

UNIVERSITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOSOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Politická filosofie ve filmech Československé „nové vlny“

Věra Chytilová, Jan Němec, Pavel Juráček

Bakalářská diplomová práce

Autor práce: Adam Martinec (Filosofie a Filmová věda)

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Zdeněk Hudec Ph.D.

OLMOUC 2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Politická filosofie ve filmech Česko-slovenské nové vlny* vypracoval samostatně a použil jen zdroje uvedené v seznamu literatury.

V Krnově 26. června 2013

Děkuji tímto mým rodičům za neustálou podporu a Jesús Maria Larrazabalovi Ph.D.
za cenné rady.

OBSAH:

Úvod	5
Chytilová Věra	7
Juráček Pavel	20
Němec Jan.....	33
Závěr	45
Seznam literatury.....	47

Úvod

Tématem této bakalářské práce jsou projevy politické filosofie ve filmové tvorbě Věry Chytilové, Jana Němce a Pavla Juráčka během Československé nové vlny, tedy v průběhu let šedesátých minulého století. Přínosem práce bude komparace estetických struktur s politicko filosofickými teoriemi, která umožní odpovědět na základní otázku práce a to, jaký mají politicko filosofický význam snímky uvedených autorů a jaký byl tedy jejich vztah k dobové politické situaci. Cílem práce je prohloubení pochopení politicko filosofických konotativních významů analyzovaných děl.

Metodou zde bude nalézání konotativních významů, za pomoci již provedených filmových analýz a výkladů a jejich komparace s výběrem politicko filosofických teorií. Výklady snímků budu opírat o literaturu zabývající se Československou novou vlnou, jejími autory, či snímky obecně: *Československá nová vlna*¹, *Umlčený film*,² *Démanty všednosti*,³ *Postava k podpírání*,⁴ *Ostře sledované vlaky*⁵, *Věra Chytilová zblízka*⁶, *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*⁷, *Deník: (1959-1974)*⁸. Protože doposud takové téma nebylo zpracováno, nemohu svou metodologii vyvozovat z již aplikované ani komparovat své postupy s již zavedenými. Přesto se v současné době vztah filmu a filosofie u filmových teoretiků a filosofů stává opět populární, a proto jsem se nechal inspirovat metodologií, ačkoli neucelenou a věnovanou odlišným filosofickým kategoriím, publikací jako jsou: *Philosophy Goes to the |Movie*⁹, *On*

¹ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008. 344 s. ISBN 978-807-3095-802.

² ŽALMAN, J. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008. 431 s. ISBN 978-807-3095-734.

³ PŘÁDNÁ, S. – ŠKAPOVÁ, Z. – CIESLAR, J. – SVOBODA, J. – DVOŘÁK, J. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

⁴ JURÁČEK, P. - FIKEJZ, M. *Postava k podpírání*. 1. vyd. Praha: Havran, 2001. 242 s. ISBN 80-865-1502-8.

⁵ LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 470 s. ISBN 80-7004-100-5.

⁶ CHYTILOVÁ, V. – PILÁT, T. *Věra Chytilová: zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010. 598 s. ISBN 978-807-3882-532.

⁷ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010. 445 s. ISBN 978-809-0418-660.

⁸ JURÁČEK, P. *Deník: (1959-1974)*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2003. 1075 s. ISBN 80-700-4110-2.

⁹ FALZON, Ch. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. London: Routledge, 2002. 230 p. ISBN 0-415-23740-8.

*Film*¹⁰, *Thinking on Screen*¹¹, *Philosophy of Film and Motion Pictures*¹². Protože však povaha obsahu filosofických významů ve filmu je stále kontroverzní, zdržím se uchopování „filmu jako filosofie“¹³ a jednotlivé významy ať už scén, či filmů jako celku budu užívat v heuristickém smyslu slova, tak jak vztah filosofie a filmu popsal Paisley Livingston¹⁴.

V případě teorií politicky filosofických jsem výběr upřednostňoval především vzhledem k významovému vztahu příslušného filmového díla (podobnost probíraného tématu) a na základě dobové příslušnosti. Využívám jak monografií *Teorie spravedlnosti*¹⁵, *Four Essay on Liberty*¹⁶, *Právo, zákonodárství a svoboda*,¹⁷ *Původ totalitarismu*¹⁸ tak sborníků poskytujících ucelený náhled na příslušné politicko-filosofické teorie. *Současná politická filosofie*,¹⁹ *Politická filosofie*,²⁰ či odborných článků a studií včetně obhájených diplomových prací.

Ve specifických případech jsem také přihlížel k dobovému tisku *Kino, Film a doba, Filmové a televizní noviny, Filmový přehled, Literární noviny, Plamen*.²¹ Jejich věcnost jsem však vždy bral s ohledem k cenzurním skutečnostem v době jejich vydávání, s rezervou, a to ať už šlo o vyjádření samotných autorů, nebo recenzentů. Uvedené prameny a literaturu jsem vyhledal především ve Vědecké knihovně Olo-

¹⁰ MULHALL, S. *On Film*. London: Routledge, 2002. 142 p. ISBN 0-415-24795-0.

¹¹ WARTENBERG, E. T. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. London: Routledge, 2007. 164 p. ISBN 0-415-77430-6.

¹² CARROLL, N. – CHOI, J. *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Malden: Blackwell Pub., 2006. 430 p. ISBN 14-051-2027-4.

¹³ Srov.: MULLHAL, S. *On Film*. London: Routledge, 2002. 142 p. ISBN 0-415-24795-0.

¹⁴ LIVINGSTON, P. The Very Idea of Film as Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2006, Vol. 64, No. 1, pp. 11-18.

¹⁵ RAWLS, J. *Teorie spravedlnosti*. Přel. Karel Berka. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. 361 s. ISBN 80-856-0589-9.

¹⁶ BERLIN, I. *Two Concepts of Liberty*, in *Four Essay on Liberty*, Oxford: University Press, 1969. 213 s. ISBN 0192810340.

¹⁷ HAYEK, F. *Právo, zákonodárství a svoboda: nový výklad liberálních principů spravedlnosti a politické ekonomie*. 2. vyd. Praha: Academia, 1994. 415 s. ISBN 80-200-0241-3.

¹⁸ ARENDT, H. *Původ totalitarismu, I-III*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1996. 679 s. ISBN 80-860-0513-5.

¹⁹ KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století*. Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodská, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997. 501 s. ISBN 80-86005-60-7.

²⁰ SWIFT, A. *Politická filosofie: základní otázky moderní politologie*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. 200 s. ISBN 80-7178-859-7.

²¹ Viz. „Další zdroje“ s. 51-53.

mouc, v Biblioteca del Campus de Gipuzkoa Carlos Santamaria a pomocí elektronických databází JSOTR²² a EBSCOhost²³.

Autory Věru Chytilovou, Jana Němce a Pavla Juráčka jsem vybral na základě tematické šíře jejich tvorby, kterou pokrývají neucelené hnutí Československé nové vlny, která nebyla programově nijak scelená. Vzhledem k ojedinělosti tohoto zpracování bych sice rád pojednal o všech autorech Československé nové vlny, rozsah práce však bude dosti překročen již u uvedených tří.

Chytilová Věra

Peter Hames význam Věry Chytilové považuje za nedoceněný. „Ačkoli se jméno Věry Chytilové příležitostně objeví v článcích o feministickém filmu nebo jako poznámka pod čarou Jacquese Rivetta, velká část jejích filmů není za hranicemi České republiky k dostání. Až se tato situace změní, bude považována za jednoho z nejradikálnějších novátorských tvůrců šedesátých let.“²⁴ Její tvorbu můžeme mapovat už od scénáře podle povídky Josefa Škvoreckého *Rasová otázka*, který předložila před přijímací komisí na FAMU. Jejím prvním režijním počinem je však *Strop*. Příběh studentky, která si přivydělává jako modelka, a která později opouští studia a ocitá se mezi módními přehlídkami a postelí svého milence. V závěru však dochází k nápravě, dívka je „morálně“ zachráněna a vrací se ke studiu. Na scénáři se podílel Pavel Juráček, jehož tvorba je zde také (rozuměj tuto práci) předmětem zkoumání. Jeho verze však při realizaci nebyla zachována²⁵ a Věra Chytilová tak ve snaze filosoficky prohloubit film požádala o pomoc již zmíněného Josefa Škvoreckého. „Jmenovalo se to *Strop*, ale obávám se, že víc se mi líbila Věra než její scénář, a žádnou

²² Dostupné na <<http://www.jstor.org/>>

²³ Dostupné na <<http://search.ebscohost.com/>>

²⁴ HAMES, P. Československá nová vlna. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 205. ISBN 978-807-3095-802.

²⁵ „Začalo to potížemi se scénářem. Ten museli schválit jak profesor režie, tak profesor dramaturgie – a František Daniel ho neschválil. (...) Co teď? K jeho oblíbencům patřil – bůh ví proč – Pavel Juráček. Věra tedy šla za Juráčkem s prosbou, aby látku zpracoval k obrazu páně Daniela. Juráček to udělal a přepracoval scénář pod názvem *Taková hezká holka Věře vrátil*. Ten pak „komisi“ prošel s tím, že ten film bude po dokončení podroben morálnímu rozboru. Mohlo se začít točit. Jenže svěhlavá Věra Chytilová se při práci vrátila ke svému původnímu scénáři. „Když to Juráček při jednom natáčení v menze zjistil, přišel za mnou a řekl, že takhle to on přece nenapsal. Já na to, že ne, že je to opravdu můj scénář. A on prohlásil, že se od toho distancuje a nepodepíše se pod něj. Odpověděla jsem, ať se nepodepisuje a může mě i udat. Neudal, jenom zopakoval, že se pod tenhle scénář nepodepíše.“ (CHYTILOVÁ, V. – PILÁT, T. Věra Chytilová: zblízka. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, s. 113. ISBN 978-807-3882-532.)

filosofii jsem nedodal. Filosof ostatně byla ona, ne já, (...)“²⁶ Škvorecký ve své knize²⁷ sepsané na základě svých přednášek na Torontské universitě v letech 1969 až 1970, stejně jako v citátu, Věru Chytilovou neustále označuje za filosofku a jejím filmům tak přiřkládá význam, o který této práci jde. Strop ale považuje za pouhou schematickou moralitu ideologicky poplatnou. „Ideologicky se to tedy podobalo tehdy módním návratům mezi lid za účelem purifikace, jak je reprezentovala například vynášená a mně nesmírně protivná novela Jiřího Fieda *Časová tíseň*, (...)“ Jakkoliv je děj kritikou společnosti, stále se jedná o kritiku v rámci socialistického realismu, v jehož paradigmatu byla Chytilová nucena tvořit. Jde tak především o formu, která byla v českých poměrech novátorská.

V duchu *cinéma vérité* točí také svůj další film *Pytel blech* a *O něčem jiném*. *Pytel blech* jakkoliv se jedná o inscenovaný film, využití neherců a určité improvizované části navozují zdánlivou autenticitu. „Hrdinku silně kritizuje tovární výbor poté, co nepřišla do zaměstnání a byla se svým chlapcem. Nelichotivé vyobrazení továrních funkcionářů vedlo k opožděnému uvedení snímku a oficiálním stížnostem“²⁸ *O něčem jiném* je snímkem zachycující dva příběhy narativně oddělené a „zdánlivě“ nesouvisející. Jedna linie zachycuje příběh „obyčejné“ ženy starající se o své dítě a domácnost, ta druhá pak téměř dokumentaristicky zachycuje přípravu gymnastky Evy Bosákové.

Dalším režijním počinem je povídka zfilmovaná povídka Bohumila Hrabala *Automat svět* z cyklu *Perličky na dně*, na kterém, se kromě Chytilové, podíleli adaptováním povídek uvedeného autora také Jiří Menzel, Jan Němec a Jaromil Jireš. Díky jasnému zadání je *Automat svět* zpracován podle předlohy, „Obě adaptace jsou výrazně věrné Hrabalovi.“²⁹ a tak, by se mohlo zdát, že zde měla Chytilová jen málo prostoru pro svou vlastní invenci. Přesto právě její povídku označil Hrabal za nezdařilou a distancoval se od ní.³⁰ „Spisovatelů navíc vadil až dokumentaristický přístup

²⁶ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 81. ISBN 978-809-0418-660.

²⁷ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010. 445 s. ISBN 978-809-0418-660.

²⁸ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 206. ISBN 978-807-3095-802

²⁹ Tamtéž str. 174.

³⁰ MÜLLER, M. *Perličky na dně – Hrabal versus Chytilová* [online]. c2011, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <<http://www.filmovenoviny.tv/perlicky-na-dne-hrabal-versus-chytilova/>>

ala cinéma veritě povídky *Automat svět*. Upřímně řečeno, pro Hrabala byl nepřekonatelný režisérčin feminismus se sklony k hysterii.³¹

Ten se projevuje hned v jejím dalším filmu *Sedmikrásky*. Opět se opakuje příhoda s Pavlem Juráčkem, který se podílel na námětu i scénáři, ale později se kvůli značným odchylkám filmu od jeho verze, odmítl pod film podepsat. Věra Chytilová skutečnost, že mu rozpracovaný scénář k úpravě poskytla, uvedla jako nutnost, kterou musela podstoupit, v rámci tehdejších schvalovacích procesů. Mnohem důležitější jsou pro film výtvarnice a scenáristka Ester Krumbachová (mající velký vliv také na tvorbu Jana Němce) a kameraman Jaroslav Kučera. Zde se už Chytilová oprostila od realismu svých dřívějších děl a začala svou „filosofii“ vyjadřovat skrze až avantgardní formu. „Vzdáleny životní pravděpodobnosti Stropu i filmu *O něčem jiném*, znamenaly *Sedmikrásky* skok z reálných poloh života do fantastiky satirického podobenství, do polohy, která se pro Chytilovou aspoň na čas stala nejpříjemnější cestou, jak bez popisného balastu a přitom s plnou váhou vyjádřit svůj vztah ke světu.“³² Příběh je o dvou dívkách přijímající destruktivní povahu světa, který je obklopuje. Hrozba atomové války a všeobecná lidská liknavost k vlastnímu osudu je pro hlavní hrdinky omluvou pro své vlastní zkázonosné konání. Ve snaze se adaptovat a přijmout „světový řád“ dochází až k vlastní záhubě. Sebedestrukce je tak odpovědí na důsledky lidského chování jak jej v šedesátých letech Věra Chytilová spatřovala.

Posledním filmem, který Věra Chytilová realizovala byl *Ovoce stromů rajských jíme*. Tentokrát podle předlohy Ester Krumbachové. Jedná se o film, jehož interpretace je ze všech filmů Věry Chytilové pro diváka nejobtížnější. Jan Žalman poukazuje na úlevu od ideálů filmů *Strop* a *O něčem jiném*, které směřovaly, nebo měly vždy směřovat k pravdě, v tom smyslu že *Ovoce stromů rajských jíme* od tohoto cíle upouští s přiznáním mnohoznačnosti skutečnosti, která nás obklopuje:“(…) pravda je velké světlo, avšak i nesmírné břímě. Život má pramalý smysl pro absolutní hodnoty. Chápat jej znamená brát v úvahu lidskou nedostatečnost, slabost, strach, znamená akceptovat pravdu šitou na míru člověka.“³³ „(…) oproti předchozímu filmu tak vášnivě nekritizuje, nachází ospravedlnění v hledání formální a vizuální krásy.

³¹ Tamtéž.

³² ŽALMAN, J. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 178. ISBN 978-807-3095-734.

³³ Tamtéž str. 184.

Přestože jde o krásu, která vyvěrá z dvojznačnosti, vychází spíše z procesu improvizace než z řízené intelektuální estetiky Robbe-Grilleta.³⁴ Dále jde také o opuštění společensko-politické kritiky, pomocí odinstitucionalizování hlavních postav. Do popředí jsou dosazeny individua představující sice v obecném hledisku společnost jako takovou, více než jejím uspořádáním, se však Věra Chytilová zabývá otázkami morálními. Poznání pravdy zde není konkretizováno jakkoliv je zkázonosné a tedy i tento prvek je zobecněn na co možná největší míru a z pohledu filosofie by se tak jednalo více o zkoumání „Teorie pravdy“ v uvedeném snímku.

Motiv, který můžeme vysledovat nejen z politicko filosofické perspektivy, ale který se vine celou autorčinou tvorbou od počátků až do současnosti je bezesporu feminismus. Ten se jako takový neustále v autorčině koncepci vyvíjí dokonce, přihlédneme-li také k filmům porevolučním³⁵. Proto jsou filmy, které jsou zde předmětem zkoumání, někdy označovány za slabší formu feminismu, která se vyvinula v některých prohlášeních nedávné minulosti³⁶ až k militantní podobě.

Vysledovat prvky nesoucí feministická stigmata není tak obtížné, jako jejich zařazení do ideových proudů „druhé“ vlny feminismu, která začíná v druhé polovině šedesátých let, v období, které je v této práci mapováno. Prostředí, které Chytilová zachycuje, a kterému se věnuje, je totiž diametrálně odlišné od toho, ve kterém vznikají liberální, radikální, demokratický, agnostický, nebo performativní (a další) femi-

³⁴ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 221. ISBN 978-807-3095-802.

