

Fenomén Krumbachová: Strůjkyně filmových obrazů

Archiv Ester Krumbachové 2022–2023, <https://esterkrumbachova.org/>.

Jan Bernard, ed., *5 ½ scénáře Ester Krumbachové* (Praha: Nakladatelství AMU, 2021).

Ester Krumbachová, Dům umění města Brna, 24. 11. 2021 – 6. 3. 2022,

kurátorky Edith Jeřábková a Kateřina Svatoňová

Edith Jeřábková – Kateřina Svatoňová, eds., *Ester Krumbachová*

(Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová – Are, 2021).

„Jak jsem se stala majitelkou bordelu? SERU na UMĚNÍ, protože bordel, to je umění.“ Takto nadepsala filmová, televizní a divadelní výtvarnice, scenáristka a příležitostná režisérka Ester Krumbachová (1923–1996) jednu ze složek textů ve svém osobním archivu.¹⁾ Uvedený nápis měla už od mládí nad stolem: „Moc mi to pomohlo, zbavila jsem se strachu, že musím dělat umění, a dělala jsem všechno tak, jak jsem to cítila, myslela, formulovala.“²⁾ Při vši nadsázce to lze vnímat jako svého druhu manifest nekonformní solitérky, která se hlásí k svobodnému, podvrtnému, jadernému přístupu k tvorbě, v níž se u Krumbachové spojuje rafinovaná intelektuální hra s rozpustilou provokací bez pravidel, fantazie s matérií, slovo s obrazem. Svoji profesi viděla především ve filmu. V bilančním dopise příteli divadelníkovi Ivanu Vyskočilovi z roku 1994 se označila za „strůjce obrazů filmu“, který „výtvarně pomáhal na nohy“ nové vlně 60. let. Načež tato „múza nové vlny“ dodala: „Mně osobně může celá nová vlna políbit prdel. Tam se udělalo tolik polosraček, že nemá cenu o tom mluvit.“³⁾

Citované dokumenty jsou součástí unikátní, do nedávna neznámé pozůstalosti Ester Krumbachové, jejíž poskytnutí vyvolalo soustředěný badatelský zájem a přineslo hned několik mimořádných výstupů: otevřený online archiv, výstavu v brněnském Domě umění a kolektivní monografii, o něž se zasloužily Edith Jeřábková a Kateřina Svatoňová, a edici scénářů vzniklou péčí Jana Bernarda. Jde o koncepční, vzájemně se doplňující počiny, které systematickou prací s archivními prameny — jejich prezentací, interpretací a kontextualizací — objevují dílo Ester Krumbachové v nových rozměrech a souvislostech.

Díky tomu se ukazuje nejen členitost, intenzita a energie Krumbachové tvorby, ale také bezprostřední sepětí tvorby s životem. S tím zřejmě souvisí i příznak fragmentárnosti a nezavršenosti, daný jak narušenou kariérou v dusivém období tzv. normalizace, tak odstředivým temperamentem autorky. Patrné je to především v její scénaristické tvorbě, která je až překvapivě obsáhlá, většina projektů však nedospěla do fáze scénáře, případně nebyla natočena.

1) Edith Jeřábková – Kateřina Svatoňová, eds., *Ester Krumbachová* (Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová – Are, 2021), 199.

2) Tamtéž, 252. Citace pochází z dopisu Ester Krumbachové Josefu Lustigovi z roku 1994.

3) Tamtéž, 203.

Scénáře a fragmenty: Od *Sedmikrásek* po *Voničku z domova*

Scenáristickou prací pro film a televizi se důkladně zabývá Jan Bernard v knižní edici nazvané *5 ½ scénáře Ester Krumbachové*. Výchozí rámec výkladu poskytuje celková filmografie, která čítá více než sto třicet titulů, z nichž bezmála polovina spadá do stěžejního období 60. let, a která vyniká širokým rozptylem — od celovečerních uměleckých a žánrových filmů přes televizní hudební a dramatické pořady, krátké animované pohádky a dokumenty až po hudební klipy. Krumbachová se na nich většinou podílela jako návrhářka kostýmů nebo výtvarnice. Jako autorka námětu, scenáristka či spoluscenáristka je podepsána pod čtyřiceti tituly, k nimž můžeme připočítat dalších téměř padesát projektů nerealizovaných, respektive nedokončených. V úhrnu jde o rozsáhlý a především různorodý korpus námětů, synopsí, filmových povídek či literárních scénářů.

