

UNIVERSITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOSOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Politická filosofie ve filmech Československé „nové vlny“

Věra Chytilová, Jan Němec, Pavel Juráček

Bakalářská diplomová práce

Autor práce: Adam Martinec (Filosofie a Filmová věda)

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

OLOMOUC 2013

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

V Krnově 2. prosince 2013

Děkuji tímto mým rodičům za neustálou podporu a Doc. Mgr. Zdenku Hudci Ph.D. a
Jesús Maria Larrazabalovi Ph.D. za cenné rady, při sepisování této práce.

OBSAH:

Úvod	5
Chytilová Věra	11
Juráček Pavel	23
Němec Jan.....	37
Závěr	48
Seznam literatury.....	52

Úvod

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

Protože doposud nebyla zpracována práce, která by se věnovala podobnému tématu, respektive práce s podobnými cíli, nemohu metodologický postup přebírat z již zavedených. Bral jsem v potaz literaturu, která se vztahu filosofie a filmu již věnuje: *Philosophy Goes to the Movie*¹, *On Film*², *Thinking on Screen*³, *Philosophy of Film and Motion Pictures*⁴. Samotná problematika vztahu filosofie a umění ale vede k tomu, že uplatňované badatelské postupy nejsou ve výše uvedených titulech vzájemně úplně sceleny a v určitých případech dokonce vykazují téměř nekonzistentní vztah. Vztah mezi filmem a filosofií sice není předmětem zkoumání této práce a jeho problematiku bych mohl řešit, i když ne úplně vhodně, stanovením teze vyjadřující jejich vzájemnou syntézu, přesto považuji za nutné alespoň obhájit, do jaké míry považuji film za filosofický, popř. kdy v něm spatřuji určitou filosofii, nebo kdo je tvůrcem oné filosofie filmu. Odpovědi na tyto otázky totiž ve výsledku notně scelují dále popsanou metodologii práce. Ve všech výše uvedených titulech se sice autoři ne zcela shodují s Paisley Livingstonem⁵ na jeho odmítavém postoji ke schopnosti filmu prohlubovat filosofické vědění, shodnou se ale na tom co mu přiznává, tedy schopnost rozšiřovat filosofické poznání svou ilustrativní metodou. Jde sice o minimum toho co Mulhall, Falzon či Carroll filmu původně chtějí připisovat, přesto jde o základ, který je všem společný a co je ještě důležitější, je pro tuto práci napros-

¹ FALZON, Ch. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. London: Routledge, 2002. 230 p. ISBN 0-415-23740-8.

² MULHALL, S. *On Film*. London: Routledge, 2002. 142 p. ISBN 0-415-24795-0.

³ WARTENBERG, E. T. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. London: Routledge, 2007. 164 p. ISBN 0-415-77430-6.

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

⁵ LIVINGSTON, P. The Very Idea of Film as Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2006, Vol. 64, No. 1, pp. 11-18.

to dostačující. Heuristický model chápání vztahu filosofie a filmu, jakkoli je tedy „minimalistický“ odpovídá požadavkům této práce, která neočekává originální filmové vhledy do problematiky politické filosofie, ale doufá, že „alespoň“ bude ilustrovat problémy, které jsou předmětem zkoumání politické filosofie. Filosofii, ale nedeleguji pouze na film jako celek. Kromě významu celého filmu jsem nacházel filosofickou symboliku také v jednotlivých sekvencích nebo scénách. To je dáno především povahou filmového obrazu, který je schopen ilustrativně zachycovat filosofické myšlenky už v jednotlivých záběrech, ve kterých probíhá určitá interakce, nebo v opačném extrému, je motiv na který se film odkazuje ozřejměn až v kontextu celého snímku. Tento fakt bude nejednou ilustrován právě v této práci.

Vybrané autory a jejich snímky považuji za filosoficky konstruktivní, protože umění obecně, a proto v neposlední řadě také film je, vlivem diváka, tvůrce, konotativních významů, které se neomezují pouze na symboliku nefilosofickou, ale také na prvky, jejichž významy můžeme podrobovat filosofickému čtení. V důsledku, i když to není vždy žádoucí, můžeme podrobovat podobné analýze (komparace politické filosofie a filmu) všechny filmy, ve kterých se objevují odkazy na pojmy politické filosofie (svoboda, rovnost, spravedlnost, odpovědnost). To je dáno především unikátním postavením politické filosofie jako takové. Tento předmět filosofického zkoumání je totiž v důsledcích po právu normativní. Neustále prakticky ovlivňuje nejen politická uskupení a jejich ideologie, ale společnost v globálním měřítku. Ony praktické důsledky politicky filosofického uvažování pak nesou své znaky v celém, nejen reálném, ale také filmovém světě, který uspořádání společnosti zachycuje a tak není třeba při analýze díla zacházet do přílišných metafyzických extrémů, ale až téměř empiricky vykládat jevy zachycované na filmovém plátně, navzdory tomu, že se neustále zabývá vysoce abstraktními pojmy a systémy. „*Politická filosofie je normativní disciplínou.*“⁶, je první větou János Kise v jeho předmluvě ke sborníku textů anglosaských autorů 20. stol. Tuto vlastnost pak uvádí, jako jeden z hlavních důvodů proč byla politická filosofie společně s náboženstvím, či metafyzikou v očích logických pozitivistů nanejvýše podezřelá. Píše že: „(...) *zbyla už jen analýza paradigmatických užívání – v přirozeném jazyce – politických pojmů jako ‚svoboda‘, ‚moc‘, či*

⁶ KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století*. Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodská, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997. Str. 7. ISBN 80-86005-60-7.

„*autorita*“.⁷ Jak ale uvedu dále, není ani toto uchopování politické filosofie v rozporu s cílem práce, která se právě analýzou pojmů ve své motivické, sémiotické analýze zabývá.

Polickou filosofii definuje Encyklopedie Britannica jako: „*obor filosofie, který se zabývá, na nanejvýš abstraktní úrovni, koncepty a argumenty podílejících se na politickém názoru*.“⁸ Stejně tak v této práci chápu politickou filosofii, jako obor fundující společenská uspořádání z politického hlediska, na rozdíl však od politologie, na její meta úrovni. Tento obor filosofie tak zkoumá a ustanovuje významy základních politických, popř. politologických pojmů, se kterými „politické názory“ pracují, jako jsou: spravedlnost, rovnost, svoboda, reciprocita, atd. Politická filosofie se ptá na významy těchto pojmů a napomáhá tak jejich správné aplikaci. V této práci je však postup metodologicky poněkud opačný (protože se nejedná o filosofický, či politologický spis), tedy od praktických politických aplikací znázorňovaných ve filmech zpět k jejich obecnému významu. V tomto zobecnění pak nastává prostor pro relevantní komparaci různých filosofických směrů, popřípadě pro osvětlení prvotních postojů, jejich vysvětlení, a uvedení do kontextu.

Komparovanými prvky této práce budou filmové snímky podrobené motivické sémioticky kritické analýze, zaměřené na politicky filosofické konotativní významy díla, na jedné straně a politicky filosofické teorie autorů - filosofů, jejichž výběr, stejně jako výběr filmařů, opodstatním dále. Tato komparace napomůže rozkrývání nových interpretačních pohledů, na filmové snímky uchopované doposud z alespoň podobného hlediska, jen velmi povrchně, přestože se právě z takových jejich významů vyvozovaly pro autory a jejich tvorbu důsledky daleko přesahující tehdejší kinosály. Tak byl například film Jana Němce *O slavnosti a hostech* společně s filmem Věry Chytilové *Sedmikrásky* předmětem diskuze na „Národním shromáždění ČSSR“, kde byly oba snímky pro své politické postoje neslučitelné se socialismem a ideály komunismu, zakázány. Jednotlivých prvků komparace je však více. Na jedné straně stojí jednotlivé analýzy filmových snímků vybraných autorů, v některých případech také osobní postoje, na straně druhé politicky filosofické koncepce filosofů. Konkrétní přiřazování filmařů a filosofů provádím na základě hledání

⁷ Tamtéž, s. 8.

⁸ *Political philosophy* [online], 2011, [cit. 2013-10-10]. Dostupné z: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/467661/political-philosophy>>

co možná největšího překrývání co do problematiky, tedy zkoumaného předmětu, ale také ideologie politického liberalismu. Nacházení takovýchto paralel však není omezeno pouze na osobní projevy autorů mimo filmový materiál, ale právě na výsledky sémiokritického čtení jejich snímků, které jsou do značné míry ovlivněny právě vlastními interpretačními hledisky. Inspirován Adamem Swiftem⁹ (ačkoli se jedná o zjednodušující politicky filosofickou příručku) nebo například Isaiahem¹⁰ (resp. téměř celou tradicí politické filosofie novověku), analyzuji především jednotlivé pojmy politické filosofie a jejich aplikace. Pro tuto práci jsem konkrétně vybral pojmy: rovnost, spravedlnost a svoboda, které považuji v kontextu politické filosofie za nosné pro všechny další úvahy o společenském uspořádání navíc také vzájemně provázané. V konkrétních filmech provádím, jak jsem již uvedl, motivickou analýzu sémiotického typu, pomocí které výskyt symbolů jednotlivých pojmů, kterým přirozeně náleží určité politicky filosofické teorii (v tomto případě liberalistického proudu), ve snímcích nalézám a podrobuji je komparaci s pojmy uchopovanými ve filosofických spisech. Zjednodušeně tedy specifické motivy nalézané ve filmech přiřazuji jednotlivým pojmům politické filosofie.

Sémiotickou analýzou v této práci rozumím metodu zabývající se systémem znaků. Tato teorie má své kořeny především v lingvistických teoriích Ferdinanda de Saussurea a ve strukturalismu Claude Lévi-Strausse. „*Krátce: strukturalismus se svou ratolestí sémiotikou je obecný pohled na svět, který jako svůj základní nástroj používá ideu jazyka.*“¹¹ Jako taková je sémiotika značně rozmělněný pojem mezi jednotlivé konkrétní přístupy kultury jako jazyka, nebo filmu a jazyka. Jedním z nejvýznamnějších teoretiků filmové sémiotiky je Christian Metz, jehož přínos kvituje ve své knize *Jak číst film* James Monaco. Sám Monaco, vycházející z Metzových teorií, dále uvádí mimo jiné důvody, ze kterých se dá vyvozovat, proč by se tato práce měla právě o sémiotickou analýzu opírat. „*Jelikož sémiotika chce být vědou, silně závisí na praktické podrobné analýze jednotlivých filmů – a částí filmů. V tomto ohledu je sémiotická kritika mnohem konkrétnější a intenzivnější než jakýkoliv jiný přístup.*“

⁹ SWIFT, A. *Politická filosofie: základní otázky moderní politologie*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. 200 s. ISBN 80-7178-859-7.

¹⁰ BERLIN, I. *Two Concepts of Liberty*, in *Four Essay on Liberty*, Oxford: University Press, 1969. 213 s. ISBN 0192810340.

¹¹ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 423. ISBN 80-000-1410-6.

*Přitom sémiotika je zároveň často výsostně filozofická.*¹² Jde o velmi úzký vztah mezi samotným filmem a teorií, kdy důraz při kritickém čtení, může být přenesen na film, nebo může být taková analýza teorií při čtení filmu prvotně inspirována. V této práci je využito metody interpretace a na film je tak nahlíženo jako na text. Protože se v práci zaměřuji na konkrétní motiv, tedy na projevy politické filosofie, nevybíráám ze soustav znaků, či kódů pouze specificky nadefinované skupiny, nebo naopak neanalyzuji u všech filmů všechny myslitelné filmové kódy strojově, ale u každého filmu zvláště analyzuji ten formát kódu, či znaku, který je nositelem politicky filozofického významu.

Filmový autoři jsou vybírání prvotně v kontextu Československé nové vlny, podle jejich tvorby vycházející vstříc tématu, tedy potencionálním politicky filozofickým obsahem. Výběr filmových autorů je omezen na ty, jejichž díla, či přesvědčení vykazovaly znaky motivů uvedených výše, resp. na ty které poskytovaly dostatečný prostor pro relevantní interpretaci z pohledu liberalistické tradice ve filosofii. Ačkoli může také liberalismus, a především liberalismus sociální vykazovat dílčí shodu, se socialismem jako takovým, je s ním v zásadě v rozporu, především se socialismem komunistickým. Věřu Chytilovou jsem vybral především kvůli feministickému tématu, které je v kontextu Československé nové vlny originální a právě v její tvorbě nese svou nejvýznamnější stopu. Pavla Juráčka, pominuli osobní sympatie k jeho tvorbě, kvůli snaze jej rehabilitovat, jako autora, který téměř upadl v zapomnění a jehož tvorba je postupně oprašována až v období několika posledních let, jak v podobě vydané literatury obsahující jeho scénáře a povídky, nebo jeho deníky, tak například v inscenování divadelní hry na motivy jeho osobních deníků. Také tato práce by mohla přispět k pochopení Juráčkova filmového vyjádření. Jana Němce jsem vybral kvůli jeho všeobecné pověsti *enfant terrible*, v období jeho tvorby. Právě taková pověst již v počátcích mého bádání poskytovala dostatečné vodítka, se kterými jsem pracoval natolik skepticky, abych prohlédl, nakolik je přízvisko onoho *zlobivého dítěte* opodstatněné. Do seznamu vybraných autorů, by bezesporu patřilo ještě mnoho filmařů, jejichž snímky i bez velké interpretační snahy vykazují politickou symboliku. Mezi takové by se řadil například Evald Schorm, Antonín Máša, Jan Schmidt a další. Jejich tvorba nese další specifika, pro která by mohli být vybráni a považováni za stejně hodnotné objekty zkoumání. Rozsah bakalářské práce je ale značně

¹² Tamtéž.

omezen a celkové zachycení politické filosofie ve filmech Československé nové vlny by výsledek značně rozměnil.

Kromě liberalistického hlediska jsem autory filosofických teorií vybíral také podle již zmíněného překrývání jejich teorií s filmovými symboly, ale také dobové příslušnosti. Tedy teorie sepsané před rokem 1970 a to především kvůli již zmíněnému hledání proti-socialistických tendencí ve vybraných filmech. Kromě autorských politicky filosofických spisů jako například: *Teorie spravedlnosti*¹³, *Four Essay on Liberty*¹⁴, *Právo, zákonodárství a svoboda*,¹⁵ vycházím také ze sborníků poskytujících ucelený náhled na příslušné politicko-filosofické teorie: *Současná politická filosofie*,¹⁶ *Politická filosofie*.¹⁷ Odtud vybírám jak samotné autorské práce uvedených filosofů, tak komentáře Jánose Kise a Adama Swifta k jejich práci. Česká ani zahraniční literatura, věnující se sledovanému období se podobným tématem přímo nezabývá, ale v některých případech se ho okrajově dotýká.

Z hlediska filologické literatury, však nemůžu poskytnout originální literaturu zabývající se alespoň podobným tématem práce a tak vycházím z literatury jako: *Československá nová vlna*¹⁸, *Umlčený film*,¹⁹ *Démanty všednosti*,²⁰ *Postava k podpírání*,²¹ *Ostře sledované vlaky*²², *Věra Chytilová zblízka*²³, *Nejdražší umění a*

¹³ RAWLS, J. *Teorie spravedlnosti*. Přel. Karel Berka. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. 361 s. ISBN 80-856-0589-9.

¹⁴ BERLIN, I. *Two Concepts of Liberty*, in *Four Essay on Liberty*, Oxford: University Press, 1969. 213 s. ISBN 0192810340.

¹⁵ HAYEK, F. *Právo, zákonodárství a svoboda: nový výklad liberálních principů spravedlnosti a politické ekonomie*. 2. vyd. Praha: Academia, 1994. 415 s. ISBN 80-200-0241-3.

¹⁶ KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století*. Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodská, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997. 501 s. ISBN 80-86005-60-7.

¹⁷ SWIFT, A. *Politická filosofie: základní otázky moderní politologie*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. 200 s. ISBN 80-7178-859-7.

¹⁸ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008. 344 s. ISBN 978-807-3095-802.

¹⁹ ŽALMAN, J. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008. 431 s. ISBN 978-807-3095-734.

²⁰ PŘÁDNÁ, S. – ŠKAPOVÁ, Z. – CIESLAR, J. – SVOBODA, J. – DVOŘÁK, J. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

²¹ JURÁČEK, P. - FIKEJZ, M. *Postava k podpírání*. 1. vyd. Praha: Havran, 2001. 242 s. ISBN 80-865-1502-8.

²² LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 470 s. ISBN 80-7004-100-5.

²³ CHYTILOVÁ, V. – PILÁT, T. *Věra Chytilová: zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010. 598 s. ISBN 978-807-3882-532.

