

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Pracoviště Orální historie – Soudobé dějiny

Bc. Magdalena Dvořáčková

Pavel Juráček v kontextu šedesátých let

Diplomová práce

Vedoucí práce: **PhDr. Zdeněk Doskočil, Ph.D.**

Praha 2017

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. června 2017

Magdalena Dvořáčková

Poděkování

V první řadě bych velice ráda poděkovala PhDr. Zdeňku Doskočilovi, Ph.D. za jeho nadšené a poutavé přednášky a za jeho ochotu, rady a pochopení, když mi byl vedoucím diplomové práce.

Ta by těžko vznikala bez přístupu k pozůstalosti Pavla Juráčka. Za to i za vstřícnost děkuji Pavlu Hájkovi, Ph.D. z Knihovny Václava Havla, který pozůstalost spravuje.

Rovněž děkuji pracovníkům Národní knihovny, Archivu Filmového studia Barrandov, Národního filmového archivu a Národního archivu. Bez nich bych se neseznámila se všemi potřebnými prameny a literaturou.

Za nekonečnou podporu a trpělivost pak nejvíce děkuji Sašovi, Dominice a mým rodičům Kateřině a Pavlovi.

OBSAH

ABSTRAKT	5
1. ÚVOD	7
2. PRAMENY, BIBLIOGRAFIE A METODOLOGIE	10
3. PRVNÍ ČÁST	15
3.1 KOŘENY	15
3.2 STUDENTEM NA FAMU	17
3.3 KONTEXTY I	23
3.4 PŘED VSTUPEM DO PROFESNÍHO ŽIVOTA	25
3.5 POČÁTKY VE FILMOVÉM STUDIU BARRANDOV	26
3.6 POSTAVA K PODPÍRÁNÍ	30
3.7 VOJNA	34
3.8 NÁSTUP NOVÉ VLNY	35
3.9 PRÁCE NA ZAKÁZKU	40
3.9.1 KAŽDÝ MLADÝ MUŽ	40
3.9.2 DALŠÍ PRÁCE	43
3.10 KONTEXTY II	45
3.11 FITES	46
3.12 NOVÁ VLNA V DRUHÉ POLOVINĚ ŠEDESÁTÝCH LET	49
3.13 CESTA KE GULLIVEROVI	53
3.14 HADÍ PEVNOST A KINOAUTOMAT	56
3.15 KONTEXTY III	58
3.16 PAVEL JURÁČEK A PRAŽSKÉ JARO	61
3.17 TS JURÁČEK-KUČERA	64
3.18 PAVEL JURÁČEK V PRVNÍCH CHVÍLÍCH OKUPACE	66
3.19 PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA	68
3.20 KONTEXTY IV	71
3.21 PAVEL JURÁČEK A NÁSTUP TZV. NORMALIZACE	75
4. DRUHÁ ČÁST	81
4.1 SPISOVATEL? SCÉNÁRISTA? REŽISÉR?	81
4.2 PAVEL JURÁČEK V ČESKOSLOVENSKÉ NOVÉ VLNĚ	84
4.3 SITUACE FILMAŘE V ŠEDESÁTÝCH LETECH	89
5. ZÁVĚR	96
PRAMENY A LITERATURA	99
PŘÍLOHY	108
Fotografické přílohy	108
Archivní přílohy	113

ABSTRAKT

Náplní diplomové práce je výzkum osobnosti scénáristy, dramaturga a režiséra Pavla Juráčka v kontextu šedesátých let. Výzkum je založen na metodách historické analýzy s využitím přístupů biografického výzkumu. Zásadním pramenem je Juráčkův *Deník* z let 1959 až 1974, dále pak Pozůstalost Pavla Juráčka, kterou spravuje Knihovna Václava Havla.

Práce se zabývá Juráčkovým životem od vstupu na Filmovou fakultu Akademie múzických umění v roce 1957 po propuštění z Filmového Studia Barrandov v roce 1971. Sleduje jeho scénářistickou, publicistickou a filmovou tvorbu, jeho činnost v rámci Filmového studia Barrandov a Svazu československých filmových a televizních umělců. Pokusí se zhodnotit jeho místo v rámci československého filmu šedesátých let. Dále zkoumá vývoj Juráčkovy vztahu ke komunistickému režimu v období liberalizace a zejména nastupující tzv. normalizace. Jejím výsledkem je komplexní obraz Juráčka v šedesátých letech obsahující jak jeho vnitřní perspektivy, tak jeho interakce s vnějším okolím.

Klíčová slova

Pavel Juráček, československá nová vlna, československá kinematografie, Filmové studio Barrandov, kulturní politika, Svaz československých filmových a televizních umělců, pražské jaro, srpnová okupace 1968, nástup tzv. normalizace

ABSTRACT

The diploma thesis is a research of the personality of the scriptwriter, dramaturgist and director Pavel Juráček in the context of the 1960s. Research is based on methods of historical analysis using biographical research approaches. The main source is Juráček's *Diary* 1959 – 1974, and the estate of Pavel Juráček, which is administered by the Václav Havel Library. The diploma thesis deals with Juráček's life since joining the Film Faculty of the Academy of Performing Arts in 1957 until his dismissal from the Barrandov Film Studio in 1971. It follows his screenwriting, publicistic and film production, and his work in the Barrandov Film Studio and in the Union of Czechoslovak film and television artists. It will try to evaluate his place in the Czechoslovak film of the 1960s. It also examines the development of Juráček's relation to the communist regime in the period of liberalization and especially the so-called

normalization. The result is a complex picture of Juráček in the 1960s, including both his inner perspectives and his interaction with the outside world.

Key words

Pavel Juráček, Czechoslovak New Wave, czechoslovak cinematography, Barrandov Film Studio, cultural policy, Union of Czechoslovak film and television artists, Prague spring, August occupation 1968, so-called normalization

1. ÚVOD

Zájem o spisovatele, scénáristu, dramaturga, režiséra a intelektuála Pavla Juráčka v posledních letech roste. Minulý rok se konala premiéra dvou restaurovaných Juráčkových filmů *Postava k podpírání* a *Případ pro začínajícího kata* zaštitěná Národním filmovým archivem. Letos vychází první dva svazky revidovaného vydání jeho *Deníku* v nakladatelství Torst. Dohromady vyjde asi čtyři tisíce stran, tedy čtyřnásobek vydání prvního z roku 2003, které editoval Jan Lukeš.¹ Právě toto první rozsáhlé a posléze oceněné (Magnesia Litera 2004) publikování necenzurovaných osobních záznamů je možné považovat za jeden z důležitých momentů Juráčkova znovuobjevení veřejností. Části *Deníku* se staly zdrojem polodokumentárního snímku Martina Šulíka *Klíč k určování trpaslíků* (2002) a také několika divadelních inscenací.²

Tzv. normalizací umlčený tvůrce se ve veřejném prostoru neobjevil hned po listopadu 1989. Ačkoliv se mu věnoval Miloš Fikejz, knihovník NFA, který vytvořil jeden z posledních Juráčkových portrétů a v roce 1989 vydal několik Juráčkových textů (básně, scénáře, povídky, úvahy) v polosamizdatové podobě, která se dočkala rozšířené a důstojnější verze v roce 2001.³

Při příležitosti třetího výročí Juráčkova úmrtí, v květnu 1992, studenti ČVUT zrealizovali umístění památní desky na činžovní dům, ve kterém Juráček naposledy žil. Toto místo se nachází ve slepé části Josefské ulice v těsné blízkosti pražského Malostranského náměstí. Deska s nápisem „Jsou lidé bez hříchu, to jsou ti ochočení, jsou lidé bolaví, a to jsou básníci“ se nachází vedle vchodu do domu a naproti Kostelu svatého Tomáše.

Pavel Juráček se narodil 2. srpna 1935 v Příbrami, vystudoval gymnázium, maturoval s vyznamenáním a v letech 1953 až 1955 studoval češtinu a žurnalistiku na Filosofické fakultě Karlovy univerzity. Byl ovšem vyloučen, živil se poté rok jako redaktor nymburských *Vesnických novin*. V letech 1957 až 1961 byl studentem oboru dramaturgie na Filmové fakultě Akademie múzických umění. V letech 1961 až 1971 byl zaměstnán jako dramaturg, scenárista a později režisér ve Filmovém studiu Barrandov (od léta 1968 také jako vedoucí

¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003.

² Inscenace *Zlatá šedesátá* (Pavel Juráček, Dora Viceníková, Jan Mikulášek) v divadle Reduta (premiéra 5. dubna 2013) byla později přenesena do divadla Na Zábradlí pod názvem *Zlatá šedesátá aneb Deník Pavla J.*, (premiéra 20. září 2013). Dále se Juráčkem inspirovala inscenace nezávislého divadelního souboru Tygr v tísni *Deník 1959-1974*. Osobně jsem měla možnost vidět inscenaci Divadla Na Zábradlí. Ve všech adaptacích je Juráček ztvárněn několika herci, již neaktuální verze Tygra v tísni byla doplněna ženským elementem, který ztvárňovala herečka.

³ JURÁČEK, Pavel, MILOŠ FIKEJZ a VRANOVSKÁ, Zuzana. *V krajině vlídných bludiček*. Praha: ZO Svazarmu, 1989. a JURÁČEK, Pavel, FIKEJZ, Miloš, ed. *Postava k podpírání*. Praha: Havran, 2001.

tvůrčí skupiny společně s Jaroslavem Kučerou). Podle vlastního námětu a scénáře Juráček spolurežiroval s Janem Schmidtem v roce 1963 *Postavu k podpírání*, čímž se zařadil mezi tvůrce československé nové vlny (ČSNV). V roce 1965 poprvé samostatně režíroval *Každého mladého muže* a v roce 1969 zrealizoval svůj vrcholný film *Případ pro začínajícího kata*. Mimo to se podílel například na scénářích k filmům *Ikarie XBI*, *Bláznova kronika*, *Nikdo se nebude smát* nebo *Konec srpna v hotelu Ozon*. Jeho jméno je spojeno i s tvorbou Věry Chytilové v šedesátých letech. Juráček příležitostně publikoval v brněnském *Hostu do domu* nebo ve *Filmu a době*. Od druhé poloviny padesátých let byl až do června 1969 členem KSČ, od roku 1966 členem Svazu československých filmových a televizních umělců, podepsal *Dva tisíce slov*, v sedmdesátých letech pak *Chartu 77*. Po srpnu 1968 byl postupně distancován od filmové (či jakékoli) tvorby. Živil se pokoutně, v letech 1978 až 1983 se snažil uplatnit ve Spolkové republice Německo. Poté se vrátil a svou filmařskou tvorbu zakončil v roce 1988 instruktážním filmem pro pražské revizory. Následující rok v květnu Pavel Juráček v nedožitých padesáti čtyřech letech umírá. Byl třikrát ženatý a měl dceru Juditu a syna Marka.

Pavla Juráčka jsem objevila skrz jeho *Deník* a film *Případ pro začínajícího kata*. To mě vedlo k zájmu o další filmy a tvůrce československé nové vlny, kterou chápu jako nedílnou součást „kulturního kvasu“ šedesátých let.

O Pavlu Juráčkovi bylo psáno zejména v souvislosti s jeho příslušností k československé nové vlně. Samostatné texty o Juráčkově osobě a tvorbě jsou spíše kratší. Autobiografičností v jeho tvorbě se věnoval Jiří Cieslar v předmluvě ke knize *Postava k podpírání* (2001), biografické shrnutí najdeme v Doslovu k *Deníku* z pera Jana Lukeše, popularizační charakter má dvacetistránková kapitola Jana Fryše v publikaci *Dvanáct osudů dvou staletí*⁴, která se věnuje osobnostem Příbramě. Informačně bohatá je diplomová práce Martina Vandase *Případ vlídné bludičky* z roku 1998.⁵

Na to, že se o Pavlu Juráčkovi můžeme doslechnout jako o významném tvůrci ČSNV, se mi to zdá málo, i když za Juráčka nejlépe promlouvají jeho vlastní texty a filmy. Kromě *Deníku* jde o jeho básně, povídky, scénáře a články.

Předkládaná práce vypráví příběh významného filmového tvůrce šedesátých let od jeho tvůrčích začátků přes nabytí slávy po realizaci životního díla a následný pád. Rovněž vypráví o době, ve které se tento příběh odehrává a která ho významně ovlivňuje. Práce by

⁴ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů dvou staletí: Zeyer, Aleš, Vrchlický, Theurer, Gellner, Vyskočil, Drtikol, Šára, Hojden, Tesářík, Drda, Juráček*. Příbram: J. Fryš, 2006, str. 240-263.

⁵ VANDAS, Martin. *Případ vlídné bludičky*. Filosofická fakulta UK, 1998. Diplomová práce.

tedy měla přispět k poznání československých „zlatých šedesátých“ s důrazem na kulturní oblast.