Do vlastní edice se dostalo šest hraných filmů: největší podíl zastupují práce s Janem Němcem — krimikomedie *Čtyřlístek pro štěstí* (synopse 1966), komerční zahraniční zakázka *Tři bratři a zázračný pramen* (námět 1966) a *První skici k Rubínu* (bodový scénář 1993), z nichž se posléze vyvinul film *Jméno kódu Rubín* (1996). Dále jsou to groteskní morality s Věrou Chytilovou — *Sedmikrásky* (literární scénář 1965, realizováno 1966) a *Sedmikrásky II* (bodový scénář 1990). A jako ukázka samostatné práce je zařazen nerealizovaný „návrh scénáře“ *Vstupné* z roku 1974, existenciální alegorie z lázeňského městečka, která byla určená pro západoněmeckou veřejnoprávní televizi ARD. Vybraný soubor není přesněji odůvodněn, nicméně byl zřejmě motivován snahou ukázat těžiště Krumbachové tvorby v modernistické poetice 60. let. Možná stálo za úvahu zvolit pestřejší spektrum, které by jednak lépe odpovídalo autorčině rejstříku, jednak by revidovalo tradiční obraz Krumbachové spojený právě s Chytilovou a Němcem. Přidanou hodnotou je půvabný paradox: zatímco editor zdůraznil novovlnnou příslušnost, autorka dospěla k novovlnnému odstupu, jak bylo citováno výše.

Edici předcházejí dvě rozsáhlé přehledové studie, které faktograficky popisují celkovou scénáristickou tvorbu pro film (přesněji pro hraný film) a pro televizi (spoluautorkou televizní kapitoly je Kristýna Vaňková) a poskytují tak informační zázemí. Výklad kombinuje tematické a chronologické hledisko a primárně sleduje vývoj jednotlivých projektů a metody tvůrčí práce a spolupráce. V tomto ohledu patří mezi nejpozoruhodnější kapitola o *Sedmikráskách*, které prošly složitým vývojem s různými zápletkami. Jedna z nich stála hned na počátku: Chytilová totiž použila skutečný příběh své přítelkyně a spolupracovnice, studentky herectví DAMU Helgy Čočkové, a to bez jejího vědomí. Jde o známou věc, Bernardovi se ale podařilo získat obsáhlé vyjádření dotčené strany, v němž Čočková vysvětluje, jak došlo k „velkému konfliktu“ s Chytilovou, která na výhrady ohledně svého „neetického počínu“ reagovala tím, že jako umělkyně má právo použít cokoli a jakkoli.⁴⁾ Jak plyne z dalších pasáží, spolupráce s Chytilovou byla trvale konfliktní i pro Krumbachovou, a to až do posledního případu — pokračování *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* v roce 1993 —, k čemuž si Krumbachová zapsala do Diáře: „Odřekla [jsem] *Dědictví*. Je to hnusná, ponižující věc a navíc je Věra zákeřná a hraje svou hru nefér.“⁵⁾ Naopak spolupráce s Němcem svědčí o přátelské synergii, v níž se mísily umělecky náročné ambice se zájmem o divácký film i komerční zahraniční zakázky, jakou byla kriminální komedie pro Carla Pontiho *Tři bratři a zázračný pramen*. Na tomto příkladu Bernard také ukazuje autorský vývoj

4) Jan Bernard, ed., *5 ½ scénáře Ester Krumbachové* (Praha: Nakladatelství AMU, 2021), 48–50.

5) Tamtéž, 74–75.