*jiné eseje o filmu*²⁴, *Deník: (1959-1974)*²⁵. Ta se věnuje sledovanému období jen obecně a jen málo kdy, natožpak s dostatečnou precizností, se věnuje filosofickým přesahům snímků. Na druhou stranu je tak ale o to patrnější, jak nesnadný a především nový je cíl této práce.

Vybrané autory jsem seřadil abecedně, a proto se v první kapitole zabývám Věře Chytilové. K její tvorbě jsem přiřadil z důvodů, které budou dále objasněny Susan Moller Okinovou, která se jako přední feministická autorka liberalistické tradice zabývá Rawlsovou teorií spravedlnosti. Tuto práci využívám především k analýze motivu rodiny, který se vyskytuje ve snímcích *Strop* a *O něčem jiném*. Dále si ve filmu *Pytel blech* všímám motivu svobody, který teoreticky analyzuji pomocí Isaiaha Berlina a jeho práce *Dva pojmy svobody*, která je pro tuto práci důležitou i ve všech ostatních kapitolách, protože právě Berlinovo pojetí svobody se objevuje dále jak u Pavla Juráčka, tak u Jana Němce. V kapitole druhé se věnuji Pavlovi Juráčkovi a především jeho snímkům *Postava k podpírání*, ve které motiv byrokratizace komentuji na pozadí knihy *Byrokracie* Ludwiga von Misese a *Případ pro začínajícího kata*, ve kterém se objevuje jak motiv svobody a již zmíněné pojetí Isaiaha Berlina, tak motiv spravedlnosti, který čtu pomocí Friedricha Augusta von Hayeka a Roberta Nozicka. U Jana Němce je pro politickou filosofii nosný především snímek *O slavnosti a hostech*, který vykazuje značné množství znaku totalitarismu uvnitř popisované společnosti, a proto se samotný jev totalitarismu podrobují analýze pomocí teorií Raymonda Arona. Poslední kapitola je věnována závěru.

Chytilová Věra

Dílo Věry Chytilové můžeme považovat nejen za politicky filosoficky nosné, ale také za velmi specifické. Tímto specifikem je myšlen její způsob nazírání reality především v její rané tvorbě, notně inspirované vzory cinéma vérité. Tento specifický způsob, ačkoli se jedná o termín problematický, můžeme označit za feministický. Skrze feminismus, tedy skrze určitý úhel pohledu zastávající pohled ženy, nahlíží

²⁴ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010. 445 s. ISBN 978-809-0418-660.

²⁵ JURÁČEK, P. *Deník: (1959-1974)*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2003. 1075 s. ISBN 80-700-4110-2.

určitá prostředí a především problémy, které nebyly nikterak odtrženy od reality a tedy nesly kritické vyjádření k tehdejšímu společenskému uspořádání. Feminismus jako takový nemá jasně stanovený politicky filosofický program a jak jsem již uvedl, jde spíše o uchopování otázek skrze speciální optiku. To vede k interpretaci nejen politické filosofie, ale také ke konkrétní interpretaci liberální filosofie. Proto problematiku feminismu můžeme přiřadit ke zkoumání politicky filosofických znaků u Věry Chytilové a k liberalistickým textům. Jednou z nejvýznamnějších autorek liberální tradice je Susan Moller Okinová, která v dalším textu bude užita pro uzpůsobení liberální tradice, pro feministické čtení. Filmy *Strop* a *O něčem jiném* budou především komparací motivu spravedlnosti, právě pod vlivem kritické interpretace Rawlsovy *Teorie spravedlnosti* Susan Moller Okinovou. Kromě feministické politické filosofie se budu také zabývat motivem svobody ve snímku *Pytel blech*, který budu podrobovat kritickému čtení za pomoci teorie pozitivní svobody u Isaiaha Berlina. Další film, resp. krátkometrážní povídka na motivy Hrabala z cyklu, *Perličky na dně*, obsahují, vlivem adaptační povahy, pouze stopové množství autorčina autorského přístupu, a proto se jím nebudu podrobně věnovat. Film *Sedmikrásky*, stejně jako *Ovoce stromu rajských*, je pak filmován ve značně abstraktní rovině a jeho adekvátní interpretace z pohledu politické filosofie je tak značně znesnadněna. Přesto v *Sedmikráskách* můžeme nalézt společenské konotace, protože hlavní hrdinky a jejich chování je v určitém vztahu ke společnosti. Ve snímku *Ovoce stromu rajských jíme*, se však Věra Chytilová přiklání více k motivu pravdy a k psychologizaci jedince, než ke společenskému uspořádání.

Strop a *O něčem jiném* jsou snímky příznačné především pro motivy spravedlnosti, resp. problematiku „rodu“, jak jí pojmenovává ve svém spise *Spravedlnost a rod* Susan Moller Okinová. S Fridrichem von Hayekem by se bezesporu shodla na tom, že lidé si od přirozenosti nejsou rovni. „*Jako konstatování faktu je třeba říci, že prostě není pravda, že 'všichni lidé jsou si od narození rovni'*“²⁶. Rysy této nerovnosti zužuje ve svém spise skrze feminismus Okinová především na „systému rodu“²⁷. Nerovnost je tak východiskem, na základě kterého se zabývá spravedlností.

²⁶ KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století*. Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodská, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997. Str. 103. ISBN 80-86005-60-7.

²⁷ Záměrně neuzívá termínu „pohlaví“ aby tak dala najevo institucionalizovanou povahu diference pohlaví.

„Ústředním problémem teorií spravedlnosti je to, zda, jak a proč by mělo být s osobami zacházeno rozdílně.“²⁸

Na bezesporu tradičním textu liberalistické politické filosofie od Johna Rawlse *Teorie spravedlnosti*, dokumentuje jen malý historicky filosofický zájem o problém rodu v kontextu spravedlnosti. Sám Rawls se totiž k tomuto problému vyjadřuje dvojznačně. *„Na jedné straně (...), nás konzistentní a důsledná aplikace Rawlsových liberálních principů může vést k zásadní kritice systému rodu v naší společnosti. Na straně druhé je v jeho vlastním vypracování teorie tato kritika stěží naznačena a neřkuli rozvedena.“²⁹* Hlavním důvodem je podle Okinové celkově maskulinní povaha jeho práce, neustále se odkazující na muže a předpoklad, že se celou dobu věnuje především „hlavě rodiny“, kterou většinou také představuje muž, pomíjejíc tak ženy. Rodina jako taková je v jeho práci považována za jednu z hlavních společenských institucí. Na rozdíl od ostatních společenských institucí, pro které je jeho teorie spravedlnosti vypracována, se však v případě rodiny nemusíme ptát, zda je či není spravedlivá. Její spravedlivost je pouhým předpokladem. Nevyjadřuje se proto tak, že by bylo možné na rodiny aplikovat „závoj nevědomosti“, na druhou stranu, ale považuje pohlaví za něco, co by mělo být oním závojem překryto, *„v pozdějším článku Rawls objasnil, že pohlaví patří k těmto morálně irelevantním kontingencím, které mají být závojem nevědomosti zakryty“³⁰*. Přitom v rodině je, podle Okinové, rodový problém patrný a právě z něj pochází ona institucionalizovaná nerovnost pohlaví, o které jsem již hovořil. *„Zvláště pohlavním určená dělba práce v rodině není pouze základní součástí manželské smlouvy, ale ovlivňuje nás v našich nejvíce formativních letech natolik hluboce, že feministé obou pohlaví, kteří ji odmítají, proti ní sami bojují s různě výraznou ambivalencí.“³¹* Rawls tak ve své *Teorii spravedlnosti* poskytuje jakýsi prostor, pro úvahu nad spravedlivým postavením ženy ve společnosti a to především kvůli pohlaví jako vlastnosti, která je při sestavování pod závojem nevědomosti skryta. Okinová argumentuje v tom smyslu, že pokud se jedná o vlastnost, která svou existencí rozhodovací proces, sestavování spravedlivé společnosti, ovlivňuje, pak je relevantní celou teorii aplikovat právě na příkladu rodiny jako společenské instituce.

²⁸ Tamtéž s. 391.

²⁹ Tamtéž s. 394.

³⁰ Tamtéž s. 395

³¹ Tamtéž s. 391.

Odtud se můžeme vrátit k samotným snímkům. Ačkoli se nejedná o hlavní motiv, jak ve filmu *Strop* tak v *O něčem jiném*, se tématikou rodiny zabývají. *Strop* je snímek sledující osudy studentky Marty, která si při studiu medicíny přivydělává jako studentka. Že však nejde jen o pouhou problematiku finanční závislosti, je patrné ihned po konfrontaci dvou společenských světů, mezi kterými se pohybuje. Na jedné straně téměř bezstarostní spolužáci a studium, na straně druhé Marta obklopena drahými látkami a šperky, ve společnosti, ve srovnání s Martou, starších movitých pánů. *Strop* je někdy označován za politicky poplatnou moralitu, jejímž přínosem bylo především formální uchopení a ozvláštňení po vzoru cinéma vérité. Marta se totiž nakonec „vyvlékne“ z povrchního světa konzumu na přehlídkových molech a vrací se zpět ke studiu. Jedním z nosných momentů je pak její postavení ve vztahu s jedním starším svobodným mužem, se kterým je nespokojena. Nejde ale ani tak o výhody či nevýhody, které pro ni ze zmíněného vztahu plynou, ale o „férovost“ jejího postavení v potencionální rodině, kterou by ráda s mužem založila. Samotná diskuze na toto téma je totiž mužem zesměšněna a Marta, jejíž představy o budoucnosti jsou označeny za naivní, nemá prostor pro jakoukoliv invenci. Postoj muže je natolik rigidní, že jsou potřeby ženy v tomto konkrétním případě naprosto upozaděny. Stejný princip nerovnosti a nespravedlnosti uvnitř rodinné „instituce“, je tématem v již zmíněném snímku *O něčem jiném*.

Film *O něčem jiném* se v kinematografické historii zapsal především díky paralelismu. David Bordwell a Kristin Thompsnová ve své knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* uvádí tento film jako typický příklad paralelismu, ve kterém se nenachází mezi oběma prvky kauzální vztah. „Ve filmu Věry Chytilové *O něčem jiném* (1963) se střídají scény ze života ženy v domácnosti a ze sportovní kariéry gymnastky. Poněvadž se tyto dvě ženy nikdy neseťkají a vedou naprosto odlišné životy, není možné jejich příběhy spojovat kauzálně. Místo toho porovnáváme a vidíme odlišnosti v činnostech, jež ženy vykonávají, a v situacích, v nichž se ocitají – rozpoznáváme paralely.“³² Bordwell a Thompsnová samozřejmě naprosto správně analyzují způsob, jakým Věry Chytilová ve svém filmu postupuje za paralelismus. Zde je však nutné zabývat se jakým způsobem jsou oba zachycené příběhy odlišné jak prostorem, tak narativně, ale možná i časem a přesto nabízí dostatek místa pro nalézání jejich

³² BORDWELL, D. - THOMPSON, K. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Přel. P. Dominková, J. Hanzlík, V. Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 112. ISBN 978-807-3312-176.

vzájemného vztahu. Jedná se především o politický prostor vytvořený celkovou fabulí, který oba příběhy spojuje a není to žádná jiná než „ženská otázka“, která opět přichází na přetřes. Je to pátrání „(...) *’skrze ženy’ - po smyslu lidské existence, po smyslu života, po vyšší mravnosti,*“³³ které je v Československém prostředí nové. Je kritická nejen ke společnosti skrze své morální kázání, ale také především sama k sobě. Skepticky neustále popichuje patriarchát stejně jako ženu, která se proti němu staví a začíná svou kritiku u věcí, které se chystá obhajovat. Hlavní hrdinky, mezi které je snímek rozložen a jejichž osudy jsou zdánlivě odlišné, vykazují v závěru snímku stejnou podřízenost vyššímu principu ovlivňující jejich osud. V případě gymnastky Evy Bosákové je to oběť v podobě vzdání se ve prospěch kariéry tradiční rodiny, v případě ženy v domácnosti Věry, je rozhodující vliv rodiny, jako tomu bylo v případě Marty ve filmu *Strop*. Věra prožívá po boku svého manžela, v neustálém kolotoči povinností krizi, kterou si kompenzuje navázáním mimomanželského milostného vztahu. Nakonec i tato aféra končí nezdarem a přes své dřívější postoje je Věra nucena se opět vrátit ke svému manželovi, dokonce sama motivovaná jeho vlastní nevěrou k tomu aby disfunkční vztah zachránila. Jak u modelky Marty, tak u Věry, třeba že můžeme sledovat znaky nespravedlnosti postavení uvnitř rodinné instituce, se snažila Věra Chytilová pracovat především s pocitem nespokojenosti hlavních hrdinek. „*Obě si svůj úděl vybraly – ale jsou spokojené? Vezměme si tu paní v domácnosti: vede pořádaný, asi i spokojený, život, má rodinu, všechno je v pořádku. V dítěti nemá a ani nemůže mít intelektuálního partnera. A pokud chce o něco usilovat, přiložit ruku k dílu, může tak leda uvařit něco dobrého. Což nemusí být špatné, někdo se v tom může i realizovat a stačí mu to. Jenže – pak děcka opustí rodinu, matka zůstane doma skoro sama a neví, co dál, jak na tu situaci zareagovat.*“³⁴ Pokud přijmeme otázku po spokojenosti tečnou k otázce po spravedlnosti, je váhání mezi tím zda by měla, či neměla být Věra spokojená, paralelou ke kritice Rawlsova předpokladu spravedlnosti uvnitř rodiny jako společenské instituce Susan Moler Okinovou. Tento předpoklad je ale dán pouhým tradičním nahlížením rodiny. „(...) *Rawls předpokládá spravedlnost rodiny ‘v nějaké formě’ jako danou, a přestože žádné alternativní formy nediskutuje, tón jeho výkladu naznačuje, že se jeho myšlení*

³³ ŽALMAN, J. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 122. ISBN 978-807-3095-734.

³⁴ CHYTILOVÁ, V. – PILÁT, T. *Věra Chytilová: zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010. s. 126. ISBN 978-807-3882-532.

*pohybuje v tradičních představách o rodinné struktuře založené na rodu*³⁵ Právě proto, že tento předpoklad považuje Okinová za nedostatečně vyargumentovaný, a protože pohlaví je jednou ze skrytých vlastností, snaží se Rawlsovu teorii aplikovat. V těchto dvou uvedených filmových příkladech se Chytilová ptá, proč nejsou hrdinky spokojené, protože si, jakkoliv se zdá, že se snaží respektovat tradiční rodinné hodnoty, není jista, zda je rodina spravedlivým společenským uspořádáním. Sama Okinová však považuje Rawlsovu teorii za neprůchodnou v případě problému rodu. Hlavním problémem je především vzájemná neschopnost mužů a žen sdílet společné postoje, pro které je „(...) *předběžnou podmínkou pro úplné rozvinutí nesexistické, plně lidské teorie spravedlnosti.*“³⁶ Považuje za nemožné dosáhnout takového stavu, kdy jsou obě pohlaví zbavena své přirozenosti, schopna nahlížet společnost z vnější perspektivy. „*Přes svou dosavadní neúplnost tyto studie jasně ukazují to, že ve společnosti strukturované rodem existuje něco jako odlišné stanovisko žen, a že toto stanovisko nemůže být adekvátně vzato v úvahu mužskými filozofy (...).*“³⁷ Závěrem pak uvádí, že Rawlsova teorie tak slouží především kritice nerovnosti a nespravedlnosti, ne však k její aplikaci a to dokud: „ (...) *se životní zkušenosti obou pohlaví nestanou natolik stejnými, nakolik to biologické rozdíly dovolí. Taková teorie i společnost, která ji uskuteční, budou zásadně tvarovány podílem žen i mužů ve všech sférách lidského života. Nejenom, že rod je neslučitelný se spravedlivou společností, ale zanikání rodu pravděpodobně povede k důležitým změnám v teorii i praxi spravedlnosti.*“³⁸ Věra Chytilová rodinu tak jak ji zachycuje, bezesporu jako rodovou chápe už samotným formálním uchopováním snímku. Právě feministická perspektiva vede ke konstatování, že si je vědoma nerovnostmi mezi ženou a mužem nejen faktickými, tak jak je chápal přirozené Hayek, ale že jsou tyto nerovnosti institucionalizovány na tak kruciólní společenská uspořádání, jako je rodina. Uvedené snímky se snaží konstruovat co nejpřesnější vhled, který by se přibližoval požadavkům Rawlse. Tento vhled totiž napomáhá vzájemnému druhovému pochopení, které považuje Susan Moler Okinová za značně komplikované, ne-li nemožné.

³⁵ KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století.* Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodská, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997. Str. 400. ISBN 80-86005-60-7.

³⁶ Tamtéž s. 419.

³⁷ Tamtéž s. 420.

³⁸ Tamtéž s. 422.