Pavel Juráček patřil do generace dospívající ve stalinských padesátých letech, aktivně tvořící v letech šedesátých a pochroumané během tzv. normalizace. Juráček byl nositelem specifických zkušeností a inspirací této generace. *Deník* je svědectvím o jeho vnitřním a vnějším životě. Jeho bystrá schopnost reflektovat dění a atmosféru je významným pramenem pro poznání této doby.

Předkládaný text nenahlíží na Juráčka optikou filmové vědy, jedná se primárně o historickou práci. Navzdory tomu ale Juráčkovu filmovou tvorbu nelze opomenout, protože v ní nalezneme mnoho autobiografických prvků a momentů, které silně vypovídají o době jejího vzniku.

V první rozsáhlejší části práce rekonstruuji na základě pramenů a literatury Juráčkův život od jeho vstupu na FAMU v roce 1957 po jeho propuštění z Filmového studia Barrandov v roce 1971. V druhé části analyzuji Juráčkovu pozici v rámci československé kinematografie šedesátých let. Byl spíše scénáristou nebo režisérem? Jakou roli sehrál v rámci československé nové vlny? V jakých podmínkách se nacházel československý filmový tvůrce za Novotného éry a během nástupu tzv. normalizace a jak se s jejich proměnami vyrovnával?

2. PRAMENY, BIBLIOGRAFIE A METODOLOGIE

Stěžejním pramenem pro tento text jsou Juráčkovy deníkové zápisy. Pracuji s publikací *Deník 1959-1974*, který editoval a vydal v roce 2003 Jan Lukeš. Celkově je Juráčkových deníkových sešitů podle Lukeše třiatřicet, začínají rokem 1951 (kdy Juráček slavil šestnácté narozeniny) a končí v roce 1974. V knize jsou publikované deníky ohraničené pořadovými čísly 23 a 33.⁶

Fragmentsy Juráčkových deníků nalezneme i v publikaci Knihovny Václava Havla *Prostřednictvím kočky*, která kromě povídek z padesátých let obsahuje záznamy z let 1956 až 1958.⁷ Ještě dřívější zápisy jsou pak publikovány v týdeníku *Respekt* (duben 1954 – listopad 1956).⁸ Nepublikované deníkové zápisy lze objevit v pozůstalosti Pavla Juráčka, kterou spravuje Knihovna Václava Havla. Tam jsem mimo jiné našla texty deníkového charakteru datované mezi červencem 1962 a zářím 1963, které vyplňují bílé místo mezi sešity 25 a 26 (mezera mezi květnem 1962 a červencem 1964). Považuji to za přínos, protože tyto deníkové strojopisné záznamy reflektují realizaci filmů *Bláznova kronika* a *Postava k podpírání*. V posledku je důležitá příloha *Deníku 1959-1974*, která obsahuje zápisník z vojny mezi říjnem 1963 a únorem 1964.

Už zmíněná pozůstalost Pavla Juráčka, která je nesmírně obsáhlá, je taktéž zásadní. Kromě deníkových záznamů obsahuje materiály nejrůznějšího charakteru. Jde o osobní rukopisné i strojopisné poznámky týkající se profesního i osobního života, korespondence osobní i úřední, povídky, články, koncepty scénářů. Zajímavá je složka k srpnovým událostem roku 1968, kdy si Juráček uschoval množství dobových materiálů. V pozůstalosti lze najít také fotografie, kresby a podobně. Vzhledem k tomu, že toto je diplomová práce, nebylo v mých silách probrat důkladně celou pozůstalost. Ale díky soupisům, kterými Knihovna Václava Havla disponuje, se domnívám, že jsem nic podstatného neopomenula.

Důležité je zmínit i charakter pozůstalosti Pavla Juráčka. Některé části pozůstalosti jsou Juráčkem vlastnoručně systematizované a mnohé texty lze nalézt vícekrát, nejčastěji v rukopisné podobě v blocích a poté pečlivě přepsané na stroji.

⁶ Lukeš rozděluje deníky do tří skupin: „Deník 1. – 11. jako nástupnické romantické období studií na gymnáziu a na filologii, Deník 12. – 22. jako sentimentální výchovný román života ve *Vesnických novinách*, následovaný návratem do školních škamen na FAMU, a Deník 23. – 33. jako realistický příběh vstupu do života, tvorby a společnosti, opisující dramatický oblouk od vzestupu k jen zčásti zvládnuté slávě a posléze k naturalistickému pádu.“ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, str. 1041.

⁷ JURÁČEK, Pavel, HÁJEK, Pavel, ed. *Prostřednictvím kočky: (texty z let 1951-1958)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2014.

⁸ JURÁČEK, Pavel. Deník. *Respekt*. 2016, **XXVII**(51-52), str. 101-107.

Archivnímu výzkumu jsem se věnovala také v Archivu bezpečnostních složek, kde jsou však materiály týkající se Juráčka pro mou práci nepodstatné. Není jich mnoho a vztahují se až k sedmdesátým létům. Navštívila jsem rovněž archiv v rámci Barrandov Studio a.s., kde jsem našla interní materiály FSB jako zápisy z porad, dramaturgické plány, výrobní materiály k filmům, na kterých se Juráček podílel. Materiály k středometrážnímu filmu *Postava k podpírání* se v barrandovském archivu nenalézají, ale dílčí listiny jsou v Národním filmovém archivu, který jsem taktéž navštívila. V Národním archivu jsem získala kopii Juráčkovy karty z členské evidence KSCČ a dílčí materiály z fondu Ministerstva kultury a informací vztahující se zejména k nástupu tzv. normalizace v kinematografii. Oslovila jsem i Vojenský ústřední archiv, kde se nachází Juráčkova osobní složka z období jeho vojny v Boru u Tachova, ale komplikovanost získání přístupu do této složky byla vyšší než přínos jejího obsahu. Oslovila jsem i archiv České televize, kde jsem se zejména snažila získat záběry samotného Pavla Juráčka (vystupoval v některých televizních pořadech), ovšem bez úspěchu.

Za důležitý pramen je nutné považovat také Juráčkovy básně, prózy, filmové povídky, explikace, literární scénáře a články. Část těchto textů představují fejetony a úvahy publikované v dobovém tisku, část jich je vydána v *Deníku* a v dalších knihách⁹, část publikována dosud nebyla. Nutno dodat, že se vydávání Juráčkových textů věnuje Knihovna Václava Havla, zejména její senior manažer Pavel Hájek.

Nelze opominout také rozhovory s Juráčkem v dobovém tisku. Všechny jsou zařazeny do publikace *Ze života tajtrlíků*.

Pramenným zdrojem s velkou výpovědní hodnotou jsou samozřejmě Juráčkovy filmy, hlavně ty autorské – *Postava k podpírání*, *Každý mladý muž* a *Případ pro začínajícího kata*.

Sekundární prameny zahrnují články o Pavlu Juráčkovi nebo recenze jeho díla. Ty se datují od začátku šedesátých let po současnost. Kapitoly či odstavce o Juráčkově filmové tvorbě najdeme v přehledových textech o ČSNV. Krátké kapitoly se nacházejí ve Škvoreckého *Všichni ti bystří muži a ženy* a v knize Petera Hamese *Československá nová vlna*. O filmech *Postava k podpírání* a *Každý mladý muž* píše Jan Žalman (vlastním jménem

⁹ JURÁČEK, Pavel, FIKEJZ, Miloš, ed. *Postava k podpírání*. Praha: Havran, 2001. či JURÁČEK, Pavel, HÁJEK, Pavel, ed. *Prostřednictvím kočky: (texty z let 1951-1958)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2014. či JURÁČEK, Pavel. *Situace vlka: (western 1971-1982)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2015. či JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání: (groteska 1962-1963)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2016. či JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*. Praha: KnVH, 2017.

Antonín Novák) v *Umlčeném filmu*. Juráčkovi se věnuje rovněž Jaroslav Boček.¹⁰ O ČSNV se dočteme i v dalších publikacích nebo článcích.¹¹

Čerpám také z nejrůznějších memoárových a biografických publikací. Jedná se zejména o biografie/životopisy nebo paměti tehdejších tvůrců, od starší generace (Bohumil Šmída) přes střední generaci (Ladislav Helge) až po Juráčkovy soupeřníky (Jan Němec, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Zdeněk Sirový, Evald Schorm, Miloš Forman, Antonín Máša). Přínosné jsou pro mě také interní rozhovory natočené Martinem Šulíkem a Janem Lukešem (Věra Chytilová, Jan Schmidt, Galina Kopaněvová, Jiří Janoušek), jejichž úryvky pak byly použity v dokumentárních cyklech *Zlatá šedesátá* a *Československý filmový zázrak*. Společně ještě s dvoudílným dokumentem *25 ze šedesátých* nebo prvním dílem pořadu *Těžká léta československého filmu* jsou tyto audiovizuální počiny důležitým zdrojem informací. V neposlední řadě je třeba zmínit publikaci *Ostře sledované filmy*, což je kniha rozhovorů filmového publicisty a kritika A. J. Liehma s protagonisty ČSNV.¹²

Za šťastnou náhodu považuji shodu mého pobytu v polské Wroclawi v rámci programu Erasmus+ s konáním cyklu Czechosłowacka nowa fala v tamním kině Nowe Horyzonty. Po dobu necelých pěti měsíců jsem měla příležitost zhlédnout celou řadu filmů ČSNV na filmovém plátně.

V neposlední řadě jsem pracovala se sekundární literaturou uvádějící mě do obecných československých dějin sledovaného období s důrazem na kulturní vývoj v Československu.¹³ Mimo publikace obecného charakteru bych jmenovala počiny Jana Mervarta zabývajícími se Svazem československých spisovatelů¹⁴ a publikace Jarmily Cysařové, která mapovala historii Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES)¹⁵. Vývoj kulturní politiky šedesátých let s důrazem na film je nastíněn v knize Lukáše Skupy *Vadí – nevadí*,

¹⁰ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. či HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. či ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008. či BOČEK, Jaroslav. *Nová vlna z odstupu. Film a doba*. 1966, XII(12).

¹¹ Například LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013. A další.

¹² LIEHM, A. J. a LUKEŠ, Jan. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.

¹³ RATAJ, Jan a HOUDA, Přemysl. *Československo v proměnách komunistického režimu*. Praha: Oeconomica, 2010. či KNAPÍK, Jiří a FRANC, Martin. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011. či PREČAN, Vilém a PECKA, Jindřich. *Proměny Pražského jara 1968-1969*. Brno: Doplněk, 1993. či BLAIVE, Muriel. *Promarněná příležitost: Československo a rok 1956*. Praha: Prostor, 2001.

¹⁴ MERVART, Jan. *Naděje a iluze: čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let*. Brno: Host, 2010. a MERVART, Jan. *Kultura v karanténě: umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha: NLN, s.r.o., Nakladatelství Lidové noviny, 2015.

¹⁵ CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Pokus o občanské společenství*. Praha: FITES, 1994. či CYSAŘOVÁ, Jarmila. *FITES a moc*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1997. či CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Koordináční výbor, tvůrčí svazy a moc 1968-1972*. Praha: ÚSD, 2003.

v níž se autor zabývá filmovou cenzurou.¹⁶ Velice zajímavý text přináší Petr Szczepanik – jeho nedávno vydaná *Továrna Barrandov* podává komplexní obraz fungování FSB od roku 1945 do roku 1970.¹⁷ Nástupem tzv. normalizace v oblasti filmu se pak zabývá Štěpán Hulík v monografii *Kinematografie zapomnění*.¹⁸

Vzhledem k tomu, že nejdůležitějším zdrojem je jednoznačně Juráčkův *Deník*, zastavme se chvíli u tohoto typu pramene. Deník se řadí mezi ego-dokumenty. Je duševním obrazem autora, lze u něj předpokládat spontánnost a autenticitu, menší míru autocenzury.¹⁹ Je důležité si uvědomit, kdy a za jakých okolností deník pravděpodobně vzniká, a také myslet na to, co v deníku není. Navíc Juráčkovy osobní zápisy jsou velmi sugestivní, čtenář může snadno propadnout poutavé atmosféře, kterou Juráček svými texty vytváří, není snadné si od nich udržet kritický odstup.

Juráček se totiž skrz stránky *Deníku* vyrovnává se světem i sám se sebou, zejména pak se svou prací, tvorbou, psaním. Reflektuje sebe, život, společnost, politickou situaci, aktuální události, dějiny, osoby, s kterými se setkává (většinou z kulturního/filmového prostředí). Četnost i délka záznamů se liší. Příčinou přestávek v psaní je často práce, i když na druhou stranu Juráček mnohdy od práce uniká k *Deníku*. Intenzita zápisů se výrazně zvyšuje v období frustrace, což lze třeba pozorovat po zákazu scénáře filmu *Případ pro začínajícího kata* v roce 1967 nebo během nástupu tzv. normalizace. Tehdy vznikají záznamy i 28 tištěných stran dlouhé, psané dva dny. Nutno dodat, že *Deník* často vznikal pod vlivem omamných látek – alkoholu nebo tehdy rozšířeného fenmetrazinu. Navzdory tomu si zápisy udržují vysokou literární úroveň.

