

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Disertační práce

**Interpretace autorského záměru ve filmech
Pavla Juráčka**

Karel Mohyla

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.
prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Olomouc 2021

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato disertační práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 11. 10. 2021

.....

Děkuji mému školiteli, doc. Zdeňku Hudcovi, za trpělivost a odborné rady. Rovněž bych chtěl poděkovat i paní prof. Tatjaně Lazorčákové.

Obsah

Obsah.....	iv
Úvod	1
1 Kritika literatury a pramenů.....	3
2 Metodologie	7
2.1 Teorie řečových aktů	9
2.2 Narativní texty jako ilokuční akty	11
2.3 Struktura práce.....	14
3 Postava k podpírání (1963).....	16
3.1 Juráčkova literární a publicistická tvorba do roku 1963.....	17
3.2 Kritická reflexe filmu	28
3.3 Analýza filmu	45
3.4 Komparace filmu s dobovým narativním diskurzem	60
3.4.1 Proces – předloha a adaptace	63
3.4.2 Strop.....	70
3.4.3 Loni v Marienbadu.....	74
3.5 Shrnutí interpretace Juráčkova autorského záměru	77
4 Každý mladý muž (1965).....	80
4.1 Kritická reflexe filmu	85
4.2 Analýza filmu	90
4.2.1 Achillovy paty.....	90
4.2.2 Každý mladý muž	96
4.3 Komparace filmu s dobovým narativním diskurzem	103
4.3.1 Narativy z prostředí armádního výcviku	105
4.3.2 Formanovy veristické filmy.....	108
4.4 Shrnutí interpretace Juráčkova autorského záměru	111

5	Případ pro začínajícího kata (1969).....	113
5.1	Kritická reflexe filmu	118
5.2	Analýza filmu	121
5.3	Komparace filmu s dobovým narativním diskurzem	133
5.3.1	Gulliverovy cesty	137
5.3.2	8 ½	142
5.3.3	Zámek	147
5.4	Shrnutí interpretace Juráčkova autorského záměru	153
	Závěr.....	156
	Bibliografie.....	160
	Prameny	160
	Literatura	165
	Seznam obrázků.....	168

Úvod

Ve své disertační práci se zaměřuji především na filmovou tvorbu Pavla Juráčka, nicméně chápu ji v kontextu jeho kompletního díla, které čítá i tvorbu žurnalistickou a literární (básně, povídky, deníky). Cílem práce je na základě dochovaných textových pramenů interpretovat Juráčkův autorský záměr ve všech třech filmech, které režíroval: *Postava k podpírání* (1963), *Každý mladý muž* (1965) a *Případ pro začínajícího kata* (1969). Hlavním metodickým východiskem práce je teorie interpretace historických textů převzatá od britského historika Quentina Skinnera, která je v rámci rozboru Juráčkových narativních textů doplněna metodou narativní analýzy, jež vychází z teorie narativu Seymoura Chatmana.

Autorský záměr je v práci, po vzoru Skinnera, chápán jako jeden z významů, na něž je možné se při interpretaci textů ptát, a postihuje to, co autor zveřejněním/vyřčením daného textového projevu zamýšlel udělat.¹ Základní podmínku rekonstrukce autorova záměru v textu pak dle něj představuje zaprvé znalost dobových témat, do nichž se autor prostřednictvím svého textu zapojil, i vyjadřovacích konvencí (signifikační praxe) v rámci konkrétního mediálního diskurzu, jenž autor pro svůj příspěvek zvolil. Zadruhé je třeba brát ohled na autorova osobní přesvědčení, jež jsou sama o sobě předmětem rekonstrukce a která vychází z autorových (veřejných či neveřejných) projevů předcházejících interpretovanému textu. Cílem mé práce je naplnit tyto podmínky a následně je využít pro interpretaci Juráčkových filmových textů. Dodržení podmínek totiž umožňuje zpřesnit identifikaci autorského záměru tím, že ji nebude zakládat pouze na biografických informacích, ale i na kontextu dobové diskuze, v níž se Juráčkovo dílo vyskytlo. Zásah do dobové diskuze pak navíc nebude zkoumán pouze na úrovni tematické, ale i na úrovni narativního diskurzu, tedy způsobu vyprávění a konstrukce příběhu, jelikož i specifická podoba diskurzu může být, v porovnání s ostatními narativy dané dobové diskuze, vodítkem k přesnější interpretaci autorského záměru.

Práce se však určitě nesnaží popřít fakt, že rekonstrukce autorova záměru v tak komplexních dílech, jako jsou např. celovečerní filmy, nemůže být ničím víc než pouhou domněnkou, i když se snaží co nejvíce přiblížit dobovému „vidění“

¹ SKINNER, Quentin. Pohnutky, záměry a interpretace textu. *Aluze*, 2011, č. 3, s. 67–75. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2011_03/08_studie_skinner.pdf

autora. Je navíc zjevné, že stanovený cíl práce, tedy rekonstrukci Juráčkova autorského záměru – „co chtěl Juráček daným filmem říct“ – není možné doložit objektivně. To by totiž znamenalo zjistit stav jeho mysli v době, kdy jednotlivé filmy točil. Přítomná práce je tedy jen interpretací Juráčkova záměru, z čehož ovšem nevyplývá, že by tato rekonstrukce neměla smysl, jelikož si stejně jako každý jiný textový výklad může, na základě analýzy dochovaných dokumentů utvářejících kontext daných filmů, nárokovat právo na věrohodnost a rozšířit tak rejstřík interpretací Juráčkových filmů.

1 Kritika literatury a pramenů

V nedávné době proběhlo publikování téměř veškeré Juráčkovy pozůstalosti, již spravuje Knihovna Václava Havla,² vyšly jeho kompletní deníky³ a dále byly publikovány i jeho publicistické texty⁴, literární tvorba⁵ či scénáře⁶. Všechny tyto prameny budou, na základě stanovené metody, v práci užity při rekonstrukci Juráčkových přesvědčení, jež ovlivnily podobu jeho tří filmů. V nedávné době také vyšly vzpomínky Juráčkovy třetí manželky Dani Horákové⁷, které, i když se týkají až období 70. a 80. let, potvrdily jeho vlastní zmínky o zkrátenosti jeho zápisků⁸, a ještě více tak upozornily na nutnost obezřetného zacházení s Juráčkovými tvrzeními, jež se na stranách deníku objevují.

Mezi nejvýznamnější souhrnné studie⁹ Juráčkova díla patří doslov Jana Lukeše k prvnímu, nekompletnímu vydání jeho deníků¹⁰, a také text Jiřího Cieslara uvedený jako předmluva k monografii *Postava k podpírání*, souboru Juráčkových

² Kromě deníkových sešitů jsou součástí pozůstalosti i další rukopisné záznamy (diáře, poznámkové sešity), strojopisy scénářů a literárních textů, fotografie, dokumenty a osobní i úřední korespondence.

³ JURÁČEK, Pavel. *Deník*. Praha: Torst, 2017–2021. 4 svazky.

⁴ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*, ed. P. Hájek a M. Fikejz, Praha: Knihovna Václava Havla, Národní filmový archiv, 2017. 220 s. ISBN 978-80-87490-76-1.

⁵ JURÁČEK, Pavel. *Prostřednictvím kočky: (texty z let 1951–1958)*, ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2014. 173 s. Dílo Pavla Juráčka; sv. 1. ISBN 978-80-87490-52-5. Juráčkova literární tvorba by pak měla být nadále publikována v rámci edice „Dílo Pavla Juráčka“ Knihovny Václava Havla.

⁶ JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2016. 160 s. Dílo Pavla Juráčka; sv. 4. ISBN 978-80-87490-66-2.; JURÁČEK, Pavel. *Případ pro začínajícího kata: (podobenství 1966–1968)*, ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2020. 518 s. Dílo Pavla Juráčka; sv. 7. ISBN 978-80-87490-95-2.; JURÁČEK, Pavel. *Situace vlka: (western 1971–1982)*, ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2015. 274 s. Dílo Pavla Juráčka; sv. 10. ISBN 978-80-87490-62-4.

⁷ HORÁKOVÁ, Daňa. *O Pavlovi*. Praha: Nakladatelství Torst, 2020. 488 s. ISBN 978-80-7215-592-7.

⁸ „Čtu a vidím, že jsem velice ublížil Pacovskému. Není takový, jak jsem ho vylíčil. To, co jsem o něm napsal, to není on. To je jen způsob, jímž jsem ho včera večer viděl. Je v něm, jako v každém člověku, spousta podob a já si vybral tu funkcionářskou a zamlčel všechny ostatní. Jsem za to svině, protože nikdo nesmí psát tímto způsobem o lidech, kteří existují. Pletu si skutečnost se svými výmysly, a když někoho konkrétního líčím, zacházím s ním jako s postavou mého příběhu. To se nesmí.“ JURÁČEK, Pavel. *Deník. 3. 1959–1974*, ed. M. Kratochvílová, Praha: Torst, 2018, s. 533. ISBN 978-80-7215-571-2.

⁹ Prvním textem, jenž se po roce 1989 zabýval kompletním Juráčkovým dílem, je diplomová práce Martina Vandase, která obsahuje dílčí interpretační poznatky k filmům *Postava k podpírání* a *Případ pro začínajícího kata*, ale zejména se zabývá produkčními okolnostmi všech filmů, které rekonstruuje jednak prostřednictvím dobových dokumentů, ale také skrze svědectví lidí, jež se na filmech podíleli. VANDAS, Martin. *Případ vlídné bludičky*. Diplomová práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, 1998. 118 s.

¹⁰ LUKEŠ, Jan. Příbramský Gulliver na pražské Laputě: Doslov, ediční poznámka, komentář. In JURÁČEK, Pavel. *Deník (1959–1974)*, ed. J. Lukeš, Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 1017–1052. ISBN 80-7004-110-2.

textů vydaném v roce 2001¹¹. Obě dvě studie však Juráčkovu dílo chápou spíše jako prostředek k interpretaci jeho životního příběhu než jako předmět specifické, na konkrétní metodě založené, analýzy, jeho filmy tak spolu s deníky fungují víceméně jako symptom jeho životní situace a ve výsledku i celkového životního osudu.¹² Jsem přesvědčen, že tato díla by měla být vnímána také separátně od celkového kontextu Juráčkovy života, a to spíše v rámci jeho momentálního rozpoložení při tvorbě konkrétního díla, jelikož Juráčkovy názory a nálady působí v průběhu času ambivalentně a je složité či dokonce nemožné pro jeho dílo a život vytvořit souhrnnou interpretaci, aniž by docházelo ke zkreslení jeho jednotlivých projevů. Interpretace Juráčkových filmů s sebou zároveň často nese i hodnocení dobového společenského klimatu, jelikož jsou z historického odstupu vnímány jako zprávy o dané době.¹³ Ve své práci naopak zdůrazňuji Juráčkovu osobní dobovou perspektivu, jež byla pro každý z jeho filmů unikátní a která ve zmíněných textech, ale i v jiných interpretacích jeho filmového díla,¹⁴ zůstává poněkud upozaděna. Do velké míry tak navážu na svou studii věnující se Juráčkovým textům, jež předcházely vzniku scénáře jeho prvního filmu *Postava k podpírání*. Prostřednictvím jejich analýzy bylo možné rekonstruovat Juráčkovu osobní přesvědčení v daném historickém momentě a díky tomu následně i určit pravděpodobný autorský záměr prvotní (textové) verze filmu.¹⁵ Zkoumání

¹¹ CIESLAR, Jiří. „Někde v sobě musím najít film...“. In JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání*, ed. M. Fikejz, Praha: Havran, 2001, s. 7–27. ISBN 80-86515-02-8.

¹² „Podstatu všech tří svých autorských filmů – včetně toho nemilovaného prostředního – cítil totiž a vědomě i podvědomě konstruoval jako hluboce osobní existenciální prožitek světa, neodvoditelný od jakýchkoli vnějších vlivů.“ LUKÉŠ, Příbramský Gulliver na pražské Laputě, s. 1046.

¹³ „*Postava k podpírání* je myslím podnes sugestivní zprávou o duchovním klimatu v postalinských Čechách. Stala se s lety takřka reprezentativní ikonou toho rozpačitého dějinného mezičasu po totalitní tmě let padesátých, kdy byl ještě daleko pomíjivý a polovičatý pokus o revoltu pražského jara 1968.“ CIESLAR, „Někde v sobě musím najít film...“, s. 9.

¹⁴ HAMES, Peter. *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2008, s. 163–173. ISBN 978-80-7309-580-2.; PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 228–233. ISBN 80-86102-17-3.; ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008, s. 45–47, s. 153–154. ISBN 978-80-7309-573-4.; KUČERA, Jan. Variace na téma z Jonathana Swifta. In: KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016, s. 151–174. ISBN 978-80-7331-415-6.; OWEN, Jonathan L. Pavel Juráček's Josef Kilián (1963) and A Case for the Young Hangman (1969): From the Surreal Object to the Absurd Signifier. In OWEN, Jonathan L. *Avant-garde to new wave: Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties*. New York: Berghahn Books, 2011, s. 46–71. ISBN 978-0-85745-126-2.; ČECHOVÁ, Briana. Začínající kat jako postava k podpírání: příběh vzniku, uvedení a odezvy díla Pavla Juráčka. In In ČESÁLKOVÁ, Lucie (ed.). *Zpět k českému filmu: politika, estetika, žánry a technika*, Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 59–84. ISBN 978-80-7004-180-2.

¹⁵ MOHYLA, Karel. Autorský záměr Pavla Juráčka předcházející literární přípravě filmu *Postava k podpírání*. In SCHNAPKOVÁ, Andrea – HUDEC, Zdeněk a kol. *Postava k podpírání: kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2017, s. 20–40.

Juráčkova filmového díla bylo v roce 2017 rozšířeno kolektivní monografií věnující se filmu *Postava k podpírání*.¹⁶ Konkrétně se jedná o srovnávací analýzu jednotlivých vývojových fází literární geneze filmu,¹⁷ nový interpretační pohled na film skrze Marxovu teorii odcizení¹⁸ a stylovou analýzu herectví Karla Vašíčka, jenž ztvárnil hlavní postavu snímku¹⁹. Studie o literární genezi pak mé práci poskytuje argumentační stanovisko, že autorský záměr tohoto filmu je možné připisovat téměř výhradně Pavlu Juráčkovi.²⁰

Deníky Pavla Juráčka či jeho dílo byly v poslední době také předmětem několika diplomových prací.²¹ S mou prací je tematicky nejspřízněnější text M. Dvořáčkové *Pavel Juráček v kontextu šedesátých let*, jenž je studií Juráčkova díla i způsobu, jakým se vztahovalo nejen k jeho osobnímu životu, ale i historickým událostem spjatým s filmovým či obecně kulturním děním Československa 60. let.²² Práce kromě historické analýzy využívá biografickou metodu, která je nicméně formulována velmi vágně,²³ naproti tomu Skinnerova metoda rekonstrukce autorových přesvědčení vyžaduje chronologické budování jejich pomyslné struktury na základě autorových písemných (či mluvených) projevů. Tato struktura pak pomáhá při určování autorových záměrů ve zkoumaných filmech a zároveň odráží Juráčkovu pozici v tehdejší společnosti. Dvořáčková se z pochopitelných důvodů

¹⁶ SCHNAPKOVÁ, Andrea – HUDEC, Zdeněk a kol. *Postava k podpírání: kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2017. 134 s. ISBN 978-80-87292-38-9.

¹⁷ MOHYLOVÁ, Lea. Literární geneze filmu *Postava k podpírání*. Tamtéž, s. 41–77.

¹⁸ HUDEC, Zdeněk. Marx, nejenom Kafka: odcizení v *Postavě k podpírání*. Tamtéž, s. 78–95.

¹⁹ SCHNAPKOVÁ, Andrea. Konstrukce hereckého projevu Karla Vašíčka ve snímku *Postava k podpírání*. Tamtéž, s. 96–118.

²⁰ „Z analýzy filmové idey dále vyplývá, že literární příprava filmu (včetně technického scénáře) je výhradně autorským dílem Pavla Juráčka bez jakéhokoliv výraznějšího zásahu jiného předpokládaného člena SIWG [Screen Idea Workgroup – pozn. K. M.].“ Viz MOHYLOVÁ, Literární geneze, s. 77.

²¹ PROCHÁZKOVÁ, Lucie. *60. léta v obraze literárních autobiografií*. Diplomová práce, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, 2016. 102 s.; KOKTA, Josef. *Gulliver na hřbetě velryby: Mediální obraz tvorby Pavla Juráčka v 60. a 70. letech a po roce 1989*. Diplomová práce, Fakulta sociálních věd, Univerzita Karlova, Praha, 2018. 121 s.; MARŠÁLEK, Dan. *Čtení a pozorování Případu pro začínajícího kata*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, 2020. 97 s.

²² DVORÁČKOVÁ, Magdalena. *Pavel Juráček v kontextu 60. let*. Diplomová práce, Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha, 2017. 124 s.

²³ „Biografická metoda analyzuje vnitřní perspektivy jedince ve všestranných souvislostech k okolnímu životu, zkoumá, v čem je jeho život podmíněn společností a jak naopak sám na společnost působí. Nástrahy biografického výzkumu spočívají ve velkém množství pramenů, v nichž může badatel ztratit přehled o tom, co je ještě podstatné a co už nikoliv, a v badatelově přeceňování zkoumané osobnosti.“ Tamtéž, s. 14.

vyhýbá komplexní analýze filmových textů,²⁴ která je naopak neopominutelnou součástí této práce.

²⁴ Zabývá se pouze jejich obsahovou složkou a opomíjí specifický filmový diskurz (resp. styl).

2 Metodologie

Hlavním cílem práce není pouze narativní analýza jednotlivých Juráčkových filmů, jejíž metodu osvětlím dále v této kapitole, jelikož významný podíl na výsledné interpretaci má i kontext, ve kterém filmy vznikaly. U každého Juráčkova filmu tak dochází k rekonstrukci časově i lokálně konkretizované diskuze, na níž sepsáním a natočením svých filmů reagoval, ale také k rekonstrukci jeho osobních přesvědčení²⁵ – životních názorů, které demonstroval v textech, jež danému filmu předcházely. Těmito rekonstrukcemi tak budou dodrženy v úvodu zmíněné podmínky, které jsou dle Quentina Skinnera klíčové pro interpretaci primárního záměru díla.

Smysl naplnění první podmínky vyplývá z teorie řečových aktů, která šířeji zkoumá konsekvence skutečnosti, že „vyslovit vážnou výpověď neznamena jen hovořit s určitým významem, ale také (řečeno s Austinem²⁶) s jistou ilokuční silou. Tak může mluvčí při vyslovení dané (smysluplné) věty také úspěšně vykonat určitý ilokuční akt, jako je slib, varování atd.“²⁷ Klíčovým bodem této teorie se pro Skinnerovu metodu interpretace stává konvenční povaha ilokučních aktů, která umožňuje přesněji odhalit způsob, jakým se chtěl autor zapojit do dané diskuze:

[...] kterýkoliv spisovatel se obvykle musí zapojit do záměrného komunikačního aktu. Z toho vyplývá, že ať má daný spisovatel jakékoliv záměry, musí jít o konvenční záměry v tom smyslu, že musejí být rozpoznatelné jako záměry, aby mohly prosazovat určitý postoj v debatě, přispívat jistým způsobem ke zpracování konkrétního tématu atd. [Takže] abychom pochopili, co daný spisovatel nejspíš činil, když použil určitý pojem či argument, musíme nejprve uchopit podstatu a rozsah věcí, které lze zjevně učinit užitím konkrétního pojmu, zpracováním tohoto konkrétního tématu v tomto konkrétním čase.²⁸

²⁵ Slovo „přesvědčení“ zřejmě nejlépe odpovídá Skinnerem používanému anglickému slovu „beliefs“. Ekvivalentně však v práci užívám i slovo „názor“. SKINNER, Quentin. *Visions of politics. Vol. 1: Regarding method*. New York: Cambridge University Press, 2002. 225 s. ISBN 9780521589260.

²⁶ Je míněno jeho klasické dílo: AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000. 172 s. ISBN 80-7007-133-8.

²⁷ SKINNER, Pohnutky, záměry a interpretace textu, s. 71.

²⁸ Tamtéž, s. 73.

Tzn., že rekonstrukce dobové diskuze, v níž se vyskytly Juráčkovy filmy, je klíčová pro přesnější identifikování ilokučního aktu, který Juráček jejich natočením uskutečnil, jelikož musel volit prostředky, které v jejím rámci byly srozumitelné.

Systematické sledování Juráčkovy vnitřního světa a jeho empirických přesvědčení pak umožňuje identifikovat jeho záměry v rámci konkrétní komunikační situace. S přesvědčeními lze totiž pracovat heuristicky, jelikož určité záměry jsou logicky propojeny s přesvědčeními, která aktér (v případě textu jeho autor) musí zastávat, aby mu bylo možné daný záměr připsat.²⁹ Aby tedy interpretace záměru Juráčkových filmů mohla být považována jako pravděpodobná, je třeba vyhledat dokumenty, na jejichž základě lze doložit přesvědčení, která k interpretovanému záměru zpravidla vedou. Jestliže se naopak ukáže, že Juráček disponoval přesvědčeními, která interpretovanému záměru odporují, je třeba jej vyloučit a přijít s jinou interpretací.

Obě interpretační podmínky jsou nejnázatelněji dohledatelné prostřednictvím Juráčkových deníků, jež konkretizují jak témata řešená ve společnosti, jejímž byl členem (tedy i samotné složení, popřípadě rozsah této společnosti), tak jeho názor na tato témata. Nicméně jeho osobní doznání na stránkách deníku je třeba, jak již bylo zmíněno v souvislosti s odlišnými vzpomínkami Dani Horákové, vnímat kriticky, i když není příliš pravděpodobné, že by tvrzení o svých přesvědčeních záměrně zkresloval.³⁰ Proto je kromě deníků vhodné jako doklad jeho přesvědčení užívat i jeho veřejně zamýšlené texty, jež obsahují jeho navenek deklarované názory.³¹ Zároveň je třeba přihlížet k chronologičnosti dokumentů, jelikož pozdější texty již mohou reflektovat vývoj v rámci Juráčkových přesvědčení a nekorrespondovat tak s těmi minulými.

²⁹ „Toto pravidlo vychází z logického spojení mezi naší schopností připsat jisté záměry mluvčím a naší znalostí jejich empirických přesvědčení. [...] C. B. Macpherson se nedávno pokusil o interpretaci díla *Dvě pojednání o vládě* Johna Locka a připsal Lockovi konkrétní záměr při jeho psaní: záměr obhajovat racionalitu neomezené akumulace kapitálu. Je jasné, že aby mohl Locke napsáním uvedeného díla něco takového učinit, musel jeho duševní svět zahrnovat přinejmenším tyto názory: za první, že společnost se skutečně oddává neomezené akumulaci kapitálu; za druhé, že tato činnost nutně potřebuje ideologické ospravedlnění; za třetí, že je na místě, aby se sám podílel na uskutečnění právě tohoto úkolu.“ Tamtéž.

³⁰ Zkreslení se týkala zejména popisu, charakterizace či skutků různých osob, což sám přiznal, viz pozn. 8.

³¹ Jedná se zejména o jeho publicistické texty, ale také o jeho scénářistickou práci, literární texty, jež se mu sice nepodařilo publikovat, ale byly zamýšleny pro veřejné čtení, i samotné Juráčkovy filmy.

Užití teorie ilokučních aktů při interpretaci Juráckových filmů se může na první pohled jevit problematicky, jelikož jsou to filmy narativní, které de facto žádné ilokuční akty, jež by měly platnost mimo fikční svět, neobsahují. Jestliže tedy některá z postav pronese určitou větu, není ji možné vnímat jako projev samotného autora, jelikož její dosah spadá pouze do diegetického světa, ve kterém se nachází. To samé se týká i vypravěče, kterého, i když se nachází vně fikčního světa, nelze jednoduše ztotožňovat s autorem, jelikož vypravěčovy komentáře či argumenty mohou být často úmyslně stylizovány, a tudíž nepředstavují autorovy výroky, ale spíše součást jeho širšího záměru. Jako ilokuční akty je tak v případě narativního textu nutné vnímat buď dílo jako celek, nebo autorovy volby týkající se narativní formy, a to buď na úrovni příběhu/tématu, nebo na úrovni vyprávění. Jedná se tak o rozhodnutí týkající se např. žánrové příslušnosti textu, počtu hlavních postav, způsobu prezentace jejich myšlení, ne/přítomnosti vypravěče atd. Těmito volbami autor uskutečňuje svůj záměr a čtenář naopak skrze tato rozhodnutí dostává instrukce ke čtení díla. V následujících podkapitolách představím teorii řečových aktů, z níž mé pojetí vychází, i způsob její aplikace na narativní texty.

2.1 Teorie řečových aktů

Podle teorie řečových aktů (jejího klasického znění z díla J. L. Austina³²) lze prostřednictvím jazykové výpovědi vykonat tři různé druhy aktů: lokuční, ilokuční a perlokuční. „Lokuční akt znamená pronesení smysluplné výpovědi, tj. takové, která je foneticky i gramaticky nedefektní a má význam a potenciální referenci.“³³ Lokuční akt tedy ustanovuje význam výpovědi za pomoci správného užití jazyka, nicméně autorský záměr se uskutečňuje až prostřednictvím aktu ilokučního, jímž je myšleno užití lokuce za určitým účelem. Mluvíci může např. chtít někoho upozornit na nebezpečí, učinit kompliment, někoho pokárat atd. Rozdíl mezi významem samotné výpovědi a významem jejího použití v komunikaci je klíčový pro interpretaci autorského záměru, jelikož i když je pro adresáta poměrně snadné pochopit význam určité výpovědi, nemusí nutně pochopit, co se jí autor snažil říci. To vzniká zejména v případě užití ironie, ale také v řadě textů, u nichž není zřejmý kontext jejich výskytu. Ve větě „Čekání ve frontě zbožňuji“ např. není žádný problém ohledně

³² Viz pozn. 26.

³³ HIRSCHOVÁ, Milada. Lokuce. In: KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/LOKUCE> (poslední přístup: 10. 10. 2021).

pochopení významu výpovědi, zpochybňováno může být pouze to, zda tuto větu autor opravdu myslel vážně. Historické texty zároveň mohou vycházet z odlišné jazykové normy, takže nemusí být jednoduché pochopit ani jejich konvenční význam v dané době. Jestliže mluvčí učiní výpověď a jeho adresát ji přijme, je dosaženo aktu perlokučního. Posouzení perlokučního aktu je tak závislé na způsobu přijetí adresátem. Ten může a nemusí autorův záměr pochopit, jelikož výpovědi vždy obsahují více různých ilokučních sil – prostředků jazyka vedoucích k provedení určitého činu (alternativně mohou být nazývány *komunikační funkce výpovědi*³⁴).

Skinner pro ilustraci situace, kdy výpověď mluvčího kromě ilokuční síly vyjadřující zamýšlený ilokuční akt obsahuje také jiné ilokuční síly, jež adresátovi umožňují odlišnou interpretaci aktu, uvádí tento příklad: *Policista vidí bruslaře na zamrzlém rybníku a řekne: „Tam na tom místě je led velmi tenký.“* Předpokládejme, že policista chtěl bruslaře varovat a jeho výpověď tak obsahovala ilokuční sílu varování. Pokud uspěl, vykonal perlokuční akt vyjádřitelný větou „Policista varoval bruslaře.“ Stejná výpověď však mohla, v závislosti na recipientovi, vyvolat další perlokuční akty, které s autorovým úmyslem nekorespondují, např.: „Policista vystrašil bruslaře.“, „Policista rozčílil bruslaře.“, „Policista rozesmál bruslaře.“ Právě v takových situacích spočívá principiální problém interpretace autorského záměru – jednotlivé věty (lokuce) obsahují množství potenciálních ilokučních sil a bez znalosti kontextu dané situace a autorových přesvědčení a motivací není možné jasně soudit o jeho záměru.

Poslední věta jednoho z Juráčkových raných článků publikovaných v *Hostu do domu*, který se zapojuje do diskuze ohledně žánru crazy komedie v Československu (i v porovnání se světem), ale také do diskuze nad filmem Z. Brynycha *Každá koruna dobrá* (1961), zřejmě nejvýrazněji vyjadřuje jeho textuální záměr: „Natáčet crazy-komedii neznamena experimentovat, ale vědět.“³⁵ Jelikož Juráčkův záměr neznáme, je možné interpretovat ilokuční akt provedený výpovědí (na základě v ní obsažených ilokučních sil) např. těmito způsoby: 1) zpochybnění/odmítnutí názoru, že k natáčení crazy-komedií není třeba

³⁴ GREPL, Miroslav. Teorie řečového jednání. In: KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/TEORIE_ŘEČOVÉHO_JEDNÁNÍ (poslední přístup: 10. 10. 2021)

³⁵ JURÁČEK, Pavel. Každá legrace něco stojí a nejvíc ve filmu. *Host do domu* 8, 1961, č. 11, s. 519.

profesionalitu, 2) upozornění na neprofesionalitu českých tvůrců crazy-komedií, 3) výhrůžka tvůrcům, kteří neprofesionálním způsobem natočili crazy-komédie, 4) diskvalifikace tvůrců, kteří nemají profesionální znalosti k natáčení crazy-komedií. Rozhodnutí o tom, která interpretace je správná, je možné pouze na základě odvolání se na Juráčkova přesvědčení, případně na možné motivy, jež by jej ke konkrétnímu záměru mohly vést – k záměrům 1) a 4) by jej například mohla vést snaha o uplatnění jeho scénáristické práce na crazy-komedii *Černobílá Sylva* (r. J. Schmidt, 1961).

Při zkoumání textových komunikačních situací (podobných výše zmíněné diskuzi o crazy-komediích) není možné posoudit, zda byl konkrétní ilokuční akt rozpoznán či nikoliv, jelikož reakce čtenáře na text se zpravidla dochová pouze ve výjimečných případech. Proto by bylo i velmi časově náročné, či pravděpodobněji nemožné, zkoumat perlokuční akty, jež se jeho prostřednictvím uskutečnily, jelikož by to znamenalo pátrání po veškerých možných individuálních recepcích daného textu. Zkoumání ilokučních aktů si naopak vystačuje „pouze“ se samotným textem a rekonstrukcí souvisejícího kontextu, protože, jak již bylo zmíněno, veškeré vážně míněné výpovědi musí být konvenčně rozpoznatelné (ilokuční síla je specifický jazykový prostředek), aby jim ostatní členové komunikace rozuměli a ilokuční akt tak mohl být úspěšný.

2.2 Narativní texty jako ilokuční akty

Jak jsem výše nastínil, rozpoznání ilokučního aktu nemusí být snadné jak v rámci psaného textu, tak ani v rámci normální komunikační situace. Ještě větší problém samozřejmě vyvstává při snaze interpretovat rozsáhlejší texty, a to zejména ty narativní. Zatímco v Juráčkových deníkových a publicistických článcích lze jednoduše identifikovat, zda mu jednotlivé výpovědi patří či nepatří, jelikož o tom čtenáře dostatečně informuje, v jeho fikčních narativních textech, tedy v povídkách, scénářích a filmech, vzniká z tohoto hlediska potíže. Narativní texty jsou totiž často zprostředkovávány způsobem, jenž může, ale také nemusí odpovídat hledisku (či názoru) autora. Publicistické a deníkové texty navíc mají povahu argumentů či komentářů, které oproti narativním výpovědím dokážou fungovat relativně samostatně, i když jsou lineárně propojeny. Z narativního textu ovšem jednotlivé výpovědi nelze jednoduše vytrhnout, jelikož by bez kontextu zbytku díla pozbývaly svůj vnitřní smysl. Tento fakt je způsoben kauzalitou, která tyto výpovědi logicky

propojuje. Jednotlivé narativní výpovědi sice lze chápat jako ilokuční akty autora, ale je nutné je vnímat propojeně, jelikož to vyžaduje konvence narativní komunikace.³⁶

V narativních textech tedy nelze zkoumat ilokuční akty autora vykonané jednotlivými výpověďmi stejně jako v běžné konverzaci ukázané na příkladu policisty a bruslaře. Skinner se domnívá, že narativní dílo je možné vnímat jako celistvý ilokuční akt, ale zároveň je možné jít do detailu a zkoumat ilokuční akty, jež v jeho rámci nabývají určitou samostatnost. Jako příklad obecného posouzení díla v rámci dobových konvencí uvádí *Dona Quijota* (Miguel de Cervantes y Saavedra, 1605), kterého je právě na základě průzkumu tehdejších románů možné posoudit jako ilokuční akt parodie žánru rytířských příběhů.³⁷ Jak je možné řešit jednotlivé ilokuční akty uvnitř narativního díla ukazuje na konvenci podepisování/signování na konci románů v první polovině 20. stol. jakožto znaku nomádického života autorů – např. James Joyce signoval konec románu *Odysseus* (1922) roky 1914–1921 a místy Terst–Curych–Paříž. Na tuto konvenci dle Skinnerova názoru reaguje Edward Morgan Forster v románu *Cesta do Indie* (1924), když svou signaturou „Weybridge, 1924“ poukazuje na mnohem méně romantický proces psaní, jelikož Weybridge je typickou předměstskou lokalitou, a zároveň se (dle Skinnera) trochu povyšuje, že svoje dílo dokončil během jednoho roku, nebo také opovrhuje zdůrazňováním kreativní agónie prostřednictvím znázornění délky procesu psaní. Ve výsledku je tak možné říci, že celkově zpochybňuje tuto konvenci podepisování prozaických děl, nicméně toto zpochybnění nelze považovat za hlavní sdělení jeho románu, i když se na něm do jisté míry podílí. Skinner tedy pracuje jak s obecnějšími konvencemi týkajícími se narativních vzorců, tak s dílčími konvencemi, což poskytuje vodítko pro vytvoření vlastní metody analýzy narativních textů, jelikož Skinner se již dále o narativu nevyjadřuje a ve svých analýzách řeší zejména texty filozofické, které mají zpravidla podobu argumentů.

³⁶ Tento způsob fungování ilokučních aktů v narativním textu popisuje i Richard Walsh, i když *ilokuční akt* provedený narativem jako celkem nazývá „diskurzivní akt“: „Fikci lze s modelem nepřímých řečových aktů spojit následujícím způsobem: jedná se o řadu ilokučních aktů tvrzení, které (obvykle), ať už jsou pravdivé nebo nepravdivé, jsou na doslovné úrovni irelevantní, protože je nelze chápat jako informativní, které však vzhledem ke svému kontextu – neboť jsou prezentovány jako román, romance, vtip kameňák – implikují ilokuční akt předvedení narativu. Tento implikovaný akt obvykle přesahuje hranice věty, neboť se týká celého narativu, a bude proto asi lepší popsat jej jako diskurzivní akt.“ WALSH, Richard. Kdo je vypravěč. *Aluze*, 2007, č. 1, s. 48–60. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2007_01/06_Studie_-_Walsh.pdf. ISSN 1212-5547.

³⁷ Viz SKINNER, *Visions of politics*, s. 122–124.

Analýza Juráckových narativních textů by tak měla v první řadě postihnout obecné charakteristiky narativu a jeho sdělení, tedy jeho primární význam, a zároveň individuální příběhové a vyprávěcí rozhodnutí, jež mají potenciál obměňovat určité žánrové konvence nebo reagovat na jiné zavedené zvyklosti a vytvářet tak významy sekundární.³⁸ Jelikož interpretace ilokučních aktů nevychází pouze z významu výpovědi, ale zejména z jejího užití v rámci daného kontextu, bude třeba v druhé řadě odhalit kontext, ve kterém se jeho narativní texty ocitly. Interpretace primárních/sekundárních ilokučních aktů³⁹ Juráckových narativů tedy bude posuzovat, co danými narativními texty nesoucími určitý primární/sekundární význam zamýšlel udělat v konkrétní diskuzi, jíž se staly součástí. Tuto interpretaci je pak zároveň nutné doložit přesvědčeními či motivy, které Juráčka k takovému záměru vedly.

Juráckovu prvnímu filmu *Postava k podpírání* bývá připisován⁴⁰ primární význam alegorického absurdního dramatu s kafkovsky existenciálními konotacemi lidského osamění či ohrožení způsobeného nátlakem neprůhledného byrokratického aparátu. V rámci interpretace Juráckova primárního ilokučního aktu je možné vycházet z tohoto významu a přisoudit Juráčkovi záměr kritiky tehdejší státní moci držící občany v područí absurdních pravidel. Jestliže se ukáže, že taková interpretace neodpovídá způsobu, jakým se Juráček mohl chtít zapojit do dobové diskuze (resp. se ukáže, že taková diskuze neprobíhala), nebo že není možné doložit přesvědčení, která by Juráčka k takovému záměru vedla, je nutné hledat jiný primární význam. Alternativně pak lze filmu přisoudit např. atributy filmové grotesky či crazy komedie, která prostřednictvím svého (komického) protagonisty ukazuje na lidskou lhostejnost a odcizení.

Zatímco primární významy jsou vždy pouhou interpretací narativního textu jako celku, sekundární významy, tedy zmíněné příběhové a vyprávěcí volby, je možné stanovit objektivně, a to na základě narativní analýzy. Rozlišení sekundárních významů na příběhové a vyprávěcí vychází z narativní teorie Seymoura

³⁸ Termíny *primární/sekundární význam* v práci slouží jako alternativní označení *ilokučních sil*, jež analyzované filmy obsahují.

³⁹ Termíny *primární/sekundární ilokuční akt* v práci používám ekvivalentně s termíny *primární/sekundární záměr*, resp. i formulacemi referujícími k Juráckovu záměru (např. „Juráček zamýšlel“, „Juráček chtěl ...“).

⁴⁰ Viz kapitola 3.2.

Chatmana⁴¹, který v rámci narativního textu rozlišuje mezi *příběhem* a *diskursem*. Zatímco *příběh* je obsahem narativního textu, *diskurs* je způsobem zprostředkování tohoto obsahu, resp. jeho vyprávěním. To znamená, že *příběh* narativního textu je vždy odhalován skrze jeho vyprávění⁴². Narativní analýza pak spočívá v hledání určité implicitní struktury (zobecnění) jednotlivých významů, z nichž je příběh vystavěn – událostí, postav a prostředí⁴³ –, ale i v odhalování vyprávěcí strategie, která příběh umožňuje nahlížet specifickým způsobem. Mezi příběhové sekundární významy *Postavy k podpírání* je možné zařadit např. kladení důrazu na jednoho protagonistu (jeho pozice aktéra ve všech jádrových událostech příběhu), existence imaginární/absentující postavy (Kiliána), reálné lokace s fantaskními prvky (půjčovna koček) atd. K vyprávěcím sekundárním významům pak patří jak určitá manipulace s příběhovým materiálem, např. narušování kauzálních vazeb mezi jednotlivými událostmi či fragmentarizace prostředí, ve kterém se děj odehrává, tak stanovení distance, z níž je svět příběhu nahlížen. Využívání nediegetické hudby nebo stylistického postupu znehybnění obrazu v *Postavě k podpírání* vytváří odstup od prezentovaného příběhu – práce se v takových případech bude zmiňovat o tzv. *nediegetickém vyprávěči*⁴⁴ či pouze o vyprávěči, pokud nebude nutné dodržovat distinkci mezi nediegetickou a diegetickou rovinou vyprávění. Opakem takovéto distance je pak prezentování hlediska postav příběhu, tzv. *fokalizace*⁴⁵, kdy přechází neutrální pozorování příběhu v akcentování zájmu určité postavy příběhu.

2.3 Struktura práce

Struktura práce, tedy jednotlivých kapitol věnovaných Juráčkovým filmům (viz níže uvedené schéma), vychází ze Skinnerovy podmínky zahrnutí díla do dobového kontextu. Každá kapitola tak poskytne přehled dostupných dobových recepcí filmu, v němž dojde k identifikaci primárních významů filmu, které byly

⁴¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

⁴² Za účelem lepší srozumitelnosti bude v rámci práce místo termínu *diskurs* užíván termín vyprávění, jelikož termín *diskurs* je vyhrazen pro označení diskurzivních/reprezentačních konvencí sdílených celou společností dané doby.

⁴³ Vycházím tak z Chatmanovy definice narativu jako významuplné struktury, která „dokáže udělit jinak významuprostému urtextu význam událostí, postavy a prostředí na běžné individuálně-reprezentační bázi.“ Tamtéž, s. 24.

⁴⁴ Atribut *nediegetický* naznačuje, že tento vyprávěč není součástí diegeze (světa příběhu), ale nachází se mimo ni či nad ní, a to v rovině diskursu. Metaforicky řečeno se jedná o pohled určité hypotetické instance, která tím, že prezentuje/vidí existenty světa příběhu, je zároveň utváří.

⁴⁵ Užívání termínu *fokalizace* přebírám z teorie narativu Edwarda Branigana. BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. London: Routledge, 1992, 325 s. ISBN 0-415-07511-4.

interpretovány různými dobovými recenzenty, a tedy i k rozpoznání diskuzí, do nichž se Juráčekův film mohl chtít v dané době zapojit. Svými příběhovými a vyprávěcími volbami učiněnými v jednotlivých filmech se však Juráček zapojil i do diskuze týkající se narativního diskurzu. Způsob jeho zapojení se do této diskuze pak bude interpretován v rámci komparace s jinými, v dobové diskuzi aktuálními narativy. Tato komparace je nicméně podmíněna narativní analýzou filmu, která stanoví sekundární významy, jež je následně možné porovnat s vybranými narativy, na něž Juráček mohl chtít svými příběhovými a vyprávěcími volbami reagovat. Tato komparace se sice netýká primárního významu filmu, avšak rozpoznání záměru Juráčekových rozhodnutí v rámci výstavby příběhu a vyprávění umožňuje hlubší porozumění jeho celkového (primárního) záměru, s nímž jednotlivé filmy vytvářel.

Druhou podmínkou pro interpretaci autorského záměru je pak rekonstrukce Juráčekových osobních přesvědčení, která, jak již bylo zmíněno, budou sloužit jako kritický nástroj při vyhodnocování adekvátnosti mých interpretací. Z toho důvodu je také na začátku každé kapitoly rekonstruován vývoj Juráčekových přesvědčení předcházející realizaci jeho jednotlivých filmů.⁴⁶ K těmto přesvědčením pak bude v rámci kapitoly přihlíženo při interpretaci ilokučních aktů. Znovu připomínám, že Juráčekovy deníky je nutné nahlížet kriticky a v rámci práce budou figurovat zejména jako nápověda k dohledání témat, která Juráčka zajímala, a diskuzí, do nichž se chtěl svými texty zapojit. Jeho přesvědčení, pokud to dobové dokumenty umožní, budou kromě doznání z deníků dokládána na publikovaném nebo veřejně zamýšleném textu.

1. **Dobová kritická reflexe filmu** (identifikace primárních významů)
2. **Narativní analýza filmu** (identifikace sekundárních významů)
3. **Komparace filmu s dobovým narativním diskurzem** (interpretace sekundárních ilokučních aktů)
4. **Shrnutí interpretace Juráčkova autorského záměru** (primárního ilokučního aktu)

Schéma struktury jednotlivých kapitol

⁴⁶ Kapitola o filmu *Postava k podpírání* této rekonstrukci věnuje samostatnou podkapitulu, jelikož shrnuje vývoj Juráčekových přesvědčení od začátků jeho literární tvorby až po rok 1963, kdy vzniká *Postava*.

3 Postava k podpírání (1963)

„Pozor, Pavle! Ještě stále nejsi nahoře!“⁴⁷ Touto větou si Pavel Juráček nadepsal svůj pátý deník v červnu roku 1953, těsně před svými osmnáctými narozeninami. Pravděpodobně tím myslel místo nahoře literárního světa, literární prestiž. To však v tehdejší Československu znamenalo řídit se dogmaty, která oficiální literární tvorbu řídila, a prokázat souhlas s politickou situací. Svou neochotu přijímat podobná omezení Juráček několikrát dokázal, hrozilo mu vyloučení z gymnázia za četné kázeňské i studijní problémy a později byl nucen opustit vysokoškolské studium, jeho nepřizpůsobivost koneckonců vedla i k zamezení jeho tvůrčí činnosti po roce 1971. Přesto si byl Juráček zřejmě podmínky úspěchu v průběhu dospívání vědom a byl odhodlán angažovat se ve veřejném dění i za cenu podřízení se. Ve zmiňovaném deníku z roku 1953, kdy usiluje o publikování některých ze svých veršů ve státním nakladatelství Čs. spisovatel, si stanovuje dobově příznačný úkol: „zbavit se individualismu, pesimismu, výpravného žánru (z části) a hlavně o básni přemýšlet.“⁴⁸ Na gymnázium se pak stal členem Československého svazu mládeže a v roce 1956 vstoupil do Komunistické strany Československa, i když vládnoucí ideologii nahlížel kriticky, což ukazuje již deníkový zápis z 27. ledna 1952, v němž líčí své dojmy z okresní konference Československého svazu mládeže:

Připadalo mi to jako loutkové divadlo. Toto je mládež, která má budovat nový stát? Stádo bezhlavých otupených lidí, kteří na slovo Stalin, strana, Sovětský svaz reagují potleskem a poslušně zvedají ruce při hlasování. (...) Nechápu, jak je možné, že se tolik lidí dá ovládat něčím, co neexistuje, něčím pomyslným. (...) Jaké východisko najde lidstvo z této situace? Kapitalismus? Ne! To je stařec, který se škubá ve smrtelné křeči. Komunismus? To je slepé choromyslné dítě, které přišlo na svět náhodou. A udrží-li se, vyroste z něj obluda, která pohltí celý svět. Možná, že však potom budou lidé šťastní, protože nic jiného znát nebudou. (...) Snad to bude socialismus upravený tak, aby prospíval všem národům světa. Ale nesmí to být socialismus komunistický, který dělá

⁴⁷ JURÁČEK, Pavel. *Deník. 1. 1948–1956*, ed. M. Kratochvílová, Praha: Torst, 2017, s. 333. ISBN 978-80-7215-544-6.

⁴⁸ Tamtéž, s. 338.

*z normálních lidí roboty a diktuje způsob myšlení a mluvení.*⁴⁹

Ještě v roce 1953 začíná studium české filologie a novinářství s vidinou svého literárního či novinářského uplatnění a v průběhu studia se svými spolužáky zakládá Klub autorů začínajících. Po zanechání školy⁵⁰ a následném odchodu z místa redaktora Vesnických novin Nymburska (později pracoval i ve VN Poděbrad), kde byl pod přísným cenzurním dohledem a kde snil o vytvoření svého prvního románu,⁵¹ se v roce 1957 dostává na FAMU, obor dramaturgie, aby tak oficiální cestou mohl pokračovat ve své literární tvorbě. Brzy však naráží na nízkou prestiž scenáristické profese a pár let na to se snaží její status povýšit, a to hned prvním ze svých angažovaných článků uveřejněných v letech 1961–1963 v časopise *Host do domu*.⁵² Zároveň se jako dramaturg stává členem tvůrčí skupiny Fikar–Šmída, což mu nakonec v roce 1963 umožní spolu s Janem Schmidtem natočit *Postavu k podpírání*. Nicméně alespoň myšlenkové autorství filmu lze připsat výhradně Pavlu Juráčkovi, což dokládají slova samotného Jana Schmidta: „V podstatě šlo o to, že Pavel měl skvělé nápady, ale neměl režijní praxi. Došlo k ideální formě spolupráce v tom, že já vystupoval jako praktik a on jako teoretik. Od něho vycházely podněty a já musel hledat způsob, jak je realizovat.“⁵³

3.1 Juráčkova literární a publicistická tvorba do roku 1963

Juráčkova oficiální i neoficiální tvorba předcházející vzniku *Postavy k podpírání* postupuje chronologicky od literární k té filmové, přičemž první dochovaná povídka *Karty*, ještě z doby studia na Univerzitě Karlově, se datuje rokem 1954⁵⁴ a je možná do jisté míry autobiografická. Juráček se o svých karbanických úspěších či neúspěších zmiňoval v denících a karetní sezení často ztěžovala jak jeho finanční situaci, tak jeho schopnost pracovat. Povídka z pohledu protagonisty zobrazuje v časovém úseku jednoho večera a následujícího rána jeho triumf a

⁴⁹ Tamtéž, s. 122–123.

⁵⁰ Viz zápis z 12. března 1956: „Přestal jsem studovat. Tento týden budu shánět místo. V říjnu půjdu na vojnu.“ Tamtéž, s. 967.

⁵¹ „Nedávno jsem počítal, že už jsem do nymburských novin napsal 200 článků. A že těch mých 24 čísel představuje skoro 300 rukopisných stran. To by už byl malý román.“ JURÁČEK, Pavel. *Deník. 2. 1956–1959*, ed. M. Kratochvílová, Praha: Torst, 2017, s. 168. ISBN 978-80-7215-545-3.

⁵² „Cesta k důstojnějšímu postavení filmového autora i scénáře bude muset začít u scenáristů samých.“ JURÁČEK, Pavel. Dojde k palácové vzpouře scenáristů?. *Host do domu* 8, 1961, č. 4, s. 179.

⁵³ KOPANĚVOVÁ, Galina. Jan Schmidt. Jsem realizační typ. *Film a doba* 15, 1969, č. 6, s. 304.

⁵⁴ Řídím se editorským výběrem z antologie Juráčkových raných textů. JURÁČEK, *Prostřednictvím kočky*.

následný pád zpět na zem, jelikož se mu podaří vyhrát partii a s ní spojený slušný obnos peněz, ale o ten jej ráno po společně strávené noci připraví žena spolčená s jeho sokem. Pro Juráčka je zde důležitá vnitřní psychologie postavy, pocit vítězství a zmaru, a zachycení herní agónie⁵⁵, což se projevuje i v pozdější hádce s jeho školním souputníkem Antonínem Mášou⁵⁶ během jejich působení v Poděbradech:

V zásadě šlo o toto: Má mít kniha kolektivní, předem rozumově uvážené a vypočítané poslání, nebo nemá? Jsem proti tomu. Psát se musí tak, jak se cítí, a nikoliv chladnokrevně potěžkávat argumenty vymyšlené k útoku na čtenářovo přesvědčení. Taková literatura podvádí, nemůže se držet životních zákonů, přestává být pravdou a stává se spekulací. Vůči čtenáři i vlastnímu svědomí je to nečestné.⁵⁷

Otevřený konec novely *Gaudeamus igitur* (1956)⁵⁸, v níž je líčen maturitní den dvou středoškoláků, je pak dalším projevem Juráčkovy neangažovanosti vůči čtenáři, jelikož díky neuzavřenosti příběhu znovu dominuje záznam myšlenek protagonisty, a text se tak i díky prvkům autobiografičnosti⁵⁹ přibližuje deníkům.

Na počátku roku 1957 se začíná objevovat Juráčková nespokojenost s jeho životními poměry, obzvláště s přetvářkou ostatních lidí a s tím spojeným vyloučením ze společnosti, jelikož na hru ostatních nechce přistoupit. Dne 18. ledna se svému deníku svěřuje s cenzurní „taktikou“ *Vesnických novin* v reakci na svůj článek o podvodech v JZD:

Napsal jsem o tom dlouhý, velmi ostrý článek, v němž jsem snesl řadu důkazů o jejich nepoctivosti, první článek, na který bych mohl být právem hrdý, který by měl veliký ohlas a udělal by v Jizbici pořádek, avšak sekretariát KSČ jej zakázal! „Uznáváme, soudruhu redaktore, že je to všechno

⁵⁵ „Hoškovi se třese ruka. Pomaloučku pokládá na stůl kulového svrška. V Petrovi se zastavil dech. V ruce mačká kulového krále. Jestli Müller nemá trumf... Dívá se na něj. Zdá se mu, že zpopelavěl. Karta padá na stůl. čtyři páry očí se propalují. Červené eso. Petrovi zasvítily oči. Stoupl si, rozmáchl se a uhodil svým králem o stůl. Cyrano překvapeně zamrkal a odtáhl se zpět. Hošek se dívá na křečovitý pohyb Petrových rukou, které prudce přitáhly poslední hromádku.“ Tamtéž, s. 14.

⁵⁶ Společně prošli gymnáziem, vysokoškolským studiem, Vesnickými novinami i FAMU.

⁵⁷ JURÁČEK, *Deník*. 2., s. 56.

⁵⁸ JURÁČEK, *Prostřednictvím kočky*, s. 20–42.

⁵⁹ Zejména se jedná o pocity výjimečnosti doplněné určitou nemohoucností ve snaze je naplnit: „Popadl ho náhle záchvat rytířskosti. To přece nesmí dopustit. Viděl se, jak ji oslní svou duchaplností a inteligencí, kterou oni nemají. (...) Cože to říkal? Duchaplnost? Padal někam do tmy. Jako kdyby se neznal. Bude koktat jako včera, bude se stydět. Neřekne nic, ale vůbec nic z toho skvělého a překvapivého, co si včera promýšlel.“ Tamtéž, s. 38–39.

*pravda, ale musíme se ptát: Pomůže nám to? A vidíš, nepomůže! Taktika, soudruhu, taktika především...*⁶⁰

Jeho rozčilení vede k myšlence napsat společenskokritickou povídku s názvem *Bláznův deník*, jejíž protagonista na konci spáchá sebevraždu, jelikož nedokáže žít ve světě lži a přetvářky. Hrdina povídky *Sněženky pro Irmu* (duben 1957) je vylučován ze společnosti kvůli svému romantickému ideálu a stejně jako v zamýšlené povídce *Bláznův deník* i zde figuruje motiv léčby, tedy způsobu, jak člověka znovu zařadit mezi ostatní.⁶¹ Ve stejné době vznikla i povídka *Rostou nám krásní lidé* (duben 1957) inspirovaná prací redaktora i Juráčkovými zkušenostmi s vedoucími pracovníky JZD.⁶² Juráček zde naráží na mocenské praktiky vedoucích lidí a přizpůsobivost jim podřízených, mezi které byl nakonec sám (v pozici redaktora) zařazen poté, co mu byl zakázán článek, který tento problém reflektoval. Věta z názvu povídky není konstatováním, nýbrž odkazuje na tvárný charakter lidí, který mají lidé v řídicím postavení formovat: „Vidíš, jaký krásný lidi tu jsou? Víš, lidi jsou jako hlína, fakt! Já ti to řeknu na rovinku, záleží jen na nás, jak je budeme utvářet, jak je povedeme. S takovejma lidma se dá změnit svět.“⁶³ S vědomím této mocenské praxe Juráček koncipuje i další své texty a snaží se její reflexí odhalit nehumánnost, kterou podněcuje. Zároveň se však smiřuje s tím, že lidé budou vždy potřebovat někoho, kdo je povede, aniž by se příliš museli zamýšlet nad smyslem svého konání. Např. v povídce *Nejzatracenější týden v roce* (únor 1958) vypráví voják spolecestujícímu ve vlaku o honu na uprchlé vězně, kterého se v uplynulém týdnu zúčastnil.⁶⁴ V další povídce *Prostřednictvím kočky* (únor 1958) se pak osmiletý chlapec⁶⁵ ze strachu z „chlapů s noži nebo revolvery“ rozhodne hodit kočku, kterou objeví na ulici, pod nákladní auto, a podaří se mu tak získat kuráž, aby se jim v temném průchodu postavil. Rokem 1958 však zároveň Juráčková literární tvorba na delší dobu ustává a nahrazuje ji tvorba scenáristická.⁶⁶

⁶⁰ JURÁČEK, Pavel. *Deník. 2.*, s. 180.

⁶¹ JURÁČEK, *Prostřednictvím kočky*, s. 43–51.

⁶² Tamtéž, s. 52–64.

⁶³ Tamtéž, s. 60.

⁶⁴ Tamtéž, s. 65–69.

⁶⁵ Jedná se o autobiografickou povídku, Juráček se o té události zmiňuje v deníku. Tamtéž, s. 70–72.

⁶⁶ V témže roce vzniká i námět filmu *Konec srpna v Hotelu Ozon* (r. Jan Schmidt, 1966), který také silně poukazuje na nelidské chování a zejména na důsledky, které z něj plynou.

