



UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studium humanitní vzdělanosti

Karolína Formánková

**Každodennost mladých žen ve filmech Věry
Chytilové v letech 1960 až 1968**

Bakalářská práce

Praha 2024

Vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Nešpor, Ph.D.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou práci na téma Každodennost mladých žen ve filmech Věry Chytilové v letech 1960 až 1968 vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze:

Podpis:

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala prof. PhDr. Zdeňku Nešporovi, Ph.D. za všechny cenné odborné rady, vstřícnost, nápomoc, za mnoho trpělivosti a rychlé odezvy.

Také bych ráda poděkovala své mamince Evě za neutuchající podporu a pomoc nacházet konec niti, když se mi všechno motalo dohromady.

Nakonec bych ráda poděkovala mému strýci Ing. Otakaru Hacklovi za bystré oči při hledání překlepů a chválu mého odborného vyjadřování.

Abstrakt

Tato práce zkoumá ženskou každodennost v socialistickém Československu prostřednictvím rané tvorby Věry Chytilové v letech 1960-1968. Cílem mé práce bylo zjistit, jak politický režim ovlivňoval život žen v 60. letech v Československu, v jakých oblastech byl tento vliv nejvýraznější, jak ženy společnost skutečně vnímala i přes oficiální důraz na emancipaci a v čem byla tvorba a zachycení žen ve filmech Chytilové odlišný od reality a ostatních filmových tvůrců. Zkoumala jsem ženskou každodennost vyobrazovanou v 5 raných filmech Chytilové, v dobových časopisech a následně v sekundární literatuře. S vybranými prameny jsem následně provedla vzájemnou komparaci. Analýza ukázala, že Chytilová se zaměřovala na niterní život žen, kterému se nevěnovalo příliš pozornosti ani v jiných filmech, ani v dobových časopisech. Dobová propaganda prezentovala ženy jako multifunkční bytosti zvládající pracovní i domácí povinnosti. Výsledek této práce poskytuje hlubší vhled do postavení žen v 60. letech a ukazuje, jak se realita lišila od oficiálního historického narativu, čímž přispívá k lepšímu pochopení ženské zkušenosti v socialistickém Československu.

Klíčová slova

každodennost, ženská každodennost, ženy, Věra Chytilová, film, filmová tvorba, socialismus, emancipace, Československo, Československá nová vlna, časopisy, Vlasta, Květy

Abstract

This thesis examines women's everyday life in socialist Czechoslovakia through the early work of Vera Chytilova in the years 1960 to 1968. My work aimed to find out how the political regime influenced lives of women in Czechoslovakia in the 1960s, in which areas this influence was most pronounced, how society truly perceived women even though there was an emphasis on emancipation, and how Chytilova's work and her portrayal of women differed from the creations and portrayals of women of other filmmakers. I analyzed the everyday life of women depicted in 5 early films of Chytilova, in magazines of that time, and subsequently in secondary literature. I then made a mutual comparison with the selected sources. The analysis showed that Chytilova focused on the inner life of women, which was something poorly depicted in other films or magazines at that time. Socialist propaganda exerted pressure on women by presenting them as multi-functional beings handling work and household without any issues. This work provides a deeper insight into the actual position of women in the 1960s. It shows how reality differed from the official historical narrative, thereby contributing to a better understanding of women's experiences in socialist Czechoslovakia.

Key words

everyday life, everyday life of women, women, Vera Chytilova, film, film production, socialism, emancipation, Czechoslovakia, Czechoslovak New Wave, magazines, Vlasta, Kvety

Obsah

1. ÚVOD.....	7
1.1. HISTORICKÝ KONTEXT.....	9
1.2. METODA VÝZKUMU.....	12
1.3. ŽIVOTOPIS VĚRY CHYTILOVÉ.....	13
2. FILMOVÁ TVORBA VĚRY CHYTILOVÉ V LETECH 1960-1968.....	18
2.1. STUDENTSKÝ FILM STROP (1961).....	18
2.2. PYTEL BLECH (1962).....	20
2.3. O NĚČEM JINÉM (1963).....	23
2.4. PERLIČKY NA DNĚ – POVÍDKA AUTOMAT SVĚT (1965).....	26
2.5. SEDMIKRÁSKY (1966).....	29
3. VYOBRAZENÍ KAŽDODENNOSTI ŽEN V DOBOVÉM TISKU.....	33
3.1. STRUČNÁ HISTORIE ČASOPISU KVĚTY.....	33
3.2. STRUČNÁ HISTORIE ČASOPISU VLASTA.....	33
3.3. ANALÝZA DOBOVÝCH ČASOPISŮ.....	34
3.4. KOMPARACE FILMOVÉ ANALÝZY S DOBOVÝMI ČASOPISY.....	46
4. VYOBRAZENÍ KAŽDODENNOSTI ŽEN V SEKUNDÁRNÍ LITERATUŘE	48
4.1. ŽENA ZA SOCIALISMU (WAGNEROVÁ, 2017).....	48
4.2. DÉMANTY VŠEDNOSTI (CIESLAR, A DALŠÍ, 2002).....	56
4.3. KOMPARACE FILMOVÉ ANALÝZY, DOBOVÝCH ČASOPISŮ A SEKUNDÁRNÍ LITERATURY.....	68
ZÁVĚR.....	72
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	74
BIBLIOGRAFIE.....	74
PRAMENY.....	75
FILMOGRAFIE.....	76

1. Úvod

Společnost je zkažená, život je nudný a stereotypní a na nikom z nás vlastně vůbec nezáleží – to jsou myšlenky, které z děl Věry Chytilové přímo srší. Chytilová byla divokou řekou, režisérka mezi muži, která svou tvorbou ráda vybízela k zamyšlení – nebo provokovala a šokovala, jak by to někdo jiný mohl nazvat. Ačkoliv o ní často kolovaly zvěsti, že byla náročná, drzá, hysterická a zlá, věřím, že bez takových průkopnic by se nikdy žádný skutečný průkop neudál. Za celý život natočila řadu významných filmů a zajímavých dokumentů, ovšem všechno to začalo v 60. letech 20. století, kdy získala titul na FAMU a vrhla se do vlastní tvorby.

Ta ohnivá osobnost, kterou Chytilová byla, a její raná tvorba, příliš hlasitá na svou dobu, je důvodem, proč jsem se rozhodla pro toto téma. V této práci budu zkoumat ženskou každodennost za dob socialismu skrze čočky Věry Chytilové, ženy, která se nebála křičet (svou) pravdu lidem do tváří, což následně porovnáím s časopisy té doby (Květy a Vlasta) a dále sekundární literaturou. Ráda bych tímto způsobem zjistila, jak vypadal každodenní život žen té doby, mezi které patřily i mé dvě babičky. Ve svém výzkumu se zaměřím na klíčové aspekty ženského života, jako je domácnost, zaměstnání, sociální život a volný čas.

Raná tvorba Věry Chytilové byla velice osobní tím, že režisérka teprve hledala svůj směr a nestyděla se za své názory, které na tehdejší dobu mohly být dosti kontroverzní – zvláště z myslí ženy. Se svými filmovými prvotinami se také podílela na československé nové vlně, revolučního období kinematografie v našich zemích. Tehdy se československé filmy těšily ohlasu i v zahraničí pro své dynamické proměny témat a nevídaně poetického stylu. Mou práci pak končím rokem 1968, pražským jarem a nástupem tzv. normalizace, které náhlý vývoj filmové tvorby v Česku zpomalil.

V šedesátých letech minulého století procházela československá společnost značným rozvolněním a emancipační hnutí žen, které započalo již v polovině 40. let, nabývalo na síle. Ženy získávaly vyšší vzdělání a pracovní příležitosti, čímž se měnily jejich role v rodině a společnosti. Oficiální propaganda zdůrazňovala rovnocennost mužů a žen a oslavovala ženu jako matku a pracující. Dobové časopisy, jako Vlasta a Květy, prezentovaly ideál moderní ženy, která je aktivní, nezávislá a stará se o sebe i o svou rodinu.

Chytilová však ve svých filmech nabízí komplexnější a problematičtější pohled na každodennost žen. Její hrdinky se potýkají s řadou problémů, od genderové nerovnosti a stereotypů až po psychické potíže a existenciální úzkost. Chytilová ukazuje, že život žen v

socialistickém Československu nebyl tak idylický, jak ho prezentovala oficiální propaganda. Její filmy tak otevírají prostor pro diskusi o postavení žen v tehdejší společnosti a o výzvách, kterým čelily.

Na osobnost Věry Chytilové a tematiku žen v socialismu byla napsána řada bakalářských i diplomových prací jako „Poznámky k dokumentárnímu vědomí a myšlenky k úloze ženy ve filmové tvorbě Věry Chytilové“¹, „Hledání a zobrazení pravdy v dokumentárních filmech některých žen – režisérek“², „Kus pravdy Věry Chytilové: prvky filmové dokumentární metody“³, „Sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové“⁴, „Obraz ženy v českém filmu v letech 1948-1956“⁵ nebo „Konstrukce femininity v časopise Vlasta v 60. letech 20. století“⁶, ovšem věřím, že má práce se liší tím, že analyzuje nejen ženy ve filmech Chytilové v letech 1960-1968, ale porovnává je s vyobrazením s dobovými periodiky a sekundární literaturou, a tudíž poskytuje širší a hlubší náhled na každodennost československých žen v 60. letech než tyto zmíněné práce.

Cílem mé práce je nejprve ukázat zobrazení ženské každodennosti v pěti filmech Chytilové z let 1960 až 1968 a to následně porovnat s realitou získanou z dobových časopisů a sekundární literatury. Jako hlavní sekundární literaturu, kterou budu v této práci rozebírat, jsem si vybrala knihy Žena za socialismu⁷, přeloženou sociologickou monografií ze 70. let o

¹ KUDLÁČEK, Martina. Poznámky k dokumentárnímu vědomí a myšlenky k úloze ženy ve filmové tvorbě Věry Chytilové. Praha, 1995. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

² PAVLÁSKOVÁ, Irena. Hledání a zobrazení pravdy v dokumentárních filmech některých žen – režisérek. Praha, 1984. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

³ ČINČEROVÁ-SIROTKOVÁ, Alena. Kus pravdy Věry Chytilové: prvky filmové dokumentární metody v tvorbě V. Ch. Praha, 1980. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

⁴ VELIČKOVÁ, Alena. Sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové. Olomouc, 2014. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta.

⁵ ZEMANČÍKOVÁ, Kateřina. Obraz ženy v českém filmu v letech 1948 - 1956. Bakalářská práce, vedoucí Sokolová, Věra. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Studium humanitní vzdělanosti - Společenskovední modul, 2006.

⁶ VAJSOCHROVÁ, Monika. Konstrukce femininity v časopise Vlasta v 60. letech 20. století. Bakalářská práce, vedoucí Havelková, Hana. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra genderových studií, 2011.

vývoji socialistického modelu emancipace ženy, a knihu *Démanty všednosti*⁸, které se zabývají československým filmem 60. let a poskytnou mi tak širší pohled na pojetí každodennosti ve filmech jiných režisérů té doby.

Knihu *Žena za socialismu* jsem zvolila z důvodu, že její původní verze byla napsána v průběhu 70. let, a tudíž vycházela z relevantních dobových zdrojů. Vychází ze skutečných empirických studií, statistik, zahrnuje právní normy a výpovědi lidí té doby, a představuje tak spolehlivý podklad, od kterého se mohu odrážet.

Knih *Démanty všednosti* vychází ze tří studií filmových kritiků, přičemž každý autor se věnuje jinému fenoménu ve filmech československé nové vlny v 60. letech. Od techničtějších reálií jako kamera, střih, zvuk, postavy a čas v moderní filmové poeice, které rozebírala ve své části Zdena Škapová, přes část Stanislavy Přádné, která pojednává o poeice postav, typů a (ne)herců a probírá i tvorbu Chytilové, až po Jiřího Cieslara, který na dvaceti stranách popisuje monolog a herectví Miroslava Macháčka. Pro mou práci je stěžejní především část Stanislavy Přádné, která rozebírá hlouběji určité filmy i co se každodennosti v nich zachycené týče.

Věřím, že má analýza mi pomůže lépe porozumět kontextu, ve kterém režisérka tvořila, a ukáže, jak se realita v jejích filmech liší od oficiálního historického narativu. Také doufám, že má práce bude cenným přínosem k pochopení postavení žen v socialistickém Československu 60. let a k pochopení specifického, estetického a myšlenkového světa Chytilových filmů.

1.1. Historický kontext

Šedesátá léta 20. století v Československu byla obdobím dramatických změn a zvrátů. Po nástupu Nikity Chruščeva k moci v Sovětském svazu v roce 1956 došlo k částečnému rozvolnění politického režimu a k destalinizaci také u nás. I když pokusy o uvolnění politické situace v tehdejší Československu skončili nezdarem, nespokojenost lidí, co se nefunkčnosti dosavadní ekonomické orientace týče, pokračovala i v 60. letech. Lidé v tehdejší Československu vyžadovali větší politickou svobodu, ekonomickou liberalizaci

⁷ WAGNEROVÁ, Alena. *Žena za socialismu: Československo 1945-1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2017. ISBN 978-80-7419-252-4.

⁸ PŘÁDNÁ, Stanislava; ŠKAPOVÁ, Zdena a CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.

a demokratizaci společnosti. Sociální politika se zaměřovala na zajištění širokého přístupu k zaměstnání, vzdělání a zdravotní péči, což mělo přímý vliv na každodenní život obyvatel.

V roce 1960 nastoupil do funkce prezidenta Antonín Novotný, který se zpočátku prezentoval jako reformní politik. Vláda v tom období zavedla řadu ekonomických reforem, které měly zvýšit efektivitu a produktivitu – byly součástí širší snahy o modernizaci průmyslu a zlepšení životní úrovně. V roce 1960 byla také přijata nová ústava, která změnila oficiální název země na Československá socialistická republika (ČSSR). V polovině 60. let začala společnost zažívat určité uvolnění politických poměrů, které vyvrcholilo v roce 1968 Pražským jarem. Reformy zahrnovaly liberalizaci médií, svobodu slova a shromažďování a federalizaci Československa. Pražské jaro vzbudilo naděje na demokratizaci Československa a inspirovalo reformní hnutí v dalších socialistických zemích – mělo přinést „socialismus s lidskou tvář“. Sovětské vedení však bylo znepokojeno reformním hnutím v Československu a v srpnu 1968 vojska Varšavské smlouvy obsadila Československo. Okupace znamenala konec Pražského jara a návrat k autoritářskému režimu. Mnoho reformních politiků i obyčejných občanů bylo zatčeno, perzekuováno či odešli do exilu a reformy byly zrušeny.

Okupace Československa v roce 1968 měla hluboký dopad na československou společnost. Znamenala konec nadějí na demokratizaci a vedla k období normalizace, které se vyznačovalo politickou represí a stagnací.

Co se týče postavení žen v Československu v letech 1960–1968, to bylo ovlivněno jak ideologickými požadavky socialistického státu, tak společenskými změnami. Socialistický režim prosazoval zvýšení ekonomické výkonnosti, s čímž souvisel také vlastní model industrializace, který potřeboval k rozvoji více těžkého průmyslu – tam byli delegováni muži, zatímco ženy musely zaujmout jejich dosavadní místa. Podporován byl také ideál rovnosti mezi muži a ženami, což se projevovalo v podpoře ženského zaměstnání – aby ženy mohly být zapojeny do pracovního procesu, stát je podporoval prostřednictvím školek a jeslí. Ženy byly motivovány k tomu, aby se vzdělávaly a získávaly zaměstnání v různých sektorech, včetně těch, které byly dříve považovány za „mužské“. I přes snahy o emancipaci však zůstávala většina domácích prací a péče o děti na ženách. Kombinace pracovních povinností a domácích prací tak vedla ke dvojí zátěži. Propagandistická kampaň často idealizovala roli ženy jako matky a pečovatelky, což vedlo k určitému napětí mezi oficiálními ideály a skutečnou praxí.

„Po násilném konci pražského jara, kdy i Československý svaz žen se krátce pokusil zastupovat a prosazovat skutečné potřeby žen, nastal v období neostalinské normalizace v reflexi ženské otázky zvrát zpět a stagnace, dané i tím, že řada předních autorek zabývajících se otázkami postavení ženy v socialistické společnosti nesměla publikovat nebo emigrovala.“⁹

V 60. letech 20. století přinesla tzv. Československá nová vlna revoluční období kinematografie v našich zemích. Tvůrci experimentovali s vyprávěním příběhů, vizuálním stylem a střihem a přinesli tak svěží a originální přístupy k filmové tvorbě. Dále také reflektovali tehdejší společnost a politickou situaci, podporovali kulturní identitu našeho národa (skrže autentické příběhy a postavy z československého prostředí) a měli významný vliv na další generace filmařů nejen v Československu ale i po celém světě. Filmy vzniklé během československé nové vlny se také těšily mezinárodnímu uznání formou ocenění na nejrůznějších prestižních filmových festivalech.

Československá nová vlna se vyznačovala inovativními a uměleckými přístupy, snahou realistického zachycení života obyčejných lidí¹⁰. Často reflektovala a kriticky zkoumala společenské změny, politickou absurdnost a celkově „píchala klacíkem“ do vosího hnízda – tedy všech témat, která mohla být společnosti nepohodlná. Mezi nejznámější představitele československé nové vlny patří Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Pavel Juráček, Evald Schorm a další, kteří kriticky nahlíželi na společenské normy a politické poměry.

Věra Chytilová, jako jedna z mála žen-režiserek té doby, se zaměřovala na role žen ve společnosti, jejich každodenního života a snahy o emancipaci. Její filmy, jako například *Sedmikrásky* (Chytilová, 1966), kombinovaly prvky absurdního humoru a kritiky sociálních konvencí. Chytilové tvorba také často zkoumala konflikty mezi individuálními touhami a společenskými očekáváními. Zobrazovala ženy jako aktivní účastnice ve společenském dění, které se snažily najít svůj vlastní hlas v systému, který jim předepisoval určité role. Témata jako svoboda, identita a odpor vůči konformitě byla centrálními prvky její tvorby a rozvíjela širší společenské debaty o postavení žen a možnostech jejich seberealizace.

⁹ WAGNEROVÁ, Alena. *Žena za socialismu: Československo 1945-1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2017, s. 10-11. ISBN 978-80-7419-252-4.

¹⁰ PŘÁDNÁ, Stanislava; ŠKAPOVÁ, Zdena a CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.

1.2. Metoda výzkumu

Tato práce si klade za cíl představit začátečnickou filmovou tvorbu Věry Chytilové a pochopit, jak umělkyně tehdejší doby vnímala svět kolem sebe jakožto žena. Ráda bych našla odpovědi na následující otázky: Jak ovlivňoval tehdejší politický režim každodenní život žen v 60. letech? V jakých oblastech byl tento vliv nejvíce zřejmý? I přes důraz státu na emancipaci, jak společnost ženy skutečně vnímala a jak k nim přistupovala? Z tohoto důvodu jsem si vybrala jako jedno z hlavních měřítek filmy nejen Věry Chytilové ale i jiných režisérů (viz kapitola 4.2., kde zkoumám vyobrazení žen ve filmech jiných tvůrců), jelikož i tato forma umění může být hodnotným vypravěčem přístupů společnosti doby, ve které filmy vznikly. A nakonec, proč a jak bylo vyobrazení žen ve filmech Věry Chytilové odlišné od ostatních filmů?

Budu zkoumat, jaké aspekty ženské každodennosti jsou v jejích filmech nejvýrazněji prezentovány, jak jsou ženy v jejích filmech vyobrazovány a proč. Také budu zkoumat, jaké jsou hlavní rozdíly a podobnosti mezi vyobrazovanou každodenností žen ve filmech Chytilové a tím, jak ženy viděl dobový tisk – jaké články na ženy mířil, o čem je informoval, jaký byl dobový ideál ženy apod. Dále mě bude zajímat politicko-společenský kontext 60. let – tedy jak se politická a společenská atmosféra doby odrážela na zobrazování žen a jejich každodennosti ve filmech a tisku a případné projevy cenzury nebo propagandy. Nakonec budu vše porovnávat se sekundární literaturou, která zachycuje reálné zkušenosti žen tehdejší doby a umělecké vnímání všedností ostatních filmových tvůrců té doby.

V rámci svého výzkumu na téma každodennosti žen ve filmech Věry Chytilové v letech 1960-1968 jsem zvolila komplexní přístup, který zahrnuje několik fází vzájemně se doplňujících analýz. Nejprve provedu filmovou analýzu pěti vybraných děl Věry Chytilové z uvedeného období, konkrétně filmů *Strop* (studentský film), *Pytel blech*, *O něčem jiném*, zfilmované povídky *Automat Svět v Perličkách na dně* a *Sedmikrásky*. Kromě analýzy samotného filmového zpracování se zaměřím na vyobrazené aspekty ženské každodennosti, a to především na hlavní probíraná témata, zobrazení jednotlivých postav, jejich prostředí a každodenní aktivity.

Následně budu zkoumat dobové týdeníky *Vlasta a Květy* z let 1960-1968. *Vlastu* jsem zvolila z důvodu, že se jedná o nejdéle vydávané ženské periodikum v našich zemích, a také v té době o periodikum nejprodávanější. *Květy* jsem zvolila ze stejného důvodu¹¹. Z obou

¹¹ Pozn. aut.: Až během výzkumu jsem zjistila, že *Květy* 60. let nebyly tolik žensky orientované jako *Květy*, jež vychází dnes.

časopisů budu vycházet z jakožto reprezentativních vzorků pro pochopení ženské každodennosti té doby – nebo alespoň toho, jak byla jejich každodennost prezentována, jaký byl dobový ideál ženy. V časopisech budu zkoumat, jaké aspekty ženské každodennosti jsou nejčastěji prezentovány a jak tisk ženy vyobrazoval.

Výsledky z analýzy filmů porovnáám s dobovým tiskem, abych zjistila, jakým způsobem se zobrazování ženské každodennosti liší nebo shoduje mezi těmito dvěma médii. Toto komparativní srovnání mi umožní identifikovat rozdíly a podobnosti ve způsobu, jakým byla ženská každodennost vnímána a prezentována ve filmu a v tisku.

Nakonec to vše porovnáám se sekundární literaturou – *Žena za socialismu* (Wagnerová, 2017) a *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let* (Cieslar, a další, 2002). První kniha se věnuje statistickým průzkumům každodenního života žen v Československu té doby a druhá filmům československé nové vlny, které poskytly srovnání vyobrazovaných aspektů ženské každodennosti té doby s ostatními filmovými tvůrci. Tyto zdroje mi poskytnou širší historický a kulturní kontext, který následně porovnáám s mými zjištěními z analýzy filmů a časopisů.

Nakonec budu syntetizovat a interpretovat všechny získané poznatky. Integrací výsledků z filmové a časopisecké analýzy s poznatky ze sekundární literatury se pokusím získat co nejkomplexnější pohled na otázku ženské každodennosti v Československu 60. letech, a to s důrazem na umělecké vnímání Věry Chytilové.

1.3. Životopis Věry Chytilové

Významná představitelka československé nové vlny a režisérka se narodila v meziválečném období, v únoru roku 1929 v Ostravě. Její otec František Chytil, bývalý legionář, a matka Štěpánka spolu vlastnili a vedli několik nádražních restaurací, takže Věra vyrostla jako „nádražní dítě“, jak se ráda nazývala¹². Velmi blízký vztah měla se svým o šest let starším bratrem Juliánem, který se s ní podílel na jejích filmových prvotinách, ovšem v 70. letech emigroval do Austrálie.