³⁵ *Potížistky, Kopytem sem kopytem tam...*

³⁶ „Nerovnost mezi mužským a ženským pohlavím způsobil naprostou devastaci vztahů. Mužská nadvláda ve společnosti způsobuje, že jsou přijímány zákony, které opomíjí názory a potřeby ženy. Ty jsou pak muži a bohužel i částí ženské populace chápány jako podřadné. Muže často ani nenapadne, že by něco bylo v nepořádku. Nevidí řešení, vítězí jejich ego a příslušnost k nějaké politické partaji nad rozumem, (...). O odvážné a pracovitě ženy, které jsou v politice nebo ve vedoucích funkcích sice zatím v menšině, se nemusíte obávat. Myslím, že přišel čas, kdy musí být opět zaveden řád, spravedlnost a kontrola. Audit všeho a všech Milimetr po milimetru je třeba přehodnotit rozhodnutí mužů.“ (Věra Chytilová: *konec manželství v Čechách!* [online]. 2007, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <http://www.rovnopravnost.cz/index.php?page=zpravy&page2=detail_clanku&volba=907>) V roce 2007. Pro českou televizi v rozhovoru dne 12. 10. 2009 však uvedla, že militantní feministkou není a jediné o co jí jde je diskriminace, kterou stále ve společnosti spatřuje. („*Muži se bojí hysterických žen,*“ říká Věra Chytilová [online]. 2009, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/69366-muzi-se-boji-hysterickych-zen-rika-vera-chytilova>>) Taková proměnlivost přístupů k feminismu mohla být ale zapříčena také faktem že v roce 2006 kandidovala Věra Chytilová v senátních i sněmovních volbách za stranu SRŠ (Strana Rovnost Šancí). (Příspěvatelé Wikipedie, *Strana Rovnost Šancí* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2013, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Strana_Rovnost_%C5%A0anc%C3%AD&oldid=10360485>)

nismus. Zúženě například Alison Jaggar, feministická filosofka ve své knize *Feminist politics and human nature* (1983) rozlišuje čtyři skupiny feministické politické filosofie a to liberální, socialistickou, marxistickou a radikální³⁷. Všechny tyto směry však byly rozvíjeny mimo území tehdejšího Sovětského svazu a vztah autorů, třebaže marxistického, nebo socialistického feminizmu, k prostředí a společnosti Československa šedesátých let je velmi diskutabilní³⁸. Tak se stalo, že v době kdy se na západě formují „sesterstva“ a v rámci „druhé“ vlny se snaží celkově dovršit již vytyčené feministické cíle „první“ vlny a uvést je do praxe, Československo tento myšlenkový proud vůbec nezachytilo a nenechalo se ovlivnit. Vedoucí roli v takovémto procesu sehrála především státní ideologie. Rovnoprávnost v rámci marxisticko-leninské filosofie zahrnovala také rovné postavení žen vůči mužům,³⁹ jejichž diskriminace byla argumentována právě existencí kapitalistického útlaku. Šlo především o ekonomickou nezávislost a proměnu domácí rodinné práce ve veřejný průmysl, které měly všechny ženy po vítězství proletariátu dosáhnout a zrovnoprávnit se tak s muži. Feminismus jako takový byl považován za buržoazní přežitek⁴⁰, „Nezasazovala se (feministická hnutí – pozn. A. M.) tedy o emancipaci určitých individuí (v tomto případě žen), ale propagovala rovnost všech jednotlivců společnosti. Tato rovnost byla státem přímo protěžována, v čemž spočívá ona nezadatelná specifická postavení žen v socialistickém zřízení ČSR a ČSSR.“⁴¹ Nalézt paralely mezi tvorbou Věry Chytilové, popř. jejím filosofickým přesvědčením, je tak značně znesnadněno kvůli vztahu k feminizmu tak jak jej chápal tehdejší svět, a jak byl uchopen ve „východním bloku“.⁴²

³⁷ Obecně se však feministické proudy do konce Studené války a pádu Železné opony dělí na: liberální, marxistický, socialistický a konservativní. (McAFEE, N, *Feminist political philosophy*[online], c2009, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/feminism-political>>)

³⁸ Nejvýznamnějšími představitelkami marxistického feminizmu jsou Sheila Rowbotham, nebo například Nancy M. Hartsock.

³⁹ Už v roce 1920 byla rovnost mužů a žen zakotvena v Ústavě.(SOKAČOVÁ, L, *Stručná historie feminizmu* [online], c2003, [cit. 2013-04-04] Dostupné z: < www.feminismus.cz/historie.shtml>)

⁴⁰ „Všechna tato (buržoazní – pozn. D. N.) pojetí a hnutí postřehly mnohé jevové formy, nikoli však jejich podstatu, nepokládaly je za důsledek hlubších příčin, ale za příčiny samy. K základu celého problému se nepropracovaly a většinou se ani propracovat nemohly, pokud zůstaly omezeny na schéma buržoazního vidění světa“ (NEČASOVÁ, D. „*Buduj vlast, posílíš mír!*“ Brno, 2009, s. 11. Dizertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Jiří Hanuš.)

⁴¹ PEJCHALOVÁ, J. *Ženské organizace a společenské postavení žen v českém prostředí v letech 1945-1989*. Brno, 2006. 42 s. Magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Jiří Hanuš.

⁴² Pro srozumitelnost, ve snaze vyhnout se alternativnímu pojmenování, přesto budu v textu označovat „ženskou otázku“, kterou ve svých filmech Chytilová rozvíjí za feminizmu.

Jak jsem již uvedl, první, krátkometrážní, snímek Věry Chytilové *Strop*, je někdy označován za politicky poplatnou morální, jehož přínosem tak bylo především formální uchopení a ozvláštnění po vzoru cinéma vérité. Snaha hlavní postavy, studentky medicíny, finančně si přilepšit, ji dovede do prostředí ideově pokleslého, ze které je v závěru vyvázána jako z „temné“ stezky, kterou musí opustit. Podrobíme-li však tento jev analýze vyjde najevo, že postava Marty ne úplně koresponduje s marxisticko-leninským ideálem rovnosti a boji proti proletariátu, popř. marxistickým feminismem. Ten je totiž determinován především socio-ekonomickými požadavky pro společnost. „Za ta léta, a do značné míry v důsledku řady radikálně feministických myšlenek v jejich vlastních teoriích a praxi, Marxisticko/Socialistické feministky stále produkují práce jako práce Juliet Mitchellové „Estate“ ve které argumentuje, že čtyři socio-ekonomické struktury stanovují ženské postavení specificky, ženská role v produkci, reprodukci a sexualitě a socializace dětí.“⁴³

Marta jako studentka svým socio-ekonomickým postavením vyžaduje své specifické čtení. Jedním ze základních požadavků socialistické ideologie při boji s proletariátem byla ekonomická nezávislost. To se však týkalo jen produktivních žen (rozuměj: ne studentek). Přesto jde její snaha finančně si „přilepšit“ ruku v ruce s ekonomickou nezávislostí, která představuje nutnou podmínku ideálního stavu. Vzniká tak onen rozpor s marxisticko-leninským učením a narativem syžetu ve snímku *Strop*, protože ona zmíněná náprava, kdy se dívka opět vrací ke studiu medicíny, přichází po opětovném navázání finanční závislosti, i když se v tomto případě může jednat o závislost na rodičích a ne na muži. Na druhou stranu není motivace Marty pracovat jako modelka zcela vyjasněna. Kromě financí, jsou zde také odkazy na konzum. Promluvy modelek během oblékání, nebo v přestávkách se neustále stáčí, jen k mužům, automobilům, nebo drahým látkám. Módní průmysl je pak zobrazen značně pejorativně nejen kvůli tomu že modelky ponocují na večírcích, na kterých po přehlídkách baví zбоhatlé pány. Spolužáci Marty ji přemlouvají, ať se vrátí ke studiu, jako by opovrhovali takovou „buržoasní“ zábavou.

To, že byla genderová rovnoprávnost jako nutná podmínka uskutečnění komunistické ideologie, však samo o sobě nerovnosti v postavení žen a mužů fakticky v Československu po únoru 1948 neřešilo. Podstatným rysem ženské otázky

⁴³ TONG, R. – WILLIAMS, N. *Feminist ethics* [online], c2009, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/feminism-ethics/>>

v poválečném Československu je především střet reality s ideovým tlakem, jejichž rozdíl byly propastné. Vyjádření Klementa Gottwalda před MDŽ v roce 1950 sebou neslo značně inherentní rozpor: ideologie zapřičiňující ideální stav díky vítězství socialistické revoluce na jedné straně a na druhé, prezident veřejně agitující za rovnost žen v patrně stále neukončeném procesu.⁴⁴ Po roce 1948 a v průběhu padesátých let se obraz ženy formoval mediálně ve snaze zrovnoprávnit ženu například v pracovních pozicích. Tak jsou hrdinkami článků v časopisech nebo ve filmech⁴⁵ ženy nastupující na neobvyklé pracovní pozice určena výhradně mužům. Přes počáteční neshody a neschopnost spolupracovat se ale nakonec vždy ukáže, že žena je v dané práci nejen obstojným konkurentem, ale dokonce může přispět svou invencí k pokroku a efektivnosti⁴⁶. V takových „legitimních“ ideových případech tak končí snaha o rovnoprávnost vyplněním politických ideálů, bez vztahu ke skutečnosti. Považovat *Strop* za dalšího představitele takového přístupu by však bylo zcela nesprávné. Závěr syžetu sice nese konotace „dobrého konce“ kdy dívka prozře a odsoudí konzum, který ji svazoval, samotný stav fabule však je kritický už k samotnému procesu „feminizace“ nejen kvůli tehdejšími společenským paradigmatům. Psychologizace postavy modelky Marty je mnohem složitější a především také ne vždy poplatná režimu a ideologii. Hlavní postava zde, na rozdíl od opravdu ideově zatížených filmů (a literatury) nesplňuje šablonovitost dokonalého straníka. Na velmi malém prostoru se Věra Chytilová zabývá nejen tím stavem věci tak, jak by měly být, nebo jak jsou, ale také jak by je její hrdinka sama chtěla, jakkoliv je to v rozporu s potřebami společnosti. Otevírá se tím motiv spojující *Strop* s *Pytlek blech*, kde je vztah jedince ke společnosti, o který zde jde, vyjádřen explicitněji.

Opět v duchu cinéma vérité, rozvíjí se syžet pomocí hlediskových záběrů z pohledu Evy, jejímž prostřednictvím jsou události nahlíženy. Jako postava samotné fabule se stává její vnitřní hlas diegetickým vypravěčem. V průběhu takřka celého filmu se tyto vnitřní promluvy neomezují pouze na rozvíjení syžetu, ale jsou vysoce subjektivní, zabývající se také pouze jejími pocity či myšlenkami a jedná se tak o mentální subjektivitu. Samotná funkce vypravěče je tak dokonce upozaděna popisem

⁴⁴ NEČASOVÁ, D. „*Buduj vlast, posílíš mír!*“ Brno, 2009, s. 304. Dizertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Jiří Hanuš.)

⁴⁵ ČECH, V. *Štika v rybníce* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1951.

⁴⁶ NEČASOVÁ, D. „*Buduj vlast, posílíš mír!*“ Brno, 2009, s. 309-310. Dizertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Jiří Hanuš.

myšlenkového toku dívky, skrze kterou příběh sledujeme a skrze pouze její oči se syžet snímku rozvíjí.⁴⁷ Tímto způsobem se také omezuje narace pouze na přítomnost vypravěče a tak je syžet objektivní, tedy omezuje se pouze na přítomnost Evy.

Feminismus je dnes chápán jako určité paradigma, pod jehož tíhou se formují další filosofická odvětví, jako je právě feministická politická filosofie⁴⁸. Forma jakou Věra Chytilová zachycuje syžet ve snímku *Pytel blech*, koresponduje s takovým chápáním. Dění doslova nahlížíme skrze optiku determinovanou její nositelkou. Nejde však o a priori feministickou optiku, ale o pohled obsahující ženský prvek, který měl ozvláštnit nejen formu, ale také samotný obsah. Klíčovou v tomto filmu (z pohledu politické filosofie) se stává závěrečná sekvence, kde je nad dívkou, která se prohřešila, vynášen soud. Schopnost ztotožnit se se situací, je kromě pohledu hlediskových záběrů“ umocněné využitím neherců představujících straníky. V improvizovaném rozhovoru, kdy se radí o osudu dívky, doslova ztělesňují realitu a fabule celého snímku se tak stává běžným životem o to snadněji. Kruciólní je způsob jakým straníci s osudem dívky nakládají. Zájmy jedince jsou zde plně podřízeny zájmům společnosti. Na nebezpečnost takového přístupu upozorňuje ve své eseji Isac Berlin⁴⁹. Způsob, jakým je zde dívka svobodná, je podle Berlinova aparátu svoboda pozitivní. Nejen v Berlinových očích je takovéto označení značně pejorativní, především proto, že ideologie o pozitivní svobodu opírající se vede k ospravedlňování totalitních režimů.⁵⁰ Stejně kriticky Chytilová Berlina předchází. Poukazuje na skutečnost, že je svoboda dívky omezována a její osobní zájmy jsou na rozdíl, od zájmů ideologických a zájmů společnosti, zvláštním způsobem poníženy. Motivací a ospravedlnění skupiny straníků pak vede skrze nejen ideologii, ale právě prostřednictvím „ženské otázky“. „Jano, copak ty nepotřebuješ peníze?“ Ptá se provinilé dívky její mistr. Opírá se tak o dobově proklamovanou snahu žen se zrovnoprávnit, mimo jiné prostřednictvím již zmíněné ekonomické nezávislosti. Nakonec je přijato rozhodnutí, které si bere za cíl Janu převychovat a polepšit. Postava Jany i Evy po celou dobu mlčí. V takovém sebezapření se kromě běžného ostychu reflektuje také bezmocnost, ve

⁴⁷ BORDWELL, D. - THOMPSON, K. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. P. Dominková, J. Hanzlík, V. Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 136. ISBN 978-807-3312-176.

⁴⁸ HASLANGER, S. – TUANA, N. – O'CONNOR, P. *Topics in Feminism* [online], c2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/feminism-topics/>>

⁴⁹ Viz. BERLIN, I. *Two Concepts of Liberty*, in *Four Essay on Liberty*, Oxford: University Press, 1969. 213 s. ISBN 0192810340.

⁵⁰ Více o pozitivní svobodě zmíním v analýze filmu Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata*.

kteře se obě postavy nachází. Z počátku „kárného řízení“ dokonce Eva ani nevěnuje dění pozornost. „Či je to klobouk?“ Ptá se pobaveně sama sebe. Když je vyzvána, aby cokoliv k případu přisvědčila, podotýká jen sama pro sebe, že není včerejší, jako by tím vyjadřovala vědomí bezcennosti své promluvy a snahu dívce mlčením pomoci. Rozhodovací proces byl již zahájen a tak už aktérky ztrácí nad případem schopnost cokoliv na výsledku změnit. Jedná se o tolik probíranou pozitivní svobodu, která je zde prezentována právě skřze ženu a představuje tak další prvek feministického hlediska Věry Chytilové. Může se zdát, že členové rady k Janě přistupují bez genderových rozdílů a snaží se jednoduše řešit problém logikou aplikovatelnou také na muže. Věra Chytilová ale pozoruje jakým způsobem je Jana za své činy odpovědná. Výsledný vzorec pak napovídá, že jedině ona je za situaci zodpovědná. Chlapec, kvůli kterému nebyla přítomna na pracovišti v pracovní době a kvůli kterému má nyní problémy, se procesu (samozřejmě) neúčastní a tak leží plná vina a odpovědnost pouze na Janě.

Film *O něčem jiném* se v kinematografické historii zapsal především díky paralelismu. David Bordwell a Kristin Thompsnová ve své knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* uvádí tento film jako typický příklad paralelismu, ve kterém se nenachází mezi oběma prvky kauzální vztah. „Ve filmu Věry Chytilové *O něčem jiném* (1963) se střídají scény ze života ženy v domácnosti a ze sportovní kariéry gymnastky. Poněvadž se tyto dvě ženy nikdy nesetkají a vedou naprosto odlišné životy, není možné jejich příběhy spojovat kauzálně. Místo toho porovnáváme a vidíme odlišnosti v činnostech, jež ženy vykonávají, a v situacích, v nichž se ocitají – rozpoznáváme paralely.“⁵¹

Bordwell a Thompsnová samozřejmě naprosto správně analyzují způsob, jakým Věra Chytilová ve svém filmu postupuje za paralelismus. Zde je však nutné zabývat se jakým způsobem jsou oba zachycené příběhy odlišné jak prostorem, tak narativně, ale možná i časem a přesto nabízí dostatek místa pro nalézání jejich vzájemného vztahu. Jedná se především o politický prostor vytvořený celkovou fabulí, který oba příběhy spojuje a není to žádná jiná než „ženská otázka“, která opět přichází na přetřes. Je to pátrání „(...)‘skřze ženy’ - po smyslu lidské existence, po smyslu

⁵¹ BORDWELL, D. - THOMPSON, K. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Přel. P. Dominková, J. Hanzlík, V. Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 112. ISBN 978-807-3312-176.

