly spravedlivé a čestné, ale tohle se přece nedá řešit násilím a brutální bezohledností. Je to nakonec kruté a bezohledné k dalším lidem, jimiž v tomto případě byli diváci – a mně je v této souvislosti lhostejné, jací jsou to diváci – a autoři filmů, pro něž je canneský festival velice důležitá tribuna. Dává jim totiž možnost představit se světu (skoro všichni francouzští režiséři, kteří tentokrát canneský festival tak radikálně likvidovali, na sebe přece upozornili právě prostřednictvím canneského nebo jiného mezinárodního festivalu, jež v té či oné podobě budou nutně fungovat dál). Je otázka, jestli zvolené gesto může vyvážit poškození těch autorů, kteří namnoze vkládali do uvedení svého filmu v Cannes obrovské naděje, jež jsou v některých případech možná nenávratně pryč. A zase jsme u obecnějšího problému: V jaké míře má člověk právo bezohledně prosazovat určité požadavky a poškozovat tak někoho jiného? – Je to uzavřený kruh, pořád totéž, tady i tam…

, co sdělují, je směšné –
samého začátku. V *Sedmi-*
nvíle, a to je na umění to
Nač tu hledat psychologii.
mohli být dva generálové,
končit katastrofou, protože

k tvorbě?

jsou pochopitelně jiné než
es, a to jsme ve dvacátém
ez muže stěží obejde, ane-
roto jsme v mužském světě
, protože se mužskému svě-
ávii, může se smát mužům,
enské nazírání formulová-
no tu ale je: obrovská žen-
přitom rozum zatraceně má.
oběží přes bláto, je schop-
losti mužské. – Když žena
větě žen, to je docela něco
v prádle, dovedou o sobě
než ženy. Bylo by lidstvu
ena například vidí některé
ž muž rozezná docela bez-

zbuzuje jenom myšlení, ať
se neotiskuje do hotových

A teď k té otázce: Žádný tvůrce se dnes už nemůže na nic vymlouvat. Každý plně odpovídá sám za sebe a za všechno, co dělá nebo nedělá.

Na druhé straně však z minula trvá naprosto nevyhovující, anachronický způsob řízení, včetně osob, ať už máme na mysli Filmexport, distribuci, cokoli…

Zřejmě by tohle všechno stálo za zásadní pozornost ministerstva kultury, vlády. Nevím, jak se to má udělat. Jen vím, že to takhle už nejde dál. Největší malér by byl myslet si, že když máme svobodu, vyřešili jsme problémy kinematografie. Československý film je dnes bohatství příliš velké, aby bylo možné nezabývat se vážně a na nejvyšší úrovni jeho budoucností.

Máte plány?

Tři čtyři konkrétní. Na podzim bych chtěl točit hudební film, ale jinak než se to obvykle dělá. Pro televizi Výslech podle povídky Ester Krumbachové. S Václavem Havlem píšeme scénář politické (ne policejní) gangsterky o mezinárodní organizaci, respektive akciové společnosti zabývající se provozováním politických vražd. A Škvoreckého Konec nylonového věku.

Je to teď pět šest let, co jste dokončil školu a děláte v této zemi profesionálně filmy. Jaká je vaše hlavní zkušenost?

Že je to moc pěkné povolání, které přináší velice zajímavý a vzrušující život, ale ve svých výsledcích zajímá stále menší počet lidí. Takže mi osobně

SLEZSKÉ MUZEUM
CS 746 46 OPAVA

Co je rychlejší než pošta?
VENS
EXPRESNÍ POŠTA
4,00 Kč
Česká republika

Pan
Martin Fišer
Vodní 4A
Prostějov
796 01

Soupis fotografií zapůjčených archivem ND p. Martinu Fišerovi, jako dodatek ke smlouvě o výpůjčce č.

Č 1373 b Živá mrtvola ,1960- 6 ks
Č 893 a Po svatbě, 1960 - 10 ks
Č 881 a Poprask na laguně, 1961 - 3 ks
Č 709 a Osamění, 1964- 9 ks
Č 947 c Pygmalion,1992 -2 ks
Č 946 a Půlnoční mše, 1959 - 9 ks
Č 28 a Antigona a ti druzí, 1962 -6 ks
Č 695 c Oidipús vladař, 1963 - 7 ks z inscenace,3 foto návrhů kostýmů

Praha, 4.6.98 ústřední archiv ND

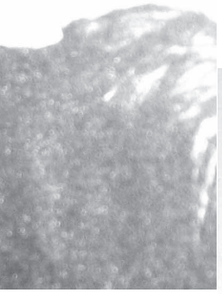
nastoupí teď červe
DO NM, složka 40/4
První povídk
nepředpokládá po
na téma nahého č
šatům. Schorm d
Šantala (neobyčeju
ky, kde spal (od B
tivní verzi zakázá
(kolo) a vědění (
náčiním, u Krumb
(rozpad kola), v no
ale pes, který se sta
ani vědění (rozpad
a přírodu. V defin
posílen humoristick
báchorka – realist
složka 40/5) Tato po
nejzajímavější a ne
ment, kde základn
pomocí lyrizujících
a hudbou.
Druhá povídka,
měla být barevně
ornamentálního svě
fenky. Také ona ob
devším vizuálně vy
Divokejch sice profe
získá raffaelovskou
starci, Schorm opět
vztahu Rafika a zrza
a psím světě, zvýrazn
i komických situacío
barevný ornamentali
citlivá dynamická dr
příběh mezi univerzá
Určitý dokumentaris
(Růžičková, Kostelka
Třetí povídka, Z

Josef Škvorecký
487 Sackville Street
Toronto, ON. M4X 1T6
Tel. (416) 964-8372
Fax. (416) 964-6266

28. června 1998

Milý pane Fišer,
posílám pár fotografií. Prosím o vrácení.
Srdečně Váš

Josef Škvorecký



nastoupí teď červená, to jest krev zabitého psa." **(Pozůstalost E. Schorma, DO NM, složka 40/4)**

První povídka, NAHÝ V TRNÍ, je pozoruhodná tím, že nepředpokládá použití dialogu, ale pouze citoslovcí; jinak je etudou na téma nahého člověka ve vodě, který se nemůže dostat ke svým šatům. Schorm dal však této lyrické hříčce filozofický podtext. Šantala (neobyčejně lidský v podání V. Babky) vychází od kapličky, kde spal (od Boha, náboženství – tato sekvence byla v definitivní verzi zakázána a vystřižena), nese s sebou svoji techniku (kolo) a vědění (kufr s knihami – u Jasného kufr s holičským náčiním, u Krumbachové s jablky). V přírodě ho zrazuje technika (rozpad kola), v nouzi mu nepomohou lidé (sedlák, venkovanky), ale pes, který se stane jeho přítelem. V této situaci už nepotřebuje ani vědění (rozpad kufru s knihami), protože má věrného přítele a přírodu. V definitivním scénáři (říjen 1970) se říká: "*... byl posílen humoristický ráz povídky a celý děj je traktován na pomezí báchorka – realistická povídka."* **(Pozůstalost E. Schorma, DO NM, složka 40/5)** Tato povídka je kompozičně, myšlenkově i formálně nejzajímavější a nejpropracovanější, jde o pozoruhodný experiment, kde základní rovina příběhu je povyšována na metaforu pomocí lyrizujících patetických scén, zdůrazněných kamerou a hudbou.

Druhá povídka, HRY LÁSKY (u Jasného TONDA DIVOKÝ), měla být barevně založena na kontrastu barevně výrazného, až ornamentálního světa Profesorových maleb, šedého psíka a zrzavé fenky. Také ona obsahuje minimální počet dialogů. Lyrický, především vizuálně výtvarný Jasného příběh o tom, jak Tonda Divokejch sice profesorovi nesní jeho oblíbeného Rafika, ale zato získá raffaelovskou Zuzanu, kterou profesor maluje v lázni i se starci, Schorm opět mírně upravil. Také tím, že rozvedl motiv vztahu Rafika a zrzavé fenky, zdůraznil paralelu vztahů v lidském a psím světě, zvýraznil psí a tím i lidské city a pocity v tragických i komických situacích lásky, ponížení a triumfu. Hédonistický barevný ornamentalismus je tady poněkud nadbytečný, ale zato citlivá dynamická dramatizující kamera, v závěru opět zařazující příběh mezi univerzálie přírody, je nespornou hodnotou povídky. Určitý dokumentarismus se projevuje především ve vedení herců (Růžičková, Kostelka) i neherců.

Třetí povídka, ZRZEK A BROK kterou Jasný zamýšlel jako

vzhledem ke každé jednotlivé povídce jinak. V první povídce připomínají vyrudlé barvy přírody. Ve druhé pracuji u komparsu dospělých hlavně s černou, v případě dětí s naprosto jásavou barevností, která má připomínat dětské balónky, hračky a podobně. Ve třetí povídce opět černá pro dospělý kompars, lovci jsou jen nahnědlí, nazrzlí, nazelenalí. Ve čtvrté povídce je to takřka důsledně černá s výjimkou sedláka, který zopakovává barvy lovců z povídky třetí... Vypracovala jsem jednu barevnou odchylku. Je to plášť malíře pokojů, který hraje všemi barvami klaunsko–papouščími. Tímto kostýmem je pozměněn smysl úvodních scén. Malíř pokojů si plášť totiž poprvé obléká až ve své dílně po návratu z hospody. A tak se do tragické situace stesku po psovi přimísí dobromyslně jeho zmalovaný plášť (který udělám sama). Sedlák bude mít při zabití psa fialový šál s bílými pruhy. Vznikne tedy kompozice černá (oblek), fialová, bílá (sníh) a místo žluté

Nahý v trní – Šantala (V. Babka) vychází od Boha, opouští ho technika ...

není dopracovaná a do [illegible] dopracovaná chceme zachovat humorný tón [illegible] Ve čtvrté (naší třetí) povídce chceme zachovat humorný tón [illegible] strejců, kteří se předhánějí v myslivecké latině, aby se už ve chvíli, kdy jeden z nich propíje psa a druhý ho pak zabije, předvedla pravá tvář takovéhle zdánlivé dobromyslnosti. Takže tady zlo sklízí výsledky a humor se láme v tragédii.

Uvažujeme o tom, zda by bylo možné druhou a třetí povídku natočit ve stejném prostředí a čase. Některé postavy první povídky přejdou do druhé, takže by pak všechny tři měly určité rysy společné.

(Tamtéž, složka 40/3)

Jasného scénář z dubna 1970 akcentoval lyričnost a barevnou impresi (*"ZELENÁ luk a stromů, PESTRÉ barvy luční kvítí nebo BÍLÉ kopretiny. Šantala oblečený ČERNĚ, s ČERNOU vázankou a kloboukem. ČERNÝ pes novofoundlandský. RŮŽOVÉ šípkové květy Selky v plátěných KVĚTOVANÝCH šatech..."*). Schorm tento požadavek respektoval, ale jinak dílo realizoval osobitým způsobem, vnesl do něj své vidění světa. Ester Krumbachová o tom výtvarném scénáři říká: *"... výtvarný scénář pro film, který by byl režíroval V. Jasný, byl jiného druhu vzhledem k rukopisu režiséra. Když nyní přejal scénář E. Schorm, byla s ním ústní dohodnuta řada změn. Tyto změny však nespočívají v barevném přidání filmu, nýbrž v jednotlivých kombinacích, určených, ale použitých jinak, než bylo původně zamýšleno. Prostě s takovým smyslu chce režírovat Schorm. Totéž se týká kompozičních prvků povídek filmu. V kompozici jsme se po prodiskutování možností přiklonili k určitému ladění, které má podtrhnout naivistický obraz všech povídek. Základní čtveřice barev, která provází všechny povídky: fialová, žlutá, černá, bílá. Tyto barvy se opakují pokaždé v jiném významu i čase trvání ve všech povídkách, jsou kombinovány s jinými barevnými prvky, ale vždy jejich trvání má připomenout pospolitost všech povídek i určitou lehkost, že tak jako postavy i barvy přecházejí z jedné povídky do druhé... Fialová, žlutá, černá a bílá je v podstatě chladná, ale také dosti přibloupilá barevná kompozice, připomínající ty naivní obrázky, které na sebe barevně chtějí co nejvíc upoutat pozornost. Ostatní barvy kostýmů jsou zpracovány spíše ve valérech.*

Miloš Fiala

Deziluze?

Ve Filmových informacích byl přeložen dosud obšírný výtah ze zahraničních ohlasů na Kachyňův a Procházkův *KOČÁR DO VÍDNĚ*. Co z nich tato vyvodí?

Za prvé: film provokoval především „jiným pohledem" na válku, umocněným partyzánským „anti happy endem".

D. Powell v londýnských The Sunday Times píše: „… Při svých nezbytně neúplných znalostech je to poprvé, kdy film z komunistické země líčí partyzány jinak než jako skupinu andělů, kteří svůj čas dělí na zachraďování dětí a pěstání demokratických pochodových písní…" (Což budiž i dokladem, že znalosti pana Powella v tomto směru jsou opravdu nevelké.) M. Leutz ve Wendeutsche Allgemeine Zeitung a dalších listech konstatuje, že film „odstraňuje partyzánský mýtus a ukazuje přehlédnutá hnusná odbojné nez jako hrdinu, ale jako nemilosrdného mstitele…" A. Razumowsky ve Frankfurter Allgemeine Zeitung tvrdí, že „tento film postavil všechna platná a vyšlapaná schémata na hlavu…" J. Pelitz v pobědě Filma formuluje problém otázkou: „Je to pokus o nový pohled na staré válečné téma, nebo pokus o obrácení schématu „dli Němci a bodní partyzáni.?" Z. Kfacrytsky v Tribune Ludu zpochybňuje pravdivost tohoto díla, „které svou morální dialektiku budoje odrážené od historické reality. Kachyňa, zdá se, zapomněl, že válka není živelné katalýzmu, za něž nikdo nenese morální i skutečnou odpovědnost… Mohla, že se někomu zdají mé výhrady příliš všeobecné, ale tento film mne k nim opravňuje, neboť ukazuje ukrutnost čs. partyzánů způsobem neobyčejně drastickým a vlastně zvěrsocefrickým…"

Za druhé: v mnoha oblastech najdeme slova oceňující talent tvůrců a adaříž rysy filmu. Drohlišních Walden v Arbeiter Zeitung mluví jednoznačně o vynikajícím filmu, jehož jedinou vadou je dabing německých dialogů v Berlíně (rozdíl berlínské a vídeňské němčiny), stejně jednoznačně nadšený je ohlas J.-L. Lache v Le Drapeau Rouge, E. Stein v londýnském The Observer píše o Kachyňovi jako o „znamenitém stylistovi", už vzpomenutý J. Pelitz hovoří o „jazyku tohoto podivné krásného, takřka poetického filmu…"

Ze třetí: ve většině ohlasů se objevují i vážné výhrady k přeodstřivosti filmového vyprávění. F. Bucher v Luzerner Neuesne Nachrichten říká: „Celek se ztrácí ve formalistické stylizovanosti a příliš zdůrazněné příliš jednoduchým koncem, který nabízí divákům nevěrohodnou politiku uvolnění…" M. Leutz uvádí: „Škoda, že ve filmu je tato vypověď pronášena tak sentimentálně. Sbližení mezi přítelem a nepřítelem je naplněno sentimentálními schématy, k nimž se přesně hodí přehnaná démonizace přírody (les jako symbol divočiny)". H. Ungureit ve Frankfurter Rundschau je nárazu, že film „zostává často do patetické přestylizovanosti. Střižlivá zpráva by byla tento tragický příběh učinila výraznějším…" T. Maurin v L'Humanité – Dimanche si myslí, že to „mohl být velmi zdařilý film, kdyby jeho scénář byl lépe vypracován v detailech, tak aby příběh, který vypravuje, byl věrohodný". Podle B. Galanova z Literaturnoj gazety „je škoda Kristy k vojákovi psychologicky nedostatečně připravena a odplata působí nemotivovaně…"

To jsou úrazky nárorů, k nimž by bylo samozřejmě možno přičlenit další. Potvrzují, co ukázal už festival: *Kočár do Vídně* se stal lokujícím filmem naší soutěže. Někteří si ho velmi cenil, druzí s jeho metodou zobrazení polemizují, přiznávajíc – až na výjimky bezvýhradně pochvalných recenzí – některé jeho přednosti a konstatujíce to, čím je nesupokojil.

Přinačné jsou zejména dvě věci. Především reakce na obsahové myšlenkovou strukturu filmu. Film opravdu „staví na hlavu" stará schémata: jako by proti pěkné tezi (a kterou se ověřou zase kinematografie i v tomto tematickém okruhu vyrovnala už před nim) stavěl zdůrazněně polemickou antitezi. Byli-li křysi partyzáni skutečně líčeni jako všestranně kladní hrdinové, jsou zde vykonavateli nelidský krutě pomsty – nelidský kruté pro diváky, kteří z filmu nesvou mohou pochopit „jejich pravdu". Byli-li křysi Němci líčeni v převážné černé barvě agresivních fašistů, objevuje se tady vojáček jako svého druhu bezbranná oběť války. Karel Kachyňa ho tak v rozhovoru v RINU také charakterizuje, když mluví o vztahu Kristy k němu: „Cítpak se neutopovalo ostří jejího úmyslu, když začala poznávat prostotu, naivnost, bázeň vojáčka vojáčka? Nezačala tu klíčit v jejím nitru soucitná náklonnost s bezbranným tvorem – cit tak bytostné a ryze ženský?" A byli-li křysi lidé postižení nacisty povinni ve filmech matit spáchaná bezpráví, pak zde se žena sama pomsty vzdá a dokonce vybíjí své zoufalství v náruči vojáčka…

Za druhé je přinačné, že většině recenzentů, ať už přijímajících výchozí „antitezi" filmu čs a ní polemizujících, chybí cos k tomu, aby rámář autorů byl v díle naplněn s prokazatou lidskou přesvědčivostí. Jednomu vadí, že příběh není věrohodnější, druhý hovoří o přestylizovanosti, třetí o sentimentalitě vývodů, čtvrtý vidí v rozhodující chvíli nestylový zlom, pátého vedle formální přestylizovanosti zklame příliš jednoduchý konec, šestému vadí nedostatek tragické hloubky a přiměřenější charakterizace, sedmému nedostatečná psychologická připravenost lásky Kristy k vojákovi a nemotivovanost odplaty atd. atd. Tedy výraz počtu určitého nesupokojení, jistých rozpaků nad výsledkem, dokazující, že rozpaky a výhrady většiny čs. kritiky na festivalu nebyly vlastní jenom ji – sdílela je i řada našich hostů.

Ovšem nás se tyto otázky týkají zvlášť naléhavě: jde nejen o český film, ale i o téma z naší národní historie, dotýkající se ofebaného momentu našeho nárožitého osudu.

Vůle postavit „vyšlapaná schémata na hlavu", jak napsal jeden z citovaných, je a filmu náležitě patrná: autoři jako by ji podrhli tlustou čarou s vykřičníkem. Není to ovšem poprvé; podobné úsilí o zdůraznění a zjevné problamovaný antiachdrážka–Kachyňa, pracující s uživující pohotovostí a pílí, se zatím projevil ve dvou základních okruzích. Ponechám-li stranou *Pouta* a jejich zřetelnou poplatnost době, představuje první okruh téma srážky dítěte či dospívajícího s novým životním poznáním a pocitem: *Trápení*, *Zázrak*, *Vysoká zeď*. Druhou linku v jejich práci pro mne představují *Naděje*, *Ať žije republika* a *Kočár do Vídně*. *Ať žije republika* přesto, že i zde je téma srážky dítěte s novou životní zkušeností: jenže tady je to zkušenost jiné kvality než v *Trápení* či *Vysoké zdi*, tady chlapec dozrává v kritickém momentu národní historie, uprostřed velké zkoušky lidí kolem něho. Základním v jeho nové nabyté zkušenosti tedy je, dalo by se říci, sociální poznání.

Nechci se zabývat celou tvorbou Kachyni a Procházky: pro cíl této recenze si stačí podrobněji povšimnout toho, co poslední film v jejich tvorbě připravilo nejbezprostředněji – tedy *Naděje a Republiky*: v obou totiž najdeme při vší odlišnosti příběhů a problémů společný odrazový můstek. Dal by se formulovat jako vědomé proklamované úsilí o nekonformní socialistický film: právě tento rys z nich zřetelně vystupuje a s něm jsou spjaty i ambice tvůrců. Zaměřmě hledají „jejich pravdu". Byli-li křysi Němci líčeni v převážné černé barvě agresivních fašistů, objevuje se tady vojáček jako svého druhu bezbranná oběť války. Karel Kachyňa ho tak v rozhovoru v RINU také charakterizuje, když mluví o vztahu Kristy k němu: „Cítpak se neutopovalo ostří jejího úmyslu, když začala poznávat prostotu, naivnost, bázeň vojáčka vojáčka? Nezačala tu klíčit v jejím nitru soucitná náklonnost s bezbranným tvorem – cit tak bytostné a ryze ženský?" A byli-li křysi lidé postižení nacisty povinni ve filmech matit spáchaná bezpráví, pak zde se žena sama pomsty vzdá a dokonce vybíjí své zoufalství v náruči vojáčka…

Za druhé je přinačné, že většině recenzentů, ať už přijímajících výchozí „antitezi" filmu čs a ní polemizujících, chybí cos k tomu, aby rámář autorů byl v díle naplněn s prokazatou lidskou přesvědčivostí. Jednomu vadí, že příběh není věrohodnější, druhý hovoří o přestylizovanosti, třetí o sentimentalitě vývodů, čtvrtý vidí v rozhodující chvíli nestylový zlom, pátého vedle formální přestylizovanosti zklame příliš jednoduchý konec, šestému vadí nedostatek tragické hloubky a přiměřenější charakterizace, sedmému nedostatečná psychologická připravenost lásky Kristy k vojákovi a nemotivovanost odplaty atd. atd. Tedy výraz počtu určitého nesupokojení, jistých rozpaků nad výsledkem, dokazující, že rozpaky a výhrady většiny čs. kritiky na festivalu nebyly vlastní jenom ji – sdílela je i řada našich hostů.

Film ovšem nemá karambol jen v závěru. Má ho i v premise. Místo srážky se zkušeností ženy, které v noci před navrhováním na cestu k Kranici Němci zabili muže – pro blbost, pro pár pytlů cementu – se objevuje jen konstatující titulek. Budiž, i to lze přijmout. Jenže ona otřesná zkušenost musí být ve filmu patřičně přítomna a musí být v rozhodující scéně sblížení Kristy s vojáčkem překonána čímsi jiným. Tvůrcům se podařilo tuto zkušenost hrdinky *skutečně* — tím, jak zarytě připravuje pomstu, odklízí zbraně, kompas, připravuje sekyru atd. atd. — ale ne nás touto zkušeností vnitřně *nakazit*, přenést na nás celý její děs. Přitom, máme-li uvěřit a slabosti zoufalství, s nimž Krista najde okamžik zapomenutí v náruči vojáka vojáčka, když předtím bezmocné odhodí sekyru, kterou měla vykonat pomstu, by tento dialektický vír dvou mezních bodů Kristina vývoje byl nutný pro naprostou věrohodnost jejího jednání.

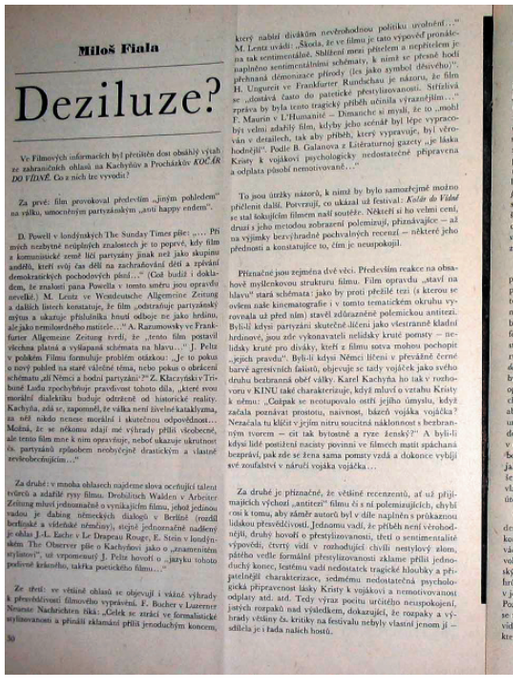
Ostatně scéna sblížení těchto dvou je dalším z bodů, kde film v okamžiku kulminace nepřesvědčí s naprostou citovou průkazností. Je připravována zase spíš ve vnější logice jednání než ve vnitřním citovém zázemí, působí trochu jako předpokládaný autorský zvrat (neboť je jasné, že kdyby Krista spastila sekyra, nic by už nebylo, příběh by byl vyřešen). A to je další problém filmu: všechno tu vychází z výchozí teze, kterou si autoři zvolili: putování lesem připomíná cloubou matematickou partii, při níž Krista s logikou dělá jeden tah za druhým, aby si připravila půdu pro vykonání trestu. Záměr je v celém filmu veden přímočaře, byť byl režijně kultivovaně vyplňován: ale ani schvětilí kultivovanost nemůže tento nedostatek překonat. Právě odtud vznikaly asi u zahraničních recenzentů pocity překultivovanosti, sentimentality, přestylizovanosti — z přílišné okatosti výchozího rozvrhu a jeho stejně názorného, byť ozdobného naplňování.

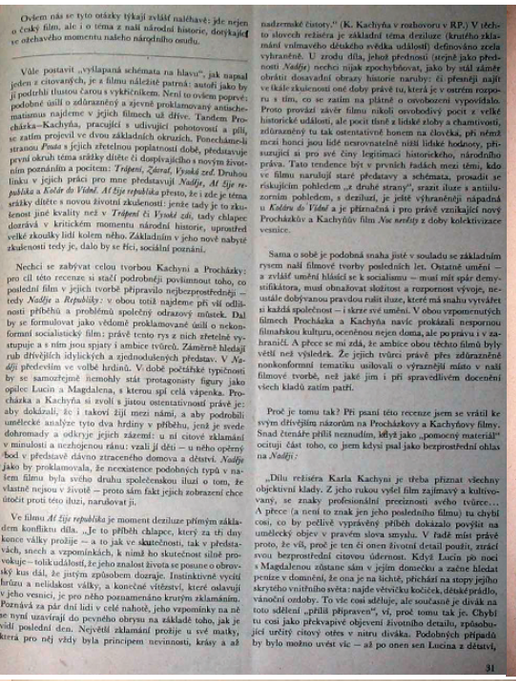
Bylo by nesprávné upřít filmu jeho kulturu. Má znak precizní režijní práce, má některé působivé dialogy, místa silné atmosféry, dovede opravdu těšit z výborně fotografované atmosféry lesa atd. — má i pozoruhodné herecké výkony, umožňené jeho celkové podobě. Jenže v tom hlavním nesupěl: jejich čin. A ten na pozadí všeho, co se odehrálo do té doby, má naprosto jednoznačný, nelidský, pobuřující charakter. Jejichž možná pravda (odplata na vojákovi a — což už vůbec se dá těžko ospravedlnit, ale stávalo se to — znásilnění „kurvy", která chrápe s Němcem) tu figuruje jen z jedné stránky, tak jak se funkčně autorům hodí k závěrečnému úderu, ke gongu deziluze, k ukázání dříve oslavovaných z té horší strany. Právě proto se tu místo ostrého konfliktu různých pravd, provázejících se ve válečné povodni, objevuje jen ilustrace určitých činů, jimiž se partyzáni provinil na lidskosti: závěr tedy spíš působí jako schválnost, jako předvedení toho, jací jsme my autoři odvážní, když tahle ukážeme partyzány, než jako organické vyústění určité filosofické koncepce, o niž tu šlo a mělo jít. Týká se to i realizace: už zevnějšek těchto partyzánů. Jenže byly-li to ony, pak to měl autor a režisér určit, nenechávat diváka v dohadech, měl umělecky vyjádřit jejich zkrpatický poměr, vidět jeho strop patřičně nízko. Myslím, že je to skrpac zbytečná, protože nechce vidět možnosti zaběžené v už vykonaném dílc. Prostě myslím si, že Procházka (a ve filmu Procházka a Kachyňa) na to „majíc" nebo „mohou mít".

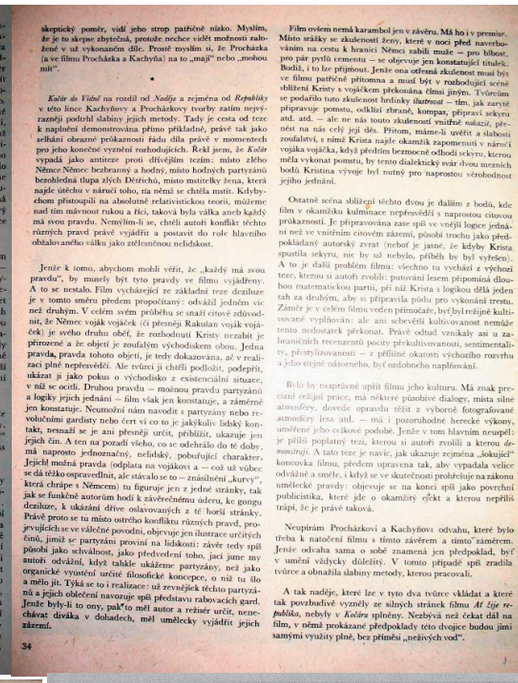
*****

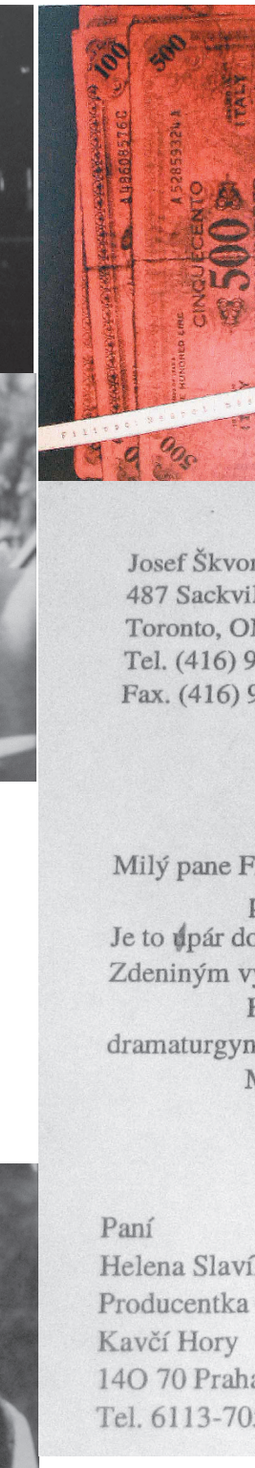
Kočár do Vídně **na rozdíl od *Naděje* a zejména od *Republiky* v této lince Kachyňovy a Procházkovy tvorby zatím nepyšnaženji podtrhl slabiny jejich metody. Tady je cesta od teze k naplnění demonstrována přímo příkladně, právě tak jako selhání obrané průkaznosti řádu dila právě v momentech pro jeho konečné vyznění rozhodujících. Řekl jsem, že *Kočár* vypadá jako antiteze proti dřívějším tezím: místo zřého Němce Němec bezbranný a hodný, místo hodných partyzánů bezohledná tlupa zlých, místo dobrého, místo mstitelky žena, která najde útěchu v náručí toho, na němž se chtěla mstít. Kdybychom přistoupili na absolutně relativistickou teorii, můžeme nad tím mávnout rukou a říci, taková byla válka aneb každý má svou pravdu. Nemýlím-li se, chtěli autoři konflikt těchto různých pravd právě vyjádřit a postavit do role hlavního obžalovaného války jako ztělesněnou nelidskost.**

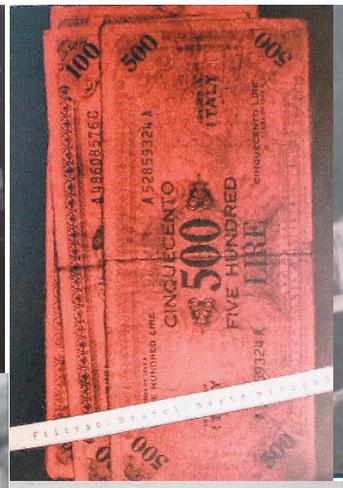
Jenže k tomu, abychom mohli věřit, že „každý má svou pravdu", by musely být tyto pravdy ve filmu vyjádřeny. A to se nestalo. Film vycházející ze základní teze deziluze je v tomto směru předem propočítaný: odvážil jedním vše než druhým. V celém svém příběhu se snaží citově zdůvodnit, že Němec voják vojáček (či přesněji Rakušan voják vojáček) je svého druhu oběť, že rozhodnutí Kristy nezabít je přirozené a že objetí je zoufalým východiskem obou. Jedna pravda, pravda tohoto objetí, je tedy dokazována, ač v realizaci plně nepřesvědčí. Ale tvůrci ji chtěli podložit, podepřít, ukázat ji jako pokus o východisko z existenciální situace, v níž se ocitli. Druhou pravdu – možnou pravdu partyzánů a logiky jejich jednání – film však jen konstatuje, a záměrně jen konstatuje. Neumožní nám navodit s partyzány nebo revolučními gardisty nebo čert ví co to je jakýkoliv lidský konflikt, nemají se je ani přesněji určit, přiblížit, ukazuje jen jejich čin. A ten na pozadí všeho, co se odehrálo do té doby, má naprosto jednoznačný, nelidský, pobuřující charakter. Jejichž možná pravda (odplata na vojákovi a — což už vůbec se dá těžko ospravedlnit, ale stávalo se to — znásilnění „kurvy", která chrápe s Němcem) tu figuruje jen z jedné stránky, tak jak se funkčně autorům hodí k závěrečnému úderu, ke gongu deziluze, k ukázání dříve oslavovaných z té horší stránky. Právě proto se tu místo ostrého konfliktu různých pravd, provázejících se ve válečné povodni, objevuje jen ilustrace určitých činů, jimiž se partyzáni provinil na lidskosti: závěr tedy spíš působí jako schválnost, jako předvedení toho, jací jsme my autoři odvážní, když tahle ukážeme partyzány, než jako organické vyústění určité filosofické koncepce, o niž tu šlo a mělo jít. Týká se to i realizace: už zevnějšek těchto partyzánů. Jenže byly-li to ony, pak to měl autor a režisér určit, nenechávat diváka v dohadech, měl umělecky vyjádřit jejich

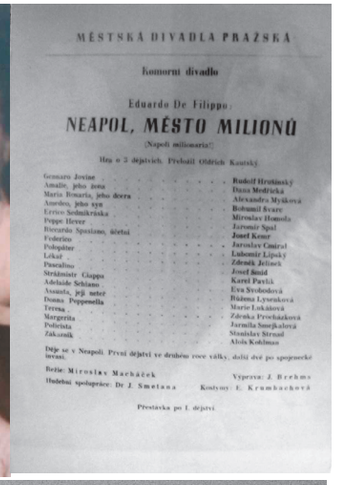












MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ

Komorní divadlo

Eduardo De Filippo:

NEAPOL, MĚSTO MILIONŮ

(Napoli milionaria!)

Hra o 3 dějstvích. Přeložil Oldřich Kautský.

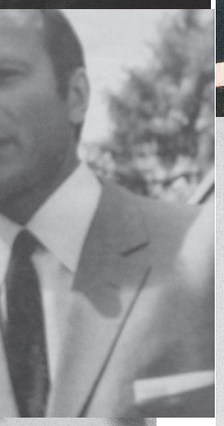
Gennaro Jovine	Rudolf Hrušínský
Amalie, jeho žena	Dana Medřická
Maria Rosaria, jeho dcera	Alexandra Myšková
Amedeo, jeho syn	Bohumil Švarc
Errico Sedmikráska	Miroslav Homola
Peppe Hever	Jaromír Spal
Riccardo Spasiano, účetní	Josef Kemr
Federico	Jaroslav Cmiral
Polopáter	Lubomír Lipský
Lékař	Zdeněk Jelínek
Pascalino	Josef Šmíd
Strážmistr Ciappa	Karel Pavlík
Adelaide Schiano	Eva Svobodová
Assunta, její neteř	Růžena Lysenková
Donna Peppenella	Marie Lukášová
Teresa	Zdenka Procházková
Margerita	Jarmila Smejkalová
Policista	Stanislav Strnad
Zákazník	Alois Kohlman

Děje se v Neapoli. První dějství ve druhém roce války, další dvě po spojenecké invasi.

Režie: Miroslav Macháček — Výprava: J. Brehms

Hudební spolupráce: Dr J. Smetana — Kostymy: E. Krumbachová

Přestávka po 1. dějství.



Josef Škvorecký
487 Sackville Street
Toronto, ON. M4X 1T6
Tel. (416) 964-8372
Fax. (416) 964-6266

4. července 1998

Milý pane Fišer,

posílám to málo, co tu máme od Esterky. **Prosím, po skončení semináře vraťte!** Je to úpár dopisů od Esterky Zdeně, a potom bodový scénář na *Honzlovou*, spolu s mým a Zdeniným vyjádřením.

Hotový scénář Zdena nemůže najít. Určitě jej poslala Heleně Slavíkové, dramaturgyni (nyní producentce) České televize, takže jestli oň budete stát, napište jí.

Moc toho není, ale snad aspoň něco. Fotky jste dostal.

Srdečně Váš

Paní
Helena Slavíková
Producentka ČT
Kavčí Hory
14O 70 Praha 4
Tel. 6113-7057

Ester
Krumbachová

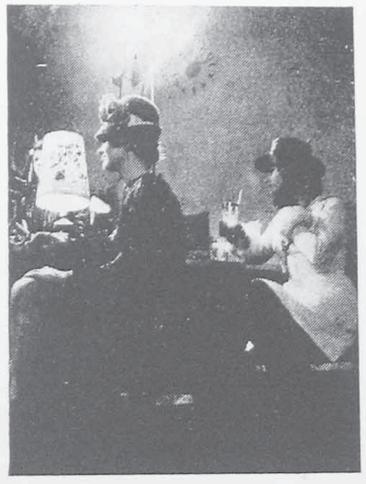
Jan
Němec

MUČEDNÍCI LÁSKY

Několik bodů k objasnění smyslu a záměru filmu Mučedníci lásky:

1. Hra
2. Záměrný primitivismus. lidová malůvka.
3. Píseň.
4. Pohádka.
5. Večerní vyprávění o jasném ránu.
6. Hra s obrazem sama o sobě smyslem.
7. Dech vzpomínky starých filmů. jejich patosu a sentimentu.
8. Pokušení sv. Antonína
9. Hudba ne doplňkem, ale nedílnou součástí obrazu.
10. Důraz na zjev lidí. věcí. celkové výtvarné kompozice

A pod vším tím pohráváním se skrývá obhajoba nesmělého, nešikovného a neúspěšného člověka.



vyhlášení Nobelovy ceny. Všechno je to přelud, a přece člověk cítí, že je to taky skutečnost.