Extrémním příkladem takového nahlížení je pak snímek *Pytel blech*. Opět v duchu cinéma vérité, rozvíjí se syžet pomocí hlediskových záběrů z pohledu Evy, jejímž prostřednictvím jsou události nahlíženy. Jako postava samotné fabule se stává její vnitřní hlas diegetickým vypravěčem. V průběhu takřka celého filmu se tyto vnitřní promluvy neomezují pouze na rozvíjení syžetu, ale jsou vysoce subjektivní, zabývající se také pouze jejími pocity či myšlenkami a jedná se tak o mentální subjektivitu. Samotná funkce vypravěče je tak dokonce upozaděna popisem myšlenkového toku dívky, skrze kterou příběh sledujeme a skrze pouze její oči se syžet snímku rozvíjí.³⁹ Tímto způsobem se také omezuje narace pouze na přítomnost vypravěče a tak je syžet objektivní, tedy omezuje se pouze na přítomnost Evy.

Forma jakou Věra Chytilová zachycuje syžet ve snímku *Pytel blech*, opět koresponduje s chápáním feminismu jako určité perspektivy a především napomáhá vzájemnému druhovému pochopení, jak bylo uvedeno výše. Děni doslova nahlížíme skrze optiku determinovanou její nositelkou. Hlavním předmětem zkoumání je sekvence téměř v závěru filmu, kde je nad dívkou, která se prohřešila, vynášen soud. Schopnost ztotožnit se se situací je kromě hlediskových záběrů umocněné využitím neherců představujících straníky. V improvizovaném rozhovoru, kdy se kolektiv radí o osudu dívky, doslova ztělesňují realitu a fabule celého snímku se tak stává běžným životem o to snadněji. Kruciólní je způsob jakým straníci s osudem dívky nakládají. Věra Chytilová poukazuje na skutečnost, že je svoboda dívky omezována a její osobní zájmy jsou na rozdíl, od zájmů ideologických a zájmů společnosti, zvláštním způsobem poníženy. Nakonec je přijato rozhodnutí, které si bere za cíl Janu převychovat a polepšit. Postava Jany i Evy po celou dobu mlčí. V takovém sebezapření se kromě běžného ostychu reflektuje také bezmocnost, ve které se obě postavy nachází. Z počátku „kárného řízení“ dokonce Eva ani nevěnuje děni pozornost. „Čí je to klobouk?“ Ptá se pobaveně sama sebe. Když je vyzvána, aby cokoliv k případu přisvědčila, podotýká jen sama pro sebe, že není včerejší, jako by tím vyjadřovala vědomí bezcennosti své promluvy a snahu dívce mlčením pomoci. Rozhodovací proces byl již zahájen a tak už aktérky ztrácí nad případem schopnost cokoliv na výsledku změnit. Jedná se o tolik probíranou svobodu, která je Janě odepírána specifickým způsobem, který popsal Isaiah Berlin, významný filosof liberalistické tradice.

³⁹ BORDWELL, D. - THOMPSON, K. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. P. Dominková, J. Hanzlík, V. Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 136. ISBN 978-807-3312-176.

Isaiah Berlin rozlišuje mezi různými pojetími svobody a upozorňuje na úskalí, která jsou dána různým chápáním tohoto pojmu. Je přesvědčen, že práce praktické politologie začíná v pracovnách filosofů, kteří společensko-politické teorie, promýšlí a konstruují. V předmluvě k svému spisu „*Dva pojmy svobody*“ navazuje na německého básníka Heina, když jej parafrázuje. „(...) *filosofické pojmy vypěstované v klidu profesorské učebny mohou zničit civilizaci. Hovořil o Kantově Kritice čistého rozumu jako o meči, kterým byla uřata hlava německému deismu, a popsal Rousseauovo dílo jako zakrvácenou zbraň, která v Robespierrových rukou zničila starý režim; a prorokoval, že Fichtova a Schellingova romantická víra se díky jejich fanatickým německým následovníkům jednoho dne s děsivými následky obrátí proti liberální kultuře Západu. Fakta se tolik nelišila od této předpovědi (...)*“⁴⁰ Vychází z předpokladu, že politická teorie je odvětvím filosofie morální, a proto považuje svobodu, kterou „(...) *každý moralista v dějinách lidstva velebil.*“⁴¹, nejen za termín krucióální, ale také za termín který podle historiků má přes více než dvě stě smyslů. Ve své práci se snaží přesně pojmut dva smysly slova svoboda. Jeden nazývá „negativním“, druhý je „pozitivní“. V práci budu využívat především svobodu v pozitivním slova smyslu, jako paralelu k motivu svobody tak jak jej ilustruje Věra Chytilová ve snímku *Pytel blech*, ale také v dalších snímcích Pavla Juráčka a Jana Němce.

Isaiah Berlin definuje svobodu v pozitivním smyslu, jako přání individua být svým vlastním pánem. „*Přeji si, aby můj život a moje rozhodnutí závisely na mně samotném, nikoli na vnějších silách jakéhokoli druhu. Přeji si být nástrojem svých vlastních aktů vůle, nikoli druhých lidí. Přeji si být subjektem, nikoli objektem; (...)*“⁴² Tato individuální kontrola ještě sama o sobě není problematická, stejně jako její posun v historickém vývoji tohoto pojetí. Otázka, která dále formovala celý problém, je zda pomíneme-li politické či právní snahy oklešťovat svobodu, nejsou snahy morální a duchovní v principu stejné. „*‘Jsem svým vlastním pánem’; nejsem otrokem nikoho’; nemohu pak ale (...) být otrokem přirozenosti? Nebo svých vlastních ‘bezuzdných’ vášní?*“⁴³ Na základě této pochybnosti pak rozlišuje na nižší a vyšší já

⁴⁰ KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století*. Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodská, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997. Str. 48. ISBN 80-86005-60-7.

⁴¹ Tamtéž s. 49.

⁴² Tamtéž s. 59.

⁴³ Tamtéž s. 60.

přirozenosti, která stejnou měrou, ačkoli ne se stejnými záměry, prosazují svou vůli. Vyšší já může být definováno jako něco co „přesahuje individuum“ a „*tato entita je potom identifikována jako 'pravé' já (...)*“⁴⁴. Jde o moment kdy, dochází k delegování svobody na „druhou“ osobu. Je totiž pravděpodobné, že např. pod tlakem iracionálních emocí budu volit jinak, než jak by volilo mé „pravé“ já. Nakonec Berlin dochází až k přenosu těchto práv na sebeuvědomění „vyššího“ já, na např. společenské instituce. „*Tento paradox byl často diskutován. Jedna věc je říci, že vím, co je dobré pro X, zatímco on sám to neví; a dokonce kvůli tomu – a kvůli němu – ignorovat jeho přání; a něco jiného je říci, že on sám si to eo ipso zvolil, nikoli vědomě, nikoli tak, jak vystupuje v každodenním životě, ale ve své roli racionálního já, o němž jeho empirické já nemusí vědět – tedy v roli 'skutečného' já, které poznává dobro a nemůže si pomoci, aby si je nevybralo, když je objeveno*“⁴⁵ Nadosobní entita může představovat pak celý stát, třídu nebo národ. Ve snímku *Pytel blech*, jak bylo uvedeno, můžeme pozorovat, zhmotnění tohoto nadosobního já. Jana přestože dospělá, s potřebami evidentně v rozporu s tradicemi společnosti, ve které se pohybuje, tedy v prostředí internátu textilní školy. Její přirozenost a od té odvislé chování, je roztržitost, nepravidelná docházka, drobné krádeže jako gesto recipacity, zakázané kouření. Isaiah Berlin by pravděpodobně v pracovní verzi, kterou by chtěl svou teorii argumentovat, právě takové touhy, a celkové chování Jany označil za pohnutky „nižšího“ já, aby následně ono „vyšší“ já vyhledal někde jinde. V tomto případě je „vyšší“ já ztělesněno všemi přítomnými funkcionáři na schůzi, kde se radí o osudu Jany. Jejich konkrétní navrhovaná řešení celé situace jsou pro tuto práci naprosto bezpodstatná a nevyžadují komentáře. O poznání důležitějším jsou jejich pohnutky. Přesvědčení o tom, že právě jejich rozhodnutí a následné konsekvence, jsou pro Janu jedinými racionálními východisky ze situace, která se některých funkcionářů dokonce nijak nedotýká.

Další snímek Věry Chytilové *Sedmikrásky* je pro tuto práci značně komplikovaný. Ačkoli jak uvedu dále považován za takový, který bezesporu nese politické konotace, je nalézání paralelních filosoficky politických teorií liberalistického proudu nemožné. V průběhu celého snímku *Sedmikrásky* hrají mužské postavy pouze marginální roli. Pokud není jejich výskyt přímo potlačen, jsou jejich úlohy až ze-

⁴⁴ Tamtéž s. 60.

⁴⁵ Tamtéž s. 61.

směšněny. Postarší pánové jsou pouze využíváni k tomu, aby pozvali obě dívky Marii I a Marii II na jídlo, které se vždy zvrhne v okázalou hostinu. Postava milence, ztvárněná hudebním skladatelem Janem Klusákem je udržována v naději přízně jedné z Marií, ta však i přesto že se před ním vystavuje nahá, předstírá, že nerozumí jeho tužbám a předchází tak feministické snahy „amerického feminizmu“ jak o něm pojednává po revoluci Josef Škvorecký⁴⁶. Upozadění mužského elementu však nebylo prvoplánem celého filmu. Hlavním tématem, záměrně skrytým pod estetické ztvárnění se stala diskuze nad destrukcí. „*V Sedmikráskách chtěly autorky mluvit o destrukci a o jejich možnostech, o tom, kam až může zajít. Základní myšlenka: každý člověk má v sobě určitý náboj tvořivosti, který se ale může realizovat různě. Bud' něco vytváříte, realizujete nějaké hodnoty, nebo svou nedostatečnost a neukojenost projevujete ničením. I to je ovšem svým způsobem tvorba, i takhle může vzniknout dílo. (...) Současně si uvědomovaly (Věra Chytilová a Ester Krumbachová pozn. A. M.), že celá společnost je v destrukci. Naplno to ovšem říct nemohly, jen zašifrovat do scénáře. (...) V tom byl i náš utajený plán – kritika současné situace, režimu, společnosti.*“⁴⁷ Obě dívky tak přejímají postoje společnosti, aplikují je na své vlastní chování a výsledkem je jejich zkázonosné chování. Jakkoli kritický tak je film vůči politickému prostoru, nevyjadřuje se konkrétně. Pojem destrukce zde je chápán zobecněně. Vodítkem je zde jen v samém začátku schematismus vedoucí k destrukci. Scéna pracujícího stroje otáčecího svými klikami proložená válečnými záběry evokuje, že právě schematické chování sebou nese v důsledcích zkázu.

Jako druhý motiv uvádí Věra Chytilová povýšení estetiky nad problematiku. „*Dalším z aspektů, který jsme chtěly vyjádřit, byla myšlenka, že mnohé věci procházejí, pokud mají půvab. Můžete udělat i něco zločinného, ale odpustí vám, když to má estetickou formu. Pak už nikdo nejde do hloubky, do podstaty věci, nezkoumá, oč jde.*“⁴⁸ Zde je patrnější, že nalézt paralely k Československu té doby je o něco jednodušší. Politická agitace a demagogie, která se obklopuje estetickými prvky, zastírá „podstatu věci“. Náprava situace, kterou autorka v závěru nabízí, není dokonalá, zů-

⁴⁶ Kdy Josef Škvorecký paroduje politické tlaky feministického hnutí, kdy je jedno v jaké situaci se žena nachází, protože „Ne!“ není nikdy „Ne...“, ale vždy jen „Ne!“. Poukazuje na to že se sexuální styk povyšuje na úroveň až obchodního, který vyžaduje právní kontrolu a sterilitu: „ani dotek bez notářského souhlasu“. (ŠKVORECKÝ, J., Je možný sex bez znásilnění? Dobrodružství amerického feminizmu. *Respekt*, 1992, roč. 3, č 32, s. 10.)

⁴⁷ CHYTILOVÁ, V. – PILÁT, T. *Věra Chytilová: zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, s. 163. ISBN 978-807-3882-532.

⁴⁸ Tamtéž.

stává vždy jen u snahy a nese tak sebou stejný osud jako samotné jednání hlavních hrdinek. Samotný proces destrukce významně esteticky stylizovaný si vybírá právě dvě pohledná děvčata Marii I a Marii II. Zhouba se tak stává nenápadnou a v určitých momentech také líbivou. Odkazuje se, tak jak už bylo řečeno k lidem a společnosti, která zákaznosné principy chování přijímá pouze s ohledem na jejich estetiku, nikoliv na důsledky. „*Jakoby z vůle Všemohoucího poskytne aspoň hypotetickou vizi, dokazující, že jakákoli případná šance k nápravě, která by se zkaženým hrdinkám nabídla, je bezpředmětná.*“⁴⁹

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

Sedmikrásky, ostatně stejně jako téměř všechny filmy „nové vlny“, měly schvalovací problémy. Snímek se dokonce dostal i do parlamentu kde se nad ním pohoršil, tehdy v nezapomenutelném proslovu⁵⁰, který poté v prepisech koloval pro

⁴⁹ PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří – SVOBODA, Jan – DVOŘÁK, Jan. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 206. ISBN 80-86102-17-3.

⁵⁰ Výňatek tohoto projevu je ocitován ve *Věra Chytilová: zblízka* (CHYTILOVÁ, Věra – PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová: zblízka*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2010, s. 168-169. ISBN 978-807-3882-532) „Vážené Národní shromáždění, podávám interpelaci jménem jedenadvaceti poslanců, v níž bychom chtěli ukázat, jak se plýtvá penězi, které by státní rozpočet potřeboval. Jsme přesvědčeni o tom, že dva filmy, které jsme viděli a které mají mít premiéru v tomto měsíci, a které, podle Literárních novin, ukazují ‘zásadní cestu našeho kulturního života’, jsou cestou, po které žádný poctivý dělník, rolník a inteligent jít nemůže a nepůjde. Protože filmy *Sedmikrásky* a *O slavnosti a hostech* natočené v československých ateliérech na Barrandov nemají s naší republikou, socialismem a ideály komunismu nic společného. Žádám proto ministra kultury a informací soudruha Hoffmanna, kulturní výbor Národního shromáždění a Ústřední komisi lidové kontroly a vůbec celé Národní shromáždění, aby se radikálně zabývali touto situací a vyvodili patřičné závěry proti všem, kteří tyto filmy připravovali a zejména proti těm, kteří byli ochotni tyto zmetky zaplatit. Ptám se režisérů Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické a zábavné poučení přinesou tyto zmetky našemu pracujícímu lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích. My se ptáme z tohoto místa všech těchto ‘také kulturních pracovníků’, jak dlouho ještě všem poctivě pracujícím budete otravovat život, jak dlouho budete ještě šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budete hrát s nervy dělníků a rolníků a vůbec jakou demokracii zavádíte? My se vás ptáme, proč si myslíte, že máme Pohraniční

pobavení pražskou výtvarnou scénou, poslanec Jaroslav Pružinec. Jeho výtky však více než filosofii a významu filmu byly věnované estetickým strukturám, kterými se Věra Chytilová vyjadřovala. V důsledku tak sama mohla prohlásit, že film nebyl u straníků pochopen.⁵¹ Domácí návštěvnost splňovala jen průměr ve srovnání s ostatními filmy Věry Chytilové natočenými do roku 1969 (včetně *Ovoce stromů rajských jíme*), zahraniční kritika otištěná ve *Filmu a Době*⁵² hovořila o snímku vesměs kladně.

Jak jsem uvedl v úvodu, můžeme v tomto snímku spatřovat společensko-kritické motivy, či politické narážky. Není však možné nalézt takové znaky či kódy, které by se daly přiřadit k politicky filosofickým teoriím liberalistického proudu, a proto jsem snímku věnoval jen zkratkovitý medailonek. Tím jsem chtěl pouze doložit nemožnost navázat na liberalistický proud filosofů, které v této práci sleduji. Více než o politické apely, znázorňování svobody či nesvobody, spravedlnosti ve společnosti atd. snímek pracuje především s morálními hledisky na jednotlivce, a proto by byl vhodný snad pro analýzu z pohledu filosofie etiky, či morálky.