Chytilová se ve filmovém průmyslu nepohybovala od raného mládí. Po maturitě začala studovat architekturu v Brně, šla ve stopách svého bratra Juliána, ovšem brzy zjistila, že

¹² PILÁT, Tomáš. *Holka z nádraží*. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 25-28. ISBN 978-80-7388-253-2.

architektura není to, co by chtěla dělat, a tak skončila. Odstěhovala se do Prahy se svým tehdejším přítelem Zdeňkem Mlčochem, kde zpočátku pracovala jako technická kreslička a laborantka. V roce 1950 se vdala za o deset let staršího fotografa Karla Ludwiga a začala se živit jako manekýnka. Ludwig ji uvedl do pražského kulturního a společenského života, což ji později umožnilo její první krok do filmového průmyslu, kdy hrála malou roli dvorní dámy ve veselohře *Císařův pekař – Pekařův císař* (Frič, 1951). Tam si uvědomila, že film je to, co ji zajímá a co by chtěla dělat.

Roku 1953, tři roky po sňatku s Karlem Ludwigem, přichází rozvod. Tehdy už však začíná svou kariéru ve Filmovém studiu Barrandov. Tam se díky svému ostrému jazyku a neústupnosti, kdy režisérům často mluvila do práce, vypracovala z pozice klapky k pozici skriptky, až po asistentku režie, a nakonec pomocné režisérky.

V roce 1957 se Věra přihlásila na přijímací řízení na Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických umění (zkráceně FAMU) v Praze, protože věděla, že ji nikdo nenechá dělat si vlastní práci, pokud nebude mít potřebné vzdělání v oboru. „Musím sice všechno vědět, ale jenom proto, abych to nemusela dodržovat.“¹³ říkala v knize *Vzdor i soucit Věry Chytilové* (Lukeš, a další, 2009). Z 80 adeptů brali 7 lidí, a tak se Věra jako jediná žena dostala do ročníku Otakara Vávry. Když započala studium, bylo jí tehdy 28 let, což ji činilo nejstarší ve svém ročníku. Jejím nejbližším přítelem ve třídě se stal Jiří Menzel, tehdy vyčouhlý mladík, který byl zase nejmladší ve třídě – o celých devět let mladší než Věra.

Věra už tehdy vykazovala silné zapálení do filmové tvorby, byla vášnivá a nadšená, tvrdě dřela na svých projektech, proto to bylo jako ránou z čistého nebe, když ji ze školy vyloučili. Otakar Vávra přijal příliš mnoho studentů a někdo musel z kola ven, proto když se do školy doneslo, že žena vede okázalý a buržoazní život tím, že si v Ostravě jezdí taxíkem, posloužilo to jako chabá výmluva k ukončení jejího studia. Věra s tím nemohla nic nadělat, byla to politická taškařice¹⁴. A tak chodila Prahou jako tělo bez duše, dokud se nepokusila o sebevraždu. Osud to tak ovšem nezamýšlel a Věru objevila její tehdejší spolubydlící, jak se pokouší si podřezat žíly. Zabránila ji akt dokonat. Chytilová se vydala do ulic Prahy, celá uplakaná a zlomená bloudila městem, když vpadla do výstavní síně na Karlově náměstí, kde

¹³ LUKEŠ, Jan a LUKEŠOVÁ, Ivana. *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Plzeň: Dominik centrum, 2009. 22 st.

¹⁴ PILÁT, Tomáš. *Holka z nádraží*. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 92-95. ISBN 978-80-7388-253-2.

právě představoval svou tvorbu František Tichý. Tam potkala docenta Stefana Morawskiho, který se zajímal o umění Tichého. Dali se do řeči a Věra mu sdělila, že Františka zná osobně a že je představitel. Pan Morawski si nemohl nevšimnout jejího žalostného výjevu, a tak mu Chytilová vylíčila, co se jí stalo v domnění, že je to jen cizinec. Ten cizinec byl však jejím osudem. Ukázalo se, že Morawski přijel do Prahy na setkání rektorů a prorektorů uměleckých škol socialistických států a nespravedlnost, která byla na Chytilové napáchána, ho rozhořčila natolik, že ji vytáhl na setkání. Věra byla na FAMU opět přijata, místo ní ale museli vyhodit jiného studenta. Dlouho si to vyčítala, avšak dospěla k závěru, že bojovala sama za sebe, nikoliv proti někomu jinému¹⁵. Byla to holt taková doba, zvrácená a podlá.

V roce 1961 Chytilová úspěšně absolvovala FAMU se studentským filmem *Strop*. Přivést film k životu se ovšem neobešlo bez překážek – scénář ji zprvu zamítli s tím, že nesplňuje klasický sled událostí, které by se ve filmu měly dít, ale že je spíše splácáním různých scén. Věra Chytilová byla, dle slov spolupracovníků v průběhu let, zásadně svá. Scenáře předělávala ještě na place, skákala ze scény na scénu a kolikrát to působilo na natáčení chaos – pro Chytilovou to byl však organizovaný chaos¹⁶. Improvizace, dle jejích slov, vnášela život a nadhled do všeho zkosnatělého a umělého¹⁷. Věděla, kam míří, a jak se tam chce dobrat, viděla cestu, přestože ostatním se její pohnutky mohly zdát chaotické.

Šedesátá léta byla pro Věru Chytilovou první dekádou její režisérské kariéry, kdy objevovala sebe sama, hledala hranice¹⁸ a postupně se vyhraňovala i co se jejích názorů a skrytých významů, které do filmů vkládala, týče. V roce 1966 dala světu své neznámější dílo *Sedmikrásky*, kde poprvé skutečně silně, přesto umělecky a metaforicky, vyjádřila svůj názor na tehdejší politickou a společenskou situaci v Československu. Další kritiky jsou vidět i v režisérčiných pozdějších dílech.

Tehdejší režim Chytilové často znesnadňoval práci, ona se ovšem prala vždy až do posledního nádechu – a kolikrát i poté. „Pochopila jsem, že když budu křičet, nebude se jim to hodit. Tudíž jsem skandalizovala.“¹⁹ Když ji na poslední chvíli odmítli povolit výjezd do

¹⁵ PILÁT, Tomáš. *Holka z nádraží*. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 105-107. ISBN 978-80-7388-253-2.

¹⁶ *Chytilová versus Forman* [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Belgie, 1981.

¹⁷ LUKESŠ, Jan a LUKESŠOVÁ, Ivana. *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Plzeň: Dominik centrum, 2009. 24 st.

¹⁸ LUKESŠ, Jan a LUKESŠOVÁ, Ivana. *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Plzeň: Dominik centrum, 2009. 39 st.

¹⁹ Tamtéž, s. 67.

Anglie na natáčení dokumentu Chytilová versus Forman (Chytilová, 1981), volala z Belgie na velvyslanectví a povolení si doslova vydupala přes telefon²⁰. Během období normalizace měla Chytilová zákaz 6 let natáčet, a tak se věnovala převážně výchově dětí – přesto však natočila několik reklam tzv. inkognito. Chytilová tvrdila, že si nikdy nedovolila si myslet, že by to byl konec její kariéry, a také že nebyl. Zákaz prorazila filmem Hra o jablko (Chytilová, 1977), ani to se však neobešlo bez problémů. V den premiéry filmu ji zakázali film promítat, a tak jela stopem do Františkových Lázní²¹ za tehdejším vedoucím kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslavem Müllerem a nedala se na ústup, dokud zákaz filmu neodvolali. To byla Věra Chytilová, režisérka, která nebrala „ne“ tehdejšího režimu jako odpověď.

Během svého života natočila ještě řadu filmů jako Ovoce stromů rajských jíme (1969), Dědictví aneb Kurvahošigutntág (1992), Kalamita (1980), Kopytem sem, kopytem tam (1988), Hezké chvílky bez záruky (2006) apod., avšak nejvěrnější zůstala dokumentárnímu žánru. Natočila mnoho dokumentů a filmů s dokumentaristickými prvky jako Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (1979), Praha – Neklidné srdce Evropy (1984), Vzlety a pády (2000), Trója v proměnách času (2003) a další, které jasně ukazovaly na Chytilové zápal odhalovat pravdu a realitu. Její smysl pro spravedlnost, odvaha mluvit o věcech, o kterých se nemluví, čpěla z každého díla, které kdy natočila. Angažovala se i v boji proti privatizaci Barrandova a odstátnění českého filmu v 90. letech.

„Film má přispívat k nějakému poznání, a také k soucitu. (...) Film, tvorba, má být užitečná, má přispívat k našemu životu. Má pomáhat vidět problémy, pochopit věci, vidět i dilemata, snažit se uvědomit si, že nic není jednoduché, že žádný soud nemůže být jednostranný, že věci jsou tak i tak.“²²

Chytilová bývala a stále bývá, kvůli řadě žensky orientovaných filmů, často označována jako feministka. Sama se za feministku však nepovažovala – to dala jasně najevo v rozhovoru pro německý časopis *Frauen und Film*, který fungoval od roku 1974 do roku 1982, kde řekla: „(...) Nějaký boj za práva žen (mě) nezajímá. Necítím se být na mužích závislá a stejně si budu vždy dělat to, co chci.“²³ V návaznosti na to přidávám úryvek z knihy *Vzdor i soucit*, kde se vyjadřuje k tomu, jaké to je být žena mezi muži a či se cítila utlačovaná:

²⁰ PILÁT, Tomáš. *Chytilová a Forman – Spolu a proti sobě*. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 260-266. ISBN 978-80-7388-253-2.

²¹ Tamtéž, s. 205-220.

²² LUKESŠ, Jan a LUKESŠOVÁ, Ivana. *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Plzeň: Dominik centrum, 2009. 73 st.

²³ Tamtéž, s. 34.

„To, že jsem ženská, jsem přitom viděla spíš jako výhodu. Proč by mě to mělo handicapovat? Já bych nechtěla být mužem. Jakmile jsem se ocitla na FAMU, už tam byla rovnost. Předtím mohl nějaký asistent klidně začít točit film, to bylo možné. Byl pomocný režisér a už šel na to... Já jsem nechápala proč. Co to je za drzost? A já nemůžu? Proč? Byla jsem vychovávána ve spravedlivém přístupu, že buďto je člověk schopný, nebo není schopný, a nezáleží na tom, jestli je muž nebo žena. To jsou blbosti, takže o blbostech se nebudeme bavit, řekla jsem si. A říkám si to dodnes. To je ztráta času.“²⁴

Věra Chytilová nepřestávala pracovat ani v pozdějším věku, kdy se zaměřila spíše na již zmíněné dokumenty. „Tak já už si kolikrát třeba myslím, jak jsem stará, že už jsem toho teda nechala, a pak přijde nabídka a mě to zajímá.“²⁵ Ještě v roce 2008 pak tvrdila²⁶, že by se ráda dožila zfilmování filmu o Boženě Němcové, který měla v plánu přes 30 let, k tomu se však již nedostala. Věra Chytilová zemřela v roce 2014, ve věku 85 let.

²⁴ Tamtéž, s. 74.

²⁵ Věra Chytilová - zpověď (dále účinkující Jiří Menzel a prof. Otakar Vávra). In: YouTube [online] 24.02.2018 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OUMr5VkkzSI> (Pozn. aut.: Video bylo přidáno na YouTube v roce 2018, ovšem rozhovor se konal na filmovém festivalu Finále v Plzni roku 2006) [cit. 2024-03-20].

²⁶ Věra Chytilová, Café X. In: Česká televize [online] 12.03.2008. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10169664204-cafe-x/308292320200011/> [cit. 2024-03-20].

2. Filmová tvorba Věry Chytilové v letech 1960-1968

2.1. Studentský film Strop (1961)

Krátkometrážním snímkem *Strop* Věra Chytilová v roce 1961 úspěšně absolvovala FAMU. Nebyl to její úplně první film, během studií už jich pár kratších natočila (viz. *Dům na Ořechovce*, *Kočičina*, *Zelená ulice* nebo projekt *Říkanky – Žurnál FAMU*), ovšem *Strop* byl prvním opravdovým výtvozem studentky, která právě završovala plnohodnotné vzdělání v oboru režie. Přes všechna očekávání měl film velký úspěch i v zahraničí – viz cena FICC (Festival Internacional de Cine en la Ciudad de México) v Oberhausenu roku 1963.

Snímek pojednává o manekýnce Martě (Marta Pospíchalová, tehdy Kaňovská), která neví, kam v životě míří. Vidíme ji na přehlídkách a v šatnách, zcela bez jiskry v očích a pečující o svůj vzhled. Muži jí padají k nohám a Marta se v jejich společnosti možná na malou chvíli cítí příjemně, ovšem pokaždé na ni dopadá tíha pravdy – buď jsou to starší muži, kteří už mají zařízený život nebo studující mladíci, hledající svůj smysl v tomto zmatečném světě, zatímco ona se školy vzdala a vypadá to, že toho začíná litovat.

Marta se zdá uzavřená, příliš zavřená ve své hlavě a často nevnímá okolí. To kolikrát pobuřuje muže, kteří na ni mluví a ona jim neodpovídá. Ve filmu tak bylo několikrát vyobrazeno to, že muž nejde daleko pro facku, když se mu nelíbí, co Marta dělá – což je ostatně vidět i v dalších filmech Chytilové, viz. *O něčem jiném* (Chytilová, 1963). Uvedla bych příklad scény, kde se Julián Chytil, (nadabován Jiřím Holým kvůli ráčkování), bratr režisérky filmu, rozvaluje v posteli a vede monolog o tom, jakým směrem by se Marta měla nebo neměla ubírat, který poté pomalu sklouzne k určitým filozofickým otázkám, zatímco dívka se upravuje v koupelně a nijak na jeho slova nereaguje. To Juliána rozlítí, předčasně vyvodí závěry a dá Martě facku. Ta se jen zvedne a řekne, že si brala Aspirin.

Marta se celkově ve filmu pohybuje především mezi muži, dívky jsou tam vidět jen ve chvílích, kdy hlavní postava čeká na kostýmní zkoušce nebo přímo před přehlídkou v šatnách. Slyšíme ostatní dívky mluvit o chlapcích, zatímco ostatní chlapani a muži ve filmu vedou konverzace o různých tématech – škola, budoucnost, filozofie nebo zkrátka jen věnují pozornost mladičké Martě. Marta nakonec končí v posteli s jedním z přátel, kterého ztvárnil Julián Chytil a rozmlouvají o tom, že by dívka snad chtěla být matkou. Zdá se, že je to jeden z důkazů toho, jak hlavní postava neví, co se svým životem a cítí se zmatená a rozpolcená. Na jednu stranu je ohromena velkým společenským životem, na stranu druhou si uvědomuje jeho mělkost. Všichni okolo mají život v určitém smyslu vyřešený, někam směřují, zatímco

ona je nešťastná v práci, které dala přednost před studiem, a neví, jak dál. Snad má pocit, že dítě by dalo její existenci nějaký smysl.

Přestože Chytilová vycházela především ze své vlastní zkušenosti a strastí, svým snímkem nás uvádí do problematiky, kterou dozajista během života každý někdy řešil. Hledání osobního smyslu života a pocit ztracenosti je téma, které bych řekla, je zcela přirozené řešit mezi dvacátým a třicátým rokem života i v dnešní době. V té době však určité nátlak umocňovala i sama společnost, která pokládala pětadvacetiletou ženu bez manžela a dětí za opožděnou. Snad tedy Marta trpěla i tlakem z toho, že by měla myslet na nějaké usazování, přestože se horko těžko vůbec nějak sebere realizovala. Film končí tím, kdy se Marta, znatelně šťastnější, vydává pryč vlakem. Chytilová nechává konec otevřený, aby si ho každý divák interpretoval dle svého. Já osobně bych si však myslela, že možná Martě zkrátka jen prospělo odjet z města na venkov (dle záběrů z vlaku) a nechat všechny strasti tam daleko. Přijme nabídku čerstvě upečené buchty od spolusedící ženy s dítětem a s radostí se do ní zakousne, přestože na počátku filmu ji chlapci v menze kritizují, že si určitě hlídá figuru, když jí jako vrabčák.

Z hlediska hlubší filmové analýzy bych začala s mizanscénou, kdy celá kompozice předmětů ve snímcích působí přirozeně a realisticky, nijak naaranžovaně. Celkový tón filmu je tmavší, tmavší než například Věrin pozdější film *O něčem jiném* (1963), což může být způsobeno mnoha faktory – režisérka mohla tmavší atmosféru plánovat, bylo to způsobeno jinou technikou (osvětlení, kamera) nebo je chyba v médiu, které film uchovávalo.

Kamera často snímá lidské tváře velmi zblízka (tzv. close-up záběr) – především pak tu Martina. Působí to důvěrně, jako kdyby tvůrce chtěl, abychom nahlédli za oponu její tváře, co se odehrává v její mysli. Pohyb kamery je ve většině filmu volný (tzv. freehand), kdy se obraz trochu třese, není stabilní a sledujeme herce v jejich denních kruzích, což působí někdy až dokumentaristicky – což je Chytilové blízké, především pak i v jejích pozdějších tvorbách jako *Čas je neúprosný* (Chytilová, 1978), *Vzlety a pády* (Chytilová, 2000), *Trója v proměnách času* (Chytilová, 2003) atd.

Herecké provedení působí realisticky, jemně, nic nepřehrávají. Dialogy jsou přirozené a odpovídají věku i zaměření postav. Především Marta pak komunikuje s divákem neverbálně, pomocí hloubavých a prázdných pohledů mimo kameru, poleháváním doma v křesle a neustálé úpravě svého zevnějšku. Z Marty přímo sálá, jak prázdná, ztracená a

nenaplněná se cítí. Jak ji ten pozlátkový život modelky baví jen chvilkami, vzápětí však spadá do kruhů monotónnosti a deprese.

Tempo střihu pomalé, příběh nikam nespěchá a má poukázat na všednost Martiných dní. Nevíme přesně, jak dlouho se příběh odehrává, víme jen, že lidé venku nosí lehké oblečení, což nám naznačuje, že je pozdní jaro, léto, možná konec léta – příběh tedy může probíhat několik týdnů.

Zvuk je převážně diegetický²⁷, kdy v každém snímku slyšíme neustálý ruch z okolí – tramvaj, šum hlasů ostatních lidí, šoupání židlí v přeplněné jídelně, ptáci ve městě apod. V některých částech filmu pak příběh doprovází hudba (například na začátku), spíše ambientní, podtrhující atmosféru vážného profesního života, zatímco Marta znuřeně zívá, opírá se o figurínu a celkově nezapadá do okolí, ve kterém se pohybuje – působí neotesaně. Na úplném začátku příběh doprovází poněkud zvláštním způsobem vypravěč, který promlouvá k Martě jako kdyby ji osobně znal, komentuje každý její krok a chování, co se její kariéry manekýnky týče – čeho tím chtěla Chytilová docílit, to nevím. Většinu času to zní spíše zvrhle.

Celkově bych studentský film Věry Chytilové, *Strop*, shrnula jako jedno z klidnějších děl režisérky, kde ještě příliš nešokuje svými na tehdejší dobu kontroverzními myšlenkami. Děj plyne pomalu ale přirozeně. Řekla bych, že název *Strop* má vyjadřovat Martin pomyslňý milník toho, co je pro ni už nesnesitelné – strop její trpělivosti či mizérie, na který si musela sáhnout, aby se konečně odhodlala odjet a doufejme i něco změnit. Tento příběh byl Věře, dle jejích slov, velmi blízký už jen proto, že sama začínala jako manekýnka, a tudíž znala všechna prostředí a úskalí tohoto na první pohled pozlátkového života a skutečnosti, která se za ním skrývala.

2.2. *Pytel blech* (1962)

Se svým debutním snímkem *Pytel blech* Věra Chytilová vstoupila v roce 1962 na československou filmovou scénu. Ačkoliv to Chytilová nemohla tušit, byl to počátek nového věku, předvoj československé nové vlny, která měla významný vliv na vývoj filmové tvorby

²⁷ Pojem diegetický označuje zvuky, které ve filmu slyší také postavy, tedy přirozený. Nodiegetický zvuk pak označuje takové zvuky, které do snímku byly uměle přidány, viz. zvukové efekty, hudba, slova vypravěče apod. (RYAN, Michael J., LENOS, Melissa, 2020. *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*. London: Bloomsbury Academic. ISBN 9781501318542.)

v našich zemích. Chytilová točila *Pytel blech* formou *cinema verité*²⁸, což byl oblíbený styl natáčení francouzských dokumentaristů rozšířen v 50. a 60. letech, který má zachycovat skutečnost takovou, jaká je – syrová, drsná a dramatická²⁹. Kamera tak většinou natáčí z perspektivy hlavního aktéra, v případě *Pytle blech* z pozice hlavní postavy Evy.

Pytel blech svým dokumentaristickým stylem pojednává o životě dospívajících dívek v internátu textilní továrny, především pak o nové učenyni Evě. Ta se snaží zapadnout do zajatého kolektivu, jenž ji to zpočátku neulehčuje, protože je dle jejich označení „hloupá bažantka“. Není zřejmé, kolik času ubíhá, ale Eva se učí pracovat se stroji, fungovat v kolektivu, a především své okolí pozoruje a vnitřním monologem rozebírá vše, co kdo dělá. Nejvíce se přitom sblíží s Janou, divokou a problematickou dívkou, která kolikrát odchází od nedodělané práce, kouří a je drzá. V předposlední scéně proběhne socialistická schůze, kde se rozhodne o tom, že Jana nebude nadále pracovat ve skupině ostatních učnic, ale se staršími a zkušenějšími pracovníci, které ji půjdou dobrým příkladem. Film končí taneční zábavou, která umocňuje pocit konce příběhu, konce učňovského období. Jeden z mužů s pivem v ruce, pravděpodobně ředitel textilního závodu, pak prohodí směrem k dospívajícím dívkám, že „To je horší než uhlídat pytel blech.“, čímž Chytilová chytře zakomponovala do snímku název filmu a jeho význam. Hlavní postava Eva se pak na plátně objeví až v posledním záběru, kdy se jí kamarádka Jana ptá, jaké to tu je a kamera se konečně otočí na Evu, která odpoví svým výrazným ostravským dialektem, že to je „Náhodou fajne.“ Tím uzavře celý příběh poskládaný z chaotických střípků jejího včleňování se do kolektivu – přese všechny její poměrně negativní počáteční niterní názory na všechny a všechno kolem sebe opouští pozici pozorovatele a stává se konečně součástí kolektivu.

Mizanscéna celého filmu je velmi realistická – jde poznat, že se natáčelo v opravdových prostorech internátu a v textilním závodě, kde Eva jako oči kamery prochází mezi textilními stroji. Chytilová klade důraz i na to, jak se dívky zajímají o módu (ještě aby ne, když pracují v textilním průmyslu) a jsou pěkně oblečené, což souzní s faktem, že si šijí vlastní oblečení na míru. Jana pak v jedné scéně zmiňuje: „Když jsem sem přijela, tak jsem neměla, co na sebe a teďka nevím, co spíš.“ Dodává to celé atmosféře snímku autentičnost internátu a přemýšlení dospívajících dívek.

²⁸ Československý filmový ústav. *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. ISBN 59-082-80.

²⁹ *Cinéma Vérité: Defining the Moment* [dokumentární film]. Režie Peter WINTONICK. Kanada, 1999.

Věra Chytilová pro svůj snímek *Pytel blech* zvolila neherce, což v té době začínalo být populární. S neherci Chytilová často spolupracovala i ve svých dalších dílech, čímž filmům dodávala určitou syrovost, a poskytla tak divákům možnost se lépe ztotožnit s postavami. Neherci se nedrželi striktního scénáře, jejich dialogy a vnitřní monology tudíž působily naprosto přirozeně a opravdově, přesně tak, jak by si člověk představil komunikaci mezi dospívajícími dívkami – včetně toho, že si hodně nadávají. Každá z dívek navíc mluví jinak, některé slovensky, jiné se silným ostravským dialektem (včetně Evy), starší pracovníci zas mluví téměř bez dialektu – poukazuje to i na to, že dívky pochází z různých koutů Československé republiky. Kromě verbální komunikace ve filmu hodně funguje i komunikace neverbální, kdy se dívky často dívají na Evu (tedy přímo do kamery), ukazují různé posunky a dělají na ní obličejy. Když se všechny tyto prvky propojí, vzniká realistické nahlédnutí do internátního života dívek a toho, co řeší – chlapce (viz scéna, kdy se sejdou u okna a hodnotí mladíky na ulici), módu, existenciální otázky (viz. dohadování o existenci Boha těsně před spaním), ale i zábavu, výuku a práci.