■

S nostalgií vzpomínám na dny v Těptíně, kdy se to filmovalo. Ester s tváří mučednice (patří k tvůrcům, kteří při tvorbě trpí) pobíhala v krátkých šatech (model Podolská; to jest jako by se v Paříži řeklo

Dior) od stolu ke stolu, natáčela barokní svícny a voňavými prsty čeochrala povadlé růže ve vázách, a my předstírali, že s chutí pojídáme oschlé pokrmy ze zlacených talířů (šetřilo se, a pokrmy byly – v hordkém létě – vyměňovány jednou za tři dny; ani pan Pružinec by neměl důvod k interpelaci). Nejčastěji však, ne s takovou nostalgií, vzpomínám, jak jsem s Honzou Němcem seděl v barrandovské promítačce, ukazovaly se denní práce a na nich pan Vyskočil, a Honza najednou zbledl a povídá: „Proboha! Von na plátně vypadá jak Lenin!" A já si uvědomil, že to je právě to, co scéně dodávalo jakýsi podtext blížící se hrůzy, jehož zdroj jsem do té chvíle nemohl zjistit. Ivan Vyskočil skutečně vypadal jako z oka vypadlý Vladimíru Iljiči. „Těpic," řekl jsem. „Budeš mít průser!"

■

A měl. Pan prezident lezl po stropě téměř po celou dobu promítání, a smrtelně bledý Honza s trošku povadlou Ester mě jednou večer navštívili a zajímali se o podrobnosti mého vlastního průseru před lety se *Zbabělci*: jakých výrazů se tehdy proti mně užívalo, jakých metod, a jestli jsem – jak se kdysi v Praze mylně šeptalo – nebyl kvůli tomu nějaký čas v chládku.

Nic tak radikálního se nestalo, ani před časem mně, ani tenkrát Honzovi a Ester; jenom se premiéra zpozdila, dokud se pan prezident neuklidnil – což bývalo u filmů Nové vlny téměř obvyklé. Trvalo mu to mimořádně dlouho, a než se vzpamatoval, vyšili pilní pracovníčkové Honza a Ester pro hlavu státu další potěšení: **Mučedníky lásky.** Tentokrát nešlo o útok na jisté politické klima a jeho metody, ale o cosi téměř stejně závadného: bylo to nesrozumitelné.

Pan prezident byl proslulý i svou nechutí k tomu, čemu nerozuměl. Majakovskij asi nepatřil k jeho oblíbeným básníkům. Když nakladatelství Odeon, kde jsem byl nějaký čas redaktorem, vydalo pro své přátele jako novoročenku vtipné kaligramy Jaši Davida, a ředitel (bývalý osobní tajemník Klementa Gottwalda) se jimi panu prezidentovi pochlubil, vylezl ten hezký muž na své oblíbené místo, kaligramy zabavila cenzura a na prezidentův přímý rozkaz musel ředitel náklady spojené s jejich výrobou uhradit z vlastní kapsy.*) Němec, poučen

*) Byl to jeden z řídkých případů, kdy prezident projevil cosi jako černý humor. O jiném se vyprávělo v souvislosti se sesazením ministra školství Čestmíra Císaře v roce 1966 nebo 1967. Císařova dcera, studentka Karlovy univerzity, byla zatčena policií při studentských demonstracích na prvního máje. Ministra to samozřejmě těžce zkompromitovalo, byl povolán na Hrad a prezident ho vyzval, aby si řekl, kam chce jít za vyslance. „Do Paříže," pravil ministr, a prezident se zlomyslně ušklíbl a pravil: „Pujdeš teda do Paříže, ale do Paříže východu!" A poslal ho do Bukurešti, které se tak před válkou říkalo. Do jaké míry je to pravda, a do jaké míry česká historka, těžko posoudit. Slečna Císařová ovšem asi rok seděla, a její otec skutečně odjel do Bukurešti.

3. Jan Němec a Ester Krumbachová

Jan Němec je enfant terrible Nové vlny. Skoro všichni příslušníci hnutí měli to, čemu se eufemisticky říká „potíže". Jak jsme viděli, vzteklal se nad jejich filmy sám prezident a protestovali proti nim poslanci. Maléry Jana Němce dosáhly však v tomto specifickém oboru filmového umění nesporného rekordu.

Němec je popudlivý sangvinik. Ačkoli na rozdíl od Formana nebo Passera nepoznal – až do doby zcela nedávné – na vlastní kůži hrůzu, surovost, cynickou lhostejnost a nespravedlnost světa, reagoval na ně téměř všemi svými filmy daleko nejintenzivněji. Existuje jeden věčný konflikt, řekl, *marný zápas mezi rozumem a hloupostí, mezi jedincem a totalitou, a jeden věčný problém: základní neochota lidí nebo lidstva jako celku zabývat se otázkami, které se jich týkají.* A jinde vzpomíná: *Jedné věci lituji: že mi byl zamítnut scénář na absolventský film podle povídky Arnošta Lustiga Ulice ztracených bratří. Šlo o staré rodiče, kteří věří v návrat syna prohlášeného za nezvěstného, protože jeho smrt v koncentračním táboře nebyla potvrzena. Měl jsem přesný scénář, představu práce. . . ale jeden ze známých tvůrců – tehdy profesor FAMU – namítl, že je nedůstojné točit film o pomatených příslušnících buržoazie, kteří se nedokázali zapojit do budování.* Tato dost často salónní forma zvrhlosti jako by nahradila šok přímé zkušenosti, a přiměla Němce k intenzivnímu zájmu o problémy, které se týkají i těch přímo nepostižených.

■

Na FAMU – kde měl pověst nejhoršího studenta – si ve třetím ročníku vybral jako námět pro ročníkovou práci povídku polského nonkonformisty a patrně nejvýraznějšího literárního talentu polského „tání", Marka Hlaska *Nejsvětější slova našeho života*, a střetl se tak poprvé s autoritou. Hlaskovu povídku znal z rukopisného překladu – kniha, v níž měla vyjít, byla později československou cenzurou zabavena – ale profesorům se povídka zdála nemravná a povolili mu ji natočit teprve na zásah Václava Krška. Celá historka je konverzační milenců, kteří leží nazí v posteli. Němec začal natáčet ve školním ateliéru a všichni studenti to chtěli vidět, protože snad poprvé od **Extase** se tu filmovali nazí lidé. Když Němec film dokončil, někdo ukradl negativ, takže nikdo – snad s výjimkou zloděje – výsledek nespatřil.

Ve škole na něho měl největší vliv právě Václav Krška. Jeho **Měsíc nad řekou** prohlašuje Němec – v kontextu s tehdejším stavem české kinematografie – za avantgardní. Je to film o pocitech, plný citů, emocí, tužeb, a – v českém filmu poprvé, říká Němec – plně vyjadřuje režisérovu osobnost. V tomto smyslu je Němcovi Krška předchůdcem Antonioniho, a možná, že má pravdu. Krška měl tu nevý-

hodu, že se [illegible] v době, kdy se české filmy na západní festivaly prakticky neposílaly.

Tou nevýhodou Němec netrpěl. Jeho absolventský film **Sousto** (1960) dostal Stříbrnou růži na festivalu studentských filmů v Amsterodamu. Námět pocházel opět od Arnošta Lustiga, s nímž Němec také napsal scénář pro svůj první celovečerní film **Démanty noci** (1964). Předtím ovšem pracoval jako asistent u Krška a Friče, a bě-

Na tom filmu jsem pak byl v říjnu v Paříži. Byl dost jiný a jmenoval se ted' **Oratorium za Prahu** (1968). Do kontrapunktu idylek se nabouralý tanky. Vedle tančícího Smrkovského ležel hoch zastřelený tankovým kulometem. Vedle kněze pozdvihujícího kalich stáli dva mladíci se zakrvácenou vlajkou. Vedle Dubčeka mávajícího davu na letišti mával sovětský politruk z tanku na dav nabitou pistolí. Jeden z kameramanů, kteří to natáčeli, ležel v té době v nemocnici s ustřeleným spodní čelistí.

Sešel jsem se s Honzou v jednom hotelu v Latinské čtvrti, a Honzovi připadal šílený. Zoufale jsme se opili pastisem, a on pak odjel na festival do západního Německa. Pokrokoví němečtí studenti tam **Oratorium za Prahu** vypískali. Ve filmu byl záběr, jak lidé – poprvé od roku 1948 – kladou věnce na hroby amerických vojáků, kteří padli

Helena Vondráčková zpívá na [illegible] a Václav Neckář

na území Československa, když odtud vyháněli otce těch pískajících mladíčků.

■

Mluvil jsem s Němcem ještě potom v Praze. Právě se vrátil z jedné sovětské komandatury, kde se dožadoval *Bílé knihy o kontrarevoluci v Československu*, neboť se dozvěděl, že se tam píše i o něm. Ochotně mu ji dali, a když se Honza nad příslušnou větou na místě rozčilil a obvinil přítomného důstojníka z rozšiřování lží, uvedl ho do typických rozpaků. V těch rozpacích byli o pár měsíců dřív nic netušící hoši na tancích, když je nikdo nevítal, ačkoli jim řekli, že budou vítáni.

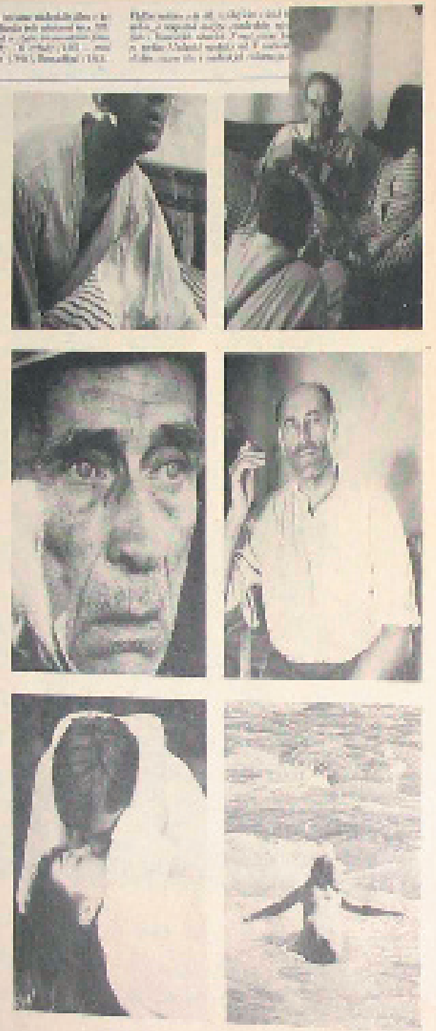
Potom prý ještě Honza žádal, aby mu povolili natočit film o Leninovi. Nevím, jak to dopadlo, ale pochybuji, že jej v dohledné době natočí. Asi je to škoda. Lenin je dnes – jak pro koho – bůh nebo ďábel. Řekl bych, že v Němcově filmu by to asi byl člověk, který na sklonku života varoval Stranu před Stalinem.

4. Evald Schorm

Kromě pěkného zevnějšku, chytrosti a tvrdohlavé vůle je Věra Chytilová známá i hysterickými záchvaty. Nejproslulejší je ten, k němuž došlo ještě ve škole, v hodině herecké výchovy pro režiséry. Adepti režie tam měli, za dozoru odborníka, sehrát milostnou scénu. Na první pohled to byl hezký pár: štíhlá černovlasá Věra s cikánskýma očima a vysoký severský blondýn, jenž by Alfredu Rosenbergovi mohl posloužit jako ukázka nejlepší nordické rasy. Ale když dal profesor znamení k zahájení akce, učinil blondýn několik pohybů připomínajících slona a šlápl Věře na nohu. Následoval záchvat, s mnoha anglickými r byl rudnoucí blondýn proklet a Věře přidělen šikovnější kolega.

■

Ani filozofové, ani operní zpěváci nebývají prosluli pružností těla, a je-li Schorm – asi právem – pokládán za filozofa Nové vlny, méně známá je skutečnost, že svou uměleckou dráhu začal jako operní zpěvák, člen onoho podivuhodného výplodu pozdního stalinismu, jímž byla armádní opera. Nevím, jak přišla armáda na myšlenku založit vlastní operní soubor. Něco takového nemají snad ani v Rusku. Jenomže v Rusku taky neměli generála Čepičku, který se výhodně oženil s dcerou prezidentovou, spolehlivost prokázal osobní účastí



Byly to pouhé čtyři takty z „Herkulových lázní" hrané na křídlovku, které přiměly hosta odcházejícího pozdě večer z venkovské hospody, aby se vrátil a podíval na hráče. Tak se po třiceti letech setkávají staří známí. Student Vojta, dnes ředitel školy, a Vikto

vrátil setkávají staří znám
če. Student Vojta, dnes
letech ředitel školy, a Vikto

TELEVIZNÍ POHÁDKY

ESTER KRUMBACHOVÉ

Dětský hlas komentuje: první kapka, druhá, třetí, čtvrtá, jedenáctá... Bezstarostný „skok" od čtyřky rovnou až za desítku, tak příznačný pro dětskou mentalitu, mě zaujal. Obvykle sleduji televizní Večerníčky ledabyle, ale teď jsem se šla dívat. A viděla jsem kapku jedenáctou i čtyřicátou, všechny to byly víly Lucinky, „tak slabé a křehké, že by vlastní jméno ani neunesly". Dívka Káťa je napájela lípovým čajem, aby nenastydly. Než nastal okamžik rozloučení, Káťa si na jejich podnět vyprala sama zástěru a Lucinky se jí za dobrotivost kavalírsky odměnily: už nikdy se jí nepřevrátí papírová loďka, z které se „modře dívá" nakreslená rybka.

V produkci televizního vysílání pro děti mi řekli, že Večerníček natočili (ve spolupráci s kresleným filmem) podle předlohy vysílané rozhlasem a že dosud z tohoto seriálu pohádek podle Ester Krumbachové jich natočili šest. Pět mi jich promítli: znovu *Káťu a dešťové víly* a dál *Zuzančinu lampu, Podivuhodné hodinky malého pána, Káťu a Madlenku, Jak Tomáš leštil kopýtka.*

Mám-li být upřímná, paní Krumbachová, překvapilo mě, že vy, která bývá ve svých filmech tak nelítostně ironická, píšete úsměvné poetické pohádky pro děti. Zřejmě jsem podlehla obecnému předsudku, že především lyrikové typu Nezvalova píší s gustem pro nejmenší děti. Ten můj údiv mě mrzí tím víc, že se přece dá snadno předpokládat, že jen člověk, který si v sobě uchová „dětství", se může hořce bouřit proti lidské surovosti a netečnosti. Jak se to dělá, aby navzdory všem trpkým zkušenostem nezbyly jen sentimentální vzpomínky, ale schopnost ztotožnit se s dětmi?

Myslím, že v dětství jsou zážitky vzrušující, protože člověk věci a jejich sílu, jejich vliv na svou vlastní osobu teprve objevuje a zkoumá. Ale jak přibývá zkušeností, ubývá zvědavosti a věci kolem ztrácejí v tom takzvaném reálném pohledu jakýkoliv vnitřní ohlas na ně. Naštěstí ale někdy obyčejný, denní chleba se zase objevuje ve své naivní podobě, kůrka zakřupe, je ráno nebo večer s neopakovatelností jedné chvíle — zkušenost neobstojí a najednou by všechno mohlo začít znovu od začátku: znovu by se mohly pootevřít dveře a lehkým krokem by mohly vstoupit plody naděje a zvědavosti — iracionální stvoření, právě proto tak přitažlivá, protože odporují zkušenostem, protože jsou neskutečná. A každé z nich může být směšné, něžné, veselé nebo vážné. Jak se kdo cítí, čeho je schopen.

Vaše pohádky, až na Káťu a dešťové víly, *realizovala televize tak nevynalézavě a hrubě popisně, podmalovala je tak nevhodnou hudbou, že je to až k nevíře. Myslím, že nejvíc ze všeho bylo ublíženo právě těm vašim velmi sympatickým ireálným bytostem, které jsou půvabné hlavně proto, že mají bohatě odstíněný charakter.*

Jak víte, televize převzala a zpracovala některé mé pohádky, nespolupracovala jsem ani na jejich výtvarné stránce, ani na scénářích. Má spolupráce s televizí je skončena. Mám ještě jeden scénář — protože mě začalo zajímat, jak se to pro kreslený film asi dělá, možná že bude někdy někde realizován.

Odkud přicházíte na jména svých postav v pohádkách? Jak jste přišla například k jménu Alzonzo?

Moje maminka byla kouzelná vypravěčka a já si dodneška na některé její pohádky vzpomínám. Nejvíc se mi líbilo vyprávění o hodinách, v kterých se pořád něco mele. V noci sny. Hodiny jsem si představovala ze stříbra a smaltu. Filigránové. Za nimi že je velikánský svět. Takové to „dívat se štěrbinou" někam do zázračných krajin, to mě, jako všechny děti, strašně vábilo. „Podivuhodné hodinky malého pána" jsem napsala pod vlivem téhle vzpomínky. Jedno děvčátko zkomolilo jméno Alfonse Muchy na jméno Alzonzo. Zalíbilo se mi to pro španělský přídech, a proto jsem „malinkého pána" obdařila v pohádce co nejdelším obřadním titulem jako španělského granda: Malinký pán pan Alzonzo, starobylý skřítek.

A skřítek „Macejko" z pohádky „Káťa a Madlenka", jaký ten má rodokmen?

Macejko, který se jako dobrý duch zjevuje v deštěm zatopených důlcích na hraní kuliček a přivolává slunko, je rodem artista. Krásně tančí, má kouzelný deštníček, zpívá, ale to všechno dělá jenom proto, aby zakryl své vychovatelské vlohy: naučí děvčátka jíst makarony. Dělá to šetrně, něžně a je natolik směšný, že doufám, že děti na něj nikdy nezapomenou, ani na jeho vlídná ponaučení.

Občas vkládáte do úst svých pohádkových postav právě nějakou takovou nabádavou větu nebo příkaz. Považujete výchovnou tendenci v pohádkách za nutnou?

Doposud jsem psala buď jenom pohádky na uspání, které vyvanou jako sen, nebo pohádky s vychovatelskou tendencí. Ale v druhém případě jsem se vždycky snažila, aby poučná věta nebyla nijak zastřená, nýbrž aby čněla z příběhu jako vážný vous karatele (s dobrým srdcem!). Aby mi dala šanci trochu se jí smát, aby mi dala možnost si z ní utahovat. Copak to není projev demokracie, nechat si ze sebe dělat legraci? Jedno známé dítě mi zpívalo písničku, údajně tu, kterou se naučilo ve školce. Přeměnilo celý text bez patřičných rýmů, a tak píseň o myslivci, který kráčel do lesíka, skončila nečekaně: přišel tam zajíc a zavřel myslivce do skříně. To je pěkná ukázka, jak si dítě potřebovalo utáhnout z povinně naučeného textu – a taky ze mne! Výchovné věty nechávám právě proto v nezastřené podobě, aby vyzněly jak ve své pravdě (makarony se také musí jíst), tak ve své směšnosti.

Píšete a budete psát pro děti kvůli nim nebo kvůli sobě?

Těžká otázka. Jsem sama trochu povyrostlé dítě, všichni jsme bývalé děti... Jenže jsme někdy víc či míň dětinští. Budu ale asi zase psát pohádky — některé mám už vymyšlené, možná že budou zas ležet dlouho u mne jako ty, co už byly zveřejněny. Nevím.

Ještě donedávna bylo módní psát pohádky s tak uvolněnou obrazotvorností, až to hraničilo s tvůrčí anarchií. Co si o tom myslíte?

Nevím, jak odpovědět. Neznám objektivní hodnotu toho, co jsem v pohádkách udělala. Mohu jen říct, že se snažím psát je v přísném řádu a vyjadřovat je prostě; jako když vnitřním sluchem nasloucháte orchestru... ale melodii vyťukáváte jedním prstem do kláves.

V každé z těch pěti pohádek Ester Krumbachové se děj i metaforické obrazy klenou obloukem z reality přes ireálný pól zpět, odkud vyšly. Všechny zázraky, pokud se dějí, se vždycky zase přirozeně rozplynou, aniž jsou děti šokovány tím, že je naráz po kouzlu. Docela mimořádně se daří autorce svazovat nenásilným poutem postavy dětí, čarovných bytostí i neživých věcí. Stříbrný měsíc se navěsí na koloběžku jako kolo, a když se drobná fabule téhle pohádky o Tomášovi dovíjí, měsíc se polehounku od koloběžky zase odloupne, oživlý koník z reklamy „zadupe po čtvrté", z noční oblohy se vynoří postýlka. Může se některé děcko v ten okamžik nezklidnit a nejít blaženě na kutě?

O potěše, která dýše z pohádek Ester Krumbachové, i o tom, kolik té potěchy je třeba člověku, aby vůbec mohl být člověkem, a také o tom, jestli a jak se naděje může v dospělých lidech vytvářet jako protilátka k obrazům málo útěšným, i o tom, jak se těmito problémy mohou zabývat umělci nejrozličnějších naturelů, o tom všem jsme si ještě chtěly pohovořit. Ale protože nebyl už čas, odsunuly jsme to napříště.

ŽEŇA WIENEROVÁ

Vítězslav Nezval

VALERIE A TÝDEN DIVŮ

LITERÁRNÍ SCÉNÁŘ

Ester Krumbachová & Jaromil Jireš

Září 1967

Pod titulky se objevují obrazy věcí, které spatříme v příběhu, obrazy věcí, v nichž jsou utajeny osudy dávno zemřelých lidí.

Sloupkové hodiny pod skleněným příklopem.

Hrubá dřevěná mísa plná oroseného ovoce.

Dívčí střevíčky s přezkou a u nich bílá obálka s krasopisným jménem VALERIE.

Starý úl z vydlabaného pařezu, bzučící česno.

Struktura dřeva a kování barokní truhly.

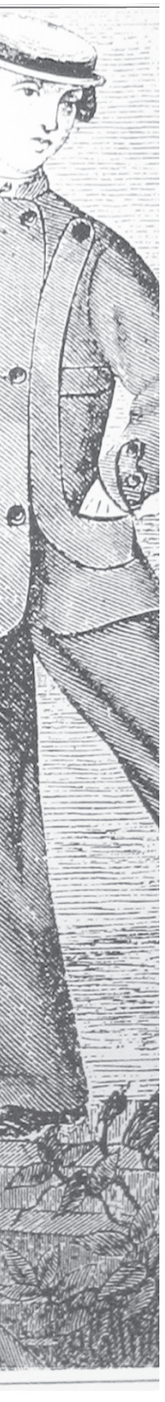
Orlíkův žirardi klobouček a šviháckа hůl.

Starobylá rytina v oválném rámu, za kterým usychá růže.

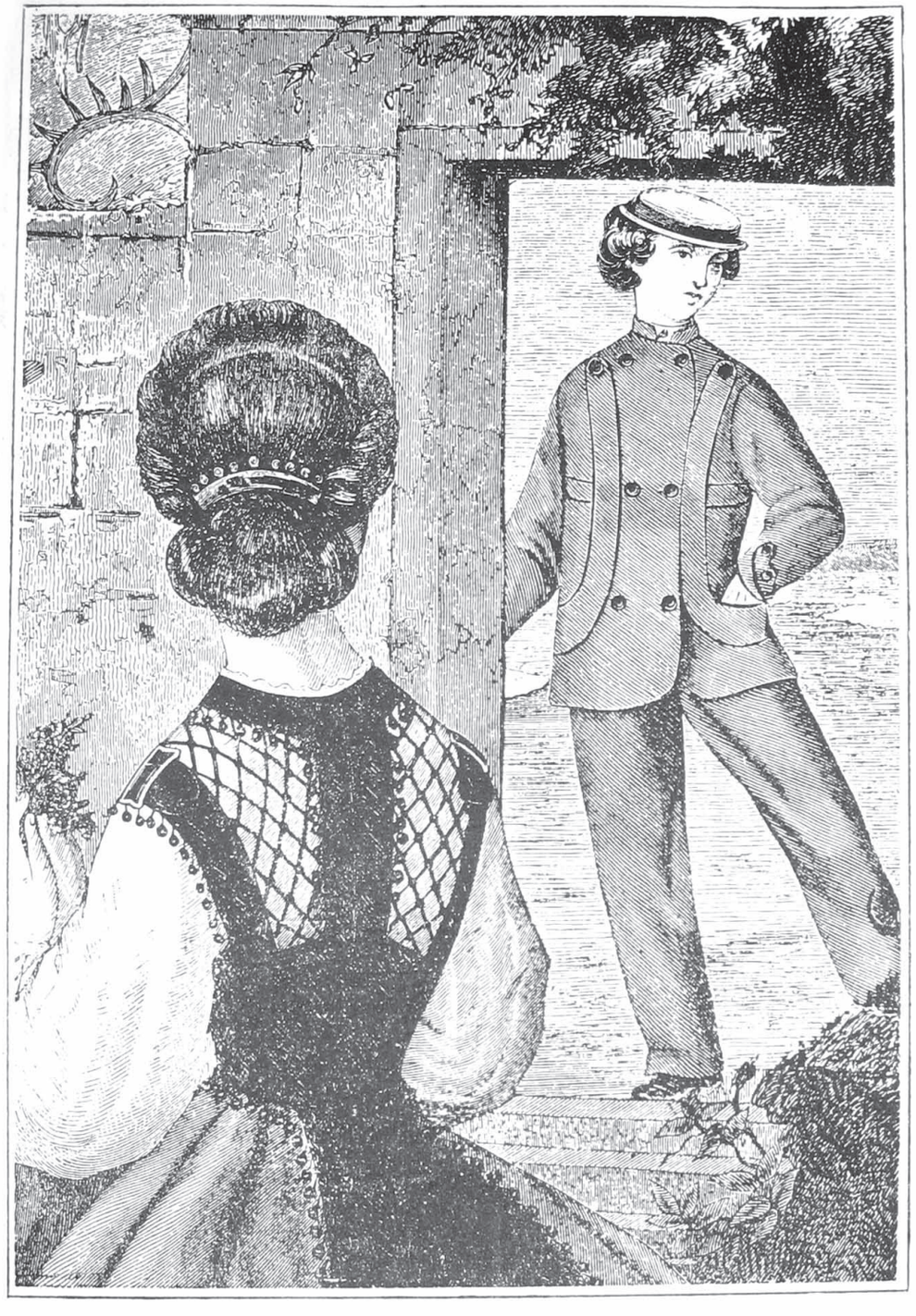
Drobné kaligrafické písmo titulků připomíná text pod knižní ilustrací. I ve vlastním vypravování nás budou doprovázet obrazy věcí, každý den bude mít své zátiší. Neboť příběh a sen Valerie se děje v TÝDNU DIVŮ.

Valeriin „týden divů" začíná jedné letní noci, v níž jsou jí tajemným způsobem odcizeny a opět navráceny zázračné náušnice. Téže noci Valerie pozná krásného mladíka Orlíka, který doprovází záhadného starého muže...

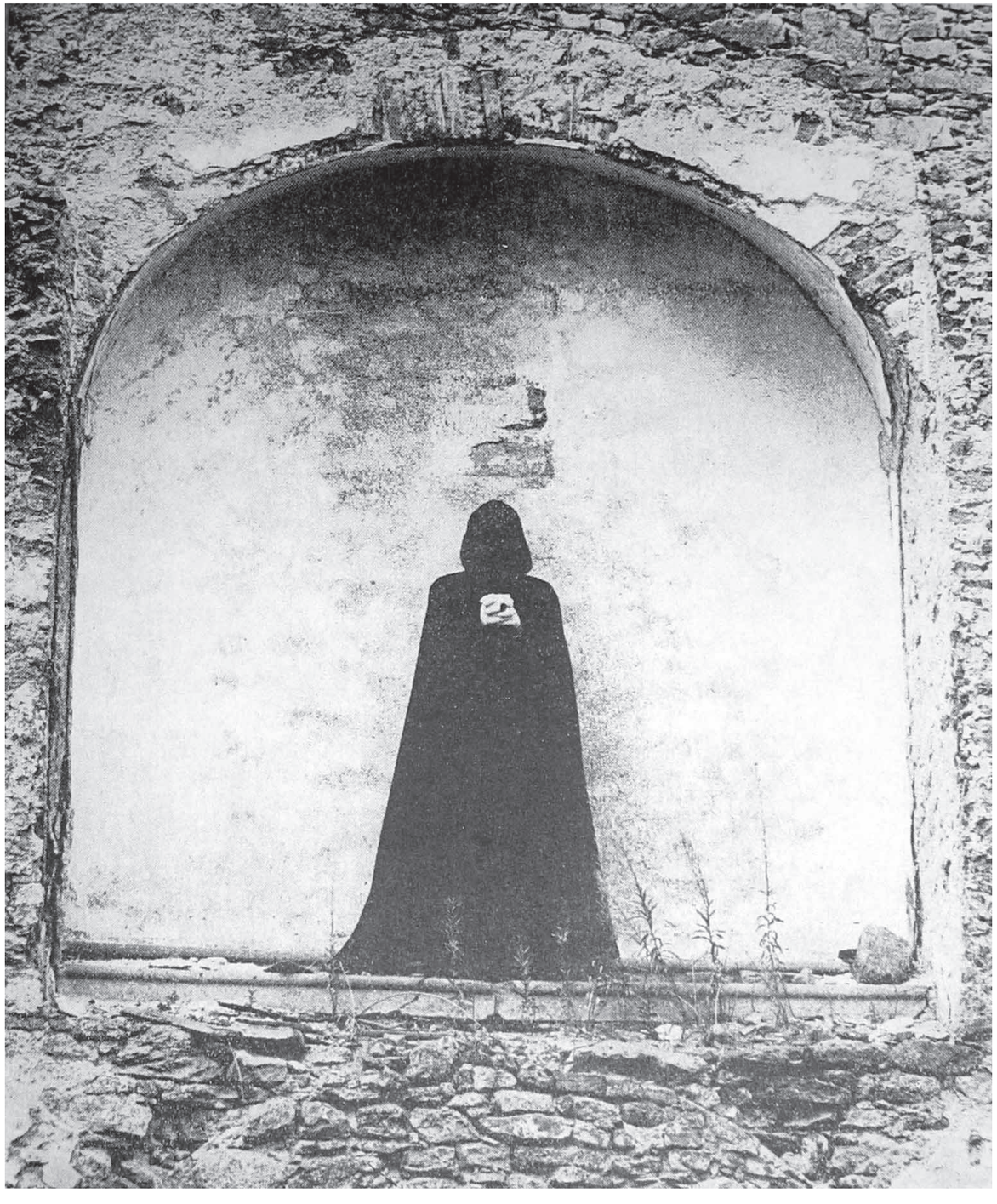
Orlík, jemuž nechyběl k dokonalému ústroji ani klobouk žirardi



Dílo
upíra



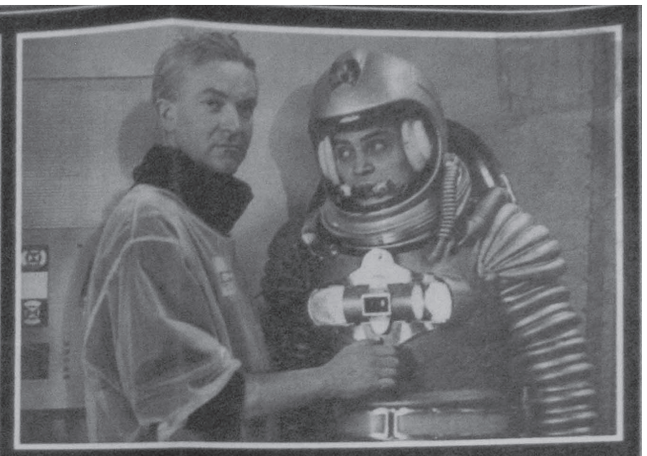
Orlík, jemuž nechyběl k dokonalému ústroji ani klobouk Žvardi



MALÝ TEST PRO FILMOVÉ FANDY

Co myslíte? Dokážete si vzpomenout na název jednoho staršího širokoúhlého filmu z popisu několika výraznějších dějových motivů? Před lety se dotyčný snímek samozřejmě promítal v kinech, dnes si ho každý může připomenout na videokazetě.

Dramatický příběh se odehrává v budoucích časech na palubě velké kosmické lodi, řítící se bezhlesně nedohledným vesmírným prostorem. Trková kamera jí při pohledu zvenčí nejčastěji zabírá odspodu. Kosmické plavidlo je zařízeno na dlouhodobý let, jeho nápadným konstrukčním prvkem jsou chodby, bytelnými dveřmi hermeticky uzavřená oddělení, což sehraje v ději určitou roli, dále jsou tu malé expediční moduly pro krátké cesty ze základního tělesa. Posádku tvoří muži a ženy, mezi nimiž se pohybuje inteligentní robot. V určitém okamžiku ústřední počítač, řídící let, účastníky expedice probudí, neboť nastává mimořádná situace. Jeden z kosmonautů, který vstoupí do prostoru mimo svou mateřskou loď, je stižen jistými potížemi (zprostředkované se v nebezpečí ocitnou i ostatní); tento motiv je rámován sekvencí společného stolování účastníků . . .



Sci-fi Ikarie XB 1 natočil režisér Jindřich Polák v roce 1963

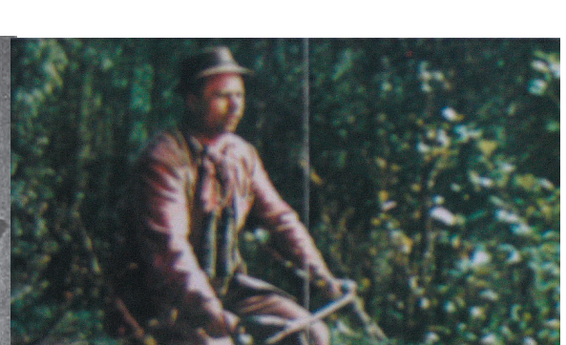
Už jste doma? No ano, jde samozřejmě o českou sci-fi Ikarie XB1, která vznikla už před třemi desítkami let pod režijním vedením Jindřicha Poláka, s nímž na scénáři spolupracoval Pavel Juráček. Nechceme tu samozřejmě nikoho přesvědčovat, že Ridley Scott svého mnohem pozdějšího Vetřelce od nich okoukal, ale shoda některých motivů je přinejmenším pozoruhodná. Technická stránka Ikarie je pochopitelně podřízena možnostem, které mělo FSB na počátku 60. let, naštěstí z filmu ani dnes příliš neční druhdy nezbytné ideové ulítby. Polákova sci-fi však má ještě jednu mimořádnost, díky níž by si zasloužila viditelnější místo v dějinách domácí kinematografie! Jedná se o skutečně nevšední scénu, v níž několik příslušníků nejskvělejší generace „velkého" herectví (Z. Štěpánek, F. Smolík, D. Medřická) tančí futurologický tanec (u někdejší charlestonové generace budil v kině pobavený smích). To až mnohem později se tomuto stylu začalo říkat disco . . . —jff—

Všichni dobří rodáci

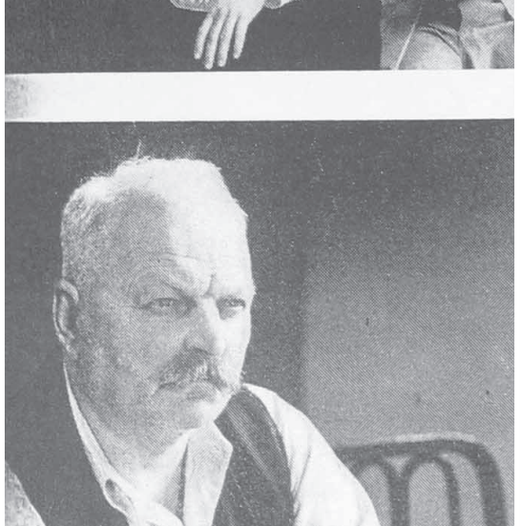
V Bystrém u Poličky realizuje Vojtěch Jasný v těchto dnech svůj dávný projekt — film Všichni dobří rodáci. *Ve volném dějovém pásmu se tu odvíjejí osudy režisérových vrstevníků, jak je žili v moravském městečku od roku 1945 po dnešek. Jde nejen o generační bilancování, ale i o zamyšlení nad proměnlivostí lidských hodnot v čase.*

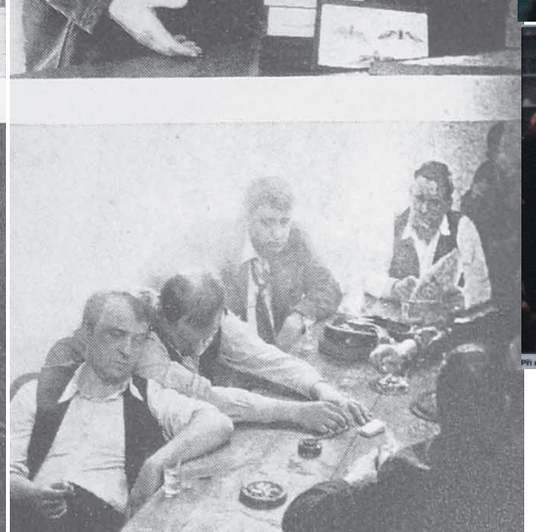
Kameramanem filmu je Jaroslav Kučera, kostýmy a barevné ladění navrhla Ester Krumbachová, autorem hudby je Svatopluk Havelka.

Ve filmu je na 120 rolí. Hlavní vytvářejí známí herci jako Radoslav Brzobohatý, Waldemar Matuška, Vladimír Menšík, Vlastimil Brodský, Václav Lohnický, Ilja Prachař, Josef Hlinomaz, Helena Růžičková, Věra Galatíková. V řadě dalších rolí se objeví poprvé před kamerou herci z oblastních divadel.



