

# **Hříšné jablko české kinematografie: symbolika a leitmotivy ve filmech Věry Chytilové**

Karolína Brabcová

---

Bakalářská práce  
2020



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2019/2020

**ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**  
(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Karolína Brabcová**  
Osobní číslo: **K17137**  
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**  
Forma studia: **Prezenční**  
Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Hříšné jablko české kinematografie: symbolika a leitmotivy ve filmech Věry Chytilové**  
**2. Praktická část:**  
**Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 12 minut, režie a scenáristika.**

### Zásady pro vypracování

#### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v kroužkové či pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

#### 2. Praktická část:

a) Režie audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut či soubor audiovizuálních děl oficiálně schválený před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

b) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo.

c) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany.

d) Anotace.

e) Technický scénář.

f) Štábová listina.

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A dle specifikací výše.
2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- f. Film ve formátu HD (1080p) či 4K (2160p) v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG-4 part10 (MPEG-4 AVC).
3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (atelier), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: **dle vnitřní normy**  
Rozsah příloh: **dle vypracování**  
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- HANÁKOVÁ, Petra a kol. *Volání rodu*. Praha: Akropolis, 2013, ISBN 978-80-7470-042-2.  
HAVELKOVÁ, Hana, OATES-INDRUCHOVÁ Libora, eds. *Vyvláštěný hlas: proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Vydání první. Praha: Sociologické nakladatelství, 2015. 512 stran. Post; 14. svazek. ISBN 978-80-7419-096-4.  
KOPANĚVA, Galina. *Věra Chytilová mezi námi*. Praha: Camera obscura, 2006, ISBN 80-903678-1-X.  
PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010, ISBN 9788073882532.  
SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kužery*. Praha: NFA, FF UK a MasterFilm, 2016, ISBN 978-80-7004-174-1.

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Markéta Dvořáčková**  
Kabinet teoretických studií

Datum zadání bakalářské práce: **13. prosince 2019**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **15. května 2020**

---

doc. Mgr. Irena Armutidisová  
děkanka



MgA. Irena Kocí  
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 13. prosince 2019

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

### Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 1. 8. 2020 .....

Jméno a příjmení studenta: KAROLÍNA BRABCOVÁ .....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce si klade za cíl analyzovat využití formálních prvků, opakující se symboliku a leitmotivy, ve filmech režisérky Věry Chytilové. Pro analýzu jsem si zvolila tři snímky: *Sedmikrásky* (1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) a *Hra o jablko* (1976). Práce současně zkoumá proměnlivost formálního zpracování filmů v souvislosti s co nejdůležitějším sdělením jejich poselství.

Klíčová slova: Věra Chytilová, jablko, ráj, žena, muž

## **ABSTRACT**

The aim of this bachelor thesis is to analyze the use of formalistic elements, repetitive symbols and leitmotives in the films of the director Věra Chytilová. For the analysis I chose scenes from three films: *Daisies* (1966), *We Eat the Fruit from the Trees of Paradise* (1969), *The Apple Game* (1976). At the same time, it examines the variability of formal film processing in relation to their main message, the idea of film.

Keywords: Věra Chytilová, apple, Eden, woman, man

Ráda bych poděkovala paní Mgr. Markétě Dvořáčkové, za odborné vedení mé bakalářské práce, cenné rady a čas, který mi věnovala. Dále bych chtěla poděkovat mé rodině za podporu a trpělivost.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>10</b>
<b>1 VĚRA CHYTILOVÁ</b> .....	<b>11</b>
1.1.1 Rysy dobového feminismu Věry Chytilové.....	13
1.2 PANÍ REŽISÉRKA – FILMOGRAFIE.....	15
1.2.1 Zrod – počátky filmařiny.....	15
1.2.2 Rozkvět – Česká nová vlna a období šedesátých let.....	16
1.2.3 Útlum – Období normalizace a zpřísnění cenzury.....	18
1.2.4 Odkvétání – Porevoluční období a filmařina po roce 2000.....	19
<b>II ANALYTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>21</b>
<b>2 ANALÝZA TŘÍ FILMŮ</b> .....	<b>22</b>
2.1 SEDMIKRÁSKY.....	23
2.1.1 Analýza scény – Láska čili poezie destrukce.....	27
2.2 OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME.....	31
2.2.1 Analýza scény – Zabití Roberta, jakožto nositele zrady.....	37
2.3 HRA O JABLKO.....	40
2.3.1 Analýza scény – Eva a Adam v Edenu.....	44
<b>3 VLIV NA MOU TVORBU</b> .....	<b>47</b>
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>49</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>51</b>
<b>SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>52</b>
<b>SEZNAM FILMOVÝCH ZDROJŮ A CITOVANÝCH FILMŮ</b> .....	<b>53</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>54</b>

## ÚVOD

Režisérka Věra Chytilová je mi již několik let silným inspiračním zdrojem, jak svými snímky, tak tím, kým byla, její osobností a pohledem na svět.

V bakalářské práci se budu snažit analyzovat a odkrýt význam symbolů a leitmotivů vybraných scén ze tří filmů Věry Chytilové, které vznikaly ve spoluautorství dalších významných osobností české kinematografie. Převážně se jedná o výtvarnici a spoluscenáristku Ester Krumbachovou a kameramana, který byl zároveň i manželem Chytilové, Jaroslava Kučeru.

Vybranými snímky jsou *Sedmikrásky* (1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) a *Hra o jablko* (1976). V práci se nesnažím rozpoznat míru autorství jednotlivých tvůrců<sup>1</sup>, ale odhalit transformaci formálního zpracování od, dá se říct, experimentálního výbuchu (*Sedmikrásky*), přes jinotaje a metafory (*Ovoce stromů rajských jíme*), ke klasičtější, ale ne úplně klasické narativní struktuře vyprávění. K příběhu ze života mnoha žen a mužů, který, stejně jako předchozí snímky, reflektuje rozdíl mezi ženským a mužským chápáním lásky a vztahů jako takových (*Hra o jablko*), hra o plod lidského konání. Hra o zárodek nového života.

Důvodem, proč jsem si vybrala dané filmy, je i fakt, že vznikaly bezprostředně po sobě. Ačkoli poslední zvolený snímek, *Hra o jablko*, se od předchozích dvou liší, a to jak formou, tak i v souvislosti na dobový kontext jeho vzniku.<sup>2</sup> Nicméně i přesto, nebo možná právě proto, je na nich dobře vidět, jak se forma a vyjadřovací prostředky proměňují v závislosti na téma a myšlenku filmu. Současně zkoumám opakování symbolů a leitmotivů ve filmech Věry Chytilové, které se promítají v podstatě do veškeré její tvorby.<sup>3</sup> Další důvod je již více

---

<sup>1</sup> O této problematice pojednává bakalářská práce Terezie Křížkovské – Chytilová, Kučera, Krumbachová: *Sedmikrásky a Ovoce stromů rajských jíme jako experiment tří autorů*, v níž řeší otázku autorství daných tvůrců a zda je možné jej rozpoznat, popřípadě do jaké míry.

(KŘÍŽKOVSKÁ, Terezie. *Chytilová, Kučera, Krumbachová: Sedmikrásky a Ovoce stromů rajských jíme jako experiment tří autorů* [online]. Praha, 2013. [cit. 3.8.2020]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/126049/?lang=en>. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Kateřina Svatoňová.)

<sup>2</sup> První dva zvolené snímky *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) vznikaly v době nových vln a za jiných politických podmínek. Všeobecně byla šedesátá léta za dob komunismu pro tvůrce obdobím nejvolnějším. Oproti tomu snímek *Hra o jablko* (1976) vznikal již v období normalizace, kdy byly pro tvůrce zpřísněné podmínky. Chytilová měla tehdy, stejně jako spousta dalších tvůrců, problémy s cenzurou, a tak musela své jinotaje schovat do normálního příběhu, než aby na nich daný příběh stál, jako tomu bylo u předchozích dvou snímků. Této problematice se věnuji v pozdějších kapitolách.

<sup>3</sup> Jako příklad mohu uvést film *Vyhánění z ráje* (2001), který by se dal brát jako vyvrcholení využívání symbolů a leitmotivů ve filmech režisérky Věry Chytilové. Navzdory tomu jsem se rozhodla jej neanalyzovat, jelikož jde o pozdní snímek, který přímo nenavazuje na vybrané filmy.



osobní. Všechny tři snímky mě, jakožto tvůrkyni a studentku filmové režie, silně ovlivnily v přemýšlení nad formou filmu a vyjádřením nosných myšlenek. To vše pomocí jinotajů a metafor, namísto použití narativního vyprávění, které podléhá klasické struktuře.

V souvislosti s tím se v práci zabývám vývojem osobnosti Věry Chytilové, která se promítá i do jejich filmů a filmařských principů, které využívá, přičemž jsem čerpala především z literárních pramenů: *Věra Chytilová zblízka* (autor Tomáš Pilát), *Vyvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989* (autorky Hana Havelková, Libora Oates-Indruchová a kolektiv), *Volání rodu* (autorka Hanáková Petra a kolektiv), *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (autorka Kateřina Svatoňová).

Režisérka Věra Chytilová mě jako tvůrkyni oslovila provokativností svých filmů, ve kterých řeší neotřelým způsobem i tabuizovaná témata. Svým formálním zpracováním je dovádí až k hranici kontroverze. Jsou radikální, nebojácné v myšlenkách i formě a velmi pečlivě promyšlené. Vždy nesou hlubokou myšlenku, v čemž snímky Věry Chytilové přetrvávají dodnes.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## 1 VĚRA CHYTILOVÁ

*„Rozhlížím se po lidech a dívám se, co je na životě baví.  
Vždyť je to taková blbost!“<sup>4</sup>*

Věra Chytilová ve vzpomínkách mnoha lidí utkvěla jako „živelná“. Její život byl protkán úspěchy ale i pády, a to jak v osobním životě, tak v profesním. Vždy byla, a dodnes je, uznávanou režisérkou, která se nebála o své místo rvát.

Do celosvětového povědomí se zapsala mnoha snímky. Jedním z nich, ve své době asi nejkontroverznějším a nejoslavovanějším dílem, jsou *Sedmikrásky* (1966).<sup>5</sup> Nebyla jen režisérkou, ale především to byla neobyčejně obyčejná žena s velkou kuráží, silnou touhou tvořit, pozorovat a učit se stále něco nového o lidech, lidském chování a podstatě bytí. Snažila se skrze film promlouvat k divákovi a předávat důležité myšlenky, které v něm měly otevřít nejrůznější otázky sociálního až existenciálního charakteru. Své filmy stavěla na principu hry a hravosti. Prolínala hranou tvorbu s dokumentární, díky čemuž dochází ve filmech k zajímavým autentickým situacím.

Narodila se roku 1929 v Ostravě. Její neurvalý a výbojný přístup k životu a konfliktům se projevoval již v jejím dětství. Ve vzpomínkách se často vracela například k tomu, jak ji otec trestal za dveřmi, v restauraci plné hostů a malá Věra naschvál dělala rámus, kopala a řvala, aby mu udělala co největší ostudu.<sup>6</sup> Dá se říct, že podobně energetické projevy odporu se později objevují i při vydobývání pozice ve filmařské profesi i osobním životě, samozřejmě za jiných podmínek a v jiné tenzi. Nicméně se to dá brát i jako jakýsi rys osobnosti, který se projevoval již v dětství, a díky němuž si Věra Chytilová vždy vydobyla své.

Další osobnostní rys, který nám může být klíčem k chápání tvůrčí činnosti režisérky, se projevil při jejím prvním studiu, kterým byla architektura. Školu nedokončila, protože ji nebavilo přesné rýsování. Později si přivydělávala jako laborantka a ani u této profese

---

<sup>4</sup> ANONYM. *Chytilová: Mužský? Žádná celulitida a klimakterium, ale pak najednou zdechnou.* [online]. [cit. 3.8.2020]. Dostupný na WWW: [https://www.lidovky.cz/lide/chytilova-muzsky-zadna-celulitida-a-klimakterium-ale-pak-najednou-zdechnou.A140312\\_202455\\_lide\\_mpr](https://www.lidovky.cz/lide/chytilova-muzsky-zadna-celulitida-a-klimakterium-ale-pak-najednou-zdechnou.A140312_202455_lide_mpr)

<sup>5</sup> Důkazem může být i nedávno publikovaný žebříček nejlepších 100 filmů z celého světa, režírovaných ženami, podle redakce BBC, kde se *Sedmikrásky* Chytilové umístily na šestém místě.