Juráčkovu odhodlání jít studovat na FAMU zřejmě do jisté míry souviselo také s jeho potřebou být slyšen, tedy i se snahou něco změnit na stávající mocenské situaci. Sám totiž filmu připisoval značný vliv na formování své osobnosti: „A nikdy jsem do svých dvaceti let neviděl líbání ruky. Jenom v kině a tomu se lidé smáli. Tak jsem se naučil, že je to směšné. A později mi bylo vždycky trapně, kdykoliv jsem měl někomu blahopřát k narozeninám nebo k svátku.“⁶⁷ Záhy si však uvědomuje, že svoboda projevu ve filmu je relativní a že za ní stojí mocenské machinace: „No prosím, kam už jsem to dotáhl a čemu jsem se naučil: Spekujuji, domýšlím se, dělám plány proti Polákovi. A to jsem ještě ve škole. Ale film je děvka mezi uměními a kdo s ní chce něco mít, musí v tom umět chodit, jinak je odsouzen k posměchu.“⁶⁸ Ocitá se tedy v podobné situaci, jaké čelil v redakci Vesnických novin, tentokrát už je ale ochotný na hru přistoupit s tou podmínkou, že jednou bude své náměty buď psát i režirovat, nebo bude pouze spisovatelem. Režiséři se totiž stávají jeho hlavní cenzurní překážkou. Jestliže šlo Juráčkovi v jeho dosavadní tvorbě vždy o projev jeho názorů a pocitů, ale bez snahy o názornost a jednoznačný význam jeho textů, stává se pro něj režisérovo zjednodušující čtení a tomu odpovídající adaptace jeho textu do filmové podoby klíčovým problémem na cestě mezi scénářem a diváky.

S neschopností zvládat své finanční prostředky však během studia na FAMU pro Juráčka vzniká i jiná motivace tvorby, a to snaha o finanční svobodu:

Nikdy nevím, jak dlouho mi mohou vydržet peníze, které právě mám. A nikdy to nebudu vědět. Můj rozum a mé vědomí se tím odmítají zabývat. (...) Proto potřebuji hodně peněz. Čím více bych jich měl, tím méně bych se o ně musel starat. To je pro mne nejkrásnější představa – nemuset se zabývat penězi.⁶⁹

Stává se pro něj úlevou, když se dozví, že jako scenárista bude dostávat pravidelný příjem. Ještě větší radost pak projevuje, když zjistí, kolik by si mohl vydělat za rozpracované scénáře:

*Víš kolik bys dostal, kdyby se Ulice bez ctižádosti,
Stříbrná kometa, Vesnický redaktor a Teta točily, chudinko,*

⁶⁷ Tento vliv by mohl být připisován spíše samotné situaci filmového promítání, tedy jakési sociální interakci mezi diváky. JURÁČEK, *Deník*. 3., s. 17.

⁶⁸ Tamtéž, s. 23–24.

⁶⁹ Tamtéž, s. 51.

který máš hodinky u vrchního v Dubonnetu a nejsi schopen zaplatit předplatné na Hosta? Víš kolik? Sto šedesát tisíc korun během jednoho roku a dalších sto tisíc tantiém. To je tolik, kolik maminka vydělá za osmnáct let!!⁷⁰

Zároveň však Juráček reflektuje svůj odklon od literatury a několikrát si připomíná, že pro něj literatura znamená více. Za jednu tenkou knížku by chtěl vyměnit všechny své scénáře a náměty, což se ovšem netýká jmění, které jimi nabyl.⁷¹ V otázce peněz zůstává ostražitý, film je totiž z hlediska finančního zabezpečení pro Juráčka důležitý a finanční zázemí se pak nově zdá být klíčové pro jeho společenský status. Před odchodem na FAMU se Juráček zřejmě (dle samoty, na kterou si stěžoval) stýkal pouze s Antonínem Mášou a přítelkyní Tinkou a literární činnost pro něj v nepřístupné společnosti maloměsta představovala způsob, jak svůj okruh přátel rozšířit. Během studia na FAMU se už v deníku o své samotě nezmiňuje, naopak jeho stránky zaplňují události z jeho sociálního života. Pro udržení jeho chodu však potřebuje stabilní přísun financí, který vyžadují jeho karetní sezení a noční život v Praze. Literatura si nicméně pro Juráčka zachovává svou prestiž, jelikož stále nedochází k jeho dostatečnému sociálnímu naplnění. Práce na filmových scénářích mu zajišťuje aktuální společenský status a literární tvorba skýtá naději na jeho vylepšení, avšak zároveň i risk, že o aktuální status přijde, jelikož se komerčně tolik neoplácí. Toto dilema v denících řeší na sklonku roku 1959. Mimo jiné se přiznává, že v Československém státním filmu nenachází žádnou osobnost, kterou by uznával, na rozdíl od osobností zahraničních. Rozhořčen je také z pracovníků tvůrčí skupiny Šebor–Bor, se kterou spolupracuje, jelikož je pravděpodobné, že v podobném tvůrčím kolektivu bude muset jednou pracovat: „Tihle lidé, to je pěna plující na hladině umění. Paraziti, diletantí, domýšlivci, vtipálkové... Zdálo se mi, že až přijdu z té schůze domů, budu se muset celý umýt. Mučil jsem se představou, že bych jednou mohl vypadat právě tak jako oni.“⁷² Předsevzetí, které si bere do příštích pěti let, je napsat tisíc stran prózy a pět realizovaných scénářů, rozhodl se tudíž své dilema řešit kompromisem. „Nedal jsem si tedy nesplnitelný úkol. Jestliže se mi podaří, budu za šest let velmi známým scenáristou a začínajícím spisovatelem.“⁷³

⁷⁰ Tamtéž, s. 68.

⁷¹ Alespoň se o tom Juráček nikde explicitně nezmiňuje.

⁷² Tamtéž, s. 89. O necelé dva roky později nicméně začíná pracovat pro tvůrčí skupinu Fikar–Šmída.

⁷³ Tamtéž, s. 115.

Na konci ledna roku 1960 Juráček potkává svou budoucí manželku Veroniku (berou se v září téhož roku) a jeho předsevzetí zůstává nenaplněné. Literární tvorbu odsouvá na vedlejší kolej a je rád, když se mu podaří pracovat alespoň na scénářích, které by mohly zajistit jejich společnou existenci, zároveň se přestává stýkat s většinou svých kamarádů a spolužáků. Po svatbě se Juráčková tvorba znovu stabilizuje, dokonce si uvědomuje změnu ve své poetice, jeho nově nabytý sklon k tvorbě humorných zápletek a postav.⁷⁴ „Ale když probírám náměty, které mě v poslední době napadly, s úžasem shledávám, že jsou jaké? Humorné! Ironické! A že ten můj humor je suchý, jízlivý, intelektuální... Že to není smích, ale pošklebek nebo úsměv...“⁷⁵ Příčinu této změny se snaží sám postihnout jako výsledek skeptického přístupu k okolnímu světu, jeho vědomého stavění se do opozice vůči všemu, co jej obklopuje. Tato opozice pravděpodobně začala nabírat na síle v prvních měsících jeho vztahu s Veronikou, během kterých Juráček získal sociální jistotu a zřejmě trochu přehodnotil svůj vztah k okolí. Zvýšená kritičnost, ale i sebevědomí, se pak projevuje v článcích, jež napsal pro časopis Host do domu. Hned v prvním z nich⁷⁶ reflektuje problémy, které jej trápí nejméně poslední dva roky, a to možnost režiséra zasahovat tvůrčím způsobem do scénáře bez předchozí konzultace s autorem, a s tím související nedostatek zásluh pro scenáristy. Film totiž dle Juráčka těží svou popularitu především z příběhu a herců, a je proto nemístné, aby si režisér připisoval zásluhy, které patří scenáristovi. Řešení, která nabízí, by pomohla i jemu jakožto jednomu ze scenáristů, i když se rétoricky staví do role neutrálního pozorovatele.⁷⁷ Aby se mu režiséra v rámci převládající socialistické ideologie podařilo zdiskreditovat, staví jej jako zjištěného do opozice vůči skromnému scenáristovi:

Od roku 1954, kdy byly zrušeny honoráře za tzv. režijní scénář, snažili se někteří režiséři dohonit tuto ztrátu na scénáři literárním. Tato praxe pak byla přijata jako jediná správná cesta ke kvalitní předloze i mladými režiséry a dnes je situace taková, že sebelepší scénář má pramalou naději na realizaci, jestliže jeho autor odmítne režisérovou dramaturgické zásahy.⁷⁸

⁷⁴ Prvním projevem této poetiky je scénář k *Černobilé Sylvě*, absolventskému filmu Jana Schmidta.

⁷⁵ JURÁČEK, *Deník*. 3., s. 241–242.

⁷⁶ JURÁČEK, *Dojde k palácové vzpouře scenáristů?*

⁷⁷ V článku totiž nejsou zmíněny žádné osobní zkušenosti ani Juráčkovy povolání.

⁷⁸ JURÁČEK, *Dojde k palácové vzpouře scenáristů?*, s. 178.

Kromě ideového (zabránění cenzury) tak možná implicitně sleduje i cíl komerční, přičemž největší motivaci pro takový záměr lze spatřovat v očekávání přírůstků do rodiny i v hledání nového bydlení. Juráček si ale v této době také stěžuje na svou tvůrčí neschopnost, takže je logické, že by pro svou práci mohl hledat větší finanční ohodnocení.

Glosa s názvem „Existuje prostý filmový divák?“ (1961) jde ve stopách předchozího článku, znovu zdařile pracuje s dobovými předsudky a hraje v Juráčkův prospěch. Nejdříve v ní kritizuje americkou dramaturgickou praxi⁷⁹ konstatováním, že filmy normalizuje tak, aby jim rozuměli dvanáctiletí. Tamější vědci totiž stanovili, že inteligence průměrného Američana při sledování filmu se nachází právě na této úrovni. Následně říká: „U nás se o změřeni inteligence diváka dosud nikdo nepokoušel. Není to třeba. Spíše se naskýtá úvaha, zda by nebylo prospěšné změřit inteligenci některých tvůrců,“⁸⁰ čímž jednak získává čtenáře na svou stranu a jednak zesměšňuje některé československé tvůrce. V tomto útoku následně pokračuje a přisuzuje jim „předválečné zásady“ a v podstatě stejné rysy jako americkým dramaturgům. Cílem tohoto projevu je obhájit intelektuální náročnost filmu a Juráčkovým argumentem se stává tvrzení, že pokud se náročnějším nestane, museli bychom si přiznat, že jsme na úrovni dvanáctiletých dětí, či dokonce, že provozujeme stejné praktiky jako Američané.⁸¹ Znovu se tedy ukazuje jeho snaha vymanit se cenzurním tlakům, které by mohly omezit jeho sdělení, v tomto případě tím, že by jej banalizovaly.

Juráček se následně na stránkách Hosta do domu zapojuje do polemiky ohledně stavu tehdejší české detektivky a v jeho argumentaci se znovu ukazuje jeho tendence k vyzdvížení scenáristického řemesla. Znovu pak míří proti západním režisérům, kteří se snaží překračovat žánrové hranice: „V Americe detektivka degeneruje do hrůzostrašných příběhů, v nichž jde více o divákovy nervy než o inteligentně vybudovanou zápletku. Mistrovství v tomto oboru zatím dosáhl Hitchcock ve filmu *Psycho*.“⁸² Oceňuje naopak režiséry české, jejichž režijní

⁷⁹ Je to již v době, kdy začíná pracovat jako dramaturg tvůrčí skupiny Fikar–Šmída.

⁸⁰ JURÁČEK, Pavel. Existuje prostý filmový divák?, *Host do domu* 8, 1961, č. 6, s. 268.

⁸¹ V prvním článku pro svou argumentaci Juráček také využil příměr k americké praxi, zlími byli tamější producenti utlačující scenáristy a dobrými scenáristé, kteří se vzbouřili. Viz Juráček, Dojde k palácové vzpouře scenáristů?

⁸² JURÁČEK, Pavel. Detektivka není rekreace, *Host do domu* 8, 1961, č. 7, s. 327.

řemeslo, na rozdíl od režisérů zahraničních, je prostředkem tvorby, nikoliv jejím cílem. K takovým zařadil i Jindřicha Poláka, se kterým v té době spolupracoval na scénáři k filmu *Ikarie XB-1* (1963),⁸³ což může vyvolat dojem určité zaujatosti. Nicméně Juráček se v článku především znovu snaží obhájit výsadní postavení scénáře (popř. dramaturgie), který je asi oním nezmíněným cílem tvorby. Vyplyvá to z jeho tvrzení, že Polák dokázal vyzdvihnout průměrný scénář *Pátého oddělení* (1960) a vytvořit z něj velice pozoruhodný film: „Schematické slabiny scénáře, hluchá místa a určitou jednostrannost v kresbě postav dokázal překlenout neobyčejně moderní režii a smyslem pro realitu.“⁸⁴ Protože čím jiným než dramaturgickými zásahy mohl dané problémy scénáře napravit? Celá polemika se uzavírá Juráčkovým smírem s filmovým kritikem Ivanem Soeldnerem, na jehož článek původně reagoval. Ve společném příspěvku se nakonec shodují, že „současný stav československého filmu je charakterizován především tím, že umění a technika scénáře je na velmi nízké úrovni“.⁸⁵ Tento i ostatní výroky z průběhu polemiky však příliš nekorrespondují s výroky z předchozích Juráčkových článků, kde naopak kritizoval nepovedené režijní či dramaturgické zásahy do scénářů, které byly vydařené. Zdá se, že se již nepotřebuje vymezovat vůči režisérům, ale spíše vůči své konkurenci, tedy scenáristům. Již se nejedná o preventivní opatření proti cenzuře čehokoliv, co v budoucnosti napíše, ale spíše o obhajobu již vzniklého díla či filmové myšlenky nebo vůbec přesvědčení, jak má film vypadat. Zapojením do této polemiky se Juráček zřejmě snaží upravit dosavadní normu tak, aby přijala jeho vznikající dílo.

V posledním článku z roku 1961 čtenářům vysvětluje rozdíl mezi groteskou a crazy komedií se stejným záměrem: připravit je na své dílo. Zároveň znovu klade důraz na filmařské řemeslo, tedy něco, co jej jako studenta FAMU zvýhodňuje před konkurencí již zavedených tvůrců: „Natáčet crazy komedii neznamená experimentovat, ale vědět.“⁸⁶ V příštím roce totiž do kin přijde *Černobílá Sylva*, která odpovídá Juráčkově definici crazy komedie. Scénář k tomuto filmu napsal ještě předtím, než začal publikovat v *Hostu do domu*, některé myšlenky z jeho článků se

⁸³ Vývoj Juráčkových přesvědčení by se určitě dal sledovat i na genezi tohoto filmu (a dalších snímků, na kterých se Juráček scénáristicky podílel), jak dokazuje studie Jakuba Jiříštěho, viz JIŘIŠTĚ, Jakub. Optimisté a skeptici – Dramaturgické konfrontace sci-fi filmu *Ikarie XB 1*. In ČESÁLKOVÁ, *Zpět k českému filmu: politika, estetika, žánry a technika*, s. 174–198.

⁸⁴ JURÁČEK, *Detektivka není rekreace*, s. 328.

⁸⁵ JURÁČEK, Pavel – SOELDNER, Ivan. Do třetice o detektivce a navíc o filmovém řemesle, *Host do domu* 8, 1961, č. 10, s. 469.

⁸⁶ JURÁČEK, Každá legrace něco stojí a nejlíp ve filmu, s. 519.

tedy vyskytují již zde. Útočí na režiséry – jejich připisování si cizích zásluh a chápání filmu jako produktu – a do větší hloubky zde řeší i neduh scénáristický, a to nevěrohodnost a schematicnost postav. V novoroční bilanci, kde Juráček jmenuje filmy, které se budou natáčet v roce 1962, vkládá velké naděje do filmu Čestmíra Mlíkovského *Okurkový hrdina* (1962–63). Spatřuje v něm totiž cestu, kterou by chtěl následovat, protože scénář pro film si Mlíkovský napsal sám. Využívá novoroční filmové diskuze, ve které kritici vzývají neurčité vlastnosti jako odvaha, rozmach, bojovnost a tvůrčí vzepětí, a v podobném duchu staví do popředí již konkrétnější vlastnosti, které upřednostňuje on sám: „osobitost, upřímnost, styl“.⁸⁷

Na počátku roku 1962 se však stala i jiná událost, která musela ovlivnit Juráčkovu myšlenku – narodila se mu dcera. V deníkových zápiscích se nově věnuje otázkám osobní zodpovědnosti a přestává se zabírat svými city: „O čem jsem prokristapána pořád psal? Stále o tom stejném: o svých citech, pocitech, stavech a úvahách. Deset let se zabírám jedním a tím samým.“⁸⁸ Pohoršuje jej anonymita lidí, jejich lhostejnost vůči chodu společnosti a nezájem o podstatu věcí držících je v pohybu. Ze stejných důvodů také narůstá jeho odpor k redaktorům kulturních periodik, ale i k významným režisérům a spisovatelům. Starosti mu způsobují fronty na maso, nebezpečí ozbrojeného konfliktu a také nepokoje studentů, jejichž příčinu podle něj konzervativní státníci nedokážou pochopit. Začíná cítit potřebu zasáhnout do veřejného dění, což připomíná jeho situaci z Poděbrad, nově však cítí, že by tak, v pozici člena rodiny, nejednal sám za sebe. Důležité se pro něj stává téma „obyčejného člověka“, které je později klíčové pro koncipování „hrdiny“ *Postavy k podpírání*, což vyplývá z jeho hádky s Janem Kadárem, v níž Juráček argumentuje, že:

*není umění být hrdinou, ale že je mnohem těžší být obyčejným člověkem. Protože hrdina se rozhoduje pouze mezi statečností a zbabělostí, přičemž je lehké určit, co je cennější, kdežto obyčejný člověk v obyčejném životě vzdoruje mnohem složitějším a zákeřnějším skutečnostem, než je gestapo.*⁸⁹

⁸⁷ JURÁČEK, Pavel. Film 1962, *Host do domu* 9, 1962, č. 2, s. 86.

⁸⁸ JURÁČEK, *Deník* 3., s. 273.

⁸⁹ Tamtéž, s. 278.

Článek uveřejněný v květnu roku 1962 řeší společenský dosah filmu a oproti předchozím Juráčkovým příspěvkům je i více apelativní. Jeho vstřícnost k filmovým divákům z předchozích článků se přeměnila v jejich nepřímou kritiku. Podle Juráčka totiž většina z nich nedokáže pochopit podstatu uměleckého díla a poukazuje pouze na rozpornost mezi filmovou realitou a společenským ideálem, přičemž jim nedochází, že právě tento protiklad je příčinou uměleckého účinku díla. Problémem tedy už nejsou režiséři ani scenáristé ani filmoví kritici, ale samotní filmoví konzumenti, tedy lid, anonymní masa, nad níž se Juráček pohoršuje i v zápiscích z deníku a která nesdílí jeho pojetí umění. Zdá se, že přechodně přistupuje na hledisko, které ve své dávné hádce s Antonínem Mášou o angažovanosti umění i v povídce *Rostou nám krásní lidé* odsuzoval. Lid je třeba formovat a mít nad ním ochrannou ruku, nejlépe pomocí masových médií, protože sám na nic nepřijde: „Nicméně diváků jsou milióny a ne všichni tvůrci jsou dostatečně teoreticky vzdělání, aby dovedli pohotově a jasně vyložit problém. Největší úkol čeká tudíž školu, tisk a televizi.“⁹⁰ V kritice lidu za účelem obhajoby své vlastní práce, ale i svých přesvědčení, pokračuje v článku *Ze života tajtrlíků*, v němž upozorňuje na nepříznivé vnímání uměleckých profesí (mluví především o hercích) ve společnosti, která preferuje fyzickou práci a tvorbu bez hmatatelného výsledku není schopna docenit, což je dle Juráčka přežitek a obdobně jako v některých předchozích člancích operuje příměrem k americké společnosti, aby čtenáře motivoval k nápravě této skutečnosti, která zároveň není ani v souladu s komunistickou vizí budoucnosti, v níž by měla být odstraněna fyzická práce:

Pro průměrného Američana je intelektuál něčím velmi komickým a zbytečným, což na samém počátku dokázal například tím, že znemožnil a vyhnal jednoho z nejvýznamnějších umělců, Chaplina. Přesněji řečeno, neudělal to on sám. Udělal to tisk, opírající se o mentalitu průměrného Američana, který v sobě nikdy neměl vlastnost danou tradičním národům: úctu před duševní prací, před intelektem a vzděláním, tedy vlastnost, která je dána každému z Francouzů nebo Angličanů.

Ten nebezpečný rys, o němž jsem hovořil na počátku, projevující se v podrážděnosti a jízlivosti vůči herci, vyplývá, myslím, z vulgárně chápaného významu práce. Někteří lidé si

⁹⁰ JURÁČEK, Pavel. S kým se líbá Jana Brejchová, *Host do domu* 9, 1962, č. 5, s. 231.

vytvořili z úcty, kterou projevujeme k lidské činnosti, kult fyzické práce a zdeformovali jej až do těch podob výsměchu jakékoliv jiné práci, až do názoru, že kdo nepracuje rukama, nepracuje vůbec. Tito lidé spatřují v herci, a nejenom v něm, povaleče. Domnívám se, že je třeba se postavit proti takovým vulgárním názorům, jež jsou vlastně reakční ve společnosti, jejímž cílem je odstranění fyzické práce, aby se člověk definitivně stal člověkem, to jest tvorem uplatňujícím se prostřednictvím svého rozumu a citu.⁹¹

Nedlouho před započítím natáčení se však Juráček znovu staví na stranu běžných diváků, resp. občanů a využívá jejich sounáležitost, aby mohl apelovat na veřejné uvádění současných zahraničních filmů. Využívá tak manipulaci s divákem jakožto intelektuálně rovnoprávným ve vztahu k filmovým novinářům, kterou sám ještě nedávno kritizoval, když chtěl diváky především vzdělávat a poučovat:

Každý sám o sobě všechno ví a všemu rozumí, a protože všichni ostatní nevědí nic, ničemu nerozumějí a v ničem si nevědí rady, chceme jeden druhého uchránit před zkázou. Říkáme si: Mne Sladký život nemůže dezorientovat, ale každý není jako já, například pan Tenaten! A pro jeho dobro, pro nic jiného, Sladký život nedoporučíme, jako jsme předtím nedoporučovali Hemingwaye a ještě předtím já nevím co.⁹²

Do jisté míry z těchto článků vyplývá, že v rámci publicistické tvorby Juráček sice obhajoval svá přesvědčení týkající se pojetí filmového umění jakožto média schopného zprostředkovat intelektuálně náročná a osobně laděná sdělení, ale postupně při tom zjišťoval, že jeho přesvědčení nesdílí ani zavedení režiséři ani kolegové scenáristé ani domněle pokrokově smýšlející lid. Od pokusu o vlastní filmové dílo jej to ovšem nakonec neodrazuje – když čtvrt roku před napsáním první verze *Postavy k podpírání* Juráček vede diskuzi s komediálními autory Oldřichem Lipským a Milošem Macourkem, nevědomky se přitom motivuje k vytvoření jejího scénáře. Na otázku Lipského, zda je možné v jejich době vytvořit komedii založenou na moderní komice a zda by prošel třeba scénář *Prázdnin pana Hulota* (*Les vacances de Monsieur Hulot*; r. J. Tati, 1951), totiž odpovídá: „To nevím. U scénáře tohoto filmu by se mnohým zdálo, že v něm o nic nejde, že není o ničem, že tam není nic

⁹¹ JURÁČEK, Pavel. Ze života tajtrlíků. *Host do domu* 10, 1963, č. 1, s. 32.

⁹² JURÁČEK, Pavel. Iluze kolem diváka. *Host do domu* 10, 1963, č. 3, s. 116.

k smíchu. Já si ovšem myslím, že takový názor není rozhodující. Důležité je začít.⁹³ Taková charakteristika se pak skutečně podobá diváckým reakcím na *Postavu*.⁹⁴ Juráčkovi se záhy, díky půlmilionovým dotacím pro začínající filmaře i díky jeho zavedené pozici dramaturga v tvůrčí skupině Fikar–Šmída⁹⁵, naskytlá příležitost natočit film, který mohl překročit dobové konvence. A to nejen moderním pojetím komiky a samotného filmového umění, ale i svou kritičností vedenou z pozice nastupující generace.

3.2 Kritická reflexe filmu

Dobové ohlasy na *Postavu k podpírání* byly logicky součástí diskuze, do níž Juráček svým filmem zasáhl, a proto mohou detailněji odhalit aspekty probíraného problému, a konkretizovat tak Juráčkův záměr. Jednotliví přispěvatelé pravděpodobně sdělení filmu pochopili jinak, než bylo autorovým záměrem, ať už zcela nesourodě, což by mohlo souviset s jeho výše naznačeným odlišným pojetím filmového umění, či v souladu s ním. Jelikož součástí téměř většiny ohlasů snímku byl příměr *Postavy k podpírání* k dílu Franze Kafky, bude také počáteční část textu zaměřena právě na diskuzi věnovanou vnímání Kafkova díla v letech 1962–1964 z pohledu tehdejší marxistické literární vědy, jež měla později vliv i na celospolečenské diskuze.

Celorepubliková distribuce *Postavy k podpírání* začala 4. září 1964, tedy zhruba půl roku po úspěchu filmu na X. dnech krátkého filmu v Oberhausenu, kde získal Velkou cenu. Rané ohlasy českých redaktorů tak vycházely buď z omezené domácí distribuce filmu, nebo z jeho projekce na festivalu v Oberhausenu. První recenze od Vladimíra Bystrova je například dokladem projekce snímku v Kině krátkých filmů na Václavském náměstí v lednu 1964. Kromě podivení se nad názvem filmu Bystrov ve svém textu zřejmě reagoval na anotaci filmu z Filmového přehledu, která jej spojuje s dílem Franze Kafky: „Středometrážní hraný film, který jeho autor charakterizoval jako ‚kafkovské zobrazení absurdních situací, souvisejících s

⁹³ JURÁČEK, Pavel. O komedii, komice a „Muži z prvního století“ (rozhovor s O. Lipským a M. Macourkem), *Host do domu* 9, 1962, č. 7, s. 322.

⁹⁴ „Považoval jsem *Postavu* za grotesku a předpokládal jsem, že bude k smíchu. Když byla hotová a když ji lidé viděli, smáli se strašně málo a tak divně, že jsem z toho dostal komplex.“ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 145.

⁹⁵ Měl za sebou již scenáristické spolupráce na filmech *Ikarie XB 1* (r. Jindřich Polák, 1963) a *Bláznova kronika* (r. Karel Zeman, 1964).

obdobím kultu, jehož absurdnost jsme si nedokázali uvědomovat.“⁹⁶ Tuto spojitost Juráčkova filmu s poetikou Kafkových děl však Bystrov poněkud znevažuje: „Bylo by přehnané srovnávat svět, v němž se pohybuje *Postava k podpírání*, se světem hrdinů Kafkových románů,⁹⁷ a v následujících slovech vystihuje sdělení filmu jinak, a to citátem Bruna Jasiénského: „ale je rozhodně třeba ukázat jeho spojitost s proslulou větou: neboj se nepřátel, neboj se přátel, boj se lhostejných.“⁹⁸

Juráčkovo doznání „kafkovského zobrazení“ v *Postavě k podpírání* Filmový přehled přebírá z jeho rozhovoru pro Filmové informace⁹⁹, který byl uveřejněn 26. června 1963, což bylo již v době natáčení filmu¹⁰⁰. Nicméně Juráček se později jak veřejně, tak soukromě tomuto spojení s dílem Franze Kafky brání, v rozhovoru pro časopis Kino tak o téměř rok a půl později (film mezitím získal i cenu za nejlepší krátkometrážní film roku na XIII. mezinárodním filmovém týdnu v Mannheimu) říká: „Kdyby byl v módě Jirásek, počítáme, že by se v souvislosti s *Postavou* mluvilo o něm. O Kafkovi se ostatně hovoří i v souvislosti s Ionescem, Beckettem, Adamovem, Camusem, Mrožkem, atd.“¹⁰¹ V dřívějším (21. 9. 1963) soukromém zápise udává i možnou motivaci změny způsobu prezentace svého debutu: „Zdá se mi, že brzo budu nenávidět Kafku. A jenom tady, na té stránce, se osměluji říct, že jsem nikdy nečetl ani *Proces*, ani *Zámek*. Ale už dnes vím, že se budou snažit *Postavu* vyřadit nařčením z epigonství.“¹⁰²

Zřetelný rozpor mezi prvotním příklonem k vyvolávání spojitosti s Kafkovým dílem a následným odklonem by mohl být vysvětlován určitou Juráčkovou

⁹⁶ *Postava k podpírání*, *Filmový přehled: týdeník pro kulturní využití filmu*, 6. 1. 1964, č. 1, s. 5.

⁹⁷ BYSTROV, Vladimír. Neobyčejný film. *Svobodné slovo* 20, 29. 1. 1964, č. 26, s. 3.

⁹⁸ Tamtéž. B. Jasiéński (1901–1938) byl představitelem polského literárního futurismu. Druhou polovinu 20. let žil ve Francii, odkud byl za publikování futuristického románu *Pałę Paryż* (Pálm Paříž, 1928) vyhoštěn, načež se přestěhoval do SSSR, kde se stal uznávaným autorem. Kvůli jeho sympatizování s Genrichem Jagodou byl nicméně v rámci stalinských čistek popraven. V roce 1956 byl rehabilitován. *Bruno Jasiéński*. poslední aktualizace 23. 3. 2019 11:05 [cit. 31. 3. 2019], Wikipedie. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Jasie%C5%84ski. Citace Jasiénského vychází z úvodního epigrafu knihy *Spiknutí lhostejných*. Plné znění je následující: „NEBOJ SE nepřátel – v nejhorším případě tě mohou zabít. NEBOJ SE přátel – v nejhorším případě tě mohou zradit. BOJ SE lhostejných – ti nezabíjejí a nezrazují, avšak jedině s jejich mlčenlivým souhlasem existuje na zemi zrada a vražda.“ JASIENSKI, Bruno. *Spiknutí lhostejných*. Praha: Mladá fronta, 1958, s. 18.

⁹⁹ Na otázky FI odpovídá mladý scenárista Pavel Juráček. *Filmové informace* 14, 1963, č. 26, s. 13.

¹⁰⁰ Natáčení trvalo od 20. června do 19. července 1963, viz JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 10.

¹⁰¹ VRAŠTIAK, Štefan. O postavě, kterou bylo třeba podepřít. Rozhovor s režisérem P. Juráčkem. *Kino* 19, 19. 11. 1964, č. 23, s. 11.

¹⁰² JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 144.

nonkonformitou, která je příznačným rysem celého jeho dosavadního života. Recepte Kafkova díla i možnosti svobodného uměleckého vyjádření se totiž v průběhu roku 1963 výrazně změnily. 11. listopadu 1962, v době psaní synopse, Juráček v osobní poznámce přiznává, že scénář, na kterém pracuje, je existenciální, potažmo kafkovský: „Píšu teď takový divný film – musím říct film, protože s psaným slovem to nemá nic společného – takovou existencialistickou grotesku nebo kafkovskou grotesku na osm set metrů.“¹⁰³ V té době nicméně Kafka stále nepatřil k oficiálně tolerovaným autorům, i když jej po roce 1956 již bylo možné interpretovat pozitivněji než v první polovině let padesátých.¹⁰⁴ Kromě časopiseckých studií¹⁰⁵ vyšel na konci padesátých let také český překlad *Procesu*¹⁰⁶, avšak po roce 1958 došlo k opětovnému utužení kulturně-ideologického dozoru. Není bez zajímavosti, že Juráček zřejmě některou ze studií uveřejněných ve Světové literatuře četl, jelikož byl odběratelem tohoto periodika¹⁰⁷ a citaci z Kafky uvedl jako motto svého deníku z období 2. 5. 1957–27. 6. 1957.¹⁰⁸ Zaregistroval také vydání Kafkova *Procesu*, a to slovy, ze kterých vyplývá, že si knihu buď koupil, nebo ji alespoň koupit zamýšlel: „Za hodinu půjdu naproti Tince. Má dnes narozeniny a kromě toho jsem si od ní půjčil padesát korun. Jednak vyšel Kafkův ‚Proces‘ a jednak bych neměl zítra na oběd. Dívala se na mne skepticky.“¹⁰⁹ Juráčkovu doznání, že *Proces* nikdy nečetl tedy nemusí být pravdivé, a pokud by bylo, tak i přesto existuje podezření, že Kafku četl alespoň v nějakém časopiseckém vydání. Koneckonců, jeho zmínka o nepřečtení *Zámku* a *Procesu* nevylučuje, že od Kafky mohl přečíst nějaký jiný text.

Možnosti svobodnější recepte Kafky se začínají znovu otevírat až s rokem 1962, kdy také vznikla iniciativa uspořádání kafkovské konference v Liblicích, která

¹⁰³ JURÁČEK, *Deník*. 3., s. 303.

¹⁰⁴ Alexej Kusák jako ukázkou negativního pojmání díla F. Kafky cituje článek Howarda Fasta z roku 1951: „(Kafka) sedí na vrcholu (...) kulturního hnojiště reakce“ a hlásá „rovnici německého fašismu (...) člověk rovná se švábu.“ KUSÁK, Alexej. *Tance kolem Kafky: liblická konference 1963 – vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha: Akropolis, 2003, s. 8. ISBN 80-7304-038-7.

¹⁰⁵ DUBSKÝ, Ivan – HRBEK, Mojmir. O kafkovské literatuře. *Nový život*, 1957, č. 4, s. 415–435.; EISNER, Pavel. Franz Kafka. *Světová literatura* 2, 1957, č. 3, s. 109–129.

¹⁰⁶ KAFKA, Franz. *Proces*. Praha: Československý spisovatel, 1958. 225 s.

¹⁰⁷ „Jen tu a tam vyjde ve *Světové literatuře* povídka, která oslnivě zasvítlí v paměti a nezhasne. (...) Avšak *Světová literatura* vychází jenom jednou za dva měsíce a zhltnu ji vždy za jeden den. Potom mám dva měsíce půst.“ (zápis z 8. dubna 1957) JURÁČEK, *Deník*. 2., s. 482.

¹⁰⁸ Citace zní: „U vrat mě zastavil a zeptal se: „Kam odjíždí pán?“ / „Nevím,“ řekl jsem. „Jen pryč odsud, jen pryč odsud. Pořád pryč odsud, jen tak mohu dosáhnout svého cíle.“ / „Znáš tedy svůj cíl,“ zeptal se. / „Ano,“ odpověděl jsem, „vždyť jsem to řekl. Pryč odsud – to je můj cíl.“ Tamtéž, s. 251. Úryvek pochází z Kafkovy povídky *Pryč odtud*. KAFKA, Franz. *Pryč odsud*. In. Týž. *Popis jednoho zápasu*. Praha: SNKLU, 1968, s. 176.

¹⁰⁹ JURÁČEK, *Deník*. 2., s. 526.

se nakonec uskutečnila 27–28. května 1963.¹¹⁰ Juráčkovy texty literární přípravy *Postavy* tedy vznikaly v době, která byla nakloněna inovativním a kritickým počinům, nicméně Kafkovo dílo bylo stále do určité míry tabuizováno, jelikož zatím nedošlo k jeho nahlížení z oficiální marxistické perspektivy. To dokládají i vzpomínky publicisty Alexeje Kusáka ze schůze Komise českých germanistů (23. 11. 1962), která kafkovskou konferenci připravovala: „(Eduard) Goldstücker (...) návrh na uspořádání kafkovské konference zúžil na jakousi poradu ‚nás marxistů‘, kteří by se nejdříve měli dohodnout na společném stanovisku, jak dílo Franze Kafky interpretovat.“¹¹¹ Juráček tedy v této době mohl počítat s problémy, které by mu případná veřejná reference jeho díla ke Kafkovi způsobila. K té také skutečně došlo v rámci jeho obhajoby díla před ideově-uměleckou radou tvůrčí skupiny Filmového studia Barrandov (FSB) Fikar–Šmída: „Postava k podpírání je kafkovská, existencionální, ale copak kult nebyl mystický? Byl mystický, nepočítal s rozumem, paralyzoval rozum.“¹¹² V oficiálním tisku se přitom několik dní předtím řešil projev Nikity S. Chruščova, který zazněl na jeho schůzce s umělci a literáty konané 8. března v Kremlu.¹¹³ Kusák cituje Chruščovovo závěrečné zobecnění:

*Umění patří do sféry ideologie (...) Mírové soužití v oblasti ideologie je zradou marxismu-leninismu, je zradou věci dělníků a rolníků (...). Proto zaměřujeme palbu proti těmto rozkladným myšlenkám i proti jejich nositelům. Abstrakcionismus a formalismus (...) je jedna z forem buržoazní ideologie.*¹¹⁴

Tato slova bylo možné brát jako výstrahu všem formálním experimentům v umění, Juráček je nicméně ve svých poznámkách takto buď nechápal¹¹⁵, nebo chápat nechtěl.

¹¹⁰ Více o konferenci viz KUSÁK, *Tance kolem Kafky*, s. 7–62.

¹¹¹ Tamtéž, s. 19.

¹¹² Text pochází z Juráčkovy explikace ke scénáři. JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 88.

¹¹³ CHRUŠČOV, Nikita Sergejevič. Vysoká ideovost – veliká síla sovětské literatury. *Rudé právo*, 12. 3. 1963.

¹¹⁴ KUSÁK, *Tance kolem Kafky*, s. 29.

¹¹⁵ Juráček byl možná s tímto vývojem již smířený, jelikož jej mohl anticipovat díky informacím od Miloše Macourka, jenž se v lednu 1963 vrátil z osobní návštěvy Moskvy: „M. říkal, že hovořil s několika intelektuály. Cítí prý se všichni zaskočení – v Moskvě prý se tvrdí, že Chruščov potřeboval jejich podporu ve sporu se stalinisty a uvolnil tedy kulturní ovzduší. Nyní, když je jeho pozice už pevná, dojde prý znovu k opatřením namířeným proti moderním proudům v umění.“ JURÁČEK, *Deník*. 3., s. 313.

Jeho zápis reagující na stejnou událost totiž nejeví známky nějakých obav nebo strachu – ukazuje se pouze Juráčkovu zklamání, rozhořčení a výsměch:

Chruščov, první komunistický politik, jemuž od dob Lenina a Lunačarského důvěřovali intelektuálové (...) se v pátek 8. března propůjčil k špinavé věci. (...) Ani ten nejpitomější diktátor nebo byzantský císař by nebyl schopen vymyslet něco tak prostoduchého. (...) Ať už měl Chruščov důvody jakékoliv, ať mluvil z duše nebo takticky, jednou provždy likvidoval to, čemu se říkalo chruščovovská éra. Omyl Stalinovu mrtvolu, nablýskal ji a podal si ruku s Iljičovem a se stovkami dalších dogmatických idiotů, kteří desítky let dusili jakoukoliv myšlenku neproověřenou Stalinem.¹¹⁶

Juráček nicméně přece jen při svém koncipování obhajoby *Postavy* o dva týdny později určitý tlak pocíťoval, což je znát z celkového apologetického tónu této obhajoby i z úvodní poznámky: „Pozitíří (26. března, pozn. K. M.) jde na uměleckou poradu a všichni předem říkají, že bude zamítnuta, protože je nesrozumitelná a formalistická.“¹¹⁷ Pavel Hájek konstatuje, že i když byla obhajoba díla úspěšná a rada *Postavu* 1. dubna podpořila, „nasazení snímku do výroby se bez zjevných příčin odkládalo.“¹¹⁸ Sám Juráček tento odklad alespoň trochu objasňuje v jedné ze svých nedatovaných poznámek:

*Příští den (2. dubna, pozn. K. M.) dali Šmída s Fikarem¹¹⁹ do výroby Věštce a mně řekli, abych počkal, až se něco vyjasní. (...) Každý další den mi Fikar říkal, abych počkal, že ‚to víš, to je složité‘. (...) Teprve předevčirem navrhla skupina *Postavu* k podpírání do průzkumu realizace. Ředitelská porada návrh zamítla, neboť prý přišel pozdě. Plán výroby středometrážních filmů je už saturován (...). A Fikar pokrčil rameny a řekl: ‚To víš, to je smůla...‘ V týdnu po schválení *Postavy* bylo ve výrobě z plánovaných deseti asi*

¹¹⁶ Tamtéž, s. 319.

¹¹⁷ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 87.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 8.

¹¹⁹ Bohumil Šmída (1914–1989) – ředitel FSB, produkční, vedoucí výroby tvůrčí skupiny FSB Fikar–Šmída. Ladislav Fikar (1920–1975) – básník, překladatel, vedoucí dramaturg tvůrčí skupiny FSB Fikar–Šmída.

pět filmů. V tom týdnu a v dalším se však ‚muselo‘ čekat, až se ‚něco‘ vyjasní...¹²⁰

Přípravné práce k natáčení filmu tak byly započaty až 15. května, mezi tímto datem a začátkem natáčení (20. 6.) Juráček se Schmidtem vytvořili třetí verzi scénáře, která byla podkladem pro scénář technický, a pravděpodobně také zhlédli,¹²¹ v rámci projekce pro studenty FAMU,¹²² film *Proces* (1962) Orsona Wellesse. Uskutečnila se i zmíněná kafkovská konference v Liblicích, což znamenalo oficiální oživení Kafkova literárního odkazu. V této době zřejmě Juráček také poskytl interview pro *Filmové informace* (vydané 26. 6.), kde ještě mluví o „kafkovském zobrazení“. Po předchozích událostech, jež natáčení *Postavy* ohrožovaly z důvodu její nekonformnosti, se dozajisté jeví být její povolení jako velký úspěch (podobně jako uskutečnění Liblické konference). Při schvalování hotové kopie filmu nicméně znovu vystává problém s jeho kritickým tónem:

Víc než Postava mě vzrušují a rozčilují okolnosti, které trvaly během natáčení a dokončovacích prací, strach skupiny, řeči o tom, že ‚tenhle film nikdy nepřijde do kin‘ (...) Je mi lhostejné, co s ním udělají, nezakládám si na něm, nemyslím si o něm, že je ‚odvážný‘, že je to ‚nejpolitičtější film celého východního bloku od roku 1948‘. Když o něm slyším takto mluvit, mám pocit, že jde o nějaký cizí, vzdálený film, který se mnou nemá nic společného.¹²³

Juráček v těchto slovech zřetelně manifestuje svou nepřizpůsobivost vůči kulturně-politickému dění. Zatímco pro lidi z vedení tvůrčí skupiny či studia Barrandov se film zdál být od počátku provokativní, Juráček se od tohoto pocitu v procesu výroby filmu čím dál více vzdaluje. Avšak jeho lhostejnost vůči osudu filmu se jeví být pouze předstíraná, což se nejlépe ukazuje právě v rámci odkazování ke Kafkovu dílu.

¹²⁰ Tamtéž, s. 13–14. Na tuto situaci vzpomíná i Jan Schmidt: „Nakonec byla věc schválena, už se mělo točit, ale do toho přišel proslulý Chruščovův projev o kultuře; takže nám to zase zkomplikovaly břízky. A zase se čekalo. Jenže Chruščovův projev způsobil spíše protitlak, a tak nad námi mávli rukou a nechali nás točit.“ KOPANĚVOVÁ, Jan Schmidt, s. 304.

¹²¹ Podle Filmového přehledu byl film k promítání povolen již 25. března 1963, tudíž bylo zřejmě možné vidět film i dříve. *Proces, Filmový přehled: týdeník pro kulturní využití filmu*, 15. 5. 1968, č. 19, s. 5. Podle Juráčkova zápisu (viz níže) to však bylo až v době, kdy měli se Schmidtem hotový technický scénář.

¹²² Filmová adaptace Kafkova *Procesu* byla puštěna do veřejné distribuce až v červnu roku 1968, a to pouze pro projekce v rámci filmových klubů. Tamtéž.

¹²³ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 140.

Ostych či odmítavost,¹²⁴ jež k filmu zaujímají lidé zodpovědní za schválení filmu, se totiž u nich zřejmě spojuje s „módou“, jež v druhé polovině roku vznikla právě okolo Kafkova díla, ať už díky Liblické konferenci, nebo pod vlivem Wellesovy adaptace *Procesu*. Tato okolnost Juráčka pobuřovala a byla tedy možná zdrojem obrácení v rámci jeho prezentace filmu, která se nově měla od Kafky distancovat, aby se nařčení z „módní“ konformity zbavila:

Osud Postavy je dosud nejistý. Ústřední výbor (zřejmě varován Váňou¹²⁵) si ji vyžádal k promítání. Poledňák s Kuncem se od ní distancují a Fikar má strach.¹²⁶ Kdosi řekl, že proti kultu nelze bojovat Kafkou... (...) už dnes vím, že se budou snažit Postavu vyřídit nařčením z epigonství. Zvolí ten nejzákladnější způsob: shovívavou ironií. Poledňák mi s protektorským úsměvem řekl, že jsem se hodně naučil od Orsona Welles. Když jsem namítl, že ve dnech, v nichž jsem viděl jeho Proces, jsme už začínali točit, a měli jsme tudíž hotový technický scénář, uklidnil mě takto: ‚Ale to nebyla výtka, soudruhu Juráčku, to byl kompliment, protože ne každý se umí tak dobře poučit.‘ A já si vzpomínám, jak jsem šel na Proces s rozechvěním a se strachem, protože jsem se bál, že v něm naleznu mnoho věcí, které jsem měl přichystané do Postavy. (...) Wellesův film byl něco jiného a Postava s ním neměla nic společného. (...) Když mi tedy Poledňák řekl, tím svým hlubokým státnickým hlasem, že jsem okopíroval Welles, uvědomil jsem si, že je to začátek mnoha podobných řečí, které budu ještě dlouho slýchat a číst a proti nimž nenaleznu obranu. Komu mám říkat, že jsem si během natáčení na Wellesův film nikdy ani nevzpomněl? Komu se mám přiznat, že vlastně Kafku téměř neznám?¹²⁷

¹²⁴ Ten vyplývá i z cenzurního zápisu Hlavní správy tiskového dohledu: „2. 9. Zhlédnuta serviska. 11. 9. Upozorněn soudruh Váňa na nedobry dojem, který film nechává. Prohlásil, že i jemu se nelíbí. S. Poledňák rozhodl, že film bude zkušebně promítnut a po výsledku bude rozhodnuto.“ Archiv bezpečnostních složek, fond Hlavní správa tiskového dohledu, značka fondu 318, k. 289.

¹²⁵ Otakar Váňa byl členem jednoho z neoficiálních cenzurních orgánů Ideologické komise ÚV KSČ, jež fungovala pod přímým vedením ÚV KSČ a která jí umožňovala dohled nad vznikajícími díly. Viz SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí: česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. 263 s. ISBN 978-80-7004172-7.

¹²⁶ Alois Poledňák (1922–1984) – politik, ředitel Československého státního filmu. František Břetislav Kunc (1922–?) – scenárista, režisér, tehdejší ústřední dramaturg FSB.

¹²⁷ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 144–145.

Pokud se vrátíme k pojetí filmu od Vladimíra Bystrova z první recenze, ukazuje se, že Juráčkovu problému nevědomě vycházel vstříc.¹²⁸ Je také možné, že jeho vůle zbavit film kafkovského označení byla motivována v tisku vzniklou aférou okolo kafkovské konference, kterou vyvolal východoněmecký politik Alfred Kurella článkem „Jaro, vlaštovky a Franz Kafka“ uveřejněným v kulturním časopise *Sonntag*.¹²⁹ Výstižně tuto situaci popisují Kurellova vlastní slova, která pocházejí z dopisu adresovaného redakci italského listu *Il Contemporaneo* a jež cituje A. Kusák:

*Můj článek v Sonntagu byl politickým článkem. Byl namířen proti politickému oceňování pražské konference jako bodu obratu v marxistickém myšlení a proti politickému hodnocení naší epochy jako společenského stavu, pro který dává Kafka tu správnou interpretaci. Garaudy¹³⁰ (...) obě tyto politické teze formuloval (...) a k tomu jsem nemohl mlčet. Zejména když v jeho příspěvku došlo k rozšíření pojmu odcizení, který každého znalce myšlení našich klasiků musí rozzuřit...*¹³¹

I když se vyvolaný konflikt týkal především SED (Jednotná socialistická strana Německa) a Francouzské komunistické strany, nepřímě se dotýkal všech komunistických režimů, jelikož probíhal pod dohledem KSSS: „Ještě na začátku roku 1964 Kurella svůj zápas za ‚čistotu marxismu‘ nevzdává, i když mezitím v prosinci 1963 na setkání sovětských a východoněmeckých spisovatelů bylo usneseno, že další kroky v protikafkovském tažení budou vzájemně konzultovány.“¹³² Bystrov, jakoby obezřetně k tehdejší situaci, přeznačil kritický osten *Postavy* skrytý v jejím avizovaném „kafkovském zobrazení“, když k vystižení díla použil „bojovný“ epigraf rehabilitovaného komunistického autora Bruna Jasienského. K hloubce Juráčkovy díla pak navíc dodal: „*Postava k podpírání* je malý film s nemalou myšlenkou

¹²⁸ Teoreticky se Bystrov s Juráčkem mohli znát i osobně, jelikož v letech 1959–61 oba studovali dramaturgii na FAMU (Juráček studoval v letech 1957–1961, Bystrov v letech 1959–1962). Juráček se nicméně o Bystrovovi v deníku nikdy nezmínil.

¹²⁹ Český překlad vyšel v *Literárních novinách*: KURELLA, Alfred. Jaro, vlaštovky a Franz Kafka. *Literární noviny* 12, 5. 10. 1963, č. 40, s. 8.

¹³⁰ Roger Garaudy – francouzský filosof, tehdejší člen politbyra Francouzské komunistické strany, byl účastníkem Liblické konference.

¹³¹ KUSÁK, *Tance kolem Kafky*, s. 69.

¹³² Tamtéž, s. 71.

vyslovenou v odvážné – a zejména vtipné – hyperbole. (...) bylo by už dobré promítat ho i jinde.“¹³³

Podobnou narážku na omezení distribuce filmu vyslovil v závěru své recenze pro *Tvář* i Jiří Pištora, když vznesl polemiku o tom, zda si je distribuce vědoma kritického podtextu filmu: „VÍ-li, oč jde, i filmová distribuce, o tom nejsem tak docela přesvědčen; zařadila tohle filmové veledílko cudně do pořadu grotesek v kině Praha (...). Nebo že by to věděla až příliš dobře?“¹³⁴ Takto odvážný tón Pištora zachovává v rámci celého textu, konstatuje například, že: „Tehle film u nás sotvakdo přecení.“¹³⁵ Toto přesvědčení nabývá z porovnání filmu se snímkem Věry Chytilové, které dle něj již samy o sobě působí „řadovému filmovému konzumentovi“ potíže a které ve srovnání s úsilím o filmovou filozofii *Postavy* vypadají při všech svých nesporných kvalitách prostince. Primární sdělení filmu tak Pištora interpretuje jako hluboce filozofický pohled na „moderní svět v jeho komplexnosti, nebo, lépe, v jeho systému. (...) Autoři vidí, co přežilo z kafkovského světa v dnešní realitě, dělají dnešní závěry. (...) Po mém soudu jim lze vyčítat stejným právem vliv Karla Marxe, jehož impuls tu cítím stejně intenzivně.“¹³⁶ Ukazuje se analogická situace, Pištora, stejně jako Bystrov, chce chránit sdělení filmu, které by mohlo být ohroženo slovy o „kafkovském zobrazení“ z anotace Filmového přehledu. Vliv Kafky klade na stejnou roveň jako vliv Marxe,¹³⁷ onoho „klasika“, na kterého se odvolává i A. Kurella při své kritice výsledků kafkovské konference a jehož pojem odcizení byl podle Kurelly v interpretacích Kafky neadekvátně rozšířen. A. Kusák vysvětluje, v čem byly tyto analogie s Marxovým dílem relevantní:

Téma odcizení přešlo do debat o Kafkovi při zkoumání obsahu jeho děl. Jestliže chtěli badatelé zkoumat, o čem vlastně Franz Kafka píše, nemohli obejít jednu ze základních otázek moderní průmyslové společnosti. Marx jim ve svých raných i pozdějších pracích nabízí tematizováním filosofického problému odcizení odpověď. Ta se stává nepohodlnou ve chvíli, kdy se socialistické státy domnívají, že zestátněním průmyslu a obchodu podstata odcizení zmizela. Ti, kteří na vlastní kůži pocítili, že tomu tak není, ba

¹³³ BYSTROV, Neobyčejný film, s. 3.

¹³⁴ PIŠTORA, Jiří. Setkání s dílem. *Tvář* 1, 21. 2. 1964, č. 2, s. 29.

¹³⁵ Tamtéž.

¹³⁶ Tamtéž.

¹³⁷ O marxovských konotacích v *Postavě k podpírání* také viz HUDEC, Marx, nejenom Kafka.

naopak, že se prvky odcizení projevují v neprůhlednosti státní správy, v byrokratizaci a zavádění brutálních metod potlačování, nacházejí v Kafkových dílech autora, který jako by předjímal určité situace, ve kterých se teď sami nacházejí.¹³⁸

Pišťora si tedy všímá stejných souvislostí mezi Kafkou a Marxem jako někteří z přispěvatelů kafkovské konference, nicméně je klade spíše vedle sebe a nesnaží se je logicky propojit, jelikož by to mohlo být pokládáno za provokaci vůči zastáncům „čistého socialismu“, jako byl Kurella. Společenský apel díla nicméně zůstává vyzdvižen pouze neurčitě¹³⁹: „Smáli jsme se při promítání, ale není to legrace. (...) Ze zvyku se ještě smějeme, ale cestou z kina nám přece jen už humor dochází.“¹⁴⁰ Tento pocit byl navíc zřejmě způsoben zařazením snímku do programu grotesek, což mohl návštěvník chápat jako určitý imperativ k tomu, jak film vnímat. Později se o tomto pocitu z filmu téměř nikdo nevyjadřuje, vysvětlení pro jeho uvedení jako grotesky poskytuje sám Juráček (v poznámce z 21. září 1963):

Považoval jsem Postavu za grotesku a předpokládal jsem, že bude k smíchu. Když byla hotová a když ji lidé viděli, smáli se strašně málo a tak divně, že jsem z toho dostal komplex. (...) A tehdy mi bleskla hlavou myšlenka, která mě napadla už několikrát předtím, že totiž Kafka byl podivín se sklonem k zvláštnímu humoru, při němž jde mráz po zádech a který pro nikoho jiného už humorem není. (...) Humor postavy je deformovaný přesně tímhle způsobem, jenomže jsem to dělal naprosto neuvědoměle, a tudíž diletantsky. Techniku toho způsobu jsem si uvědomil až post scriptum a v náhodném zauvažování o tom, v čem se vlastně Postava Kafkovi podobá, když to všichni tak jednoznačně tvrdí.¹⁴¹

O úspěchu *Postavy* na festivalu v Oberhausenu v českém tisku referoval především Jan Hořejší, přičemž vzhledem k povaze jeho dvou článků, které referovaly o festivalu obecně, charakterizoval film pouze zlomkovitě, nicméně stejně obezřetně jako jeho kolegové:

¹³⁸ KUSÁK, *Tance kolem Kafky*, s. 68–69.

¹³⁹ Pišťora sice shledává paralelu citovaných situací z filmu s těmi z reálného života (o čemž budu pojednávat v rámci analýzy příběhu), nicméně kromě tvrzení o odvaze režiséra z těchto filmových zobrazení v rámci interpretace záměru (pochopitelně) nic nevyvozuje.

¹⁴⁰ PIŠŤORA, *Setkání s dílem*, s. 29.

¹⁴¹ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 145–146.

