

Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová

Esteriny vraždy

Zabíjení filmovosti a zrod acinematicnosti

„Začni přemýšlet po svém a jsi nebezpečnější než cokoli, co lze vyrobit.“

Jiří Kolář 1984

„Nadsázka podobenství nebo morality je jakýmsi šamponem, sametem, na kterém jsou pěkně vidět červi.“

Ester Krumbachová 1985

Tento text je věnován našemu oblíbenému¹⁾ filmu VRAŽDA ING. ČERTA (premiérovánému 18. 9. 1970), který vypráví o vztahu osamělé ženy Jí a jejího přítele z mládí Ing. Bohouše Čerta, nebo spíše o nepřekonatelné touze, potřebě moci a nadvlády, souboji mezi ženami a muži a o mnoha stereotypech.²⁾ Zfilmování tohoto komorního, sarkasticko-ironicky podaného příběhu předcházelo několik jeho mediálních variant. VRAŽDU ING. ČERTA napsala Ester Krumbachová jako povídku, která vyšla na podzim roku 1968 v časopise *Plamen*³⁾. Již v roce 1970 ji načetla na pokračování pro rozhlas. Jako autorka stála rovněž za filmovou synopsí, kterou spolu s Janem Němcem rozpracovala do literárního scénáře. Jan Němec později komentoval, že tento scénář vznikl zejména pro peníze, nikoli jako skutečně míněná předloha k filmovému zpracování.⁴⁾ Podle svých slov měl tou dobou již tvorbu zakázanou, komedii však byla tvůrčí skupina Novotný–Kubala ochotná ještě přijmout a fi-

1) V rámci recenzního řízení bylo podrobena kritice naše „osobní zaujetí“ při psaní textu a byl nám doporučen „větší osobní odstup“. I přes veškeré snahy si ho vybudovat nakonec vždy bezmocně zjistíme, že nás dané téma opravdu baví a zcela propadneme nadšení. Nezbyvá než doufat, že entusiasmem infikujeme čtenáře, jenž nám ho pak odpustí. (Tato poznámka je věnována sestřenicím Kamarádovým.)

2) Textu předcházela črta přednesená na konferenci *Ester Krumbachová: Skryté formy režie*, která se uskutečnila 14. 12. 2017 v galerii Tranzitdisplay v Praze.

3) Ester Krumbachová, *Vražda Ing. Čerta*. *Plamen* 10, 1968, č. 110 a 111, s. 82–102.

4) V literárním scénáři je tento motiv možná fixován v rozpracované scéně vážení, dávkování a prodávání rozinek jako halucinogenní drogy štěstí pro ženy.

nancovat. Dohoda mezi scenáristy údajně zněla, že nikdy nedojde k realizaci tohoto projektu.⁵⁾ Ester Krumbachová však na natočení trvala a ujala se tedy režisérské role.

V tomto jediném režisérském počínu Ester Krumbachové se završuje její spolupráce s životním partnerem Janem Němcem i její dílo z 60. let (a svým způsobem i celá její svobodná tvorba, protože na konci šedesátých let jí podle jejích slov režim zlomil vaz). Dosaďadlná tvorba byla násilně přerušena konsolidací,⁶⁾ jež se nesla ve znamení politických čistek a personálních a organizačních změn v Československém filmu. Byly rozpuštěny tvůrčí skupiny a ustanoveny skupiny tzv. dramaturgické a výrobní, což vedlo k oddělení dramaturgie a výroby a k důslednější kontrole vznikajících projektů. Filmy, které svou tematikou a poetikou navazovaly na snímky šedesátých let, byly označeny za nevhodné a většinou byly zakázány — nebyla jim dovolena distribuční premiéra (jako v případě filmů *UCHO*, *SKŘIVÁNCI NA NITI* nebo *VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI*) nebo byly přímo vyřazeny z distribuce (například *VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI*). Některé dříve schválené projekty bylo ještě možné dokončit, jako například snímek *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME*, na kterém Ester Krumbachová spolupracovala coby autorka námětu, spoluscenáristka a výtvarnice kostýmů, nové autorské projekty již do výroby puštěny nebyly. Za těchto okolností vznikl i její režisérský debut.

Film *VRAŽDA ING. ČERTA* není jen symbolickým završením této etapy, ale i vyvrcholením nejrůznějších aktivit Ester Krumbachové. Překrývají se v něm, prostupují, zhušťují a živočišně kulminují její řemesla a koníčky: Ester Krumbachová byla scénografka, dramaturgyně, výtvarnice, spisovatelka, scenáristka, vyráběla šperky, šila šaty, upravovala nábytek a v neposlední řadě byla skvělá kuchařka. Jak řekl Vladimír Menšík v reportáži z natáčení: „Paní Krumbachová si chvilku nedá v ničem pokoj. V ničem! To je nesmírně tvůrčí člověk už sám od sebe.“⁷⁾ Film je tak toxickou, výbušnou a v mnoha ohledech skutečně vražednou směsí, která by o pár let později už nemohla v této podobě a v této míře vzniknout, protože (nehledě na to, že Ester Krumbachové byla zakázána činnost pro její nepřizpůsobivost režimu) standardizující a v mnoha ohledech totalizující normalizační kinematografie by takto nenormativní výsledek těžko přijala.

Tento film volíme právě proto, že nám dovoluje rozkrýt mimořádnost celé situace, ukázat přelomové období, ve kterém jsou doznívající nápady z tvůrčí atmosféry šedesátých let „přervány“⁸⁾ zároveň jsou již předznamenány rysy normalizační kultury se všemi

5) S touto výpovědí se setkáme jak v dokumentu Věry Chytilové *Pátrání po Ester* (2005), tak v Němcově monografii od Jana Bernarda. Jan Bernard, *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny: Díl 1. 1954–1974*. Praha: AMU 2014, s. 508.

6) Jaromír Blažejovský ukazuje, že období šířeji pojímané normalizace můžeme vnímat jako návaznost pěti etap, přičemž první z nich (1969–1971) označuje právě tímto termínem. Jaromír Blažejovský, *Normalizační film*. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8–9.

7) Jan Jelínek, *Kam ing. Čert nemůže*. *Kino* 24, 1969, č. 24 (27. 11.), s. 7.

8) Umělci té doby, často spolupracovníci Ester Krumbachové, vnímali toto přerušování tvůrčího entuziasmu velice bolestně. Kameraman Jaroslav Kučera již na podzim roku 1967 říkal: „Tuším, že vážně hrozí přervání kontinuity. Moře lidí stojí, nedělá. [...] Ale přetržení kontinuity je vůbec nejhorší.“ Antonín J. Liehm, Jaroslav Kučera. In: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 276. Do jisté míry se tak zopakovala situace s generací padesátých let, která se dostala do krize nikoli logicky, vyčerpáním tvůrčích impulzů a inspirací, ale zvenčí, politickou situací, jak například upozornil Ladislav Helge. Antonín J. Liehm, *Rozhovor s Ladislavem Helgem*. In: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 276.

nově nastavovanými regulemi. Podstatná je pro nás i mimo-řádnost osobnosti Ester Krumbachové, která se nikdy nebála nejrůznějších experimentů s rozličnými rovinami umění i s odlišnými médii. Zde je uzavírá do média filmového — umění dvacátého století, jak říká⁹⁾ —, fixuje je a svým způsobem i spektakulárně zabíjí, protože jim odebírá možnost „pohybu“ a prostor pro vzájemný dialog. Této opulentní vraždě přitakala i soudobá kritika, která film jednoznačně odmítla.

