MARTIN ŠRAJER / 18. 4. 2018

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště

Po období konsolidace a ofenzivní normalizace nastala v československém filmu ve druhé polovině sedmdesátých let fáze určitého oživení a uvolnění ideologického tlaku. K tvorbě celovečerních filmů se kromě Františka Vláčila nebo Dušana Hanáka vrátila také Věra Chytilová, která mohla díky úspěchu *Hry o jablko*, realizovaného pod hlavičkou Krátkého filmu, nabídnout v jízlivě satirické *Panelstory* svůj vlastní pohled na koncept tzv. „zdravého pozemšťanství“.[1]

Jeden z nemnoha dobových domácích textů, publikovaný na stránkách *Záběru*, popisuje novinku Věry Chytilové správně jako „příběh jednoho všedního a obyčejného dne na jednom všedním a obyčejném pražském sídlišti, které je domovem i staveništěm zároveň“. Nelze však souhlasit s postřehem, že film nechce nic řešit a pouze „v komediální rovině mnohé věci přiblížit, poukázat na ně a snažit se pro ně nalézt pochopení.“[1] *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* není chápavou komedií, ale nesmlouvavě kritickým portrétem labilní společnosti, jejíž nastavení jednotlivcům neumožňuje důstojně existovat. Jde o rozhořčenou reakci na nezájem a neochotu řešit neudržitelnou situaci.

Sídliště, na kterém kvůli laxnosti, nezájmu a komunikačním bariérám nic nefunguje, Chytilové slouží jako mikrokosmos normalizačního Československa. V pásmu mikropříběhů propojených kratochvilnými aktivitami bezprizorního chlapce v červené bundě (kontrastující s okolní betonovou šedí) a blouděním bezzubého a bezradného dědečka (režisérčin soused z Tróje Antonín Vaňha) jsou zastoupeny všechny generace i různé sociální skupiny. Nespolehliví řemeslníci, samolibý umělec, utahané matky, africký student medicíny i příslušník VB, kterého víc než „divnej pán“ potulující se mezi baráky trápí nerespektování moci, kterou zosobňuje.

Režisérčin soused není ve filmu bohatém na tváře, které vám utkví v paměti, jediným nehercem. Starou paní v bytě ztvárnila matka Věry Chytilové, představitelku ženy, která svede malíře pokojů, režisérka náhodou objevila v obchodním domě Kotva a v jedné z rolí se objevila spoluautorka scénáře Eva Kačírková. Ta společně s Chytilovou přepracovala svůj původně televizní scénář „Jak se státi tatínkem“, jenž obsahoval linii se ztraceným chlapečkem. Kačírková měla jako manželka stavaře k dispozici řadu „zákulisních“ informací o výstavbě sídlišť, které mohla společně s Chytilovou zakomponovat do scénáře *Panelstory*.

K pravdivosti výpovědi přispělo také natáčení interiérů a exteriéru přímo na rozestavěném pražském Jižním Městě. Filmaři měli díky přítomným stavebním strojům a pokračujícím pracím postaráno o záběry apokalyptického charakteru, ale zároveň si kvůli chybějící elektřině museli občas vyrábět elektřinu vlastní. Točilo se nejen v nevyhovujících podmínkách, ale navíc ve výrazně limitovaném čase. Produkce začala na jaře a nemohla trvat déle než do zimy, kdy měla Chytilová pokračovat v natáčení rozpracované *Kalamity* (1981), kterou nakonec stihla dokončit před tím, než byla *Panelstory* uvolněna do distribuce.[2]

Ačkoliv copyright uvádí rok 1979, ve kterém Chytilová za film obdržela Velkou cenu na XXIII. ročníku mezinárodního festivalu autorského filmu v italském San Remu, domácí premiéra byla původně naplánována na konec roku 1980. Došlo však k jejímu odkladu a film se ve vybraných kinech mohl objevit teprve v prosinci následujícího roku. Až na výjimky jej nepromítala kina pražská, severočeská, západočeská, jihočeská ani středočeská. Rozhodnutí o uvedení filmu bylo ponecháno na ředitelích jednotlivých krajských filmových podniků. Do širšího oběhu film tiše vstoupil teprve koncem osmdesátých let.