<https://www.bbc.com/culture/article/20191125-the-100-greatest-films-directed-by-women-poll>

<sup>6</sup> JIROUŠEK, Martin. *Věra Chytilová - holka z nádražky z Kunčic světoznámou režisérkou*[online]. [cit. 3.8.2020]. Dostupný na WWW: <https://www.patriotmagazin.cz/vera-chytilova-holka-z-nadrazky-z-kuncic-svetoznamou-reziserkou>

nezůstala. Opět se projevila její roztržitá povaha, kdy nedbala na přesné vážení vzorků k laboratornímu zkoumání.<sup>7</sup> Nepřesnost, jakožto jeden z hlavních rysů její osobnosti, se jí dále drží i u filmu, kde je ale chápána jako režisérský záměr.<sup>8</sup>

Otec Věry Chytilové byl hostinským na nádraží. Chytilová tak strávila své mladistvé roky života v prostředí nádraží a hospody, což ji později také ovlivnilo při výběru lokací na natáčení. „*Dětství pro mě bylo úžasnou vůní železnice, nádraží a hospody. Byla jsem s nádražím absolutně sžitá, fascinovalo mě odfukování parní lokomotivy.*“<sup>9</sup>

Hospodské prostředí a prostředí železnic, ve kterém Věra Chytilová s bratrem Juliánem vyrůstala, se později promítá i do jejích filmů. Ať už jako hlavní místo děje (*Automat svět – hospodské prostředí*, *Sedmikrásky – prostředí železnice*), či okrajově (*Dědictví aneb Kurvašogutntág*, *Šašek a královna – prostředí hospody*). Mimo to navštěvovala kdysi klášterní školu. Je možné, že i díky tomu pro své filmy často čerpala náměty z biblického příběhu vyhnání z ráje a poznání. Snímek *Vyhnání z ráje* (2001) je vyvrcholením využití těchto symbolů a samotného námětu. Dalšími snímky, které s tímto dále pracují, jsou i tři vybrané filmy, na nichž jsem se rozhodla dané symboly analyzovat. Ve všech se objevuje například: strom, jablko, Eva a Adam (režisérčino celoživotní téma – rozpor ženy a muže), pomyslný ráj a další.

Dalším faktorem, který mohl určit celoživotní téma režisérky, mohou být i milostné přešlapy a vztahy z osobního života. Ty já osobně považuji za jeden z inspiračních zdrojů pro často řešený rozpor mezi mužem a ženou v jejich filmech. Prvním manželem Věry Chytilové byl významný český fotograf Karel Ludwig, díky němuž poznala bohémskou společnost a další umělce. Od té doby o to víc toužila po vlastní seberealizaci, bez které by nedokázala žít, na poli uměleckém. O pár let později se shodou okolností dostala k filmařině.

Později se Věra Chytilová provdala za jednoho z předních českých kameramanů Jaroslava Kučeru, s nímž tvořila svá kritikou nejoceňovanější díla. S Jaroslavem Kučerou založila rodinu. Dcerou Věry Chytilové a Jaroslava Kučery je výtvarnice, kostymérka a animátorka

---

<sup>7</sup> PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010, ISBN 978-80-7388-253-2., str. 45

<sup>8</sup> Věra Chytilová často vycházela z nečekaných situací na natáčení a dokázala prolnout hranou tvorbu s dokumentární, díky čemuž filmy získaly ojedinělou autenticitu. Jako záměr se tento rys začíná výrazněji projevovat u snímku *Hra o jablko* (1976), kde formálně dochází ke kombinaci těchto dvou různorodých přístupů.

<sup>9</sup> ANONYM (FILMOVÝ KRITIK A HISTORIK). *Věra Chytilová - holka z nádražky z Kunčic světoznámou režisérkou* [online]. [cit. 5.1.2020]. Dostupný na WWW: <https://www.patriotmagazin.cz/vera-chytilova-holka-z-nadrazky-z-kuncic-svetoznamou-reziserkou>

Tereza Kučerová a synem kameraman Štěpán Kučera. Jablka Věry Chytilové opravdu nepadla daleko od stromu.

### 1.1.1 Rysy dobového feminismu Věry Chytilové

„No jó, mužský, ti nestárnou. Šediny je zdobí, brýle jim svědčí, vrásky jsou sexy. Žádné křečové žíly. Žádná celulitida. Žádné klimakterium. Ale pak najednou... zdechnou.“<sup>10</sup>

Věra Chytilová se v rané éře k feminismu v českém prostředí přímo nehlásila, ač ve svých filmech silně řeší genderové postavení mužů a žen ve společnosti. V rámci tehdejších genderových proměn a feministických projevů, odrážejících se i do kinematografie, je důležité také zmínit, že se ženy musely vypořádávat s až šovinistickým přístupem mužského pohlaví vůči nim. Velmi často docházelo ve filmech k „objektivizaci ženského těla.“<sup>11</sup> Na ženské postavy bylo nahlíženo jako na objekty mužské touhy, žena zde byla pouhým bytím pro pohled a symbolem pro uspokojení mužských tužeb. To ve filmech výrazně degradovalo její postavení a hodnoty v rámci společnosti. Protipólem takového konání, v tehdejší primárně „mužské“ filmařské etapě, se stala právě režisérka Věra Chytilová, která se do povědomí dostala hlavně svým pobuřujícím snímkem *Sedmikrásky* (1966), na němž poprvé spolupracovala s výtvarnicí a spoluscenáristkou Ester Krumbachovou.

Dva snímky, které jsou chápány jako silně feministické, jsou tedy *Sedmikrásky* (1966) Věry Chytilové a méně známá *Vražda Ing. Čerta* (1970), jakožto jediný režisérský počín Ester Krumbachové. Zajímavostí je, že původní verzi scénáře *Sedmikrásek* pro Věru Chytilovou napsal Pavel Juráček, který byl známý jako jeden z nejvíce šovinistických tvůrců své doby.<sup>12</sup> Ve výsledném filmu se však tyto přístupy docela nepotkávají. Ačkoli z Juráčkovy scénáře ve filmu patrně zůstaly jisté fragmenty. Především pak motiv destrukce, na níž je film postaven.

---

<sup>10</sup> ANONYM. *Věra Chytilová citáty* [online]. [cit. 4.1.2020]. Dostupný na WWW: Zdroj: <https://citaty.net/citaty/263540-vera-chytilova-no-jo-muzsky-ti-nestarnou-sediny-je-zdobi-bryl/>

<sup>11</sup> HAVELKOVÁ, Hana, OATES-INDRUCHOVÁ Libora, eds. *Vývládněný hlas: proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Vydání první. Praha: Sociologické nakladatelství, 2015. 512 stran. Post; 14. svazek. ISBN 978-80-7419-096-4, Tamtéž, str. 13

<sup>12</sup> Kvůli osobním zápiskům ve svých denících, které si za svého života psal, byl Pavel Juráček vnímán jako velmi nešťastná až zneužívaná osoba. Z deníků později vznikl i životopisný film *Klíč k určování trpaslíků* (režie Martin Šulík, 2002). Odvrácenou stranu osobnosti Pavla Juráčka, popisující jeho šovinistické vystupování vůči ženám, však blíže popisuje jeho bývalá žena Daňa Horáková. Ve své knize, *Pravda o Pavlovi*, otevírá a popisuje jeho přístup k ženám a k ní samotné, v němž podle ní obětí nebyl on, nýbrž ona a ostatní ženy. Výsek z knihy a o čem kniha pojednává je blíže popsáno ve článku dostupném na: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pravda-o-pavlovi>

V *Sedmikráskách* se objevují dvě ženy, které jsou ztělesněním destrukce a excelují bořením veškerých společenských konvencí. Namísto sexuálního ukájení zde dochází k přemíře obžerství, kdy mladé atraktivní dívky využívají postarší pány, kteří je berou do restaurací, platí za ně a očekávají od dívek vynahrazení ve formě sexuálního potěšení, k němuž ale nikdy nedojde. Ve filmu se pracuje s cykličností, která se v dalších scénách posouvá do vyhrocenější podoby. Film pracuje se symbolikou falického tvaru také v jídle, které je v jedné ze scén výrazně destruováno. Stejně tak se i ve filmu Krumbachové, *Vražda Ing. Čerta*, objevuje nenasytost a motiv jídla jako takového. Ženská hrdinka je ale v tomto filmu vykreslena trochu jinak. Film poukazuje na genderovou typizaci ženy, jakožto poslušné hospodyňky v domácnosti, která se nakonec vzepře proti zažitým společenským konvencím, zabitím svého hosta, kterému celý večer podstrojuje.

V souvislosti s feminismem a politikou můžeme *Sedmikrásky*, Marii I. a Marii II., chápat také jako „*radostné zobrazení ženské neposlušnosti jakožto politické, osvobozující gesto*.“<sup>13</sup> S tím souvisí i fakt, že se Věra Chytilová často hádala o povolení natáčení svých snímků, které byly třeba kvůli různým domněnkám zástupců tehdejší výrobní komise zamítnuty z cenzurních důvodů. Ostatně Chytilová měla problémy s cenzurou poměrně často. Například v květnu roku 1967 proti *Sedmikráskám* a snímku režiséra Jana Němce, *O slavnosti a hostech* (1966) veřejně vystoupil poslanec Jaroslav Pružinec, politik Komunistické strany Československa.

Ačkoliv se v této době ani Věra Chytilová, ani Ester Krumbachová nehlásily přímo k feminizmu, obě prosazovaly feministické myšlenky.<sup>14</sup> Každá však jiným způsobem. Krumbachová byla feministkou, jež se snažila najít rovnováhu mezi mužem a ženou a v hodnotovém měřítku se snažila posuzovat oba stejně. Chytilová je chápána více jako feministka pohlížející na mravy. Tedy jakýsi moralistní typ, který řeší především sociální, tedy společenské postavení ženy a její hodnoty. Žena je pak v jejich filmech znázorňována jakožto nositelka pravdy a muž jako lživý a bezstarostný. Jako například v dalším pozorovaném filmu *Ovoce strom rajských jíme* (1969), kde je postava Evy nositelkou pravdy a postava Josefa (had z ráje) je nositelem zrady.

V pozdějším snímku *Hra o jablko* (1976) je pak vidět pro režisérku Chytilovou typické znázornění rozporu mezi mužem a ženou. Typizace postav, kdy muž je vykreslen jakožto

<sup>13</sup> HANÁKOVÁ, Petra a kol. *Volání rodu*. Praha: Akropolis, 2013, ISBN 978-80-7470-042-2., str. 205

<sup>14</sup> O feminizmu v období normalizace a jeho dobové podmíněnosti blíže pojednává článek Petry Hlaváčkové: FEMINISMUS A NORMALIZACE. OZVĚNY DO SOUČASNOSTI. dostupný na: [http://www.wpsprague.com/interview\\_cz/2019/10/16/nzov](http://www.wpsprague.com/interview_cz/2019/10/16/nzov)

lehkomyšlný seladon hledající stále nová potěšení a žena jako nositelka života a oběť mužských nerozvážností. Dalšími snímky, na kterých dvojice Chytilová Krumbachová dále úzce spolupracuje, jsou již zmíněný snímek *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) a *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983), kde můžeme opět sledovat projevy feminismu své doby.

## 1.2 Paní režisérka – filmografie

„Vážená paní Chytilová,

*Vy a Váš film? Taková dobře časovaná nálož třaskavin.“<sup>15</sup>*

– Milan Hanuš, listopad 1988

### 1.2.1 Zrod – počátky filmařiny

Věra Chytilová dlouho hledala možnost seberealizace. Zajímalo ji výtvarné umění a chvíli chtěla být i herečkou, což byly plány, které postupně opustila i kvůli vrozené vadě řeči, ráčkování. Kdysi jí lákala i fotografie, a to díky jejímu prvnímu manželovi, významnému českému fotografovi Karlu Ludwigovi. Shodou veškerých životních náhod se později Věra Chytilová dostala ke kinematografii<sup>16</sup>, v níž našla pevnou půdu pod nohama a možnost naplňování a uspokojování svých tužeb a potřeb.

Prošla profesemi od klapky, přes skriptku, asistentku režie až po pomocnou režisérku. U filmu si tedy vyzkoušela téměř vše a filmařinu tak poznala teprve s praxí, primárně na Barrandově. Nakonec se rozhodla, že chce mít film ve vlastních rukou a ne jen tak přihlížet jeho vzniku.

Ve svých osmadvaceti letech podala přihlášku na FAMU, obor režie, kam se tehdy hlásilo asi osmdesát uchazečů. I zde se Věra Chytilová nebála prosadit a excelovala svou prostořekostí a upřímností vůči režisérům, kteří tehdy na škole vedli hodiny a seděli u jejího pohovoru. „*Já jsem řekla, že to chci studovat, protože se mi nelíbí, jak se dělají filmy. Mně se nelíbilo, že se točí tak jaksi předvídavě, že je to tak naaranžované, že je to takové...no prostě nuda. Mně se zdálo, že forma je strnulá.“<sup>17</sup>*

<sup>15</sup> KOPANĚVA, Galina. *Věra Chytilová mezi námi*. Příbram, Česká lípa: Camera obscura, 2006, ISBN 80-903678-1-X., str. 69

<sup>16</sup> Zajímavostí je, že poprvé se budoucí režisérka, Věra Chytilová, ocitla na place, a vlastně i přímo na velkém plátně, coby manekýna, která hrála jednu z dvorních dam ve filmu Martina Friče, *Císařův pekař* (1951).

<sup>17</sup> Cesta, 2003 [dokumentární film]. Scénář a režie Jasmina BLAŽEVIČ. Česko.

Věra Chytilová byla do ročníku přijata jako jediná žena a zároveň jako vůbec první ženská studentka oboru režie na pražské FAMU. I díky tomuto faktu později nesla označení „první dáma českého filmu“. Režii studovala pod vedením režiséra Otakara Vávry. Radost z přijetí na školu a nalezení smyslu života Věry Chytilové ovšem neměla dlouhého trvání. První studentku režie chtěli po prvním klauzurním filmu z FAMU vyhodit. Věru Chytilovou to tehdy hodně vzalo. Nastalo jí krušné období, kdy se na studentské koleji pokusila spáchat sebevraždu podřezáním si zápěstí. Naštěstí byla včas nalezena zamčená v místnosti a pokus o sebevraždu byl překažen. Paradoxem tohoto aktu je, že o několik desítek let později se Věra Chytilová ocitá na FAMU prvně jako pedagožka režie a později, roku 2005, jako vedoucí katedry režie.