života, po vyšší mravnosti,⁵² které je v Československém prostředí nové. Věra Chytilová však není dogmaticky nakloněna určitému pohledu, který by neustále ve své tvorbě rozvíjela. Je kritická nejen ke společnosti skrze své morální kázání, ale také především sama k sobě. Skepticky neustále popichuje patriarchát stejně jako ženu, která se proti němu staví a začíná svou kritiku u věcí, které se chystá obhajovat. Je to touha po „pravdě“ která ji nutí neustále revidovat sama sebe. „Chceme budovat svou novou společenskou morálku a jedním dechem jako umělci lžeme. (...) Lež v umění by se měla postavit před zákon.“⁵³

Závěr filmu je možné nahlížet v několika rovinách. (1) Milenecký vztah navázaný Věrou (ženou v domácnosti) je neutěšená snaha dostat své nezávislosti a vdechnout svému „stereotypnímu“ životu nějaký smysl. „Její revolta v podobě nalezeného milence je tisíc let starý ženský omyl... Ženy odedávna likvidovaly svou nevědomělou emancipační snahu na svých milencích.“⁵⁴ Vysvětluje sama Chytilová ve své explikaci. (2) „Oba osudy, zdánlivě diametrálně odlišné, ústí v hořký dojem odvěké vanitas vanitatum třebaže Věra sama o filmu pravila, že je ‘dramatem věčného zápasu o nesmrtelnosti uprostřed konečnosti lidských sil.’“⁵⁵ (3) Hledisko politické, kdy jakákoliv feminizace hlavních hrdinek stejně vede k „hořkému“ konci. Věra je stejně stále závislá na svém muži a chce zachránit svůj rodinný život, který ji zprvu tak svazoval a emancipovaná Eva ochuzena o tradiční hodnoty rodiny zůstává i po konci své kariéry věrna opět své gymnastice.

Společným rysem obou hlavních hrdinek je, že požadavky, které vznášejí, se omezují pouze na ně samé. „Ženská otázka“ se zde omezuje na jejich vnitřní svět, na jejich subjektivitu. Postava muže je zde upozaděna stejně, jako tomu bylo už v předchozích snímcích. Jejich význam ve společnosti je skrze ženu až zesměšněn, což Věra Chytilová dovršuje v *Sedmikráskách*. Věra ani Eva nebojuje s překážkami, danými syžetem, které by je omezovaly co do osobních svobod. Nejsou utlačovány patriarchátem přímo politickým uspořádáním. Ve světle Eviny postavy dokonce nabývá divák dojmu, že osud, který prožívá Věra je dobrovolný, takový, který si sama

⁵² ŽALMAN, J. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 122. ISBN 978-807-3095-734.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 88. ISBN 978-809-0418-660

zvolila. Práce v domácnosti je tématem pro Simone de Beauvirovou již od padesátých let. Poprvé v Česku vychází její *Druhé pohlaví*, knižní dílo na základě úryvků v existencialistickém revue Les Temps Modernes až v roce 1967. Barbora Osvaldová ve své knize *Česká média a feminismus* Beauvirovou z *Druhé pohlaví* cituje „masa žen je na okraji dějin a okolnosti pro ně nejsou odrazovým můstkem, ale překážkou (...) muži měli vždycky osud ženy ve svých rukou. A nerozhodovali o něm v jejím zájmu. Měli na mysli pouze své vlastní plány, své obavy a potřeby. Uctívali bohyni-matku jen proto, že jim příroda naháněla strach; jakmile však jim bronzový nástroj dal možnost přírodu zvládnout, nastolili patriarchát. Je to pak konflikt rodiny a státu, co určuje postavení ženy.“⁵⁶ a „Lpí na ní těžké prokletí., že sám smysl její existence neleží v jejích rukou. Proto i úspěch i nezdár manželského života je pro ženu daleko závažnější než pro muže.“⁵⁷ Především druhá citace přesně koresponduje s příběhem ženy v domácnosti⁵⁸ ztvárněné Věrou, pro kterou je rozbití rodiny odchodem horší představou nežli pro jejího muže. Když se totiž dozví, že on sám si našel milenkou, zavrhne všechny své ideály a opět se k rodině upíná. Muž je naopak s odchodem od své manželky smířený a jakékoliv přísliby jej jen stěží přesvědčí, že je pro něj jeho stávající rodina důležitější. Vzдор společenské nadvládě mužů zachycuje Věra Chytilová ve svém experimentálním⁵⁹ snímku *Sedmikrásky*.

V průběhu celého snímku *Sedmikrásky* hrají mužské postavy pouze marginální roli. Pokud není jejich výskyt přímo potlačen, jsou jejich úlohy až zesměšněny. Postarší pánové jsou pouze využíváni k tomu, aby pozvali obě dívky Marii I a Marii

⁵⁶ OSVALDOVÁ, B. *Česká média a feminismus*. 1. vyd. Praha: Slon, 2004, s. 33. ISBN 80-7277-263-5.

⁵⁷ BEAUVOIR, S., *Druhé pohlaví*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1967, s. 276.

⁵⁸ Je zde ovšem třeba uvést, že po únoru 1948 bylo ideologickým cílem odosobnění vztahu matky a dítěte a jeho povýšení z individuálního vztahu vlastních potomků na děti „celého světa“, což mimo jiné probíhalo také skrze umisťování dětí do mateřských školek a jeslí. Stát ať už přímo, či nepřímo pomocí článků (Vlasta) vysvětlujících jaký negativní vliv má na dítě domácí výchova, se snažil nalézt pro všechny děti socialistického Československa místo ve výše uvedených „ústavech“. Skutečnost, že je Věra s dítětem doma, je z pohledu ideologie nepřijatelná. (NEČASOVÁ, D. „*Buduj vlast, posílíš mír!*“ Brno, 2009. 344 s. Dizertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Jiří Hanuš.)

⁵⁹ Pojem „experimentální“ zde uvádím v souvislosti s výňatkem z rozhovoru pro Český rozhlas, který byl otištěn ve Filmových a televizních novinách. Věra Chytilová zde obhajuje existenci nenarativních snímků, kde převažuje estetizace a dějovost je upozaděna a dokonce dodává, že právě takové „experimenty“ posouvají, jakkoliv jsou úspěšné či neúspěšné, kinematografii „o kus dál“. Apeluje zde mimo jiné také na aktivní čtení a dokonce spoluautorství diváka, při sledování takového snímku: „Experimentální film a moderní umění vůbec vyžaduje, aby se divák stal vlastně spoluautorem, spoluvůrcem, aby dokázal spolutvořit, někdy dotvořit, někdy úplně přetvořit to, co je mu předkládáno.“ Samotný požadavek vlastní invence pak vytváří ony neuvěřitelné problémy „vědecké“ analýzy takového snímku. (CHYTILOVÁ V., Vůle myslet. Zaznamenala PŘADNÁ, E. *Filmové a televizní noviny*, 1968, roč. 2, č 10, s. 1.)

II na jídlo, které se vždy zvrhne v okázalou hostinu. Postava milence, ztvárněná hudebním skladatelem Janem Klusákem je udržována v naději přízně jedné z Marií, ta však i přesto že se před ním vystavuje nahá, předstírá, že nerozumí jeho tužbám a předchází tak feministické snahy „amerického feminismu“ jak o něm pojednává po revoluci Josef Škvorecký⁶⁰. „Klusák hraje jednoho ze starších nápadníků protagonistek filmu, do jedné z nich se úplně zblázní, ona si s ním samozřejmě jenom tak hraje, on je nicméně zamilován a telefonuje jí, obě sedmikrásky poslouchají jeho telefonické vyznání při dalších (jídelních) orgiích.

Upozadění mužského elementu však nebylo prvoplánem celého filmu. Hlavním tématem, záměrně skrytým pod estetické ztvárnění se stala diskuze nad destrukcí. „V *Sedmikráskách* chtěly autorky mluvit o destrukci a o jejích možnostech, o tom, kam až může zajít. Základní myšlenka: každý člověk má v sobě určitý náboj tvořivosti, který se ale může realizovat různě. Buď něco vytváříte, realizujete nějaké hodnoty, nebo svou nedostatečnost a neukojenost projevujete ničením. I to je ovšem svým způsobem tvorba, i takhle může vzniknout dílo. (...) Současně si uvědomovaly (Věra Chytilová a Ester Krumbachová pozn. A. M.), že celá společnost je v destrukci. Naplno to ovšem říct nemohly, jen zašifrovat do scénáře. (...) V tom byl i náš utajený plán – kritika současné situace, režimu, společnosti.“⁶¹ Obě dívky tak přejímají postoje společnosti, aplikují je na své vlastní chování a výsledkem je jejich zkázonosné chování. Jakkoli kritický tak je film vůči politickému prostoru, nevyjadřuje se konkrétně. Pojem destrukce zde je chápán zobecněně. Vodítkem je zde jen v samém začátku schematismus vedoucí k destrukci. Scéna pracujícího stroje otáčecího svými klikami proložená válečnými záběry evokuje, že právě schematické chování sebou nese v důsledcích zkázu.

Jako druhý motiv uvádí Věra Chytilová povýšení estetiky nad problematiku. „Dalším z aspektů, který jsme chtěly vyjádřit, byla myšlenka, že mnohé věci procházejí, pokud mají půvab. Můžete udělat i něco zločinného, ale odpustí vám, když to má estetickou formu. Pak už nikdo nejde do hloubky, do podstaty věcí, nezkoumá, oč

⁶⁰ Kdy Josef Škvorecký paroduje politické tlaky feministického hnutí, kdy je jedno v jaké situaci se žena nachází, protože „Ne!“ není nikdy „Ne...“, ale vždy jen „Ne!“ Poukazuje na to že se sexuální styk povyšuje na úroveň až obchodního, který vyžaduje právní kontrolu a sterilitu: „ani dotek bez notářského souhlasu“. (ŠKVORECKÝ, J., Je možný sex bez znásilnění? Dobrodružství amerického feminismu. *Respekt*, 1992, roč. 3, č 32, s. 10.)

⁶¹ CHYTILOVÁ, V. – PILÁT, T. *Věra Chytilová: zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, s. 163. ISBN 978-807-3882-532.

jde.⁶² Zde je patrnější, že nalézt paralely k Československu té doby je o něco jednodušší. Politická agitace a demagogie, která se obklopuje estetickými prvky, zastírá „podstatu věci“.

Náprava situace, kterou autorka v závěru nabízí, není dokonalá, zůstává vždy jen u snahy a nese tak sebou stejný osud jako samotné jednání hlavních hrdinek. Samotný proces destrukce významně esteticky stylizovaný si vybírá právě dvě pohledná děvčata Marii I a Marii II. Zhoubu se tak stává nenápadnou a v určitých momentech také líbivou. Odkazuje se, tak jak už bylo řečeno k lidem a společnosti, která zkázonosné principy chování přijímá pouze s ohledem na jejich estetiku, nikoliv na důsledky. „Jakoby z vůle Všemohoucího poskytne aspoň hypotetickou vizi, dokazující, že jakákoli případná šance k nápravě, která by se zkaženým hrdinkám nabídla, je bezpředmětná.“⁶³

Morálka je pokřivená společenskými idejemi, autoritami, kterou dívky přebírají společně s vzorci chování aplikovatelným na sebe jako individua. Je tak zbořen kauzální vztah, ve kterém pouze jednotlivci formují společnost. Také společnost sama formuje jednotlivce a celý proces se tak pohybuje v uzavřeném kruhu. Náprava nemůže přijít na popud společnosti, jejíž chování stojí za příčinou neúspěchu, stejně jako snaha uvést do pořádku zdemolovanou hostinu. Musí vycházet ze samotného jednotlivce, který bude kritický a nenechá se plně determinovat společností stejně jako Marie I a Marie II. Závěrečná věta: „My jsme teď šťastná“ představuje zbavení jejich individuality, což zapříčiňuje právě nekritický postoj a úpadek.

Sedmikrásky, ostatně stejně jako téměř všechny filmy „nové vlny“, měly schvalovací problémy. Snímek se dokonce dostal i do parlamentu kde se nad ním pohoršil, tehdy v nezapomenutelném proslovu⁶⁴, který poté v prepisech koloval pro

⁶² Tamtéž.

⁶³ PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří – SVOBODA, Jan – DVOŘÁK, Jan. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 206. ISBN 80-86102-17-3.

⁶⁴ Výňatek tohoto projevu je ocitován ve *Věra Chytilová: zblízka* (CHYTILOVÁ, Věra – PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová: zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, s. 168-169. ISBN 978-807-3882-532) „Vážené Národní shromáždění, podávám interpelaci jménem jedenadvaceti poslanců, v níž bychom chtěli ukázat, jak se plýtvá penězi, které by státní rozpočet potřeboval. Jsme přesvědčeni o tom, že dva filmy, které jsme viděli a které mají mít premiéru v tomto měsíci, a které, podle Literárních novin, ukazují zásadní cestu našeho kulturního života, jsou cestou, po které žádný poctivý dělník, rolník a inteligent jít nemůže a nepůjde. Protože filmy *Sedmikrásky* a *O slavnosti a hostech* natočené v československých ateliérech na Barrandov nemají s naší republikou, socialismem a ideály komu-

pobavení pražskou výtvarnou scénou, poslanec Jaroslav Pružinec. Jeho výtky však více než filosofii a významu filmu byly věnované estetickým strukturám, kterými se Věra Chytilová vyjadřovala. V důsledku tak sama mohla prohlásit, že film nebyl u straníků pochopen.⁶⁵ Domácí návštěvnost splňovala jen průměr ve srovnání s ostatními filmy Věry Chytilové natočenými do roku 1969 (včetně *Ovoce stromů rajských jíme*), zahraniční kritika otištěná ve *Filmu a Době*⁶⁶ hovořila o snímku vesměs kladně.

Juráček Pavel

Narozen 2. srpna 1935 v Příbrami, zesnul v Praze dne 20. května 1989. Po vylovení ze studií žurnalistiky a češtiny na Filologické fakultě University Karlovy byl přijat roku 1957 ke studiu dramaturgie na FAMU pod vedením Františka Danie-la. Školu nikdy úředně nedokončil a roku 1962 nastoupil na místo dramaturga v Barrandovských studiích. Zde setrval, až do roku 1970 kdy byl po podpisu Charty 77 propuštěn. Následné výslechy StB a šikana jej přiměla roku 1977 emigrovat do SRN. Zpět do Československa se vrátil roku 1983.

Juráček se považuje především za spisovatele, potažmo nechtěného scénáristu, proto by bylo vhodné vzpomenout také jeho scénáře a náměty především k snímkům: *Ikarie XB-1*, *Bláznova kronika*, nebo např. *Konec srpna v hotelu Ozon*. V následujícím textu se však zaměřím na jeho režijní spoluautorství *Postavy k podpírání* a autorství filmů *Každý mladý muž* a *Případ pro začínajícího kata*. Pro

nismu nic společného. Žádám proto ministra kultury a informací soudruha Hoffmanna, kulturní výbor Národního shromáždění a Ústřední komisi lidové kontroly a vůbec celé Národní shromáždění, aby se radikálně zabývali touto situací a vyvodili patřičné závěry proti všem, kteří tyto filmy připravovali a zejména proti těm, kteří byli ochotní tyto zmetky zaplatit. Ptám se režisérů Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické a zábavné poučení přinesou tyto zmetky našemu pracujícímu lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích. My se ptáme z tohoto místa všech těchto 'také kulturních pracovníků', jak dlouho ještě všem poctivě pracujícím budete otravovat život, jak dlouho budete ještě šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budete hrát s nervy dělníků a rolníků a vůbec jakou demokracii zavádíte? My se vás ptáme, proč si myslíte, že máme Pohraniční stráž, která plní těžký bojový úkol, aby se k nám nedostali nepřátelé, zatímco my, soudruhu ministře národní obrany a soudruhu ministře financí, platíme královské peníze vnitřním nepřátelům, necháváme je šlapat, soudruhu ministře zemědělství a výživy, v našich plodech práce."

⁶⁵ „(...)...tak jsem jim řekla: proti čemu bojujete, když nevíte, proti čemu? Mně to je nejasný, tahle politika! A oni si mysleli, že jsem jenom drzá. Nepochopili, že je to akorát o dvou holkách, který si dělají srandu.“ (MENZEL, F, *Křehká Věra Chytilová* [online], 2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://www.magazin-legalizace.cz/cs/articles/detail/312-krehka-vera-chytilova>>)

⁶⁶ Československý film v zrcadle světové kritiky, *Sedmikrásky*, Film a doba 14, 1968, č. 11, s. 569-572.

všechny tři vyjmenované totiž platí, že se na nich Pavel Juráček podílel co možná v největším rozsahu a sám se za ně považoval zodpovědný.

Postavu k podpírání Pavel Juráček točí podle svého scénáře společně s Janem Schmidtem. Jeho podíl při vzniku je bezesporu nezastupitelný především během realizace, přesto můžeme toto dílo považovat převážně za Juráčkův počín, co do ideologie díla a jeho významu.