Psaní bylo pro Juráčka způsobem existence. Jeho *Deník* lze považovat za jeho největší životní dílo.

Vodítka, jak *Deník* číst, Juráček poskytuje sám na několika místech. Vybírám zástupnou citaci: „Stavím si pomník, ještě že to vím – píšu tyto řádky a koutkem vědomí sleduju toho muže nebo ty muže, co je budou číst. Tím je řečeno, že jsem se ani nyní nezbavil velice vysokého mínění o sobě. Pořád ještě na sebe věřím. Pořád a pořád si myslím, že za něco stojím. Myslivám na filmové historiky, jsem bůhví proč přesvědčen, že bude zbudován

¹⁶ SKUPA, Lukáš. *Vadí - nevadí: česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA, 2016.

¹⁷ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016.

¹⁸ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011.

¹⁹ BOROVSÝ, Tomáš, DVORÁK, Tomáš a kol. *Úvod do studia dějepisu: 1. díl*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, str. 38.

regál, do něhož vloží tento sešit i všechny předcházející. Stydím se za to, nicméně vím, že buď mohu být upřímný, nebo lhát. Zatím je tento sešit můj, leží v mém stole, a kam bych pak utekl, kdybych ani zde nemohl napsat to, co nelze napsat jinam a co nelze nikomu říct?“²⁰

Diplomová práce vychází z principů kvalitativního výzkumu. Metodou práce je pak historická analýza. Shromáždila jsem primární a sekundární prameny a na základě kritické analýzy je interpretuji. Dále využívám přístupy biografického výzkumu, jehož objektem je jedinec jako součást společnosti.

Biografická metoda analyzuje vnitřní perspektivy jedince ve všestranných souvislostech k okolnímu životu, zkoumá v čem je jeho život podmíněn společností a jak naopak sám na společnost působí.²¹ Nástrahy biografického výzkumu spočívají ve velkém množství pramenů, v nichž může badatel ztratit přehled o tom, co je ještě podstatné a co už nikoliv, a v badatelově přeceňování zkoumané osobnosti. S těmito úskalími jsem se sama setkala a jejich reflexí jsem se jim snažila vyvarovat.

²⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 509.

²¹ HROCH, Miroslav. *Úvod do studia dějepisu: celostátní vysokoškolská učebnice pro studenty pedagogických a filozofických fakult studijního oboru učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů - dějepis*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, str. 245.

3. PRVNÍ ČÁST

3.1 KOŘENY

V malém hornickém městě Příbram se 2. srpna 1935 Růženě a Pavlovi Juráčkovým narodil syn Pavel. Manželé měli další dva syny Petra a Jiřího, druhý z nich však brzy zemřel. Rodina nebyla zrovna zámožná. Situace se zhoršila, když ještě před válkou otec od rodiny odešel. Růžena za války nějaký čas pracovala v německé továrně I.G.Farben. Než se maminka vrátila, malý Pavel žil chvíli u rodiny otce na jižní Moravě, poté u jakýchsi Schneiderů v Rakousku a nakonec se vrátil do Příbrami, kde se o něj a Petra starala babička. „Žili jsme takřka na ulici. Babička byla na nás slabá, mně bylo pět nebo šest let, byl jsem nevychovaný kluk z ulice.“²²

Dětství bylo pro Juráčka jedním z důležitých zdrojů jeho tvorby, reflexe tohoto období se několikrát objevila v *Deníku*: „Škola mě netěšila. Byl jsem stále odstrkovaný, bit a má již tehdy probouzející se ctižádost byla neustále srážena a udupávána. Mamince jsem působil pravá muka. Snad právě proto, že jsem předcházející léta prožil sám, nikdo se o mě nestaral a já žil vždy jen ve svých obludných snech o pomstě všem lidem na světě, který jsem nenáviděl vši silou pětiletého dítěte – byl jsem úžasně umíněný a tvrdohlavý.“²³

Z dětství si Juráček v sobě nesl také pocit méněcennosti: „Časem jsem si zvykl, že všechno, co mám nebo udělám, je nějakým způsobem vždycky nepovedené, horší než ostatní, upatlané, nespolehlivé a ošklivé. (...) A tak mi bylo od dětství stále něčeho líto. Nedovedl jsem se smířovat s tím, že nemám takové věci jako jiní, záviděl jsem jim a cítil jsem se méněcenný.“²⁴

Ačkoli Juráček viděl svého otce naposledy v devíti letech, nacházel ho v sobě: „Zdědil jsem po něm vystouplé lopatky, tenké nohy a úzká ramena, domýšlivost a komplex méněcennosti, ustavičný strach z mínění druhých, marnotratnost, odpor k prostotě, odpor k chudobě, štítivý, hysterický odpor ke špíně a nepořádku...“²⁵

Pavel Juráček se v dětství věnoval mimo jiné sportu a leteckému modelářství. Podle celoživotního přítele Antonína Máši se chtěl stát leteckým inženýrem. Zároveň se ale v Juráčkově projevovaly silné literární sklony. 15. listopadu 1949 si zapsal: „Já totiž, když

²² JURÁČEK, Pavel. *Deník. Respekt*. 2016, **XXVII**(51-52), str. 101.

²³ Tamtéž.

²⁴ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*. ..., str. 33-34.

²⁵ Archiv Pavla Juráčka/Knihovna Václava Havla. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Zápis ze srpna 1963, str.61.

vidím něco, co se mně líbí, tak hned mě napadne, abych vzal papír a hned si to napsal a vyličil.“²⁶

Po gymnáziu, které Pavel absolvoval v roce 1953, tedy nakonec nastoupil na obor žurnalistika a čeština na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. To už snil o tom stát se spisovatelem a básníkem.

Nicméně po třech letech studia byl pro neplnění studijních povinností ze školy vyloučen. Ocitl se pak v nymburských *Vesnických novinách* coby redaktor. Bylo to v červnu 1956, necelé čtyři měsíce po Chruščovově tajném projevu o kultu osobnosti na XX. sjezdu KSSS, který vedl k tzv. destalinizaci.

V porovnání s následujícími podzimními událostmi v Polsku a Maďarsku byla v Československu destalinizace poměrně slabá. Komunistická strana Československa se až na výjimky (Alexej Čepička) personálně neproměnila, nedošlo k přehodnocení stalinistického období režimu a ani obyvatelstvo na signály z Moskvy nereagovalo hlasitě.²⁷ Přesto k jistému uvolnění atmosféry došlo a situace využila hlavně kulturní inteligence a studentstvo.

Na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů, který proběhl na konci dubna 1956, zazněla veřejná kritika praktik minulých let v oblasti kultury. Nové klima si Juráček zaznamenal do *Deníku*. Bezprostředně po sjezdu, 30. dubna 1956, napsal: „Kdybych loni usnul, probudil se letos a vzal do ruky *Literární noviny*, měl bych asi oči navrch hlavy. Čerstvý vítr, který před několika týdny nesměle zafoukal do literárních a uměleckých ‚norem‘ socialistického realismu, se mění den ode dne v uragán. (...) Zalykal jsem se nedefinovatelným pocitem štěstí, vděčnosti, radosti a zadostiučiněním zároveň. Dějí se ohromné věci.“²⁸

Studenti situaci využili a vybojovali si povolení k oslavě majálesu poprvé po roce 1948. Průvod 19. května proběhl sice klidně, považuje se však za ojedinělý výraz změn.

Signál destalinizace uslyšeli spíše obyvatelé zemí ležících severně a jižně od Československa. Personálně proměněné komunistické strany Polska a Maďarska na podzim 1956 začaly směřovat od plné závislosti na SSSR k větší autonomii. Zatímco polští představitelé dokázali výhrůžnou reakci Chruščovova vedení uklidnit, v Maďarsku vše vyvrcholilo vystoupením z Varšavské smlouvy a vyhlášením neutrality, na což vedení KSSS odpovědělo vojenskou intervencí.

²⁶ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 1030.

²⁷ BLAIVE, Muriel. *Promarněná příležitost: Československo a rok 1956*. Praha: Prostor, 2001.

²⁸ JURÁČEK, Pavel. *Deník. Respekt*..., str. 105.

Maďarští představitelé byli odstraněni a nahrazeni tzv. dělnicko-rolnickou vládou, vůči Sovětům poslušnou. Na začátku listopadu 1956 se československé noviny začaly plnit zprávami o „maďarské kontrarevoluci“ a o paralelně probíhající krizi studené války v egyptském Suez. 8. listopadu 1956 Pavel Juráček v *Deníku* události velice bystře reflektoval, všiml si mimo jiné, že egyptské události měli od těch maďarských odvést pozornost světové veřejnosti. Deníkový záznam uzavřel: „A u nás nastává opět rok 1950. Strana utužuje přátelství se Sovětským svazem, znovu začne ideologická diktatura, nic prý se nebude trpět atd.“²⁹

Juráček nejpозději od padesátých let aspiroval na roli intelektuála. Hodně četl, zajímal se o veřejné dění, uměl události i atmosféru vystihnout bystře a s růstem zkušeností i jasnozřivě. Měl ctizádnost sdělovat, angažovat se. To se projevilo už na střední škole. Není neobvyklé, že byl členem Československého svazu mládeže, Juráček ale zastával i „četné funkce“³⁰. Taková angažovanost následovala i při studiu dalších škol. Kolem roku 1956 se zrodil jeho nápad vstoupit do KSČ. Lístek z evidence členů KSČ dokládá, že Juráčkova přihláška byla podána v lednu 1957 a členem strany se stal v létě roku 1958.³¹

V rozhovoru s Antonínem Jaroslavem Liehmem Juráček datoval své členství rokem 1956: „Po maturitě, v letech 1953-1956, jsem prožil velké nadšení, dokázal jsem prosedět dny a týdny v knihovnách, věřil jsem v poslání intelektuála, od roku 1956 jsem v KSČ, v tu chvíli přeci tak mnozí uvěřili, že jen ve straně se dá politicky žít, angažovat se.“³² Podobná východiska jsou uvedena v souvislosti s členstvím v komunistické straně také u Antonína Máši, které je rovněž datováno rokem 1956.³³ Je více než pravděpodobné, že k rozhodnutí pro vstup do KSČ přispěly bouřlivé diskuse, které byly znakem Juráčkova a Mášova přátelství.

3.2 STUDENTEM NA FAMU

Na jaře roku 1957 se Pavel Juráček spolu s Antonínem Mášou přihlásil na obor dramaturgie na Filmové fakultě Akademie múzických umění. Byl to prý Juráčkův nápad a Máša ho, ne

²⁹ Tamtéž, str. 106.

³⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 1018.

³¹ Národní archiv ČR. *Evidence členů KSČ*. Evidenční štítek, Pavel Juráček.

³² LIEHM, A. J. a LUKEŠ, Jan. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, str. 364.

³³ ŠULÍK, Martin a kol. *Zlatá šedesátá II: Antonín Máša* [videozáznam na DVD]. První veřejnoprávní s.r.o., 2014.

poprvé, následoval.³⁴ Psaní o úrodě nebo o problémech JZD na malém městě v polovině padesátých let mohla být asi dostatečná motivace. Jak vyplývá z pozdějších Juráčkových vyjádření, šlo tak trošku o náhodu: „Chtěl jsem psát. Přihlásil jsem se na novinářinu, udělal jsem pět semestrů, což stačilo k tomu, abych se dostal do *Vesnických novin* v Nymburce. Toužil jsem však žít mezi lidmi, kteří by měli shodné názory na život, na literaturu a na umění vůbec. A tak, když jsem zjistil, že na FAMU existuje obor filmová dramaturgie, kde je možno používat hlavně pera, vrátil jsem se do Prahy a udělal jsem přijímací pohovor. O filmu jsem však tehdy nevěděl skoro nic.“³⁵

Juráček dodal k přijímací zkoušce několik básní a dvě povídky – *Sněženky pro Irmu* a *Rostou nám krásní lidé*.³⁶ Přijímací komisi předsedal František Daniel, budoucí Juráčkův profesor. Juráček i Máša byli přijati a v září 1957 začali FAMU studovat.

Filmová fakulta Akademie múzických umění byla jako pátá filmová škola na světě založena v roce 1946.³⁷ Na přelomu padesátých a šedesátých let to byla nevelká instituce. Vyznačovala se zejména kvalitou svých pedagogů, kteří vytvářeli se studenty společenství lidí se stejnými zájmy. V roce 1957 začal katedru režie vést Otakar Vávra, který přinesl velmi propracovanou koncepci vzdělávání. Vyžadoval po svých studentech znalosti ze všech uměleckých oborů a z filosofie, kladl důraz jak na teorii, tak na praxi a zadával úkoly od jednodušších ke složitějším.³⁸ Ročník, který vedl, je dnes považován za jádro budoucí nové vlny. Věra Chytilová, Jiří Menzel, Evald Schorm nebo Jan Schmidt byli také Juráčkovými spolužáky.