V průběhu studií na FAMU natočila své první krátkometrážní snímky *Kočičina/Pan Ká* (1960), *Zelená ulice* (1960). Školu úspěšně absolvovala středometrážním snímkem *Strop* (1961), který vypráví příběh o mladé dívce, jež kvůli práci manekýny zanechala studií. Její život však není šťastný a naplněný.<sup>18</sup> Absolventský snímek je později doplněn o režisérčinu prvotinou natočenou po absolvování FAMU, středometrážním snímkem *Pytel blech* (1962), který autenticky vykresluje život na dívčím internátě. Spojením tak vzniká jeden film, který míří do biografu pod názvem *U stropu je pytel blech*.

### 1.2.2 Rozkvět – Česká nová vlna a období šedesátých let

V období české nové vlny byla Věra Chytilová již absolventkou pražské FAMU. Do širšího povědomí, a to i u zahraničních diváků a kritiků, se dostala primárně díky celovečernímu snímku *Sedmikrásky* (1966), na kterém spolupracovala s Ester Krumbachovou a Věřiným manželem a kameramanem Jaroslavem Kučerou. Po výbojných *Sedmikráskách* přichází jinotaj, podobenství o událostech z roku 1968, snímek *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), který se již nesetkal s takovým ohlasem jako předcházející film. Došlo spíše k jeho nepochopení a Chytilové nepomohl ani jeho tehdejší neúspěch na zahraničních festivalech.

V této době vzniká v rámci české a slovenské kinematografie hned několik velmi důležitých snímků. Tvůrci, kteří byli ovlivněni filmařskými principy francouzské nové vlny<sup>19</sup>, se snaží experimentovat s obrazem i zvukem a hledají tak nové formální prvky a jejich využití.

---

<sup>18</sup> Do námětu krátkometrážního snímku *Strop* (1961), se patrně promítá i osobní život Chytilové, která si jako mladistvá nějakou dobu přivydělávala jako manekýna.

<sup>19</sup> Typické znaky pro kinematografii francouzské nové vlny: práce s neherci, dokumentární snímání (i díky nové lehčí kamerové technice), porušování klasických principů střihu, mnohem větší míra nejednoznačnosti, princip koláže, aj.



Což se značně projevuje i na *Sedmikráskách*, které jsou často vnímány jako experimentální výbuch své doby. Česká kinematografie šedesátých let je dodnes považována za jednu z nejprogresivnějších a nejkvalitnějších v historii Československa.

Česká nová vlna či československá nová vlna se dělila na dvě linie. Veristickou a stylizovanou.<sup>20</sup> S ohledem na formální zpracování a volbu témat spadá Věra Chytilová primárně do stylizované linie. Společně s režiséry Janem Němcem a Evaldem Schormem. Filmy stylizované linie měly menší divácký ohlas než snímky veristické linie. Také tvůrci této linie měli časté problémy s cenzurou. Od využití podobenství ve druhém plánu realistických příběhů se dostávali až k principům surrealismu.

Neopomenutelným snímkem české nové vlny jsou *Perličky na dně* (1965) natočené podle souboru povídek (*Smrt pana Baltazara, Podvodníci, Dům radosti, Automat svět, Romance*) Bohumila Hrabala. Vznikly jako společné dílo čtyř režisérů – Jiřího Menzela, Jana Němce, Evalda Schorma, Jaromila Jireše a režisérky Věry Chytilové, která zde údajně poprvé a naposledy natočila adaptaci literárního díla. Povídku, kterou si vybrala, byl *Automat svět*. Jiří Menzel kdysi v jednom rozhovoru vzpomínal na to, jak si Chytilová vybrala stejnou povídku s Ivanem Passerem (ten nakonec natočil *Fádni odpoledne*, které se do souboru zfilmovaných povídek již nevešlo) a Menzel se, jakožto „dvorní“ režisér literárních předloh Bohumila Hrabala, za ni musel přimlouvav.<sup>21</sup> Věra Chytilová tak úspěšně opět dosáhla svého.

Dalšími významnými jmény, které neodmyslitelně patří k české nové vlně, jsou již zmiňovaná Ester Krumbachová, která se na filmech podílela nejen jako výtvarnice a kostýmní návrhářka, ale také jako spoluscenáristka několika zásadních snímků šedesátých let, a neustále experimentující, inovativní kameraman Jaroslav Kučera.

---

<sup>20</sup> K veristické linii jsou primárně řazeni režiséři: Miloš Forman, Jiří Menzel, Pavel Juráček, Ivan Passer, Jan Schmidt, Jaroslav Papoušek. Veristická linie měla větší divácký ohlas, patrně díky divácky vstřícnějším tématům i stylové podobě filmů. Tvůrci spadající do veristické linie, většinou neměli problémy s cenzurou. Veristická díla byla chápána jako nový typ socialistického realismu ve filmu. V rámci principů vyprávění, bychom sem ale mohli zařadit i Věřiny snímky *Strop* (1961), *Pytel blech* (1962), *O něčem jiném* (1963).

<sup>21</sup> PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010, ISBN 978-80-7388-253-2., str. 141

### 1.2.3 Útlum – Období normalizace a zpřísnění cenzury

„Milá Věro,

*jsste sice příslušníci takzvaného slabého pohlaví, ale přitom svou silou a cílevědomostí zastihujete mnohé své kolegy pohlaví údajně silnějšího. Vážím si vás za to, že si vždy dokážete prosadit svou a že i v době, která žádala různé kotrmelce, jste si vydobyla právo dělat to, co jste chtěla, aniž jste to doprovodila nějakým tím – byť třeba jen předstíraným – kotrmelcem. Přeji Vám, aby vám Vaše síla vydržela!*

Váš

Václav Havel“<sup>22</sup>

– Václav Havel, leden 1989

Období normalizace zpočátku nebylo pro Věru Chytilovou, stejně jako pro spoustu dalších tvůrců, příliš produktivním, hlavně co se týče natáčení celovečerních snímků. Nejlepší podmínky pro natáčení měli tvůrci, kteří se přihlásili k normalizačnímu režimu. Většina ostatních filmařů a mezi nimi i Chytilová, dostali na nějakou dobu úplný zákaz natáčet. Často se stávalo, že známí režiséři pracovali pod cizími jmény. To byl i případ Chytilové, která tehdy natočila několik reklam, pod nimiž byla podepsána jménem Kučerová.

V této době Věra Chytilová nerealizovala několik připravených projektů, mezi které patří například film o Boženě Němcové – *Tvář naděje*, který se, asi jako jediný snímek, držel Chytilové celý její život, až do smrti. Nikdy jej však nenatočila. Dalšími nerealizovanými pracemi jsou *Smrt na inzerát*, *Komedie s jelenem* a *Rajče Matylda*, které tehdy neprošlo výrobní komisí kvůli hereckému obsazení hlavní role, na němž režisérka trvala.

Kromě reklam tehdy také natáčela televizní film *Kamarádi*, a o pár let později dokumentární snímek *Hrst vrásek*. Od belgické televize dostala nabídku natočit pro seriál *Versus*, portrét režiséra Miloše Formana, kterou přijala. Vznikl tak televizní snímek *Chytilová versus Forman* (1981), na němž můžeme pozorovat výraznou odlišnost v režijním přístupu, názorech, i hodnotách obou režisérů. Současně zde dochází ke střetu planety Venuše a Mars. Tedy dvou naprosto odlišných světů či vnitřních vesmírů – žena, která neustále pátrá po hlubším smyslu a souvislostech (Věra Chytilová), a oproti ní realistický a věcný muž, který stojí nohama pevně na zemi a hned je se vším hotov (Miloš Forman). A přesto je skvělým

---

<sup>22</sup> KOPANĚVA, Galina a kol. *Věra Chytilová mezi námi*. Příbram, Česká lípa: Camera obscura, 2006, ISBN 80-903678-1-X., str. 71

režisérem. O to víc je vidět, jak moc je přístup každého režiséra individuální a nelze jej ani porovnávat. Kromě tohoto snímku vzniklo ještě několik dalších dokumentárních filmů a dokumentaristický přístup se začal projevovat i u hraných filmů Věry Chytilové. Hlavním cílem již není dokonale stylizovaná výpověď, ale snaha o dosažení co největší autenticity.

Později, roku 1976, vznikl po dlouhé pauze její další celovečerní hraný film, který nastupuje po alegorickém snímku *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), *Hra o jablko* (1976). Od *Hry o jablko* opět pokračovala natáčením hraných filmů. Mezi ně patří *Panel story, aneb jak se rodí sídliště* (1979), *Kalamita* (1980), *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983), na němž znovu spolupracuje se scenáristkou a výtvarnicí Ester Krumbachovou, *Šašek a královna* (1987), *Kopytem sem kopytem tam* (1988), a jeden hororový snímek *Vlčí bouda* (1986).

Do svých hraných filmů začala v období normalizace obsazovat herce Bolka Polívku, se kterým spolupracovala nadále v porevolučním období až do jejího posledního filmu, který za svůj život natočila, *Hezké chvílky bez záruky* (2006).

Věra Chytilová v období normalizace nikdy nenatočila, byť jediný, normalizující film. Vždy pro ni byla zásadní morálka a nebála se říct svůj názor, ač byl v rozporu s politickým režimem. Obzvláště, když jejími posudkáři byli muži. I zde můžeme u Chytilové sledovat projevy dříve zmiňovaného feminismu. „*Je to odvěká hrůza muže z hysterické ženy. Tak jsem dělala hysterický ženský.*“<sup>23</sup> Tak Chytilová ve své době dosahovala svého.

#### 1.2.4 Odkvétání – Porevoluční období a filmařina po roce 2000

Filmy Chytilové, které vznikají po sametové revoluci v roce 1989, *Mí Pražané mi rozumějí* (1991) a *Dědictví aneb Kurvahošigitntág* (1992), jsou reakcí na porevoluční stát a následnou korupci. O pár let později režisérka natáčí film *Pasti, pasti, pastičky* (1998), který vypráví příběh znásilněné ženy, velice radikálním způsobem. Opět zde proniká celoživotní téma režisérky, rozpor mezi mužem a ženou a postavení ženy ve společnosti.

V novém tisíciletí natáčí Chytilová už jen dva hrané celovečerní snímky, kterými jsou *Vyhnání z ráje* (2001) a *Hezké chvílky bez záruky* (2006). Tyto snímky dodnes nejsou diváky přijímány vstřícně. Můžeme se setkat i s poměrně ostrou kritikou filmové tvorby Věry Chytilové po roce 2000, kdy mnozí prosazují názory, že by režisérka již neměla točit.

---

<sup>23</sup>ANONYM. *Věra Chytilová citáty* [online]. [cit. 4.1.2020]. Dostupný na WWW: Zdroj: [https://www.lidovky.cz/lide/chytilova-muzsky-zadna-celulitida-a-klimakterium-ale-pak-najednou-zdechnou.A140312\\_202455\\_lide\\_mpr](https://www.lidovky.cz/lide/chytilova-muzsky-zadna-celulitida-a-klimakterium-ale-pak-najednou-zdechnou.A140312_202455_lide_mpr)

Obávám se, že především u snímku *Vyhnání z ráje* (2001) dochází k velkému nepochopení jeho poselství a myšlenky. Film pokládá spoustu existenciálních otázek a snaží se přijít na to, proč člověk je, a co je za tím vším, jaká je podstata našeho bytí. Pro odlehčení takových myšlenek pracuje s jistou mírou nadsázky, která nemusí každému vyhovovat. Už jen to, že ve snímku hrají sami nudisté, může být pro diváka poněkud nekomfortní.

S příchodem nového tisíciletí přichází i nové filmařské postupy. Věra Chytilová však již dávno našla vlastní klíč k filmové formě a stylu, a v podstatě se ani nesnaží své přístupy přizpůsobit moderní době. Tím ovšem nechci říct, že by forma a styl jejích filmů ustrnuly. Je ale možné, že divácký „neohlas“ je patrně způsoben i tímto faktem.

Vedle hraných filmů ještě natáčí televizní seriály a dokumentární snímky, mezi které patří například *Vzlety a pády* (2000), *Potížistky* (2006) a *Pátrání po Ester* (2005). V posledním zmíněném filmu se Věra Chytilová snaží pomocí výpovědí dalších filmařů i obyčejných lidí poskládat mozaikový portrét o jedné z předních osobností české kinematografie šedesátých let. Scenáristky, výtvarnice a kostymérce Ester Krumbachové.

Film o české spisovatelce Boženě Němcové nesoucí název *Tvář naděje*, o jehož natočení usilovala režisérka dlouhých pětatřicet let až do své smrti, již bohužel nikdy nevznikl. Posledním natočeným celovečerním snímkem Věry Chytilové, s nímž se nadobro uzavírá režisérčina filmografie, jsou *Hezké chvílky bez záruky* (2006). Poté již natáčela pouze pořady pro televizi.

Věra Chytilová zemřela ve věku pětadesáti let roku 2014.

