

MARTIN ŠRAJER / 7. 5. 2020

Lhostejnost odpustit nedovedu – Ester Krumbachová

„Ze svého vlastního života si pamatuju přesně to, že jsem byla původně dítě a teď že už nejsem, potom taky, že jsem měla hodně různých zaměstnání, z některých mě vyhodili, z jiných jsem odešla sama [...] a když jsem se jednoho dne ocitla ve filmové [sic!] ateliéru, píchl mě u srdce osudný šíp lásky a byl se mnou konec, podlehla jsem filmu jako někdo alkoholu.“^[1]

Když vidíme názvy filmů jako *Démanty noci*, *Kočár do Vídně* nebo *Všichni dobří rodáci*, automaticky si s nimi spojíme jména jejich režisérů: Němec, Kachyňa, Jasný... Oni jsou pod vlivem autorské teorie vnímání jako klíčové osobnosti, které vše zinscenovaly, z jejichž brilantních mozků tyto klenoty nové vlny vzešly. Ostatní členové početných štábů jsou vůči nim při běžně volené optice méně podstatní. Jenom se podřídili něčí tvůrčí vizi.

Při detailním pohledu, zohledňujícím konkrétní okolnosti vzniku, ale podobně monolitické chápání kinematografického díla není udržitelné. Koncept emanace umění z geniální mysli by měla nahradit emancipace jednotlivých filmových pracovníků. Potřebnost tohoto kroku si člověk zřetelně uvědomí, když začne prozkoumávat kariéru Ester Krumbachové, ženy mnoha profesí a mnohem většího vlivu, než jaký je jí obvykle přiznáván. Zřejmě i v důsledku její vlastní pokory a skromnosti, zmiňované mnohými jejími kolegy a přáteli společně s originalitou, svobodomyslností a smyslem pro humor.

Do jaké míry *Démanty noci* vděčí za svou výjimečnost režii Jana Němce a nakolik se na jejich unikátnosti podílí rozhodnutí nepoužít kostýmy běžně využívané v dramatech z druhé světové války? Není postava ovdovělé Kristy v *Kočáru do Vídně* tak ikonickou

zásluhou černého šátku, který má Iva Janžurová ovázaný kolem hlavy? Nefunguje ojedinělá vyprávěcí struktura *Všech dobrých rodáků* z velké části zásluhou stylistického odlišení jednotlivých kapitol, mj. pomocí různých barev a barevných kontrastů?

Se všemi uvedenými nápady přišla jako výtvarnice, návrhářka kostýmů nebo spoluautorka scénáře Ester Krumbachová. Podobné otázky bychom si mohli klást u mnoha dalších filmů, na nichž se podílela, či možná přesněji – jejichž celkový ráz spoluurčila.

Myslet mimo řád

Dostupné zdroje a svědectví napovídají, že Ester Krumbachová nebyla jenom atraktivní a charismatická, jak o ní (a Věře Chytilové) psal Josef Škvorecký, ale také ohromně nadaná. Přinejmenším stejně jako její mužští kolegové. Zároveň po celý život oproti mnohým z nich projevovala menší ochotu ke kompromisu, řídíc se slovy „je v pořádku svářet se a trvat na svém, když jde o věci, na kterých člověku záleží.“^[2] S tím se pojila její mimořádná schopnost myslet mimo řád, kterou ilustruje například vzpomínka Petra Václava v dokumentárním portrétu *Pátrání po Ester*.

Václav v něm popisuje, jak s Krumbachovou promýšleli barevnou koncepci *Mariana*. Pro scény z výchovného ústavu se nabízelo obléknout všechny chlapce do stejnorodých mundúrů opatřených čísly. Krumbachová ale toto prvoplánové řešení odmítla a chovance doporučila obléknout do civilních šatů různých barev a tvarů, ponechat jim svobodu v jejich nesvobodě. Odmítnutím konvencí vymyslela takto systém, který Václav poté mohl ovládat. Byl posledním z mnoha režisérů, kteří za výslednou podobu svého filmu vděčí renesanční osobnosti českého filmu s nezaměnitelným výtvarným rukopisem.

Ester Krumbachová celý svůj život vystupovala z rolí, přecházela mezi žánry a médii, vědou a magií, vznešeným a pokleslým. Blízká jí byla městská dekadence i řád přírody, k němuž měla větší úctu než k různým člověčím nařízením a doktrínám. Víc než lidé následující pravidla a nechávající se vést jako loutky ji bavili jedinci nejistí a nepředvídatelní. Možná proto, že se sama řídila tím, na čem jí záleželo, ne snahou zalíbit se, vyjít vstříc každému člověku a režimu. Přemýšlet o Ester znamená uvažovat mimo zavedené struktury, objevovat méně probádané meziprostory dějin českého

divadla, filmu a výtvarného umění.