Krumbachové od „moralit, absurdního dramatu a poetických hříček ke komedii až frašce s bohatým využitím prvků tzv. pokleslé literatury“.⁶⁾

Vedle spolupráce s Chytilovou a Němcem je samostatně shrnuta mezinárodní spolupráce s Michaelem Havasem, jejíž součástí byla bizarní novozélandská epizoda s filmem *Strata* (1983), o němž Krumbachová prohlásila: „Bylo mi skoro do breku. Producent s režisérem chtěli vyrobit western. Tak nechápu, proč se obrátili zrovna na mě?“ A Havas dodal: „Ten film vstoupil do dějin novozélandské kinematografie jako dílo, o němž nikdo neví, o čem je.“⁷⁾

Zbývá filmová tvorba je pojednána vesměs stručně, což zřejmě souvisí s nedostatkem pramenů. I tak má tato kapitola objevný potenciál. K nejpřínosnějším, a také nejpodrobněji zpracovaným, patří část věnovaná polistopadovému projektu adaptace románu Zdeny Škvorecké *Honzlová*, jehož výsledkem byl literární scénář. Realizace ztroskotala v nestabilních podmínkách tehdejší transformace (původním výrobcem měl být Krátký film, posléze tu byl „pokus“ ze strany České televize) a projekt tak současně vypovídá o ekonomické a institucionální krizi dobového filmového průmyslu.

Vedle filmové tvorby, která byla nesporně hlavním polem umělecké seberealizace, měla práce Krumbachové pro televizi „spíše marginální charakter“.⁸⁾ Možná by ale bylo přesnější vnímat ji jako zajímavou alternativu, která v 60. letech poskytovala příležitost pro inovace v rozvíjejícím se masovém médiu a lákala spojením uměleckého experimentu s diváckým dosahem. Později pak „sloužila především k obživě“;⁹⁾ i když ani v tomto případě to asi nebude platit doslova, jak lze například soudit z případu „filmové fantazie“ *O Janáčkových lašských tancích* (1988/1991) pro ostravský cyklus Vonička z domova, na němž Krumbachová pracovala jako spoluscenáristka (a zřejmě i jako výtvarnice) se zjevným zaujetím. Ambivalenci televizní práce formuluje i sama Krumbachová:

Vymyslela jsem [...] takový pojem: jsem klavíristka, budu si zkoušet a zdokonalovat prstoklad. [...] Tato zdánlivě bezvýznamná práce mi přinesla spoustu užitku. Vymyslela jsem řadu věcí, které bych za boha nevymyslela, kdyby šlo o práci, které bych si vážila. Hrála jsem si. Přesouvala jsem různé elementární prvky filmu na nemožná místa — a ono to vyšlo už proto, že to nikdo nečekal.¹⁰⁾

Důležitou součástí knihy jsou doprovodné archivní dokumenty, zvláště pak obsáhlý dopis Josefu Lustigovi z roku 1994 editorem nazvaný „Tvorba scénáře“,¹¹⁾ který ukazuje, jak se u Krumbachové doplňovala spontánní kreativita se systematickou reflexí. V této metodické bilanci pro Lustigovy americké studenty nelze přitom přehlédnout pozoruhodný obrat, totiž že Krumbachová klade důraz nejen na autorskou autenticitu a osobní étos, jak bychom přirozeně čekali, ale také na pragmatickou zásadu, že scenárista musí brát zřetel na realizovatelnost díla.

5 ½ scénáře Ester Krumbachové je práce cenná především informačním a pramenným obsahem, což odpovídá povaze primární edice založené na původním archivním výzkumu v dosud málo probádané oblasti. Důraz se klade na kritickou edici pramenů a příslušný servis. Úvodní studie se drží po-

6) Tamtéž, 31.

7) Tamtéž, 111.

8) Tamtéž, 150.

9) Tamtéž.

10) Tamtéž.