## **II. ANALYTICKÁ ČÁST**

## 2 ANALÝZA TŘÍ FILMŮ

V analytické části jsem se rozhodla analyzovat význam symbolů a motivů vybraných scén ze tří filmů režisérky Věry Chytilové. Současně se budu snažit nastínit formální přístupy každého filmu a rukopis Věry Chytilové, na kterém se podepsala i spolupráce s výtvarnicí a scenáristkou Ester Krumbachovou a kameramanem Jaroslavem Kučerou, kteří režisérku značně ovlivnili v její tvůrčí osobnosti. První dva vybrané snímky *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), jsou výsledkem jejich úzké spolupráce.

Na snímku *Hra o jablko* (1976) režisérka spolupracovala scenáristicky s Kristinou Vlachovou a kameramanem Františkem Vlčkem.

Jedním z důvodů, proč jsem si k analýze a následné komparaci vybrala právě tyto tři snímky, je fakt, že od sebe vznikaly v krátkém časovém úseku a jsou na nich jasně viditelné proměny formy v souvislosti s vybraným tématem a hlavní myšlenkou filmu. Současně je spojuje otázka vztahu muže a ženy. Další důvod je více osobní. Jsou to právě tyto tři snímky, které mě jako tvůrkyni, studentku filmové režie, ovlivnily ve vlastní tvorbě. Ať už je to díky precizní práci s barvou jakožto významovým prvkem, nebo metaforické a symbolické vyjadřování.

U prvních dvou filmů děj nepodléhá klasické naraci, ale je stavěn na jinotaji, což je i pro mou tvorbu klíčové.

Zajímavým spojením, které jsem v průběhu jejich sledování objevila, je replika „*Já si budu dělat, co si budu chtít.*“ Věra Chytilová tak prostřednictvím svých postav velmi jasně promlouvá ke svým divákům, ať už je to myšleno vůči tehdejší filmové komisi, nebo vůči celému publiku. Filmy pracují se skrytými symboly i odkazy prostřednictvím vět, které jsou vkládány do úst protagonistkám. Na pozadí příběhu tak můžeme odhalit i ostré názory a postoje Věry Chytilové, zahalené ve stylizovaném dialogu. Dalším pojítkem může být strom poznání obsypaný jablky, též se objevující ve všech třech vybraných snímcích. V každém z nich má však jinou důležitost a význam.

Pro analýzu jsem si zvolila z každého snímku jednu scénu, která mi i po letech nejvíce utkvěla v paměti. I po aktuálním zhlédnutí považuji tyto scény za klíčové či vrcholné. Především budu řešit symboly a leitmotivy ve vybraných scénách a pokusím se odhalit jejich význam.

Primárním cílem není analyzovat kdo, jak a do jaké míry se na snímcích autorsky podílel, ale snaha rozpoznat vývoj a proměnu stylistických režijních prvků, které používala Věra

Chytilová a její spolupracovníci s ohledem na téma a sdělení individuální myšlenky každého filmu. Půjde tedy o snahu analyzovat míru stylizace, odkrytí symbolů a jejich transformaci.

## 2.1 Sedmikrásky

„Když se všechno kazí, tak budeme zkažené i my!“<sup>24</sup>



Obr. 1 film *Sedmikrásky* (1966) – *Strom poznání* ve filmu *Sedmikrásky*

Film *Sedmikrásky* vznikl v šedesátých letech zčásti jako reakce na destrukci a rozklad společnosti své doby. Byly experimentálním výbojem a hledáním vyjadřovacích prostředků Věry Chytilové a výtvarnice a scenáristky Ester Krumbachové, s níž na filmu od jeho počátku úzce spolupracovala. Zde, zřejmě z nějaké části i díky jejímu vlivu, řešila Věra Chytilová o to více myšlenku a její vyjádření pomocí zvolené formy.

*Sedmikrásky* jsou v dějinách české kinematografie chápány jako ojedinělý příklad feministického filmu, společně ještě s pozdějším snímkem Ester Krumbachové *Vražda Ing. Čerta*, který vznikl o několik let později.

K souhrnu děje *Sedmikrásek*: Marie I. a Marie II., jakožto mladé atraktivní dívky, využívají postarší pány, kteří je s chutí zvou do restauračních zařízení a společně hodují. Poté, co za dívky zaplatí, si za řádnou večeři od dívek slibují odplatu ve formě sexuálního potěšení,

<sup>24</sup> *Sedmikrásky*, 1966 [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo.

k němuž ale nikdy nedojde, a to díky vychytralosti obou dívek. Tím se Sedmikrásky baví poměrně dlouhou dobu, do chvíle, kdy už obě naznají, že je to nebaví a chtěly by být zkaženější.

Šedesátá léta byla, co se tvorby za dob komunistického režimu týče, pro tvůrce nejvolnější. Tvůrci *Sedmikrásek* se nejspíše snažili najít veškeré možnosti vyobrazení destrukce, kterou lze také něco tvořit. Ona sama destrukce je procesem tvůrčím.

U všech filmů Chytilové podléhá forma obsahu. Pro Věru Chytilovou byla vždy u všeho zásadní nosná myšlenka filmu, které podléhá naprosto vše. Tak asi nejlépe můžeme pochopit i její styl tvorby. *Sedmikrásky* jsou stavěné především na netradiční kolážovitě formě, postavené z fragmentů. Tím nechci říct, že je obsah u *Sedmikrásek* upozaděn, nicméně film nepodléhá klasické narativní struktuře vyprávění, namísto toho pracuje s jinotajem, metaforou a zrcadlením postav.

Co se týče stylizace, *Sedmikrásky* pracují na principu koláže, která je znatelná nejen ve střihu, ale již ve stylizaci obrazu.

Pro pochopení obrazové koncepce *Sedmikrásek*, považuji za nutné zmínit fakt, že jejich kameraman Jaroslav Kučera chtěl původně studovat malbu, kterou je ve své celoživotní tvorbě silně ovlivněn. Nakonec ale vystudoval obor kamera na FAMU v Praze. Jeho vášeň pro umění je zřejmá i v jeho kameramanském vidění. S obrazem vždy rád experimentoval. Díky snímání na filmovou surovinu šlo na tehdejší dobu o velice složité pokusy, kdy se vše muselo velmi důkladně promyslet a tvořit různé triky již v kameře při samotném natáčení. Jaroslav Kučera byl velmi progresivní, co se týče obrazu a experimentování s ním, a přišel na mnoho velmi složitých postupů, které do té doby nikdo jiný v české kinematografii nevyužíval.<sup>25</sup>

Věra Chytilová i jakožto manželka Jaroslava Kučery, znala dobře jeho kameramanské experimenty, které se později rozhodla použít v *Sedmikráskách*. S Kučerou pak promýšleli jejich účelné využití ve filmu. Jde o detailní až abstraktní záběry šrotu, zámků, různých textur a výbuchů, které jsou pro destruktivní sekvence, rapid-montáže, v *Sedmikráskách* typické, a determinují konání postav.

---

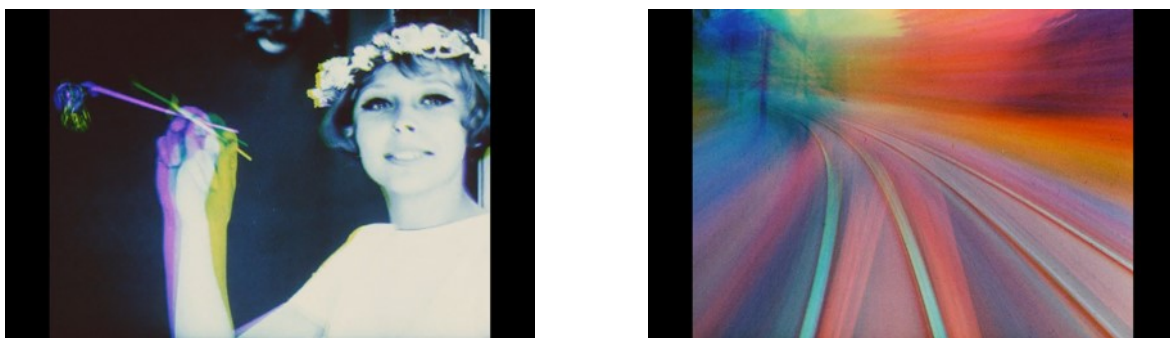
<sup>25</sup> Jaroslav Kučera *zblízka*, 2019 [dokumentární film]. Režie Jakub FELCMAN a Tomáš MICHÁLEK. Česko.





Obr. 2 film *Sedmikrásky* (1966) – Abstraktní záběry Jaroslava Kučery

Důležitým faktorem je také to, že barva je chápána jako kompoziční, poetizující a významotvorný prvek současně. Jaroslav Kučera i Ester Krumbachová k barvám přistupují jako k podvědomě informačnímu prvku, který v použití ke charakterizaci postav dotahují k dokonalosti především ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*.<sup>26</sup> V *Sedmikráskách* se v obraze střídají monochromatické barvy žluté, zelené, narůžovělé či fialové, oranžové, modré a také spektrum všech barev současně, kterého bylo dosahováno složitými procesy.



Obr. 3 film *Sedmikrásky* (1966) – Barevné spektrum

Další aspekt, který je pro snímky Chytilové a Krumbachové určující, je kostým. Ester Krumbachová jako kostymérka vždy přemýšlela nad filosofickým přesahem postav a snažila se jej obsáhnout i v jejich kostýmu. V tom byla výjimečná. *Sedmikrásky Marie I.* a *Marie II.* značí zkaženost, destrukci, krásu a nevinnost dohromady. Tyto rysy můžeme odečíst již z jejich kostýmů. Jedna má něžnější barvy (bílá, světle růžová) a věneček z květin, značící nevinnost a čistotu. Druhá je laděna spíše do tvrdších a dominantnějších barev (červená, černá). To rozděluje i jejich charaktery. Obě jsou si povahou velmi podobné, ale zároveň jsou si i protikladem a jedna druhé nastavují zrcadlo.

<sup>26</sup> Tomuto tématu se věnuji především u rozboru scény z filmu *Ovoce stromů rajských jíme*.



*Obr. 4 film Sedmikrásky (1966) – Kostýmy, zkaženost a nevinnost*

V rámci herecké stylizace je jedna z Marií více bojácná, stydlivá a emotivní, a občas se nechá unést svými myšlenkami (Ivana Karbanová). Druhá je ráznější, provokativnější a je nohama více při zemi (Jitka Cerhová). Takto je můžeme vidět především ve scénách odehrávajících se v jejich domácím prostředí. Oproti tomu na veřejnosti, především v přítomnosti pánů, hraje nevinnou a něžnou naivní dívku Jitka Cerhová a dominantní realistku Ivana Karbanová. To napomáhá vyvážení kontrastních osobností, které si jsou v mnohém podobné a snaze najít jakousi harmonii mezi nimi.

Prostředí, ve kterém se film odehrává, je proměnlivé. S extrémnějším konáním protagonistek dochází i v jejich domácím prostředí k hromadění „harampádí“. Čím dál víc je pohlcuje prostředí, v němž se ocitají. I zde je zachován princip koláže, kdy se koláž něžných květin na stěnách postupně proměňuje ve špinavější vizuál „mišmaše“ různých výstřižků z časopisů a hromadící se nápisů telefonních čísel, ve kterých mají už i Sedmikrásky zmatek. Prostředí tak živě reaguje na stupňování jejich destruktivního chování.



*Obr. 5 film Sedmikrásky (1966) – Proměnlivost mizanscény ve filmu*

Střih opět naplňuje princip koláže a často je využíváno střihových sekvencí rapid-montáže. Film nepodléhá klasické naraci, takže lze těžko vyčíst strukturu jeho příběhu. Spíše jde o co nejuvýstižnější zobrazení destrukce. Ve filmu se často objevují nediegetické střihy, které v nenávaznosti na děj skáčou do jiného prostředí. Často jsou tyto střihy navázány pouze

pohybem kamery či hereček, což se zdá být jako efektivní přístup k nediegetickým vsuvkám. Tento princip je využíván už na začátku filmu, kdy jedna Marie dává druhé Marii facu. Ta po úderu vypadává ze záběru a padá do záběru nového, který je zasazen již v úplně jiném prostředí. Dalším příkladem může být scéna v restauraci, kdy Jitka Cerhová podkopává nohu Ivaně Karbanové, a ta následně padá. V dalším záběru dosedá pádem na židli v maskérně.



*Obr. 6 film Sedmikrásky (1966) – Pohybová návaznost střihů*

### 2.1.1 Analýza scény – Láska čili poezie destrukce

Pro analýzu symboliky a motivů jsem si vybrala scénu objevující se téměř uprostřed filmu, kterou jsem si pro sebe pojmenovala „Láska čili poezie destrukce“. Důvod, proč jsem si k analýze vybrala právě tuto scénu, je hlavně fakt, že mi i po pěti letech od prvního zhlédnutí filmu utkvěla živě v paměti. Jde o silně poetickou a působivou scénu, kterou z čistě diváckého hlediska vnímám jako rozpor mezi chápáním ženské a mužské lásky, a únavou nad cyklickým opakováním pomyslných vztahů, které vedou ke vzájemné absurdní a absolutní ignoraci. Člověk zapírá sebe sama, více se uzavírá do sebe a pokračuje v destruktivním až sebedestruktivním konání.