Každý den jako detektivka

Netradiční byly již podmínky, v nichž vyrůstala a které v mládí formovaly její osobnost. Narodila se 12. listopadu 1923 v Brně. Její matka židovského původu byla učitelka, sečtělá žena mnoha zájmů. Starost o domácnost nepatřila mezi její priority. Otec Krumbachové pocházel ze Slovenska, pracoval pravděpodobně jako továrník nebo obchodník v Bratislavě. Přestože měl maďarsko-romské předky, za protektorátu kolaboroval s nacisty, čímž manželku a její rodinu možná zachránil před koncentračním táborem. Hodně času trávil v cizině, až si našel jinou známost v Praze a manželku, Ester a Esterina mladšího bratra nadobro opustil.

Matka tuto zradu těžce nesla a od nevěrného muže odmítala přijímat alimenty. Domácnost se octla v tíživé finanční situaci a její chod z velké části zajišťovala Ester. Vařila, uklízela, pečovala o bratra a zapojila se do protinacistického odboje. Zažila výsledek gestapem i nucené nasazení v berlínské továrně. Válečná zkušenost v ní zesílila touhu po právu a spravedlnosti. Zároveň ji dočasně připravila o chuť do života, kterou podle vlastních slov opět našla až ve třiceti.

Za protektorátu Ester studovala na řádovém dívčím československém gymnáziu v Brně a na čtvrté české státní reálce v témže městě. V roce 1943 nastoupila na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, kde do roku 1948 studovala užitou malbu a grafiku. Po absolutoriu mohla ilustrovat knihy nebo navrhovat plakáty, čemuž se vyjma krátkého kreslení pro stranický tisk nikdy nevěnovala. Bližší jí byla živá kultura a živí lidé. Po skončení války se přihlásila k ošetřování vězňů nakažených tyfem v Terezíně. Chtěla takto alespoň zčásti odčinit vinu svého kolaborujícího otce, prvního z řady nespolehlivých mužů jejího života.[3]

Po škole kvůli nedostatku pracovních nabídek v jejím oboru vystřídala řadu manuálních zaměstnání. Živila se jako aranžérka na zemědělských výstavách, pásala ovce v cikánské osadě, prodávala len, odhadovala cenu starožitností, brigádničila jako zemědělská dělnice v pohraničních lesích... především ale po celou dobu přicházela do kontaktu s autentickými lidmi z okraje, jejichž nepoddajnost jí imponovala a jejichž styl oblékání, neovlivněný dobovými módními trendy, pro ni zároveň bude zdrojem inspirace při umělecké tvorbě. Jejich chování nedefinovala snaha udržet si místo

v systému. K životu nepotřebovali přetvářku, kterou Krumbachová opovrhovala. To byl zřejmě jeden z důvodů, proč v pozdější fázi svého života neměla problém „zaplout“ mezi štamgasty její oblíbené hospody Na Zelené lišce, vést s nimi dlouhé dialogy a nasávat jejich živočišnost.

Živit se rukama, střídat zaměstnání, nemít stálý příjem. Odmítat výsady, které jí zaručoval její sociální kapitál a kvůli kterým by se musela někomu zavázat a zřeknout části své svobody. Bez jistot a bez toho, aby se podvolila, Krumbachová strávila celý život. „Moje základní chyba asi je, že jsem se nikdy nenaučila uznávat žádnou autoritu,“ svěřila se později.[4] Nikdy se také neproměnila v bytost příliš pohodlnou a opatrnou, která ustrne na místě, kde si hloubí svou jámu tak dlouho, až se z ní stane její hrob. I díky tomu, že neustrnula, prožila Krumbachová dle vlastních slov „dobrodružný život, kdy každý den byl detektivka.“[5]

Divadlo

V Plzni se Krumbachová seznámila s divadelním režisérem Svatoplukem Papežem a začala pronikat do světa založeného sice na předstírání a teatralitě, ale teatralitě řízené a reflektované. V roce 1954 nastoupila na pozici propagační referentky v Krajském oblastním divadle v Českých Budějovicích. Zanedlouho se začala uplatňovat jako scénografka a kostýmní výtvarnice. První scénu navrhla pro Mussetovu komedii *Se srdcem divno hrát*.