Teprve v Praze jsem se dozvěděl o úvahách, do jaké míry je dobře či špatně, že v západoněmecké soutěži vyhrál socialistický film právě tak kritický k vlastním nedostatkům v minulosti, jako je Postava k podpírání. (...) V Oberhausenu o uměleckých i myšlenkových kvalitách Juráčkova a Schmidtova filmu rozhodovala porota, v níž vedle Karla Zemana seděli další významní tvůrci socialistických zemí. Je snad možno předpokládat, že toto ‚konkláve‘ udělilo cenu našemu filmu s nějakými postranními úmysly či dokonce za některé jeho ‚pochybné‘ vlastnosti? Jestli se oberhausenskému obecenstvu zalíbil film svým, dejme tomu módním, kafkovským laděním – nevidím na tom tolik špatného – u poroty rozhodlo především to, zač film s mladistvou chutí bojuje – za lepší svět bez předsudků, bez schémat.¹⁴²

Hořejší také zaujal specifickou strategií, jak se vyhnout kafkovským konotacím, striktně totiž odděluje recepci západních diváků vnímajících pouze „módní, kafkovské“ ladění filmu a názor festivalové poroty složené z tvůrců ze socialistických zemí (přičemž ostatní členy poroty záměrně opomíjí), kteří se zabývali nikoliv jeho formou, ale především jeho sdělením – tím, za co „bojuje“. O samotném sdělení filmu toho příliš řečeno není, jelikož jej Hořejší staví do určitého bezčasí – zpočátku mluví o kritičnosti filmu k minulosti, čímž zřejmě naráží na kult osobnosti, poté zmíní obecný aspekt, jenž snímek sdílí se socialistickým uměním – „řešení problémů našeho života“ – a nakonec se zabývá přínosem díla pro socialistickou budoucnost, spolupodílením se na „lepší světě bez předsudků, bez schémat“. Nabízí se otázka, zda podezření, které vyvolává kladením ústřední otázky – jestli film náhodou nemá „pochybné“ vlastnosti, které by porota s postranními úmysly mohla chtít ocenit –, není symptomem Hořejšího skutečného chápání filmu? Obzvláště když nevidí „tolik špatného“ na kafkovském ladění filmu a také když, podobně symptomaticky, cítí potřebu přesvědčit čtenáře o nemožnosti dvojího výkladu filmu.¹⁴³ Ve druhém článku je Hořejšího pohled ještě umírněnější, což vyjadřuje i projev jeho sympatie vůči snímku: „film mladý nejen svým věkem, ale i svými myšlenkami.“¹⁴⁴ Reportáž

¹⁴² HOŘEJŠÍ, Jan. Oberhausenský jubilejní... *Práce* 20, 20. 2. 1964, č. 44, s. 5.

¹⁴³ „Především podle mého názoru nedává Juráčkův a Schmidtův film možnost dvojího výkladu, i když připouštím, že onen příslovečný šesták každému snadno ‚nedopadne‘.“ Tamtéž.

¹⁴⁴ HOŘEJŠÍ, Jan. Velká cena oberhausenské Cesty k sousedům. *Kulturní tvorba* 2, 20. 2. 1964, č. 8, s. 16.

z Oberhausenu sepsal i Jan Žalman, nicméně kromě poukázání na tamější příměry *Postavy* ke Kafkovi jeho článek neobsahuje žádný výklad filmového sdělení a soustřeďuje se především na obecnou oslavu mladé filmařské generace. Ještě více než u Hořejšího tak u něj dochází k zneurčitění vět, jež se ke snímku vyjadřují:

Co pokazilo nepříliš šťastné pražské uvedení tohoto filmu, napravil Oberhausen, a to navzdory obavám z nepřeložitelných míst, navzdory obavám týkajícím se formy. (...) každému citlivému diváku [Juráčkův] film znovu potvrdil (...), že mladá a nejmladší generace našich filmových tvůrců nezaspala svou příležitostí; že má co říci a že zná také účinný způsob, jak to říci.¹⁴⁵

Zřejmě nejrozsáhlejší dobovou recenzi filmu představuje text Evy Šmídové ve *Filmu a době*, kterému předchází i rozhovor s Pavlem Juráčkem, jenž vedl Josef Vagaday. Ten film uvádí společně se snímkem *Až přijde kocour* (r. Vojtěch Jasný, 1963) jako společensky nejangažovanější z loňské produkce a zároveň dodává chybějící díl k referátu Jana Hořejšího: „To, o čem vypráví, se zdaleka netýká jenom nedávné minulosti.“¹⁴⁶ Šmídová pak také jako by v opozici reagovala na text Hořejšího, jelikož v závěru svého pozitivně vyznívajících hodnocení rovněž dodává slova o jediné správné interpretaci:

*Bylo by jen třeba, aby se filmu, jenž se poctivě a s úspěchem vyjadřuje k tak aktuálním otázkám, pomohlo při jeho uvedení do distribuce, aby našel připravené a soustředěné diváky, kteří by pochopili v *Postavě* k podpírání prostřednictvím všech absurdit a zdánlivých nesmyslů její jediný a pravý smysl.¹⁴⁷*

Šmídová na rozdíl od Hořejšího i předchozích recenzentů tento smysl dostatečně objasňuje a nikterak se nestrání příměrů ke Kafkovi či konstatování odcizení:

*Nejde tu přitom o nic víc a o nic méně než o zamyšlení autorů nad některými rysy kultu osobnosti, zprostředkované principy kafkovské absurdity. Doba kultu osobnosti s jejími charakteristickými projevy, **jež v myšlení jednotlivců přežívají leckdy až do současnosti** (zvýraznil K. M.), lze, jak*

¹⁴⁵ ŽALMAN, Jan. Postava v Oberhausenu. *Literární noviny* 13, 21. 2. 1964, č. 8, s. 12.

¹⁴⁶ VAGADAY, Josef. Jeden z nových. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 138.

¹⁴⁷ ŠMÍDOVÁ, Eva. Nejen půjčovna koček. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 140.

o tom dnes již svědčí řada uměleckých děl, vyjádřit a zachytit nejrůznějšími způsoby a metodami. Autorům Postavy, jak je vidět z filmu, nešlo o popisné zobrazení jednotlivých konkrétních případů více či méně otřesných, ale o to, jak vyjádřit atmosféru této doby, vyplývající z odcizení. Nejistota, nemožnost porozumění, nesmyslnost, vnitřní rozpornost vztahu člověka a společnosti, to je základ vzniku absurdity. Nebylo proto náhodou, že autoři zvolili pro Postavu k podpírání právě tento zorný úhel, jenž jim nově pomohl osvětlit jev, dobu, člověka.¹⁴⁸

Klíčovým rysem umožňujícím kritické vyjádření se opět stává nepřirazení kritizovaného jevu do současnosti, alespoň ne explicitní. Nejdříve je čtenáře nutné ujistit o tom, že film nepojednává o ničem jiném než o době minulé, pouze mimoděk je ve druhé větě zmíněno, že některé rysy kultu osobnosti se „leckdy“ objevují i v současnosti. Ve třetí větě dochází k záměrné nejednoznačnosti ukazovacího zájmena ve spojení „této doby“ – doboví „optimisté“ ji zřejmě budou interpretovat jako odkaz k minulosti, neboť jen tehdy se mohly odehrát „více či méně otřesné případy“, zbytek recipientů pravděpodobně uvidí zřetelnou souvislost s dobou aktuální. Poslední věta pak užitím příslovce „nově“ ujišťuje o tom, že se stále mluví o době minulé, jelikož vzniká určitá časová distance mezi předmětem a podmětem.¹⁴⁹ Šmídová z Juráčkova a Schmidtova díla nepřímou činí vědeckou práci, jež se řídí marxistickou dialektickou metodikou – předmětem zájmu je odcizení jakožto produkt kultu osobnosti, metodou řešení je pak zobrazení odcizení skrze princip kafkovské absurdity, čímž se tato absurdita přesouvá do obecnější roviny a přetrhává se konvenční spojitost s Kafkovým dílem. Nový pohled na již několikrát probíraný jev umožňuje nové porozumění, novou syntézu a (teoreticky) jeho praktické vymýcení, k němuž již částečně došlo, jelikož s přítomností už téměř není spojován. Že se ve filmu nejedná jen o plané filosofování, Šmídová dokládá i slovy, jež implikují sociální účelnost filmu při řešení stanoveného problému:

V Postavě k podpírání nebyla položena otázka po smyslu lidské existence, ale po předpokladu normální lidské existence. Princip absurdnosti tu tedy neznamená připuštění

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 139.

¹⁴⁹ Užití přívlastku „nový“ ve spojení s vícenásobným předmětem by mělo opačný dopad: Zorný úhel jim pomohl osvětlit nový jev, dobu, člověka.

*myšlenky nezměnitelnosti a bezcílnosti lidské existence, ale naopak nalezení předpokladů k jejímu rozvinutí.*¹⁵⁰

Text Šmídové je znovu jakoby doplněn dalším příspěvkem vyšlým v politicko-kulturním časopise ÚV ČSM *My*, v němž autorka Anděla Špindlerová v rámci hodnocení aktuálních středometrážních filmů vyzdvihuje *Postavu* a oproti Šmídové vztahuje sdělení snímku k současnosti:

*Téma, do kterého se u nás pustilo dosud jen několik filmařů, to nejaktuálnější, politické – o chronických onemocněních, vlekokoucích se z období kultu osobnosti. (...) patří k několika československým filmům, v nichž se hovoří o dnešních složitostech, pro které nebývají v denním tisku zřizovány rubriky. (...) Snímek promlouvá v přítomném čase z plátna, v tom nepřítomnějším.*¹⁵¹

O měsíc později vychází článek Ivana Soeldnera blízky fejetonu, v němž autor poukazuje na princip sdělování pravdy prostřednictvím komických dramatických a filmových forem. A právě jako nejsilnější dobovou komedii či satiru vnímá *Postavu*, která dle něj na rozdíl od Jasného filmu *Až přijde kocour* nepostrádá konkrétnější vazbu se současností a svou kritičností se vyrovnává divadelním inscenacím *Drak je drak* ze Satirického divadla Večerní Brno a *Občan Čančík* z Divadla komedie. Soeldner kritizuje dobové chápání *Postavy* jako kafkovského dramatu a stejně jako předchozí recenzenti se tak, zcela explicitně, zbavuje oné stigmatizace, kterou pro film představuje atribut kafkovský:

*Je to komedie — a také zde smích tuhne na rtech. Proto mnozí považují film za kafkovské drama, dokonce vyčítají vliv Franze Kafky. Ale copak Kafka měl smysl pro humor? (...) Postava k podpírání je satira na nešvary socialismu, zase zcela přesná, sžitá s dobou, pevně v ní zasazená. (...) žádný mystický strach z odcizení, ale báječná, vtipná satira na zvláštní „odcizení“ našeho zbyrokratizovaného světa. A hlavně: je to pohled ironiků, humoristů v nejvážnějším smyslu slova. Směr, kterým by se měla ubírat filmová satira.*¹⁵²

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 140. O tom, jestli je tento problém danou metodou vůbec řešitelný, Šmídová nepochybuje.

¹⁵¹ ŠPINDLEROVÁ, Anděla. Začátky jednokilometrové. *My* 1, 1964, č. 3, s. 42.

¹⁵² SOELDNER, Ivan. Náš přítel smích. *Film a doba* 10, 1964, č. 4, s. 201.

Soeldnerova slova o „neexistenci mystického strachu z odcizení“ nicméně poněkud stírají sociálně-kritický apel díla, který měl Juráček zřejmě od počátku na mysli, když film prostřednictvím kafkovského označení přeneseně považoval za útok na dobové normy, jelikož si byl vědom onoho nebezpečí nařčení z formalismu a epigonství, jež později, i díky tomuto označení, přišlo. Soeldnerův článek si tak v závěru poněkud protičeří, když zmíněné kriticky mířené umělecké počiny zmírňuje na „báječné, vtipné satiry na zvláštní odcizení“, jež zřejmě odcizením ani není, jelikož je „naše“ a protože jej zobrazují ironikové a humoristé, kteří pouze dobře dělají svou práci.

Další kritické ohlasy na film se objevily až na podzim roku 1964, kdy se také uskutečnila celostátní premiéra a film získal ocenění v Mannheimu, přičemž k celkovému sdělení filmu se vyjadřují pouze texty Pavola Branka (1. 9.) a Antonína Jaroslava Liehma (7. 11.). Zatímco Brankova recenze již film s kafkovským odkazem nespojuje, Liehm tak opětovně činí, nicméně jej přesouvá z roviny obsahové do té formální. Branko autory filmu oceňuje za:

*sústredený útok proti najhlbšej podstate kultu, spojenej len zdanlivo protikladnou anonymizáciou riadiacich orgánov moci a ich odtrhnutosťou od riadených, stal sa baranidlom proti usilovne šírenému predsudku, že to azda s likvidáciou kultu osobnosti nemyslíme vážne. Hoci je to predsudok veľmi pružný a prispôsobivý – v tomto prípade napr. vyúsťoval do pikantnej otázочки, či teda tento film naozaj budeme u nás predvádzať, či nie je len ‚na export‘. Ako vidieť, nie je...*¹⁵³

Branko už tedy oproti svým kolegům ve spojitosti s kultem osobnosti mluví v přítomném čase a otevřeně vystihuje podstatu tohoto společenského/politického jevu i kontext dobové diskuze o něm – polemiku o tom, zda vůbec ještě v současnosti existuje a jestli je někdo schopen hledat jeho řešení v praxi. A právě *Postava* je z Brankova hlediska onou „aktivizační injekcí“, která toto řešení skrze společenské uvědomění nabízí:

(...) prežívame tento film ako metaforu čohosi, čo je za nami, ale súčasne sa nám v desiatkach krátkych spojení odhaľuje myšlienková starina, ktorá má tuhý život a obklopuje nás v nových a nových podobách. Lenže, na rozdiel od tých čias, dnes si jej absurdnosť uvedomujeme –

¹⁵³ BRANKO, Pavol. Nepolapiteľná postava polapená. *Film a divadlo* 8, 1964, č. 18, s. 8.

*a Postava tento proces urýchljuje, katalyzuje, plodí alergiu na tieto zjavy, nechotu ďalej ich trpieť. Takže nie je to iba plod kritického nadhľadu, nastavujúceho krivé zrkadlo dobe, ale aj účinná aktivizačná injekcia...*¹⁵⁴

A. J. Liehm naopak film nevníma v souvislosti s kultem osobnosti, a tudíž jej ani nechápe jako řešení celospolečenského problému, ale pouze jako zobrazení problému určité společenské skupiny. Jeho text však zřejmě nemá vést k toleranci této skupiny ze strany většiny, ale pouze k vysvětlení „útočnosti“ filmu jako jejího projevu, který nemusí být vyslyšen, jelikož stačí, když si jej „oni“ lidé vyřeší sami v sobě:

*(...) nač útočí Postava, koho napadá, je to film optimistický nebo pesimistický? Ty otázky, trochu zvláštní a dost od věci, jsem si nevymyslel, slyšel jsem je a tak také reprodukuji. (...) Jediná odpověď na otázku po smyslu téhle vážné grotesky, (...), je asi taková: Jsou mladí lidé, nechci odhadovat, zda je jich mnoho nebo málo, kteří chodí ve světě, v našem světě, s pocitem, který tenhle příběh vyjadřuje. Ten pocit není dobrý, je nenormální, nebezpečný, ale oni si ho nevymysleli, on objektivně existuje, dusí je a jim podobné, a oni dost dobře nevědí, co s ním, nevědí, jak ho překonat, jak z něho ven. Je to možná jejich chyba, ale nejenom jejich. A tak se nakonec rozhodnou tenhle pocit vyjádřit, promluvit o něm nahlas, za sebe i za druhé. A to je pozitivní čin, protože jednou vysloven, přestává být tento pocit čímsi nedefinovatelným, abstraktním, nebezpečným; jeho vyjádření je zároveň svým způsobem jeho překonáváním, a zároveň vyvolává smích, smích osvobozuje, uvolňuje vnitřní napětí, z něhož se zrodil, ukazuje cestu od negativního k pozitivnímu, je prvním krokem k nalezení východiska, jako ostatně každé sebeuvědomění. Tedy čin svým významem ani optimistický, ani pesimistický, ale rozhodně kladný.*¹⁵⁵

Liehmova dialekticky uchopená analýza nicméně nevysvětluje vznik tohoto životního pocitu, který tito s distancí nahlížení lidé mají, jelikož by možná mohl dojít ke stejným závěrům jako marxističtí interpreti Kafkovy skepse, která byla v jejich pojetí jasně spojována s kapitalistickým prostředím, a tudíž se pro dnešní dobu stává

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 9.

¹⁵⁵ LIEHM, Antonín Jaroslav. [Takový malý film...]. *Literární noviny* 13, 1964, č. 45, s. 8.

pouhým přežitkem, historickým faktem.¹⁵⁶ To také odůvodňuje, proč souvislost *Postavy* s Kafkovým dílem vidí pouze na formální rovině, i když jeho slova zprvu zřetelně slibují širší konotace, přičemž formou myslí paradoxně pouze využití stejných kulis pražského prostředí:

Slovo ‚kafkovský‘ se tu pochopitelně přímo vtírá, tolik tu zřejmě připomíná autora Zámku, že lze skoro hovořit o dědičnosti. A dokonce se ozvaly hlasy mluvící o módě, o povrchním napodobení některých formálních postupů, ovšem bez skutečné hloubky. (...) Bylo stokrát řečeno, že Kafka je určován svou dobou, svým prostředím, svou trojnásobnou izolací, epochou atd. (...) A najednou se objeví v Praze, v Kafkově městě, dva mladí lidé, kterým je jen o málo méně – jestli vůbec –, než bylo Kafkovi, když psal některé své známé práce, znají to město stejně dobře jako on a z mnoha důvodů mají ve zcela jiné době a na základě zcela odlišných příčin také absurdní pocit a všechno je žene ke grotesknímu vidění světa kolem nich. Nechtějí napodobovat Kafku, ani na něj zvláště nemyslí. Ale to město, jeho uličky, paláce, domy, to všechno postupně vtiskuje jejich dílu formu, která Kafku připomene.¹⁵⁷

Je přitom otázkou, jak je vůbec možné shledat podobnosti mezi verbálně a audiovizuálně manifestovaným narativem právě a pouze na základě vizuální informace. Liehmův názor tak vyznívá protikladně vůči postoji V. Bystrova z první recenze, který hledání podobnosti mezi světy obou narativů považoval za přehnané.

Závěr

Z nahlédnutí do obsahu jednotlivých dobových ohlasů na film *Postava k podpírání* je zřejmé, že v procesu veřejného přijetí díla byla klíčová jeho analogie s dílem Franze Kafky, které zrovna procházelo procesem oficiálního oživení pod dohledem marxistické literární vědy. Usouvztažnění *Postavy* ke Kafkovu dílu doprovázela většina recenzentů rozšířením kafkovského pojetí, které mělo v jednotlivých recenzích spíše než ke specifickým aspektům Kafkovy tvorby

¹⁵⁶ „Kafkovo dílo, jako všechno, co je v lidské kultuře významné, bude vítězným marxismem ‚zrušeno‘: bude možno chápat je historicky a těžit z něho pro další historii. Rozpaky, jež mnozí socialisté dnes ještě pociťují vůči Kafkovi, budou mizet úměrně tomu, jak tito socialisté odstraní ze světa odcizení.“ SCHUMACHER, Ernst. Kafka očima nového světa. In: REIMAN, Pavel. *Franz Kafka: Liblická konference 1963*. Praha: Československá akademie věd, 1963, s. 242.

¹⁵⁷ LIEHM, [Takový malý film...], s. 8.

odkazovat na její zapovězenost. Ta na povrch zároveň implicitně vynášela i určitou svobodomyšlnost, jež byla její oficiálně nepřiznanou příčinou. Nicméně jakmile byly tyto rysy k *Postavě* prostřednictvím kafkaovského odkazu vztaženy, bylo třeba se od něj znovu určitým způsobem distancovat, jednak proto, že přílišné upozorňování na příbuznost s Kafkou by mohlo vést k cenzurním zákrokům proti filmu, jednak z toho důvodu, že *Postava* je Kafkaovým románům podobná jen v několika aspektech. Strůjcem tohoto srovnávání byl přitom sám Juráček, když filmu zpočátku dával přídomek kafkaovský či existencialistický se záměrem vyhranění se vůči dobovým normám, což lze propojit s jeho povahovým rysem nepřizpůsobivosti (resp. přesvědčením o nutnosti vyhraňovat se ze společnosti¹⁵⁸), jež byl příznačný pro jeho dosavadní život. Díky kafkaovskému příměru bylo také možné zavedení pojmu odcizení do dobové diskuze o filmu, protože bez něj by tento pojem v tehdejší socialistickém prostředí pravděpodobně působil příliš odvážně či provokativně. Existence a příčina těchto jevů musela zůstat především ve sféře nevyřčeného, naznačeného, či pouze ve spojitosti s „doznívajícím“ kultem osobnosti. Zpočátku deklarovaná spojitost s Kafkou na druhou stranu mohla být díky vývoji recepce jeho díla v Československu vnímána jako módní záležitost, což bylo některými lidmi (např. vedení FSB) využito jako prostředek k banalizování sdělení filmu či jeho narativních a stylistických inovací. Kafkaovský vliv nicméně zmiňují i současné výklady filmu¹⁵⁹, což může naznačovat hlubší spojitost *Postavy* s kafkaovskou poetikou, která proto bude řešena v rámci komparace filmu s dobovým narativním diskurzem.

3.3 Analýza filmu

Příběh *Postavy k podpírání* zaujímá časové období pouhých několika dní, ve kterých se odehrává putování protagonisty, nejprve bezcílné, po události zapůjčení kočky pak již motivované snahou o její vrácení. Vyprávění nicméně nespěje k rozřešení vytvořeného konfliktu a nechává jej otevřený. Kromě půjčení kočky je

¹⁵⁸ „Člověk je však vytvářen svým prostředím. Je-li špatné, neplodné prostředí, vyroste v něm nepotřebný poddajný člověk s mělkým charakterem. Je třeba se vzpírat takovému prostředí. Nepolevit ani na chvíli. Ani na minutu se nenechat vláčet, ani na vteřinu odpočinout. Gorkij, ano Gorkij to řekl: ‚Člověk se utváří podle toho, jak se vzpírá prostředí, které ho obklopuje.‘ Nesmím se nechat chytit jako ryba na udici. Pak už je vzpírání marné.“ JURÁČEK, *Deník. 1.*, s. 530.

¹⁵⁹ Většina současných interpretací ovšem pochází od kritiků a historiků, kteří byli dobovou recepcí poznamenáni či ji sami vytvářeli – Jan Žalman, Antonín J. Liehm, Josef Škvorecký, Jiří Cieslar, Jan Lukeš, Stanislava Prádná.

tak většina událostí příběhu z hlediska jeho vývoje nepodstatná a pro celkové vyznění filmu se stává důležitější jeho orámování v podobě iniciační a závěrečné události, které implikuje významy neměnnosti či cykličnosti. Pregnantně je to formulováno i samotným Juráčkem, který úvodní záběr na sochu atlanta v druhé verzi literárního scénáře komentuje následovně: „*Postava k podpírání* je kamenná svalnatá bytost, na jejíchž bedrech spočívá velká tíha... Je to muž a v jeho zčernalé žulové tváři vidíte jakési odevzdání, protože ta tíha trvá od nepaměti, a jeho pohled, upřený dolů na chodník, je strnulý...“¹⁶⁰ Konotace neměnnosti („tíhy trvajících od nepaměti“) a odevzdanosti vyvolaná transfokovaným záběrem¹⁶¹ sochy atlanta přesahuje do následujícího záběru na ulici, jež se v zadním plánu kříží s jinou, osvětlenější ulicí, přes kterou postupně přejdou zleva děti z mateřské školy, zprava vojáci, a nakonec zleva pohřební průvod. Rámování stěnami ulice (z níž je záběr snímán), vzdálenost akce zabírané ve velkém celku a osvětlení pocházející z křížící se ulice vytvářejí společně s nerealistickou davovou scénou, jež metaforizuje koloběh lidského života i dějin, specificky oddělený, jakoby metafyzický prostor, který prohlubuje přenesený význam neměnnosti. Oba úvodní záběry jsou navíc oproti těm následujícím snímány z pozice, kterou nemůže zaujímat žádný diegetický pozorovatel¹⁶², jelikož se nachází několik metrů nad chodníkem (Obraz 1, Obraz 2). Vyprávění tedy v těchto záběrech pochází od *nediegetického vypravěče*, který dění nahlíží z prostoru mimo svět příběhu. To podporuje i specifické vydělení jeho vyprávění od titulkové (extrafikční¹⁶³) sekvence realizované skrze bílý záběr, do kterého se vykresluje/zaostřuje pohled na sochu atlantů (Obraz 1), jež je navíc řešen kombinací švenkování, mírného vertikálního otočení a transfokace. Všechny tyto prvky by sice mohly prezentovat diegetické vědomí, nicméně by musely být motivovány postavou, která by byla součástí světa příběhu, což se v následujících záběrech neděje.¹⁶⁴

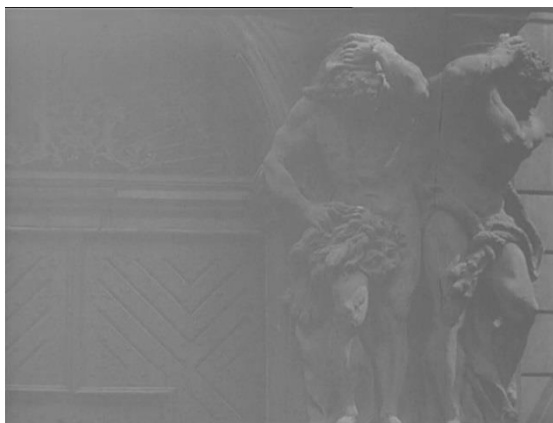
¹⁶⁰ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 91.

¹⁶¹ Počáteční velikost záběru je polocelek, konečná velikost pak polodetail.

¹⁶² Diegetickým pozorovatelem je myšlena instance *implikovaného diegetického vypravěče*, kterou E. Branigan užívá pro označení takového filmového narativního zprostředkování, jež umožňuje, abychom si na místě, odkud je záběr snímán kamerou, představili bytost, která dané situaci přihlíží a obývá svět příběhu: kdyby tam/zde někdo stál, viděl by to, co je vidět na plátně. Pokud záběr na scénu není možné připsat diegetickému pozorovateli, jedná se o pohled *nediegetického vypravěče*.

¹⁶³ Extrafikční rovinu vyprávění představují textové pasáže, jejichž cílem je dle Branigana zajišťovat (v rámci fikčních filmů) přechod mezi nonfikcí a fikcí, jelikož interpretace fikce nutně musí vycházet z něčeho nefikčního. Může se jednat o titulkové sekvence, ale také třeba o úvodní slovo autora (např. Alfred Hitchcock v jeho televizním seriálu), které se sice vztahují k fikci, ale ještě ji nevytváří.

¹⁶⁴ S přihlédnutím k faktu, že transfokace není, na rozdíl od švenku, vertikálního otočení a zaostření, realistickou, ale pouze metaforickou reprezentací percepce postavy.



Obraz 1



Obraz 2

Status nediegetického vyprávění ovlivňuje způsob interpretace úvodních dvou záběrů. Filmovací postupy použité v prvním záběru např. z tohoto důvodu nemohou být interpretovány psychologicky, ale pouze symbolicky – zaostření z bílé jako by odkazovalo na stvořenost následujících záběrů, transfokace i dodatečné pohyby kamery pak slouží k přenesení důrazu z akce, již atlant vykonává, na napětí jeho svalů a pohled upřený směrem k zemi. Významy, jež předává socha atlanta, vycházejí především ze specifického kódování významů užívaného v sochařském umění, nicméně způsob jejího snímání i nasvícení byl filmařskou volbou, která vedla k zastínění výrazu atlantovy tváře, jeho anonymizaci ve prospěch zdůraznění napnutých svalů, tedy akce podpírání, kterou vykonává (vzhledem k tomu, že se jedná o sochu) od nepaměti. Úvodní záběr se díky absenci diegetického pozorovatele či jakéhokoliv živého tvora nachází v určitém bezčasí, zvýznamněném specifickými konotacemi zobrazené sochy, a není jej tak možné jednoznačně časově propojit s následujícím záběrem, i když je zhruba od třetiny svého trvání doprovázen zesilujícím se repetitivním zvukem kroků, jehož (diegetický) původ bude určen právě v následujícím záběru. Scéna, jež se v něm ukáže, je již časově ukotvena v osnově

příběhu, nicméně události, které se v ní odehrají, jsou z důvodu nerealističnosti scény těžce definovatelné. Pochody jednotlivých skupin lidí totiž nejsou navzájem kauzálně propojeny a jsou tedy pouze akcemi, které jsou za sebou seřazeny v časové posloupnosti¹⁶⁵ podle nikoliv vyprávěcí, ale argumentativní¹⁶⁶ logiky/rétoriky *nediegetického vyprávěče* – metaforický význam této scény totiž nevyplývá z kauzality, ale z prostého seřazení těchto výjevů v určeném pořadí. Výše zmiňované specifické osvětlení této scény, způsobující její ostřejší vydělení z okolního prostoru, navíc navazuje na vyprávěčovo zdůraznění světla v předchozím záběru a společně s absencí kauzality odehrávající se akce vyvolává interpretaci scény jako metafyzické sféry (popř. jeviště), která je postavena mimo čas světa příběhu.

Logika prezentace vytváří metaforu plynutí lidského života, tedy konkrétně jeho začátku, zastoupeného dětstvím, středu formou vojenské služby a konce prostřednictvím pohřebního průvodu. Tato metafora je pak (syntagmaticky) spojena s akcí protagonisty, který je nejprve součástí pohřebního průvodu a následně se z něj vyděluje, což z této akce zároveň činí první událost příběhu, jelikož jsou nadále sledovány konsekvence protagonistova vydělení. Úvodní událost příběhu je tedy nutně interpretovat jako protagonistovo vydělení se z koloběhu života, jako určitý nonkonformní čin, jelikož odmítá jít společně s ostatními lidmi. Na metafyzický rámeček, který dal vzniknout úvodní události je znovu upozorněno v závěru, ve kterém je užito analogické práce se světlem jako v úvodních záběrech – obraz vybledne do bílé barvy, což by mohlo naznačovat, že filmem prezentovaný příběh je další, pouze detailněji vykreslenou metaforou lidského života.

Na další významové konotace finálního záběru bude upozorněno v následujících částech analýzy, avšak nejprve je třeba podrobněji prozkoumat, jakým způsobem se prezentace celého příběhu *Postavy* vztahuje právě k úvodní scéně a vyvolává tak metaforický způsob čtení příběhu jako argumentu¹⁶⁷, tedy textu

¹⁶⁵ Tato posloupnost je zajištěna kontinuálním zvukem vojenského pochodu s proměnlivou hlasitostí v závislosti na vzdálenosti pochodujících vojáků.

¹⁶⁶ Vedle narativu Chatman uvažuje o dalších dvou typech textu, argumentu a deskripci. Argument představuje text, který nesetrvává na pouhém popisu věci jako deskripce, ale snaží se „přesvědčit posluchače o platnosti některých tvrzení, obvykle pojednaných podle deduktivních nebo induktivních linií.“ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 17. ISBN 80-244-0175-4.

¹⁶⁷ Viz předchozí poznámka.

v zásadě nenarativního. Sám Juráček na tento anti-dramatický aspekt budoucího filmu poukázal v poznámce k synopsi (druhému textu literární přípravy):

Možná, že tvrdím úplný nesmysl, ale zdá se mi, že může existovat příběh, který by stejně tak jako věta měl svůj podmět a přísudek, ale zejména své doplňky, předměty a příslovečná určení a přívlastky, a že by mohly existovat v jiných vztazích a závislostech než expozice, krize, kolize, peripetie a rozuzlení...¹⁶⁸

Podobně o filmu mluví i o pět měsíců později v psané explikaci pro jednání ideově-umělecké rady, z které také vyplývá, že způsob prezentace, jenž pro své sdělení zvolil, byl v dané době (minimálně z Juráčkova hlediska) poměrně neortodoxní:

(...) žádnou scénu nelze posuzovat zvlášť. Není to součet epizodek, každá epizodka sama o sobě je bezvýznamná nebo i nesmyslná, ale rozhodující je pro ni vztah k ostatním epizodkám. Domnívám se, že jsem na stopě skutečně filmového způsobu sdělování. Postava k podpírání nemá nic společného s literaturou.¹⁶⁹

Již bylo zmíněno, že protagonista před zapůjčením kočky nedisponuje žádným cílem, který by sledoval svými kroky, a tato bezcílnost jeho putování poněkud komplikuje časovou orientaci v příběhu, jelikož není úplně jisté, jak dlouho protagonista bloudí městem, než narazí na půjčovnu koček – může jít o jeden den, ale i o více dní či týdnů. Časově nespecifické je ale i jeho navštěvování různých úředníků ve chvíli, kdy je protagonistův motiv už znám. Problematizace času je tak vytvářena spíše než absencí motivace postav nekoherentním propojením jednotlivých epizod, tedy rezignováním na kauzální způsob vyprávění, o němž Juráček nepřímo hovoří.

I v rámci samotných epizod nejsou jasně specifikovány časové a prostorové souvislosti mezi záběry, kontinuálně je snímána pouze úvodní cesta protagonisty do hudebního sálu, dále vypůjčení kočky, a nakonec protagonistovo pátrání po budově úřadu završené scénou v čekárně. Např. scény na ulici či návštěvy úředníků jsou oproti zmíněným epizodám plné časových elips a pomocí vizuálních analogií a filmové interpunkce je v nich vyvoláván spíše dojem cykličnosti než kauzality,

¹⁶⁸ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 43.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 87.

čemuž bude věnován prostor níže. I když tedy film obsahuje základní narativní strukturu hledání či putování za určitým cílem, většina jeho epizod narativní není a spíše funguje jako úvodní scéna pochodu – epizody/scény/záběry jsou za sebou kladeny podle specifické argumentativní logiky, kterou Juráček vtiskl jak do scén prezentovaných *nediegetickým vypravěčem*, tak (ojediněle) i do scén, které jsou prezentovány pouze skrze diegetického pozorovatele. Interpretace jednotlivých epizod je tedy závislá především na jejich logickém (nikoliv chronologickém či kauzálním) usouvztažnění. V následující podkapitole proto bude rozebráno užití hudby, která do určité míry nahrazuje absenci kauzality, protože jejím prostřednictvím jsou vytvářeny analogie mezi jednotlivými událostmi/scénami/epizodami, v nichž je selektivně přítomna, čímž je z ní v rámci vyprávění učiněn, vedle důrazu vyprávění na ústřední postavu protagonisty, základní prostředek významové koherence.

Hudba

Ústřední hudební doprovod, který pro film komponoval Wiliam Bukový, se vyskytuje hned v úvodní titulkové sekvenci filmu i v úvodní fikční epizodě, jež po ní následuje, dále pak zaznívá i ve scénách v bytě a v budově úřadu. Jedná se o jazzovou hudbu, které dominují žesťové a dechové nástroje za rytmického doprovodu basy a bicích. Jejím protikladem se, jak po funkční stránce, tak z hlediska jejich hudební charakteristiky, stávají taneční skladby, které zazní v rádiu a v baru. Tyto skladby jednak dominantně využívají jiné hudební prostředky – píseň *Tralala* užívá vokálů (Pavlína Filipovská) a elektrické kytary, twistová skladba v baru pak houslí a klavíru –, jednak mají rozdílný vztah ke světu příběhu – jazzová hudba je *nediegetická*, zatímco taneční skladby jsou *diegetické*.

Chápání jazzové hudby jako *nediegetické* je nicméně narušeno úvodní epizodou, kdy se protagonista příběhu odpoutává od pohřebního průvodu a vchází do jedné ze starých budov, kde po průchodu sklepní chodbou oslovuje členy komorního orchestru s otázkou, zda neví o určitém „Kiliánovi“. Hudba doprovází kromě úvodního metaforického průvodu všechny zmíněné situace, avšak ve scéně v hudebním sále se stává *diegetickou*, jelikož postava, již protagonista oslovuje, je hrající klarinetista. Toho po chvíli doplňuje i hráč na basu, který s protagonistou zavede krátký rozhovor, jenž je ovšem elipticky ustřížen, takže není ukázáno, jak byl

hovor ukončen. Přítomnost dvou nástrojů, jež jsou pro ústřední hudební doprovod charakteristické, i k nim náležejících hráčů, společně s nedořečeností celé epizody vytváří dojem, že jazzová hudba ve filmu nemusí nabývat pouze nediegetický status. Může totiž být spojována právě s úvodní absurdně vyznívající epizodou, kde funguje diegeticky. Objevení místnosti s hudebníky v rámci vyprávění není téměř ničím motivované – nedovídáme se nic o motivacích protagonisty, které vedou jeho kroky, ani nám tento vývoj není nijak předznamenán, např. vypravěčem prostřednictvím titulku či voice-overu nebo např. paralelními prostřihy na zkoušející hudebníky a kráčejiho protagonistu. Jediným vodítkem se tak stává hudba, která je od počátku považována za nediegetickou (v úvodních titulcích dokonce za extrafikční) a je tomu tak ještě při vstupu do předsálí, kdy je slyšet pouze hra klarinetu. Jakmile však protagonista vyjde z předsálí, zjistíme, že zvuk je diegetický, čímž zpětně dochází k vytvoření minimálního prvku kauzality – protagonista jako by následoval právě hudbu, kterou zároveň nemohl slyšet. Jazzová hudba tak může přeneseně představovat i určitý (diegetický) iracionální prvek řídící kroky protagonisty. Určením diegetického zdroje jazzové hudby tak dochází k narušení dosud platné percepční hypotézy, že tato hudba je pouze součástí nediegetické roviny vyprávění.

Pro následující vnímání filmu to pak znamená, že jazzová hudba má ambivalentní funkci – jednak funguje stále nediegeticky, jelikož znovu už žádnou jazzovou kapelu neuvidíme, na druhou stranu však vyvolává napětí, že hrdina opět náhodně otevře dveře, neboť následuje hudbou prezentovanou iracionální předtuchou, a tuto ukrytou kapelu objeví. Efekt pro vyprávění zbytku filmu je tedy takový, že stejné překvapení jako v úvodní epizodě může nastat v kterýkoliv moment, kdy je přítomna jazzová hudba, i když tomu kauzálně nic nenasvědčuje. To se týká zejména protagonistova pátrání v budově úřadu a scény v čekárně, které nakonec vyvolávají obdobné pocity překvapení/absurdity, a to skrze užití ostatních nemotivovaných prvků – zazděné okno v čekárně či absence úřední instance, na kterou všichni přítomní lidé čekají. Tato interpretace funkce jazzové hudby jako prvku iracionality koresponduje s pojetím filmového vyprávění, zdůrazňujícím rozumovou neuchopitelnost, již Juráček v souvislosti s jeho snahou o mystické uchopení kultu osobnosti zmínil v rámci své explikace pro ideově-uměleckou radu:

*... zdá se mi, že už je málo kult pouze definovat ideově
nebo politicky. Postava k podpírání je kafkovská,*

*existenciální, ale copak kult nebyl mystický? Byl mystický, nepočítal s rozumem, paralyzoval rozum. (...) Pro mne je rozhodující, a o to v realizaci půjde, zdali se podaří přesně sdělit pocit. Opakuji, rozluštění smyslu není důležité, ale pocit ano!*¹⁷⁰

Diegetická, taneční hudba ve filmu funguje z hlediska vyprávění poměrně neproblematicky, slouží totiž především k charakterizaci protagonisty, který odmítá její socializující účel daný kulturním chápáním taneční hudby, a nepřímou tak konstatuje jeho odcizení vůči společnosti – v bytě ji poslouchá bez účasti dalších osob a přítomnost zapůjčené kočky na toto společenské odtržení ještě více upozorňuje. Scéna v baru pak naznačuje, že ani v přítomnosti lidí protagonista nenaplnuje danou společenskou konvenci tance, což je naznačeno juxtapozicí detailního záběru na hýždě tančící ženy v popředí a protagonisty, jenž je po chvíli ukázán sedící a osamocený u stolu v pozadí. V opozici vůči nediegetické jazzové hudbě, která v rámci vyprávění vytváří částečný odstup od prezentovaných událostí a existentů, jelikož v rámci zvukové složky filmu představuje pohled *nediegetického vypravěče*, funguje taneční hudba také ve smyslu prohloubení existenciálního prožitku protagonisty, protože zde neexistuje právě onen zcizující efekt nediegetické hudby a divákovi je plně nabídnuta empatičtější perspektiva diegetického pozorovatele.

Postavy

V předchozím textu bylo částečně ozřejmeno, jak je protagonista charakterizován skrze jeho akce – v úvodu se bez opodstatnění vyděluje z „koloběhu života“ a v průběhu vyprávění jeví známky jak nedostatku socializace, manifestované návštěvou v baru, tak její neschopnosti, zprostředkované jeho chováním v přítomnosti taneční hudby. Z hlediska interpretace postav je pro celkové vyznění *Postavy k podpírání* klíčový rozdíl mezi dvěma přístupy, jakými jsou stylizovány jejich promluvy, přičemž tyto přístupy se odlišují jak verbální kvalitou samotných promluv (na úrovni příběhu), tak způsobem spolupráce auditivní a vizuální složky filmu (na úrovni vyprávění). V příběhu také z velké části absentuje mluvené slovo, viz např. scéna v čekárně, a právě jeden z přístupů k mluvenému slovu tuto tendenci k potlačení verbálních významů přímo podporuje, jelikož úmyslně narušuje přirozenost jednotlivých replik skrze jejich zámlkovost. Již byla např. zmíněna

¹⁷⁰ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 88.

úvodní scéna z hudebního sálu, kde protagonista osloví klarinetistu ohledně soudruha Kiliána. Následující rozhovor s basistou, který zřejmě Kiliána zná, je plný nedorozumění plynoucích jednak z informační vyprázdňenosti replik, jednak z nezájmu obou mluvčích o zavedení rozsáhlejší konverzace:

basista: „Vy ho znáte?“ [Kiliána]

protagonista: „Já jsem mu jenom chtěl říct, že někdo umřel. Už jsem ho dlouho neviděl.“

basista: „Koho?“

protagonista: „Kiliána.“

basista: „Já taky ne, myslel jsem, že odešel.“

protagonista: „Kam?“

basista: „Jó, to nevím, ale ten se neztratí.“

protagonista: „Já Vám nerozumím.“

Celá scéna je uprostřed konverzace přerušena „zamrznutím“ obrazu stop-záběrem a následným střihem, a to příznačně po protagonistově replice: „Já Vám nerozumím.“ Tuto větu je možné vztáhnout k přístupu obou postav, tedy nejen k protagonistovi, který se o Kiliánovi téměř nic nedozvěděl, ale i basistovi, jenž jako by vůbec neporozuměl účelu protagonistovy návštěvy. Význam plynoucí z citované věty je pak multiplikován skrze analogické konverzace odehrávající se na ulici, jichž se procházející protagonista náhodou stane svědkem (Obraz 3). Ke zvýraznění této multiplikace je pokaždé užito stejného stylového postupu zamrznutí obrazové i zvukové stopy snímku, čímž dochází ke zdůraznění filmového střihu, a tedy podobně jako v úvodu filmu k upozornění na samotný proces vyprávění a distancování se od prezentovaného příběhu.



Obraz 3

Jak již bylo dříve konstatováno, jazzová hudba až na zmíněné výjimky rovněž slouží k odpoutání se od světa příběhu, z čehož vyplývá, že těmito dvěma prostředky filmového vyjádření do popředí vystupuje *nediegetický vypravěč*. Jestliže hudba byla se vstupem do hudebního sálu umlčena a nahrazena hudbou diegetickou, prostřednictvím zamrznutí obrazu se *nediegetický vypravěč* znovu může projevit. Sledem několika záběrů z ulic, v nichž způsobuje nedořečenost jednotlivých konverzací, tak vypovídá o odcizení a lhostejnosti zobrazených postav či vůbec všech lidí. Znovu jako ve scéně úvodních pochodů zde dochází k potlačení narativu, jelikož se nás vypravěč snaží o tomto odcizení a lhostejnosti přesvědčit. Postup zamrznutí obrazu se ve filmu zopakuje i na jeho konci ve scéně v zahradní restauraci, a to ve chvíli, kdy se domnělý Kilián vyptává na otázku z křížovky, která zní: „Vlastnost, kterou se člověk liší od zvířete?“ Mylnou odpověď „rozum“ od přísedícího pak opravuje slovem „kázeň“, načež následují fotografie lidí, jež se objevili v dřívějších záběrech. Obraz se znovu rozpohybuje až za přítomnosti protagonisty v záběru, aby sledoval jeho oslovení domnělého Kiliána a následné protagonistovo zklamání z jeho mylné identifikace. Zamrznutím obrazu po slově „kázeň“ a následnou juxtapozicí fotografií je téměř identicky opakován vzorec úvodních scének na ulici, přičemž vypravěč tentokrát upozorňuje na jinou všeobecně sdílenou lidskou vlastnost. Poslušností jako principem lidského chování udržujícím status quo se řídí i domnělý Kilián, který po oslovení protagonistou odchází z restaurace a v tašce nese podobně jako protagonista kočku, již se mu zřejmě také nepodařilo vrátit. Příběh filmu tak na konci nabývá ironický význam, jelikož protagonistovo vydělení z „koloběhu života“ vedlo znovu jen ke kázni – jeho nonkonformní gesto je společenskou realitou absorbováno a přetaveno v něco docela obyčejného. Jeho pokus o vybočení a konsekventní problémy s kočkou jako by byly jen součástí předem stanovené osnovy,

kteřou každý nevědomě, aniž by chtěl spolupracovat, absolvuje, a tudíž se ve skutečnosti nikdy proti společenskému řádu nepostaví. Juráček tedy prostřednictvím takovéto konstrukce příběhu vyjadřuje myšlenku, kterou verbálně vyjádřil v prvních dvou verzích literární přípravy filmu (skice a synopsi):

Žádný člověk, který se ocitne ve stejné situaci jako Jan Hlasivec [což je jméno protagonisty ve skice], neví, kde je začátek a kde konec jeho problému, pokud se pohybuje uvnitř. A toto je příběh odehrávající se uvnitř. Proto není Jan Hlasivec hrdinou, ale jenom hlavní postavou; to není slovní puntičkářství, protože podstata hrdiny tkví v osvobozujícím činu: Jan Hlasivec takový čin nikdy neudělá, přestože mu o nic jiného nejde než o to, aby jej udělal, ví, že jej musí udělat, chce jej udělat, je posedlý tím, aby jej udělal, ale neudělá jej z toho prostého důvodu, že nemá poněti, jak se vlastně takový čin dělá. Řeknu to jinak: hrdinský čin nebo osvobozující čin je vždycky koneckonců namířen proti někomu nebo něčemu. Ale Jan Hlasivec, jako ostatně mnoho jiných lidí, marně toho někoho nebo něco hledá.¹⁷¹

Opakování analogických situací se ve filmu objevuje i bez zdůraznění jejich střihového propojení skřze „zamrznutí“ obrazu, a to v epizodě, v níž protagonista na ulici hledá zmizelou půjčovnu koček a oslovuje přitom množství lidí. V montáži krátkých konverzací je pak využit druhý, autentičtější přístup, kterým film nakládá s mluveným slovem. Základním rozdílem oproti prvnímu přístupu, jenž akcentuje nedořčenost, je právě jasné, srozumitelné a nenarušené vyznění konverzací. Ty jsou totiž vzhledem k jejich relativní krátkosti ukázány v celém znění a nejsou tedy pouhým výřezem delšího rozhovoru.

Dalším rozdílem je i relativní hlasitost mluveného slova v porovnávaných sekvencích vzhledem k protagonistově percepci. Autentičtější přístup přehrává promluvy fokalizováním protagonistovy objektivní percepcí,¹⁷² jelikož všechny

¹⁷¹ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 19. Pokračování citace viz pozn. 175.

¹⁷² E. Branigan pojmenovává rozdíl mezi objektivní a subjektivní prezentací hlediska postavy prostřednictvím termínů hlediskový (point of view) a percepční záběr (v publikaci BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984. 246 s. ISBN 90-279-3079-1.), anebo také skřze termíny povrchová (objektivní) a hloubková (subjektivní) interní *fokalizace*. V opozici vůči interní *fokalizaci* pak stojí *fokalizace* externí, která neposkytuje fokální informace přímo z místa, kde postava stojí, takže sice zobrazí objekt jejího zájmu, ale z jiného úhlu či vzdálenosti. Pro snazší rozlišování uvedených distinkcí jsem se rozhodl využívat pouze opozici objektivní/subjektivní, která povahu daného typu prezentace dle mého názoru odráží nejsrozumitelněji, jelikož pojmy hledisko a percepcie jsou příliš

mini-konverzace jsou snímány z odstupu teleobjektivem. Divák tedy slyší to, co slyší samotný protagonista, i když situaci nahlíží z poměrně velkého odstupu (Obraz 4). Druhý, artifičialnější přístup sice také přehrává zvuk vzhledem k percepci protagonisty, jelikož pozice kamery je znovu natolik vzdálená (Obraz 3), že by z ní jednotlivé promluvy nešly slyšet, nicméně ani sám protagonista není dané situaci tak blízko, aby ji slyšel stejně, jako kdyby byl sám účastníkem konverzace – což naznačuje právě srovnání hlasitostí užitých ve zkoumaných sekvencích. Stejná hlasitost zaznamenaných promluv by tak mohla poukazovat na zesílený psychický dopad, který mají promluvy lidí na protagonistu, taková interpretace však nekoresponduje s jeho nezúčastněným a poměrně klidným pohledem. Ono zdůraznění jednotlivých replik skrze neautentickou hlasitost tak lze pravděpodobně stejně jako zamrznutí obrazu a zvuku připisovat *nediegetickému vypravěči*, který úmyslně vyzdvihuje významy promluv. Podobně pak činí i v závěrečné scéně, kdy nechá slovo „kázeň“ rozeznít do ohlušující ozvěny. Užití těchto odlišných přístupů k mluvenému slovu je ve filmu motivováno převážně mírou absurdity či uvěřitelnosti prezentovaných situací. Epizoda hledání půjčovny koček se tak snaží navodit co nejvěrohodnější prezentaci situace, která se v době vzniku filmu jevila být jako nereálná, zatímco sekvence vystřižených dialogů z úvodu filmu ozvláštňuje promluvy v rámci reálných situací, jež zpravidla svou stereotypností zaniknou.



Obraz 4

Takový zásah *nediegetického vypravěče* je ještě více než v úvodní sekvenci „neporozumění“ na ulici akcentován ve druhé scéně v bytě, kdy protagonista uskutečňuje telefonický rozhovor, a to prostřednictvím pouhých dvou replik

obecné a vyžadují zpřesnění právě prostřednictvím zvolených atributů. Fenomén externí *fokalizace* je pak dle mého názoru natolik běžný, že se z hlediska interpretace stává téměř nepodstatný.

oddělených vizuální časovou elipsou. Při úvodním pozdravu „Ahoj“ totiž protagonista shazuje na zem kočku, která vedle něj sedí na pohovce, a tento pohyb je následně puštěn pozpátku a znovu přehrán, takže protagonista kočku shodí celkem třikrát, *nediegetická* hudba se přitom nezastavuje a hraje dál. Vizuální a auditivní složka se tak v této scéně rozpojuje, což způsobuje především hrající hudba, jejíž přítomnost zajišťuje plynutí času, které bylo *nediegetickým vypravěčem* v obraze zacykleno.¹⁷³ Po této vizuální časové elipse protagonista natahuje ruku po cigaretách a ještě chvíli poslouchá, aby telefonát následně ukončil replikou: „Tak kup cigarety.“ Scéna tedy skrze hyperbolizující opakování upozorňuje na nadbytečnost kočky, která nemůže konkurovat přítomnosti druhého člověka, byť jen telefonické, zároveň však pomocí zvukové pomlky a prázdnoty replik ukazuje, že komunikace obou telefonujících je podobně jako ve scéně v hudebním sále pouze jednostranná a utilitární.

Podobné vyznění má i první scéna v bytě následující bezprostředně po zapůjčení kočky, která nicméně žádný zásah vypravěče neobsahuje. Z hlediska užití mluveného slova je tato scéna pro film unikátní, jelikož obsahuje protagonistovu subjektivní zvukovou percepci psaného dopisu, jenž mu poslala jeho matka. Ve zvukové stopě je tedy přítomný auditivní obraz, který si protagonista utváří v mysli při čtení tohoto dopisu. I když se v rámci konvence psaní dopisů jedná o docela autentický verbální projev, v rámci mluvené konverzace by působil naopak dosti neautenticky, a právě nepřirozenost dopisního, monologického způsobu komunikace se jeví být principem veškeré komunikace, která se po této scéně odehraje, včetně již zmíněného telefonátu. Matčina starost o protagonistu nicméně stojí v opozici vůči úředníkům, jejichž výrazy při pozdějších protagonistových pokusech o vrácení kočky akcentují především opačné kvality – lhostejnost a nepochopení (Obraz 5). I proto je možné na tváři protagonisty poprvé a naposledy v celém snímku spatřit úsměv.

¹⁷³ Zacyklení je nicméně podpořeno i auditivní složkou, která opakovaně reprodukuje mňoukání kočky při jejím shoení.



Obraz 5

Ve scénách na úřadě *nediegetický vypravěč* převážně absentuje¹⁷⁴, nicméně specifické střihové postupy jako by suplovaly zcizující funkci prezentovanou v jiných scénách skrze zamrznutí obrazu. Je to znovu způsobeno nepatrným nesouladem mezi obrazovou a auditivní stopou. Když protagonista přichází za prvním úředníkem, prezentace této situace je ještě v obou stopách stejnorodá – diegetický pozorovatel následuje kroky protagonisty, které synchronně zaznívají i ve zvukové stopě. Další tři úředníci už jsou ale zobrazeni ve dvou polo-detailních a jednom detailním záběru bez vizuální přítomnosti protagonisty. Ten je slyšet pouze ve zvukové stopě, což by ještě samo o sobě nezpůsobovalo konflikt mezi obrazem a zvukem, ovšem problém vyplývá právě z monologičnosti všech tří konverzací, které s nimi naváže, protože ani jeden ze tří zobrazených úředníků nepromluví. Zvukový střih protagonistových promluv je navíc řešen takovým způsobem, že jeho monolog přesahuje z jednoho záběru do druhého. Všechny tři záběry jsou velmi krátké, obsahují maximálně dvě věty, a každá z replik navíc začíná *in medias res*, takže vytvářejí dojem, že na sebe vzájemně navazují napříč záběry. V těchto záběrech tak na základě mluveného slova vzniká kontrast mezi disjunktním obrazem prezentujícím vždy jiného člověka a relativně koherentním monologem protagonisty. Zvuková složka díky své koherenci dodává významy jinak vágním výrazům na tvářích úředníků, které by v odlišném kontextu mohly být interpretovány zcela rozdílně (viz Obraz 5). Celkový význam vzniklý užitím právě popsaného postupu se pak dá vyjádřit pokračováním Juráčkových slov ze skici budoucího filmu:

*Hrdinský čin nebo osvobozující čin je vždycky
koneckonců namířen proti někomu nebo něčemu. Ale Jan*

¹⁷⁴ Respektive na sebe neupozorňuje.

*Hlasivec, jako ostatně mnoho jiných lidí, marně toho někoho nebo to něco hledá. Vejdeš do kanceláře, a ono to tam není. Je tam člověk, proti kterému vlastně nic nemáš, i když ti třeba vadí jeho způsob řeči, eventuálně jeho idiotský ksicht... Jenže právě ten ksicht a ta řeč potvrzují, že jde o člověka, a my všichni víme, že člověk, to zní hrdě, a že člověk za nic nemůže, ne? Takže nám, lidem, bude líp teprve tehdy, až v obchodech, na úřadech a kdekoliv budou sedět stroje, jelikož do stroje lze kopnout. Avšak Jan Hlasivec prožil tento příběh v roce 1962.*¹⁷⁵

Protagonista se v této sekvenci pokouší čistě utilitárně vyřešit svůj problém s vypůjčenou kočkou, který nicméně kvůli své absurditě nemá řešení, což nemusí být nutně vinou úředníků. Na tento významový aspekt je upozorněno čistě vizuálně, první a třetí úředník na úplném konci záběru zvednou oči směrem ke kameře (pohled druhého úředníka zobrazen není, nicméně se u něj prostřednictvím zvednutí hlavy projevuje podobná dynamika), avšak objekt jejich pohledu ukázán není, což vytváří onen autentický, univerzální dojem, který je každému znám a o němž se Juráček zmiňuje – divák je totiž tímto pohledem přímo osloven.

Shrnutí

Provedená analýza poukázala na několik aspektů, kterými se jednotlivé roviny narativu podílejí na utváření významů. K podílu roviny příběhu lze konstatovat, že základním tématem (obsahem/označovaným) filmu je lidské odcizení, lhostejnost a neporozumění, které jsou prezentovány nejen skrze protagonistu, ale i prostřednictvím jeho dialogů s ostatními postavami příběhu – hudebníky, úředníky či s osobou, se kterou protagonista v jedné ze scén telefonuje. Většina událostí příběhu pak manifestuje právě tyto lidské vlastnosti, které jsou do jisté míry i příčinou absurdních situací, které se ve filmu odehrají. Vina za existenci těchto absurdit nicméně nepadá na nikoho a stává se spíše abstraktním společenským problémem, a to zejména díky metaforickému orámování příběhu skrze úvodní a závěrečnou událost. Tento rámeček příběhu byl nicméně významově obohacen prostřednictvím vyprávěcí roviny, která úvodní událost zasadila do metafyzického kontextu – metaforické scény pochodu, již kvůli absenci kauzality není možné považovat za součást příběhu, ale spíše za argument/komentář *nediegetického vypravěče*.