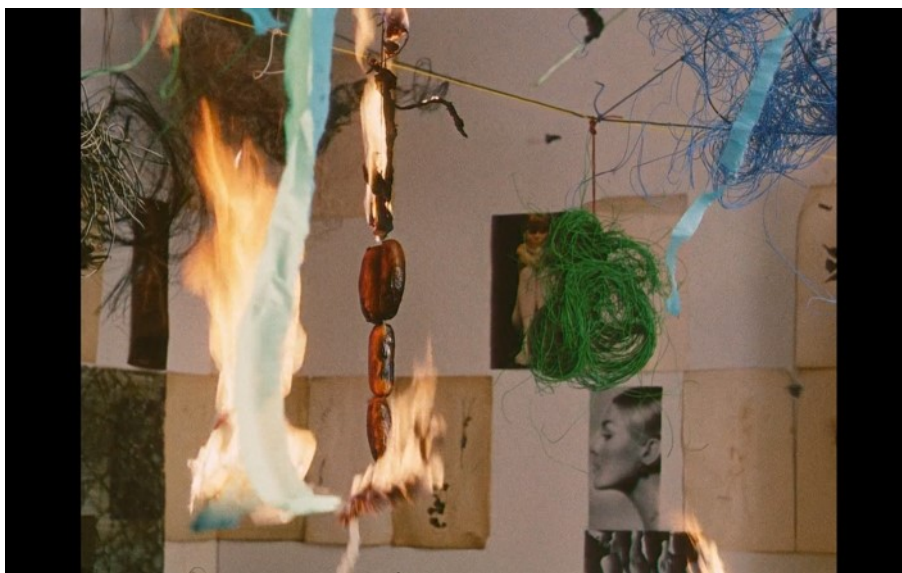
Scéna se otevírá záběrem, kdy Marie I. a Marie II. zapalují cary krepového papíru visící ze stropu. Tento akt doplňují radostně slovem „hoříme“, a to je dalším projevem destrukce a sebedestrukce. V souvislosti s probíhajícím hovorem, můžeme hoření chápat také jako vzplanutí a postupné vyhasínání lásky.





*Obr. 7 film Sedmikrásky (1966) – Začátek scény*

Mezi cáry hořícího papíru se objevují kravaty a svazek špekáčků, které svým falickým tvarem mohou symbolizovat již destruované muže protagonistkami, a to ve vztahu k jejich předchozímu konání.



*Obr. 8 film Sedmikrásky (1966) – Hořící špekáčky*

Jedna z Marií se ale patrně zamiluje do jednoho mladšího nápadníka (Jan Klusák), který jí v této scéně vyznává lásku prostřednictvím telefonního hovoru. Do toho Marie I. a Marie II. pojídají potraviny falických tvarů (rohlík, okurky, mrkev, špekáčky, vařené vejce, banán),

kteří napichují, stříhají nůžkami, žvýkají a ničí. To vše podtrhuje poetická hudba Jiřího Šusta a Jiřího Šlitra. Obraz je tu v silném kontrastu se zvukem, který je povznášející, zatímco v obraze vše hoří nebo je ničeno půvabnými Sedmikráskami.



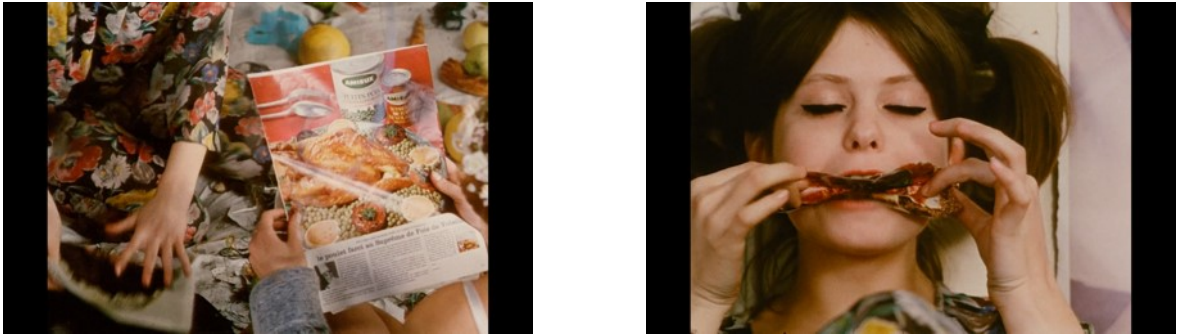
*Obr. 9 film Sedmikrásky (1966) – Destrukce potravin falického tvaru*

Věra Chytilová společně se spoluscenáristkou Ester Krumbachovou tímto pravděpodobně ostře poukazují na potřebnost mužů v ženském životě a cykličnost pofidérních vztahů. Současně tím degradují milostnou zpověď nápadníka, která je úvahou nad opravdovou láskou a je protkána otřepanými frázemi.

Dochází zde ke komickým situacím, kdy Sedmikrásky naprosto ignorují probíhající hovor s nápadníkem a mají ho jen jako jakousi zvukovou kulisu. Do toho se baví mezi sebou o jídle, na což nápadník reaguje, a nevědomky s ním tak vedou absurdní rozhovor o lásce.

Práce s koláží je zde zřetelná především v mizanscéně a v režijní práci s rekvizitami. Marie nabízí druhé Marii pokrmy z listů časopisu a vystříhává jí tatarský biftek, který poté druhá Marie jí a pojídá tak část rekvizity. Dalo by se říct, že se stává mizanscénou a je v souladu s ohořelým zničeným prostředím. Později se ve filmu stávají (i obrazově) součástí mizanscény obě dvě, kdy jsou jejich končetiny i hlava odděleny od těla a Sedmikrásky splývají s prostředím, v němž žijí.





*Obr. 10 film Sedmikrásky (1966) – Pojídání mizanscény*

Hovor končí zalehnutím telefonu Marií a dívka se vrací zpět ke svým rutinním záležitostem.



*Obr. 11 film Sedmikrásky (1966) – Ukončení hovoru*

Celá scéna je metaforou destrukce mužů Sedmikráskami a rozporem mezi ženskou a mužskou láskou, kdy Marie I. a Marie II. se podle typizace postav chovají spíše jako muži, kteří mají hned několik kontaktů na své milenky, ale jejich jména si již nepamatují. Což v jedné replice potvrdí i Ivana Karbanová. Současně bychom mohli použít i přísloví „láska prochází žaludkem“, což je v souvislosti s obžerstvím, které Sedmikrásky provozují po celý film, také častěji připisováno mužům.

*Sedmikrásky* jsou dodnes chápány jako jeden z nejvýznamnějších filmů československé i české kinematografie, patrně hlavně díky svému nekonvenčnímu formálnímu zpracování. Současně řeší nevyčerpatelné téma rozporu dvou různých světů. Žen a mužů. I přesto mě

osobně více zaujal snímek, který Věra Chytilová natočila až poté, a sice *Ovoce stromů rajských jíme* (1969).

## 2.2 Ovoce stromů rajských jíme

„Nechtěj znát pravdu, jako ani já ji nechci znát“<sup>27</sup>



Obr. 12 film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) – Strom poznání ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*

Snímek *Ovoce stromů rajských jíme* byl reakcí na události roku 1968, na Pražské jaro. Je jinotajem, podobenstvím postaveným na alegorii vyhnání z ráje, a často se zde otevírá otázka poznání pravdy. Hlavní protagonistka Eva, kterou hraje Jitka Nováková, ve filmu pronáší repliku „Nechtěj znát pravdu, jako ani já ji nechci znát.“<sup>28</sup>, čímž Chytilová se spoluscenáristkou Ester Krumbachovou odkazuje na zradu a vpád ruských vojsk na území tehdejšího Československa<sup>29</sup>. Film je i poznáním nás samých.

<sup>27</sup> *Ovoce stromů rajských jíme*, 1969 [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo.

<sup>28</sup> *Ovoce stromů rajských jíme*, 1969 [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo.

<sup>29</sup> Viz článek dostupný na: <https://www.reflex.cz/clanek/causy/73491/sasci-a-kralovna-vera-chytilova-prosazovala-umelecke-vize-i-pres-mrtvoly-normalizacnich-cenzoru.html?fbclid=IwAR13TbaC28YVolhPGFWWp-BMt8wrrwwS0PKS5aW4SRjXjbWTjLxmqq8zIU> Mimo jiné o filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, zvoleném hereckém obsazení, jinotajů, významu filmu a dobovém kontextu, promlouvá například v sestříhaném rozhovoru dostupném na: <https://www.youtube.com/watch?v=4Cz3YrImNts>

Tento snímek opět vznikl jako společné dílo tří významných osobností české kinematografie, režisérky Věry Chytilové, scenáristky a výtvarnice Ester Krumbachové a kameramana Jaroslava Kučery.

*Ovoce stromů rajských jíme* (1969) má již zřetelnější strukturu vyprávění než *Sedmikrásky*. Příběh o zradě a poznání je vystavěn na alegorii biblického příběhu vyhnání z ráje.<sup>30</sup> Tento leitmotiv se opakuje ve filmech Věry Chytilové poměrně často. Ať už jako hlavní motiv filmu, např. stejnojmenné *Vyhnání z ráje* (2001), nebo jen jako leitmotiv, například v dokumentárním snímku *Potížistky* (2006), kdy pronáší jedna z žen větu: „*První potížistka byla podle mě už Eva v ráji, protože našeptala Adamovi, aby utrl jablko. Jenomže já si myslím, že ten život s tím mužem v tom ráji byl už tak nesnesitelný, že v podstatě to jablko bylo jediné řešení.*“<sup>31</sup>

Film *Ovoce stromů rajských jíme* je, jako většina snímků Chytilové, ostrou kritikou společnosti a vztahů. Snímek pojednává o přátelství, ryzí lásce, nevěře a zradě. To vše se odehrává v lázních, kde, jak je známo, není v podstatě nic, co se vztahů týče, zakázané, a většina lidí ráda popustí uzdu svým milostným vztahům. Vše je zobrazeno na modelu manželství a jeho úskalí. Řeší se zde otázka pravdy a lži. Zda je lepší pravdu poznat a nést její tíhu na svých bedrech, nebo ji radši nepoznat a nepokoušet se o to, a mít tak o něco šťastnější, byť stále zvědavý život.

Podobně jako u předchozího filmu *Sedmikrásky* (1966), je i ve snímku *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) využita koláž. Ta již není hlavním klíčem, jak k filmu přistupovat formálně, ale spíše je estetickým prvkem.

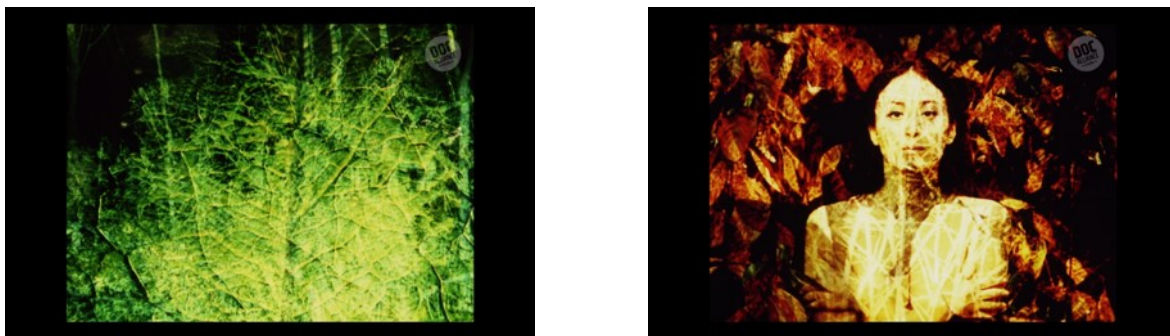
Ve filmu se objevuje především v úvodní potitulkové sekvenci, která je prologem filmu. Koláž je zde v obraze dovedena až do abstraktních záběrů, které tehdy musel Kučera složitě promýšlet, kvůli snímání na surovinu. Díky obrazové digitalizaci už dnes nejsou tak pracné postupy nutné. Kameraman pracuje s vrstvením záběrů, víceexpozicí, kdy se v obraze přes sebe prolíná několik různých záběrů současně.

---

<sup>30</sup> Nejen v hraných snímcích, ale i v dokumentárních filmech Věry Chytilové můžeme sledovat leitmotiv jablka a vyhnání z ráje. Dokonce ve snímku *Cesta* (2003) od Jasminy Blaževic, který je portrétem Věry Chytilové, drží režisérka jablko v rukou, což jen potvrzuje fakt, že to byl její celoživotní leitmotiv, který úzce souvisí s neustálým řešením rozporu mezi mužem a ženou v jejich filmech.

<sup>31</sup> *Potížistky*, 2006 [dokumentární film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Česká republika.





Obr. 13 film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) – Prolog filmu, víceexpozice

Kromě vrstvení záběrů a jejich prolínání Kučera výrazně pracuje i s trhaným či různě zrychlovaným obrazem, kdy pohyb herců působí až nereálně, skoro animovaně, pro vyjádření psychologického rozpoložení postavy. Hodně se pracuje s širokoúhlými objektivy, které také navozují nepříjemný pocit. Ty jsou použity primárně při scénách, v nichž se ocitá jen Eva a Robert.