Do psaní této studie se pouštíme i proto, že nás zajímá nejen historické pozadí filmu, které odráží velmi specifické období mezi narušováním norem a jejich novým upevňováním, že nás fascinuje filmový prostor, který dovoluje ukázat různorodost tvorby Ester Krumbachové v jednom rámci a rámu, ale také proto, že lze na tomto půdorysu rozprostit síť teoretických modelů a nápadů, které mohou pomoci uchopit nejrůznější potenciality tvorby Ester Krumbachové, ukázat, proč film nebyl v dané době přijat a proč může být dnes podstatné se jím zabývat.¹⁰⁾

Sofisma „filosofického humoru“

Ironické podobenství VRAŽDA ING. ČERTA¹¹⁾ je založeno na komorním a zároveň velice absurdním dialogu mezi zdánlivě vdavekchtivou Ní a nadpřirozeně hladovým Ing. Bohumilem Čertem, zvaným familiérně Bohouš. Inženýra Čerta, dávnou známost, Ona přivolá hlasitou četbou ze starých kuchařek, připomínající zařikávání starými alchymistickými formulami.¹²⁾ Ing. Čert je zde pokleslým Mefistem a Ona banální Faustkou, toužící nikoli po vědění, ale po snědění. Tato situace umožňuje Krumbachové rozvinout jednak hru aluzí, intertextuálních odkazů a různých mediálních forem, jednak neustále balancovat mezi vysokým a nízkým, lidovým a intelektuálním a jednoduchým a sofistikovaným, jednak parazitovat na stereotypch ve vztazích mezi mužem a ženou.

Ing. Čert svou mužskou nadřazenost, po níž Ona touží, neustále demonstruje kvazi filozofickými tezemi a floskulami, které zakrývají jeho mefistotelskou, byť pokleslou, podstatu. Filozofičtí „misogynové“ Friedrich Nietzsche a Sigmund Freud, na které se Čert logicky odvolává („Poslyš, četlas někdy Freuda?“ „Nečetla. Co to je?“ „Nečetla? To by sis ale přečíst měla“ nebo: „To řekl mimochodem Nietzsche“ „Co to je?“ „No to je takový, on psal.“), stupňují jeho maskulinitu, a tím rozkládají ženinu stále více zdůrazňovanou feminitu (Jak říká Ona: „Ač se mě ptají na cokoli, zásadně odpovídám nevím, nevím, nevím, řekni mi to ty.“). Řeč se dostává do konfliktu s performativním gestem nabízející se a znovu zklamávané ženy, vytváří absurdní napětí a dadaistický humor. Podobně jako pro film O SLAVNOSTI A HOSTECH, u kterého se Ester Krumbachová rovněž podílela na scénáři, zde

9) A dodává, že „[ž]ijeme zkrátka ve věku filmu.“ Antonín J. Liehm, Ester Krumbachová. In: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 295.

10) Jelikož tento text vzniká na začátku rozsáhlého výzkumu tvorby Ester Krumbachové, je pro nás i rozcestníkem, ukazujícím, kterými cestami bude možné se dále vydat.

11) Není-li řečeno jinak, v textu píšeme o filmu, nikoli o jeho jiných mediálních variantách.

12) Ve vizuální podobě je tento moment posílen přítomností v kůži vázaných knih na policích „rozkošné kuchyňky“ (jak se o ní píše v literárním scénáři) s názvy koření sugerujícími starou lékárnu, či spíše alchymistovu dílnu.

platí Krumbachové poznámka, že vytvářela „z protismyslů a absurdit portrét lidí, kteří neřeknou jediné rozumné slovo, všechno, co sdělují, je směšné — avšak souhrn je tragédie.“¹³⁾ Skutečná, „dábelská“ povaha Ing. Čerta se obnaží v okamžiku, kdy vyvrcholí jeho bezuzdná žravost, Čert se zřiká řeči a nahrazuje ji tělesnou akcí — a lačně okouše i nožky nábytku. Ona naopak začíná mluvit, aniž by opakovala nevím, nevím, reprodukovala pouze mužovy věty a prázdné floskule, ptá se, slovně útočí, následně prozře a pochopí. Nezbyvá než čertovského svůdce zapudit, zničit jeho kvazi intelektuální nadřazenost, přemoci ho jeho vlastními zbraněmi a zahubit ho jeho vlastními přízemními tužbami — pytle rozinek (ke kterým ji dovádí ženami nejčastěji využívaná magie, tarotové karty¹⁴⁾). Nesmyslnost tohoto konce, jeho absurdita, zdůrazňuje zdánlivost tohoto experimentálního „nesmyslu“, kterým je celá VRAŽDA ING. ČERTA. Jak napsal Vladimír Svatoň o Gogolově povídce *Nos* s přímým odkazem na ruský formalismus: „Důležité jsou okamžiky odklonu děje od očekávaného průběhu, zklamaná očekávání, rozpory ve zpodobení postav, smysluplnost nesmyslného.“¹⁵⁾

Faustovská situace se tak obrací naruby. Text i film se svým způsobem vysmívají titánství, protože parazitují na základních mýtech evropského novověku, které — jak píše dále Vladimír Svatoň v tomtéž textu — vešly do konstrukce evropského románu a staly se základem novodobé narace:

„Novověké mýty jsou [...] mýty jedince, jeho vůle, viny a trestu. Na jedné straně jsou mýty ‚démonické‘, jejichž hlavní hrdinové ztělesňují výzvu (rouhání) světovému pořádku, na druhé straně příběhy ‚vykupitelské‘, které šíří pokoru před řádem světa. [...] Nejníže stojí mýtus falstaffovský, apoteóza i elegie na nekončící obžerství a smyslové požitky. [...] Jeho komponentou je mýtus nenasytné a chaotické ženy smilnice.“¹⁶⁾

Ve falstaffovském mýtu chybí zdánlivě transcendence, ale je tu, jak zdůrazňuje Svatoň, vystřízlivení a smrt, odchod uprostřed radovánek. Na falstaffovský mýtus navazuje mýtus donjuanský a faustovský, přičemž všechny tyto synkretické mýty jsou, podle Svatoně, hlubinně spřízněny. Jde o mýty dobyvačné a požívačné, obsahující magické praktiky. Jejich erbovními znaky jsou obžerství, svádění a vědění; realizuje se v nich tak svébytná touha po povznesení nad zákony běžného života. Falstaff, Don Juan, Faust (a jejich varianta, kterou

13) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 296–297.