Společensko kritické konotace díla komentuje Jan Žalman: „Na malé ploše s minimem dialogů jako by na mžik poodhrnul oponu nad stavem zhyponotizované společnosti, (...).“⁶⁷ Souvztažnost mezi filmem, jako Juráčkovou kritikou a stavem tamější společnosti je značný i přesto, že se jedná o opus vzniklý na motivy díla Franze Kafky⁶⁸, které v průběhu let 1957 až 1963 zažívalo v Československu svou renesanci.⁶⁹ Jan Žalman i Peter Hames mimo jiné upozorňují na politickou adresnost *Postavy k podpírání* sekvencí, kdy jde hrdina dlouhým sklepením a potkává „(...) truchlivé relikvie nedávné minulosti. Práchniví zde pozůstatky včerejších bojových hesel, výzev a výhrůžek, portréty dávno zapomenutých stachanovců a úderníků, protržené karikatury „válečných štváčů“ a zlámaná mávátka... A tam v dále nad řekou stojí – pardon: stál – duchovní otec toho všeho, ano, tam na návrší, kde ještě nedávno strměla nad městem gigantická socha Josefa Stalina zaštitěná falangou milujícího lidu.“⁷⁰

„Hlavní dějová linie se (...) zabývá Heroldem, který si půjčí kočku v půjčovně. Když ji chce vrátit, zjistí, že půjčovna záhadně zmizela. Motiv odcizení je zdůrazněn byrokratickými komplikacemi, které plynou z jeho snahy vysvětlit své chování a jednat jako rozumný, zákonů dbalý občan. Na pohled Juráček se Schmid-

⁶⁷ ŽALMAN, J. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 45. ISBN 978-807-3095-734.

⁶⁸ „Postava k podpírání byla prvním filmem, při němž se poučenějším divákům vtíralo na mysl jméno velkého pražského rodáka. Právem či neprávem? Blíž k pravdě je, že spíše než o Kafku šlo o „kafkárnu.“ (ŽALMAN, Jan. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 45. ISBN 978-807-3095-734.) Práce s Kafkovým odkazem je v tomto případě pouze inspirativní. Ačkoli ani Případ pro začínajícího kata není absolutní adaptací, zanechává Juráček v tomto případě o mnoho více odkazů k autorovi než v případě *Postavy k podpírání*. „Kafkovská zde tedy byla spíše jen dekorace a její absurdní atmosféra“ (Tamtéž str. 46)

⁶⁹ Mezi další díla, na které mělo Kafkovo dílo vliv, Hames řadí také: ... *a pátý jezdec je Strac; Postava k podpírání; Démanty noci*. (HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 162. ISBN 978-807-3095-802.)

⁷⁰ ŽALMAN, Jan. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 46. ISBN 978-807-3095-734.

tem kritizovali přemíru nepodstatné byrokracie, což vyjadřovalo minimální přehánění, aby vznikl dojem „kafkovského“. V dalších plánech jsou však vybrané příklady typickými situacemi Československa za doby stalinismu, tudíž „byrokratického, centralistického“ systému.⁷¹ Onen druhý plán, oprostěn od Kafky a zaměřen na karikaturizaci tehdejšího systému se může zdát pro tuto práci jako stěžejní ačkoliv jak bude uvedeno dále, jsou oba plány velmi úzce propojeny a jeden je příčinou druhého. Přijmeme-li tezi Petera Hamese o kritice společnosti „Československa za doby stalinismu“, získáme jasně politicky angažovaný materiál.

Byrokracie je sama o sobě přirozeným jevem vyskytujícím se ve státní správě. Adekvátní kritiku tak musíme přisuzovat pouze jejímu přemnožení, což může mít na společnost tragické následky. „To co se lidem nelíbí, není existence byrokratismu jako takového, nýbrž proniknutí byrokracie do všech oblastí lidského života a činností. Boj proti útlaku byrokracie je v podstatě vzpourou proti totalitní diktatuře.“⁷²

Kromě inklinace k totalitarismu, nebo diktatuře sledují vliv byrokracie také sociologové. Například příspěvek pro „Sociologický časopis“ kde se Jan Zieleniewsky zabývá pojmem byrokracie a byrokratizace⁷³. Kromě pozitivních a negativních dopadů byrokracie a byrokratizace, jejího přirozeného výskytu, nebo naopak nepřirozeného přemnožení Jan Zieleniewsky poměrně důsledně uvážil také motiv, který spatřujeme právě v *Postavě k podpírání*. Pomineme-li, že jeho vlastní úvahy volaly po absolutní centralizaci a důsledné „evidenci a dokumentaci“⁷⁴, pak se dostaneme k fenoménu odcizení, který je s takovým procesem spjat, a kterého si i Zieleniewsky všímá. Toto odcizení a „bezduchý“ formalismus pak mohou vést k odpoutání úředníků od vnějšího světa, jehož vývoj však sami ať už přímo, či nepřímou ovlivňují svými rozhodnutími.⁷⁵

⁷¹ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 164. ISBN 978-807-3095-802.

⁷² MISES, L. *Byrokracie*. Přel. Urbanová Tereza. 1. vyd. Praha: Liberální institut, 2002, s. 49. ISBN 80-863-8922-7.

⁷³ ZIELENIEWSKY, J. Byrokracie jako předmět organizačních výzkumů. *Sociologický časopis*, 1969, č 4, s. 376-383.

⁷⁴ Tamtéž s. 386.

⁷⁵ Tamtéž.

„ (...) uvedl důvody, proč by „pozitivní“ svoboda měla být chápána jako chybná cesta. Dokonce tak chybná, že ji totalitní režimy, jako ty v nacistickém Německu a v bývalém SSSR, mohly využít pro svou obhajobu.“⁷⁶

Soubor dvou povídek *Achillova pata* a *Každý mladý muž*, který vznikl po návratu Pavla Juráčka z vojenské služby roku 1965, kterou se nechal při tvorbě povídek inspirovat.

Ačkoli se už schvalování samotného projektu setkalo s nemalými komplikacemi, ne vždy šlo o střety ideové. „Řekli, že je jim líto, ale že se scénářem *Každý mladý muž* v této podobě nemohou souhlasit, protože armáda, která je v něm vylíčena, snad ani není československá, přestože řada detailů, to uznávají, svědčí o jistém talentu a erudici autora.“⁷⁷ Přitom šlo především o detaily, kterými podobu armády Pavel Juráček na základě své vlastní zkušenosti zachycuje. Motivy, které pak povídkám směřuje sám, mají nést konotativní významy, které však zůstaly armádním důstojníkům zúčastněným schvalovacího procesu skryty. Šlo především o postavu „blbce“ Korejse, který významově posouvá pálení nástěnky s obrázky nepřátelských zbraní amerického vojska, nebo snahu prodat veliteli pluku starého sešlého koně. „Znovu jsem se přesvědčil, že v této absurdní době mohu existovat jenom tehdy, když budu chytrý. Nic nelze říkat přímo a to, co se řekne lstí nebo oklikou, to jediné má naději na život, přestože nebo právě proto, že to je chytré, a tudíž některým lidem nedostupné. Oni vidí jen první plán, jen blbce Korejse, jenž chce zachránit ve své prostotě starého koně, a velice je to dojíhá... To, co je tím řečeno, to jim uniká.“⁷⁸ Tím Juráček myslí především Korejsovu prostotu, která jakoukoliv vojenskou hodnotu dělá bezcennou. „Vůbec nepostřehl, a major rovněž ne, že Korejs díky své blbosti je jediným svobodným člověkem v celém pluku, že jedině on si může dovolit hovořit s velitelem pluku jako rovný s rovným, a že kůň na chcípnutí je pro něj důležitější než celá vojna a všechny armády světa, jelikož je levnější než rána z děla a méně zbytečný.“⁷⁹

⁷⁶ SWIFT, A. Politická filosofie: základní otázky moderní politologie. 1. vyd. Praha: Portál, 2005, s. 57. ISBN 80-7178-859-7.

⁷⁷ JURÁČEK, P. Deník: (1959-1974). 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 363-364. ISBN 80-700-4110-2.

⁷⁸ Tamtéž s. 365.

⁷⁹ Tamtéž s. 365.

Podobný motiv rovnosti pozoruje i v povídce *Achillovy paty* Jan Žalman. „(...) starý mazák doprovází do města „bažanta“ (vojáka sloužícího prvním rokem – pozn. A. M.), jehož nohy potřebují odborné lékařské ošetření, a Juráček s ironickým zájmem pozoruje, jak se za krátkého odpočinku v městském parku pozvolna hroubí zeď oddělující obě „hodnostní třídy“.⁸⁰ V obou případech tedy Pavel Juráček pracuje s rovností, která se vyvíjí ve vojenském prostředí. Právě v tomto prostředí se však uměle vytvořené hodnostní třídy nutně k chodu armády, nakonec stírají tvář v tvář lidskosti. Proto jsou obě povídky a především *Každý mladý muž* připodobňovány k tvorbě Jaroslava Haška a jeho postavy Švejka. V *Achillových patách* pak Juráček především v druhé polovině přechází z reálií do snového světa nápadně se podobajícího prostředí, které obklopovalo Herolda v *Postavě k podpírání* svou absurditou a vlastní kauzalitou.

V *Případě pro začínajícího kata* Pavel Juráček, v jistém smyslu, ovšem velmi také volně navazuje na motivy *Postavy k podpírání*. V tomto případě jde však o Johnatana Swifta, který Juráčkovi poskytl prostor a inspiraci jeho třetí knihou o putování Gullivera.⁸¹ I přes prvky které Juráček zachoval (postavy Gullivera, guvernéra, Munodiho) nejedná se o adaptaci. „(...) rozvíjí základní situaci cestovatele konfrontovaného se světem známým i neznámým, kde neexistují logické souvislosti a kde různá vodítka a klamné představy svádějí k interpretaci.“⁸²

Hames upozorňuje také na volnost interpretace a dozajista se nemylí. Když ale porovnává osudy Herolda z *Postavy k podpírání* s Gulliverem z *Případu pro začínajícího kata*, nedá se plně odsouhlasit jeho další tvrzení: „Případ pro začínajícího

⁸⁰ ŽALMAN, J. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 153. ISBN 978-807-3095-734.

⁸¹ „Přesto, že se Gulliver vrátil z Brobdingnagu v červnu roku 1706, již za necelé dva měsíce (5. srpna) se přes prosby své ženy vydal na další cestu. Loď jménem „Naděje“ plula do Tonkinu, kde naložila zboží. Jeho část byla umístěna na šalupu, jejímž velitelem se stal právě Gulliver. Šalupa byla přepadena piráty, kteří vysadili Gullivera do člunu. Gulliver se zachránil na malém ostrůvku, odkud uviděl na nebi létající ostrov Laputa, obývaný uzavřenou aristokracií a vznášející se nad dolním ostrovem Balnibarbi (Laputa tak připravuje obyvatele Balnibarbi o slunce a o déšť a hrozí jim, že se zřítí, čímž je udržuje v poddanství, v čemž je možno spatřovat alegorickou kritiku tehdejší politiky Anglie k podrobenému Irsku). (...) Z Laputy se Gulliver dostal na hospodářsky i kulturně upadající ostrov Balnibarby. Zde navštívil akademii plnou bláznivých vědců, kteří bádali například nad tím, jak vyloučit z okurek sluneční paprsky (za satirou na nepraktickou učenost se skrývá i autorovo varování před nebezpečím nekontrolovaného rozvoje vědy a techniky pro lidstvo)“.(Příspěvatelé Wikipedie, *Gulliverovi cesty*[online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2013, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Gulliverovy_cesty>)

⁸² HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 172. ISBN 978-807-3095-802.

kata je jasné pokračování Heroldovy absurdní cesty, vystavěné na větší a propracovanější ploše a s hrdinou, který je ještě neschopnější v daném prostředí adekvátně jednat.“ I když je Gulliver stejně jako Harold zmítán absurditami vyrůstajícími z totalitního režimu, je postoj, který Juráček vtiskl Gulliverovi značně odlišný. Jeho bezmoc obecně je z díla patrná, přesto však v konkrétních případech vystupuje jako aktivní hybatel. Jedná se především o ty případy, kdy jsou dotčena jeho nezbytná základní lidská práva, která si jako cizinec do nové země přepravil. Za všechny se jedná např. o scénu, kdy je vyslýchán studenty. Potom co je fyzicky napaden se bez rozpaku brání a útok opětuje. Stejně tak když se jej snaží guvernér zabít, jen nečinně nepřihlíží svému osudu, tak jak bychom to mohli očekávat od Herolda determinovaného Kafkou.⁸³ Právě tento aktivní prvek v postavě Gulivera poskytuje v případě interpretace Juráčkovy vyobrazené „svobody“ posunutí na rovinu pozitivní a aktivní svobody.

Ještě před interpretací takového pojetí zmíním protiargumenty tvrzení, že se hlavní postava v *Případ pro začínajícího kata* na rozdíl od Herolda z *Postavy k podpírání* vyvinula. Když je Gulliver předveden na popravu, zdá se, že je netečný a přijímá po „kafkovsku“ co ho čeká. Tak by se mohlo zdát, že jde o motiv z *Postavy k podpírání*, umocněný také především protože je scéně přítomen dokonce Herold držící vypůjčenou kočku.⁸⁴ Musíme si ale uvědomit co této události předcházelo a tedy opět Gulliverova vlastní invence. Přiznání ve snaze zachránit před popravou své přátele, za jejichž odsouzení svou nevědomostí nesl vinu. Právě tímto způsobem se Gulliver Heroldovi vzdaluje. Na druhou stranu ačkoli Juráček vytvořil postavu, která je schopna jednat a snažit se problémy řešit, jakkoli je v soukolí nevysvětlitelných událostí, celkový dojem je stále stejný. Marnost ze snahy vyprostit se z absurdity, zcizování se osob a alogický sled událostí. Aktivní prvek Lemuelova konání je však třeba mít na paměti z důvodů, které uvedu dále.

Juráčkově vyjádření po prvním natáčecím dnu pro týdeník „Kino“ poskytuje pro čtení *Případu pro začínajícího kata* zpřesňující vodítka. „Použil jsem některé Swiftovy motivy (...), ale zatímco mu šlo o satiru, mně o ni vůbec nejde. A už vůbec mi nejde, říkám to upřímně, o film politický. Gulliver se na svých cestách setkává s lidmi, kteří jsou jistě politicky rozdílní. On je však vnímá – jako cizinec – jen

⁸³ V Kafkově Procesu je K. jednoduše jednoho dne zabit. „Jako pes.“

⁸⁴ Citace na Hamese, nebo kdo to říkal že se tím dovršuje její osud.

v těch nejzákladnějších kategoriích. Buď jako lidi dobré, nebo jako lidi špatné. Netoužím po tom, aby se řeklo: ten film byl jako ve skutečnosti. Já chci film jako svět sám o sobě – nový svět.“⁸⁵ Juráčkova demence politických konotací může být mnohoznačná. Především se jedná o rok 1968 a realizační cesta k filmu byla pro Juráčka příliš dlouhá⁸⁶ na to, aby se podle svého svědomí vědomě snažil vyslovit k politice. To by bylo pragmatické vysvětlení takového výroku, který měl popřít Juráčkův skutečný záměr. Pokud však film považoval, nebo alespoň chtěl považovat za bezúhonný, pak se nachází ve stejné situaci jako Jan Němec s jeho *O slavnosti a hostech*.⁸⁷ Po až prorockých úvahách ve svém Deníku⁸⁸ nebo rozhovoru s Antonínem Liehmem⁸⁹ by bylo pevné osobní přesvědčení o politické bezúhonnosti *Případu pro začínajícího kata* překvapivé.

Co do politických otázek se v *Případě pro začínajícího kata* dostáváme k několika odkazům. Jasná ilustrace filosofické otázky, kterou tak můžeme bez větší nadinterpretace ztotožnit s autorovým vyjádřením, je zastoupena především v podobenství o zpětném chodu dějinného vývoje společnosti. V Juráčkově případě šlo o podobenství o opačné filosofii pokroku, kterou filmařsky viděl jako velmi vděčné téma, které je pro filmový obraz vhodným prvkem. „Když jsem jednou uvažoval o motivech, které jsem si podtrhal ve Swiftovi, napadlo mě, že bych měl nějakým způsobem rozehrát tu pasáž, v níž Swift hovoří o tom, že Balnibari byla v minulosti mnohem modernější zemí. Samozřejmě jsem šel nejdřív tou nejjednodušší cestou: vymyslel jsem si celou sérii groteskních situací, v nichž Gulliver objeví, že balnibarské dějiny se pohybují obráceným směrem. Zkuste si představit technický vývoj pozpátku a budete přesně u toho, na co jsem myslel. Lidé mají na půdě zaprášený televizor, na dvoře zarůstá trávou a bezem zrezivělý chrysler atd. Byla by to nekonečná řada a jsou v ní velmi vděčné možnosti. A jak jsem se tím zabýval, došlo mi, že největší fór té věci spočívá nikoli v její věcné podobě. Neboť není zajímavé, že zatímco po ulicích jezdí kočáry, plesnivější za stodolami automobily. To je pouze povrch myšlenky. Mnohem pozoruhodnější by bylo vybudovat na tom filosofii pokroku. Vymyslet si svět, v němž lidé vynakládají úsilí a důmysl, aby postupně budo-

⁸⁵ PEK, S. Případ pro začínajícího kata: o světě Pavla Juráčka. *Kino*, 1969, č. 9.

⁸⁶ Nápad na film dostal už v roce 1963.

⁸⁷ Viz. s. 36-44.

⁸⁸ Předpovídá příjezd „Spřátelených armád“.

⁸⁹ LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 357-367. ISBN 80-7004-100-5.

vali civilizaci stále primitivnější, aby přivítali vynález plynového osvětlení, rozbíjeli zastaralé žárovky a dočetli se v novinách, že jistý vědec koná pokusy se špalíkem vosku, do něhož vložil textilní vlákno.⁹⁰

V *Případě pro začínajícího kata* toto podobenství spatřujeme hned v několika odkazech. V cirkusu Munodi u promítání:

Otec knížete Munodiho: Pane Gullivere vy tomu možná nebudete věřit, ale u nás to dříve bývalo stejné jako u vás. Měli jsme univerzitu...