Herectví je opět výrazně stylizované až karikurní, kdy herci hrají postavy z ráje, Evu, Adama a hada. Věra Chytilová obsadila do snímku herce z avantgardního divadla Ypsilon, Jitku Novákovou, Karla Nováka a Jana Schmida, kteří hrají velmi stylizovaně až divadelně. Tím snímek nabývá teatrálnosti i v pohybech herců, gestikulaci a mimice. Hada má táhlé, pomalé, nepředvídatelné pohyby. Eva je lehce naivní a zvědavá, prahne po pravdě. Adam je zkrátka obyčejný muž, který je rád obskakován ženou.

Ve filmu se pracuje opět velmi výrazně s barvou v souvislosti s postavami. Postavu hada v ráji a nositele zrady hraje Robert (Jan Schmid). Postava Adama z ráje, je přisouzena Josefovi, jakožto nevěrnému manželovi (Karel Novák), a postavu Evy z ráje, manželku Josefa a nositelku pravdy, hraje Eva (Jitka Nováková).

Robertovi je přiřazena červená barva v různých odstínech. Je to barva lásky, vášně, ale i krve a agrese. Robert je v lázních známým „sukničkářem“, který svádí dívky a ženy jakéhokoli věku. Poté je označuje čísly a zabíjí.

U kostýmu Josefa převládají takzvané ne-barvy, primárně různých odstínů bílé, které značí hlavně jistotu. Jeho barva je spíš béžová až šedivá. Josef je manželem Evy, i přes to si ale rád „vyhodí z kopýtka“ a neustále v lázních nahání další dívky. Eva se ho již na začátku filmu ptá, zda jí někdy řekne pravdu. Dvojsečnost jeho postavy coby nudného manžela a hravého milence značí i dopisy pro Josefa, které mu Eva dává na začátku filmu. Dopisy dělí podle jejich barvy na „bílý, a ne úplně bílý“. Z tohoto aktu by se dala vyčíst snaha Evy

nalézt pravdu o nevěře Josefa, kterou její manžel může páchat (ne úplně bílý dopis) ale také nemusí, a Eva mu může plně důvěřovat (bílý dopis).

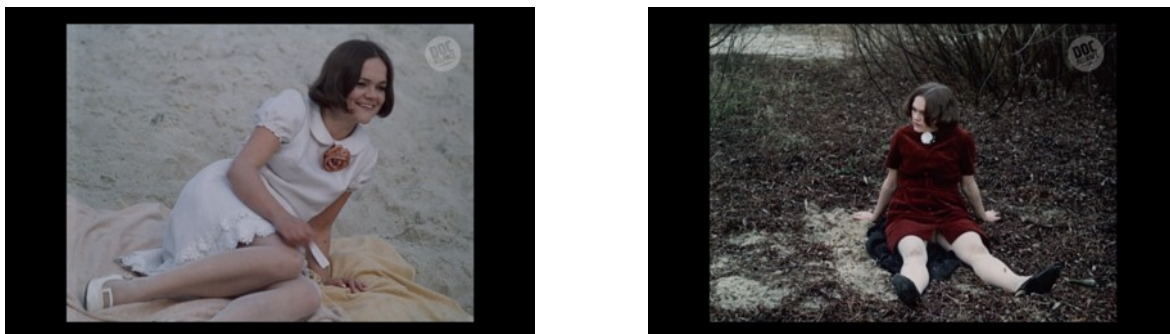
Kostým Evy je tvořen barvami kostýmů Josefa (bílá), i Roberta (červená). Barvy oděvu se mění v souvislosti s mužem (Robert nebo Josef), který zrovna zaujímá větší pozornost Evy. Vždy jsou však v jejím oděvu obsažené obě barvy mužů, avšak jedna vždy výrazně převládá.

Hned na začátku filmu má Eva na sobě šaty rudé barvy, doplněné bílou květinou. V tento moment se také setkává poprvé s Robertem, který je oblečen do červeného obleku. Eva zakusuje jablko, čímž nám potvrzuje její touhu po pokušení, která je někdy silnější než snaha udržet si trvalé vztahy, při nichž nehrozí tak velké pády a bolest, ale o to víc jsou tato pokušení vzrušující. Po rukou se jí plazí had, který značí přítomnost Roberta. Vedle ní pod stromem poznání sedí její manžel, Josef, oblečen v kostýmu bílé barvy.



*Obr. 14 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Barva kostýmů, expozice filmu, Robert a Eva*

Eva nadále mění kostým, podle jejího zájmu o muže. Když Robert přestává být hlavním objektem jejího zájmu, obléká si Eva šaty bílé barvy doplněné o červenou květinu. Touha po svedení Robertem je zde tedy stále přítomna, ale je upozaděna, což nám podprahově značí i kostým. Pokud je Evina pozornost upřena k Robertovi, má na sobě Eva červené šaty s bílou květinou a černé boty. Tím je opět spojena s Robertem, který má červený oblek a černou kravatu. Bílá květinu značí přítomnost Evina manžela Josefa. Ke konci filmu dochází k situaci, kdy o Evu mají zájem oba muži a Eva má na sobě poprvé kostým růžové barvy, která vzniká logicky spojením červené (Robert) a bílé (Josef) barvy. Později se opět barvy jejího kostýmu mění, dle již určeného klíče.



*Obr. 15 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Kostým Evy, Josef a Robert*



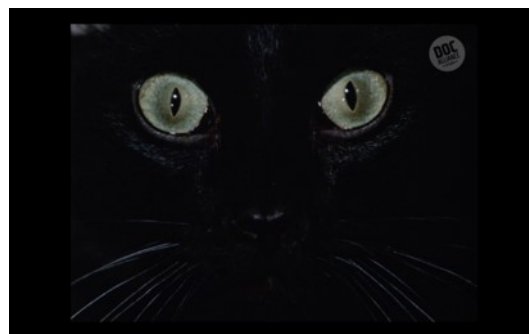
*Obr. 16 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Kostým Evy, spojení Josefa a Roberta*

Barva je důležitá i pro rekvizity, například propojení hrátek s oranžovým balónem, kdy Robertovi vypadávají klíče od jeho apartmá, doupěte vraha, je barevně spojena s pozdější scénou mačkání pomerančů, která je klíčová pro odhalení pravdy o vraždách, kterou zná jen Eva s Robertem.



Obr. 17 film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) – Barevné propojení scén

Ve střihu se opět používají nediegetické vsuvky, ať už v návaznosti na barvu předchozích záběrů, či předzvěst něčeho špatného. Vždy jsou však nositelé těchto informací pouze zvířata.



Obr. 18 film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) – Nediegetické střihy, zvířata

Velmi důležitý je u snímku *Ovoce stromů rajských jíme* i zvuk, a především hudba a zvukové leitmotivy. Hudbu na již sestříhaný materiál složil Zdeněk Liška a její charakter výrazně napomáhá emočnímu chápání jednotlivých scén. Hudba, která je nediegetická, tedy nemá zdroj v obraze, funguje též jako předzvěst a upozorňuje tak velice zřetelně diváka na hrozící nebezpečí a zdůrazňuje vážnost situace. Občas je ale i v kontrapunktu vůči ději, pro posílení emoce. Většinou jde však spíše po psychologii postav. Zajímavostí je, že herci Jan Schmid (Robert) a Karel Novák (Josef) jsou předabováni svými kolegy. Jan Schmid je předabován Janem Klusákem, protože Věra Chytilová chtěla i v hlase dosáhnout větší perverzности a slizkosti postavy Roberta jakožto hada. Hlas Jana Klusáka jí přišel dosti zvrhlý a proto se obrátila na něj. Jediné Jitce Novákové (Eva) ve filmu zůstal její vlastní hlas.



### 2.2.1 Analýza scény – Zabití Roberta, jakožto nositele zrady

Pro analýzu symboliky a motivů, především barev jsem si zvolila scénu, jež jsem pojmenovala „Zabití Roberta, jakožto nositele zrady.“ Scénu jsem si vybrala primárně kvůli práci s barvou a dynamikou, která nás jako diváky opět jasně vede k pochopení proměny konání postav a jejich dominance. Vnímám ji jako klíčovou scénu filmu, která nám jasně odkrývá pravdu, o níž se celý film hraje. V této scéně se radikálně mění pozice Roberta a Evy.

Eva přichází na pusté místo s příslibem jejího zabití Robertem. Na sobě má oděv sytě červené barvy, do nějž jí předtím Robert „převlékl“ a označil si ji tak jako další kořist. Robert přichází na místo chvíli po Evě, je oblečen v tmavém kabátu, který značí vraha. V pozadí se line dlouhý sytě červený šál, stejné barvy jako je Evin kostým, jež může značit prolitou krev. Roli hrají i strany, na nichž postavy stojí. Eva stojí na straně krveprolití, u rudého šálu, a Robert na ni míří revolverem. Eva je zprvu obětí a Robert následným vrahem. V tomtéž záběru se mění jejich postavení. Robert pomalým krokem přechází až za rudý šál, který je nyní mezi nimi.



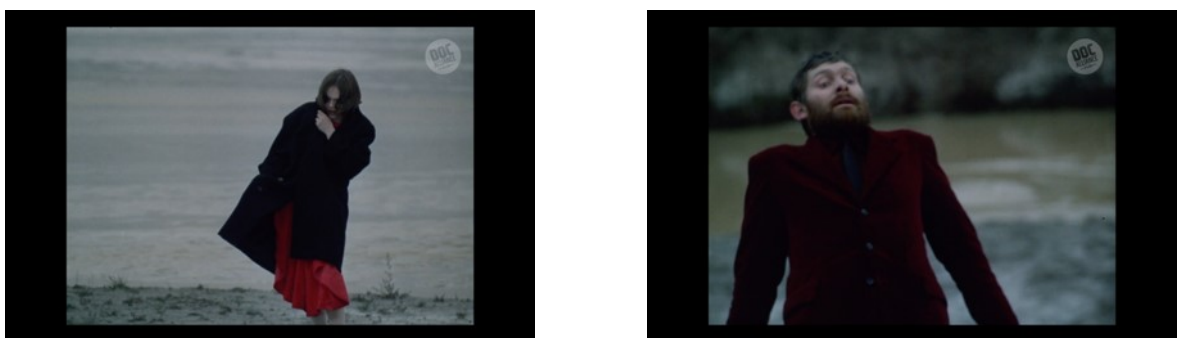
Obr. 19 film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) – Zabití, Robert a Eva, prohození stran

Robert by Evu již mohl dávno zabít. Eva se však svěruje, že je jí zima. Robert nevědomky vkládá revolver do kapsy svého kabátu, který si svléká, a lítostně jej podává Evě, k níž patrně něco cítí, aby ji zahřál. Není schopen aktu zabití. Pod tmavým kabátem vraha se odkrývá rudý oblek. Robert je nyní nositelem červené barvy, jakožto barvy lásky, a Eva tmavé barvy vraha. Eva se zvedá a dostává se tak na úroveň vraha Roberta.



*Obr. 20 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Zabití, prohození barev a dominance postav*

Eva se velmi pomalu otáčí k Robertovi a míří na něj zbraní, kterou má v kapse. Robertovi dochází závažnost situace a odkrývá lest, kterou na něj Eva přichystala, aby se dozvěděla pravdu a pomstila zradu. Robert jí přeci jen nakonec padá k nohám, ale již jako mrtvý.



*Obr. 21 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Akt Zabití Roberta*



Obr. 22 film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) – Mrtvý Robert padá k nohám Evě

Od začátku vztahu Roberta a Evy bylo zřejmé, že mezi nimi k něčemu dojde, ale také zde bylo již několik symbolů, které naznačovaly, že jejich spojení nedopadne dobře. Scéna je zakončena Eviným absolutním poznáním pravdy o vrahovi Robertovi.



Obr. 23 film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) – Eva, poznání pravdy

Pokud bych měla film a následně rozebranou scénu prozkoumat prostřednictvím vlastních životních zkušeností, chápala bych tuto metaforu jako pokušení, které každý ve svém životě máme a které nám dokáže naprosto rozbořit náš dosavadní život. Vždy za něj nějakým způsobem zaplatíme, stejně jako za jakékoli naše konání. Zároveň je rozvahou nad usilovnou snahou poznání pravdy o našem okolí a o nás samých. „Šťastný ten, kdo žije v nevědomí“. Po natočení filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, dostává Věra Chytilová na šest let zákaz natáčet. Dalším snímkem, který vzniká po dlouhé časové proluce, je *Hra o jablko* (1976).

## 2.3 Hra o jablko

„A jsme v tom.“<sup>32</sup>



Obr. 24 film *Hra o jablko* (1976) – Strom poznání ve filmu *Hra o jablko*

Film *Hra o jablko* (1976) je prvním celovečerním hraným snímkem, který vzniká po zákazu natáčení pro režisérku Věru Chytilovou. Ve filmu se opět hraje se symbolikou poznání, vyhnutí z ráje. Hlavní téma filmu je rozpor mezi ženou a mužem, ženským a mužským chápáním lásky, a jejich povinnosti vůči manželskému svazku.

Snímek *Hra o jablko* již podléhá klasické naraci. Scénář pro film psala Chytilová společně se scenáristkou Kristinou Vlachovou. *Hra o jablko* není jen hrou o lidském pokušení, ale je o dost vážnější, jablko zde symbolizuje plod lidský, tedy novorozeně. Řeší opět vztahy a zodpovědnost, nejen za nás samotné, ale i za ty, se kterými se rozhodneme žít, a za naše děti. Člověk je zodpovědný za to, co k sobě připoutá. Příběh se odkazuje ke knize *Malý princ* od Antoine de Saint Exupéryho. V replikách se tak stále nenápadně metaforicky vrací postava lišky a snaha ochočení si jí, kterou v reálném příběhu představuje porodní sestra Anna (herečka Dagmar Bláhová). Malým princem může být pak doktor John (hraje Jiří Menzel), který objevuje svět pomocí žen.

