

MARTIN ŠRAJER / 1. 6. 2022

Sedmikrásky

V roce 1963 měla v československých kinech premiéru charakterová studie příhodně nazvaná *O něčem jiném*. Veristický dvojportrét ženy v domácnosti a nadané gymnastky nabídnul po letech schematických dramát a budovatelských veseloher osvěžující změnu. Film byl celovečerním debutem Věry Chytilové, první ženy, která absolvovala režii na FAMU. V ročníku režiséřského veterána Otakara Vávry, pod jehož nevlídným vedením studovala, byli jinak samí muži. Kromě toho na sebe upozorňovala nezávislostí, sebevědomým vystupováním a formálně neortodoxní tvorbou.

Zatímco spolužáci Chytilové natáčeli často silně mizogynní příběhy o zbloudilých mužích a křehkých ženách, ona od začátku kladla důraz na ženskou subjektivitu a zejména v zahraničí byla a dodnes je vnímána jako klíčová feministická filmařka (ačkoli sama se za feministku označovat odmítala).

Při tvorbě raných filmů *Strop* (1961), *Pytel blech* (1962) a *O něčem jiném*, odrážejících její vlastní existenciální tápání před nástupem na FAMU, vycházela Chytilová z postupů cinéma vérité, pracovala s autentickými dialogy a dokumentárním snímáním, zajímala ji každodennost obyčejných lidí. Poté ovšem spojila tvůrčí síly s multitalentovanou umělkyní Ester Krumbachovou a kameramanem Jaroslavem Kučerou, udělala úrok stranou a natočila *Sedmikrásky* (1966), extravagantní, zlomyslnou morailitu, která ani po padesáti letech od svého vzniku nepřestává bavit a provokovat.

Československo sice v šedesátých letech zažívalo kulturní a politické uvolnění a nejen v kinematografii vznikala díla porušující veškeré konvence, ale nový film od Chytilové byl na svou dobu i tak formálně příliš radikální, což se projevilo komplikovaným schvalováním před výrobou i po dokončení.

Zatímco *O něčem jiném* mělo v očích vedení státní kinematografie status významného projektu, na *Sedmikrásky* bylo pohlíženo jako na pochybný experiment, jakému by se

domácí tvůrci měli raději vyhnout. Ideologické oddělení Ústředního výboru Komunistické strany Československa se obávalo, že metaforický jazyk vytvoří prostor pro nejednoznačné výklady a diváci nebudou bez autorské explikace vědět, co si z filmu odnést. Přesně to byl ale záměr.

Příběh je tvořen sledem výjevů ze života dvou dospívajících dívek, v titulcích označených jako Marie I a Marie II, které se rozhodnout, že budou stejně zkažené jako svět kolem nich. Interpretovat jej lze jako útok na patriarchální establishment, jako radostnou oslavu ženskosti i jako skeptickou kritiku úpadku společenské morálky a vztahů.

Obě Marie, vzhledem dvacátnice, naivitou, rozpustilostí a infantilitou pětileté děti, připomínají navzájem zaměnitelné panenky bez specifických vlastností, soubor pouze vnějších znaků feminity, dvě masky, za kterými se nic nenachází. Povrchnost, emoční výkyvy a nerozumnost přisuzované tradičně ženám dovádějí do extrému a tím odhalují směšnost rolí, jejichž ztvárňování se od osob ženského pohlaví v patriarchátu předpokládá. Jejich plochost, zabraňující diváckému ztotožnění, měla podle Chytilové nasměrovat pozornost publika k myšlenkám filmu.

Původně ovšem mnohé nenasvědčilo, že půjde o tak ambivalentní a problematické dílo. Na samém začátku byla filmová povídka *Chudobky*, kterou pro Chytilovou napsal scenárista Pavel Juráček, studující na FAMU ve stejnou dobu jako ona scenáristiku a dramaturgii. Příběh zřetelně zasazený do šedesátých let realisticky zachycoval dvojici dívek zabíjejících čas různými žerty na úkor starších mužů. V jednu chvíli se hrdinky rozhodnou zjistit, zda existuje nějaký slušný člověk, kterého by mohly respektovat.