Svým osobitým výtvarným cítěním zaujala Miroslava Macháčka, nejprve jejího kolegu, posléze životního partnera. Vzbudila zároveň pozornost Státní bezpečnosti, která začínající umělkyni podezřívala z napojení na zahraniční zpravodajské služby. Její románek s StB bude s přestávkami pokračovat až do listopadu 1989. Svou zkušenost s terénními agenty, zasahujícími do jejího soukromí a omezujícími její volnost, později shrnula takto:

„[...] zdálo se mi, že nepatří k nejchytřejším... Všeobecně používali prostoduchých metod, což svědčí i o slabých charakterech, které běžně kontaktovali. Je to špatná vizitka několika set nebo tisíců lidí v našem státě, protože tito pracovníci plně spoléhali na českou závistivost.“[6]

V roce 1956 Krumbachová společně s Macháčkem odešla do Prahy. Navrhovala scény a kostýmy pro představení v Divadle ABC, v Hudebním divadle Karlín nebo v Národním divadle. Její práce si vysloužila uznání kritiků i kolegů. Mnohé z her režíroval Macháček (*Po svatbě, Poprask na laguně, Oidipus vladař*), jiné Rudolf Hrušínský (*Podivná paní Savageová, Pygmalion*) či Ján Roháč (*Byli jednou dva, Tvrďák aneb Albert, Julius a tma*). Sama si nejvíc vážila své práce na *Půlnoční mši, Třetím přání* a *Živé mrtvole* od Tolstého.

Její rekvizity, kostýmy a kulisy, které se naučila sama malovat, určovaly a dotvářely charakter postav a dramatu dodávaly obecnější významové přesahy. Snažila se vtělit do každé scény určitou myšlenku, aniž by ji zatěžovala zbytečnými ornamenty strhávajícími pozornost k sobě samým. Dávala si záležet, aby žádná drobnost nebyla nahodilá, aby vše vycházelo z celkového konceptu. V každé části tak byla obsažena filozofie celku. Šlo o vybalancovanou souhru, při které Krumbachová mohla uplatnit své analytické myšlení a mimořádnou erudici – od Nietzscheho po starou čínskou operu.

Stejnou logikou jako divadelní tvorba se bude řídit její práce pro film. Tam pro ni stejně jako u divadla bude nadále prioritou rovněž tvůrčí svoboda, nenutící ji podřídit se bezezbytku požadavkům shůry: „Třeba scénografické řešení mi bylo o to milejší, že jsem si mohla všechno vymyslet sama. Nesnášela jsem, když mi do toho někdo mluvil.“

[7]

První filmy

V roce 1961 začala Krumbachová jako kostymérka a umělecká spolupracovnice působit u filmu, který jí umožňoval více se věnovat detailům a ještě rozšířit spektrum svých aktivit. Do prvního filmu, sci-fi komedie *Muž prvního století*, si například sama vyráběla artefakty v barrandovských dílnách. Snímek Oldřicha Lipského ukazuje budoucnost designerské praxe, která na sebe bere podobu detektorů v mozku, zhmotňujících oděvy na základě individuálního vkusu a nálady nositele. Kostýmy, „které se pohybují mezi bruselskou estetikou ostrých hran a postmodernou,“ navrhla sama Krumbachová.[8]

Během práce na *Muži prvního století* mělo také dojít k jejímu seznámení s jednou legendou českého filmu, které Krumbachová v *První knížce Ester* popsala takto:

„Anebo šel kolem Martin Frič [...] já celá ukoptěná v montérkách jsem do něčeho bušila v přesvědčení, že to nikdo nemůže provést líp než já (omyl!) – a řekl mi: vy jste asi taky pěkný cvok, co? Tak jsem se ho zeptala, co myslí tím termínem TAKY, jestli sebe a on z toho byl odvázaný a pak jsme spolu dělali několik krátkých filmů, hlavně s Janem Werichem [...] a taky jeden celovečerní, *Král králů* se to jmenovalo [...]“ [9]

Další z filmů, na nichž se Krumbachová podílela, bylo opět sci-fi, *Ikarie XB 1*. Kostýmy pro něj navrhla s Janem Skalickým a Vladimírem Synkem. Na zdůraznění podřízenosti kolektivnímu cíli nosí posádka titulní lodi unisexové oděvy s minimálními odlišnostmi. [10] Svůj postup při vymýšlení kostýmů Krumbachová blíže popsala v rozhovoru pro týdeník *Mladého světa*: „[...] vycházím vždycky z daného představitele, protože jeho osobní zabarvení, jeho osobní vůně vždycky bez výhrad ovlivňuje v mé práci jeho konečný zjev ve filmu. Pro mne jsou důležité napřed oči. Potom smích. A taky ruce, ty jsou zajímavé. Kostým už souvisí s celkovou koncepcí, s kompozicí obrazu, barevným laděním atd., a taky často přímo s danou situací v exteriéru.“ [11]