Matka knížete Munodiho: A kamenný most.

Otec: A cirkusy.

Matka: Měli jsme všechno pane Gullivere. Všechno.

Nebo ještě dříve při jízdě autem, kdy cestu lemují rozvaliny domů:

Gulliver: U vás byla válka?

Žena: Ne. Proč?

Pavel Juráček tak ilustruje Marxovu tezi o dialektickém návratu k beztrždní společnosti. Jedná se stejně jako v ostatních příkladech politických odkazů, o alegorické domyšlení důsledků, které politickým uspořádáním vznikly. Kromě Marxova návratu k počátkům společenského uspořádání je tak společnost, jak ji alegoruje Juráček, podřízená také ekonomicko technologickému úpadku.

Ani v *Případě pro začínajícího kata* ani v žádném jiném Juráčkově režijním filmu se nenalézá podobenství o svobodě jako participaci. Nikde nejsou přímé odkazy, jakým způsobem se v jeho filmovém světě může společnost podílet na svém politickém uspořádání. V *Postavě k podpírání* a *Případě pro začínajícího kata* Juráček formuje své vlastní světy s jejich vlastní logikou a uspořádáním, a proto je právě v těchto případech možné vysledovat kritickou optiku, neboť právě zde má Juráček volnou ruku, co do vnitřní stavby. V případě byrokratizace společnosti v *Postavě*

⁹⁰ JURÁČEK, P. - FIKEJZ, M. Postava k podpírání. 1. vyd. Praha: Havran, 2001, s. 124. ISBN 80-865-1502-8.

k podpírání není jasné, jakým způsobem je byrokratický aparát formován, nebo kým bývá dosazen. Můžeme domýšlet z odkazů na soudobé Československo, že se jedná právě o stav Juráčkova politického prostředí.⁹¹ U *Případu pro začínajícího kata* je politický systém vyjádřen explicitněji, co do jeho vrstev.

Z pohledu nezasvěcených obyvatel Balnibari se jedná o monarchii v čele s králem Matoušem. Jako vnější pozorovatelé doprovázející výhradně Lemuela, který se pravdu o chybějícím králi v této monarchii dozví, víme, že se jedná o přelud. V konotacích této ilustrované iluze můžeme spatřovat odkazy na stav Československa padesátých let a jeho vztah k Sovětskému svazu, ale také jako vztah socialistických ideálů a reality. Ideologie jako král, který opustil svou zemi, aby mohl sloužit jako vrátný, navozuje vyprázdněnost hesel, které takovou ideologii zastávají. Občané slepě důvěřující této ideologii – králi – iluzi přiživují. Rozhovor na Balnibarské ulici:

Muž 1: Prosím vás pane, dávejte pozor pane. Také já vídávám ráno slunce vycházet a večer zapadat a shledávám to i nadále přirozeným.

Herold⁹²: Ale ne. Bylo řečeno: 'A shledávám to, i nadále, přirozeným.

Muž 2: Nebo si všimněte, jak bylo letos vysloveno „slunce“. Takové „slunce“ jako bylo letos, ještě předtím nikdy nebylo.

Do odvysílání reportáže v cirkusu Munodi není jasné, o čem muži mluví, když se přou o to, co bylo jak v proslovu vysloveno. Jedná se však o proslov krále Matouše, který je každoročně vysílán, aby utvrdil obyvatelstvo v králově přítomnosti – ideologické platnosti, správnosti. Zdržení se takové iluze za každou cenu graduje v závěru, kdy Lemuel vyjevuje obyvatelům Balnibari skutečný stav, kterému však nikdo nechce naslouchat.

Vrátíme-li se k politickému uspořádání, pochopíme, že moc výkonná je svěřena výlučně do rukou Guvernéra. V souvislosti s omezením svobody, které jsou ve filmu buďto explicitně vyjádřeny, jako v případě pondělního mlčení, nebo v případě myslícího stroje, který by měl zbavit lidi neužitečného myšlení. Společně s postavou

⁹¹ Viz. scéna, ve které Herold prochází v úvodu přeplněnou chodbou.

⁹² Postava převzatá z *Postavy k podpírání* se objevuje zde a v sekvenci na popravišti, stále držící svou vypůjčenou kočku.

diktátorského guvernéra se jedná o obrazy ilustrující v Berlinově terminologii „pozitivní svobodu“, se Swiftovým upřesněním⁹³ pojetí „pozitivní svobody jako autonomie“.

Pozitivní svobodu jako autonomii zde chápeme ve vztahu k omezování pomocí selekce potřeb nižšího a vyššího já.⁹⁴ V tomto případě však vyšší já není chápáno ve smyslu jednotlivce, ale ono vědomí potřeb je diktováno potřebami celé společnosti^{95 96}, což může vést k naprosto kruciálním problémům. „ (...) jak tvrdí někteří filosofové, znamená to dokonce, že subjektem svobody je někdo jiný než onen jedinec.“⁹⁷

Guvernéra a Akademii vynálezců můžeme označit za autory onoho normativního rozlišení mezi tím co je potřeba „vyššího“ a co „nižšího“ Já, ale také za pravé subjekty svobody, ergo občané Balnibari jsou nesvobodní, ať už chápeme svobodu „negativně“ či „pozitivně“. V tomto případě stejně jako Berlin i Swift pozoruje takové definování svobody za platný argument totalitářských uspořádání, a proto takový postoj odsuzují.⁹⁸ Pokud uspořádání Balnibari chápeme jako alegorii a kritiku, pak se stal v tomto případě Juráček autorem kritiky pozitivní svobody, potažmo „pozitivní svobody“ v pojetí „svobody jako autonomie“.

Dalším tématem, které se nabízí politicko filosofické interpretaci, je sekvence se studánkou a jí věnovaná kapitola „VI. Ochránci studánek“. Tuto sekvenci můžeme v Juráčkově režijní tvorbě považovat za jednu z nejsignifikantnějších co do studie

⁹³ Adam Swift rozlišuje jednotlivé mezi možnými pojetími „pozitivní“ svobody, kde ne vždy musí mít toto označení pejorativní funkci. (SWIFT, Adam. Politická filosofie: základní otázky moderní politologie. 1. vyd. Praha: Portál, 2005, s. 56-58. ISBN 80-7178-859-7)

⁹⁴ Chápeme jako Kantovo rozlišení.

⁹⁵ „V myšlenkové linii zabývající se pozitivní svobodou došlo k jedné dosti podstatné vývojové změně, která nespočívá pouze v umístění „vyššího já“ do individua, ale také v postulování kolektivního „vyššího já“. Její prvky lze nalézt v Rousseauově obecné vůli a stane se naprosto explicitní u, Fichta a Marxe.“ (SWIFT, Adam. Politická filosofie: základní otázky moderní politologie. 1. vyd. Praha: Portál, 2005, s. 67. ISBN 80-7178-859-7.)

⁹⁶ „V současnosti lze tato dvě já představit oddělené dokonce ještě větší trhlinou: skutečné Já lze pojmut jako něco, co přesahuje individuum (v normálním smyslu tohoto slova), totiž jako společenský „celek“, jehož je individuum prvkem nebo aspektem: jako kmen, rasu, církev, stát, velkou společnost žijících, mrtvých a dosud nenarozených. Tato entita je potom identifikována jako „pravé“ Já, jež tím, že uplatňuje svou kolektivní či „organickou“ jedinečnou vůli na své vzpurné „členy“, získává svou, a tím též jejich, „vyšší“ svobodu.“ BERLIN I DVA POJMY SVOBODY str. 32.

⁹⁷ SWIFT, A. Politická filosofie: základní otázky moderní politologie. 1. vyd. Praha: Portál, 2005, s. 67. ISBN 80-7178-859-7.

⁹⁸ Isac Berlin „pozitivní“ svobodu obecně, Adam Swift pouze konkrétní pojetí „pozitivní“ svobody jako „autonomie“.

politické filosofie, především protože je hlavním aktérem dav – společnost, kterou bez komentáře a zasahování pozoruje sám Gulliver. Na malém prostoru, o to výživněji, zde Juráček dokumentuje lidství ne ve vztahu k jedinci, ale ke společnosti.

Ústředním motivem je studánka, která představuje drahocenný zdroj vody. Zatímco je studánka ponechána bez dohledu lidé její důležitost ponechávají stejně tak bez povšimnutí. Panuje zde až hypnotická rovnováha a pohodlí. Poté se však na scéně objevuje postarší muž upozorňující na důležitost oné studánky a vyzývá k utvoření skupin, které by měly na starosti dohled nad přerozdělováním a údržbou. Úplně první reakcí na tyto výzvy je úprk jednoho z posluchačů směrem ke studánce tak aby si sám pro sebe nabral do zásoby dříve, než bude zdroj pod dohledem. Jeho počínání však strhne i další a další toužící po vodě, což vyústí v hysterii celé společnosti, která se hrne ke studánce a bezohledně čerpá z dosud nehlídaného zdroje. Důležitým aspektem je ale především to, že oni lidé nejsou motivováni skutečným nedostatkem, což je dokumentováno na scénách, kdy např. děti vodu rozlévají a všeobecně se s ní plýtvá. Panika a tlačence u studánky vrcholí střelbou do davu a tedy usmrcením jednoho ze skupiny „mladých“. Střelec, který tak konečně zjedná pořádek, se pak sám jde strnulým davem napít. Poslední kapky, které z vyprahlé díry v zemi dostane jeden ze stařešinů, je předáno v hrnku střelci. Celou situaci, která zde nastala, můžeme rozdělit na tři momenty: (1) Lidé se o studánku nezajímají, dokud se na její důležitost neupozorní. Ačkoli do onoho upozornění měl každý vody dostatek, je tendence zdroj kontrolovat reflektována falešnou potřebou. (2) Bez dohledu dochází k úplnému vyčerpání vody, nehledě na potřeby či žádosti ostatních. Lidé se zde nerespektují a jediným hybatelem jsou jejich vlastní ega. (3) Střelba a zastrasování, která je jediným „účinným“ nástrojem, schopným zjednat v této konkrétní situaci pořádek, však přichází příliš pozdě a nemá tak ani zdaleka požadovaný efekt.

Tyto tři body můžeme vnímat jako tři věcné připomínky k politicko filosofickým tématům, jejichž interpretace však není ani zdaleka monotematická. (1) upozorňuje na hrozbu vzniklou normativitou a snahou kontrolovat lidské potřeby a dá se tak interpretovat Hayekovým pojetím spravedlnosti⁹⁹. (2) Avšak takové potřeby bez příslušné kontroly vedou k pokřivenému chápání rovnosti a spravedlnosti, což se na druhou stranu dá chápat zase jako jeho kritika. (3) Je pak nutné vidět jako hrozbu

⁹⁹ Viz. SCHMIDTZ, D., *Friedrich Hayek* [online], c2012, [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/friedrich-hayek/>>

autoritativním, popř. totalitařským diktaturám, jejichž nástroje jsou nejen proti základním lidským právům (jako právo na život), ale které jsou také neúčinné.

Pro Hayeka a jeho kritiku „sociální spravedlnosti“ je důležité, že nositelem, aktérem svobody či nesvobody není a nemůže být společnost a tak je zbytečné ji takové atributy přisuzovat. Proto by v (1) nešlo o kritiku společnosti jako nespravedlivě jednající. Bylo by třeba se zaměřit na každého jedince zvlášť a jeho chování vzhledem ke skupině. Otevřenost „trhu“, tedy studánka bez dozoru, je však projevem svobody tak jak ji Hayek chápal. Volání po dozoru a tedy i nedobrovolném přerozdělování by pak v jeho optice představovalo především tendence k nesvobodné společnosti. Tak můžeme (1) a (2) označit jako: (1) za Hayekovu ideu a ilustrativní (2) za protiargument.

Bez příslušné regulace a přerozdělování spěje společnost kolem studánky k anarchii a záhubě, kterou řeší až politicky drastický zásah.

Bylo by samozřejmě možné uvést i další autory politicko filosofických teorií. Protože zde můžeme Juráčka interpretovat pomocí spravedlnosti a rovnosti, termínů, které jsou pro politickou filosofii krucióální, nabízí se celé řada dalších pojetí těchto pojmů. V mnohých případech však dochází pouze k hrubé neshodě s tím, jak jsou pojmy chápány ve světě Juráčkova filmu *Případ pro začínajícího kata*. Například v případě Rawlse jako autora konceptu „spravedlnosti jako férovosti“¹⁰⁰ nevyhovuje žádný ze zmiňovaných třech motivů a jejich důsledků podmínkám, které pro takové pojetí svobody definoval. Protože, jak už jsem uvedl výše, považujeme v mnohých místech *Případ pro začínajícího kata* za kariturizaci politického stavu společnosti, je možné takový rozpor chápat jako otázku autora: „Proč k tomu došlo? Co udělali špatně?“ Odpovědí by pak mohly být teorie Rawls: „Protože nebylo dodrženo to a to.“

Dalším pojetím spravedlnosti v tomto případě odpovídajícím popsaným rysům je Nozickovo pojetí¹⁰¹. Nozick je přesvědčen, že jsou tři skupiny statků, se

¹⁰⁰ RAWLS, J. *Teorie spravedlnosti*. Přel. Karel Berka. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. 361 s. ISBN 80-856-0589-9.

¹⁰¹ KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století*. Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodská, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997, s. 23-33. ISBN 80-86005-60-7

kterými je člověk oprávněn jednat takřka libovolně. 1) Člověk sám, tedy jeho tělo, fyzické i duševní stavy. 2) Příroda, chápaná jako hory, lesy, nerosty atd. 3) Výsledky lidské práce, a tedy spojení (1) a (2). Jak je z uvedeného výčtu vidět, bylo by vhodné dále se zabývat a kapitolu *VI Ochránci studánek* připisovat druhé skupině, tedy přírodním zdrojům, vzhledem k tomu že v uvedené sekvenci jde právě o vodu. Ačkoli je taková shoda oprávněná intuitivně, můžeme onu studánku chápat jako metaforu pro statky poněkud jiného typu. Voda a její využití je jednou z nejzákladnějších nezbytných lidských potřeb. Touha po ní je dána jak fyziologií, tak chápáním její důležitosti. Nalézat takový, celospolečenský ekvivalent můžeme proto například ve vzduchu, spánku nebo jídle. Pokud však chápeme vodu jako metaforu něčeho velmi cenného a ve stejném čase vyděleného z oněch základních lidských fyziologických potřeb pak bude velmi obtížné najít shodu v tom, za čím by se „teoreticky“ dav zhypnotizovaně hrnul ve skutečném světě, potažmo v Československu té doby, kdy byly potřeby dostatečných tekutin, jídla či spánku „vyřešeny“ nebo považovaný za vyřešené. V takovém případě jen těžko přiřadíme pouze jeden takový prvek pro všechny členy společenství, naopak je více než pravděpodobné, že by každý pokládal za nejcennější něco jiného. Pro někoho tak může studánka metaforicky představovat peníze, někomu jinému pak svobodu slova, nebo právo na vzdělání, lékařskou péči, popřípadě práci. Tak je tedy možné v obrazu studánky spatřovat také Nozickovu třetí skupinu statků.

Oba přístupy, tedy chápat studánku metaforicky a představovat si pod ní význam statků třetí skupiny, ale i zařazení do druhé skupiny přírodních zdrojů, tedy tak jak je studánka natočena a co bezprostředně představuje, jsou platné. V interpretaci pomocí Nozicka je však také důležité to jak se navzájem jednotlivé skupiny statků ovlivňují. Především třetí skupina je výsledkem vzájemného působení první a druhé skupiny a tak je na místě jako „první příčinu“ chápat studánku jako přírodní zdroj. Pro takový případ Nozicky podává své vlastní vysvětlení, jakým způsobem nabude člověk vlastnictví takového přírodního zdroje. Právě vlastnická práva obecně a především právo na přírodní zdroje slouží Nozickovi jako paradigma, ve kterém se rozvíjí všechna ostatní základní práva.¹⁰² Jako by byl Juráček obeznámen s takovou teorií, stává se jeho kapitola *Hlídači studánek* Nozickovou kritikou. Nabytí majetku představující přírodní zdroj může nastat třemi způsoby: 1) prvotní nabytí, 2) dobro-

¹⁰² Např. právo autonomie na své vlastní tělo.

volný převod a 3) náprava. V případě *Hlídačů studánek* a vztahu davu ke studánce se jedná o prvotní nabytí. To je ovšem jeden z často kritizovaných Nozickových podnětů. „Tento názor byl podroben zásadní a vytrvalé kritice a měli bychom říci na rovinu, že většina odborníků z oblasti politické teorie považuje Nozickovo vysvětlení za nedostatečné. Co vlastně musí dělat člověk, který si chce přivlastnit něco, co zatím nikomu nepatří? Obhlédnout si to, potom vyznačit kroužkem na mapě a oplotit? Co nás vede k domněnce, že jsme tím nepoškodili ostatní? Jsou přece zjevně poškozeni v tom smyslu, že si už daný kousek přírody nemohou přivlastnit sami. V první řadě je ale potřeba se zeptat, jak víme, že ono území nikomu nepatří, že je tady kvůli tomu, abychom se ho zmocnili. Možná je toto území a celá příroda ve společném vlastnictví nás všech. V tom případě by každý, kdo by jeho část chtěl využívat, potřeboval souhlas ostatních. Pokud by svět byl v kolektivním či společném vlastnictví, potom by bylo namístě, abychom se společně rozhodli, jak ho chceme užívat a rozdělit – třeba právě podle Rawlsových nebo jiných principů přerozdělování.“¹⁰³ Je otázkou, zda je v *Laputě* uplatněno společné vlastnictví. V takovém případě by po Swiftově poznámce k Nozickovi a odkazu k Rawsovi jako řešení, bylo metodou také pro boj o vodu, který se na scéně rozpoutal. Není ale předmětem práce domýšlet správné řešení pro nastalé situace a proto zůstaneme u kritiky Nozicka pomocí aplikace jeho teorie při snaze o možnou interpretaci.