Snímky, které však prostor pro liberalistickou interpretaci poskytly, tedy *Strop*, *Pytel blech* a *O něčem jiném*, nesou konotativní významy politické filosofie. Bylo zde využito především rozlišení pozitivní svobody od Isaiaha Berlina, které bude užitečné v celé této práci. Důležité je však upozornit na to, že se jedná o nahlížení svobody z pozic liberalistické tradice, které vede až totalitarismu. To, že je možné najít symboly, které pozitivní svobodu ve snímcích Věry Chytilové ilustrují, pouze dokumentuje, že se autoři nechali inspirovat pocity nesvobody, které ve společnosti a politice spatřovali. V tomto smyslu je také Věra Chytilová kritikem socialistického uspořádání v podobě vlády Československé socialistické republiky. Na příkladu feminismu pak bylo ukázáno, že nejen Susan Moler Okinová spatřovala z feministického hlediska, status ženy ve společnosti za nevyřešený. Především v rodinné „instituci“ dochází k nekonzistenci Rawlsovy teorie spravedlnosti, která je

stráž, která plní těžký bojový úkol, aby se k nám nedostali nepřátelé, zatímco my, soudruhu ministře národní obrany a soudruhu ministře financí, platíme královské peníze vnitřním nepřátelům, necháváme je šlapat, soudruhu ministře zemědělství a výživy, v našich plodech práce.“

⁵¹ „(...)...tak jsem jim řekla: proti čemu bojujete, když nevíte, proti čemu? Mně to je nejasný, tahle politika! A oni si mysleli, že jsem jenom drzá. Nepochopili, že je to akorát o dvou holkách, který si dělají srandu.“ (MENZEL, F, *Křehká Věra Chytilová* [online], 2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://www.magazin-legalizace.cz/cs/articles/detail/312-krehka-vera-chytilova>>)

⁵² Československý film v zrcadle světové kritiky, *Sedmikrásky*, Film a doba 14, 1968, č. 11, s. 569-572.

pro liberalistickou tradici v dvacátém století naprosto zásadní. Věra Chytilová určité motivy nespravedlnosti předkládá a nechává k zamyšlení, což může dobře sloužit právě k úvahám Susan Moler Okinové a dalším, kteří se feministickému hledisku liberalistické teorie věnují.

Juráček Pavel

V následujícím textu se zaměřím na Juráčkovu režijní spoluautorství *Postavy k podpírání* a autorství filmů *Každý mladý muž* a *Případ pro začínajícího kata*. Pro všechny tři vyjmenované totiž platí, že se na nich Pavel Juráček podílel co možná v největším rozsahu a sám se za ně považoval zodpovědný.

Společensky kritické konotace *Postavy k podpírání* komentuje Jan Žalman: „*Na malé ploše s minimem dialogů jako by na mžik poodhrnul oponu nad stavem zhypnotizované společnosti, (...)*“⁵³ Souvztažnost mezi filmem, jako Juráčkovou kritikou a stavem tamější společnosti je značný i přesto, že se jedná o opus vzniklý na motivy díla Franze Kafky⁵⁴, které v průběhu let 1957 až 1963 zažívalo v Československu svou renesanci.⁵⁵ Jan Žalman i Peter Hames mimo jiné upozorňují na politickou adresnost *Postavy k podpírání* sekvencí, kdy jde hrdina dlouhým sklepením a potkává „*(...) truchlivé relikvie nedávné minulosti. Práchniví zde pozůstatky včerejších bojových hesel, výzev a výhrůžek, portréty dávno zapomenutých stachanovců a úderníků, protržené karikatury 'válečných štváčů' a zlámaná mávátka... A tam v dáli nad řekou stojí – pardon: stál – duchovní otec toho všeho, ano, tam na návrší, kde ještě nedávno strměla nad městem gigantická socha Josefa Stalina zašitěná falangou milujícího lidu.*“⁵⁶

⁵³ ŽALMAN, J. *Ulmčeny film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 45. ISBN 978-807-3095-734.

⁵⁴ „Postava k podpírání byla prvním filmem, při němž se poučenějším divákům vtíralo na mysl jméno velkého pražského rodáka. Právem či neprávem? Blíž k pravdě je, že spíše než o Kafku šlo o „kafkárnu.“ (ŽALMAN, Jan. *Ulmčeny film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 45. ISBN 978-807-3095-734.) Práce s Kafkovým odkazem je v tomto případě pouze inspirativní. Ačkoli ani *Případ pro začínajícího kata* není absolutní adaptací, zanechává Juráček v tomto případě o mnoho více odkazů k autorovi než v případě *Postavy k podpírání*. „Kafkovská zde tedy byla spíše jen dekorace a její absurdní atmosféra“ (Tamtéž str. 46)

⁵⁵ Mezi další díla, na které mělo Kafkovo dílo vliv, Hames řadí také: ... *a pátý jezdec je Strac; Postava k podpírání; Démanty noci*. (HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 162. ISBN 978-807-3095-802.)

⁵⁶ ŽALMAN, Jan. *Ulmčeny film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 46. ISBN 978-807-3095-734.

„Hlavní dějová linie se (...) zabývá Heroldem, který si půjčí kočku v půjčovně. Když ji chce vrátit, zjistí, že půjčovna záhadně zmizela. Motiv odcizení je zdůrazněn byrokratickými komplikacemi, které plynou z jeho snahy vysvětlit své chování a jednat jako rozumný, zákonů dbalý občan. Na pohled Juráček se Schmidtem kritizovali přemíru nepodstatné byrokracie, což vyjadřovalo minimální přehánění, aby vznikl dojem 'kafkovského'. V dalších plánech jsou však vybrané příklady typickými situacemi Československa za doby stalinismu, tudíž 'byrokratického, centralistického' systému.“⁵⁷ Přijmeme-li tezi Petera Hamese o kritice společnosti „Československa za doby stalinismu“, dokážeme navzdory politicky netečné absurditě Kafky, vyabstrahovat politicky filosofické konotace. To, že je *Postava k podpírání* úzce spojena s Československými poměry, navíc dokládá také sekvence, kde je Herold, podroben podivnému výslechu. Uvádí, že „Tohle by se jinde stát nemohlo.“ v momentě, kdy se cítí nefunkčností byrokratického systému zklamán. Jeden ze 'soudruhů' se ho ptá, kde jinde by se to stát nemohlo a poté argumentuje tím, že například v Brazílii je padesáti tří procentní nezaměstnanost (tedy vyšší než v Československu). Tím Juráček nenápadně zasazuje příběh do dobového prostoru reálného světa. Že se opravdu jedná o Československo, poté dokládá scéna, kdy je onen „soudruh“ zachycen v záběru, který je téměř celý rámován obrazem v pozadí, na kterém je známé panorama Karlova mostu a Pražského hradu.

Z pohledu politické filosofie je pro *Postavu k podpírání* ústředním tématem, jak už bylo uvedeno, byrokracie. Byrokracie je sama o sobě přirozeným jevem vyskytujícím se ve státní správě stejně tak jako v soukromém podnikatelském sektoru. Adekvátní kritiku tak musíme přisuzovat pouze jejímu přemnožení, což může mít na společnost tragické následky. „*To co se lidem nelíbí, není existence byrokratismu jako takového, nýbrž proniknutí byrokracie do všech oblastí lidského života a činnosti. Boj proti útlaku byrokracie je v podstatě vzpourou proti totalitní diktatuře.*“⁵⁸ Citovaný Ludwig von Mises, liberalistický filosof první poloviny dvacátého století věnuje byrokracii knihu, která se zabývá nejen byrokracií v socialistickém prostředí, kterého byl zatvrzelým odpůrcem, ale také byrokracií v „kapitalistickém“ prostředí Spojených států amerických. Samotný pojem podrobuje sice analýze, tu však využí-

⁵⁷ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 164. ISBN 978-807-3095-802.

⁵⁸ MISES, L. *Byrokracie*. Přel. Urbanová Tereza. 1. vyd. Praha: Liberální institut, 2002, s. 49. ISBN 80-863-8922-7.

vá ke komparaci socialismu a kapitalismu především v ekonomickém kontextu. Socialismus jako takový ve výsledku považuje za extrémně nefunkční a jedním z důvodů této nefunkčnosti je především snaha hospodářské centralizace, jdoucí ruku v ruce s extrémním přemnožením byrokratizace. Tento fakt, ačkoli se z pozic socialistickým politiků či filosofů zdá scestný, Mises obratně dokazuje za pomoci konkrétních příkladů a argumentů téměř *comon sense* povahy. Kromě kritiky socialismu skrze ekonomické problémy však uvádí, že je také specifický přímý vztah mezi totalitarismem, socialismem a byrokracií. „*S moderním socialismem je to jinak. Je totalitní v pravém smyslu toho slova. Od kolébky až k hrobu drží jednotlivce přísně na uzdě. Každou minutu svého života je 'soudruh' udržován v bezvýhradné poslušnosti vůči nařízením nejvyšších úřadů. Stát je mu ochráncem i služebníkem v jednom. Stát určuje jeho práci, obživu a jeho přátele. Stát mu říká, na co má myslet a čemu má věřit. Byrokracie k realizaci takových plánů přispívá.*“⁵⁹ Samotný jev byrokracie ale nepovažuje za ani špatný ani dobrý, protože jde především o prostředek vlády, který může být užíván v různých sférách a různé intenzitě. Představuje byrokrata jako úředníka v pozici, ve které jsou jeho práva a povinnosti jasně zakořeněny v zákonech, které se z principu nesmí nejen, že porušovat, ale také obcházet. Jeho dogmatické trvání na principech, které mu jsou vštěpovány, za jakýchkoliv okolností, jsou nezbytné k vykonávání jeho funkce. Byrokrat je tak nástrojem fatálním a z principu má své limity. Právě ty jsou pak při přemnožení byrokracie do nejrůznějších společenských sfér a především při překonání veřejného prostoru v socialistickém uspořádání společnosti do soukromé sféry jednotlivců vede k totalitarismu.

To že by byrokracie prostoupila do soukromých sfér jednotlivců, není v *Postavě k podpírání* úplně jednoznačné, protože se s takovým jevem explicitně nesetkáváme. Způsob jakým Juráček úřednický systém karikuje, však takovou povahu byrokratického aparátu naznačuje. Především se jedná o motiv kotěte, které si Herold vypůjčí. Domácí mazlíček, může být považován za součást rodiny a tedy součást společenského uspořádání více než jakékoliv jiné oproštěné od politického uspořádání, je předmětem byrokratického sporu. Protože se Herold bojí, aby se nedopustil prohřešku proti provoznímu řádu půjčovny koček, navštěvuje nejrůznější úřady a neúspěšně se dožaduje „nějakého“ řešení. Problém, se kterým se však potý-

⁵⁹ Tamtéž s. 49.

ká, je že se ve změti úřednických nařízení a stanov, jeho případ explicitně nevyskytuje. Navíc Herold nedokáže vysvětlit, proč si kočku vlastně půjčil. Jeho spontánní a do jisté míry alogické chování tak postrádá v očích úředníků smysl a ve svém schematickém uvažování problém nejsou schopni řešit. Nakonec se odkazují na úředníka jménem Kilián. Zpočátku nás Juráček udržuje v přesvědčení, že existuje osoba, která má potřebná oprávnění a zná příslušné postupy pro řešení Heroldova problému s nevrácenou kočkou. Herold po téměř nekonečném hledání příslušné kanceláře, ocitne se v čekárně již plné lidí. Symboly jako zahraniční noviny bez latinských znaků ponechány v čekárně ke čtení, nebo jediné okno místnosti zazděné cihlami, korespondují se vzrůstající absurditou celého Heroldova příběhu. Do čekárny dokonce vstoupí muž nesoucí boiler k ohřevu vody se sprchovacím zařízením. Netrpěliví lidé nakonec do kanceláře Kiliána vstoupí bez vyzvání. Ke svému zděšení však zjistí, že je místnost, kromě kamen a zvonícího telefonu uprostřed místnosti, naprosto prázdná. Jeden ze zklamaných mužů dokonce zvedá telefon, aby oznámil, že: „Tady nikdo není.“. Ono neuspokojivé hledání úředníka Kiliána tak z něj vytváří až jakousi mantru. Při odchodu z úřadu nakonec potkává Herold spousty dveří, na kterých je jmenovka s Kiliánovým jménem. Kilián tak symbolizuje nefungující byrokratický aparát. Lidé s podobně neřešitelnými problémy jako má Herold, nebo muž s boilerem, jsou odkázáni na někoho, jehož faktická existence na jejich problémech vůbec nic nemění. Byrokratizace tak nejen že selhává svými zásahy i do soukromějších sfér lidského života, ale v důsledku není v její moci uspokojivě řešit všechny problémy. Takto vyobrazenou neefektivnost byrokratického aparátu, by Mises připisoval především socialistické snaze o celkovou centralizaci. Mises mimo jiné vidí problém v tom, že byrokraty ovládané instituce nejsou většinou motivovány ziskem, protože ten je u státní správy neměřitelný. Na rozdíl od hospodářských subjektů jako jsou firmy, tak není nikdo nucen flexibilně reagovat na nastolený problém, ale pouze slepě dodržuje pravidla svého úřadu. „*V tržním hospodářství je hlavním principem motiv zisku. V totalitě je to disciplína. (...) Pokud člověka nebude hnát přání vydělat na trhu peníze, pak mu musí být předepsáno zákonem, co má dělat a jak to má dělat.*“⁶⁰

Kromě disfunkčních rysů byrokratizace, které popisuje Juráček s Misesem na nedokonalosti a polovičatých řešení, se oba doplňují také v kritice jejího přemnožení. Pro Ludwiga von Misesa je vniknutí byrokratického aparátu do soukromí jedince

⁶⁰ Tamtéž s. 118.

nepřípustným znakem totalitních režimů zbavující jedince nejen svobody. V tomto případě by se opět jednalo v Berlinově terminologii, kterou jsem již uvedl výše, o pozitivní svobodu, která je lidem dána. Jako taková je však stejně jako v předchozím popisovaném případě svoboda utvářena někým jiným, než kdo je jejím pravým subjektem. O tom se samozřejmě Ludwig von Mises ve dvacátých letech minulého století ještě nezmiňuje. Negativní vliv byrokracie na svobodu však zachycuje, i když ze specifického hlediska filosofujícího ekonoma. Juráček nevytváří strukturovanou kritiku a pouze po Kafkově vzoru uchopuje absurditu. V kapitole „VI. Psychologické následky byrokratizace“ Ludwig von Mises, popisuje, jak se společnost s byrokratizací vyrovnává, v případě, že už je ve společnosti zakořeněna. Jako vzor vybral Německo po První světové válce, kde byla byrokracie rozšířena v té době „nejvíce“. *„Divoké gangy neupravených hochů a dívek se potulovaly zemí, tropily hluk a ignorovaly školní docházku. Bombastickými výroky ohlašovali příchod nové doby. Tvrdili, že všichni z předchozích generací byli prostě idioti a jejich neschopnost přeměnila zem v peklo. Nastupující generace ale není ochotna trpět gerontokracií – nadřazenost impotentních a slabomyslných starců. Přejde doba vlády úžasného a skvělého mládí. Zničí vše, co je staré a nepotřebné. Odmítnou vše, co je drahé jejich rodičům. Zastaralé a myslé ideologie kapitalistické a buržoazní civilizace nahradí novými, skutečnými a zásadními hodnotami a ideologiemi.“*⁶¹ Ačkoli jejich projevy těžce kritizuje a označuje za „(...)jev zastydle puberty, v němž nelze hledat ideologický obsah.“⁶² Byla tato mládežnická hnutí revoltou, která byla s spojena, s kritikou především byrokratické společnosti. „(...) bylo výrazem nejistoty, kterou mladí lidé pociťovali s ohledem na chmurné vyhlídky, jež jim nabízel všeobecný trend k byrokratizace celé společnosti.“⁶³ Snad by Ludwig von Mises uznal Juráčkově filmu větší sofistikovanost, než německým Mládežnickým hnutím. Bezesporu by ale považoval za přirozené, že se v socialistické společnosti nachází filmař, který karikuje byrokracii, která je právě vlivem socialismu značně rozšířeným fenoménem.

Soubor dvou povídek *Achillova pata* a *Každý mladý muž*, který vznikl po návratu Pavla Juráčka z vojenské služby roku 1965, kterou se nechal při tvorbě povídek inspirovat. Ačkoli se už schvalování samotného projektu setkala s nemalými komplikacemi, ne vždy šlo o střety ideové. „Řekli, že je jim líto, ale že se scénářem *Každý*

⁶¹ Tamtéž s. 125.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž.