¹⁷⁵ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 19.

Vyprávěcí rovina pak celkově ve filmu usiluje o narušení kauzality zobrazených událostí, a to tím, že propojující události záměrně vynechává (skrze časové elipsy). K narušování kauzality pak přispívá i nedostatečným informováním o motivacích hlavní postavy, kterou zároveň skrze nediegetickou hudbu nahlíží místy distancovaně, místy však i empaticky (kromě subjektivní zvukové percepce psaného dopisu jsou ve filmu přítomny i objektivní *fokalizace* – průchod sklepní chodbou, vstup do čekárny a zřejmě i záběry na úředníky v polodetailech/detailech). Vyprávění využívá také několika ozvláštňujících stylových postupů jako např. zamrznutí obrazové i zvukové stopy snímku stop-záběrem, vykreslení/vyšisování obrazu z/do bílé barvy, projekce filmu pozpátku, transfokace, snímání z odstupů skrze teleobjektiv či užití jazzové hudby.

3.4 Komparace filmu s dobovým narativním diskurzem

Cílem této kapitoly je začlenění ve snímku užitých příběhových a narativních inovací do dobového filmového či obecně narativního¹⁷⁶ diskurzu. Dojde tak k interpretaci sekundárních ilokučných aktů, tedy toho, co chtěl Pavel Juráček říci volbou specifických filmových postupů, které byly v předchozí kapitole identifikovány jako sekundární významy filmu. Vyhodnocování sekundárních ilokučných aktů bude spočívat v komparaci jednotlivých rovin filmu (příběhové a vyprávěcí) s vybranými díly, které představují dobový narativní diskurz, k němuž se *Postava k podpírání* svou formou vztahuje. Jako nejpříhodnější díla ke komparaci se nabízejí *Proces* Franze Kafky a jeho filmová adaptace z roku 1962 režírovaná Orsonem Wellesem. Juráčkův režijní debut byl totiž (jak již bylo zmíněno) v době jeho prvotní recepce k oběma dílům několikrát přirovnáván, a to zejména na základě příběhové roviny, již ve všech zmíněných dílech dominantně utváří princip absurdity. A právě dobové ohlasy filmu mohou nejlépe poukázat na díla, jež byla klíčová pro diskurz, do něhož se Juráček *Postavou* chtěl zapojit.

I když opakovaně tvrdil, že Kafkův *Proces* nečetl, není možné jeho výroku zcela věřit, jelikož ve svém deníku v roce 1958 informuje nejen o vydání českého překladu, ale i o úmyslu jej zakoupit.¹⁷⁷ Zda Juráček četl či nečetl Kafkův *Proces* samozřejmě není možné nikterak doložit, nicméně i kdyby jej nečetl, nemuselo by

¹⁷⁶ Jsou myšlena díla, která vypráví, resp. jsou narativní, a to bez ohledu na médium, v němž jsou manifestována. Do tohoto diskurzu tedy spadají např. i literatura, divadlo, televize nebo rozhlas.

¹⁷⁷ Viz pozn. 109.

porovnání *Postavy* s *Procesem* z hlediska zkoumání Juráčkova záměru být úplně zbytečné, jelikož znovuzavedení Kafkova díla do tehdejšího literárního diskurzu, vzhledem k četným reflexím v periodickém tisku, s velkou pravděpodobností (obdobně jako dnes) mělo vliv na podobu žánru satiry, grotesky či podobenství, kam svou formou *Postava* spadá. I kdyby tedy Juráček tvůrčími invencemi nereagoval přímo na Kafkův *Proces*, musel by určitým způsobem navazovat právě na určitý, jemu známý, dobový diskurz v rámci těchto žánrů. Wellesova adaptace Kafky do tohoto diskurzu určitě náleží a zároveň potvrzuje vliv, který na tento diskurz Kafkovo dílo mělo. O její recepci ze strany Juráčka pak, na rozdíl od Kafkovy předlohy, díky doznání v deníku nemůže být pochyb,¹⁷⁸ a proto je třeba ji považovat za dílo, na které Juráček při realizaci filmu musel, ať už pozitivně či negativně, reagovat.

Dobové ohlasy na film nicméně zmiňují ještě další dva významné autory, k jejichž tvorbě se Juráček mohl chtít vyjádřit nebo na ni nějakým způsobem reagovat. V případě Věry Chytilové lze mluvit o tvorbě, která nespádala do příslušného diskurzu grotesky či satiry, do něhož se Juráček zapojoval. Nicméně její rané dílo, studentské snímky *Strop* (1961) a *Pytel blech* (1962), se stalo určitým novým standardem v rámci narativní formy, jelikož obdobně jako *Postava* problematizovalo zavedené vyprávěcí konvence.¹⁷⁹ Dokládají to slova Jiřího Pištory:

*Stačí si uvědomit rozpaky řadového filmového konzumenta nad Chytilovou, protože prorazila začarovaný kruh konvenčního filmového vidění, přičemž vedle myšlenkových ambicí Postavy k podpírání, vedle toho úsilí doslova o filmovou filosofii, vypadají její filmy při všech nesporných kvalitách až prostince.*¹⁸⁰

S úsilím o filmovou filosofii je pak spjat druhý autor, v jehož díle byl spatřen předobraz Juráčkova debutu, a to francouzský režisér Alain Resnais. Jeho dílo navíc Juráček zřejmě znal, jelikož se o něm zmínil ve svém článku *Iluze kolem diváka*

¹⁷⁸ Viz pozn. 127.

¹⁷⁹ Juráček s Chytilovou nejdříve spolupracoval – napsal scénář ke studentskému filmu *Strop*, když měla problém se schválením svého původního scénáře. Po odsouhlasení Juráčkovy verze se však vrátila k té své a natočila film bez ohledu na jím provedené změny. Dále napsal i námět k jejímu dalšímu studentskému snímku *Pytel blech* a později i scénář k *Sedmikráskám*. Viz CIESLAR, Někde v sobě musím najít film..., s. 8.

¹⁸⁰ PIŠTORA, Setkání s dílem, s. 29.

publikovaném čtyři měsíce před začátkem natáčení.¹⁸¹ V rámci československé filmografie pak (zejména u studentů FAMU) lze sledovat přiznaný vliv Resnaisova díla již v první polovině 60. let, což dokládají např. slova Jana Němce:

Pokud jde o strukturu Démantů¹⁸², tak jsem znal samozřejmě Rašómon¹⁸³, ale velký vliv na mě měl Resnais, Loni v Marienbadu a Hirošima, má láska. To sice byly filmy, které se u nás v distribuci nehrály, ale my jsme je viděli na Brousilových seminářích. Čili v podvědomí jsem měl tyhle dva filmy a Bressona.¹⁸⁴

Tento vliv je viditelný nejen u Němcových *Démantů noci*, ale např. i u filmu *Křik* (Jaromil Jireš, 1963), který vznikl ve stejném roce jako *Postava*, nebo *Každý týždeň, sedem dní* (Eduard Grečner, 1964), a to zejména v užití dokumentárních záběrů prokládajících fikční příběh, což byla invence, s níž přišel Resnaisův film *Hirošima, má láska* (1959).¹⁸⁵ Juráčekův debut byl nicméně přirovnán k Resnaisově druhému snímku, *Loni v Marienbadu* (1961):

Režie má ve svém celku profesionální jistotu, jež jen znovu potvrzuje připravenost současných debutantů přicházejících z FAMU. Přesto však do filmu pronikly některé cizí vlivy. Z kompozice některých celků cítíme ohlas Resnaisova Marienbadu, dlouhé bludiště chodeb zase připomene Wellese a jeho Proces. (...) I když je zřejmé, že autoři vyhledávají tuto příbuznost záměrně, přece jen je tato inspirace odvádí někdy k přílišné vyumělkovanosti, jež se místy nevyvaruje rysů módnosti.¹⁸⁶

Jednotlivé roviny narativu výše zmíněných děl (literární a filmová verze *Procesu*, *Strop* a *Loni v Marienbadu*) tedy v následujícím textu budou podrobeny

¹⁸¹ „Neboť současná kinematografie, to je např. newyorská škola, to je cinéma-vérité, to je pocitový film a autorský film, to jsou díla jako *Hirošima, má láska*, *Loni v Marienbadu*, *Bratrancei*, *Stíny*, *U konce s dechem*, *Kronika jednoho léta*, *Divoké oko*, *Dobrodružství*, *Zazie v metru*, *Zatmění*, *Milenci* atd.“ JURÁČEK, *Iluze kolem diváka*, s. 115.

¹⁸² *Démanty noci* (Jan Němec, 1964).

¹⁸³ *Rašómon* (Akira Kurosawa, 1950).

¹⁸⁴ Citace pochází z nepublikovaného rozhovoru s Janem Němcem, jenž s ním vedl Jan Bernard 26. června 2011, viz BERNARD, Jan. *Jan Němec: enfant terrible české nové vlny. Díl 1. 1954–1974*. Praha: Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2014, s. 99 (pozn. 224).

¹⁸⁵ Již v roce 1962 Resnaisovy filmy, v kontextu ostatních zahraničních tvůrců, obšírněji zkoumal i Ivo Pondělíček. PONDĚLÍČEK, Ivo. *Filmy, které zobrazují symptom (Poznámky k některým tendencím v západní kinematografii)*. *Film a doba* 8, 1962, č. 8, s. 412–418.

¹⁸⁶ ŠMÍDOVÁ, Nejen půjčovna koček, s. 140.

komparaci s korespondujícími narativními rovinami v *Postavě k podpírání*, což povede k určení větší či menší míry podobnosti či rozdílnosti děl. Na základě těchto diferencí je pak možné určit, jakým způsobem Juráček reagoval na dobový narativní diskurz, alespoň zčásti představovaný těmito díly – některé prvky zmíněných děl mohl chtít v rámci své autorské intence vyzdvihnout, jiné upravit či přetvořit do vlastní podoby nebo naopak úmyslně upozadit atd. Samozřejmě by bylo možné na základě deníkových zápisů sestavit seznam filmů, které Juráček viděl v době bezprostředně předcházející započetí jeho prací na filmu, a jednotlivé snímky s *Postavou* porovnat, nicméně tento výčet by měl, domnívám se, značně spekulativní výpovědní hodnotu – Juráček totiž v deníku nemusel zmínit všechna díla, ke kterým mohl cítit tužbu se vyjádřit, a naopak díla, o kterých se zmínil, nemusela hrát v rámci jeho rozhodování o kreativních volbách, jež budou použity ve filmu, žádnou roli. Proto byla zvolena především díla, která na základě dobových referencí vzorově reprezentovala tehdejší diskurz, a i když nutně nemusela ovlivnit Juráčkův debut, je pravděpodobné, že se svými inovacemi vepsala¹⁸⁷ do těch děl, na něž chtěl opravdu reagovat.

3.4.1 Proces – předloha a adaptace

Podobnost určitých aspektů *Postavy k podpírání* a Kafkova *Procesu* je asi všem recipientům těchto děl známá. Protagonista obou příběhů se dostává do situací, v nichž se střetává jeho vlastní logika chodu věcí (shodná s logikou reálného světa) s opoziční logikou, kterou zastává většina postav, s nimiž má možnost se setkat, a jež narušuje integritu jeho běžného života. Avšak zatímco u Josefa K., protagonisty *Procesu*, to vede k rozpoznání absurdity těchto situací a následnému vymezení se vůči okolnímu světu, protagonista *Postavy* se opoziční logice přizpůsobuje a jeho vyvrhelství je nechtěné – způsobené pouhou náhodou, která se mohla stát komukoli jinému, kdo by si v daný den půjčil kočku. V podstatě se chová jako řadový občan, když úředníky upozorňuje na chybu v systému, na což poukazuje i přítomnost množství jiných lidí čekajících na řešení svého problému. Jakmile zjistí, že je jeho situace neřešitelná, nedělá mu zřejmě¹⁸⁸ zvláštní obtíže se s tímto údělem smířit. V protagonistovi *Postavy* je tak možné hledat spíše než analogii k Josefu K. analogii k

¹⁸⁷ Nebo do nich naopak tato (Juráčka motivující) díla byla vepsaná, resp. měla vliv na podobu zvolených filmů.

¹⁸⁸ Protagonistova reakce na bezradnost jeho případu není vyprávěním nijak zvlášť akcentována.

obžalovaným, na něž při svém procesu Josef K. naráží a kteří přijímají veškeré příkazy úřednictva bez výhrad.¹⁸⁹ Protagonista *Postavy* je především člověkem, který není schopný pochopit, co se kolem něj děje, a přijímá nastalé příkoří, i když by své záležitosti rád co nejdříve uvedl znovu do pořádku. To zdůrazňuje i replika, jež napříč filmem zaznívá v rozdílných variantách z různých úst: „Já vám nerozumím.“ Josef K. si naopak absurditu byrokratického aparátu a křivdu, která se mu děje, uvědomuje, což u něj spouští existenciální krizi, jelikož veškerá jeho dosavadní životní očekávání byla vyvrácena.

Prezentace Josefova uvědomění absurdity situace sice má v rámci literárního textu oproti filmovému médiu širší možnosti přesného popisu stavu mysli,¹⁹⁰ nicméně nelze tím odůvodnit absenci průniku do nitra postavy v *Postavě*, jelikož k určité psychologizaci Josefa K. dochází nejen v předloze, ale i ve Wellesově filmové adaptaci *Procesu*. Zatímco Josef K. pociťuje ve filmovém (i literárním) *Procesu* závrať, když odchází z budovy úřadu (Obraz 6), protagonista *Postavy* na sobě dopad veškerých příkoří při návštěvě úřadu nijak znát nedává (Obraz 7).¹⁹¹ K. se v průběhu dialogů s ostatními postavami rozhořčuje, a dokonce o své psychice nahlas informuje své okolí, čímž apeluje zejména na kolemstojící obžalované či úředníky: „Upadl jsem v zoufalství a už nechci nic vidět. Chci se odsud dostat a být sám.“ K. pociťuje, že se mu děje velká křivda¹⁹², což je projevem jeho přesvědčení o vlastní

¹⁸⁹ „Když ti, kteří seděli nejbliže dveří, spatřili K. a soudního sluhu, vstali a pozdravili, jakmile to viděli další, mysleli, že musí rovněž pozdravit, a tak vstali všichni, když ti dva šli kolem. (...) „Nač tu čekáte?“ zeptal se K. zdvořile. Neočekávané oslovení však toho člověka zmátlo a vypadalo to tím trapněji, že to byl zřejmě člověk znalý světa, který se určitě dovedl jinde ovládat a nevzdával se jen tak snadno převahy, kterou si získal nad mnoha jinými. Zde však nedovedl odpovědět na tak prostou otázku a díval se po ostatních, jako by byli povinni přijít mu na pomoc a jako by nikdo od něho nemohl očekávat odpověď, kdyby se mu pomoci nedostalo.“ KAFKA, Franz. *Proces*. Praha: Academia, 2008, s. 68–69. ISBN 978-80-200-1597-6

¹⁹⁰ Kafkova předloha užívá střídavě *psychonaraci*, kdy je mysl postavy zprostředkována v pásmu vypravěče, a *vyprávěný vnitřní monolog*, v němž oproti *psychonaraci* navíc dochází k přiblížení se vypravěče k subjektivitě postavy, resp. k její *fokalizaci*. Rozlišení způsobů vyprávění myslí fikčních postav přebírám z: KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy: pragmatické aspekty vyprávění*. Brno: Host, 2013. s. 118–123. ISBN 978-80-7294-846-8.

¹⁹¹ Protagonistovu repliku, již směřuje vůči čtvrtému úředníkovi, chápu nikoliv jako kritiku úředníků, ale spíše jako vlastní obhajobu: „Já nikoho neurážím ani nenapadám, soudruhu. Já jenom nesnesu, aby ze mě někdo dělal troubu!“

¹⁹² Viz úryvek z jeho obhajoby u prvního vyšetřování: „A smysl této velké organizace, vážení pánové? Záleží v tom, že jsou zatýkáni nevinní lidé a že se proti nim zahájí nesmyslné a většinou bezvýsledné řízení, jako v mém případě.“ KAFKA, *Proces*, s. 52.

nadřazenosti¹⁹³, která se váže k jeho povolání bankovního prokuristy¹⁹⁴. Protagonista *Postavy* se nad ostatní postavy nikterak nepovyšuje, což nicméně vyplývá z faktu, že oproti K. ani není schopný s někým navázat kontakt, aby jeho potenciální nadřazenost, pocit křivdy nebo vůbec přístup k ostatním lidem vyšly najevo. V *Procesu* je prezentován vztah K. k několika osobám (Slečna Bürstnerová, paní Grubachová, strýc Albert, advokát Huld, služka Lena, obchodník Block atd.), protagonista *Postavy* se však s nikým nestýká, i když je skrze telefonický rozhovor a následnou akci rozestýlání pohovky naznačeno, že bude mít na noc návštěvu. I vztah ke Kiliánovi, kterého od počátku vyprávění hledá, je dosti neurčitý, a vzhledem k faktu, že na konci vyprávění není schopný Kiliána správně identifikovat, má tento vztah velmi nízkou váhu.



Obraz 6



Obraz 7

¹⁹³ „Což je třeba, pomyslel si, abych se dal ještě víc zmást žvaněním těchto nejpodřízenějších orgánů – sami přiznávají, že jsou to jenom zřízení? Je zřejmé, že mluví o věcech, kterým ani trochu nerozumějí. Jejich jistota se bere jen z jejich hlouposti. Několik slov, jež si promluví s člověkem mé úrovně, objasní všechno nesrovnatelně líp než nejdelší řeči s těmito lidmi.“ Tamtéž, s. 14.

¹⁹⁴ Jako úředník se tedy stává obětí ze strany mašinerie, jíž je sám součástí.

Jestliže bylo u protagonisty *Postavy* konstatováno, že k němu *nediegetický vypravěč* zaujímá kritický odstup, např. skrze orámování příběhu argumentativními pasážemi, užitím stop-záběrů nebo jazzovou *nediegetickou* hudbu, u literární předlohy i u filmové adaptace *Procesu* obdobná tendence absentuje. Oba narativy začínají *in medias res* a končí po završení příběhu v podobě smrti Josefa K., takže nelze mluvit o určité „mýtické“ expozici či otevřeném a do jisté míry zacykleném konci jako v případě *Postavy*. Vypravěč předlohy i filmové adaptace pak k Josefu K. zaujímá neutrální, nekomentující přístup, v literární předloze je navíc díky častým *fokalizacím* místy obtížné odlišit pásmo vypravěče od vnitřního myšlení Josefa K.:

*...když se však K. podíval nahoru, uviděl obličej, který se vůbec nehodil k tomu tlustému tělu, suchý, kostnatý obličej se silným, na stranu zahnutým nosem, a ten obličej se přes jeho hlavu dorozumíval s druhým hlídačem. Co je to jen za lidi? O čem to mluví? Od jakého úřadu jsou? K. přece žije v právním státě, všude je klid a mír, všechny zákony po právu platí, kdo se opovážuje přepadnout ho v jeho bytě?*¹⁹⁵

Naproti tomu filmová adaptace s *fokalizací* Josefa K. systematicky nepracuje a vypravěč o protagonistově prožívání konkrétních situací vypovídá spíše vnějškově, a to skrze expresionisticky prezentované prostředí, jež Josefa K. pohlcuje a představuje tak určitý protagonistův pocit stísněnosti (Obraz 8 a Obraz 9). V tomto smyslu je expresionistické i pojetí hudby, což se projevuje zejména dynamickým jazzovým doprovodem v akčních scénách, kdy K. pronásleduje studenta práv unášejícího manželku soudního sluhy nebo když K. utíká před děvčátko, jež se společně s ním chtějí dostat do ateliéru malíře Titorelliho.¹⁹⁶ Juráček tedy vzhledem k oběma mediálně odlišným verzím *Procesu* přichází s vyprávěcí inovací nejen distance mezi protagonistou a ostatními lidmi fikčního světa, ale i distance vypravěče vůči protagonistovi.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 14.

¹⁹⁶ Kromě jazzu Welles pracuje i s orchestrální hudbou, např. interpretací barokní skladby *Adagio in G minor* Tomasa Albinoniho.



Obraz 8



Obraz 9

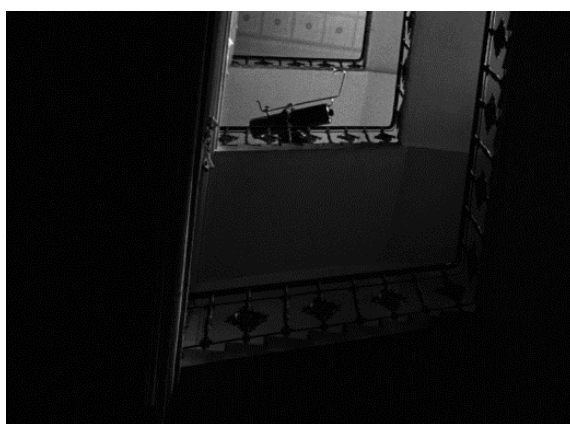
Naopak zřetelné analogie mezi *Postavou* a literární a filmovou verzí *Procesu* lze na rovině příběhu spatřovat ve scénách protagonistova hledání. Překvapivý prostor vyšetřovací místnosti skryté za zavřenými dveřmi (Obraz 10) a vůbec neobvyklé umístění úředních kanceláří do půdních prostorů starých domů v literárním i filmovém *Procesu* nachází paralelu v protagonistově pátrání po (prázdné) úřední místnosti a jí přilehlé čekárně v *Postavě*, ale i v objevení jazzové kapely ve sklepních prostorách Clam-Gallasova paláce. Zatímco však v *Postavě* prostor vykazuje určité alogičnosti – zejména ve scéně stoupaní muže s koupelnovým kotlem (Obraz 11), který, místo aby se po vyjití z (nezobrazené) podesty objevil ve vyšším patře, klesá vždy o patro níž –, prostor soudních kanceláří v *Procesu* je logicky funkční, i když podobně jako v *Postavě* velmi nekonvenční a nepraktický. Výraznou shodu s literární verzí *Procesu* lze spatřovat ve scéně hledání ztracené půjčovny koček, kdy se protagonista ptá lidí na ulici, zda neví, kde je půjčovna koček, a oni mu ochotně odpovídají, a dokonce se někteří pouštějí do pátrání společně s ním. Obdobná situace vzniká na začátku druhé kapitoly *Procesu*, v níž Josef K. hledá vyšetřovací místnost ve starém vícepatrovém domě a pod záminkou hledání truhláře

Lanze oslovuje nájemníky jednotlivých bytů, aby zjistil, jestli se za dveřmi bytu neschovává vyšetřovací místnost:

Mnozí se domnívali, že K. hodně záleží na tom, aby našel truhláře Lanze, dlouho přemýšleli, uváděli nějakého truhláře, který se ale nejmenoval Lanz, nebo nějaké jméno, jež se vzdáleně podobalo jménu Lanz, anebo se ptali sousedů nebo zas doprovodili K. k nějakým odlehlým dveřím, kde, jak se domnívali, takový člověk možná bydlí v podnájmu anebo kde je někdo, kdo by o něm spíš něco věděl než oni. Nakonec už nebylo skoro ani třeba, aby se K. vyptával, protože ho sami vláčeli po poschodích.¹⁹⁷



Obraz 10



Obraz 11

Nejzásadnější odlišností *Postavy* od *Procesu*, která mluví ve prospěch Juráčkových slov o tom, že tvořil nezávisle na Kafkovi, je podoba vyprávění jejich

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 43. Scéna hledání půjčovny koček se nahrávala skrytou kamerou, takže Juráček nemohl dopředu znát přesné reakce kolemjdoucích lidí. Nicméně mohl očekávat, že situace se vyvine obdobně jako v *Procesu*, jelikož předpoklad byl podobný – hledání něčeho, co sice neexistuje, ale jehož existence je pravděpodobná nebo se nevylučuje. Výsledná podoba scény pak dokazuje, že Kafkova fabulace má velmi blízko k reálným situacím.

příběhů, resp. žánrová příslušnost těchto děl. *Proces* je podobou svého diskurzu (v předloze i v adaptaci) především psychologickým dramatem – na rozdíl od protagonisty *Postavy* lze u Josefa K. vysledovat určitý vývoj směřující od počátečního vzdoru vůči společnosti po závěrečnou rezignaci a uznání pravdy většiny. Protagonista *Postavy* totiž nejen že neprochází viditelnou psychologickou proměnou, ale díky nelogičnosti událostí, jež prožívá, a absenci širší vazby k ostatním lidem nepůsobí jako reálný člověk. Zatímco příběh Josefa K. je vyprávěn chronologicky a nedochází v něm ani k přílišným časovým elipsám, v případě *Postavy* nelze příliš tvrdit, že vypráví celistvý příběh, jelikož je rozdrobena spíše do dílčích scén či anekdot, jejichž pojícím prvkem je přítomnost protagonisty – důraz je tedy kladen především na absurditu nastalé situace než na vnímání této situace z hlediska protagonisty, resp. jeho psychologické prokreslení. Žánrově má tedy *Postava* svou distancí od protagonisty blízko k žánrům komediálním, i když příliš důvodů k smíchu nedává.¹⁹⁸

Absurdita *Procesu* pak oproti *Postavě* vychází především z převrácených hodnot fikčního světa ve vztahu ke světu reálnému, jež obývá (autorem implikovaný) čtenář/recipient díla. Josef K. se bez vlastního přičinění, i vědomí nastalé změny, stává ze dne na den (podobně jako v *Proměně*) společenským vyvrhelem, jelikož došlo buďto k proměně hodnot ve společnosti, nebo k proměně jeho vlastních hodnot. Díky svému nevědomí o této změně i díky její nepatrnosti¹⁹⁹ pak, stejně jako čtenář/recipient, nedokáže pochopit, čím se prohřešil. Situace, do nichž se dostává, tak jsou absurdní pouze pro něj a pro čtenáře/diváka, nikoliv pro ostatní postavy fikčního světa. Naproti tomu absurdní situace v *Postavě* jsou zřejmě absurdní pouze pro diváka, jelikož protagonista i úředníci zaujímají navzájem spíše smířlivý přístup. Roztříštěním *Postavy* do separovaných scén Juráček zároveň oproti Kafkovi vytváří, spíše než uvěřitelný fikční svět, sérii metafor vztahujících se k situacím, jejichž absurditu je možné vysledovat i v reálném světě. Metaforičnost *Procesu* je naproti tomu vystavěna na logicky koherentním fikčním světě, který je absurdní jako celek,

¹⁹⁸ Viz pozn. 141.

¹⁹⁹ Podstata změny pak zřejmě tkví v pointě příběhu, jež Josefu K. v závěru vypráví vězeňský kaplan (ve filmu pak advokát Huld): „Ne,“ řekl duchovní, „není třeba, abychom pokládali všechno za pravdivé, je jen třeba, abychom to pokládali za nutné.“ „Bezútěšné mínění,“ řekl K. „Lež se nastoluje jako světový řád.“ KAFKA, *Proces*, 219.

a vytváří tak (skrže psychologizaci protagonisty) obraz existenciální krize člověka nenalézajícího pochopení ve vnějším světě.

3.4.2 Strop

Studentský snímek Věry Chytilové má obdobnou metráž jako Juráčkův debut, což jej možná činí vhodnějším dílem ke komparaci než dlouhometrážní *Proces*, obzvláště když s *Postavou* sdílí určitou roztržičnost příběhu, která nicméně vyplývá spíše z veristického přístupu k prezentování světa příběhu než ze snahy vytvářet podobenství. Modelka Marta, protagonistka *Stropu*, je ukazována v situacích svého běžného života a na rozdíl od protagonisty *Postavy* v příběhu nenastane situace, která by její každodenní rutinu narušila a stanovila určitou překážku pro její další pokračování. Pro film tedy není klíčová dějová zápletka, ale především až dokumentaristické zkoumání Marty v interakci s ostatními lidmi, ale i v intimitě jejího bytu či v mileneckém vztahu se starším mužem. Právě ve scénách z Martina bytu je možné spatřovat hlavní pojítka filmu s *Postavou*, která také ve dvou scénách ukazuje protagonistův intimní život a demonstruje tak (obdobně jako ve *Stropu*) jeho osamocenost či odcizení vůči okolnímu světu.

Oba filmy však k pozorování protagonistů zároveň přidávají určitý komentář. U Chytilové zaznívá (zřejmě diegeticky, z přijímače umístěného mimo obraz) rozhlasová pohádka *O měsíci a velbloud'átku* (vyprávěna hlasem Karla Högera), jejíž příběh poukazuje na fakt, že s Martinou bolestí, důvodem jejího ponocování, jí nepomůže ani měsíc (který se v pohádce postará o velbloud'átko), ani elektrický přístroj, jenž si přikládá na tvář (Obraz 12). Jedinou útěchou je jí kotě, které naopak vyžaduje péči od ní, což je zřejmě i východisko, které pro svůj následující život Marta v závěru filmu nachází – přestat být dítě a převzít zodpovědnost za své vlastní děti.²⁰⁰ V *Postavě* funkci komentáře plní diegetická píseň *Tralala* (Pavlína Filipovská) znějící z rádia, jež si protagonista, obdobně jako Marta, zřejmě pouští pro zahnání samoty. Píseň vyznívá vůči protagonistově opuštěnosti ironicky, jelikož vypráví o mileneckých radovánkách v hájemství přírody.²⁰¹ Jeho samotu nezažene ani půjčená

²⁰⁰ Marta se rozejde se starším mužem, jenž jí vidinu rodinného života razantně vymlouvá. Během zpáteční cesty z venkova, kam se Marta vydá, aby se zbavila městské rutiny, pak sleduje starost matky o přisedící děti a na jejich rtech lze poprvé během filmu spatřit úsměv.

²⁰¹ „Tralali, tralala,/ tebe jsem cestou potkala,/ tralali, tralala,/ o pole jsem vůbec nedbala./ Tralala, tralala,/ večer když mlha padala,/ tralala, tralala,/ domů zpět jsem se vydala./ Doma se mě zeptali,/ co dělala jsem celý den,/ tralala, tralali,/ zalhala jsem, že jsem plela len./ Tralala, tralala,/ zejtra abych si přivstala,/ abych zas dohnala,/ to co jsem s tebou zmeškala.“

kočka, k níž si nedokáže vytvořit citový vztah, i když možná jen kvůli faktu, že se stala indexem jeho společenské zbytečnosti – musel zaplatit, aby vlastní existenci opodstatnil péčí o kočku (Obraz 13).



Obraz 12



Obraz 13

Scény v bytě, obdobně jako scény na ulici (např. hledání půjčovny koček) lze tedy u Juráčka také do jisté míry považovat za veristické, nicméně je do nich zasaženo stylizovanými filmovacími postupy – jednak protagonistovou subjektivní *fokalizací* dopisu, jenž mu zaslala jeho matka, ale především zastavením obrazové stopy a jejím opakovaným puštěním pozpátku ve chvíli, kdy protagonista shazuje kočku z místa po jeho boku. I u Chytilové však dochází k podobnému narušování veristického přístupu. Nejvýraznější odklon, mající možná ještě více zcizující účinek než Juráčkovy stop-záběry, se projevuje v sekvenci obrazů v úvodu filmu, kde Chytilová užívá (voice-overem prezentovaného) *nediegetického* vypravěče ke komentování různých kompozic, pro něž se Marta stává modelem:

(Obraz 14) A co tady? Bude fotografie, nebo bude rande? No? Á, rande... asi už bylo... zřejmě zdařilý. | (Obraz

15) Tohle není vůbec vidět, co to je. | (Obraz 16) Á, sakra, tady je to nějaký středověký, takový... Co to je? To je potvora nějaká? Myslím tam vzádu. Á, to je ta automatická lopata. A vona jako ukazuje, že se nepracuje, že se běží naprázdno. No, děvenko, nedělej se, nedělej. Tohle dlouho nevydržíš v tom, v tom průvanu. No, vždyť jsem to věděl, schovej si pusinku. Ták, hezky domů a počkej, až se to přežene. Vždyť tady taky nikdo nespěchá, no.



Obraz 14



Obraz 15



Obraz 16

Za mírný odklon od veristického přístupu lze považovat i Martinu *fokalizaci* dialogů ostatních postav, jichž je svědkem v kadeřnictví nebo v krejčovské dílně, což se projevuje jejich spíše tlumeným zvukem, který simuluje Martinu vzdálenost od diskutujících postav i skutečnost, že diskuze není směřována k jejím uším. Juráček naproti tomu v sekvenci, v níž protagonista v různých situacích na ulici zaslechne rozhovory kolemjdoucích lidí, využívá obrácený postup, jelikož zaslechnutá slova zesílí, aby byla co nejzřetelnější a byl tak zdůrazněn jejich opakující se význam.

Chytilová se při své snaze o realistické pojetí současného života nevzdává ani metaforických vyjádření, což *Strop* také do jisté míry přibližuje k poetice *Postavy*, která více než na realistické zobrazení klade důraz na dílčí podobnosti a jejich následnou kumulaci. Protagonistka *Stropu* je například kladena vedle figuríny (Obraz 17), aby Chytilová poukázala na zbytečnost jejího povolání, jelikož kromě stání na místě nevykonává žádnou jinou aktivitu, a pokud ano, tak je zesměšněna voice-overovým komentářem. Zároveň se však od Marty nedistancuje, jako tak činí Juráček, jelikož netematizuje její vlastnosti prostřednictvím modelových situací (jako tomu je v *Postavě*), ale obtíže její společenské úlohy jako modelky a psychologický dopad, který na ni mají genderově typizované reakce ostatních lidí, často vycházející z předsudků spjatých právě s tímto povoláním. K psychologickému prokreslení pak užívá zejména detailních záběrů na tvář herecké představitelky, ale i expresivity prostředí, v němž se Marta pohybuje, zesílené, za účelem zachování veristického pojetí příběhu, pouze vizuální kompozicí obrazu (Obraz 18). Zatímco pak u Marty dochází v závěru filmu k určitému psychologickému obratu (doprovobenému i metaforickým otevřením „stropu“, srov. Obraz 18 a Obraz 19), u Juráčka se prezentovaná krize zmnožuje, protagonista prošel příběhem nepozměněn a v závěru už není pouze výjimkou mezi ostatními občany, ale přidává se k němu další muž s kočkou.



Obraz 17



Obraz 18



Obraz 19

3.4.3 Loni v Marienbadu

Ve výše zmíněném vyústění *Postavy k podpírání* v určitém až iracionálním zmnožení absurdního problému s kočkou, ale i v surreálné úvodní scéně míjejících se průvodů či opakujících se scénách na ulicích, lze spatřovat jednu z nejzásadnějších podobností Juráčkovy díla s filmem *Loni v Marienbadu*, jenž je na principu zmnožení, ať už vizuálních nebo verbálních výpovědí, ústícího v neuchopitelnost prezentovaného příběhu kompletně vystaven. Ve srovnání s *Marienbadem*, kde není

možné rekonstruovat osnovu příběhu ani rozpoznat realitu od smyšlenky, nepředstavuje rozvolněná kauzalita příběhu *Postavy* zásadní problém pro jeho pochopení. Nicméně lze konstatovat, že pro oba filmy nebylo podstatné prezentovat příběh, ale spíše podobenství, v případě *Marienbadu* pak zejména emocionální podobenství – způsoby chování zamilovaných lidí, konkrétně pak nejistotu zamilovaného ohledně opětování lásky ze strany druhého člověka.²⁰² Jestliže Juráček utváří rámováním svého příběhu určitý „bludný kruh“, ze kterého není vysvobození,²⁰³ činí tak velmi podobně jako Resnais, který poskytuje sondu do zamilovaného člověka, který se marně skrže vzpomínky na loňské události snaží přesvědčit svůj protějšek o vzájemných citech. Resnaisův kruh je nicméně mnohem užší, jelikož se zaobírá téměř výlučně protagonistovými pocity přijetí a nepřijetí (a s ním spjaté žárlivosti), které se v průběhu filmu v rychlých sledech střídají.

Asi nemůže být pochyb, že *Marienbad* je způsobem svého vyprávění mnohem surreálnější, jelikož v něm dochází k častým vizuálním paradoxům, které znemožňují rozlišení objektivní informace od informace subjektivizované ze strany protagonisty. Jedním z nejvýraznějších postupů je znehybnění postav, ale nikoliv celé obrazové stopy, jelikož kamera v takových momentech pokračuje ve svém pohybu (Obraz 20 a Obraz 21), nebo jen dále natáčí z místa. Tyto obrazy v *Marienbadu* ilustrují synchronní voice-overový komentář protagonisty, který prostřednictvím opakujících se replik²⁰⁴ vypovídá o monotónnosti interiéru hotelu, v němž se celá společnost nachází. Tato monotónnost vyplývá z jeho citové deprivace a upírání myšlenek k jedné osobě, což pak v obrazové stopě vede k přenosu nehybnosti interiéru i na ostatní přítomné lidi. Juráček mohl chtít užitím příbuzné techniky stop-záběru docílit podobného sdělení monotónnosti prezentované situace (opakování různých variant repliky „Já Vám nerozumím“), i když ho zřejmě není možné připsat protagonistovi, ale vypravěči. Neznamená to nicméně, že by Juráček ve vyprávění *Postavy* neužíval

²⁰² Viz slova A. Resnais: „je to film zabývající se nejistotou lásky; promítáme do druhé bytosti své vlastní zdání, anebo špatně ‚přijímáme‘ zdání partnerovo? *Marienbad* nechce ani tak apelovat na rozum jako spíš na city. Režie se snaží přivést diváka do lehce hypnotického stavu, aby snadněji přijal film, i přes jeho konstrukci.“ Citováno v: BUBLA, Jiří. Alain Resnais. *Filmové novinky*, 1964, č. 4, s. 15.

²⁰³ Viz pozn. 171.

²⁰⁴ „A znovu jsem se ubíral... sám, těmi samými chodbami... stejnými opuštěnými sály... podél těch samých kolonád... galeriemi bez oken... stále stejnými dveřmi... náhodnou cestou v labyrintu chodeb... a znovu... vše bylo opuštěné v tomto obrovském hotelu... prázdné salóny, chodby... salóny, dveře... dveře, salóny... prázdné židle, hluboká křesla... schodiště, schody... schody, jeden po druhém... skleněné objekty, prázdné sklenice... upuštěná sklenice, prosklené stěny...“

subjektivní perspektivu, ale činí tak pouze s jejím srozumitelným vymezením vůči objektivní prezentaci příběhu. Vzhledem k apsykologickému přístupu, jenž zaujímá (což se oproti *Marienbadu* projevuje i absencí subjektivizujícího voice-overu), pak protagonistovy subjektivní pohledy nabývají spíše intersubjektivní kvality – stávají se z nich pro recipienta odkazy na situace, které zná z vlastního života, například dotěrné pohledy lidí v čekárně (Obraz 22 a Obraz 23).



Obraz 20



Obraz 21



Obraz 22



Obraz 23

Se zmíněnou surreality a nejednoznačnou časovou uchopitelností jednotlivých filmových fragmentů je v obou filmech poměrně výrazně spojen motiv sochy či sousoší, jejichž už samotnou povahou sochařského umění nadčasový význam se do velké míry přenáší na interpretaci postav či samotného příběhu. V *Postavě* je to socha atlanta, který podpírá vstup do Clam-Gallasova paláce, do něhož protagonista v jakémsi mýtickém časoprostoru vstupuje a započíná tak svou pouť, která ukáže marnost jeho počínání, jelikož činí pouze to, co mu společenský systém dovolí. Do velké míry tak na sebe dočasně přebírá úlohu atlanta plnícího odvěký úkol podpírání stavu věcí, jenž v závěru filmu pomyslně přebírá i odcházející muž s kočkou. Obdobně i v *Marienbadu* vzniká analogie mezi ústřední dvojicí a sousoším muže a ženy, jež se stává předmětem jejich rozhovoru. Jelikož není možné časově ukotvit jednotlivé situace, kdy se dvojice baví, a to nejen o sousoší, čas pro jejich vztah přestává mít význam a opakuje se u nich modelová situace. Obdobně jako muž a žena na sousoší tedy řeší tu samou, až mytickou interakci. Tato analogie pak má vliv i na chápání ostatních lidí fikčního světa, kteří, při zastavení svého pohybu, sochy strnulostí svých výrazů připomínají. Celý narativ tak jako by líčil určitého ducha daného místa – neproměnlivost v chování lidí, jež hotel navštěvují. Taková neproměnlivost je v *Postavě* zřejmě konstatována i Juráčkem, který se nicméně zaměřuje na lidskou konformitu, nikoliv na milenecké rozepře.

3.5 Shrnutí interpretace Juráčkova autorského záměru

Na základě komparace užitých filmových postupů ve filmu *Postava k podpírání* a ve zvolených dobových snímcích předcházejících přípravným pracím na *Postavě* je možné přesněji určit způsob zapojení Pavla Juráčka do dobového narativního diskurzu. Zaměření na jednu ústřední postavu je na rovině příběhu

typické jak pro *Postavu*, tak pro obě verze *Procesu* i středometrážní snímek *Strop*, nicméně oproti *Postavě* všechny porovnávané narativy své protagonisty konstruují jako duševně aktivní, tedy procházející určitou psychologickou změnou, kdežto protagonista *Postavy* pouze apaticky přijímá svůj úděl. V tomto směru je tedy Juráčkově rozhodnutí na svou dobu relativně inovativní,²⁰⁵ odmítnutím aktivního či alespoň prožívajícího protagonisty chtěl zesílit absurditu daných situací, které by v případě jeho odporu či psychického znechucení nemohly vyznívat komicky. Absencí prezentace protagonistovy psychiky také dochází k přesunu veškeré pozornosti k událostem příběhu, a tím i k reflexi společenského systému, který podobné situace produkuje. Do jisté míry tento Juráčkův přístup k postavám dokládá následující doznání v deníku:

Moji hrdinové prostě nemyslí. Pouze se pohybují a mluví. Hovoří krátkými větami o všedních věcech a nikdy se neodvážejí říci cokoli duchovního, nikdy nemají nápad, vtip, duchaplnost ani inteligenci. Jsou to dvounozí živočichové, jimž jsem upřel rozum, protože jsem žil dlouhou dobu v přesvědčení, že všechno, co přesahuje míru každodenní všednosti, je patetické. A patos jsem, já nevím proč, považoval a dosud považuji za nevkus.²⁰⁶

Na rovině vyprávění sice v *Postavě* lze identifikovat veristické postupy, které jsou pro přelom 50. a 60. let (zejména v zahraničí) poměrně typické, ale většího významu ve filmu nabývají stylizované, spíše nenarativní (argumentativní) pasáže užívající principy metafory (např. úvodní průvody metaforicky ztvárňující koloběh života) a indukce (opakování analogických situací skrze zamrznutí obrazu). Určité nadčasové, až surreálné pojetí příběhu *Postava* sdílí s filmem *Loni v Marienbadu*, který nicméně prvky verismu postrádá. Spojení dvou zmíněných tendencí je tak vzhledem ke všem komparovaným snímkům inovativní. U Wellese není snímání Josefa K. ve velkých celcích prostředkem distancování se od protagonisty jako v *Postavě*, jelikož zobrazené prostředí nemá působit reálně, ale expresivně. Kritický postoj vůči hlavní postavě, jenž Juráček přisoudil filmovému vypravěči, z ní navíc nečinil oběť systému, jako je tomu u Josefa K., ale spíše jedno z koleček v soustrojí, které tento systém pohání. Chytilová naopak nemůže z potíží protagonistky Marty

²⁰⁵ Jeho pojetí postavy se blíží žánru grotesky, v jehož rámci na počátku 60. let příliš filmů nevznikalo.

²⁰⁶ Zápis pochází ze dne 13. 7. 1959. JURÁČEK, *Deník 2.*, s. 771.

udělat všeobecný problém, jelikož je její zobrazení příliš konkrétní (ale zároveň pravdivější). *Marienbad* pak sice může být „pitvou“ duševního života láskou zmítaného člověka, ale zároveň postrádá jakýkoliv hmatatelný důkaz, že se opravdu jedná o člověka, kterého je možné potkat na ulici. Juráček chtěl tedy najít určitý kompromis mezi těmito stylizačními tendencemi, aby jeho dílo mělo co nejjobecnější vyznění, které se dotýká problémů každého člověka, zaujímalo k těmto problémům kritický přístup, a přitom bylo do velké míry uvěřitelné.

Osobitá kvalita – tím jsem myslel dát skutečnosti takové vlastnosti, které sama o sobě nemá. V praxi to znamená podřídít skutečnost svému záměru, zatím co se většinou s ní pracuje jako s hotovou a definovanou věcí. Myslím si totiž, že podřizování se dané objektivní realitě spoutává fantasií (sic!). Přiznat a přijmout objektivní realitu neznamená ještě, že je tím mechanicky dosaženo pravdivosti. Na první pohled sice to tak vypadá, ale přišel jsem na to, že pravdivost se nemusí docilovat opisováním skutečnosti – to je nedokonalé. Pravdivost se dá vymyslet; i tam, kde použiju (sic!) svrchovaně své skutečnosti, která má s objektivní realitou velmi málo společného.²⁰⁷

Postava k podpírání tedy potvrdila Juráčkovo inovativní přemýšlení o filmovém umění, které projevil jak ve svých článcích pro časopis *Host do domu*, tak v různých deníkových zápiscích či v explikaci k filmu. Primární záměr filmu pak zřejmě nespočíval ani tolik v kritice společenského systému tehdejšího Československa, jenž Juráček chápal v polehčujícím smyslu jako absurdní, v praktickém důsledku pak zejména jako nefunkční a intolerantní, ale spíše v konstatování lidské lhostejnosti (přítomné od nepaměti), která všechny ukázané absurdity a útrapy umožňuje a jež je schopná učinit nefunkčním i sebelepší společenský systém. Dle mého názoru tedy primární záměr filmu nejlépe vystihují následující Juráčkova slova: „Ten film chce konstatovat, nic víc nemůže. Není jenom proti Stalinovi nebo proti kultu, to by už dneska bylo skoro naivní, je proti lhostejnosti, proti odcizení, a to jsou obecnější jevy, které existují na celém světě, což pokládám za paradoxní.“²⁰⁸

²⁰⁷ Tamtéž, s. 719.

²⁰⁸ JURÁČEK, *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, s. 88.

4 Každý mladý muž (1965)

Úspěch *Postavy k podpírání* měl silný dopad na Juráčkův následující osobní i pracovní život. Díky oceněním na západoněmeckých festivalech²⁰⁹ se poměrně rychle stal slavným, což v něm neustále vyvolávalo pochybnosti o tom, zda se to náhodou nestalo nedopatřením či zda si z něj někdo nedělá legraci.²¹⁰ Zároveň jej to po určitou dobu paralyzovalo ve snaze psát další texty, jelikož se obával, že svůj debut už nepřekoná. Nadobro se již také zřekl své spisovatelské dráhy, která pro něj v období před *Postavou* byla ještě možná – dle deníkového zápisu z 16. 12. 1962 mělo nakladatelství Mladá fronta zájem o publikování jeho scénáře *Šest zapomenutých*, který měl Juráček upravit do literární podoby.²¹¹ Do značné míry za to zřejmě může i obava, že by jeho literární dílo mohlo být adaptováno pro film a on by nebyl jeho režisérem:

Už jsem se rozhodl, už jsem se rozloučil s tím svým prastarým přáním být jednou spisovatelem. Toho dne, kdy jsem poprvé řekl, že budu točit „Postavu“, toho dne se to stalo, a já už si nedovedu představit, že bych ještě někdy mohl vážně a poctivě psát scénář pro někoho jiného.²¹²

Zhruba měsíc poté, co na konci srpna 1963 dokončil postprodukční práce na *Postavě*, Juráček v říjnu začíná svou základní vojenskou službu, nicméně na ní stráví pouze čtyři měsíce, jelikož koncem ledna 1964 je převelen do Prahy, aby začal pracovat na scénáři ke *Každému mladému muži*, k jehož realizaci se zavázal na ministerstvu obrany.²¹³ Nicméně tato látka neodpovídá Juráčkovým představám o

²⁰⁹ Velká cena poroty na X. dnech krátkého filmu v Oberhausenu (únor 1964) a cena Simone Dubreuilhové udělená porotou FIPRESCI (Mezinárodní federace filmových kritiků) za nejlepší krátký film roku na XIII. mezinárodním filmovém týdnu v Mannheimu (říjen 1964).

²¹⁰ „Takže jsem slavný. Takže si připadám jako podvodník, neboť se mi zdá neuvěřitelné, že je něco takového možné, že stačí napsat třicet stránek a pak je natočit, aby se člověkovu jméno stalo pojmem. A mám hrůzu, že se jednoho dne probudím a že nade mnou bude někdo stát, někdo, kdo řekne: ‚Tak vode dneška šmytec, kamaráde! Nás už ta sranda přestala bavit.‘“ JURÁČEK, *Deník*. 3., s. 391.

²¹¹ „Je to podobné *Ročníku jedenadvacet*,“ řekl [redaktor Novák, pozn. K. M.], „a to je Ptáčnickova nejlepší knížka. A ten váš příběh je lepší než Ptáčník, alespoň podle mého vkusu... I teď v této podobě je lepší. Víte, my zakládáme takovou novou edici. Příští rok tam vyjdou povídky Ivana Vyskočila, novela Stiborové a byli bysme rádi...“ Tamtéž, s. 306.

²¹² Tamtéž, s. 399. Později pak přidává poznámku o scenáristice, která tento přerod ještě více ozřejmuje: „Řemeslo scenáristy je omyl. Rozhodnout se k němu je projevem soukromé kapitulace před veřejným životem. Scenárista má buď být spisovatelem, nebo režisérem. Jiná alternativa není; pouze několik vyvolených si vyboxuje nárok na uznání, zatímco zástupy ostatních skončí jako nevzhledné, stále podnapilé myši, jichž se každý trochu štítí.“ Tamtéž, s. 447.

²¹³ Viz zápis z 21. 12. 1963: „Během několika dní budu já a Jarda Jireš povolán na HPS (Hlavní politickou správu), abychom se tam s kýmisi domluvili, že napíšeme scénář a natočíme film o armádě.“

jeho budoucím filmu, i když si v prvních měsících služby je vědom způsobu, kterým by případně téma vojenské služby zpracoval:

Kdybych někdy psal nebo točil film o vojně, neměl by to být příběh jednoho vojáka, ale jakési pásmo příhod, protože jenom tak by se daly vyličít všechna místa a kouty kasáren. Jeden hrdina všechno neprožije a nevidí. A zejména by se nepodařilo zobrazit tu symbiózu důstojníků s nejrůznějšími potřebnými vojáky, jako je správce klubu (který jim v baru v bílém kabátku prodává alkohol), správce kinosálu, kuchaři, knihovníci, pošťák, radiomechanik atd.²¹⁴

Tato vize se opravdu kryje s filmem, který nakonec vytvořil, a v jeho zápiscích z vojny je pak obsaženo mnoho charakterů, míst a situací, které se ve filmu (v jeho druhé, stejnojmenné povídce) objeví.²¹⁵ Už na vojně však zároveň vznikají zárodky filmu *Případ pro začínajícího kata* (s pracovním názvem „Bytosti“²¹⁶), které jsou filmu o armádě, k němuž se Juráček upsal, velmi vzdálené, jelikož navazují na jeho debut a zároveň odrážejí jeho tehdejší nekonformní názory a sklony k fantastičnosti a mysticismu, které jsou zřejmě jeho obranou proti společnosti, jejímž zákonům nerozumí:

Já jsem totiž spíše nakloněn věřit, že žádná pravda neexistuje a že všechno je v rukou někoho, kdo byl řádně zvolen a koho vůbec nikdo nezná. Z toho důvodu si také myslím, že strana je duch, který se vznáší nad socialismem a

Tamtéž, s. 377. Kromě tohoto filmu však již dříve, před nástupem na vojnu, Juráček souhlasil se spoluprací na scénáři generála Šejny s pracovním názvem *Civilové v pozoru*, na kterém pracoval během pobytu na základně v Boru u Tachova: „Vzal jsem předělávku pitomého scénáře ‚Mír a vojna‘, který napsal jeden plukovník. Ten plukovník mě může dostat do Armádního filmu; je náčelníkem sekretariátu ministra národní obrany a poslancem NS.“ Tamtéž, s. 315. Zpětně se k této spolupráci Juráček vyjadřuje v článku, který vyšel poté, co Šejna v roce 1968 po tzv. „semínkové aféře“ emigroval. JURÁČEK, Pavel. Můj přítel generál Šejna. *Mladý svět* 10, 1968, č. 13, s. 8–9.

²¹⁴ JURÁČEK, *Deník*. 3., s. 364.

²¹⁵ Jde např. o jeho popisy ošetřovny, kuchyně, projekční místnosti, událost vyvedení vězňů a přenášení kulečnicku atd.

²¹⁶ Myšlenka na film nejdříve vznikala bez vědomé souvislosti s románem Jonathana Swifta *Gulliverovy cesty*, což později Juráček komentuje v jednom z rozhovorů, jenž k filmu poskytl: „Po *Postavě k podpírání* jsem chtěl dělat jiný film. Jednoho dne jsem přišel na nápad, který jsem považoval za geniální, ale druhý den jsem zjistil, že není můj, že jsem to už někde četl. Hledal jsem v knížkách a našel Swifta. Jak jsem v něm listoval, narazil jsem právě na třetí díl *Cest* a zjistil, že ‚můj‘ nápad byl moc podobný: Jde člověk po světě a narazí na zeď, ta mu brání v cestě, jde tedy podél ní, pak ji přežije a dostane se tak do absurdního světa. Tak jsem si řekl, proč dělat haura, když Swift je daleko starší a zajímavější než já.“ WOLLNEROVÁ, Senta. Odsouzení ke Gulliverovi. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 17, s. 1.

který zvlášt' zasloužilé stránky tu a tam osvěcuje, takže se podobají prorokům nebo židovským spravedlivým.²¹⁷

Juráček tak při tvorbě *Každého mladého muže* čelí dilematu vyplývajícímu z dobových představ, jak by měl film o armádě vypadat, a jeho nechuti vůči konvenčním narativům,²¹⁸ která vyšla na povrch již v případě *Postavy* a výrazně se projeví i v *Případu pro začínajícího kata*. I když totiž soudobý diskurz v rámci narativního zobrazení armády umožňoval určitou kritičnost vůči nespravedlivým poměrům, které v rámci armádní hierarchie vznikají (např. *Záříjové noci* [r. Vojtěch Jasný, 1957] či román *Přestřelka: Malý román z velké doby* [Jan Procházka, 1964]), Juráčkovi šlo zřejmě spíše než o popsání negativních praktik, k nimž v armádě dochází, o uplatnění jeho vlastních zkušeností a specifického, autorského vidění, o němž v rámci zmíněných starších děl nelze příliš mluvit. Tato preference autorského filmu se projevuje v jeho úvodníku pro časopis *Film a doba*, jenž byl publikován v létě roku 1964, tedy v době, kdy na svém druhém filmu teprve začínal pracovat.

(...) jsem přesvědčen, že nadešel čas, v němž je třeba zřít se výhod, jež byly filmu poskytovány právě proto, že se s ním nikdy příliš nepočítalo. Zřít se ponižujícího postavení na periferii umění, zřít se úkolu spočívajícího ve vytváření nejlacinější zábavy. (...) Už se ozývají hlasy varující před jakýmsi podezřelým vpádem intelektu nebo subjektu. Rozum a osobitost jsou jim jedem ohrožujícím blaženou prostotu pohybujících se obrázků, jedem, který vypuzuje diváky z kin a peníze z pokladen. (...) A tak jsme svědky permanentního vzniku teorií, jejichž úkolem není nic jiného než postavit film mimo všechna ostatní umění, odríznout jej od jakékoliv souvislosti s nimi, aby se pak dalo dokazovat, že pro něj platí velice bizarní estetické zákony, z nichž poučka o přísném zachovávání jeho univerzální lidovosti je nejběžnější. (...) Konformismus, kterým byl film odedávna poznamenán mnohem víc než všechna ostatní umění, se pak prezentuje jako nutnost, s níž je třeba počítat a která k filmu prostě patří.