Kamery se ujal Jaromír Šofr, kdy kombinoval nejčastěji volné pohyby kamery (tzv. free-hand) se statickými záběry. Dále často používal tzv. close-up záběry, kde zabíral tváře jednotlivých herců zblízka, což dodává filmu ten dokumentaristický cit, intimní pohled za oponu toho, jak se dívky chovají ve skupině versus, jak se tváří a co se jim honí v hlavě individuálně. Jak již bylo zmíněno, herci se často dívali do kamery (na Evu), což s kombinací celého prostředí a dialogů/monologů působí, jako kdyby byl divák součástí dění.

Střih filmových záběrů je svižný stejně jako rušné prostředí, kde se děj odehrává. Jednotlivé záběry jsou delší, nejde o žádné nárazové rychlé střihy, kameraman se nebojí s kamerou opravdu experimentovat a chodit s ní mezi lidmi. Tempo střihu plyne přirozeně, nedává nám nijak najevo, kolik času ubíhá ale víme, že to rozhodně není v rámci pár hodin nebo dnů, soudě dle vývoje vztahů postav.

Zvuk je převážně diegetický, kdy v každém záběru slyšíme ruch v místnosti (cinkání nádobí, tekoucí vodu, hluk textilních strojů apod.) a dívky, jež neustále mluví jedna přes druhou a skáčou si do řeči. Z hlediska nediegetického zvuku pak slyšíme Eviny myšlenky, kdy svým silným ostravským dialektem (v podání Helgy Čočkové), kterému chvílemi ani nejde rozumět, komentuje ostatní dívky okolo sebe. V několika záběrech pak slyšíme hudbu, která podtrhuje scény z tanečních zábav.

Film *Pytel blech* je melancholicky působící film s retrospektivním náhledem do rádooby bezstarostných časů dospívání. Přestože je snímek černobílý, dýchala z něj teplá atmosféra školních let, jež umocňovaly i scény z hodiny tělovýchovy v polích, kde bzučel hmyz a zpívali ptáci. Je složité určit, do jaké míry Věra Chytilová jakožto režisérka ovlivňovala „přirozené“ chování nehereček, jelikož víme, že dívky a ženy ve svých filmech ráda vyobrazovala více expresionisticky. Jejich herecké výkony z nich dělají naivní a nevyzrálé mladé ženy (mezi 15 a 18 lety), které se snaží být dospělé, ale vlastně pořádně nevědí, jak na to. Troufla bych si říct, že v porovnání s dnešní dobou je to lehce posunutě – například z osobních zkušeností z vlastního dospívání bych jejich chování přirovnala k věku v rozmezí 12 až 14 let. V podání Věry Chytilové je ovšem těžké odhadovat, zda to skutečně odráží obraz tehdejší doby nebo je to zkrátka její tvůrčí záměr, proto také budu čerpat z jiných dobových materiálů, které se zabývaly každodenností žen. Ať tak či onak, debutní film Chytilové *Pytel blech* sklidil úspěchy a získal i bronzovou medaili na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Benátkách.

2.3. O něčem jiném (1963)

Po úspěchu studentského filmu *Strop* nabídl Ladislav Fikar Chytilové scénář o životě sportovkyně Evy Bosákové³⁰. Tehdy se dávaly šance mladým režisérům a pro Chytilovou to byl první celovečerní film. Scénář ji ovšem připadal plochý, a tak do něj zakomponovala druhou dějovou linku Věry, matky v domácnosti, kterou ztvárnila její kamarádka. Troufnu si říct, že film *O něčem jiném* se týká ženské každodennosti zdaleka nejvíce ze všech jejích děl, které v této práci rozebírám.

Film sleduje paralelní příběhy dvou žen kolem třiceti let, které žijí zdánlivě odlišné životy, a přesto se potýkají s podobnými vnitřními rozpory. Eva je vrcholová sportovkyně, gymnastka, připravující se na důležité závody. Její život je plný disciplíny a odříkávání, podřízený striktnímu tréninkovému režimu. Vidíme ji jako silnou a odhodlanou ženu, která se snaží dosáhnout svých cílů v náročném sportovním prostředí. Dny tráví vyčerpávajícími tréninky a její okolí ji tlačí do jejích limitů. Nemá čas na nic kromě sportu, především těsně před závody. Cítí se osamělá, bez motivace pokračovat.

³⁰ Pozn. aut.: Filmový příběh Evy Bosákové neodráží její skutečnost, alespoň ne přímo v tu dobu. Bosáková nakonec opravdu skončila u trénování, ale to až o několik let později. V roce 1964 (necelé dva roky po natáčení filmu) byla nucena vzdát se reprezentace na olympiádě v Tokyu – důvodem prý byly politické machinace.

A pak je tu Věra v roli manželky a matky a jejím královstvím je domácnost. Její dny jsou plné uklízení, vaření, nákupů, starání se o syna a manžela. Často ji vidíme, jak neustále dokola utírá prach, poklízí, sekýruje syna a když se manžel konečně vrátí z práce, čte si raději noviny nebo poslouchá rádio, než aby mluvil s ní. Žije stereotypní život, cítí se frustrovaná a nespokojená. S tím ji dočasně pomůže milenec v podání Jiřího Kodeta, který jezdí na motorce a hází na Věru zamilované oči. Věra celá ožije, v jeho přítomnosti se parádí a chichotá. Jenže ani tohle zakázané pokušení nemá dlouhého trvání, když ji Jiří vyznává lásku a vyvíjí na ni nátlak, že s ní chce být. Věra by ale rodinu neopustila a dává mu to jasně najevo.

Eva i Věra čelí ve filmu nátlaku na výkon v rozdílných oblastech. Eva se snaží dosáhnout vrcholu ve své sportovní kariéře, zatímco Věra se snaží být dokonalou manželkou a matkou. Přestože obě žijí diametrálně rozdílné životy, podléhají podobnému tlaku, který může vést k vyčerpání a frustraci. Eva je svázána striktním tréninkovým programem, zatímco Věra je uvězněna v monotónní rutině domácích prací. Film poukazuje na genderové nerovnosti a omezení, kterým ženy v té době čelily. Obě protagonistky touží po změně, obě jsou vyhořelé a unavené, obě jsou svázané v roli, kterou si vykonstruovaly a touží po větší svobodě, po času pro sebe – hledají smysl a naplnění ve svém životě. Bosáková se snaží najít smysl v disciplíně a sportu, zatímco Věra touží po něčem jiném, než je jen péče o domácnost. Film ukazuje, že ženy té doby se nebály zpochybňovat stávající normy a hledat vlastní cestu životem.

Příběh Evy Bosákové končí tím, že se po výhře závodu dává na dráhu trenérky a cvičí další úspěšnou gymnastku, která se jí velice podobá. Zavdává to tak divákům otázku, zda se cyklus bude opakovat? Příběh Věry Uzelacové vrcholí v momentě, kdy jí manžel přiznává vlastní nevěru a touhu po rozvodu. Po hysterické scéně se jí manžela podaří přesvědčit, aby zůstal, a tak jejich rodinu vidíme na procházce parkem. Není ovšem jisté, zda se někdo z nich vzdal mimomanželských vztahů nebo jestli se něco doopravdy změnilo.

Z hlediska filmové analýzy je mizanscéna filmu realistická a příjemná, natáčení probíhalo v reálných prostorech. Příběh Evy se nejčastěji odehrává v tělocvičně, poté pak v jejím bytě a na závodech. Příběh Věry se nejčastěji odehrává v jejich bytě, poté pak na cestě městem z nákupu nebo v restauraci, kde se schází s milencem.

Jako herce použila Chytilová opět neherce. Věra Uzelacová vypadá před kamerou více uvolněně než Bosáková, v některých scénách to ale působí, že příliš přehrává – viz konfrontace s milencem a hádka s manželem, když ji přiznal nevěru. Otázkou je, do jaké

míry její výkon ovlivnila paní režisérka, pro kterou jsou v jejích filmech typické expresionisticky hysterické ženy. Bosáková působila před kamerou stydlivě a odtažitě.

Co se kamery týče, Chytilová používá řadu filmových technik, jako jsou dlouhé záběry a ruční kamera (free-hand), které spolu se záběry lidských tváří a s improvizovanými dialogy působí dokumentárním dojmem. Herci jsou zabíráni zblízka, kdy vidíme ramena a hlavu, záběry celých těl jsou nejčastěji ve scénách z gymnastických tréninků nebo když se Věra pohybuje po bytě či je s milencem.

Střih je souvislý a posloupný. Chytilová nejčastěji používá dlouhé záběry, které dodávají již zmíněný dokumentární dojem. V případě krátkých záběrů se pak jedná o rychlé průstřihy mezi tím, co právě dělá Věra a co Eva. Dodává to příběhu dynamiku a klade to důraz na to, jak moc jsou jejich životy rozdílné, a přesto v určitém smyslu monotónní. Zajímavým střihem je pak ten úvodní, kdy na počátku filmu vidíme Bosákovou trénovat – kamera se pak vzdálí a zjistíme, že se na trénink Bosákové dívá syn Věry v televizi. To je jediný moment, kdy se nám životní příběhy obou žen zdánlivě protnou. Chytilová plánovala, že by se ženy setkaly na konci filmu na nádraží, ale nakonec od toho upustila s tím, že by to působilo příliš násilně³¹.

Co se zvuku týče, většina záběrů má zvuk diegetický, kdy slyšíme jen autentické zvuky z okolí nebo ticho, kdy postavy mlčí. To se několikrát během filmu prolíná s nediegetickým zvukem, s uměle přidanou hudbou, především pak když to označuje ubíhání času.

Film *O něčem jiném* (Chytilová, 1963) otevírá řadu důležitých témat týkajících se ženské každodennosti tehdejší doby, nabízí komplexní pohled na ženskou identitu a zkušenosti v socialistickém Československu a nutí zamýšlet se nad otázkou smyslu života. Chytilová se o filmu vyjádřila v knize *Vzdor a soucit* (Lukeš, a další, 2009):

„Nebrala jsem to nijak feministicky, ale téma mně bylo blízké, protože jako žena jsem určitou problematiku ovládala... Možná, že by se totéž dalo udělat i o potřebě muže realizovat se. U ženy, když má děcko, je to ale vyostřenější, má v tu chvíli roli, která není dostatečně oceněná a i ji samotnou neuspokojuje dostatečně, necítí se plnohodnotně... Touha po dobrodružství a vedle toho manželský stereotyp a všechny další věci, které hrají proti ideálu harmonického soužití.“³²

³¹ PILÁT, Tomáš. *Na FAMU*. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, 125-128. ISBN 978-80-7388-253-2.

³² LUKEŠ, Jan a LUKEŠOVÁ, Ivana. *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Plzeň: Dominik centrum, 2009. 32 st.

V době svého uvedení vzbudil film mnoho diskuzí svou netradiční strukturou. Někteří kritici oceňovali jeho realismus a inovativní přístup, zatímco jiní ho kritizovali za pesimismus a nedostatek naděje³³. Film je dodnes oslavován pro své realistické zobrazení ženských životů a získal dokonce Hlavní cenu pro debuty – Opera Prima v Mannheimu³⁴.

2.4. Perličky na dně – povídka Automat svět (1965)

Perličky na dně (1966) jsou sbírkou pěti povídek spisovatele Bohumila Hrabala, jež byly zfilmovány pěti režiséry československé nové vlny, mladou filmovou generací. Všichni měli poměrně čerstvě vystudovanou FAMU. Prvkem propojujícím všechny krátké filmy byl kameraman Jaroslav Kučera, tehdejší manžel Chytilové.

Popud natočit tento film přišel z barrandovské skupiny Šmída – Fikar, jež vybrala jednotlivé povídky, které si oslovení režiséři mohli rozebrat dle vlastního vkusu. První příběh s názvem Smrt pana Baltazara zpracoval Jiří Menzel, na základě čehož mu pak bylo nabídnuto zrežirovat film Ostře sledované vlaky. Druhý příběh Podvodníci zfilmoval Jan Němec, třetí povídku Dům radosti Evald Schorm a poslední povídku s názvem Romance zrežiroval Jaromil Jireš. Věra Chytilová se ujala povídky Automat Svět, která byla v pořadí filmu čtvrtá.

Automat Svět se odehrává, jak už z názvu vyplývá, v Automatu, což byl předchůdce dnešního rychlého občerstvení³⁵. Nechodila tam žádná číšnická obsluha, zákazník si objednal a zaplatil jídlo u pultu a většinou ho mohl sníst u vysokých stolů bez židlí. Takových automatů bylo po Praze hned několik, ovšem příběhu dělal předlohu automat Svět v pražské Libni, na náměstí Dr. Holého. V těchto stravovacích zařízeních bývalo rušno, setkávaly se tam všechny možné sorty lidí a tím začíná i tato povídka – veselím svatby, zpěvem a popíjením.

Zkušená hospodská čepuje jedno pivo za druhým, když objeví v místnosti za pultem (pravděpodobně sklad nebo kuchyně) oběšenou dívku. Okamžitě volá lékaře a následně kriminální policii. Zvědavé zákaznicky vyžene ven do deště, jednoho však nechá vejít.

³³ PILÁT, Tomáš. *Na FAMU*. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, 125-132. ISBN 978-80-7388-253-2.

³⁴ PILÁT, Tomáš. *Na FAMU*. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, 125. ISBN 978-80-7388-253-2.

³⁵ KNAPÍK, Jiří a FRANC, Martin. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967: Komplet dvou svazků*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-2019-2.

Vladimír Boudník, ztvárňující sám sebe, pracuje v továrně a tvoří, jak to on sám nazývá, moderní grafiku – znetvoří plech, potře ho šmírem a obtiskne jej na papír. Svou uměleckou výstavu pojmenoval Hmatový prožitek fabriky. Zpovídá se hospodské, že ho opustila snoubenka – sečtělá dívka z bohaté rodiny, která byla vlastně trochu šílená a lákala ji myšlenka smrti. Seznámili se, když ho spatřila s přáteli, jak si odlévají posmrtné masky a hned chtěla také takovou. Její posedlost smrtí čpí z každé historky, kterou o ní Vladimír vypráví, a tak mi až po druhém shlédnutí dochází, že ta oběšená dívka v automatu Svět je jeho milou. Ke konci na scénu přichází nevěsta z veselky s tím, že jejího manžela zatkli za výtržnictví a ona rozhodně neplánuje strávit svou svatební noc o samotě. Nevěsta se chová koketně, provokativně a dělá hysterické scény – z čehož jde silně cítit osobitá tvorba Věry Chytilové. Ta ráda vyobrazovala ženy ve svých filmech jako spontánní, lehkovážná, drzá a hysterická stvoření. Byla to forma protestu proti stereotypům, proti patriarchátu. „Je to odvěká hrůza muže z hysterické ženy. Tak jsem dělala hysterický ženský,“ řekla Věra Chytilová v dokumentárním portrétu Jasmíny Blaževičové, absolventky FAMU.

Postava nevěsty je zároveň malou předzvěstí jejího dalšího díla Sedmikrásky (Chytilová, 1966).

Nevěstina koketního chování a nabídek se nakonec chytne Vladimír Boudník, a tak ho žena vytáhne z automatu a běží uličkami až na plácek s mladými stromky. Tato část filmu se zdá snová, natočená alternativně, zcela odlišně od předchozí části filmu. Kamerová sekvence je zpomalená, nevěstin závoj vlaje esteticky v silném větru, prší a žena se směje a točí. Vladimír mezitím pobíhá mezi mladými stromky a svazuje je, aby se vlivem větru nezlámaly. Nakonec z nevěsty strhá i její šaty, aby látku použil k záchraně stromků.

Z hlediska filmové analýzy, mizanscéna filmu je velmi realistická. Tomu napomáhá použití neherců, což se v té době těšilo velké oblibě – to bylo aplikováno i v ostatních povídkách. Chytilová s neherci pracovala už ve svých dřívějších dílech, viz. O něčem jiném (Chytilová, 1963) a Pytel blech (Chytilová, 1962) a pozdějších filmech také.

Děj se odehrává v opravdovém automatu, paní hospodská je skutečnou hospodskou a zákazníci opravdovými zákazníky (někde v pozadí se mihne i sám Bohumil Hrabal, jakožto v každé z pěti povídek). Věra Chytilová měla k hospodskému prostředí blízko, jelikož sama z něj pocházela, to však nebyl důvod, proč se rozhodla zfilmovat právě tuto Hrabalovu povídku. Jiřímu Menzelovi, který se za její volbu tehdy na schůzi tvůrců přimlouval, později

řekla, že povídku Automat Svět chtěla zkrátka protože to byla jediná povídka, kterou četla³⁶

Herecké výkony jsou uvěřitelné, realistické. Každý má svou specifickou roli a při sledování se opravdu cítíme, jako kdybychom se nacházeli uprostřed dění – policisté jsou přímí a hrdí, hospodská je od rány a zdá se, že ji nic nevykolejí, štamgasti chtějí pivo a jsou zvědaví. Jen herecký výkon nevěsty působí přehnaně expresionisticky, což je koneckonců poznávací značka Chytilové, která tak ženy v několika dalších dílech zobrazuje. Vladimír Boudník svým monotónním hlasem možná působí nezajímavě, z jeho vyprávění ale lze odhadnout, že je to citlivý kreativní muž – viz jeho umění, potřebu zachránit mladé stromky, a především pak otevřenost, se kterou vypráví o snoubence, jež ho opustila.

Kamera Jaroslava Kučery je profesionální – často sleduje objekt a pohybuje se s ním (tzv. tracking), což dodává záběrům dynamiku a prostor, který nás vnáší přímo do dění. To je prokládáno klasickými statickými záběry. Osvětlení scén v automatu je dobré, scény nevěsty a Vladimíra venku jsou příliš tmavé, kdy sotva vidíme, že Vladimír svazuje stromky. Za tím však může stát kvalita média, ve kterém jsem film sledovala, nebo fakt, že je to zkrátka černobílý film.

Střih filmových záběrů je svižný, plynulý a posloupný. Během Vladimírova vyprávění vidíme retrospektivní záběry toho, jak v práci tvoří své umění nebo jak poznal svou snoubenku – při odlévání posmrtných masek, jako kdyby za celým filmem stál protiklad smrti a života. Střih poslední části filmu působí snově – snímky jsou zpomalené a mají evidentně působit zcela umělecky.

Zvuk je ambientní, kdy je celý krátký film proložen směsí hlasů, hudby, zpěvu opilých svatebčanů i štamgastů. Navozuje skutečnou atmosféru společenského veselí. Uměle přidaný zvuk (tzv. nediegetický) je ve většině filmu zastoupen veselím svatebčanů a jejich hudby, hudba Jana Klusáka a Karla Hašlera je přidána až na samém konci, k podtržení snového pojetí nevěsty na útěku s cizincem. Zajímavým ozvláštňením je poté například záběr na pomocnou pracovníci automatu, která sedí na židli v prázdném podniku, zatímco slyšíme rozhovor Vladimíra a paní hospodské, jenž se odehrává mimo záběr. Děj se konverzací z pozadí stále posouvá a zároveň vnímáme, co se děje okolo – štamgasti se

³⁶ PILÁT, Tomáš. Perličky na plátně. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, 138-141. ISBN 978-80-7388-253-2.

dobývají dovnitř a pomocná pracovnice rozjímá, pravděpodobně nad tím, že by byla nejráději doma.

Sbírka povídek Perličky na dně nakonec byla poměrně úspěšným dílem, které získalo na Mezinárodním filmovém festivalu (MFF) ve švýcarském Locarnu v roce 1965 cenu FIPRESCI³⁷ a Zvláštní cenu poroty mladých. Každá povídka byla osobitou tvorbou jejího režiséra, a přestože z hlediska zachování tzv. „hrabalovského“ stylu byla nejvíce vyzdvihována Menzelova Smrt pana Baltazara a Schormův Dům radosti, Chytilová se i přes své autentičtější pojetí těšila oblibě – alespoň u jejích kolegů³⁸.

2.5. Sedmikrásky (1966)

Film Sedmikrásky z roku 1966 byl tak experimentální a jiný, že se chytnul i v zahraničí, kde je dodnes poznáván jako nejznámější dílo Chytilové. V Československu možná Sedmikrásky nejsou prvním filmem, který se lidem vybaví při zmínění režisérčina jména, ovšem každý si určitě vybaví absurditu monologů a surrealistické záběry. Sedmikrásky se zabývají tématem konzumní společnosti, sexualizace a degradace žen ve společnosti a společenských norem. Na filmu pracovala Chytilová se svým tehdejším manželem Jaroslavem Kučerou a Ester Krumbachovou a tvrdili, že se pokoušeli hledat hranice svobodného projevu i filmu jako celkového, tvořit bez limitů³⁹. Režisérka se mimo jiné nechala inspirovat vlastními zážitky⁴⁰, kdy sama takhle, dle jejích vlastních slov, „blbla“ na koleji s Helgou Čočkovou, jež ztvárňovala hlavní postavu ve studentském filmu Pytel blech (Chytilová, 1963).

Hlavní postavy, Marie a Marie, jsou mladé ženy, pravděpodobně kolem 18 let. Film sám o sobě nemá žádný lineární děj, skládá se z různých útržků toho, čím se dívky momentálně zabývají nebo jen jejich konverzacemi, které většinou na nic nenavazují. Na počátku filmu vidíme obě sedět na zemi v plavkách, kde hovoří o tom, jak se hrozně nudí a neví, co budou dělat. Tvrdí, že svět je zkažený a jedna Marie navrhně, že tedy budou zkažené

³⁷ Pozn. aut.: FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) je cena udělující se za přínos kinematografii a podporu mladých tvůrců.

³⁸ PILÁT, Tomáš. Perličky na plátně. In: Věra Chytilová zblízka. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 139. ISBN 978-80-7388-253-2.

³⁹ LUKEŠ, Jan a LUKEŠOVÁ, Ivana. *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Plzeň: Dominik centrum, 2009. 39 st.

⁴⁰ Tamtéž, s. 39.

také. Od té doby dělají všechno, co je společností pokládáno za zkažené – kouří, opíjejí se, chodí ven se staršími muži a využívají je, ničí oblečení i nábytek, plýtvají jídlem a chovají se spontánně a impulzivně. To vše, zatímco stíhají vést nesmyslné i hluboké konverzace o tom, jak vlastně na ničem nezáleží, na nich nezáleží a nikdo jim nevěnuje pozornost.

Věra Chytilová tímto filmem upozorňuje na společenské nedostatky jen, aby na konci filmu řekla, že oproti všemu ostatnímu, co se ve světě děje (viz atomové výbuchy zobrazené ve filmu), jsou to ty největší malichernosti.

„Tento film je věnován těm, kteří se rozhořčují pouze nad pošlapaným salátem.“ píše se v závěrečné scéně, kde kamera zabírá vybombardované domy za doprovodu zvuků střelby a výbuchů.

Marie ve filmu režisérka vykresluje svým typickým „chytilovským“ způsobem, kdy jsou obě dívky přehnaně naivní, koketní s muži všech věkových kategorií, dělají impulzivní a nesmyslné věci (viz hrábnou rukou do dortu, stříhají si oblečení apod.) a chovají se nedospěle, dětinsky (viz osobní otázky na muže bez jakéhokoliv filtru). Obě hlavní hrdinky v Sedmikráskách mají mimo jiné spoustu filozofických otázek týkajících se jejich existence – jak mohou vědět, že jsou, proč jsou, a co nejsou. To nakonec zodpoví tmavovlasá Marie, když se vrací ulicí, kterou předtím procházely a poházely tam všude klasy kukuřice. Ukáže na ten binec, jenž po sobě zanechaly, a řekne: „Vidíš? Přece jenom jsme.“ Tato scéna silně pobízí k zamyšlení – potřebují za sebou lidé nechávat takové stopy, aby se cítili, že existují? Je snad spoušť, kterou za sebou necháváme, to jediné, co dokazuje naši existenci? Což navazuje i na to, že předtím kolem nich projížděli lidé na bicyklech a vůbec si dívek nevšimli. To je děsilo, protože si připadaly neviditelné.