Ve výsledném scénáři, který Chytilová přepsala během brainstormingových seancí s Krumbachovou a Kučerou, zůstaly jen fragmenty původního textu. Řídícím principem vyprávění, v němž tradiční zápletku a vývoj postav a událostí nahrazují variace a repetice, se stala hra „vadí/nevadí“ a výsměch veškerým konvencím. Snahou už nebylo předložit realistický obrázek života dvou mladých žen, nýbrž „filozofický dokument ve formě frašky“. Muži z vedení filmového studia Barrandov začali být nervózní.

Posudek literárního scénáře vydaný Hlavní správou tiskového dohledu (HSTD), ústředním cenzurním orgánem v Československu, byl výrazně negativní a zmiňoval například „hrubý cynismus mladých děvčat“, k jejichž způsobu života autorka údajně

nezaujímá žádné stanovisko. Chytilové bylo důrazně doporučeno, aby hrdinkám přisoudila vlastní identitu, psychologii a minulost vysvětlující jejich nezájem vůči společenským normám. Rovněž se od ní žádalo, aby ze scénáře odstranila vulgarismy a jakékoli náznaky lesbického vztahu.

Režisérka cenzorům částečně ustoupila a technický scénář nakonec přes mnohé výhrady prošel schvalovacím řízením. Další komplikace se nicméně objevily během postprodukce, kdy vyšlo najevo, že mnohé dialogy vznikly improvizací při natáčení a ani rozvolněná skladba záběrů neodpovídá předloženému scénáři. Servisní kopie byla autoritami v únoru 1966 zamítnuta. Dramaturgové sice počítali s tím, že *Sedmikrásky* budou experimentální, nerealistické a neuctivé, ale výsledek svou podvratností, zkoušením, co je ještě přípustné, předčil jejich očekávání.

Mezitím film na neveřejných projekcích zhlédli mnozí zástupci československé filmové komunity. Pavel Juráček ve svých denících naznačuje, že když se v červnu 1966 s *Každým mladým mužem* (1966) účastnil festivalu v italském Pesaru, někteří členové československé delegace se zahraničním novinářům zmínili o *Sedmikráskách* a také o neméně problematickém filmu Jana Němce *O slavnosti a hostech* (1966). Z Itálie měla následně přijít žádost o uvolnění obou zmíněných, v tajnosti držených filmů do Benátek (k čemuž nakonec nedošlo). Česká strana se podle Juráčka domnívala, že důvodem tohoto „vměšování do vnitřní kulturní politiky“ jsou prořeknutí domácích filmařů v Pesaru (a dříve také v Cannes). Rozohněný komunistický politik a ideolog Jiří Hendrych měl Juráčka a jeho kolegy dokonce označit za hajzly a donašeče.

Sedmikrásky dostaly definitivně zelenou až v červenci 1966, po řadě stříhových zásahů a výrazném zkrácení. Svou roli zřejmě sehrály i peníze. Film natočený na dražší barevný materiál byl v té době již prodán do zahraničí. Jeho zákazem by státní kinematografie přišla o investované prostředky i o příležitost získat valuty. Distribuce v Československu přesto neprobíhala hladce. Dál běžela diskuze, kdy a zda vůbec bude film uveden do kin. Tisk o *Sedmikráskách* navíc nesměl publikovat žádné texty. Čtenáři se tak nedozvěděli, proč premiéra několik měsíců hotového snímku nakonec proběhla až v prosinci 1966. Uvádění bylo navíc notně limitované.

Chytilová, Krumbachová a Kučera své satirické podobenství zamýšleli jako polemiku s moderní společností i výrazovými prostředky racionálního, disciplinujícího

(mužského) světa, jemuž se Marie odmítají podřídít.