Při muzice a vínku se v pětačtyřicátém scházejí vesničané v hospodě U vola, kde prim vede „gróf" Zášinek (Waldemar Matuška)





filmu režiséra Vojtěcha Jasného VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI

e prim vede „gróf" Zášinek (Waldemar Matuška)

LIDOVÉ NOVINY 27. ledna 1996 NLN - NÁRODNÍ

Skrytý smysl krásy

Portrét Ester Krumbachové

Ester Krumbachová se narodila 12. listopadu 1923 v Brně. Zejména poslední léta to zaskakovalo její někdy i o padesát let mladší přátele. První dáma filmového výtvarnictví si uchovala bystré oči, jemný sluch, jasný hlas, myšlení zacílené na daný okamžik a na budoucnost - a přitom představovala chodící kroniku hrůz dvacátého století.

Tereza Brdečková

Ester Krumbachová v době české Nové vlny

Foto archiv

Vzpomínky pro ni ale znamenaly jen materiál pro tvorbu a mnohé z toho, co vyprávěla, je těžko ověřitelné. Tím není řečeno, že snad někdy lhala. Jenomže její hlava proháněla všechny zážitky filtrem obrazotvornosti, a právě ta pro ni vytvářela jedině přijatelnou skutečnost.

Talent jako životní motor

Pocházela z maďarsky mluvící rodiny, prý židovské, slovenské, romské. Někdy těsně před válkou se ocitla na čas v Německu, za války v Brně podnikala na vlastní pěst odbojové akce. Roku 1948 vystudovala malbu a užitou grafiku na brněnské VŠUP. Někdy po politických procesech v roce 1952 se nechala umístit jako lesní dělnice na Šumavu. V roce 1954 začala pracovat v divadle v Českých Budějovicích, kde poznala Miroslava Macháčka - prvního divadelníka, který bezvýhradně uvěřil v její talent. S ním také odešla do Prahy, kde si našli malý byt na Pankráci. Tam žila až do své smrti letos 13. ledna.

V Praze začala jako kostýmní výtvarnice a scénografka ve Werichově ABC. Její originální styl nenápadně pronikl tamní inscenace, ale po nástupu televize také tolik skečů a filmových písniček, že všem postupně začal připadat jako jedině možný. Když Ester v šedesátých letech začala naplno pracovat u filmu, už nikoho nenapadlo, že je vlastně původně její. V čem ten styl spočíval?

Jeho základní kvalitou bylo trvalé napětí mezi divadelní okázalostí a naprostým souzněním s přírodou. Toto napětí jí umožňovalo dosáhnout až magicky působivých výsledků, jako by se za jejími kreacemi objevoval jinak skrytý řád. Výtvarně vycházela na jedné straně ze vzpomínky na dětství v dobře situované východoevropské rodině, kde secese doznívala ještě hluboko do dvacátých let: cetky, peří, krajkové pučochy, ryté sklenice, klobouky, Gustav Klimt. Z druhé strany na ni působili moderní malíři a sochaři, kteří sami často vycházeli z bezprostřednosti jeskynních maleb nebo primitivního umění: Matisse, Klee, Giacometti.

V praxi to znamenalo, že krása jejích kostýmů, dekorací a berevných pojetí působila dekorativně, ale zároveň odhalovala mýtus, který se za inscenací nebo filmem skrýval.

Měla celou řadu zajímavých teorií, ale především obrovský, živelný talent, který udržoval její bytost netknutou stářím. Bylo zdánlivě snadné se po Ester opičit, ale pokud výtvarník nepochopil její zdroj, zůstal u formalistických hříček.

Režiséři byli po jejím boku náhle nuceni pohlížet na svůj film nebo inscenaci z odlišného a vzrušujícího úhlu. Kameramanu Kališovi jednou popsala filmovou postavu: „Je to člověk, který má v kapse kuličku, provázek a nůž." Když za ní přišel Vojtěch Jasný se scénářem Dobrých rodáků, ptala se: „Chcete to jako kancionál, nebo jako pasionál?" Rozhovor tak mohl začít u barevného tónu šály a skončit u hudby či u prehistorie vedlejší postavy.

Od divadla k nové vlně

Daleko víc než divadlo jejímu talentu odpovídal film. Dostala se k němu skoro ve čtyřiceti. Pracovala s Lipským, Fričem, Brynychem a roku 1964 se všestranně podílela na Démantech noci, celovečerním debutu svého manžela Jana Němce. Výsledek dodnes nadčasově vypovídá o těsném souznění dvou umělců, realizovaném rovnou měrou na plátně jako v životě.

„Franz Kafka, Starý zákon a Švejk," odpovídala vždycky na otázku, které knihy ji ovlivnily nejvíc. Právě na spolupráci s Němcem je to nejzřetelnější zejména na Démantech noci a O slavnosti a hostech.

Jakmile se rozneslo, jakým způsobem Ester pracuje, chodili k ní na konzultace i režiséři, kteří si ji nebrali jako výtvarnici - a to byl zřejmě počátek její scenáristické kariéry. Celá česká nová vlna by bez ní vypadala jinak, ale v šedesátých letech ji vyhledávali režiséři všech generací. Stáli o její úsudek, o nápady a především o křídla inspirace, která ochotně nasadila každému, kdo ji dokázal vyslechnout a správně si z jejího proslovu vybrat. Bylo by zajímavé sestavit sborník svědectví režisérů, kteří její nejslavnější etapu zažili na vlastní kůži v době, kdy dokázala pracovat na pěti a více filmech ročně.

Za normalizace byla odstřižena od veřejného života prakticky ze dne na den. Začala znovu malovat, pracovala pod cizími jmény doma a pod vlastním tu a tam i v cizině. K filmu se vrátila až ve Faunově velmi pozdním odpolední Věry Chytilové v roce 1983.

Nejlepší umělec je ten mrtvý

Po listopadu 1989 se nepřestávala radovat: „Já budu klidně jíst suché listí, hlavně že jsou pryč!" Často se říká, že se po převratu dočkala satisfakce. To bohužel není pravda. Pracovala mnohem méně než mohla a chtěla, a skutečnou příležitost ji podle svých možností poskytl teprve a jedině Fero Fenič v televizním cyklu Genus.

Ne všechno, co dokončila, bylo dokonalé. Jenomže, jak pravil Šalda, umělecké dílo žije zrovna tak svými vadami jako přednostmi a Ester pracovala metodou pokusů a omylů. Podstatné je, že to nejlepší mělo světovou úroveň, zejména pokud jde o odvahu přijít s něčím jako první.

Když televize uvedla před týdnem z jejího díla právě Caseyho a Werichovu Uspořenou libru, vypadalo to jako omyl. Proč ne Valerie a týden divů, Vražda inženýra Čerta anebo Všichni dobří rodáci, patrně vrchol jejího umění? Caseyho aktovka není typická, ale příkladně z ní vystrkuje růžky její chuligánství, jehož hereckou podobu s ní Werich možná konzultoval. Ester nebyla oficiální umělkyně vytlačená na okraj, ale bohém, kterého oficiální společnost přijímala jen ve vzácných okamžicích tolerance. Dělat kariéru ji těšilo až na druhém místě, protože její vlastní hlava jí poskytovala obrovskou zábavu a nepotřebovala hledat potvrzení v uznání okolím. Dělala si, co chtěla, a to bez ohledu na následky. Nápadnost jejího zjevu, přátelé ve všech společenských vrstvách, včetně té nejnižší, a radostná ochota vyvádět okolí z míry někdy mylně svádělý k dojmu, že na sebe potřebuje strhnout pozornost. Jenže ona ke své práci potřebovala poslouchat instinkt, který si soustavně brousila pozorováním svých koček. Teprve z něj se rodila její pracovní disciplína.

Zanechala po sobě nejen filmy a vzpomínky na divadelní inscenace, ale i poměrně obsáhlou literární a výtvarnou pozůstalost. Jaký bude její osud, není zatím známo. Nezbývá než doufat, že bude mít víc štěstí než jeho autorka. Snad se znovu naplní stará pravda, že o českého umělce se veřejnost začne opravdu zajímat, teprve když je mrtvý.

Filmografie

Výtvarná spolupráce:
1961 - Muž z prvního století (Oldřich Lipský)
1962 - Král Králů (Martin Frič)
1963 - Ikarie XB 1 (Jindřich Polák)
1964 - Démanty noci (Jan Němec); Kdyby tisíc klarinetů (Ján Roháč, Vladimír Svitáček)
1965 - Ať žije republika (Karel Kachyňa); Nikdo se nebude smát (Hynek Bočan)
1966 - Hotel pro cizince (Antonín Máša); Kočár do Vídně (Karel Kachyňa); Mučedníci lásky (Jan Němec); O slavnosti a hostech (Jan Němec); Romance pro křídlovku (Otakar Vávra); Sedmikrásky (Věra Chytilová)
1967 - Penzion pro svobodné pány (Jiří Krejčík)
1968 - Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný)
1969 - Archa bláznů (Ivan Balada); Kladivo na čarodějnice (Otakar Vávra); Ovoce stromů rajských jíme (Věra Chytilová);
1970 - Vražda inženýra Čerta (Ester Krumbachová)
1971 - Psi a lidé (Evald Schorm); Slaměný klobouk (Oldřich Lipský)
1973 - Dny zrady (Otakar Vávra)
1983 - Faunovo velmi pozdní odpoledne (Věra Chytilová)
1987 - O živej vode (Ivan Balada)
1988 - Pravdivý příběh Josta Buergiho (Michael Havas)

Scenáristická spolupráce:
1966 - Mučedníci lásky (Jan Němec); O slavnosti a hostech (Jan Němec); Sedmikrásky (Věra Chytilová)
1969 - Kladivo na čarodějnice (Otakar Vávra)
1970 - Vražda inženýra Čerta (Ester Krumbachová)

Režie:
1970 - Vražda inženýra Čerta
1995 - Genus - Život malířek Jitky a Květy Válových; Genus - Život divadelníka Oty Ornesta

fax: 0632 553790

ředitel Karlík

Návrh k retrospektivnímu projektu pro měst. divadlo v Uh. Hradišti v rámci Letní filmové školy a pro divadlo Archa v Praze.

materiál: retrospektivní promítnutí vybrané filmografie Ester Krumbachové Např: 1. videoklip Winner takes all I. Krále scifi Ikárie XB1 /hudba Zd. Liška

výstava Dokumenty tvorby divadelní i filmové -
- fotosky z uvedených filmů s důrazem na výtv. stránku filmů, cca 55 ks
- plakáty dobové cca 11 ks
- fotografie z divadelních představení v ND, MDP, Vinohrad, apod. cca 60 ks
- fotografie z natáčení - na doplnění ukázky 10 ks 5 kreseb, 1 korespondece a 3 rozhovorů s E.Krumbach. z dobových periodik např. scénář Valerie z Filmu a doby 69 apod.

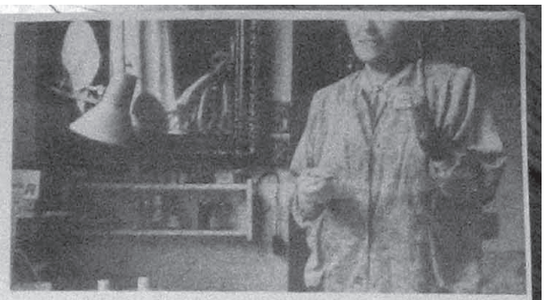
Prosím o vystavení ofic. žádosti a potvrzení o pojištění zapůjčených materiálů.

2. kr.film Medvěd rež. M.Frič Mučedníci lásky rž.J.Němec, hrají K.Gott, Jak Klusák
kr.film Matka a syn rž.J.Němec film je možno zapůjčit z Oberhausenu Hotel pro cizince rž.A.Máša
4. opakování zmlň.klipu plus Sedmikrásky
5. zvl.připojení kr.filmu J.Němce "Overture za Prahu" dok. z 1968 invaze Všichni dobří rodáci V.Jasný
6. kr.film Náhrdelník melancholie J.Němec Valerie a týden divů J.Jireš
7. kr.film Slzy, které svět nevidí M.Frič Ovoce rajských stromů jíme
8. kr.film Medvěd opak. Vražda ing.Čerta rž. E.Krumbachová
9. Genus sester Válových rž.E.Krumbachová Faunovo velmi pozdní odp. rž.V.Chytilová
10. pro děti kr. film O Honzovi, Jakubovi.. rž. J.Boček, Malá mořská víla rž.Kachyňa
11. na závěr retrospektivního výběru uvést film e.Krumbachové věnovaný Jméno kódu Rubín rž.J.Němec plus Genusy.O.Ornesta a E.Krumbachvé

14/6/98 PRAHA

děkuji Martin Šeier

PS: Výběr je koncipován tak, aby byl vhodný pro div. Archa tak, aby byl vhodný z hlediska Melancholie a z umělecké "Nová vlna" - ESTER KRUMBACHOVÁ



● Když jste začala psát prózu s nepromokavým názvem Zelené pevniny kocoura ...

Ty chce mít doma?

● A ten titul – co přesně znamená?

Něco, co je tajemství – možná věznění umělce, možná že smrt. Sama přesně nevím. Snad jen to, že jsem psala v jakémsi vyvaženém světě, abych měla poukázat na to, jak dokonale je uzavřen svět samotný. Je to úžas nad tím, že něco chodí, že lidi zírají stůl... že existuje něco tak velkolepého, jako je přátelství. A tu tu nalezu je ukázáno, řekla bych, něžným prstem. Je ticho a my s terasou jako lodí odplouváme z zelených kvetoucím pevninám. Můžete tomu rozumět jak chcete, já sama v sobě si to tečku neudělala.

Připravil JAN KOLÁŘ

SOUČTY

Nakonec se to povedlo, jsem přece jen gramona... ta, pila a jakýsi podtlak.

Do školy mě dostali – já jsem po ní nefoukla, nebylo nijak lákavé se, co vyprávěly školní důležité děti, vyznělosti – to byl pagoť a na něm vepsány nějaké číslice – byla to ukázka všechno podezřelé.

Dostávali mě všichni trosky, i nějakým zvířátkem se setkávám samém em a se zvláštní hlavou, jako do mne vlevali v nečekaných chvílích svůj tuk nebo otrávenou stávu. Měla jsem se před nimi na pozoru. Kdykoliv mi podstrčili něco dobrého s tím to vrhnout, byla jsem v blízké přípravná rychle to zahodit nebo vyplivnout, už i proto, jak urážlivě mě podceňovali, namísto aby mi nabídli přísun rybí tuk.

A teď se to kolem mne hemžilo sotmity a laskavým šklebem, tlaboptéli mi k tomu štěstí chodit do školy a být školačkou a kladli mi otázky asi toho druhu: jestli budu mít ráda školu a jestli bude mít ráda paní učitelku, kterou jsem ještě vůbec neznala.

Otázka, jako kdyby se někdo ptal vystrašených novátků, jestli budou mít rádi pana generála.

Nevěděla jsem, že je pro mne už připraven dlouhý tmavý tunel, kam mě bez milosti uvrhnou, a už dojdu na jeho konec, zjistím, že jsem v něm ztratila celé dětství – dokonce víc, mnohem víc.

Měla jsem nové šaty a brašnu na ráčcích, zamlkla a zpocená, když jsem byla nevrážena s několikadenním zpoždením do školy. Co to zpoždění zavinilo, nevím a nepí to důležité – ale zaprhnilo to mi velký aleč, když jsem při příchodu do učebny uvidela spolužáky. Seděli tam všichni zasvěceni, mlčeli jako cizinové rodinářské lože a před sebou na stolcích měli zvláštní rozložené sešity a tužky.

S hrůzou jsem si sedla na vyhrazené místo, které mi nabídla paní učitelka – mohla se zlatým zubem – a po chvíli jsem se zvedla k odchodu v domnění, že školní docházka je dobrovolná. Otevřela jsem dveře – klika byla velmi vysoko – a chtěla jsem tiše vyjít, lépe řečeno, toužila jsem se nepozorovaně vytratit a pak utíkat a rychle se někde schovat, kde mě nenajdou.

Věděla jsem napřed, že se to stane, že je to můj konec.

Potapili mě, chytili si mě a já jsem jim podlehla a vrala se dnešním evropské civilizace, v perspektivě spolužáci jsem se ještě neznal, snad a ale, připadám, že jsem odtrhna dlouho, že je mi zima na hlavu, že mě celá hlava studí a že to nevydržím.

Ustrčila jsem se tedy hrnitě – to byl ještě jakýsi nový zápas – chtěla jsem je ukonšovat rukou, ale v dlouhé pak době k dotknutí krocpoliv a mně sem tudíž... Kteří mě hnaly, které mě ohrožovaly a které mě tlumily, a to jsem podrážila jedna proti mnohým, nemá cenu popisovat příběhu.

Byly to nejrozličnější chvíle mé existence.

Tedy jsem byla zvyklá, vůbec a nepřetržitě [illegible] a takové jakkoliv [illegible] mohla [illegible] na tvar [illegible] – [illegible] jsem [illegible] – [illegible] – [illegible] –

DOBRODRUŽKA A DADAISTKA ESTER

Ester — to znamená hvězda. Toto jméno existuje v řadě jiných variant v Asii a v Orientu. Je to jméno závazné, královské, stručné, nedá se zdrobnovat. Hvězda milující dobrodružství a hravost. Hvězda objevitelka, to je kometa. Přesně taková je Ester, která je tak laskavá a pozvala nás k sobě na návštěvu. **Ester Krumbachová** — autorka a spolkautorka Filmů s velkým F: Ovoce stromů rajských jíme, Sedmikrásky, O slavnosti a hostech, Mučednici lásky, Faunovo velmi pozdní odpoledne . . . Malířka, scenáristka, publicistka, výtvarnice kostýmů, tvůrkyně divadelních a filmových výprav, kouzelnice amuletových náhrdelníků a . . . osobnost.

Vím, že o ní a o její práci bylo napsáno v poslední době mnoho, a proto jsem se rozhodla tohle setkání naladit do jiné tóniny.

Má vaše afinita k dobrodružství, nespoutanosti a svobodě svůj protipól — mám na mysli, jestli je vám vůbec „něco svaté"?

Kupříkladu je pro mě svaté přátelství, neshodit přítele — a když, tak pofouchle a říct mu — to jsem byla já, udělat z toho legraci. Ano, máte pravdu, miluju nejistotu, napětí, jsem strašně zvědavá, leccos mi nedá spát. Ale teď si momentálně neuvědomuji, jak to pojmenovat. Nabádejte mě k nějaké zradě a dám vám pár facek. Když tu byly zlé časy a mým přátelům hrozilo nebezpečí, vždycky jsem je varovala a nebo byla při ruce. Nemůžu se tím ani vytahovat, protože taková jsem se narodila. V té věci jsem na sobě ani nepracovala.

Ale totéž se rozhodně nedá říct v případě „utváření vaší osobnosti".

Na tom jsem pracovala tvrdě, to jsem si vymezila cestu. Ale zase je to jen sebenalézání. S něčím jsem se narodila, jaká věcná a rozumová se zkrátka motivovat. Je to klíč, do které vás vžene vlastní narození.

Vyznáváte nějaký specifický druh humoru?

Například musím se strašně smát, když vidím zajiskření, záblesk naděje v očích u někoho, kdo se chystá vás pobavit. Dychtivě ho sleduju, jak se sám bude smát tomu, že rozesmál druhé. Tak tomu se srdečně (i když někdy umělé) zasměju, abych ho „podpálila pod ocáskem". To je jeden z druhů mého humoru.

A pak je spousta věcí humorných, které ovšem, když je prožíváte, právě moc humorné nejsou. Ale když jste dost silná a jdete na ně s odstupem, humor se stane vaším nejlepším bratrem a průvodcem. Protože je to druhá strana smutku. Člověk, který nezná ponořování se do sebe, který za sebou nemá trápení a nejistoty sám se sebou, případnou neviru ve smysl svého konání, ten nikdy nemá dobrej humor. Ten se jenom směje, vtipy čte nebo je přejímá. A ten, kdo si naopak protrpěl, už toho má dost, co zkusil, takže „obrátí ty kalhotky" naruby, protože už jsou takový všelijaký a začne se smát tomu, nad čím ještě před chvílí plakal . . . Pak je židovský humor, který je spíš smutný, ale přitom ohromná legrace.

Kdo by chtěl poznat na vlastní kůži, jaký humor máte ráda, měl by se jít podívat do Violy, kde je v současné době na repertoáru vaše monodrama Smradoch Šindler má jít okamžitě domů (v podání Gabriely Wilhelmové).

Připravuji teď monodrama pro Kateřinu Macháčkovou, bude to klopýtavej a koktavej monolog o kostrbatostech života. Tyhle svobodné monology dělám moc ráda. Pro Mirka Macháčka jsem chystala Obranu Sokratovu od Platóna; bohužel se to už neuskutečnilo.

Mimochodem — víte, jaká mě napadla definice věčnosti? „Stačí si odmyslet čas." Nebo jsem si vymyslela: „V řece Léthé se ještě nikdo nikdy neutopil." Nebo: „Řeka Léthé je vhodná i pro neplavce." — To je taky humor, ne? Nač plakat nad vlastním skonem? To si může dovolit jen Dáma s kaméliemi.

Vidím, že musím přiřadit na „šňůrku korálků" vašich bezpočetných profesí ještě poetku a filozofku . . .

(Oboustranný smích). Které sféry jste se ještě nedotkla? Snad vědeckého bádání.

Omyl! Já pořád vědecky bádám, jen jsem překvapená, že nedělám žádnou vědu. Ale když se dočtu o nějakém vědeckém výsledku, zdá se mi, že jsem dospěla ke stejným „uzávěrům". Například se shodujl v řadě věcí s Faynmanem, jaderným atomovým fyzikem, který spolupracoval s Einsteinem. Akorát, že nejsem jaksi jaderný fyzik. Já neumím ani dělit a násobit, to se nepodařilo vpravit mně do hlavy ani mým ubohým rodičům ani učitelskému sboru. Já — čestné slovo — špatně rozeznávám hodiny; když mi někdo řekne, že se sejdeme ve třináct hodin, tak já si pamatuju ve tři. Mně se musí říct v jednu odpoledne. Ale k matematice, dokonce k fyzikálním jevům mám teoretický vztah — jako je vliv barev na barvy. Jako malá jsem četla pohádky, měla jsem knížku ilustrovanou Artušem Scheinerem, která se mně tak strašně líbila, že jsem ty obrázky olizovala. Jako když se říká, že samou láskou někoho sníte. A při tom kanibalismu jsem objevila, že v tom tisku jsou malinké tečičky (to je ofset), což jsem samozřejmě tehdy netušila. Ale věděla jsem, že třeba v hnědé je obsažena červená, modrá a žlutá. Anebo: tohle je červená a v ní je trošku modrý, říkala jsem, a tohle je modrá a v ní je trošku zelený. A pak jsem to zkoušela na papír a byla to pravda. Takže moje poněkud neznámá genialita spočívá v tom, že jsem takhle dokonale rozanalyzovala složky barev.

Když si přečtu scénář a mám výtvarnou režii, jakýsi přístroj v hlavě mi propočte během několika vteřin, které barvy tam mají být a které tam být nesmějí. Kdesi v tom stroji je to načasovaný tak, že od toho neustoupím ani za nic. Třeba vím, že některé barvy mají jít šílemo, ale nedokážu vysvětlit, co tím myslím, to vím jen já. „Moje genialita hraničí se šílenstvím", ale mrzí mě, že jsem tyto své počítací schopnosti nemohla nikdy uplatnit v takové obyčejnější branži, jako spočítat si, kolik mám peněz nebo kolik co stojí. A když to vím, hned to zapomeriu. Až budu Onassisová, můžu si to dovolit, ale já se jmenuju Krumbachová, já na to nemám. Jsem pak jaksepatří překvapená, když si zčistajasna objednám v restauraci chřest. Zaplatím devadesát korun a lehce spadnu pod stůl, pak se tomu musím strašně smát, jak je možný, že mě napadlo, že u nás není chřest úplně běžná potravina. Jakmůže být člověk takovej? Řekněte sama, na jedné straně umíte cítit barvy našikmo, rozeznáte ofset a pak si dáte chřest . . . Uznáte sama, že je to dobrodružství.

V jakém znamení jste rozená?

Na Štíru. Dostojevský se narodil datem den před mým dnem narození, a ty rysy jsou podobné. On zapouštěl sondy hluboko, ale nedával odpovědi. A já ve svých nejlepších scénářích — a teď budu dělat s Janem Němcem další — když si položím velkou otázku, tak na ni nemusím odpovídat — třeba to ani neumím. Ať na to odpoví někdo jiný, i třeba z příští generace.

Podle mého soudu — já asi přitahuju nějaké trhlé anděly, protože při mém tvrdém životě, který jsem prožívala a ještě budu prožívat do konce svých dnů, jsem se měla přesto nepředstavitelně lahodně. Kyselá jablka vždycky zesládnou, když jste připravena je přijmout. Každá bolest, kterou prožíváte, je znamením vaší nezralosti. Jakmile nabýváte sebeanalytického postoje, posunujete tu věc pořád v sobě a pořád se na ni vyptáváte a pak máte dokonce odvahu ji pohladit a být na ni hodnější, promění se vám v ochočenější krásný zvíře.

Anebo to jablko necháte uzrát na stromě. To všechno dělá čas — je moderátorem myšlení; i v utrpení může být zakódována cenná hodnota.

Ester Krumbachová: „Právě se mi rozsvítilo!"

S dlouhým spolupracovníkem a exmanželem Janem Němcem

Jinak bych dodala: Někdy, když se člověk drží při zemi, je strašně lacinýj, je po skromňoučku i veselý i smutný. To se mně nelíbí. Mně se lépe líbí bouře. Buďto stát nad propastí a mít chuť se do ní vrhnout nebo běžet s vlajícíma vlasama a maximálně cítit štěstí. A z toho vyplývá mnoho, pro co není slov.

Jedna vaše satira Vražda ing. Čerta je uvedena mottem:

„Lepší sněžný muž než žádný muž."

Byl to váš umělecký záměr nebo tohle heslo platí pro vás i v reálu?

To byla moje tehdejší motivace, protože byl v módě sněžný muž. Tak jsem si řekla, mít takovýho doma, to by nebylo špatný, trochu si ho oholit, ostříhat . . . zajímavej případ manželství.

Mám k mužům zvláštní něhu, takový laskavý vztah, přesto, že od nich slýchávám: Ty máš vlastně mužskej mozek a ženskej cit. Ptám se jich, jestli teda vědí, co je ženskej mozek. No, co s tím, že je to vlastně urážka — že je to arabský, horalský, je to primitivní. Naučila jsem se reagovat na to absolutní netečností.

V práci mám raději po svém boku ženy. Jestliže spolupracuju s muži, očekávám vždycky, že v určitém nečekaném momentu na mě zaútočí — a to dělají téměř všichni muži, protože jsou žárliví. Musí ukázat, kdo je kohout. Kdo je šéfem, i kdyby byl podřízený. A můžete to očekávat jak od primitivů, tak i od docela inteligentních mužů. Škoda.

Dala byste mně nahlédnout do svého šatníku? Co ráda nosíte?

Mám ráda věci, které mi dodávají tvářnosti, trochu zestárlé cirkusové krasojezdkyně, potom odvážnice, která už neví roupama coby . . . Decentní a elegantní věci ráda nemám, nemám ani takové myšlení, tak se nemohu decentně a elegantně oblékat. Nenosím vůbec zlaté šperky ani briliantý. Mám ráda naopak třeba italskou bižutarii, to si dám líbit. Moje maminka měla pravé krásné šperky, ale mně to nic neříká. Když jsem viděla například v Italii ty žíhané prstýnky, probudila se ve mně malá holčička, co si kupovala „štěstíčko" z pouti . . . To je jeden z mých zákonů; když si nehraju, mám pocit, že pracuju špatně. Já si musím hrát jako s bábovičkou, s kyblíčkem. Tak je to i s oblečením a baví mě do toho vnést i kousek disharmonie, aby něco „nebylo v pořádku".

Jaké barvy milujete?

Protože jsem narozená na tom Štíru, mám v bytě — jak vidíte kolem sebe — hodně červené a oranžové.

Jako vůni, záři, osudově miluju lapis lazuri, což není tyrkys, ale spíš ta modř, kterou používali Egyptani, také Mayové, Aztékové a Inkové. Mně se dělají přímo slíny v puse, mně barvy doslova chutnají. Já se s tím nevytahuju. Já se k tomu jen hlásím. V oblékání se řídím barevně také podle toho, jak moc chci provokovat. Mám ráda sympatická uniformita. Baví mě jít do společnosti a nebýt „na to oblečená", přičemž ale musí být věci perfektní. Chtěla bych každému dát naději mít odvahu a dát odvahu mít naději . . . Bravo oblékání! Je správný, aby se lidi strojili. Je to království určitého lesku života.

Teď je právě sezóna . . . za co byste šla na maškarní?

Za piráta s knírem à la Fairbanks. Nebo za pirátku. Za vlasatou Mary, co se bila tesákem na život. Nebo za sexuální úchylku — celá bych vypadala jako pán a k tomu bych si vzala třeba dámský korkový střevíce. Nebo bych si vycpala poprsí, abych měla neobyčejné bujná ňadra a k tomu bych si vzala pánský klobouk a kravatu . . . Stačilo by „malinko přitlačit" a mohla bych být jakákoli sexuální úchylka jako vymalovaná.

Máte svůj dosud nespněný sen?

Já mám tolik snů . . . O neskonale veliké krásné louce života, kde by nesměli kde kdo dupat, nesměli by tam trhat plevel, zabíjet zvířata takzvaně neužitečná, zašlapávat brouky. Protože trpíme hanebným cynismem říkat škodlivé zvíře tomu, které nám bere to, co chceme pro sebe. A na tý louce království lidí, kapánek prastěných v tom smyslu, že nestojej o peníze ani o kariéru, ale nezáviděj těm, kdo tu kariéru nebo peníze maj'. Taková společnost radostných dětí . . .

Napadá mě, že kdybychom dokázali z vašich imaginárních receptů brát aspoň po lžičkách, bylo by víc lidí šťastnějších.

MARKÉTA ČAŇKOVÁ

sc. rež. spolupráce s V. Chytilovou a dram. J. Kučerou

sedmikrásky „Příběh filmu podává obraz o životě, o jistém chápání a realizování života, který je v nadsázce demonstrován na příběhu dvou děvčat. Nejde nám o kritiku těchto dvou konkrétních děvčat, která sama o sobě jsou extravagantní a netypická, ale o kritiku životního stylu, jehož prvky ve větší či menší míře nese ve vlastním typickém a spořádaném životě každý z nás. Jde nám o vyjevení životní planosti v jejím zakletí do bludného kruhu pseudovztahů a pseudohodnot, což nutně vede k prázdnotě životních forem, k pózování ať už zkaženosti nebo štěstí.

Jde tedy o shrnutí určitých otázek, týkajících se hodnoty lidského individua, ovšem hodnoty, kterou si člověk musí vytvořit sám a kterou musí nalézt sám v sobě v nejrozličnějších životních situacích. To se neobejde bez vnitřního zápasu a ten, kdo ho nepodstoupí, nemůže obstát.

Tedy jakýsi nekrolog na povrchnost určitého způsobu života, na nebezpečnou potřebu lidské prestiže, která vede k pózování třeba až k smrti, na neschopnost být sám sebou a tedy i neschopnost být šťasten.

Tento vážný záměr má být zpracován naprosto nevážným způsobem, formou jakési bizarní komedie s odstíny satiry a sarkasmu vůči oběma hrdinkám, protože máme za to, že onoho poznávacího a kritického účinku dosáhneme nejspíše tím, budeme-li akcentovat komediální, groteskní stránky událostí, tedy budeme-li záměrně odpoutávat diváka od individuální psychologie, budeme-li rušit jeho spoluprožívání a vést ho k pochopení smyslu, tedy k filosofii. Z určitého hlediska jde tedy o groteskní filosofický dokument.“ ***V. Chytilová***

IVANA KARHANOVÁ A JITKA CERHOV

J. Kučera

oupí, nemůže

og na povrch-
ou života, na
u lidské pres-
ózování třeba
onost být sám
chopnost být

r má být zpra-
ážným způso-
bizarní kome-
sarkasmu vůči
rotože máme
ávacího a kri-
neme nejspíše
ntovat kome-
ánky událostí,
ěrně odpoutá-
uální psycho-
it jeho spolu-
k pochopení
ii. Z určitého
oteskní filoso-

Chytilová

IVANA KARHANOVÁ A JITKA ČERHOVÁ V HLAVNÍCH ÚLOHÁCH FILMU SEDMIKRÁSKY

(SNÍMKY PAVEL DIAS)

Démanty noci: „Zlověstné síly, které se v člověku probouzejí, když je součástí davu: od lovců zajíců k lovcům Žida."

„...v žádném případě nejsem tak mladá jako vy." Jedna z Esteřiných lží během natáčení *O slavnosti a hostech*.

hem vojenské služby natočil dokumentárně střihový film, poetickou konfrontaci jara 1963 a posledních dnů 2. světové války, nazvanou **Paměť našeho dne** (1963), za niž dostal Filmovou cenu armády.

Démanty noci (1964), založené na Lustigově povídce *Tma nevrhá stín*, jsou příběhem dvou mladíků, pokoušejících se v posledních dnech války uprchnout z „pochodu smrti". Utíkají lesem, hladoví a vyčerpaní, vyžebrají si kousek chleba od venkovské ženy, a nakonec náhodou narazí na skupinu starců, hodně přes vojenský věk, kteří si vyšli do lesa na lov, a nyní místo zvěře začnou honit lidi.

Tolik povídka. Jenže Němec nenafilmoval povídku: nafilmoval duševní stavy těch dvou hochů – jejich halucinace, denní snění, noční můry, jejich představy a myšlenky. Pokusil se prostě vyjádřit jejich vnitřní svět na útěku před smrtí. V tom spočívá originalita filmu, který byl evropskými filmovými kritiky přivítán jako začátek nového stylu. De facto připomíná jen jednoho předchůdce, a sice **Andaluského psa** Luise Buñuela, v němž se Buñuel pokusil nafilmovat sny. Významnější sekvenci, o německých starcích, kteří se z lovců zajíců mění v lovce lebek, se proměňuje v metaforu o tom, jaké zlověstné psychické síly se v člověku probouzejí, stane-li se příslušníkem davu. Ti patrně docela normální stařící se v kolektivu promění ve vraždící šelmy, zatímco prchající chlapci se stanou lovnou zvěří. Film dostal velkou cenu v Mannheimu 1964 a cenu kritiků v Pesaru 1965.

Toho roku se Němec také zúčastnil filmu **Perličky na dně** povídkou **Podvodníci.** To je příběh, který nemá vůbec žádný děj: dva starci v nemocnici si navzájem vyprávějí o své zašlé slávě. Jeden býval slavným operetním pěvcem, druhý automobilovým závodníkem. A nic se neděje, starci jen mluví a mluví. Jedinou akcí je obrazový doslov: holič, který oba starce holí, když už leží mrtví v mármci, vypráví nemocničnímu zřízenci, že ti dědci byli dvě naprosté nuly a jenom se věčně vytahovali neexistující kariérou.

Natočit něco tak absolutně bezdějového je problém. Němec jej vyřešil v podstatě střihem. Natočil jenom dva dlouhé záběry: tváře vykládajících staříků en face – a střídal je rytmickým stříháním, takže dosáhl přízračného efektu. Snad si touto povídkou jenom ověřoval metodu, kterou užil ve svém druhém a zatím nejslavnějším filmu **O slavnosti a hostech** (1966), kde tváře hrají velevýznamnou úlohu.

Tímto filmem začíná také jeho krátká, ale významná spolupráce s Ester Krumbachovou, a také moje přátelství s nimi oběma.

■

Namouduši nevím, kolik je Ester let. Jednou jsem se jí na to nezdvořile zeptal, a ona odpověděla: „No, tak mladičká jako ty nejsem." Je to neobyčejně krásná žena, a poprvé jsem ji uviděl v denní vinárně

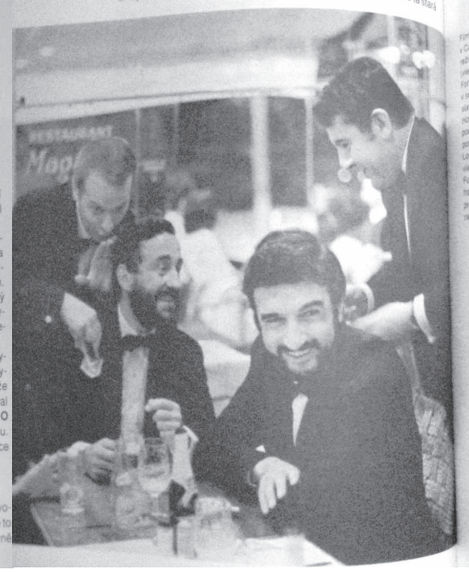
tové a z síry. Hlavy pak těch koní byly jako hlavy lvové, a z úst jejich vycházel oheň a dým a síra. (Zjevení sv. Jana, kap. 9, verš 15–17).

Nebylo to zrovna povzbudivé, tahle pověra, v ranních hodinách prvního dne Léta Páně 1968.

■

Pak už jsem Ester viděl jen několikrát. Jednou – zrovna se vrátila z nějakého koprodukčního jednání na Západě – byla to zase ta stará

Kapitola sama o sobě: Pařížští umělci jako mladých mužů a žen



Filmový festival v Cannes. Naši reisaři Jan Němec (vlevo) a Miloš Forman, kteří měli v soutěži filmy *O slavnosti a hostech* a *Hoří, má panenko!*, podpůrcyně člena poroty, slavného Louise Malla (druhý vlevo), Claude Berri, Formanův francouzský producent, to nechce vidět.

Ester. Se sobě vlastní zdravou nenávistí líčila průběh jakési party, a jako kdysi anglické r paní režisérky Chytilové, parodovala nyní ony fantastické konverzační skoky dam západního světa, jež mezi dvěma usrknutími whisky promluví s neúčastnou účastí o tragédii cizího národa a s nehumorným humorem o jakési postelové švandě. Západ, nebo alespoň jeho společenské kruhy, do nichž se dostane zajímavý cizinec, líčila Esterka jako doménu obydlenou neurotizovanými bíby, velmi přesvědčivé. Za oknem jejího bytu bylo vidět krásnou ulici, kde před řeznictvím a před mlékárnou stály fronty osiumělé oděných příslušníků kontrarevolučního národa. Běžová Ester krásně zapadala do podvečerní pražské scenérie, a já jsem pochopil, že Ester miluje tu ne zrovna nejšťastnější zemi, kde jsme byli doma, víc než její úřední a oficiální milovníci.