²¹⁷ JURÁČEK, *Deník*. 3., s. 412. Podobný zápis se v deníku objevuje již dříve: „Vybabuje se mi mystický obraz. Někde v Praze, důmyslně skryt, sedí kretén převlečený za normálního člověka, drží v ruce svazek Marxe a blekotá nesmysly. Všichni ho posloucháme. Nikdo nevykřikne: „Vždyť je to blbec!“ Neboť ten, kdo má v ruce Marxe, nemůže být nazván blbcem...“ Tamtéž, s. 314.

²¹⁸ „Všechny příběhy o životě jsou mi odporné. Stačí mi jediná věta povídky nebo románu a padne na mne sklíčenost. Marně se pokouším pochopit, proč spisovatel přivádí na svět lidi, když už jich je ve skutečnosti víc než dost. Existence příběhů mi připadá komická. Hrdinové mi jdou na nervy... Chtěl bych číst o lidech, kteří nikdy nebyli a nebudou, o událostech, které se nemohou stát. Svět, jenž znám, mě nudí. Literatura mě nudí.“ Tamtéž, s. 422.

(...) nedávné zmatené diskuze o autocenzuře jsou vlastně nejlepším důkazem nešťastné neschopnosti filmových tvůrců opustit svůj píseček a podívat se na tu věc v širších souvislostech.²¹⁹

Juráček tímto textem naráží především na tvůrce, kteří nespádají do mladé generace, ale vinu za jejich konformitu klade zejména době předchozích desetiletí, v rámci jejichž norem byli nuceni tvořit. Mladá generace je pak ve výhodě v tom smyslu, že již problém nonkonformity nenahlíží jako kontrarevoluci, za kterou by ještě před několika lety mohlo být zdůrazňování subjektivního filmového nahlížení považováno.²²⁰ Juráček se tedy snaží konstatovat, že už toto riziko nehrozí, i když si tímto tvrzením nemůže být jistý.²²¹ Na druhou stranu v rámci svých filmů nechce uplatňovat ani poetiku cinéma-vérité, která je sice moderní a do jisté míry nekonformní, ale Juráček spatřuje v jejím spoléhání se na snímaný materiál především alibismus, a nikoliv opravdový tvůrčí akt:

Nesnáším cinéma-verité, pokud se tváří jako program. Může to být metoda nebo nový jazyk, ale nikdy ne suverénní tvůrčí čin. Podstatou moderního díla je osobnost tvůrce. Zdá se mi, že autoři, kteří se orientují na cinéma-verité, hledají podvědomě alibi v materiálu. (...) Chci ručit za to, co dělám. A žádná pravda, která stojí mimo mne, mi nedává právo, abych se za ni schovával. Dnes víc, než kdy jindy je třeba vyjít z úkrytu poskytovaného nám tzv. objektivní pravdou a zříci se opory, již nám může dát anonymní člověk na ulici. Je třeba nalézt odvahu k riskantnímu činu: promluvit sám za sebe. Zříci se hlasů, které mluví za nás. Nicméně v regeneraci filmového jazyka má cinéma-verité obrovský význam. Jestliže se však tento pozitivní přínos stává fetišem, může i nový jazyk

²¹⁹ JURÁČEK, Pavel. Jsou chvíle, v nichž bych chtěl vidět film cizíma, nezúčastněnýma očima. *Film a doba* 10, 1964, č. 8, s. 394.

²²⁰ K této problematice se vyjádřil i v dokumentu Hara Senfta: „My jsem měli výhodu proti všem ostatním absolventům FAMU, že jsme byli ve škole za velice dobré situace. V té době, kdy my jsme studovali, tak se poprvé začalo tvořit více svobodně. Každý si mohl dělat v podstatě, co chtěl. Profesori nám nemluvili do práce a umožnili nám realizovat, co za každou cenu chceme, i když to byl třeba nesmysl. V té době mohly proto vzniknout – Chytilové *Strop* nebo Schormův *Turista*.“ *Příležitost promluvit (Ein Anlass zum Sprechen)* [dokumentární film]. Režie Haro Senft. Západní Německo. 1966.

²²¹ Ani ne o rok později dochází k pozdržení uvedení do distribuce u filmu Evalda Schorma *Každý den odvahu* (1964) a posléze i u snímku Jana Němce *O slavnosti a hostech* (1965). Viz LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2013, s. 119. ISBN 978-80-7391-712-8.

*zahynout na manýrismus ještě dříve, než jím kdokoliv bude moci promluvit.*²²²

Na jaře roku 1965 pak Juráček sepisuje další úvodník pro *Film a dobu*, v němž navazuje na myšlenky ohledně umělecké svobody, jež prezentoval v úvodníku minulém. Příznačným se však pro tento text stal fakt, že článek neprošel kontrolou ideologického oddělení ÚV KSČ, což napovídá, že Juráčkova kritika kulturní administrativy u představitelů vedení strany nenašla patřičný ohlas. Stalo se tak do velké míry proto, že Juráček tentokrát neútočí na konformní filmové tvůrce, ale přímo na státní kulturní administrativu, která svobodu tvorby do velké míry omezuje, i když Juráček pro jednotlivé pracovníky (podobně jako ve scénářích k *Postavě k podpírání* i výsledném filmu) nachází pochopení a vinu za restrikce nakonec neadresuje nikomu konkrétnímu:

*I člověk s podprůměrnou inteligencí si však snadno spočítá, že naši pověsti (na které si zakládáme úporněji než bigotní vdova) nakonec ubližují mnohem víc senzační polopravdy a dohady kolem díla, jež zapíráme, než dílo samo. Ostatně kolikrát za posledních deset let se přihodilo, že bychom natočili film, jež by na nás vrhal ono pověstné a obávané špatné světlo? (...) odpovědnost za tvorbu nespočívá už dávno jenom na autorech, ale byla vložena rovným dílem i na účet řídicích aparátů, organizačních pracovníků a referentů. Tito lidé mající nezáviděníhodný úděl ručit často i svou existencí za věci, které nevyvolali, žijící v neustálém konfliktu mezi dobrou vůlí a špatnou zkušeností, jsou čím dál tím méně ochotní nést riziko přicházející s filmy, jež se chtějí pouštět na nepoznanou, neověřenou a nejistou půdu. (...) Tíha té nevděčné odpovědnosti je pochopitelně nepříjemná, a trvá-li dlouho, vede přirozeně k touze po jistotách osvědčených cest. Dát si pohov, mít klid, točit Babičku, probudit se a nechat se přesvědčit, že o Démantech noci se nám jenom zdálo, Chytilová že má paterčata a Schorm trvalou ztrátu paměti...*²²³

Juráček tedy opakovaně naráží na absurdity způsobené státním uspořádáním, které se drží pohromadě jen díky setrvačnosti a do jisté míry i lhostejnosti jeho

²²² JANOUŠEK, Jiří (ed.). 3 1/2. Praha: Orbis, 1965, s. 208. Viz také JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 422–423.

²²³ JURÁČEK, Pavel. Chci se vnutit s několika myšlenkami. In: JURÁČEK, *Ze života tajtrlíků*, 2017, s. 100–101.

úředníků. Ještě více se zřejmě prohlubuje jeho pocit odcizení, který vyjádřil svým prvním filmem a jenž nachází paralelu v jednom z jeho deníkových zápisků z počátku roku 1965: „A tak mi svět připomíná ulici, v níž sedí lidé za tlustými skly, hledí upřeně na sebe a vedou monology, jejichž smysl všem ostatním uniká, protože se navzájem neslyší.“²²⁴

4.1 Kritická reflexe filmu

Stejně jako v případě *Postavy k podpírání* se i na *Každého mladého muže* objevovaly reakce, které Juráček neočekával, z čehož vyplývá, že filmu nezamýšlel přidělit takové významy, které v něm viděli jednotliví recenzenti či jeho známí. Ti jeho samostatný režijní debut na rozdíl Juráčka vnímali pozitivně, kdežto on sám s výsledkem spokojený nebyl:

*Musím na to přijít, musím objevit, proč Každý mladý muž znamená něco jiného pro mne a něco jiného pro druhé. Protože mě napadlo, že by mě mohlo potkat něco horšího. Mohlo by se mi přihodit, že bych si napsal vynikající scénář, že bych pak točil vynikající film, že bych ten film ke své spokojenosti dokončil, a posléze bych shledal, že jej všichni považují za sračku. Je to velice důležité; musím zjistit, zda Každý mladý muž je skutečně takový, jak jej vidím já, neboť chvály, které o něm slyším, mě velice matou a znepokojují. Nicméně je jisté, že obrácená situace by byla horší. Jde však o to, že nenávidím náhody, a za nic na světě s nimi nechci mít nic společného.*²²⁵

Do jisté míry však uznává svůj vlastní podíl na neúspěchu, který v díle spatřuje, a totiž ve vlastní neznalosti filmové techniky, a tedy i celkových výrazových možnostech, které filmové médium nabízí:

Když jsem pak jednoho dne objevil, že v širokouhlém objektivu jsou stejné akce mnohem rychlejší než v dlouhém, zíral jsem na to jako na zázrak a v příští chvíli jsem měl chuť Ivana (Šlapetu, kameramana filmu, pozn. K. M.) zabít. Bylo mi do breku, neboť jsem pochopil, že nic nevím a nic neumím, film byl téměř hotov (myslím Achillovy paty), vypadal jinak, než jsem si jej představoval, pokládal jsem to za přirozené (řikal jsem si, že to jinak nejde), a teď najednou jsem

²²⁴ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 439.

²²⁵ Tamtéž, s. 474.

zčistajasna věděl o způsobu, jímž šel udělat tak, jak jsem původně chtěl. A tak si občas sám pro sebe představuji Achillovy paty snímané širokými skly a vidím krásné, čisté záběry s velikou hloubkou ostrosti, v nichž se herci rychle dostávají z celku na detail a zpět, aniž by se muselo pohnout kamerou nebo přeostrřovat. Dnes už vím, že to, čemu jsem říkal „naivní film“ a od čeho jsem si tolik sliboval, jsem prohrál v souboji s technikou...²²⁶

Mezi prvními filmovými publicisty se k filmu stejně jako u *Postavy* vyjádřil Vladimír Bystrov. Film chápe velmi inovativně, jelikož jej kromě románu Jana Procházky *Přestřelka* nenapadá žádné narativní dílo, jež by mohl vztáhnout ke snaze snímku o „zobrazení procesu, který se odehrává za vnějšími kulisami prostředí. Spíš než filmem o vojně je ‚Každý mladý muž‘ melancholickým zamyšlením nad ‚zeleným mládím‘.“²²⁷ Bystrov nicméně zmiňuje i určitou návaznost na Juráčkův debut, a to zejména na základě „výrazového rejstříku“ a „absurdních střetnutí“, na což později navážou i ostatní recenzenti.

Jiří Janoušek už se k celkovému významu filmu vyjadřuje obsírněji a snaží se zejména nabídnout perspektivu, z níž by film mohli nahlédnout i lidé z oficiálních vojenských pozic, kteří by jinak snímek mohli brát jako vlastní kritiku:

Juráčkovi nešlo zjevně o to, jestli se na vojně trpí příliš nebo nepříliš, zbytečně nebo nutně, ale o to, že v míru vypadá vojna nakonec vždycky jako hraní na vojáky. (...) Je to prostě nezaujatý pohled, který vidí, že devatenáctiletí kluci mají v tomhle věku od přírody jiné starosti, a že tedy dospělým, kteří už z toho mají rozum, nezbyvá než přehnanou přísností a vážností přimět tu smečku k poslušnosti. A samozřejmě se stává, že tomu časem uvěří a stanou se obětí své role. Tak se v hloubce, pod svou ‚prostořekostí‘, dotýká Juráček zvláštního jevu: jakéhosi zdětinštění člověka v jakémkoli organizování.²²⁸

Opodstatnění snahy o poskytnutí takovéto „schůdnější“ perspektivy ostatně poskytuje Juráčkův deníkový zápis, v němž líčí projednávání scénáře *Každého*

²²⁶ Tamtéž, s. 476.

²²⁷ BYSTROV, Vladimír. Film, jemuž ženy nemohou rozumět. *Svobodné slovo* 22, 12. 5. 1966, č. 129, s. 4.

²²⁸ JANOUŠEK, Jiří. Mezi povely a trémou. *Divadelní a filmové noviny* 9, 18. 5. 1966, č. 22, s. 7.

mladého muže na Ministerstvu národní obrany, kde se setkal se značnou nevolí ohledně způsobu reprezentace armády:

Jsou hysteričtí, jsou posedlí hrůzou z každé nepatrné pravdičky, která by mohla problesknout... Dřepí na ministerstvu a jedinou jejich starostí je opatrovat obraz armády, jakou by ji chtěli mít, a šířit víru, že taková je. Řekli mi, že jsem je zklamal... Chtěli by, abych mával kadidlem kolem vzdělaných, uvědomělých, sympatických důstojníků, kolem horlivých, laskavých, nicméně mužných poddůstojníků, kolem červenolících vojáků milujících své důstojníky a uvědoměle poslouchajících poddůstojníky, abych vyjevil světu dojemné scény, v nichž vojsko nosí v májovém průvodu pionýry na ramenou, o žních hrabe seno, o povodních zachraňuje tonoucí, na hranicích směle hledí na západ, vojsko ukázněně nenávidějící nepřítele, vojsko obkročmo sedící na té naší raketové technice a červenající se při slově prdel, vojsko besedující se svými zástupci pro věci politické o lásce a přátelství, vojsko opatrující jako oko v hlavě svěřenou mu techniku, a to zejména bojovou, vojsko milované národem a milující národ, ale samozřejmě vychované v duchu proletářského internacionalismu a vědoucí, že není Němec jako Němec a že i když válka nebude, situace přesto není růžová a největším hříchem je pacifismus.²²⁹

K filmu se dále vyjádřila i Galina Kopaněvová, která rovněž vyzdvihla nesouměřitelnost Juráčkova počínu s tehdejší produkcí v rámci žánru vojenského filmu, což nepřímou připsala i faktu, že film vznikl v tvůrčí skupině Novotný–Kubala,²³⁰ tedy nikoliv v rámci Armádního filmového studia, kde by mohl být pod znatelnějším ideologickým dohledem:

Kdysi, v době preferování Armádního filmového studia, se u nás natáčelo poměrně dost vojenských filmů, jako vejce vejci se podobajících filmům ze spřátelených zemí. I Juráčkův film je stoprocentně vojenský, jenže jeho protějšek nalezneme sotva kde jinde. Není totiž o ‚vojně‘ vůbec, ale o dnešních

²²⁹ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 452.

²³⁰ Jedná se o tvůrčí skupinu, jež v roce 1952 vznikla v rámci Armádního studia a pod správu Studia Barrandov byla převedena až v roce 1956. Z počátku v ní působili režiséři K. Kachyňa, V. Jasný, F. Vlášil či Z. Brynych. V šedesátých letech pak produkovala vedle Juráčkova filmu i snímky dalších příslušníků mladé generace, E. Schorma, A. Máši, J. Jireše nebo J. Němce.

osmnáctiletých a dvacetiletých chlapcích, kteří se povinně ocitají ve zvláštní izolaci kasáren, jejichž řád zvláštním způsobem pozměňuje všechny vztahy a mladé lidi na čas vyřazuje z koloběhu běžného života. Pocity těchto chlapců, jejich reakce na tento uzavřený svět, jejich gesta a polohy, které si vytvářejí jako obrannou reakci proti povinné a nevyhnutelné disciplíně, jejich duševní stav – tyto aspekty vojenské služby Juráčka zaujaly nejvíc a z tohoto zorného úhlu na svůj materiál pohlížel.²³¹

Zatímco Janoušek s Bystrovem film chápali jako do určité míry distancovaný pohled na mladé vojáky umožňující určitou míru kritiky, Kopaněvová zdůraznila psychologický aspekt filmu, a tedy spíše empatický, nekritický přístup k vojákům. V tomto pozorování pokračuje i Otakar Váňa, který rovněž nepřímou naráží na dosavadní žánrovou praxi, která příliš neodpovídala objektivní realitě:

Právě za odhalením tohoto ‚nebojového‘, tohoto lidského a jedinečného v uniformním prostředí i oblečení, za odhalením toho, co nemohou obsáhnout sebetlustší vojenské řády a směrnice, jde film Pavla Juráčka Každý mladý muž. Obrací tak dosavadní schéma ‚vojenské tematiky‘ naruby. Vlastně přesněji: staví celou věc z hlavy na nohy.²³²

Stejná tendence se pak projevuje i v recenzi Miloše Fialy, v níž poukazuje na nekonvenčnost nahlížení světa mladíků plnících svou vojenskou službu.

O tom, jak vojnu prožívají, vidí a cítí právě ti, které sem povolala povinnost služby prezenční. A je to vojna viděná bez halasných slov a frází, bez pompy nadsazených dramát, pohledem lidštějším, normálnějším a také zasvěcenějším, než na jaké jsme byli u filmů s podobnou tematikou zvyklí.²³³

Na rozdíl od vidění Jiřího Janouška však Fiala nevidí v humorných situacích filmu kritiku určitého lidského „zdětinštění v jakémkoliv organizování“ ale Juráčkův „vzácný dar sdružovat diváky“, tedy postoj jakékoliv kritice vzdálený.

²³¹ KOPANĚVOVÁ, Galina. Dobrý začátek: Každý mladý muž. *Lidová demokracie* 22, 19. 5. 1966, č. 136, s. 3.

²³² VÁŇA, Otakar. Každý mladý muž. *Kino* 21, 19. 5. 1966, č. 10, s. 7.

²³³ FIALA, Miloš. Každý mladý muž. *Rudé právo* 46, 9. 6. 1966, č. 157, s. 2.

Antonín J. Liehm mluví v souvislosti s *Každým mladým mužem* stejně jako v případě *Postavy* o kafkaovských konotacích, ke kterým však nově připojuje i haškovské:

*Postava nebyla dílem náhody, nýbrž dílem umělce, jehož jméno se navzdory mládí svého nositele stává pomalu estetickým epitetem (...) A tohle epiteton má opět za předky dva rodné bratry, vyrostlé z podobné historické zkušenosti ke kmotrovství umění tak různého a tak podobného: Haška a Kafku.*²³⁴

Liehm spatřuje v Juráčkově zobrazení vojenské služby sociologické aspekty ghetta a potvrzuje tedy určitou žánrovou inovaci, která byla naznačena v předchozích recenzích. Vliv Kafky ani Haška však není schopen (nebo ochoten) dostatečně doložit, a tak jeho recenze vyznívá spíše jako adorace než kritika Juráčkova druhého snímku²³⁵, což podporuje i dopis, který po shlédnutí filmu (půl roku před napsáním recenze) Juráčkovi zaslal:

*Dostal jsem dopis od Liehma: „... viděl jsem Váš film a považuji ho za vynikající, lepší než Postava a velice pravdivý a hluboký. Tím více mě mrzí, že jste ho v konci pokazil, a proto Vám píšu ještě dnes v noci aspoň pár řádek... Chci Vám jen říci, abych něco nezmeškal, že byste měl rychle stříhat, ne-li už v distribučních kopiích, pak bezpodmínečně ve festivalových, exportních (protože tenhle film ven půjde a bude oceněn, za to Vám ručím!) ...Vy jste dokázal, že Kafka a Hašek jsou skutečně jedno a totéž, a pověděl jste, co ještě nikdo neřekl.“*²³⁶

Bližší vysvětlení Liehm poskytuje v článku pro *Film a dobu*: „Juráček, to jsou právě ty dvoje oči, Haškovy a Kafkaovy, ty i ony, jak se to vezme. Vidí grotesknost situací, ale vidí i jejich lidskou hloubku, směje se, vysmívá, ironizuje, ale také hluboce soucítí, spolutrčí, spoluprožívá.“²³⁷

²³⁴ LIEHM, Antonín J. [Když mladý režisér...]. *Literární noviny* 15, 25. 6. 1966, č. 26, s. 8.

²³⁵ „Je to ovšem ghetto netragické, spíš tragikomické nebo chcete-li juráčkovsky smutně komické, v Čechách pak zcela jistě nehrdinské a nemytické, Kafkaovo, ale i Haškovo, mění se nám pod rukama a hodně závisí na tom, odkud, kdo a jak se dívá.“ Tamtéž.

²³⁶ JURÁČEK, *Deník* 3., s. 473.

²³⁷ LIEHM, Antonín J. Otcové, synové a vojáci. *Film a doba* 12, 1966, č. 6, s. 302.

Vladimír Solečký pak film nahlíží v mezinárodním kontextu a spatřuje podobnost filmu s veristickými filmy francouzských a italských režisérů (jmenovitě pouze Ermanno Olmi). Juráčekův přístup k zobrazení vojenské služby vnímá dvojsečně, takže de facto spojuje obě kritické tendence, jež se napříč různými recenzemi variovaly, a utvrzuje zmínky o nejen tuzemské ale i mezinárodní žánrové invenci:

*Dívá se na „život vojenský“ očima citlivého humanisty i ironického intelektuála, který vše hodnotí a poměřuje člověkem. Tento neoficiální pohled na armádu má i v měřítku světové kinematografie své originální a osobité rysy.*²³⁸

4.2 Analýza filmu

Snímek *Každý mladý muž* obsahuje dvě filmové povídky, přičemž první, krátkometrážní, představuje snímek *Achillovy paty*, který Juráček napsal až dodatečně k hlavnímu, středometrážnímu, snímku *Každý mladý muž*. Obě povídky se liší především kompozicí příběhu – děj *Achillových pat* je relativně scelený, jelikož události jsou motivovány cestou, na niž se vydávají dva vojáci. Povídka *Každý mladý muž* je oproti tomu alespoň ve své první polovině spíše nenarativní, protože představuje ilustraci/deskripci života mladých vojáků.

4.2.1 Achillovy paty

Expozice *Achillových pat* je poměrně problematická, jelikož film neposkytuje motiv ani cíl cesty, kterou dva vojáci podnikají. Od počátku je tak spíše než na události kladen důraz na vykreslení vztahu obou hlavních postav, který se vyvíjí na základě událostí, jež se po cestě stanou. Jelikož Juráček ve filmu obdobně jako v *Postavě k podpírání* omezil užití dialogů, je úvodní charakterizace vztahu vojáků převážně metaforická, a to skrze jejich kompozici v rámci mizanscény. Zatímco úplně první záběr vykresluje odcizení obou postav čistě skrze jejich vzdálenost (Obraz 24), ve scéně na nástupišti už juxtapozice postav vyžaduje přidání (metonymický) mocenský význam vyplývající z armádní hierarchie – svobodník (Pavel Landovský) může sedět, zatímco vojin (Ivan Vyskočil) na tom logicky musí být hůř, a tudíž stojí (**Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.**). Obdobně se pak

²³⁸ SOLECKÝ, Vladimír. Každý mladý muž. *Kulturní tvorba* 4, 30. 6. 1966, č. 26, s. 13.

svobodníková převaha projevuje i ve chvíli, kdy si ve vlaku uvolňuje opasek a vojínův pokus o stejnou akci hned v zárodku ukončuje svým přísným pohledem.



Obraz 24



Obraz 25

Vývoj vztahu těchto vojáků pak de facto slouží k argumentu, že příčinou jejich odcizení je právě vojenská hierarchie, jelikož neochota navázat přátelský vztah vychází zejména od svobodníka, který vojínem pohrdá. Jeho přístup přetrvává až do chvíle, kdy se dozví, že vojín, jehož doprovází do nemocnice na vyšetření, nebude hospitalizován, a tudíž jej musí znovu dopravit zpátky. Zpočátku tedy odmítá veškeré vojínovy náklonnosti (nabídnutí cigarety, zájem o svobodníkovu dívku) a cestu vnímá jako příležitost být na den mimo základnu, což se projevuje jeho vyhledáváním pivnic a dámské společnosti. Vojínovo chování je také determinováno jeho armádním zařazením a nezkušeností, jeho klíčovým atributem jsou těžké boty, které jsou zřejmě příčinou jeho potíží i celé cesty. Paradoxem celé situace však je, že i když jsou mu zřejmě velkou přítěží (kvůli zánětu pat musí navštívit lékaře²³⁹), je k nim nesmírně

²³⁹ Podobnou cestu (film se natáčel v Plzni) zřejmě podnikl i sám Juráček, což dokládá jeho deníkový zápis: „Ve vojenské nemocnici v Plzni jsem prožil něco jako návrat do velmi starých časů: byl jsem tam opuštěný a bezmocný i proti sestřím, které se mi zdály nesmírně vznešené a nedostupné.

pečlivý, jelikož to vyžaduje právě jeho vojenské zařazení připomínané svobodníkovou přítomností – vybírá bláto z podrážek, leští je na základě svobodníkovy výstražného výrazu. Postava vojína tak alespoň v první polovině filmu povahově připomíná protagonistu *Postavy k podpírání*, který také jen bez větších výhrad plnil, co se od něj očekávalo. Jeho oddanost dočasné roli, kterou na sebe nedobrovolně vzal, se stává nejvíce explicitní při otázce, na kterou se při vysedávání v parku zeptá svobodníka: „Soudruhu svobodníku, kdy pojedeme domů?“ načež svobodník odpoví: „Domů? Páni, on tomu říká domů.“

Určitým katalyzátorem ve vývoji tohoto vztahu jsou negativní reakce veřejnosti na vojáky, což obě postavy sblíží. Dívka ve vlaku se diví, že vojín umí číst, v bufetu vojákům po objednání piva vždy odeberou pečivo, v lepší restauraci i ubrus, zelinář a krejčí vyhání vojína od svých výloh atd. V bufetu se odehraje i první svobodníkovy vstřícné gesto – vyžaduje po číšnici urychlené přinesení rumu, který si vojín objednal. Zároveň oba spojuje i zájem o děvčata, což se vždy nejdříve projevuje ve zvukové složce, kdy se různě variuje kytarový leitmotiv, ve vlaku ještě optimistický, později nabývající spíše melancholický podtón, což napovídá, že se do tohoto hudebního doprovodu promítá i nálada obou vojáků a jedná se tak o jejich subjektivní *fokalizaci* – jeho přítomnost značí jejich percepci dívky či ženy v blízkém okolí, pozměněný tón pak míru jejich možného úspěchu při navazování vztahu s danou ženou. Obdobně se tato *fokalizace* projevuje i ve vizuální podobě dané ženy, jelikož ji vždy hraje stejná představitelka (Hana Růžičková), což by se dalo brát jako ekvivalent tvrzení, že jim všechny ženy připadají stejně přitažlivé. K obměkčení svobodníkovy nevraživosti dochází po jeho nezdárném ucházení se o učnici, za což pravděpodobně může jeho armádní stigma ve formě uniformy. Společně se jim pak v parku díky vojínově charismatu (a příznačně snad i díky jeho zutým botám, což možná představuje i zbavení se onoho armádního stigmatu) podaří strávit čas v přítomnosti jedné z dívek. Svobodník tedy na základě těchto událostí jako by nabyt vědomí o společenské determinaci jejich odmítnutí ze strany normálních občanů, a proto je ochoten odmítnout obdobnou armádní diskriminaci (ve formě hierarchie hodností) a začne vojína chápat jako sobě rovného.

Rozčilovalo mě to. (...) Měl jsem oteklé nohy a o ty mi šlo, ale prohlíželi mi tam plíce a zuby a já jsem nenašel odvahu tomu vzdorovat. Nenáviděl jsem se za tu pokoru, za tu podělanost způsobenou tím, že nosím uniformu...“ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 356.

Vojín prochází také určitou proměnou, nebo spíše uvědoměním si svého postavení ve společnosti. Po vyšetření v nemocnici se neodvažuje jet zpátky do kasáren a žádá proto svobodníka o cestovní rozkaz:

vojín: Já nemám žádný papír. Dejte mi aspoň cestovní rozkaz.

svobodník: Cestovní rozkaz, to jste dobře. A co budu mít já?

vojín: Vás si nikdo nevšímne.

svobodník: A vás jo?

vojín: Když na mně je to strašně vidět.

svobodník: A co je na vás vidět?

vojín: Já ještě nemám přísahu, soudruhu svobodníku. To já ještě nesmím mezi lidi.

svobodník: Tak pojd'te.

Jestliže si vojín mohl zpočátku cesty myslet, že se k němu lidé chovají přezíravě, jelikož ještě nesložil vojenskou přísahu, později si uvědomuje, že jejich přístup k němu se neliší od toho, jež zaujímají ke svobodníkovi. V několika situacích, v nichž se náhodou ocitá, je pak zpochybněna samotná hodnota vojenské služby, či její smysl, v rámci lidské existence. Když vojáci odcházejí z nemocnice, narazí přitom na armádní sanitku, která právě přivezla mrtvého vojáka. Jak se nicméně dozvídají od šoféra, tento voják nezemřel, když plnil své vojenské poslání, ale v důsledku nenaplněné lásky, což pravděpodobně zapříčinila právě vojenská služba.

V poslední třetině filmu, kdy se vojáci bezcílně toulají městskými lokacemi, aby mohli strávit co nejdelší dobu mimo kasárny, se pak stane několik scén, které smysl vojenské služby narušují nejen z hlediska samotných vojáků, ale i společnosti jako celku. Nejprve jsou vojáci náhle přivoláni na pomoc k neznámému nebezpečí, takže to zprvu vypadá, že konečně naplní své poslání, nicméně se nakonec, po akční sekvenci přesunu vojáků ke zdroji volání, ukazuje, že o žádné nebezpečí nejde, jelikož se jednalo jen o uprchlého králíka, kterého starší muž již nezvládl sám polapit (Obraz 26). Nečekanost a určitá absurdita tohoto vyvrcholení má velmi blízko momentům z *Postavy k podpírání*, kdy se za zavřenými dveřmi objevila prázdná

místnost s telefonem či muži v krojích hrající blues. Scéna tak naznačuje, že žádného bojového nasazení a specifických schopností vojáků nebylo třeba, jelikož se jednalo o poměrně všední úkon, jehož by byl schopen i civilista. Tato scéna je navíc ve zvukové stopě ukončena hlasitým ženským smíchem, načež dochází ke střihu na smějící se ženu vycházející z domu, ovšem záhy se ukazuje, že střih byl eliptický a vyprávění se už posunulo na jiné místo. Smích tedy není směřován k situaci s králíkem, v jejímž rámci by byl možná pochopitelný, a stává se neodůvodněným, jelikož příčina ženina smíchu zůstává nevysvětlena. Střihová skladba je zde tedy Juráčkem upravena tak, aby ženin smích sloužil jako komentář k absurditě předchozí scény.



Obraz 26



Obraz 27

V patře domu, z něhož žena vyšla, pak vojáci za oknem vidí oprátku a následně muže, který si sundává kravatu a zřejmě se chce oběsit (Obraz 27). I když se pak snaží vniknout do domu a čin mu rozmluvit, on na jejich zájem nereaguje. Rovněž je zde tedy problematizován smysl vojenské služby, která v tomto případě nemůže ochránit životy spoluobčanů. Scéna je znovu ukončena ženským smíchem,

tentokrát tlumenějším, který se ozývá z protějšího domu. Žena v okně se zalíbením pozoruje mužovu sebevraždu prostřednictvím dalekohledu, což marnivost vojáků jen umocňuje. Vojáci poté v rozhovoru téma smrti dále rozvádějí:

vojín: Soudruhu svobodníku, už jste někdy viděl oběšeného?

svobodník: Jo, viděl. Vy ne?

vojín: Jenom jednou.

svobodník: Já viděl celkem tři.

vojín: Tři?

svobodník: No, tři. A dva utopený.

vojín: Já jsem utopenýho ještě neviděl.

Oba vojáci si tak čím dál více uvědomují cenu života, který by v případě nasazení museli riskovat, i možnou zbytečnost tohoto nasazení, jelikož se někteří lidé života zbavují dobrovolně. Při procházce hřbitovem a zhlédnutí nepatrných plechových pomníků padlých vojnů (Obraz 28) se svobodník vojína zeptá na jeho jméno, čímž definitivně dochází k jejich zrovnoprávnění. Svobodník pak vojínovi nabízí i cigaretu a souhlasí s jeho návrhem dřívějšího návratu do kasáren. Vyvrcholením jejich vzájemného sblížení a také narušení vojenské hierarchie je pak výměna bot při zpáteční cestě, kdy svobodník přenechá svou pohodlnější obuv vojínovi (Obraz 29).



Obraz 28



Obraz 29

4.2.2 Každý mladý muž

Jak již bylo řečeno, druhá filmová povídka je v první polovině nenarrativní, jelikož se jedná o sled různých vojenských cvičení, kdy každá scéna funguje nezávisle na ostatních a žádná z postav vojáků nemá dominantní zastoupení. Spíše než o deskripci vojenského prostředí a povinností mladých vojáků se však znovu jedná o argument spočívající ve vyvrácení určitých očekávání spojených s armádou a vojáky. K tomu dochází zejména skrze nesoulad mezi jejich dětinským chováním a písňovým doprovodem, který je naopak společně se záběry moderní vojenské techniky heroizuje:

*(refrén:) Jó holka vojna, to není žádný med,
proto mně bud' věrná a čekej, až se vrátím zpět.
Hádej holka, pročpak stojí v širém poli hrušky?
Abychom si mohli v boji zaměřovat pušky.*

(refrén)

*Hádej proč ta rosa vonná vojáka má ráda?
Protože je jako vona, nemluví a padá.*

(refrén)

*Hádej holka, nač mám údy a proč jsem je vokrada?
To že pořád chodím tudy, kudy jsem šel stokrát.*

(refrén)

*Hádej proč nám nosí čápi kluků náruč hojnou?
Aby z nich vyrostli chlapi, až se sejdou s vojnou.*

(refrén)

Hádej holka, co to hučí v rachotu a čoudu?

*To se naše tanky učí bránit rodnou hroudu.*²⁴⁰

Jestliže v první povídce nemohlo příliš vyjít najevo, jak si vojáci stojí v rámci svých povinností, a šlo spíše o kritiku společenské stigmatizace vojáků, zde je navíc ukázáno, že ani obraz, jež o sobě vytváří samotná armáda, není pravdivý. Juráčkem představení vojáci své úkoly neplní důsledně a v některých případech se i vyhýbají svým povinnostem. Jeden z vojinů je posedlý hledáním kapliček ve vojenském areálu, jiní si z karet vykládají budoucnost, další diskutují o tom, zda je nutné vystřelit z minometu:

první: Co kdybysme nevystřelili? Já nesnáším tu ránu, vono to dává šílenou ránu, já potom vždycky tejdén neslyším.

druhý: Musíš pořádně vtevrít hubu.

první: Ale kdybysme nevystřelili, tak to nemusíme čistit.

druhý: Co je mi do toho, já to stejně nečistím.

první: No ale já to čistím.

druhý: Hele lehni si a nevtrovuj.

(výstřel)

první: No vidíš ty blbče jeden, stejně ses netrefil.

Juráček také buduje kontrast mezi již dospělými, hodnostmi ověřenými plukovníky či důstojníky a sotva dvacetiletými vojíny. Zatímco ti první již uvykli na logiku války a přemýšlejí bez konotací směřujících k civilnímu životu, mladí vojáci tuto logiku odmítají, jelikož jsou v armádě teprve chvíli, a navíc většinou vědí, že je pro ně pouze dočasná. Vojín Matějka tak v jedné scéně svému nadřízenému sděluje, že o nic nejde, jelikož cvičení není válka:

nadřízený: Jak to myslíte?

Matějka: Čo je toto válka?

nadřízený: No, válka, Matějka, tohle není válka, ale vy si musíte myslet, že je to válka.

Matějka: Válka vyzerá ináč.

²⁴⁰ V zápisníku z vojny se pak Juráček znechuceně vyjadřuje o monotónnosti vojenských zpěvů: „Velice se dbá o zpěv. Debilní píseň, stále táž, další se budeme učit až příští týden nebo kdy.“ Tamtéž, s. 352.

nadřízený: Jo? A jak?

Matějka: To neviem, ja som ju nevidel.

Vojínovi, který jde pochodem pro náhradní elektronku do vysílačky, pak plukovník nutně připomíná, že za války by každá minuta jeho flákání mohla stát život jednoho jeho kamaráda, což mladý muž úplně opomíjí a dále pokračuje chůzí. Poté, co dojde na základnu, se navíc ukazuje, že si závadu na vysílačce vymyslel, aby se alespoň na chvíli vyhnul svým povinnostem. Tentýž bodrý důstojník pak ve své kanceláři přijímá i slabomyslného vojína Korejse, který po něm chce, aby pluku koupil starého koně. Plukovník směrem k vojínu vystupuje velmi vstřícně a vysvětluje mu ekonomickou nenávratnost této koupě, ovšem jeho argument se střetává s nevidaně jasnožřivou odpovědí mající humanistický podtext:

plukovník: Jak bych to vyúčtoval, Korejs? Jak vyúčtuju starýho koně?

Korejse: Rána z děla stojí víc.

Válečné snažení nenachází pochopení ani u civilních postav – žena s povozem se oboří na dva mladíky při cvičení se samopaly, jelikož v této činnosti zřejmě spatřuje jen infantilní hru. Juráček v tomto případě užívá vnitrozáběrovou montáž k budování kontrastu mezi bojovou akcí (Obraz 30) a symbolem tradičního hospodářství – kravským povozem (Obraz 31). Antimilitaristický význam nabývá i sekvence, v níž tanky projíždějí vesnicí, přičemž dochází k paralelním prostřihům mezi obrněnými vozy a dětmi, v nichž tanky vzbuzují strach, a proto je pozorují pouze skrze okenní tabule (Obraz 32 a Obraz 33).



Obraz 30



Obraz 31



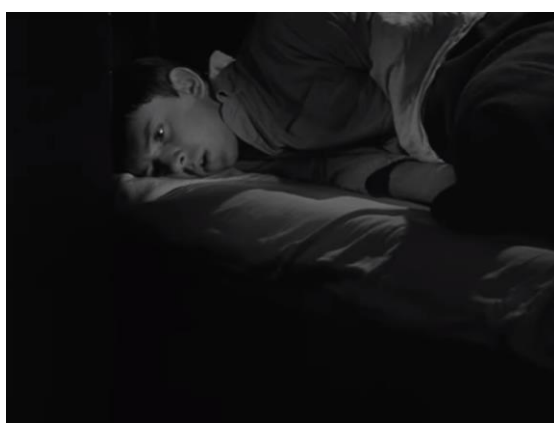
Obraz 32



Obraz 33

Ve zbytku filmu *Juráček* variuje témata, která mají dále do jisté míry demytizovat vnímání vojenské služby jako vznešeného poslání. Dvě ze scén např. ukazují problém šikany, ovšem ne nijak vyhocené. V první jsou vojín Beran (Vladimír Hrabánek) a jeho šest svěřenců pověřeni vyklizením budovy určené k pořádání taneční zábavy. Beran čas tráví hraním kulečnicku a práci nechává na ostatních, přičemž když se chce jeden z vojáků také zapojit, nedovolí mu to i přes souhlas jeho kolegů. Odmítnutý voják poté na ješitného Berana připraví past ve formě

výzvy – vojáci berou kusy nábytku do zubů a vynášejí je ven. Při Beranově pokusu o triumf (vyzvedne nad sebe v zubech stůl) mu odmítnutý voják sebere samopal. Beran je pak po marné snaze získat zbraň zpátky nucen přijít s omluvou. Další scéna šikany představuje přistižení vojína Petrusa (Jaromír Hanzlík) ostatními vojáky při onanii. Celá situace je zachycena spíše implicitně (Obraz 34), a to prostřednictvím vojínovy subjektivní *fokalizace* jak zvukové složky, v níž zaznívá dívčí zpěv, tak i té obrazové, která prostřednictvím rychlého střihu evokuje dynamiku tohoto aktu. Po přistižení jsou pak vojáci snímání skrze Petrusovu subjektivní perspektivu, která se projevuje formou rozostření obrazu (Obraz 35).



Obraz 34



Obraz 35

Klíčovým tématem většiny scén jsou však dívky či ženy, okolo kterých je v druhé půli filmu vystavěn i *narativ*, jehož vyústěním snímek končí. Vojáci se chystají vypravit autobus, aby přivezl dívky z blízkého okolí na taneční slavnost, nicméně místo sta očekávaných dívek přijíždí jen jedna. Tento výsledek do velké míry koresponduje s předchozími scénami, v nichž je žena předmětem idealizace ze strany mladých vojáků, jelikož služba je od nich na dlouhou dobu oddělila a ani

předtím nestihli nabrat příliš milostných zkušeností. Když voják Kryštofek (Petr Štěpánek) slaví své dvacáté narozeniny, mluví v dosti podnapilém stavu o smyšlenosti dívek:

Kryštofek: Kluci, já vám něco řeknu, jo? Kluci, já jsem se rozhod, že žádný holky nejsou, poněvadž, poněvadž víte proč? Poněvadž jsme si je vymysleli. Dospěl, přisahej, že jsi v životě neviděl holku. Přisahej!

Dospěl: Přisahám.

Kryštofek: Kecáš! Ty vždycky kecáš a hraješ na kytáru!

Jakmile domluví, všimne si, že z rádia hraje píseň Evy Pilarové *Zastavte čas*, což ho zřejmě vede k přehodnocení svého tvrzení a pouští se tedy do zoufalého útěku, při němž opakuje svůj věk, pravděpodobně jako výraz nespravedlnosti, ze které obviňuje systém, jenž ho nutí k odpoutání se od žen v tomto lyrickém věku. Voják Balónek (Jan Kotva) při službě v kuchyni nad metrákem brambor vypráví o poměru s vdanou ženou, která po něm žádala zplození dítěte, čemuž ostatní rádi s nadšením naslouchají a nikoho, až na vojáka majícího dozor, nenapadne jeho fantastický příběh zpochybnit. V jiné scéně mluví voják Bárta (Ladislav Jakim) o dopisech, které mu píše pět dívek, s nimiž udržuje vztah, i když jej jejich řeči ohledně vzájemných závazků děsí:

Bárta: Vony píšou takový blbiny.

svobodník: Jaký blbiny?

Bárta: To se těžko povídá.

svobodník: No jaký blbiny?

Bárta: Hele... nemusíš se bát, já tě nikdy nezradím.

svobodník: Já tě nikdy nezradím, no to je peklo.

Bárta: Nebo... miluju tě. Už jsi někdy nějaký holce řekl: miluji tě?

svobodník: Ne, neřekl.

Bárta: Já taky ne a vony si klidně napíšou: miláčku, miluju tě.

svobodník: Nekecej, že píšou miláčku.

Bárta: Píšou daleko horší věci.

Vojín Petrus se pak při noční hlídce zmiňuje, že když zjistil, jak na svět přichází děti, chtěl se zabít. Porod proto odmítá a při otázce kolegy, zda svůj odpor k porodu sděluje i přítelkyni, odpovídá, že by to bylo zbytečné, jelikož ona to ví sama, což poukazuje na jistou mladickou nevyzrálou tohoto páru.

Fakt, že na taneční slavnost nepřišly téměř žádné dívky, se pro vojáky ve světle těchto příběhů nemusí jevit jako úplné zklamání, jelikož by to mohl být příliš tvrdý střet s realitou. Naopak přítomnost pouze jedné dívky umožňuje každému z nich do ní promítnout svou vlastní představu, jež o opačném pohlaví, ale i o milostném vztahu mají. Tuto interpretaci podporuje i herecké obsazení této dívky, kterou hraje stejně jako všechny ostatní dívky v povídce *Achillovy paty* Hana Růžičková. Obdobně jako v první povídce tedy může i zde docházet k *fokalizaci* ze strany vojáků, nicméně v tomto případě nikoliv v takovém smyslu, že by vojákům všechny dívky připadaly stejně přitažlivé. Spíše si lze tuto dívku představit jako synekdochu všech dívek, na které jednotliví členové roty myslí. Díky tomu, že s nikým nepromluví ani slovo a poté, co kapela zahraje jednu píseň, odejde pryč, zůstávají ideály vojáků neposkvřené. V jistém smyslu je tak toto rozřešení nejmilosrdnější, jelikož střet prezentovaných chlapeckých ideálů s civilním světem by nemusel dopadnout nejlépe.

Princip univerzálnosti, který se v tomto vyústění zračí, se zdá být podstatný i pro závěr *Postavy k podpírání*, v němž dochází ke zjištění, že protagonista již není jediným, kdo má problémy s kočkou, jelikož po něm pomyslně „přebírá štafetu“ jiný člověk nesoucí v brašně svou kočku. Jestliže však dívku, která osamocně kráčí ke dveřím sálu, pozorují všichni přítomní vojáci, odcházejícího muže v *Postavě* sleduje s protagonistou pouze divák, protože okolní dav je jen kulisou odehrávajícího se příběhu. Závěrečná scéna *Každého mladého muže* (ostatně i *Achillových pat*) tedy v tomto kontextu působí mnohem pozitivněji, jelikož sledujícím vojákům zůstala navzdory jejich odcizení okolnímu světu alespoň jejich pospolitost, kdežto v *Postavě* je protagonista i divák ponechán sám sobě, obklopen lhostejnou masou lidí. *Každý mladý muž* tak možná paradoxně zachycuje určitý pozitivní aspekt přátelství či vzájemnosti, ke kterému Juráček při svém krátkém pobytu na vojně přechodně dospěl:

„Vojáci se chovají mnohem slušněji k přátelům než k cizím. V civilu je to skoro vždycky obráceně. V civilu jsou lidé slušnější k cizím než k přátelům. Na vojně však není potřeba nic předstírat. A proto je mi to hulvátství a lhostejnost a neochota vojáků ve služebním styku mnohem sympatičtější než ohleduplnost a zdvořilost civilistů.“²⁴¹

4.3 Komparace filmu s dobovým narativním diskurzem

Jestliže v rámci kritických ohlasů na film *Každý mladý muž* panovala určitá shoda týkající se jeho žánrové výlučnosti, je poměrně nesnadné najít snímky, které by představovaly dobový narativní diskurz, na nějž chtěl Juráček svým filmem reagovat. Sám ve své úvaze nad filmem²⁴² přiznal, že zatímco první povídkou chtěl navázat na poetiku *Postavy k podpírání*, ve druhé povídce již chtěl usilovat o natočení co nejvíce srozumitelného filmu, který by hájil zájmy armády:

„Každý mladý muž má být poetickým filmem, ironickou komedií o dvacetiletých chlapcích, má být velice prostý a srozumitelný ve filmovém jazyce a usilující o přízeň běžného diváka. (...) Achillovy paty mají být groteskou, nebo alespoň metoda, kterou mám v úmyslu, bude metodou grotesky. (...) Prakticky řečeno, pokusím se navázat na *Postavu k podpírání*, na ty její sekvence, v nichž grotesknost vyrůstala z nejvšednějších civilních projevů. (...) Byl bych velice rád, kdyby se mi oběma povídkami povedlo zastat se vojáků proti všem, kteří nad nimi ohrnují nos.“²⁴³

Z citace vyplývá, že každou povídkou chtěl Juráček zřejmě říci něco jiného. Zatímco záměr *Achillových pat* ohledně narativní formy mohl být obdobný jako u *Postavy k podpírání* (a tudíž i narativní diskurs, na nějž povídka mohla reagovat), v případě titulní povídky již Juráček navazoval na jiný narativní diskurs. Spojnici lze jistě najít na základě tématu – jestliže Juráčkovým záměrem bylo zastat se vojáků, mohly mu jako předobraz posloužit filmy z prostředí armádního výcviku, a to *Záříjové noci* či *Most (Die Brücke)*, r. Bernhard Wicki, 1959), které měl možnost zhlédnout při své vojenské službě.²⁴⁴ Oba filmy mají v tomto smyslu podobnou

²⁴¹ Tamtéž, s. 382.

²⁴² Která zřejmě vznikla v návaznosti na schůzku na Ministerstvu národní obrany, kde byly vzneseny připomínky ze strany armády.

²⁴³ Tamtéž, s. 456–457.

²⁴⁴ Tyto filmy si společně s jinými poznačil na předsádku jeho zápisníku z vojny. Tamtéž, s. 346.

tendenci jako Juráčkův, i když *Zářijové noci* směřují svou kritiku vůči armádní hierarchii a protekcionismu a *Most* vůči válce jako takové. Nicméně žánrově se Juráčkův film značně liší, jelikož se, jak sám uvádí, jedná o lyrickou komedii. Způsobem vyprávění a konstrukcí příběhu tak film má blízko k veristickým filmům Miloše Formana *Konkurs* a *Kdyby ty muziky nebyly* (oba 1963, v distribuci uváděny společně pod názvem *Konkurs*), které vznikaly ve stejném roce jako Juráčkův debut (a Juráček je pak zhlédl až během vojenské služby, viz předchozí poznámka). Oba filmy jsou rovněž primárně nenarativní a do velké míry ironické, i když v rámci dialogů mnohem více spoléhají na hereckou improvizaci.²⁴⁵

Možná inspirace Haškovým *Dobrým vojákem Švejkem*,²⁴⁶ kterou ve své recenzi naznačuje Antonín J. Liehm, se pak v *Každém mladém muži* projevuje právě skrze větší stylizaci filmu, který nemá být jen pouhým záznamem skutečnosti, ale spíše zhuštěnou esencí života mladých vojáků. Na Haškův román upomíná zejména důmyslnost a lakoničnost některých dialogů, které komicky reflektují vojenskou službu a bez určité stylizace by pravděpodobně nebyly možné. O tom, že Juráček *Švejka* dobře znal, pak vypovídá jeho deníkový zápis z května roku 1963:

„Ten mrzák měl do všech třech kol vozíku vpleteny trikolóry... ‚To není možný!‘ vykotal jsem ještě jednou, neboť to, co tam na tom mostě bylo k vidění, to už se jednou v Praze stalo – v roce 1914 vezla paní Müllerová Švejka k odvodu, Švejk křičel ‚na Bělehrad!‘ a za jeho vozíkem se táhli lidé. Avšak včera se nikdo ani neotočil, nikdo si toho nevšiml, bylo po průvodu a lidé šli na Malou Stranu a na Petřín.“²⁴⁷

Komické pointování událostí či dialogů, antimilitarismus a anekdotický charakter vyprávění však jsou pouze jedněmi z mnoha aspektů, jimiž Haškovo rozsáhlé a mnohovýznamové dílo oplývá, a rozdílnost těchto děl je zřejmě příliš velká na to, aby ospravedlňovala případnou komparativní analýzu. *Každý mladý muž* postrádá hlubší

²⁴⁵ O jisté styčnosti Juráčkova a Formanova díla ve své recenzi *Každého mladého muže* mluví i Vratislav Dejmek, i když film připodobňuje až ke snímku *Lásky jedné plavovlásky*, který vznikl zhruba ve stejné době jako *Každý mladý muž*: „Poznatek, že situace nelze rozdělovat jen na dramatické a všední, že je nutno počítat i se situacemi trapnými, není objevem jen Pavla Juráčka. Vzpomínáme si, že podobného způsobu aktivizace diváka použili již autoři ‚Lásek jedné plavovlásky‘.“ DEJMEK, Vratislav. Život za zdí. *Student* 2, 1966, č. 24, s. 6.

²⁴⁶ HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války I.–IV.* Praha: Knižní klub, 2012, 656 s. ISBN 978-80-242-3864-7

²⁴⁷ JURÁČEK, Deník 3., s. 327.

vykreslení charakterů, jejich karikaturizaci i prvky černého humoru a v neposlední řadě i mnohomluvnost dílčích postav v čele se samotným Švejkem.²⁴⁸ V následujících analýzách se tak zaměřím pouze na tematicky či narativně příbuzná díla.

4.3.1 Narativy z prostředí armádního výcviku

Záříjové noci i *Most* pojí s Juráčkovou titulní povídkou kromě tématu zejména rozvolněná struktura příběhu. Příběh *Záříjových nocí* se sice poněkud koncentruje na postavu poručíka Zábrany (Stanislav Remunda), který je nadřizenými i některými kolegy kritizován pro nedůslednou politickou výchovu svých svěřenců, ale zabývá se i celkovým chodem pluku, jelikož svou kritiku směřuje především k vyšším důstojníkům. Důsledně je zde poukazováno na rozdílnost v pravomocích jednotlivých hodností i na určitý protekcionismus, který z nich vyplývá. Plukovník Sova (Ladislav Pešek) dopomohl k pozici majora svému příteli Cibulkovi (Václav Lohniský), poručík Škrovánek (Zdeněk Kutil) v rámci své nově nabyté funkce velitele roty povyšuje na četaře svého nohsleda vojína Fojtíka (Vladimír Hrubý), samotný Cibulka si pak vydržuje desátníka (později četaře) Tiš'ana (Vladimír Brabec). V opozici vůči těmto záporně nahlíženým postavám jsou kritici protekcionismu, ať už samotný Zábrana či později prozřevší Sova, ale zejména rotný Marčák (Vladimír Menšík), z jehož úst zazní hned dvakrát explicitní kritika této praxe:

„To máte jako v civilu, na vedoucí místo potřebujete buď předpoklady, anebo přítele, ovšem přítele seženete spíš.“
nebo *„Kdyby tohle všechno věděl ministr, tak by nedal na Den armády strílet, ale zvonit na poplach.“*

V *Mostu* jsou líčeny příběhy německých středoškoláků za Druhé světové války, jejich individuální rodinné zázemí a psychické dispozice, které se později projevují v rámci jejich nasazení v jedné ze závěrečných bitev války, kdy je mladíkům nedopatřením svěřena obrana mostu v jejich studijním městě, zatímco regulérní armáda již prchá před spojeneckými vojsky. Rozložením pozornosti na jednotlivé postavy je *Most* Juráčkovu filmu bližší a zároveň jsou tyto postavy

²⁴⁸ Jan Žalman pak poukazuje i na další odlišnost obou děl: „Na rozdíl od Haška se však Juráček nesnažil vojenskou službu demaskovat jako nejblbější lidské počínání.“ ŽALMAN, *Umlčený film*, s. 154.

plastičtěji charakterizovány a nejsou jen nositeli určitých tezí jako v *Záříjových nocích*. Veškeré další spojitosti mezi německým filmem a *Každým mladým mužem* však těmito obecnostmi končí, jelikož Juráčkův film je žánrově naprosto odlišný a kritiku války vyslovuje ironicky, a nikoliv skrze závěrečnou katarzi, kdy mladí Němci na konci války zbytečně položí v důsledku vlivu propagandy životy v boji, v němž si chtějí dokázat vlastní nadřazenost, která jim byla v průběhu jejich dospívání předkládána všemi oficiálními zdroji.

Záříjové noci naopak jisté prvky ironie obsahují, i když kvůli tehdejším konvencím velmi sporadické. Např. hned v úvodním dialogu zaznívá z úst vojína Husy (Vlastimil Brodský) určitá neúcta vůči výcviku, která je pak esencí *Každého mladého muže*. Nicméně příznačným rozdílem je, že na Husovu repliku reaguje voják Fojtík, který naopak skrze pokoru armádním předpisům a politickým poučkám nakonec dospěje k povýšení:

vojín Husa: „*Pozejtří se jede domů a my tu takhle blbneme, no.*“

vojín Fojtík: „*Pro zvýšení bojeschopnosti musíme využít každé minutky.*“

V *Každém mladém muži* však žádný voják o protekci neusiluje a mocenské uspořádání uvnitř armády je bráno jako přirozený stav, se kterým jsou všichni smířeni. Juráček tak naráží především na generační změnu, která se během téměř desetiletí odehrála. Mladí lidé už nesdílí ideály starší generace, která stála za vznikem současného režimu, a jsou vůči jakýmkoliv ideálům lhostejní. Stejně tak lze tuto absenci ideálů postavit i do protikladu k ideologickému pomatení mladých německých vojáků v *Mostu*.