14) Rozhovor s kartářkou je v povídce líčen takto: „Uvažovala jste vůbec o mém proroctví? Uvažovala jste o tom pytlí hrozinek, který stál u špatné karty? — Hrozinky, hrozinky... — zašeptala jsem jako ve snách, otevřela taštičku a přetřela si spánky kolínskou ——— tou chladivou, kyselými jablky vonící znamenitou kolínskou... a jako bleskem mi vtom projela hlavou ta nepěkná scénka u mne v kuchyňce — a já jsem náhle vstala, můj náhrdelník zachrastil jako nebezpečný had a já jsem zvolala: — Hrozinky! Ano! Výborně! Na ty se chyti! — Políbila jsem oněmělou kartářku, hodila na sebe kožíšek a vyběhla do mrazivé noci.....“ E. Krumbachová, *Vražda Ing. Čerta*, s. 97. Je třeba dodat, že Ester Krumbachová ve svých textech používá důsledně tvar „hrozinky“ — tedy variantu slova, která má, na rozdíl o neutrálnějších rozinek, mnohem aktivnější asociační potenciál.

15) Vladimír Svatoň, Román a mýty nového věku: Tři variace faustovského mýtu. In: Vladimír Svatoň, *Na cestě evropským literárním polem: Studie z komparatistiky*. Praha: FF UK 2017, s. 191.

16) Tamtéž.

ztělesňuje Hamlet), typičtí hrdinové moderního románu, se v postavě Bohouše Čerta absurdně koncentrují a předvádějí (se) ve svých různých rozvrácených podobách.

VRAŽDA ING. ČERTA nepracuje pouze s novověkými „románovými“ mýty, ale i pohádkami. Krumbachová námět komponuje na základě známé pohádky o čertovi a Káče, a jak upozorňuje Jan Bernard, dialogy prokládá frázemi a motivy z dalších pohádek, například té o Karkulce a o tom, jak dědek tahal řepu.¹⁷⁾ Základní situace i její textové rozpracování rovněž připomínají tzv. černé, cynické pohádky, které Ester Krumbachová psala v době dlouholetého tvůrčího zákazu za normalizace. V těchto ironických pohádkách se neustále kombinuje mytické a pohádkové s každodenností a všedností, řeč osciluje mezi obecnou češtinou a líbezností vyprávění Boženy Němcové.¹⁸⁾ Rovněž kouzlo báchorek a pověstí Boženy Němcové se rodí z „lidových vyprávění“, tedy z vernakulárně vyprávěných velkých příběhů v knížkách lidového čtení, které Němcová zcela jistě četla při svém pobytu ve Chvalkovicích a jež vytvořily základ pro její rané pohádky.¹⁹⁾ V tomto typu vyprávění se velké příběhy rozměňují a stávají se spíše řečovým sdílením situace s publikem. V případě VRAŽDY ING. ČERTA je velký mytický příběh nejen poklesle vyprávěn, proplétán s lidovou formou i řečí, ale je skoro zničen, ba přímo „sežrán“ směšným titánem. Inženýr Čert sám konzumuje vlastní mýtus. Vítězí slovo — slovo stále opakované, slovo beze smyslu, slovo ne-smyslné, hromaděné, nespojité, jako rozinky v pytli, v němž svou pouť končí sám démonický hlavní hrdina. „Alchymistická“ transmutace Čerta/čerta do ďábelských snadno prodejných rozinek je pramálo duchovní, stává se z ní výdělečný podnik a setkání s pokušením, se základním principem světa, tedy zcela postrádá duchovní rozměr, a naopak je zcela pragmaticky založena — v setkání s ďáblem je tak přítomno poznání, že se jedná pouze o kšeft. V každé rozince je obsažen kus Mefista, tedy pokušení v instantní podobě bez vedlejších účinků, přičemž mužský princip se tak mění na malé odvažované a dobře prodejné aurum nigrae — způsobující neškodlivé sny.²⁰⁾

A přitom se Ester Krumbachová všemu neustále posmívá, zejména pak žensko-mužským rolím, jak sama tematizuje v jednom z rozhovorů:

„Dodnes, a to jsme ve dvacátém století, je situace taková, že se žena v řadě ohledů bez muže stěží obejde, anebo je jí přinejmenším těžko. Myslím společensky. Proto jsme v mužském světě jako hosté. V tom by ovšem mohla být i výhoda ženy, protože se mužskému světu může vysmívat.“²¹⁾

17) J. Bernard, s. 508.

18) Na vazbu mezi filmem VRAŽDA ING. ČERTA, pohádkami a mýty mimo jiné upozorňuje — ze zcela jiného hlediska — i Stanislava Přádná. Srov. Stanislava Přádná, Dáma s čertem. *Kino-ikon* 16, 2012, č. 2, s. 119–126.

19) Více k této problematice Libuše Heczková, Národní spisovatelka a její pohádka v čase normalizace: Poznámky k Pavlíčkovu scénáři k filmu Tři oříšky pro Popelku. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita: Národ*. Praha, FF UK 2013, s. 395–406; Srov. Hana Šmahelová, *Cesty folklórní pohádky k literatuře*. České Budějovice: Krajské kulturní středisko 1988.

20) Na konci literárního scénáře zahlcuje Ester Krumbachová filmový obraz zlatou barvou a Ji přímo situuje na zlatou plochu, ve filmové verzi je zlatá spíše jen rámem.

21) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 297.

Bující, bujná a bujará oralita: Vančurovský jazyk a cyklická struktura

Ústřední vtip se odehrává v řeči samé, v tom, jak je řeč performována, užívána a rozvrstvena. Rozhlasové čtení *Vraždy Ing. Čerta* je žánrem, který se zakládá na hlasu. Jeho základní charakteristiku a praktiku tedy tvoří mluvené slovo. Text povídky do své struktury tuto charakteristiku nezvykle přejímá, ale způsob, jak je povídka otištěna, svědčí ještě o hlubší motivaci. Dokumenty různé povahy (deníky, rozhovory, povídky a dopisy) dokládají, že Ester Krumbachová měla velmi živý a intenzivní vztah právě k řeči, k promluvě, větší než k psanému jazyku. I přátelé vypovídají o tom, že Ester Krumbachová byla zejména vypravěčka, která — nezfídka v hospodě U Zelené lišky — vedla dlouhé monology či dialogy, ne nutně závislé na pointě či gradaci.²²⁾ Jak říká v dokumentu Věry Chytilové PÁTRÁNÍ PO ESTER malířka a grafička Jitka Válková: „Ty její texty měly dobrou nápad, ale to se s tou mluvou vůbec nedalo srovnat.“ Její veškeré psané projevy proto proniká oralita. Řeč v podání Ester Krumbachové bují a rozrůstá se různými směry — archaismy se střídají s obecnou češtinou, přepjaté větné konstrukce s jednoduchými a údernými bezprostředním obraty, volně se propojují různé styly ve svobodném vypravěčském gestu. Neboť „blázniviny se rozsévají nazdařbůh“²³⁾ jak píše Vladislav Vančura v *Marketa Lazarová*, jehož vypravěčský styl texty Ester Krumbachové nezvykle připomínají. Odráží se i v povídce o vraždě Ing. Čerta:

„Ó, roby, roby! Co fčil? — ptala jsem se sama sebe, ano, tak jsem byla rozrušená, tak jsem byla psychicky zdeptaná, že jsem začala nečekaně mluvit nářečím... — Co fčil — círko nešťasná? — povídám si znovu a znovu, chladíc ledovýma rukama rozpálené hrdlo.....“

Nu — holoubkové moji sivi — není-li to drama, hodné nejvážnějšího pera????²⁴⁾

Povídka má tedy výrazné rysy mluveného projevu, včetně četné interpunkce, připomínající nejrůznější řečová expresivní gesta — důrazy, výkřiky, zámlky, nedořečenosti, náhlá přerušování či dlouhé pauzy v mluveném projevu:

„A vůbec — uvažte sami, co hloupostí namluvíte každý den!!!! A považte, že byste za to měli být vydáni nemilosrdné kritice svých bližních!!! Považovali byste je i nadále za bližní???? Nazvali byste je správně hyenami!!!“

Správně!!!!