11) Tamtéž, 439–451; zde se nachází přepis celého dopisu. Kopie originálu je zastoupena in Jeřábková – Svatoňová, eds., *Ester Krumbachová*, 246–255.

pisné přehledové formy a plní především podpůrnou kontextovou funkci; její standard ovšem kolísá, a to v závislosti na rozsahu zdrojů — u některých děl je popis stručný až na úroveň rešeršního záznamu,¹²⁾ jinde se zachází do zbytných detailů,¹³⁾ místy se nadužívá dlouhých citací, které by se hodilo krátit, respektive cíleněji tematicky strukturovat a zapojit do výkladu.¹⁴⁾ Ku prospěchu by také byla celkově dbalejší redakce a šikovnější grafická úprava, v knize je opravdu hodně elementárních edičních vad (špatně zalomená sazba, nesjednocené názvy, nepřehledná filmografie bez potřebných specifikací).¹⁵⁾ Tato nevyrovnanost ale nic nemění na průkopnickém přínosu této práce, která může sloužit jako základní orientace v díle Ester Krumbachové i jako podnět pro další badatelské a analytické úsilí. Uvedenými parametry zapadá kniha o Krumbachové do Bernardovy koncepční práce v oblasti archivního výzkumu méně známých či okrajových jevů, jehož výsledky jsou obdobně koncipované pramenné edice *Václav Havel a film. Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989*¹⁶⁾ nebo *Filmaři disentů: Michal Hýbek v paměti archivů a přátel*.¹⁷⁾

Tvořit mnoha směry: Magie předmětu, obrazu a slova

Zatímco Bernardova kniha je zacílena na specifickou dílčí výše scénaristické tvorby, práce Edith Jeřábkové a Kateřiny Svatoňové je koncipována jako panoramatický průřez celou tvorbou, respektive celým archivem. Kniha, nazvaná stejně jako výstava snad až příliš stroze *Ester Krumbachová*, tak funguje dílem jako výstavní (archivní) katalog, dílem jako kolektivní mezioborová monografie. Tento široký záběr a víceúčelový formát aspiruje na komplexní výklad, složený z dílčích témat a průhledů a rámovaný koncepty nové filmové historie či feministických, genderových a mediálních teorií. Editorky se v inspiraci Gillesem Deleuzem hlásí k „rhizomatické struktuře“, která nejlépe odpovídá „oddenkovitému a asociativnímu“ způsobu myšlení Ester Krumbachové.¹⁸⁾

Úvodní část knihy obstarává soubor studií zaměřených na jednotlivé oblasti působnosti (divadelní scénografie, filmové kostýmy a výtvarnictví nebo televizní revue, recitály a videoklipy), nebo na jednotlivá díla (*Sedmírásky* a *Vražda ing. Čerta*). Přesvědčivě se v nich demonstruje, proč Krumbachové uhranul právě film: protože jej vnímala jako syntetické umění, jako „svého druhu Gesamtkunstwerk,

12) Týká se to speciálně nerealizovaných projektů ze 70. a 80. let: *Tábor pro cizince* (s. 77), *Stéblo trávy*, *Autostop a Lékařská pomoc* (s. 92–93).

13) Například na straně 15 (pozn. 5) dostáváme informaci, že se Ester Krumbachová v Českých Budějovicích spřátelila s filmovým historikem Borisem Jachninem. Samozřejmě nezpochybňuji, že sítě mezilidských vztahů jsou důležitým tématem, zde se ale tato informace objevuje izolovaně bez jakékoli souvislosti a návaznosti.

14) Zejména v citacemi oplývající kapitole „Spolupráce s Janem Němcem“, v níž autor mohl bohatě těžit ze své práce na monografii o Janu Němcovi.

15) Špatně zalomená sazba (s. 32–33), předlouhé odstavce — někdy roztažené až na tři strany (například s. 86–88, 142–144), nesjednocené názvy — například titul *O Janáčkových lašských tancích* (s. 129) se objevuje v několika dalších verzích: *Filmová fantazie*, vytvořená na *Lašské tance Leoše Janáčka* (s. 129), *Filmová fantazie o Janáčkových Lašských tancích* (s. 129), *Lašské tance* (s. 131), *Lašské tance Leoše Janáčka* (s. 518). Filmografie má nepřehlednou strukturu a postrádá specifikace, především stopáž u filmů, respektive stránkový rozsah u textů nerealizovaných projektů, což jsou, zvlášť při tak nesourodé kolekci, klíčové údaje. Částečně tento deficit u textů napravuje ediční poznámka, kde jsou výchozí archivní zdroje publikovaných scénářů řádně popsány.