Posluchači FAMU převážně žili na kolejích v Hradební ulici, asi pět minut chůze od Klimentské, kde se škola nacházela. V prvním ročníku měli studenti všech oborů společné přednášky. Stávali se účastníky projekcí filmů, které se k běžnému divákovi neměly šanci dostat. Zpočátku šlo převážně o sovětské filmy a italský neorealismus, v šedesátých letech byla na FAMU přístupná francouzská nová vlna nebo americké dokumenty.³⁹ Studenty ovlivňovala syrovost a autenticita. Po projekcích probíhaly bouřlivé diskuse, které mohly

³⁴ „Bylo to přátelství osudové a Pavel byl tím, kdo šel vždy o krok napřed. A tak jsem ho po roce následoval na filosofickou fakultu studovat novinářství, až po něm jsem toto studium přerušil a šel pracovat jako redaktor okresních novin do Poděbrad, když Pavel vykonával totéž povolání v Nymburce, a byl to Pavel, kdo vymyslel náš společný ‚přechod‘ na dramaturgii FAMU.“ To píše ve vzpomínce na Juráčka Antonín Máša v létě 1989. (JURÁČEK, Pavel, FIKEJZ, Miloš, ed. *Postava k podpírání*. Praha: Havran, 2001, str. 219.)

³⁵ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajrlíků*. Praha: KnVH, 2017, str. 209.

³⁶ Obě povídky jsou publikované v JURÁČEK, Pavel, HÁJEK, Pavel, ed. *Prostřednictvím kočky: (texty z let 1951-1958)*. Praha: Knižovna Václava Havla, 2014.

³⁷ FAMU včera a dnes. *FAMU* [online]. [cit. 2017-05-23]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-vcera-a-dnes/>

³⁸ ŠULÍK, Martin a kol. *Československý filmový zázrak: FAMU: škola hrou* [videozáznam na DVD]. První veřejnoprávní s.r.o., 2014.

³⁹ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013, str. 67-68.

pokračovat v Dubonnetu, hospodě napůl cesty mezi školou a kolejemi. Jiří Menzel zaznamenal: „Filmová škola byla v té době malým ostrůvkem, kde se – s výjimkami – nemuseli bát [studenti a pedagogové, pozn. a.] jeden před druhým otevřeně mluvit.“⁴⁰

Nejen společně zhlédnuté filmy byly tématem diskusí. Galina Kopaněvová, absolventka filmové vědy v roce 1957, hovořila o „prohloubené kulturnosti“.⁴¹ Všichni četli stejná díla, periodika (*Literární noviny*), chodili na stejné inscenace, třeba do Divadla Na zábradlí, v hovoru si pak třibili názory.

Jan Němec, o dva roky starší student režie, na FAMU vzpomínal takto: „Nebyly to ani tak přednášky, školní povinnosti v pravém slova smyslu, ale spíše podmínky a porozumění pro ‚neškolský‘ přístup ke studiu. To znamená čas pro četbu, studium materiálu. A hlavně potom možnost ověřit si vlastní názory v praktických cvičeních, v krátkých školních filmech. Možnost nalézt, projevit a obhájit vlastní názor. To považuji za nejcennější, co mi FAMU umožnila.“⁴²

Zdenek Sirový, který končil studium režie v roce 1961, ve svých pamětech napsal: „Léta strávená na FAMU považuji za svá nejkrásnější. (...) Byly to roky tvrdé konkurence a přísné kritiky, ale současně i vzájemné úcty, přátelství a tolerance.“⁴³

Juráčekův hlavní profesor, jak už bylo zmíněno, byl František Daniel, absolvent moskevské filmové školy VGIK⁴⁴. Působil ve Filmovém studiu Barrandov do roku 1959, kdy byla jeho tvůrčí skupina v důsledku režimního tažení proti kultuře rozpuštěna.

Učitelé FAMU vyžadovali na školních projektech spolupráci napříč jednotlivými katedrami. Stalo se tedy, že Juráček započal spolupráci (která pokračovala i po škole) se spolubydlícím Janem Schmidtem. Juráček byl autorem komentáře ke Schmidtově filmovému fejetonu o tísnivé dopravní situaci v Praze *Auta bez domova* z roku 1959.

V roce 1959 se začaly chystat absolventské filmy o rok staršího ročníku režie. Škola měla v úmyslu uvolnit na ně více peněz, než bylo do té doby zvykem. Zdenek Sirový, Jaromil Jireš a Hynek Bočan dostali příležitost natočit středometrážní filmy podle předlohy povídek Jana Drdy z knihy *Němá barikáda*, jež zpracovává témata druhé světové války v české společnosti. Juráček a jeho spolužáci Vladimír Goldman a Jan Hartmann byli pověřeni adaptací tří povídek.

⁴⁰ Tamtéž, str. 60.

⁴¹ Rozhovor s Galinou Kopaněvovou vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH. Citace zazní v druhém díle cyklu Československý filmový zázrak. (ŠULÍK, Martin a kol. *Československý filmový zázrak: FAMU: škola hrou* [videozáznam na DVD]. První veřejnoprávní s.r.o., 2014.)

⁴² BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny: Díl I. 1954-1974*. Praha: AMU, 2014, str. 40.

⁴³ SIROVÝ, Zdeněk a REJŽEK, Jan. *...není zač, řekl Bůh: vyprávění filmového režiséra*. Praha: Český spisovatel, 1996, str. 80-81.

⁴⁴ Vserossijskij Gosudarstvennyj Institut Kinematografii – Všeruský státní institut kinematografie.

Juráček se zhostil povídky *Hlídač dynamitu*, kterou režíroval Zdeněk Sirový. Scénář nejprve psali oba studenti spolu, jenže ten nebyl pedagogy Františkem Danielem a Milošem Václavem Kratochvílem schválen a další verzi pak Juráček napsal samostatně.⁴⁵ Byl to první realizovaný scénář, za který byl Juráček plně odpovědný. Námět považoval za „vyčichlý a schematický“⁴⁶, nicméně v říjnu 1959 byl hotov. Zpětně svou práci hodnotil kriticky, jak se nezřídká stávalo. Četbu technického scénáře, který vznikl na základě Juráčkova scénáře literárního, označil za „otřesný zážitek“⁴⁷.

Přesto šlo o jeden z průlomových počínů FAMU.⁴⁸ V roce 1963, tři roky po natočení, byly studentské snímky uvedeny společně pod názvem *Hlídač dynamitu* do kin a kritikou byl triptych přijat vstřícně. Ivan Soeldner v recenzi zdůraznil řemeslnou kvalitu jednotlivých snímků.⁴⁹ Zároveň měl ale výhrady vůči konvenční předloze, což ve svém důsledku vedlo k názoru, že distribuce přišla pozdě. Mezitím totiž studenti následujícího ročníku dostali příležitost natočit filmy autorské. A tak vznikly snímky jako *Turista*, *Strop* nebo *Černobílá Sylva*, které navíc přišly s novými formami a přístupy k filmu.⁵⁰

Látkou absolventského filmu Jana Schmidta měla být původně Juráčkova povídka z roku 1958 *Konec srpna v hotelu Ozon*. Ale pro náročnost (jedná se o celovečerní záležitost) nebyla její realizace schválena. Místo toho tedy vznikla *Černobílá Sylva*, parodie na filmové umění socialistického realismu, manifest nastupující tvůrčí generace vymezující se proti té předcházející.

Snímek je založen na konfrontaci filmové postavy (zednice Sylvy) s reálným světem, zejména pak s jejími stvořiteli – scénáristou, režisérem a dramaturgem. Juráček nápadu využil ke kritickému pohledu na filmové tvůrce starší generace, kteří se v různé míře zaprodali estetice socialistického realismu. Snímek uzavírá scéna, kdy se Sylvě podaří vrátit do filmu (nedopatřením do něj „spadne“ i režisér) a v tu chvíli příběhovou k plátnu studenti FAMU a DAMU a z plna hrdla se smějí svým předchůdcům. Ve snímku zazněl i komentář vztahující se k nedávné minulosti z úst jednoho ze studentů: „Když se myšlenka znásilňuje, tak zanikne.“

⁴⁵ SIROVÝ, Zdeněk a REJŽEK, Jan. *...není zač, řekl Bůh...*, str. 78.

⁴⁶ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 73.

⁴⁷ Tamtéž, str. 229.

⁴⁸ Nelze opomenout ještě takové snímky jako Němcovo *Sousto* a *Sál ztracených kroků* Jaromila Jireše, oba z roku 1960.

⁴⁹ SOELDNER, Ivan. FAMU začíná být nebezpečná? *Host do domu*. 1963, X(1).

⁵⁰ To, že tyto filmy budou významné, předpokládal Juráček už v říjnu 1959: „Původní náměty budou točit kluci z našeho ročníku a my jim máme letos připravit scénáře. Tím bychom se jako ročník zapsali ohromnými písmeny do historie školy...“ (JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 73-74.)

Snímek byl přijat jako provokace: „Když jsme to tenkrát ukazovali profíkům... ve Filmovém klubu, no tak jejej, ty nám dali! Že kálíme do vlastního hnízda...“⁵¹ Jan Schmidt ale dále naznačoval, že si to jako provokaci neuvědomovali: „Pavel to považoval trošku za takovou nezávaznou srandičku a já jsem ke svému úžasu potom zjistil (...) že to zas taková nezávazná srandička nebyla a že to je jeden z těch kamenů přístupu ke kinematografii (...) najednou si začal zpochybňovat tehdejší hodnoty.“⁵²

Černobilá Sylva získala společně s dalšími čtyřmi školními filmy čestné uznání na 4. festivalu československého filmu v Košicích v roce 1962.⁵³ Tyto snímky recenzoval například filmový kritik Aleš Fuchs. V případě *Sylvy* ocenil nápad a nesmlouvavou kritiku autorů – „problém odpovědnosti umělců za svou práci, malou náročnost a tvořivý zápal“⁵⁴. Ve srovnání se *Sylvou* ale hodnotil filmy Chytilové a Schorma jako koncepčně promyšlenější. *Strop* a *Turista* přinášely něco nového. Podle Fuchse snímky představovaly „spor o novou cestu za divákem, spor o účinnost filmového obrazu a sílu filmového charakteru, spor o cestu moderního filmu“⁵⁵.

Pavel Juráček viděl zásadní rozdíl mezi *Sylvou* a snímky spolužáků podobně jako kritika. Chytilová a Schorm dali do svých snímků kus sebe, zatímco on sám „svůj skutečný život, své sny, své strachy a své naděje (...) formuloval na stránkách sešitu“⁵⁶. Juráčkovu zhlédnutí *Stropu* bylo zásadním momentem, kdy si uvědomil, že „film není smluvená hra, ale ZPŮSOB, kterým lze vyložit názor a postoj“⁵⁷.

U *Stropu* se ještě zastavme. Film je o dívce, která místo studia žije povrchní život manekýny a po setkání s vrstevníky a „obyčejnými“ lidmi zjišťuje, že život je jinde. Krátký snímek byl přijat s nadšením, a to zejména proto, že vyprávěl příběh neotřelými metodami. Chytilová se zaměřila zejména na obraz, film byl natáčen dokumentárním způsobem.

Pavel Juráček bývá uváděn jako spoluautor námětu nebo scénáře. V jeho pozůstalosti se ale nachází kopie dopisu Studiu FAMU, jímž Juráček žádal o neuvedení svého jména v titulcích filmu, který prý neměl s jeho scénářem nic společného. Realizovaný scénář zachoval „pouze titul filmu, způsob vedení hlavní postavy (nemluví až do 10. obrazu) a osm

⁵¹ Rozhovor s Janem Schmidtem vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH. Citace jsou použity v druhém díle cyklu Československý filmový zázrak. (ŠULÍK, Martin a kol. *Československý filmový zázrak: FAMU: škola hrou* [videozáznam na DVD]. První veřejnoprávní s.r.o., 2014.)

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tedy pouhé čtyři roky potom, co byly na stejném festivalu, tehdy konaném v Banské Bystrici, mnohem méně provokativní snímky zkritizovány a jejich tvůrci potrestáni! O tom bude psáno níže...

⁵⁴ FUCHS, Aleš. Mladé hledání. *Film a doba*. 1962, VIII(6), str. 293.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 636.

⁵⁷ Tamtéž, str. 637.

řádek dialogu v obraze 12⁵⁸. Nakonec i název filmu se změnil, Juráčková verze se totiž jmenovala *Taková normální holka*. Co tomu ale předcházelo?

Věra Chytilová to vylíčila ve své biografii nebo v televizním dokumentu věnovaném ČSNV. Chytilové původní scénář nebyl F. Danielem schválen. Požádala tedy o pomoc Juráčka. „K jeho [*Danielovým, pozn. a.*] oblíbencům patřil – bůhvíproč – Pavel Juráček⁵⁹ a jeho scénář schválen byl. Přesto Chytilová natočila snímek podle vlastního původního scénáře. Konflikt mezi Chytilovou a Juráčkem vyvrcholil hádkou. Chytilová zpětně tvrdila, že když Juráček zjistil, že je film slavný, podepsal se.⁶⁰ V titulcích kopie filmu, kterou jsem zhlédla já, však jeho jméno není... Tento „podvod“ přispěl ke vzniku zásadního filmu vzhledem k rodící se ČSNV.