Svým provokativním způsobem tak Chytilová poukazuje na to, že člověk je opravdu jen „jehlou v kupce jehel“⁴¹ a na ničem, co kdo udělá, vlastně stejně vůbec nezáleží. Nikdo si je nebude pamatovat, jelikož všichni jsou hlavními postavami ve svých vlastních životních příbězích. V kombinaci těchto rádoby nesmyslných konfliktů pak jednou za čas problikne krátký záběr výbuchu bomby, zvuk střelby a chaosu. Jako kdyby nás tím režisérka pobízela ptát se sebe sama *Tak na čem skutečně záleží?*

Mizanscéna filmu je proměnná. Všechna místa jsou reálná, nejde o žádné kulisy. V některých scénách se ocitáme v restauraci, pak v divadle, na nádraží a nejčastěji pak

⁴¹ Pozn. aut.: Záměrně nepoužívám „jehlou v kupce sena“, jelikož Chytilové cíl byl ukázat, že jsou na tom všichni stejně, že se v zásadě nijak nelišíme jeden od druhého a že je nás, jako lidí, nepřeborné množství.

v bytě jedné Marie, která k sobě vzala na dobu neurčitou svou kamarádku Marii. Byt je malý a jeho zařízení se mění v závislosti na scénách – v některých scénách působí realisticky, v jiných spíše expresionisticky. V jednu chvíli jsou stěny čistě bílé, pak polepené od podlahy po strop papírky, v další scéně je uprostřed místnosti vana, která tam předtím nebyla, pak ze stropu visí dlouhé kusy látek apod. Jak již bylo zmíněno, jednotlivé scény jsou velmi proměnlivé, a to i co se barevnosti záběrů týče – některé záběry jsou barevné, jiné černobílé, potom sépiové, atmosféra je tudíž pokaždé jiná. Při přechodu z jedné scény do druhé Chytilová do filmu vměstňuje surrealistické sekvence, při kterých člověk většinu času ani netuší, na co se dívá.

Co se týče hereckých výkonů, obě Marie jsou přehnaně expresionistické, což je účelné. Někdy se rády pohybují strnule jako panenky, jindy poskakují a chovají se jako třináctileté dívky. Rády nepokrytě pozorují cizí lidi (viz hosti na divadelním představení nebo žena, kterou obdivují na záchodcích), stříhají jídlo a balí jedna druhou do dek. Jsou velmi otevřené, říkají vše, co jim právě přijde na mysl, ale nezdá se, že by jejich myšlenkové pochody sahaly někam dál, hlouběji nebo že by řešily minulost. Jsou jako bezduché figurky žijící v okamžiku.

Za kamerou stál Jaroslav Kučera, který už v té době měl na kontě řadu spoluprací se svou manželkou Věrou Chytilovou. Statické záběry jsou prokládány sledováním hlavních subjektů. Je tu vidět snaha o vizuálně estetické záběry – viz záběry na střed, kdy se Marie dívá přímo do kamery a žvýká žvýkačku nebo když dívky na tanečním vystoupení vejdou přímo do reflektoru a tanečníci jsou nuceni jednu z nich obejít. Časté jsou close-up záběry dívčích tváří a jejich excentrického make-upu a expresionistických výrazů. Když přecházíme ze scény do jiné scény, občasné jsou tyto přechody vyplněny náhodnými obrazy věcí – viz zmrzlé dráty, zarámovaná sbírka motýlů, koláží fotografií nebo zcela surrealistickými sestřihy.

Střih kamery není souvislý, není tu žádná skutečná linearita příběhu. Delší scény jsou sestřihány svižně, režisérka nikdy příliš dlouho nelpí na jednom záběru. To vše je prokládáno rychlými střihy surrealistických obrazů, které rozbíjí jakýkoliv smysl si divák může myslet, že ve scéně začíná vidět.

Zvuky v Sedmikráskách jsou tak nahodilé, jak si jen člověk dokáže představit. Přirozené zvuky ze záběrů jsou často doplňovány uměle přidanými zvuky (zvukovými efekty i hudbou). Hned v první scéně, kde dívky sedí v plavkách a pohybují se strnule jako

panenky, každý jejich pohyb vrže jako nenamazané dveře. Dále Chytilová hodně využívá zvuků tikajících hodin, výbuchů a zvonku, což prokládá klasickou hudbou (někdy dramatickou, někdy poklidnou).

Sedmikrásky jsou vizuálně poutavý a intelektuálně náročný film, který se nebojí vyjádřit své kritické postoje vůči společnosti. Film poukazuje na to, jak život bez řádu vede k destruktivním koncům⁴². To dobře vystihl filmový kritik Jan Foll, jehož slova si dovoluji citovat jako shrnutí všeho, o co se film snažil:

„Metafora rozvráceného režimu, který stejně jako rozmlácené talíře a rozkydané dobroty nelze složit zpátky, totiž útočí nejen na prolhaný socialismus s jeho zabeđenými soudruhy, obludnou propagandou a bezradnou mládeží. Stejně nemilosrdně zobrazuje také konzumní kapitalismus s jeho opojnou svobodou, ale také se samolibými manažery, oplzlým bulvárem a zpovykanými teenagery.“⁴³

Díky svému experimentálnímu přístupu a provokativnímu obsahu si Sedmikrásky získaly uznání jak od diváků, tak od kritiků a stály za tím, že Věra Chytilová získala mezinárodní uznání jako jedna z nejvýznamnějších režisérek české kinematografie.

⁴² Tamtéž, s. 40.

⁴³ Tamtéž, s. 42.

3. VYOBRAZENÍ KAŽDODENNOSTI ŽEN V DOBOVÉM TISKU

3.1. Stručná historie časopisu Květy

Prvopočátky časopisu Květy sahají až do první poloviny 19. století, kdy vycházel pod jménem *Jindy a nyní* pod taktovkou Jana Hýbla⁴⁴. Tehdy šlo převážně o přepisy německých časopisů jako byly například *Einst und Jetzt* nebo *Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten*. Velké oblibě se časopis těšil až o několik let později, kdy se redaktorství ujal mladý Josef Kajetán Tyl. Tomu se časem podařilo s notnou dávkou nasazení a pomocí přispěvovatelů udělat z Květů nejčtenější časopis té doby. Tehdy byly Květy známy jako národní zábavník, umělecko-literární časopis.

Popularita Květů ovšem nebyla kontinuální – jednu chvíli se přestaly vydávat úplně, pak zažily opětné obrození, a tak dále. Ve 20. století, v době socialismu, Květy začaly opět vzkvétat. Jejich obsah však nebyl nadále umělecko-literární, ale získal zcela novou podobu, a to více politicky orientovanou.

Musím přiznat, že když jsem si časopis Květy původně vybrala jako zdroj, ze kterého bych mohla vyčíst něco o ženské každodennosti tehdejší doby, čekala jsem, že bude žensky zaměřený. Přece jenom Týdeník Květy, který stále vychází, přímo srší stereotypy o ženské každodennosti. Tehdejší Květy ovšem nemají s dnešním týdeníkem kromě jména nic společného. Květy ze 60. let 20. století jsou velmi politicky orientované a článků, které by cílily na ženy, v nich moc nenajdeme. Přesto jsem čísla z let 1960 až 1968 prošla, abych získala potřebný rozhled.

3.2. Stručná historie časopisu Vlasta

Historie časopisu Vlasta sahá do roku 1947, kdy vznikl na popud skupiny členek ústředního výboru KSČ. Vlasta měla nahradit prodělečný týdeník Rady žen – být více barevnější, více žensky orientovaný, více zábavný a s více příběhy a fotografiemi. Propagaci zastávalo Rudé právo. Periodikum vycházelo pod taktovkou tehdejšího ministerstva informací, které na vedoucí pozici dosadilo Ninu Bonhardovou. Ta k práci přizvala mmj. i Miladu Horákovou, jež sepsala úvodník do prvního čísla, kvůli čemuž bývá někdy mylně

⁴⁴ Studio 6. TV, ČT24. První Květy vznikaly v kasárnách, jejich tvář jim vtiskl Tyl. 2. ledna 2014. Dostupné také z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/domaci/prvni-kvety-vznikaly-v-kasarnach-jejich-tvar-jim-vtiskl-tyl-322836>

označována za zakladatelku časopisu. Vlasta získala své jméno dle mytologické bojovnice, zároveň měla ve jménu slovo „vlast“⁴⁵.

3.3. Analýza dobových časopisů

Šedesátá léta 20. století byla v Československu obdobím velkých změn, alespoň dle toho, co se psalo ve Vlastě a v Květech. Nejstěžejnějšími tématy obou časopisů, které spadaly pod záštitu Rudého práva, byly politicky orientované články. Z jednotlivých čísel se dozvídáme, že témata obou časopisů byla v 60. letech v Československu silně ovlivněna komunistickou ideologií. Kladl se důraz na to, co všechno stát dělá pro svůj lid, viz článek v Květech o domovu pro seniory. „Naše socialistické zřízení oceňuje celoživotní práci starých lidí a odvděčuje se jim láskou a péčí. I těm, kteří už pracovat nemohou a potřebují ošetření, připravují národní výbory spokojené stáří.“⁴⁶

Články Květů oslavují jubilea a úspěchy komunistického režimu a Sovětského svazu, apelují na čest a hrdost občanů, aby se aktivně zapojovali do budování socialismu. Z článků je cítit silná protiamerická a prosovětská rétorika.

Propaganda hrála klíčovou roli i ve Vlastě, kde často připomínala povinnosti žen vůči vlasti a budování socialismu. Socialistický systém sliboval rovnoprávnost a ekonomické příležitosti pro všechny, a ženy se tak aktivně zapojovaly do pracovního života i do politické sféry. Zároveň se ale musely stále potýkat s tradičními genderovými rolami a s nároky na péči o rodinu a domácnost. Ženy jsou vnímány jako pečovatelky a matky, které podporují své muže v jejich práci pro budování socialismu a sami se starají o to, aby byly dobrými občany. Příkladem může být hned první lednové vydání roku 1960, kde výbory žen v Hradeckém kraji vydaly výzvu: „Ani jedno okno v jubilejním roce bez květin.“⁴⁷ Klade se velký důraz na kolektivní práci a spolupráci.

⁴⁵ HORÁKOVÁ, Milada. Vlasta – mluvčí rady čs. žen. *Vlasta*. Praha: Mona, 1947. Roč. 1, č. 1, s. 2. ISSN 0023-5849.

⁴⁶ ZEMAN, F. K. Domov spokojeného stáří. *Květy*. Praha: Rudé právo 1951-1990. Roč. 10, č. 19, s. 8. ISSN 0023-5849.

⁴⁷ KOPECKÝ, Václav. Za vlast ještě krásnější. *Květy*. Praha: Rudé právo 1951-1990. Roč. 10, č. 1, s. 3. ISSN 0023-5849.

V některých článcích ve *Vlastě* je používán poměrně nekompromisní jazyk, který podněcuje ženy k tomu, aby si nestěžovaly, chodily do práce a podílely se na politickém životě. V mnoha z nich se rozebírá potřeba rozvoje podpůrných institucí, které zbaví žen domácích prací tak, aby mohly jít pracovat a pomáhat budovat stát. Jako příklad uvedu první lednové vydání šedesátých let o nastávajícím roku a dekádě:

„Pro nás je rokem velkých nadějí i proto, že se rozvíjí proces nástupu k vyšším formám socialistického zemědělství, k sdružování a dobrovolnému spojování družstev, aby rolníci vyráběli hospodárněji, více, lépe a žili kulturněji. Tyto změny přinesou i nové podmínky pro uplatnění žen. Pro velká družstva se zdatným vedením nebude problémem dobře vybavit sociální instituce, jesle, školy, společné stravovny, prádelny, správkárny a nebude také problémem zavést výkonné stroje, které všestranně usnadní ženám práci v socialistické výrobě. Uvolní ženy pro kulturní a politickou práci, a tak bude mizet jeden z rozporů naší doby, totiž mezi plnými právy, které ústava a zákony socialistické republiky skýtají ženám, a možnostmi je plně využít. Protože na odstranění tohoto rozporu se podílí celá naše socialistická společnost, je na vás, ženách, abyste pomáhaly zalévat „výhonky komunismu“, tj. vše, co rozvíjí socialistickou výrobu do vyšších forem, vše, co znamená přechod do komunismu.“⁴⁸

Květy se však zajímaly o politiku z hlubšího hlediska než *Vlasta*. Velmi časté jsou články informující o politických situacích nejen v Československu ale i ze světa (viz novinky ze SSSR, ale také informace z dalek jako válka ve Vietnamu či situace v Kambodži) a válečné příběhy – spousta příběhů o druhé světové válce, memoáry válečných hrdinů vycházející v Německu apod. V *Květech* se píše o historii, ekonomických tématech, o rozvoji průmyslu a zemědělství a o nových pracovních místech v továrnách. Propagují se nové technologie a materiály, viz článek o zповědi školáků o tom, ke komu vzhlížejí, který poté volně přejde k přednášce o Vladimíru A. Světličném (mechanizátor ze SSSR), který chce zprovoznit stroj, který pomůže s pracemi na poli a nahradí tak „únavnou lidskou práci, která podlamuje zdraví“⁴⁹.

Vlasta se sice nejnovějším zemědělským inovacím a ekonomickým tématům příliš nevěnovala, zato politických článků z domova i zahraničí tam bylo mnoho. Nejvýraznější z nich však byla apelace na bytí správným občanem a komunistou. S tím souvisí další ukázka z článku z *Vlasty*, který pojednává o příběhu Lenky Benešové, houževnaté komunistky, jež získala diplom inženýrky-zootechničky:

⁴⁸ TAUBER, Jan. Co očekáváme od roku 1960. *Vlasta*. Praha: Mona, 1960. Roč. 14, č. 1, s. 3. ISSN 0139-6617.

⁴⁹ SEKEROVÁ, Libuše. Reportáž pro chlapce z osmičky. *Květy*. Praha: Rudé právo, 1951-1990. Roč. 12, č. 23, s. 13. ISSN 0023-5849.

„Jako na filmovém pásu jí před očima defilovaly poslední roky jejího života. To nebylo jenom studium, ale také plný politický život komunistky-svazácké funkcionářky. Ani při studiu se povinností nevyhýbala. Naopak. Považovala je za součást své práce, svého života. Nebyla zvyklá žít v závětrí.“⁵⁰

Článek o Lence Benešové končí tím, že nedávno porodila své druhé dítě, přičemž poslední věta zní: „Až skončí Lence Benešové mateřská dovolená, pustí se opět s chutí do práce.“⁵¹ Z tohoto článku a jemu desítky podobných lze vyčíst neustálý tlak na to, že ať má člověk práce nad hlavu, čas na to být komunistou a pracovitým člověkem si udělat musí. Být vzorným občanem a pracovat na blahu státu totiž bylo, alespoň dle Vlasty, jednou z nejdůležitějších předností správného člověka. Jako příklad uvádím medailonek o zesnulé Marii Nedvědové, pilné komunistce, jež přišla o syna. „... matčin žal nad ztrátou syna, skvělého člověka, komunisty.“⁵²

Jak již bylo zmíněno, politická angažovanost byla brána za jednu ze zásadních lidských předností tehdejší doby. Takový ideál byl vsouván dívkám evidentně už od mladého věku – viz opět článek o Marii Nedvědové, kde v jednom odstavci píše, jak si zamlada s kamarádkou Toničkou kupovala sociálně demokratický tisk: „Dnes se o tom snadno píše, zdá se to jaksi samozřejmé, že mladé děvče se zajímá o politiku a tento zájem jí pomůže sblížit se s člověkem stejných názorů.“⁵³

Když se politické články ve Vlastě nezabývaly tuzemskou situací a podporou budování socialismu, pojednávaly o politických situacích v zahraničí – o tom, co se děje v SSSR, odzbrojení v Ženevě, situace v Kongu, ve Velké Británii apod. Rozšiřování povědomí za hranice Československa bylo důležitou součástí emancipace, získávání toho potřebného nadhledu a vzdělanosti, které by ženy posunulo vpřed. Ani to se však neobešlo bez vyzdvihování socialismu. V případě krátké zprávy o dění ve Francii se jednalo o přímou kritiku kapitalismu. Tam byl Francouz Jean Lieurain, který měl se ženou sedm dětí, jak autor článku upozorňoval, žalován za krádež cukru, másla, sardinek, pár hraček pro děti na Vánoce a plynové bomby, kterou chtěl vytopit byt.

⁵⁰ KOŠŇAROVÁ, Vlasta. O ženě, jejíž sen se změnil ve skutečnost. *Vlasta*. Praha: Mona, 1960. Roč. 14, č. 33, s. 2. ISSN 0139-6617.

⁵¹ Tamtéž, s. 2.

⁵² ZAJONCOVÁ, Zdena. Ženy pomáhají řídit stát. *Vlasta*. Praha: Mona, 1960. Roč. 14, č. 1, s. 4. ISSN 0139-6617.

⁵³ Tamtéž.

„Lieurainovi bydlí v doupěti, kde není plyn, voda, elektřina ani kamna na topení. Prostředky nestačí uživit početnou rodinu, a společnosti, která se tak ráda holedbá lidskými právy, je naprosto lhostejné, jak člověk žije. Je jí to lhostejné ovšem jen potud, pokud sama není škodná. Obžalovaný dělník nechtěl nechat zemřít děti hladem. ... Soud se případem dlouho nezabýval. Vynesl rozsudek, kterým odsoudil Lieuraina na rok vězení nepodmínečně. ... Kdo se postará o děti, o rodinu? Ne, na to se ve „svobodném světě“ nikdo neptá. Dělník Lieurain bral, protože práci jeho rukou nikdo nepotřeboval, protože jeho rodina umírala hladem. ... Sáhl na majetek majetných. A to se trestá.“⁵⁴

Přestože doba se progresivně měnila a ženám se postupně otevíraly dveře do jiných sfér než jenom kuchyně, pokrok byl pomalý. Zažité stereotypy nadále byly v podvědomí lidí, nejen mužů ale i žen. Proti tomu se časopis *Vlasta* pokoušel bojovat svým vlastním způsobem – často otevíral různé diskuze, kde vznesl otázku a po dobu několika měsíců lidé mohli posílat své názory do redakce, aby byly otištěny. To *Květy* měly na počátku 60. let poměrně omezený prostor pro názory čtenářů – až v pozdějších číslech (1963 a dále) se rozrostly rubriky zabývající se dopisy čtenářů a jejich příspěvky (příhody, smyšlené příběhy či básně).

Diskuze ve *Vlastě* se většinou vždy týkaly ženských společenských otázek, občasně i témat politických či kulturních. Jako příklad jsem si vybrala diskuzi „Proč je jich málo?“, která rozebírala otázku toho, proč je ve vedoucích pozicích málo žen. Tato diskuze probíhala od března 1963 (č. 10) a končila v červnu téhož roku (č. 24, 1963). Z celé diskuze se lidé nejvíce shodovali v těchto oblastech:

- Aby ženy mohly být na vedoucích pozicích, je třeba zvyšovat jejich vzdělanost a kvalifikaci. Tam se ovšem často setkávaly s různými překážkami – jejich práce jim neumožňovaly tolik studijního volna, měly děti a neměly hlídání apod.
- Lidé ve vedoucích funkcích potřebují nejen odborný ale také společenský rozhled, politický rozhled, znalost života a lidí, umět taktně jednat. K tomu bylo potřeba, aby ženy zastávaly více funkcí ve více organizacích/druzích průmyslu, aby se mohly rozvíjet, avšak k tomu často neměly přístup.
- Aby ženy mohly být na vedoucích pozicích, společnost (včetně žen) musela pracovat na překonávání přežitých (podvědomých) názorů – viz to, že ženy patří do domácnosti, musí se starat o děti, o pořádek v bytě a pohodlí manžela a všech

⁵⁴ Momentky z kapitalistického světa. *Vlasta*. Praha: Mona, 17.08.1960. Roč. 14, č. 33, s. 2. ISSN 0139-6617.

okolo. Mnoho žen mělo zakořeněno, že nepotřebují mít vyšší cíle, že na víc nemají, že jejich údělem je být matkou a manželkou.

„Ony přece mají také možnost zasahovat a zúčastňovat se projednávání, a zatím raději spěchají k rodině, vyhýbají se funkci... Ženy nesmějí vidět své poslání jen ve své domácnosti a ve svých bytech, na celý život je to příliš málo.“⁵⁵

- Problematika zažitých stereotypů, které na ženy uvalovaly více nároků než na muže. „U mužů není nízká kvalifikace téměř nikdy vážnou překážkou, u žen na odpovědných místech se na ni poukazuje při první příležitosti...“⁵⁶
- Na ženy bylo pohlíženo jako na méně spolehlivou pracovní sílu, jelikož za jejich primární starost byla považována rodina. Tedy když děti stonaly, automaticky se předpokládalo, že s nimi zůstane doma žena.
- Žena může být na vedoucí pozici až kolem 35 až 40 let, kdy už splnila základní rodičovské povinnosti.

Kromě diskuzí se časopis *Vlasta* pokoušel bojovat proti stereotypům i formou článků. Takové články měly někdy vzdělávací povahu, kdy jeho autor/ka rozebíral statistiky či průzkumy, jindy příběhovou povahu, kdy autorka sdílela svůj vlastní poučný příběh ze života anebo povídkovou povahu, kdy v humorně zabaleném podání pomlouvaly muže a společnost.

Jeden z průzkumů ve svém článku ve *Vlastě* rozebírá i Věra Rébová, která upozorňuje na problematiku nevyučených dívek.

„Podle našeho průzkumu je to především v tom, že mnohé závody, které mají v plánu přijímat děvčata do učení, na to velmi často zapomínají: „Na co se trápit s děvčaty do učení, investovat do nich peníze, vždyť stejně se po vyučení vdají, odejdou ze závodu a vůbec jsou s nimi jen samé potíže!“ A kromě toho se prý na to řemeslo stejně děvčata nehodí. Takový je všeobecný názor v závodech, i když se najdou světlé výjimky. Stále ještě panuje názor, že děvče se vdá a tím je jeho životní cesta skončena. Vedoucí závodu už nepřemýšlejí o tom, že vyučené děvče, zvyklé pracovnímu kolektivu, stejně se za čas obvykle do práce vrací a i když třeba ne do jejich závodu, národnímu hospodářství to jen přispívá, a proto investice vložená do kvalifikace děvčat nebyla vůbec marná. A kromě toho tvoří se zde další předpoklady, opět celostátně, skutečné rovnoprávnosti ženy v budoucích letech. A bez skutečné rovnoprávnosti ženy nevybudovali bychom komunistickou společnost. ... Národní hospodářství však potřebuje učnice nejen v těchto tradičních oborech (pozn. aut.: švadleny, modistky, přednice apod.), ale především v nových technických povoláních. ... Jde o to, aby se stalo tradicí, že budeme mít více žen

⁵⁵ KOŠŇAROVÁ, Vlasta. Proč je jich málo? Aneb proti devíti dračím hlavám. *Vlasta*. Praha: Mona, 12.06.1963. Roč. 17, č. 24, s. 4-5. ISSN 0139-6617.