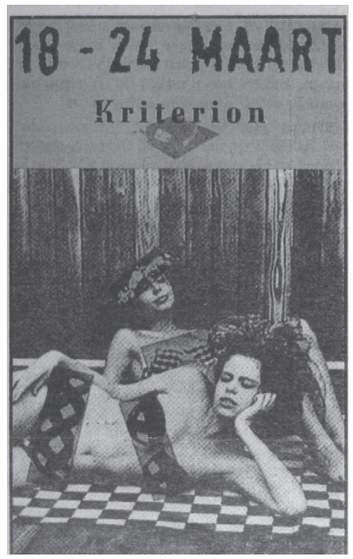
Naposled jsem se s ní setkal v lednu 1969, několik dní před sebevraždou Jana Palacha. Byli jsme spolu na besedě s dělníky v největším pražském kovodělném závodě ČKD, kde míval kdysi svou Pátou kolonu odstraněný pan prezident. Ve vrátnici tam tehdy visel plakát, jenž připomínal budovatelské plakáty z padesátých let: velká dělnická tvář v placaté čepici, z oka jí cosi kane. Když jsme přistoupili blíž, byla to krvavá slza a v ní datum 21. 8. 1968. Pak jsme besedu natočili na pásek a závodní časopis ji otiskl. V září 1970 napsalo Rudé právo, že se tam tenkrát sešli pravicoví oportunisté se svými přáteli z řad reakčních spisovatelů, nebo tak nějak. Potom jsem už Ester neviděl.

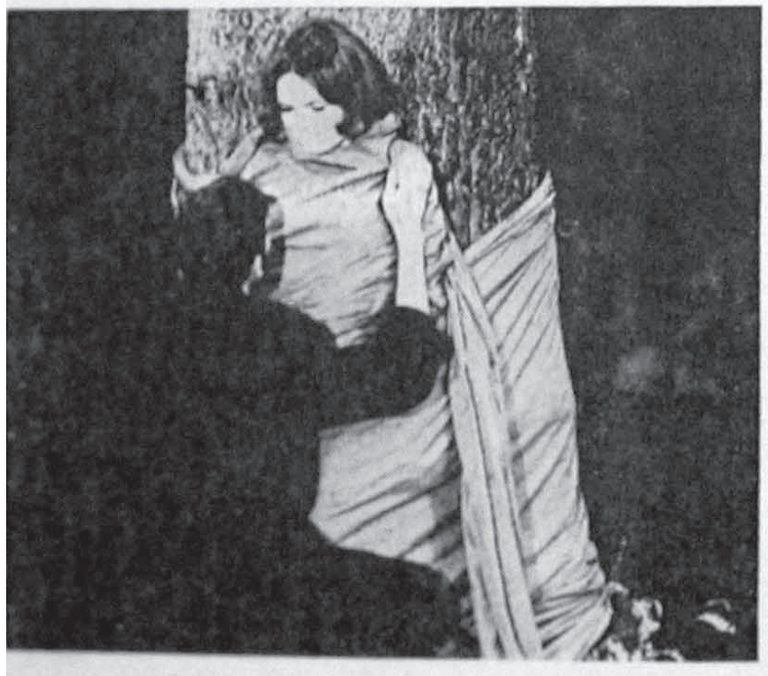
■

A neviděl jsem ani první film, který sama režírovala. Na scénáři spolupracoval ještě Honza, ale rozchodem vše skončilo. Otiskli jsme Esteře scénář v časopise *Plamen*. Soudě podle toho scénáře, měl to být snový, fantasmagorický příběh, a něžně si utahuje z milostné snivosti něžných žen. Příběh nikoli z tohoto světa, plný magie, zázraků a velmi originálního humoru: protagonistka se zamiluje do inženýra, který se jmenuje Čert, a z něhož se nakonec vyklube skutečně čert, jen aby se co chvíli změnil v cosi na způsob Sněžného muže. Celá věc nemůže být popsána v tradičních a racionálních termínech. Je tu trochu surrealismu, se surrealistickou zálibou v sentimentálním kýči pojímaném v duchu campu. A vše je to opět koncipováno velmi vizuálně: hrají zde barvy, tvary, kostýmy, předměty, vlasy, prostě vše. Zkrátka a dobře, **Vražda inženýra Čerta** (1970) je portrét Esteřiny duše, jinak, ale stejně ženské, jako je Věřina.

■

V Mučednicích lásky, v povídce o manipulantovi, hrála roli černovlasého objektu manipulantových snů osobitá zpěvačka české pop





Záběry z filmu OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME (snímky Jaromír Komárek)

Snímky Vladimír Soulek

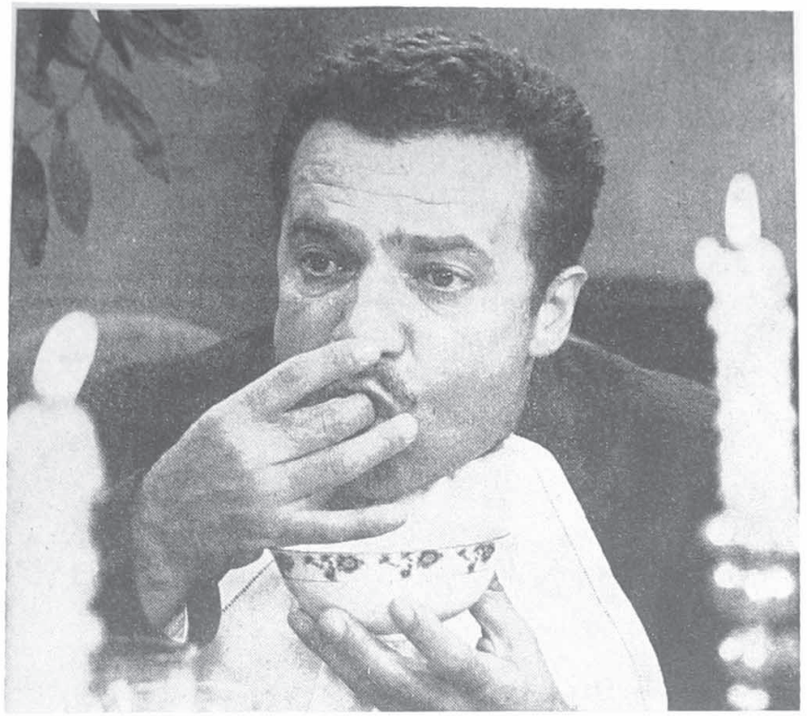
Snímky Vladimír Soulek

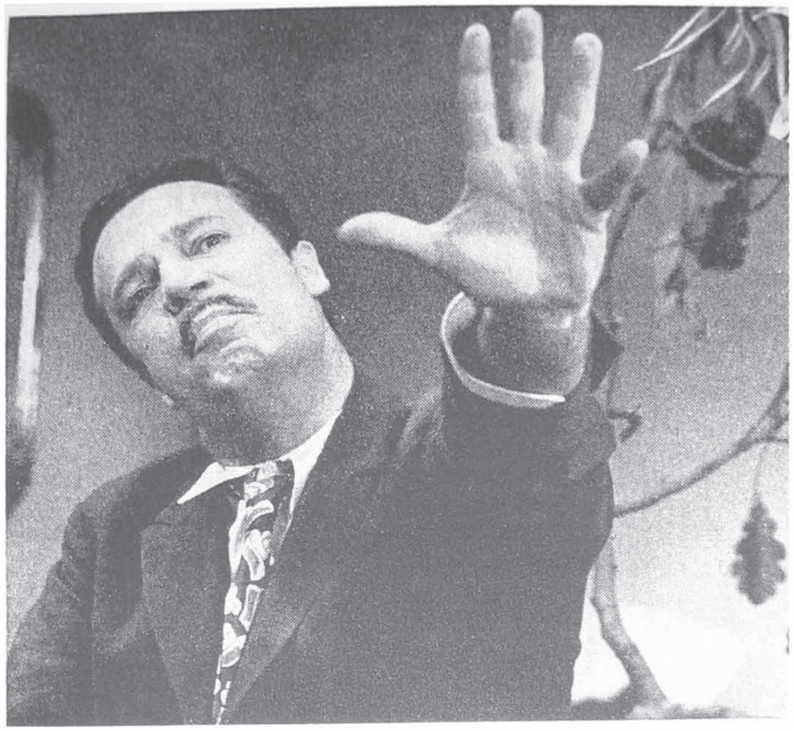
Krumbachová

VRAŽDA INŽENÝRA ČERTA

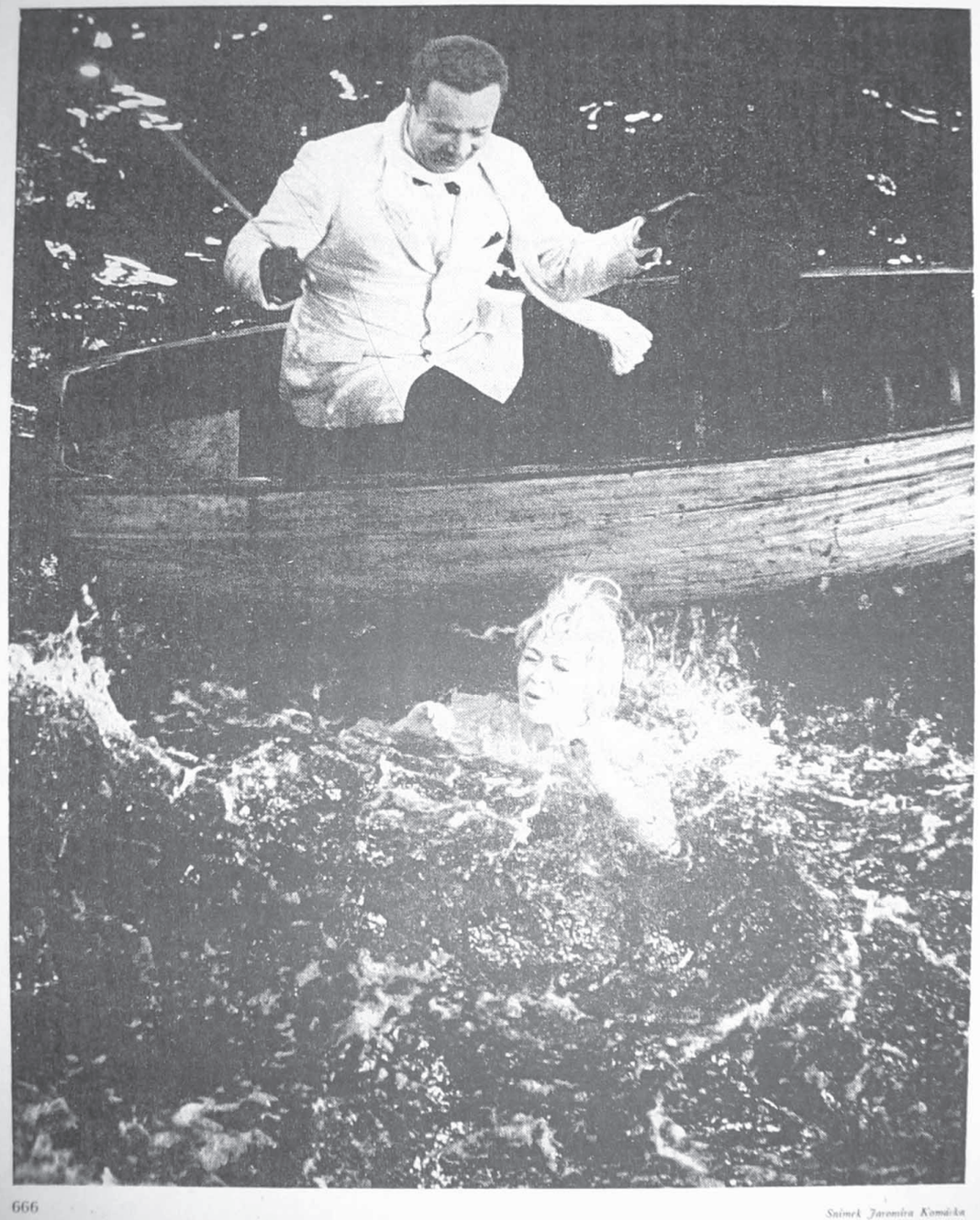
Ester Krumbachová natáčí v barrandovských ateliérech svůj první film VRAŽDA INŽENÝRA ČERTA podle vlastní stejnojmenné povídky. Bude to pohádková komedie o vdavekchtivé ženě, která je ochotna vzít si třeba i čerta. Tomu však nejde ani o její tělo, ani o její duši, jen o to, aby se dobře a hodně najedl. Scénář si napsala debutující režisérka sama a navrhla si i kostýmy. Jako kameramana si vybrala Jiřího Macáka, hudbu k filmu skládá Angelo Michajlov. Hlavní role filmu svěřila Ester Krumbachová Jiřině Bohdalové a Vladimíru Menšíkovi, jediné další významné postavy filmu — přítelkyni Miriam a kartářku — vytvoří Ljuba Hermanová a Helena Růžičková.
Film se natáčí v tvůrčí skupině Novotný-Kubala.

Vladimír Menšík v roli inženýra Čerta *na snímku Jaromíra Komárka*





Iřina Bohdalová a Vladimír Menšík *na snímcích Jaromíra Komárka*



Snímek Jaromíra Komárka

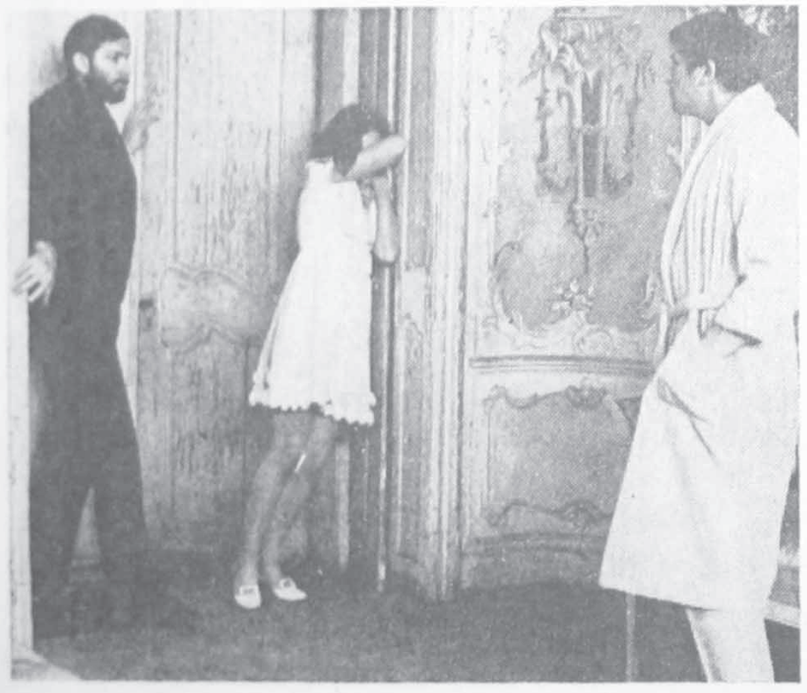
Ovoce stromů rajských jíme

• *Věra Chytilová dokončuje práce na filmu* OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME, *na jehož scénáři se podílela s Ester Krumbachovou. Autorky sledují ve filmu konflikty citového života moderního člověka symbolicky zpodobené v řetězu situací ze vztahu tří lidí — ženy a dvou mužů.*

• *Film je natočen barevně kameramanem Jaroslavem Kučerou, kostýmy navrhla Ester Krumbachová.*

• *Hlavní role obsadila režisérka herci z libereckého divadla, známými z Schormovy* CARMEN NEJEN PODLE BIZETA. *Jsou to Karel Novák, který hraje Josefa, jeho žena Jitka Nováková představující Evu a herec a režisér libereckého divadla Jan Schmidt, jemuž byla svěřena role Roberta. Další postavy ztělesnili neherci, většinou náhodně vybrané typy.*

• *Film vzniká v tvůrčí skupině Juráček-Kučera v koprodukci s belgickou firmou Elisabeth Film.*



Kapelníci řídí – Portrét umělců jako mladých mužů a žen

Viola, kde se ji Ivan Vyskočil snažil přemluvit, aby vystupovala na jevišti jeho literárního kabaretu, protože slyšel, že píše povídky. Tehdy byly v módě text-appealy, a řada spisovatelů včetně mne se při nich jednou týdně proměňovala v jevištní entertainery. Ester, voňavá, elegantní dáma v kostýmu od nejlepší pražské švadleny, se tenkrát třásla předčasnou trémou a k vystoupení nikdy nedošlo. Místo toho jsme za ní začali se ženou (znala se s ní z filmu **Revue pro banjo**, pro který Ester navrhovala kostýmy) pravidelně chodit do jejího bytu v činžáku v Krči, kde se vůně Esteřiných parfémů mísila v těžko definovatelný olfaktorický koktejl s něčím zvláštním, čehož původem byl její kocour Péťa. Kotě Péťu našla kdysi v dešti na ulici, vzala ho k sobě, a protože nesnesla pomyšlení, že by někdo Péťovi způsobil bolest, je Péťa dosud kocouří muž a po způsobu kocouřích mužů láká nikdy nepřicházející kočky: pronikavý pach, jímž napouští Esteřiny koberce, se Ester s úspěchem pouze částečným snaží zlikvidovat kolínskou vodou a santálovým dřevem.

Ale všechno v jejím bytě je estetické, elegantní, příjemné a uprostřed sedí Ester s hlubokým dekoltem a vypráví Lindsayi Andersonovi o svém otci, jenž byl, dle jejího líčení, neuvěřitelnou směsicí Cikána a Maďara se Slovákem, a elegánem ze staré školy, včetně gardenie, monoklu a vycházkové hůlky a s ne zrovna velkou chutí do práce.

Esteřin vlastní život byl drsnější – už předtím, než začala dělat české filmy. Jako mladá dívka se přidala k protinacistickému odboji a nějakou dobu strávila v gestapáckém vězení. Po válce vystudovala Uměleckoprůmyslovou školu a stala se návrhářkou kostymů, nejdříve pro divadlo, pak pro film. Vzestup, aby nebyl příliš poklidný, byl zpestřen několika pády, zaviněnými přílišnou Esteřinou otevřeností,

Banjo Show. Sexy kostýmy paní Krumbachové (zde oblečené Inkognito kvartetem).

Jeden z klobouků paní Krumbachové. Přestože se v tomto případě nejednalo o „triumf kostymérského návrhu v jistém, značně negativním smyslu," je to pěkná ukázka.

takže jeden čas pracovala také jako příslovečná zednice na stavbách v pohraničí. Nakonec však přece jen zakotvila v barrandovských ateliérech, a navrhla kostýmy pro dlouhou řadu filmů.

Protože je Ester mimořádně silná osobnost, myslím, že svými sukničkami a kloboučky ovlivnila leckterý dobrý český film víc, než se obvykle má za to. Film je koneckonců vizuální umění, a to, jak jsou herci oblečeni, může někdy mluvit tam, kde mlčí režisér. Pamatuji se na vášnivé Esteřiny výklady o koncepci kostýmů do takových jistě nevšedních filmů, jako byl Kachyňův **Kočár do Vídně** nebo Jasného **Všichni dobří rodáci;** kostým tu vždycky promyšleně dotvářel charakter. Někdy i proti vůli toho charakteru – protože Ester, stejně jako Věra Chytilová (a jak krásně umí Ester napodobovat Věřino anglické r, když u toho Věra není), je stoprocentní femina, ale na rozdíl od Věry ne zrovna přítelkyně žen. Jednou si například dva režiséři lá-

osvobození kněží; o pražských hippies a jejich přátelství se zahradní dětmi květin, které to léto táhly z celé Evropy do Prahy; o lidové veselici, kde s lidmi tančí Dubček a Smrkovský, o všeobecné radosti, jež tehdy spontánně zachvátila masy. Kontrapunkt doby, dost příjemně vymknuté z kloubů. Napsal jsem k tomu komentář a smíchali jsme to 19. srpna 1968 v laboratořích ve Vodičkově ulici. 20. srpna jsem odjel na dovolenou do Francie.

■

Marta v *Náhrdelníku melancholie*. Políbila stejného muže jako Brežněv – a musela odejít, zatímco Brežněv zůstal. Bylo tomu tak proto, že...

...všechna zvířata jsou si rovna, ale některá jsou si rovnější?

Ester Krumbachová – *Vražda inženýra Čerta*

Kapitola třetí – Portrét umělců jako mladých mužů a žen

music Marta Kubišová. Na jaře 1968 s ní Němec natočil pásmo televizních písní *Náhrdelník melancholie*, dílko velké výtvarné čistoty, kombinující krásu pražské barokní architektury s krásou Martiny tváře a s estetikou moderního rocku. Když přijely tanky, stala se Kubišová miláčkem Československa, protože odvážně nazpívala několik nejlepších protestsongů – a před budovou ÚV Strany dala pusu prvnímu tajemníkovi, ačkoli toho v té době už známí přestávali zdravit. Vyneslo jí to zákaz veřejného vystupování, televize, rozhlasu a natáčení na desky. (V souvislosti s tímto Martiným malérem se v Praze objevila zlomyslná anekdota: „Víte, proč Brežněv tak málo vystupuje v televizi? Protože v Čierné políbil Dubčeka.") Němec si potom Martu vzal, žijí na té chatě, kde Ester růžovým nehtem nahmátla *Apokalypsu*, a oba se prý živí zeleninou, kterou tam sami pěstují.*) Jako to dělá na druhém konci světa Allen Ginsberg, za pana prezidenta Novotného taky daný v Praze na index.

■

Ještě než tanky přijely, sešli jsme se s Honzou Němcem na dvou společných projektech. Nejdříve to měla být filmová verze mého románu *Konec nylonového věku*, který jsem napsal v roce 1950, cenzura jej zabavila v roce 1957 a jenž konečně, v roce 1967, vyšel. Líčí průběh pražského plesu pořádaného v roce 1949 Americkým ústavem v Československu, a je plný snivých dcerůšek, zlaté mládeže, frustrovaných mladíků a dívek doby velikého společenského zlomu.

*) Koncem roku 1970 Marta málem zemřela při potratu. Trio *The Golden Kids*, ve kterém zpívala jako sólová zpěvačka, bylo rozpuštěno. Její dva kolegové z tohoto tria, Helena Vondráčková a Václav Neckář, se s Martou údajně odmítli rozejít poté, co jim ukázali smutně proslulé pornografické fotografie (viz pozn. na str. 242); tvrdili, že Martin soukromý život je její soukromý život a že ty fotografie jsou stejně falešné (a to také byly). Václav Neckář (mladý železničářský učeň Miloš Hrma z **Ostře sledovaných vlaků**) měl prý později zakázáno vystupovat v televizi. Zákaz vydal zeť bývalého prezidenta Jan Zelenka, v té době ústřední ředitel Československé televize v Praze, protože Neckář odmítl dát si ostříhat dlouhé vlasy. Pak byl využíván především pro vývoz na Východ. Vondráčková byla přinucena vystupovat na koncertech v Sovětském svazu, kde podle očitých svědků šokovala puritány ze stranických řad, když se objevila na jevišti bez podprsenky. Začátkem roku 1971 ji státní koncertní agentura vyslala na jednoroční zájezd do zahraničí. Důvody, které k tomuto rozhodnutí vedly, jsou opět pochopitelné: nepřítomnost velice populární zpěvačky usnadní mladému obecenstvu proces zapomínání na staré dobré časy. Zpěvačka naopak v této situaci uvítá delší cestu do zahraničí, a pak, její něžná krása může navodit příznivý obraz její rodné země a zlotřilost jej v mystích velice zapomnětlivého západního obecenstva s československou vládou. Je to starý trik: nedávno vzrušili pohlední důstojníci souboru Rudé armády dámy ze společnosti v Torontu v jejich norkových kožešinách a minisukních tak, že odmítly přijmout letáky, které venku před budovou Maple Leaf Garden rozdávali stávkující emigranti. „Nevzdory úsilí emigrantů šly lístky dobře na odbyt," napsal spokojeně v novinách kanadský reklamní agent, a v (kanadském) světě šel život šťastně dál.

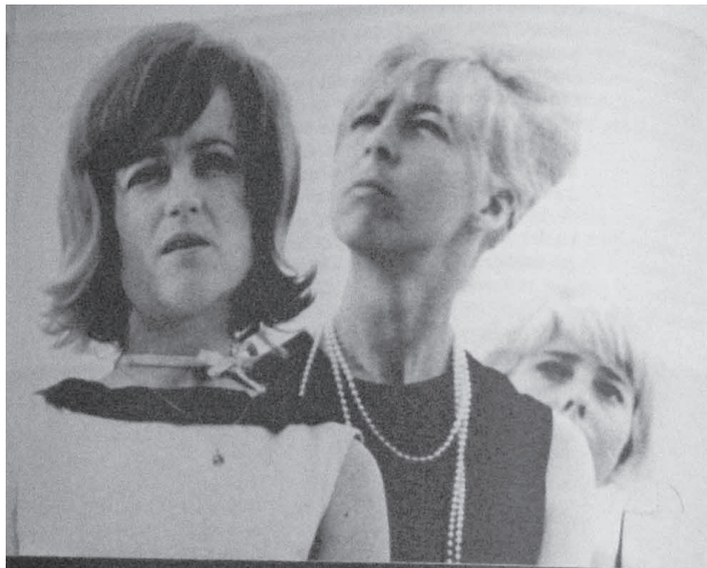
Vražda inženýra Čerta – jemný výsměch milostné svůdnosti něžných žen". Vladimír Menšík (který mi předtím hrál roli v Láskách jedné plavovlásky) a Jiřina Bohdalová.

a taky mezinárodní snobské smetánky, pozorující agónii jedné společnosti. Jepičí tanec těsně před pádem Velké Sekyry. Honzu na něm zaujala atmosféra toho zmizelého světa, v pozadí hudební motivy složené z citací z Glenna Millera, Counta Basieho a Chicka Webba. Všechno šlo tenkrát hladce: nový prezident se o film nezajímal, a když, tak přátelsky, a jediné „potíže", na které jsme narazili, přišly z americké strany: ty swingové melodie, na nichž chtěl Honza vybudovat atmosféru, byly copyrightované, práva by stála asi tolik, jako všechny ostatní produkční náklady. Nechali jsme tedy vyjednávat agenturu a pustili jsme se do druhého projektu. Ten Němcovi nabídl nějaký americký producent.

Měl to být dokument o Československu 1968, a Honza ho zkušenou rukou natočil: o kriminálech, odkud najednou zmizeli političtí vězni, a zůstali jen sprostí zločinci; o kostelích, do nichž se vrátili

rující agónii jedné spo-
elké Sekyry. Honzu na
a, v pozadí hudební mo-
unta Basieho a Chicka
rezident se o film nezají-
", na které jsme narazili,
die, na nichž chtěl Honza
, práva by stála asi tolik,
echali jsme tedy vyjedná-
projektu. Ten Němcovi na-

1968, a Honza ho zkuše-
najednou zmizeli političtí
stelích, do nichž se vrátili



O slavnosti a hostech: Vliv kostyměrky Ester byl ve silné obrazové koncepci filmu zřejmý. Na snímku: Koketa (má žena), Sexy dívka a Potrhlá žena (Ester).

Host, který se odmítl veselit (Evald Schorm), Host hrubian (Pavel Bušek) a Protestující host (Karel Mareš).

– a někteří z nich pomalu přizpůsobují své názory názorům Hostitelovým. Hostitel je neustále ujišťuje o tom, že jeho jediným přáním je, aby se u něho cítili šťastni. Nakonec všichni ujišťují Hostitele, že se u něho šťastni cítí. Až na jednoho – ten nepozorovaně vstane a zmizí. . . V závěru pak Hostitel povoluje svému adoptivnímu synovi, aby v čele skupiny „hostů" šel zmizelého hledat, přivedl ho nazpět a rovněž ho „učinil šťastným". Všichni vstávají a odcházejí, aby pronásledovali nešťastníka. Pomáhají jim v tom obrovští psi. Plátno se zatmí, je slyšet jen štěkot, a potom zlobné vrčení a výhrůžné řvaní velikých policejních psů, kteří dopadnou svou kořist.

Je to tedy zřejmě podobenství o procesu, jenž probíhá v moderních totalitních společnostech: o procesu adaptace převládajícím názorům a zničení těch, kdož se nepřizpůsobí. Němec se podobenství pokusil vyjádřit zřetězením slovních a mimických reakcí herců. Hlavní problém byli herci – a **Slavnost** byla do značné míry společným podnikem pražské inteligence. Všichni účinkující byli neherci a většinou přátelé Jana a Ester: hrál jsem tam já (o nic se nestarající jedlík) i moje žena (povrchní koketa), Evald Schorm (muž, který ze slavnosti uteče), psycholog Jiří Němec (přitakávač), spisovatel Ivan Vyskočil (Hostitel), tanečnice Helena Pejšková (sexy girl), fotograf Miloň Novotný (nešťastný ženich), loutkářka Jana Prachařová (slepičí mozeček), hudební skladatel Jan Klusák (Hostitelův adoptivní syn), skladatel pop-songů Karel Mareš (povalený host) a mnoho jiných. Všichni jsme byli pečlivě (a zlomyslně) vybráni podle vzhledu, protože každá postava filmu měla vystupovat pouze v situacích typických pro příslušný charakter a měla říkat jen pro ni typické fráze. Celý film byl tedy kompozicí z drobných detailů, jakýmsi pohyblivým pointilismem, kde lidé neustále mluví a mluví – a přece výsledným dojmem je podivná hluchota, děsivá lhostejnost, zvláštní odcizení. Postavy přitom většinou vypadají na pravý opak toho, co jsou: tak například Jiří Němec, muž, který vypadá na velmi slušného člověka, se nakonec projeví jako nejaktivnější spojenec zla, protože mu vždycky dokáže přitakat, přičemž se tváří že s ním hluboce souhlasí.

Celek působil jako noční můra, jako podivná směs ireálného rámce a realistických detailů řeči a akce. Také vliv výtvarnice Ester byl patrný, neboť film byl do značné míry koncipován „malířsky". Mnohé scény byly naaranžovány podle existujících a obecně povědomých fotografií nebo obrazů. Úvod filmu například připomíná impresionistické „snídaně v trávě". Zápas protestujícího hosta s Karlem, synem Hostitelovým, se podobá reportérským fotografiím z Vietnamu a odjinud. Hosté, dychtivě naslouchající Hostiteli, vypadají jako fotografie nacistické honorace naslouchající Führerovi, a konečně seřazení a úprava stolů, pokrytých květinami a svícny, je zkomponováno podle slavnostních hostin pořádaných u příležitosti

O SLAVNOSTI A HOSTECH: stojící Pavel Bušek, pod svícnem Josef Škvorecký

takovými zkušenostmi, vytáhl, podobně jako kdysi Majakovskij, proventivně do boje za exkluzivní umění, a počínal si přitom dost sofisticky: *Jsem přesvědčen*, napsal, *že jistý druh výlučnosti splní svoji pozitivní roli pro vznik vytoužené harmonie, . . tím, že u řady tvůrců vyvolá touhu natočit film sdělnější a přístupnější.* Na častou a dosti pokryteckou námitku nerentabilnosti uměleckých filmů („exkluzivní" české filmy vydělaly v zahraničí víc než deset „lidovek" doma) odpověděl pak pohotově, a trošku demagogicky: *Je otázka, jestli je film opravdu filmem – jak to říká Chaplin, Clair a další – jen tehdy, když je plný sál.*

■

A přitom byl odpor k nesrozumitelnosti **Mučedníků lásky** dost nepochopitelným omylem. V těch třech povídkách, sjednocených společným tématem nesmělých milenců, je asi tolik nesrozumitelného jako v básních Sergeje Jesenina – a taky tolik krásy . Autoři o nich řekli: *Nejsou to obrazy života ani obrazy ze života, jsou to tři stylizovaná milostná dobrodružství, spíš pohádky nebo písně než svět takový, jaký je. První povídka, nazvaná Pokušení manipulanta, je míněna jako g r o t e s k a , není v ní takřka žádný dialog, je to trochu smutně míněná legrace, a pakliže by snad někoho odrazoval její trochu pošmourný charakter, nechť je tak laskav a vzpomene si, v jakých místech se odehrávají třeba grotesky Chaplinovy, na chatrče, špeluňky, noclehárny a smetiště, které, jak jistě každý uzná, neslouží k zoškliveni života, ale jsou jen kulisou pro ducha díla, jež je takřka vždy o b h a j o b o u n e s m ě l é h o a n e ú s p ě š n é h o č l o v ě k a. Protože to má být smyslem i těch tří povídek: groteskní zpovědi manipulanta, sentimentálního snu Nastěnky i podivuhodné noční příhody Rudolfa, sirotka.*

A film takový skutečně je. Platí o něm, myslím, slova Exupéryho: *To podstatné můžeme vidět toliko srdcem: pro oči je to neviditelné.* Je tu opět zřejmá afinita k Buñuelovi: jestliže v **Démantech noci** Němec nafilmoval noční můry, tady natočil denní sny tak, jako Buñuel kdysi nafilmoval sny. Zase je tu skvělá výtvarná, vizuální stránka, sled krásných obrazových kompozic, tváře herců vybrané s velkou přesností tak, aby vyjádřily náladu, charakter, symbol, podobenství. Zase je to převážně lyrický film, apelující ne na rozum, ale na cit, emoce, na to nejniternější v divákovi. A právě tímto důrazem na cit, náladu a lyrickou koncepci je Němec organickou součástí velké tradice českého umění; neboť jestli české umění něco přineslo umění světovému, pak to byla poetizace, lyrizace skutečnosti.

■

Filmem **Mučedníci lásky** spolupráce Honzy a Ester skončila, a krátce nato skončilo i jejich manželství. Tu buržoazní formalitu podstoupili, mám podezření, stejně jen kvůli Esteřině bytu; byli to příliš romantičtí milenci, než aby na lásku potřebovali úřední doklad. Ale někdy po karambolu filmu **O slavnosti a hostech** počaly Esteřiny všímavé sousedky přičinlivě upozorňovat příslušné úřady, že zahálčivá (tj. na volné noze žijící), fintivá a navoněná rozvedená žena Ester obývá sama celý dvoupokojový byt, a navíc u ní občas bývá přes noc cizí muž, čímž se vzbuzuje morální pohoršení. Nadměrnost bytu i nemorálnost odstranil tedy krátký úřední výkon na Staroměstské radnici, a sousedky si pro změnu začaly stěžovat na kocouří řev. K Pétovi totiž přibylo kotě Šnek, jehož žalostné volání uslyšela Ester jednou v noci na chatě, kterou si s Honzou koupili na Slapech. Vydala se do lesa a úspěšným napodobováním kočičího mňoukání vymňoukala opuštěného tvora do své laskavé náruče.

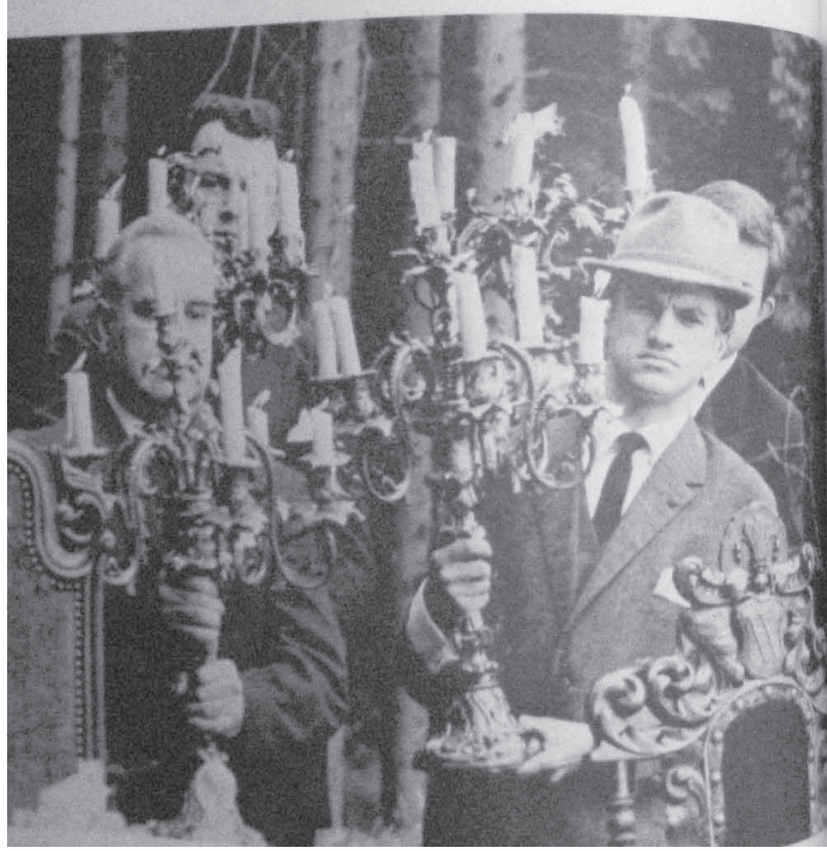
V té chatě jsme strávili silvestr roku 1967. Honza byl právě v novém průseru: bez povolení Státního filmu natočil v Holandsku film **Matka a syn** (1967), který se navíc sotva mohl líbit panu prezidentovi, třebaže v Oberhausenu dostal hlavní cenu. Pojednával o zrodu fašistických citů: bývalý vězeň zavraždí tajného policistu, svého bývalého mučitele. Policistova matka, zdrcena žalem, sedí na hrobě a střílí po holubech, kteří kálejí na synův pomníček. – A zatímco z tohoto průšvihu ještě nevybředl, už se Honza zabýval myšlenkou na film o tzv. Strahovských událostech (na jaře 1968 jej pak skutečně natočil), při nichž policie surově napadla stávkující studenty a pronásledovala je až do kolejí (řada raněných, jeden zmrzačený). Událost nepostrádala dotek absurdity. V kolejích neustále vypínali elektřinu, a potmě, jak známo, se nedá studovat. Studenti tedy vytáhli do ulic provolávajíce heslo „Dejte nám světlo", což si policajtské mozky, zbité všude omílanou mnohovýznamovostí umění, vyložily jako protistátní propagandu ve smyslu volání po svobodě tisku a dovozu zahraničních knih. A chopili se pendreků.