Chytilová popsala Juráčka mimo jiné takto: „...i když stál na vysokém intelektuálním stupni, i teoreticky byl na úrovni, ten původ ho vnitřně pronásledoval.“⁶¹ A skutečně, když se podíváme na Juráčkovu reflexi studií na FAMU, je v ní plno pochybností: „Lidé, mezi nimiž jsem až do příchodu na FAMU žil, prostě postrádali ten způsob chování, který mi dělal potíže. (...) Viděl jsem, že jsem mezi kluky na FAMU vlastně venkovánek, který si nedovede poradit, ztrácí odvalu a červená, jestliže jde o seznámení nebo rozhovor s člověkem, jehož jsem neznal.“⁶²

Navzdory vnitřním pocitům Juráček získal už na škole pověst talentovaného scénáristy, a to i mezi pedagogy. Daniel se jím a Mášou prý rád chlubil. „Říkával o mně, že jsem byl jeho nejlepším žákem...“⁶³

Zároveň byl ale Juráček i za „lajdáka a flákače“⁶⁴. Podobně jako už na střední škole a studiu žurnalistiky mu i na FAMU několikrát hrozilo vyloučení, například kvůli absenci zápočtu z tělesné výchovy. Však také sám o sobě napsal: „Těchto manýrů kluka s dvojkou z chování se do nejdelsí smrti nezbavím. Celý můj život je řetěz výmluv a lží a nedodržených slibů.“⁶⁵ Školu nakonec Juráček vskutku řádně neabsolvoval. V únoru 1961 mu byla udělena konečná disciplinární důtka a zanechání studia je datováno k 30. červnu 1961.⁶⁶

⁵⁸ APJ/KnVH. *Korespondence 1960-1969*. Dopis Studiu FAMU, 30. září 1961.

⁵⁹ PILÁT, Tomáš a CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010, str. 113.

⁶⁰ Tamtéž. Nebo také v ŠULÍK, Martin a kol. *Československý filmový zážrak: FAMU: škola hrou...*

⁶¹ PILÁT, Tomáš a CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka...*, str. 113.

⁶² JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 13-14.

⁶³ Tamtéž, str. 695.

⁶⁴ Tamtéž, str. 271.

⁶⁵ Tamtéž, str. 701.

⁶⁶ VANDAS, Martin. *Případ vlídné bludičky*. Filosofická fakulta UK, 1998. Diplomová práce, str. 82. Martin Vandas také ve své diplomové práci napsal, že se často uvádí chybně, že Juráček školu absolvoval.

Možná ale ještě existovala jakási snaha o dokončení studia. V prvním publikovaném rozhovoru s Juráčkem z roku 1963 je zmínka o psaní diplomové práce, její torzo je uchováno v jednom ze sešitů Juráčkovy pozůstalosti.⁶⁷ Z doporučení Františka Daniela o umožnění obhajoby diplomové práce vyplývá, že Juráček asi uvažoval o řádném absolvování FAMU v převrácené době po srpnu 1968.⁶⁸

3.3 KONTEXTY I

Navzdory událostem v Maďarsku a Polsku na podzim 1956 vládla od XX. sjezdu KSSS v Československu uvolněnější atmosféra. Kultura se začala probouzet ze sorealistického útlumu. Ve všech oblastech umění začala vznikat tvorba zbavená ideologie, autentická, ovlivněná světovými trendy. Hovoříme o divadlech malých forem, o jazzu, baletu, výtvarném umění, o literatuře i filmu. Jak píše Josef Škvorecký, díla druhé poloviny padesátých let byly revoluční svou apolitičností.⁶⁹ Byly plným opakem tvorby let 1948 až 1953.

V rámci československé kinematografie se realizovaly v letech 1957 a 1958 snímky ovlivněné italským neorealismem. Jejich tvůrci byli později považováni za „první vlnu“ nebo „ur-vlnu“ – předcházející obecně známějšímu fenoménu československé nové vlny.

Počátkem roku 1959 se chystal 1. festival československého filmu jakožto oslavy československé kinematografie. Ovšem předcházela tomu XI. sjezd KSČ. Proměny po roce 1956 nepostupovaly v souladu s dogmatickými představami komunistů. Proto byly vyhlášeny kampaně za „dovršení socialistické výstavby“ a „dovršení kulturní revoluce“. Putovní filmový festival se konal v Banské Bystrici v únoru 1959 a stal se prostorem, kde zaútočili straničtí a státní představitelé kulturní politiky na filmovou tvorbu posledních dvou let.⁷⁰

Výsledkem bylo uzamčení čtyř nejkritizovanějších snímků do „trezoru“.⁷¹ Tři z těchto filmů vznikly v tvůrčí skupině Feix-Daniel, která byla rozpuštěna. Na Barrandově proběhla

⁶⁷ JANOUŠEK, Jiří a BROŽ, Jaroslav. Na otázky Filmových informací odpovídá mladý scénárista Pavel Juráček. *Filmové informace*. 1963, **XIV**(26), str. 12.

⁶⁸ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. DANIEL, František. Dopis adresovaný FAMU, 5. listopadu 1968.

⁶⁹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991, str. 71.

⁷⁰ O událostech, které se odehrály na festivalu v Banské Bystrici, se zmiňuje více autorů piščíků o filmové historii. Samostatně se tématu věnuje Ivan Klimeš v článku pro časopis *Iluminace*. KLIMEŠ, Ivan. *Filmaři a komunistická moc v Československu*. *Iluminace*. 2004, **XVI**(4).

⁷¹ Šlo o filmy *Tři přání* Jána Kadára a *Elamara* Klose, *Zde jsou lvi* Václava Kršky, *Konec jasnovidce* Vladimíra Svitáčka a *Jána Roháče* a *Hvězda jede na jih* Oldřicha Lipského.

plošná prověrka pracovníků a mnozí byli různým způsobem postiženi. Například Ján Kadár s Elmarem Klosem dostali na několik let distanc od filmové tvorby. Juráčekův profesor, František Daniel, byl „uklizen“ na FAMU.

Události na festivalu v Banské Bystrici pozastavily pozitivní vývoj kinematografie. Byly významným úderem do tvůrčího sebevědomí filmařů, vedly k posílení autocenzury a pasivní rezistence. Počátkem šedesátých let se ale situace začala měnit.

V říjnu 1961 vyhlásil XXII. sjezd KSSS druhou fázi destalinizace, na což v prosinci 1962 reagoval XII. sjezd KSČ, probíhající v době kulminace ekonomické krize v Československu. V ideologických otázkách sjezd proklamoval návrat k leninským zásadám stranické práce. Pokud jde o otázku vyrovnávání se s dědictvím padesátých let, ustanovil rehabilitační komisi pro přešetření okolností politických procesů a dal impuls k veřejné debatě o stalinském bezpráví. Formuloval také nové zásady kulturní politiky KSČ, která, navzdory své rozporuplnosti, směřovala k určitému uvolnění poměrů v kulturní oblasti. Direktivní příkazy a zákazy měla nahradit tvůrčí iniciativa samotných umělců.⁷²

Analogické změny nastaly i v oblasti organizace filmu a vedly k liberalizaci filmové tvorby. Již v roce 1954 byla zahájena postupná decentralizace, kdy Kolektivní vedení FSB bylo nahrazeno tvůrčími skupinami (TS).⁷³ Ty byly složeny ze dvou vedoucích pracovníků, produkčního šéfa a hlavního dramaturga, a z několika dalších dramaturgů, scénáristů, výjimečně režisérů. Zabývaly se dramaturgickou přípravou, obsazováním štábů nebo ideově-uměleckým dozorem při realizaci filmů.⁷⁴

Dalším mezníkem byl březen 1962, kdy byla zrušena centrální Ideově-umělecká rada, jež schvalovala scénáře. Místo ní vznikly Ideově-umělecké rady (IUR) při jednotlivých skupinách. Zástupce do IUR nominovali samotní členové TS. V radách často zasedali přední spisovatelé, včetně Josefa Škvoreckého, Bohumila Hrabala nebo Františka Hrubína.⁷⁵ TS se společně s IUR staly inspirujícím a intelektuálním zázemím pro tvůrce.

Svou roli sehrálo také obsazení vedoucích funkcí v československé kinematografii progresivními osobnostmi. V roce 1959 se stal ředitelem Československého filmu (ČSF)

⁷² MERVART, Jan. *Kultura v karanténě: umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2015, str. 13.

⁷³ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, str. 90-91.

⁷⁴ Tamtéž, str. 92.

⁷⁵ Tamtéž, str. 98.

Alois Poledňák.⁷⁶ Od roku 1964 vedl Barrandovské studio Vlastimil Harnach.⁷⁷ Hlavním dramaturgem byl v roce 1960 jmenován František Břetislav Kunc.⁷⁸

Po XII. sjezdu KSČ následovaly dva tři nejsvobodnější roky v rámci Novotného éry.⁷⁹ Ačkoliv se proces tvorby neobešel bez komplikací, režim v té době umožnil vznik velice autentických děl. Liberalizované období v kultuře se změnilo v druhé polovině šedesátých let, kdy se vedení KSČ začalo obávat, že se mu kulturní rozvoj vymyká z rukou.

3. 4 PŘED VSTUPEM DO PROFESNÍHO ŽIVOTA

Z FAMU Pavel Juráček odcházel už jako „dospělý“ muž. Od září 1960 byl ženatý se svou velikou láskou Veronikou Jandovou. Společně s tchýní bydleli v pražských Košířích. V této době začínal vydělávat slušné honoráře. Juráček si postupně získával respekt u lidí z branže.

Již v únoru 1961 na ostravském festivalu československých filmů bez koktání řečnil, bez červenání hovořil ke Svazu československých divadelních a filmových umělců.⁸⁰ V dubnu 1961 Juráčkově vyšel první článek v brněnském literárním periodiku *Host do domu*. Do roku 1963 zde publikoval několik článků ve filmové rubrice.

Od roku 1959 spolupracoval s Filmovým studiem Barrandov (FSB), kdy se většinou podílel na scénáři budoucího filmu *Ikarie XBI* Jindřicha Poláka. V květnu 1961 nastoupil ve FSB do pracovního poměru.

K filmovému světu a tvorbě měl ale Juráček ambivalentní vztah. Jistý druh pohrdání je cítit zejména v *Deníku*, náznaků si lze všimnout v publikovaných člancích nebo i v *Černobílé Sylvě*. Juráček v této době silně prožíval vnitřní spor mezi touhou stát se spisovatelem a skutečností, že se z něj stává scénárista a dramaturg. Do té doby, než se zhostil za pomoci Jana Schmidta režie vlastního scénáře, se spisovatelského cíle nevzdával. Zmínka o plánech

⁷⁶ Alois Poledňák (1922-1984) byl komunistický poslanec. Po festivalu československého filmu v Banské Bystrici v roce 1959 byl dosazen na post ředitele ČSF jakožto spolehlivý kádr. Navzdory tomu umožnil rozvoj československé kinematografie. Jeho působení v ČSF bylo ambivalentní – někdy byl vstřícný, jindy podléhal vyšším funkcionářům a snažil se vyhovět jejich směrnicím, které nebyly pro filmovou tvorbu zrovna příznivé. Během pražského jara byl ale aktivní a po srpnu 1968 byl zbaven funkce ředitele ČSF a dokonce vězněn.

⁷⁷ Vlastimil Harnach (1916-1997) byl v letech 1964 až 1969 ředitelem FSB. Ze svědectví vyplývá, že v srpnu 1968 podpořil filmové tvůrce, kteří natočili záběry z okupované Prahy, a později zajistil materiál a techniku pro dokumentární film *Jan 69* Stanislava Miloty a Jaromíra Kallisty o Janu Palachovi.

⁷⁸ František Břetislav Kunc (1922-198?) byl scénárista a dramaturg, v druhé polovině padesátých let vedl TS s Bohumilem Šmídou, v roce 1960 ho vystřídal Ladislav Fikar a Kunc byl povýšen na hlavního dramaturga FSB. Odvolán byl v roce 1969.

⁷⁹ Jak se shoduje Jan Mervart třeba s Lukášem Skupou. (SKUPA, Lukáš. *Vadí - nevadí: česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA, 2016, str. 89. a MERVART, Jan. *Naděje a iluze: čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let*. Brno: Host, 2010, str. 342.)

⁸⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKÉŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 271-272.

psaní povídek a knih je v Juráčkových poznámkách mnoho. V létě a na podzim roku 1962 se například věnoval textu s pracovním názvem *Karanténa*.⁸¹ Měl to být román.