⁵⁶ Tamtéž, s. 4.

techniček, mistrových, technických odbornic, plánovaček, inženýrek, ředitelk závodů apod. ... V roce 1961 potřebovalo národní hospodářství přes 40 000 učnic. Úkol nebyl splněn. V roce 1962 jich bude třeba 83 000. ... Ať všechny hlasy ve školách, v rodinách, i hlasy samotných děvčat volají po technických učebních oborech! Je to po všech stránkách nanejvýš potřebné a důležité!“⁵⁷

Ohledně dvousměnného provozu pak předkládám příspěvek Zdeňky Kellerové, která uvádí jako příklad svou vlastní situaci v domácnosti.

„Stojím celý den u stroje a přicházím domů dosti unavená a tam na mne čeká rodina – mám pětiletou dcerku, a práce v domácnosti. Ani bych to všechno nestačila, kdyby mi nepomáhal manžel. Máme práci přesně rozdělenou. Uhlí, popel, luxování, to je jeho starost. A výsledek? Jsme spokojeni. Slyším často výmluvy žen, že nemohou dělat na směny kvůli rodině. A na adresu těch žen píše tento dopis. Dělán směny, třebaže mám rodinu a nemám babičku. Jde to a dokonce velmi dobře. Jen je třeba práci hospodárně rozdělit, využít plně každé chvíle. Přiložit ruku k dílu musí i manžel. Povinnosti jsou rozděleny stejným dílem.“⁵⁸

Asertivnější výzvy i výtky žen k fungování žen ostatních jsou v číslech *Vlasty*, která jsem zkoumala, časté. Čtenářky si své příspěvky nechávaly otisknout pod různými anketami a diskuzemi, mnohdy doplněny propagandistickými připomínkami, že všichni pracují pro dobro společnosti a měli by tedy myslet především na to – viz dopis paní Koutné, která si stěžuje na matky s nakažlivě nemocnými dětmi v čekárnách u lékaře a následně mluví o nastávající dovolené.

„Některé mámy si myslí: když to má to mé, druhé to může mít taky a vůbec, děti prý mají projít všemi dětskými nemocemi. Ale co když druhé dítě právě prodělalo jednu, je oslabené, to má dostat ještě hned další? Já myslím, že taková maminka je vlastně něco jako škůdce našeho společného života, protože máma toho druhého dítěte pak musí zůstat doma z práce, dostává nemocenskou vlastně zbytečně, zatímco mohla v té době vydělávat a dávat společnosti svou práci. Nepoškozuje tohle vlastně náš stát? Stát přece bojuje proti nemocnosti všemi prostředky, věnuje na ochranu zdraví miliony. A jsou to vlastně peníze nás všech. Já si toho vážím, vždyť sama právě tu péči prožívám. ... Celých patnáct let, co mám děti, jsem nebyla ani na krok, až teď prvně pojedou na svoji dovolenou, chápete mou radost? I za tu svou dovolenou chci pracovat tak, abych si ji zasloužila.“⁵⁹

⁵⁷ RÉBOVÁ, Věra. V čem je tvoje bohatství? *Vlasta*. Praha: Mona, 17.01.1962. Roč. 16, č. 3, s. 11. ISSN 0139-6617.

⁵⁸ KELLEROVÁ, Zdeňka. Jak zvládat dvousměnný provoz? *Vlasta*. Praha: Mona, 12.04.1961. Roč. 15, č. 10, s. 7. ISSN 0139-6617.

⁵⁹ KOUTNÁ, F. Klíč v jednom dopise. *Vlasta*. Praha: Mona, 17.01.1962. Roč. 16, č. 3, s. 8. ISSN 0139-6617.

Pod taktovkou časopisů *Vlasta* a *Květy* byla ideální žena bojovnicí za blaho státu a společnosti, svědomitou pracovnící a budovatelkou (viz fotografická soutěž ve *Vlastě* na téma „Žena – budovatelka“⁶⁰) spíše než matka. Jak bylo zmíněno výše, společnost se snažila ženám usnadnit práci v domácnostech z dostupněním služeb jako byly stravovny, prádelny, správkárny, ale i jesle a školky, kde děti vychovával místo matky stát – tak se ženy mohly věnovat své práci a budování společnosti. Ovšem i přes zářnou představu společnosti o pracujících matkách bylo takových jeslí a školek nedostatek. Tehdejší mateřská dovolená trvala jen 18 týdnů, od roku 1964 se zvedla na 22 týdnů a roku 1968 na 26 týdnů⁶¹ a mateřský příspěvek dosahoval během těchto let do 40 % z výdělku (až roku 1968 se ustanovil finanční příspěvek na 90 % předchozího platu⁶²). Délka mateřské a procento příspěvku se mohly lehce lišit podle počtu narozených dětí. Děti tedy běžně už od útlého věku navštěvovaly jesle, kvůli jejich nedostatku byly ženy ovšem nuceny zůstat déle doma nebo měnit práci – mnohdy na podřadnější jejich případnému vzdělání. Viz dubnový článek ve *Vlastě* z roku 1962:

„U některých dalších maminek se ukázalo, že rozvázaly pracovní poměr proto, že mají víc dětí, že musí dohlížet na učení starších dětí – školáků, ale většinou se argumenty vracely stále k týmž problémům: v místě nejsou jesle, do vzdálených jeslí se musí vozit hromadnými dopravními prostředky a potom děti často stonají, jesle jsou plné a nemohou přijímat další děti, v jeslích děti často stůnou a maminky se obávají, že by v práci co chvíli scházely.“⁶³

Druhá polovina článku se poté zabývá příběhem žen z bavlnářského exportního závodu v Ústí nad Orlicí, kde byl nedostatek jeslí. Spojením sil pak místní obyvatelé postavili jesle, aby ženy mohly nadále chodit do práce. I přes to, že stát (společnost) vyžadoval po novopečených matkách chodit co nejdříve do práce, nebyl schopný držet krok s růstem obyvatelstva a poskytnout matkám potřebné podpůrné služby. A tak si obyvatelé Ústí nad Orlicí museli najít řešení sami.

⁶⁰ Fotografická soutěž. *Vlasta*. Praha: Mona, 1966. Roč. 20, č. 25, s. 13. ISSN 0139-6617.

⁶¹ WAGNEROVÁ, Alena. Zaměstnaná matka. In: WAGNEROVÁ, Alena. *Žena za socialismu*. Praha: Slon, 2017, s. 122-127. ISBN 978-80-7419-252-4

⁶² KVIČALOVÁ, Vlasta. K nové úpravě mateřské dovolené. *Vlasta*. Praha: Mona, 1968. Roč. 22, č. 37, s. 25. ISSN 0139-6617.

⁶³ WITZ, Ivan. Proč se nevracejí do práce? Recept na to, aby byly jesle a školky. *Vlasta*. Praha: Mona, 25.04.1962. Roč. 16, č. 17, s. 11. ISSN 0139-6617.

Dalším zajímavým příkladem článků té doby jsou rubriky o osiřelých dětech. Časopis formou fotografií a krátkých popisů hledal nějaké dobré matky, které by se jich ujaly.

„Neboť, i když nepodceňujeme otce, je matka přece jenom úhelným kamenem domova. Je jeho centrem, k němuž směřuje všechno, co vytváří onen pocit, ono povědomí, které člověk potřebuje, aby mohl zapustit kořeny. Matka – to je sporák, na němž se vaří nedělní oběd, to je prostřený stůl, to je vůně čerstvě vypraného prádla, zašité ponožky, vánoční cukroví, ukolébavka na dobrou noc. Tisíce drobností, tisíce barev, vůní, zvuků skládá mozaiku našeho domova ...“⁶⁴

Přestože se společnost pyšnila snahou ulehčit matkám životy v domácnostech a zakomponovat je do pracovní a politické sféry, ženy stále byly nepopíratelně hospodyňky a bylo to od nich očekáváno. To byl ideál ženy-matky – někdo, kdo se stará, aby na stole bylo vždy jídlo, aby bylo čisto, vypráno, navoněno a k tomu všemu, aby to ženě náramně slušelo (viz rubriky o módě o pár odstavců níže). To mohlo vyvíjet tlak na jednotlivce, o tom se však už ve Vlastě nepsalo. Zdá se, že v tehdejší době se duševní spokojenosti v médiích příliš prostoru nedávalo. Jako příklad předpokladu dokonalé ženy uvedu diskuzi „Ideální žena“⁶⁵, ve které se vyjádřili převážně muži.

„Doufám, že moje manželka nebude hospodyňkou jen v našem domě, nýbrž i ve všesvazovém měřítku. A náš hrnec zelnice se musí rozrůst do rozměrů veřejného stravování. ... Pak chci, aby mě milovala!“

„Žena musí být mlčenlivá.“

„... já bych svou ženu pokládal za ideální tehdy, kdyby si nenatírala obličej různými hloupostmi a nejedla citróny se solí.“

Stejná otázka o ideálu byla položena i dvěma ženám, které odpověděly takto:

„Žena musí být především krásná. Velké oči, bohaté vlasy, ztepilá postava, štíhlý pas – ne víc než šedesát centimetrů...“

„Žena musí být moudrá.“

Šedesátá léta měla, zdá se, na ženu jasně vyhraněný názor. Muži, soudě dle tohoto článku z Vlasty, více dbali na to, co jejich dokonalá choť musí a nesmí dělat, zatímco ženy dbaly na to, jaká má žena být. To se silně odráželo i v článcích ve Vlastě věnovaných módě, zpravidla dvojstrana na konci čísla. Na druhou stranu Květy o módních trendech příliš

⁶⁴ TUČKOVÁ, Anna. SOS: Zachraňme pro naše národy každé dítě. *Vlasta*. Praha: Mona, 1968. Roč. 22, č. 37, s. 6-7. ISSN 0139-6617.

⁶⁵ KARBOVSKÁ, Varvara. Ideální žena. *Vlasta*. Praha: Mona, 1960. Roč. 14, č. 14, s. 4. ISSN 0139-6617.

nepsaly – takové články byly velmi ojedinělé, ne vždy v každém čísle a pokud ano, vždy se jednalo o jednu, maximálně o dvě strany na konci týdeníku. To *Vlasta* na módu nezapomínala – kromě rad o šití a nejnovějších módních trendů se ženám hodně radilo, jak se oblékat a jak se neoblékat. Příkladem může být únorové číslo z roku 1964⁶⁶, kde radí starším ženám, jak se vhodně odívat. Autor, jehož jméno není pod článkem uvedeno, píše, že těla starších žen se formují jinak a je tedy třeba zakrývat otlulé paže – viz „Rukávy nikdy nemají chybět ani u společenských a večerních šatů, i když současná móda předpisuje nahé paže.“ Dále je třeba skrývat zaoblený pas pomocí pásu pro denní nošení, „který nosíme i v létě... jeho úkolem je estetické zformování postavy.“ Pokud je ženino tělo větší, je vhodné nosit volné věci a zvýrazňovat pas. Pokud má žena široká ramena a úzké boky, je třeba nosit sukně s kapsami, které opticky zvětší boky a odvrátí pozornost od širokých ramen. Dále „Záleží doslova na každém vlásku... Vlasy obarvené na černo nebo na nějaký ostrý módní odstín působí nepřírozně a směšně. Účesy z rovných vlasů činí starší obličej unaveným a neupraveným. Líčíme se jen mírně, nenápadně.“

Radám o vhodném oblékání se nevyhnuly ani těhotné ženy v čísle z roku 1968⁶⁷.

„Vůbec bychom doporučovali všem maminkám, aby byly na svůj zevnějšek v této nepříznivé době mimořádně pečlivé, aby nechodily s mastnými, neupravenými vlasy a nedbale povolenými šaty. ... Jen líčení doporučujeme trochu mírnější, méně černě na oči, spíše trochu pudru a světlé růže na rty... Pozor na délku sukně zvláště v posledních měsících. Chodit v minisukních není vhodné ani pro maminku zcela mladou.“

Oproti dnešní době, pravidel na oblékání bylo mnoho. V módních článcích se často objevovala slova jako „vhodné“ a „nevhodné“ či „vkusné“ a „nevkusné“. Dle těchto příspěvků je vidět, že ženy ze všech stran svazovala pravidla etiky. Jejich těla, pokud nebyla dokonalá a mladá, bylo třeba nedávat tolik na odívání a pokoušet se je zakrývat či formovat proti jejich přirozenému řádu (viz pás na každodenní nošení, který byl nutný nosit i v horkých letních měsících).

Některé poučky a rady však mohly být společnosti i prospěšné, viz článek od N. Naděždiny, který přeložila Jiřina Heimová, o tom, jak by matky měly přistupovat ke svým synům.

„Jestliže dítě vyrůstalo v rodině, kde otec i matka žijí přátelsky, váží si jeden druhého, ponese si chlapec tento světlý cit celým životem. Bude obrněn proti jakémukoliv hanobícímu vlivu. Rodiče si musí vážit

⁶⁶ Radíme starším ženám. *Vlasta*. Praha: Mona, 1964. Roč. 18, č. 9, s. 14. ISSN 0139-6617.

⁶⁷ Čekáte děťátko? *Vlasta*. Praha: Mona, 1968. Roč. 22, č. 8, s. 12. ISSN 0139-6617.

nejenom jeden druhého, ale musí si vážit i svého dítěte, šetrně se chovat k jeho duševnímu životu, tedy také k jeho dětské první lásce.“⁶⁸

Taková poučka je důležitá, ovšem zvláštní je, že se týká pouze synů, nikoliv dcer, a zejména je ojedinělým případem článku z *Vlasty* z let 1960-1968, kde se nějakým způsobem klade důraz na duševní život. Když už se našel článek pojednávající o nějakém duševním pohodlí a zdraví, týkal se vždy dětí. O zdravém duchu dospělých lidí se nepsalo, skoro jako kdyby to bylo tabu, snad jen v souvislosti se zdravými návyky (jako sport), které klidní mysl.

Důraz na zdravý životní styl se dal najít skoro v každém čísle obou časopisů. Mravní poučky a propaganda zdravého životního stylu v podobě článků o sportech, zdravých receptů či rozhovorů s lékaři bylo poměrně mnoho v *Květech* i *Vlastě*. Jako ukázkou z *Květů* jsem zvolila rozhovor Kláry Zetkinové s Leninem ohledně alkoholismu – v té době již zastaralý, přesto vytáhnout do jednoho ze srpnových čísel roku 1960.

„Bezuzdnost pohlavního života je měšťáctví, je úpadkovým jevem. Proletariát je třídou vzestupující. Nepotřebuje opojení, které by ho omámilo nebo povzbudilo. Potřebuje stejně málo opojení pohlavním životem jako alkoholem... Sebeovládání, disciplinovanost neznámá otroctví, jsou nezbytné i v lásce.“⁶⁹

Vlasta zase nejčastěji mířila na problematiku dětské obezity⁷⁰, škodlivost kouření⁷¹ a dále na tloušťku – především formou mnoha článků o sportovních úspěších gymnastek či návodů, jak správně a často cvičit⁷². Jako příklad uvádím článek Ph. Dr. Grünwaldové, která píše o střetu se svou šestnáctiletou neteří (v té době již pracující dívkou), o níž právě zjistila, že kouří. Pokouší se jí to rozmluvit, a tak použije příběh svého známého, který celý život kouřil. Rozebírá tu nejen cigarety, ale i alkohol. „A tak se naučil kouřit! Z hladu, ze zoufalství! Mnozí jako on sáhli v takové situaci po sklenice a místo chronických kuřáků je z nich něco ještě horšího: staří pijani!“⁷³

⁶⁸ HEIMOVA, Zdena (přeloženo od NADĚZDINA, N.). Jak se chovat k synovi. *Vlasta*. Praha: Mona, 1965. Roč. 19, č. 12, s. 13. ISSN 0139-6617.

⁶⁹ ZETKINOVÁ, Klára. Generace, která nestojí na hanbě. *Květy*. Praha: Rudé právo 1951-1990. Roč. 10, č. 32, s. 12. ISSN 0023-5849.

⁷⁰ KUNCOVÁ, Zdeňka. Kdy začíná otylost dětí. *Vlasta*. Praha: Mona, 1965. Roč. 19, č. 11, s. 15. ISSN 0139-6617.

⁷¹ TRAPL, J. Vliv kouření na ženu. *Vlasta*. Praha: Mona, 1965. Roč. 18, č. 9, s. 10. ISSN 0139-6617.

⁷² Pět minut pro krásu s velkým míčem. *Vlasta*. Praha: Mona, 1968. Roč. 22, č. 8, s. 11. ISSN 0139-6617.

⁷³ GRÜN WALDOVÁ, Marie. Proč vy mladé dívky kouříte? *Vlasta*. Praha: Mona, 1962, č. 3, s. 7. ISSN 0139-6617.

Ačkoliv byla, dle slov Marie Grünwaldové, závislost na alkoholu horší než závislost na cigaretách, článků o škodlivosti kouření bylo v číslech *Vlasty*, která jsem zkoumala, znatelně více.

Kromě ponuk ke zdravému životnímu stylu se v každém čísle *Vlasty* na konci nacházela strana či dvojstrana věnovaná receptům, ve kterých bylo možno využít sezónních potravin (med, brukve, lesní ovoce, zabijačkové recepty) či propagovali např.: recepty, kde bylo zapotřebí mléčných výrobků (viz zapečené těstoviny nebo tvarohové knedlíčky), které se v tu dobu špatně prodávaly⁷⁴. V Květech byly recepty také poměrně časté, rozhodně ne však tak rozšířené jako ve *Vlastě*.

Dále se v obou časopisech často psalo o divadle, filmu, hudbě i knihách. V jednom červnovém vydání *Vlasty* z roku 1963 se dokonce píše o tom, že se filmu a kinům velice daří, zatímco koncertní síně⁷⁵ potřebují péči, protože chátrají. Filmy, zdá se, v té době vzbuzovaly zájem. Časté byly i články o filmařích, o hercích, o problémech z natáčení. Kromě filmů se psalo i o hudbě, kdy v nějakých číslech byly přeložené texty zahraničních písniček – viz *Blues beze slov* od Lucy Smithové a *Nic nás nezrcadlí* od Waring Cuney⁷⁶. Literatura v podobě básní, povídek, úryvků z knih měla ve *Vlastě* své místo. Buď překládali zahraniční tvorbu, sdíleli tu československou nebo čtenáři posílali úryvky vlastních děl.

Poměrně časté byly v obou časopisech články o interiérovém designu, architektuře nebo zahrádkách doplněny fotografiemi nebo nákresy, aby ženy držely krok s módními trendy a byly tvořivé.

Hodně se psalo i o cestování, kde probírali kulturu nejrůznějších zemí, většinou exotických dalek jako Asie a Afriky, málokdy evropských zemí.

V podobě krátkých příspěvků, zpravidla na spodku stránky, *Vlasta* informovala o nových vyhláškách, viz změny ve školství, nový zákoník práce, práva a nároky apod. Květy se otázce školství věnovaly o něco více, většinou v podobě delších článků, které kladly důraz na vzdělávání potomků a o jejich výchově v duchu socialismu.

⁷⁴ TYLINKOVÁ, B. Nezapomínáme na mléčné večere? *Vlasta*. Praha: Mona, 1965. Roč. 19, č. 11, s. 15. ISSN 0139-6617.

⁷⁵ PETŘÍKOVÁ, Věra. Dvě pěvkyně ze zemí přátel. *Vlasta*. Praha: Mona, 1963. Roč. 17, č. 24, s. 7. ISSN 0139-6617.

⁷⁶ LAHODA, Zdeněk. Písňe za zahraničí. *Vlasta*. Praha: Mona, 1965. Roč. 19, č. 11, s. 16. ISSN 0139-6617.

Za zmínku stojí také fakt, že některá čísla *Vlasty* bývala více příběhová (příběhy slavných lidí, příhody pisatelů, více básní a úryvků z knih apod.), především ta vydaná v letních měsících. Některá pak bývala plná nejnovějších politických situací ve světě a doma, připomínek historických událostí a vzdělávacích rubrik, avšak to nehrálo rozhodně tak velkou roli jako v *Květech*.

Články v *Květech* nebyly tolik žensky orientované, jak jsem zpočátku doufala. Na druhou stranu časopis *Vlasta* v šedesátých letech reflektoval a podporoval snahu socialistického systému o rovnoprávnost žen, ale zároveň i udržoval tradiční očekávání ohledně ženských rolí. Ženy byly motivovány k zapojení se do pracovního a politického života, ale zároveň se od nich očekávalo, že budou plnit tradiční role v domácnosti a pečovat o svůj vzhled. Tento rozpor byl, alespoň dle čísel *Vlasty* z let 1960 až 1968, součástí každodenní reality žen v Československu té doby.

3.4. Komparace filmové analýzy s dobovými časopisy

Mezi každodenností žen zobrazovanou v dobovém tisku a každodenností, kterou zachycovala Chytilová ve svých filmech v 60. letech je markantní rozdíl. Ideální žena dle časopisů *Květy* a *Vlasta* v té době byla superžena pracovnice, která se každou buňkou a každou odbitou vteřinou angažovala na politickém dění a budování národa, zatímco stíhala být ještě matkou, manželkou a hospodyňkou. Chytilová však zobrazovala tu niterní stránku žen – tu, které se v žádných časopisech nebo ostatních filmech nedával prostor. Vnitřní rozpory, touhy a sny, monotónnosti všedních dnů, lásky i strasti. To vše, co je skutečně neoddělitelnou součástí každé ženy, její každodennosti, která v socialistickém ideálu ženy neměla prostor.

Filmy Věry Chytilové často kritizují a zpochybňují tradiční role žen, zobrazují jejich vnitřní konflikty a touhu po svobodě a seberealizaci. Naopak dobové časopisy podporují tradiční genderové role a zdůrazňují povinnosti žen vůči rodině a státu, přičemž současně propagují myšlenku rovnoprávnosti a ekonomického zapojení žen do společnosti.

Filmy jsou často kritické vůči společnosti a její struktuře, zaměřují se na individuální příběhy žen a nabízejí pohled na každodenní problémy žen z více osobního a introspektivního hlediska. Časopisy se věnují širším společenským otázkám, reflektují

oficiální politiku a ideologii, která je zaměřená na budování socialismu a kolektivní práci, s důrazem na pozitivní propagandu a ideální obraz ženy jako pracovní síly a pečovatelky.

Ve filmech Věry Chytilové jsou ženy zobrazovány jako komplexní bytosti s vlastními aspiracemi a problémy, které často bojují proti omezením daným společností. V časopisech jsou ženy vykreslovány jako důležité součásti socialistického státu, jejich role je ale více definována kolektivními a tradičními očekáváními.

Tisk, který jsem analyzovala, cílí na to, jaké by ženy měly být, zatímco Chytilová zobrazuje a zkoumá to, jaké ženy jsou, co společnost dělá jednotlivci a tím více zastává individualitu a subjektivní vnímání jedinců.

Komparace filmové analýzy děl Chytilové z let 1960-1968 s analýzou dobových časopisů odhaluje kontrast mezi introspektivním přístupem režisérky ve filmech a ideologicky zaměřeným a propagandistickým tónem dobového tisku. Zatímco Chytilová se věnuje individuálním zkušenostem a problémům žen, časopisy reflektují oficiální narativ a podporují tradiční role žen v kontextu budování socialismu.

4. VYOBRAZENÍ KAŽDODENNOSTI ŽEN V SEKUNDÁRNÍ LITERATUŘE

4.1. Žena za socialismu (Wagnerová, 2017)

Alena Wagnerová je česko-německá publicistka a spisovatelka, která se od 60. let věnuje kulturně-politickým otázkám. Napsala řadu sociologických studií a biografii osobností jako byly Milena Jesenská, Sidonie Nádherná, Jan Nádherný a o rodině Kafkových. Ve svých pracích se často věnuje ženským otázkám.

Žena za socialismu „je překladem původní sociologické monografie z roku 1974, která analyzovala stav rovnoprávnosti žen v Československu ve srovnání se stavem v Německé spolkové republice.“⁷⁷ Vychází z řady empirických studií a dotazníků z průběhu let 1945-1974, přičemž autorka Wagnerová doplnila původní vydání o reflexe a studie, které se děly po roce 1974 až do roku 2012. Do knihy také přidala text Jiřiny Šiklové, který shrnuje porevoluční vývoj postavení ženy v bývalém Československu.