Správně!!!!

Bravo!!!!

Bravo!!!!

22) I *První knížka Ester* začíná reflexí vlastního vztahu k mluvené řeči: „Často se sebou vedu monology, nebo si hlasitě nadávám, to dělá celkem dost lidí, co žijou sami, ale nepřipadalo mi nikdy, že bych i byla zas tak nějak moc psala — v psaní je přece taková větší závažnost než v nějakém plkání [...]“. Ester Krumbachová, Dopis pro Ester. In: Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994, s. 7.

23) Vladislav Vančura, *Marketa Lazarová*. Praha: Československý spisovatel 1973, s. 17.

24) E. Krumbachová, *Vražda Ing. Čerta*, s. 90.

Vždyť je to prosté a všelidské — — a o to vás prosím..... protože se bez toho zase vdám.....

Ty kluku..... ty zlatíčko..... ty jeden..... Kdepak tě mám?????²⁵⁾

[...]

„— Bumbumbum... bum! —

Proč to tak nemůže být navždy?? Proč? No řekněte, proč???

Ach.

Ach, ach.

Ach achach.....²⁶⁾

Prvky orality však nezůstávají pouze v povídce, oralitu zdůrazňuje i literární scénář, přičemž tento prvek přechází do filmové adaptace. Oralita není pouze ozvlášťujícím prvkem, ale hraje zde význačnou roli, kterou můžeme sledovat v souladu s dnes již klasickou studií Teresy de Lauretis, „Desire in Narrativ“.²⁷⁾ Otázky, které si de Lauretis v této stati klade, zkoumají svázanost touhy z psychoanalytického hlediska a rozkrývají různé postupy, kterými se může prolamovat struktura „tradičního“ filmového narativu. Tato perspektiva je samozřejmě velmi závažná tváří v tvář filmům, jako je VRAŽDA ING. ČERTA nebo SEDMIKRÁSKY Věry Chytilové (na nichž se Krumbachová také podílela), které sledují aktivní ženský subjekt a jeho roli ve filmové fikci a narativní struktuře, oproti tradičně sledovanému subjektu mužskému.²⁸⁾ Pro nás je však mnohem zásadnější, jak de Lauretis poukazuje na potencialitu orálního lidového vyprávění.²⁹⁾ Za použití Proppova dynamického

25) E. Krumbachová, Vražda Ing. Čerta, s. 91.

26) E. Krumbachová, Vražda Ing. Čerta, s. 96.

27) Teresa de Lauretis, Desire in Narrativ. In: Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1982, s. 103–157. Teresa de Lauretis v této studii sleduje dvě vzájemně propojené linie kritiky strukturalismu, a to naratologickou a psychoanalytickou. Paradigmatem všech evropských narativů je podle de Lauretis příběh krále Oidipa. De Lauretis k této struktuře přistupuje s odlišnou, feministickou perspektivou, mění směr pohledu a rozkrývá tak její neuniverzálnost a potenciální násilí či dokonce sadismus. Ve filmu toto násilí narace fixuje ženy — tedy veškeré ženské hrdinky — do pasivní pozice, stejně jako vytváří pasivní místo pro ženy-divačky. Zatímco mužský divák se s fikčním světem a jeho rolemi snadno identifikuje, pro ženy-divačky zde vznikají mnohé ambivalence v přijímání fikčního světa, včetně toho, že jsou jím sváděny. Divačky se stávají jak objektem, tak vězeňkyněmi cizí touhy, již mají přijmout za vlastní. Otázka sadismu filmového příběhu, kterou otevřela již Laura Mulvey (na niž se de Lauretis v textu odkazuje), se týká hlavně symbolického násilí na ženě (opět jak hrdinky, tak divačky), jež nemůže z tohoto rámce vystoupit a stát se jednatelkou subjektem vyprávění.

28) Například Petra Hanáková ve své studii „Případ Chytilová a Krumbachová“ sleduje narušení tradičního zobrazování ženy ve filmu, které se realizuje rozpadem či rozkladem „mužské“ oidipovské narace ve filmech SEDMIKRÁSKY a VRAŽDA ING. ČERTA: „V obou snímcích je zcela zřetelně vepsána ženská touha a potěšení — lze je najít v narativních trhlínách, zlomech a mezerách, v neposlušnosti postav vůči oidipálním příkazům přicházejícím ze světa vymezeného očekávanými narativními konvencemi.“ Petra Hanáková, Případ Chytilová a Krumbachová. In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová – Kateřina Svatoňová, *Volání rodu*. Praha: Akropolis 2013, s. 211.

29) De Lauretis věnuje pozornost dvěma textům, které s psychoanalýzou spojené nejsou — a to Proppově studii „Oidipus ve světle folkloru“ a Lotmanově analýze „Původ zápletky v pohledu typologickém“, jež — ač jsou časově velmi vzdálené — na sebe v jistém smyslu navazují. Proppův dialektický literární historický „formalismus“ není zdaleka tak subjektivně „rigidní“, jako pozdější sémiotický text Lotmanův, jenž sleduje oidipovské vyprávění synchronně jako pohyb struktury. Vladimír Jakovlevič Propp, Oidipus ve světle folkloru. In: Vladimír Jakovlevič Propp, *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany H&H 1999, s. 235–270. Srov. Jurij Lotman – Julian Groffry, Origin of Plot in the Light of Typology. *Poetics Today* 1, 1979, č. 1, s. 161–184.

formalismu vysvětluje, kde je hlavní problém strukturální naratologie — v narativu je smysl produkován strukturou, jež v sobě fixuje patriarchální oidipovský mýtus: „V myticko-textuálních zákonitostech musí být hrdina muž, bez ohledu na gender textového obrazu, překážka je morfologicky žena [...]“.³⁰⁾ Potencialita, ke které ukazuje Propp, je potencialita folklorního vyprávění — jednak folklorní texty vrství starší mýty a nehierarchizují je, čímž podle něj zůstává v patriarchálním mýtu starší vrstva matriarchální, jednak vyprávění je více sdílením, radostí (z) vyprávění, a není nutně smyslem narativu. Tradiční „mužský“ narativ tedy nenarušuje pouze vystavění figur a jiná konstrukce vyprávěcí situace, ale i zahrnutí lidových, pohádkových příběhů či mluvený projev. Oralita je zároveň možností, jak měnit pozici ženy ve vyprávění. Bujení slov uvnitř příběhu jej pochopitelně destruuje, struktura již nemůže generovat smysl. Řeč, sdílené vyprávění, pro Ester Krumbachovou tak typické, „plkání“ nejen v hospodské variantě, je nově sám cíl a poskytuje potěšení. V takto vystavěné řeči je samozřejmě obsažen i jeden z ironických a sebereflexivních postupů. V literárním scénáři Ona na úvod říká: „Mluvim zmateně vždycky, protože jsem dáma. A dámy, jak známo, jsou osoby vzdálené vši logiky, soudnosti a zdravého rozumu.“³¹⁾ Příběh je strukturně chybný, ne-smyslný, vypráví se a hrdina ohryzává nožičky mýtu.