Samozřejmě na tomto místě nepředpokládám, stejně jako na všech ostatních místech této práce, znalost a aplikaci příslušné politicko-filosofické teorie samotným autorem. Jde o snahu přiřadit interpretaci k jednotlivým teoriím a poskytnout tak prostor dalšímu zkoumání, nebo alespoň hlubšího pochopení, právě kvůli důsledkům a osudům, které filmy Československé nové vlny nesly.

Němec Jan

Prvním režijním počinem Jana Němce je jeho adaptace stejnojmenné povídky Arnošta Lustiga *Sousto*. Už zde na pozadí syžetu, ve kterém se dva chlapci na cestě do koncentračního tábora snaží ukrást z vlaku plného pečiva chléb, věnuje Jan Němec kriticky morálním a politickým otázkám, které dále rozvíjí ve filmu *Démanty noci*.

¹⁰³ SWIFT, A. Politická filosofie: základní otázky moderní politologie. 1. vyd. Praha: Portál, 2005, s. 40. ISBN 80-7178-859-7..

Tento snímek je Němcovým prvním celovečerním počinem a zároveň druhou adaptací na motivy povídky¹⁰⁴ Arnošta Lustiga. Ačkoli Arnošt Lustig na výrobu dohlížel, nesou *Démanty noci* silný Němcův rukopis. „(...) se Němcův snímek neustále rozchází s konvenční formou vyprávění a psychologickou motivací. Nezajímá ho vyprávění příběhu nebo vysvětlování činů svých postav, ale navozování pocitu identifikace s jejich duševním stavem.“¹⁰⁵ Umocněno citací Jana Němce v ESEJI Josefa Škvoreckého by se mohlo zdát, že se Jan Němec snaží vyvarovat politicko-filosofických konotací. „Myslím, že hnutí, usilující o dosažení co nejuvěrnější vnější kopie života, (...) je jen jednou z vývojových etap. Tím se jistě obohatí filmová řeč, ale podle mého je nutné směřovat ke stylizaci. Je nutné, aby autor vytvořil ve filmu svůj vlastní svět, zcela nezávislý na skutečnosti, jak se v té chvíli jeví. Svět hudebního skladatele tvoří tóny a akordy, světem malířů je barva a linie. Ale u filmu můžeme hovořit jen o málo autorech, kterým se podařilo vytvořit vlastní filmový svět.(...) Proč tomu příkládám takovou důležitost? Usiluji-li ve filmu hlavně o vnější podobnost se světem, potřebuji na to mnoho sil a především odvedu divákovu pozornost od jádra problému, o kterém vypovídám. Divák si pak nutně klade otázku, nakolik se dílo podobá životu, tak jak on ho zná. Zda je to přesně tak, nebo více či méně podobající se skutečnosti. Je-li však od prvního záběru zřejmé, že vnější podobnost není vůbec důležitá, divák se musí vzdát svého oblíbeného srovnávání a nezbyvá mu než se soustředit na smysl a autorův záměr“¹⁰⁶ Snaha oprostit se od reálií, které by divákovu pozornost takto svazovali, ale neznemožňuje nalézat politicko-filosofické paralely přímo odkazující ke skutečnému světu, pouze jsou tyto odkazy zobecněné a jejich interpretace se tak znesnadňuje. Tento cíl se daří Janu Němcovi vyplnit bezzbytku (pomineme-li *Oratorium pro Prahu*, dokumentární snímek zachycující příchod vojsk „Spřátelených armád“ v roce 1968 do Československa) ve všech jeho snímcích. Tvorba vlastního prostoru je nejsilnější a jistým způsobem tak vrcholí u filmů, na kterých se podílela Ester Krumbachová, tedy *Mučedníci lásky* a *O slavnosti a hostech*.

¹⁰⁴ Tentokrát je film inspirován povídkou *Tma nemá stín*.

¹⁰⁵ HAMES, P. Československá nová vlna. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMA, 2008, s. 190-191. ISBN 978-807-3095-802.

¹⁰⁶ ŠKVORECKÝ, Josef. Nejdražší umění a jiné eseje o filmu. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 99. ISBN 978-809-0418-660

V kontextu politické filosofie jsou *Démanty noci* signifikantní především jejich poslední sekvencí. V té se po zajatí dvou uprchlíků oddává německá domobrana prezentována až senilními starci, bujaré pitce na oslavu jejich polapení jako divé zvěře. V bezprostřední blízkosti jejich slavnosti, tedy ve stejné místnosti, klečí na zemi uprchlíci z transportu. Stejně jako v *Soustu* leží „V ideovém těžišti všech Němcových hraných filmů (...) otázka lidskosti v jejím existencionálním významu. (...) Lidskost je to proti čemu se člověk dokáže nejsnáze provinit. Netřeba dodávat, že takto definován ležel smysl *Démantů noci* mimo jakýkoli zjednodušující ideologický výklad. Všude, kde žije člověk, existuje i nelidskost. Podmiňovat toto zlo ideologicky či společensky je podvod, jehož vyvrácením jsou celé dějiny.“¹⁰⁷ Takové zobecnění jednoho z požadavků lidství ale Jan Němec dosáhl právě manifestací moci, kterou zde představují opilí starci domobrany, a kteří pošlapávají všechny politicko-filosofické termíny svobody, rovnosti, nebo spravedlnosti. Ty si naopak bez jakéhokoliv očekávání recipacity zachoval mladík, který v předchozí sekvenci šel vyprosit na ženě bydlící na samotě kus chleba a trochu mléka. Sám postaven před rozhodnutí, zda ženu zabít nebo ne, kvůli hrozbě jejich vyzrazení, odolává pokušení a v podstatě tak předem pečetí svůj osud. Taková kritika je sice fabulačně spjata s nacistickým Německem, že by se ale mělo téma uchopovat univerzálně, kvituje Jan Němec v rozhovoru pro časopis *Kino*: „Nemá dnes smysl dělat jen film o tom, jak byli fašisté zlí a jak lidé trpěli. To už bylo řečeno mockrát. A myslím, že zobrazovat útlak člověka *jen* ve spojitosti s Němci je už dnes skoro klamání lidí. Krutost a omezování, odsouzení člověka do samoty a vyvržení je i jinde a jindy.“¹⁰⁸ a vyjadřuje také snahu povídku Arnošta Lustiga zbavit konotací druhé světové války a zobecnit tak problém: „Rozhodně však nebudou příběhem dvou utečenců z koncentráku. Snažil jsem se záměrně potlačit všechny prvky, které by příběh situovaly do doby a místa. Chtěl jsem se zamyslet nad osudy člověka dnešní doby. Příběh je mi jen prostředkem k tomuto zamyšlení. Osamocení a ponížení člověka, do něhož se může dostat – a zápas o únik z tohoto útlaku.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ ŽALMAN, J. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 224. ISBN 978-807-3095-734.

¹⁰⁸ NĚMEC, J. – PILÁTOVÁ, A. Nad prvním filmem: S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu –a, *Démantech noci*. *Kino*, 1964, roč. 19, č. 3, s. 3.

¹⁰⁹ Tamtéž.

Onu univerzálnost však některé kritiky či úvodníky možná zachytily, omezování svobod a sílu davu však přisuzují „konkrétní“ situaci. „Filosofie Démantů noci má mnohem širší platnost, má být spíše anatomickou studií útlaku a ponížení, postupující až k rysům zvířecosti v jednání lidí – vyvolaným ovšem válkou, konkrétním faktem fašismu.¹¹⁰ Takové tvrzení však můžeme na základě již uvedených výpovědí přímo Jana Němce považovat za scestné. Jakkoliv je film zaměřen na psychologii postav měly politicko filosofické konotace útlaku přesáhnout téma Druhé světové války.

Rozvíjení degradace člověka a ztrát lidství se měl věnovat také další snímek na motivy povídky *Proměna* z pera Franze Kafky. „Kafka několikrát sáhl ve své tvorbě ke zvířecí perspektivě, a to především proto, aby vytvořil velmi sugestivní obraz degradace člověka, ztráty lidské dimenze života. (...) Kafka v „Proměně“ protestuje proti brutalitě života, která se stala samozřejmostí.“¹¹¹ Kromě filosofického rozměru byla volba ovlivněna také samotnou kompozicí povídky a vztahu k rodinnému prostředí, které Jan Němec považoval za základní výchozí bod každého člověka.¹¹² Snímek se však nikdy nedočkal realizace a tak se téma nesvobody rozvíjí ve filmu *O slavnosti a hostech*. V rozhovoru pro Antonína Liehma dne 18. června 1968 uvádí, že i jeho další film *Mučedníci lásky* se zabývají lidskou nesvobodou. V tomto případě se ale jedná o apolitické téma. „V *Mučednících* pak jde o nesvobodu nebo o nemožnost naplnit bláznovství nebo sny o lásce a o lidském štěstí vlastní pošetilstí.“¹¹³ Vzhledem k individualistické adresnosti tak není snímek *Mučedníci lásky* vhodným pro zkoumání v rámci tématu této práce. Snímkem velmi významným pro tuto práci je již zmíněný *O slavnosti a hostech*.

Jedná se o politicky nejangažovanějším celovečerním stylizovaný snímek Jana Němce. Pokud jej nebudeme považovat za nejangažovanější, pak se určitě hodí označení „nejkontroverznější“. „I kdyby hostitel náhodně nepřipomínal Lenina, byly politické implikace snímku natolik zjevné, že je nemožné, aby význam alegorie Če-

¹¹⁰ Démanty noci. NĚMEC, J., *Filmový přehled*, 1964, roč. 1964, č. 31-32.

¹¹¹ ADAMEC, O., Od Démantů noci ke Kafkovi. NĚMEC, J. *Film a doba*, 1964, roč. 10, s. 367.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 301. ISBN 80-7004-100-5.

chům nedošel.“¹¹⁴ Syžet snímku je rozdělen na pomyslné tři kapitoly. (1) Piknik na stráni, (2) podivná hra a (3) hostina. Sleduje osudy tří žen a čtyř mužů, kteří mají být všichni hosty na hostině, kterou pro ně hostitel pořádá.

Po idylickém pikniku kdy je dialog významově vyprázdněn a skládá se jen z obecných hesel a nedokončených myšlenek točících se kolem problémů „socialistické střední třídy“¹¹⁵ je na cestě k Hostiteli skupina přepadena a odvedena neurčitým počtem anonymních mužů na mýtinu, kde jsou podrobena absurdnímu výslechu. Pod vedením despotického adoptivního Syna Hostitele (Jan Klusák) je rozehrána hra, jíž se hosté podrobují, nedobrovolně trestá každé porušení pravidel a co víc také nechotu hry se účastnit.

Příhoda končí příchodem Hostitele, jeho omluvou za nepřístojné chování svého syna a odchod všech na hostinu konanou pod širým nebem v lese u rybníka, kde již čeká zbytek hostů. Krátce po příchodu a zahájení hostiny se však jeden z původní skupiny sedmi hostů vytratí. To rozladí hostitele a odchodu tohoto muže (manžela jedné z přítomných žen) je přikládán mimořádný význam. Ve snaze „přemluvit“, nebo snad přivléct, muže zpět se zorganizuje hromadné pátrání v čele s loveckým psem. Konec třetí kapitoly je doprovázen hlasitým štěkotem psa, který pravděpodobně zneškodnil svůj cíl.

Motiv, který se zde Jan Němec snaží sledovat, je v první řadě obecný. Opět se zde vyskytuje, stejně jako v předchozích případech, kritika společnosti jako takové. Zmínka Petra Hamese o podobnosti Hostitele odkazuje už k samotnému faktu, že pouhá vizuální podobnost Ivana Vyskočila a jeho kníru k Leninovi přitěsala filmu paradigmatické významy, které byly interpretovány jako konkretizující ke stavu soudobé společnosti, ale především ke komunistické ideologii. Tento přímý vztah je však popírán stejně jako tehdy (kdy se mohlo jednat o pouhou snahu film obhájit a udělat jej snesitelným pro československou produkci) i nyní. To, že je zde podobnost Hostitele a Lenina, je dokumentováno například Josefem Škvoreckým, který vzpomíná na okamžik, kdy si tohoto faktu Jan Němec poprvé všiml. „Nejčastěji však, ne s takovou nostalgií, vzpomínám, jak jsem s Honzou Němcem seděl v barrandovské

¹¹⁴ HAMES, P. Československá nová vlna. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 194. ISBN 978-807-3095-802.HAMES str 194

¹¹⁵ Tamtéž str. 195.

promítače, ukazovaly se denní práce a na nich pan Vyskočil, a Honza najednou zbledl a povídá: 'Proboha! Von na plátně vypadá jako Lenin!'¹¹⁶

Kromě toho byl film *O slavnosti a hostech* také vedle *Sedmikrásek* předmětem interpelace poslance Pružince (viz. Věra Chytilová a *Sedmikrásky*) a tedy jeho politická nepohodlnost je zde ihned patrná. Vůči neúplné sterilitě k tehdejší politické situaci, se však nestavěli nejen funkcionáři, ale také filmoví teoretici. „Tím nechce být řečeno, že film *O slavnosti a hostech* neměl žádný vztah k tehdejším politickým skutečnostem.“¹¹⁷

„Ani autoři *Slavnosti* se nemohli nezamýšlet nad otázkou, co to bylo, co přivedlo společnost k tak nepředstavitelnému morálnímu krachu, kdy otázka spravedlivější společnosti se zvrhla v otázku moci nad touto společností a kdy chování lidí vůči této moci nemělo daleko k masově rozšířené psychické poruše.“¹¹⁸ Tak formuluje ústřední téma Jan Žalman. Prostředkem k vytvoření společenského rámce, který by fabuli sceloval je personifikace jednotlivých složek politické moci a společnosti, individuálními figurami, či skupinami, které je představovali. Samotná analýza postav tak poskytuje prostor pro analýzu vrstev společnosti. Ve sbírce *Démanty všednosti* se sice v kapitole „Podobenství“ snaží Stanislava Prádná přisoudit jednotlivým postavám společenský význam, který je přesahuje, její výčet však není ani zdaleka úplný. Kromě Manžela a Manželky, Hostitele, Rudolfa (a Trepky), syžet zachycuje také další. Pro politicko filosofický kontext jsou z nich nejdůležitější především postava ztvárněná Jiřím Němcem označovaná jako „přítakávač“ a „povalený host“ Karel Mareš.¹¹⁹¹²⁰

Oba představují nedílnou součást totalitních uspořádání. Oba intelektuálové se po svém způsobu, ať už kriticky či ne, smíří s příslušností k ideologii. Hannah

¹¹⁶ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 101. ISBN 978-809-0418-660.

¹¹⁷ ŽALMAN, J. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 193. ISBN 978-807-3095-734.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ Obě označení přejímám z: ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 100. ISBN 978-809-0418-660.

¹²⁰ Peter Hames chybně přiřazuje výrok jednoho z hostů „Já, kdybych měl veliký dům kdybych totiž konečně už ten dům měl, všichni byste přišli a já bych...“ postavě „protestujícího hosta“ (HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 195. ISBN 978-807-3095-802.). Muž, který však tuto větu pronáší je nanejvýš umírněn a v průběhu celého snímku neprotestuje a nechává se podvolit. „Protestující host“ zde přitom znamená to, co já označuji (společně se Škvoreckým) za „povaleného hosta“, tedy Karla.

Arendtová vysvětluje tento jev atomizací jedince, která se projevuje v první polovině dvacátého století, a která poskytuje navzdory tomu, že inteligenci, prostor pro sklony k víře v totalitní uspořádání a řád. Sekvence na mýtině líčí onu podivnou hru. Hra začíná bezdůvodným zjetím skupiny a jejím umístěním do imaginární místnosti, vytyčené rýhou v zemi. Že se jedná více o vězení, než o vymezený prostor dokumentuje Rudolf prohlášením, že přes stěny se nesmí a od dveří ztratili klíč. Nutnost se podvolit je vyžadována přítomností hrubé síly, kterou představuje skupina chlapců a mužů poslouchajících Rudolfovy pokyny.