Juráčkův pohled se pak liší i od retrospektivní kritiky armády v románu Jana Procházky *Přestřelka: Malý román z velké doby*, v němž je prezentována doba raných padesátých let, které odpovídá i chování hlavních postav, staršiny Vojtěcha Zavřela sloužícího u Pohraniční stráže a knihovnice Arnoštky Teršové, a ke kritice tedy dochází pouze skrze vypravěčův komentář²⁴⁹ a vnitřní monology, jež tyto dva v reakci

²⁴⁹ Vypravěčovy komentáře se pak nevztahují pouze k právě se odehrávající situaci, ale nahlíží vybrané postavy i v kontextu jejich minulosti a budoucnosti. „Napadlo ho, že možná už nikdy neuvidí tak teskné umírání dne. (Ale v lednu v roce 1961 to bylo skoro stejné: letadlo startovalo z kanadského

na nastalé situace vedou, a které neodpovídají jejich navenek deklarovaným názorům. Vojtěchovy problémy souvisejí nejen s jeho milostným životem, ale i s jeho armádním nadřazeným, tak nekorespondují s dobově vyžadovaným optimismem, ze kterého postupně začíná střízlivět: „A další slogan, tentokrát na zdi kolem velkostatku: KAPITALISMUS PORAZÍME – OBILÍ VČAS VYMLÁTÍME! Vojtěcha povzbuzovalo, že se se svým zpackaným životem může vláčet tak dynamickou dobou.“²⁵⁰ Arnoštka pak v obdobném duchu poukazuje na pouhou deklarovanost určitých revolučních ideálů, které nicméně neodpovídají vnitřním myšlenkovým pochodům: „Nemarxistický předsudek, kterého se nemohla zbavit: JEDNOU UVIDÍ, ŽE MÁM VYSTOUPLÉ KLÍČNÍ KOSTI.“²⁵¹ Kromě těchto introspekcí však román skrze detailní popis jedné bojové akce, která tvoří základní dějovou linii příběhu, obdobně jako *Každý mladý muž* demytizuje vojáky jako ušlechtilé obránce země a vyspělé muže²⁵², jelikož jejich chování v daných krizových situacích neodpovídá navenek prezentované důležitosti jejich poslání. Tato demytizace je pak podpořena i skrze fonetickou věrnost zachycení jejich promluv, které zdaleka neodpovídají spisovné češtině (jež je příznačná pro většinu dřívějších narativů tematizujících armádu, tedy i *Zářijové noci*) a zároveň charakterizují jednotlivé mluvčí:

Vojáci v zástupu tiše mluvili.

„Semele se picačka..?“

„Dovíkte sou už vtahu! Jesi tady šli, už si ve Vidni dávají kafe.“

„Ví někdo, po kom vlastně deme?“

„Až ho potkáš, můžeš se ho zeptat, vole. Aby se ti představil.“ To byl zřejmě Šimpach.

„Nemluvit! Kdo tok tam... pořád..? Staršino..!“

„Ano, soudruhu.“

„Udržíte si tichok nebo nek..?“

letiště Gender už potmě (...).“ PROCHÁZKA, Jan. *Přestřelka: Malý román velké doby*. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 284.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 17.

²⁵¹ Tamtéž, s. 49.

²⁵² Viz například tento popis: „Působil s puškou a se soustředěným obličejem asi tak, jako kdyby v ponorce u periskopu namísto ostříleného mořského vlka, který zaměřuje kam vystřelit torpédo, stál ministrant. Někdo i ve dvaceti vypadá na devět.“ Tamtéž, s. 261.

„Ano.“

„Nepřišli...k sme semka na candrbál!“

„Nemluvit!“ zvolal Vojtěch. „Poslat po rojnici!“
doplnil.²⁵³

Generační posun lze v Juráčkově filmu spatřovat i na úrovni „vojáckých“ mileneckých vztahů. Narativ *Přestřelky* se točí právě kolem vývoje vztahu Vojtěcha a Arnošky přes kolizi, krizi a peripetii a veškeré deskriptivní rysy románu (i když jsou v nich obsaženy právě ony zmíněné dobově-kritické aspekty) jsou pak tomuto ústřednímu narativu podřízeny. V *Záříjových nocích* je naopak Zábranova zběhnutí od jeho roty za manželkou, která se v nemocnici chystá k porodu, pouze kolizí v rámci širšího narativu, jelikož je následně kvůli pozdnímu návratu zbaven své funkce, aby ji na konci příběhu znovu nabyl. V obou filmech jsou však v porovnání s *Každým mladým mužem* milenecké vztahy nahlíženy velmi neproblematicky, a pokud se problém vyskytne, tak má konvenční povahu i řešení. Ukazuje se to např. v promluvě manželky majora Cibulky v *Záříjových nocích*: „Rok co rok šest měsíců bez rodiny, jak to může dopadnout? Jsou mladí, musí se jim dát možnost, aby byli spolu. Co by to stálo opravit pár baráků? Cihly tu jsou, lidi taky. Jenomže tak to vypadá, když dělá politickou práci starý ženáč a starý mládenec.“ V Juráčkově filmu pak milenecké vztahy sice netvoří kostru příběhu (ani se nijak nevyvíjí), ale zato jsou nejčastěji frekventovaným tématem jednotlivých scén, z nichž se snímek skládá. A jeví se tak jako pravděpodobné, že příčinou fragmentarizace tohoto tématu (i celkového narativu) je právě snaha o postihnutí větší škály mileneckých vztahů (a s nimi spojených problémů) současné generace mladých lidí.

4.3.2 Formanovy veristické filmy

Jak již bylo řečeno, Juráčkův film má k Formanovým raným středometrážním filmům blízko díky odmítnutí konvenčního příběhu a komicky pointovaným situacím. Nicméně filmy jsou si podobné i tematicky, a to díky svému zaměření na mladou generaci a její střet s generací starší. Oba Formanovy filmy mají podobně jako ten Juráčkův ústřední téma, kolem kterého je vystavěna většina scén. Forman společně s Ivanem Passerem, se kterým na scénářích spolupracoval, sledují toto téma možná ještě důsledněji než Juráček, jelikož se zabývají pouze konkrétním aspektem

²⁵³ Tamtéž, s. 107–108.

života mladých, jež je v rozporu s představami starší generace. V *Kdyby ty muziky nebyly* jde o střet jejich zájmu o motocyklové závody s hraním v dechové kapele, která je převážně složena z členů staré generace. *Konkurs* pak tematizuje popularitu moderní hudby mezi mladými i jejich ambice stát se slavnými, a to v kontrastu s nepochopením ze strany starších (reprezentovaným na pracovním vztahu mladé pedikérky a jejího vedoucího), kteří tyto ambice neuznávají a vyžadují od nich zodpovědnost a společenskou užitečnost.

Odlišnost Juráčkovy filmu lze hledat zejména v pojetí dialogů a dramaturgie jednotlivých scén, jelikož v *Každém mladém muži* herecká improvizace zřejmě úplně absentuje, a naopak pro Formanovy filmy je esenciální. Rozdíl mezi replikami však není především v obsahu řečeného, jelikož i Juráčkův film je do velké míry autentický, ale spíše v prostoru, který je replikám věnován. Juráček byl totiž kvůli rozsáhlejšímu tematickému záběru nucen šetřit stopáží, a proto žádná herecká improvizace nepřipadala v úvahu, ať už ji zamýšlel, či nikoli:

„Točili jsme scénu na strážnici. Někteří spí, ti dva hrají šachy a baví se. Noc se táhne, čas pomalu utíká. Tady to nejde odříkat, sdělit slovy jako ve scénáři. Musíme do toho dostat atmosféru. A mám na to všeho všudy sedmdesát metrů filmu. Udělali jsme to tak, že ti dva šachisté se nehnou od stolu, jako by byli součástmi strážnice stejně jako várnice, stojany na zbraně, židle... Proto jsme pořídili statické záběry jednotlivých věcí bez vzájemné souvislosti s prostorem. Přes obraz jde stále dialog těch dvou. Tytéž záběry v tomtéž sledu jdou třikrát za sebou, jen kamera je blíž a blíž.“²⁵⁴

Určitá dramaturgická expanzivnost se ve Formanových filmech netýká pouze dialogů, ale i samotné herecké akce, což je zřejmě typické pro většinu veristických filmů. Ukazuje se to například hned při srovnání úvodních scén *Každého mladého muže* a *Kdyby ty muziky nebyly*. Zatímco v Juráčkově filmu se během úvodních čtyř minut vystřídá několik postav, míst i dialogů, v *Kdyby ty muziky nebyly* je na tomto prostoru zachycen pouze motocyklový závod, během něhož jsou představeni oba protagonisté filmu. Na druhou stranu však oba filmy v těchto úvodních scénách užívají nediegetickou hudbu, která významově rozšiřuje zobrazenou akci (v případě *Kdyby ty muziky nebyly* se tak jedná o určitý odklon od veristické poetiky). Forman

²⁵⁴ Každý mladý muž. *Československý voják* 14, 1965, č. 20, s. 10.

prostřednictvím hudby obě postavy nejen do určité míry charakterizuje a dopředu je již na základě zvoleného hudebního repertoáru přiřazuje ke dvěma odlišným kapelám, v nichž budou účinkovat, ale především vytváří kontrast mezi moderní motocyklovou zábavou a tradiční dechovou hudbou, čímž vlastně stejně jako Juráček (prostřednictvím armádní písně) činí komentář k prezentovanému dění. Tento kontrast pak prohlubuje, když oba protagonisté místo účasti na festivalu lidové dechové hudby Kmochův Kolín navštíví motocyklové závody, jejichž záběry ve filmu opětovně doprovází dechová hudba, která zde přesahuje z paralelně probíhajícího festivalu. Žádné další takto explicitní komentáře už nicméně Forman neužije a společenskou kritiku vyjadřuje zejména skrze moralistický příběh, v němž jsou sice oba mladíci ze svých kapel pro neúčast na festivalu vyhozeni, ale následně vyjde najevo, že veškeré moralizování kapelníků o jejich nepokoře vůči spoluhráčům bylo plané, jelikož jsou i přes tentýž prohrěšek (o němž si kapelníci zřejmě nepředali informaci) přijati do druhé kapely (dochází tedy k jejich výměně) a žádného trestu se jim nedostane. Juráček naopak nemoralizuje, ale pouze ironizuje a závěrečné scéně *Každého mladého muže* i některým jiným scénám (např. scéna onanování) dokonce přiřazuje lyrický podtón.

V *Konkursu* se pak více vyjevuje reportážní aspekt Formanovy rané tvorby, který v rámci jeho veristické poetiky stojí po boku zmiňované expanzivnosti improvizovaných scén, jelikož je svou zkratkovitostí do velké míry umožňuje. Forman jej užívá zejména z expozičních důvodů, tedy aby představil prostředí, ve kterém se daná situace nachází, takže samotnému konkursu na zpěvačku v divadle Semafor předchází záběry z okolí divadla, ale i reportáž z koncertu amatérských kapel.²⁵⁵ Prezentace konkursu je pak především výsledkem postprodukčních prací s natočeným (dokumentárním) materiálem, avšak sdělení filmu je znovu kontrolováno prostřednictvím inscenovaných scén.²⁵⁶ I když jsou zmiňované reportážní sekvence svou expoziční funkcí blízké úvodu *Každého mladého muže* a některé jeho sekvence dokonce také mohou vyvolávat dojem reportáže, Juráček veškeré další analogie s veristickou poetikou vyvrací právě již zmíněnou

²⁵⁵ V *Kdyby ty muziky nebyly* jsou reportážně pojaty záběry z festivalu Kmochův Kolín a motocyklového závodu.

²⁵⁶ Znovu zde vzniká kontrast mezi úspěšnou amatérskou zpěvačkou (Věra Křesadlová), která nakonec z konkursu odejde, protože si uvědomí limity svého talentu, a vlastní reflexe neschopnou pedikérkou (Markéta Krotká), jež ho absoluuje neúspěšně, i když by o kariéru zpěvačky měla enormní zájem.

neskrývanou inscenovaností jednotlivých dialogových scén. Rozdílnost Formanových raných filmů a *Každého mladého muže* tak spočívá také v Juráčkem veřejně manifestovaném odporu²⁵⁷ vůči veristickým tendencím, které se příliš spoléhají na natočený materiál a do jisté míry tak postrádají osobitost. Ta je u Formana nabyta až skrze specifickou montáž pořízených záběrů, která utváří komické konotace, kdežto Juráček komičnost scén dopředu (před-produkčně) plánuje. Nicméně i Forman se už v *Černém Petrovi* (1963) od veristických tendencí do velké míry odklání a komika jeho scén začíná být především stvořená než odvozená z natočeného materiálu.

4.4 Shrnutí interpretace Juráčkova autorského záměru

Při svém druhém režijním počínu se Juráček mnohem více než při debutové *Postavě* podvolil určité autocenzuře, která ho měla vykoupit z povinnosti splnit jeho povinnou vojenskou službu. Týkalo se to zejména volby vojenského prostředí jeho filmů i armádní příslušnosti hlavních postav, obě determinanty si ovšem dokázal přizpůsobit svým vlastním tématům i příběhovým a vyprávěcím inovacím, které se projeví již v *Postavě*. To se ukázalo zejména v první povídce *Achillovy paty*, která oproti té titulní poukazuje na vztah veřejnosti vůči vojákům a odhaluje stejnou lhostejnost a odcizení jako *Postava*, i když bez oněch iracionálních prvků v podobě půjčovny koček či muže s kotlem stoupajícího směrem dolů, čímž se Juráček proti své prvotině poněkud vymezil. Zásadním rozdílem se však jeví být zejména přítomnost dvou postav, které sdílejí stejná příkoří, a tudíž na ně lhostejnost okolí nedopadá tolik jako na osamělého protagonistu *Postavy*. Analogická je pak eliptičnost v prezentaci cesty, kterou podnikají, i určitá náhodnost posloupnosti jednotlivých scén, jež z této eliptičnosti vyplývá. Kauzálním prvkem, který jde napříč jednotlivými scénami, je nicméně geneze přátelství mezi vojínem a svobodníkem. Sounáležitost obou postav je pak znázorněna i jejich společnými *fokalizacemi* dívek, které potkávají. Vyprávění neutilizuje žádných zcizujících efektů jako v *Postavě* (zamrznutí či zacyklení obrazu) a nediegetická hudba je projevem *fokalizace* obou postav a nikoliv prostředkem, jímž vypravěč stanovuje distanci od prezentovaného dění. Obdobně jako to již bylo řečeno i o finální scéně titulní povídky, lze tedy i o *Achillových patách* konstatovat, i přes obdobné poukazování na odcizení ve

²⁵⁷ Viz pozn. 222.

společnosti, že jejich vyznění je díky přítomnosti přátelství mezi vojáky pozitivnější než bezútěšný závěr *Postavy*.

Jestliže v první povídce bylo téměř jedno, jestli jsou hlavními postavami vojáci či někdo jiný (třeba lidé, jež si půjčili kočku), druhá povídka již obsahuje obligátní záběry vojenské techniky a vojáků provádějících výcvik, čímž je dána její příslušnost k narativům z prostředí armádního výcviku. Na druhou stranu se ukázalo, že absencí příběhu i ústředních postav dochází k přesunu důrazu na deskripci života vojáků plnících svou brannou povinnost, a to skoro až na úrovni sociologického zkoumání (jak to zmínil A. J. Liehm), které demytizuje představu ctnostného a obětavého vojáka a nahrazuje ji obrazem mladého člověka, který je vytržen ze svého dosavadního života a společenskou představu o roli vojáka není schopen naplnit, jelikož jí nerozumí, resp. nerozumí ideálům starší generace, jelikož nezažil válku. V důsledku toho se jeho chování nutně jeví poněkud nepatřičně a tedy komicky, což lze zároveň tvrdit i o jeho představených, jejichž role je tím také znevážena. V porovnání s jinými dobovými narativy z prostředí armádního výcviku, které problémy spatřovaly pouze v dílčích aspektech, tak Juráček i touto povídkou tematizuje společenské odcizení, resp. odlišnou perspektivu mladých lidí vykonávajících službu, v jejíž smysl nevěří. Obdobnou studii mladého člověka a jeho střetu se starší generací představují i rané filmy Miloše Formana, které se nicméně oproti Juráčkově mladých lidí nezastávají a nahlízejí tak kriticky jak starší, tak mladší generaci. Juráček však mladé vojáky neodsuzuje, možná do velké míry jenom proto, že byl ještě nedávno součástí jejich kolektivu. V obou jeho povídkách je tak nakonec odcizení neutralizováno skrze přátelství a sounáležitost, jenž mezi vojáky vznikly, a Juráček tak zřejmě naznačuje, že tyto hodnoty mohou být nadějí, jak vyváznout z odcizené společnosti.

5 Případ pro začínajícího kata (1969)

Po natočení *Každého mladého muže* se Juráček oprostuje od publikační činnosti v tisku, jelikož již zpětně své předchozí publicistické aktivity lituje²⁵⁸ a obává se, že by tak tomu bylo i s následujícími články²⁵⁹. Místo toho se orientuje čistě na práci na scénářích a zejména na *Případu pro začínajícího kata*, v němž dochází asi k nejvýraznějšímu prolnutí Juráčkových osobních myšlenek s jeho tvorbou, protože mnoho témat, jež jsou pro *Případ* zásadní, se v průběhu práce na scénáři objevuje na stránkách Juráčkova deníku:

*Ostatně paměť je pro mě daleko pozoruhodnější než skutečnost. (...) Příbram pro mě něco znamenala, avšak nyní vím, že jsem si ji fetišizoval a že se bez ní obejdu, že se obejdu bez své puberty, neboť kdykoliv jedu přes Dobříš, přistihuji se při vyvolávání vzpomínek a říkám si, že se musím před nádražím podívat vlevo, na Starou Huť, jako bych byl povinen pravidelně křísit k životu sebe sama. Jenomže ten, kdo jede po té silnici, to není ten, jenž tam jezdil před čtrnácti lety, a to je třeba vědět a nevláčet se stále s něčím, co už je tak dávno veteší. Nemám k těm věcem žádné povinnosti, jenom si je namlouvám, a přitom nevím proč.*²⁶⁰

Dle deníkových zápisů se jeví, že Juráček stojí před dilematem, jak se vyrovnat se žitou skutečností. Jestliže z předchozího zápisu vyplývá, že se rád uchyloval ke svým vzpomínkám na dětství, ale zároveň si byl vědom určité iluze, kterou tyto vzpomínky vytvářejí, opačný přístup střízlivého či racionálního nahlížení světa se mu protivil obdobnou měrou: „Příběhy ze života jsou mi hnusné. Nesnesu jedinou větu, která předstírá, že je pravdivým záznamem o tomto světě. Kvůli tomu již několik let nečtu.

²⁵⁸ „Byl jsem tenkrát velice naivní, domníval jsem se, že o filmu rozhoduje scénář. Ve třetím ročníku jsem na toto téma dokonce uveřejnil několik článků. Dneska vím, že jsem byl směšný. Přel jsem se o něco, co už neexistovalo.“ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 535. Citováno z Juráčkovy strojopisné odpovědi v rámci rozhovoru pro deník *Práce*, publikovaná verze se od strojopisu mírně liší. Viz KAVÁLEK, Luboš. Pětkrát odpověz. Chvilka s filmovým dramaturgem a režisérem Pavlem Juráčkem. *Práce*, 27. 7. 1966, s. 5.

²⁵⁹ Výjimkou je článek o generálu Janu Šejnovi, v němž se už Juráček nesnaží o žádnou manifestaci svých názorů či přesvědčení a pouze líčí své osobní vzpomínky na Šejnu. JURÁČEK, Copak je to za vojáka? Můj přítel generál Šejna, s. 8–9.

²⁶⁰ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 478.

Kdykoliv se přinutím sednout si ke knize, padne na mne po několika řádcích únava a beznaděj.²⁶¹

Přítomnost tohoto dilematu a dalších osobních témat v budoucím filmu poukazuje na již naznačenou změnu (či prohloubení) Juráčkovy autorské poetiky, protože se v něm již naplno odváží užít subjektivizujících prvků vyprávění, jež byly v předchozích filmech poněkud potlačeny, v *Postavě* skrze distancování se od protagonisty příběhu a inklinaci k žánru grotesky, v *Každém mladém muži* pak zejména kvůli faktu, že byl film točen na zakázku Ministerstva národní obrany, což neumožňovalo příliš autorských invencí.²⁶² Juráček tak ve svých předchozích filmech z tohoto hlediska spatřuje nedostatek, který připisuje jednak způsobu psaní scénáře, který jej při studiu dramaturgie na FAMU učil František Daniel, jednak svému několikaletému psaní deníku:

Díky těm sešitům jsem se nikdy nenaučil realizovat se v práci. Náměty a povídky a scénáře jsem psal zvnějšku, bez účasti svého soukromí, svého životopisu a své paměti. Nevyjadřoval jsem tou prací sám sebe, vyjadřoval jsem téma. (...) Danielovy přednášky mě utvrdily v přesvědčení, že umění scénáře spočívá v dobře promyšlené expozici, obratně zkonstruovaných zápletkách a neočekávaných peripetiích, ve schopnosti soustředit všechny konflikty do logické katastrofy a přijít vzápětí s elegantním rozuzlením. Jelikož jsem nepokládal film za umění, nenapadlo mě tenkrát, že bych se měl ve scénářích pokoušet o víc než o řešení dramatických situací, jejichž počet se od Sofokla až po naše časy nezměnil. (...) jenom tupost, jenom má samolibá víra, že film je jen hra, které jsem porozuměl a kterou hraji, protože mám dost času, způsobila, že jsem smolil Černobílou Sylvu, aby spatřila světlo světa, a svůj skutečný život, své sny, své strachy a své naděje jsem v téže době vzrušeně a tvrdošijně slovo za slovem formuloval na stránkách sešitu, aniž by mi došlo, že v něm

²⁶¹ Tamtéž, s. 482. V podobném duchu se pak vyjádřil i v jednom z rozhovorů: „Nesnáším obrázky ze života. Myslím tím příběhy, které kritikové, a nejenom oni, srovnávají se skutečností, a čím víc se jí podobají, tím jsou považovány za podařenější. Mám rád ty, které se nemohou stát, napínavé nebo groteskní nebo duchaplné fikce z rodu pohádek, legend, anekdot a vyprávění lhářů. Ostatně umění se vždycky ze všeho nejméně staralo o to, zdali se podobá skutečnosti. Umělecká pravda je o něčem jiném.“ Tamtéž, s. 535. Viz také pozn. 262.

²⁶² „To je ze všeho nejtěžší, ubránit se všem cizím vlivům, cizím vkusům a cizím módám, a ještě předtím je v sobě objevit a pojmenovat je, to je strašně těžké, jenomže bez toho nemá žádná práce smysl. Myslím žádná další práce. V posledních třech letech jsem to konečně začal tušit, jenomže jsem dosud nikdy nenašel dost odvahy a rozhodnosti k nějakému činu.“ Tamtéž, s. 551.

*zanikají, sotvaže obrátím stránku, že zanikají bez užitku, že nenávratně zanikají jako slova vyslovená beze svědků do tmy hlubokého sklepa.*²⁶³

V březnu 1966 Juráček sepisuje synopsi a explikaci *Případu pro začínajícího karta*²⁶⁴, ve které popisuje především základní myšlenky, jimiž by se jeho film měl zabývat, jelikož kompletní dějovou osnovu filmu tehdy ještě neměl téměř vůbec ujasněnou, ostatně i řazení scén ve výsledném filmu není úplně kauzální, a tudíž do jisté míry může působit náhodně. Hned v úvodu objasňuje svůj vztah ke *Gulliverovým cestám* (1726) Jonathana Swifta, na jejichž dílčích motivech chtěl vystavět svůj film, nicméně při přemýšlení nad nimi mu došla jeho nechuť k jejich „doslovné“ adaptaci:

*Mně hlavně vadila ta poťouchlost, ta možnost dělat blbečka a odvolávat se na Swifta, citovat Swifta, a tvářit se přitom nechápavě. Tenhle postoj se mi totiž zprotivil, protože během dvou let, co jsem na Gulliverovi nemohl dělat, přišly do módy dvojsmysly a odvážné kvaziduchaplnosti. Z každého fejetonu nebo estrády civí dneska významně přimhouřené oko...*²⁶⁵

Juráčkovi se přičil hlavně způsob vyprávění typický pro žánr satiry, k němuž *Gulliverovy cesty* náležely (a který historicky utvářely). Jako žánrovou alternativu, kterou by mohl naplnit, v explikaci zmiňuje grotesku a v průběhu psaní scénáře se také bude snažit přizpůsobit jejím žánrovým pravidlům²⁶⁶, nicméně nakonec u něj, díky výše citovanému prožetí z neosobního postoje vůči scenáristické tvorbě, převládne snaha vytvořit co nejvíce osobní film nespoutaný žánrovými ani jinými dramaturgickými konvencemi.

Jedním z ústředních témat, které Juráček v explikaci zmiňuje a jež film zároveň pojí se Swiftovou předlohou, je hloupost, kterou chce oproti původnímu

²⁶³ Tamtéž, s. 775–777.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 489–509.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 489.

²⁶⁶ „Myslel jsem na grotesku, ale ta se nedá dělat bez herecké osobnosti, jíž je všechno od A do Z podřízeno.“ Tamtéž, s. 490–491. „Člověk, jenž se smíří se smrtí, když mu nic jiného nezbyvá – jak jsem to chápal –, patří skutečně do jiného žánru. Já mám spoustu možností strčit Gulliverovi do cesty nový motiv, vyhnout se jeho rezignaci a učinit z něho hrdinu. A navíc přibude scénáři další filosofický rozměr – totiž groteskní obraz oběti: Ano, Gulliver se musí pro něco nebo pro někoho obětovat, a já musím z té vzrušené záležitosti udělat směšné a zbytečné gesto. Pak zůstanu v žánru.“ Tamtéž, s. 582.

románu pojednat jakožto vlastnost, která je ve společnosti paradoxně vnímána jako neškodná:

Ale mě prostě pobuřuje, že blbost se u nás každému odpouští, že k blbosti jsou všichni odjakživa shovívaví, že blbost je považována za vlastnost neškodnou, milou a lidovou. Z toho důvodu si u nás každý blbec myslí, že je vlastně moudrý, zatímco moudří, aby měli pokoj, dělají ze sebe blbce (...) Pod kůži se nám zažrala pověra, že rozum, bystrost a vzdělání jsou podezřelé, a samými ohledy k blbcům blbneme s nimi.²⁶⁷

Součástí primárního záměru budoucího filmu by tedy na základě takto formulovaného přesvědčení mělo být demaskování hlouposti jakožto neškodné lidské vlastnosti.²⁶⁸ Veškeré další podrobnosti popsané v explikaci, ať už osnova příběhu, realie fikčního světa či způsob snímání mizanscény už se týkají především sekundárních záměrů a budou případně zohledněny v rámci analýzy filmu či jeho komparace s vybranými díly představujícími dobový narativní diskurz.

I přes zmíněný záměr kritiky hlouposti však u Juráčka, obdobně jako tomu bylo v jeho raných povídkách (*Karty, Gaudeamus igitur, Sněženky pro Irmu*) i v předchozích filmech, znovu převládá touha po pouhém konstatování či sebevyjádření a rezignace na angažované sdělení, což vyjádřil veřejně²⁶⁹ i na stranách svého deníku:

Jdou mi na nervy všechna tvrzení prohlašující, že umělec má výchovné poslání. Nikdy bych neměl odvahu podívat se dospělému člověku do očí a říci, dávej dobrý pozor na má slova. Neboť představa, že celá zeměkoule je jedna jediná školní třída navzájem se vychovávajících bytostí mě

²⁶⁷ Tamtéž, s. 496.

²⁶⁸ Veřejně pak k této kritice došel v rámci rozhovoru s Antonínem J. Liehmem, který se odehrál těsně před srpnovou okupací: „Politikové moc rádi mluví o dějinném významu posledních událostí. Jenže když to, co se jim takto jeví, promítnete do člověčího osudu, zjistíte, že prohlašovat návrat rozumu za historický mezník je přinejmenším pošetilé. Pokud politikové nemají za to, že od dob praotce Čecha až po lednové zasedání ÚV obývali tuto zemi pitomci...“ LIEHM, Antonín J. Pavel Juráček je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 24, s. 8.

²⁶⁹ Už v rámci finálních prací na filmu, v září 1969: „Necítím se povolán vyprávět lidem, jaký má být svět. Mně je to k smíchu, když někdo přijde do hospody a začne svět řešit. Štve mě, když někdo v mém filmu hledá angažovanost politickou, sociální nebo filosofickou.“ WOLLNEROVÁ, Odsouzení ke Gulliverovi, s. 1.

*odpuzuje. Všechno, o co mi jde, spočívá v naději, že tu a tam bude sedět v kině člověk, který porozumí tomu, co říkám.*²⁷⁰

S odporem k angažovanosti pak možná do velké míry souvisí i Juráčkovovo vnímání filmu jako umění nezávislého na literatuře, a tedy i odpoutaného od ideologických aspektů, což se mnohokrát projevilo i ve chvílích, kdy si pro sebe na stranách deníku projektoval svou práci na scénáři.²⁷¹ V porovnání s výslednou podobou *Případu* se však Juráčkovy úvahy jeví pouze hypoteticky, zdá se, jako by chtěl nalézt určitou formu řemeslného²⁷², žánrového filmu, která by však zároveň byla jeho svobodným a unikátním projevem:

*Jestliže s úžasem a rozpačitě zjišťuji, že film není „literatura“, nikdy jsem nevěřil, že by byl „malířstvím“. Film je hodnota sama o sobě, neodvozená hodnota, a já ji zatím nedokázal objevit. (...) Filmy všech těch mých vrstevníků usilujících za nepřetržitého střídání škol a názorů o „nový“ nebo „svobodný“ film, mi jdou na nervy. Na rozdíl od filmových revolucionářů shromážděných kolem „Cahiers du Cinéma“ a zneužívajících Godarda si myslím, že budoucí film, budoucí svobodný film bude prostý.*²⁷³

V lednu roku 1967 Juráček odevzdal první verzi literárního scénáře, a i když byla uměleckou radou schválena, záhy byla výroba filmu na pokyn ředitele Československého státního filmu, Aloise Poledňáka, zakázána. Tento zákaz nicméně netrval dlouho, v červnu byl vytvořen plánovaný rozpočet filmu a jeho výroba byla stanovena na další rok.²⁷⁴ V červenci následujícího roku byly zahájeny přípravné

²⁷⁰ JURÁČEK, *Deník* 3., s. 519–520.

²⁷¹ „Protože jsem předtím selhal nad scénářem, přesněji řečeno, protože selhalo mé psaní, můj způsob psaní, začal jsem se náhle zabývat úvahou, zda by pro mne nebylo výhodné, kdybych se odnaučil psát. Psané slovo je totiž překážkou, která stojí mezi mým vědomím a filmem. (...) Řekl jsem si, že už scénář nebudu psát. Budu si jej poznamenávat jako účetní nebo jako konstruktér. Přestanu se pokoušet formulovat nápady a myšlenky do souvislého textu. Rozmontuji to, co jsem napsal, na holá fakta, která seřadím jenom v heslech... Časem pro to jistě najdu systém.“ Tamtéž, s. 613.

²⁷² „Ve srovnání se standardem hollywoodských westernů nebo anglických detektivek nebo francouzských komedií Philippa de Brocy jsme diletanty. Československý film nikdy nebude skutečně světový, obecně světový, dokud neovládne řemeslo. Protože teprve v něm je základ solidnosti. My jsme zatím jenom kuriózní, zajímaví, jiní, jsme v módě, vzrušujeme snoby, vzrušujeme intelektuály a odborné publikum – to je všechno.“ Tamtéž, s. 585. V pozdějším příspěvku však vlastní řemeslnou filmovou tvorbu odmítá: „Jde totiž o to, že nechci umění VYKONÁVAT a nechci, aby se mi stalo řemeslem. Úděl scenáristů mě děsí. Umění není vojenská služba ani práce pro vlast, a když chci odejít, necítím se dezertérem. Jsem soukromý člověk, nikomu do mne nic není, dělám si, co chci, a stane-li se, že nemohu, nevím, proč bych měl dělat něco přibližně náhradního.“ Tamtéž, s. 639–640.

²⁷³ Tamtéž, s. 561.

²⁷⁴ Viz JURÁČEK, *Případ pro začínajícího kata*, s. 10–12.

práce na filmu, nicméně srpnová okupace je přerušila a natáčet se tak začalo až v březnu roku 1969.²⁷⁵ V období, jež se rozprostírá mezi zákazem filmu a začátkem jeho natáčení, se Juráček rozvádí s manželkou Veronikou, což se stává téměř výhradní tematickou náplní jeho deníkových zápisů. Svá přesvědčení manifestuje zřídka, a pokud zrovna nelíčí pocity zmaru podporované požíváním alkoholu, svěřuje se deníku spíše s hodnocením společenské situace a se svými obavami z následujícího politického vývoje. Natáčení filmu se pak pro něj stává určitou duševní i společenskou rehabilitací, což se odráží i v Juráčkově zápisu z období postprodukčních prací na filmu:

Po čtyřech letech úzkosti a osmi měsících beznadějí jsem natočil film, který je takový, jaký měl být, a přitom docela jiný, a pokouším se tomu rozumět a nevím, zdali jsem vyhrál ten nejdelší a nejtrýznivější zápas svého života zaslouženě, či zda zasáhla jakási náhoda, jakási shoda okolností, jež učinily ten film takovým, jaký je, aniž bych za to mohl.²⁷⁶

5.1 Kritická reflexe filmu

Vzhledem k omezené distribuci *Případu pro začínajícího kata*, který se do kin dostal až 3. července 1970²⁷⁷, tedy v době, kdy již došlo k téměř úplné normalizaci filmového průmyslu, byla i jeho reflexe v tisku velmi nepatrná – v českém tisku byly uveřejněny zřejmě jen dvě recenze,²⁷⁸ které spojovalo nepříliš pozitivní přijetí filmu. Gustav Franc l film nahlíží skrze jeho porovnávání s předlohou Jonathana Swifta a úmyslně se snaží přehlížet veškeré aktualizací prvky Juráčkovy filmu:

Obrazně vyjádřeno, stal se Lemuel Gulliver silnější než ten, který ho chtěl zkrotit a uzpůsobit si ho pro docela jinou

²⁷⁵ „Začalo to pátého března v teplé, skončilo desátého září v Emauzích. Trvalo to 189 dní, z toho 107 natáčecích...“ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 784.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 791. Důkazem Juráčkovy vnitřní nestability však může být jeho hodnocení filmu s devítiletým odstupem: „Ale *Gulliver!* Nevěřil jsem svým očím. Nevěřil jsem, že to je přesně ten film, který jsem s takovým soustředěním a ctižádostí a s vynaložením všech svých možností a schopností, s pýchou, jež následuje po dobře vykonané práci, dokončil právě před devíti léty. Jevil se mi nyní jako blábol, nesmyslný a křečovitý, upocený, upachtěný a kostrbatý důkaz toho, že pýcha předchází pád. Co já s ním nadělal! Jaké naděje jsem do něj vkládal! Jak jsem byl zoufalý, že se vlastně nikdy nedostal do kin. JURÁČEK, *Případ pro začínajícího kata*, s. 488–489.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 14.

²⁷⁸ Vycházím z bibliografického soupisu vyhotoveného NFA, viz URBANOVÁ, Eva. *Český hraný film. 4. 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 405–406. ISBN 80-7004-115-3.

krajinu, než v níž se tato literární postava až dosud pohybovala. Na druhé straně je tato literární postava přece jen tvárným materiálem, který svého nového pána chtě nechtě musí poslouchat a sledovat ho tam, kam si pán přeje. Výsledkem pak je putování poněkud rozpačitého zosobnitele satirických reakcí v kraji, kde nenachází dost příležitostí k tomu, aby se mohl vyžít po zákonu svého vnitřního ustrojení. Cítíte neustále, že by chtěl říci něco víc, než říká, že by chtěl jít někam jinam, než nakonec jde, zkrátka máte dojem, že tento nový Gulliver vleče s sebou ještě nepřetrhaná pouta, jimiž ho kdysi v docela jiném kraji a za docela jiných okolností svázali lidé, s nimiž se dostal do konfliktu. Není to ovšem vina hrdiny, je to jen a jen vina toho, kdo mu dal na plátně život.²⁷⁹

Francel bohužel nijak neopodstatňuje, proč by měla postava Gullivera zůstat nepozměněna, kdežto svět, v němž se pohybuje, ano, takže se jeho poznatek stává obdobně absurdním jako některé situace a repliky ve filmu. Navíc následně svému tvrzení o „docela jiné krajině“, kterou Juráček pro Gullivera stvořil, sám protičeří, když říká, že: „Juráček tedy nevytvořil nový svět sám o sobě, nevytvořil snový svět, nýbrž realitu podivných světů starého Gullivera jen atomizoval v kaleidoskop absurdních situací.“²⁸⁰ Francel nakonec odmítá připustit, že by Juráčkův film mohl mít jakoukoliv hlubší myšlenku a charakterizuje jej jako filmovou estrádu s více či méně vydařenými „čísly“, které postrádají jakoukoliv vazbu.²⁸¹

Ve druhé recenzi publikované ve slovenské *Práci* dochází k obdobné žánrové banalizaci Juráčkova filmu.²⁸² Milan Moravčík o něm mluví jako o moderní pohádce a omezuje se pouze na hodnocení filmu v rámci dobové dichotomie optimistický/pesimistický: „Pri povrchnom hodnotení sa môže Juráčkov film zdať pesimistický. Charakter hlavnej postavy tento dojem však vyvracia.“²⁸³ Jakým

²⁷⁹ FRANCL, Gustav. Putování s Lemuelem Gulliverem. *Lidová demokracie* 26, 9. 7. 1970, č. 160, s. 6.

²⁸⁰ Tamtéž.

²⁸¹ „Domnívám se, že naprostá uvolněnost a nedostatek jakékoliv vazby je pro nový Juráčkův film příznačná a že jej do značné míry determinuje.“ Tamtéž.

²⁸² Ve *Filmovém přehledu* byl film zařazen hned k několika žánrům, které filmu jeho hlubší význam, na rozdíl od recenzí, neupíraly: „Psalo se o něm jako o ‚grotesce, plné pitoreskních příhod, honiček a rvaček‘. Stejně dobře bychom jej však mohli označit jako tragikomedii, satiru, utopii, absurdní drama, pohádku nebo politický film. Mísí se v něm sen s prvky reálného života, minulost s přítomností, poezie se satirou.“ BARTOŠEK, Luboš. Případ pro začínajícího kata. *Filmový přehled* 1970, 1970, č. 28, nestr.

²⁸³ MORAVČÍK, Milan. Bola raz jedna Laputa. *Práca* 25, 24. 7. 1970, č. 173, s. 6.

způsobem tak protagonista činí nicméně není zmíněno. Ve zbytku textu pak Moravčík užívá filmově-publicistické sofistiky opírající se o ničím nepodložený autorský záměr, zřejmě aby Juráčkovu filmu neublížil a zároveň jej příliš nepodpořil:

*Môže byt predmetom sporov, či sa Juráčkovi vždy podarilo zvolit' adekvátne prostriedky na vyjadrenie svojich zámerov, či poetika jeho – v mnohom iste originálneho – umeleckého vyjadrovania zámer umocňuje, alebo či ho znejasňuje, niekedy prílišným dorazom na obrazovú efektnosť jednotlivých filmových obrazov.*²⁸⁴

Díky uvedení filmu na XVII. Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary, který proběhl v druhé polovině července roku 1970, vzniklo několik zahraničních ohlasů, jež dobovou reflexi Juráčkových filmů alespoň trochu rozšiřují a nahlížíjí ji z odlišných ideologických perspektiv. Např. Gerda Rothmayerová Juráčkovu dílu znovu připisuje kafkovské konotace: „Tato práce je pro film tím, čím je Kafka pro literaturu.“²⁸⁵ K Juráčkovi se toto hodnocení dostalo skrze bilancující článek Jana Klimenta o karlovarském festivalu a paradoxně, ale zároveň pochopitelně, se poprvé od chvíle, kdy jeho filmy začaly být s Kafkou spojovány, tomuto příměru v deníku nebrání²⁸⁶, protože Klimenta velmi popudilo: „Nu, bůh se soudružkou Rothmayerovou. Juráčkovu dílo se promítá v našich kinech. Každý si může udělat vlastní představu. Je to zmatený slepenec narážek a symbolů, zcela v duchu toho, co snad konečně naše kinematografie překonává.“²⁸⁷ Komentář Petera W. Jansena pak sice potvrzuje, že zahraniční publicisté ve filmu rovněž vidí skryté narážky, ale na rozdíl od domácích se přirozeně nebojí připustit jejich existenci:

²⁸⁴ Tamtéž.

²⁸⁵ Rakouský tisk. Karlovy Vary potřebují impuls. *ČsKZT*, 1970, č. 10, s. 25 [cit. kom.; *Volksstimme* (Wien) 29. 7. 1970]

²⁸⁶ Činí tak až téměř o rok a půl později, viz kapitola věnovaná komparaci filmu s dobovým narativním diskurzem.

²⁸⁷ KLIMENT, Jan. Vítězství karlovarského festivalu. *Rudé právo*, 1. 8. 1970, č. 181, s. 4. O týden později Kliment přidává další kritiku filmu, kde reaguje na Juráčkovu prohlášení z explikace týkající se hlouposti jako vlastnosti neškodné, milé a lidové (viz pozn. 267), které se objevilo v tiskové reklamě na film: „Čili abych parafrázoval kategorický soud režiséra Juráčka, mě prostě pobuřuje, že se u nás má odpouštět neodpovědnost, že má smět natáčet každý za drahé peníze, co ho napadne (...), že k takovým namyšlenostem a nesmyslům jsou všichni shovívaví, že takovou občanskou ‚angažovanost‘ zneužívající vlastně masového sdělovacího prostředku, jakým je nesporně film, k jakémusi ‚experimentování‘, které většinou nic neřekne a někomu snad naopak řekne, jenže kdoví co, považuje nebo považoval někdo za vlastnost neškodnou, milou a uměleckou.“ KLIMENT, Jan. Co koho pobuřuje. *Rudé právo*, 8. 8. 1970, č. 187, s. 5.

„Jen na první pohled se zdá nepolitickým film Případ pro začínajícího kata Pavla Juráčka, zdánlivě mimočasová swiftovská adaptace, ale se silnými náznaky na politickou současnost ČSSR. (...) Tento film asi může být vychutnán jen intimními znalci československých poměrů.“²⁸⁸

Felix Bucher je jediným z dobových komentátorů²⁸⁹, kdo poukazuje na surrealistické prvky i na zcizovací efekty, jež dílo obsahuje, ale také na tematizaci paměti, k níž ve filmu dochází:

„Gulliverovo setkání se zemí jeho dětství znamená pro něho cestu k velkému zklamání – či je to snad jen klam, který mu ve vzpomínkách připomíná dobré časy? Surrealistické odcizení toho všeho má velký půvab a dává široký prostor k rozmanitým interpretacím. Filmové ztvárnění přináší četná optická překvapení, která s sebou zase přinášejí další momenty odcizení (a zmatečnost v ději). Od přímočarého způsobu vyprávění je tu záměrně upuštěno, předstírání a schopnost vzpomínat tu mají významnou roli jak v obraze, tak i ve slově.“²⁹⁰

Naproti tomu americký kritik Gene Moskowitz film shledává spíše než zajímavým nesrozumitelným, když konstatuje, že „možná obsahuje narážky na některá moderní společenská a politická dilemata, která nejsou aktuální obzvláště v této zemi (míní USA, pozn. K. M.), ale pravděpodobně i kdekoliv jinde.“²⁹¹ Moskowitz uplatňuje měřítko komerční profitability filmu, z jehož hlediska je snímek příliš obtěžkán symboly, které zabraňují jeho širšímu mezinárodnímu uplatnění.

5.2 Analýza filmu

Pro *Případ pro začínajícího kata* je příznačné, obdobně jako pro *Postavu k podpirání*, že se veškeré události odehrávají kolem protagonisty příběhu, Lemuela Gullivera. V úvodních scénách filmu, které již svou nerealističností připomínají úvod *Postavy*, se totiž chová podobně jako hrdina Juráčkovy prvotiny. Nicméně Gulliver

²⁸⁸ Švýcarský tisk. ČsKZT 1970, č. 10A, s. 76 [cit. an.; Neue Zürcher Zeitung, 1. 8. 1970].

²⁸⁹ O surrealistické poetice *Případu* se zmiňují až porevoluční domácí studie, např. Jiří Horníček: „Jednoduchá strohá skutečnost, proměněná nečekaným gestem ve výjimečný obraz, je podstatou Juráčkova surrealismu.“ HORNÍČEK, Jiří. Světlo v podlaze. K znovuuvedení Juráčkova případu pro začínajícího kata. *Literární noviny* 9, 1998, č. 31, s. 15.

²⁹⁰ Švýcarský tisk. Neoficiálně nové české filmy. ČsKZT 1970, č. 10A, s. 81. [cit. rec.; Basler Nachrichten, 2. 8. 1970].

²⁹¹ „Případ pro začínajícího kata“ v tisku americkém. ČsKZT, 1970, č. 11–12, s. 49. [cit. an.; Variety (New York) 26. 8. 1970]

se od protagonisty *Postavy* liší jednak svým aktivním jednáním, ale i vypravěčskou úlohou, která mimo jiné v úvodu filmu umožní reprezentaci Gulliverových myšlenek a názorů, takže se z něj stává psychologicky plastičtější postava. Zároveň jsou skrze něj mnohem častěji fokalizovány záběry, což se projevuje již v úvodním představení obou protagonistů. Zatímco protagonista *Postavy* se vyděluje z davu a je poprvé představen ve velkém celku, Gulliver je přítomen hned v úvodním záběru, jímž je reprezentována diegeze filmu, a rovnou je skrze něj záběr fokalizován, čímž dochází k jeho významovému posunu. Nejprve je zobrazen pouze pohled na vozovku ubíhající přímo k horizontu (Obraz 36), nicméně kamera pojíždí dozadu, takže se do popředí záběru dostává Gulliver stojící za závorou a pohled na silnici je nově připisován jemu (Obraz 37). Úvod záběru je tedy relativně bezpříznakový a zobrazená cesta (spolu s titulkem názvu kapitoly) funguje především jako symbol různých možností, změny či budoucnosti. Následně však tyto významy mohou být chápány jako Gulliverovy myšlenky, k nimž se připojuje i jednoznačnější symbol zákazu v podobě závoru s dopravní cedulí, což je možné vyložit jako Gulliverovy vnější nebo vnitřní zábrany, jež mu znemožňují onu změnu, jež cesta slibuje.



Obraz 36



Obraz 37

Po odbočení z cesty Gullivera (jedoucího v autě) zastavuje další cedule, takže se vydává po ní cestou, která ústí do lesa, kde vyvstane nová překážka v podobě stromu. Změna překážky je příznačná, jelikož vylučuje, že by Gulliverovi bránily čistě společenské či administrativní zábrany, jako tomu bylo u protagonisty *Postavy*, jehož konflikt nebyl vnitřní, ale pramenil především z lidského odcizení. Gulliver následně znovu musí řešit překážku v podobě spadlého stromu, který přepažil cestu, a ve chvíli, kdy zkoumá možnost průjezdu a další cesty, mu auto ujíždí. Gulliverovo odhodlání podniknout „cestu tam“ (jak zní titulky první kapitoly) je však natolik silné, že auto přes značnou námahu dohání a znovu jej řídí. Ke klíčové změně dochází po průjezdu tunelem – Gulliver nad autem ztrácí kontrolu, sjede s ním ze skály, ale jakoby zázrakem přežije. Následně se ukáže, že příčinou havárie se stal zajíc v tvídovém saku, u nějž nalezne kapesní hodinky, čímž je naznačeno, a později se to potvrdí, že svět za tunelem přestal být reálným. Gulliver skrze ztrátu automobilu přišel o možnost provést cestu, kterou plánoval, a nyní je tedy ztracen a vydává se bez jakýchkoli prostředků vstříc neznámu. Mizanscéna záběru, v němž Gulliver odchází od místa nehody, je analogická s mizanscénou úvodního záběru, jenomže tentokrát kamera zůstává statická a hýbe se naopak postava. Setrvání kamery na místě pak koresponduje s titulky druhé kapitoly, který se při Gulliverově odchodu objevuje (Obraz 39) – jako by tedy vypravěč nehybnou kamerou naznačoval, že cesta již není tak bezpečná, což ostatně potvrzuje, při srovnání s úvodním záběrem, i její zakřivení a vyústění do temnoty lesa. Zde pak znovu vzniká analogie s úvodem *Postavy*, v němž se vypravěč rovněž od protagonisty distancuje a pouze nezaujatě pozoruje jeho zdánlivě bezcílité putování. Gulliver nicméně nevstupuje do brány Clam-Gallasova paláce, ale do útrob lesa (přičemž si vysvléká sako), což znovu

poukazuje na to, že jeho primární problém nespočívá ve společnosti, jež ho obklopuje, ale v něčem přirozenějším.



Obraz 38



Obraz 39

Ještě ve chvíli, kdy Gulliver odchází vstříc neznámu za zatáčkou, začíná ve voice-overu vyprávět jeho hlas, nicméně nemluví Gulliver ze současného dění příběhu, ale Gulliver nacházející se mimo diegezi. Kromě neutrálního *nediegetického vypravěče*, který až doteď prezentoval dění ve světě příběhu, se tedy nyní v rámci *nediegetické roviny* vyprávění vyskytuje i Gulliver jakožto *homodiegetický vypravěč* – z jeho vyprávění začne být zřejmé, že Gulliver prezentovaný obrazem je jeho minulé já, poprvé pak ve chvíli, kdy se Gulliver v přítomném dění blíží k bicyklu, a zároveň jeho činnost zohlední i voice-overové vyprávění jeho budoucího já:

Pánové, vy si nedovedete představit, co bych za to dal, kdybych mohl vás uvidět, že se tamtudy ubíráte v jistotě, že jste konečně našli místo, kde se odnaučíte kouřit a v moudrosti se dožijete sta let. Neboť já tamtudy šel pánové a byl jsem tenkrát právě tak pošetilý jako kterýkoli z vás. Sotvaže jsem například spatřil bicykl, opustila mě veškerá

tiseň. Motiv této mé prostoduchosti spočíval v prastaré vzpomínce na zápraží našeho domu, které si nedovedu představit bez otcova kola.



Obraz 40

Z dalšího vyprávění Gullivera-vypravěče začne být zřejmé, že dřívější průjezd tunelem znamenal Gulliverův přesun do prostoru, v němž ožívají jeho vzpomínky. Gulliver tak prochází krajinou svého dětství a Gulliver-vypravěč komentuje jednotlivá místa, osoby či předměty, na které protagonista narazí, přičemž veškeré zvuky prostředí ani hlas postavy Gullivera, nejdou slyšet – jediným zvukovým doprovodem se kromě hlasu Gullivera-vypravěče stává nenápadná, tichá hudba. Gulliverovo vyprávění je hned v úvodu ozvláštněno podmiňovacím slovesným způsobem a 2. mluvnickou osobou – své vyprávění směřuje vůči „pánům“, kteří ve filmu nejsou nijak blíže specifikováni:

Jestliže se vám někdy přihodí, že se dostanete do těchto končin, zahlédnete nedaleko silnice kapličku, odbočuje k ní polní cesta, která pak pokračuje k rybníku a starým stromořadím stoupá od hráze až k osamělému domu. Ta krajina, ta přívětivá krajina vám bude cosi připomínat, vzpomenete si na studánku a vykročíte v naději, že možná potkáte bosou dívku, jejíž křestní jméno vám navždy utkvělo v paměti. Pánové, vy si nedovedete představit, co bych za to dal...

Gulliver svůj příběh nejdříve popisuje jako idylu, která je každému dobře známá, i když mluví o konkrétních lokalitách a užívá ukazovací zájmena (*těchto končin*). A jestliže se mu zpočátku zdálo, že prostor dětství, v němž se ocitl, je naprosto bezproblémový, ukáže se, že to byl důsledek jeho pošetilosti, kvůli níž si neuvědomil iluzivnost těchto vzpomínek na dětství. I když by tedy chtěl, a přál to i ostatním (*co*

bych za to dal, kdybych mohl vás uvidět), žít zbytek života v idyle dětství, vypráví svůj příběh, aby ostatní, kteří také lpí na idyličnosti svého dětství, upozornil před pastí, do níž tato idyla vede.

Gulliver totiž při nalézání všech těch věcí, jež znal z dětství, záhy zjistil, že se nejedná ani o idylu ani o lest, kterou na něj někdo nachystal, ale o sen, ze kterého se nemůže probudit. Balnibarbská země, do níž se dostává, je tedy jeho představou, snem, do něhož promítá své dětské zážitky a myšlenky – např. mrtvou dívku, Markétu, jejíž smrt si kdysi vymyslel a teprve v této chvíli si uvědomil iluzivnost své představy:

Věděl jsem, že mi už dávno není patnáct, ale pětatřicet, a Markéta že už dávno není živa. Jenomže ti, kdo se mi takto posmívali, zůstávali ukryti. Postavili přede mě hrneček, jenž býval na světě jenom jeden. Proto Vám pravím pánové, až jednou spatříte kapličku vedoucí k mateřídoušce, proboha vás prosím, pamatujte si, že tudy vede cesta, po které od nás odchází všechno, na co jsme přestali věřit. Ta utopená dívka vypadala jako Markéta, byla to Markéta. Byla však studená, byla mokrá, ve vlasech a očích důlcích žabinec. Pane, volal jsem na toho neznámého muže, počkejte pane, mám strašný sen a vy jste první, koho v něm potkávám. Chlapečku, počkej, bojím se, že se neprobudím. Bylo tam cítit kyselé zelí a kočičí moč, ale nahoře byla škvíra, poslední škvíra, skrze níž se můj sen dotýkal světa a svět mého snu. Já jsem však odešel do tmy.

Logice snu v úvodní sekvenci Gulliverova přemístění do Balnibarbi, která končí jeho převozem do akademie vynálezců, odpovídají jednak nerealistické prvky mizanscény, jednak Gulliverovo eliptické přesouvání skrze místa jeho mládí. Vyprávění je tak v této sekvenci skrze Gullivera silně fokalizováno, a teprve po jejím skončení nabývá znovu objektivní podobu, i když nespojitost jednotlivých scén (či kapitol) bude nadále upomínat na onu úvodní snovou, asociativní logiku. Z interiéru rodného domu, kterým začíná Gulliverovo putování napříč „domem zbudovaným bláznem“, jak zmiňuje Gulliver-vypravěč, se pouhým otočením za sebe Gulliver dostává do budovy gymnázia, z jejíž záchodků pak pouhým pohlédnutím přejde do kuchyně, v níž nachází důvěrně známý hrneček, avšak prkna v podlaze této kuchyně nemají pevný podklad, a tudíž se při Gulliverově doskoku na ně prohýbají a skrze ně

prosvítá světlo ze spodní místnosti, v níž leží utonulá Markéta, Gulliverova dětská láska (Obraz 41).



Obraz 41

Zatímco tyto první zážitky v „domě zbudovaném bláznem“ se jeví být takové, jak si je Gulliver pamatuje, po průchodu tmou nad nimi přestává mít kontrolu – postavy z jeho vzpomínek jsou jiné, než za jaké je měl, a prostředí, v němž se pohybuje, již nerozpoznává – nejdříve je abstraktní (Obraz 42), a poté se proměňuje ve starou, zchátralou továrnu. Navíc dochází k mírnému narušení plynulosti obrazu, což je další z projevů Gulliverovy *fokalizace* obrazu, nyní reflektující jeho abnormální psychický stav. Skrze rám dveří vidí nahou paní Müllerovou²⁹², s níž má zřejmě spojeny první erotické zkušenosti, ale přicházející muž, jehož pokládá za pana Müllera, jej nepoznává a udeří ho. Ani ostatní lidé z Gulliverových vzpomínek na něj nereagují vstřícně a chovají se proti jeho očekáváním:

Každý z nás pánové, každý z nás máme svoji paní Müllerovou, jejíž světlo nám svítvalo na počátku. Řekl jsem: ‚Dobrý večer, pane Müller. To jsem já, Lemuel, Lemuel Gulliver. Lemuel Gulliver z Dlouhé ulice.‘ Nebyl to však pan Müller. Jmenoval se Vilém Seid. o tři dny později zastřelil sedmnáctiletého chlapce. Všechny ty tváře, které potom vystoupily ze tmy, všechny ty tváře jsem velice dobře znal. Neslyšely však na svá jména, neznaly mě, nepoznávaly mě, přestože jsem znovu a znovu řval: ‚To jsem já, přestaňte! Copak už nevíte, že jsem se mezi vámi narodil?‘ V příštích dnech jsem je skoro všechny znovu potkal. Jmenovali se jinak, o Dlouhé ulici nevěděli vůbec nic.

²⁹² Není přítom úplně zřejmé, jestli se v tuto chvíli jedná skutečně o ni, nebo je to již Dominika – dívka mající stejnou podobu jako paní Müllerová –, kterou Gulliver potká až později.