Publikace se zaměřuje na analýzu genderových rolí a zkoumá, jak socialistická ideologie a politika ovlivnily každodenní život a práva žen a poskytuje hluboký sociologický a historický vhled do života žen v tehdejší době. Já zkoumala převážně texty pojednávající o 60. letech (tedy do strany 187), které jsou pro mou práci relevantní, ale také nastíním léta, která situaci v 60. letech předcházela.

Už v letech 1945-1949 se začala provádět řada zákonných opatření, které měly realizovat formální zrovnoprávnění obou pohlaví v oblasti práva. To se týkalo i zrušení různých platových skupin pro muže a ženy, nerovností v dědickém právu a novou úpravou státního občanství manželek⁷⁸. V padesátých letech poté nabyli důležitosti požadavek, aby ženy začaly pracovat – představovaly totiž velký rezervoár pracovních sil. Po 2. světové válce na tom pracovní trh nebyl nejlépe a bylo zapotřebí zapojit každou ruku k dílu, aby mohl stát opět vzkvétat. A tak se snaha srovnat ženskou zaměstnanost s mužskou zaměstnaností stala hlavním předpokladem emancipace. Rovnoprávnost ženy se děla „přizpůsobením ženského mužskému“⁷⁹, a nebyla tak brána v potaz zvláštní podstata ženy. „Tak se také prvním orientačním vzorem emancipující se ženy stává muž, protože cílem

⁷⁷ WAGNEROVÁ, Alena. *Žena za socialismu: Československo 1945-1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2017. ISBN 978-80-7419-252-4.

⁷⁸ Tamtéž, s. 29.

⁷⁹ Tamtéž, s. 31.

jejího úsilí je dosažení společenského statusu rovného statusu jeho. Ale ne stejného, jako má on.⁸⁰ A také: „Nejde o to, aby aktivita ženy napodobovala aktivitu mužů, ale aby různorodé formy účasti člověka v ekonomickém, sociálním a politickém životě nebyly ženám uzavřeny, protože jsou ženy.“⁸¹

A tak ženy začaly více a více chodit do práce, přestože je stále svazovaly zažité genderové role – kritika chození do práce, „nestarání se o domácnost“ a svěřování dětí do péče ústavům (jesle, školky). To změnila v roce 1953 měnová reforma, která znemožnila vyžití rodiny jen z jednoho platu. Do poloviny padesátých let se tudíž společenská atmosféra ohledně tohoto tématu drasticky změnila, když byly ženy nuceny přinášet na stůl i druhý plat. Stát však nestačil držet krok s masovým nárůstem pracujících žen – nestíhal vystavět potřebné podpůrné instituce, které by ženám opravdu zajistily úlevu od domácích prací (viz jesle, školky, stravovny, prádelny apod.). Ženy tak kolikrát v dvojím zápřahu v práci a v domácnosti, nenacházely čas na to, aby se vzdělávaly a mohly dosáhnout na vyšší kvalifikace a lepší a záživnější zaměstnání. Většina žen končila v pomocných a málo kvalifikovaných místech. Dle orálně-historického projektu „Paměť žen“⁸², který probíhal v letech 1996-2006, si však většina žen problému svého přetížení nebyla vědoma.

„Na dotaz dotazovatelky pak obvykle odpovídaly, že to bylo sice tvrdé, se sebevědomým dodatkem, že to ale stačily. (...) I v jejich postojích se zřejmě projevoval pracovní étos typický pro industriální společnost a s ním související vysoké hodnocení pracovní zdatnosti a pilnosti. Stejně tak volily narátorky pro chválu svých rodinných příslušníků, především babiček, pojmy z pracovní oblasti, že neustále něco dělaly, nikdy je neviděly lenošit, byly pilné atp.“⁸³

Dále považují za vhodné dodat fakt, že v roce 1957 byla v Československu legalizována možnost umělého přerušení těhotenství, což představovalo velký krok k rovnoprávnosti mužů a žen. Společnost chápala, že z hlediska emancipace ženy je důležité, aby mohla rozhodovat o svém mateřství, jelikož ji případné nechtěné těhotenství zatěžuje více než muže, tedy ve všech sférách jejího osobního i sociálního života. Legalizaci potratu byla teprve naplněna formální rovnoprávnost ženy a muže⁸⁴.

⁸⁰ Tamtéž, s. 32.

⁸¹ Tamtéž, s. 150.

⁸² Uskutečňováno bylo 170 biografických rozhovorů. Dostupné z: <https://www.pametzen.cz>

⁸³ WAGNEROVÁ, Alena. *Žena za socialismu: Československo 1945-1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2017, s. 35. ISBN 978-80-7419-252-4.

⁸⁴ Tamtéž, s. 36.

S tím se pojila další témata jako je například primární socializace dítěte. Mateřství bylo chápáno jako důležitá a nepopiratelná funkce ženy, což vytvářelo problém v modelu ženské emancipace – ten totiž pohlížel na „mateřství jen z hlediska ženiny role v zaměstnání“⁸⁵. Dříve, kdy ženy bývaly s dětmi doma, bylo přirozené začít dítě zaměstnávat již od útlého věku, včleňovat ho do domácích prací. Děti matek pracujících se však stávají samostatnou jednotkou o něco dříve, jsou odkládány do jeslí a školek, a vychovává je tak stát. O to, jaký dopad může výchova v institucích od útlého věku mít na dítě se začala v 60. letech zajímat řada psychologů. Mezi nejznámější patřil Zdeněk Matějček, který se zabýval dětskou deprivací⁸⁶, čímž přispěl k natočení dokumentu *Děti bez lásky* (Goldberger, 1963). Dokument vypovídající o psychických dopadech institucionální výchovy v jeslích na děti toho mnohé změnil – mmj. přispěl i k prodloužení mateřské v 60. a 70. letech. Tehdy jesle přestaly být vnímány jako náhrada rodinné výchovy ale spíše jako doplnění.

„Situace mateřské školy byla také už od počátku jednodušší. Za prvé mohla ve své činnosti navázat na relativně dlouhou tradici mateřské školky, za druhé byla i potřeba dítěte v tomto věku na společnost vrstevníků jako doplnění výchovy v rodině zřejmá a také všeobecně uznávaná. (...) Potřeby matky a dítěte zde tedy nestojí v žádném protikladu, ale spíše se doplňují. Díky této příznivé situaci se mateřské školky staly v Československu nejsilnějším elementem v systému veřejných zařízení pro děti.“⁸⁷

Z tohoto hlediska a mnoha dalších, která vyvstávala s pokrokem ženské zaměstnanosti, se často v průběhu 60. let mluvilo o tzv. návratu ke „ztracenému ráji“⁸⁸. Ten měl ideálně vyřešit společenské problémy tím, že by se všeobecně zvýšily mužské platy, aby se ženy mohly vrátit zpět do domácností. K tomu však nikdy nedošlo, jelikož zaměstnanost žen se natolik vžila, že nebylo možné se vrátit k původnímu fungování společnosti.

Přes všechny snahy zrovnoprávnit ženy s muži ve všech možných sférách však stát stále nestíhal ženy podporovat formou veřejných institucí (viz výstavba jeslí apod.). K tomu všemu tu probíhalo tiché utlačování dívek v učebních oborech a omezený počet přijímání dívek ve studijních oborech jako učitelství a medicína.

„Tak stály ve druhé polovině 60. let vedle sebe vlastně dva modely společenské funkce ženy: starý a překonaný, který funkci ženy a její poslání viděl jako matky a ženy v domácnosti z hlediska její

⁸⁵ Tamtéž, s. 36.

⁸⁶ Pozn. aut.: Fenoménu dětské deprivace jsem se věnovala již v prvním ročníku bakalářského studia, kdy jsem na toto téma vypracovala práci na předmět Rozprava s rodilým mluvčím.

⁸⁷ WAGNEROVÁ, Alena. *Žena za socialismu: Československo 1945-1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2017, s. 132. ISBN 978-80-7419-252-4.

⁸⁸ Tamtéž, s. 37.

biologické funkce, a nový, který zdůrazňoval její seberealizaci jako člověka, s intencí sladění její role v rodině a zaměstnání. Dosažení tohoto cíle je ovšem otázkou dalších let (pozn. aut.: Toto bylo psáno v 70. letech).⁸⁹

Co se rodinného práva týče, manželství bylo v socialistickém občanském zákoníku vnímáno jako osobní vztah, nikoliv jako smlouva, což se lišilo například od SRN. Manželství v Československu mělo účel založení rodiny a řádné výchovy dětí⁹⁰. Československý zákoník hlásal, že muž i žena jsou si rovni (ve smyslu zrušení „přírodou daného“ rozdělení rolí), mají stejná práva a povinnosti i co se péče o rodinu a domácnost týče. Dle československého zákoníku se tedy jak žena, tak i muž mohli podílet na všech domácích a výchovných pracích, na rozdíl od zákoníku Spolkové republiky Německo, který vycházel z „tradičního“ rozdělení mužských a ženských rolí – to ovšem neznamená, že se tak v ČSSSR aplikovalo. Z průzkumů v šedesátých letech v Československu se dozvídáme, že přestože muži mívali delší pracovní směny než ženy (v průměru o 30 minut), měli o třetinu více volného času než jejich družky – ženy trávily prací v domácnosti 22,2 % ze svého dne, zatímco muži jen 8,3 % ze svého dne⁹¹.

V pracovním právu 60. let v Československu byla rovnost ženy upravena „formou respektování zvláštnosti ženské pracovní síly ve vztahu k její biologické funkci“⁹². To v praxi znamenalo, že ženy nemohly pracovat v dolech, solivárnách, regulovaly se jejich pracovní pauzy mezi dvěma směny a omezovaly se případné noční směny. Matky dětí mladších 15 let měly nadále právo na kratší nebo lépe časově regulovanou pracovní dobu (až od roku 1964⁹³), právo tři dny volna při onemocnění dítěte (to platilo i pro otce) a právo na neplacenou dovolenou. Co se mateřské dovolené týče, tehdejší mateřská dovolená trvala jen 18 týdnů, od roku 1964 se zvedla na 22 týdnů a roku 1968 na 26 týdnů⁹⁴. Žena měla právo, aby ji v práci drželi její pracovní místo do té doby, dokud se nevrátí z mateřské dovolené, s různými úpravami v případě prodloužení či dalšího těhotenství.

Zaměstnání žen tedy bylo nezbytnou podmínkou k cestě k rovnoprávnosti, ovšem nestačilo k tomu, aby změnilo zažitě společenské postavení ženy. Identifikace rolí ženy v domácnosti a ženy jako matky byly často slučovány, což bylo mylné. Žena v domácnosti

⁸⁹ Tamtéž, s. 38-39.

⁹⁰ Tamtéž, s. 42.

⁹¹ Tamtéž, s. 142.

⁹² Tamtéž, s. 45.

⁹³ Tamtéž, s. 171.

⁹⁴ Tamtéž, s. 46-48.

vykonává neplacenou práci v domácnosti, která industrializaci ani státu nijak neprospívá, nikam jej neposouvá, zatímco role matky se nedá měřit „prací“, roli matky nemůže zastoupit stát formou veřejné instituce (co se kvality týče).

„Dokud cesta k samostatnému společenskému postavení a vlastnímu sociálnímu statusu vedla jen prostřednictvím prodeje pracovní síly jednotlivce na trhu práce, je výdělečná činnost ženy, a z ní vyplývající hospodářská, a tedy statusová nezávislost, základní podmínkou její rovnoprávnosti.“⁹⁵

Další problematikou, kterou je třeba vzít v potaz, byla nízká vzdělanost a kvalifikovanost žen, která jim umožňovala dosahovat spíše podprůměrných pracovních pozic. To vedlo k jejich nízkému podílu na hospodářské a politické moci, svou roli na tom však mělo více faktorů než jen fakt, že ženy neměly příliš volného času se vzdělávat, protože se musely starat ještě o domácnost a děti. Svůj podíl na tom také měly předsudky vůči ženám, dále vyšší nároky na vedoucí pozice, u kterých často uspěli muži s průměrným vzděláním než ženy s nadprůměrným vzděláním. V neposlední řadě také vnitřní pojetí žen samotných o jejich vlastních schopnostech, tužbách a vzorcích chování při prosazování se v profesionálním poli⁹⁶.

Ať se společnost snažila sebevíce, ženy byly v socialistickém Československu tzv. druhým pohlavím. V době, kdy socialistický model industrializace potřeboval k rozvoji více těžkého průmyslu, do pracovních pozic byli z hlediska síly zaměstnáváni zejména muži a taková práce byla pochopitelně velmi dobře placená – lépe než práce, o které se mohly ucházet ženy (také je třeba vzít v potaz, že ještě roku 1963 ženy dostávaly průměrně jen 60 % platu co muži⁹⁷). Na ženy zůstávaly práce v jiných odvětvích, jednoduššího rázu či na nižších pozicích, které nepotřebovaly vyšší kvalifikaci apod. Jedním z dalších důvodů, proč ženy nedosahovaly vyšších pozic bylo mmj. i málo let praxe, za což z naprosté většiny případů mohlo mateřství – ženy měly v průměru odpracováno mnohem méně let než muži⁹⁸.

Co se týče motivace žen k práci, průzkumy rozlišily tři – motivace k práci kvůli práci (práce je baví), kvůli kolektivu (mmj. i ve smyslu společenskosti) a kvůli materiálním důvodům. Statistiky ukázaly následující: u nevyučených žen se základním vzděláním převažovala (ze 41 %) materiální motivace k práci, u vyučených žen a vyučených žen bez maturity převládala motivace sociálních kontaktů (ze 48 % a 43 %) a u žen s maturitou a

⁹⁵ Tamtéž, s. 50.

⁹⁶ Tamtéž, s. 78.

⁹⁷ Tamtéž, s. 78.

⁹⁸ Tamtéž, s. 85.

vysokou školou potřeba sociálních kontaktů vedla (43 % a 76 %) ⁹⁹. U motivace žen pracovat tedy z naprosté většiny vedla potřeba společenskosti. Když tento fakt porovnáme s faktem, že ženy se za socialismu angažovaly ve společenském i kulturním dění mnohem více než muži ¹⁰⁰ a spojíme to se studií z roku 1961, kde ženy v domácnosti uváděly jako důvod nezaměstnanosti mateřství (ženy z měst 90 % a ženy z venkova 75 %), přičemž všechny plánovaly nástup do práce od určitého věku dítěte, lze z toho všeho odvodit, že většinu žen práce v domácnosti nenaplňovala natolik jako možnost socializace a zařazení se do společnosti.

V knize nebyli opomenuti ani muži. Z výzkumů z roku 1961 vychází, že muži v Československu se podíleli na domácích pracích a výchově dětí dříve a více než například v SRN ¹⁰¹. V Československu nebylo neobvyklé, že do mužova pracovního života zasahovala i jeho role otce, kdy například musel včas z práce, aby vyzvednul děti ze školy. Tendence muže se více podílet na domácích starostech se projevovала i v západních zemích, ovšem tam role otce byla brána spíše jako volnočasová aktivita než povinnost a otcovství se nekřížilo s prací – v tom bylo Československo napřed.

Co se manželství týče, s větším záprahem žen do pracovního života se měnila i dynamika v manželském svazku. „Funkce v tradičním manželství byly rozděleny zásadně tak, že se nepřekrývaly, aby každý manžel měl svoji sféru působnosti.“ ¹⁰², ovšem v této nové formě manželství se domácí práce a starost o děti musely rozptýlit mezi oba partnery (alespoň částečně). Původní princip autority (vydělávající muž jako hlava rodiny) a opory (žena v domácnosti vytvářející domov a pečující o děti), na kterém manželství dříve fungovala, se přesunul k daleko subtilnějším základům. Princip autority a opory se rozptýlil mezi oba partnery, kdy tedy i žena od muže potřebovala oporu a zároveň měla možnost rozhodovat o věcech v domácnosti.

„Nedostatečná přizpůsobivost a konzervativnost mužů vede v tomto směru v poslední době ke vzrůstu manželských citových krizí z příčin, které co do důležitosti byly v dřívějších manželstvích až v nižší polovině této problematiky. (...) Větší náročnost žen na podíl mužů při vytváření rodinného prostředí se tady střetává zejména při rozdílných povahách s konzervativním, spíše spotřebitelským postojem mužů (odevzdat plat – teplé večeře – intimní styk – a pohoda domova, kterou má vytvářet žena pro muže).“ ¹⁰³

⁹⁹ Tamtéž, s. 94.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 65.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 103.

¹⁰² Tamtéž, s. 106.

¹⁰³ Tamtéž, s. 107.

K tomu se pojí také vysoká míra rozvodovosti¹⁰⁴ (pro Československo typická již před druhou světovou válkou), která ukazuje, že ženy tvoří většinu žadatelů o rozvod. V roce 1970 připadlo na 100 uzavřených manželství 23 rozvodů¹⁰⁵. Mezi nejčastější důvody rozvodů patří nevěra a „rozdílnost temperamentů a zájmů“. Od dob druhé světové války se počet nešťastných svazků nijak nezvýšil, spíše stouply nároky na manželství a také tendence řešit nedorozumění rozvodem. Z průzkumů se s postupující emancipací zvýšily nároky žen na citový vztah mezi mužem a ženou – „Jestliže tento vztah už neexistuje, neexistuje dnes kromě dětí pro ženu žádný důvod v takovém manželství setrvat. Pro muže ale i pak naplňuje manželství svůj praktický účel zaopatřovací.“¹⁰⁶ Manželství tudíž, zdá se, pro většinu žen ztrácelo význam, když mohly vydělávat samy, a přesto se musely ještě starat o domácnost. Pokud funkce citového vztahu mezi mužem a ženou nefungovala, role muže v ženině životě začínala být druhořadá.

Co se sexuality týče, dle průzkumu „Manželství, antikoncepce a potratů“ z roku 1961, byly zaměstnané ženy daleko šťastnější a spokojenější ve svém sexuálním chování než ženy v domácnosti. Ženy v domácnosti totiž mívaly zpravidla větší počet dětí než ženy zaměstnané, a tudíž měly větší strach z opětovného otěhotnění. Tyto obavy mohly přirozeně vést k větší nechuti k pohlavnímu životu¹⁰⁷. Sexualita měla také v Československu trochu jiný význam než na Západě, kde byla brána jako tabu. V Československu se sice o sexualitě nemluvilo, ale to spíše z důvodu, že byla brána jako přirozená součást lidského života – z tohoto pohledu je zajímavé, že si ženy v Československu nepřály více sexuální svobody¹⁰⁸. S tím souvisel i fakt, že Československé ženy se s muži nesetkávaly jen ve svých pohlavních rolích, ale také ve svých zaměstnáních, ve školách apod. – to zmírňovalo napětí mezi nimi a měnilo dynamiku jejich vztahů.

Mluvíme-li o nové generaci žen (narozených kolem roku 1945), pro ně byla rovnoprávnost mezi mužem a ženou a demokratické a partnerské vztahy v rodině samozřejmostí. Zpravidla byly tyto ženy vzdělanější než jejich matky i než jejich otcové, tudíž měly i vyšší pracovní ambice, což ovlivňovalo jejich sebevědomí, postoje a jednání. Avšak nové postavení ženy ve společnosti a rodině je v tu dobu ještě stále v procesu změn, nic není pevně ukotveno v podvědomí. To potvrzuje i průzkum „Mladá manželství

¹⁰⁴ Ze statistik z roku 1974 (Tamtéž, s. 107).

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 108.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 108.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 110.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 112.

v Československu ve světle výzkumu¹⁰⁹ z roku 1969, kdy byli ženy i muži dotazováni ohledně jejich názorů na hlavní úkoly mužů a žen v manželství. To, co ženy braly jako hlavní úkol žen v manželství bylo z většiny v rozporu s tím, co muži uváděli, že je hlavním úkolem ženy v manželství. Příkladem může být „Optimismus a smysl pro humor“, což muži uváděli jako hlavní atribut pro ženu, zatímco ženy to hodnotily až na osmé příčce¹¹⁰. Co se „Finančního zajištění rodiny“ týče, ženy jej uváděly jako první hlavní úkol ženy v manželství, zatímco muži jej hodnotily jako poslední, tedy nejvíce nedůležitý úkol ženy v manželství.

Zajímavé také je, že lidé v 60. letech v Československu uzavírali sňatky mnohem dříve (ženy průměrně kolem 20 let a muži kolem 23 let) než například před druhou světovou válkou (ženy průměrně kolem 24-26 let a muži kolem 28-30 let)¹¹¹. V druhé polovině 60. let také lidé vstupovali do sňatků kolikrát bez jakýchkoliv úspor (což v minulosti nebylo běžné), jelikož ženy měly představu rovnoprávnosti a svého pracovního života. Zajímavý je také postoj mladých žen k interrupci, kdy na počátku manželství většina z nich odmítala takovou možnost, zatímco po více jak 3 letech ve svazku možnost interrupce při nechtěném těhotenství akceptovaly¹¹².

Z knihy *Žena za socialismu* se dozvídáme spoustu podstatných informací o každodenním životě žen, které vycházejí z řady dotazníkových průzkumů. Navzdory formální rovnosti ženy nadále čelily nízké vzdělanosti, předsudkům a omezené politické a hospodářské moci. Emancipace žen se uskutečňovala „přizpůsobením ženského mužskému“, ale skutečná rovnost zůstávala neuskutečněným ideálem. Přesto však, dle této knihy, která porovnává situaci žen ve Spolkové republice Německo s Československem, můžeme vidět, že na svou dobu na tom naše země tak zle nebyla. Ačkoliv žena měla stále problém dosahovat stejných možností jako muž jenom kvůli své biologické podstatě a vazbě na potomky, je třeba si uvědomit, že problematika rovnosti byla (a stále je) hlubší a subtilnější, než jak se chápala. „Nejde ovšem o to, zda žena je při mytí nádobí ženou a muž při štípání dříví mužem, ale jestli jimi jsou ve svém vzájemném vztahu. Proto realizace mužského a ženského neleží primárně ve vnější oblasti činnosti, ale právě zde, ve vztahu

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 114.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 115.

¹¹¹ Tamtéž, s. 116.

¹¹² Tamtéž, s. 118.

mezi mužem a ženou jako tím „bezprostředním, přirozeným, nutným vztahem člověka k člověku“.¹¹³

4.2. Démanty všednosti (Cieslar, a další, 2002)

Kniha *Démanty všednosti* se zabývá československou filmovou tvorbou 60. let a je rozdělena do tří částí/studií, z nichž každou sepsal jiný autor. Vyšla roku 2002 podporou Grantové agentury České republiky (grantový projekt č. 408/98/0389 GA ČR¹¹⁴) a Nadace Český literární fond jako součást výzkumného projektu *Český a slovenský hraný film 60. let*. Autorka první části knihy, PhDr. Zdena Škapová, je dramaturgyně, filmová novinářka a kritička, publicistka a od roku 1991 až po současnost „je pedagogicky činná na katedře dramaturgie a scenáristiky FAMU“¹¹⁵. Autorka druhé části, Doc. PhDr. Stanislava Přádná, se ve svém oboru více věnuje problematice herectví ve filmu a recenzování filmů v řadě časopisů. Vystudovala filmovou a divadelní vědu a od roku 1994 vyučuje na katedře filmové vědy (dnes katedra filmových studií) na FF UK v Praze. Autor třetí části knihy, Doc. PhDr. Jiří Cieslar, byl český filmový a literární kritik. Od roku 1990 přednášel na katedře filmové vědy FF UK, kde byl později jmenován vedoucím. Specializoval se na dějiny italského a francouzského filmu¹¹⁶. Autoři při psaní této knihy mmj. spolupracovali i s řadou tvůrců, mezi které patřila Věra Chytilová, Juraj Jakubisko, Jan Němec, Michal Bregant, Galina Kopaněvová a další¹¹⁷.