Ve filmu bující, bujná a bujará řeč pozbývá komunikační funkce, stejně jako narace samotná, proměňuje se v ornament, stává se sugestivním a do sebe uzavřeným obrazem, gestem. Vančurovo zavržení příběhu ve prospěch básnivosti³²⁾ zde nabývá nové podoby. Mytický „mužský“ paradigmatický příběh, který produkuje svojí strukturovanou stavbou smysl, jak jej popisuje de Lauretis, se zároveň destabilizací právě této struktury mění na ne-příběh hlavní hrdinky. Celistvost vyprávění nám neustále mizí před očima (i ušima), i přes svou dynamiku a dialogičnost se zpomaluje a rozdrobuje do série nevypointovaných anekdot. Jediná linie skutečného (byť iluzivního) dialogu se odehrává pouze mezi Ní a publikem, tedy v okamžiku, kdy je falešná narace zcela zastavena, hlavní postava se stává živelnou vyprávěčkou, performativně a teatrálně oslovuje imaginárního diváka (či spíše divačku) a odmítá být pasivní figurou filmového vyprávění — přesto zůstává uzamčena portrétním rámem, v samém centru fikčního světa. Oralita vítězí. Příběh umírá. A my jako diváci a interpreti se bavíme.

Dokonalost filmové mizanscény: Živé obrazy, portréty, zátiší a ornamenty

Ač film je založen na řeči, přesto je na něm nejvíce nápadná dokonale propracovaná mizanscéna, pestré kombinace nesusoudných florálních motivů, nablýskaný povrch pokrmů, geometrické kompozice surovin, vyváženost barevného spektra, přesně rozvržené interiéry, jakož i kostýmy hlavních postav. Perfektní a perfekcionista scénografické řešení nás

30) T. de Lauretis, *Desire in Narrativ*, s. 118–119.

31) Ester Krumbachová – Jan Němec, *Vražda Ing. Čerta: Literární scénář*. FSB, TS Ladislav Novotný – Bedřich Kubala. Knihovna NFA.

32) „Vzpomeňte si na něco tak idiotského, jako chatrč balancující na horském hřebenu ve ZLATÉM OPOJENÍ: to má čirou moc básnivosti.“ Rozhovor Vladislava Vančury s Ottou Rádem z roku 1932. In: Vladislav Vančura, *Rád nové tvorby*. Praha: Svoboda 1972, s. 358.

neustále poutá k fikčnímu světu, nedovoluje ani na okamžik odtrhnout zrak od filmového plátna, a přesto či právě proto v nás vyvolává pocit podivného (ve smyslu „unheimlich“). Není to pouze tím, že veškeré detaily jsou estetizované, ale také proto, že toto uspořádání neustále bojkotuje principy filmového média i vyprávění, ty jsou s chladným výrazem jakoby zapůjčeným od mistrovské „kuchařky“ trhány na kusy, až se pomalu rozpadají jako dobře propečená husička nebo nakousaný nábytek.

VRAŽDA ING. ČERTA není ani tak filmem, ale spíše skutečným (vizuálním) obžerstvím, sérií intenzivních výbuchů v podobě intermediálních uzlů, sérií stínů a ozvěn dějin divadla, módy a výtvarného umění (kterými se Ester Krumbachová zabývala), sérií stylizovaných formátů a forem, jež filmu jako takovému nedávají žádný prostor. Celek fikčního světa je zastavován převážně statickou kamerou a doslova rozlamován portréty Jí ve zlatých rámech. Filmová fikce je kontaminována malířskými kódy, praktikami a technikami, neviditelné a nevýznamotvorné filmové rámování zviditelňováno a obohacováno o význam rámováním vnitřním a optická iluze trojrozměrného prostoru bojkotována materialitou plochy. Médium filmu je neustále reflektováno, konfrontováno s odlišnými mediálními praktikami, nahlíženo z vnější perspektivy, po způsobu formalistického „ostranění“³³⁾ — principy filmu a jeho konstrukce jsou postupně obnažovány, stejně jako pravá podstata ďábelského hrdiny. Tento sebereflexivní moment není pro soudobé modernistické filmy až tak ojedinělý. Atypičnost tohoto filmu však je patrná v okamžiku, kdy si uvědomíme, že divácká oslovení nepřerušují více či méně tradiční naraci, jak bývá zvykem, ale jsou zasažena mezi další cézury — živé obrazy / tableaux vivants.³⁴⁾ (Ostatně jedna z kritik tohoto filmu právě tento postup režiséra vyčítá. Paradoxně ho však vidí spíše za příznak literárnosti filmu: „Film [...] zůstal v rovině literatury, zejména v tom smyslu, že většina, co je na něm dobrého, je ‚literární‘. Autorka zatím nedokázala svůj příběh povýšit, přetvořit do filmové podoby [...]. Máme pocit, že se díváme spíše na sled pěkně zaranžovaných ‚živých obrazů‘ než na komedii.“³⁵⁾) Nejsou tedy zastavením v plynulém toku tradičního vyprávění a okamžikem jeho zcizení, ale jsou jen dalším fragmentem heterogenní koláže, vystávají vedle ostatních sebereflexivních prvků, překrývají jiná vybočení a vytvářejí tak multiperspektivní obrazy a sekvence. Spektakulární — ač téměř nehybné — obrazy nahrazují nutnost vyprávění a po způsobu manýrismu podtrhují stylizaci, stylizovanost, umělost i performativitu. Také rozvržení kostýmů a herectví ztrácí na důležitosti z hlediska děje, akce či dialogu, ale stávají se z nich další výtvarné prvky s vlastní estetickou funkcí.³⁶⁾ Detaily rostlin, jídla a pití zase připomínají „arcimboldovká“ zátiší, v původním významu

33) Tímto pojmem, jeho aktualizací i instrumentálností jsme se zabývaly více v textu *Sentimentální cesta*. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita III: Revoluce*. Praha, FF UK 2015, s. 183–200.

34) O vztahu živých obrazů a filmové narace více např. Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, s. 121–148; či Ágnes Pethő, *The Tableau Vivant as a „Figure of Return“ in Contemporary East European Cinema*. *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* 2014, č. 9, s. 51–77.

35) pl., *Mladá fronta* 8. 10. 1970.

36) Ester Krumbachová v rozhovoru s Aničkou Fajferovou upozorňuje na to, jak lze na komparech dobrých filmů sledovat, že každá postava a její gesto s sebou nesou výtvarnou funkci. Galina Kopaněva, *Jasnozřivý „filmmaker“, inspirátkorka režisérů a životadárná osobnost Ester Krumbachová*. In: Pavel Doucek (ed.), *Ester Krumbachová: Mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmový klub Hradec Králové 1996, s. 52.

„nature morte“. Nejsou to ztišené, harmonické a uklidněné obrazy, ale jejich mrtvolné strnutí je symptomem nezastavitelného rozkladu, úpadku a dekadence.