*mladý muž v této podobě nemohou souhlasit, protože armáda, která je v něm vyliče-
na, snad ani není československá, přestože řada detailů, to uznávají, svědčí o jistém
talentu a erudici autora.*“⁶⁴ Přitom šlo především o detaily, kterými podobu armády
Pavel Juráček na základě své vlastní zkušenosti zachycuje. Motivy, které pak povíd-
kám směřuje sám, mají nést konotativní významy, které však zůstaly armádním dů-
stojníkům zúčastněným schvalovacího procesu skryty. Šlo především o postavu
„blbce“ Korejse, který významově posouvá pálení nástěnky s obrázky nepřátelských
zbraní amerického vojska, nebo snahu prodat veliteli pluku starého sešlého koně.
*„Znovu jsem se přesvědčil, že v této absurdní době mohu existovat jenom tehdy, když
budu chytrý. Nic nelze říkat přímo a to, co se řekne lstí nebo oklikou, to jediné má
naději na život, přestože nebo právě proto, že to je chytré, a tudíž některým lidem
nedostupné. Oni vidí jen první plán, jen blbce Korejse, jenž chce zachránit ve své
prostotě starého koně, a velice je to dojmá... To, co je tím řečeno, to jim uniká.*“⁶⁵
Tím Juráček myslí především Korejsovu prostotu, která jakoukoliv vojenskou hod-
nost dělá bezcennou. *„Vůbec nepostřehl, a major rovněž ne, že Korejs díky své bl-
bosti je jediným svobodným člověkem v celém pluku, že jediné on si může dovolit
hovořit s velitelem pluku jako rovný s rovným, a že kůň na chcipnutí je pro něj důle-
žitější než celá vojna a všechny armády světa, jelikož je levnější než rána z děla a
méně zbytečný.*“⁶⁶ Podobný motiv rovnosti pozoruje i v povídce Achillovy paty Jan
Žalman. *„(...) starý mazák doprovází do města „bažanta“ (vojáka sloužícího prvním
rokem – pozn. A. M.), jehož nohy potřebují odborné lékařské ošetření, a Juráček
s ironickým zájmem pozoruje, jak se za krátkého odpočinku v městském parku po-
zvolna hroutí zed' oddělující obě „hodnostní třídy“.*“⁶⁷ V obou případech tedy Pavel
Juráček pracuje s rovností, která se vyvíjí ve vojenském prostředí. Právě v tomto
prostředí se však uměle vytvořené hodnostní třídy nutné k chodu armády, nakonec
stírají tváří v tvář lidskosti. Proto jsou obě povídky a především *Každý mladý muž*
připodobňovány k tvorbě Jaroslava Haška a jeho postavy Švejka. V *Achillových pa-
tách* pak Juráček především v druhé polovině přechází z reálií do snového světa ná-
padně se podobajícího prostředí, které obklopovalo Herolda v *Postavě k podpírání*

⁶⁴ JURÁČEK, P. Deník: (1959-1974). 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 363-364. ISBN 80-700-4110-2.

⁶⁵ Tamtéž s. 365.

⁶⁶ Tamtéž s. 365.

⁶⁷ ŽALMAN, J. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 153. ISBN 978-807-3095-734.

svou absurditou a vlastní kauzalitou. Protože se ale jedná o prostředí vojenské, je zkoumání politicky filosofických rysů značně znesnadněno. Juráček více než obecně společnost, či společenské rysy, jako v *Postavě k podpírání* pracuje s jednotlivci. Vybírá osobnosti, jejichž příběhy se sice snaží rámovat do společného příběhu, více než k společenským uspořádáním se ale obrací na individua. I když se i Rawls zabývá nutností armády ve státě a jejími principy, bylo by na základě liberalistické tradice velmi obtížné hledat adekvátní překrývání s politickými rysy armády tak, jak jej zachytil Pavel Juráček. Mnohem zajímavější a především přínosnější pro tuto práci je další Juráčekův film, *Případ pro začínajícího kata*.

V *Případě pro začínajícího kata* Pavel Juráček, v jistém smyslu, ovšem velmi také volně navazuje na motivy *Postavy k podpírání*. V tomto případě jde však o Johnatana Swifta, který Juráčkovi poskytl prostor a inspiraci jeho třetí knihou o putování Lemuela Gullivera.⁶⁸ I přes prvky které Juráček zachoval (postavy Gullivera, guvernéra, Munodiho) nejedná se o adaptaci. „(...) rozvíjí základní situaci cestovatele konfrontovaného se světem známým i neznámým, kde neexistují logické souvislosti a kde různá vodítka a klamné představy svádějí k interpretaci.“⁶⁹

Hames upozorňuje také na volnost interpretace a dozajista se nemýlí. Když ale porovnává osudy Herolda z *Postavy k podpírání* s Lemuela z *Případu pro začínajícího kata*, nedá se plně odsouhlasit jeho další tvrzení: „*Případ pro začínajícího kata* je jasné pokračování Heroldovy absurdní cesty, vystavené na větší a propracovanější ploše a s hrdinou, který je ještě neschopnější v daném prostředí adekvátně jednat.“ I když je Lemuel stejně jako Harold zmítán absurditami vyrůstajícími z totalitního režimu, je postoj, který Juráček vtiskl Gulliverovi značně odlišný. Jeho bezmoc

⁶⁸ „Přesto, že se Gulliver vrátil z Brobdingnagu v červnu roku 1706, již za necelé dva měsíce (5. srpna) se přes prosby své ženy vydal na další cestu. Loď jménem „Naděje“ plula do Tonkinu, kde naložila zboží. Jeho část byla umístěna na šalupu, jejímž velitelem se stal právě Gulliver. Šalupa byla přepadena piráty, kteří vysadili Gullivera do člunu. Gulliver se zachránil na malém ostrůvku, odkud uviděl na nebi létající ostrov Laputa, obývaný uzavřenou aristokracií a vznášející se nad dolním ostrovem Balnibarbi (Laputa tak připravuje obyvatele Balnibarbi o slunce a o déšť a hrozí jim, že se zřítí, čímž je udržuje v poddanství, v čemž je možno spatřovat alegorickou kritiku tehdejší politiky Anglie k podrobenému Irsku). (...) Z Laputy se Gulliver dostal na hospodářsky i kulturně upadající ostrov Balnibarby. Zde navštívil akademii plnou bláznivých vědců, kteří bádali například nad tím, jak vyloučit z okurek sluneční paprsky (za satirou na nepraktickou učenost se skrývá i autorovo varování před nebezpečím nekontrolovaného rozvoje vědy a techniky pro lidstvo)“.(Příspěvatelé Wikipedie, *Gulliverovy cesty*[online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2013, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Gulliverovy_cesty>)

⁶⁹ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 172. ISBN 978-807-3095-802.

obecně je z díla patrná, přesto však v konkrétních případech vystupuje jako aktivní hybatel. Jedná se především o ty případy, kdy jsou dotčena jeho nezbytná základní lidská práva, která si jako cizinec do nové země přepravil. Za všechny se jedná např. o scénu, kdy je vyslýchán studenty. Potom co je fyzicky napaden se bez rozpaku brání a útok opětuje. Stejně tak když se jej snaží guvernér zabít, jen nečinně nepřihlíží svému osudu, tak jak bychom to mohli očekávat od Herolda determinovaného Kafkou.⁷⁰ Právě tento aktivní prvek v postavě Gulivera poskytuje v případě interpretace Juráčkovy vyobrazené svobody posunutí na rovinu pozitivní svobody.

Juráčkovy vyjádření po prvním natáčecím dnu pro týdeník „Kino“ poskytuje pro čtení *Případu pro začínajícího kata* zpřesňující vodítka. „Použil jsem některé Swiftovy motivy (...), ale zatímco mu šlo o satiru, mně o ni vůbec nejde. A už vůbec mi nejde, říkám to upřímně, o film politický. Gulliver se na svých cestách setkává s lidmi, kteří jsou jistě politicky rozdílní. On je však vnímá – jako cizinec – jen v těch nejzákladnějších kategoriích. Buď jako lidi dobré, nebo jako lidi špatné. Netoužím po tom, aby se řeklo: ten film byl jako ve skutečnosti. Já chci film jako svět sám o sobě – nový svět.“⁷¹ Juráčková demence politických konotací může být mnohoznačná. Především se jedná o rok 1968 a realizační cesta k filmu byla pro Juráčka příliš dlouhá⁷² na to, aby se podle svého svědomí vědomě snažil vyslovit k politice kriticky, což by mohlo v tehdejší prostředí znamenat jen další zdržení, nebo dokonce zrušení natáčení filmu. To by bylo pragmatické vysvětlení takového výroku, který měl popřít Juráčkův skutečný záměr. Pokud však film považoval, nebo alespoň chtěl považovat za bezúhonný, pak se nachází ve stejné situaci jako Jan Němec s jeho *O slavnosti a hostech*. Po až prorockých úvahách nad soudobou společností ve svém Deníku⁷³ nebo rozhovoru s Antonínem Liehmem⁷⁴ by bylo pevné osobní přesvědčení o politické bezúhonnosti *Případu pro začínajícího kata* velmi překvapivé.

Přestože se nejedná o téma politické filosofie v kontextu liberalistické tradice, považují uvedení následujícího motivu za vhodné, především, kvůli autorově přímé snaze karikaturizovat Marxovu tezi o dialektickém návratu k beztřídní společnosti.

⁷⁰ V Kafkově Procesu je K. jednoduše jednoho dne zabit. „Jako pes.“

⁷¹ PEK, S. Případ pro začínajícího kata: o světě Pavla Juráčka. *Kino*, 1969, č. 9.

⁷² Nápad na film dostal už v roce 1963.

⁷³ Téměř přesně předpovídá příjezd „Spřátelených armád“.

⁷⁴ LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 357-367. ISBN 80-7004-100-5.

Jedná se stejně jako v ostatních příkladech politických odkazů, o alegorické domyšlení důsledků, které politickým uspořádáním vznikly. Kromě Marxova návratu k počátkům společenského uspořádání je tak společnost, jak ji alegoruje Juráček, podřízená také ekonomicky technologickému úpadku. V Juráčkově případě šlo o podobenství o opačné filosofii pokroku, kterou filmařsky viděl jako velmi vděčné téma, které je pro filmový obraz vhodným prvkem. „*Když jsem jednou uvažoval o motivech, které jsem si podtrhal ve Swiftovi, napadlo mě, že bych měl nějakým způsobem rozehrát tu pasáž, v níž Swift hovoří o tom, že Balnibari byla v minulosti mnohem modernější zemí. Samozřejmě jsem šel nejdřív tou nejjednodušší cestou: vymyslel jsem si celou sérii groteskních situací, v nichž Gulliver objeví, že balnibarské dějiny se pohybují obráceným směrem. Zkuste si představit technický vývoj pozpátku a budete přesně u toho, na co jsem myslel. Lidé mají na půdě zaprášený televizor, na dvoře zarůstá trávou a bezem zrezivělý chrysler atd. Byla by to nekonečná řada a jsou v ní velmi vděčné možnosti. A jak jsem se tím zabýval, došlo mi, že největší fór té věci spočívá nikoli v její věcné podobě. Neboť není zajímavé, že zatímco po ulicích jezdí kočáry, plesnivěji za stodolami automobily. To je pouze povrch myšlenky. Mnohem pozoruhodnější by bylo vybudovat na tom filosofii pokroku. Vymyslet si svět, v němž lidé vynakládají úsilí a důmysl, aby postupně budovali civilizaci stále primitivnější, aby přivítali vynález plynového osvětlení, rozbíjeli zastaralé žárovky a dočetli se v novinách, že jistý vědec koná pokusy se špalíkem vosku, do něhož vložil textilní vlákno.*“⁷⁵ V Případě pro začínajícího kata toto podobenství spatřujeme hned v několika odkazech. V cirkusu Munodi u promítání:

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

Matka knížete Munodiho: A kamenný most.

Otec: A cirkusy.

Matka: Měli jsme všechno pane Gullivere. Všechno.

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

⁷⁵ JURÁČEK, P. - FIKEJZ, M. Postava k podpírání. 1. vyd. Praha: Havran, 2001, s. 124. ISBN 80-865-1502-8.

Gulliver: U vás byla válka?

Žena: Ne. Proč?

V *Postavě k podpírání* a *Případě pro začínajícího kata* Juráček formuje své vlastní světy s jejich vlastní logikou a uspořádáním, a proto je právě v těchto případech možné vysledovat kritickou optiku, neboť právě zde má Juráček volnou ruku, co do vnitřní stavby společnosti. V případě byrokratizace společnosti v *Postavě k podpírání* není jasné, jakým způsobem je byrokratický aparát formován, nebo kým bývá dosazen. Můžeme domýšlet z odkazů na soudobé Československo, že se jedná právě o stav Juráčkovy politického prostředí.⁷⁶ U *Případu pro začínajícího kata* je politický systém vyjádřen explicitněji, co do jeho vrstev.

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

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

Herold⁷⁷: Ale ne. Bylo řečeno: 'A shledávám to, i nadále, přirozeným.

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

Do odvysílání reportáže v cirkusu Munodi není jasné, o čem muži mluví, když se přou o to, co bylo jak v proslovu vysloveno. Jedná se však o proslov krále Matouše, který je každoročně vysílán neustále dokola, aby utvrdil obyvatelstvo

⁷⁶ Viz. scéna, ve které Herold prochází v úvodu chodbou přeplněnou stalinistickými symboliy.

⁷⁷ Postava převzatá z *Postavy k podpírání* se objevuje zde a v sekvenci na popravišti, stále držící svou vypůjčenou kočku.

v králově přítomnosti – ideologické platnosti, správnosti. Zdržení se takové iluze za každou cenu graduje v závěru, kdy Lemuel vyjevuje obyvatelům Balnibari skutečný stav, kterému však nikdo nechce naslouchat.

Vrátíme-li se k politickému uspořádání, pochopíme, že moc výkonná je svěřena výlučně do rukou Guvernéra. V souvislosti s omezením svobody, které jsou ve filmu buďto explicitně vyjádřeny, jako v případě pondělního mlčení, nebo v případě myslícího stroje, který by měl zbavit lidi neužitečného myšlení. Společně s postavou diktátorského guvernéra se jedná o obrazy ilustrující v Berlinově terminologii pozitivní svobodu.⁷⁸ Guvernéra a Akademii vynálezců můžeme označit za autory onoho normativního rozlišení mezi tím co je potřeba „vyššího“ a co „nižšího“ já, ale také za pravé subjekty svobody. V tomto případě Berlin pozoruje takové definování svobody za platný argument totalitních uspořádání, a proto takový postoj odsuzuje. Pokud uspořádání Balnibari chápeme jako alegorii a kritiku, pak se stal v tomto případě Juráček autorem kritiky pozitivní svobody, resp. jejím ilustrátorem.

Dalším tématem, které se nabízí politicky filosofické interpretaci, je sekvence se studánkou a jí věnovaná kapitola „VI. Ochránci studánek“. Tuto sekvenci můžeme v Juráčkově režijní tvorbě považovat za jednu z nejsignifikantnějších co do studie politické filosofie, především protože je hlavním aktérem dav – společnost a její chování, kterou bez komentáře pozoruje sám Gulliver. Ústředním motivem uvedené sekvence je studánka, která představuje drahocenný zdroj vody. Zatímco je studánka ponechána bez dohledu lidé její důležitost ponechávají stejně tak bez povšimnutí. Panuje zde až hypnotická rovnováha a pohodlí. Poté se však na scéně objevuje postarší muž upozorňující na důležitost oné studánky a vyzývá k utvoření skupin, které by měly na starosti dohled nad přerozdělováním a údržbou tohoto zdroje. Úplně první reakcí na tyto výzvy je úprk jednoho z občanů směrem ke studánce. Jeho snahou je především zajistit si dostatek vody dříve, než bude zdroj pod dohledem, tak jak to vyžaduje muž oslovující dav. Jeho počínání však strhne i další a další toužící po vodě, což vyústí v hysterii celé společnosti, která se hrne ke studánce a bezohledně čerpá z dosud nehlídaného zdroje, nedbaje přitom jeden druhého. Důležitým aspektem je především to, že oni lidé nejsou motivováni skutečným nedostatkem, což je dokumentováno na scénách, kdy např. děti vodu rozlévají a všeobecně se s ní plývají.

⁷⁸ Viz strana 18 a 19.

Panika a tlačence u studánky vrcholí střelbou do davu a usmrcením jednoho ze skupiny „mladých“ (tato skupina je už od scény, kde se Gulliver, omlouvá hostům za své chování, které není podle zavedených zvyklostí, které mu ale, jako cizinci, nejsou přirozeně známy, vystupuje prvek rebelie, v jinak pospolitě společnosti). Střelec, který tak konečně zjedná pořádek, se pak sám jde strnulým davem napít. Poslední kapky, které z vyprahlé díry v zemi dostane jeden ze stařešinů, je předáno v hrnku střelci. Celou situaci, která zde nastala, můžeme rozdělit na tři momenty: (1) Lidé se o studánku nezajímají, dokud se na její důležitost neupozorní. Ačkoli do onoho upozornění měl každý vody dostatek, je tendence zdroj kontrolovat reflektována falešnou potřebou. (2) Bez dohledu dochází k úplnému vyčerpání vody, nehledě na potřeby či žádosti ostatních. Lidé se zde nerespektují a jediným hybatelem jsou jejich vlastní ega. (3) Střelba a zastrašování, která je jediným „účinným“ nástrojem, schopným zjednat v této konkrétní situaci pořádek, však přichází příliš pozdě a nemá tak ani zdaleka požadovaný efekt.