Ústředními postavami této druhé kapitoly jsou „Povalený host“ Karel, „Přítakávač“ a Rudolf. Rudolf zde, stejně jako v celém snímku, představuje nositele silně agresivní a totalitářských sklonů, které skrývá za komický obraz naivity a rošťáctví, které mu musí, stejně jako všechno, projít. Na mýtinu je donesen stůl, za který zasedá Rudolf a se složkou kterou drží, představuje podivnou výkonnou moc, kterou lze připodobnit k tajné policii. Složka obsahuje všechny osobní informace o hostech a její existence dává Rudolfovi nad hosty kromě již zmíněné fyzické početní převahy další rovinu, pomocí které může s hosty manipulovat. Jiří Němec jako „Přítakávač“ se snaží celou situaci mírnit. Zastupuje ostatní a bere si slovo. Namísto odporu Rudolfovi vychází vstříc a úslužně se ani tak nesnaží přijít na to kdo nebo co chce Rudolf s nimi dělat, jako spíše vyjádřit v nevýhodné situaci svou pokoru. Rudolf si této vstřícnosti všimá a s posměškem konstatuje: „Vy ale umíte mluvit!“. „V jednom bodě vezme Josefa („Přítakávač“ – pozn. A. M.) za ruku a pochoduje s ním kolem kruhu. Toto naznačuje možnost Josefova vstupu mezi vládnoucí elitu,¹²¹ popisuje Hames vznikající kooperaci obou postav. Na druhou stranu však Karel neustále protestuje a vzpírá se Rudolfově diktatuře. Jen kvůli ostatním hostům se snaží do poslední chvíle nepoškodit svým chováním skupinu. Nakonec ale opouští kruh, vyznačenou věznicí, a na protest odchází. Jediné zvolání Rudolfa aktivizuje složky jeho „tajné policie“, též později označované jako „chlapci“, které Karla fyzicky napadnou. Rudolf mu pak z jeho tašky odstříhne ozdobné třásně.

Do scény přichází Hostitel, kterého přivádí jedna z manželek. Je zděšen a neustále opakuje: „Ale, ale, ale...“ Aby tak dokumentoval svoji neúčast na tom, co se právě dělo. „Ve srovnání s ostatními herci Vyskočil postavu Hostitele významově

¹²¹ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 197. ISBN 978-807-3095-802.

tvaroval do složitější, ambivalentní polohy rádoby gentlemana stíženého mocenským komplexem, který se maskuje jako zapřísáhlý demokrat. Důrazně artikulovanou rétorikou složenou z průzračných klišé a frází, jež vydává za hlubokomyslné moudrosti, se sám usvědčuje z nepravosti své veřejné role. Z každé jeho věty číší nabubřelé vědomí vlastní nedostižnosti. V láskyplném zahledění do vlastní výjimečnosti vyžaduje od druhých bezvýhradnou loajalitu a servilně projevované sympatie.¹²² Z počátku se všichni hosté vůči chování Rudolfa a „chlapců“ vyhrazují a odsuzují ho. Poté ale nastává zvrát. Vysvětlí se, že „chlapci“ jsou také hosté a Rudolf je adoptivní syn Hostitele. Názory na celou „hru“ se mění. Až na Karla všichni mírní své soudy a postava „Přítakávače“ plní podruhé svou důležitou úlohu. „Zkrátka hra je hra.“ Zlehčuje situaci a dokonce nabádá Karla, aby převzal za incident plnou zodpovědnost vzhledem k tomu, že sám pravidla této hry porušil.

Rudolf: Já jsem vám přece hned říkal, že je to legrace, ale vy jste mě povalil.

Karel: Protože jste na mě házel, a protože jste do mě strkal.

Rudolf: Když vy mě nemáte rád.

Samotný fakt, že Karel není poplatný režimu, který Rudolf nastolil stejně jako „Přítakávač“ stačí, aby byl Karel podroben dokonce násilí. Hostitel se pak sám obrací na oba, Rudolfa a Karla, jako by i v jeho očích Karel klesl. „Cožpak Rudolf, ten je nezbeda, ale kdopak by to řekl do Karla?“ ptá se řečnický. Ostatní hosté se přidávají a označují Karla za buřiče. Ten se proti tomu ohradí a prohlásí se za demokrata. Všichni souhlasí a také se za demokrata jednotvárným heslem: „já také“ prohlásují. Jediný Evald Schrom, představitel Manžela, rozeznává „prázdné, neupřímné doznání“¹²³.

Všichni hosté se poté přesouvají k rybníku, kde se hostina koná. V celém dosavadním průběhu nevýrazná postava jednoho z Manželů, kterého představoval již zmíněný Evald Schrom nyní na sebe strhne veškerou pozornost. Po krátké promluvě

¹²² PŘÁDNÁ, S. – ŠKAPOVÁ, Z. – CIESLAR, J. – SVOBODA, J. – DVOŘÁK, J.. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 228. ISBN 80-86102-17-3.

¹²³ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 198. ISBN 978-807-3095-802.

se svou manželkou hostinu nenápadně opouští. Spouští tak sled událostí nápadně se podobající svou absurdností „hře“ na mýtině. Po té, co si hosté jeho odchodu všimnou, dává rozladěný Hostitel najevo, jak důležitá je pro něj, ať už z jakéhokoliv důvodu, „Manželova“ přítomnost. Nechápe především jeho intenci, která odchodu předcházela. „Rozumí tomu někdo? Host přichází ke slavnosti, náhle se rozhodne a uteče. Já chápu všelicos, ale snad už toho bylo skutečně dost. Aby mi utekl host od slavnosti, nikdo neví kam, nikdo neví proč, no... Rozumíte tomu někdo?“ Ptá se hostů Hostitel. Dokumentuje tím, jak alogické je „Manželovo“ chování, když v prostoru, ve kterém se již „Manžel“ vyskytl, už není prostor pro odchod. Chápeme-li hostinu jako finální podobu politického prostoru pak je odchod nutně přijímán jako nepřijatelný výrazem také politickým. Manželův nesouhlas je patrný již od „hry“ na mýtině, jeho mlčenlivý charakter mu však nedovoloval se aktivněji zapojit stejně jako „Povolený host“ Karel.

Rudolf, představující již srozumitelný výkonný aparát moci, se nabízí, že „Manžela“ dostihne a přesvědčí ho, aby se vrátil. Přesvědčit hosty, aby zanechali oslav a vydali se za Manželem, je však něco, co nemůže sám iniciovat, a protože nenachází přímou oporu v Hostiteli, je pobídnut „Přítakávač“, aby k lidem promluvil a přesvědčil je. Ten je nyní rád nápomocen stejně jako předtím, tentokrát posílen vědomím své důležitosti a participace na rozhodovacím procesu, která je však jen zdánlivá. Tato iluze schopnosti se podílet na moci a promluvou člověka z lidu zastírá původ myšlenky a vytváří dojem naplněného požadavku politické plurality, kterou každé netotalitní uspořádání vyžaduje. Důležitým motivem, kromě politických konotací, je zde především utilitaristická úslužnost Jiřího Němce jako „Přítakávače“. Po jeho projevu, který je mířen na „city“, vyzývá všechny hosty k odchodu také Rudolf ve jménu „pořádku“. Hosté vstávají a vydávají se na cestu. Chlapci Rudolfovi přivádí loveckého psa a i přesto, že jsou všichni obeznámeni s tím, že je to „zlý pes“, který kouše, je vypuštěn aby Manžela vypátral. Sám Hostitel je fascinován psí silou a agresivitou a proklamuje, že štvanci ještě neviděl a o to více se na ni těší. Ani jinak vzpurný Karel proti pořádanému honu již neprotestuje a svou pozornost upírá na psa a jeho metodu vyhledávání stopy.

Poslední sekvence je po odchodu všech hostů kromě původních sedmi, nyní šesti (bez manžela) na které se syžet soustřeďuje, věnována právě jim. Když se „Při-

takávač“ dotazuje na pravý důvod Manželova odchodu jeho manželky, odpovědí mu je, že se slavnosti nechce účastnit, protože tady (na slavnosti) „nemá nikdo nikoho rád.“ To však není ani u jednoho z hostů bráno jako důvod dostatečný a jeho čin se všeobecně setkává s neporozuměním. Zhaslé svíce a psí štěkot pak mohou znamenat Manželův drastický konec.

Mylně bychom mohli politickou strukturu moci ve snímku *O slavnosti a hostech* profilovat jako čistě totalitářskou nebo autoritativní. V obou případech se totiž vyskytují parametry usvědčující oba tyto postoje z jejich neaplikovatelnosti, neboť jejich podmínky nejsou vždy vyčerpány zcela. Už vůbec nejde o popis již historicky existujícího politického uspořádání. Bez konkrétních rysů se tak naplňuje Němcův požadavek obecnosti. Navíc zde jde především o lidská individua, jejichž charakter je v průběhu filmu proměněn a oni tak snáze podléhají intencím, které by dříve považovali za nepřijatelné. Opustíme-li však toto individualistické hledisko psychologizace postav, navzdory uvedené terminologické nesnázi, zařazením oné politické struktury je možné abstrahovat jednotlivé podmínky slučitelnosti.

Samotná postava Hostitele v podobě, v jaké je ve snímku zachycena navozuje dojem autoritativního uspořádání. Také politický pluralismus, jakkoliv má faktickou marginální roli, vyjadřován vystupováním za demokrata, vzdaluje stav společnosti totalitarismu. „J. J. Linz charakterizuje autoritativní režimy jako ‘politické systémy s limitovaným politickým pluralismem, bez vybroušené a vedoucí ideologie, ale s typickou mentalitou, bez extenzivní či intenzivní politické mobilizace (vyjma některých etap jejich vývoje), ve kterých vůdce či výjimečně malá skupina uplatňuje moc uvnitř formálně špatně definovaných, avšak předvídatelných hranic.’“¹²⁴ Jakkoliv je uvedená definice vágní, postavena vedle definice totalitarismu stejného autora, tedy J. J. Linze (kterého i dále cituji ze stejného zdroje), poskytuje prostor pro komparaci. „(1) Existuje monistické, ale nikoli monolitické centrum moci, přičemž jakýkoli pluralismus existujících institucí či skupin odvozuje svou legitimitu z tohoto centra, je jím zprostředkováván a je spíše politickým výtvozem ‘shora’ než produktem dynamiky předešlého společenského uspořádání. (2) Existuje exkluzivní, autonomní a více či méně intelektuálně podložená ideologie, s níž se vládnoucí skupiny či vůdce

¹²⁴ BALÍK, S. *Mezi demokracií a totalitarismem: Příspěvek k Linzově klasifikaci autoritativních režimů*. Bludov, 2000, s. 14. Diplomová práce na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně katedra Politologie. Vedoucí práce: Jan Hozler.

identifikují a která je užívána jako základ pro provádění politiky či pro manipulaci obyvatel. Ideologie překračuje konkrétní program či hranice legitimní politické akce, aby interpretovala sociální realitu či konečný smysl a cíl dějin. (3) Občanská participace a aktivní politická mobilizace pro 'věc' politických a sociálních úkolů je povzbuzována, vyžadována, odměňována a 'kanalizována' prostřednictvím jediné Strany a jejich mnohých monopolních masových organizací. Pasivní poslušnost a apatie, ústup do role pouhého trpného předmětu, tolik charakteristická pro autoritativní režimy, je vládci považována za nežádoucí a nechtěnou.¹²⁵ Kromě toho se státní aparát neomezuje pouze na politickou sféru, ale také mocenské proniknutí do soukromí všech jeho občanů.

Pro autoritativní rysy také mluví samotný obdiv, který k Hostiteli hosté mají a to, že se jeho hostiny účastní dobrovolně. Naproti tomu již v sekvenci s podivnou hrou se začínají objevovat prvky totalitarismu. „My víme všechno,“ prohlašuje Rudolf a ilustruje tak faktické potření hranic mezi soukromou a politickou sférou.

„Totalitní ideologie je představa moci jako dokonale sjednocené společnosti, v níž jsou jednotlivci zcela podřízeni celku, zdůvodněná ideologickou doktrínou jako žádoucí či nutný cíl historického vývoje a osvojená společenstvím jednajícím pro její uskutečnění v reálné společnosti.“¹²⁶ Požadavek dokonalého sjednocení je nenaplněn Manželovým odchodem, a protože právě ten se stal ústředním motivem celého filmu a protože je jeho nepřítomnost důvodem k jeho „vystopování“ můžeme opět mluvit o totalitarismu, který se zde zjevuje, neboť je potřen politický pluralismus v jakékoliv byť nevýznamné formě.

Samotný nesoulad obou terminologických označení a vytvoření pomocí jejich kombinace vlastního prostoru se Jan Němec opět avšak už méně zřetelně navrácí k podmínce obecnosti své kritiky. Nejde tak ani o pevně danou strukturu politické moci, kterou by bylo možné analyzovat ale o proces, který snímek sleduje. V první pomyslné kapitole, jak jsem již uvedl, je stav idylický, nikým nerušený a všechny postavy jsou ve vzájemné shodě, jakkoli jde o prázdné tlachání, které jejich konverzaci

¹²⁵ BALÍK, S. *Mezi demokracií a totalitarismem: Příspěvek k Linzově klasifikaci autoritativních režimů*. Bludov, 2000, s. 2-3. Diplomová práce na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně katedra Politologie. Vedoucí práce: Jan Hozler.

¹²⁶ KROUPA, D. *Filosofie a ideologie*. Olomouc, 2008, s. 180. Disertační práce na Filosofické fakultě Palackého university v Olomouci katedra filosofie. Vedoucí práce: Ivan Blecha.

naplňuje. V druhé kapitole jsou pak součástí „podivné hry“. Tu zpočátku všichni považují za „nepříjemnou“ a dovolávají se svých práv. Nechápu, proč jsou její součástí, jaká jsou pravidla ani to, že jde ve skutečnosti pouze o hru. Počáteční nevoli však střídá po příchodu Hostitele uznání a následná slavnost. Ta je ve své podstatě jen další „podivnou hrou“, které se stejně jako předtím Karel, nyní „Manžel“ nechce účastnit a tak odchází. Zde jsou však už všichni přítomní bez námitek. Jan Němec aniž by odpověděl, ptá se, jak je možné, že přítomní nerozeznají rozdíl mezi první a druhou hrou. V prvním případě si omezení své svobody všímají, v tom druhém pod pozlátkem slavnosti, která navozuje pocit bezpečí už ne. Jak je možné že v případě prvním se ještě hosté vzpěchovali, v případě druhém však nechali bezeslova vypustit loveckého psa? Zastřešujícím prvkem jejich chování se stává Hostitel. Ten jakoby koresponduje s prvky „sekulárního náboženství“ Raymonda Arona¹²⁷, ve své zbožštělé podobě vševědoucího vůdce zastupujícího roli politické ideologie.

Podobnost představitele Hostitele k Leninovi nebo hledání paralel restrikcí ve filmu k soudobému politickému stavu sice není znemožněno, není to však v žádném případě ústředním tématem. Zdánlivě politické téma je pouze nástrojem pro ilustraci společensky charakterových vad, které mohou vést k ospravedlňování vzájemného zbavování svobody, rovnosti, nebo spravedlnosti.

Opravdu politickým snímkem je ale bezezbytku *Oratorium pro Prahu*¹²⁸ natočeným v roce 1968.. Původně dokument sledující pozitivní proměny zapříčiněné „Pražským jarem“¹²⁹ se změnil po příchodu vojsk Varšavské smlouvy, který Jan Němec a jeho kameramani zachytili a k původnímu snímku v kontrastu sestříhali. „Na tom filmu jsem pak byl v říjnu v Paříži. Byl dost jiný a jmenoval se teď *Oratorium za Prahu* (1968). Do kontrapunktu idylek se nabouraly tanky. Vedle tančícího Smrkovského ležel hoch zastřelený tankovým kulometem. Vedle kněze pozdvihujícího kalich stáli dva mladíci se zakrvácenou vlajkou. Vedle Dubčeka mávajícího davu na letišti mával sovětský politruk z tanku na dav nabitou pistolí. Jeden z kameramanů, kteří to natáčeli, ležel v té době v nemocnici s ustřelenou spodní če-

¹²⁷ Viz. ARON, R. *Historie XX. Století*. 1 vyd. Praha: Oykoiimeneh, 1999. 150 s.

¹²⁸ Původně se snímek jmenoval *Oratorim za Prahu*.

¹²⁹ Propouštění politických vězňů, návrat osvobozených kněží, lidové veselice atd.

listí.¹³⁰ Jednalo se především o kritiku invaze, které bylo Československo podrobeno.

„*Oratoriem za Prahu* skončila efektivně Němcova filmařská kariéra v Československu na více než dvacet let.¹³¹ Až „přílišná“ svoboda médií a snaha o „kontrarevoluci“ vedla země Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem k období nazývaném v historii Československa jako „Normalizace“.

„Základem pojmu „spravedlnost“ je požadavek, aby lidé dostali, co jim náleží a nikoli naopak. (...) Měli by to dostat, protože jim to náleží. Tedy ne proto, že by bylo pěkné jim to dát. Ne proto, že by to bylo zdvořilé. Ani ne proto, že by to bylo z morálního hlediska správné.“¹³² Oproštěnost od morálního „hlediska“ Swift argumentuje dále. Morálka není od spravedlnosti separována zcela, ale je přístupná skrze „povinnost“¹³³.

Závěr

„Filosofové svět mění tím, že jej různě vykládají; proto nepotřebují podávat návody, jak jej měnit.“¹³⁴ S tímto jevem se setkáváme i při konfrontaci s filozofy po vlastním způsobu, tedy s filmaři Věrou Chytilovou, Janem Němcem a Pavlem Juráčkem. Jejich snímky ani v jednom případě sice nepodávají „návod“ jak vnější svět měnit, vyjadřovali se však kriticky k jeho určitým aspektům a tím se na jeho proměně nepřímo podíleli. Jejich výklad se v uvedených případech dotýká témat politické filosofie a tedy základů politického uspořádání společnosti, ve které se lidstvo stejně jako tehdy i nyní nachází. Ačkoli byl tento výklad mnohdy považován za ideologicky nepoplatný a tedy nežádoucí, ne vždy (jestli vůbec) byly tyto námitky vynášeny oprávněně. V nejednom případě (jestli ne vždy) šlo pouze o nepochopení skutečného významu jejich sdělení. „Jestliže Kosíkova práce ovlivnila vývoj kultury, platí také

¹³⁰ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 108. ISBN 978-809-0418-660

¹³¹ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 205. ISBN 978-807-3095-802.