Kostýmy Krumbachová v prvních letech své filmové kariéry navrhovala také pro válečná dramata Zbyňka Brynycha *Transport z ráje* a *A pátý jezdec je strach* nebo pro protiválečný muzikál *Kdyby tisíc klarinetů*. V mnoha případech se na vývoji a výrobě filmu podílela také v dalších profesích, ať už jako výtvarnice, nebo dramaturgyně pomáhající například provázat jednotlivé vizuální motivy. Jakkoli klíčový mohl být její vliv na výslednou podobu, atmosféru či kompozici díla, ne vždy se dočkala uvedení v titulcích. Doceňování jejího reálného přínosu českému filmu tak skutečně připomíná „pátrání po Ester“, jak zní název jejího dokumentárního portréту od Věry Chytilové.

Výmluvná jsou slova Otakara Vávry, se kterým se Krumbachová poprvé setkala při realizaci psychologického dramatu *Třináctá komnata*, aby spolu následně převedli do filmové podoby Kaplického knihu o středověkých soudních procesech *Kladivo na čarodějnice*: „S Ester Krumbachovou pracuji už podruhé. Tentokrát jsme se sešli už nad scénářem. Ačkoliv je každý z nás zcela jinak temperamentní, pracuje se nám spolu výborně. Řekl bych, že mi pomohla prohloubit dramatický reliéf příběhu, ozvláštnila a oživila postavy scénáře a jeho záměr uplatňuje i v bohatých nápadech scénické spolupráce.“ [12]

Démanty a slavnost

Osudové bylo setkání Krumbachové s Janem Němcem, jinou osobností s nezkrotnou tvůrčí energií, neochotnou podřizovat se konvencím a normám: „[...] okamžitě jsme se do sebe na život a na smrt zamilovali tak, že jsem nemohla ani jíst, ani spát, ani chodit, ani nic, co by bylo životu prospěšné.“^[13] Podle povídky Arnošta Lustiga realizovali *Démanty noci*. Vklad Krumbachové se neomezoval na návrhy kostýmů, jak napovídají filmové databáze. Zasahovala také do dramaturgie a zpočátku realističtější koncipovaný příběh nasměrovala k existenciální výpovědi o lidském údělu. Sám Němec později připustil, že bez ní by *Démanty* byly úplně jiný film.

Vztah Krumbachové a Němce byl vždy částečně konfliktní, ale také vzájemně obohacující. Spojovalo je hlavně nadšení a vášeň pro práci. Sama si Němce vážila „[...] jako mimořádného režiséra, ve kterém je kromě jeho neurotičnosti nesmírná síla dovést otázku, kterou si naléhavě kladete, do konce.“^[14] V Němci našla tvůrce, se kterým díky uměleckému souznění nemusela dělat ústupky: „To, co jsem mu navrhovala ve filmu *Démanty noci*, by nepřijal ani jeden z jeho současníků. Podobně přijal i můj projekt *O slavnosti a hostech*, kterému se předtím každý smál.“^[15]

U výše zmíněného podobenství je již Krumbachová v titulcích uvedena také jako autorka námětu a scénáře. Vysilující proces psaní, při kterém tvůrce vychází ze svého nejnitternějšího přesvědčení a do díla otiskuje část sebe sama, o což Krumbachová vždy usilovala, popsala autorka v rozhovoru pro *Obrodu*: „Nejobtížnější je, když si sednete před prázdný papír a máte začít psát nebo kreslit. Nebo když je před vámi syrový, ničím nepoznačený materiál a vy ho musíte nějakým způsobem ztvárnit, zvládnout, a ten okamžik, než začnete pracovat, je okamžikem toho trapasu, kdy si uvědomujete, že vůbec nevíte, co s tím.“^[16]

Krumbachová označovala za hlavní téma veškeré umělecké tvorby vlastní život. S ním mělo být každé dílo totožné. Umění pro ni pak bylo výrazem a zformováním postoje k tomuto hlavnímu tématu. Film pro množství výrazových prostředků představoval ideální médium. Pakliže vždy usilovala o shodu jednotlivých prvků a jejich soulad s dalšími složkami, o nalezení jednoty a spojujících linií, pak z toho důvodu, že v běhu života něčeho takového schopni nejsme.