Obraz 42

Gulliver dokonce potká i sebe samého jako plačícího sedmiletého chlapce a snaží se své mladší já, u něhož tuší neštěstí z dětské nevědomosti o tělesné lásce, jelikož je v těchto letech zřejmě sám prožil, utěšit budoucí zkušeností s paní Müllerovou, ale chlapec před ním utíká a odkládá při tom sešit s obrázky anatomie dospělé ženy, což pro Gullivera znamená další deziluzi. Následně se setká s kamarádem z vojny, kterého považoval za mrtvého, a uvědomuje si, že ztratil představu o tom, jaký je rozdíl mezi životem a smrtí:

Ano, já jsem samozřejmě věděl, že jeden z nás dvou je mrtev a druhý živ, jenomže ať jsem namáhal paměť sebevíc, nedokázal jsem si vzpomenout, v čem spočívá ten rozdíl. Pánové, četli jste někdy o lidech, kteří večer ve zdraví ulehli a ráno se probudili šílení? Slyšeli jste už někdy o snech, v nichž může shořet i ten nejchladnější rozum? Jestliže ano, pak mi budete rozumět, proč jsem si tenkrát přál, abych byl udupán a uštván. Jsou totiž chvíle, v nichž jenom smrt vás může ujistit, že jste byl živ a zdrav a bdělý. Juditko, kde se už druhý rok touláš? Pojd' domů Juditko, tady se střelí. Jako by o to šlo, pánové. Uprostřed zázračných příhod, ztrácel jsem zbůhdarma čas hledáním pravdy, aniž bych zauvažoval, čeho je na světě méně.

Gulliver měl při průchodu tímto domem zřejmě blízko ke ztrátě rozumu, ale jeho pozdější já již situaci nahlíží s nadhledem a vyslovuje poněkud nesrozumitelné tvrzení o zbytečnosti hledání pravdy. Jestliže se však toto tvrzení usouvztažní s vyprávěním z Juráčkovy explikace, celá úvodní sekvence *Případu* rázem získá poměrně ucelený smysl:

Když jsem četl Cestu do Laputy a na Balnibarbi, přihodilo se mi něco, co se stane člověku, jemuž se náhle vrátí ztracená paměť. Nevím, jestli to způsobilo dvacet stránek, nebo odstavec, nebo jediná věta, teď už to nevím, ale pamatuju si, že se mi zničehonic vynořilo z paměti dětství. Nemyslím příhody, pocity a takové věci, ale cosi vzácnějšího – totiž výklad světa, klíč k určování skutečnosti, klíč, který jednoho dne každý navždycky ztratí. A já ho měl najednou znovu v ruce! Já snad tenkrát dostal horečku, jak mě to vzrušilo, to pomyšlení, že po pětadvaceti nebo kolika letech vstávají z mrtvých zapomenuté významy věcí, významy, které nemají nic společného s logikou dospělých, tj. s logikou příčin a následků. A znovu na několik okamžiků jsem jako ryba do vody vniknul do světa, k němuž máme cestu zatarasenou rozumem a s nímž tu a tam navazujeme mlhavá spojení prostřednictvím snů, které ráno nedovedeme vyprávět.²⁹³

Gulliverova příhoda z úvodu filmu má blízko k té Juráčkově až na jeden zásadní rozdíl, totiž že Gulliver onen „klíč k určování skutečnosti“ nemá, a tudíž se mu veškeré příhody, jež v Balnibarbi a na Laputě prožívá, jeví být bez onoho dětského pohledu nesmyslné a nedokáže z nich mít radost. Jako by se zde zračilo právě v úvodu kapitoly zmíněné Juráčkově dilema mezi bezcílnými útekami do minulosti, resp. bezstarostnosti dětství a střízlivou, nudnou realitou. Gulliverovo zablouzení na začátku příběhu bylo důsledkem jeho neschopnosti se vyrovnat s realitou, avšak putování skrze krajinu dětství vede do pasti, jejíž překonání by mohlo vést k rozřešení tohoto dilematu, což naznačují právě slova Gullivera-vypravěče – kdyby se zbavil střízlivého uvažování a hledání pravdy, nemusel by se bát osvobozující iracionality dětství. Jenomže následující příhody ukážou, že toho jako jediný ve světě Balnibarbi není schopen.

Během všech událostí, do nichž je Gulliver na Balnibarbi zapojen, totiž zaujímá nechápavý přístup a oproti protagonistovi *Postavy* tak lze u Gullivera spatřovat jeho konfliktní vztah ke společnosti, jelikož se na rozdíl od něj odmítá podřídit jejím zvyklostem. Jeho přístup je na druhou stranu determinovaný i tím, že od této společnosti nic nepotřebuje, a tudíž si může dovolit nesouhlasit. Stává se, podobně jako Swiftův Gulliver, návštěvníkem a pozorovatelem cizí země, jejich

²⁹³ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 492–493.

institucí a obyvatel a cíl jeho putování je mu, stejně jako v reálném světě, neznámý. Vůči občanům Balnibarbi zaujímá ukřivděný postoj cizince, jelikož je přesvědčený o vlastní nezáměrnosti svého příchodu do této země a nechápe, že ho okolní lidé jako cizince nevnímají. Když je Gulliver po příjezdu do akademie vynálezců zpovídán ve třídě profesora Beiela a odmítá odpovídat, jelikož den předtím po něm všichni lidé chtěli, aby mlčel stejně jako oni, namítá po nařčení z „duševní méněcennosti a debilnosti“, že včera úporně mlčel i profesor Beiel, načež mu profesor povzneseně odpovídá, že včera bylo pondělí, a nejeví žádné pochybnosti o tom, že by Gulliver tuto informaci nevěděl. Rozpor zjevně vyplývá ze skutečnosti, že Balnibarbi a logiku jeho fungování vymyslelo Gulliverovo mladší já, které se do této země kdysi ve své fantazii uchýlovalo a svět si přizpůsobilo ke své spokojenosti. Gulliver se z nostalgie rozhodl tento svět znovu navštívit, ale neuvědomil si, že jeho myšlení se změnilo a tento únik mu již nemůže nabídnout žádnou útěchu. Naopak se pro něj stává nebezpečným, jelikož obyvatelé Balnibarbi se k němu chovají jako k jeho mladšímu já a on už si logiku svých tehdejších myšlenek není schopen přisvojit, což vede k různým nedorozuměním.

Svět Balnibarbi, který je ve filmu představován skrze Gulliverovo putování, je budován solipsisticky kolem něj²⁹⁴, což jen utvrzuje jeho interpretaci jako světa snového. I když v tomto světě nemá žádnou funkci, je mu dovoleno navštívit různá místa a instituce a všichni lidé se k němu chovají zpočátku přívětivě. I pozvánka na Laputu, stejně jako pozvání od guvernéra, k němuž dojde záhy po návštěvě akademie, zůstane nezdůvodněna (dokonce se ani neví, kdo Gullivera pozval a jak byla tato zpráva z Laputy doručena), a jejich existence zřejmě slouží pouze Gulliverovi na jeho cestě za vyřešením jeho dilematu: „Kdo vlastně jsem, pomyslel jsem si tenkrát. Kdo jsem a co o sobě nevím, že někomu stálo za to vybudovat na mé cestě tento dům a trpělivě čekat, že se v něm chytну.“²⁹⁵ Na druhou stranu však tento svět nemusí být pouhou smyšlenkou, iluzorním světem, jenž si Gulliver v dětství vytvořil, – může totiž být i odrazem skutečného světa jeho dětství, jenž se malému

²⁹⁴ Juráček takto v rámci explikace popisuje své dětské smýšlení: „Jelikož jsem nemohl věřit, že svět je větší než má zkušenost, domníval jsem se, že všechno existuje jenom kvůli mně, že za obzorem už není nic a domy vzdálených ulic že jsou utvořeny jenom z fasád podepřených ze zadu trámy.“ Tamtéž, s. 494.

²⁹⁵ JURÁČEK, *Případ pro začínajícího kata* [film], 13:33–43.

Gulliverovi mohl jevit logicky, i když byl absurdní. Zde se pak nabízí interpretace Balnibarbi jako světa Juráčkova dospívání, jak ji naznačil Jaromír Blažejovský:

Úpadkový společenský řád panující na Balnibarbi a příhody, do nichž je Gulliver vtažen, korespondují s českou zkušeností z budování socialismu: občané vzhlížejí k autoritě, pod níž se rozprostírá tma; zemi řídí absurdními pokyny Akademie vynálezců, formálním vůdcem je samolibý guvernér (podobný Vasilu Biřakovi), všudypřítomným živlem je nápadně nenápadný fyzl. Domněle vědeckou ideologií a monarchistickou autoritou se prosazují bludy (královu úvahu, aby v budoucnosti počítaly i stroje šicí, akademici „tvořivě rozvinuli“ a přidali kladku, páku a kolo na hřídeli, což připomíná Stalinův omyl s kybernetikou). Režim trestá básníky za díla „cizí našemu duchu“ a používá ozbrojené „lidové milice“, které občas usmrtí některého ze studentů (...). Ve fraškovité justici se uplatní „soudkyně z lidu“ ve folklórním kroji: „Já jsem jenom obyčejná ženská ... a najednou mě zavolají a já jdu a mám posílat lidi i na smrt, taková věc už člověka donutí k zamyšlení...“ Estrádně inscenovanou popravu provází dechovka a tělocvičná akademie (v letech teroru režim nezapomínal na spartakiády) a Vilma, manželka dobrovolníka Seida, vzpomíná na lampiónové průvody v mládí. Lidé jsou ostražití k cizincům, názor ciziny je zajímavá, ale nedovedou si představit překročení hranic. Občané si opakují jedinou banální panovníkovu větu, která se po léta opakuje jako novoroční projev a dělají si naděje z domnělé změny akcentů ve slově „slunce“. Je-li „stínová“, neautentická existence Balnibarbských podmíněna kultem Laputy, nesetká se Gulliver s autentickou existencí ani Laputě, kde panuje kult nepřítomného krále, ministra orby dělá zahradník a princezna sní o možnosti žít mezi obyčejnými lidmi.²⁹⁶

Analogií s dobou válečných a poválečných let by jistě bylo možné nalézt více, ale týkají se vždy pouze jednotlivých scén, jichž se Gulliver účastní. Z hlediska primárního významu díla se jeví být podstatnější snový rámeček, do něhož jsou jednotlivé příhody zasazeny, a také Gulliverova vnitřní proměna. Jestliže zpočátku putuje bezcílně a nijak se neangažuje ani svými akcemi ani v rámci dialogu, zhruba

²⁹⁶ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Případ pro začínajícího kata. *Illuminace* 9, 1997, č. 1, s. 242.

od poloviny filmu začíná být aktivnější, čímž se zřetelně odlišuje od protagonisty *Postavy k podpírání*:

„Estetika Postavy mě už nezajímá, protože jsem přestal věřit na satiru a na hrdiny střetávající se s anonymy, kteří vládou razítkům nebo telefonům nebo podřízeným. Protože ve skutečnosti nejde o anonymy. To jenom my, když s nimi přijdeme do styku, v bezmoci a v sebeobraně své důstojnosti si namluvíme, že nemají tvář. (...) Tři roky po premiéře Postavy shledávám, že člověk s kočkou má na své situaci mnohem větší vinu než lidé, kteří zřídili a zrušili Půjčovnu koček. Kdybychom ten film točili znovu, nenašel bych v sobě k tomu člověku soucit.“²⁹⁷

V souladu s uvedenou citací v *Případu Juráček z Gullivera* činí člověka, který se nechce přizpůsobit okolním absurditám. Jeho odlišnost od protagonisty *Postavy* je ve filmu dokonce učiněna explicitní – Gulliver v Balnibarbi potká muže s kočkou, kterého ztvárňuje tentýž herec (Karel Vašíček), jenž představoval protagonistu *Postavy*. Tento intertextový odkaz vyvolává domněnku, že svět, jímž se Gulliver pohybuje, je totožný se světem *Postavy*, což nelze úplně vyvrátit, ovšem rozdílností je, že obyvatelé Balnibarbi jsou navzájem relativně družní a žádné jejich problémy s byrokratickým aparátem ve filmu zobrazeny nejsou. Vůči guvernérovi vládě se zde nicméně vymezuje určité opoziční hnutí, které má sympatie ke knížeti Munodimu, a Gullivera považuje za jeho vyslance. Když jsou členové tohoto hnutí, s nimiž se Gulliver spřátelil, zatčeni, rozhodne se jednat. A právě snaha o záchranu přátel skrze vlastní sebeobětování – přizná se k obvinění, že je Munodiho známým – Gullivera činí odlišným od protagonisty *Postavy*. Nic na tom nemění ani fakt, že obdobně jako on není schopný ani ochotný společnost změnit, jelikož na konci jeho pobytu zůstane Balnibarbi takové, jako na začátku, i když jeho obyvatele informuje²⁹⁸ o Laputských poměrech a skutečnosti, že král již na Laputě nepobývá a kníže Munodi se jen lhostejně opíjí díky zásobám alkoholu, jež mu Balnibarbští nahoru posílají. Klíčové však je, že se Gulliver nepřizpůsobí, i když je Laputskými žádán, aby zmíněné

²⁹⁷ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 598.

²⁹⁸ Činí tak v souladu s Juráčkovým přesvědčením: „Nesnáším, když někdo dává za pravdu lidem, kteří nikoliv z vlastní viny žijí v bludech a polopravdách.“ Tamtéž, s. 579.

skutečnosti Balnibarbským neprozradil. Juráček tak zřejmě nalézá východisko ze svého dilematu, které blíže objasňuje v explikaci:

Mé dětství je pevné a nezměnitelné, kdybych žil ještě sto let, nezmění se na něm jediné slovo. Všechno ostatní bylo zbudováno chatrně a na nic není spolehnutí. (...) Nedovedu odpovědět, jestli jsem byl tehdy šťastný. (...) Zdá se mi, že jsem šťastný nebyl. Jedno je však jisté: byl jsem stoprocentní. Nikdy v životě už nebudu tak úplný jako tenkrát. Mé neustálé směřování k dětství, má závislost na něm jsou tedy touhou po ztracené úplnosti. Žil jsem v dokonalé harmonii se svými sny a představami. Všední svět byl pro mne bizarní a bizarnosti se mi zdály samozřejmé. (...) Největšími tragédiemi pro mne byly definitivní odpovědi. Každá mě totiž připravila o kousek světa, protože poznaná a ověřená pravda mi připomínala studenou, mrtvou a nehybnou věc, kterou je třeba opustit. Ostatně, pravda mi vždycky přinášela zklamání. Dodnes mi ta dvě slova splývají: PRAVDA = ZKLAMÁNÍ.²⁹⁹

Gulliverovo gesto, jímž Balnibarbským odhalí nepříjemnou pravdu a kvůli němuž je fyzicky napaden jak guvernérem, tak Munodiho stoupenci, je totiž zároveň směřováno i vůči jemu samému, respektive jeho vzpomínkám, jelikož on je strůjcem tohoto světa. Jedině díky vzniklému dramatickému konfliktu se tak Gulliverovi může podařit oprostít se od vlastních sentimentálních vzpomínek, které narušují jeho život v přítomnosti, a uvědomit si nutnost pravdy, aniž by se mu jevila jako zklamání. Není tedy ani tak podstatné svůj svět dětství změnit, jelikož to zřejmě ani není možné, jako ho opustit a nadále se do něj nevracet, když si člověk uvědomí jeho iluzivnost.

5.3 Komparace filmu s dobovým narativním diskurzem

Z důvodu nepříliš početných dobových ohlasů je poněkud problematičtější určit okruh dobové diskuze, do níž chtěl Juráček svým třetím filmem přispět. Jak už vyplývá z Juráčkovy explikace k *Případu*, nepopíratelně se chtěl vymezit vůči Swiftovým *Gulliverovým cestám* a žánru satiry, do něž Juráček toto dílo řadil. Z moderních komických žánrů byla Juráčkovi bližší groteska, do níž chtěl nově Gulliverův příběh stylizovat, ale i absurdní drama, které jej inspirovalo v samotných začátcích jeho úvah o *Případu*:

²⁹⁹ Tamtéž., s. 413–414.

Pravděpodobně jsem na stejné cestě jako Polański a francouzské absurdní divadlo. Bohužel z toho nic neznám kromě „Savců“ (Ssaki, Roman Polanski, 1962). A mám najednou strach ty věci vidět nebo číst, abych si nakonec nepřipadal bezradný. Na druhé straně je možné, že bych se mohl pachtit za dílčími cíli, a najednou bych shledal, že přesně totéž napsal Ionesco. Jako se mi to stalo v „Postavě“ s Kafkou. Tak dobře, nejdříve udělám důkladnou povídku a na scénáři začnu pracovat teprve tehdy, až budu znát všechny dostupné věci toho žánru. Musím s nimi polemizovat, to znamená, že si musím moc věřit, abych tu polemiku neprohrál dříve, než začnu. A bude třeba seznámit se s Mrožkem. Nečetl jsem od něho téměř nic, protože mě dráždilo, že existuje autor, který píše to, co jsem chtěl, řečeno ironicky, napsat sám. Přečetl jsem asi tři nebo čtyři jeho povídky a pokaždé jsem z toho měl mindrák.³⁰⁰

Jelikož se však Juráček nakonec rozhodl vycházet z *Gulliverových cest* (viz pozn. 216), jeví se být jeho počáteční tendence směrem k absurdnímu dramatu neutralizovány právě výchozím žánrem satiry. Zmíněný Polaňského film o dvou mužích, kteří se různými způsoby snaží přesvědčit toho druhého, aby ho táhl na saních, má žánrově blíže ke grotesce a Juráček jej zmínil zejména s ohledem na jeho původní námět, který měl rovněž pracovat s postavami dvou mužů, kteří putují světem, aby v něm nic nepochopili, a nakonec se pokusili přelézt zeď, u níž čekají zástupy lidí.³⁰¹ Povídky Sławomira Mrožka³⁰² mají blízko k absurdnímu humoru, jenž Juráček užívá, a svou lakoničností odpovídají některým scénám *Případu*. Např. povídka *Proces* má blízko k událostem Gulliverova odsouzení (z důvodu jeho přiznané spolupráce s opozičním hnutím) a následného ceremoniálu popravy, k níž má dojít prostřednictvím speciálního stroje zhotoveného jedním z místních vynálezců.³⁰³ V povídce je líčeno zavedení hodnoty mezi literáty, a to po vzoru

³⁰⁰ Datace zápisu je 3. 12. 1963, pochází tedy z doby, kdy byl Juráček ještě na vojně. Tamtéž., s. 371.

³⁰¹ Srov. Juráčekův zápis: „Jde o dva lidi, kteří se rozhodnou přelézt zeď. A pak, když jsou na světě, putují od člověka k člověku, ničemu neporozumí, a když se vrátí ke zdi, naleznou u ní zástupy, které shledávají odvahu, aby ji přešli. (...) A. bude zlomyslný, zvědavý, průbojnější. B. moudrý, pomalý, dobrý. Soustředit se na rytmus: Absurdní gagy střídát s mrazením v zádech.“ Tamtéž., s. 370–371. Juráček možná tento námět částečně uplatnil v *Achillových patách*, jelikož charakteristiky těchto dvou lidí zhruba odpovídají vlastnostem vojáků ze zmíněné povídky.

³⁰² Vycházím z prvního českého vydání jeho povídek, které pochází z téhož roku jako Juráčekův zápisek. MROŽEK, Sławomir. *Slon*. Praha: SNKLU, 1963. 108 s.

³⁰³ Jedná se zřejmě o modifikaci jeho stroje na myšlení, který den předtím Gulliverovi představil.

armádní hierarchie.³⁰⁴ Na rameno spisovatele-vojína při vycházce přistane beruška, která způsobí, že okolo jdoucí spisovatel-generálporučík si vojína splete s maršálkem. Nejdříve je obžalován vojín, ale následně je jako pravý zdroj zla odhalena beruška, která je nakonec obřadně popravena:

*Spisovatel-vojín byl rehabilitován a hlavní akt obžaloby byl namířen proti berušce. Četa kritiků ji našla v zahradě, kde seděla na bezovém listě a kula své ničemné plány. Nebránila se, neboť věděla, že už ji odhalili. Proces se konal v témž mramorovém sále. Berušku položili na mahagonový stůl a přikryli ji skleněným talířkem, aby neutekla. Všichni napínali zrak, protože chtěli uvidět červenou tečku na černém povrchu. Ve své zvrhlosti neprojevila ani náznak lítosti a zachovala až do konce pohrdavé mlčení. Druhého dne na úsvitu byla zastřelena pomocí čtyř dílů nejnovějšího románu samého spisovatele-maršálka literatury, vydaných na křídovém papíře v tvrdých deskách, jež byly na odsouzenou vrhány postupně z výšky půldruhého metru.*³⁰⁵

Mrozkovy povídky tedy pro Juráčka mohly být určitou dílčí inspirací, nicméně pouze v rámci určitých scén a nikoliv v koncepci celého příběhu *Případu*, v němž je kladen důraz zejména na postavu Gullivera, který se sice stává svědkem či předmětem takovýchto absurdních situací, ale primárně se stává celý komplex těchto scén, který vede k jeho uvědomění si příčin své přítomnosti v Balnibarbi.

Příklady, které pak vzešly z dobových reflexí *Případu*, pak byly sice ojedinělé, ale později se potvrdily i ve studiích věnovaných tomuto filmu. Švýcarský kritik Felix Bucher zmínil surrealistické prvky, jichž film užívá, ale i tematizaci paměti. Jedním z vlivných filmů šedesátých let, který má *Případu* v tomto smyslu blízko, je film Federica Felliniho *8 1/2* (1963). Jiří Cieslar navíc s odstupem času pojmenovává i podobnost týkající se autobiografičnosti obou snímků, která se zároveň stává principem reflexe dané doby:

³⁰⁴ Tato inovace má přitom velmi blízko politickým inovacím zaváděným Swiftovou Akademií vynálezců: „Přednosti nového uspořádání byly patry na první pohled. Především každý už teď věděl, jak má posuzovat daného spisovatele. Stalo se samozřejmým, že spisovatel-generál nemůže napsat špatný román a že nejlepší romány píše spisovatel-maršálek. Jistých chyb se může dopustit spisovatel plukovník, který je však vždy značně schopnější než spisovatel-major.“ Tamtéž, s. 24–25.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 27.

Nezachytilo se v Juráčkových představách „osobního“ scénáře něco z deníkového klimatu šedesátých let, ze snahy komponovat dílo tak, aby do něj vstoupily i okolnosti, za nichž vznikalo? A není to u nás docela ojedinělý pokus o vpád s představami tak literárními i do kinematografie? Není to pokus, důsledný jen v původní vizi, o autobiografický film, jaký například natočil nedlouho předtím, v roce 1962 (sic!), Federico Fellini – Osm a půl?³⁰⁶

Ukazuje se však, že Juráček se v postoji k minulosti od Felliniho poněkud odlišuje, jelikož ji nenahlíží s takovým optimismem jako protagonista Felliniho filmu Guido, jenž nakonec svou životní krizi překonává právě skrze opakované vzpomínky na dětství – v závěrečné scéně, v níž dochází (prostřednictvím obřího průvodu) k jeho smíření se všemi lidmi, s nimiž se v rámci příběhu setkal, jim nakonec místo monstrózního filmu, který zamýšlel režisovat, ukáže klaunské představení, v němž jeho dětská podoba hraje vedoucí úlohu. Svůj kritický postoj vůči „starým zlatým časům“ Juráček manifestoval v jedné ze svých strojopisných poznámek, již napsal po dokončení první verze literárního scénáře *Případu*:

V české literatuře, a nejenom v ní, hrdinové váhající na rozcestí či hledající ztracené jistoty obracejí se tradičně a sentimentálně do své minulosti a tam, v „krajínách svého dětství“, se pokoušejí nalézt jakési věčné a všeplatné hodnoty, o něž je život údajně připravil. Případ pro začínajícího kata je ze všeho nejvíce namířen právě proti takovému postoji. Z přeludu nenávratně ztraceného světa dětství a starých zlatých časů jsem učinil past... Gulliver v ní potkává bytosti, s nimiž jsou spjaty jeho vzpomínky, avšak tito laskaví, údajně laskaví a nanejvýš ušlechtilí lidé stávají se vzápětí jeho pronásledovateli a nepřáteli. Svět starých zlatých časů je nelitostný a hodinky jdoucí pozpátku, které se vynořují ze vzpomínek knížete Munodiho, stávají se obludným symbolem nesmyslnosti sentimentálních snů. (...) Čili Gulliver hledá východisko ze své krize na špatné adrese. Ve vzpomínkách na krajiny blaženého dětství totiž nelze nalézt nic, co by člověku spolehlivě pomohlo v přítomnosti.³⁰⁷

³⁰⁶ CIESLAR, Někde v sobě musím najít film..., s. 21.

³⁰⁷ JURÁČEK, *Případ pro začínajícího kata*, s. 289–291.

Kromě *Gulliverových cest* a *8 ½* se následující kapitola zaměří i na podobnosti Juráčkova třetího filmu s románem Franze Kafky *Zámek* (1926). Na analogie *Případu* s Kafkovým dílem znovu poukázaly jak dobová kritika, tak pozdější studie filmu³⁰⁸ i historické přehledy³⁰⁹. Juráček příměr ke Kafkovi stejně jako v případě *Postavy* odmítl, jeho argument presuponující racionalitu jeho filmu se však nejeví být dostačujícím k tomu, aby jeho film kafkovské konotace nevyvolával, neboť ani o jednom z těchto děl nelze přesvědčivě říci, zda je racionální či iracionální:

„Odkaz na Kafku ve Swiftově zemi! (...) Notorické připomínání Kafky v souvislosti s mými filmy (dokonce i v souvislosti s Každým mladým mužem, přesněji řečeno s Achillovými patami) mě může vždycky připravit o klid. Chápu, že existuje jistý vztah ke Kafkovi v poetice Postavy, ale kde a jak nalézají Kafku v Gulliverovi, nad tím mi prostě rozum zůstává stát. (...) Neboť skutečnost mých filmů není iracionální. Unavuje mě znovu a znovu na to upozorňovat. Ikarův příběh je báje, ale popis letadla nemá s bájeslovím nic společného.“³¹⁰

5.3.1 Gulliverovy cesty

Jak již ve své studii *Variace na téma z Jonathana Swifta* věnované *Případu pro začínajícího kata* zmínil Jan Kučera, Juráček si z díla Jonathana Swifta vypůjčil jen pár příběhových a vyprávěcích prvků:

Divák, který se dá Juráčkovým odkazem zlákat a přečte si dodatečně třetí díl Gulliverových cest, zjistí, že co do děje se autor držel Swiftova díla vskutku velmi volně. Vypůjčil si z něho vypravěčskou formu nedobrovolného účastníka příhody, jméno státu Balnibarbi a nad ním létajícího ostrova Laputy, některé dějové podrobnosti – například posílání potravy Laputským pomocí provazových výtahů, zájem Balnibarbských o vědu, ale nikoli již o hudbu, tituly členů vyšetřujících komisí (usvědčovatel, dokazovatel), jméno Munodi a ovšem jméno Lemuel Gulliver.³¹¹

³⁰⁸ KUČERA, *Poetika českého filmu*. viz pozn. 327.

³⁰⁹ Např. HAMES, *Československá nová vlna*, s. 172. nebo PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 146. ISBN 80-85839-54-7.

³¹⁰ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 933.

³¹¹ KUČERA, *Poetika českého filmu*, s. 152.

I když Juráček některé klíčové prvky převzal, v *Případu* velmi výrazně pozměnil jejich funkci v rámci narativu. Odlišně je Juráčkem pojato zejména Gulliverovo retrospektivní vyprávění, nespočívá totiž vůbec v hodnocení jako u Swifta, ale v kladení otázek a vyvolávání hypotetického dialogu s jeho adresátem. Vypovídá to zejména o odlišně koncipovaném Gulliverově sebevědomí – Swiftův Gulliver se nebojí vše poměřovat svými názory a hodnotami a považuje je za správné, kdežto Juráčková Gulliverova realita Balnibarbi natolik ovlivní, že o svých hodnotách a skutečích nakonec začne pochybovat. Jeho pochyby během putování už nicméně nejsou prezentovány jeho vyprávěním, ale skrze jeho jednání. Swiftův Gulliver si je vědom, že Lapuťané jsou skvělí matematici a hudebníci, ale přiznává to a nijak ho to nepokořuje, jelikož naopak opovrhuje jejich nepraktičností a roztržitostí:

Ani vladař, ani lid nejevil zvědavost v žádném jiném oboru kromě počtářství a hudby, v nichž jsem byl hluboko pod nimi, a proto si mě tuze nevážili. Naproti tomu, když už jsem spatřil všechny zvláštnosti ostrova, dychtil jsem po odchodu z něho, neboť jsem měl těch lidí až po krk. Vynikali sice ve dvou vědách, k nimž mám velkou úctu a s nimiž nejsem neobeznámen, přitom však byli tak roztržití a tak zabráněni do hloubání, že jsem se s nepříjemnějšími společníky jakživ nesešel.³¹²

Juráčekův Gulliver je zpočátku nad obyvatele Balnibarbi také povznesen, jenomže událost zatčení jeho přátel vládními příslušníky, z něhož jej přátelé z neznámých důvodů viní, a závěrečná scéna, ve které jej chce nejprve guvernér zabít a posléze Gullivera zbijí i přívrženci knížete Munodiho, jej vede k hanbě a pokání, což se projevuje v jeho patetickém závěrečném svolání ke všem shromážděným lidem: „Promiňte!“, které je zdůrazněno i skrze vypravěčovu změnu hlediska, když z původní *fokalizace* scény zpoza Gulliverových zad přejde do akcentace hlediska Balnibarbských, přičemž v obou záběrech je Gulliverova přítomnost značně potlačena a jeho gesto zaniká (Obraz 43 a Obraz 44). Pochybností se nezbaví ani po odchodu z Balnibarbi, což vyplývá ze závěrečného doslovu Gullivera-vypravěče:

Obecní blb slyšel na jméno Vyskoč a vyvezl mě z Balnibarbské země. Tehdy se stalo, že jsem znovu upadl do rozpaků a obrátil se na onoho blba: „Poslouchej, Vyskoč,

³¹² SWIFT, Jonathan. *Gulliverovy cesty*. Praha: SNKLU, 1963, s. 146.

jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jenom zdá?“ Ale on namítl: „Co pořád máte, prosím Vás, copak Vám nestačí, že je slyšíte tikat?

Gulliverova suverenita je narušena hned dvakrát – neváhá se v rozpacích obrátit na blba a zároveň jeho odpověď nijak nezpochybní –, což nicméně potvrzuje jeho proměnu v pokornějšího člověka.



Obraz 43



Obraz 44

Kromě zanesení psychologického vývoje protagonisty a s ním spojené metaforizace světa Balnibarbi jako Gulliverova snu Juráček v příběhu učinil i další podstatné změny týkající se osnovy příběhu i modelace fikčního světa. V rámci Swiftova vyprávění se Gulliver dostane do dramatické situace pouze při svém příchodu na Balnibarbi, jelikož je jeho loď přepadena piráty a on spuštěn na širé moře v kánoji opatřené plachtou a vesly. Juráčekův Gulliver se v ohrožení života ocitá několikrát, a to stejně jako ten Swiftův v úvodu, ale poté je mimo to během pobytu na Balnibarbi odsouzen k smrti a v závěru se jej snaží zabít lagadský guvernér. Dodání těchto dramatických situací z Juráčkova filmu nečiní pouze odosobněnou

satiru, ale podporuje protagonistův psychologický vývoj, jelikož Gullivera nakonec vedou k uvědomění si vlastní zranitelnosti. Další rozdíl se týká pořadí událostí – Swiftův Gulliver navštívuje nejprve Laputu a teprve poté se mu podaří dostat na pevninu, Juráček však toto pořadí otáčí a zároveň ostrov od království pod ním ještě více izoluje, což z Gulliverovy cesty na Laputu dělá výjimečnou událost a z něj samého váženou osobu. Kdyby totiž nejdříve pobýval na Laputě, zřejmě by mu to v království po příchodu nikdo nevěřil – i v obráceném pořadí návštěv totiž mezi Balnibarbskými vznikají pochybnosti, zda Gulliver na Laputu skutečně odešel. Z pobytu Swiftova Gullivera na Laputě není, na rozdíl od jeho předchozích cest do země liliputánů a obrů, nikdo nadšen, jelikož neoplývá matematickým nebo hudebním nadáním. Juráčekův Gulliver je naopak cenným návštěvníkem, jelikož jich mnoho na létající ostrov nezavítá a také z toho důvodu, že navštívil Monte Carlo, což je místo, kam utekl jejich král. Zároveň měl s sebou do Balnibarbi vzít princeznu Niké, což nakonec z vlastní ješitnosti nečinil.³¹³ Od Gulliverovy cesty na Laputu si tedy jak Balnibarbsťi, tak Laputšťi hodně slibují, a o to víc tak z této dějové konstrukce vyplývá Gulliverova marnost a zdejší nepatřičnost, jelikož po svém návratu ve světě Balnibarbi nic nezmění. Juráček to potvrzuje v jedné ze svých strojopisných poznámek napsané po dokončení první verze literárního scénáře:

Gulliverova vina spočívá v tom, že se distancuje. Neustále žádá, aby mu byla přiznána výjimečnost. V jeho neustálém „Promiňte, ale já jsem angličan“ lze pokaždé zahlédnout podrážděné přesvědčené přesvědčení, že nemá vůči Balnibarbským (a komukoliv) žádné povinnosti, a za druhé, že Balnibarbsťi (a kdokoliv) jsou mu dlužni vysvětlení.³¹⁴

Jak již bylo naznačeno, Gulliver se stává prostředníkem ve vztahu vládnoucí Laputy a místodržitelství hlavního města Balnibarbi, Lagada, který Juráček poměrně výrazně pozměnil. Lagado uctívá královu vládu, ale obává se rebelie knížete Munodiho, který je uznáván opozičním hnutím, pravděpodobně v důsledku jeho bývalých kapitalistických ambicí s výrobou trvanlivého pečiva, které mu překazil zákon Akademie vynálezců zakazující sušenky. Ve Swiftově líčení však žádné

³¹³ Během posledního večera stráveného na Laputě dá totiž místo chvíli strávených s Niké přednost pití alkoholu a společnosti knížete Munodiho, k němuž se přidává žena mající podobu paní Müllerové.

³¹⁴ JURÁČEK, *Případ pro začínajícího kata*, s. 291.

z podřízených měst Balnibarbi královu vládu neuctívá, a naopak jeho Gulliver vypráví pokus o vzpouru lidu vůči královi, jenž se odehrála ve městě Lindalinu. Kníže Munodi u něj navíc nesídlí na Laputě a nežije hýřivým životem, ale na pevnině, kde přebývá na venkově³¹⁵ a v separaci od místních předáků i v opovržení od lidu, jelikož odmítá zákony vzešlé z objevů uznávané Akademie vynálezců a jediným, kdo jej uznává, je samotný Gulliver. Vzpurnost lidu sice Juráček naznačuje, ale pouze implicitně skrze přítomnost opozičního hnutí, které ovšem proti zákonům Akademie vynálezců zřejmě nic nenamítá³¹⁶, a scény strachu a davového šílenství, když se Laputa nad Lagadem zastaví a ve městě nastane tma. Zároveň tento strach činí neopodstatněným, jelikož král létající ostrov opustil a pracuje jako hotelový portýr v Monte Carlu, což nikdo na pevnině neví, jelikož je Laputa všem Balnibarbským uzavřena. Swift však píše, že: „podle základního zákona toho království nesmí král ani oba jeho nejstarší synové odejít z ostrova,“³¹⁷ což je v jeho verzi příběhu dodrženo. Juráček zřejmě v *Případu* tento zákon také přejal, i když není zmíněn explicitně, jelikož jedině díky němu je možné, že Balnibarbsťi Gulliverovi nechtějí uvěřit informaci o králově odchodu a přiznat si, že je vláda obelhává. Juráček tedy zřejmě vztah mezi Balnibarbi a Laputou³¹⁸ i samotnou postavu Gullivera³¹⁹ aktualizoval podle československých politických reálií a metaforicky jím popsal dobový kult osobnosti, na který narážel již v *Postavě k podpírání*.

³¹⁵ „Velmož Munodi patřil k nejpřednějšímu stavu a byl několik let guvernérem lagadským. Ale ministerskými pletichami byl sesazen pro neschopnost. Král se k němu přesto choval šetrně jako k člověku dobráckému, byť hrubého, nepatrného rozumu.“ SWIFT, *Gulliverovy cesty*, s. 148

³¹⁶ Když Gulliver s představiteli opozice – Vilmou a Emilem – jede autem a vidí krajinu plnou rozbořených domů, ptá se jich, zda u nich byla válka, načež se mu dostává negativní odpovědi a uražených výrazů na tvářích obou spolucestujících, jelikož nestabilita domů vyplývá právě ze zákonů zavedených Akademií vynálezců, což je příběhový prvek, který Juráček adaptoval beze změny a mluvil o něm již v explikaci: „Fascinovalo mě, že laputské ženy ‚mají nesmírně rády cizince‘ nebo že ‚jediná nesnáze vězí v tom, že se žádný z těchto vynálezů dosud nezdokonalil, a tak leží zatím země ladem, domy jsou v rozvalinách a lidé bez potravy a šatstva‘ nebo věta ‚To je nikterak nezastrašuje. Naopak, jdou za svými plány ještě vášnivěji a jsou štváni stejně tak naději jako zoufalstvím.“ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 489. Emil navíc v Akademii vynálezců sám pracuje.

³¹⁷ SWIFT, *Gulliverovy cesty*, s. 146.

³¹⁸ Juráček v explikaci mluví o původní alegoričnosti tohoto vztahu: „Laputa znamená děvka a je to Anglie vládnoucí nad Irskem, jemuž dal Swift jméno Balnibarbi. A v podivínském pedantství, nesnášenlivosti a roztržitosti Laputanů je ukryto Swiftovo jízlivé pošklebování tehdejšími osvícenskými vědci a zejména Newtonovi, právě tak jako v podrobném líčení lagadské akademie vynálezců.“ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 490.

³¹⁹ Juráčkova postava Gullivera je svou nevýrazností podobná protagonistovi *Postavy*, což naznačuje i Jan Kučera: „Swiftův Gulliver je dost přesně definovaná postava. Víme o něm, že je felčarem i zkušeným námořníkem, že má rodinu a že na své plavby vyjíždí jednak pro obživu, jednak (zřejmě) ze záliby v toulkách. O Juráčkově Gulliverovi toho víme daleko méně. Působí jako průměrný občan, například úředník, v soukromém životě je patrně bez závazků.“ KUČERA, *Poetika českého filmu*, s. 154.

5.3.2 8 ½

Jak již naznačil Jiří Cieslar, Felliniho *8 ½* je autobiografickým filmem, a to samé lze říci i o Juráčkově *Případu*, i když v něm o svém životě, či spíše o momentálním stavu života, vypovídá pouze metaforicky skrze aktualizaci příběhu i vyprávění *Gulliverových cest*. A je to právě žánr *Gulliverových cest*, navazujících na tradici pikareskního románu, který, obohacen subjektivizujícími prvky, utváří základní formální spojnicí těchto filmů. Juráček se k náklonosti k tomuto žánru přiznává v deníku,³²⁰ styčné body Felliniho filmu pak ve své studii popisuje Karel Steigerwald:

8 ½ je vyprávění neustále přerušované vzpomínkami, sny, které fakticky děj zamlžují, přetrhávají, ale dávají mu hloubku a sugestivitu. Hnacím momentem děje není jeho vnitřní rozpornost, ale optická paměť a fantazie vypravěče. Příběh se změnil v proud epizod a scén, spojovaných jen setrváváním života postav v čase. (Zde se nabízí srovnání s technikou pikareskního románu, v němž děj tvoří řada situací – historek, kterými prochází hlavní hrdina – vypravěč a které právě jen on spojuje v řetězec volně plynoucího děje. Taková stavba postrádá sice přesvědčivost, plynoucí z neúprosné nutnosti toho, co se stalo, ale poskytuje náhradou za tuto nevýhodu neomezenou možnost kdykoliv vyprávění přerušit, kdykoliv odbočit, zahodit motivy, poskytuje svobodu libovolného komentáře, libovolného výkladu. Scény 8 ½ jsou též spojovány především tím, že jimi prochází hlavní hrdina, jehož očima jsou viděny.)³²¹

Oba filmy tedy nekladou důraz na dějovou linku a zaměřují se především na psychologii protagonistů a průniky do jejich nitra. Zatímco Juráček tak činí zejména skrze rámeček, do něhož zasazuje Gulliverovo putování světem Balnibarbi, Fellini žádný rámeček nenabízí a psychiku hlavní postavy, Guida, prezentuje průběžně prostřednictvím *fokalizací*, vzpomínek a snových pasáží, které se odehrávají buď ve světě jeho vzpomínek, nebo prostupují reálným světem, a stávají se tedy Guidovými

³²⁰ Bylo to v době, kdy se chystala jeho scénářistická spolupráce s Karlem Zemanem na filmu *Bláznova kronika*: „Večer jsem se připravoval na schůzku se Zemanem, přečetl jsem dvakrát jeho povídku a objevil v ní půvab pikareskních příběhů. Vzrušením jsem byl bez sebe. (...) Chtěl jsem tím scénáristou být. Také proto, že mám nesmírně rád pikareskní literaturu.“ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 280–281.

³²¹ STEIGERWALD, Karel. Lyrika jako předmět dramatu a ostatní souvislosti té věci (Poznámky k dramatické stavbě filmu *Osm a půl*). *Film a doba* 14, 1968, č. 6, s. 311.

projekcemi³²². O Gulliverově reálném světě Juráček nesděluje téměř nic až na skutečnost, že je ztracen a neví, kudy dál, což je stav podobný tomu, ve kterém se nachází i Guido, jehož fungování v reálném světě je však poměrně podrobně vykresleno. Guido se chystá režirovat svůj další film, ale dostává tvůrčí krizi, a proto se rozhodne změnit prostředí a odjet do lázní, kde se alespoň na chvíli může ukrýt před tlakem produkční společnosti. K naznačení krize protagonistů užívají oba filmy surrealistické scény, v nichž je klíčový motiv cesty automobilem. Zatímco Gulliver se ztrácí, a nakonec havaruje v lese, bez přítomnosti ostatních lidí, Guidovi je jeho cesta znemožněna, jelikož uvázl v dopravní koloně. Je zde tedy patrná odlišná příčina jeho životní krize – v cestě mu brání okolní společnost, což u Gullivera úplně neplatí, jelikož mu v cestě brání kromě dopravního značení i přírodní překážky, a nakonec i zajíc, který způsobí jeho nehodu. Guido pocítuje ohrožení své osobní svobody, někdo mu do automobilu vpustí plyn a ve snaze dostat se z automobilu mu nikdo z okolních lidí nepomůže – sleduje samé lhostejné tváře (mezi nimiž je i jeho milenka), ale také zástup oběšených, jejichž těla visí za okny autobusu, zřejmě zhmotňující jeho strach z udušení (Obraz 45). I když se mu podaří auto opustit a odlétá vzhůru do oblak, ve chvíli, kdy zahlédne stavbu vesmírné rakety pro jeho budoucí film, se ukáže, že má kolem nohy ovázaný provaz, za nějž ho drží člen produkční společnosti, načež Guido začne padat směrem k mořské hladině pod ním. Gulliver je naopak relativně svobodný a vypořádává se především sám se sebou a se svými vzpomínkami – nedokáže nalézt směr a cíl své cesty a kvůli své roztěkanosti nakonec havaruje.



Obraz 45

³²² Jedná se o typ *fokalizace*, v níž se subjektivní vnímání postavy promítá do vypravěčovy objektivní prezentace diegeze. Viz BRANIGAN, *Point of View in the Cinema*, s. 98–99.

Jak Gulliver, tak Guido hledají únik ze své krize ve světě dětství, nicméně Guido se snaží osvobodit především skrze fantazii, která se místy se světem jeho dětství prolíná. I Gulliverův dětský svět je místy modifikovaný jeho současným myšlením, ale na rozdíl od Guida není schopen svůj přesun do něj ani jeho podobu kontrolovat a musí se mu zcela odevzdat, kdežto Guido svou fantazii většinou ovládá. Výjimku tvoří sny, v nichž se zračí jeho obavy či výčitky – kromě úvodního snu se mu zdá také sen o rodičích, kteří zklamaně přihlíží návštěvě nespokojeného producenta, a manželce, která splyne s jeho matkou³²³ a dělá nepřímé narážky na jeho nevěru, jež snu předcházela. I závěrečná tisková konference na místě, kde Guido nechal vybudovat maketu startovací plochy pro let do vesmíru, se nakonec ukáže být jeho snem, jelikož se na konci scény zastřelí v důsledku šílenství, jež mu způsobují dotazy novinářů a psychický nátlak producenta. Splynutí více žen do jedné využívá i Juráček u postavy Markéty, Gabriely a princezny Niké, které všechny ztvárňuje stejná herečka, a rovněž tak činí i u postavy paní Müllerové, Dominiky a nepojmenované společnice knížete Munodiho.³²⁴ Označuje tím nicméně opačný fenomén než Fellini, protože jeho postavy splývají na základě vnější podobnosti, kdežto ty Felliniho díky analogické funkci, kterou v Guidově životě plní. Poslední snová pasáž pak má svým hektickým tempem a přehlcním mizanscény obličejů různých novinářů velmi blízko ke Gulliverově úvodní příhodě v „domě zbudovaném bláznem“, v němž potkává lidi, jež zná ze svého dětství (srov. Obraz 46 a Obraz 47). Guidovy sny se tedy svou absurditou, nerealistickými prvky i ohrožením, které pro hrdinu představují, vyrovnávají Gulliverově pobytu ve světě Balnibarbi.

³²³ Matka jej v jednu chvíli nečekaně políbí, načež se skrze stříh promění v manželku.

³²⁴ Ve filmu se zřejmě vyskytují i další, nepojmenované variace těchto Gulliverových typů žen, což souvisí s Juráčkovým záměrem prezentovaným v explikaci: „lidé, s nimiž se během svého pobytu tam spřátelí, střetne nebo jenom potká, budou mít stále stejné tváře. Chci se totiž pokusit obsadit nikoliv role, ale povahy. Každý z herců bude hrát simultánně několik postav podle klíče, jímž člověk třídí lidi na první pohled. (Všichni máme vytvořen systém typů, do něhož se nám vejdou všichni lidé, známí i neznámí, jelikož každý nám vždycky někoho připomíná. Jestliže se neznámá dívka podobá naší první lásce, okamžitě k ní zaujmeme vztah vyvolaný nikoliv jí samotnou, ale právě a jenom její **podobou**.)“ JURÁČEK, *Deník 3.*, s. 502–503.



Obraz 46



Obraz 47

Skutečnost, že jsou veškeré Gulliverovy radosti při jeho návštěvě světa dětství pohlceny zklamáními a neúspěchy, napovídá, že Gulliver je s minulostí smířený mnohem méně než Guido, který díky pozitivním vzpomínkám aktivně bojuje s pozůstatky své katolické výchovy a s ní spojenými přežitky, jež panují ve společnosti. Pokud se však vezme v úvahu autobiografická povaha obou filmů (jelikož o světě Gulliverovy přítomnosti se ve filmu nic neříká), je otázkou, zda Gulliverova obrácenost do minulosti a její bezútěšnost nevyplývá z jeho nemožnosti s pozitivními vzpomínkami v současné chvíli cokoliv udělat, jelikož se od té doby téměř nic nezměnilo. Guido se rozvzpomínává jednak na své první kamarádství se sestřenicí, jednak na první erotické zážitky v církevní škole, když s ostatními chlapečci chodívali navštěvovat opuštěnou Saraghinu, která jim tančila rumbu. Za tento přestupek z něj byl ve škole učiněn odstrašující příklad a dostalo se mu řádného poučení, avšak ani to mu nezabránilo, aby Saraghinu znovu navštívil a projevil jí přátelskou náklonnost. Obě vzpomínky pak v současnosti vedou k jeho kritickému nahlížení církve. Gulliver si naopak ze svého dětství žádnou pozitivní vzpomínku, která by mu pomohla v přítomnosti, vybavit nedokáže – i pohádkové motivy zajíce

v obleku a princezny čekající na Laputě svého prince jsou transformovány do agenta opozičního hnutí (zajíc) a dívky s cigaretou toužící být jako ostatní děvčata. Ztráta Gulliverových dětských iluzí vyplývá i ze scény, v níž princezně Niké začne vyprávět, že znal jednu dívku, která chtěla být princeznou, ale naštěstí se utopila. Když jej Niké pohladí po ruce, dochází k vysvětlení jeho předchozího výkladu – zeptá se jí totiž, jestli ví, co je to kapavka, čímž naznačuje, že svět, v němž žije, neuznává ideály princezen. Následující výčitky, jež Niké směřuje Gulliverovi, pak poukazují na to, že Markétu utopil pouze ve svých myšlenkách, a vyvolávají v něm pochybnosti, zda se dětských ideálů opravdu bylo nutné vzdát.

Niké se tak jeví být Gulliverovou možnou spásou a cestou ke ztracenému dětství, zároveň pak její postava slouží jako určitý metafikční komentář, jelikož její podoba je shodná s podobou Markéty a svou rolí princezny ztělesňuje její přání, a tudíž když mluví o Markétě, tak de facto mluví sama o sobě, což si zřejmě nakonec uvědomuje, když její poslední otázka směřovaná Gulliverovi odkazuje na způsob, kterým ukončil její život ve své paměti: „Pane Gullivere, je to pravda, že utopenci mají vyvalené oči a nafouklé břicho?“ I Guidovi se v jeho fantazii zjevuje dívka, která jej má spasit a vyvést z tvůrčí krize a zároveň je předmětem metafikčního komentáře z pera Guidova scenáristy: „A co znamená ta dívka, která se rozmarně objevuje u pramene? Nabízí vašemu protagonistovi něco čistého, vřelého? Je to nejhorší, ze všech symbolů, jimiž Váš příběh oplývá.“ Z jeho slov jako by se pak poučili oba autoři, Fellini v závěru nechává Guida čelit svému ideálu, který byl inspirován herečkou Claudií (Claudia Cardinale), jeho setkáním s ní, aby si uvědomil svou iluzi a slepou cestu, kterou se vydal. Ani u Juráčka dívka (Niké) nenaplnuje svou spásnou funkci, ale pouze prohlubuje Gulliverův zmar, jelikož před její společností dá znovu přednost alkoholu a druhé, černovlasé dívce (typu paní Müllerové). Gulliver tedy skrze dívku žádné rozřešení své situace nenachází a po vyobcování z balnibarbské společnosti mu i nadále zůstávají pozůstatky jejích absurdit, jelikož hodinky od knížete Munodiho se otáčejí pozpátku a naznačují, že země Balnibarbi má působnost i v reálném světě, do něhož se vrací, a že slova Niké se vztahují nejen k Markétě, ale i k celé jeho minulosti: „Pane Gullivere, uvědomil jste si, že se jí už nikdy nezbavíte?“ Juráček tedy odlišně pracuje jak se symbolickou postavou dívky v bílém, tak s metafikčním komentářem, který se u něj svou důsažností vyrovnává slovům Gullivera-vypravěče. Metafikční komentáře Guidova scenáristy sice komentují

jednotlivé scény filmu a napovídají mnohé z autorových záměrů,³²⁵ ale pouze těch původních, které Guido/Fellini nakonec překonal. Scenáristův závěrečný komentář totiž již přestává být metafikčním komentářem, jelikož oceňuje, že se Guido nakonec rozhodl režírování filmu vzdát, což se již týká pouze fikčního natáčení, a nikoliv toho reálného. Komentáře se tedy v tomto kontextu stávají spíše indexy Guidovy/Felliniho tvůrčího procesu při práci na *8 1/2*.

5.3.3 Zámek

Kafkův *Zámek* se v mnohém patrně navazuje na jeho *Proces*³²⁶ a svým rozvinutějším popisem fungování byrokratického aparátu a jeho vnímání lidmi, jež k úřadům nepřísluší, se jeví být blízký i *Postavě k podpírání*. Nicméně vzniká zde i zřetelná analogie s *Případem pro začínajícího kata*, a to na základě dichotomie mezi zámek, obývaným efemérním úřednictvem, a jeho okolím, které je zámek spravováno. Tento vztah je v mnoha rysech podobný soužití Laputy a království Balnibarbi, což naznačil již Jan Kučera:

Nejobsažnějším komplexem významové aktualizace reminiscencí je uhlířská víra Balnibarbských ve strategickou zacilenost laputské vlády a jejich snaha shodovat se se záměry vlády, aniž je znají. Jde o zřetelnou paralelu s postojem obyvatel podzámčí v Kafkově Zámku – postojem, o němž již sám Kafka předpokládal, že se zaktualizuje v divákově vjemu prostřednictvím nepřímých asociací.³²⁷

Podobnost obou děl nekončí pouze rozvržením fikčního světa na dvě oddělené, ale navzájem na sobě závislé komunity, ale stejně jako v *Procesu* a v *Postavě k podpírání* se i v těchto srovnávaných dílech vyskytuje obdobně charakterizovaný protagonista. V *Zámku* je jím K., přičemž zkratkovitostí jeho pojmenování dochází k naznačení

³²⁵ Například když komentuje nepatřičnost Guidovy vzpomínky na Saraghinu: „Jaký má význam? Je to postava z vašich dětských vzpomínek. Nemá nic společného se skutečným kritickým uvědoměním. Chcete natočit něco polemického o katolickém vědomí v Itálii. To si ale žádá mnohem vyšší kulturní úroveň, dejte na mě. Taková polemika musí mít logiku a musí být všem jasná. Odpusťte, ale vaše nezralá nevědomost působí negativně. Vaše drobné vzpomínky, které se utápějí v nostalgii, a vaše neškodné citové evokace jsou spíš činy spoluviníka.“

³²⁶ Fungování úřadu na Zámku např. objasňuje zatčení Josefa K. v *Procesu*: „Ale i vám už mohlo být nápadné, že úřední organizace nemá mezer. Z této bezmezerovitosti však vyplývá, že každý, kdo má nějaké naléhavé přání nebo z jiných důvodů musí být vyslechnut, obdrží okamžitě, bez průtahů, předvolání, většinou dokonce ještě dříve, než si sám věc srovná v hlavě, ba ještě, než se o ní vůbec doví. Tehdy ještě není vyslýchán, většinou ještě nebývá vyslýchán, tak zralá ta záležitost obvykle ještě není, ale předvolání má, nikdy již nemůže přijít neohlášen, nanejvýš může přijít nevhod.“ KAFKA, Franz. *Zámek*. Praha: Československý spisovatel, 2009, s. 254. ISBN 978-80-87391-07-5.

³²⁷ KUČERA, *Poetika českého filmu*, s. 164.

nepatrnosti jeho postavení ve společnosti, do níž se dostal. Jeho zdánlivá totožnost s Josefem K. z *Procesu* je však spíše vyvrácena než potvrzena (což by odpovídalo i odlišnosti Gullivera od protagonisty *Postavy*):

“Zde pomocník pana zeměměřiče.” - “Jaký pomocník? Jaký pán? Jaký zeměměřič?” K. si připomněl včerejší telefonní rozhovor. “Zeptejte se Frice,” řekl zkrátka. K jeho vlastnímu údivu to pomohlo. Ale ještě víc, než že to pomohlo, jej udivilo, jak jednotnou tam mají službu. Odpověď zněla: “Už vím. Ten věčný zeměměřič. Ano, ano. A co dál? Jaký pomocník?” - “Josef,” řekl K. Trochu ho rušilo huhlání sedláků za jeho zády; patrně jim bylo proti mysli, že se nehlásí správně.³²⁸

O minulosti K. toho příliš řečeno není, pouze že jeho cesta k Zámku byla dlouhá. Obdobně jako Gulliver i Josef K. se dostává do společnosti, v níž je cizincem, jelikož nezná místní zvyklosti. Kafkův příběh nicméně není fantastický, jelikož neobsahuje žádný létající ostrov, ani nenaznačuje jeho snovou podstatu, jako tak činí Juráček skrze Gulliverův průchod „domem zbudovaným bláznem“. Je v něm ale možné nalézt odkazy na *Gulliverovy cesty*, čímž se fantastickým příběhům poněkud přibližuje – úřední sluhové ze Zámku se například obdobně jako uchazeči o úřadování v zemi Liliputů³²⁹ trénují ve své profesi skoky na laně:

“Podívejte se pozorněji,” řekla hostinská rozmrzele, “opravdu leží?” - “Ne,” řekl teď K., “neleží, vznáší se, teď to vidím, to není prkno, nýbrž pravděpodobně provaz a ten mladý muž skáče do výšky.” - “Nu tedy,” řekla hostinská potěšena, “skáče, tak trénují úřední poslové. Věděla jsem, že to poznáte. Vidíte i jeho obličej?” - “Z obličejů vidím jen velmi málo,” řekl K., “zřejmě se velmi namáhá, ústa má otevřená, oči zamhouřené a vlasy mu poletují.”³³⁰

Z příběhů o úřednících, jež K. zaslechne, pak vyplývá, že jsou velmi neklidní a nedokážou se, ani nechtějí, věnovat mimopracovním činnostem, na psaní mají písáře a každý pak má několik tajemníků a sluhů, což odpovídá Swiftovu výkladu o

³²⁸ KAFKA, *Zámek*, s. 25.