Tyto tři body můžeme vnímat jako tři věcné připomínky k politicky filosofickým tématům, jejichž interpretace však není ani zdaleka monotematická. (1) Upozorňuje na hrozbu vzniklou normativitou a snahou kontrolovat lidské potřeby a dá se tak interpretovat Hayekovým pojetím spravedlnosti.⁷⁹ (2) Avšak takové potřeby bez příslušné kontroly vedou k nespravedlnostem, zapříčiňující nesvobodu, což se na druhou stranu dá chápat zase jako jeho kritika. (3) Je nutné vidět hrozbu autoritativních, popř. totalitařských diktatur, využívající hrubého násilí a zastrašování.

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

⁷⁹ Viz. SCHMIDTZ, D., *Friedrich Hayek* [online], c2012, [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/friedrich-hayek/>>

Dalším pojetím spravedlnosti v tomto případě odpovídajícím popsaným rysům je Nozickovo pojetí distribuční spravedlnosti⁸⁰. Nozick je přesvědčen, že jsou tři skupiny statků, se kterými je člověk oprávněn jednat takřka libovolně. (1) Člověk sám, tedy jeho tělo, fyzické i duševní stavy. (2) Příroda, chápaná jako hory, lesy, nerosty atd. (3) Výsledky lidské práce, a tedy spojení (1) a (2). Jak je z uvedeného výčtu vidět, bylo by vhodné dále se zabývat a kapitolu *VI Ochránci studánek* připisovat druhé skupině, tedy přírodním zdrojům, vzhledem k tomu že v uvedené sekvenci jde právě o vodu. Ačkoli je taková shoda oprávněná intuitivně, můžeme onu studánku chápat jako metaforu pro statky jiného typu. Voda a její využití, je jednou z nejzákladnějších, nezbytných, lidských potřeb. Touha po ní je dána jak fyziologií, tak chápáním její důležitosti. Nalézat takový, celospolečenský ekvivalent můžeme proto například ve vzduchu, spánku nebo jídle. Pokud však chápeme vodu jako metaforu něčeho velmi cenného a ve stejném čase vyděleného z oněch základních lidských fyziologických potřeb pak bude velmi obtížné najít shodu v tom, za čím by se „teoreticky“ dav zhypnotizovaně hrnul ve skutečném světě, potažmo v Československu té doby, kdy byly potřeby dostatečných tekutin, jídla či spánku považovány za vyřešené. V takovém případě jen těžko přiřadíme pouze jeden takový prvek pro všechny členy společenství, naopak je více než pravděpodobné, že by každý pokládal za nejcennější něco jiného. Pro někoho tak může studánka metaforicky představovat peníze, někomu jinému pak svobodu slova, nebo právo na vzdělání, lékařskou péči, popř. práci. Je možné v obrazu studánky spatřovat také Nozickovy výsledky lidské práce, tzn. třetí skupinu (3) výsledky lidské práce. Vodu a studánku můžeme také interpretovat jako svobodu a touhu po svobodě, pává v kontextu liberální filosofie, která ji považovala za nosný pojem, když každého člověka považuje od přirozenosti za svobodného. Tím bychom se, však dostali na interpretačně složitou rovinu, kterou není třeba rozvíjet, protože právě přírodní zdroje a otázka po jejich vlastnění, právu na ně, a jejich přerozdělování, je něco co chápání svobody, potažmo rovnosti a spravedlnosti, v jistém smyslu funduje.

Nozicky podává své vlastní vysvětlení, jakým způsobem nabude člověk vlastnictví přírodního zdroje. Jako by byl Juráček obeznámen s takovou teorií, stává

⁸⁰ KIS, J. *Současná politická filosofie: sborník textů anglosaských autorů 20. století*. Přel. P. Barša, K. Kazdová, J. Ogrodká, O. Vochoč, M. Znoj. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997, s. 205-237. ISBN 80-86005-60-7

se jeho kapitola *Hlídači studánek* Nozickovou kritikou. Nabytí majetku představující přírodní zdroj může nastat třemi způsoby: prvotní nabytí, dobrovolný převod a náprava. V případě *Hlídačů studánek* a vztahu davu ke studánce se jedná o prvotní nabytí. To je ovšem jeden z často kritizovaných Nozickových podnětů. „*Tento názor byl podroben zásadní a vytrvalé kritice a měli bychom říci na rovinu, že většina odborníků z oblasti politické teorie považuje Nozickovo vysvětlení za nedostatečné. Co vlastně musí dělat člověk, který si chce přivlastnit něco, co zatím nikomu nepatří? Obhlédnout si to, potom vyznačit kroužkem na mapě a oplotit? Co nás vede k domněnce, že jsme tím nepoškodili ostatní? Jsou přece zjevně poškozeni v tom smyslu, že si už daný kousek přírody nemohou přivlastnit sami. V první řadě je ale potřeba se zeptat, jak víme, že ono území nikomu nepatří, že je tady kvůli tomu, abychom se ho zmocnili. Možná je toto území a celá příroda ve společném vlastnictví nás všech. V tom případě by každý, kdo by jeho část chtěl využívat, potřeboval souhlas ostatních. Pokud by svět byl v kolektivním či společném vlastnictví, potom by bylo namístě, abychom se společně rozhodli, jak ho chceme užívat a rozdělit – třeba právě podle Rawlsových nebo jiných principů přerozdělování.*“⁸¹ Je otázkou, zda je v Laputě uplatněno společné vlastnictví. V takovém případě by po Swiftově poznámce k Nozickovi a odkazu k Rawsovi jako řešení, bylo metodou také pro boj o vodu, který se na scéně rozpoutal.

V *Případě pro začínajícího kata* tedy můžeme sledovat mnohé motivy, které jsou politicky filosoficky signifikantní. Ať už jde o přímou karikaturizaci Marxismu, či prvky nesoucí znaky nesvobody občanů a společenskou situaci mapující původní společenské uspořádání, vždy je tento prostor dán především nadhledem pozorovatele, cestovatele Lemuela, skrze kterého společnost pozorujeme zvenčí a jsme tak schopni rozklíčovat jednotlivé schémata jejího uspořádání. Samozřejmě se zde, stejně jako na jiných místech, nepředpokládá Juráčkova znalost liberalistické filosofie. Samotný fakt, že se zde vyskytují určité paralely, je dán obecným základem kritiky společnosti a jejího zachycení. V *Postavě k podpírání* se Pavel Juráček také zabývá politickým uspořádáním, konkrétně pak prvkem byrokracie, který je v každé státní správě přítomen. Karikujíc její přemnožení možná jeho hlavním úmyslem nebylo kritizovat socialismus tak, jak to dělá Ludwig von Mises. Bezesporu však poskytuje

⁸¹ SWIFT, A. Politická filosofie: základní otázky moderní politologie. 1. vyd. Praha: Portál, 2005, s. 40. ISBN 80-7178-859-7..

pro takové čtení dostatek prostoru, dokonce podporován symboly poničeného kultu Stalinovy osobnosti. Jestliže někdo považoval tuto kritiku za obecnou, pouze upozorňující na možnost přemnožení byrokracie, můžeme argumentovat ve světle Misesových důkazů, že samotný socialismus je příčinou byrokratizace společnosti. Tak se stává Juráček kritikem socialismu, oficiální ideologie, což by teoreticky mohlo nést ještě větší konsekvence, než tomu tak skutečně bylo.

Němec Jan

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

Tento snímek je Němcovým prvním celovečerním počinem a zároveň druhou adaptací na motivy povídky⁸² Arnošta Lustiga. Ačkoli Arnošt Lustig na výrobu dohlížel, nesou *Démanty noci* silný Němcův rukopis. „(...) se Němcův snímek neustále rozchází s konvenční formou vyprávění a psychologickou motivací. Nezajímá ho vyprávění příběhu nebo vysvětlování činů svých postav, ale navozování pocitu identifikace s jejich duševním stavem.“⁸³ Umocněno citací Jana Němce v eseji Josefa Škvořeckého by se mohlo zdát, že se Jan Němec snaží vyvarovat politicko-filosofických konotací. „Myslím, že hnutí, usilující o dosažení co nejvěrnější vnější kopie života, (...) je jen jednou z vývojových etap. Tím se jistě obohatí filmová řeč, ale podle mého je nutné směřovat ke stylizaci. Je nutné, aby autor vytvořil ve filmu svůj vlastní svět, zcela nezávislý na skutečnosti, jak se v té chvíli jeví. Svět hudebního skladatele tvoří tóny a akordy, světem malířů je barva a linie. Ale u filmu můžeme hovořit jen o málo autorech, kterým se podařilo vytvořit vlastní filmový svět.(...) Proč tomu přikládám takovou důležitost? Usilují-li ve filmu hlavně o vnější podobnost se světem, spotřebují na to mnoho sil a především odvedu divákovu pozornost od jádra problému, o kterém vypovídám. Divák si pak nutně klade otázku, nakolik se dílo podobá životu, tak jak on ho zná. Zda je to přesně tak, nebo více či méně podobající se sku-

⁸² Tentokrát je film inspirován povídkou *Tma nemá stín*.

⁸³ HAMES, P. Československá nová vlna. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 190-191. ISBN 978-807-3095-802.

tečnosti. Je-li však od prvního záběru zřejmé, že vnější podobnost není vůbec důležitá, divák se musí vzdát svého oblíbeného srovnávání a nezbyvá mu než se soustředit na smysl a autorův záměr“⁸⁴ Snaha oprostít se od reálií, které by divákovu pozornost takto svazovali, ale neznemožňuje nalézat politicky filosofické paralely přímo odkazující ke skutečnému světu, pouze jsou tyto odkazy zobecněné a jejich interpretace se tak znesnadňuje. Tento cíl se daří Janu Němcovi vyplnit beze zbytku (pomineme-li *Oratorium pro Prahu*, dokumentární snímek zachycující příchod vojsk „Spřátelených armád“ v roce 1968 do Československa) ve všech jeho snímcích. Tvorba vlastního prostoru je nejsilnější a jistým způsobem tak vrcholí u filmů, na kterých se podílela Ester Krumbachová, tedy *Mučedníci lásky* a *O slavnosti a hostech*.

V kontextu politické filosofie jsou *Démanty noci* signifikantní především jejich poslední sekvencí. V té se po zajatí dvou uprchlíků z transportu oddává německá domobrana prezentována senilními starci, bujaré pitce na oslavu jejich polapení jako divé zvěře. V bezprostřední blízkosti jejich slavnosti, tedy ve stejné místnosti, klečí na zemi uprchlíci z transportu. Stejně jako v *Soustu* leží „V ideovém těžišti všech Němcových hraných filmů (...) otázka lidskosti v jejím existencionálním významu. (...) Lidskost je to proti čemu se člověk dokáže nejsnáze provinít. Netřeba dodávat, že takto definován ležel smysl *Démantů noci* mimo jakýkoli zjednodušující ideologický výklad. Všude, kde žije člověk, existuje i nelidskost. Podmiňovat toto zlo ideologicky či společensky je podvod, jehož vyvrácením jsou celé dějiny.“⁸⁵ Takové zobecnění jednoho z požadavků lidství ale Jan Němec dosáhl právě manifestací moci, kterou zde představují opilí starci domobran, a kteří pošlapávají všechny politicky filosofické termíny svobody, rovnosti, nebo spravedlnosti. Ty si naopak bez jakéhokoliv očekávání reciprocitu zachoval mladík, který v předchozí sekvenci šel vyprosit na ženě bydlící na samotě kus chleba a trochu mléka. Sám postaven před rozhodnutí, zda ženu zabít nebo ne, kvůli hrozbě jejich vyzrazení, odolává pokušení a v podstatě tak předem pečetí svůj osud. Taková kritika je sice fabulačně spjata s nacistickým Německem, že by se ale mělo téma uchopovat univerzálně, kvituje Jan Němec v rozhovoru pro časopis *Kino*: „Nemá dnes smysl dělat jen film o tom, jak byli fašisté zlí a jak lidé trpěli. To už bylo řečeno mockrát. A myslím, že zobrazovat útlak člověka

⁸⁴ ŠKVORECKÝ, Josef. Nejdražší umění a jiné eseje o filmu. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 99. ISBN 978-809-0418-660

⁸⁵ ŽALMAN, J. Ulmčený film. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 224. ISBN 978-807-3095-734.

jen ve spojitosti s Němci je už dnes skoro klamání lidí. Krutost a omezování, odsouzení člověka do samoty a vyvržení je i jinde a jindy.“⁸⁶ a vyjadřuje také snahu povídku Arnošta Lustiga zbavit konotací druhé světové války a zobecnit tak problém: „Rozhodně však nebudou příběhem dvou utečenců z koncentráku. Snažil jsem se záměrně potlačit všechny prvky, které by příběh situovaly do doby a místa. Chtěl jsem se zamyslet nad osudy člověka dnešní doby. Příběh je mi jen prostředkem k tomuto zamyšlení. Osamocení a ponížení člověka, do něhož se může dostat – a zápas o únik z tohoto útlaku.“⁸⁷ Onu univerzálnost však některé kritiky či úvodníky možná zachytily, omezování svobod a sílu davu však přisuzují „konkrétní“ situaci. „Filosofie Démantů noci má mnohem širší platnost, má být spíše anatomickou studií útlaku a ponížení, postupující až k rysům zvířecosti v jednání lidí – vyvolaným ovšem válkou, konkrétním faktem fašismu.“⁸⁸ Jakkoliv je film zaměřen na psychologii postav měly politicky filosofické konotace útlaku přesáhnout téma Druhé světové války.

Rozvíjení degradace člověka a ztrátě lidství se měl věnovat také další snímek na motivy povídky *Proměna* z pera Franze Kafky. „Kafka několikrát sáhl ve své tvorbě ke zvířecí perspektivě, a to především proto, aby vytvořil velmi sugestivní obraz degradace člověka, ztráty lidské dimenze života. (...) Kafka v 'Proměně' protestuje proti brutalitě života, která se stala samozřejmostí.“⁸⁹ Kromě filosofického rozměru byla volba ovlivněna také samotnou kompozicí povídky a vztahu k rodinnému prostředí, které Jan Němec považoval za základní výchozí bod každého člověka.⁹⁰ Snímek se však nikdy nedočkal realizace a tak se dále téma nesvobody rozvíjí ve filmu *O slavnosti a hostech*. V rozhovoru pro Antonína Liehma dne 18. června 1968 uvádí, že i jeho další film *Mučedníci lásky* se zabývají lidskou nesvobodou. V tomto případě se ale jedná o apolitické téma. „V *Mučednících* pak jde o nesvobodu nebo o nemožnost naplnit bláznovství nebo sny o lásce a o lidském štěstí vlastní pošetiliti.“⁹¹ Vzhledem k individualistické adresnosti, nesvobody vůči sobě samému, tak není snímek *Mučedníci lásky* vhodným pro zkoumání v rámci tématu této práce, kte-

⁸⁶ NĚMEC, J. – PILÁTOVÁ, A. Nad prvním filmem: S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu –a, Démantech noci. *Kino*, 1964, roč. 19, č. 3, s. 3.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Démanty noci. NĚMEC, J., *Filmový přehled*, 1964, roč. 1964, č. 31-32.

⁸⁹ ADAMEC, O., Od Démantů noci ke Kafkovi. NĚMEC, J. *Film a doba*, 1964, roč. 10, s. 367.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 301. ISBN 80-7004-100-5.

rá se snaží sledovat kritické vyjádření k uspořádání společnosti. Snímkem velmi významným pro tuto práci je naopak již zmíněný film *O slavnosti a hostech*.

Jedná se o politicky nejangažovanějším celovečerním stylizovaný snímek Jana Němce. Pokud jej nebudeme považovat za nejangažovanější, pak se určitě hodí označení „nejkontroverznější“. „*I kdyby hostitel náhodně nepřipomínal Lenina, byly politické implikace snímku natolik zjevné, že je nemožné, aby význam alegorie Čechům nedošel.*“⁹² Syžet snímku je rozdělen na pomyslné tři kapitoly. (1) Piknik na stráni, (2) podivná hra a (3) hostina. Sleduje osudy tří žen a čtyř mužů, kteří mají být všichni hosty na hostině, kterou pro ně hostitel pořádá.

Po idylickém pikniku v úvodu kdy je dialog významově vyprázdněn a skládá se jen z obecných hesel a nedokončených myšlenek točících se kolem problémů „(...) *socialistické střední třídy*“,“⁹³ je na cestě k Hostiteli skupina přepadena a odvedena neurčitým počtem anonymních mužů na mýtinu, kde jsou podrobena absurdnímu výslechu. Pod vedením despotického adoptivního Syna Hostitele (Jan Klusák) je rozehrána hra, jíž se hosté podrobují, nedobrovolně trestá každé porušení pravidel a co víc také neochotu hry se účastnit.