3.5 POČÁTKY VE FILMOVÉM STUDIU BARRANDOV

Juráček s FSB spolupracoval nejpozději od třetího ročníku studií (1959). V letním semestru předcházejícího ročníku napsal scénář astronautického filmu na motivy *K mrakům Magellanovým* polského spisovatele Stanisława Lema.⁸² O scénář projevila zájem TS Šebor-Bor a na podzim roku 1959 začala Juráčková spolupráce s režisérem Jindřichem Polákem. Práce na scénáři byly velice časově náročné. Stanisław Lem ale s adaptací nesouhlasil, jak Juráček uvedl v jednom rozhovoru v roce 1963.⁸³ Autorem konečného námětu byl pak sám Juráček ve spolupráci s režisérem Polákem. Povídka byla dokončena v listopadu 1960. V roce 1961 vznikl literární scénář a lednem 1962 je datován technický scénář pod názvem *Za dvě stě let koncem června*.⁸⁴ První český sci-fi film, nakonec nazvaný *Ikarie XBI*, měl premiéru v červenci 1963.

Vznik snímku přilákal pozornost. Šlo totiž o film, kde měla být zachycena doba a lidé za dvě stě let. Nešlo jen o technologické reálie, ale především o povahu budoucího komunistického člověka. (Předpokladem bylo, že za dvě stě let nebude existovat kapitalismus ani soukromé vlastnictví a společnost bude plně komunistická.) Zápis z porady TS Šebor-Bor v prosinci 1959 nebo záznamy v *Deníku* poukazují na to, že barrandovská dramaturgie lpěla na tom, aby budoucí komunistický člověk byl zobrazen nadmíru ušlechtilé. Jedné z prvních verzí scénáře bylo například vytýkáno, že skrz postavy se do popředí dostává „bezcharakternost a chorobná melancholie“.⁸⁵

Juráčkovi postup schvalování připadal poněkud neobvyklý: „Ve skupině se vyměnili dramaturgové a ti, kteří povídku četli nyní, mají zcela jiné výhrady než ti předcházející. (...) Z nějakých důvodů se Šebor s Borem dohodli, že povídku dají na Uměleckou radu. Nedovedli mi vysvětlit, proč volili tento neobvyklý postup. (Na UR se chodí až se scénářem.)“⁸⁶

⁸¹ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Zápis z 2. října 1962, str. 10.

⁸² APJ/KnVH. *Obálka č. 8: Ikarie XBI*. Stříbrná kometa: Literární scénář, Červen 1959.

⁸³ JANOUŠEK, Jiří a BROŽ, Jaroslav. Na otázky Filmových informací odpovídá mladý scénárista Pavel Juráček. *Filmové informace*. 1963, **XIV**(26), str. 12.

⁸⁴ APJ/KnVH. *Obálka č. 8: Ikarie XBI*. JURÁČEK, Pavel a POLÁK, Jindřich. *Za dvě stě let koncem června*, Leden 1962.

⁸⁵ Tamtéž. Stříbrná kometa, Výsledek porady skupinové dramaturgie ze dne 16. prosince 1959.

⁸⁶ JURÁČEK, Pavel, LUKESŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 205.

V konečné verzi scénáře sice nejsou hrdinové obývající vesmírnou loď *Ikarie XBI* zbaveni lidských vlastností, ale jsou vesměs zobrazeni velice pozitivně. V divákovi je tento moment umocněn ve chvíli, kdy dva astronauti vstupují na zapomenutou vesmírnou loď a najdou na ní mrtvé imperialisty z dvacátého století, které dohnala vlastní chamtivost.

Kritika ocenila práci štábu, zejména kostýmní, architektonickou a výpravnou část, stejně tak vedení herců. Filmu byl vytýkán ne příliš akční děj vzhledem ke sci-fi žánru. Nepříliš nadšené recenze byly reflektovány i v *Rozboru činnosti FSB za rok 1963* s poukazem na ocenění, které *Ikarie XBI* získala na Mezinárodním festivalu vědeckofantastických filmů v Terstu v létě 1963.⁸⁷

Sám Juráček se od *Ikarie* později distancoval: „Kdybych si před lety sám sebe více vážil, kdybych o sobě netvrdil, že nic nejsem, a to tak dlouho, až jsem tomu začal věřit, nikdy bych nebyl schopen pracovat na takových nicotnostech, jako byla *Ikarie*.“⁸⁸

Kromě *Ikarie* nabídl Juráček FSB další náměty, za zmínku stojí *Ulice bez tížádsti*, která byla projednávána minimálně v prosinci 1959 v TS Brož-Ptáček.⁸⁹ Nicméně žádná z těchto látek nebyla realizována.

V červnu 1960 o Juráčka projevila zájem TS Šmída-Fikar. Juráček pro tuto skupinu psal od roku 1960 posudky scénářů.⁹⁰ Získání řádného zaměstnání na pozici dramaturga se ale protahovalo, podíl na tom mělo i vedení FAMU, které se zdráhalo „lajdáku“ Juráčkovi poskytnout doporučení.⁹¹ Nastoupil do této skupiny teprve v květnu 1961.⁹²

V té době fungovalo na Barrandově pět tvůrčích skupin.⁹³ TS Novotný-Kubala se zpočátku věnovala vojenské tematice (byla přesunuta z Československého armádního filmu), později v rámci ní vznikala existenciální díla (Evald Schorm nebo Antonín Máša). Tady vznikl i první Juráčkem samostatně režírovaný snímek *Každý mladý muž*. TS Feix-Brož se orientovala na divácký film, především na komedie a hudební filmy, které v šedesátých letech zažívaly jistý rozmach. TS Šebor-Bor spolupracovala s Milošem Formanem, Jaroslavem Papouškem a Ivanem Passerem. Existovala i TS Švabík-Procházka, ve které kromě projektů Jana Procházky a Karla Kachyni vznikaly významné filmy Jana Němce.⁹⁴

⁸⁷ Barrandov studio a.s., archiv. *Sbírka Barrandov historie: 1963 A7 Rozbor činnosti*. Komplexní rozbor činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1963, str. 7.

⁸⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 485.

⁸⁹ Další náměty se pracovně nazývaly *Čaj o páté* (o francouzské tetičce) nebo *Senzační události* (o novináři). *Ulice bez tížádsti* je publikována v knize *Postřednictvím kočky*.

⁹⁰ Několik posudků je publikováno v JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*. Praha: KnVH, 2017.

⁹¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 271.

⁹² VANDAS, Martin. *Případ vlídné bludičky*. Filosofická fakulta UK, 1998. Diplomová práce, str. 20.

⁹³ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov*..., str. 288 a 102.

⁹⁴ *Démanty noci* a *O slavnosti a hostech*.

V rámci TS Šmída-Fikar vznikaly v šedesátých letech kromě jiných filmy Chytilové, Juráčka nebo Menzela. Vznikl zde povídkový film podle Bohumila Hrabala *Perličky na dně*, v němž dostali příležitost někteří režiséři ČSNV. Tato skupina byla nejmstřednější k tvůrcům nové vlny a měla nejlepší renomé⁹⁵, což ostatně zmiňoval i Juráček: „...má nejlepší pověst a je mezi ostatními jakousi elitou.“⁹⁶

Tvůrčí skupiny v šedesátých letech dosáhly svého největšího rozkvětu. Lišily se způsobem dramaturgické práce, žádná ze skupin ale nebyla přímo programově vyhraněná. Vítána byla rozmanitost postojů k filmu u členů skupin a rovněž angažmá mladých tvůrců. Skupiny se zabývaly „rozsáhlým sběrem potenciálních látek, pěstováním vlastní ‚stáje‘ tvůrců, snahou vystihnout přicházející trendy, jež se projevovala v silící orientaci na mladé absolventy FAMU, sestavováním dílčích týmů (dramaturg-autor, dramaturg-autor-režisér) nebo taktizováním ve vztahu ke schvalovacím a hodnoticím orgánům“⁹⁷.

Juráčkovými spolupracovníky se stali kromě Bohumila Šmídy⁹⁸ a Ladislava Fikara⁹⁹ Václav Nývlt, Jan Libora, Vladimír Kalina, Zdeněk Bláha a Miloš Macourek. Pravidelné skupinové porady byly velmi dynamické.¹⁰⁰ Sešly se tu osoby s velice rozličnými postoji k filmu, počínaje řídicími pracovníky. Šmída totiž nebyl příznivcem nových trendů v kinematografii, které přinášeli čerství absolventi FAMU. V jeho vzpomínkách nalezneme například nepochopení pro Chytilové *Sedmikrásky*.¹⁰¹ V šedesátých letech Šmída poněkud ustoupil do pozadí a vliv na skupinu měl hlavně Fikar, který naopak mladé tvůrce i nové trendy podporoval.¹⁰²

Právě Fikar Juráčkově imponoval nejvíce, dobrý vztah měl i k Macourkovi. Sympatický mu nebyl Kalina, jeho dávný učitel na žurnalistice, ani Šmída.¹⁰³ Pro enormně kritického Juráčka znamenalo setkání s Barrandovem jedno z mnoha zboření iluzí o současné tvůrčí filmové obci. Juráček se zpočátku ve skupině věnoval hlavně prvním dvěma úkolům – objevování mladých tvůrců a látek. A moc se mu to podle *Deníku* nedařilo. S odstupem času

⁹⁵ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov...*, str. 287-288.

⁹⁶ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 207.

⁹⁷ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov...*, str. 102.

⁹⁸ Bohumil Šmída (1914-1989) byl filmový produkční a občasný herec. Po válce byl nějaký čas ředitelem FSB, od roku 1955 vedoucím TS. Na místě jeho klíčového spolupracovníka se vystříдалo více lidí, například Břetislav Kunc nebo František Daniel. Mezi léty 1960 až 1968 byl jeho spolupracovníkem Ladislav Fikar.

⁹⁹ Ladislav Fikar (1920-1975) byl básník a překladatel, mezi léty 1956 až 1959 ředitel nakladatelství Československý spisovatel, v letech 1960 až 1968 jedním z vedoucích TS Šmída-Fikar, poté do roku 1970 opět ředitelem Československého spisovatele.

¹⁰⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 289-290.

¹⁰¹ ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta, 1980, str. 226.

¹⁰² SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov...*, str. 286-287.

¹⁰³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 289-292.

Juráček napsal: „Než jsem se začal na skupině Šmída-Fikar cítit jako doma a nežli si oni na mne zvykli a přijali za svého, trvalo to málem půl druhého roku...“¹⁰⁴

Juráček ale dostal už v roce 1961 smlouvu na napsání dvou scénářů – *Justiční omyl* a *Šest zapomenutých*.¹⁰⁵ Scénáře se ale podle všeho skupině nelíbily. V prosinci 1962 Juráček jednal s redaktory *Mladého světa* o možnosti publikovat *Šest zapomenutých* jako novelu.¹⁰⁶ Z toho však nakonec také sešlo.

V květnu 1962 si Juráček uvědomil: „Před čtrnácti dny jsem ztratil velkou příležitost.“¹⁰⁷ Na TS Šmída-Fikar přinesl Karel Zeman námět na svůj nový film a hledal se vhodný kandidát na spolupráci na scénáři. Juráček se tehdy nedovedl Zemanovi nabídnout. Nakonec ale Ladislav Fikar oba tvůrce propojil a v létě 1962 Juráček strávil několik dní v tehdejší Gottwaldově, kde v tamním filmovém studiu Karel Zeman působil.

A tak vznikl scénář *Dva mušketýři*, který byl zfilmován a měl premiéru pod názvem *Bláznova kronika* v prosinci 1964. Šlo o pacifistickou veselohru z období třicetileté války, vyprávěnou skrz Zemanovu specifickou estetiku. Film byl oceněn v zahraničí, například zvítězil v kategorii nejlepší celovečerní film a nejlepší režie na Mezinárodním filmovém festivalu v San Franciscu v roce 1964.

Setkání se starším a zkušeným filmařem způsobilo Juráčkovi většinou rozčarování.¹⁰⁸ Na stránkách *Deníku* smýšlel o tvůrcích starší generace nejčastěji jako o diletantech (podobně však uvažoval i o sobě samém...).

Nicméně spolupráce se Zemanem přinesla nové impulsy pro Juráčkovo filmové uvažování: „Zeman mě totiž za šest měsíců přesvědčil, že film je něco jiného než literatura, což jsem po celá léta strávená na FAMU odmítal uznat. Pochopil jsem, že s ním mohu spolupracovat jen tehdy, když budu schopen myslet tím způsobem jako on – tj. v obrazech.“¹⁰⁹

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 707.

¹⁰⁵ Námět *Justičního omylu* dodal JUDr. Vilém Brejšovec, námět *Šesti zapomenutých* herec Jaroslav Mareš. (JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 287.)

¹⁰⁶ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Zápis z 16. prosince 1962, str. 23.

¹⁰⁷ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 305.

¹⁰⁸ Viz deníkový zápis z 6. července 1962, jenž byl věnován výhradně popisu vzhledu a charakteru Karla Zemana. APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Zápis z 6. července 1962, str. 2.

¹⁰⁹ Z dopisu adresovanému redakci *Filmových informací*, kde se Juráček ohradil proti publikovaným formulacím jeho odpovědí v rozhovoru s Jiřím Janouškem a Jaroslavem Brožem a který je otištěn v JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*..., str. 201.