Scénář ke *Slavnosti* vznikl dlouho a těžko také proto, že Krumbachová chtěla co nejkomplexněji vypovědět o lidské lhostejnosti a přizpůsobivosti, vlastnostech, které

se absolutně neslučovaly s její životní maximou a u druhých je nikdy nehodlala přijmout: „Nevadí mi člověk sebezřezanější, jen když aspoň něco chtěl, třeba to byla hloupost. Ale lhostejnost odpustit nedovedu.“^[17] Zas a znovu se kvůli tomuto nastavení ocitla v opozici vůči většinové části společnosti, pro kterou byla na rozdíl od ní poslušnost a podřízenost přijatelným východiskem.

Důležitou složkou *Slavnosti* byly pro Krumbachovou dialogy. Snažila se, aby postavy nic smysluplného neřekly, abychom slyšeli pouze útržky vět. Nemělo přitom jít o jinotaje. Bezobsažnost byla autorským záměrem: „Nenapsala jsem ve *Slavnosti* jediné slovo ve snaze cokoli zastříit, zašifrovat, ale jen abych odhalila tu plácanici, kterou kolem sebe denně slýcháme [...] 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.“^[18]

Scénář k filmu *O slavnosti a hostech* byl sice schválen bez připomínek, ale právě kvůli domnělé mnohoznačnosti dialogů a hrozbě toho, že budou diváky interpretovány jako politická kritika, nastaly problémy po dokončení. Cenzoři spatřovali podobnost mezi postavami ve filmu a některými žijícími i mrtvými politiky. Antonín Novotný nacházel v postavě Hostitele figuru Lenina a film jako takový vnímal jako útok na leninismus.^[19] Pakliže ale Krumbachová cílila na mocné, její záběr byl širší a nadčasový, vycházející z odporu k „[...] vlídnému tatínkování mužů u moci, kteří jsou rozsetí v nejrůznějších státech a svou vlídností zastírají jen pravý stav: totiž udržet si moc a nadvládu nad těmi hloupějšími nebo méně mocnými.“^[20]

Situaci okolo *Slavnosti* nepomohlo, že film vznikl ve tvůrčí skupině politicky aktivního spisovatele Jana Procházky, který se oproti konzervativnímu Novotnému hlásil k reformnímu křídlu KSČ.^[21] Osud filmu pak zpečetilo vystoupení poslance Pružince v Národním shromáždění, kde dotyčný označil *Slavnost* společně se *Sedmikráskami* za „zmetky“ útočící na politiku a ideje Československa. Distribuce filmu sice oficiálně zakázána nebyla, ale povědomí o něm mělo být minimalizováno. Neměl žádnou reklamu, nebyl uveden na žádném tuzemském festivalu, nevycházely na něj recenze.

Hostem ve světě mužů

Zatímco v případě *Slavnosti* měla Krumbachová koncepci promyšlenou od samého začátku, u *Sedmikrásek* se vše dopisovalo a domýšlelo na poslední chvíli. K seznámení

Krumbachové s Věrou Chytilovou došlo z popudu Bohumila Šmídy a Ladislava Fikara, vedoucích jednu z barrandovských tvůrčích skupin. Chytilová zprvu nebyla potěšena tím, že při psaní scénáře nebude mít zcela volné ruce, ale s Krumbachovou se dokázala rychle naladit na stejnou notu a uvědomila si díky ní, jak důležité je ujasnit si myšlenku filmu, „říci si jasně, o čem film je, a držet se toho.“ Jestliže jsou *Sedmikrásky* výtvarně i významově vrstevnatější než první filmy Chytilové, pojaté v duchu cinéma-vérité, šlo nesporně o výsledek její inspirativní spolupráce s Krumbachovou: „Ester mi pomohla najít možnosti pro vyjádření významové složky scénáře, ujasnit si, o co jde, a tím směrem pak scénář tlačit. Aby žádný obraz nevyzněl planě.“[22]

Také *Sedmikrásky* byly zaměřené proti lhostejnosti. Tentokrát zosobněné dvojicí záludně bezelstných mladých dívek, okolo nichž se bortí svět, zatímco ony při své netečnosti a amorálnosti zůstávají nedotčené. Psychologie postav se odráží ve skladbě filmu, která je stejně nepevná jako charaktery přizpůsobivých hrdinek, proměňující se dle momentální situace. Rozkladu hodnot odpovídá celková stylizace, pro kterou je klíčovým slovem destrukce. Ta se nevyhýbá ani samotnému filmovému obrazu, který se v rukou Krumbachové, Chytilové a kameramana Jaroslava Kučery stává multimediální koláží, jejíž jednotlivé části lze volně přeskupovat. Zatímco destruktivní energie dvou Marií je ničivá, tvůrcům *Sedmikrásek* destrukce posloužila jako kreativní nástroj k vyjádření tvůrčí imaginace, svobody a nemožnosti čelit absurdnímu jinak než absurditou.