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

Motiv, který se zde Jan Němec snaží sledovat, je v první řadě obecný princip. Opět se zde vyskytuje, stejně jako v předchozích případech, kritika společnosti jako takové. Zmínka Petra Hamese o podobnosti Hostitele odkazuje už k samotnému faktu, že pouhá vizuální podobnost Ivana Vyskočila a jeho kníru k Leninovi přitěsala filmu paradigmatické významy, které byly interpretovány jako konkretizující ke sta-

⁹² HAMES, P. Československá nová vlna. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 194. ISBN 978-807-3095-802.HAMES str 194

⁹³ Tamtéž str. 195.

vu soudobé společnosti, ale především ke komunistické ideologii. Tento přímý vztah je však popírán stejně jako tehdy (kdy se mohlo jednat o pouhou snahu film obhájit a udělat jej snesitelným pro československou produkci) i nyní. To, že je zde podobnost Hostitele a Lenina, je dokumentováno například Josefem Škvoreckým, který vzpomíná na okamžik, kdy si tohoto faktu Jan Němec poprvé všiml. „*Nejčastěji však, ne s takovou nostalgií, vzpomínám, jak jsem s Honzou Němcem seděl v barrandovské promítačce, ukazovaly se denní práce a na nich pan Vyskočil, a Honza najednou zbledl a povídá: 'Proboha! Von na plátně vypadá jako Lenin!'*“⁹⁴

Kromě toho byl film *O slavnosti a hostech* také vedle *Sedmikrásek* předmětem interpelace poslance Pružince (viz. Věra Chytilová a *Sedmikrásky*) a tedy jeho politická nepohodlnost je zde ihned patrná. Vůči neúplné sterilitě k tehdejší politické situaci, se však nestavěli nejen funkcionáři, ale také filmoví teoretici. „*Tím nechce být řečeno, že film O slavnosti a hostech neměl žádný vztah k tehdejším politickým skutečnostem.*“⁹⁵

„*Ani autoři Slavnosti se nemohli nezamýšlet nad otázkou, co to bylo, co přivedlo společnost k tak nepředstavitelnému morálnímu krachu, kdy otázka spravedlivější společnosti se zvrhla v otázku moci nad touto společností a kdy chování lidí vůči této moci nemělo daleko k masově rozšířené psychické poruše.*“⁹⁶ Tak formuluje ústřední téma Jan Žalman. Prostředkem k vytvoření společenského rámce, který by fabuli sceloval je personifikace jednotlivých složek politické moci a společnosti, individuálními figurami, či skupinami, které je představovali. Samotná analýza postav tak poskytuje prostor pro analýzu vrstev společnosti. Ve sbírce *Démanty všednosti* se sice v kapitole „*Podobenství*“ snaží Stanislava Přadná přisoudit jednotlivým postavám společenský význam, který je přesahuje, její výčet však není ani zdaleka úplný ani dostatečně detailní. Kromě Manžela a Manželky, Hostitele, Rudolfa (a Trepky), syžet zachycuje také další postavy, které mají svou specifickou úlohu. Sekvence na mýtině líčí onu podivnou hru. Hra začíná bezdůvodným zajetím skupiny a jejím umístěním do imaginární místnosti, vytyčené rýhou v zemi. Že se jedná více o vězení, než o vymezený prostor dokumentuje Rudolf prohlášením, že přes stěny se nesmí

⁹⁴ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 101. ISBN 978-809-0418-660.

⁹⁵ ŽALMAN, J. *Ulmčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008, s. 193. ISBN 978-807-3095-734.

⁹⁶ Tamtéž.

a od dveří ztratili klíč. Nutnost se podvolit je vyžadována přítomností hrubé síly, kterou představuje skupina chlapců a mužů poslouchajících Rudolfovy pokyny.

Ústředními postavami této druhé kapitoly jsou „Povalený host“ Karel, „Přitakávač“ a Rudolf. Rudolf zde, stejně jako v celém snímku, představuje nositele silně agresivní a násilnických sklonů, které skrývá za komický obraz naivity a rošťáctví, které mu musí, stejně jako všechno, projít. Na mýtinu je donesen stůl, za který zasedá Rudolf a se složkou kterou drží, představuje podivnou výkonnou moc, kterou lze připodobnit k tajné policii. Složka obsahuje všechny osobní informace o hostech a její existence dává Rudolfovi nad hosty kromě již zmíněné fyzické početní převahy další rovinu, pomocí které může s hosty manipulovat. Jiří Němec jako Přitakávač se snaží celou situaci mírnit. Zastupuje ostatní a bere si slovo. Namísto odporu Rudolfovi vychází vstříc a úslužně se ani tak nesnaží přijít na to kdo nebo co chce Rudolf s nimi dělat, jako spíše vyjádřit v nevýhodné situaci svou pokoru. Rudolf si této vstřícnosti všimá a s posměškem konstatuje: „Vy ale umíte mluvit!“. „*V jednom bodě vezme Josefa („Přitakávač“ – pozn. A. M.) za ruku a pochoduje s ním kolem kruhu. Toto naznačuje možnost Josefova vstupu mezi vládnoucí elitu,*“⁹⁷ popisuje Hames vznikající kooperaci obou postav. Na druhou stranu však Karel neustále protestuje a vzpírá se Rudolfově diktatuře. Jen kvůli ostatním hostům se snaží do poslední chvíle nepoškodit svým chováním skupinu. Nakonec ale opouští kruh, vyznačenou věznicí, a na protest odchází. Jediné zvolání Rudolfa aktivizuje složky jeho „tajné policie“, též později označované jako „chlapci“, které Karla fyzicky napadnou. Rudolf mu pak z jeho tašky odstříhne ozdobné trásně.

Do scény přichází Hostitel, kterého přivádí jedna z manželek. Je zděšen a neustále opakuje: „Ale, ale, ale...“ Aby tak dokumentoval svoji neúčast na tom, co se právě dělo. „*Ve srovnání s ostatními herci Vyskočil postavu Hostitele významově tvaroval do složitější, ambivalentní polohy rádobý gentlemana stíženého mocenským komplexem, který se maskuje jako zapřisáhlý demokrat. Důrazně artikulovanou rétorikou složenou z průzračných klišé a frází, jež vydává za hlubokomyslné moudrosti, se sám usvědčuje z nepravosti své veřejné role. Z každé jeho věty číší nabubřelé vědomí vlastní nedostižnosti. V láskyplném zahledění do vlastní výjimečnosti vyžaduje*

⁹⁷ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 197. ISBN 978-807-3095-802.

od druhých bezvýhradnou loajalitu a servilně projevované sympatie.“⁹⁸ Z počátku se všichni hosté vůči chování Rudolfa a „chlapců“ vyhrazují a odsuzují ho. Poté ale nastává zvrat. Vysvětlí se, že „chlapci“ jsou také hosté a Rudolf je adoptivní syn Hostitele. Názory na celou „hru“ se mění. Až na Karla všichni mírní své soudy a postava Přitakávače plní podruhé svou důležitou úlohu. „Zkrátka hra je hra.“ Zlehčuje situaci a dokonce nabádá Karla, aby převzal za incident plnou zodpovědnost vzhledem k tomu, že sám pravidla této hry porušil.

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

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

Rudolf: Když vy mě nemáte rád.

Samotný fakt, že Karel není poplatný režimu, který Rudolf nastolil stejně, jako Přitakávač stačí, aby byl Karel podroben dokonce násilí. Hostitel se pak sám obrací na oba, Rudolfa a Karla, jako by i v jeho očích Karel klesl. „Cožpak Rudolf, ten je nezbeda, ale kdopak by to řekl do Karla?“ ptá se řečnický. Ostatní hosté se přidávají a označují Karla za buřiče. Ten se proti tomu ohradí a prohlásí se za demokrata. Všichni souhlasí a také se za demokraty jednotvárným heslem: „já také“ prohlašují. Jediný Evald Schrom, představitel Manžela, rozeznává „prázdne, neupřímné doznání“⁹⁹.

Všichni hosté se poté přesouvají k rybníku, kde se hostina koná. V celém dosavadním průběhu nevýrazná postava jednoho z Manželů, kterého představoval již zmíněný Evald Schrom, nyní na sebe strhne veškerou pozornost. Po krátké promluvě se svou manželkou hostinu nenápadně opouští. Spouští tak sled událostí nápadně se podobající svou absurdností „hře“ na mýtině. Po té, co si hosté jeho odchodu všimnou, dává rozladěný Hostitel najevo, jak důležitá je pro něj, ať už z jakéhokoliv důvodu, Manželova přítomnost. Nechápe především jeho intenci, která odchodu předcházela. „Rozumí tomu někdo? Host přichází ke slavnosti, náhle se rozhodne a uteče.

⁹⁸ PŘÁDNÁ, S. – ŠKAPOVÁ, Z. – CIESLAR, J. – SVOBODA, J. – DVOŘÁK, J.. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 228. ISBN 80-86102-17-3.

⁹⁹ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 198. ISBN 978-807-3095-802.

Já chápu všelicos, ale snad už toho bylo skutečně dost. Aby mi utekl host od slavnosti, nikdo neví kam, nikdo neví proč, no... Rozumíte tomu někdo?“ Ptá se hostů „Hostitel. Dokumentuje tím, jak alogické je Manželovo chování, když v prostoru, ve kterém se již „Manžel“ vyskytl, už není prostor pro odchod. Chápeme-li hostinu jako finální podobu politického prostoru pak je odchod nutně přijímán jako nepřijatelný výrazem také politickým. Manželův nesouhlas je patrný již od „hry“ na mýtině, jeho mlčenlivý charakter mu však nedovoloval se aktivněji zapojit stejně jako „Povalený host“ Karel.

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

Poslední sekvence je po odchodu všech hostů kromě původních sedmi, nyní šesti (bez manžela) na které se syžet soustřeďuje, věnována právě jim. Když se Přitakávač dotazuje na pravý důvod Manželova odchodu jeho manželky, odpovědí mu je, že se slavnosti nechce účastnit, protože tady (na slavnosti) „nemá nikdo nikoho rád.“ To však není ani u jednoho z hostů bráno jako důvod dostatečný a jeho čin se všeobecně setkává s neporozuměním. Zhaslé svíce a psí štěkot pak mohou znamenat Manželův drastický konec.

Raymond Aron vyslovuje v jedné ze svých přednášek, ze kterých zde při komparaci budu vycházet pět příčin totalitního uspořádání. „1. Fenomén totalitarismu patří k režimu, který poskytuje jedné straně monopol na politickou činnost. 2. Monopolní strana je vedena nebo vyzbrojena ideologií, která příkládá absolutní autoritu a která se v důsledku toho stává oficiální státní pravdou. 3. K šíření této oficiální pravdy si pak stát vyhrazuje dvojitý monopol, monopol prostředků násilí a monopol prostředků přesvědčování. (...) 4. Většina ekonomických a profesních aktivit je podřízena státu a stává se jistým způsobem součástí státu samého. Protože stát je neoddělitelný od své ideologie, je většina ekonomických a profesních aktivit zabarvena oficiální pravdou. 5. Protože všechno je státní činnost a protože každá činnost je podřízena ideologii, je chyba, které se někdo dopustí v ekonomické nebo profesní činnosti, současně chybou ideologickou. Odtud vyplývá nakonec politizace, ideologické přehodnocení všech možných chyb jednotlivců a jako závěr teror policejní a ideologický.“¹⁰⁰ Fenomén totalitarismu považuje za dokonalý pouze v případě, že jsou naplněny všechny uvedené body a i přesto, že v *O slavnosti a hostech* se poslední dva body nevyskytují, nejedná se o selhání Jana Němce totalitarismus zachytit. Pokud nebudeme považovat Chlapce a Rudolfa za formu profesní aktivity, ale spokojíme se s konstatováním, že svým profilem odpovídají popisům spíše policejní moci, není mezi hosty nikdo, kdo by se jasně profesně, či ekonomicky profiloval. Všichni hosté jsou zbaveni svých společenských statusů (zde je užitečné pominout status manžela a manželky, protože zde rodina, jako společenské uspořádání nehraje takovou roli, jako tomu bylo například Věry Chytilové), tak aby jejich další řazení do profesních skupin nezasahovalo do snahy Jana Němce představit společnost obecně. Lidé nesou své specifické povahové rysy navzdory svým zaměstnáním tak, aby bylo jedno, zda je Přitakávač učitel, úředník, prodavač v obchodě. První tři body Aronových principů jsou však naplněny beze zbytku. (1) Monopol na politickou činnost je přítomný jak v podivné hře na mýtině, kde tento monopol představují Chlapci a Rudolf, tak u hostiny, kde je to Hostitel. (2) To že se jedná o oficiální pravdu, je patrné především v podivné hře na mýtině, kdy Rudolf s Chlapci namaluje na zemi čáry, které považuje za stěny a vyžaduje také ode všech ostatních, aby dané dogma přijali a chovali se podle něj. (3) V téže chvíli je přítomný jak monopol na násilí tak na přesvědčování. Přitakávač je představitel komunikačního mostu, který vede od skupiny

¹⁰⁰ ARON, R. *Demokracie a totalitarismus*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1993. s. 158. ISBN 80-710-8064-0.

k Rudolfovi ve snaze interpretovat vše především tak aby mu vyhověl. Naopak Karel je vystaven fyzickému útoku ihned poté, co „oficiální“ pravdu o vězení z čar na zemi nepřijímá.

Postava Hostitele v podobě, v jaké je ve snímku zachycena navozuje dojem až „kultu osobnosti“. Způsob jakým se o něm ostatní vyjadřují je pozitivní, především však vždy zvláštním způsobem překračuje jejich vlastní osoby a stává se v jejich očích něčím víc. Raymond Aron se snaží analyzovat prvek kultu osobnosti právě v sovětském Rusku, první poloviny dvacátého století. Upozorňuje, že „terorismus“ uvnitř samotné strany, není pouze spojen s kultem osobnosti, tak jak tvrdí N. Chruščov, ale že jsou např. stalinské čistky, také produktem samotného uspořádání a praktik strany. *„Je možno pochopit nikoli velkou čistku samu nebo terorismus obrácený proti členům strany, ale možnost těchto jevů, vycházíme-li z akční techniky komunistické strany. Osobuje-li si strana právo používat násilí proti všem svým nepřátelům v zemi, kde se ve výchozím bodě nachází v menšině, odsuzuje sama sebe k pokračujícím používání násilí.“*¹⁰¹ Tak není hon na Manžela, který slavnost opouští, projevem „teroristického“ totalitarismu vycházejícího z vůle Hostitele, ale z principů, které už dříve v kapitole s „podivnou hrou na mýtině“, přijali za své Chlapci s Rudolfem, kteří už tehdy byli ochotni přistoupit na násilí. Raymond především argumentuje tím, že taková forma vlády se nezastaví pouze u odstraňování nežádoucích nepřátel režimu, jako je Manžel, ale že se tyto principy mohou velmi snadno, na Hostitelův popud, uplatnit také na „straníky“, tedy například na postavu Přítakávače či jiné. *„Jinak řečeno, to, co umožnilo jevy označované jako 'kult osobnosti', nejsou pouze osobní vlastnosti jednoho člověka, ale také technika organizace a činnost jedné strany, která existovala od počátku celého pohybu“*¹⁰² To se ale neděje ve snímku *O slavnosti a hostech*. Veškerá vyobrazená persekuce je vždy namířena pouze na postavy, nebo na chování postav, které se neslučuje s ideologií Hostitele a jeho „strany“ představované jeho hosty.

V první pomyslné kapitole, jak jsem již uvedl, je stav idylický, nikým nerušený a všechny postavy jsou ve vzájemné shodě, jakkoli jde o prázdné tlachání, které jejich konverzaci naplňuje. V druhé kapitole jsou pak součástí „podivné hry“. Tu zpočátku všichni považují za „nepříjemnou“ a dovolávají se svých práv. Nechápu,

¹⁰¹ Tamtéž s. 163.

¹⁰² Tamtéž s. 163.

proč jsou její součástí, jaká jsou pravidla ani to, že jde ve skutečnosti pouze o hru. Počáteční nevoli však střídá po příchodu Hostitele uznání a následná slavnost. Ta je ale ve své podstatě jen další „podivnou hrou“, které se stejně jako předtím Karel, nyní Manžel nechce účastnit a tak odchází. Zde jsou však už všichni přítomní bez námitek. Jan Němec aniž by odpověděl, ptá se, jak je možné, že přítomní nerozeznají rozdíl mezi první a druhou hrou (resp. hostinou). V prvním případě si omezení své svobody všímají, v tom druhém pod pozlátkem slavnosti, která navozuje pocit bezpečí už ne. Jak je možné že v případě prvním se ještě hosté vzpěchovali, v případě druhém však nechali bezeslova vypustit loveckého psa? Zastřešujícím prvkem jejich chování se stává Hostitel. Ten jakoby koresponduje s prvky „sekulárního náboženství“ jak jej popisuje Raymond Aron.¹⁰³ Ve své zbožštělé podobě vševidoucího vůdce zastupujícího roli politické ideologie. Množství motivů vyobrazujících totalitní rysy společenského uspořádání na hostině, je bezpočet. Ačkoli se můžou vést spory o to, zda je uspořádání více totalitární, či autoritativní, podstata snímků zobrazujícího pošlapání lidských práv skrze nadvládu přesahující lidskou individualitu, soukromí a základní lidská práva, zůstává stejná.