Juráčkovo působení v TS Šmída-Fikar je nakonec spojeno i s prosazováním realizace projektů jeho souputníků. Zasadil se třeba o první celovečerní film Věry Chytilové *O něčem jiném*¹¹⁰, zabýval se Menzelovými oscarovými *Ostře sledovanými vlaky*¹¹¹.

3.6 POSTAVA K PODPÍRÁNÍ

Je otázkou, zda by se Juráček stal režisérem, nebýt TS Šmída-Fikar. Vstřícnost k mladým tvůrcům přinesla v roce 1962 příležitost k realizaci středometrážního filmu na vlastní námět s rozpočtem 550 000 Kčs.¹¹² A tak Juráček pravděpodobně docela náhodou napsal scénář *Postavy k podpírání*, filmu, který ho zařadil mezi tvůrce ČSNV.

10. listopadu 1962 si Juráček poznamenal: „Píšu teď takový divný film – musím říct film, protože s psaným slovem to nemá nic společného, takovou nějakou existencialistickou grotesku nebo kafkovskou grotesku na osm set metrů.“¹¹³

Juráček nemohl svůj námět režírovat sám, protože nebyl vystudovaný režisér. Spojil se tedy se svým bývalým spolubydlícím Janem Schmidtem a v létě 1963 probíhalo natáčení. První kopie byla vyrobena v září téhož roku.

Na počátku byl nápad o absurdní půjčovně koček a situaci lidí marně čekajících v čekárně před kanceláří. Hlavním smyslem bylo „vytvořit bizarní model současného světa a demonstrovat na něm, že řadový občan nemá v podmínkách kultu osobnosti vůbec žádnou šanci proti anonymní moci.“¹¹⁴

Film sleduje počínání člověka Herolda, který si bez zvláštního důvodu v půjčovně koček vypůjčí kočku a když jí chce vrátit, zjistí, že půjčovna není k nalezení. Hrdina pak prochází byrokratickou mašinerií, vůči které je jako člověk bezmocný. Film zobrazuje atmosféru a absurdity společnosti po odhalení kultu osobnosti. Divák sleduje řadu situací – útržky z rozhovorů, kde lidé skloňují sloveso nerozumět v různých mluvnických kategoriích,

¹¹⁰ Věra Chytilová dostala nabídku točit film o gymnastce Evě Bosákové od TS Šmída-Fikar, její zpracování v TS Juráček obhajoval. (PILÁT, Tomáš a CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka...*, str. 125.) Juráček to popsal v rukopisu *Jak jsem byl při tom, když se Chytilka stávala slavnou* (JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajrlíků*. Praha: KnVH, 2017, str. 77-78.)

¹¹¹ V této souvislosti Jiří Menzel vzpomíná: „Pavel Juráček a ostatní dramaturgové ve skupině byli nervózní, nějak z toho byli všichni rozpačití. Ručili za výsledek a trochu se o něj báli.“ (MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013, str. 161.)

¹¹² V rozhovoru s Janem Lukešem a Martinem Šulíkem Jan Schmidt uvedl, že finanční strop byl půl milionu, na Výrobním listu *Postavy k podpírání* je ale rozpočet 550 000 Kčs. (Národní filmový archiv. *Nezpracované materiály*. Výrobní list: *Postava k podpírání*, 30.září 1963.)

¹¹³ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Zápis z 10. listopadu 1962, str. 21.

¹¹⁴ VRAŠTIAK, Štefan. O postavě, kterou bylo třeba podepřít. *Kino*. 1964, **XIX**(23), str. 11.

či hrdinu procházejícího sklepem plným transparentů pojednávajících o americké mandelince a podobně. V čekárně se žena rozhodne vyřešit dusno otevřením okna, které je ale zazděné. Kancelář, před kterou zástup čeká, je prázdná místnost s uprostřed vyzvánějícím telefonem. V závěru filmu zazní, že vlastnost, která liší člověka od zvířete, není rozum, nýbrž kázeň.

Počátky vzniku *Postavy* se datují shodně s „utajeným“ odstřelením Stalinova pomníku v Praze v předvečer XII. sjezdu KSČ. A tak divák může ve filmu sledovat záběr na uprázdňovaný podstavec na Letné. Do záběru vchází představitel hlavního hrdiny Karel Vašíček svírající v ruce tašku s kočkou.

Realizace *Postavy* byla prvním setkáním Juráčka s režii, oborem, kterým do té doby pohrdal. V roce 1960 prohlásil na stránkách *Deníku* v souvislosti s Janem Schmidtem a jeho studentským filmem *Auta bez domova*, že profese režiséra je nejsnadnější a nejúspěšnější povolání na světě.¹¹⁵ Na *Postavě* si ale Juráček chtěl ověřit, nakolik dokáže přenést literaturu do obrazu. Zpětně zkušenost reflektoval: „...neboť se ukázalo, že režie není žádné černokněžnictví. Že je to – alespoň pro mne – jiný způsob psaní, přesněji řečeno přepisování toho, co už jsem předtím napsal rukou. (...) Nyní vím, že opice režírovat nemůže, ale já ano.“¹¹⁶

Film přinášel nové zkušenosti i Janu Schmidtovi, pro kterého to byl režijní debut. Schmidtův podíl ale později Juráček poněkud bagatelizoval. Josefu Vagadayovi například sdělil, že *Postavu* ve skutečnosti točil sám a Schmidt ho jen hlídal a staral se o něj.¹¹⁷ Tohoto vyjádření Juráček nakonec zpětně litoval. Ne však v tom smyslu, že by se tím snad dopustil nespravedlnosti vůči Schmidtovi, ale že byl příliš a zbytečně otevřený.¹¹⁸

Jan Schmidt popsal spolupráci následovně: „...Pavel měl skvělé nápady, ale neměl režijní praxi. Došlo k ideální formě spolupráce v tom, že já vystupoval jako praktik a on jako teoretik. Od něho vycházely podněty a já musel hledat způsob, jak je realizovat.“¹¹⁹ Často prý začínalo natáčení bez Juráčka, který nebyl schopen chodit na plac brzy ráno.

Důležitou roli v realizaci snímku sehrál také o dekádu starší kameraman Jan Čuřík. Juráček v souvislosti s myšlenkou, že štáb-technika pouze slouží k realizaci sdělení myšlenek a pocitů autora, zdůraznil: „To se ovšem netýká kamery. Kamera není technika. Například práci Jana Čuříka na *Postavě* považuji za způsob autorské spoluúčasti.“¹²⁰ Jan Schmidt na

¹¹⁵ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 230.

¹¹⁶ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966. Zápis z 1. září 1963*, str. 63.

¹¹⁷ VAGADAY, Josef. Jeden z nových. *Film a doba*. 1964, X(3), str. 138.

¹¹⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 473.

¹¹⁹ KOPANĚVOVÁ, Galina. Jsem realizační typ: Jan Schmidt. *Film a doba*. 1969, XV(6), str. 304.

¹²⁰ VAGADAY, Josef. Jeden z nových..., str. 138.

Čuříkův přínos rovněž upozornil: „A pak tu byl pan Čuřík s kamerou, který nám realizačně velice pomohl.“¹²¹

Aktuální satira se neobešla bez potíží. Už během natáčení nastávaly komplikace nejen praktické¹²², ale i ze strany FSB. Na vznikající snímek bylo pohlíženo jako na velice odvážné dílo, které se dost možná nedočká uvedení v kinech. Po projekci dokončeného snímku ve FSB se vedoucí TS Šmída-Fikar a hlavní dramaturg Kunc od *Postavy* distancovali. Na projekci byl přítomen i ředitel ČSF Alois Poledňák, který podle Schmidta po skončení filmu pronesl, „že jsme se s Pavlem od Orsona Wellese¹²³ hodně naučili, ale že bude lepší, když už nebudem nikdy točit své vlastní nápady...“¹²⁴ Osud *Postavy* byl nejistý.

Snímek byl ale nakonec schválen 8. října 1963, zasloužil se o to pravděpodobně především Ladislav Fikar. To už se ale Juráček nacházel v Boru u Tachova, kde plnil povinnou vojenskou službu. Když odtamtud sledoval zacházení s *Postavou*, do *Deníku* si postěžoval, že „chtějí, aby proběhla téměř anonymně, nepovšimnuta, nenápadná.“¹²⁵

A skutečně. *Postava* se krátce promítala na začátku roku 1964 v kině Praha, ale brzy zmizela z pláten, čehož si všiml i filmový tisk.¹²⁶ V dubnu 1964 měla mít celostátní premiéru, z té ale sešlo. Protože byla *Postava* středometrážním filmem, nepromítala se samostatně. Nakonec byla přiřazena k dokumentárnímu filmu *Muzeum zázraků*¹²⁷ a premiéra proběhla až 4. září 1964 na filmovém festivalu v Banské Bystrici.

To už ale *Postava* začala být legendární v zahraničí pod názvem *Joseph Kilian*.¹²⁸ Už v únoru 1964 převzal Juráček Velkou cenu na 10. dnech krátkého filmu v Oberhausenu a na 13. mezinárodním filmovém týdnu v Mannheimu byla *Postava* vyhlášena porotou FIPRESCI za nejlepší krátký film světa.

Že bude *Postava* tak odvážná a že se proslaví nebylo Juráčkovým úmyslem. Do jisté míry to způsobila náhoda. Například ČSF nemusel vyhovět naléhání pořadatelů Oberhausenu

¹²¹ KOPANĚVOVÁ, Galina. Jsem realizační typ: Jan Schmidt. ..., str. 304.

¹²² Martin Vandas uvádí například personálně nedostatečný štáb, špatné počasí... (VANDAS, Martin. *Případ vlídné bludičky*. Filosofická fakulta UK, 1998. Diplomová práce, str. 86.)

¹²³ Americký režisér, jenž v roce 1962 adaptoval Kafkův *Proces*.

¹²⁴ Rozhovor s Janem Schmidtem vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH.

¹²⁵ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 957.

¹²⁶ V Divadelních a filmových novinách vyšly v prvním a pátém čísle roku 1964 noticky o „ztracené“ *Postavě*. Napsal je kdosi pod zkratkou AF (pravděpodobně Aleš Fuchs?) „Hrál se asi týden v pražském kinu Praha, na Václavském náměstí, pak se někam ztratil. (...) ..činím tímto zdvořilý dotaz, zda by nebylo dobré začít po tomto filmu pátrat...“ (Ztratil se film? *Divadelní a filmové noviny*. 1964, VIII(1). či Pro detektivy amatéry *Divadelní a filmové noviny*. 1964, VIII(5).)

¹²⁷ Film o černém divadle tvůrců Vladimíra Síse a Rudolfa Jaroše.

¹²⁸ Název byl zvolen podle toho, že Herold během celého filmu hledá jakéhosi Josefa Kiliána, který jakoby neexistoval, ale zároveň byl všeho příčinou.

a *Postavu k podpírání* mohl na festival neposlat. Bez mezinárodní pozornosti by snímek zapadl.¹²⁹

Na podzim roku 1964 Juráček už ale pochopil, co a v jaké době stvořil a že na západě jsou filmoví diváci momentálně velmi vstřícně naladěni vůči československým filmařům – tvůrcům ze socialistické země. V Mannheimu byl oceněn i Jan Němec, jeho film *Démanty noci* získal Velkou cenu. Juráček na to později vzpomínal: „Leželi jsme pozdě odpoledne oblečení na postelích, měli jsme melancholickou náladu a jeden z nás se divil, že nemáme radost. A tehdy jsme se oba důvěrně přiznali, že k tomu nemáme důvod, protože jsme úspěch PŘEDPOKLÁDALI a považujeme jej tudíž za samozřejmý.“¹³⁰

Po těchto zahraničních úspěších věnovala *Postavě* pozornost i domácí kritika. Vesměs byly akcentovány dva momenty: kafkovský duch a originální přístup k filmu vzhledem k právě nastupující ČSNV.¹³¹ S Kafkou byla spojována *Postava* téměř v každém dobovém textu o ní. Sám Juráček přídavné jméno „kafkovská“ používal, nicméně taková reflexe kritiky ho rozčilovala. Na stránkách *Deníku* prohlašoval, že totiž díla Franze Kafky nečetl a při tvorbě filmu na něj nemyslel.¹³² Těžko se ale takovému tvrzení bránit v době, kdy byl před několika měsíci zfilmován *Proces* americkým režisérem Orsonem Wellesem a v Liblicích nedaleko Mělníka v květnu 1963 probíhala konference o Franzu Kafkovi. Ta je mimochodem vnímána jako znak tehdejší politicky uvolněné atmosféry.