Na Honzově a Esteřině chatě to byla idylická, zasněžená noc ve středních Čechách, nedaleko v Praze se pan prezident pokoušel zachránit piklováním s konzervativními generály. Ester uvařila staročeskou čočkovou polévku, na jejích pletacích drátech jsme v anglickém krbu opékali buřty, Ester se leskly krásné oči, slzela. Ester je skrz naskrz ženská, a silvestr je sentimentální noc. A Ester miluje bibli. Vytáhla ji zpod zhasnutého televizoru, vložila do ní prst s růžovým nehtem jako do rány, a růžový nehet ukázal na verš: *I rozvázáni jsou ti čtyři andělé, kteříž byli připraveni k hodině a ke dni a k měsíci a roku, aby zmordovali třetí díl lidí. A byl počet vojska lidu jízdného dvěstěkrát tisíc tisíců; nebo slyšel jsem počet jich. A též viděl jsem koně u vidění, a ti, kteříž seděli na nich, měli panciře ohnivé a hyacin-*

mali hlavu, proč jedna známá filmová kráska (kterou Ester ve svém různě vonícím budoáru s chutí a se zdravou nenávistí rovněž často parodovala) má ve vrcholných záběrech jejich velkofilmu jakousi nedefinovatelnou ránu. Přišla na to moje žena (režisérům to neprozradila): hvězda měla v těch scénách na hlavě klobouček, navržený Esterou. V jistém, spíš záporném, smyslu to byl triumf kostymérského umění.

■

S Honzou Němcem se Ester seznámila vlastně taky přes kostýmy – navrhovala mu je pro **Démanty noci** – a nastala prudká láska, třebaže Němec je ještě mnohem více mladičký než já. A nastala také vzorná, i když často explozívní, spolupráce. Němec byl odjakživa velký pisatel scénářů. Psal je téměř rychleji, než mu je bdělí strážci



nad filmem stačili házet na hlavu (přesto mu jich stihli hodit na hlavu slušnou řádku: mezi jinými scénář podle *Proměny* Franze Kafky a *Mokrého sněhu* Fjodora Michajloviče Dostojevského), a Ester už předtím psala filozofické povídky a něžné črty o kočkách. Ve scénáři filmu **O slavnosti a hostech** se spojil Němcův razantní odpor ke společenskému zlu s Esteřinou elegantní jedovatostí a výtvarným smyslem, takže vznikl jeden z nejzávažnějších snímků Nové vlny, a Němec tu dospěl ke zcela výraznému, teoreticky zdůvodněnému stylu, který je přímým protikladem stylu formanovského. Nová vlna, ostatně, nebyla nikdy skutečné, přesným programem (kromě jasného humanismu) spojené hnutí, ale jen ukázkou toho, co by mohla být inteligentně vedená socialistická kinematografie.

■

Myslím, že hnutí, usilující o dosažení co nejvěrnější vnějškové kopie života, říká Němec, *je jen jednou z vývojových etap. Tím se jistě obohatí filmová řeč, ale podle mého je nutné směřovat ke stylizaci. Je nutné, aby autor vytvořil ve filmu svůj vlastní svět, zcela nezávislý na skutečnosti, jak se v té chvíli jeví. Svět hudebního skladatele tvoří tóny a akordy, světem malířů je barva a linie. Ale u filmu můžeme hovořit jen o málo autorech, kterým se podařilo vytvořit vlastní filmový svět. Byl to jistě Chaplin, jistě i Bresson, a dnes je to určitě Buñuel. Proč tomu přikládám takovou důležitost? Usiluji-li ve filmu hlavně o vnější podobnost se světem, spotřebuji na to mnoho sil a především odvedu divákovu pozornost od jádra problému, o kterém vypovídám. Divák si pak nutně klade otázku, nakolik se dílo podobá životu, tak jak on ho zná, zda je to přesně tak, nebo více či méně tak. Je-li však od prvního záběru zřejmé, že vnější podobnost není vůbec důležitá, musí se divák vzdát svého oblíbeného srovnávání a nezbývá mu, než se soustředit na smysl a autorův záměr. Třeba u Chaplina nepoznáte, kdy a kde se jeho příběhy odehrávají. Poznáte základní údaje: město, ráno, boháč, žebrák... A ve světě, který je světem pouze Charlie Chaplina, sledujete jeho hořko-ironickou výpověď.*

Má-li člověk plně pochopit filmy jako **O slavnosti a hostech** nebo **Mučedníci lásky,** je asi dobře znát takovéto režisérovy myšlenky. Ve **Slavnosti a hostech** se sedm hostů ubírá na garden party. V lese je náhle obklopí skupina neznámých mužů a jmou se je vyslýchat. Jeden z hostů protestuje, a je zlověstnou skupinou napaden a povalen na zem. Pak se náhle objeví Hostitel a všechno „vysvětlí": výslech byl jen žertem jiných hostů, rovněž pozvaných na party, které vedl Hostitelův adoptivní syn. Všichni se „smíří" a zasednou k připravovaným stolům v rozkošném přírodním zákoutí u jezírka. V průběhu hostiny Hostitel vysvětluje své názory, ostatní hosté mluví a plácají

Film & doba 1966
str. 566 – 571

PODOBENSTVÍ VĚRY CHYTILOVÉ

JAROSLAV BOČEK

1. Nechtěl bych být v kůži člověka, který přijde na představení SEDMIKRÁSEK pozdě. Hned v první scéně filmu je totiž klíč k jeho poetice, jímž se otevře ne „děj", nýbrž struktura obrazového i myšlenkového řádu filmu. A vlastně ještě dříve, než započne první scéna: už podklady pod titulky navozují čas a emocionální prostor. Mezi rytmicky stříhané záběry jakéhosi podivného soukolí, které se otáčí, vkládá Chytilová kratičké záběry výbuchu atomové pumy, padajících letadel, hořících trosek. Vstup nás nenechává na pochybách o době, kdy se historka sebezničení dvou Marií odehrává. Ano, jsme v našem milém dvacátém století, přesně v jeho druhé polovině, v čase po výbuchu atomové pumy v Hirošimě.

Jakmile skončí titulky, zastihneme obě hrdinky, blondýnku a tmavovlásku, sedící zády opřené o kabinu na plovárně. Dělají loutkové pohyby rukama, doprovázené zvukem připomínajícím zvuk pohyblivého mechanického kloubu. Přitom vedou rozhovor, v němž dominují věty: „Nic nám nejde." „Nikdo nás nechápe." „Všechno se nám na tom světě kazí." „Když se všechno kazí, tak budeme také zkažené." „Vadí ti to?" „Nevadí!"

Při poslední replice dá jedna druhé facku. Slova „vadí?" – „nevadí!", která se jako refrén nesou celým filmem, jsou pronesena v dvojznačném smyslu, vztahujícím se jednak k facce, jednak k předchozímu rozhodnutí být zkažené.

Uštědřený políček (nechci skloňovat facku ve všech pádech) srazí blondýnce s hlavy věneček, který si tam předtím posadila. Dívka se pro něj sehne, ale pohyb už dokončuje v další scéně, která je na rozdíl od černobílé scény na plovárně snímána barevně: hrdinky jsou ve fantastické zahradě pod kašírovaným stromem plným jablek, kde začnou zpívat a tančí po trávníku.

Německý výtvarný historik Richard Muther, nadšený obdivovatel italské renesance a mistrů nizozemského baroka, končí stručnou kapitolku věnovanou dílu Holanďana Hieronyma Bosche slovy: „V jistém smyslu není možno s Boschem počítat jako s umělcem; jeho síla tkvěla ve *vynalézání* a ne ve *formálním vytváření*."

Od vydání Mutherových dějin malířství uplynulo bezmála šedesát let. Holandský mistr fantastiky spolu s opomíjeným Italem

Arcimboldem probudil v tomto století zájem umělecké historie. Jejich monstrózní, pitvorné výtvory, působící „frašně i strašně", jak praví Mutherův překladatel, neznající ještě pojem „hrůzná komika", nabyly nové aktuálnosti. Mutherovo hodnocení Bosche prověrku převratného šedesátiletí nepřežilo, moderní umělecká historie o Boschově umělectví nepochybuje, naopak, cení je vysoko. Ale říká-li Muther: „Boschova síla tkví ve vynalézání a ne ve formálním vytváření," jeho charakteristika platí.

Podivná realita Boschových obrazů, na nichž můžeme vidět zvířecí kostru hrát na harfu, vladařit krále s prasečí hlavou a kozlími rohy, zvláštní zvířata, obrovité raky, papoušky s hrošími hlavami, žáby s hlavičkami ďáblů, opice s netopýřími křídly, žirafu s antilopí hlavou či ptáky s hlavičkami psů, neznamená chaos, nakupení nesouřadných jednotlivostí, jak se domníval milovník renesanční harmonie, nýbrž má svůj svébytný řád. Bosch skutečně nepřetváří a nedotváří svět viděný. Nemaluje ani reportáž, ani ideální představu krásy. Vynalézá či konstruuje z jednotlivých prvků svět zcela nový, podobně jako bude o sto let později Arcimboldo konstruovat z kuchyňského nádobí, z ryb, květin či zeleniny lidské tváře. Účin těchto obrazů je groteskní a hrůzný zároveň. Neboť Bosch nemaloval podobu lidí a světa, nýbrž maloval podobenství o lidech a světě.

Obě Marie, které Chytilová exponuje jako něco mezi živou bytostí a loutkou (jmenuji obě dívky podle scénáře, neboť z filmu jejich pravá jména nepostřehneme), jednají i dále velmi podivně. Podobají se spíše dobře seřízeným hracím strojům. Chytilová s autorkou scénáře Ester Krumbachovou se nestarají, z čeho jejich hrdinky žijí, nezajímá je jejich sociální postavení, kdo jsou jejich rodiče, jaké mají vzdělání, co umějí – jen z jednoho dialogu se dozvíme, že tmavovláska je „hlášená" a „zaměstnaná", zatímco blondýnka není ani hlášená, ani zaměstnaná – všechny vnější sociální determinace jsou odstraněny. I oblečení obou hrdinek je „univerzální", vytváří určitý prototyp módy tohoto času.

A můžeme jít ještě dále: kdybychom obě figury zaměnili, divák by nic nepostřehl, černovláska by mohla odříkávat a hrát part blondýnky a naopak. Charaktery obou postav nemají „plastiku", jejich činy se neřídí psychologickými pohnutkami, nýbrž jen mechanikou hry „vadí?" – „nevadí!", která žene obě dívky od jedné situace k druhé. Jsou schematické, dokonce schematičtější než postavy filmů z padesátých let, jsou zaměnitelné, jako dramatické persony nemohou existovat jedna bez druhé, protože jejich činy jsou podmíněny „hecem". Chytilová s Krumbachovou toto spříznění, respektive závislost jedné na druhé cítily tak silně, že ve scénáři považovaly za nutné „milostnou" scénu, v níž blondýnka zakrývá svou nahotu krabicemi s motýly, opakovat ještě jednou s černovláskou, a to tak, že blondýnka, poslouchající u otevřeného okna,

Tato žena, která je ve svých 39 letech „předákem" nových československých filmařů, překvapila každého, včetně svých krajanů, natočením nejnekompromisnějšího a nejvyzrálejšího filmu, jaký kdy vyšel z barrandovských studií: je to fokující „filosofický dokument", jak ho sama označuje, příběh pustošení a nihilismu.
SEDMIKRÁSKAMI zosobňuje Chytilová složení zkoušky dospělosti mladého československého filmu.
Přestože struktura filmu O NĚČEM JINÉM je zjevná – nevěrná manželka a ambiciózní atletka – objektivita příběhu a kamery drží spolu pohromadě. Tyto dva životy se nikdy neprotnou a autorka také neusiluje o vyslovování nějakých sociologických nebo moralistických závěrů o postavení ženy v socialistické zemi.
Kamera Věry Chytilové oba typy žen pouze pečlivě sleduje. Její pohled je soucitný a agresivní, pronikavý a ironický.
V SEMIKRÁSKÁCH se lítost ztrácí, a pronikavý a ironický pohled se mění v pohled ďábelský. Není zde žádná zápletka, konvenční chronologický a psychologický rozvoj děje, zkrátka není zde vůbec vyprávění. Obžerství a pustošení souvisí s tvrzením, že spotřeba a zkáza nejsou od sebe tak vzdáleny, avšak Chytilová netrvá na tom, aby její film měl pouze jeden jediný výklad.

Claire Clouzot:
Film Quarterly,
jaro 1968

Film & doba 1968
str. 571

Chaosový kolovrat Věry Chytilové se vířivě točí a vybuchuje ohňostroj – bílé plamo hoří, srší, žíná, tančí, točí se dokola! Ve skutečnosti se však nacházíme v samém středu strašlivého zoufalství. SEDMIKRÁSKY líčí úplné odcizení lidí ve chvíli, kdy různé životní situace nejsou používány ve vztahu k ničemu zcela osobnímu, ale vnímány pouze jako nezávislé sentence ve slepé se řítící přítomnosti. Film pojednává o naprosté svobodě, která se ničím neliší od absolutního vězení!

Carl Eric Nordberg:
Chaplin 74 č. 1/1968

Film & doba 1968
str. 570

Obrazový kolovrat Věry Chytilové točí a vyhazuje ohňostroj – bílé plamen hoří, srší, tíhne, tančí, točí se dokola! Ve skutečnosti se však nacházíme v samém středu strašlivé střelnice zoufalství. SEDMIKRÁSKY líčí úplné odcizení lidí ve chvíli, kdy různé životní situace nejsou používány ve vztahu k nějakému zcela osobnímu, ale vnímány pouze jako nezávislé senzace ve slepé se řítící přítomnosti. Film pojednává o naprosté svobodě, která se ničím neliší od absolutního vězení!

Carl Eric Nordberg: Chaplin 79 č. 1/1968

předem napovídá slova dialogu, který jsme už jednou slyšeli a který se doslovně opakuje mezi mladíkem a tmavovláskou.

Vzájemná závislost obou figur zajišťuje nejen chod jejich filmového života, zajišťuje i jejich „uměleckou životnost". Mohli bychom pochopitelně hledat kořeny této dvojice v starých dvojicích literárních, jako je pán a sluha v Diderotově Jakubu fatalistovi, kde také Jakub může „umělecky žít" jen ve vztahu k pánovi a v disputaci s ním a pán se bez Jakuba stává plochou figurkou, či v klaunských filmových dvojicích, jako byli Laurel a Hardy nebo Pat a Patachon, ale u Chytilové je míra abstrakce větší, svým vnitřním nábojem jsou Marie nejspíše podobny nějakému Papežomanu nebo Papežoříkači z Rabelaisova románu Gargantua a Pantagruel, kteří také ztělesňují vším svým jednáním jen jedinou lidskou vlastnost.

Chytilová s Krumbachovou totiž v SEDMIKRÁSKÁCH nepředvádějí podobu lidí a světa, nýbrž podobenství o lidech a světě. Jestliže srovnávám s Boschem a Rabelaisem, nechci tím říci, že SEDMIKRÁSKY mají rozměr a životnost Boschova a Rabelaisova díla. Poukazuji jen na kulturní a estetické kořeny fantastické satiry, na niž bezpochyby navazují.

A ještě něco je tu shodného: jejich síla je ve vynalézání a ne ve formálním vytváření, účinek je založen na konstrukci a ne na plastice.

2. Na počátku režijní práce Věry Chytilové stojí dva snímky, uměleckým ustrojením naprosto protikladné: STROP a PYTEL BLECH. První je stylizovaná moralita o „sladkém životě" mladé manekýnky, druhý je sociologická reportáž z dívčího internátu, natočená technikou „cinéma vérité". I když rozdíl ve filmařském pojetí a v přístupu ke skutečnosti je tak příkrý, že je to až nápadné, nebylo by třeba dualismu režijního zření debutantky přikládat vážný význam. Avšak následující práce, film O NĚČEM JINÉM, svědčí, že dualita nástupu Chytilové nebyla náhodná: tam mechanicky vedle sebe běží dvě linie – dokumentární „příběh" Evy Bosákové a hrané, stylizované drama nevěry a deziluze ženy v domácnosti. V explikaci k tomuto filmu Chytilová psala, že chce konfrontovat dva ženské osudy a změřit neplodný, prázdný život maloměšťácké paničky heroickým úsilím světové šampionky. Kritika však ve filmu nalezla spíše výraz existenciálního vědomí; pocit nemožnosti moderní ženy překlenout neřešitelné dilema mezi funkcí čistě ženskou a funkcí obecněji společensky platnou. Ať už se přikloníme k původnímu výkladu autorčinu, či k výkladu kritiky, který, jak se zdá, autorka dodatečně přijala (pro oba lze mít argumenty), jedno je zřejmé: estetickým ustrojením byla paralelní montáž filmu O NĚČEM JINÉM něčím výjimečným, jeho dualitu nebylo možno opakovat.

V následující povídce AUTOMAT SVĚT z cyklu PERLIČKY NA DNĚ se Chytilová pokusila sjednotit dualitu svého zření i režijní techniky do nové, ústrojnější kvality. Osnovou měla být autentická výpověď hrdiny, do níž měly vpadat poetizující prvky stylizace. Materiál se však vymkl z rukou. AUTOMAT SVĚT byl nejen nejchaotičtějším snímkem cyklu, ale i nejslabší prací Chytilové. Na jedné straně změť polodokumentárních a polohraných záběrů a výpovědí z automatu, na druhé snový tanec malíře s nevěstou, jakoby z jiného filmu.

V SEDMIKRÁSKÁCH se spojení hry a autenticity, stylizace a cinéma vérité zdařilo. Chytilová totiž našla a sestrojila s Krumbachovou a s kameramanem Jaroslavem Kučerou – takový filmový útvar, kde mechanické a – jak praví Muther o Boschovi – primitivní a svévolné spojení prvků naturalistických s prvky čiré fantazie je základem nečekaného účinu. Postavy obou Marií jsou z hlediska spojování částí „tmelem", který sjednocuje materiál několikerého řádu. Marie neprožijí drama, projdou řadou epizod, v nichž vlastně jen mechanicky opakují tentýž stereotyp hecu a provokace, samy schematické až k ireálnosti působí v reálném prostředí jako katalyzátor odhalování reálných typů. S jistou nadsázkou lze říci, že to jsou pohádkové bytosti zbavené pohádkové motivace (kterou měla Jasného komedie AŽ PŘIJDE KOCOUR, vnitřní tektonikou SEDMIKRÁSKÁM velmi blízká, což je zjevné na kameramanské práci Jaroslava Kučery, ale ne pouze tam). Princip výstavby děje SEDMIKRÁSEK opakuje princip stavby pitoreskního románu: epizody jsou navlečeny jako korálky na niti osudu hlavních postav. (Tady by se mi chtělo upozornit na epickou strukturu Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka a na Švejkův provokační stereotyp v řadě epizod, za všechny alespoň jmenuji epizodu s holohlavým pánem, který nebyl Pulkrábkem, zástupcem banky Slávie, ale inspekčním generálem von Schwarzburgem; technika budování epizod v SEDMIKRÁSKÁCH je Haškovi velmi blízká, jen je ještě dovedena dále, provokace obou Marií nedemaskují jen okolí, demaskují i prázdnotu jejich provokatérského gesta.)

Stylistickým rozborem SEDMIKRÁSEK můžeme od sebe rozlišit velmi snadno trojí materiálovou vrstvu. Nejprve jsou to obě Marie, pohádkoví diblíci negace; vrstva nejvyšší stylizace vyrostla z čirého důmyslu a z uvolněné fantazie. Dále je to série postav nápadníků, staří páni, kteří jsou odváděni na vlak, mladík, před nímž se Marie zakrývá skříňkou s motýly, vrstva komické stylizace používající prostředků groteskní zkratky (sem patří i kouzelná scéna v baru s tanečním párem přivedeným do rozpaků exhibicí obou Marií). A konečně naturalistická vrstva vyrostlá z techniky cinéma vérité – epizodky se strážkyněmi ženských záchodků, které – ač to zní paradoxně – působí ve stylizovaném celku právě svým naturalismem jako poetizující prvek.

Foto: J. BYLINSKA

Dvě
v SEDMIKRÁS
vycházejí z prin
svět je shnilý...
myslet na divoké
kousky brat
a na Macka
na jeho
Režisérka Věra C
již získala
národních uznán
O NĚČEM
Jestliže se
rozhodla pro tuto
variaci na absur
proto, že
vyhnout námět
v ní vzbuzují
dvě bláznivé divl
karikatu
mládeže, jak
říká, ale
symb
k destru
destruk
analogické tomu
rovalo Papataki
ABYSSES, přin
svou t

L'Est ré
2

Fi
& d
19
s.r.

Z této trojí vrstvy stylizace se vymykají jen dvě epizody – setkání Marií se zahradníkem a se skupinkou dělníků na kolech – které jsou sice myšlenkově klíčové, ale ztvárněním naivní; Chytilová tu uklouzla do pohádkového symbolu, stejně jako Máša s Čuříkem v BLOUDĚNÍ, když chtěli zneurotizovaný svět hlavních postav konfrontovat s idylickým nedělním obědem venkovské rodiny v zahradě.

Díváme-li se na celek, pak hierarchický řád jednotlivých prvků je opačný nežli v povídce AUTOMAT SVĚT. Tam měly autentický rámec poetizovat stylizované prvky, zde rámec fantastický uvádí do pohybu prvky komické stylizace a je poetizován prvky autenticity. Dualita zření a techniky přestala být slabostí a stala se silou.

Strukturálně jsou SEDMIKRÁSKY jakousi časoprostorovou koláží. Mezi jednotlivými vrstvami vzniká napětí, polarizují se do hrůzné grotesky a odhalují navzájem svou nonsensnost. Technika tohoto spojení je nejlépe patrná ve třech scénách se starými pány, kteří jsou poté, co obě dívky pohostili, psychologickým nátlakem dovedeni na nádraží a posazeni do nejbližšího odjíždějícího vlaku.

Dvě uličnice v SEDMIKRÁSKÁCH vycházejí z principu, že svět je shnilý... Musíme myslet na divoké husarské kousky bratří Marxů a na Macka Sennetta na jeho vrcholu. Režisérka Věra Chytilová již získala mnoho národních uznání za film O NĚČEM JINÉM. Jestliže se tentokrát rozhodla pro tuto skvělou variaci na absurdno, tedy proto, že se chtěla vyhnout námětům, které v ní vzbuzují úzkost: její dvě bláznivé dívky nejsou karikaturou české mládeže, jak se někdy říká, ale barokním symbolem vůle k destrukci i autodestrukci, trochu analogické tomu, co inspirovalo Papatakisovy LES ABYSSES, přinejmenším svou tragičností.

L'Est républicain, 24/11 1967

Film & doba 1968 str. 569

3. Vnitřní téma SEDMIKRÁSEK, nebo jak se častěji říká jejich problematika, je totožná s problematikou STROPU. Nedejme se mýlit rozdíly ve vnější podobě – STROP jako psychologický příběh a SEDMIKRÁSKY jako fantastická groteska jsou různými variacemi na téma prázdného života. (A jinou variací na totéž téma je hraná linie filmu O NĚČEM JINÉM, nechceme-li už vstupovat do diskusí o seberealizaci moderní ženy a připustit, že de facto obě linie O NĚČEM JINÉM jsou o tomtéž, jednou demonstrovaném na negativním a podruhé na pozitivním příkladu.)

Kdybych chtěl být zlý, mohl bych jít ještě dál a říci, že SEDMIKRÁSKY jsou autokritikou STROPU, respektive všeho toho, co ve STROPU bylo falešné, nepravdivé a kalendářové. Ve skutečnosti jde o pronikavější uchopení problému. Dvě základní mezní situace SEDMIKRÁSEK nalezneme už v poslední situaci STROPU. Rozdíl v jejich řešení a hodnocení je rozdílem mezi kalendářovou moralitou a poetickým podobenstvím velké vůle k pravdě.

Hrdinka STROPU, znechucená stereotypem „sladkého života" a ponížená surovým milencem, se rozhodne uniknout z kruhu, nasedne do vlaku, kde se setkává s prostými lidmi, je očištěna jejich srdečností tak, že je ochotna přijímat rozmazávající se kapky na okně ujíždějícího vlaku jako příslib nového života, který ji čeká.

Obě Marie, unuděné stereotypem vyvádění starých pánů k vlaku, se rozhodnou k něčemu „velkému" a jdou na procházku do přírody, dívají se na zahradníka, který si jejich provokací nevšímá, potkají muže jedoucí do práce na kolech, kteří o ně ani nezavadí pohledem. Setkání je dívkám pouze záminkou k údivu: „Proč si nás ten chlap v zahradnictví nevšiml?" „Proč nám aspoň nezačal nadávat?" „On nás snad ani nepolitoval." „Vadí?" „Nevadí!"

Film & doba 1966 str. 566 – 571

A závěrečná scéna „nápravy" ze STROPU se opakuje i zde, ale jaký rozdíl! „Kdyby se napravily, vypadalo by to asi takto," říká komentář. A obě Marie, zabalené do novinového papíru, pobíhají po sále, který předtím zničily, sykavým vtíravým šepotem opakují neustále dokola málo srozumitelné věty, mezi nimiž se opakuje: „Polepšily jsme se a budeme šťastné," a na špinavý ubrus prostírají střepy talířů, mis, sklenek a sklenic; jejich činnost je absurdní, jako je absurdní představa „polepšení". To, co ve STROPU bylo bráno vážně, změnilo se ve výsměch pseudomoralistickým konvencím, který právě zde dosahuje swiftovské jízlivosti a pronikavosti.

SEDMIKRÁSKY jsou ovšem také moralitou jako byl STROP, neboť každé podobenství je moralitou, chce varovat, negovat, očišťovat a polepšovat, ale je moralitou zcela jiného řádu, nepředvádí „polepšení" jako návod k jednání, naopak, v zájmu morálky předvádí důslednou negaci a destrukci. A myslím, že právě tato důslednost dává jim velký vnitřní básnický náboj a pronikavou sílu.

Říkám podobenství a neřekl jsem o čem. V užším smyslu podobenství o ničivé síle nihilismu a hecu (přeložíme-li to do spisovné češtiny, pak slovo „hec" znamená asi tolik jako provokace lidské pseudoprestiže v člověku, který v okamžiku, kdy je netvořivý, potřebuje si dokázat vlastní existenci destrukcí vedoucí až k sebezničení). V širším smyslu podobenství o tomto světě, zachváceném nihilismem, který je ochoten pro pseudoprestiž dopustit atomové sebezničení.

Nasmál jsem se hodně. Ale je to vlastně velmi smutné. Bohužel výrok Chytilové o SEDMIKRÁSKÁCH, že jde o „nekrolog na nebezpečnou potřebu lidské prestiže, která vede k pózování, třeba až k smrti", je vzhledem ke smyslu slova „nekrolog" poněkud předčasný.

P.S. Že považuji SEDMIKRÁSKY za zdaleka nejlepší práci Chytilové, za první její zralé a ucelené dílo, by mělo být z předchozího textu jasné, ale protože se u nás stalo zvykem rozumět jen věcem řečeným po lopatě, píši tuto celkem zbytečnou doušku.

A když už mám papír ve stroji: SEDMIKRÁSKY by nebyly bez kamery Jaroslava Kučery, který tu podal snad nejpozoruhodnější evropský kameramanský výkon posledních let. Zasluhoval by si zvláštní rozbor z pera zasvěceného nejen do estetiky, nýbrž i do technologie práce, ale v tomhle bohužel nevařím, mohu jen konstatovat.

ROZHOVOR S REŽ. FILMU ANT. MAŠOU

Zážitek z tvého filmu byl hodně podobný tomu, jaký jsem cítila při představení Mandragory v Činoherním klubu, a stejná radost ze „hry", jakou mi dal tvůj film, na mne zavanula i z inscenace Na koho to slovo padne. Leží tvůj film na této lince?

Patří k věci, a člověk se s tím musí smířit, že kolem jakékoli lidské činnosti panuje spousta nedorozumění. Co se týče filmu, nedorozumění často vznikají kolem otázky stylu a žánrů. Neznám jediný důvod, proč by měl být žánr pro tvorbu závazným dogmatem. Lidské myšlení bohužel směřuje vždy k zjednodušení. A tak se pak stane, že dejme tomu HOTEL PRO CIZINCE je označen za grotesku a z tohoto hlediska je posuzován. Ale rád bych věděl, jak žánrově určit dejme tomu Felliniho film 8½. Žánr je ovšem něco jiného než styl. Stylem umění stojí a padá. Dílo, které vzniká mimo běžné žánry a rezignuje na sdělování hlubokomyslných pravd o životě, je vydáno všanc útokům zprava i zleva. Ukázal bych to na případu hry Aleny Vostré Na koho to slovo padne. Z některých kritik jsem se v podtextu dozvěděl, že je to hra o ničem, že nevrhá nové světlo na náš život, že opakuje to, co všichni dobře víme, atd. atd. Jsem velmi rád, že podobné výtky jsem slyšel i na svůj film. Dřív než se objevily, viděl jsem v Činoherním klubu tuto inscenaci. Je to hra o ničem a právě proto o všem. Je to hra o lidech. Je to krásná hra. Totéž se svým způsobem týká inscenace Mandragory v tomto divadle. V této souvislosti se musím zmínit o problému naturščiků, který snad pomůže osvětlit, co chci říct. Nemohu si nikdy rozumět s lidmi, které v umění zajímají „pravdy života", o nichž je možno si vyprávět příjemně u stolu, ani s těmi, které v umění zajímá především zjevná věrnost realitě. Výtvarné umění si pomalu své právo probojovává. Každý chápe, že chce-li mít požitek z výtvarného moderního projevu, musí se mu především líbit obraz, a ne jablka vymalovaná na obraze. Zdá se mi, že někteří filmaři, kteří používají naturščiky, chtějí dojímat především těmi jablky, a ne obrazem, který jest jim stvořit. Herec, který je zapojen do řádu díla, zmnohonásobuje můj estetický požitek svou vlastní *tvorbou*. Hraje stejnou hru jako autor scénáře, režisér, kameraman, výtvarník. Na tomto místě je třeba se zmínit v souvislosti s HOTELEM PRO CIZINCE o lvím podílu Ester Krumbachové. Přistoupila na pravidla hry a svým tvůrčím vkladem ovlivnila mou počáteční vizi. Její význam tkví v tom, že rozpozná, „co chce básník říci", a pomůže tomu na světlo boží.

Film & doba 1967 str. 306–313

UPOZORNĚNÍ

Chtěl jsem upozornit, že mám velkou nedůvěru ve směrodatnost podobných autorských výpovědí jako je tato, nedůvěru v tištěné slovo. Nic z toho, co jsem říkal, nemá obecnou platnost. Jsou to mé názory, které mohou být mylné, a jestliže je tomu tak (jistěže v mnoha případech ano), doufám, že mě čas z těchto omylů vyvede.

EVA NEBOLI HLEDÁNÍ

JAN KUČERA

Film & doba 1970 str. 354–364

V dějové části je film OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME... kriminálka (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 oběti. 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 literárně 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.

MÝTUS

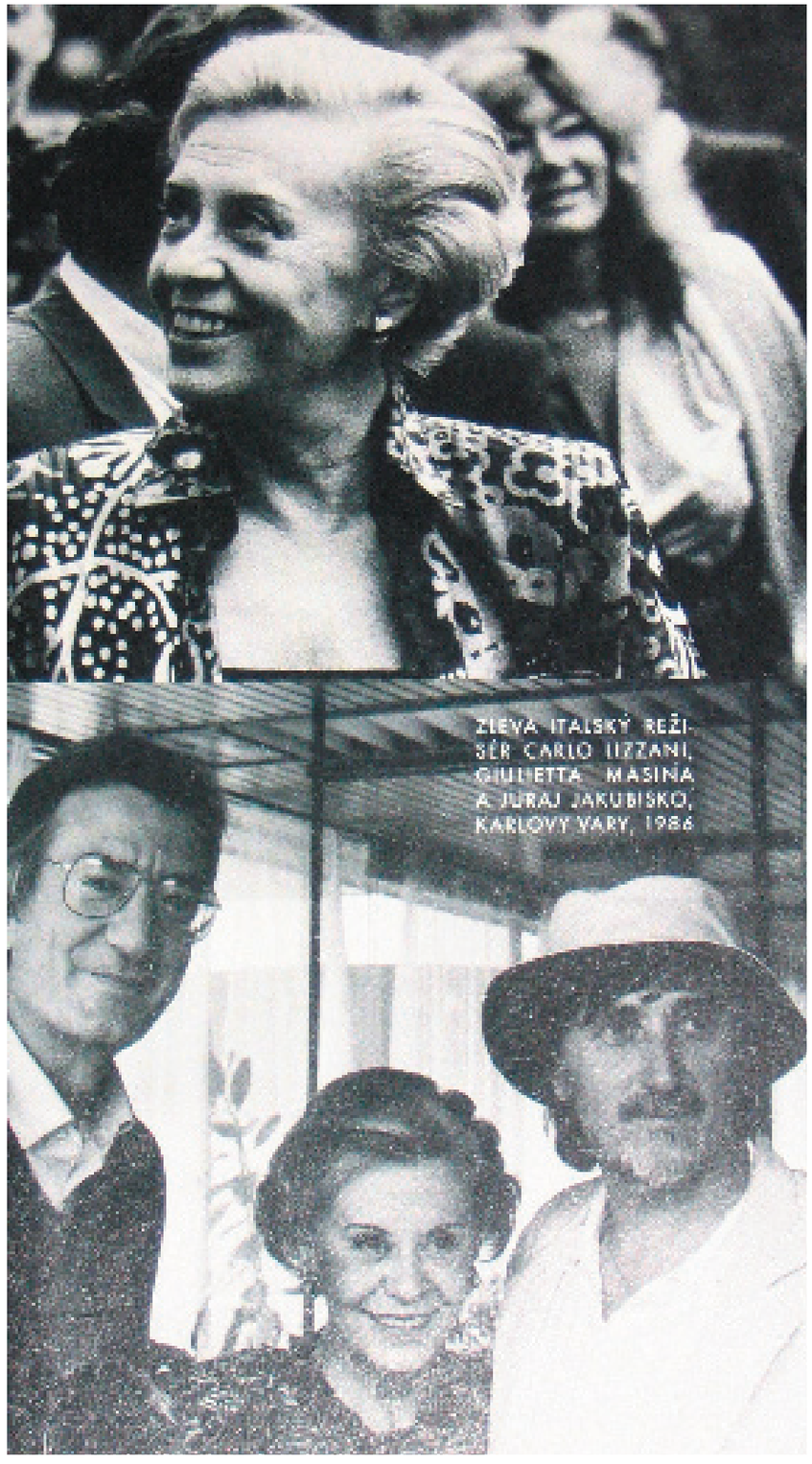
Úvodem a závěrem filmu, kódou, udává Chytilová divákovi tóninu, v níž má celé dílo vnímat. Začátek filmu má ve zvukové, přesně řečeno hudební, instrumentálně vokální části formu *introitu*, tj. žalmového úvodu k obřadu. Hymnicky zpívaný text je citátem z bible o prvotním hříchu člověka (Genesis, kap. 2., verš 27, kap. 3., verš 1 až 5; kóda cituje část verše 7). Verše 1 až 5 jsou vyhrocením 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. Nedostatek 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; budete jako bohové...

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

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

ilm
z doba
970
. 354–364



ZLEVA ITALSKÝ REŽISÉR CARLO LIZZANI, GIULIETTA MASINA A JURAJ JAKUBISKO, KARLOVY VARY, 1986

POSLEDNÍ REŽIE ESTER KRUMBACHOVÉ

IVO POSPÍŠIL
FOTO BOHDAN HOLOMÍČEK

Režisérka, scenáristka, spisovatelka, výtvarnice, návrhářka kostýmů. Renesanční a charismatická osobnost. Už bohužel není mezi námi. Byla inspirující spolupracovnicí mnoha režisérů (například Jana Němce, Věry Chytilové, Miroslava Macháčka), samostatně však toho natočila méně, než bychom si přáli. Kromě celovečerního filmu Vražda ing. Čerta vlastně jen několik krátkých dokumentů (v cyklu Gen apod.) a televizních pořadů. Její poslední režijní prací byl klip písničky Ivana Krále Winner Take All (Vítěz bere všechno).

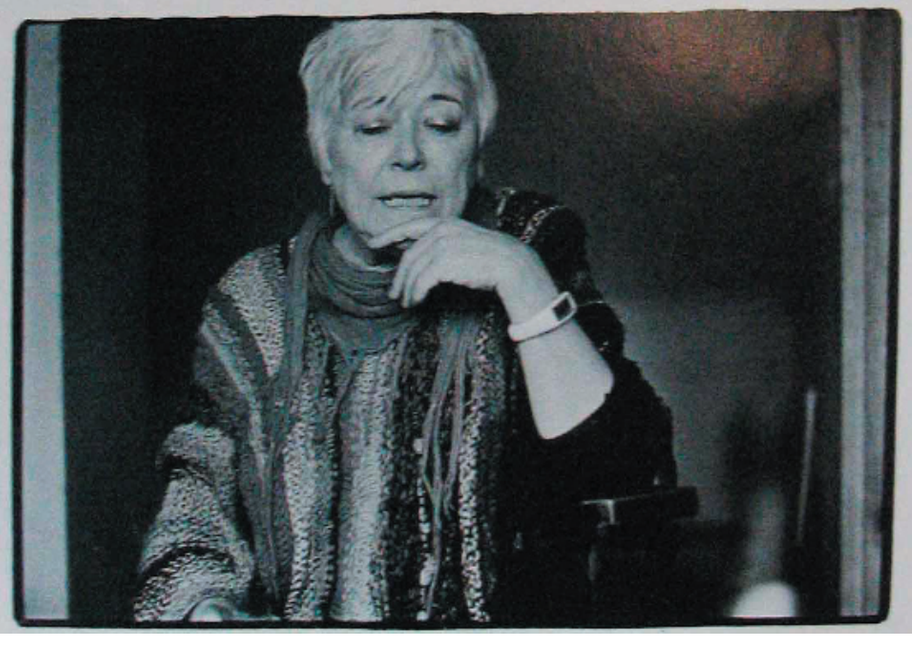
S Ester Krumbachovou jsem se sblížil v období, kdy jí bylo nejhůř: měla tehdy napsaný zákaz práce ve filmu. A film byl pro ni vším. Nepotkal jsem nikdy v životě nikoho podobného. Ona řekla holou větou to, o čem jsme přemýšleli dlouhé roky a nenacházeli řešení. A navíc byla takový kumšíád - jako říkáte další. Věděl jsem, že když mi bude těžko a všichni mě opustí, ona jediná zůstane. Nemusel jsem se s ní potkat léta, ale věděl jsem, že když zavolám a ona zvedne sluchátko, můžeme pokračovat tam, kde jsme naposled naši rozmluvu přerušili.