³²⁹ „Když se uprázdnil velký úřad buďto úmrtím, nebo ztrátou milosti (což se stává často), požádá pět nebo šest těch uchazečů císaře, aby směli pobavit Jeho Veličenstvo a dvůr tancem na provaze. Kdo vyskočí nejvýše a nespadne, nastoupí úřad. Velmi často dostanou i ministři rozkaz, aby ukázali svou obratnost a dokázali císaři, že nepozbyli schopností.“ SWIFT, *Gulliverovy cesty*, s. 33.

³³⁰ KAFKA, *Zámek*, s. 79.

Lapuťanech, kteří aby viděli, slyšeli a mohli mluvit zaměstnávají vlastního pleskače, který v případě potřeby jejich smysly probouzí.³³¹ Sebepatrnější absurdita je však obdobně jako v *Případu* zneutralizována okolní společností, která ji vnímá jako normální a samozřejmou. Chybí zde však jednoznačný výklad vypravěče, který by zhodnotil, kdo se chová pošetile a kdo rozumně. Juráček alespoň skrze Gullivera-vypravěče informuje o zvláštnosti země, do níž se Gulliver dostal, i o následujících událostech, ve kterých ho nikdo z jeho minulosti nebude poznávat. Kafka nedává za pravdu ani K. ani společnosti kolem Zámku, ale tím, že situuje příběh kolem K. a poskytuje průnik do jeho myšlenek, prezentuje, stejně jako v *Procesu*, gnozeologickou krizi jedince, který postupně ztrácí veškeré vnitřní jistoty. Juráček naproti tomu poukazuje na neúčinnost návratů do světa minulosti a pouze v závěru při Gulliverově cestě zpátky do reálného světa pak poněkud, skrze Munodiho pozpátku běžící hodinky, zpochybňuje možnost světa zbaveného absurdit a odpovídajícího očekáváním, jež každý jednotlivý člověk zastává.

Obdobně jako *Případ* ani *Zámek* nepostrádá určité surrealistické prvky, které trochu zpochybňují reálnou podstatu jeho světa, i když jsou vždy způsobeny K. *fokalizací*. Ostatně i svět Balnibarbi je produktem Gulliverovy mysli. K. *fokalizace* nicméně nejsou natolik časté, aby mohl být svět, v němž se ocitl, chápán jako sen. Například K. se zpočátku zdá být den na Zámku příliš krátký³³² a pomocníci, jež mu byli přiděleni Zámkem, mu splývají (stejně jako v *Případu*) svou vnější podobou:

„Je to s vámi potíž,“ řekl K. a porovnával už pokolikáté jejich tváře, „jakpak vás mám rozpoznat? Lišíte se od sebe jen jménem, jinak jste si podobní jako“ – zarazil se, pak bezděčně pokračoval – „jinak jste si podobní jako hadi.“ Usmáli se. „Jinak nás rozeznávají dobře,“ ospravedlňovali se. „To věřím,“ řekl K., „sám jsem toho byl přece svědkem, ale já

³³¹ „Jak se zdá, je mysl těch lidí tak zabrána usilovným bádáním, že nemohou mluvit ani dávat pozor na řeč jiných, neprobouzí-li je vnější dotek na mluvidla a sluchové ústrojí. Proto také ti, kdo na to mají, chovají vždycky v rodině jako služebníka pleskače (originál zní klimenole) a bez něho nevycházejí z domu ani na návštěvy. Když se sejde pár lidí dohromady, má ten zřízenec za úkol uhodit měchýřem lehce přes ústa toho, kdo má mluvit, a přes pravé ucho toho nebo ty, k nimž mluví hovoří. Pleskač doprovází též pilně pána na procházkách, a když je třeba, plácne ho jemně přes oči. Pán bývá tak zahloubán, že by spadl z každého srázu a rozbil si hlavu o každý sloup a na ulicích by srážel jiné do příkopu nebo tam byl sražen sám.“ SWIFT, *Gulliverovy cesty*, s. 134.

³³² „Když se blížili k hospodě – K. to poznal podle zákrutu cesty –, byla k jeho údivu již úplná tma. Že by byl tak dlouho pryč? Podle jeho výpočtu leda tak jednu dvě hodiny, a odešel ráno, a vůbec nepomyslel na jídlo, a ještě před chvílí bylo rovnoměrné denní světlo, teprve teď ta tma. „Krátké dny, krátké dny!“ řekl si, sklouzl ze saní a vykročil k hostinci.“ KAFKA, *Zámek*, s. 22.

*mám k vidění jen oči a těma vás rozeznat nedokážu. Budu s vámi proto jednat jako s jedním člověkem a oběma budu říkat Artur, tak se přece jeden z vás jmenuje. (...)*³³³

Později již se K. podobné paradoxy nestávají, jako by si na novou realitu uvykl. Podobně je to i s jeho přizpůsobením se pravidlům úředního styku, která se postupně skrze různá zklamání učí. Příznačné pro oba hrdiny je, že jako by zapomněli na zvyklosti společnosti, z níž pocházejí. I když jim tedy jednání lidí v nové společnosti připadá nepřiměřené, nejsou schopni užít průměru ke společnosti, na kterou jsou sami zvyklí. Jako by věděli, že jim tato srovnání nejsou nic platná, jelikož jejich, v případě Gullivera alespoň nedávná, minulost v nové společnosti neexistuje nebo není akceptována. Projevuje se to zejména chováním protagonistů, které se v určitých situacích jeví být jako nesprávné či neslušné, a to díky odlišnosti konvencí společnosti, z níž pocházejí. Gulliver např. rozhněvá účastníky večírku, když vyzve ženu k tanci, u K. se to pak projevuje zejména příliš neproblematickým nahlížením úředního styku, který je v nové společnosti zatížen velkým množstvím formalit, takže se jeho počáteční úkon v nové společnosti, schůzka na Zámku s knížetem, jeho zaměstnavatelem, stane také posledním, jelikož zjišťuje, že nikdo z obyčejných lidí tam nebyl, i když o službu na Zámku většina usiluje.³³⁴ K. se zároveň v tomto ohledu jeví být dlouhou dobu nepoučitelný a arogantní, kdežto Gulliver si své selhání vyčítá a snaží se ospravedlnit před Patrikem Beielem.

Výjimky v rámci vzpomínek na minulost tvoří v *Případu* momenty, v nichž se Gullivera Lapuťané vyptávají, zda je jejich král šťastný v Monte Carlu, anebo když se Patrik Beiel zajímá o názor Gulliverovy společnosti na Laputu, žádný z těchto momentů ovšem není rozvinut ve srovnání odlišných společností, ale pouze vyvolává Gulliverovy rozpaky. Jediný konflikt odlišných světů vzniká při Gulliverově dialogu

³³³ Tamtéž, s. 23.

³³⁴ „(...) člen rodiny s nějak pošpatnělou pověstí je předem zamítnut, podrobí se například tomuto řízení, léta se pak třese o výsledek, od prvního dne se ho ze všech stran udiveně ptají, jak se mohl něčeho tak beznadějně odvážit, on však přece doufá, jak by jinak mohl žít; ale po mnoha letech, možná už jako stařec, se najednou doví, že byl odmítnut, doví se, že vše je ztraceno a jeho život že byl marný. I zde jsou ovšem výjimky, proto právě se dá člověk tak lehko zlákat. Stává se, že právě lidé s nedobrou pověstí jsou nakonec přijati, existují úředníci, kteří přímo proti své vůli milují pach takové zvěřiny, při přijímacích zkouškách větří ve vzduchu, špulí ústa, kroučí očima, jako by jim takový člověk jaksi nesmírně dráždil apetit a oni se musejí velmi pevně držet zákonů, aby odolali. Někdy to ovšem takovému člověku nepomůže k přijetí, nýbrž jen k nekonečným průtahům přijímacího řízení, jež se pak vůbec nikdy neskončí, nýbrž po jeho smrti pouze přeruší. Je tedy jak v zákonném, tak i v jiném přijímání spousta zjevných i skrytých svízeli, a než se člověk do něčeho takového pustí, je velmi radno vše důkladně rozvážit.“ Tamtéž, s. 214–215.

s princeznou Niké, v němž prostřednictvím zmínky o kapavce naznačuje zhýralost jeho předchozího života i společnosti, v níž se nacházel. K. se nikdo na jeho minulý život neptá a K. sám pouze zmiňuje, že cesta na Zámek byla dlouhá a že odchodem z domova cosi obětoval. Ojedinělý fragment z jeho minulého života si vybavuje na začátku svého pobytu, když vzpomíná na svůj dětský triumf, který mu pomáhá dodat motivaci v současné situaci.³³⁵ Absence vzpomínek a vykořeněnost obou protagonistů se díky těmto výjimkám nejeví být důsledkem ztráty paměti, ale spíše podvědomé touhy opustit svůj zaběhlý život:

“Vystěhovat se nemohu,” řekl K., “přišel jsem sem, abych zde zůstal. Zůstanu zde.” A v rozporu, který se ani nenamáhal vysvětlit, dodal jako pro sebe: “Co jiného by mě sem do té pustiny mohlo lákat než touha zůstat zde.”³³⁶

Jako by opačným paradoxem vůči K. absenci vzpomínek je naopak veřejně známá historie jeho pobytu v podzámčí – téměř každý, s kým mluví, totiž ví o jeho příchodu i o skutečích, které od té doby stihl učinit. Něco podobného se stává i Gulliverovi, ale v trochu pozměněném smyslu, Balnibarbsťi totiž o Gulliverovi dopředu ví něco, o čem Gulliver zatím netuší – týká se to zejména pozvánek ke guvernérovi a na Laputu, které se k němu dostávají až zprostředkovaně, jako by o nich měl vědět. Zatímco Gullivera tato vědomost ostatních uvádí do rozpaků, jelikož neví, zda se nejedná o žert, u K. to může vyvolat dojem, že je bedlivě sledován a předvídan každý jeho krok.³³⁷

³³⁵ „Unavovala ho už pouhá chůze a neovládal své myšlenky. Místo aby zůstaly zaměřeny k cíli, mátlý se. Pořád a pořád se mu vynořoval domov a naplňovaly ho vzpomínky na něj. Tam také stál na návsi kostel, zčásti ho obklopoval starý hřbitov a hřbitov obklopovala vysoká zeď. Jen málokdo z chlapců přešel tu zeď, ani K. se to ještě nepodařilo. Neponoukala je zvědavost, hřbitov už pro ně neměl žádné tajemství. Často již vešli jeho zamřížovanými vrátky, jen tu hladkou, vysokou zeď chtěli zdolat. Jednoho dopoledne – tiché, prázdné prostranství bylo zaplaveno světlem, kdy předtím nebo potom je K. ještě takto viděl? – se mu to podařilo překvapivě snadno; na jednom místě, kde už nejednou předtím byl odmítnut, vyšplhal na první ráz na zeď, v zubech držel malý praporek. Ještě se pod ním drolilo kamení, už byl nahoře. Zarazil praporek, vítr napjal plátno, podíval se dolů kolem dokola i přes rameno po křížích nořících se do země; v tu chvíli tu nikdo nebyl větší než on. Náhodou šel potom kolem učitel, hněvivým pohledem zahnal K. dolů. Když seskakoval, poranil se na koleně, s námahou došel domů, ale na zdi přece jen byl. Zdálo se mu, že pocit tohoto vítězství mu bude oporou na celý dlouhý život, což nebylo tak docela pošetilé, neboť teď, po mnoha letech v zasněžené noci po Barnabášově boku, mu přispěl na pomoc.“ Tamtéž, s. 33.

³³⁶ Tamtéž, s. 134.

³³⁷ Zároveň však tento přístup může ještě více než u Gullivera vytvářet domněnku solipsisticky vystavěného světa, ale jak již bylo řečeno, narativ, dle mého názoru, neobsahuje dostatek indicií, které by potvrdzovaly interpretaci světa jako snu, jež se K. zdá.

Oba protagonisté také procházejí odlišným vývojem – jestliže, jak již bylo naznačeno, je K. zpočátku panovačný a odhodlaný a lidé se mu zdají obdobně jako Gulliverovi dětinští³³⁸, spěje jeho vývoj k pokoře a odevzdanosti a jeho vnímání lidí už zdaleka není jednoznačné. Gulliver naopak v závěru názor na Balnibarbské nemění, a i když je do jisté míry toleruje a uvědomuje si svou nepatřičnost, jejich postoje stále nechápe a zachovává si vlastní přesvědčení. Také skutečnost, že se Gulliver vrací do svého původního světa, je příznačná, jelikož je před ním možná nový začátek. K. naproti tomu s postupem událostí ztrácí naději na jakýkoliv posun v rámci svých záležitostí, i když možná přišel o možnost spasení právě kvůli tomu, že ztratil naději a podlehl únavě:

Jako lupič v lese vynucuje na nás strana za noci oběti, jichž bychom jinak nikdy nebyli schopni (...) Domnívá se, že pravděpodobně z nějakých lhostejných, náhodných důvodů – k smrti unavená, zklamaná, bezohledná a lhostejná únavou a zklamáním – vnikla do jiného pokoje, než chtěla, sedí tu nic nevědouc, a v myšlenkách se zaměstnává, jestli se vůbec něčím zaměstnává, svým omylem či svou únavou. Nemohli bychom ji nechat při tom? Nemůžeme. S povídavostí šťastných lidí jí musíme všechno vysvětlit. Musíme jí beze vší šetrnosti k sobě samým ukázat, co se stalo, z jakých důvodů se to stalo, jak mimořádně vzácná a jak jedinečně velká je to příležitost, musíme ukázat, jak se sice strana k té příležitosti dotápala s veškerou bezmocí, již není schopna žádná jiná bytost než právě jen strana, jak však teď, jestliže se jí jen zachce, pane zeměměřiči, může ovládnout vše a nemusí pro to učinit nic víc než nějak vyjádřit svou prosbu, jejíž splnění je už přichystáno, ba samo se nabízí, to všechno je třeba ukázat; je to těžká hodinka úřednickova. Jestliže však i to bylo učiněno, pane zeměměřiči, pak se stalo vše nejnnutnější, je třeba spokojit se s tím a čekat.

*K. spal, uzavřen všemu, co se dělo.*³³⁹

³³⁸ „Ale když je tam tak viděl sedět, každého na svém místě, aniž se spolu domlouvali, aniž byli nějak viditelně spojeni, leda snad tím, že na něho všichni civěli, přišlo mu, že ho snad ani nepronásledují ze zlé vůle; snad po něm opravdu něco chtějí a jen to neumějí říci, a ne-li, tedy to bylo možná jen dětinství, jež zde podle všeho bylo domovem; copak se i hostinský nechoval dětinsky, jak tu tak tiše stál, oběma rukama držel sklenici piva, již nesl nějakému hostu, zíral na K. a přeslechl zavolání hostinské, která se vyklonila z kuchyňského okénka?“ Tamtéž, s. 30.

³³⁹ Tamtéž, s. 258–259.

Znovu se tak ukazuje (i ve srovnání s Guidem z 8 ½), že Juráčekův Gulliver je postavou spíše komickou než tragickou, jelikož ve světě Balnibarbi kromě nevědomého nahlédnutí svých dětských iluzí nemá žádný cíl. Přitom je představitelné, že by při dobrovolné cestě za úředníky mohl selhat podobně jako K. Jeho nepatřičná přítomnost způsobuje komičnost mnoha scén a absence širších dialogů (ani žádné formy vnitřního monologu) pak neumožňuje dát průchod jeho případným pochybnostem. Díky shodě náhod uniká veškerým odmítnutím a nedotýká se ho naděje Balnibarbských, kteří, v obdobném smyslu jako lidé v podzámčí, úzkostlivě vzhlížejí ke králi na létajícím ostrově. Na rozdíl od K. nechce znevažovat víru a strach obyvatel hned po svém příchodu, ale teprve když se dozví pravdu o skutečném stavu věcí. Jeho závěrečný neúspěch při zpravování Balnibarbských o jejich iluzi, kterou na Laputě prohlédl, je pak ve srovnání s K. ztrátou víry v sebe sama komický a nikoliv tragický. K. naopak kvůli své snaze někam dospět mnohem častěji hovoří s okolními lidmi, přičemž musí neustále hájit své hodnoty a přesvědčení a poukazuje na iluze ostatních, jenomže na nikoho jeho slova neúčinkují, a tudíž zůstává osamocen. Servírka Frída, která se jako jediná jevila být K. ovlivněna, jej nakonec opustí, což vede k jeho finální ztrátě sebejistoty. Kafkův román je samozřejmě také mnohem psychologičtější a postrádá, na rozdíl od *Procesu* i *Případu*, jakoukoliv dramatickou akci, důraz klade naopak na obšírné interpretace jednání postav, a to buď skrze K. vnitřní monolog nebo prostřednictvím monologů ostatních postav, s nimiž hovoří. Příznačné ovšem je, že je všem těmto výkladům, často protirečícím, přikládána stejná váha, takže je svět Zámku a podzámčí nemožné pravdivě nahlédnout. Juráček obdobnou krizi víry a poznání v *Případu* nezobrazuje, ale naopak skrze Gullivera veškerou víru Balnibarbských demystifikuje a samotného Gullivera zbavuje pokušení vracet se v myšlenkách do světa dětství.

5.4 Shrnutí interpretace Juráčkova autorského záměru

Jak již bylo zmíněno, vzhledem k absenci širší dobové reflexe Juráčkova posledního snímku se jeví být obtížnější přiblížit se jak dobovému narativnímu diskurzu, vůči němuž se chtěl vymezit, tak samotnému autorskému záměru. Na druhou stranu Juráček nad filmem přemýšlel již už od roku 1964 a vkládal do něj mnoho nadějí, což vedlo k velkému počtu deníkových poznámek, které mu věnoval a jež umožňují bližší vhled do jeho tvůrčích záměrů, které samozřejmě s postupem

času obměňoval. I když k natáčení došlo až v roce 1969, měl Juráček paradoxně větší tvůrčí svobodu³⁴⁰ než u předchozích snímků, což společně se zřeknutím se jeho přílišného lpění na dramaturgických pravidlech, jež mu byla vštěpena během studia na FAMU, vedlo k více osobnímu filmu, který se nesoustředil na vnější realitu, ale reflektoval především jeho vnitřní svět. Swiftův román se pro něj stal určitým spouštěčem této tvůrčí proměny, jelikož se díky němu Juráčkovi vybavilo jeho dětské a tudíž poněkud iracionální nazírání světa. Vědomé přiznání se ke Swiftově satirickému románu³⁴¹ se však z hlediska jeho vlivu na budoucí recepci filmu jeví být nešťastnější než nepřiznané či možná nevědomé aluze na dílo Franze Kafky v *Postavě k podpírání*, jelikož Juráček *Případ* nezamýšlel primárně jako satiru.³⁴² Samozřejmě, že když už tento námět převzal, mohl do země Balnibarbi projektovat zemi, která obklopovala jeho samotného, ale neučinil z toho primární záměr filmu, nýbrž pouze jeden z jeho aspektů. Oba příběhy i styl jejich vyprávění se jinak poměrně výrazně liší, Swiftova postava Gullivera je pouze prostředkem k tomu, aby se mohl zabývat líčením Balnibarbských podivností a jejich hodnocením, a cesta do Balnibarbi je pouze jednou z mnohých výprav, které podnikne. Cesta, kterou podniká Juráčkův Gulliver, se nicméně jeví být výjimečnou, a to zejména z toho důvodu, že bude mít trvalý vliv na Gulliverův následující život. Skrze intersubjektivní povahu vyprávění, vyvolanou zejména pomocí voice-overu Gullivera-vypravěče, pak Juráček navozuje univerzálnost příběhu – každý, kdo by padl do Balnibarbské pasti, by skončil obdobně jako Gulliver a musel by čelit ztrátě svých dětských iluzí.

V tomto ohledu má Juráčkův film blízko ke Kafkově *Zámku* a naopak se tím vzdaluje Felliniho *8 1/2*, jenž sice také řeší univerzální téma tvůrčí krize, která se místy prohlubuje v existenciální, nicméně příběh i jeho vyprávění (četné introspekce a *fokalizace*) se stávají příliš specifickými a vázanými na Guidovu, a skrze metafikční

³⁴⁰ To dokládá i fakt, že během literárních příprav filmu nedošlo k žádným zásadnějším úpravám scénáře, což komentuje i Pavel Hájek: „Ačkoli výrobu *Případu pro začínajícího kata*, jak byl snímek nakonec pojmenován, zastavila okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy a film vznikl až v roce 1969, jeho literární podobu to nepoznamenalo. Spíše naopak: Pasáže, které Pavel Juráček v průběhu natáčení připsal do režijního exempláře technického scénáře, příběh obohatily a učinily jej ještě působivějším.“ JURÁČEK, *Případ pro začínajícího kata*, s. 12–13. Dále viz například SKUPA, *Vadí – nevadí*.

³⁴¹ Otázkou zůstává, zda Swiftovský námět učinil Juráčkův film v tehdejší době srozumitelnější, či zda by se Juráček bez podobné předlohy v rámci svého záměru obešel.

³⁴² „Použil jsem některé Swiftovy motivy, ale zatímco jemu šlo o satiru, mně o ni vůbec nejde. A už vůbec mi nejde, říkám to upřímně, o film politický.“ JURÁČEK, Pavel. *Případ pro začínajícího kata*. *Film a doba* 15, 1969, č. 7, s. 382.

komentáře i na Felliniho, osobnost, která rysy univerzálnosti postrádá, jelikož je detailně charakterizovaná a oproti Gulliverovi a K. nepostrádá svou minulost. Kafkův *Zámek* se tak z tohoto hlediska jeví být *Případu* nejbližší – oba protagonisté opustili svůj dosavadní život (možná se oba ztratili) a ocitají se v neznámém prostředí a mezi cizími lidmi, u nichž se marně snaží najít porozumění. Avšak K. situace je mnohem beznadějnější než Gulliverova, což se projevuje zejména kvůli jeho větší motivaci na svém postavení něco změnit – zatímco Gulliver zůstává cizincem, který se o nic nezajímá a nemusí se nikomu zodpovídat, K. v zemi Zámku hledá azyl. Gulliver si je totiž vnitřně vědom, že ze země Balnibarbi odejde a bude znovu žít předchozí život. K. naopak zřejmě nemá na vybranou než v zemi Zámku zůstat, což po zjištění faktu, že jeho snahy o urychlení jednání s úřady nemají žádný význam, vede ke zlomení jeho vůle i k postupné ztrátě všech nadějí, se kterými sem přišel.³⁴³ V Gulliverově zatoulání se do země Balnibarbi tedy je naděje, a jak naznačuje Gulliver-vypravěč – tato naděje se týká všech, kteří takto sejdou z cesty, aby zjistili, že ztracenou harmonii dětství již nemůžou přivolat zpět. Juráčkův primární záměr tedy nejlépe vystihují tato slova:

„V postavě Gullivera, který má sloužit spíše jako zrcadlo lidských pocitů, jsem chtěl ukázat, že člověk nemůže vyřešit své problémy tím, že se obrátí do minulosti, ke vzpomínkám a starým rekvizitám. Musí se vždy snažit jít vpřed novými cestami a hledat nová východiska.“³⁴⁴

³⁴³ „(...) tu přišlo K., jako by teď s ním byl přerušen všecken styk a jako by byl teď ovšem svobodnější než kdy jindy a mohl na tomto místě jemu jinak zakázaném vyčkávat, jak dlouho chce, a jako by si byl tuhle svobodu vybojoval tak, jak by to sotva kdo druhý svedl, a nikdo se ho nesměl dotknout či zahnat ho, ba ani promluvit na něj; avšak – to přesvědčení bylo přinejmenším stejně silné – jako by zároveň nebylo nic nesmyslnějšího, nic zoufalejšího než tato svoboda, toto čekání, tato nezranitelnost.“ KAFKA, *Zámek*, s. 106.

³⁴⁴ VAŇKOVÁ, Kristina. Rozhovor s českým režisérem Pavlem Juráčkem. *Young cinema & Jeune Theatre*, 1971, č. 1, s. 34. Citováno z: JURÁČEK, *Ze života tajrlíků*, 2017, s. 177.

Závěr

Stanovování či presuponování autorského záměru jak u režisérů či spisovatelů, tak i u různých jiných veřejných činitelů nezabývajících se nutně uměleckou tvorbou, je poměrně běžnou praxí, se kterou se je často možné setkat v bulvárním tisku, seriózní žurnalistice, ale i v odborných publikacích. V rámci této společenské konvence nicméně většinou není nutné, obzvláště pokud osoba, jejíž záměr se konstatuje, již nežije, aby interpret svá tvrzení nějakým způsobem doložil, čímž často dochází k menším či větším zkreslením činů, které tato osoba svým dílem vykonala, resp. k mylné interpretaci jejích ilokučních aktů. Motivem tohoto zkreslení může být nechuť zjišťovat více informací o kontextu, v němž dané dílo vzniklo, a/nebo snaha dané osobě připisat záměry, které konvenují aktuálním potřebám interpreta – komunistický režim tímto způsobem např. některé literáty a jejich dílo vyzdvihl a reinterpretoval jako vzor nové tvorby (Alois Jirásek, Jiří Wolker, Julius Fučík) a jiné odsoudil či spíše zamlčel jakožto autory „cizí našemu myšlení“ (František Halas, Jan Zahradníček, Franz Kafka). Pravděpodobně není nutné rozebírat etický rozměr takovýchto dezinterpretací, na druhou stranu je však třeba zmínit, že nikdy nebude možné najisto a beze všech pochybností zjistit, co autor daným vyjádřením (či dílem) myslel. Nemožnost dopátrat se skutečných autorových záměrů by však neměla být důvodem k rezignaci na tuto snahu, neboť jak zmiňuje Quentin Skinner v reakci na argumentaci Jacquesa Derridy o zbytečnosti takového počínání: stejně tak, jako nemůžeme objektivně doložit, co daný autor myslel svými slovy, nejsme schopni ani tvrdit, že život není jenom sen. Pointa vězí v tom, že není nutné tolik trvat na „doslovnosti“ takovýchto interpretací.³⁴⁵

Právě teorie interpretace historických textů Q. Skinnera se pak stala východiskem při stanovování metody této práce. Samozřejmě lze říci, že osobnost Pavla Juráčka je specifickým případem, jelikož po sobě zanechal množství deníků, ale i jiných fragmentárních textů, v nichž o své tvorbě pojednává, a tudíž je relativně snadné jeho záměry doložit citacemi jeho vlastních slov a není nutné postupovat metodicky. Nicméně Juráček toho o své tvorbě napsal mnoho a ne vždy se jeho poznámky ohledně záměru (ale i kvalitě) jeho realizovaných děl shodují. Na to poukázala i studie dobové reflexe filmu *Postava k podpirání* (kapitola 3.2), z níž je

³⁴⁵ SKINNER, *Visions of politics*, s. 121–122.

zřejmé, že Juráček nejprve svou prvotinu ještě v době, kdy vznikala, označoval atributem *kafkovský*, a teprve později, během schvalovacích procedur a po úspěchu filmu na festivalu v Oberhausenu toto označení začal odmítat jako bezpředmětné. Tento rozpor v Juráčkově prezentaci jeho prvního filmu tak vyvolává pochybnosti, ke kterému z jeho tvrzení se přiklonit, ale navíc i o tom, jestli je možné jeho doznání opravdu brát vážně. Předkládaná práce se proto na základě interpretačních východisek přejatých z teorie Q. Skinnera detailněji zabývala okolnostmi vzniku Juráčkových filmů a dobovými diskuzemi, do nichž se mohl chtít zapojit, aby co nejpřesněji identifikovala témata, ke kterým se prostřednictvím svých filmů vyjadřoval. Zároveň pak rekonstruovala soubor jeho přesvědčení, jenž sloužil jako heuristický nástroj k posouzení vhodnosti jednotlivých interpretací jeho autorského záměru, které vzešly z dobových kritik a z narativní analýzy jeho filmů. Na základě takovýchto metodických kroků pak také bylo možné rozlišit některá matoucí tvrzení od těch, která více korespondovala s Juráčkovými přesvědčeními, resp. byla koherentní s jeho ostatními deklarovanými názory.

Juráčkovy záměry se pak odrážely i v jeho pojetí filmového umění, resp. v konstrukci příběhu a užitých vyprávěcích strategiích, na což poukázaly narativní analýzy a vzájemné komparace jeho filmů s uměleckými díly, jež reprezentovala dobový narativní diskurz. Rekonstrukce dobových narativních konvencí byla důležitá zejména z toho důvodu, že každý autor, pokud chce, aby jeho sdělení bylo srozumitelné, musí použít konvenčně stanoveného dorozumívacího prostředku, resp. jazyka či filmových kódů. Porovnání s dobovými narativy poukázalo na odlišné příběhové a vyprávěcí volby, jež Juráček pro své filmy použil, a vedlo k hledání jejich souvislostí s primárním záměrem filmů. Juráčkovo inovativní nahlížení filmového umění, reflektované již v článcích pro časopis *Host do domu* předcházejících vzniku *Postavy k podpírání*, sice mělo kořeny v jeho literárních ambicích, což se promítlo i do podoby jeho scénářů, nicméně v každém z jeho filmů se Juráček snažil od literárních kvalit oprostit a neustále hledal jiný, „skutečně filmový způsob sdělování“.³⁴⁶ *Postava k podpírání* představovala výraznou inovaci v rámci dobového narativního diskurzu, když rezignovala na konvenční příběh a kromě absurdních příběhových existentů (půjčovna koček, prázdná úřední místnost

³⁴⁶ Viz pozn. 169.

s telefonem) užívala i řadu zcizujících prvků, a to v obrazové i zvukové složce. Originalitu *Postavy* dokládá kromě jejího ocenění na západoněmeckých filmových festivalech i její přijetí v rámci dobového tisku, které bylo poměrně nejednotné, a to zejména při zaujímání stanoviska ke spojitosti snímku s dílem Franze Kafky. Naopak reflexe jeho druhého filmu *Každý mladý muž* byla v souvislosti s interpretací jeho primárního významu, ale i rozpoznáním žánrové inovace konzistentní – Juráček skrze mozaiku komických scén, situovaných vždy kolem různě zvolených vojáků, subverzivně narušil prototyp vzorného a zodpovědného vojáka a jeho „kladného“ vztahu k jeho představeným.³⁴⁷ *Případ pro začínajícího kata* představoval zejména díky příběhovému rámci Juráčkův přechod k subjektivně pojatému vyprávění obsahujícímu i surrealistické prvky. Diskauzálním pojetím příběhu sice navázal na *Postavu*, ale nově přenesl důraz z komických (či groteskních) scén na protagonistův vývoj. Zároveň pak užitím druhé osoby v replikách Gullivera-vypravěče posílil intersubjektivní vnímání filmu.

Interpretace primárních záměrů (ilokučních aktů), jež Juráček vložil do jeho tří (potažmo čtyř) filmů, pak vzešla z vyhodnocení všech výše zmíněných interpretačních podmínek. Dá se říci, že ve všech snímcích se zřetelně projevil Juráčkův odpor k angažovanému sdělení – i když poukazoval na společenské neduhy, nenabízel jejich řešení, ale pouze se jim místy vysmíval nebo je groteskně zveličoval. V *Postavě k podpírání* tato tendence nabyla nejvýraznějších rysů, a to díky častým ozvláštňujícím stylovým postupům, jimiž Juráček (skrze *nediegetického vypravěče*) konstatoval odcizení ve společnosti. *Každým mladým mužem* pak rovněž poukázal na zvláštní stav vyhoštění ze společnosti, který mladí vojáci prožívají, ale zároveň ukázal, že je tento status navzájem sblízuje, čímž zmírnil svůj skeptický pohled prezentovaný v *Postavě*. V *Případu pro začínajícího kata* se pak nejvýrazněji projevil autobiografický, ale také introspektivní aspekt jeho tvorby, i když jej zneutralizoval tím, že ho přisoudil Swiftově postavě Gullivera. Svým úzce osobním zaměřením na téma neúčinnosti hledání světa dětství, i když obohacným o konstatování řady dobových nešvarů přenesených do groteskního světa Balnibarbi, se pak zároveň asi nejvíce přiblížil své touze po nalezení porozumění skrze umělecké vyjádření, která možná už od počátku stála za vším tím odcizením, jež kolem sebe

³⁴⁷ Zároveň je titulní povídka *Každého mladého muže* jediným Juráčkovým filmem, v němž nepracuje s motivem cesty.

spatřoval: „Všechno, o co mi jde, spočívá v naději, že tu a tam bude sedět v kině člověk, který porozumí tomu, co říkám.“³⁴⁸

³⁴⁸ Viz pozn. 270.

Bibliografie

Prameny

Próza, publikované deníky, rozhovory a scénáře

HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války I.–IV.* Praha: Knižní klub, 2012, 656 s. ISBN 978-80-242-3864-7

HORÁKOVÁ, Daňa. *O Pavlovi.* Praha: Nakladatelství Torst, 2020. 488 s. ISBN 978-80-7215-592-7.

JANOUSEK, Jiří (ed.). *3 1/2.* Praha: Orbis, 1965. 264 s.

JASIEŇSKI, Bruno. *Spiknutí lhostejných.* Praha: Mladá fronta, 1958. 275 s.

JURÁČEK, Pavel. *Deník (1959–1974)*, ed. J. Lukeš, Praha: Národní filmový archiv, 2003. 1075 s. ISBN 80-7004-110-2.

JURÁČEK, Pavel. *Deník. 1. 1948–1956*, ed. M. Kratochvílová, Praha: Torst, 2017. 1023 s. ISBN 978-80-7215-544-6.

JURÁČEK, Pavel. *Deník. 2. 1956–1959*, ed. M. Kratochvílová, Praha: Torst, 2017. 807 s. ISBN 978-80-7215-545-3.

JURÁČEK, Pavel. *Deník. 3. 1959–1974*, ed. M. Kratochvílová, Praha: Torst, 2018. 1095 s. ISBN 978-80-7215-571-2.

JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*, ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2016. 160 s. Dílo Pavla Juráčka; sv. 4. ISBN 978-80-87490-66-2.

JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání*, ed. M. Fikejz, Praha: Havran, 2001. 248 s. ISBN 80-86515-02-8.

JURÁČEK, Pavel. *Prostřednictvím kočky: (texty z let 1951–1958)*, ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2014. 173 s. Dílo Pavla Juráčka; sv. 1. ISBN 978-80-87490-52-5.

JURÁČEK, Pavel. *Případ pro začínajícího kata: (podobnosti 1966–1968)*, ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2020. 518 s. Dílo Pavla Juráčka; sv. 7. ISBN 978-80-87490-95-2.

JURÁČEK, Pavel. *Situace vlka: (western 1971–1982)*, ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2015. 274 s. Dílo Pavla Juráčka; sv. 10. ISBN 978-80-87490-62-4.

JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajrlíků*, ed. P. Hájek a M. Fikejz, Praha: Knihovna Václava Havla, Národní filmový archiv, 2017. 220 s. ISBN 978-80-87490-76-1.

KAFKA, Franz. *Popis jednoho zápasu.* Praha: SNKLU, 1968. 283 s.

KAFKA, Franz. *Proces.* Praha: Československý spisovatel, 1958. 225 s.

KAFKA, Franz. *Proces.* Praha: Academia, 2008. 260 s. ISBN 978-80-200-1597-6

KAFKA, Franz. *Zámek.* Praha: Československý spisovatel, 2009. 304 s. ISBN 978-80-87391-07-5.

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

MROŽEK, Sławomir. *Slon*. Praha: SNKLU, 1963. 108 s.

PROCHÁZKA, Jan. *Přestřelka: Malý román velké doby*. Praha: Mladá fronta, 1964. 459 s.

REIMAN, Pavel. *Franz Kafka: Liblická konference 1963*. Praha: Československá akademie věd, 1963. 292 s.

SWIFT, Jonathan. *Gulliverovy cesty*. Praha: SNKLU, 1963. 266 s.

Články, rozhovory a recenze

BARTOŠEK, Luboš. Případ pro začínajícího kata. *Filmový přehled* 1970, 1970, č. 28, nestr.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Případ pro začínajícího kata. *Illuminace* 9, 1997, č. 1, s. 240–243.

BRANKO, Pavol. Nepochopitelná postava polapená. *Film a divadlo* 8, 1964, č. 18, s. 8–9.

BYSTROV, Vladimír. Film, jemuž ženy nemohou rozumět. *Svobodné slovo* 22, 12. 5. 1966, č. 129, s. 4

BYSTROV, Vladimír. Neobyčejný film. *Svobodné slovo* 20, 29. 1. 1964, č. 26, s. 3.

DEJMEK, Vratislav. Život za zdí. *Student* 2, 1966, č. 24, s. 6.

FIALA, Miloš. Každý mladý muž. *Rudé právo* 46, 9. 6. 1966, č. 157, s. 2.

FRANCL, Gustav. Putování s Lemuelem Gulliverem. *Lidová demokracie* 26, 9. 7. 1970, č. 160, s. 6.

HORNÍČEK, Jiří. Světlo v podlaze. K znovuuvedení Juráčkova případu pro začínajícího kata. *Literární noviny* 9, 1998, č. 31, s. 15.

HOŘEJŠÍ, Jan. Oberhausenský jubilejní... *Práce* 20, 20. 2. 1964, č. 44, s. 5.

HOŘEJŠÍ, Jan. Velká cena oberhausenské Cesty k sousedům. *Kulturní tvorba* 2, 20. 2. 1964, č. 8, s. 16.

CHRUŠČOV, Nikita Sergejevič. Vysoká ideovost – veliká síla sovětské literatury. *Rudé právo*, 12. 3. 1963. s. 3–5.

JANOUŠEK, Jiří. Mezi povely a trémou. *Divadelní a filmové noviny* 9, 18. 5. 1966, č. 22, s. 7.

JURÁČEK, Pavel. Detektivka není rekreace, *Host do domu* 8, 1961, č. 7, s. 327–328.

JURÁČEK, Pavel. Dojde k palácové vzpouře scenáristů? *Host do domu* 8, 1961, č. 4, s. 178–179.

- JURÁČEK, Pavel. Existuje prostý filmový divák?, *Host do domu* 8, 1961, č. 6, s. 268–269.
- JURÁČEK, Pavel. Film 1962, *Host do domu* 9, 1962, č. 2, s. 84–86.
- JURÁČEK, Pavel. Iluze kolem diváka. *Host do domu* 10, 1963, č. 3, s. 115–116.
- JURÁČEK, Pavel. Jsou chvíle, v nichž bych chtěl vidět film cizíma, nezúčastněnýma očima. *Film a doba* 10, 1964, č. 8, s. 393–394.
- JURÁČEK, Pavel. Každá legrace něco stojí a nejvíc ve filmu. *Host do domu* 8, 1961, č. 11, s. 517–519.
- JURÁČEK, Pavel. Copak je to za vojáka? Můj přítel generál Šejna. *Mladý svět* 10, 1968, č. 13, s. 8–9.
- JURÁČEK, Pavel. O komedii, komice a „Muži z prvního století“ (rozhovor s O. Lipským a M. Macourkem), *Host do domu* 9, 1962, č. 7, s. 320–322.
- JURÁČEK, Pavel. S kým se líbá Jana Brejchová, *Host do domu* 9, 1962, č. 5, s. 230–231.
- JURÁČEK, Pavel. Ze života tajtrlíků. *Host do domu* 10, 1963, č. 1, s. 29–32.
- JURÁČEK, Pavel – SOELDNER, Ivan. Do třetice o detektivce a navíc o filmovém řemesle, *Host do domu* 8, 1961, č. 10, s. 468–469.
- KAVÁLEK, Luboš. Pětkrát odpověz. Chvilka s filmovým dramaturgem a režisérem Pavlem Juráčkem. *Práce*, 27. 7. 1966, s. 5.
- Každý mladý muž. *Československý voják* 14, 1965, č. 20, s. 8–10.
- KLIMENT, Jan. Co koho pobuřuje. *Rudé právo*, 8. 8. 1970, č. 187, s. 5.
- KLIMENT, Jan. Vítězství karlovarského festivalu. *Rudé právo*, 1. 8. 1970, č. 181, s. 4.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Dobrý začátek: Každý mladý muž. *Lidová demokracie* 22, 19. 5. 1966, č. 136, s. 3.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Jan Schmidt. Jsem realizační typ. *Film a doba* 15, 1969, č. 6, s. 304.
- KURELLA, Alfred. Jaro, vlaštovky a Franz Kafka. *Literární noviny* 12, 5. 10. 1963, č. 40, s. 8.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. [Když mladý režisér...]. *Literární noviny* 15, 25. 6. 1966, č. 26, s. 8.
- LIEHM, Antonín J. Otcové, synové a vojáci. *Film a doba* 12, 1966, č. 6, s. 300–304.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. Pavel Juráček je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 24, s. 8.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. Takový malý film... *Literární noviny* 13, 1964, č. 45, s. 8.
- Na otázky FI odpovídá mladý scenárista Pavel Juráček. *Filmové informace* 14, 1963, č. 26, s. 12–13.

- MORAVČÍK, Milan. Bola raz jedna Laputa. *Práca* 25, 24. 7. 1970, č. 173, s. 6.
- PIŠTORA, Jiří. Setkání s dílem. *Tvář* 1, 21. 2. 1964, č. 2, s. 29.
- Postava k podpírání, *Filmový přehled: týdeník pro kulturní využití filmu*, 6. 1. 1964, č. 1, s. 5.
- Proces, *Filmový přehled: týdeník pro kulturní využití filmu*, 15. 5. 1968, č. 19, s. 5.
- „Případ pro začínajícího kata“ v tisku americkém. *ČsKZT*, 1970, č. 11–12, s. 49–50.
- Rakouský tisk. Karlovy Vary potřebují impuls. *ČsKZT*, 1970, č. 10, s. 25 [cit. kom.; *Volksstimme* (Wien) 29. 7. 1970]
- SOELDNER, Ivan. Náš přítel smích. *Film a doba* 10, 1964, č. 4, s. 200–201.
- SOLECKÝ, Vladimír. Každý mladý muž. *Kulturní tvorba* 4, 30. 6. 1966, č. 26, s. 13.
- ŠMÍDOVÁ, Eva. Nejen půjčovna koček. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 139–140.
- ŠPINDLEROVÁ, Anděla. Začátky jednokilometrové. *My* 1, 1964, č. 3, s. 41–42.
- Švýcarský tisk. *ČsKZT* 1970, č. 10A, s. 76.
- Švýcarský tisk. Neoficiálně nové české filmy. *ČsKZT* 1970, č. 10A, s. 80–81.
- VAGADAY, Josef. Jeden z nových. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 138.
- VÁŇA, Otakar. Každý mladý muž. *Kino* 21, 19. 5. 1966, č. 10, s. 7.
- VRAŠTIAK, Štefan. O postavě, kterou bylo třeba podepřít. Rozhovor s režisérem P. Juráčkem. *Kino* 19, 19. 11. 1964, č. 23, s. 11.
- WOLLNEROVÁ, Senta. Odsouzení ke Gulliverovi. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 17, s. 1.
- ŽALMAN, Jan. Postava v Oberhausenu. *Literární noviny* 13, 21. 2. 1964, č. 8, s. 12.
- ŽENÍŠEK, Ladislav: *O filmech připojených*, *Pravda* 45, 1964, č. 3.

Filmy a TV pořady

- 8½* [film]. Režie Federico FELLINI. Itálie, Francie. 1963.
- Auta bez domova* [film]. Režie Jan SCHMIDT. Československo. 1959.
- Až přijde kocour* [film]. Režie Vojtěch JASNÝ. Československo. 1963.
- Bláznova kronika* [film]. Režie Karel ZEMAN. Československo. 1964.
- Československý filmový zázrak: Nástup nové vlny* [TV seriál]. Režie Martin ŠULÍK. Česko. 2014.
- Černobílá Sylva* [film]. Režie Jan SCHMIDT. Československo. 1961.
- Černý Petr* [film]. Režie Miloš FORMAN. Československo. 1963.
- Démanty noci* [film]. Režie Jan NĚMEC. Československo. 1964.

Hlídač dynamitu [film]. Režie Zdenek SIROVÝ. Československo. 1960.

Ikarie XB 1 [film]. Režie Jindřich POLÁK. Československo. 1963.

Každá koruna dobrá [film]. Režie Zbyněk BRYNYCH. Československo. 1961.

Každý den odvalu [film]. Režie Evald SCHORM. Československo. 1964.

Každý mladý muž [film]. Režie Pavel JURÁČEK. Československo, 1965.

Kinoautomat – Člověk a jeho dům [film]. Režie Radúz ČINČERA, Ján ROHÁČ, Vladimír SVITÁČEK. Československo. 1967.

Konec srpna v hotelu Ozon [film]. Režie Jan SCHMIDT. Československo. 1966.

Konkurs [film]. Režie Miloš FORMAN. Československo, 1963.

Kdyby ty muziky nebyly [film]. Režie Miloš FORMAN. Československo, 1963.

Lásky jedné plavovlásky [film]. Režie Miloš FORMAN. Československo, 1965.

Loni v Marienbadu (*L'Année dernière à Marienbad*) [film]. Režie Alain RESNAIS. Francie / Itálie, 1961.

Most (*Die Brücke*) [film]. Režie Bernhard WICKI, Západní Německo. 1959.

Nikdo se nebude smát [film]. Režie Hynek BOČAN. Československo. 1965.

O slavnosti a hostech [film]. Režie Jan NĚMEC. Československo. 1965.

Okurkový hrdina [film]. Režie Čestmír MLÍKOVSKÝ. Československo. 1963.

Postava k podpírání [film]. Režie Pavel JURÁČEK. Československo, 1963.

Proces (*The Trial*) [film]. Režie Orson WELLES. Francie / Itálie / Západní Německo, 1962.

Příležitost promluvit (*Ein Anlass zum Sprechen*) [dokumentární film]. Režie Haro SENFT. Západní Německo. 1966.

Případ pro začínajícího kata [film]. Režie Pavel JURÁČEK. Československo, 1969.

Pytel blech [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo. 1962.

Rašómon [film]. Režie Akira KUROSAWA. Japonsko. 1950.

Savci/Šibalové (*Ssaki*) [film]. Režie Roman Polanski. Polsko. 1962.

Sedmikrásky [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo. 1966.

Strop [film]. Režie Věra CHYTILOVÁ. Československo, 1961.

Zářijové noci [film]. Režie Vojtěch JASNÝ, Československo, 1957.

Zlatá šedesátá: Jan Schmidt [TV seriál]. Režie Martin ŠULÍK. Česko. 2009.

Zlatá šedesátá II: Pavel Juráček [TV seriál]. Režie Martin ŠULÍK. Česko. 2009.

Literatura

AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000. 172 s. ISBN 80-7007-133-8.

BERNARD, Jan. Český les v českém filmu. *Revue otevřené kultury* 3, 1992, č. 5, s. 30–39.

BERNARD, Jan. *Jan Němec: enfant terrible české nové vlny. Díl 1. 1954–1974*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2014. 648 s.

BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968. 238 s.

BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. London: Routledge, 1992, 325 s. ISBN 0-415-07511-4.

BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984. 246 s. ISBN 90-279-3079-1.

BROWN, Larry A. *How Films Tell Stories: The Narratology of Cinema*. Creative Arts Press, 2018, 213 s. ISBN 978-1-945527-14-2.

BUBLA, Jiří. Alain Resnais. *Filmové novinky*, 1964, č. 4, s. 14–15.

ČECHOVÁ, Briana. Začínající kat jako postava k podpírání: příběh vzniku, uvedení a odezvy díla Pavla Juráčka. In: ČESÁLKOVÁ, Lucie (ed.). *Zpět k českému filmu: politika, estetika, žánry a technika*, Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 59–84. ISBN 978-80-7004-180-2.

DUBSKÝ, Ivan – HRBEK, Mojmír. O kafkovské literatuře. *Nový život*, 1957, č. 4, s. 415–435.

EISNER, Pavel. Franz Kafka. *Světová literatura* 2, 1957, č. 3, s. 109–129.

GREPL, Miroslav. Teorie řečového jednání. In: KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/TEORIE ŘEČOVÉHO JEDNÁNÍ> (poslední přístup: 21. 10. 2018)

HAMES, Peter. *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2008. 344 s.

HIRSCHOVÁ, Milada. Lokuce. In: KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/LOKUCE> (poslední přístup: 28. 9. 2021)

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

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

JIŘIŠTĚ, Jakub. Optimisté a skeptici – Dramaturgické konfrontace sci-fi filmu Ikarie XB 1. In Česálková, Lucie (ed.). *Zpět k českému filmu: politika, estetika, žánry a technika*, Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 174–198.

KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy: pragmatické aspekty vyprávění*. Brno: Host, 2013. 160 s. ISBN 978-80-7294-846-8.

KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. 216 s. ISBN 978-80-7331-415-6.

KUSÁK, Alexej. *Tance kolem Kafky: liblická konference 1963 – vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha: Akropolis, 2003. 168 s. ISBN 80-7304-038-7.

LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2013. 480 s. ISBN 978-80-7391-712-8.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

OWEN, Jonathan L. *Avant-garde to new wave: Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties*. New York: Berghahn Books, 2011. 245 s. ISBN 978-0-85745-126-2.

PONDĚLÍČEK, Ivo. Filmy, které zobrazují symptom (Poznámky k některým tendencím v západní kinematografii). *Film a doba* 8, 1962, č. 8, s. 412–418.

PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

SCHNAPKOVÁ, Andrea – HUDEC, Zdeněk a kol. *Postava k podpírání: kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2017. 134 s. ISBN 978-80-87292-38-9.

SKINNER, Quentin. Pohnutky, záměry a interpretace textu. *Aluze*, 2011, č. 3, s. 67–75. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2011_03/08_studie_skinner.pdf

SKINNER, Quentin. *Visions of politics. Vol. 1: Regarding method*. New York: Cambridge University Press, 2002. 225 s. ISBN 9780521589260.

SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí: česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. 263 s. ISBN 978-80-7004172-7.

STEIGERWALD, Karel. Lyrika jako předmět dramatu a ostatní souvislosti té věci (Poznámky k dramatické stavbě filmu Osm a půl). *Film a doba* 14, 1968, č. 6, s. 310–314.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. 246 s. ISBN 80-7012-055-X.

URBANOVÁ, Eva. *Český hraný film. 4. 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004. 698 s. ISBN 80-7004-115-3.

VERSTRATEN, Peter. *Film Narratology*. University of Toronto Press, 2009, 259 s. ISBN 978-0-8020-9505-3.

WALSH, Richard. Kdo je vypravěč. *Aluze*, 2007, č. 1, s. 48–60. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2007_01/06_Studie_-_Walsh.pdf. ISSN 1212-5547.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

Diplomové práce

DVOŘÁČKOVÁ, Magdalena. *Pavel Juráček v kontextu 60. let*. Diplomová práce, Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha, 2017. 124 s.

KOKTA, Josef. *Gulliver na hřbetě velryby: Mediální obraz tvorby Pavla Juráčka v 60. a 70. letech a po roce 1989*. Diplomová práce, Fakulta sociálních věd, Univerzita Karlova, Praha, 2018. 121 s.

MARŠÁLEK, Dan. *Čtení a pozorování Případu pro začínajícího kata*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, 2020. 97 s.

PROCHÁZKOVÁ, Lucie. *60. léta v obraze literárních autobiografií*. Diplomová práce, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, 2016. 102 s.

VANDAS, Martin. *Případ vlídné bludičky*. Diplomová práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, 1998. 118 s.

Seznam obrázků

Obraz 1	47
Obraz 2	47
Obraz 3	54
Obraz 4	56
Obraz 5	58
Obraz 6	65
Obraz 7	65
Obraz 8	67
Obraz 9	67
Obraz 10	68
Obraz 11	68
Obraz 12	71
Obraz 13	71
Obraz 14	72
Obraz 15	72
Obraz 16	72
Obraz 17	74
Obraz 18	74
Obraz 19	74
Obraz 20	76
Obraz 21	76
Obraz 22	76
Obraz 23	77
Obraz 24	91
Obraz 25	91
Obraz 26	94
Obraz 27	94
Obraz 28	95
Obraz 29	96
Obraz 30	98
Obraz 31	99
Obraz 32	99

Obraz 33	99
Obraz 34	100
Obraz 35	100
Obraz 36	122
Obraz 37	123
Obraz 38	124
Obraz 39	124
Obraz 40	125
Obraz 41	127
Obraz 42	128
Obraz 43	139
Obraz 44	139
Obraz 45	143
Obraz 46	145
Obraz 47	145

NÁZEV PRÁCE:

Interpretace autorského záměru ve filmech Pavla Juráčka

AUTOR:

Mgr. Karel Mohyla

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

ŠKOLITEL:

doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.
prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Disertační práce se zabývá realizovanými filmy režiséra Pavla Juráčka, v nichž interpretuje jeho autorský záměr, a to na základě východisek přejatých z teorie interpretace historických textů Quentina Skinnera. Detailně popsala okolnosti vzniku Juráčkových filmů a dobové diskuze, do nichž se mohl chtít zapojit, aby co nejpřesněji identifikovala témata, ke kterým se prostřednictvím svých filmů vyjadřoval. Zároveň pak rekonstruovala soubor jeho přesvědčení, jenž sloužil jako kritický nástroj k posouzení vhodnosti jednotlivých interpretací jeho autorského záměru, které vzešly z dobových kritik a z narativní analýzy jeho filmů. Této analýze byla za účelem vzájemné komparace podrobena i vybraná umělecká díla, jež reprezentovala dobový narativní diskurz. Porovnání Juráčkových filmů s těmito dobovými narativy poukázalo na odlišné příběhové a vyprávěcí volby, jež pro své filmy použil, a vedlo k hledání jejich souvislostí s primárním záměrem jeho filmů. Ve všech snímcích se zřetelně projevil Juráčkův odpor k angažovanému sdělení – i když poukazoval na společenské neduhy, nenabízel jejich řešení, ale pouze se jim místy vysmíval nebo je groteskně zveličoval. V jeho posledním snímku Případ pro začínajícího kata pak nad společenskou tematikou převážily autobiografické a introspektivní rysy jeho tvorby.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Pavel Juráček, autorský záměr, ilokační akty, narativní analýza, narativní diskurz, Postava k podpírání, Každý mladý muž, Případ pro začínajícího kata, šedesátá léta, československý film

TITLE:

Interpretation of the authorial intent in films by Pavel Juráček

AUTHOR:

Mgr. Karel Mohyla

DEPARTMENT:

Katedra divadelních a filmových studií

SUPERVISOR:

doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.
prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRACT:

The dissertation deals with films directed by Pavel Juráček, in which it interprets his authorial intent, based on propositions taken from a theory of interpretation of historical texts by Quentin Skinner. It describes in detail the circumstances of the creation of Juráček's films and the contemporary discussions, in which he may have wanted to participate, in order to identify as accurately as possible the topics on which he commented through his films. At the same time, it reconstructs a set of his beliefs, which served as a critical tool for assessing the suitability of individual interpretations of his authorial intent, which arose from contemporary reviews and from the narrative analysis of his films. For the purpose of mutual comparison, selected works of art, which represented contemporary narrative discourse, were also subjected to this analysis. A comparison of Juráček's films with these contemporary narratives pointed to different story and narrative choices he used for his films and led to a search for their connection with the primary authorial intent of his films. Juráček's opposition to engaged statements was clearly evident in all his films – even though he highlighted some social problems, he did not offer their solution, but only mocked them in some points or exaggerated them grotesquely. In his latest film, *Case for a Rookie Hangman*, autobiographical and introspective features of his work prevailed over the social theme.

KEYWORDS:

Pavel Juráček, authorial intent, illocutionary acts, narrative analysis, narrative discourse, Joseph Kilian, *Every Young Man*, *Case for a Rookie Hangman*, 1960s, Czechoslovak film