---

<sup>32</sup> *Hra o jablko*, 1976 [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo.





*Obr. 25 film Hra o jablko (1976) – Malý princ*

Film měl natáčet původně kameraman Josef Ort-Štěp, který natočil úvodní sekvence s jablky. Nakonec se kamery ujal František Vlček. Po obrazové stránce může být film pro mnohé diváky až nepříjemný. Jsou zde detailní záběry na porod, ať už normální cestou či císařským řezem. Kamera je často roztěkaná a v pohybu, stejně jako pohyb postav na sále.

V obraze se pracuje opět s nediegetickým střihem, který má metaforickou až symbolickou funkci. Například sestry a doktoři jsou prostřiháváni s laboratorními krysami, hlavička novorozeně vylézající z matčina těla je střihem spojena s plodem jabloně.



Obr. 26 film *Hra o jablko* (1976) – *Nediegetický střih*

*Hra o jablko* stejně jako předchozí dva snímky pracuje s barvou. Ta zde je ovšem trochu upozaděna silným příběhem, roztěkanou kamerou a střihem. Nicméně i tak hraje zásadní roli, minimálně v podvědomém vnímání diváka.

Ženy, které miluje doktor John (Jiří Menzel), jsou oblečeny do červené barvy. Prvně má prvky výrazně červené barvy obsažené v kostýmu jeho milenka (herečka Evelyn Steimarová), do které je zamilovaný. Ona jeho city ovšem neopětuje a neustále mu zdůrazňuje, že jej má jen pro vlastní potěšení. Druhou milovanou ženou jeho života je jeho maminka, u níž bydlí, a která se o něj pečlivě stará. Někdy až příliš.



Obr. 27 film *Hra o jablko* (1976) – *Milované ženy doktora Josefa, milenka a maminka, červená barva kostýmu*

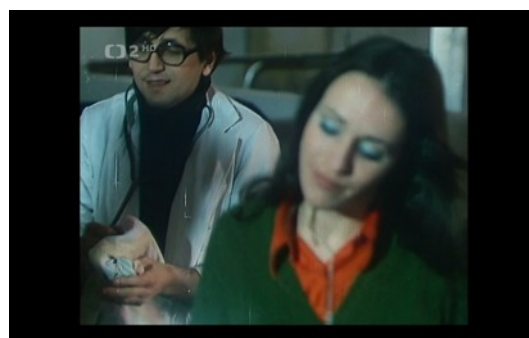
Manžel Johnovy milenky je jeho spolupracovníkem (herec Jiří Kodet). Ten je oblečen do nebarev bílé, šedivé, béžové, které značí jistotu. Ne však pro Johna, ale pro ženu jeho

spolupracovníka, pro Johnovu milenkou. Milenka však Johna nemiluje a díky tomu jej přestává již bavit, protože je mu jasné, že bez její lásky tento vztah nikam nepovede. V tento moment se stejně jako u snímku *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) mísí v kostýmu dvě barvy, červená a bílá (červená pro Johna a bílá pro manžela milenky), z nichž vzniká růžová barva a značí tak vyprchávání Johnovy lásky k jeho milence.



*Obr. 28 film Hra o jablko (1976) – dr. John ukončuje poměr s milenkou, růžová barva kostýmu*

Další postavou, s níž by mohl navázat trvalý vztah, je porodní sestra Anna (Dagmar Bláhová), která doktora zkouší. Současně je do něj však zamilovaná. Anna je nejčastěji oblečena do kostýmů zelené barvy, která značí usazení se, zemitost. Když se Anna doktoru zmíní, že je s ním těhotná (tentokrát to je jen hra), v zeleném kostýmu se jí objevují prvky červené. John se k ní tedy začíná vázat.



*Obr. 29 film Hra o jablko (1976) – porodní sestra Anna, prvky červené barvy v kostýmu*

Později je Anna opravdu těhotná a John se rozhodne usadit se. Anna však dá výpověď v práci a John se jí snaží najít. Nakonec nastupuje do nové porodnice, kde se s Annou setkává. Ta je již v pokročilém stadiu těhotenství a na sobě má šaty výrazně červené barvy. Objektem zájmu a lásky dr. Johna se tak plně stává Anna.



*Obr. 30 film Hra o jablko (1976) – porodní sestra Anna, celo-červený kostým*

John má na začátku filmu červený kostým, který jej spojuje s milenkou a matkou. Na konci snímku přebírá zelenou barvu Anny značící touhu po usazení se. Porodní sestra jej však odmítá a s košíkem plným jablek, plodů, odjíždí pryč.



*Obr. 31 film Hra o jablko (1976) – dr. John, červený a zelený kostým*

Příběh však zůstává otevřený a je na nás jako na divácích, zda si John lišku Annu zvládne ochočit. Pokud si však Anna neochočila Johna.

### 2.3.1 Analýza scény – Eva a Adam v Edenu

Pro analýzu jsem si vybrala scénu, kterou jsem pojmenovala „Eva a Adam v Edenu“, jelikož se zde opět pracuje s odkazem na vyhnání z ráje.

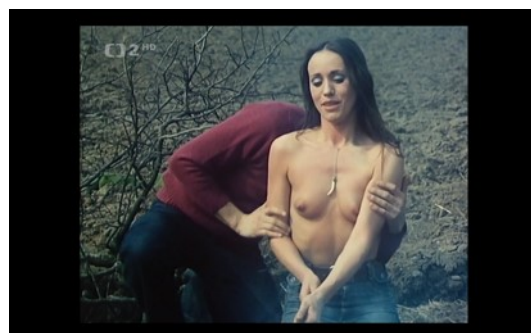
Po společně strávené noci, jedou Anna a John na spontánní výlet. Zastavují se uprostřed pole u stromu poznání. Rozdělávají oheň a John napichuje nahnilé jablko na klacek. Scéna je předznamenáním pozdějšího dění. Mezitím se Anna vysvléká a je před Johnem nahá, téměř jako Eva v ráji.





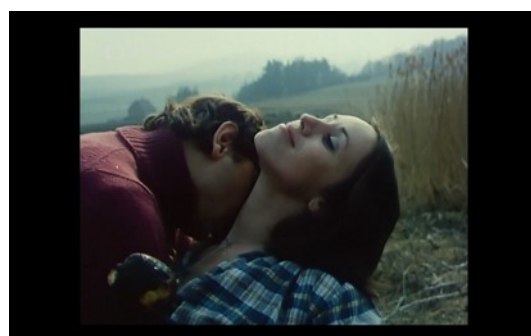
*Obr. 32 film Hra o jablko (1976) – Eden, John a Anna*

Do té doby si John Anny tolik nevšímá, tento akt jej potěší a přichází k Anně s jablkem. Z toho bychom mohli usoudit, že doktorova role je had. Pokouší Annu (Evu z ráje), aby okusila zakázané plody - rajska jablka. John se po ní plazí a pokouší Annu. (Had pokoušející Evu).



*Obr. 33 film Hra o jablko (1976) – dr. John a Anna (had a Eva)*

Anna se obléká a ochutnává jablko, čímž jakožto Eva z ráje zhřeší. A podléhá svému pokušení.



*Obr. 34 film Hra o jablko (1976) – dr. John a Anna (had a Eva)*

Následně za svůj nerozhodný čin nese tíhu. Do doktora Johna se zamiluje a hra přestává být hrou. Jejím plodem je příchod lidský život. Ve hře nejde o výhru, ale o to, že se hraje. Ať už dopadne jakkoliv, vždy nám přináší nějaké plody. Riskem člověk vždy jen získá, a to

i v případě, kdy něco ztratí. Ziskem nám mohou být i nové zkušenosti, které se mohou týkat mezilidských vztahů, nebo nás samotných.

*Hru o jablko* vnímám jako film, v němž se plně autorsky „usadil“ režijní styl Věry Chytilové, který se promítá do všech dále natočených filmů. Předchozí dva snímky jsou velmi stylizované, obrazově i stylisticky velmi propracované a čisté. Oproti tomu ve *Hře o jablko*, ač je také neméně propracovaným dílem, se projevuje větší živelnost režisérky a také její osobnostní rys nepřesnosti. Možná právě díky tomu cítím z posledního analyzovaného filmu větší autenticitu. Současně si myslím, že se sem začínají opět více promítat projevy dokumentárního snímání, ke kterému se dle mého názoru Chytilová vrací od studia na FAMU, a tyto prvky kombinuje s hranou tvorbou. Díky tomu její filmy oplývají velmi unikátní energií.

### 3 VLIV NA MOU TVORBU

Důvod, proč jsem si k analýze vybrala právě režisérku Věru Chytilovou a její filmy, je ten, že mě značně ovlivnila i jako tvůrkyni. Jako scenáristku a především jako režisérku. Ačkoli za jejími filmy stojí i spousta dalších významných lidí, byla to právě ona, kdo na mne silně zapůsobil v přemýšlení nad formálním zpracování nosné myšlenky filmu. Režie je velmi subjektivní práce, při níž se každý člověk zaměřuje na to, co je mu blízké. A to jak ve zvolených tématech, tak ve formálním zpracování. Tedy alespoň takto k režii přistupuji já. Neustálé hledání hlubšího smyslu všeho, zrovna to je jeden z rysů, v němž se s režisérkou silně potkávám. Možná i proto se mi její filmy zaryly hluboko do paměti, až do podvědomí, a už mě nikdy nedokázaly opustit. Díky Chytilové jsem začala přemýšlet více nad dramaturgií filmu. Ať už jde o příběh, význam kostýmů (za jejichž filosofickým přesahem patrně z velké části stála i Ester Krumbachová), využití barvy (patrně vliv z nějaké části i Jaroslava Kučery), a především pak o práci se symboly a leitmotivy, která je do důsledku velmi promyšlená a kde nejvíc cítím ryzost uměleckého a osobitého vidění a cítění Chytilové. Protože symbolika a leitmotivy s nimiž ve svých filmech pracovala, se projevují ve veškeré její tvorbě již od počátku.

„Osahat“ práci Chytilové jsem se pokusila i prakticky, kdy jsem při klauzurních pracích či školních cvičení vycházela často z jejich filmů. Především jsem si chtěla vyzkoušet práci s podobným stylem herectví, kdy jsem například u jednoho cvičení vycházela ze snímku *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Etudu „*Láska čili poezie destrukce*“ (2020) jsem postavila na alegorii vyhnání z ráje. Mé postavy Alfréd a Jana, sehráli roli hada a Evy z Edenu. Díky tomu jsem zjistila, jak přínosné může být vycházet u postavy ze zvířete, i co se pohybů a řeči těla týče. Dokázala jsem mnohem lépe pracovat s rekvizitou a kostýmem, kterým jsem se snažila dát i filosofický přesah. Především u postavy Alfréda (had). Dále jsem se inspirovala i u filmu *Hmyz* (2018) Jana Švankmajera, kdy jsem se snažila Janu (Eva z ráje), stylizovat do herectví naivní larvičky ze zmíněného filmu. Obě postavy působí poměrně afektovaně, ale každá má jiný charakter a dohromady společně fungují celkem dynamicky. Dohromady z toho vzniklo vtipné krátkometrážní dílo, které na pozadí komedie, s přemírou nadsázky, řeší důležitá témata a otázku zrady, bolesti a ublížení. Zacyklený vztah muže a ženy. Hada a kořisti, která na hru přistupuje ze zvědavosti, i když už dávno ví, jak to celé dopadne. Výsledek této hry však není tolik podstatný, hlavní je samotný akt. Bytí v přítomnosti.

Dalším takovým příkladem může být klauzurní zadání „oprava kola“. Kdy jsem opět, nyní i názvem velmi příznaně, vycházela z Chytilové. Stylisticky tentokrát více ze *Sedmikrásek* (1966). Krátkometrážní příběh opravy kola „*Lovestory, aneb jak se rodí vztah*“ (2018) má vztah k Chytilové filmu z období normalizace *Panelstory, aneb jak se rodí sídliště* (1979). Mladá neposedná dívka, která dělá všemožné lumpárny jen protože se nudí, a protože si chce dokázat, že na vše má, si uprostřed louky chystá nástrahu na svou oběť. Na mladíka, který zde často projíždí na kole. Dívka sype připínáčky na zem a krokuje na místo, kam mladík dopadne, až píchne duši kola. Celý svůj plán pozoruje z keře a radostí se u toho chichotá. Mladík přijíždí, píchne duši a u toho se mu rozbijí skleněné láhve s mlékem. Dívka skáče z keře, prvně libě pozoruje mladíka, který je z ní nesvůj. Poté mu pomáhá duši opravit. Z pusy vytahuje rozžvýkanou žvýkačku a díru na duši mu zalepuje. A nejen na duši, ale i na srdci. Dívka sedá na štangli a oba šťastně odjíždí pryč. Rozbité sklenice mléka zůstávají na cestě. Později jsem již s Chytilovou nepracovala tak explicitně, ale spíše jsem ji brala a vlastně i dnes beru čistě jako inspirační zdroj. Možná protože už i sama cítím, že mám svůj vlastní rukopis, do nějž se vtiskla i Věra Chytilová a pár dalších osobitých umělců.