Nepříjemná dohra *Slavnosti a Sedmikrásek* představovala začátek konce působení Ester Krumbachové u filmu. Snad i v předtuše blížícího se zákazu činnosti nicméně na přelomu šedesátých a sedmdesátých let svými originálními nápady krátce po sobě pozvedla některé z nejocetňovanějších filmů nové vlny: *Kladivo na čarodějnice*, *Hoří, má panenko*, *Všichni dobří rodáci*, *Ucho*... Na mnohé další projekty již nicméně nedošlo. S Němcem například plánovala sérii excentrických krimikomedíí (*Čtyřlístek pro štěstí*, *Svědék pěti zločinů*, *Tři bratři a zázračný pramen*) a s Václavem Havlem napsala nerealizovaný scénář filmu *Zlomené srdce*, který měl být natočen v americké koprodukcii s mezinárodním obsazením.[23]

Jedním z projektů dokončených v nejprve vzrušené, poté napjaté a nakonec deprimující atmosféře konce šedesátých let, bylo podobenství o ráji, z něhož byli lidé

vyhnání poté, co poznali pravdu a odmítli se s ní smířit. Iniciátorkou filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, vizuálně promyšleného do té úrovně, že každá scéna měla vlastní barevnou koncepci, byla podle vzpomínek Věry Chytilové její kolegyně a přítelkyně: „Ester přišla s tím, že bychom mohly vyjít ze skutečného příběhu o vrahovi žen, publikovaného v tisku; soudila, že by se na něm daly uplatnit obecněji pojaté otázky pravdy a lži, přátelství a zrady, které hýbaly naší společností v roce 1968.“ [24]

Film kromě oblíbeného motivu lhostejnosti, která člověka odsuzuje k cyklickému (a v něčem velmi pohodlnému) opakování týchž nefunkčních životních modelů, výrazněji akcentoval téma nevyrovnaného souboje pohlaví. K němu se Krumbachová opakovaně vyjadřovala také v rozhovorech a důkladněji jej rozpracovala jednak ve svém režijním debutu *Vražda ing. Čerta*, o kterém jsme podrobně psali nedávno, jednak ve *Faunově velmi pozdním odpolední*.

Označení „feministka“ sice odmítala, snad proto, že jej chápala jako nenávist k mužům, nicméně její reflektování patriarchálních struktur a schopnost odhalit a ukázat ve vši trapnosti jejich podstatu, odpovídá feministickému myšlení. Za všechny ocitujme pár vět z jejího povídání s A. J. Liehmem: „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.“ [25]

Stylizovanou větev nové vlny, vyznačující se formálními experimenty a hravostí, reprezentuje také surrealistická pohádka Jaromila Jireše *Valerie a týden divů*, nápadně inspirovaná poetikou černého románu. Krumbachová byla jeho spoluscenáristkou, výtvarnicí a návrhářkou kostýmů a podle Kamily Boháčkové ve filmu „barevně i prostorově rozehrála jak romantizující ladění (bílá dívčí komnata, vlající záclony), tak hororové rekvizity (rakve, temné chodby s pavučinami, černé pláště).“ [26]

K dozvukům nové vlny patřil povídkový film Vojtěcha Jasného *Psi a lidé*, který po Jasného emigraci dokončil Evald Schorm. Jeho autorský rukopis vyžadoval řadu změn, na nichž se podílela Krumbachová. Archivní dokumenty vztahující se k filmu nabízejí bližší představu o její důslednosti při promýšlení výtvarné dramaturgie: „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 a 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 přeskakují z jedné povídky do druhé...“^[27]

Dělám, co je v mých silách

Po dokončení rozpracovaných projektů přestala Krumbachová dostávat z Barrandova i z televize další pracovní nabídky. Nezbyvalo jí, než se držet doporučení, aby se ve filmu již neangažovala, a využít své manuální zručnosti mimo sféru kinematografie. Za normalizace prodávala vlastnoručně vyráběné šperky, malovala pohlednice, tajně spolupracovala s Laternou magikou a dalšími divadly. Rozepsala také několik scénářů, které ale neměla komu nabídnout. Na ztížené podmínky existence byla zvyklá z mládí, kdy se obrnila a naučila proti příkoří bojovat.