Každý autor se věnuje jiným aspektům ve filmech československé nové vlny v 60. letech – od toho, co předcházelo filmu 60. let, jeho techničtějšími reáliím jako kamera, střih, zvuk, postavy a čas v moderní filmové poetice, jenž rozebírala ve své části Zdena Škapová, přes část Stanislavy Přádné, která pojednává o poetice postav, typů a (ne)herců a probírá i tvorbu Chytilové, až po Jiřího Cieslara, který na dvaceti stranách popisuje monolog a herectví Miroslava Macháčka. Pro mou práci je stěžejní především část Stanislavy Přádné, která rozebírá hlouběji určité filmy i co se každodennosti v nich zachycené týče, a také část Zdeny Škapové, která zkoumá rozdíl mezi filmy 50. a 60. let.

¹¹³ Tamtéž, s. 187.

¹¹⁴ PŘÁDNÁ, Stanislava; ŠKAPOVÁ, Zdena a CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. 4 s. ISBN 80-86102-17-3.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 375.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 376.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 387.

Poválečné období znamenalo pro evropskou kinematografii období zásadních změn.

„Válečný chaos rozvrátil někdejší pořádky a hodnoty, skutečnost se rozpadla na nekonečné množství fragmentů, jež vytvářely rozporuplné shluky a neslučitelná susedství, a její obraz na plátně měl obdobné rysy. Jednotná vypravěčská linie se začala drobit na epizody, později dokonce na osamocené scény, ba i záběry, a nový filmový tvar se zásadně vzdálil kategoriím normativní estetiky.“¹¹⁸

Československé filmy 50. let byly silně ovlivněny schematismem socialistického realismu (tuhé ideologické sevření¹¹⁹), který omezoval tvůrčí svobodu. Filmy měly zásadně přímou a chronologickou narativní strukturu, nepřipouštěly chaos nebo více dějových linií, neobsahovaly žádné subjektivní prožitky, „asociativní propojování časových rovin nebo představy“¹²⁰, vnímání jedinců, žádné retrospektivní záběry, děj šel stále kupředu. Častá je tzv. kauzální provázanost, kdy vše, co se ve filmu stane nebo ukáže, má později následek a význam – vše vede k logickému vyústění a poučení. Hlavní postavy byly často jednorozměrné a jasně definované, přímočaré, čitelné, bez hlubší introspekce, jejich dialogy byly spisovné a uniformní, postrádaly individualitu. Děj se vyhýbal víceznačné interpretovatelnosti a vždy nabízel uspokojivé uzavření příběhu. „Klasický film předstírá, že je pouhou rekonstrukcí určitého příběhu, který se odehrál podle svých autonomních zákonitostí, vedle nichž jsou vůle vypravěčova i úhel pohledu postavy zanedbatelné.“¹²¹ Divák je vždy o krok napřed před filmovou postavou a může si být jistý, že se problém na konci vyřeší a vše se vysvětlí.

Koncem 50. let se v západoevropských zemích objevují změny narace, filmová díla nabírají abstraktní myšlenkový obsah a získávají subjektivitu – z filmů se stává tzv. vrstvený celek a nejde již jenom o příběh, ale i postavy. Tato změna se dostává do našich zemí až v 60. letech jako československá nová vlna, která však kvůli nástupu pražského jara v roce 1968, jenž přineslo utrum kinematografickému pokroku, měla jen pár let na to se rozvíjet. Nutné je však podotknout, že všechna filmová tvorba vzniklá v 60. letech nespádala automaticky do trendu československé nové vlny.

Co se technických věcí týče, klasické filmy 50. let nijak nevyčnívaly – tam autorka první části knihy, Zdena Škapová, rozebírá osm vybraných filmů: „V předložených filmech nenajdeme žádné extrémy, tedy makrodaily ani velké celky, tj. záběry, které na sebe

¹¹⁸ Tamtéž, s. 11.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 15.

¹²⁰ Tamtéž, s. 17.

¹²¹ Tamtéž, s. 18.

strhávají mimořádnou pozornost, neboť zřetelně přesahují kvalitu pouhé věcné informace.“¹²² Strih má význam jen zcela technického rázu, aby děj posunoval vpřed, nikoliv estetického nebo významotvorného. Klasický film nehledal nové způsoby vyjádření, držel se starých známých kolejí, které maximálně inovoval. Častý byl doprovod hudby, která vnucovala lidem atmosféru, to vše se však v 60. letech měnilo.

Československá nová vlna přinesla do československé kinematografie velký rozkvět a inovace. Filmaři bořili staré formy a měnili pravidla od základů – vyprávění se stávalo fragmentovanějším, vrstvenějším, s volně propojenými epizodami/sekvencemi. Sítila „tendence odklánění se od pouhého zobrazování smysly vnímatelné skutečnosti“¹²³ – nové filmy byly více introspektivní. Objevuje se subjektivní perspektiva zaměřená na prožívání reality jedinců, zejména pak obyčejných lidí. Filmy ukazují i nevýznamné detaily, což působilo více realisticky. Často se objevovalo více dějových linií, otevřené konce a nejednoznačné interpretace – film ztratil ucelenost, logickou strukturu a svou chladnou objektivní zaměřenost.

S nástupem 60. let mohl režisér více autorsky pojímat svou tvorbu, nebyl utlačován svazujícími pravidly klasického vyprávění příběhu – měl svobodu tvořit, což byla přelomová éra. Režiséři si samozřejmě byli vědomi cenzury a toho, že film s určitým profilem bude mít snadnější cestu, ovšem to jim nebránilo do svých děl vkládat podprahové myšlenky o tehdejšímu režimu. Z každého filmu šla cítit individualita tvůrce, vše bylo nové. Byla preferována autentická prostředí a exteriéry před kulisami a interiéry, což přispívalo k realističtějšímu zobrazení života. Kamera často sledovala dění kolem postav, místo aby se zaměřovala pouze na ně, což umožňovalo divákům vnímat širší kontext jejich života. Zrušily se „striktní hranice mezi plánem postav a prostředím (což) způsobilo prolnutí jejich funkcí: postavy se neprezentovaly jenom ve chvíli, kdy měly říci, udělat nebo sdělit něco významného či posunout děj kupředu, a prostředí si „nevysloužilo“ pozornost pouze proto, že se v něm měla odehrát rozhodující situace“¹²⁴.

Vše směřovalo k čiré introspektivní analýze jedinců, důležitou složkou se stává uvažování konkrétního jedince o konkrétních politických a společenských situacích. Ve filmech se propojuje veřejná a soukromá sféra, klade se důraz na morálku a odhalování prázdných ideálů tehdejšího komunismu.

¹²² Tamtéž, s. 32.

¹²³ Tamtéž, s. 45.

¹²⁴ Tamtéž, s. 47.

Zacházení s časem je nelineární, často se děje více věcí najednou, vidíme vzpomínky postav, jejich vnitřní představy apod. – postavy nejsou jen loutkami příběhu, ale příběh nesou. „Tvůrci 60. let měli tendenci rozprostřít poznávání postavy na celou délku filmu a uzavřít je až na samotném konci.“¹²⁵ Vidíme jejich komplexní postavy, existenciální krize, nevyzpytatelné a komplikované vztahy. Nejsou jen špatné nebo dobré. Jejich vyobrazení nutí diváka přemýšlet, protože na rozdíl od filmů 50. let nemá divák vše na zlatém podnosu. „Dosažení iluze maximální autentičnosti filmového vyprávění bylo jedním z hlavních cílů většiny českých a slovenských tvůrců 60. let.“¹²⁶ V tomto smyslu autorka Příkladná zmiňuje i Chytilovou a její dokumentární ambice se snahou zachytit naprostou autentičnost ve svých dílech.

V 50. letech totiž režisér vybíral scény tak, aby šetřil divákovým časem a ukázal jen to důležité, zatímco v 60. letech se hraje i na nedůležitost, ve které tkví skutečná autenticita díla. Tam Příkladná uvádí jako příklad film *O něčem jiném* (Chytilová, 1963), kde režisérka zachycuje nudný den Věry Uzelacové, která dokola vaří, uklízí, cepuje syna a film *Ostře sledované vlaky* (Menzel, 1966), kde režisér zachycuje provoz na ospalém nádraží.

„Tvrzení, že autorský film se vyznačuje tím, že dává dosud nebývalý prostor spontánnímu projevu skutečnosti, může znít jako kontradikční, ale mezi největší autorské počiny 60. let patří filmová díla, v nichž se režisér odváží prosadit své subjektivní vize, aniž by přitom zpochybnil (iluzivní) svébytnost zobrazované skutečnosti.“¹²⁷

Filmy jako *Sedmikrásky* (Chytilová, 1966) a *Ostře sledované vlaky* (Menzel, 1966) „staví diváka do pozice věčně udiveného a zaskočeného svědka nepředvídatelného dění, protože svět, jak jej předkládají (pozn. aut.: režiséři), je nepřehledně složitý, neuchopitelný, věčně proměnlivý, plný nečekaných souvztažností.“¹²⁸

V československých filmech 60. let se velmi prosadil žánr tragikomedie, který temně a povzbudivě nahlížel na svět „jako kdyby skutečnost byla příliš složitá a rozporuplná, aby mohla být reflektována jen z jednoho úhlu pohledu.“¹²⁹ Postavy byly poznamenány dobou, ve které žily, s jemným odkazem na politické a společenské situace, přestože se filmy na první pohled jevily jako zásadně „apolitické“.

¹²⁵ Tamtéž, s. 66.

¹²⁶ Tamtéž, s. 52.

¹²⁷ Tamtéž, s. 59.

¹²⁸ Tamtéž, s. 61.

¹²⁹ Tamtéž, s. 62.

Časté je zobrazení negativní lidských pocitů jako manipulovatelnost, neschopnost komunikace, osamělost, prázdnota, odcizenost, existenciální krize a neschopnost vidět význam v čemkoliv, co postava dělá¹³⁰. Postavy často neovládají svůj osud, život se jim zkrátka děje a oni jsou jen hadrovými panáky, nuceni se s tím vším nějak vypořádat. I přes všechny stinné a temné stránky je ale ve filmech vždy naděje, záblesk světla a positivity. Divák, na rozdíl od filmů 50. let, ne vždy tuší, co se s postavou bude dít – kolikrát je hozen do konfrontace stejně jako postava.

Na autenticitě se také podílela volba neherců, kteří, pokud byli správně vedeni, dodávali filmům opravdovou autenticitu. Neherci často vystupovali pod svými skutečnými jmény, se svou skutečnou profesí, i jejich mluva už nebyla strojová jako v 50. letech, ale každá postava měla vlastní způsob vyjadřování (slangy, akcenty apod.) – viz Pytel blech (Chytilová, 1962), kde všechny učnice mluví mladistvým slangem a hlavní postava používá silný ostravský dialekt.

Příběhy se nejčastěji točily okolo postav se středním a nižším společenským statusem, kolem mladých lidí, kteří ještě nevědí, co se životem a nemají moc peněz, okolo outsiderů, které společnost nechápe apod. Důležitý vliv na to měl Bohumil Hrabal, který člověka viděl humánně, zcela lidsky a zajímal se o outsidersy, od čehož se komunistická ideologie odvracela. Hrabal inspiroval řadu postav budoucí¹³¹ české kinematografie nebo se od něj alespoň vyvíjeli – v tom kontextu je vhodné zmínit i zfilmování jeho povídek Perličky na dně (Chytilová, a další, 1965), které byly podstatnou tvorbou pěti režisérů československé nové vlny.

V Čechách se filmy 60. let budují převážně na absurditě lidské existence (kromě Chytilové), mířilo se na alegorické obrazy společnosti, zatímco na Slovensku více čerpají z folkloru, prózy, slovenského surrealismu (viz tvorba Juraje Jakubiska nebo Ela Havetta) a chybí racionální strukturovanost, jednají spíše intuitivně a spontánně (čemuž se blížila i Chytilová svými filmy Sedmikrásky (1966) a Ovoce rajských stromů jíme (1970)).

Životy postav se odehrávají na periferii měst a předměstích, kde se děj soustřeďuje na mizérie lidí, kteří žijí obklopeni lidmi a přesto mohou být v určitém aspektu osamělí a nešťastní, zatímco ve slovenské filmové tvorbě dominují stále vesnice jako hlavní prostředí filmu.

¹³⁰ Tamtéž, s. 64.

¹³¹ Pozn. aut.: Budoucí ve smyslu od počátku jeho tvorby.

„Tvůrci především přestali usilovat o iluzi objektivní platnosti předkládaného „materiálu“, divák se nemohl spoléhat na to, že pro něho vybírají ze skutečnosti jen to podstatné.“¹³²

Režiséři poukazovali totiž na to, co považovali za důležité oni. V tom tkvěla svoboda tvorby.

„Možná až s odstupem času je zřejmé, co všechno filmy 60. let znamenaly, jak výmluvné svědectví podaly o tehdejší době. Stačí jedna sekvence z Formana, Passera, Jireše, Schorma, Hanáka atd., abychom si uvědomili, z kolika nespočetných a snad i nepojmenovatelných maličkostí sestával ten povlak šedi, lhostejnosti, omezenosti, ničivého diletantství, hloupé a neomalené bodrosti, všeho toho, co lidi drželo při zemi a nedovolovalo jim ani pomyslet na vyšší horizonty bytí, ba ani si představit, že existují.“¹³³

Poslední část, ze které vycházím, tedy část Stanislavy Přádné, se věnuje „Poetice postav, typů, (ne)herců“. Ta tvrdí, že:

„Filmové médium, inspirativně oživeno silnými podněty z obrozeného společenského a kulturního dění, předkládalo tehdy pronikavé svědectví o současníkovi, jeho mentální i pocitovém stavu, o mezilidských vztazích i názorovém vyhranění (případně omezení).“¹³⁴

Filmy 60. let se zaobíraly především současností, válečnou minulostí jen zřídka, a tedy vybízely ke studiu humánně-antropologických aspektů lidství. Zachycovaly neatraktivní všednosti a obyčejné lidi, spíše outsidersy a typická pro ně byla apolitičnost – žádná politická angažovanost filmových postav byla silně v rozporu s tím, co se hlásalo společností o ideálu občana té doby. Ovšem i ona „depolitizace postav má politický smysl.“¹³⁵

Nutné podotknout, že protagonisté filmů té doby byli převážně vždy muži (s výjimkou filmů Chytilové). Nejčastěji se jednalo o nezkušené mladíky, u kterých se poukazovalo na nedostatek sebevědomí, hrdosti na český národ a na duševní zpoždění (to Chytilová zachycovala i u dívek v učňovském internátu ve filmu Pytel blech (1962)).

„U Formana jsou mladí nahlíženi tolerantně, se sympatiemi, přitom bez falešného stranictví, s jakým socialistickou mládež oficiálně podporoval režim (už ve scénáři filmu Ivo Nováka *Štěňata* Forman poukazoval na závažnost problémů mladých, které oficiální politika pomíjela nebo zkreslovala).“¹³⁶

¹³² Tamtéž, s. 93.

¹³³ Tamtéž, s. 104.

¹³⁴ Tamtéž, s. 149.

¹³⁵ Tamtéž, s. 151.

¹³⁶ Tamtéž, s. 152.

V klasických filmech před 60. rokem bývali protagonisté zobrazováni jako hrdinové, budovatelé, kteří konají, zatímco během československé nové vlny dostali prostor nejistí a neprůbojní lidé, kteří se teprve hledají. Středně staří muži bývají často zobrazováni velmi maskulinně a autoritářsky, zatímco „ženská sféra byla zasunuta na vedlejší kolej nebo rovnou do stínu. Psychologie filmových postav a vztahů byla touto nerovnováhou přirozeně determinována. Až na pár výjimek (Smuteční slavnost, Kočár do Vídně, Adelheid a filmy Chytilové) dostávali největší prostor mužští protagonisté.“¹³⁷ Hrdinským činem filmových protagonistů 60. let byly spíše niterní zápasy jako překonávání strachu, nikoliv přímé zápasy s úhlavním nepřítelem – člověk byl nepřítelem sobě sama.

V 60. letech se však vyobrazení žen ve filmech příliš nezměnilo od klasických filmů. „Typologie ženských filmových hrdinek stagnovala v tradičním, konzervativním pojetí. Navzdory demokratizačním dobovým tendencím převládala žena jako sekundární komplement umístěný ve stínu mužské dominance. S výjimkou postav ve filmech Chytilové téměř nenajdeme emancipované moderní ženy bez parodického nebo lehkovážně zpovrchňujícího či komediálního příděchu.“¹³⁸

S tím souvisí např. film *O slavnosti a hostech* (Němec, 1966), kde je Paní vyobrazována jako prázdná schránka tvořená jen společenskou maskou, pořád mluví o banalitách, její slova nemají hlubší význam, používá neosobní fráze a její manžel jen tupě přikyvuje¹³⁹.

Zřídka pak byly zobrazovány ženy ve středním věku, u kterých se střetávala citovost s racionalitou¹⁴⁰ – viz *Návrat ztraceného syna* (Schorm, 1966) nebo *Zde jsou lvi* (Krška, 1958) –, intelektualita u žen byla zase zobrazována v ironickém smyslu jako deformace přirozeného žensství – viz *Každý den odvalu* (Schorm, 1964) nebo *Flirt se slečnou Stříbrnou* (Gajer, 1969). Pak byly také často zobrazovány jednoduché tzv. zemité ženy z lidu – viz *hostinská v Zabité neděli* (Vihanová, 1969) nebo *paní Důrová v Rozmarném létě* (Menzel, 1967). Ve slovenských filmech pak byly ženy více energetické, smyslné a eroticky založené (viz filmy Juraje Jakubiska a Ela Havetty).

Ženy ve filmech té doby nebývaly hrdinkami, spíše vedlejšími postavami a objevovaly se jen zřídka, a když už, tak byly ztvárněny silnými ženskými hereckými osobnostmi. Vyobrazení žen nebylo příliš diverzní. Více byly zastupovány ženy v komediálním slova

¹³⁷ Tamtéž, s. 154.

¹³⁸ Tamtéž, s. 155.

¹³⁹ Tamtéž, s. 225.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 155.

smyslu. Klasický byl zajetý stereotyp hodné české mámy, v socialistickém modelu matky bez přirozeného sebevědomí a výrazné individuality, tiše sloužící a pečující o lidi kolem sebe. Tzv. kokety byly zvláště oblíbené a časté ve filmech, ovšem spíše jako vedlejší role. Naivní ženy, romantičky, smyslné svůdnice nebo osudové ženy v československých filmech neměly příliš zastoupení. Muži-otci pak bývali vyobrazováni jako hlava rodiny, neomalený a nadřazený, totalitní patriarchát. „Skutečné otcovské a mateřské osobnosti či výrazné autority ve filmech zakrněly.“¹⁴¹

„Modelem jednostranné výchovy dětí a citové nezralosti vztahů byla poznamenána většina filmových manželství a rodičovství. Odtud vyplýval i genetický poukaz k uzavřenosti (a omezenosti) teenagerů v rodinné „kleci“, vysvětlovaný také jako ochrana před režimním útlakem. Rodinná základna se smrškla do provinciálně omezeného živočichopisu bez špetky nadosobního přesahu. Tuto socialistickou obměnu tatíčkovské „kondelíkovštiny“¹⁴² si vzali „na paškál“¹⁴³ zejména tvůrci nové vlny.“¹⁴⁴

Co se mladých dívek ve filmech československé nové vlny týče, často prodělávaly vyhraňování se – s výjimkou Chytilových filmů, kde se formulovala více otázka sebepoznání a emancipace.

Chytilová se nelišila jen tím, že její hlavní hrdinky byly ženy, ale také nebyly tak stereotypně vnímané jako je vnímali ostatní režiséři – její protagonistky byly energické, rozhodné a uměly jednat, „vymaňují se z podřízené pozice a odmítají se stát oběťmi mužské svévole či rozmaru.“¹⁴⁵ Většinou hledají smysl své existence, střetávají se s muži nebo s vlastními nedostatky nebo bezduše lpějí na svém zevnějšku, přestože uvnitř jsou úplně prázdné – viz *Strop* (Chytilová, 1961). Hlavní protagonistka *Stropu* Marta například svým mlčením vyjadřuje ochromenost a neschopnost sebevyjádření, ovšem nakonec se z této role vymaní, když odjede pryč. Chytilová své protagonistky zbavila typických sentimentálních vlastností (které jsou v jiných filmech často spojovány se ženami) jako je něha, laskavost apod., a zkoumá tak city s odstupem. Její protagonistky jsou zvláště neemoční.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 157.

¹⁴² Pozn. aut.: „Kondelíkovština“ odkazuje na film *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Krňanský, 1937), kde Kondlík byl umanutý muž a vždy muselo být po jeho.

¹⁴³ Pozn. aut.: Vzít si někoho „na paškál“ znamená přísně někoho vyslýchat, něco vyšetřit, někoho pokárat, zkritizovat a napomenout (Slovník české frazeologie a idiomatiky. Výrazy slovesné. A-P. Praha: Academia, 1994. s. 618. ISBN 80-200-0347-9.)

¹⁴⁴ PŘÁDNÁ, Stanislava; ŠKAPOVÁ, Zdena a CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. 157 s. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 192.

Mluvíme-li o ženách v jiných než v Chytilových filmech, za zmínku stojí například Slávnost' v botanickej záhrade (Havetta, 1969). Film pojednává o jihoslovenské vinařské vesnici Babindol, které vévodí ženy a kde vládne erotická tělesnost a požívačné choutky. Ženy chtějí muže dostat do chomoutu a muži se z toho chtějí vyvléci.

„Žena jako dávkyně života symbol plodnosti má ve filmu mnoho podob, od ubrečených a kúzlečích bláznivých holek, jejichž ženství je teprve v rozpuku a ony si s ním ještě dětsky pohrávají (Katarína, Mi), až po kypré, zralé a jadrné matróny, které vědí své, a právě proto si neodeprou nic z rozkoši života. Spojení ženy se zemí naznačují časté záběry odhalených ženských nohou: ženy se dotýkají země bosými chodidly, jako by z ní čerpaly životodárnou energii. Muži mají naopak spády odpoutávat se od země, unikat, létat s umělými křídly.“¹⁴⁶

Dalším příkladem může být rádobý sci-fi film Konec srpna v hotelu Ozon (Schmidt, 1966) o ženské smečce putující zpusťšenou krajinou po katastrofě. Hlavní hrdinka je stará žena, zobrazována však zcela jinak, než jak jsou staré ženy obvykle vyobrazovány ve filmech – je hubená, pružná, drsná, protože nosí revolver za opaskem, je věčná, přísná a necitlivá. Má tedy ryze mužské vlastnosti, což je v kontrastu s dobovým zobrazením žen.

Ve filmu Kočár do Vídně (Kachyňa, 1966) je zase protagonistka řízena pomstou za manželovu smrt. Kočíruje kočár, ve kterém sedí dva němečtí vojáci, objekty její pomsty, a veze je neznámo kam (ani ona sama neví) lesem. Je rozrušená ale předstírá klid a soustředění. Krista, v podání Ivy Janžurové, je bezvýrazná, vdovsky smutná, mluví jen očima, nemá žádnou mimiku. Film vrcholí scénou, kdy je žena připravena zabít vojáka ve spánku, když se probudí a ospale ji v šeru lesa osloví „Mami?“. To jedno slovo útočí na Kristinu primární mateřskou podstatu, na její citové jádro, a tak vojáka nezabije.