Neochota nabídnout snímek většímu množství diváků svědčí o výstižnosti, s jakou Chytilová dokázala postihnout frustraci fragmentarizované společnosti lidí naplňujících namísto společných socialistických ideálů pouze své individuální cíle. Stejně „rozbitá“ je forma filmu, tvořeného nikoliv řetězcem příčin a následků, nýbrž mozaikou volně provázaných epizod. Film nemá hlavní postavu ani ústřední dějovou linii. Malý Pepík i děda jsou podobně jako pan Hulot v groteskách Jacquese Tatiho víceméně pasivními pozorovateli nikam nevedoucího lidského hemžení. Spojujícím prvkem je prostředí sídliště a téma lidského soužití.

Střety různých postav, různých vzorců komunikace a chování Chytilovou stejně jako v *Sedmikráskách* (1966) zajímají víc než psychologie a drama. Postavy si navzájem nerozumí a velkou snahu o porozumění ani neprojevují. Matka musí okolojdoucí opakovaně přesvědčovat, že v kočárku veze holčičku, nikoliv chlapečka, pacienti v čekárně u lékařky se hádají, kdo by měl přijít první na řadu, afektovaný umělec v podání rozkošnicky přehrávajícího Jiřího Kodeta se svým projevem míjí prakticky s každým, koho potká. Egocentrismus a nesnášenlivost, závist, nedůvěřivost a sobectví postavám brání v komunikaci.

Nájemníci k sobě sice mají prostorově blízko, jak zvýrazňuje i rámování kamery Jaromíra Šofra, ale přitom si nemůžou být vzdálenější. K pospolitému životu byli donuceni a vzpírají se mu. Působí zmateně, často zakopávají o všudypřítomné překážky a ztrácejí se v bludišti zaměnitelných cestiček a chodeb. Z různých důvodů nemohou dokončovat své akce ani své myšlenky – scény končí, aniž by byly uspokojivě završeny a nabídly pointu. Lidé žijící mezi betonovými panely nerozumí světu, který (zatím) není uzpůsoben pro život, ale na který jsou oni nuceni se adaptovat. Jiná možnost v socialistickém Československu neexistuje.

Zmatek, chaos a nemožnost zabydlet se vyjadřuje i roztěkanost eliptického vyprávění, rychlý arytmický střih Jiřího Brožka, nervní švenkování a náhlé transfokace, vychýlené úhly kamery, kakofonická hudba Jiřího Šusta, přerývavá zvuková stopa (mnohdy slyšíme zvuky, který patří jinému obrazu, než který vidíme) – agresivně nesourodý styl nás vytrhává z vyprávění a vzdaluje postavám. Získáváme odstup. Díky záměrné „nefunkčnosti“ filmu si jasněji uvědomujeme nefunkčnost společenského systému a mezilidských vztahů.

Chytilová pohlíží na snahu nabídnout velkému množství lidí moderní bydlení mnohem nekompromisněji, méně idealisticky a romanticky než dříve její kolegové Jiří Menzel (*Domy z panelů*, 1960), Václav Táborský (*Zablácené město*, 1965) nebo Martin Hoffmeister (*Panelák*, 1980). Obyvatelé Československa pro ni nejsou oběťmi fušerství řemeslníků a neschopnosti projektantů. Nedostatky nemají pouze institucionální povahu a film nezachycuje pouze zrod sídliště, ale také zánik úcty a slušnosti. Na jednoduchých životních situacích, potažmo neschopnosti se s nimi se ctí vypořádat, ukazuje, že problém je v lidech, v jejich pokrytectví, sobectví a povrchnosti. Politické poměry se změnily, podmínky bydlení taktéž. Mnohé důvody nespokojenosti,

nedorozumění a vztahové disharmonie ale přetrvávají a *Panelstory* je tak, bohužel, nadčasovým filmem.

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (Československo 1979), režie: Věra Chytilová, scénář: Eva Kačírková, Věra Chytilová, kamera: Jaromír Šofr, hudba: Jiří Šust, hrají: Lukáš Bech, Antonín Vaňha, Eva Kačírková, Alena Rýcová, Jiří Kodet, Bronislav Poloczek, Dagmar Slivinská, Věra Uzelacová, Michal Nesvadba a další. Filmové studio Barrandov, 96 min.

Poznámky:

[1] Viz Blažejovský, Jaromír, Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In Kopal, Petr. *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca; Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. s. 377-396.

[1] Vávra, Vladimír, Panelstory aneb Paradox moderního bydlení. *Záběr* 1979. Ročník 12, č. 20 (5. 10.), s. 3.

[2] Také premiéra *Kalamity* byla ovšem kvůli vynucenému novému sestřihu o rok odložena.