16) Jan Bernard, *Václav Havel a film: Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989* (Praha: Knihovna Václava Havla – NFA, 2018).

17) Jan Bernard, *Filmaři disentů: Michal Hýbek v paměti archivů a přátel* (Praha: NAMU, 2020).

18) Jeřábková – Svatoňová, eds., *Ester Krumbachová*, 9, 190.

který jí dovoľoval propojit výtvarné umění, slovo a pohyb s kompozicí barev.¹⁹⁾ S tím souvisí organická prostupnost a přesah rolí: servisní role kostýmní návrhářky přerůstá v jejím podání do spoluautorské role výtvarnice a scenáristky. Krumbachové vliv tak byl obvykle větší a komplexnější, než by odpovídalo formální pozici.

Specifickým syntetickým průnikem jejich praxí se stal výtvarný či barevný scénář, vytvořený například pro *Všechny dobré rodáky*; škoda, že tomuto tématu není věnována přiměřená pozornost. Podobně je tomu u méně známých součástí Krumbachové díla, jakými jsou například normalizační *Dny zrady* Otakara Vávry. Jádrem výkladu zůstala klíčová díla 60. let a v tomto ohledu je celkový obraz poněkud redukován. Nelze se přitom ubránit pocitu, že schází větší kritický a analytický odstup, což se projevuje i v rétorické rovině obdivnými až vzletnými výroky stran archivu („obsahuje tajemnou, fascinující sbírku roztrhaných dopisů“) nebo stran díla („tento text je věnován našemu oblíbenému filmu“).²⁰⁾ Ve výsledku se tak víceméně setravává v ustálené podobě legendy o nadáním oplývající rebelce, zatímco na strukturovanější a problematizující výklady se nedostává. Přitom sama Krumbachová, jak dokládají také texty v její pozůstalosti, vládla nadhledem, který se legendarizaci vzpírá.

Nápadnou mezeru ve výkladu představuje normalizační období, kdy Krumbachová pracovala pro Krátký film, zlínský Kudlov, ostravské studio České televize nebo Laternu magiku. O této etapě se příliš nedozvíme. Navíc se v daných souvislostech používá zkreslující zkratka, totiž že se Krumbachová po roce 1968 ocitla z politických důvodů „na indexu“.²¹⁾ Tuto představu ale vyvrací jak prostý pohled na filmografii, tak kapitola Lukáše Skupy „Strůjkyně filmových obrazů: Filmová výtvarnice Ester Krumbachová a její stopa v české kinematografii“. Autor v ní upřesňuje, že „zákaz“ se týkal „jen“ Barrandova (a ani v tomto případě to neplatilo absolutně)²²⁾ a že nešlo přímo o zákaz, ale — aspoň částečně — o osobní rozhodnutí.²³⁾ V té souvislosti je citován Krumbachové dopis Otakaru Vávrovi ze září 1972: „Není to — prosím Vás — fráze: já už na Barrandově nebudu dělat, nemám k tomu důvod. A Vy jste jeden z těch spojujících článků celého procesu, který mi prozrazuje, že SMÍM dělat, ale MUSÍM přijmout podmínky jako trest. To mě ovšem ani nenapadne.“²⁴⁾

Knihu provází i další historické a interpretační nesrovnalosti, které jdou k tíži jak autorské kompetenci, tak editorské nedůkladnosti. Například v kapitole opatřené matoucím názvem „Agitace“ je hned několik chyb: především se tu sugeruje bezprostřední kauzální a časová souvislost mezi problémy kolem *Sedmikrásek* a *O slavnosti a hostech* v roce 1967 a „zákazem“ Krumbachové, respektive emigrací Jana Němce.²⁵⁾ Krumbachová přitom ještě v roce 1970 natočila svou režijní prvotinu *Vražda ing. Čerta*, která zůstala v distribuční nabídce až do roku 1974, což byl současně rok Němcova odchodu do exilu. Tamtéž je poslanec Pružinec, který přednesl památnou interpelaci proti „antisocialistickým“ filmovým „zmetkům“ nové vlny, mylně označen za „člena vlády“.²⁶⁾ Vadné je také ztotožnění pojmu