Živý obraz je poznamenán dvojí logikou — tedy nehybností a pohybem, či zmrtvřením a oživením. Stejně tak i vystavení filmu na sérii ozvláštňení a aluzí lze vnímat jako jeho zabíjení, ale i jako oživení potlačené paměti filmu, tedy probuzení jeho před-moderního a před-přetechnizovaného obrazového původu.³⁷⁾ Zátíší proto neevokují pouze manýrismus — jako zmiňované portréty —, ale odkazují i k české surrealistické tradici, na kterou upozornil Josef Škvorecký ve své „osobní historii českého filmu“. Škvorecký přesně popisuje vražednou kombinaci práce Ester Krumbachové, když píše: „Je tu trochu surrealismu, se surrealistickou zálibou v sentimentálním kýči pojímaném v duchu campu.“³⁸⁾ Ne náhodou tedy film na mnoha místech připomíná animace neživé organické a neorganické hmoty Jana Švankmajera a vystavuje nás podobné až nesnesitelné obsesi kousáním, hltáním, žvýkáním, mlaskáním, trávením a vylučováním.

Pojivem tří typů sebereflexivních cézur je pak ornament,³⁹⁾ pulsující v pravidelném rytmu bujení a umírání, narůstání a vyprazdňování (stejně jako postupně mizí jednotlivé chody bohaté večerní hostiny, aby byly druhý den opět navařeny — jen břicho roste⁴⁰⁾). Pravidelné rituály odehrávající se mezi kuchyní a obývacím pokojem-jídelnou jsou umocňovány střídáním jednotlivých izolovaných fragmentů — tedy tableaux vivants, zátíšími a portréty —, které spojují nejružnější krumbachovská řemesla a záliby (divadlo, šperkařství, kostýmní výtvarnictví, kresbu), materializují je, transponují v prostoru jiných umění (teatralita a výtvarné umění budují mizanscenu a kostým nabývá sochařských kvalit) a posouvají do roviny „intenzivní intermediality“, o které píše Brigitte Peuckerová ve vztahu k živým obrazům.⁴¹⁾ Divákovi jsou zas takto předkládány sugestivní vize, fetišistické imaginace a heroické či mytické výjevy, nikoli však v kontinuálním pohybu, ale spíše ve formě střídajících se jednotlivých „výsadních okamžiků“ typických pro fotografii. Mezi

37) Steven Jacobs upozorňuje na to, že živé obrazy lze interpretovat jako momenty, ve kterých se ukazuje potlačená a potlačovaná paměť filmu. Na dokonalém povrchu klasického vyprávění se kondenzuje před-moderní obrazový původ kinematografie, který byl potlačen objektivní, nezaujatou technikou audiovizuální re-produkce. S. Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, s. 101.

38) Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991, s. 137.

39) Ornament je v tomto případě nutno vnímat jako specifický postup, který zastavuje lineární plynutí. Zplošťuje, vytěsňuje zobrazování tím, jak se koncentruje na povrch, na sám tvar, barvu. Tento postup se jevil v evropském modernismu jako východisko z tíhy reality a její absurdity. Obsesivní užívání ornamentu dekadenci bylo produktivním gestem protestně zastavující snadnou konzumovatelnost života. Vztahem významu ornamentu dekadentních a narativních *Povídek o ničem* málo známé české spisovatelky Vladimíry Jedličkové (písičky pod pseudonymem Edvard Klas) a filmu *VRAŽDA ING. ČERTA* se zabýval příspěvek Libuše Heczkové na konferenci *Dekadence a současné umění*, která doprovodila výstavu *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Konala se v Obecním domě v roce 2007. Srov. Libuše Heczková, Doslov. In: Libuše Heczková – Aleš Zach – Gabriela M. Zemanová (eds.), *Jiří Karásek ze Lvovic: Milý příteli... Listy Edvardu Klasovi*. Praha: Thyrsus 2001, s. 85–94.

40) Jak komentoval Vladimír Menšík v průběhu natáčení: „Víte, mně ženy v tomto filmu vůbec nevadí, já jen z jejich rukou přijímám různé stravy a s prominutím — žeru... Což je velice příjemné, já mám v soukromí hezký vztah k jídlu. Já už víc ztloustnout nemůžu, já už nemám větší kůži [...]“. J. Jelínek, Kam ing. Čert nemůže, s. 7.

41) Brigitte Peucker, *The Material Image: Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press 2004, s. 30–31.

jednotlivými slovy spektakulárními obrazy mizí klasické vyprávění, čímž se zcela vytrácí i mužsko-ženská dualita, na níž bývá založeno. Film nemá žádný vývoj, ani začátek, ani konec, pointu, natož katarzi.⁴²⁾ Příznačné pro tuto otevřenost narativní struktury je ostatně i to, že hlavní hrdinka film uzavírá: „A teď už vlastně ani nevím, co bych ještě...“ — s dovětkem, že se rozhodla financovat výpravu do Tibetu. I tento rys filmu se opět odrazil v dobové kritice. Eva Hepnerová ve *Svobodném slově* píše, že příběh není příliš dramatický, protože je pro divákovu pozornost zcela neúnosný.⁴³⁾

Závěrečné fuj: Acinematicnost, anarativnost a anormalita v zákrytu za Bohdalkou

Pro Ester Krumbachovou byl film novou estetickou možností, jak ukazovat věci, skládačkou „spousty dílčích přístupů“, gotickou katedrálou,⁴⁴⁾ prostorem tvůrčí svobody, kde umělce nic neomezuje, „[ž]ádný rozměr, v prostoru ani v čase“.⁴⁵⁾ Chtěla k němu přistupovat ničím nezatížená, nově, diletantsky, překročit „zaběhanou estetiku“.⁴⁶⁾ Pokud by film byl uveden ještě v době rozbujelé experimentace šedesátých let, nikoli na počátku normalizace, vzbuzoval by možná jiná očekávání a odlišné reakce. Normalizační kulturní a umělecká „politika“ však již nesledovala potřebu diverzity. Znamenala prosazení jednoho, jasně strukturovaného příběhu, jednoho smyslu a absolutní odmítnutí opačného pólu, jež s sebou nese jak oralita, tak performativita, pro něž je zásadní zejména poloha sdílení, která se přirozeně objevuje v lidové kultuře (a po které toužili i avantgardisté). Živé gesto sdíleného dialogu, performativita blízká masopustnímu reji a dynamická struktura otevřená chybě i náhodě jsou ukotveny v životě a každodennosti, nevážou se na předem vytvořené a normalizované příběhy s racionální linií mužského narativu. Všechny postupy, které Ester Krumbachová ve svém filmu využívá — nebo až nadužívá —, se stávají dokonalými „zátišími“, „mrtvolami“, jež rozkládají nejen vyprávění jako takové, ale i vlastní filmovost. Jak poznamenává jedna z kritik po premiéře: „I keď Krumbachové jako výtvarničke i režisérke nemožno uprieť zmysel pre využívanie detailov, prílišné komorné ladenie filmu sa minulo filmovému špecifiku.“⁴⁷⁾ VRAŽDA ING. ČERTA zastavuje pohyb uvnitř filmového obrazu a i ten nahrazuje jiným pohybem — opět performativním, gestickým. Nevědomě tak — stejně jako to dělá umělkyně a teoretička Mieke Bal — upozorňuje, že se nelze ptát pouze na to, co je to pohyblivý obraz, ale i na to, co dělá obraz pohyblivým.⁴⁸⁾ Pro tento film jako by se první otázka stávala zcela nepodstatnou — film, tak jak odpovídá běžné definici a ustálené estetice, byl již zabit — a byla nahrazena právě tou druhou: není pro něj klíčové dodržet povahu pohyblivého obrazu, ale doslova rozpohybovat vztah mezi divákem a obrazem, namísto času vytvořit prostor pro spolubytí. VRAŽDA ING. ČERTA totiž

42) Příznačné pro tuto otevřenost narativní struktury je ostatně i to, že hlavní hrdinka film uzavírá: „A teď už vlastně ani nevím, co bych ještě...“ — s dovětkem, že se rozhodla financovat výpravu do Tibetu.