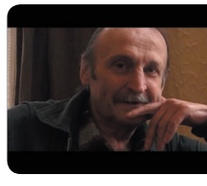
Když můj přítel Ivan Král (nejvýznamnější český rockový kytarista, zpěvák a autor, jeden z mála našich rockových hudebníků, kteří se prosadili na světové scéně - pozn. red.) natočil svou novou desku *Nostalgia*, hledal režiséra klipu. Deska byla jiná, než desky bývají. Aneta Fárová nám z přátelství poskytla své dva unikátní třiminutové filmečky, které natočil fotograf Drtikol ve svém ateliéru během fotografování akrů. Z těchto záběrů jsme několik okének použili pro vizuální zpracování obalu. Chtěli jsme tyto svědky pozdějšího času zamontovat i do klipu. Klip na písničku *Winner Take All* měl být také jiný, než nyní klipy bývají. Navrhl jsem Ivanovi, že ho seznámím s Ester, která je z jiné generace než dnešní klipoví tvůrci, ale její cit a invence mohou znamenat právě to, co hledáme. Navíc byla Ester vždy zárukou kvality a naprosté profesionality. Když se Ivan s Ester poprvé setkali, bylo okamžitě jasné, že si budou rozumět, že k sobě všichni patříme. Ester pozvala z Německa slavného slovenského kameramana Igora Luthera (dělal kameru k oscarovému *Plachovému bubínku*) a v hostivařském ateliéru natočila záběry, které pak prokomponovala s Drtikolovým autentickým historickým materiálem. Vzniklo něco krásného, neopakovatelného.

Zleva: Nadia Safratová, Igor Luther, Ivan Král, Ester Krumbachová

Ivan Král řekl: „Nikdy jsem se nesetkal s tak velkou a silnou duší, jako měla Ester. Považuji za velké štěstí, že jsem s ní mohl strávit osobní chvíle a pozorovat ji při práci. Velice jsem si vážil i její vitality, humoru a ranicení, jimž mě obohatila. A všechny, kdo ji byli blízcí. Doufám, že až budu starý, budu mít aspoň trochu její moudrosti. Jestli něco někdy bylo originální, tak jsi to byla ty, Ester. Bůh s tebou."

Znepokojen zprávami o její nemoci, volal jsem Ester Krumbachové několikrát denně, ale sluchátko nezvedala. Tam, kde byla, už telefony nezvoní.





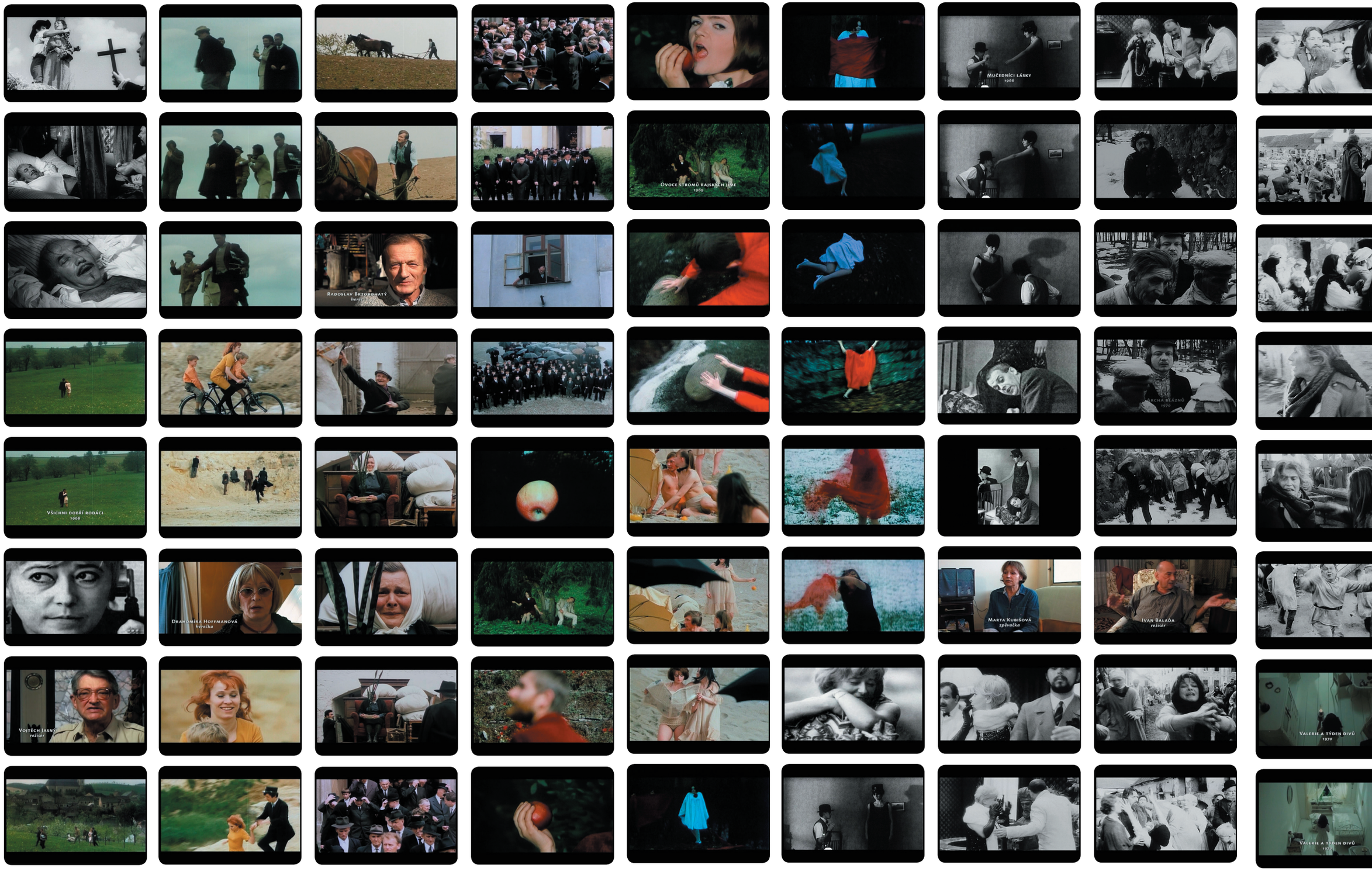
Jiří Beran
přítel z mládí
Ivan Vyskočil
spisovatel, divadelník
Olga Čechová
grafička, ilustrátorka
Jaroslava Šacharová
přítelkyně Ester
Přemysl Rut
spisovatel, divadelník
Boleslav Pisařík
architekt
Marie Uhlířová
spolužačka

O medvědu Ondřejovi
Katerina Macháčková
herečka
Květa Fialová
herečka
Boris Jachnin
pamětník
Edita Krumbachová
švagrová Ester
Jan Schmid
režisér
Marie Jančová
akademická malířka
Dagmar Neumannová
herečka

Ladislav Smoček
dramatik a režisér
Eta Procházková
prodavačka
... tři špatně naložené sudičky si okusovaly nehty do krve...
O ZLÉ SUDBĚ
Kateřina Macháčková
herečka
První knížka
ESTER
Boris Jachnin
pamětník
... když vtom se zjevila v komnatě, kde se hádali,
nazelenalá a úplně průsvitná víla...
O JEDNÉ VÍLE
... její běžecký výkon byl značně omezován zrakovými
obtížemi s karkulkou spojenými...
O ČERVENÉ KARKULCE
Jitka Válová
malířka a grafička
Jana Prachařová
herečka
Eta Procházková
prodavačka

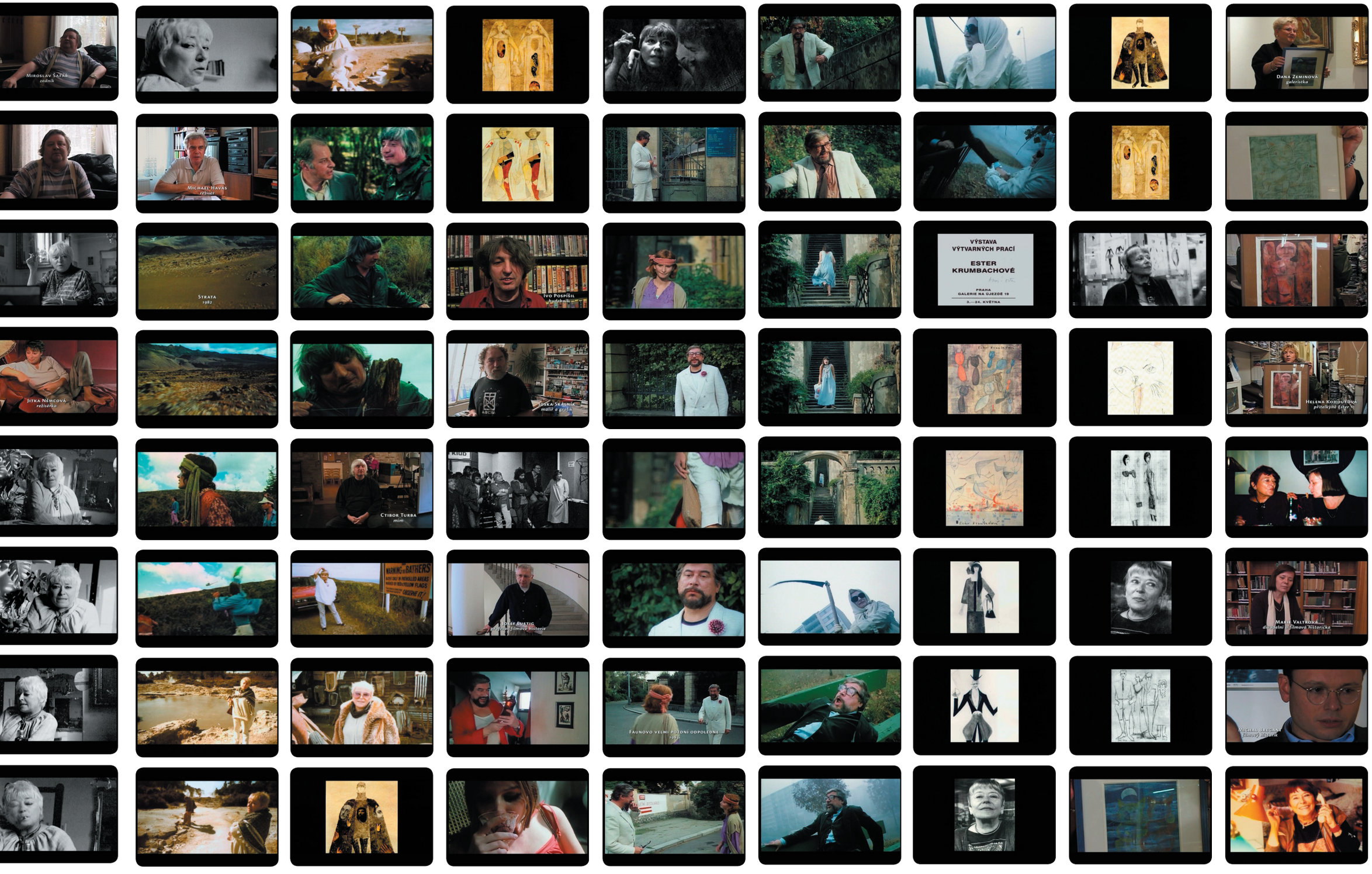
Martin Mládek
majitel květinářství
Muž z prvního století
1961
Muž z prvního století
1961
Muž z prvního století
1961
Petr Jachnin
přítel Ester
TRANSPORT Z RÁJE
Transport z ráje
1962
...a pátý jezdec je Strach
1964
Démanty noci
1964
Muž
z prvního století
Jan Němec
režisér

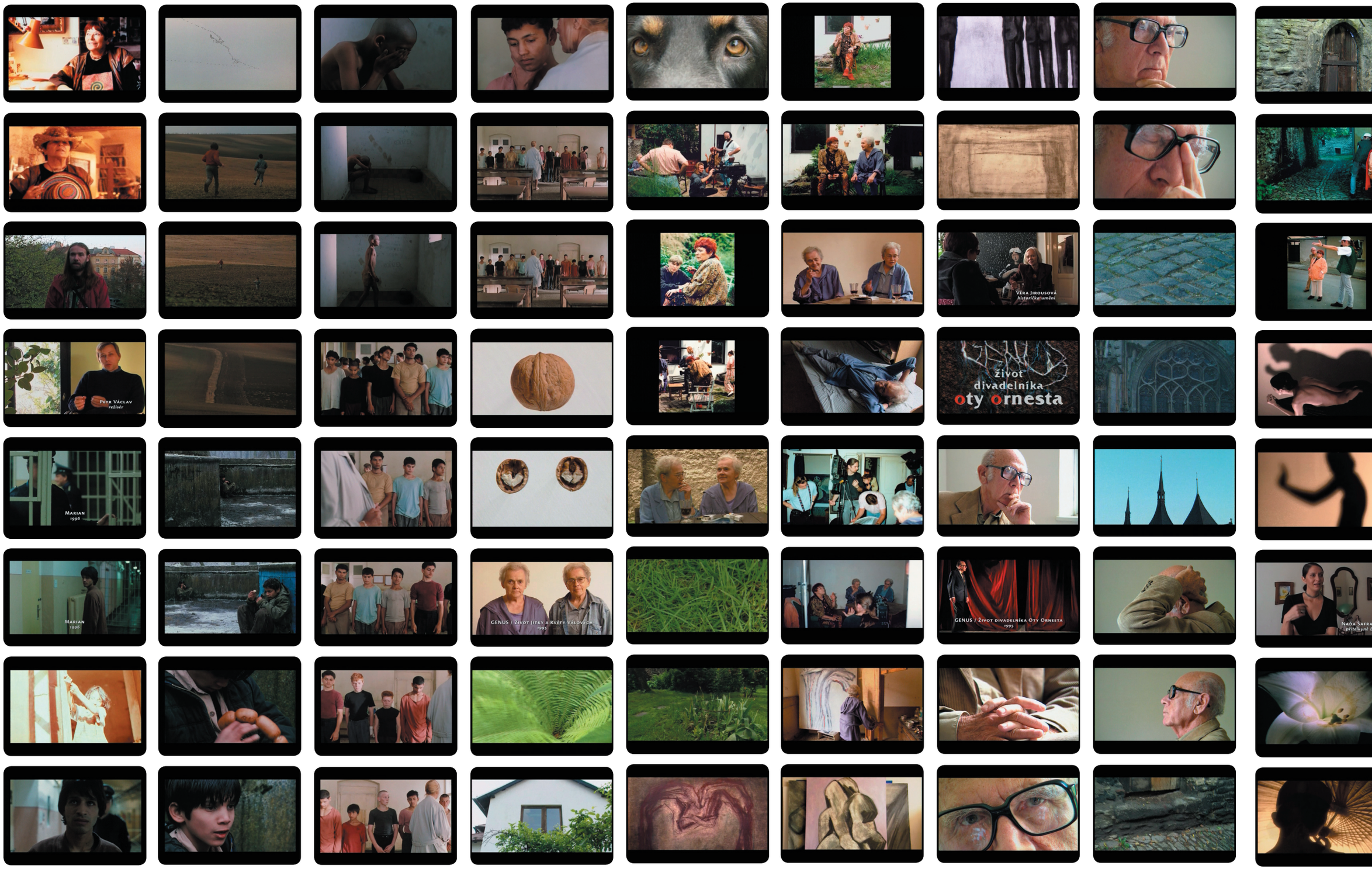
Povídka malostranská
1967
Věra Chytilová
režisérka
Jaromír Šofr
kameraman
Jiří Krejčík
režisér
Jan Klusák
hudební skladatel
Otakar Vávra
režisér
Svatba jako řemen
1967
Kladivo na čarodejnice
1969
Kladivo na čarodejnice
1969
Pension pro svobodné pány
1967


Mučedníci lásky
1966
Ovoce stromů rajských jíme
1969
Radoslav Brzobohatý
herec
Všichni dobří rodáci
1968
Drahomíra Hoffmanová
herečka
Marta Kubišová
zpěvačka
Ivan Balada
režisér
Vojtěch Jasný
režisér
Valerie a týden divů
1970
Valerie a týden divů
1970

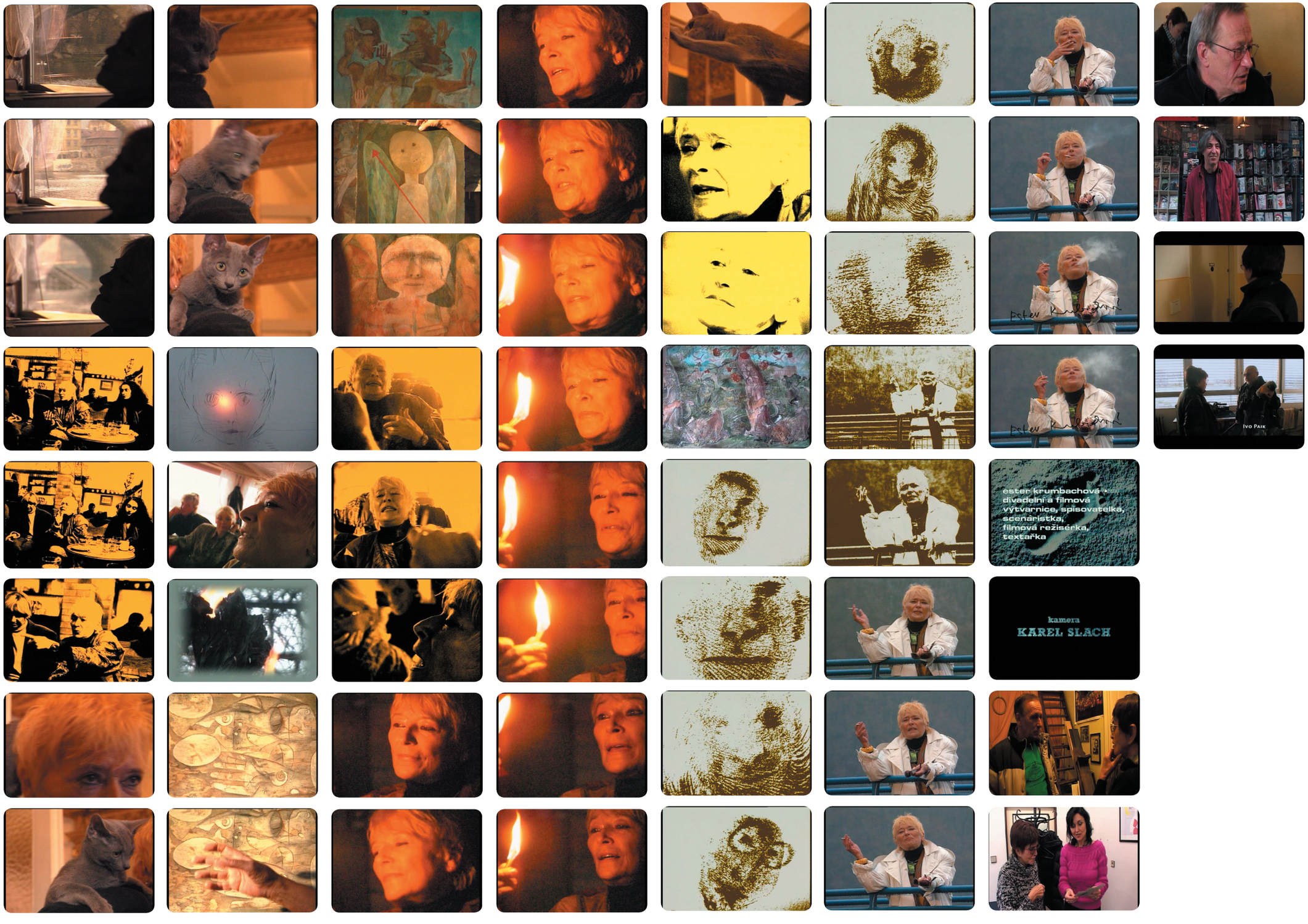
Jiří Macák
kameraman
Irena Greifová
výtvarnice
Přízrak
Šárka Hejnová
výtvarnice kostýmů
Jiřina Bohdalová
herečka
Malá mořská víla
1976
Ivan Balaďa
režisér
Přízrak
1970
Valerie a týden divů
1970
Přízrak
1970
Valerie a týden divů
1970
Jiří Svoboda
režisér

Miroslav Šafář
zednik
Michael Havas
režisér
Strata
1982
Eva Švankmajerová
výtvarnice
Jitka Němcová
režisérka
Otakar Motejl
právník


Miroslav Šafář
zedník
Dana Zeminová
galeristka
Michael Havas
režisér
Strata
1982
Ivo Pospíšil
hudebník
VÝSTAVA
VÝTVARNÝCH PRACÍ
ESTER
KRUMBACHOVÉ
PRAHA
GALERIE NA ÚJEZDĚ 19
3.—24. KVĚTNA
Jitka Němcová
režisérka
Joska Skalník
malíř a grafik
Helena Kohoutová
přítelkyně Ester
Ctibor Turba
mim
Josef Rustig
profesor filmové historie
Marie Valtrová
divadelní filmová historička
Faunovo velmi pozoní odpoledne
1983
Michal Bregant
filmový historik


Petr Václav
režisér
Věra Jirousová
historička umění
život
divadelníka
oty ornesta
Marian
1996
Marian
1996
GENUS / Život Jitky a Květy Valových
1995
GENUS / Život divadelníka Oty Ornesta
1995

kamera
DAVID ČÁLEK
produkce Bionaut Films
BARBORA KŘENKOVÁ
ONDŘEJ KŘŮPALA
produkce ČT
PETRA ZELINKOVÁ
DANIEL RŮŽIČKA
galérie elity národa
ESTER KRUMBACHOVÁ
galérie elity národa
pohledem
JANA NĚMCE
NADA SAFRATOVÁ
přítelkyně Ester
IVAN KRÁL
hudebník

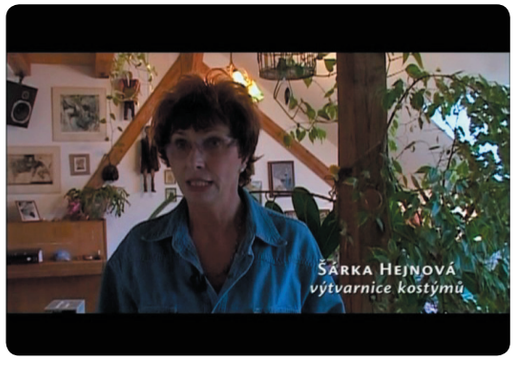


Malá mo

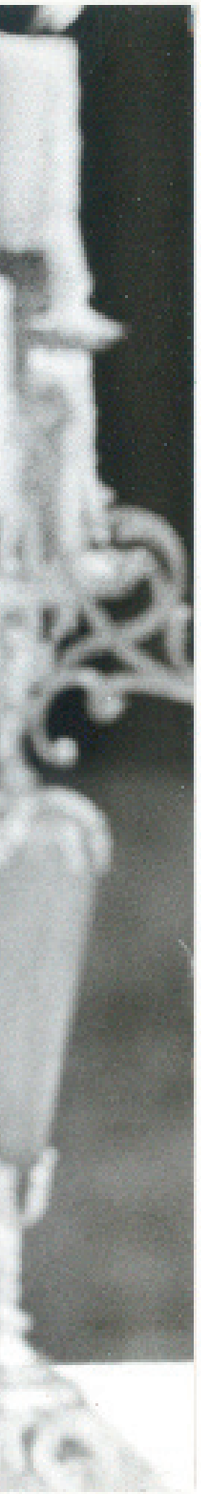
Karel Kach
Ester Krum
Jaroslav K
Šárka Hejn

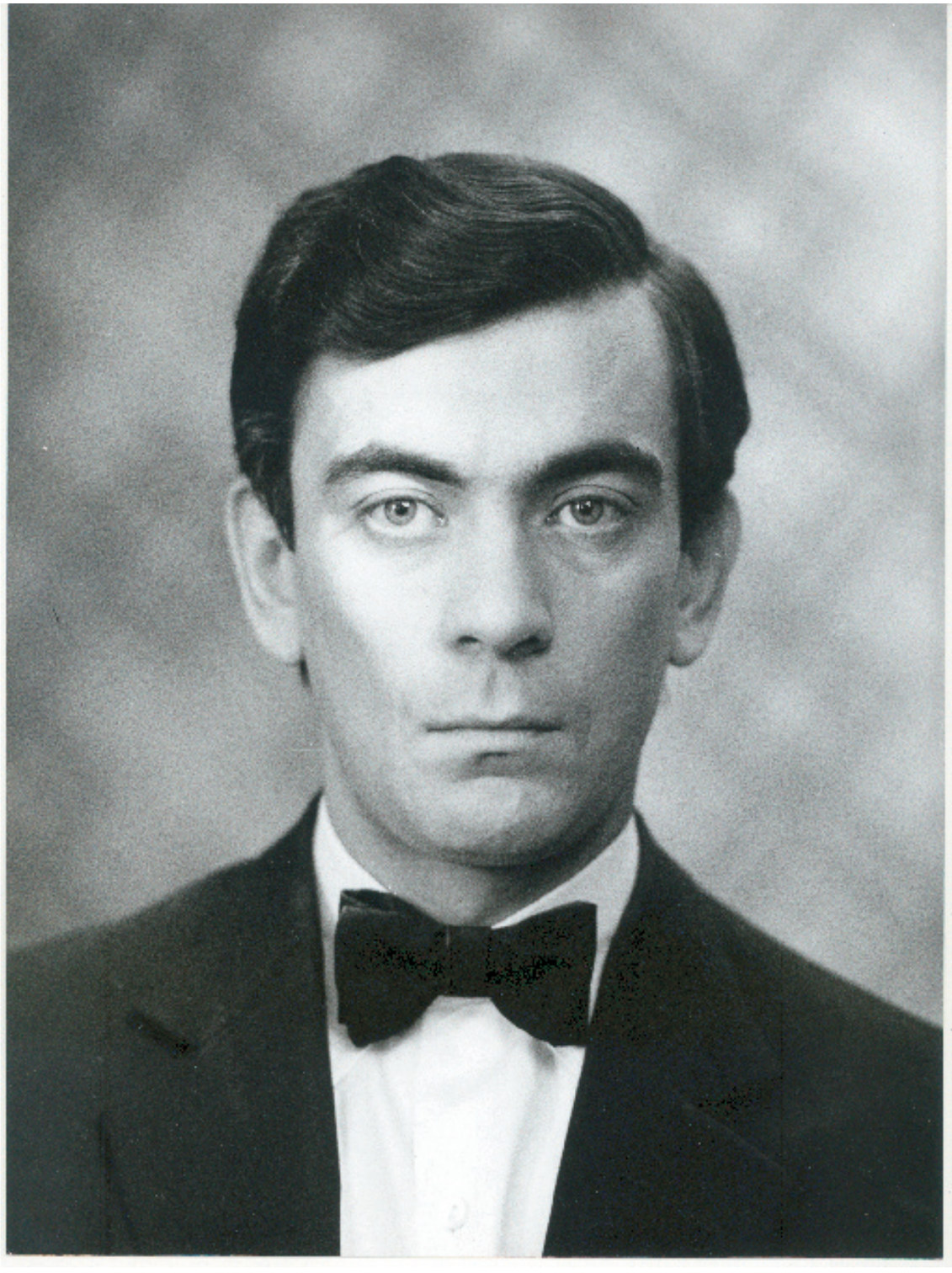
Malá mořská víla, 1976

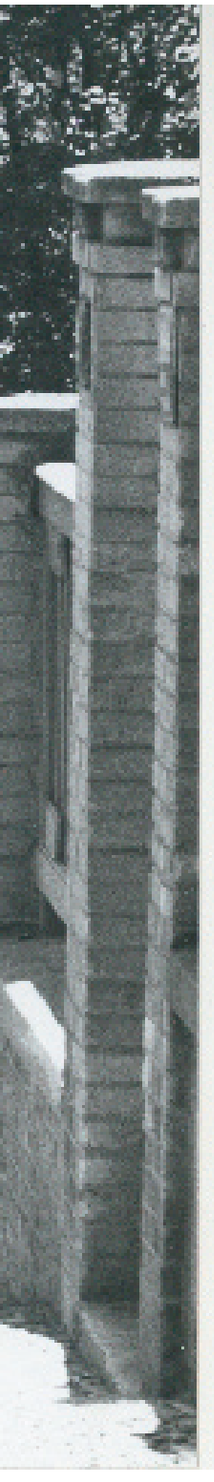
Karel Kachyňa /
Ester Krumbachová /
Jaroslav Kučera /
Šárka Hejnová



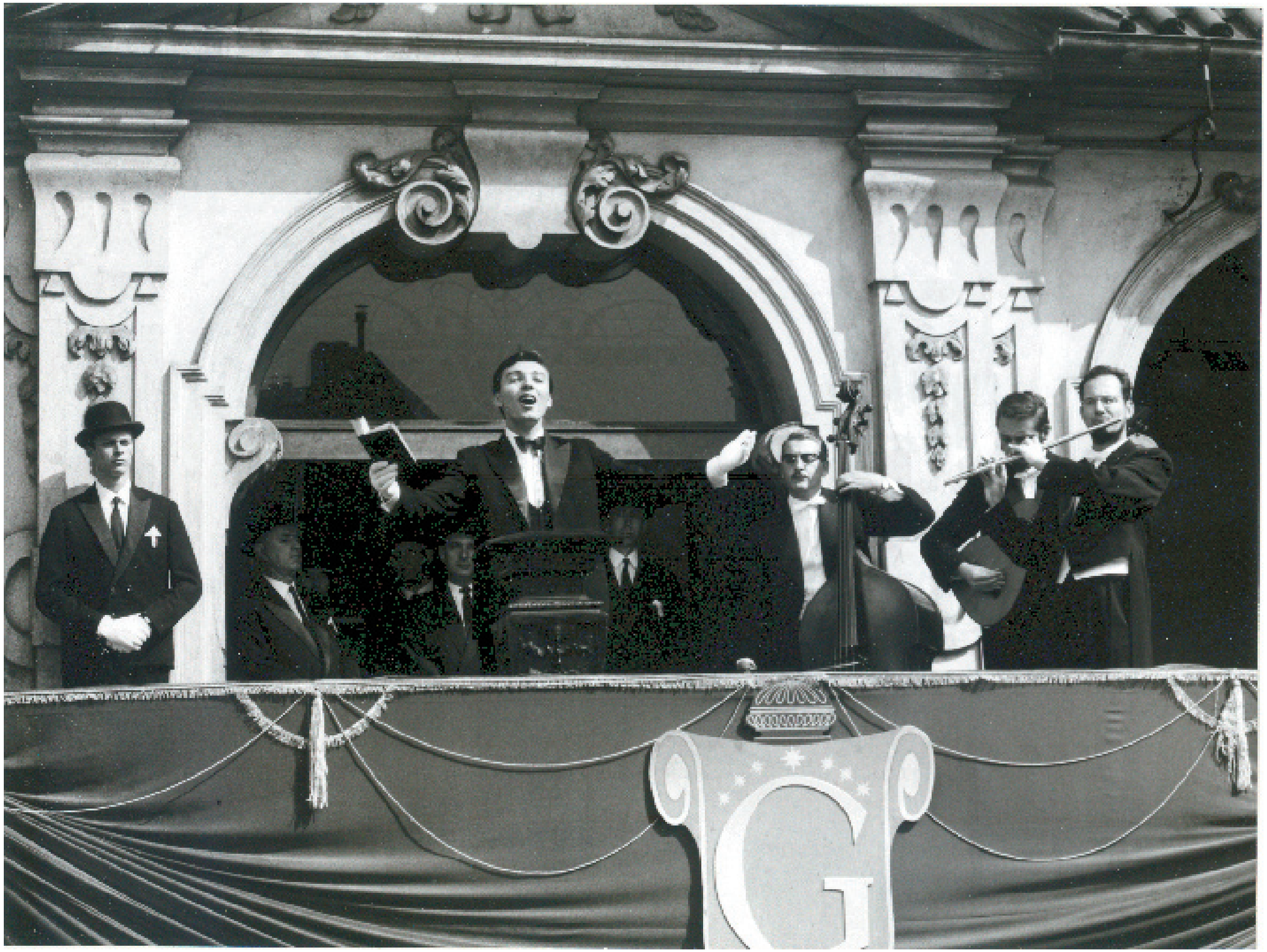
O SLAVNOSTI A HOSTECH
NÁMĚT
ESTER KRUMBACHOVÁ
SCÉNÁŘ
ESTER KRUMBACHOVÁ
JAN NĚMEC
VÝTVARNÍK DEKORACÍ
OLDŘICH BOSÁK
VÝTVARNÍK KOSTÝMŮ
ESTER KRUMBACHOVÁ
MASKY
LADISLAV BACÍLEK

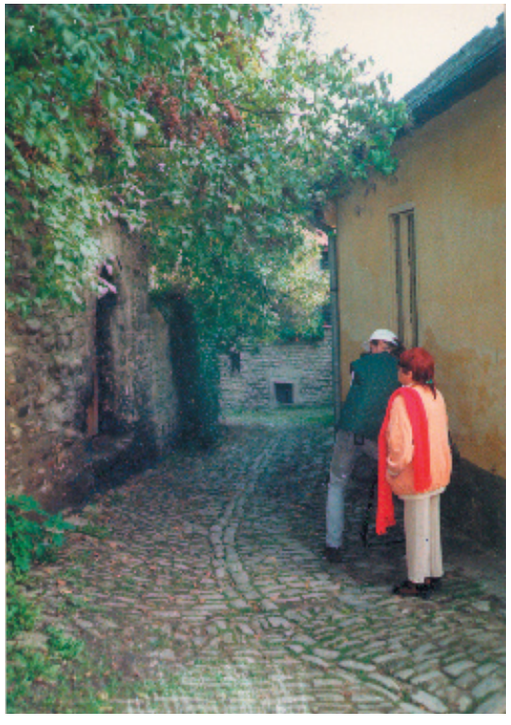


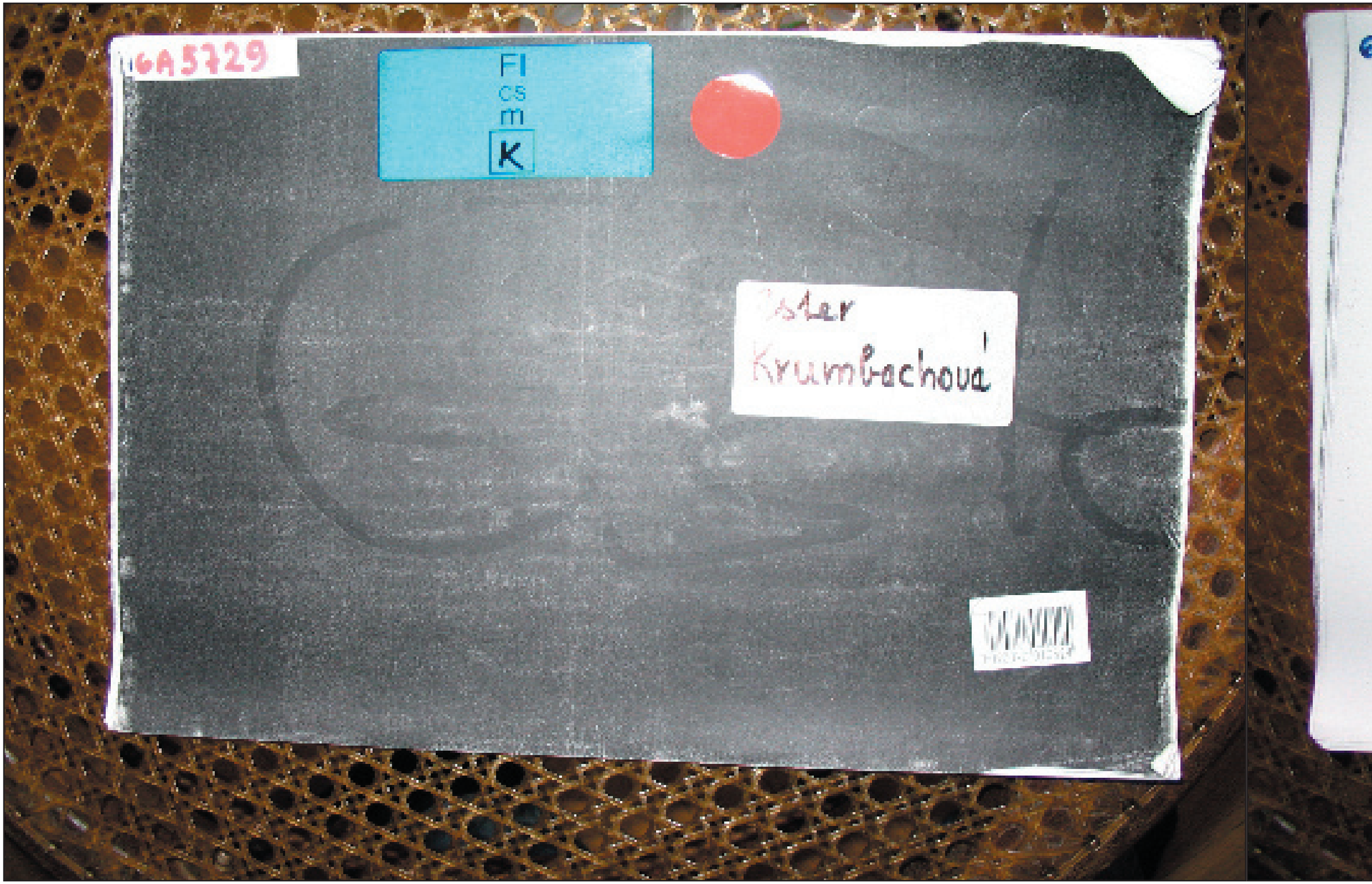




Spola
Bogi


G




6A5729
FI
CS
m
K
Ester
Krumbachová

6A 5728

N I K D Y B Y C H S E N E N A D A L

[illegible] zednost [illegible], které na paní Kruntlachové [illegible] „[illegible]". Byť jsem [illegible] – [illegible] v zá[illegible] telefonuje, a to [illegible] „Pivetin" [illegible] [illegible] [illegible]

6A 5725

NIKDY RYCH SE MENADA

Je hned chuť zlosti, které mě tvoří Kaunbachová ještě nade mě
ráno". Když Sam Tyrpové - ... z zdí - tonkonosé a po odli-
ženém „Prostře" jakýsi se mě neohlížíte jménem, vyskakuje pro
... v lži nebývá v hrozu, otevřeně mě větou: „Ale mládku, je
vůbec nemám čas!" Byl jsem plně zaujat z Pravé knížky Ester
rod. Z zjevné potěšil. Přesně jako v ní mi přerývaně, tekajíc mi
nemohl. Z nemalé dřevovala, vysvětlovala, naznačovala další vzá-
My a vše jen raz tumochodem prohlédala mnoding na které my
nedal rozumu, nepřipomeneme zrovna Ester. A to konverzovat

„Dělám Genus o Otci Gracianovi. Víte, kdo je to Otec Gracian?"
! „Ano." „To je takový divadelník. Taky dělám klip Ivana Krška
ví. Víte, kdo je to Ivan Krška?" „Ano." „To je takový zpěvák ...