19) Lukáš Skupa, „Strůjkyně filmových obrazů: Filmová výtvarnice Ester Krumbachová a její stopa v české kinematografii“, in *Ester Krumbachová*, eds. Jeřábková – Svatoňová, 37.

20) Tamtéž, 16, 52.

21) Tamtéž, 12, 17 a jinde. Tuto legendu používá i Jan Bernard in *5 ½ scénáře Ester Krumbachové*, který píše o „letech vynuceného odmlčení“ (s. 129).

22) Dokládá to především, ale nikoli výhradně, *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983).

23) Skupa, „Strůjkyně filmových obrazů“, 45.

24) Tamtéž.

25) Francis McKee, „Agitace“, in *Ester Krumbachová*, eds. Jeřábková – Svatoňová, 17.

26) Tamtéž, 16.

„podzemní univerzita“ se jménem Barbara Daye²⁷⁾ — jistě se míní Barbara Day, která byla s tímto fenoménem spojena jednak prakticky, jednak o tom napsala knihu *Sametoví filozofové*.²⁸⁾ V kapitole „Ešteřiny vraždy: Normalizační fuj, čistě ženský film a banalizovaná karikatura“ se zase „nadinterpretace“ odkazuje k *Audenci* Václava Havla, přičemž se tvrdí, že postava Ferdinanda Vaňka „opakovaně slibuje“ přivést „Bohdalku“;²⁹⁾ Vaněk ale na opilecký nátlak Sládka odpovídá naopak vyhýbavě a neurčitě, typicky „Hm“.³⁰⁾ Dobrou službu nedělají ani jazykové chyby, zejména při stupňování (typu „více stylizované“ nebo „nejvíce nápadná“).³¹⁾

Hlavní část knihy nese název Archiv: pozůstalost Ester Krumbachové, je tu uspořádána do tematických či formálních sérií, provázených krátkým komentářem a nazvaných například „Magie, obrazy, amulety“, „Kostým, scénář“ nebo „Láska, erotika, sexík“. Série obsahují různé druhy osobních a uměleckých dokumentů — fotografie, kostýmní návrhy, barevné koncepce, výtvarné studie, kresby, amulety, šperky, ukázky z literárních a výtvarných scénářů, synopsí a explikací, deníkové záznamy, dopisy, úvahy, drobné prózy, černé pohádky, písňové texty, básně nebo kuchařské recepty.³²⁾ Mezi množstvím rukopisných či strojopisných textů vyniká dvaadvacetistránkový vzpomínkový fragment „Povolání“ (zřejmě z 80. let), v němž Krumbachová líčí svůj dobrovolný šumavský exil po roce 1948. Text je podivuhodně nevýstřední, niterný, prodchnutý zvláštním mixem drsné reality a svobodné romantiky života na okraji, fyzické práce a kontaktu s přírodou: „Do pohraničí jsem odjížděla s úmyslem spáchat někde v klidu a bez křiku sebevraždu, [...] ale postupně mě ovládly lesy a louky, které se zrána třpytily rosou jako diamantová plocha mých dětských představ a pohádek, až jsem se na to rozhodnutí [...] načisto vysrala.“³³⁾

Výpravná a výtvarná publikace působí velmi efektně a konceptuálně, po pravdě se ale o něco lépe prohlíží, než čte, což souvisí jak s oscilací na pomezí vědy a umění, která má ve výsledku blíže k uměleckému katalogu než k historické monografii a kritické edici pramenů, tak s grafickou úpravou, která dbá více na vizuální design než na zprostředkování obsahů. Obdobný problém se týkal i výstavy: oslnila velkorysou architekturou celku, ale ten zůstal jaksi nezabydlený, ačkoli měl vyjadřovat překypující světy Ester Krumbachové. Nabízely se různorodé podněty a předměty, ale navrstvená fragmentární kompozice prakticky znemožňovala prohlížet jednotlivé exponáty, natož ocenit jejich jedinečnost, neřkuli zvládnout volně napojené současné umělecké intervence.