Nebýt těchto mých režijních pokusů, patrně bych nedokázala tak jasně zjistit, co mi sedí a co ne. Co si z Chytilové a jiných tvůrců, z nichž jsem vycházela obdobným způsobem, mohu pro svou tvorbu vzít, co si mohu odnést. Díky tomu jsem dokázala o mnoho lépe najít a pochopit vlastní téma, symboly, motivy a leitmotivy, s nimiž nyní pracuji již o mnoho lépe a důkladněji vše promýšlím. Hlavně je všechny používám vědomě. Protože veškeré tyto aspekty v mé tvorbě již dávno byly, jen jsem je tehdy nedokázala rozpoznat. Díky experimentování s rádoby adaptováním filmařských děl, primárně režisérky Věry Chytilové, jsem si dokázala osvojit svůj vlastní osobitý styl.



## ZÁVĚR

Věra Chytilová byla velmi svérázná režisérka, která se dokázala prosadit v „mužském“ oboru filmové režie. Za všech okolností si vždy zachovala mravní integritu a dokázala nikdy neslevit ani v obtížném období normalizace. Byla velmi progresivní filmařkou, zejména v šedesátých letech, stejně jako její druhý manžel, kameraman Jaroslav Kučera. Jakožto žena režisérka, odhalovala ve filmech ženský pohled na svět, a také se zaměřovala na postavení ženy ve společnosti. Záměrně provokovala otevíráním tabuizovaných témat, využívala neotřelé formální filmařské postupy, v nichž šla kolikrát až na hranici kontroverze. Její filmy nebyly diváky vždy přijímány nejlépe a pro dnešní generaci, snad kromě *Sedmikrásek* (1966) a porevolučního snímku *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* (1992), nejsou příliš známé.

Podle vyprávění mnohých – a důkazem nám dnes mohou být i její snímky, byla obrovským živlem, přívalem vody, který vše pohltí a strhne, ohněm a skálou, která byla nezlomná.

Leitmotivy, symbolika a také zvolená témata filmů režisérky Věry Chytilové se vždy snaží nějakým způsobem řešit rozpor mezi mužem a ženou. Opakujícím se symbolem je jablko, jakožto odkaz na poznání pravdy, a pátrání po smyslu života a veškerých jeho spojitostí a samotného bytí. V jejích snímcích je žena nositelkou pravdy a důstojnosti, zatímco muž je nejčastěji nositelem lži a zrady. Dokonalou karikaturou mužského machismu a šovinistického vystupování je pak film, který vytvořila společně s Ester Krumbachovou, *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983), v hlavní roli s Leošem Suchařípou. Věra Chytilová ráda o mužích vtipkovala a s nadsázkou říkala: „*Muž většinou není člověk, většinou je to fotbalista, který potřebuje strčit nějakou věc do dírky.*“<sup>33</sup> Vždy se zasazovala o rovnoprávnost žen. Je vnímána jako moralistní feministka, což je zřejmé již na jejích prvních snímcích, například *U stropu je pytel blech* (1962).

Analytická část práce mi napomohla k lepšímu chápání osobnosti Věry Chytilové a jejích filmů. Přemýšlení, jakým Chytilová s Krumbachovou přistupují k formě snímku, se promítlo i do psaní scénáře mého bakalářského filmu. Chytilová často čerpala náměty ze svého života, které schovala pod nánosy metafor a symbolů. Při odkrytí jejího osobního života, jsou však tyto symboly snadněji čitelné.

---

<sup>33</sup> KRAUS, Jan a kol. *Věra Chytilová, Petr Sis, Klára Spilková - Uvolněte se, prosím* [online]. [cit. 17.1.2020]. Dostupný na WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=2qyOnPTJJjk>

Filmová forma podléhá vždy co nejvýstižnějšímu zobrazení řešeného tématu a nosné myšlence filmu. Od verismu v raných snímcích, přes silně stylizované filmy šedesátých let, jakými jsou především *Sedmikrásky* (1966), opouští Věra Chytilová v porevolučním období dokonalou stylizaci obrazu, a rozhodujícím faktorem se pro ni stává zachycení autentického okamžiku, důležitého pro výpověď filmu. Uchyluje se spíše k dokumentaristickému režijnímu přístupu a snímky jsou tak kombinací hraného filmu a dokumentu. Fungují až na pomezí fiktivního dokumentu, například film *Vyhnání z ráje* (2001), který si klade složité existenciální otázky. Povahu Věry Chytilové zde můžeme odtušit v postavě protagonisty filmu, cholericém režisérovi, kterého hraje Bolek Polívka.

Věra Chytilová byla známá svou nepředvídatelností a improvizací ve fázi natáčení filmu. Na place pracovala s nečekanými situacemi, které dokázala ve výsledném střihu filmu účelně využít. Vždy věděla, čeho chce docílit. Bohužel ne všechny snímky se setkaly s pochopením a kladným přijetím široké veřejnosti. Tuto problematiku jejích pozdějších filmů může znásobovat i obecná proměna ve filmovém vyprávění a postupech. Je otázkou, jestli se forma filmů Věry Chytilové nestala pro diváky v novém tisíciletí už strnulou. Osobně si myslím, že filmy Věry Chytilové jsou nadčasové a nějakou dobu jimi zůstanou, už jen díky důležitým tématům, které řeší. Forma se na první pohled může zdát poněkud zastaralá, ale přesně vystihuje a dotahuje smysl a vyznění filmu, v čemž je pro mě Věra Chytilová mezi českými ženskými režisérkami výjimečná a dosud nepřekonaná.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

1. HANÁKOVÁ, Petra a kol. *Volání rodu*. Praha: Akropolis, 2013, ISBN 978-80-7470-042-2.
2. HAVELKOVÁ, Hana, OATES-INDRUCHOVÁ Libora, eds. *Vyvlastněný hlas: proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Vydání první. Praha: Sociologické nakladatelství, 2015. 512 stran. Post; 14. svazek. ISBN 978-80-7419-096-4.
3. KOPANĚVA, Galina. *Věra Chytilová mezi námi*. Praha: Camera obscura, 2006, ISBN 80-903678-1-X.
4. KŘÍŽKOVSKÁ, Terezie. *Chytilová, Kučera, Krumbachová: Sedmikrásky a Ovoce stromů rajských jíme jako experiment tří autorů* [online]. Praha, 2013. [cit. 3.8.2020]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/126049/?lang=en>. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Kateřina Svatoňová.
5. PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010, ISBN 978-80-7388-253-2.
6. PTÁČEK, Luboš, ed. et al. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
7. SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: NFA, FF UK a MasterFilm, 2016, ISBN 978-80-7004-174-1.

**SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ**

1. ANONYM. *Věra Chytilová* [online]. [cit. 6.1.2020]. Dostupný na WWW: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/19599-vera-chytilova.html>
2. ANONYM. *Věra Chytilová citáty* [online]. [cit. 4.1.2020]. Dostupný na WWW: Zdroj: <https://citaty.net/citaty/263540-vera-chytilova-no-jo-muzsky-ti-nestarnou-sediny-je-zdobi-bryl/>
3. ANONYM (FILMOVÝ KRITIK A HISTORIK). *Věra Chytilová - holka z nádražky z Kunčic světoznámou režisérkou* [online]. [cit. 5.1.2020]. Dostupný na WWW: <https://www.patriotmagazin.cz/vera-chytilova-holka-z-nadrazky-z-kuncic-svetoznamou-reziserkou>
4. ANONYM. *Chytilová: Mužský? Žádná celulitida a klimakterium, ale pak najednou zdechnou.* [online]. [cit. 3.8.2020]. Dostupný na WWW: [https://www.lidovky.cz/lide/chytilova-muzsky-zadna-celulitida-a-klimakterium-ale-pak-najednou-zdechnou.A140312\\_202455\\_lide\\_mpr](https://www.lidovky.cz/lide/chytilova-muzsky-zadna-celulitida-a-klimakterium-ale-pak-najednou-zdechnou.A140312_202455_lide_mpr)
5. KRAUS, Jan a kol. *Věra Chytilová, Petr Sís, Klára Spilková - Uvolněte se, prosím* [online]. [cit. 17.1.2020]. Dostupný na WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=2qyOnPTJJjk>
6. PROKOPOVÁ, Alena. *Šašci a královna. Věra Chytilová prosazovala umělecké vize i přes mrtvolý normalizačních cenzorů* [online]. [cit. 6.1.2020]. Dostupný na WWW: <https://www.reflex.cz/clanek/causy/73491/sasci-a-kralovna-vera-chytilova-prosazovala-umelecke-vize-i-pres-mrtvoly-normalizacnich-cenzoru.html?fbclid=IwAR13TbaC28YVolhPGFWWp-BMt8wrrowwS0PKS5aW4SRjXjbWTjLxmqq8zIU>

**SEZNAM FILMOVÝCH ZDROJŮ A CITOVANÝCH FILMŮ**

1. *Cesta*, 2003 [dokumentární film]. Scénář a režie Jasmina BLAŽEVIČ. Česko.
2. *Hra o jablko*, 1976 [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo.
3. *Chytilová versus Forman*, 1981 [dokumentární film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Česká republika.
4. *Jaroslav Kučera zblízka*, 2019 [dokumentární film]. Režie Jakub FELCMAN a Tomáš MICHÁLEK. Česká republika.
5. *Ovoce stromů rajských jíme*, 1969 [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo.
6. *Pátrání po Ester*, 2005 [dokumentární film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Česká republika.
7. *Potížistky*, 2006 [dokumentární film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Česká republika.
8. *Sedmikrásky*, 1966 [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo.
9. *Vyhnání z ráje*, 2001 [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Česká republika.

## SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obr. 1 film Sedmikrásky (1966) – Strom poznání ve filmu Sedmikrásky</i> .....	23
<i>Obr. 2 film Sedmikrásky (1966) – Abstraktní záběry Jaroslava Kučery</i> .....	25
<i>Obr. 3 film Sedmikrásky (1966) – Barevné spektrum</i> .....	25
<i>Obr. 4 film Sedmikrásky (1966) – Kostýmy, zkaženost a nevinnost</i> .....	26
<i>Obr. 5 film Sedmikrásky (1966) – Proměnlivost mizanscény ve filmu</i> .....	26
<i>Obr. 6 film Sedmikrásky (1966) – Pohybová návaznost střihů</i> .....	27
<i>Obr. 7 film Sedmikrásky (1966) – Začátek scény</i> .....	28
<i>Obr. 8 film Sedmikrásky (1966) – Hořící špekáčky</i> .....	28
<i>Obr. 9 film Sedmikrásky (1966) – Destrukce potravin falického tvaru</i> .....	29
<i>Obr. 10 film Sedmikrásky (1966) – Pojídání mizanscény</i> .....	30
<i>Obr. 11 film Sedmikrásky (1966) – Ukončení hovoru</i> .....	30
<i>Obr. 12 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Strom poznání ve filmu Ovoce stromů rajských jíme</i> .....	31
<i>Obr. 13 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Prolog filmu, víceexpozice</i> .....	33
<i>Obr. 14 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Barva kostýmů, expozice filmu, Robert a Eva</i> .....	34
<i>Obr. 15 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Kostým Evy, Josef a Robert</i> .....	35
<i>Obr. 16 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Kostým Evy, spojení Josefa a Roberta</i> .....	35
<i>Obr. 17 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Barevné propojení scén</i> .....	36
<i>Obr. 18 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Nediegetické střihy, zvířata</i> .....	36
<i>Obr. 19 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Zabití, Robert a Eva, prohození stran</i> .....	37
<i>Obr. 20 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Zabití, prohození barev a dominance postav</i> .....	38
<i>Obr. 21 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Akt Zabití Roberta</i> .....	38
<i>Obr. 22 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Mrtvý Robert padá k nohám Evě</i> .....	39
<i>Obr. 23 film Ovoce stromů rajských jíme (1969) – Eva, poznání pravdy</i> .....	39
<i>Obr. 24 film Hra o jablko (1976) – Strom poznání ve filmu Hra o jablko</i> .....	40
<i>Obr. 25 film Hra o jablko (1976) – Malý princ</i> .....	41
<i>Obr. 26 film Hra o jablko (1976) – Nediegetický střih</i> .....	42
<i>Obr. 27 film Hra o jablko (1976) – Milované ženy doktora Josefa, milenka a maminka, červená barva kostýmu</i> .....	42
<i>Obr. 28 film Hra o jablko (1976) – dr. John ukončuje poměr s milenkou, růžová barva kostýmu</i> .....	43
<i>Obr. 29 film Hra o jablko (1976) – porodní sestra Anna, prvky červené barvy v kostýmu</i> .....	43
<i>Obr. 30 film Hra o jablko (1976) – porodní sestra Anna, celo-červený kostým</i> .....	44

---

<i>Obr. 31 film Hra o jablko (1976) – dr. John, červený a zelený kostým</i> .....	44
<i>Obr. 32 film Hra o jablko (1976) – Eden, John a Anna</i> .....	45
<i>Obr. 33 film Hra o jablko (1976) – dr. John a Anna (had a Eva)</i> .....	45
<i>Obr. 34 film Hra o jablko (1976) – dr. John a Anna (had a Eva)</i> .....	45