Svou životní filozofii, pomáhající jí zdolávat obtíže přicházející z nitra i vnějšku, popsala v roce 1969 s otevřeností, jaká jí byla vždy vlastní a jakou ne každý dokázal strávit: „Já jsem se třeba dlouho neměla ráda, jenomže jsem pochopila, že jednoho dne musíte přistoupit na to, že jste, jaký jste, že jisté věci nemůžete přemoci, dejme tomu tíseň, strach, smutek vyplývající z životního děje. Pakliže však můžete něco skutečně změnit, tak to změňte!“^[28]

Kombinace tlaku, jemuž čelila, a nejistoty, ve které byla nucena žít, ji nicméně ve druhé půli osmdesátých let přiměla zvolit útěk v podobě alkoholu. Psala černé pohádky a namísto výtvarné koncepce dalšího filmu promýšlela vlastní sebevraždu.^[29] Její bohémství a hédonismus, díky nimž se v předchozích letech stala jednou z hlavních figur pražského uměleckého světa, se v časech umělecké nečinnosti a osamění, kdy byly jejími partnerkami v mlčení zejména milované kočky, obrátily proti ní. Alkohol jí nahrazoval uměleckou tvorbu, která pro ni do té doby byla východiskem a zbavovala ji vnitřní nejistoty.

Krátkodobým vysvobozením z normalizační stáze pro ni byla v polovině sedmdesátých let práce na Kachyňově *Malé mořské víle* a počátkem následující dekády pak realizace *Faunova velmi pozdního odpoledne*. Její oficiální zapojení do projektu z pozice

spoluautorky scénáře a výtvarnice prosadila Chytilová. Satiře, která nesmlouvavě účtuje s mužskou ješitností, zbabělostí a přetvářkou, věnovala po letech útlumu maximum péče. Zajímaly ji zdánlivé podružnosti jako doplňky kostýmů a obrazy na stěnách. Jako kdyby správně vytušila, že další příležitost pracovat u filmu zase dlouho nedostane.

Až v roce 1988 mohla Krumbachová navázat na formát televizních písniček, oblíbený v šedesátých letech (viz *Ztracená revue* nebo *Náhrdelník melancholie*, na nichž se podílela), a natočila dva videoklipy kapely Garáž pro pořad BBC o českém rocku. Upravila také scénář k televizní inscenaci *Křivda*. Návrat k filmu po letech nečinnosti zhodnotila v *První knížce Ester* velmi lakonicky: „Po roce 1968 jsem nemohla dvacet let pracovat, teď už zase můžu, tak dělám, co je v mých silách [...]“^[30]

V následujících letech dostala na starost výtvarnou stránku rodinného filmu *Království za kytaru* a Kachyňova *Posledního motýla*. V roce 1993 dokončila scénář k filmu podle románu Zdeny Salivarové *Honzlová*: „Pracovala jsem na tom rok. Jsem strašně vyčerpaná. Musela jsem do toho hluboko zarýt lopatou, abych z mraveniště slov vydobyla filmové pravdy. Trochu jsem se toho obávala, ale Škvorečtí jsou spokojeni.“^[31] Pro televizní cyklus GENUS připravila portréty sester Válových a Oty Ornesta.

V roce 1995 natočila obrazový doprovod k songu Ivana Krale *Winner Takes All*. Další videoklipy, které jí po dlouhé době opět umožňovaly svobodné experimentování s obrazem a kostýmy, již nerealizovala. Žena nekonvenční myšlením i oblékáním, sečtělá ve filozofii i dějinách umění, zastrašující muže svým pronikavým intelektem, vrcholně upřímná a kritická, nejednoznačná, velkorysá, vnímavá a vždy odmítající uhnout z cesty a přistoupit na kompromisy, zemřela 13. ledna 1996 v Praze. Podle Ireny Pavláskové, se kterou zasedala v mezinárodní organizaci filmařek KIWI, měla před svou smrtí „ohromný tvůrčí potenciál a mohla ještě spoustu věcí udělat.“^[32]

„Život lze rozdělit do malých údobí. Nejprve zjišťujete, co se děje, potom, co se děje vám, a nakonec, co sám jste. Teprve pak začnete zjišťovat, co můžete dělat, a přijdete na to, že toho není tak mnoho.“^[33]

Poznámky:

^[1] Krumbachová, Ester, *První knížka Ester*. Praha: Primus, 1994, s. 7.