¹³² SWIFT, A. *Politická filosofie: základní otázky moderní politologie*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005, s. 21. ISBN 80-7178-859-7.

¹³³ „(...) co morální hledisko vyžaduje, abychom dělali jeden pro druhého, například kolektivně prostřednictvím svých politických a sociálních institucí. Nejen s tím co by bylo morálně správné dělat, ale s tím, co jsme povinni dělat, s tím, co si morálka vynucuje.“ (Tamtéž.)

¹³⁴ KROUPA, D. *Filosofie a ideologie*. Olomouc, 2008, s. 183. Disertační práce na Filosofické fakultě Palackého university v Olomouci katedra filosofie. Vedoucí práce: Ivan Blecha.

opak. Filozofové věnovali tolik času interpretaci filmu, dramatu, románů a básní, protože ztělesňovaly stejné problémy, jimiž se sami zabývali. Kosík prohlásil, že interpretováním těchto děl a jejich komentováním odpovídali na své vlastní otázky materiálem, který dodal někdo jiný. Podle něj kultura, zejména kinematografie, útočila na jádro a podstatu existujícího byrokratického režimu. Avšak samotná podstata české kultury dle Kosíka nevyvěrala z jemných politických narážek, explicitní politické kritiky nebo skrytých útoků na vládu, ale ze zdůrazňování takových základních aspektů lidské existence, jako jsou groteskno, tragično, absurdno, smrt, smích, svědomí a morální zodpovědnost.¹³⁵

Jak bylo prezentováno v průběhu celé práce vybrané filmy sice nejsou apolitické, přesto při výkladu paralel mezi politickou filosofií a vybranými snímky musíme mít na paměti jejich přesah vedoucí zpět k „zdůrazňování základních aspektů lidské existence“. Přestože se na některých místech setkáváme i s přímými odkazy k dobovému politickému režimu, jedná se pouze o marginální prvek v perspektivě jejich celé tvorby. Zastřešujícím požadavkem je vždy obecnost. Jejich kritika či rozbor se vztahuje ke konkrétním politicko-filosofickým problémům stejně jako k celé společnosti neuzavřené hranicemi ani ideologií, v přítomnosti stejně jako minulosti či budoucnosti.

Dokladem této univerzálnosti je, že témata zde probíraná a kritika uvedených autorů vůči specifickým politickým fenoménům jsou stále aktuální.

Cíl práce se mi podařilo naplnit a výsledkem jsem příjemně překvapen, když na místo mnou očekávaných mravokárných kritik politického systému, který by si takový přístup bezesporu zasloužil, objevil jsem až filosofická poselství daleko přesahující svou dobu.

¹³⁵ HAMES, P. Československá nová vlna. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 40-41. ISBN 978-807-3095-802.

Seznam literatury

Prameny:

CHYTILOVÁ, V. *Strop* [film]. Československo: FAMU, 1961.

CHYTILOVÁ, V. *Pytel blech* [film]. Československo: Krátký film, 1962.

CHYTILOVÁ, V. *O něčem jiném* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1963.

CHYTILOVÁ, V. – JIREŠ, J. – MENZEL, J. – NĚMEC, J. – SCHORM, E. *Perličky na dně* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1966.

CHYTILOVÁ, V. *Sedmikrásky* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1966.

CHYTILOVÁ Věra. *Ovoce stromu rajských jíme* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1969.

JURÁČEK, P - SCHMIDT J. *Postava k podpírání* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1963.

JURÁČEK, P. *Každý mladý muž* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1966.

JURÁČEK, P. *Případ pro začínajícího kata* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1969.

NĚMEC, J. *Sousto* [film]. Československo: FAMU, 1960.

NĚMEC, J. *Démanty noci* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1964.

NĚMEC, J. *O slavnosti a hostech* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1966.

NĚMEC, J. *Mučedníci lásky* [film] Československo: Filmové studio Barrandov, 1966.

NĚMEC, J. *Oratorium pro Prahu* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1968.

Odborná literatura:

ARENDDT, H. *Původ totalitarismu, I-III*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1996. 679 s. ISBN 80-860-0513-5.

ARON, R. *Historie XX. Století*. 1 vyd. Praha: Oykoimeneh, 1999. 150 s.

BALÍK, S. *Mezi demokracií a totalitarismem: Příspěvek k Linzově klasifikaci autoritativních režimů*. Bludov, 2000. 187 s. Diplomová práce na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně katedra Politologie. Vedoucí práce: Jan Hozler.

BEAUVOIR, S. *Druhé pohlaví*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1967. 412 s.

BERLIN, I. *Two Concepts of Liberty*, in *Four Essay on Liberty*, Oxford: University Press, 1969. 213 s. ISBN 0192810340.

BORDWELL, D. - THOMPSON, K. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007. 549 s. ISBN 978-807-1068-983.

BORDWELL, D. - THOMPSON, K. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. P. Dominková, J. Hanzlík, V. Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

BRETYŠOVÁ, T. *65 let bojů a vítězství KSČ ve filmu*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1986. 164 s. ISBN 59-208-85.

BUCHAR, R. *Sametová kocovina: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. 169 s. ISBN 80-7294-040-6.

CARROLL, N. – CHOI, J. *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Malden: Blackwell Pub., 2006. 430 p. ISBN 14-051-2027-4.

FALZON, Ch. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. London: Routledge, 2002. 230 p. ISBN 0-415-23740-8.

FEIGELSON, K. *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Eds. Kopal P., 1. vyd. Praha: CASABLANCA, 2012. 535 s. ISBN 978-80-97292-25-0.

HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008. 344 s. ISBN 978-807-3095-802.

HAYEK, F. *Právo, zákonodárství a svoboda: nový výklad liberálních principů spravedlnosti a politické ekonomie*. 2. vyd. Praha: Academia, 1994. 415 s. ISBN 80-200-0241-3.

HULÍK, Š. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. 475 s. ISBN 978-80-200-2041-3.

- CHYTILOVÁ, V. – PILÁT, T. *Věra Chytilová: zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010. 598 s. ISBN 978-807-3882-532.
- JURÁČEK, P. - FIKEJZ, M. *Postava k podpírání*. 1. vyd. Praha: Havran, 2001. 242 s. ISBN 80-865-1502-8.
- JURÁČEK, P. *Deník: (1959-1974)*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2003. 1075 s. ISBN 80-700-4110-2.
- KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století*. Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodská, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikomenh, 1997. 501 s. ISBN 80-86005-60-7.
- KOPANĚVA, G. *Věra Chytilová mezi námi: sborník textu k životnímu jubileu*. 3. vyd. Česká Lípa: Nostalgia.cz, 2006. 130 s. ISBN 80-903678-1-X.
- KROUPA, D. *Filosofie a ideologie*. Olomouc, 2008. 205 s. Disertační práce na Filozofické fakultě Palackého university v Olomouci katedra filosofie. Vedoucí práce: Ivan Blecha.
- LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 470 s. ISBN 80-7004-100-5.
- LIVINGSTON, P. The Very Idea of Film as Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2006, Vol. 64, No. 1, pp. 11-18.
- LIZCOVÁ, Z. *Kulturní vztahy mezi ČSSR a SRN v 60. letech 20. století*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2012. 194 s. ISBN 978-80-7363-201-4.
- McAFEE, N. *Feminist political philosophy*[online], c2009, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/feminism-political>>
- MISES, L. *Byrokracie*. Přel. Urbanová Tereza. 1. vyd. Praha: Liberální institut, 2002. 205 s. ISBN 80-863-8922-7.
- MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1 vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-000-1410-6.
- MULHALL, S. *On Film*. London: Routledge, 2002. 142 p. ISBN 0-415-24795-0.
- MULHALL, S. *Ways of Thinkin: A Response to Andersen and Baggini* [online], 2003, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n25mulhall>>
- NEČASOVÁ, D. „*Buduj vlast, posílíš mír!*“ Brno, 2009. 344 s. Dizertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Jiří Hanuš.)

OSVALDOVÁ B. *Česká média a feminismus*. 1. vyd. Praha: Slon, 2004. 159 s. ISBN 80-7277-263-5.

PRAŽAN, E. *Česká filmová padesátka*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003. 219 s. ISBN 80-7068-169-1.

PEARSON, J. *Interpreting Disturbed Minds: Donald Davidson and The White Ribbon*. [online], 2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z <<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/894/854>>.

PEJCHALOVÁ, J. *Ženské organizace a společenské postavení žen v českém prostředí v letech 1945-1989*. Brno, 2006. 42 s. Magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Libor Vykoupil.

PŘÁDNÁ, S. – ŠKAPOVÁ, Z. – CIESLAR, J. – SVOBODA, J. – DVOŘÁK, J. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

RAWLS, J. *Teorie spravedlnosti*. Přel. Karel Berka. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. 361 s. ISBN 80-856-0589-9.

SCHMIDTZ, D. *Friedrich Hayek* [online], c2012, [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/friedrich-hayek/>>

SLAVÍKOVÁ, H. *Český a slovenský televizní film šedesátých let: průniky s novou vlnou*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2007. 180 s. ISBN 80-86928-22-5.

SWIFT, A. *Politická filosofie: základní otázky moderní politologie*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. 200 s. ISBN 80-7178-859-7.

ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010. 445 s. ISBN 978-809-0418-660.

ŠTOLL, M. *Český film: režiséři-dokumentaristé*. 1. vyd. Praha: Libri, 2009. 695 s. ISBN 978-80-7277-417-3.

TONG, R. – WILLIAMS, N. *Feminist ethics* [online], c2009, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z <<http://plato.stanford.edu/entries/feminism-ethics/>>.

VORÁČ, J. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. vyd. Brno: Host, 2004. 192 s. ISBN 80-7294-139-9.

WARTENBERG, E. T. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. London: Routledge, 2007. 164 p. ISBN 0-415-77430-6.

ZIELENIEWSKY, J. Byrokracie jako předmět organizačních výzkumů. *Sociologický časopis*, 1969, č 4, s. 376-383.

ŽALMAN, J. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008. 431 s. ISBN 978-807-3095-734.

Další zdroje:

ADAMEC, O. Od Démantů noci ke Kafkovi. NĚMEC, J. *Film a doba*, 1964, roč. 10, s. 367.

AJL, Jan Němec je slavný. *Filmové a televizní noviny*, 1968, roč. 2, č. 16, s. 8.

AJL, Pavel Juráček je slavný. *Filmové a televizní noviny*, 1968, roč. 2, č. 24, s. 8.

BOČEK, J., Nová vlna z odstupu. *Film a doba*, 1966, roč. 12, č. 3, s. 622-633.

BOČEK, J., Podobenství Věry Chytilové. *Film a doba*, 1966, roč. 12, č. 11, s. 566-571.

ČECH, V. *Štika v rybníce* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1951.

DOSTÁL, Z. Ještě k „Pytli blech“. *Film a doba*, 1963, s. 218. FTN, Věra Chytilová je slavná. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 7, s. 8.

CHYTILOVÁ, V. Z režijní explikace k filmu O něčem jiném. *Film a doba*, 1964, roč. 10, s. 32-33.

CHYTILOVÁ V. Vůle myslet. Zaznamenala PŘADNÁ, E. *Filmové a televizní noviny*, 1968, roč. 2, č. 10, s. 1.

CHYTILOVÁ, V. – DÍTĚTOVÁ, J., O „Pytli blech“ – s jednou z nich. *Kino*, 1963, roč. 16, č. 2, s. 4.

HASLANGER, S. – TUANA, N. – O'CONNOR, P., *Topics in Feminism* [online], c2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-topics/>

JURÁČEK, P. Pavel Juráček. *Film a doba*, 1964, roč. 10, s. 393-394.

JURÁČEK P., Případ pro začínajícího kata: z explikace. *Film a doba*, 1968, roč. 13, č. 5, s. 235-238.

JURÁČEK P. Případ pro začínajícího kata: výňatek ze scénáře. *Film a doba*, 1968, roč. 13, č. 5, s. 239-246.

KOPANĚVOVÁ, G. – CHYTILOVÁ, V., Hovoříme s Věrou Chytilovou. *Film a doba*, 1963, s. 40-42.

KOŠULIČOVÁ, I. *Everything You Always Wanted to Know about My Heart: An Interview with film director Jan Němec* [online]. 2001, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: http://www.ce-review.org/01/17/interview17_kosulicova.html

- KRUMBACHOVÁ, E. – NĚMEC, J. O slavnosti a hostech: nebo též o podílu hlouposti na tragédii člověka. *Film a doba*, 1965, roč. 11, s. 663.
- LIEHM, A. J. Stud aneb Velká samota po deseti letech. *Film a doba*, 1968, roč. 13, č. 4, s. 190-193.
- MENZEL, F. *Křehká Věra Chytilová* [online], 2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://www.magazin-legalizace.cz/cs/articles/detail/312-krehka-vera-chytilova>>
- ŠKVORECKÝ, J. Je možný sex bez znásilnění? Dobrodružství amerického feminismu. *Respekt*, 1992, roč. 3, č. 32, s. 10.)
- SOKAČOVÁ, L. *Stručná historie feminizmu* [online], c2003, [cit. 2013-04-04] Dostupné z: <www.feminismus.cz/historie.shtml>
- MÜLLER, M. *Perličky na dně – Hrabal versus Chytilová* [online]. c2011, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <<http://www.filmovenoviny.tv/perlicky-na-dne-hrabal-versus-chytilova/>>
- NĚMEC, J. K filmovému zpracování Kafkovy „Proměny“. *Film a doba*, 1965, roč. 11, s. 84-85.
- NĚMEC, J. – PILÁTOVÁ, A. Nad prvním filmem: S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu –a, Démantech noci. *Kino*, 1964, roč. 19, č. 3, s. 3.
- NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 8, s. 1.
- NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 9, s. 1.
- NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 10, s. 1.
- NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 11, s. 1.
- NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 12, s. 1.
- NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 13, s. 1.
- PEK, S. Případ pro začínajícího kata: o světě Pavla Juráčka. *Kino*, 1969, č. 9.
- PITTERMANN, J. Kritika: Ikarie XB-1. *Kino*, 1963, roč. 16, č. 15, s. 13.
- PITTERMANN, J. Kritika: Démanty noci. *Kino*, 1964, roč. 17, č. 19, s. 13.
- ŽALMAN, J. Čeho je třeba. *Film a doba*, 1968, roč. 13, č. 4, s. 173-175.
- Démanty noci. NĚMEC, J. *Filmový přehled*, 1964, č. 31-32.
- Mučenici lásky. *Filmový přehled*, 1967, č. 16.
- Sedmikrásky. *Filmový přehled*, 1967, č. 16.

Perličky na dně. *Filmový přehled*, 1965, č. 49.

Postava k podpírání. *Filmový přehled*, 1964, č. 1.

„Muži se bojí hysterických žen,“ říká Věra Chytilová [online]. 2009, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/69366-muzi-se-boji-hysterickyh-zen-rika-vera-chytilova>>

Věra Chytilová: konec manželství v Čechách! [online]. 2007, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <http://www.rovnoprapnost.cz/index.php?page=zpravy&page2=detail_clanku&volba=907>

Přispěvatelé Wikipedie. *Strana Rovnost Šancí* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2013, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Strana_Rovnost_%C5%A0anc%C3%AD&oldid=10360485>

Přispěvatelé Wikipedie. *Gulliverovi cesty* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2013, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Gulliverovy_cesty>

Anotace:

Autor: Adam Martinec

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Pracoviště: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Universita: Universita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta

Název práce: Politická filosofie ve filmech Československé „Nové vlny“

Klíčová slova: Věra Chytilová, Jan Němec, Pavel Juráček, politická filosofie, Československá nová vlna

Tématem bakalářské práce bude politická filosofie v šedesátých letech minulého století a její projevy v kinematografii československé „nové vlny“. Ve studii se zaměřím především na diachronní sledování vývoje politicky filosofické angažovanosti filmových tvůrců v rozmezí let 1960 až 1968. Přínosem práce bude mapování a komparace osobních projevů s estetickými strukturami filmů nové vlny u Věry Chytilové, Jana Němce a Pavla Juráčka. Odhalím, jakým způsobem měli, popř. neměli, tito tvůrci snahy se profilovat filosoficky a jakým způsobem toto reflektovali ve své tvorbě.

Annotation:

Author: Adam Martinec

Supervisor of the thesis: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Department: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

University: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

Thesis name: Political philosophy in czechoslovak „new wave“ films

Key words: Věra Chytilová, Jan Němec, Pavel Juráček, political philosophy, Czechoslovak New Wave

Topic of this bachelor paper is political philosophy in the sixties of the last century and its manifestations in the cinema of the Czech New Wave. In study I will focus on monitoring of the diachronic development in politico-philosophical engagement of film makers between 1960 and 1968. The benefit of the work will be mapping and comparison of personal expressions and aesthetic structure of the films at New Wave by Věra Chytilová, Jan Němec and Pavel Juráček. I will reveal how they, or how they are not have creative efforts to profile themselves philosophically and how they reflected that in their works.