Adelheid (Vláčil, 1969) zase zobrazuje služku, jejíž otec byl nacista, takže na ni všichni koukají skrze prsty. Adelheid potlačuje svou energii a temperament. Je neproniknutelně uzavřená, nijak se nevyjadřuje, je tvrdá a odosobněná. Zamiluje se do ní vyhaslý muž Viktor, který ji vidí přes růžové brýle, takovou, jakou by ji chtěl mít. Když se v domě stane neštěstí a Adelheid je i přes svou nevinnu obviněna, Viktor ji navštíví ve vězení. Tam ji vyznává lásku a nabízí pomoc, což tvrdou masku Adelheid krátce prolomí – jen aby odešla zpět do své cely, kde se následně oběsí. Raději si vezme život, než aby ztratila svobodu, než aby za své očistění byla dlužna Viktorovi.

Dále například film Smuteční slavnost (Sirový, 1969), kde je vesničanka Matylda, jež přišla o tyranského manžela. Uzavřená, zamklá, fyzicky křehká a zbožná žena až po jeho

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 220.

smrti nachází energii, sebevědomí a vůli jednat. Celý film se až nežensky ovládá, neprojevuje emoce, až na samém konci uroní slzu pro domovský statek se zahradou, který je nucena opustit. Ve stejném filmu je pak postava Anděly, která je bohobojná, asketická, mlčenlivá, zapírá své city a tvrdě si vydobyla ve vsi autoritu – i přes to ji pak vidíme nešťastnou a fyzicky slabou, jak na poli táhne při orbě pluh s koněm.

Ve filmu *Ucho* (Kachyňa, 1970) se děj točí okolo manželského páru, který žije v domě, kde je odposlouchávají uši. Manželka Anna (v podání Jiřiny Bohdalové) a její muž Ludvík (v podání Radoslava Brzobohatého) mluví jeden o druhém zaujatě, ze svého subjektivního pohledu. Jak příběh graduje, odhaluje se divákovi objektivní realita skutečnosti. Anna je vyobrazována lidštěji než její chladný manžel. Je bezelstná a radostná, otevřená, extrovertní, humorná, ironická, povrchní, konzumní a je realista. Zatímco její manžel je jejím opakem, je chladný, uzavřený, otažitý, má „nos nahoru“. Na konci se Anna vzepře uchu, které celý jejich osobní život tiše odposlouchává, a řekne: „Jsme ještě lidi, co po nás chceš, ucho? Abychom se zabili?“¹⁴⁷ Ukazuje to její schopnost se vzepřít, zatímco její manžel je pasivní.

Jako poslední ukázkou filmového vyobrazení žen ve filmech 60. let uvádí *Přádná Den sedmý, osmá noc* (Schorm, 1969), kde je ženská postava redaktorky. Ta si bezohledně a vulgárně užívá s postavou herce. Je zobrazována jako negativní postava řídicí se vlastním chtíčem, chová se asociálně – pózuje jako exkluzivní dáma, je nad věcí i nad muži, s muži si pohrává. Chybí ji nitro. Svou zlost po divadelní hře si vybíjí na neznámém mladíkovi, kterého navnadila jen, aby ho tvrdě odkopla. Není pro něj nijak důležitá, protože nemá žádné zakončení, zkrátka jen zmizí z děje.

Z těchto ukázek lze vidět, jak jsou ženy často ve filmech vnímány spíše jako vedlejší postavy, buď přehnaně utlačují muže svými představami a chtíčem nebo jsou bezduché loutky s temnou minulostí nebo jsou neschopny se vymanit z pařátů manipulativního okolí¹⁴⁸ apod. „Každý z tvůrců zaujímá k postavám osobitě vyhraněný postoj, a tím autorsky formuje.“¹⁴⁹ Vyobrazení neodpovídá nutně realitě – filmové postavy v 60. letech jsou rozmanité, mnohotvárné, ovšem dokážeme sloučením toho všeho víceméně vidět dobový portrét člověka nebo alespoň toho, jak byl vnímán.

Stáří bylo ve filmech poskromnu, spíše jako doplňkový okrajový motiv, většinou zobrazováno v doprovodu s mládím. Děti se ve filmech československé nové vlny také

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 277

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 246.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 296.

objevují jen sporadicky, např.: ve filmu *O něčem jiném* (Chytilová, 1963) je syn Věry Uzelacové součástí její mateřské role, zatímco ve filmech Miloše Formana děti nejsou vůbec – zčásti možná i proto, že většinou má hlavní postava sama nějaké dětské vlastnosti nebo je velmi mladá.

Fakt cenzury a autocenzury byl všudypřítomný, avšak režiséři nové vlny neměli tak vžitá schémata a pravidla, kterými se řídili jejich předchůdci. Tvůrci nové vlny dokázali své názory a myšlenky vměstnat do postav takovým způsobem, že to bylo podprahové a prošlo to tak skrze kontroly až do kin.

Když se vrátíme k nehercům popisovaným z pohledu Stanislavy Prádné:

„Volba naturščika (neherce) představovala v socialistickém filmu v jistém smyslu i určité mimikry, jak ukázat přirozenost a pravdu a nezadat si úkrokem do bezmála politické diverze. Možná to byl instinktivní tah mladé filmařské generace, jak si uchovat nezávislost a zároveň proklouznout cenzurním sítem, uniknout z nepřirozené, křečovitě pózy oficiálně vnucované lidovosti. Neherci ve filmech nepřímo ovlivnili i projev hereckých profesionálů.“¹⁵⁰

Český člověk ve filmech 60. let je zobrazován jako průměrný, pohodlný občan, spíše zbabělý, ze střední až nižší vrstvy, zavrhuje hlubší emoce, žijící ve své bezpečné bublině, neriskuje. Časté je humorné pojetí a sebeponižování.

„Proto tehdy právě formanovský humor a jeho odstíněné varianty v Passerových a Papouškových filmech, zčásti i v menzlovské chlácholivé úsměvnosti, divácky tak rezonovaly: identifikace diváků s postavami, provázena naoko potrefeným přiznáním, je ostatně dodnes aktuální a nezapře v sobě patřičnou dávku alibismu. Tím víc dráždil moralismus Věry Chytilové, která svým hrdinkám vdechla ženské sebevědomí a bojovnou energii, a vyčlenila je tak ze submisivní, muži zastíněné obce většiny ženských filmových typů.“¹⁵¹

Československé filmy 60. let často refletovaly politickou a společenskou situaci. Veřejná a soukromá sféra byly propojeny a důraz byl kladen na morálku a odhalování prázdných ideálů tehdejšího komunismu. Filmy nutily diváky přemýšlet a často obsahovaly ostré střihy a neukončené situace, což zvýrazňovalo nejednoznačnost a komplexnost života.

Kniha pak končí částí Jiřího Cieslara, který se věnuje monologu a herectví Miroslava Macháčka, což jsem ve zkoumání ženské každodennosti ve filmech vyhodnotila jako nepodstatné pro mou práci.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 161.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 297.

4.3. Komparace filmové analýzy, dobových časopisů a sekundární literatury

Filmy Věry Chytilové z let 1960-1968 a dobový tisk jako časopisy Květy a Vlasta představují dva kontrastní pohledy na každodennost žen té doby. Ideální žena podle dobových časopisů byla vykreslena jako superžena pracovnice, která se angažovala na politickém dění a budování národa, a zároveň zvládala být matkou, manželkou a hospodyňkou. Časopisy podporovaly tradiční genderové role a zdůrazňovaly povinnosti žen vůči rodině a státu, přičemž současně propagovaly myšlenku rovnoprávnosti a ekonomického zapojení žen do společnosti. Časopisy se vůbec nezaměřovaly například na sexualitu a duševní zdraví, což jsou součásti, které s každodenností člověka úzce souvisí. Dalo by se říci, že dobové časopisy na ženy nahlížely jen z určitého úhlu, objektivizovaly je a spíše předkládaly, jaká by ideální žena měla být, než aby braly v potaz, jaké ženy doopravdy jsou a jaké věci doopravdy dennodenně řeší.

Naopak filmy Věry Chytilové se zaměřovaly na niterní stránku žen, kterou dobový tisk opomíjel. Zobrazovaly vnitřní rozpory, touhy a sny, monotónnost všedních dnů, lásky a strasti. Chytilová kritizovala a zpochybňovala tradiční role žen, zobrazovala jejich vnitřní konflikty a touhu po svobodě a seberealizaci. Její filmy se zaměřovaly na individuální příběhy žen a nabízely pohled na jejich každodenní problémy z více introspektivního hlediska. Ve filmu Sedmikrásky (Chytilová, 1966) si režisérka velmi pohrává se společenskými a politickými tématy, přestože podprahově, a kritizuje tak svět okolo sebe. Z jejích filmů rozhodně není cítit, že by neodmyslitelnou každodenností všech žen byla politická angažovanost. Chytilová ženy vyobrazuje jako komplexní vrstvené osobnosti, které jsou více než jen matkami, manželkami a oddanými komunistkami.

Sekundární literatura Žena za socialismu (Wagnerová, 2017) poskytuje širší sociologický kontext a podklad statistik a průzkumů k těmto dvěma kontrastním pohledům. Wagnerová popisuje, že socialismus kladl důraz na formální rovnoprávnost a vysokou zaměstnanost žen, což bylo považováno za hlavní předpoklad emancipace. Tato rovnoprávnost se však často omezovala na přizpůsobení ženského mužskému, jinými slovy měřítkem schopností žen byl muž. V tomto smyslu, ačkoliv režim možná usiloval o opak, byl na ženy vytvářen tlak ze všech stran – dle výpovědí to však tehdejší ženy tak nevnímaly. Byly vychovávány k tomu jít neustále vpřed a nestěžovat si, byly zvyklé se nezastavit, a to potvrzuje i průzkum, kde ženy často vnímaly jako ideál své matky a babičky, pro jejichž

chválu často volily pojmy z pracovní oblasti – neustále něco dělaly, nikdy je neviděly lenořit, byly pilné atp. Ženy se také angažovaly ve společenském i kulturním dění více než muži a dle statistik většinu z nich práce v domácnosti nenaplňovala natolik jako možnost socializace a zařazení se do společnosti. S tím souvisí i například film *O něčem jiném* (Chytilová, 1963), kde se žena v domácnosti Věra Uzelacová dohaduje se svým manželem a říká, že by raději šla do práce, že se doma se synem nadře tisíckrát víc. Kniha dále rozebírá z pohledu statistik, průzkumů a tehdejších práv témata manželství, rozvodů a interrupce, což bylo něco, čemu se dobové časopisy ani filmy Věry Chytilové příliš nevěnovaly. Wagnerová také uvádí, že vedle sebe stály dva modely ženské role – starý, který viděl ženu hlavně jako matku a ženu v domácnosti, a nový, který zdůrazňoval její seberealizaci jako člověka a její roli v zaměstnání. Tento dvojí model potvrzuje kontrast mezi oficiálním narativem dobového tisku a introspektivním a kritickým přístupem Chytilové. Přes to všechno se však dozvídáme, že situace žen byla v Československu na svou dobu velmi pokroková v porovnání s ostatními evropskými zeměmi.

Celkově komparace filmů Věry Chytilové s dobovým tiskem odhaluje rozdíly mezi introspektivním a kritickým přístupem ve filmech a ideologicky zaměřeným a propagandistickým tónem dobového tisku. Sekundární literatura tento kontrast potvrzuje a poskytuje širší sociologický kontext, který ukazuje na komplexnost a nesplněné ideály socialistické rovnoprávnosti žen.

Druhá sekundární literatura, kniha *Démanty všednosti* (Cieslar, a další, 2002), rozebírá ve třech částech československou filmovou tvorbu 60. let. V první části rozebírá Zdena Škapová rozdíly mezi klasickým filmem 50. let a filmem 60. let. Dozvídáme se, že 50. léta se zaměřovala na objektivní příběhy, postavy byly spíše loutkami děje a neměly žádnou hloubku, ale také se dozvídáme, že ženy jako hlavní postavy filmů figurovaly jen velmi zřídka. V 60. letech se film přeorientoval více na subjektivní prožitky postav, což nám nabízí o něco lepší pohled na to, jak vnímaly ženy v té době. Ženy ovšem ani v 60. letech nehrávaly hlavní role (mezi výjimky patřila právě tvorba Věry Chytilové), byly brány jako vedlejší postavy, a přestože získávaly více tzv. vrstev a komplexnosti, nebyly příliš diverzní – stále tam panovaly určité vzorce. Ve filmech (když nebudeme brát v potaz tvorbu Chytilové) byla ženská postava často uvrhována do stínu mužské dominance a „téměř nenajdeme emancipované moderní ženy bez parodického nebo lehkovážně zpovrchňujícího či

komediálního příděchu.“¹⁵² Ženské postavy nebyly brány tolik vážně jako mužské, nebyly brány plnohodnotně. Klasický byl stereotyp hodné české mámy, v socialistickém modelu matky bez přirozeného sebevědomí a výrazné individuality, tiše sloužící a pečující o lidi kolem sebe. Dále bylo časté zobrazení mlčenlivých a uzavřených žen, které neumí jednat samy za sebe nebo se ozvat. To byl, zdá se, problém převzatý z reality, jelikož v časopisu *Vlasta* se často apelovalo na ženy, aby se postavily samy za sebe, jednaly a komunikovaly – viz článek¹⁵³ o tom, že muži se mohou na chodu domácnosti podílet také, a proto je třeba si to tak doma nastavit a nevymlouvat se nebo článek¹⁵⁴ pojednávající o málo ženách na vedoucích pozicích, kde jako jeden z důvodů byla uváděna ženská neprůbojnost a neambicióznost. V několika filmech, které obsahují výraznější ženské postavy (např.: film *Kočár do Vídně* (Kachyňa, 1966), *Konec srpna v hotelu Ozon* (Schmidt, 1966), *Adelheid* (Vláčil, 1969) nebo *Smuteční slavnost* (Sirový, 1969)), lze vidět, že protagonistky sdílí nějaké trauma nebo špatnou minulost, které je negativně ovlivnila – viz *Adelheid* je uzavřená a potlačuje svou skutečnou osobnost, *Krista* (*Kočár do Vídně*) ztratila muže a chce se chladnokrevně pomstít, hlavní hrdinka z *Konce srpna v hotelu Ozon* je věčná, drsná a necitlivá bojovnice, *Matylda* ze *Smuteční slavnosti* je tichá a projeví se až když přijde o tyranského manžela a *Anděla* z téhož filmu je mlčenlivá, tvrdá na sebe i ostatní a přitom je nešťastná. Všechny tyto příklady vyobrazují ženy jako mlčenlivé neprůbojné osobnosti, které po nějaké tragické události přebírají vlastnosti, jež jsou pokládány za mužské a v kontrastu se ženou i za negativní – viz přímlost, necitelnost, uzavřenost, cyničnost apod. V dalších příkladech ženy bývají vyobrazovány jako energické, skotačivé někdy až eroticky založené osobnosti, což pak bývá dáváno do kontrastu s chladnou mužskou racionalitou – viz *Ucho* (Kachyňa, 1970), *Slávnost v botanickej záhrade* (Havetta, 1969), *O něčem jiném* (Chytilová, 1963) apod. Intelektualita u žen byla zobrazována v ironickém smyslu jako deformace přirozeného ženskosti – viz *Každý den odvahu* (Schorm, 1964) nebo *Flirt se slečnou Stříbrnou* (Gajer, 1969). Častěji byly zobrazovány také jednoduché zemité ženy z lidu – viz *hostinská v Zabité neděli* (Vihanová, 1969) nebo *paní Důrová v Rozmarném létě* (Menzel, 1967).

¹⁵² PŘÁDNÁ, Stanislava; ŠKAPOVÁ, Zdena a CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. 155 s. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁵³ KELLEROVÁ, Zdeňka. Jak zvládat dvousměnný provoz? *Vlasta*. Praha: Mona, 12.04.1961. Roč. 15, č. 10, s. 7. ISSN 0139-6617

¹⁵⁴ KOŠŇAROVÁ, Vlasta. Proč je jich málo? Aneb proti devíti dračím hlavám. *Vlasta*. Praha: Mona, 12.06.1963. Roč. 17, č. 24, s. 4-5. ISSN 0139-6617.

Ačkoliv jsou příklady filmových žen různorodé v závislosti na každém jednotlivém tvůrci filmu, dokážeme z nich poskládat koláž, která nám osvětluje společenský pohled na ženy tehdejší doby.

ZÁVĚR

V této práci jsem si dala za cíl zkoumat ženskou každodennost vyobrazovanou ve filmech Věry Chytilové v letech 1960-1968 a porovnat ji s tím, o čem vypovídal dobový tisk a tím, jak tehdejší ženy skutečně žily a jak je společnost vnímala. Stanovila jsem si následující otázky: Jak ovlivňoval tehdejší politický režim každodenní život žen v 60. letech? V jakých oblastech byl tento vliv nejvíce zřejmý? I přes důraz státu na emancipaci, jak společnost ženy skutečně vnímala a jak k nim přistupovala? A nakonec, proč a jak bylo vyobrazení žen ve filmech Věry Chytilové odlišné od ostatních filmů?

Přes všechny nároky, které společnost na ženy kladla (být matkou, být pracovnící, být komunistkou), ženy byly viděny jako to druhé pohlaví. Jako pohlaví, které zřídka píše dějiny, které neprožívá žádné zajímavé příběhy, jako bytosti, které vlastně existují ale nikdo se o ně moc nezajímá. Správná žena bývala ve filmu vyobrazována jako hodná a pečující matka, která se o všechny postará. Špatná žena byla vyobrazována buď promiskuitně, jako emočně zaslepený tvor nebo mívala mužské vlastnosti, které ve spojení s její ženskostí byly brány spíše jako negativa – byla přímá, přísná, necitelná apod.

Dobový tisk idealizoval ženu jako multifunkční bytost, která zvládá pracovní i domácí povinnosti, zatímco sekundární literatura Wagnerové odhaluje komplexnější skutečnosti každodenního života, včetně toho, jaký dopad měl tehdejší režim na myšlení československých žen v té době. Kniha *Démanty všednosti* (Cieslar, a další, 2002) nám ukazuje stále konzervativní vnímání žen filmových tvůrců v 60. letech a představuje Chytilovou jako nadčasově smýšlející tvůrkyni, která se rozhodně vymykala tehdejší předstávám o přirozené nátuře žen. Tato práce a komparace, které jsem provedla, poukazují na hluboký kontrast mezi propagandistickým tónem dobového tisku, skutečností a zkušeností z autentických statistik a průzkumů a subjektivním a introspektivním přístupem filmových tvůrců, v němž ten Chytilové ostře vyčnívá. Přesto všechno si trůfám říci, že se mi podařilo z mnoha malých a mnohdy rozporuplných dílků poskládat obrázek toho, jaké československé ženy za socialismu 60. let byly a jak vypadal jejich každodenní život.

„Její práce, zejména ty ranější, se staly až symbolickým obrazem tehdejší doby viděné ženskýmá očima, nikoli však z úhlu jednostranně zaměřené filmové emancipace.“¹⁵⁵ - Jan

Schmidt

¹⁵⁵ LUKÉŠ, Jan a LUKÉŠOVÁ, Ivana. *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Plzeň: Dominik centrum, 2009. 27 st.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

BIBLIOGRAFIE

CHYTILOVÁ, Věra a PILÁT, Tomáš. Věra Chytilová zblízka. Praha: XYZ, 2010. ISBN 978-80-7388-253-2.

Československý filmový ústav. *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. ISBN 59-082-80.

LUKEŠ, Jan a LUKEŠOVÁ, Ivana. *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Plzeň: Dominik centrum, 2009.

KNAPIK, Jiří, FRANC, Martin. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-2019-2.

Květy. Praha: Rudé právo 1951-1990. ISSN 0023-5849.

MARKOVÁ, Marta. *Femina: portréty českých žen*. Brno: Barrister & Principal, 1998. [350] s. ISBN 80-85947-27-7.

MELOUNEK, Pavel. *Čeští filmaři, něžní barbaři: (22 + 2 portréty našich režisérů)*. Praha: Bohemia, 1996. 169 s. ISBN 80-85803-22-4.

PEROUTKOVÁ, Ivana. *Ženy, co se nedaly : 25 pozoruhodných českých osobností*. 1. vydání. V Praze: CooBoo, 2020. ISBN 978-80-7544-947-4.

PŘÁDNÁ, Stanislava; ŠKAPOVÁ, Zdena a CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. 155 s. ISBN 80-86102-17-3.

RYAN, Michael J., LENOS, Melissa, 2020. *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*. London: Bloomsbury Academic. ISBN 9781501318542.

RYCHLÍK, Jan. *Československo v období socialismu: 1945-1989*. V Praze: Vyšehrad, 2020. ISBN 978-80-7601-334-6.

Slovník české frazeologie a idiomatiky. Výrazy slovesné. A-P. Praha: Academia, 1994. s. 618. ISBN 80-200-0347-9.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. 247 s. ISBN 80-7012-055-X.

ŠTOLL, Martin. *Hundred years of Czech documentary film: A brief history of Czech non-fiction film*. Praha: Malá Skála, 2000, 72 s. ISBN 80-902777-0-5.

Vlasta. Praha: Mona, 1947-. ISSN 0139-6617.

WAGNEROVÁ, Alena. *Žena za socialismu: Československo 1945-1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2017, s. 132. ISBN 978-80-7419-252-4.

PRAMENY

BASLAROVÁ, Iva. Menstruační bolest v podbřišku české kinematografie. In: Feminismus.cz [online]. 4. únor 2010. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/menstruacni-bolest-v-podbrisku-ceske-kinematografie> [Vyšlo pro Cinepur. 2010, leden, č. 67.] [cit. 2024-05-20]

KOPANĚVA, Galina. Proč, co a jaký to má smysl. In Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. Dostupné z: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html> ISBN 80-903678-1-X [cit. 2024-05-20]

Paměť žen [online] Dostupné z: <https://www.pametzen.cz> [cit. 2024-04-20]

SKLÖF, Cecilia, HEDMAN, Birgitta, STRANDBERG, Helena, WENANDER Karin E. *Příručka na cestu k rovnosti žen a mužů* [online]. Praha, 2003. Dostupné z: www.mpsv.cz/files/clanky/953/na_cestu.pdf [cit. 2024-05-19]

Studio 6. TV, ČT24. První Květy vznikaly v kasárnách, jejich tvář jim vtiskl Tyl. 2. ledna 2014. Dostupné také z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/domaci/prvni-kvety-vznikaly-v-kasarnach-jejich-tvar-jim-vtiskl-tyl-322836> [cit. 2024-05-19]

Věra Chytilová, Café X. In: Česká televize [online] 12.03.2008. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10169664204-cafe-x/308292320200011/> [cit. 2024-03-20]

Věra Chytilová: režisérka: 1929. In: 25 ze šedesátých aneb Československá nová vlna [online]. ©2008. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/profil/vera-chytilova> [Zlatá šedesátá – Československý filmový zázrak] [cit. 2024-05-20]

Věra Chytilová - zpověď (dále účinkující Jiří Menzel a prof. Otakar Vávra). In: YouTube [online] 24.02.2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OUmr5VkkzSI> (Pozn. aut.: Video bylo přidáno na YouTube v roce 2018, ovšem rozhovor se konal na filmovém festivalu Finále v Plzni roku 2006) [cit. 2024-03-20]

FILMOGRAFIE

Automat Svět [ve filmu Perličky na dně] [film]. Režie: Věra CHYTILOVÁ. Československo: Filmové studio Barrandov, 1965.

Cinéma Vérité: Defining the Moment [dokumentární film]. Režie Peter WINTONICK. Kanada, 1999.

Chytilová versus Forman [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Belgie, 1981.

O něčem jiném [film]. Režie: Věra CHYTILOVÁ. Československo: Filmové studio Barrandov, 1963.

Pytel blech [studentský film]. Režie: Věra CHYTILOVÁ. Československo: FAMU, 1962.

Sedmikrásky [film]. Režie: Věra CHYTILOVÁ. Československo: Filmové studio Barrandov, 1966.

Strop [studentský film]. Režie: Věra CHYTILOVÁ. Československo: FAMU, 1962.