43) Eva Hepnerová, *Svobodné slovo* 18. 9. 1970.

44) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 294.

45) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 295.

46) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 289.

47) Milan Moravčík, Krumbachová jako režisérka. *Práce* 11. 9. 1970.

48) Mieke Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*. Oslo – Brussels: Munch Museum – Mercatorsfonds 2017, s. 27.

odkazuje nejen ke krizi reprezentace a narativu, ale také tematizuje problém míjející se a vyprazdňující komunikace s divákem, respektive vymazávání možnosti dialogu obecně. Komunikaci se pokouší znovu navazovat právě v intermedialních uzlech a diváka vyzývá ke společnému přemýšlení, vzpomínání, prožívání, k odlišnému, ničím nezatíženému vidění, vnímání, tvoření.⁴⁹⁾ K myšlení spolu s filmem ho nutí i díky dynamickému ornamentu přeprstě mizanscény, která přitahuje jeho pozornost a nenechá ho odvrátit pohled.

Film uváděný v době konsolidace uzavírá období bláznivých „sedmikrásek“ i jejich postupného stárnutí. Jeho poetika je následně nahrazena lidově průměrnou komikou zastírající pravý smysl.⁵⁰⁾ Dostavuje se éra šílenství, paranoie, mlčení (a zamlčování) a nemožnosti přímého dialogu; začíná doba upisování se ďáblu. Komunikace se v nové éře začne podobat patologické situaci schizofreniků, u nichž dochází k tzv. dvojné vazbě (*double-bind*). Umělec nemůže reagovat přímo, zároveň se mu dostávají neslučitelné až protikladné informace současně. Normalizační „normalita“ generuje matoucí tvrzení, neproveditelné rady, pokyny, směrnice, jimiž ho chce udržet v této schizofrenii a odklonit jeho pozornost od své vlastní vyprázdněnosti. Tyto „double-bind“ regulace přerušily regenerační procesy kultury konce šedesátých let a způsobily nevratné individuální i společenské změny, které Ester Krumbachová komentuje v dopise Janu Němcovi z 19. 11. 1979:

„Teď zas každé koukal rychle mít stranickou legitimaci v kapse, protože v ní jako voňavá kouzelná bylina byla vložena možnost loupežení, okrádání, zisku a úspěchu — škoda, že si ti občani neuvědomují, že pouze chtějí přežít, a to ke všemu v co nejlepším stavu, a vůbec nevědí, že je to potupa a hanba, která vnikne do jejich potomků, takže tohle neřádstvo se bude stále opakovat.
Fuj.“⁵¹⁾

Film Ester Krumbachové možná bojkotuje filmovost a vyprávění sabotuje příběh, avšak o to více se snaží o boj proti „ne-řád-stvu“, o živý dialog a reakci na okupaci a probíhající konsolidaci. Film sám nabývá „double-bind“ struktury, avšak v pozitivním slova smyslu, jednotlivá média obrací proti jejich povaze, odmítá se podřídit organizaci žánru, stylu i uměleckému druhu, stejně jako řádu normalizační společnosti. Obzvláště patrné je to ve volbě hlavních představitelů — postupně se etablující popkulturní ikon Jiřiny Bohdalové a Vladimíra Menšíka. Tato dvojice s sebou nese nejrůznější očekávání, jež pramení z jejich rozkročení mezi dramatickým herectvím a lidovým komediantstvím.⁵²⁾ Ester Krumbachová však nevyužívá pouze jejich očekávatelnou tvář, ale tvaruje je do své před-

49) Podobně Ester Krumbachová přistupuje k různým uměleckým formám a formátům. Například ve vztahu k divadlu tvrdí: „[...] zkuste se postavit na prázdné jeviště a nic si o něm nemyslet“. A. J. Liehm: Ester Krumbachová, s. 290.

50) Tu začne od sedmdesátých let paradoxně zosobňovat právě Jiřina Bohdalová, představitelka Jí, a to zejména v prostředí televizních zábav.

51) Ester Krumbachová, Dopis Janu Němcovi. In: Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994, s. 25.

52) Šárka Gmíterková – Mirka Papežová, Only a groomed woman deserves her name: Fashion, emancipation, and stardom in the Czechoslovak film musical *The Lady of the Lines*. *Necus* Autum 2017. Dostupné online: <<https://necus-ejms.org/only-a-groomed-woman-deserves-her-name-fashion-emancipation-and-stardom-in-the-czechoslovak-film-musical-the-lady-of-the-lines/>>; [cit. 8. 6. 2018].

stavy, „vláčí“ je mezi elegancí a strojeností, mezi syrovostí, hrubostí a naivitou; nezřídka se své pověstné sebeironie a cynismu. Vzniká tak sice komedie, ale nikoli ve své „konsolidované“ podobě, ale značně roztržštěná, roztřesená, své-rázná. Jak upozorňuje Jan Dvořák, Ester Krumbachová vstoupila do nejednoznačné a v té době prakticky nevyužívané oblasti „komedie ve značně vyhraněné stylové rovině“.⁵³⁾

V průsečíku všech těchto modulací tradičních schémat tak vzniká dílo plné nejasných poloh a plynulých přechodů, dílo mimo-řádné, jež se těžko přizpůsobí jakémukoli řádu a normě, dílo nasycené figurami, které si často a naráz protiřečí. Přísné zákonitosti Ester Krumbachová zachovávala pouze v kombinaci barev, v jejich vztahu k sobě samým, k figurám či k ději. Nicméně ve filmové řeči obrazů na pomezí pohybu a statickosti nechávala často vyvstávat „chyby“, jež — podle Mieke Bal — nejen zviditelňují médium o sobě a odkazují k jeho umělosti, ale dovolují být také mediátory mezi přesně určenými opozicemi binárních struktur,⁵⁴⁾ pro normalizační myšlení tak zásadních. Film je tak plný víceznačností, nejasností, nejednoznačného rámování a chvění mezi statickým obrazem a obrazem pohyblivým. Není sice ne-filmem, přesto je spíše „acinematické“ povahy, jeho vyprávění není ne-vyprávěním, ale je vystavěno „anarativně“. Snímek si zachovává vždy oba protipóly, aniž by jeden z nich musel být „zavražděn“. S veškerými konstrukcemi, organizacemi a strukturami pracuje VRAŽDA ING. ČERTA volně, hraje si s nimi, stejně jako Ona s Bohoušem, nebo možná spíše jako Ester Krumbachová s Ní. Krumbachová tedy není — tak jak by bylo „správné“ pro režiséru filmu — uvnitř filmového vyprávění, ale hledí na něj z boku, úkosem,⁵⁵⁾ reflexivně, cynicky. Zcizení, vnitřní subverze snímku a částečně i „acinematické“ povahy tohoto filmu si na konci sedmdesátých let povšimli snad pouze Mira a Antonín Liehmovi, kteří poukázali na to, že Ester Krumbachové se podařilo natočit nezávislý film v okamžiku, kdy vše směřovalo ke konci. Liehmovi píší: „Ironické pojednání o mýtu mužství je prakticky jediným skutečně brechtovským filmem natočeným v Československu v této době. Dosahuje nezbytného zcizení, a to nikoli kinematografickými technikami, ale díky herectví a výpravě.“⁵⁶⁾ Je zřejmé, že mimo-řádný postoj režisérky nemohl být v „konsolidované“ společnosti⁵⁷⁾ přijat. Potvrzuje to i razantní dobové odmítnutí filmu. Recenzenti psali mimo jiné o tom, jak se Ester Krumbachové „vymkla z rukou stavba celého filmu“,⁵⁸⁾ že amplituda komediálnosti jejího filmu je doslova nulová,⁵⁹⁾ že se námět nepodařilo přetvořit do filmové podoby⁶⁰⁾ a že „to, co se výborně četlo, má příliš málo předpokladů k filmovému vyjádření“.⁶¹⁾ Silněji ideologicky zabarve-