Kolážovitá střihová skladba rozkládající celek na autonomní obrazy, objektivy deformující perspektivu, zrychlené a zpomalené záběry, experimentování s barevností obrazu, nepřírozené zvukové efekty, ironicky využívané klasické hudební skladby, extravagantní dekorace a kostýmy, křížící secesní střih s estetikou módních časopisů, nejsou kombinovány tak, aby vznikl soulad. Spojování vysokého a nízkého, ošklivého a krásného naopak odráží pozici žen, kterým bylo společností znemožněno tvořit významy, a proto se uchýlily k rozkladné anarchii a hře (včetně her jazykových, nahrazujících v jejich případě vyjadřování v celých větách, které by znamenalo podvolit se jazykové struktuře patriarchy). Svým iracionálním, nemotivovaným počínáním odhalují skrytý půvab destrukce.

Filmařka chtěla vyprávěním o dívkách, jejichž bytí vyplňuje jen zahálka, svádění mužů, ničení věcí a konzumace, vzbudit reakci. A publikum, zejména jeho mužská část, vskutku nebylo lhostejné. Film ostře odmítl Juráček coby autor původního námětu (u něhož se ovšem opovržení mísilo s obdivem k realizačním schopnostem Chytilové) i surrealista Vratislav Effenberger, který psal o „dekorativním cynismu“. Podle jiných dobových reflexí byly *Sedmikrásky* příliš pesimistické a bezvýchodné a prostoupené nevírou v sílu rozumu.

Nejostřeji se proti filmu v květnu 1967 vymezil poslanec Jaroslav Pružinec. Jeho interpelace na zasedání Národního shromáždění se týkala vybraných děl nové vlny. Speciálně pro *Sedmikrásky* a *O slavnosti a hostech* žádal zákaz distribuce. Jeho žádost, na kterou někteří filmaři zareagovali dopisem adresovaným ministru kultury, nebyla vyslyšena, potvrdila ovšem, že Chytilová dokázala – stejně jako ve svých dřívějších a následujících filmech – vystihnout absurditu doby. Pružincovi na filmu kritizujícím netečnost vůči jevům, které by nás měly pobuřovat, nejvíc nevadila nihilistická apatie Marií. Pohoršovalo ho plýtvání jídlem během závěrečné, apokalyptické scény hostiny, prý necitlivé vůči českým zemědělcům.

Sedmikrásky (Československo 1966), režie: Věra Chytilová, scénář: Ester

Krumbachová, Věra Chytilová, kamera: Jaroslav Kučera, hudba: Jiří Šust, Jiří Šlitr, hrají: Jitka Cerhová, Ivana Karbanová, Julius Albert, Jan Klusák, Marie Češková,

Marcela Březinová, Jiřina Myšková, Oldřich Hora, Václav Chochola a další. Filmové studio Barrandov, 73 min.

Použitá a doporučená literatura:

Michael Brooke, Flower Power. *Sight and Sound* 19, srpen 2009, č. 8, s. 87.

Petra Hanáková, Případ Chytilová a Krumbachová. In: Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová, Kateřina Svatoňová (eds.), *Volání rodu*. Praha: Akropolis 2013, s. 202–224.

Pavel Juráček, *Deník III, 1959–1974*. Praha: Torst 2018.

Bliss Cua Lim, Dolls in Fragments: Daisies as Feminist Allegory. *Camera Obscura* 16 (2001), č. 47, s. 37–78.

Alison Frank, Formal Innovation and Feminist Freedom. *Cineaction*, 2010, č. 81, s. 46–49.

Lukáš Skupa, Perfectly Unpredictable: Early Work of Věra Chytilová in the Light of Censorship and Production Reports. *Studies in Eastern European Cinema* 9, listopad 2018, č. 3, s. 233–249.

Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: Univerzita Karlova, Národní filmový archiv 2016.

Zbyněk Vlasák (ed.), *Autorka neklidu. Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. Brno: Moravská zemská knihovna 2021.