F29/98

...dešník." Byla ohromující, tuhle jsem se. Domodli jsme se, že se
vezdím asi za mlíčí.

Okolnost, že dovolily nevat se tři, ovšem nevím, že slu-
chátko zazněla kategorické: „Já souhlasím!" Omluvil jsem se, po-
přál dobrou chuť jídlíčka a pry polevka se ochlazovat nudlo-
kamí a dodal mi, jak pečlivě pátrajíc každou chvilku.

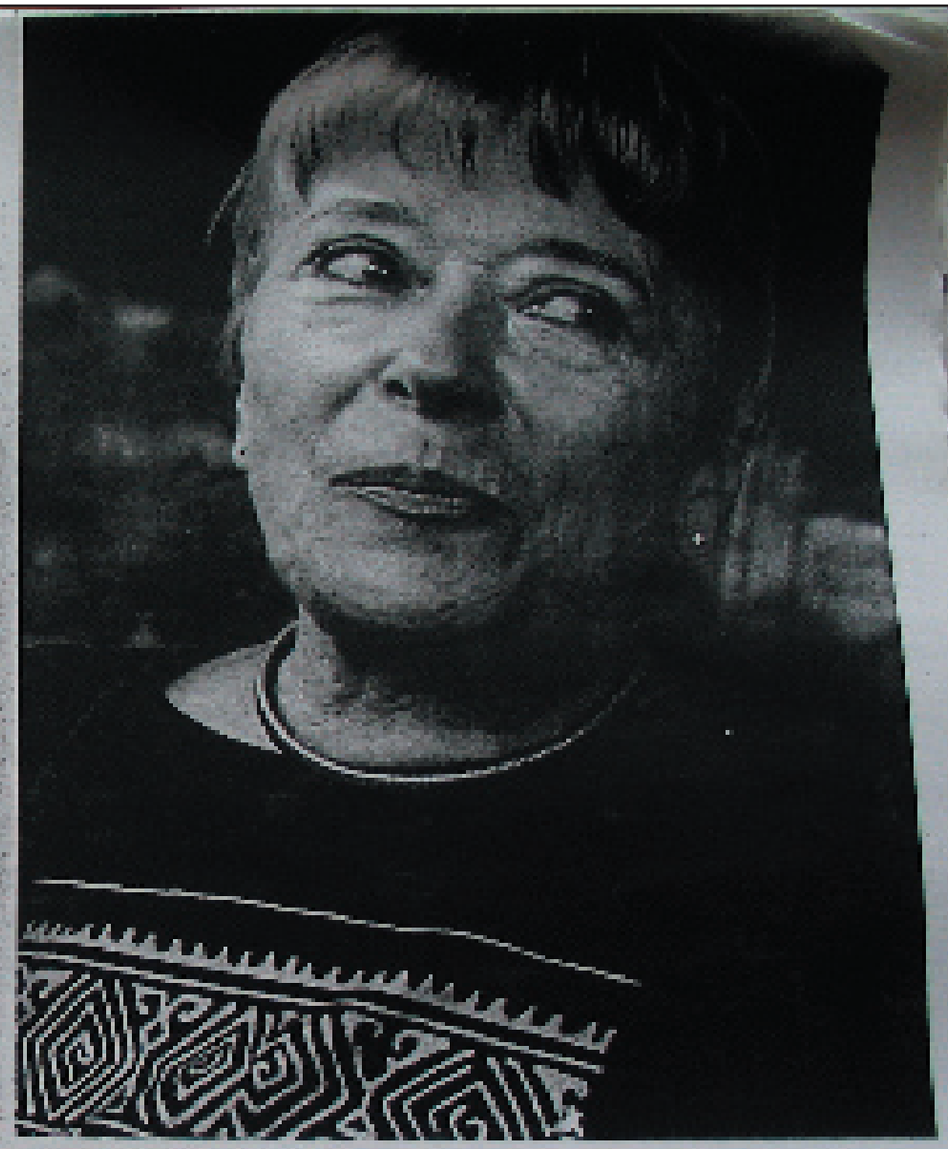
Mezitím mě cest napadlo, MÁM zarogenity. Podíval jsem
dveře svých svátmých o dva obrázky. Jedna zakrvácela paní s ne-
rozvázaným kloboukem v kvete ocklepanou cestičkami, druhá na-
pnula hlahopětní bohatě ozdobené kytičkami a ptáčky. Ne jsem
dobře věděl, že pan Ester má paměť skvělou, takže jsem tak
konoval přesně w den, hodinu a snad i minutu, kterou určila.
Kdo se opozdí sdělení ... „Děkuji, pane Dowes, já Vám moc
děkuju za obrázky od těch holiček, to je nádherné, jak mě na-
malovaly coby zámecké paní, to je tak pohádkové, my jsme se
tomu na oslavě hrozně nasmáli, já s to nechám zarámovat, a kdy
by se Vám hodilo, abych přijala, dvaadvacátého února, pane Dou-
dek, není co frčí, nastartuje auříčko a jsem tam, a rozhodně ne-
chci žádný peníze." Podotkl jsem, že bychom byli rádi, kdyby
přijala taky paní Brdečkové a pan Dědeček, a její nadšení
nezná mezí: „Terezka! Jirka! No to bude senzace! A víte co?
Sedmikrásky jsou moc krásky, já Vám ještě řeknu o sestrách
Valových a klip Ivana Krška, aby si mi mohl nemyslili, že jsem
nějaký suchar." Tahle nějak to bylo... mělo být.

Přesto mluvím o štěstí. Nesnáší stále si vzpomenu, kolik

jsem měl po oněch rozhovorech najednou radosti a energie. Gavěnu toho potěšení najdete jistě i v každém zastaném příspěvku. Kdopak za to asi může?

Děkuju moc všem.

Pavel Doušek



V Karlových Varech 1992

ALT A KOSKY

POPRVÉ JSEM JI VIDĚLA V ROCE 1963 [illegible]

[illegible]

20

[illegible]

[illegible]

21

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Na fotografii v Zakopané březen 1943

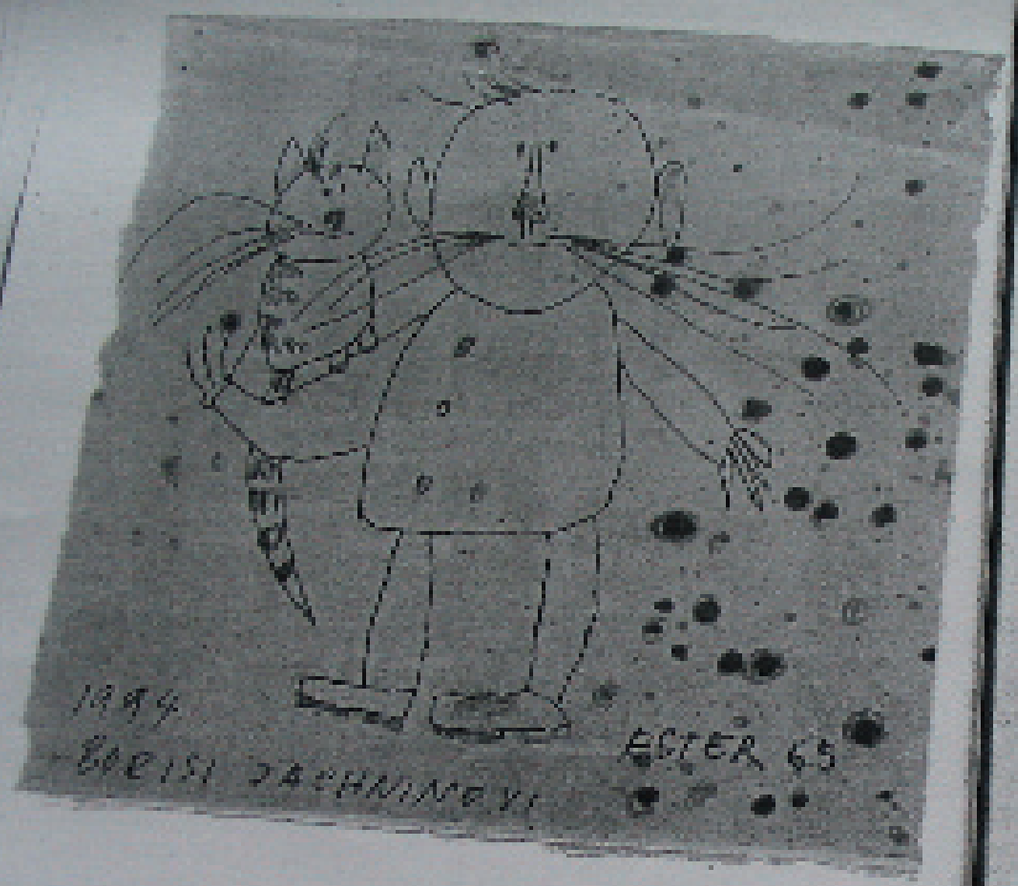
Kostroma 1962 na [illegible]

OVŠEM BYL MŮJ BRATR NAVŠTÍVKY ZÍSKÁVÁ ve mně – tak, jak [illegible]. Tu a tam [illegible] [illegible] a tak mě [illegible] [illegible].

Chtěním dítě k [illegible] a [illegible] k jeho inspiraci [illegible]. Ta [illegible] [illegible] [illegible] „[illegible]", ale [illegible] [illegible] je [illegible] a [illegible]. [Fascinovala mě [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].]

Fotec byla [illegible] a [illegible] [illegible], který [illegible] [illegible] po [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. A mně to [illegible], jak [illegible] [illegible]: [illegible] se, protože [illegible] [illegible] [illegible] a my [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], protože jeho [illegible] a paměti [illegible] [illegible] [illegible].

Michal Bertoni



E. K. V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

S ESTÉR KRUMBACHOVOU JSME SE POZNALI nedlouho po mém příchodu do Českých Budějovic - nejen proto, že jsme bydleli tak blízko sebe (ona v budově divadla, já v Domě armády), vlastně okno naproti oknu (ona by ovšem řekla oko naproti oku), ale spíše z důvodů, že jsme na sebe museli doslova narazit jako dvě lodě na příliš klidném rybníku.

Přišla po jedné ze svých klikatých cest, které byly rychlejší než cesty rovné, jako blesk je rychlejší než atd., nepřišla tedy od východu, ale kupodivu od západu, a formálně byla v Jihočeském divadle zaměstnána pouhé dva měsíce, přesně od 1. prosince 1954 do 31. ledna 1955, což případně mnohým divné. Pak její řádné zaměstnání „propagačního referenta" skončilo. Pohybovala se v malírně pod dohledem jistých starších zkušených řemeslníků. Pan Tomášek ji na-

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ESTER KRUMBACHOVÁ ŽIJE V MÉ PAMĚTI

jako mladá člověk mimořádného ducha, který inspiroval dílo Ivi Ivi Paulinyiové. Navíc byla plná humoru a vlídné ironie. Její humor byla mnohé a jejich zůstalo ve dopisech, na kterých pracovala. Čím se bylo, bylo mi uznáním na dílo malíře Paula Klee, aby mě jako obrazy inspirovaly pro cykly počátkem 1945 v Roudnicích.

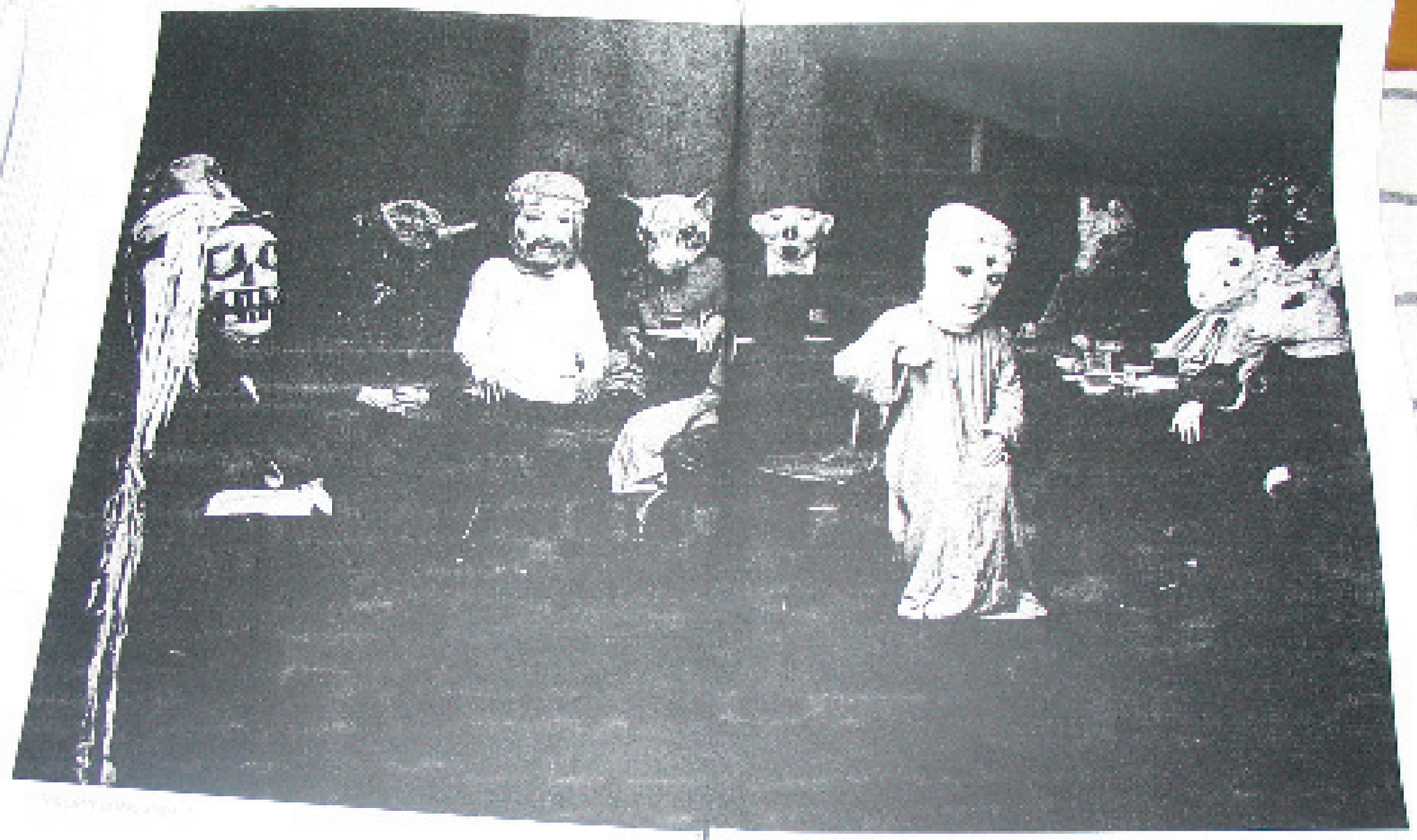
Nebo jsem Ester osobně navštívil v Brandýse, bydlela tehdy v domku, kde byl o dívce v zimě, kterou byla Zdena Zdenka - Walter Ester Metzlerová se setkal s prácí v hrubé knihovně. A to mu Ester zaopatřila písničku, kterou sbírka nazvala co nejdříve od své babičky: Mimoranové.

No nikde dost vodno, /co uvedne, dolů spadne, /
takeď ,á tak uvedne, / ať uvedne, dolů spadne...

Jak ona umíla bdělý nervy kostnů prostě k díp a pohybu a také mocí. A to mám svůj přehled zážitek, který se musel dodržovat, aby fungoval. Jak známo, první svůj opravdu hodnotný film Ad přáte Kocour jsem natáčel pro tatry a byl tím hlavní roli. V Rudých jsem se necítil vyhlížení a tu jsem si vytvořil ten ukázkové tvůrčích dob na dle roku, ale dle mé fantazie.

A pak jsem se hledá kulisy, který se mohou na vizážné koncepci velmi dobře vyhlížovat, kdo by jak mohl to cítit v tom stavbě a dělat kostýmy. Byl jsem stavem, když jsem se velké a tvoje a vzdál ak na první schůzce, co to pan mého dílu referoval filmu. Jak tehdy tvůj Kurtišové v Rudých „Jubyní jazyk"; když nemohli vyhlédnout prostě rodný nejvyšší grunt, zkonfiskovaný. A tvůj přelíčí tvůj je dle tělo skrytá za vshonky tělo rostlinu. To byly ty tunnels, kvůli Ester umíla tak krásně vyjadřovat v Slovně. Třeba kostýmy i pro herce hrajíci rolníky pane tvůli v Brandýse a nedělaly se, byly to kostýmy popsané slovům a tvůj - ty pracovat i ty svítoch. Ale ne naturalistické kopie skutečnosti, ale umělecké a výtvarné transformace. Takové byla Ester Krumbachová a zůstala v mém vědomí dodnes, po pouti celým životem. A vidím její zdůrazněnou a veselou tvář, přestože to bylo dnes...

Vojtěch Jasný

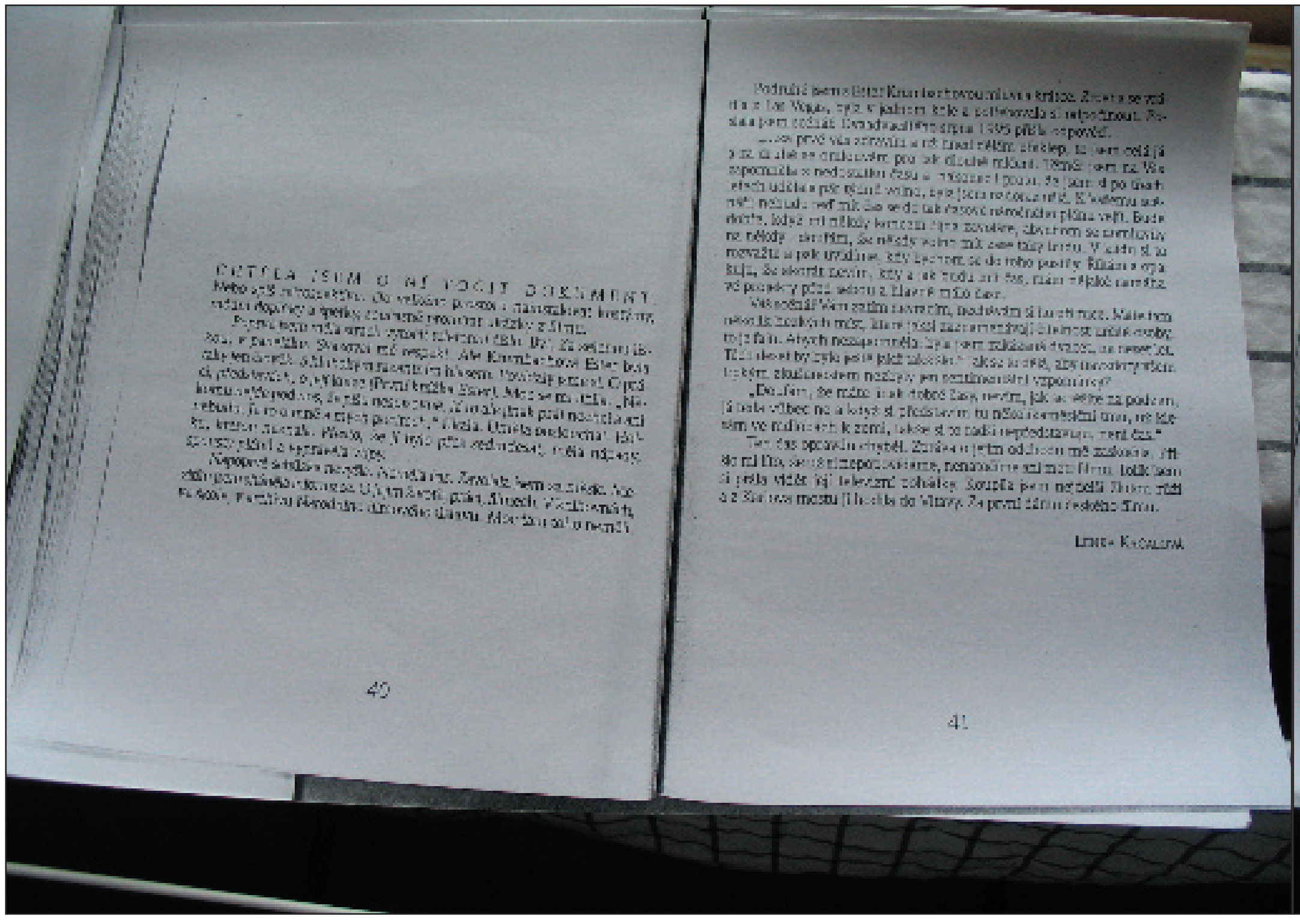


A ZCNI SADISS CINNOSTI PANI ESTER

[illegible]

[illegible] Paul Klee, [illegible] přátelil. Ester byla [illegible] inspirativní osobností. Dokázala se podívat na [illegible] jinak, [illegible] tak, jak [illegible] a [illegible]. Fr[illegible] byla schopna hlubokého [illegible] jako [illegible] Němec, Věra Chytilová a třeba Otakar Vaněk. Domnívám se, že jejich díla by bez úvodní Esteny byla chudší. Zvláště [illegible] filmy Němcové roku [illegible] a [illegible] vdělí [illegible] za svou originální [illegible] a [illegible] [illegible].

Já sám jsem s Esterou [illegible] na motivy knihy Viktora Nekvasila VALKYRIE A TYMEN DIVŮ [illegible] v roce 1966-67. Vzpomínám na [illegible] jako na krásný čas plný [illegible], i když [illegible] vládlo [illegible] jen [illegible] se [illegible] [illegible]. Nezvyklá [illegible] na první pohled [illegible], ale [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] na [illegible] [illegible] [illegible]



Podruhé jsem s Ester Krumbachovou mluvila krátce. Zrovna se vrátila z Las Vegas, byla v jednom kole a potřebovala si odpočinout. Poslala jsem scénář Dvaadvacátého srpna 1995 přišla odpověď.

„Jsou prvé vás zdravím a už hned dělám překlep, to jsem celá já a na druhé se omlouvám pro tak dlouhé mlčení. Téměř jsem na Vás zapomněla z nedostatku času a nejsouc i proto, že jsem si po třech letech udělala pár týdnů volno, byla jsem na dovolené. K Vašemu scénáři nebudu teď mít čas se do tak časově náročného plána vejít. Bude dobře, když mi někdy koncem října zavolete, abychom se domluvily na někdy – doufám, že někdy volno mít zase taky budu. V klidu si to rozvažte a pak uvidíme, kdy bychom se do toho pustily. Říkám a opakuju, že skorát nevím, kdy a jak budu mít čas, mám nějaké rozmáhavé projekty před sebou a hlavně málo času.

Váš scénář Vám zatím zavrátím, nechávám si ho při mně. Máte tam několik hezkých míst, které jsou zaznamenávají hlavnost určité osoby, to je fajn. Abych nezapomněla: byla jsem zakázaná dvacet, na neset let. Těch deset by bylo ještě jakž takžeš." Jak se to dělá, aby [illegible] tipkým zkušenostem nezbyly jen sentimentální vzpomínky?

„Doufám, že máte i tak dobré časy, nevím, jak se těšíte na podzim, já teda vůbec ne a když si představím tu někdy zaměstnání tmu, už kletám ve mlčících k zemi, takže si to tudíž nepředstavuju, není čas."

Ten čas opravdu chyběl. Zůstává o jejím odchodu mě zaskočila. Přišlo mi líto, že už nic nepopovídáme, nenatočíme ani moti filmu. Tolik jsem si přála vidět její televizní pohádky. Koupila jsem nejdelší Zlatou růži a z Starova mostu jí hodila do Vltavy. Za první dámu českého filmu.

Lenka Kačalová

FILM, JAK SE RÝSUJE, JE KOLEKTIVNÍ DÍLEM,

[illegible] se na něm [illegible] a [illegible], [illegible], [illegible], [illegible] chuť a dále [illegible] a [illegible] s [illegible] spolupracovníků přináší [illegible] vklad do společného díla. Je [illegible] byly různé, velmi různé kvality podle [illegible] a [illegible] [illegible]. Pan [illegible] [illegible] z [illegible] [illegible] proudu [illegible] [illegible] [illegible]

V Kodáru do Vídně odvází selka mrtvého vojáka - vojáčka na zabřížláku rafenéra kočku. Jeho tvář je zakryta JEJÍM ČERNÝM BOŽÍHODOVÝM ŠÁTKEM.

Malý Adam ve Nuzu Dě zase skáču přes kaluže musí na hlavě TATÍNKOVU ŠEDIVOU BUŘINKU.

V Noci nevěsty je jeptiška - slečna OBLEČENÁ JAKO ANEŽKA ČESKÁ, volný bílý kroj, kroké splývající rukávce, bosé nohy ve sněhu.

Karel Kachyňa

Noc nevěsty

NA ÚSTER KRUMBACHOVOU SE MI VZPOMÍNÁ KRÁSNĚ, i když se o tom nesnadno mluví, to pro jakousi zvláštní důvěrnost našeho přátelství, která ve slovy těžko sděluje. Například vím přesvědčen, že kdybych se jí přišel svěřit s tím, že vím někoho zabil, nepřišel ze všeho by se mě zeptala, na jak dlouho a kam potřebuje, aby mě schovala.

Charakterizuje ji (jakkoli mou jednoslovné charakteristiky hloupost, ale někdy možná taky než přímočarý (přímočarý) nebo spíš mimovolně přirozenost. Dnes se tomu říká autentičnost, jí bych řekl nepřekonatelná chuť být sama sebou.

Několikrát o mě psala a čekl jsem to vždycky s obzvláštním požitkem; mělokdy v životě jsem se o sobě dozvěděl tolik jako z jejích textů. Dovedla sáhnout hluboko do duše. A dovedla přebíhávat. U mnohých faktů se člověk překvapen pozastaví: „To

place bylo ve skutečnosti trochu jinak", ale pak, okouzlen tím, jak nové se úster na záležitost dívá, si řekne: „ale takhle je to hezčí, a vlastně je to takhle pravdivější, než pan to dosud znal ja." Je to pravda básníkova, skutečnější než tama skutečnost. A ti, o nichž psala, si těžko mohou přát krásnější pomník, než jaký jim vystavěla ona.

Její jedinečná láska ke zvířatům kořenila hluboko v její sounáležitosti s přírodou a vesmírem. Spolu se vztahem k nudbě se všechno patřilo k jejímu magickému myšlení. Ale mnoho co mohou říci slova, slova, slova...?

JAN KLEBAN

Mocopiska Jany

JASNOZŘIVÝ „FILMMAKER", INSPIRÁTORKA REŽISÉRŮ A ŽIVOTOVÁRNÁ OSOBNOST ESTER KRUMBACHOVÁ

ČESKÝ TO ZNÍ NELIBOZVUČNĚ – „DĚLAČKA FILMŮ". Je to však nejvýstižnější označení inventivního a femininního nasazení, jaké Ester Krumbachová vkládala do své filmové a jakékoli jiné činnosti. Ta byla vždy vlastně vychutnávaná a výrazně tvůrčí. Co na Ester udivovalo a imponovalo nejvíce? Vše v životě se dělo neokázale, trochu rituálně, ale vždy s noblesou skromnosti, až pokorou. Na prvním místě byl pro ni výsledek práce, bez chlubení, že podíl byli podepsáni jiní. Do jejich výkonu se však životodárně vlévalo to, co Ester uhnětla, vyprojektovala sinkem, rukkou a štětcem, vydarovala svou jasnozřivě moudrou intuicí. Připadala mi jako kněžka, žehnající vyuknutím počinům, k nimž byla přizvána. Byla to ale jen práce a práce, intenzivní do výčerpání. Její vyústění pak působilo jako lehké vydechnutí, opálající nakažlivou svěžestí a povzbudivou silou.

Ester, jakkoli jako scenáristka či spolutscenáristka zůstávala v pozadí, jakkoli její návrhy kostýmů a manipulace s rekvisitami se rozplývaly v celku a dávaly zapomenout na ruku, která řídila tajemný život těchto prvků v živé tkání filmu, byla opravdu v této pozici velkou inspirátorkou režisérů a neúnavnou „pozorovatelkou" umělecké úrovně českého filmu šedesátých let, která se mohla utrhovat i nadále, kdyby ji a „jejím režisérům" bylo umožněno pokračovat v jejich hledačském dílu.

GALERIE FILMOVÉ TVORBY

Připomeňme si Esteřiny výrazné osobité, nehrozně nenápadné doteky, tvarující a posouvající v jejím úhlu pohledu téma toho kterého filmu k originální podobě a nadčasové výmluvnosti, jak emocionální, tak racionální. Je to svého druhu defilé s ávy českého filmu: Démanty noci, O slavnosti a hostech, Mučedníci lásky s Janem Němcem; Sedmikrásky, Otvoce stromů rajských jíme a do letech Faunové se mi pozdní nepoledne s Věrou Chytilovou; Transport z ráje se Zbyňkem Brynychem; Všichni dobří rodáci s Vojtěchem Jasným; Romance pro křídlovku, Ti nejtvrdší komnata a Kladivo na čarodějnice s Otakarem Vávrou; Valerie a týden divů s Jaromilem Jirešem; Ať žije republika, Kočár do Vídně, Hebe a Lik sase slíčí přes kaluže s Karlem Kachyňou; Ezop s Rangelem Valčanovem. Sama natočila trojici krátké solistikované podobenství Vražda ing. Čerta a po mnoha letech pak filozoficky a výtvarně vyklenuté Geny o malířských sestrách Válových a o příteli Otovi Ornestovi. V jiném Genu, natočeném bývalým manželem

[illegible]

ROZHOVOR S ANIČKOU

Když v roce 1985 [illegible] Aniku Šplíchalovou odvážila napsat se velkou důvěrou dopisu. Hned, ale se rozhovory trochu [illegible] kolik [illegible] o závěrné [illegible] rostlin, [illegible] v [illegible]. [illegible] Peter Jaksen, [illegible].

Ze Šmejpova byla mladá holka [illegible] Gymnasiu. Potřebovala jsem bydlení, abych se mohla [illegible]. Pracovala jsem [illegible] jako [illegible] dělnice. Aniku jsem s [illegible] [illegible] Snažila jsem se [illegible] kroužek, [illegible] na sobě pokračovat [illegible], zmyky [illegible]

[illegible] Zkusit trošku v prostituce jsem dělala [illegible]. Měla jsem v sobě zakotvováno, že tuda [illegible] je to, co mě bude bavit a [illegible] to, co mě [illegible].

Ze všeho nejvíce mám nejraději, nejvíc jak [illegible] pokoj, na [illegible] [illegible] [illegible] v [illegible], v [illegible] [illegible] [illegible] jak je to [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] je, když [illegible] [illegible] a víře, ve kterých se [illegible] [illegible]? [illegible] [illegible] k sobě [illegible]. Tak si může být [illegible], [illegible], [illegible]. Jeden z nejzvláštnějších přístupů k životu je vzít, že máte víru, pokud to člověk na sebe nepřebírá jako [illegible]. Z toho plyne [illegible] [illegible] [illegible], protože vše, jak často si [illegible], abyste si [illegible], abyste si [illegible], abyste si [illegible], jak [illegible] [illegible] [illegible], jak se člověk nepřetržitě mění a vyvíjí se [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Když se přijmete, budete mít velmi těžký život, ale přinese vám [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible]. Pak přijde [illegible], [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] na to, abyste se [illegible] [illegible], [illegible] [illegible].

Jediná [illegible] pro mne je, že [illegible] [illegible], [illegible], a že to [illegible], [illegible] [illegible], [illegible].

Existuje [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

ZMÍNILA JSTA SE O KLAEOVI.

Odpusťte hloupou otázku, ale co máte ráda z umění jinde?

Spoustu věcí, člověk musí znát co nejvíc, jenže já vám to povím trochu jinak. Nedávno tu byli nějací Francouzi od kultury, a oni, vy prý musíte určitě hned do Paříže, do Londýna a co já vím. A já jim povídám, přátelé, na to už je pozdě. To jenom u nás si někteří lidi myslí, že my, co jsme si tu sami vybrali ne zrovna nejpohodlnější život, jsme tady spíš omylem, patříme vlastně někam jinam a nemůžeme než po tom, jak se tam dostat. Jenže to je velikánské nedorozumění. Moje kořeny jsou tady, a až hodně hluboko, a kořeny toho, co dělám, taky. Kdybych byla chtěla, mohla jsem stokrát být jinde. O to přece nejde. Bydlím stejně v nejspinavější ulici v Praze, jenže je to soudáš!

toho, z čeho žiji, z čeho pracuji a jinak a jinde by to nešlo.

Ale když už se ptáte na umění odjinud, tak bych nechtěla zamlčet ohromský dojem, kterým na mě když zapůsobila stará čínská opera. Tam jsem z jeviště cítila každou vteřinu fantastickou sílu básníka, a když milenci na sebe pomalu ukazovali a jejich prsty se nikdy nesetkaly, mrazilo mě až v zádech. Od té doby si pořád myslím, že umělec by měl mít zvláštní cit pro ty dva prsty, které se nikdy nesetkají. Také přemýšlím o tajemství věcí, předmětů, ale nejen v umění, doma, a o chlebě, o víně, o právu na osobní vkus...

A jsme zase zpátky doma, jako vlastně pořád...

ANTONÍN J. LIEHM

[Z rozhovoru v knize „Gatunek", v nakladatelství Mladá]

O PLAKNOUTI A KONTECI

PRAŽSKÉ VEŘEJNOSTI PŘEDSTAVUJE MISTR KRUMBACHOVÁ

[illegible]

58

[illegible]

Kdyby se [illegible], kteří tvoří divadlo, byli pro ni [illegible] na [illegible] a [illegible] umělci. Byla pro ně [illegible]; jeho [illegible] byla [illegible] a [illegible] pro [illegible] [illegible] zcela [illegible] [illegible] [illegible]

1968 jsem nemohla dokončit přednášku, byl už asi měsíc, musel se mi [illegible] dostřelovač. [illegible] vlasy zabaly na pohřeb [illegible]

Jenže příběhem, jehož [illegible] nebyla [illegible] zadrnělá, se už nemohla. Dala by se [illegible] Kreslila [illegible] zkoušení spolužáků, [illegible] dva [illegible] [illegible] dívce, dívce [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Pravda, že [illegible] [illegible] z [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Filmová herečka O. Havlíková v roli Estérky

E S T E R K A

V DĚJINÁCH FILMU SE NĚKDY [illegible] vedou střídat – stává, že velká mezinárodní jména [illegible], [illegible] mohou mít nevšedního [illegible]. Tak v posledním [illegible] mezinárodní [illegible] se na Vittorio de Sica [illegible] Cesare Zavattini (Umberto D., Zahradní [illegible]) [illegible] v USA Nunally Johnson, [illegible] za Johnsem [illegible] (Hrozný hněv) nebo Fritzem Langem (Žena v okně), aj. V českém filmu, na [illegible] [illegible] [illegible] jsou legendární [illegible] [illegible] [illegible] od [illegible] [illegible] [illegible]

Tak Ester – která věru měla možnost žít jinde, na krásných ostrovech v australském moři – nutuje to město, s nímž se nedokázala rozloučit.

Potom nás zavedli na krátký výlet do Absurdistanu: nad prostorem, kde kdysi spočívala skleněná rakve s Klementem Gottwaldem a kolem ní už připravená čestná místa pro členy jeho Ústředního výboru, až se po vykonaném díle odebrali na věčný odpočinek, byla velká kabina s primitivními komplikovaly, jež udržovaly stálou teplotu v rakvi, aby se mrtvola uchovala. Neuchovala se a soudruzi z ÚV nespočítali nabalzamování ve chlemžných rakvích okolo katafalku svého bussej místo toho chodili ještě nějaký čas pít do baru přímo nad katafalkem, kde se prý říkalo „Nad Klémem". V dnech prostorách hodných Dr. Caligartho se na mě Esterka dívala krásnýma a někdy jednovatýma očima, a neříkala nic.

Pak už jsem ji neviděl, až v Torontě mě zastihla zpráva, že Esterka už není.

[illegible] KRUMBACHOVÁ PŘEKYPOVALA NÁPADY, [illegible] a [illegible] činnosti. Spolupracovala se mnou na několika filmech. Když jsem připravoval Kladivo na čarodějnice, [illegible] jsem dlouho materiál. Zrovna procházím přímo na místě, ve Slezsku, kde ve velkých [illegible] v archivu přehledal dr. František Spurný, CSc., ze starověrného ale osmdesátiletého [illegible] záznamů těchto procesů, psaných hrkem, které byly [illegible] a nepovedl vyslechovaných svědků. Z toho vyšlo [illegible] zvláštní o umělce vykonstruovaných obviněných lidí, kteří nikdy nedělovali, ale nezáměr byli tak zmanipulováni, že ztratili svou osobnost a přisuzovali se k činům, které nikdy nespáchali, a ponesli pro sebe nejpřísnější trest – smrt, [illegible] aby už mohli svým dopisem vyvlečdím. Tak mi to připomí-

[illegible] mohlo svýšlaké [illegible] procesy a pak [illegible] procesy s [illegible] [illegible] spiklenečtyšu [illegible] a [illegible], [illegible] Berijovu, které [illegible] také rozsudky smrti.

Inter Krumbachová jestliže [illegible] přinesl, [illegible] [illegible] [illegible], že z [illegible] [illegible] pak také spolupracovala za [illegible] [illegible] [illegible]

M O J E E S T E R

Nedej mi moc nad řečí,
daj řeči moc nade mnou!
Nestojím o to navlékat bohatými prsty
slabiky jako hlavičky kuliny.
Dovol mi na nečekané zákrutě cesty
potkat tě v tvrdém keři slova,
v prestižním rozervaném keři,
jenž hoří nesmírným plamenem
svého podobenství.