[2] Filípková, Miroslava, Ester Krumbachová. *Mladý svět*, č. 47 (29. 11.), 1968, s. 24.

[3] „Záhadná ruka osudu mě vždy vřítla do nějaké mravní pasti v podobě naprosto nespolehlivého muže,“ vzpomínala Krumbachová s odstupem. Sarvaš, Rostislav, *Nevšední setkání*. Praha: Academia, 2003, s. 32.

[4] Liehm, A. J., *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 288.

[5] Sarvaš, Rostislav, *Nevšední setkání*. Praha: Academia, 2003, s. 34.

[6] Tamtéž, s. 36.

[7] Valtrová, Marie, Nelze nikoho skličovat. *Tvorba*, č. 51 (19. 12.), 1990, s. 4.

[8] Knobloch, Iva, Vondráček, Radim, *Design v českých zemích 1900–2000*. Praha: Academia, 2016, s. 501

[9] Krumbachová, Ester, *První knížka Ester*. Praha: Primus, 1994, s. 8.

[10] Více viz Uhlířová, Markéta, Cesta prostorem, časem a utopickým modernismem v *Ikarii XB 1*. In Česálková, Lucie, *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a techniky*. Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 323–350.

[11] Filípková, Miroslava, Ester Krumbachová. *Mladý svět*, č. 47 (29. 11.), 1968, s. 24

[12] Adamec, Oldřich, Kladio na čarodějnice, rozhovor s režisérem Otakarem Vávrou. *Záběr*, č. 10 (17. 5.), 1969, s. 6.

[13] Krumbachová, Ester, *První knížka Ester*. Praha: Primus, 1994, s. 8.

[14] Sarvaš, Rostislav, *Nevšední setkání*. Praha: Academia, 2003, s. 36.

[15] Tamtéž, s. 37.

[16] Kolář, Jan, Názory Ester Krumbachové. *Obroda*, č. 2 (15. 1.), 1969, s. 18.

[17] Liehm, A. J., *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 296.

[18] Tamtéž, s. 296–297.

- [19] Skupa, Lukáš, *Vadí-nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 140.
- [20] Filípková, Miroslava, Ester Krumbachová. *Mladý svět*, č. 47 (29. 11.), 1968, s. 24.
- [21] S Procházkou přitom Krumbachová spolupracovala opakovaně. Oba dva se podíleli také na filmech *Ať žije republika*, *Kočár do Vídně*, *Ucho* a *Už zase skáču přes kaluže*.
- [22] Pilát, Tomáš, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010, s. 163.
- [23] Filmové projekty Ester Krumbachové a Jana Němce. *Záběr*, č. 10 (17. 5.), 1969, s. 6.
- [24] Pilát, Tomáš, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010, s. 181.
- [25] Liehm, A. J., *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 297.
- [26] Boháčková, Kamila, Valerie a týden divů. In Töteberg, Michael, *Lexikon světového filmu*. Litvínov: Orpheus, 2005, s. 532.
- [27] Bernad, Jan, *Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994, s. 135.
- [28] Kolář, Jan, Názory Ester Krumbachové. *Obroda*, č. 2 (15. 1.), 1969, s. 18. Jeden ze čtenářů výše citovaného textu měl potřebu zareagovat dopisem, prozrazujícím rozpaky z otevřenosti umělkyně: „Nepochybuji o tom, že paní Krumbachová míní své názory upřímně, myslím si však, že upřímnost sama ještě není dostatečným důvodem k uveřejňování...“ Útržky z redakční pošty. *Obroda*, č. 5 (26. 2.), 1969, s. 9.
- [29] Své problémy s alkoholem Krumbachová s odstupem shrnula velmi věcně: „Měla jsem období alkoholismu. Trvalo asi pět let. Ale ukončila jsem ho sama ze své vůle. V noci jsem nemohla spát a ve dne se mi nechtělo žít.“ Sarvaš, Rostislav, *Nevšední setkání*. Praha: Academia, 2003, s. 38.
- [30] Krumbachová, Ester, *První knížka Ester*. Praha: Primus, 1994, s. 9.
- [31] Komárek, Martin, *Gen*. Olomouc: Hájek a spol., 1993, s. 68.
- [32] Sedláček, Jaroslav, Irena Pavlásková. *Cinema*, č. 10 (30. 9.), 1998, s. 30.

[33] Liehm, A. J., *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 293.