Shrnuto: archivní, výstavní i oba knižní projekty spojené s výzkumem pozůstalosti Ester Krumbachové jsou ukázkou objevné a invenční práce s vysokou historickou a kulturní hodnotou. V případě knih lze mít dílčí výhrady k reduktivnímu a nedostatečně kritickému přístupu, který je ale vyvážen původními výsledky pramenné studie a edice. Projekt působivě vyvedl Ester Krumbachovou ze stínu polozapomenuté či nedocenené umělkyně a ukázal ji jako svébytnou kreativní osobnost se silným charakterem a výrazným otiskem v dějinách české kinematografie 60. let. Jak napsal režisér Vojtěch Jasný

27) Tamtéž, 17.

28) Barbara Day, *Sametoví filozofové* (Brno: Doplněk, 1999).

29) Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová, „Ešteřiny vraždy: Normalizační fuj, čistě ženský film a banalizovaná karikatura“, in *Ester Krumbachová*, eds. Jeřábková – Svatoňová, 60, pozn. 49.

30) Václav Havel, „Audience“, in *Hry: Soubor her z let 1963–1988* (Praha: Lidové noviny, 1992), 212, 218.

31) Jeřábková – Svatoňová, eds., *Ester Krumbachová*, 135, 57.

32) Řada jednotlivých archiválií bohužel postrádá náležitý editorský aparát – konkrétní datace a další technické či kontextové specifikace. Někde není sjednocené pojmenování: dopis Josefu Lustigovi je jednou nazván „O psaní scénáře“ (s. 132), podruhé „Přednáška o scénáři ve formě dopisu Josefu Lustigovi“ (s. 246).

33) Tamtéž, 217.

ve svém Diáři 1968 během spolupráce na *Všech dobrých rodácích*: „Je to fenomén přes barvy. Je vynikající. Setkání s ní je pro inspiraci v barevném filmu nutné a její přínos neocenitelný. A líbí se mi její povaha.“³⁴⁾

Jiří Voráč (Akademie umění v Banské Bystrici, FAMU Praha)

Bibliografie

- Bernard, Jan. *Filmaři disentu: Michal Hýbek v paměti archivů a přátel* (Praha: NAMU, 2020).
- Bernard, Jan. *Václav Havel a film: Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989* (Praha: Knihovna Václava Havla – NFA, 2018).
- Bernard, Jan, ed. *5 ½ scénáře Ester Krumbachové* (Praha: Nakladatelství AMU, 2021).
- Day, Barbara. *Sametoví filozofové* (Brno: Doplněk, 1999).
- Havel, Václav. „Audience“, in *Hry: Soubor her z let 1963–1988* (Praha: Lidové noviny, 1992), 207–230.
- Heczková, Libuše – Kateřina Svatoňová. „Esteřiny vraždy: Normalizační fuj, čistě ženský film a banalizovaná karikatura“, in *Ester Krumbachová*, eds. Edith Jeřábková – Kateřina Svatoňová (Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová – Are, 2021), 50–61.
- Jeřábková, Edith – Kateřina Svatoňová, eds. *Ester Krumbachová* (Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová – Are, 2021).
- McKee, Francis. „Agitace“, in *Ester Krumbachová*, eds. Edith Jeřábková – Kateřina Svatoňová (Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová – Are, 2021), 15–21.
- Skupa, Lukáš. „Strůjkyně filmových obrazů: Filmová výtvarnice Ester Krumbachová a její stopa v české kinematografii“, in *Ester Krumbachová*, eds. Edith Jeřábková – Kateřina Svatoňová (Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová – Are, 2021), 34–49.

34) Archiv Vojtěcha Jasného, Diář 15. 1. 1968 (archiv je ve správě autora).