53) Jan Dvořák, Film. *Pochodeň* 14. 2. 1970.

54) M. Bal, c. d., s. 34–36.

55) Zde navazujeme na koncepci bočního pohledu Mieke Bal (*sideways*), který sleduje v literárním díle Gustava Flauberta a v obrazech Edvarda Muncha. M. Bal, c. d.

56) Mira Liehm – Antonín J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and East European Film After 1945*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1980, s. 287.

57) Upozornění na osobnost, která se ocitá za hranicí řádu, nenajdeme pouze v jejím díle, ve vzpomínkách přátel a známých, ale komentují je už i úvodní slova rozhovoru s Antonínem J. Liehmem, jemuž nepomohly přípravy na rozhovor, protože: „[b]ylo to jako erupce, marně bych se pokoušel ji zadržet, usměrnit, dát jí řád, muselo to ven, hned teď, dřív, než si řekneme cokoli dalšího.“ A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 286–298.

58) - f., Premiéry našich kin: Vražda Ing. Čerta. *Zemědělské noviny* 17. 9. 1970.

59) Tamtéž.

60) - pl., *Mladá fronta* 8. 10. 1970.

61) Eva Hepnerová, *Svobodné slovo* 18. 9. 1970.

né komentáře pak zmiňovaly i to, že Ester Krumbachová se dopustila „zločinu“ na socialistickém divákovi, neuspokojila jeho náročné potřeby a neřídí se nutnou konsolidací ve všech oblastech života.⁶²⁾ Dokonce i po letech se vůči filmu ohradili také Krumbachové spolupracovníci: Jan Němec prohlásil, že nezná „blbější film, než je VRAŽDA ING. ČERTA“, a že „celý film je nesmysl“, pročez přítelkyně Ester Krumbachové Věra Chytilová se ho ptala, proč „Ester neporadil“.⁶³⁾

Nám⁶⁴⁾ se naopak zdá velmi potentní a potenciální, stejně jako Josefu Škvoreckému, který již po přečtení povídky chápal, že: „[c]elá věc nemůže být popsána v tradičních a racionálních termínech“.⁶⁵⁾

Tato práce vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj a za podpory Grantové agentury ČR (18-22139S).

doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Je vedoucí Katedry filmových studií FF UK, dlouhodobě se věnuje teorii, historii a filozofii médií, mediálně-archeologickému výzkumu (české) modernity, proměnám (vnímání) prostoru a času ve vizuální kultuře, paralelním dějinám kinematografie a vztahu filmu a jiných médií. Je kurátorkou několika výstav z dějin filmu a médií, (spolu)editorkou monotematických periodik a odborných publikací a autorkou knih *2 ½ D: Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarných umění* (2008), *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru* (2013) a *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (2016), za kterou obdržela Cenu F. X. Šaldy. (Kontakt: Katedra filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; katerinasvatonova@gmail.com)

doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Působí na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK. Zabývá se literární kritikou, dějinami moderní literatury a genderovými studií. Je členkou týmu vedeného Vladimírem Papouškem, který zpracovává moderní dějiny české literatury. Za publikaci prvního dílu *Dějiny nové moderny: Česká literatura 1905–1923* získal tým ocenění Magnesia Litera za rok 2010. Druhý díl *Dějiny nové moderny: Lomy vertikál. Česká literatura 1924–1933* vyšel roku 2014, třetí díl *Dějiny „nové“ moderny: Věk horizontál. Česká literatura 1934–1947* v roce 2017 a obdržel cenu Bedřicha Hrozného. Podílela se také na *Hesláři české avantgardy*, který získal cenu Jednoty tlumočnicků a překladatelů za slovník roku 2012. V roce 2009 vydala práci o ženské literární kritice *Píšíci Minervy*. Od roku 2009 spolupracuje s Marií Bahenskou a Danou Musilovou na zkoumání historie českého feministického hnutí

62) an, *Vražda filmové grotesky. Vpřed* 27. 11. 1970.

63) Citace přebíráme z filmu Věry Chytilové *PÁTRÁNÍ PO ESTER* (2005).

64) Inspirativní se film zdál i tvůrcům brněnského kabaretu Špaček, kteří jej v roce 2011 adaptovali pro divadlo, přičemž představení inzerovali jako „pětirozměrné“ — tři rozměry divadla doplnila rovina vůně a chutí pokrmů, jež nebyly již určeny pouze inženýrovi, ale i divákům.

65) Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*, s. 137.

a ženské práce. Společně vydaly publikaci *Iluze spásy: Dějiny českého feministického myšlení* (2012), antologii *Ženy na stráž!: O ženské práci* (2011) a monografii *Nezbytná, osvobozující, pomlouvaná: O ženské práci* (2017). (Kontakt: Ústav české literatury a komparatistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; libuse.heczkova@ff.cuni.cz)

Citované filmy:

O slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Vražda Ing. Čerta* (Ester Krumbachová, 1970), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969).

SUMMARY

Ester's Murders: The Killing of Film and the Birth of Acinema

Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová

The study deals with the film *Murdering the Devil* (*Vražda ing. Čerta*, 1970), directed by costume designer Ester Krumbachová, and its various media mutations (film story, radio adaptation, screenplay). The film involves three elements — elaborate mise-en-scene, buzzing orality, philosophical humour — which present exciting traces of the intellectual and artistic life of Ester Krumbachová. This film was chosen precisely because it allows us to unravel the transitional period in which the creative atmosphere of the Sixties still lingered but the basic features of normalization were already prefigured. The study also aims to show the diversity of Krumbachová's work, the reasons why the film was not received well in its era and in what ways it can be important for current theoretical research.

key words: Ester Krumbachová, *Murdering the Devil*, Czech new wave, normalisation culture

klíčová slova: Ester Krumbachová, *Vražda ing. Čerta*, česká nová vlna, normalizační kultura