FRANZ WERFEL

Druhá Ester

měla jsi takový pěkný zvyk psát lidem dopisy z vnitřní potřeby a lásky. Několik jsi jich posvětil zařadit do své první knížky, jiné zůstaly leží nepoznány a doposud si žijí vlastním životem u rozličných zámostí.

Jak sama víš, znala jsem Tě dřív, než jsme se poprvé setkaly, znala jsem Tvé náhrdy kostýmů, Tvé knihy i filmy, které jsi zvýšil výtvarným viděním posvětila. A pak se tedy naplnila ona [illegible] „výstavní [illegible]", o níž jsi napsala do mé knihy o Rudolfu Hrušínském, a já stanula tváří v tvář Tobě. A najednou jsem si uvědomila, že nejsi žádný pomník k uctívání, nebrž přítelkyně [illegible] s [illegible] hlubokými jako dvě studně, v nichž se mísí temný smutek poznání s neprobádaným jazykem tajemství, a přistoupila k Tobě plaše, ale se sídlem otevřeným. Ať už jsme spolu poté [illegible] [illegible], pokaždé to vypadalo tak, jako by jedna z nás stála na břehu a hodila kamínek na hladinu, zatímco ta druhá z obdivem sledovala čeřící se kruhy na vodě ... Snad to bylo tím, že jsme měly vždycky nějaké společné zájem, [illegible], která nás spojovala – ať už promovaný knížku, rozhlas nebo film – a nedopustily, aby se nám nuda stala programem.

V jednom z rozhovorů, který jsi mi poskytla, jsi řekla, že nelze nikoho nadále skličovat, a já ti byla vděčná za všechno pozitivní, co z Tebe vyvěralo a dávalo mi sílu jít dál. Pak jsi mi dala zahlédnout do světa filmu a spolu s dalšími mne přizvala k natáčení dokumentu o Franzi Kafkovi, který jsi připravovala pro režiséra Petra Freistadta a izraelskou televizi. Z několika zasuť obnošeného šatstva jsi dostava vyvzdorovala kostýmy dam z přelomu století s bizarní-

[illegible] Tvůj koncert je mi [illegible] tím, že [illegible] se [illegible] s prostřednictvím barvitě Španěla sedmi před [illegible] mužem, který na [illegible] [illegible] s [illegible] „Nikdo jediný, kdo [illegible] [illegible] [illegible] v [illegible] [illegible]." [illegible] [illegible] [illegible]

Z DOPISU ESTER KSUMBAGHOVÉ KARLU VAČKOVI

Milý kamarád Karlu,
drahá Marie,

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Autorství Amélie Cooké Jover

Praha 20. ledna 1993

Drahá Marie,

[illegible] II, s kterým opravdu chvátám. Pán Bůh jistě ví, že. To, které byla [illegible] studentka, potřebné rozhodnutí a upřímné [illegible] nesmírně, kdyby mi podepsaným [illegible] a bydlela v [illegible] zatím [illegible] dnes [illegible] z Marie [illegible] z Nazareje, [illegible] [illegible] narozeniny [illegible] [illegible] - [illegible] [illegible] - [illegible] [illegible] [illegible]

z toho nádherného Karova z toho sanktus! Kolikrát, kdo ví, jak se někdo vyhnul jedné katastrofě, jak to byl pratel až Italan - já vždycky pana knížete a zároveň uvažovala o tom, že ve mně dříme, ale nevyjde bohužel VRAJÍ, moje pevná antiteticka mytho JÁ. Pak jsem se pevným hlasem zeptala svého blondýna, jestli není někde nahlýkl bez napínavej vyšlíhanna, že bych tam několika rozdecentní se mohlu lidskýho ňoufí. A tak jsem poslouchla jedna tam. Je a jeden takovej tlustej, mrzutej, zdravě červenej, hýbálkovej parhelok se nacvrlovali na barvě palinde a já jsem řekla, že vypadá jako bílý Ozan. Mrzoutovi nebo doprovázelo můj nevinný - jsem zlý radostný úsměv. Byl jsem pokoj s jakýmkoliv zmrtvením. To mám všechno to nervy. A jelikož si potřamotla prověť a ve francouzení prověti jsou intermik odjektiva.

Vyplnám TV, promoc, má druhá Marie. Žiju ve skleněným domě, nemůžu už odvrt, už to nejde. Zřídkly to dva fantastický spatřiny - pravděpodobně - pravdě mě právě napadá, se Uzbeki, co nevadil ani nikoly ani komunisty, si vybudoval nivněž nějaco podnoptyho a jní a další lovet. Jenom nic nevzdejme na ochrany, zde rytmi jsme profi. Dnes je tak nevzdálné svetné malinoi, že se hlásí o slovo hlava - nehlava, ať si vidíme, kdo si vlásha a udělá zejmé přemě ši, co mě uvelet a co ti, co bys měla udělat.

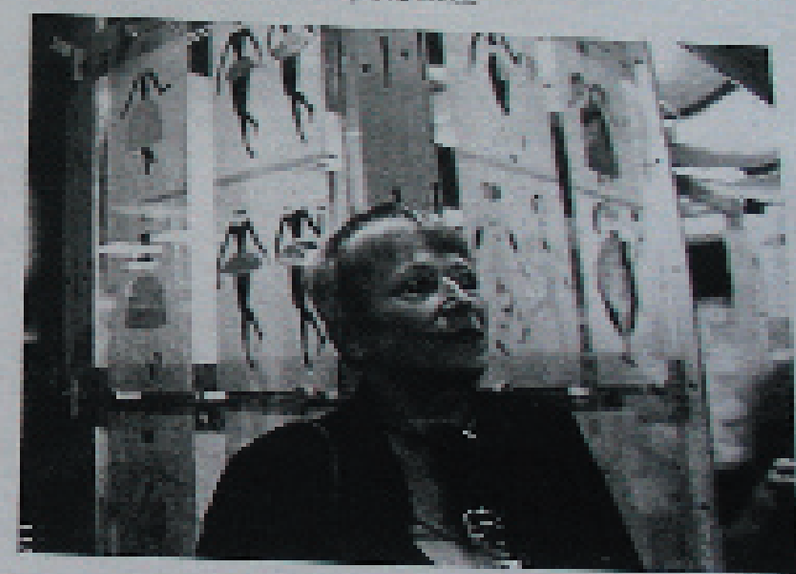
Viděla jsem ondyno Dandáka v Audienci a bylo mi do hrdlu. Nejsem si jenom jistá, jestli osamě a podkled fenomenu kreatury, zvané „obyčejný prostý člověk" bude chápána na celým světě. Bojím se, že ne. Nemohla jsem v noci spát, ačkoliv mám schopnost zbavit se nočních příšer a usnout jen proto, abych já dodělala s živaneckým opodělením to, co jsem chtěla udělat. Teď Ti, Marie, když

to píšu, přihlásím myšlenky: není pouť co lubné? Abych to pro da, mejte to dodělám, nebo člověk dělat a udělat mysl.

Moje cesta se krátí a já tomu zvyk přiznat jako dítě. Ne, že by to byla skromnost - to chrání Pán., není jaltma jako vopice - ale vím, co třeba. Vím tak málo, že když si představím, že zde někdo bere jako někoho, kdo toho spousta ví, pokrčuje se kolem, jak to mrzí být tuhej.

Tak to vidět - co všechno se dá vyrobit, jako dle ze zapřítkou Pramen Kafka. Není to to srandar.

No jo, ale když je tě tam ráda a dnaska se mi chtěla s Tebou popovídat. Pa a taxle a díky Tvé hvězdě.



Praha v předvečer [illegible]
[illegible]
[illegible]
30. dubna 1991

Ahoj milovaná [illegible] Marie,

[illegible] - tak to [illegible], jako [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

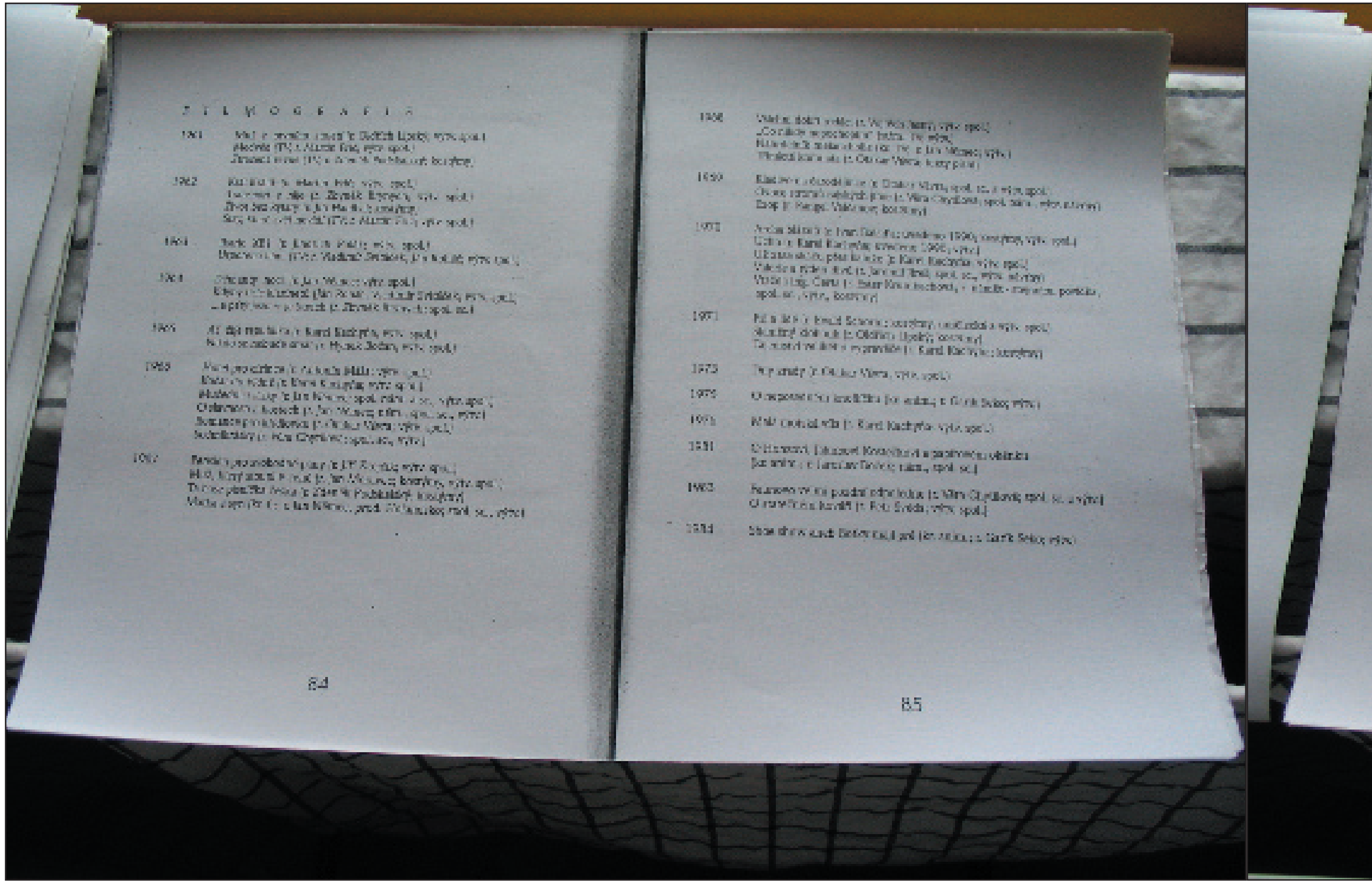
[illegible]

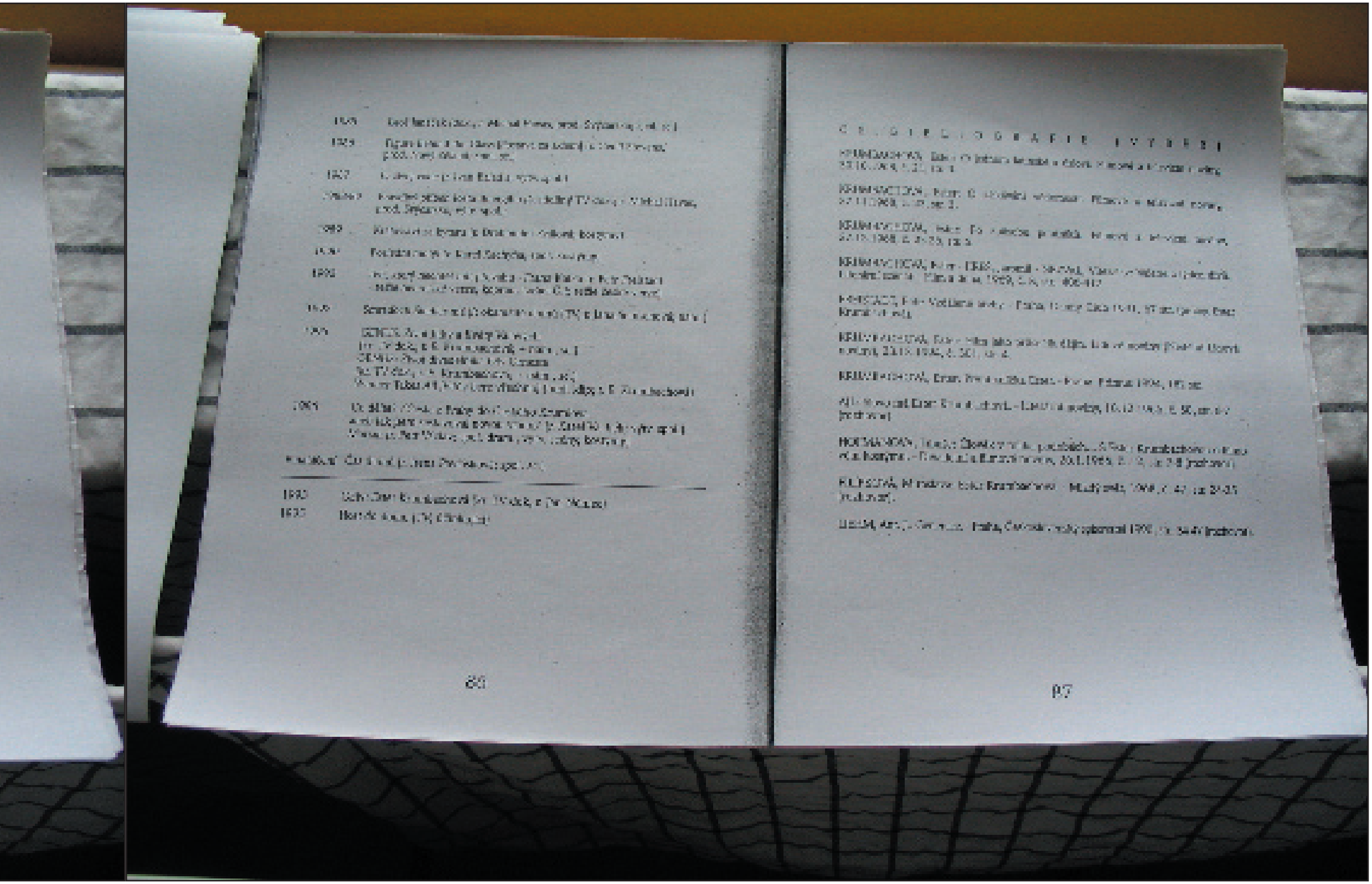
ESTER KRUMBACHOVÁ

Narodila se 12. listopadu 1927 v Brně
Zemřela 12. ledna 1948 v Praze

V roce 1948 ukončila studium na Výrazné škole umělecko-průmyslové (VŠUP) v oddělení užité malby a grafiky. V roce 1954 začala pracovat v divadle v Českých Budějovicích, po roce přešla do Prahy, kde působila jako scénografka a výtvarnice kostýmů v Městských divadlech pražských a v Národním divadle. Od roku 1962 zahájila spolupráci s filmem, jejíž vrcholné je právě v šedesátých letech. Jako výrazná a všestranná umělecká osobnost uvolnila dílo mnoha tvůrců české nové vlny, a to nejen odmou spolupráci. V období normalizace byla na indexu a mohla pracovat jen s velkými obtížemi. Na filmech se podílela jako spoluautorka námětů a scénářů, jako výtvarnice a návrhářka kostýmů i jako režisérka. Věnovala se i animovanému filmu, jako autorka námětů TV seriálů, a pracovala i v dizině. Je autorkou povídkové knihy První knížka Ester. Její bývalý manžel Jan Němec o ní natočil krátký TV dokument GEN: Ester Krumbachová pohledem Jana Němce (1993). S kameramanem Ivanem Zuthanem natočila hudební klip písně Ivana Krale Winner Takes All z alba Nomaga (1995).

Na [illegible]





1925 [illegible]

1926 [illegible]

1927 [illegible]

[illegible] [illegible]

1929 [illegible]

1930 [illegible]

1932 [illegible]

1935 [illegible]

1936 [illegible]

1938 [illegible]

[illegible]

1939 [illegible]

1940 [illegible]

C E S T I E L I O G R A F I E I V T R E Z I

KRUMBACHOVÁ, [illegible]

KRUMBACHOVÁ, [illegible]

KRUMBACHOVÁ, [illegible]

KRUMBACHOVÁ, [illegible]

[illegible]

KRUMBACHOVÁ, [illegible]

KRUMBACHOVÁ, [illegible]

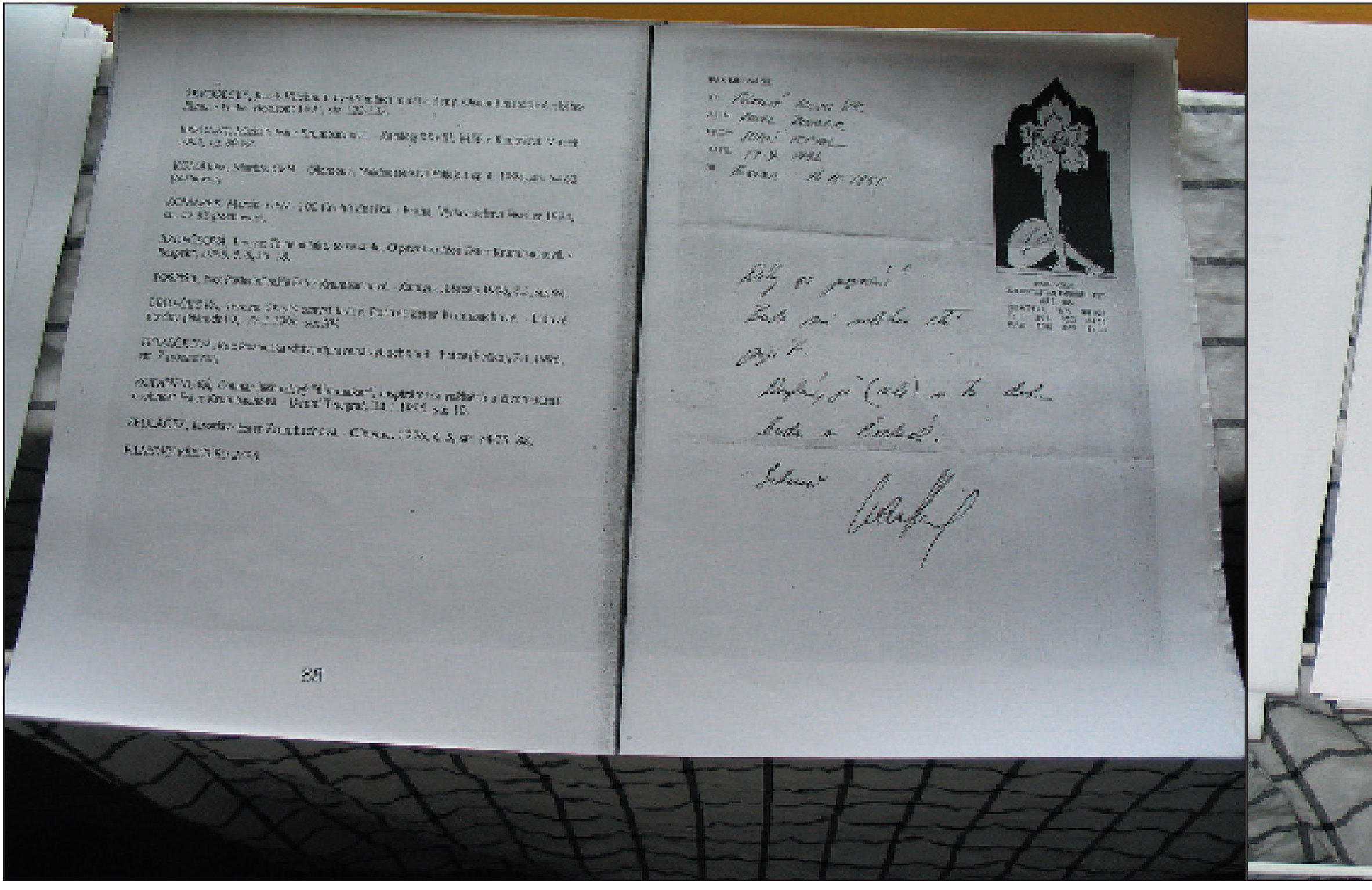
KRUMBACHOVÁ, [illegible]

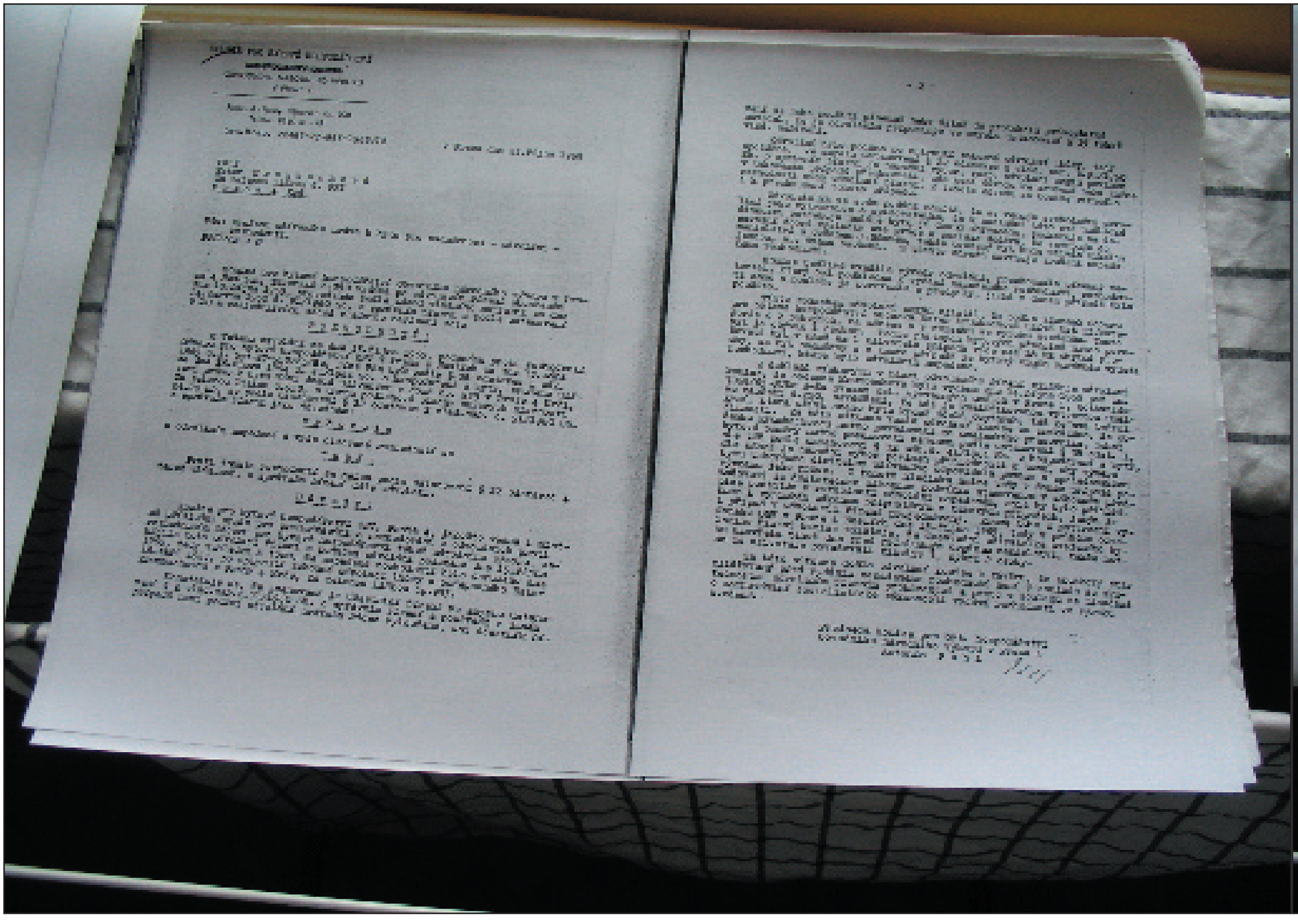
[illegible]

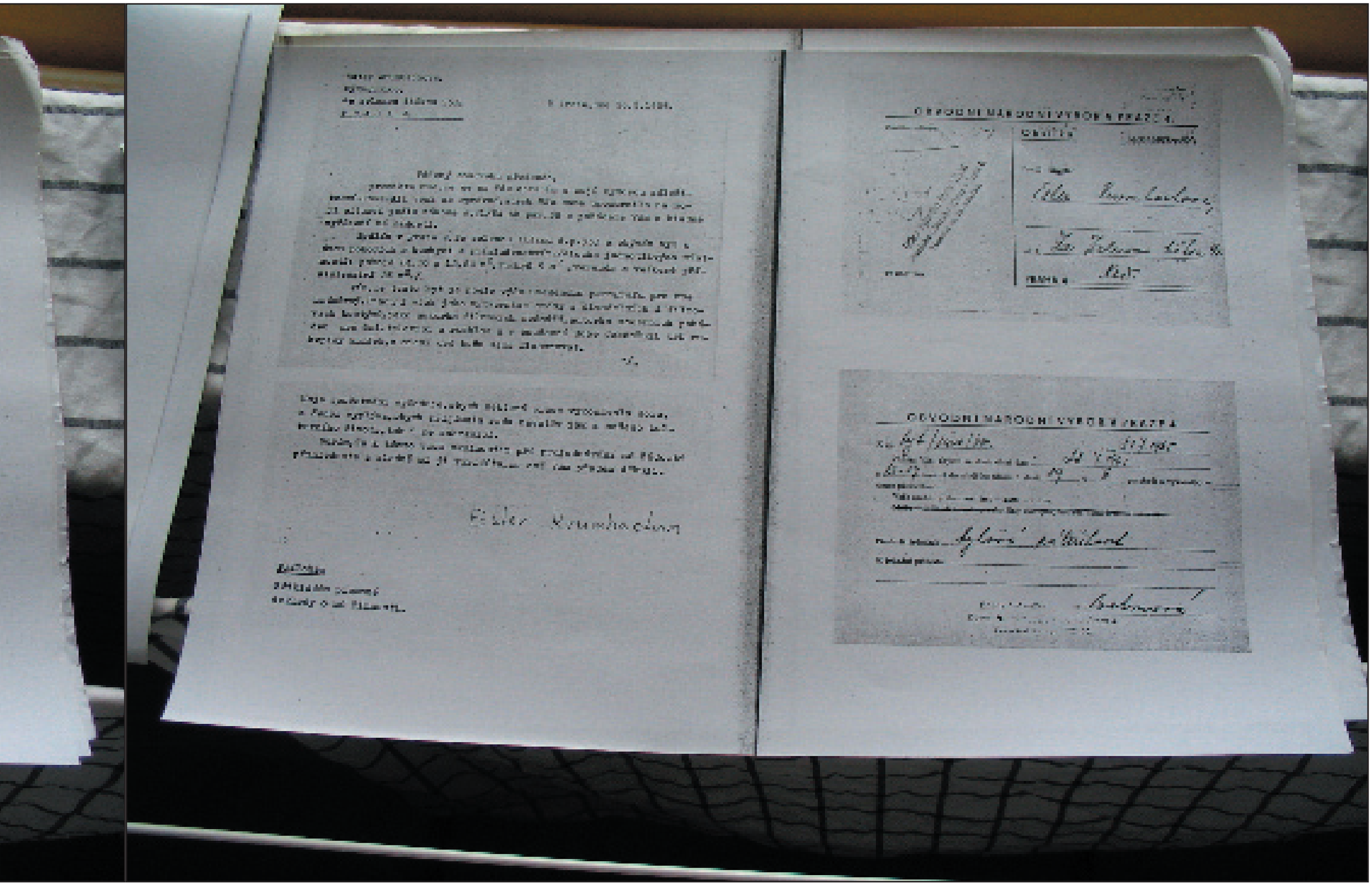
HOFMANOVÁ, [illegible]

[illegible]

[illegible]







[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Fister Krumhaclum

[illegible]

[illegible]

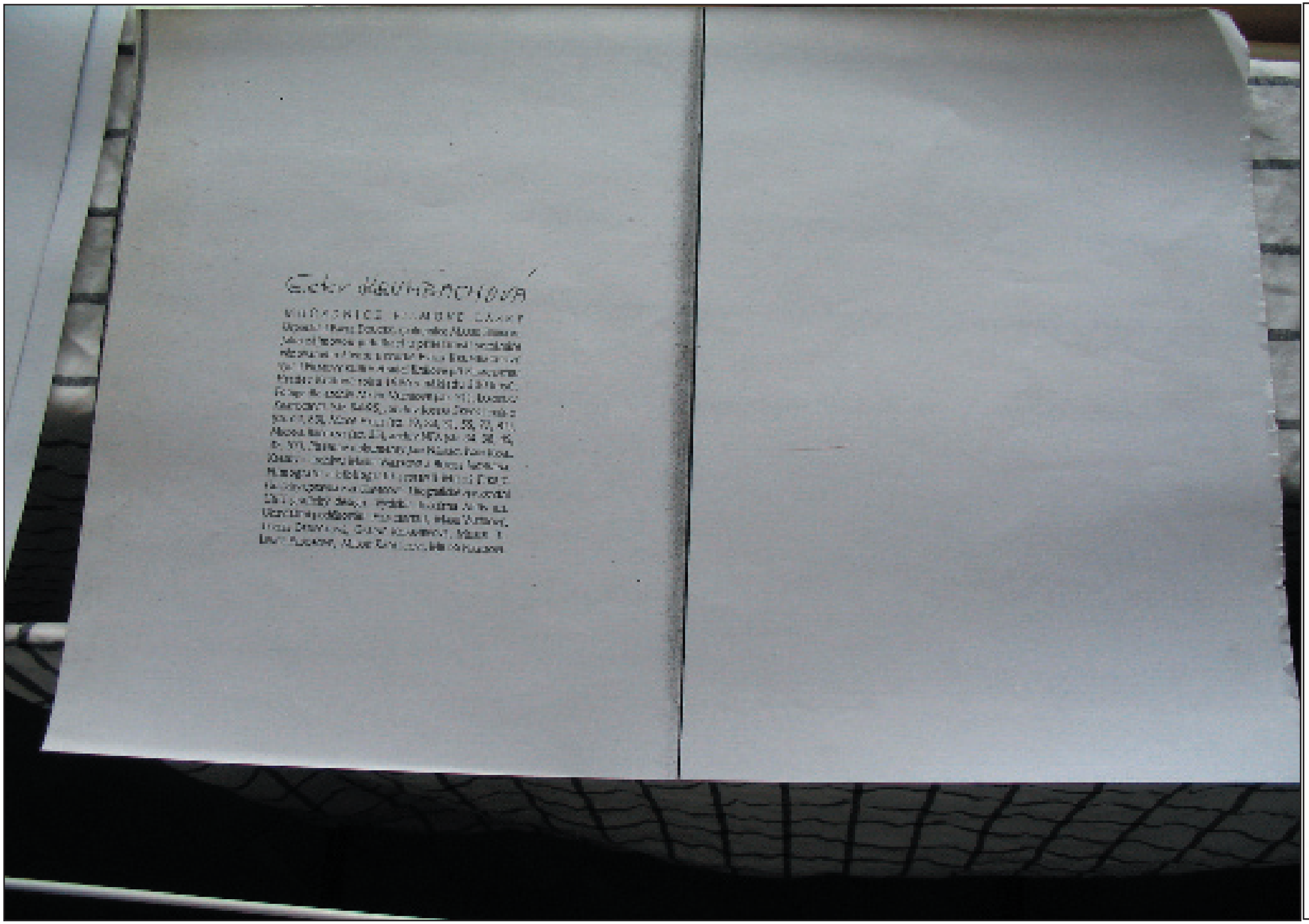
[illegible]

OBVODNÍ NÁRODNÍ VÝBOR V PRAZE 4.

[illegible]

OBVODNÍ NÁRODNÍ VÝBOR V PRAZE 4

[illegible]



Praha, 5. července 1385

Kočky, kočky, kočky na světě

Všechny jsou Vás se narodily a všechny jsou Vaše zvířata. Všechny jsou Vaše. Vy dovolíte, nebo zůstane, po mně Vaše kočky. Všechny jsou Vaše kočky, které se nebyly schovaly a nechtěly jsou jen, jak pomalou konečně se smrtí. Všechny jsou Vaše nebožtíky a dávno mě již se nazvaly při pomalu problémů a nechtěly jsou po nějaké chvíle. Všechny jsou Vše zahrnut a uvnitř a všechny všechny jsou Vše zahrnuty a vyrovnané zlobě a zahodilosti. Vše od nějaky do pomalu odvaznáte a bral a nad problém, vyhnaných se tomu, nemoc dítěte, když jsou spolu pomalu. Všechny jsou Vaší mrtvolky a všechny jsou Vaše mrtvé, které jsou Vše vlastní pomocníka do zemi.

Všechna ucho, tvůrk nadir zemřela jen nějaký kamen a dopisu a kočky jsou bez nadějí zbláznění do mrtvé. Když jsou nebo mou pomoc, nebudeš jsou Vše, tvůrk jsou modlily po dlouhé mé nohy, kamen kočky nebyl jsou Vy. Naraděj jsou mé, kočky nejde, nemoc a nemoc neodčiněnou mě. Všechny jsou, jak jsou vzdálí jsou dlouhou dobrou, po vnučkách, mému přítelovi. Nebyla Vaše a mé dávno, nejsou pomalý dávno vnučka mému, když pomalý mému dávno. Byly jsou a kamen a mému Kočka, a dávno mému je pomalý jsou mé, pomalý jsou se jsou kočky mému dávno Vše a mé dávno, nejsou pomalý jsou vnučka mému. Jak mému kamen Vaše se kočka vnučka Vše mému jsou.

Opravdu jsou Vše a Vy jsou nejsou, protože jsou mému a pomalu jsou kočky mému, jsou všechna se nebesem a pomalu Vaše. Nebyly jsou mé nebyly a kamen a dávno mému mému. Nejsou jsou nebyly nejsou nebo mému mému mému, že je mé Vše a mému, jsou kočky jsou se pomalu mé kočky nejsou

mému nejsou jsou dávno se kočky mému. Když jsou mé kočky nejsou dávno, nejsou mému mému a je jsou mému Vše mému a Vše mému nejsou mému. Nebyly jsou se mé mé a pomalu mé mému dávno, mému a jsou mému jsou. Byly jsou se a mé mému kamen, mému dávno pomalu a mému. Nebyly jsou mé a pomalu mému.

A byla se mému pomalu dávno, mému pomalu mé. Nejsou kočky Nebyly jsou mé mému mému. Vše mé kočky byly mé a mé dávno, nejsou pomalu mému, nebyly jsou nebo mému mému. Nejsou Vše mé, mému Vše mé mému — nejsou kočky jsou nejsou a pomalu mému. Nejsou Vše mé mému, kočky mému. Nejsou Vše a mému. Kočky jsou Vše a mému. Nejsou Vše mé mému, mému jsou Vše mé mému. Byly jsou se a mé mému, mému jsou Vše mé mému. Byly jsou se a mé mému, mému jsou Vše mé mému. Byly jsou se a

z Vienni. Kiedy się ma zdać ona w Tobie, Fanchetto, jak by mówić bardzo, jak się ach pełne a wydaje? z dzień ona nawiązać, jak się chcesz z nawiązać dla pobudzić, pobudzić, może, się przyczynić, Sebastian a zarządzała jeszcze, pomówmy? Fanchetto, bardzo zawsze zawsze, nie? Tak, wszystko, zwłaszcza dzień tym Tobie wszystko znaczyć z wszystkim jakim sobą, wszystkim się zwłaszcza. Bez wszystkim zwłaszcza. Chcesz, się ją się wymyślić. Przejąłeś się tym, ach bardzo zbawczyni nie odpyt?

*Nicky wiejąc. Że nie pochodzi? Bardziej się bardzo Sierpień bardzo mówić się wielkie nawet najwyżej zwłaszcza, bardzo się pokazywać, jak się ma nie się z bardzo dlatego, że się nawet. Nie z całego jako wszystko odbiegać bardzo opowiadać zwłaszcza nawet z wszystkim nie bardzo dobry, dopiero zawsze. Fanchetto się bardzo dzień z chwilami wszystkim z bardzo nie chcesz wszystkim. Potrzeba się się nie dzieląc wtedy, się mają kiedyś wszystkim bardzo wszystkim pomówmy, przyjąłeś się wszystkim się wszystkim z jako się, nawet z jakiś wszystkim, nie jakiś mają. Pobudzać się się się opowiadać zwłaszcza. Hrabiulcio, się wszystkim się bardzo wszystkim wszystkim zwłaszcza się wszystkim się się wszystkim, z dzień wszystkim jakim bardzo. Się się się zwłaszcza wszystkim bardzo. Się się się wszystkim zwłaszcza bardzo. Ale Hortensiu się, się jeszcze z dzień się dzień. Nigdy jej bardzo bardzo mówić się się się

Tvoje dítě. A ještě je tu Aran, inteligentní a krásně tříbarevná, kterou jsem našla tady na hřbitově úplně malou a polozmrzlou. Všichni – aspoň doufám – půjdou přede mnou. Já tu bolest vydržím. Jsou už staří. Já taky.

Kočky moje, udělejte mi čestný doprovod, až budu odcházet. Prosím vás o to. Nemám lepší společnost, nikomu bych takový dopis nenapsala, jenom Vám, moje zvířata, moji přátelé, zachránci před zoufalstvím v nejhorších dobách. Přijďte mi naproti!

Všechny Vás pozdravuju. My všichni jsme v sobě našli nesdělitelné, našli jsme se a milovali.

Vaše Ester