Opravdu politickým snímkem je další Němcův film *Oratorium pro Prahu*¹⁰⁴ natočeným v roce 1968. Původně dokument sledující pozitivní proměny zapříčiněné „Pražským jarem“¹⁰⁵ se změnil po příchodu vojsk Varšavské smlouvy, který Jan Němec a jeho kameramani zachytili a k původnímu snímku v kontrastu sestříhali. „*Na tom filmu jsem pak byl v říjnu v Paříži. Byl dost jiný a jmenoval se teď Oratorium za Prahu (1968). Do kontrapunktu idylek se nabouraly tanky. Vedle tančícího Smrkovského ležel hoch zastřelený tankovým kulometem. Vedle kněze pozdvihujícího kalich stáli dva mladíci se zakrvácenou vlajkou. Vedle Dubčeka mávajícího davu na letišti mával sovětský politruk z tanku na dav nabitou pistolí. Jeden z kameramanů, kteří to natáčeli, ležel v té době v nemocnici s ustřelenou spodní čelistí.*“¹⁰⁶ Jednalo se především o kritiku invaze, které bylo Československo podrobena. „*Oratorium za Prahu skončila efektivně Němcova filmařská kariéra v Československu na více než*

¹⁰³ Viz. ARON, R. *Historie XX. Století*. 1 vyd. Praha: Oykoiemeneh, 1999. 150 s.

¹⁰⁴ Původně se snímek jmenoval *Oratorim za Prahu*.

¹⁰⁵ Propouštění politických vězňů, návrat osvobozených kněží, lidové veselice atd.

¹⁰⁶ ŠKVORECKÝ, J. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. 1. vyd. Praha: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 108. ISBN 978-809-0418-660

dvacet let. ¹⁰⁷ Až „přílišná“ svoboda médií a snaha o „kontrarevoluci“ vedla země Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem k období nazývaném v historii Československa jako „Normalizace“.

Jan Němec stejně jako Věra Chytilová a Pavel Juráček zachycuje v *Démantech noci* a *O slavnosti a hostech*, nesvobodu, kterou díky Isaiha Berlina můžeme opět podrobovat analýze skrze pozitivní pojetí svobody. Kromě toho se v *O slavnosti a hostech* vypořádává s kritikou společnosti, která na základě interpretace pomocí Raymonda Arona, vykazuje totalitářské rysy. Přijmeme-li, že se nesnažil přímo kritizovat socialismus v Československu, ale lidské/společenské sklony k totalitarismu, pak zdařile varoval před zdánlivě uhlazenými systémy, které mohou jednoduše ústít v potírání lidských práv, nejen v pojetí liberalistické tradice. Raymond Aron jako liberalistický filosof, spatřoval motivy vyskytující se ve společnosti, které mohou vést k totalitním uspořádáním z naprosto odlišné perspektivy, než z jaké stejné problémy nahlíželi socialističtí, či komunističtí filosofové. Takové motivy jak bylo dokázáno výše, lze spatřovat také ve snímku Jana Němce. Jestliže byla jeho kritika obecná, jedinou vadou, kterou se prohrěšila proti oficiálnímu socialismu, bylo to, že se dala konkretizovat, právě na socialistické a komunistické uspořádání.

Závěr

„Filosofové svět mění tím, že jej různě vykládají; proto nepotřebují podávat návody, jak jej měnit.“ ¹⁰⁸ S tímto jevem se setkáváme i při konfrontaci s filozofy po vlastním způsobu, tedy s filmaři Věrou Chytilovou, Janem Němcem a Pavlem Juráčkem. Jejich snímky ani v jednom případě sice nepodávají „návod“ jak vnější svět měnit, vyjadřovali se však kriticky k jeho určitým aspektům a tím se na jeho proměně nepřímo podíleli. Jejich výklad se v uvedených případech dotýká témat politické filosofie a tedy základů politického uspořádání společnosti, ve které se společnost stejně jako tehdy i nyní nachází. *„Jestliže Kosíkova práce ovlivnila vývoj kultury, platí také opak. Filozofové věnovali tolik času interpretaci filmu, dramatu, románů a básní, protože ztělesňovaly stejné problémy, jimiž se sami zabývali. Kosík prohlásil,*

¹⁰⁷ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 205. ISBN 978-807-3095-802.

¹⁰⁸ KROUPA, D. *Filosofie a ideologie*. Olomouc, 2008, s. 183. Disertační práce na Filosofické fakultě Palackého university v Olomouci katedra filosofie. Vedoucí práce: Ivan Blecha.

že interpretováním těchto děl a jejich komentováním odpovídali na své vlastní otázky materiálem, který dodal někdo jiný. Podle něj kultura, zejména kinematografie, útočila na jádro a podstatu existujícího byrokratického režimu. Avšak samotná podstata české kultury dle Kosíka nevyvěrala z jemných politických narážek, explicitní politické kritiky nebo skrytých útoků na vládu, ale ze zdůrazňování takových základních aspektů lidské existence, jako jsou groteskno, tragično, absurdno, smrt, smích, svědomí a morální zodpovědnost.¹⁰⁹ Jak bylo prezentováno v průběhu celé práce, vybrané filmy sice nejsou apolitické, přesto při výkladu paralel mezi politickou filosofií a vybranými snímky musíme mít na paměti jejich přesah vedoucí zpět k „zdůrazňování základních aspektů lidské existence“. Přestože se na některých místech setkáváme i s přímými odkazy k dobovému politickému režimu, jedná se pouze o marginální prvek v perspektivě jejich celé tvorby. Zastřešujícím požadavkem je vždy obecnost. Jejich kritika či rozbor se vztahuje ke konkrétním politicky filosofickým problémům stejně jako k celé společnosti neuzavřené hranicemi ani ideologií, v přítomnosti stejně jako minulosti, či budoucnosti. Dokladem této univerzálnosti je, že témata zde probíraná a kritika uvedených autorů vůči specifickým politickým fenoménům jsou stále aktuální.

Tvorba Věry Chytilové je značně poznamenána především nahlížením společnosti skrze ženskou optiku. Odtud pramenila její kritika společnosti, která se však ne vždy soustředila na politické, nebo společenské uspořádání, ale někdy šlo kritiku individua a morálky tak, jak tomu bylo např. v u snímku *Sedmikrásky*. Stejně jako všichni ostatní autoři ale znázorňovala motivy nesvobody, které se dají interpretovat především díky Berlinova rozlišení na pozitivní a negativní svobodu. Ačkoli není třeba předpokládat znalost tvůrců Berlinova konceptu, dokumentuje jejich snaha o vyjádření nesvobody na příkladech, které takové rysy z počátku ani nepředstavují, tendence postihnout pravé příčiny. Právě díky Berlinova rozlišení a důsledné analýzy pojetí svobody, bylo možné ukázat, že příčiny, které se autoři snažili postihnout, jsou právě ty, které Isaiah Berlin ve své práci popsal.

Pavel Juráček ačkoli se ani ve svých *Denících* příliš k politice nevyjadřoval, poskytuje ve své práci dostatek prostoru nejen k interpretaci politicky filosofické, ale také takové interpretaci, která je determinovaná konkrétním liberalistickým čtením.

¹⁰⁹ HAMES, P. Československá nová vlna. Přel. T. Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, s. 40-41. ISBN 978-807-3095-802.

To však neznamená, že by Pavel Juráček implicitně uvažoval jako liberalistický filosof. Jeho snímky jsou kritikou společnosti, která jej obklopovala a ve které se snažil upozorovat kazy. V tom smyslu jsou jeho snímky politické. Bohužel už pouhá potence liberalistické interpretace, nebo konec konců i pouhá kritika politického prostředí sebou nesla v období „normalizace“ značné rizika i přesto, že v určitých případech zachycoval motivy, které byly kritické právě k liberalistické tradici. Pro Juráčka znamenalo autorství jeho snímků, ale také jeho osobní nesouhlas se vstupem „Spřátelených armád varšavské smlouvy“ a podepsání Charty 77, zákaz jakékoliv tvorby a následná emigrace.

Tvorba Jana Němce je stejně jako tvorba obou předchozích autorů poznamenána touhou po upozornění na prvky nesvobody ve společnosti, která je schopna přijmout principy, které ji živí. Výsledkem takového uvažování je, jak již bylo uvedeno, znázornění totalitní společnosti, jejíž skutečné rysy nakonec společnost přehlíží a je netečná k fatálním důsledkům, které sebou nese. Když se hosté na slavnosti označují za „demokraty“ (včetně hostitele), vytváří tak zastřešující prvek iluze, ve které se společnost může snadno vyskytnout. Snaha Jana Němce probudit člověka z takové apatie, vedla ke kritice nejen obecné, ale k takové, která velmi snadno může být vůči jednotlivým politickým uspořádáním konkrétní. To vedlo mimo jiné k zakázání snímku *O slavnosti a hostech*.

Kritika společnosti v obecné rovině, se táhne všemi vybranými snímky. Jejich nepohodlnost pro socialistickou společnost je však dána mírou prostoru, kterou poskytly pro uchopování z jiných filosoficky politických perspektiv. To je přímo úměrné taky samotnými rozpory v uchopování politické filosofie z pohledu liberalistické a socialistické školy. Především motiv pozitivní svobody ukázal, jak může být koncept liberalistické školy konstruktivně kritický k socialistické filosofii. Protože ale o takovou kritiku tehdejší společnost především v období normalizace nestála, jednalo se o jev, který bylo nutné vymístit. Proto všichni autoři, byť věnující se obecné kritice společnosti, byli předmětem ostrakizace socialistickým režimem. Samotná dysfunkce společenského uspořádání v socialistických zemích vede k tomu, že ani obecné požadavky nemohou být chápány jinak než protirežimně právě proto, že v kontrapozici stojí jiný filosofický proud, v tomto případě liberalismus, který se podobnými otázkami zabývá úspěšněji.

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

Seznam literatury

Prameny:

ARON, R. *Demokracie a totalitarismus*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1993. 213 s. ISBN 80-710-8064-0.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MISES, L. *Byrokracie*. Přel. Urbanová Tereza. 1. vyd. Praha: Liberální institut, 2002. 205 s. ISBN 80-863-8922-7.

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

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

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

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

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

Odborná literatura:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- JURÁČEK, P. *Deník: (1959-1974)*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2003. 1075 s. ISBN 80-700-4110-2.
- KOPANĚVA, G. *Věra Chytilová mezi námi: sborník textu k životnímu jubileu*. 3. vyd. Česká Lípa: Nostalghia.cz, 2006. 130 s. ISBN 80-903678-1-X.
- KROUPA, D. *Filosofie a ideologie*. Olomouc, 2008. 205 s. Disertační práce na Filozofické fakultě Palackého university v Olomouci katedra filosofie. Vedoucí práce: Ivan Blecha.
- LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 470 s. ISBN 80-7004-100-5.
- LIVINGSTON, P. The Very Idea of Film as Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2006, Vol. 64, No. 1, pp. 11-18.
- LIZCOVÁ, Z. *Kulturní vztahy mezi ČSSR a SRN v 60. letech 20. století*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2012. 194 s. ISBN 978-80-7363-201-4.
- McAFEE, N. *Feminist political philosophy*[online], c2009, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/feminism-political>>
- MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1 vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-000-1410-6.
- MULHALL, S. *On Film*. London: Routledge, 2002. 142 p. ISBN 0-415-24795-0.
- MULHALL, S. *Ways of Thinkin: A Response to Andersen and Baggini* [online], 2003, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <<http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n25mulhall>>
- NEČASOVÁ, D. „*Buduj vlast, posílíš mír!*“ Brno, 2009. 344 s. Dizertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Jiří Hanuš.)
- OSVALDOVÁ B. *Česká média a feminismus*. 1. vyd. Praha: Slon, 2004. 159 s. ISBN 80-7277-263-5.
- PRAŽAN, E. *Česká filmová padesátka*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003. 219 s. ISBN 80-7068-169-1.
- PEARSON, J. *Interpreting Disturbed Minds: Donald Davidson and The White Ribbon*. [online], 2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z <<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/894/854>>.
- PEJCHALOVÁ, J. *Ženské organizace a společenské postavení žen v českém prostředí v letech 1945-1989*. Brno, 2006. 42 s. Magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Historickém ústavu. Vedoucí práce Libor Vykoupil.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Další zdroje:

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

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

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

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

- BOČEK, J., Podobenství Věry Chytilové. *Film a doba*, 1966, roč. 12, č. 11, s. 566-571.
- ČECH, V. *Štika v rybníce* [film]. Československo: Filmové studio Barrandov, 1951.
- DOSTÁL, Z. Ještě k „Pytli blech“. *Film a doba*, 1963, s. 218. FTN, Věra Chytilová je slavná. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 7, s. 8.
- CHYTILOVÁ, V. Z režijní explikace k filmu O něčem jiném. *Film a doba*, 1964, roč. 10, s. 32-33.
- CHYTILOVÁ V. Vůle myslet. Zaznamenala PŘADNÁ, E. *Filmové a televizní noviny*, 1968, roč. 2, č. 10, s. 1.
- CHYTILOVÁ, V. – DÍTĚTOVÁ, J., O „Pytli blech“ – s jednou z nich. *Kino*, 1963, roč. 16, č. 2, s. 4.
- HASLANGER, S. – TUANA, N. – O’CONNOR, P., *Topics in Feminism* [online], c2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-topics/>
- JURÁČEK, P. Pavel Juráček. *Film a doba*, 1964, roč. 10, s. 393-394.
- JURÁČEK P., Případ pro začínajícího kata: z explikace. *Film a doba*, 1968, roč. 13, č. 5, s. 235-238.
- JURÁČEK P. Případ pro začínajícího kata: výňatek ze scénáře. *Film a doba*, 1968, roč. 13, č. 5, s. 239-246.
- KOPANĚVOVÁ, G. – CHYTILOVÁ, V., Hovoříme s Věrou Chytilovou. *Film a doba*, 1963, s. 40-42.
- KOŠULIČOVÁ, I. *Everything You Always Wanted to Know about My Heart: An Interview with film director Jan Němec* [online]. 2001, [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: http://www.ce-review.org/01/17/interview17_kosulicova.html
- KRUMBACHOVÁ, E. – NĚMEC, J. O slavnosti a hostech: nebo též o podílu hlouposti na tragédii člověka. *Film a doba*, 1965, roč. 11, s. 663.
- LIEHM, A. J. Stud aneb Velká samota po deseti letech. *Film a doba*, 1968, roč. 13, č. 4, s. 190-193.
- MENZEL, F. *Křehká Věra Chytilová* [online], 2012, [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://www.magazin-legalizace.cz/cs/articles/detail/312-krehka-vera-chytilova>
- ŠKVORECKÝ, J. Je možný sex bez znásilnění? Dobrodružství amerického feminismu. *Respekt*, 1992, roč. 3, č. 32, s. 10.)
- SOKAČOVÁ, L. *Stručná historie feminismu* [online], c2003, [cit. 2013-04-04] Dostupné z: www.feminismus.cz/historie.shtml

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

NĚMEC, J. K filmovému zpracování Kafkovy „Proměny“. *Film a doba*, 1965, roč. 11, s. 84-85.

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

NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 8, s. 1.

NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 9, s. 1.

NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 10, s. 1.

NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 11, s. 1.

NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 12, s. 1.

NĚMEC, J. Vážení přátelé. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 13, s. 1.

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

PITTERMANN, J. Kritika: Ikarie XB-1. *Kino*, 1963, roč. 16, č. 15, s. 13.

PITTERMANN, J. Kritika: Démanty noci. *Kino*, 1964, roč. 17, č. 19, s. 13.

ŽALMAN, J. Čeho je třeba. *Film a doba*, 1968, roč. 13, č. 4, s. 173-175.

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

Mučeníci lásky. *Filmový přehled*, 1967, č. 16.

Sedmikrásky. *Filmový přehled*, 1967, č. 16.

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

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

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

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

Political philosophy [online], 2011, [cit. 2013-10-10]. Dostupné z: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/467661/political-philosophy>>

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

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

Anotace:

Autor: Adam Martinec

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

Pracoviště: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Universita: Universita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta

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

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

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

Annotation:

Author: Adam Martinec

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

Department: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

University: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

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

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

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