V rámci nastupující ČSNV byla *Postava* stavěna do protikladu k filmům Chytilové, Formana a Jireše. Zatímco tito filmaři se snažili zachytit vnější pravdu skrz přímou, autentickou kinematografii, Juráček se Schmidtem odkrývali cosi z vnitřního modelu světa prostřednictvím metafory a silné stylizace.¹³³ Takové pojetí filmu bylo alespoň v rámci československé kinematografie šedesátých let nové. V dalších letech k tomuto pojetí dospěli jiní tvůrci, například Chytilová nebo Němec.¹³⁴

¹²⁹ Což se mimochodem s některými filmy šedesátých let stalo – nebyly buď poslány na festival nebo byly poslány na nevhodný festival a zapadly...

¹³⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 356-357.

¹³¹ Recenze Antonína J. Liehma a Jaroslava Bočka v publikaci 3 a 1/2. (JANOŠEK, Jiří, ed. 3 a 1/2. Praha: Orbis, 1965, str. 246-248.)

¹³² APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966. Zápis z 21. září 1963*, str. 67.

¹³³ JANOŠEK, Jiří, ed. 3 a 1/2. Praha: Orbis, 1965, str. 247.

¹³⁴ *Sedmikrásky a O slavnosti a hostech*.

3.7 VOJNA

„Je jisté, že pro každého mladého muže je dvouletá prezenční služba, tak jak se praktikovala v nedemokratickém režimu, jen ztrátou času.“¹³⁵ Tak reflektoval představu i realitu vojny Juráčkův kolega Jiří Menzel. Juráčkovi hrozila povinná vojenská služba už během padesátých let, ale vyhnul se jí studiem vysoké školy.

Do roku 1962 studenti plnili část vojenské služby v rámci vojenských kateder na vysokých školách a v kasárnách pak trávili jeden rok.¹³⁶ Po studentské prvomájové manifestaci v roce 1962 ale režim zrušil vojenské katedry, a tak Juráčka a jeho další spolužáky, kteří právě absolvovali, mělo čekat v kasárnách čtyřicet měsíců.

Konstatování, které tuto podkapitolu uvozuje, sedělo asi na všechny studenty, zvláště uměleckých škol. Představa vojny vedla k přemýšlení, jak tento ztracený čas alespoň částečně profesně využít a jak se vyhnout fyzické přítomnosti ve vojenském prostředí. Absolventi FAMU často trávili povinnou vojenskou službu v Československém armádním filmu (ČAF).

Tam měl nastoupit na konci roku 1964 i Juráček.¹³⁷ Nejprve však musel absolvovat základní vojenský výcvik. To znamenalo přežít čtyři měsíce v západočeském Boru u Tachova u podřadné jednotky – útvar prvního sledu.¹³⁸ Šest absolventů FAMU se tak 3. října 1963 dostalo mezi mladé hochy, podle Menzela byl útvar složen z analfabetů, cikánů a farářů.¹³⁹ Kromě Juráčka a Menzela sem přijeli s podplukovníkem Dobříčkou, šéfem ČAF, z pražského Pohořelce i režiséři Jan Schmidt, Jaromil Jireš, Pavel Mertl a kameraman Jiří Lebeda. Později se k nim připojil další kameraman – Jaromír Šofr.

Setkání filmařů s nekomfortním a doslova uniformním prostředím nebylo nic obšťastňujícího. Podle Menzela ale díky věkovému rozdílu, který je lišil od ostatních členů útvaru, a asi i díky tomu, že byli „umělci“, si na ně důstojníci tolik nedovolovali.¹⁴⁰ Objevili vojenský klub, kde zejména Jireš a Menzel vyráběli krátké filmy. Juráček se zase zašival ve vojenské knihovně: „Pavel se rychle zabydlel v plukovní knihovně a vyhnul se mnoha dalším buzeracím. U něho jsme občas mohli z rádia zaslechnout Svobodnou Evropu, třeba i rozhovor

¹³⁵ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013, str. 104.

¹³⁶ Tamtéž, str. 95.

¹³⁷ ŠMIDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno: československý armádní film 1951-1999*. Praha: Naše vojsko, 2009, str. 50.

¹³⁸ Podřadné proto, že se očekávalo, že tito vojáci půjdou do ozbrojeného střetu jako první. (MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta...*, str. 98)

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Tamtéž, str. 101.

AJL [A. J. Liehm, pozn. a.] s Jiřím Voskovcem. Jednoho dne jsme tak užasle poslouchali zprávy o atentátu na JFK.¹⁴¹

Na začátku února 1964 ale pro filmaře skutečná vojna skončila. Podplukovník Dobříčka je zase odvezl do Prahy. Uniformem se ale nezbavili.

Juráček už před nástupem na vojnu začal spolupracovat s tehdejší podplukovníkem Janem Šejnou, v osmašedesátém roce proslulém jako tzv. semínkový generál. Šejna byl vůbec postavou opředenou tajemnem, každopádně na počátku šedesátých let se tento vysoce postavený stranický funkcionář chtěl stát spisovatelem. Juráček mu měl pomoci s jeho literárními ambicemi. Už před nástupem na vojnu a poté v Boru u Tachova se tak zabýval scénářem pro nakonec nerealizovaný projekt *Civilové v pozoru*. Kromě Šejny byli autory adaptované povídky *Mír a vojna* Bořivoj Zeman a Václav Wassermann a scénář vznikl v rámci TS Kubala-Novotný.¹⁴²

Ze spolupráce ale nakonec sešlo, Juráček nenastoupil ani do ČAF, ale na jaře roku 1964 se uvázal na ministerstvu národní obrany k natočení filmu z vojenského prostředí. Film *Každý mladý muž* bude mít premiéru v květnu 1966.

3.8 NÁSTUP NOVÉ VLNY

24. července 1964 Juráček napsal: „Načala to Věra Chytilová a pak už se to nedalo sledovat. Já jsem v říjnu odešel na vojnu jako nicka a za čtyři měsíce jsem mohl číst své jméno téměř denně v novinách. Ta sláva, kterou nás obklopili, ta se nám jednou vymstí.“¹⁴³

V šedesátých letech se v Československu zrodil filmař, který nevytvářel filmy jen jako řemeslo, jako odpověď na poptávku, ale jenž pochopil, že filmové umění je příhodným nástrojem pro sebevyjádření a společenskou angažovanost, pro příspěvek k poznání světa, v němž žije. Šedesátá léta jsou v oblasti československé kinematografie bohaté na autorské filmy. Tito filmaři přistupovali k tvorbě z odlišných pozic, prostřednictvím různé míry experimentu, hlavně co se týče formy.

Československá nová vlna je jednotné označení pro fenomén, který ale nebyl homogenní ani záměrný. Vznikl spontánně, v důsledku několika faktorů. Tvůrci zahrnutí do

¹⁴¹ Tamtéž, str. 99.

¹⁴² APJ/KnVH. *Obálka č. 7: Civilové v pozoru*. Civilové v pozoru: Literární scénář, Duben 1963.

¹⁴³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 317.

ČSNV nikdy nevytvořili, a ani neměli zájem vytvořit, jakýkoli jednotný program. Okolnosti je ovšem vedly k vzájemné solidaritě a sounáležitosti, ač mezi nimi vládla ostrá konkurence.

O československém filmovém zázraku se začalo hovořit kolem let 1963 a 1964, protože v těchto letech začali získávat ceny na mezinárodních filmových festivalech mladí českoslovenští tvůrci. Nejvýraznější z nich byla v tomto počátečním období Věra Chytilová, která uspěla již se svým studentským filmem *Strop*.¹⁴⁴ Filmy proslulé v zahraničí byly často domácím divákům neznámé, jejich distribuce byla komplikovaná. Vzpomeňme si na *Postavu*.

Pojmy jako „zázrak“ nebo „nová vlna“, které zastřešovaly skupinu mladých československých filmařů nebyly vytvořeny domácí filmovou publicistikou, natož samotnými tvůrci, ale v zahraničí, zejména na západ od Československa.¹⁴⁵

Filmoví historici a publicisté označují za počátek ČSNV rok 1963, kdy vznikly filmy Chytilové *O něčem jiném*, *Konkurs* a *Černý Petr* Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška, *Křik* Jaromila Jireše, *Démanty noci* Jana Němce, anebo Juráčkova a Schmidtova *Postava k podpírání*. Často je za mezník považován slovenský film *Slnko v sieti* Štefana Uhera z roku 1962.

Mezi tvůrce nové vlny jsou počítáni kromě výše zmíněných i Jiří Menzel, Evald Schorm, Jaromil Jireš, Antonín Máša, Hynek Bočan, Juraj Herz nebo Karel Vachek. Nelze opomenout slovenskou část, kde kromě Štefana Uhera figurují Peter Solan, Dušan Hanák, Juraj Jakubisko nebo Elo Havetta. V této práci je ale slovenská strana poněkud opomíjena, protože Pavel Juráček s ní příliš nesouvisí. S novou vlnou jsou také spojeni zástupci jiných profesí, a to kameramani Jaroslav Kučera, Ivan Šlapeta, Jaromír Šofr, nebo výtvarnice Ester Krumbachová.

To, že nová vlna nebyla způsobena jen tím, že do kinematografie vstoupila nová generace, dokazovaly úspěchy starších filmařů, kteří svá nejlepší díla natočili právě v šedesátých letech. Mnozí z nich realizovali kvalitní filmy už v letech 1957 a 1958 a do filmové historie se zapsali jako představitelé „první vlny“ nebo „ur-vlny“.¹⁴⁶ Jde o Vojtěcha Jasného, Ladislava Helgeho, Zdeňka Brynychy, Otakara Vávru, Františka Vláčila, Karla Kachyňu nebo tandem Elmar Klos a Ján Kadár. V roce 1963 v zahraničí bodoval Jasného *Až přijde kocour*, Brynychův *Transport z ráje* nebo *Smrt si říká Engelchen* Klose a Kadára.

¹⁴⁴ Cena Mezinárodního svazu filmových klubů na Dnech krátkého filmu v Oberhausenu v roce 1963.

¹⁴⁵ To reflektoval i filmový publicista Jiří Janoušek. (Rozhovor s Jiřím Janouškem vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH.)

¹⁴⁶ Peter Hames používá pojem „první vlna“, Josef Škvorecký „ur-vlna“. (HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008, str. 47-88. a ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991, str. 59.)

Jádro nové vlny je často definováno ročníkem oboru režie, který vedl Vávra, nebo povídkovým filmem *Perličky na dně* na motivy Bohumila Hrabala.¹⁴⁷

ČSNV se vyznačovala tématy současnosti, mladými hrdiny, experimentem v oblasti formy. Ústředním tématem filmů byl člověk, individuum, a společnost, která ho obklopuje. Snímky nové vlny byly filosofující, moralizující nebo sociologické. Častým námětem bylo vyrovnávání se s minulostí, zejména s tou stalinskou. Tvůrci většinou prošli FAMU, byli tak ovlivněni trendy světové kinematografie, tedy francouzskou novou vlnou, jejímž objektem byl „subjekt, intimní drama, nevyslovitelné stavy lidského nitra“¹⁴⁸ a cinéma-verité – film pravdy, pokoušející se zachytit skutečnost autenticky, často dokumentárními metodami.¹⁴⁹

Jan Žalman spatřuje v rámci této filmařské generace dva prolínající se proudy.¹⁵⁰ První byl pozorovací, autentický, druhý poetický, abstraktní, niterný. První nejvýrazněji zastupovali Miloš Forman a jeho spolupracovníci Passer a Papoušek.¹⁵¹ Juráček se řadil spíše do toho druhého. Nicméně často tvůrci zasahovali svými díly do obou těchto proudů.

Podle Škvoreckého nebyla ČSNV žádný zázrak, „nýbrž syntéza vzniklá z dialektické situace, jak ji vytvořily čtyři faktory poválečného vývoje.“¹⁵² Škvorecký upozorňuje na jasně pozitivní podmínky – znárodnění filmu po druhé světové válce a vznik FAMU.

Znárodněná kinematografie od roku 1945 přinášela velice příznivé podmínky pro filmovou tvorbu, zvláště když se částečně upustilo od ideologických zásahů. Československý film byl rozsáhlým státním podnikem, státem dotovaný, ale zároveň ekonomicky téměř soběstačný. Zahrnoval instituce zajišťující všechny fáze filmové výroby od realizace snímků v jednotlivých studiích (FSB, Filmové studio Gottwaldov, Krátký film) až po jejich distribuci prostřednictvím Ústřední půjčovny filmů a Československého Filmexportu. V rozhovoru s filmovým publicistou Jiřím Janouškem zazněla teze, že se v šedesátých letech natáčely za státní peníze protistátní filmy.¹⁵³ Znárodněná kinematografie poskytovala tvůrcům na realizaci projektů větší prostor a čas, než tomu bylo u kinematografie privatizované.

¹⁴⁷ Chytilová, Schorm, Menzel, Němec, Jireš. Do filmu se nakonec nevešly další dva příspěvky – *Sběrné surovosti* Juraje Herze a Passerovo *Fádní odpoledne*.

¹⁴⁸ BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba*. 1966, XII(12), str. 624.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008, str. 16.

¹⁵¹ Škola Miloše Formana, jak ji nazývá Josef Škvorecký, vycházela z principů cinéma-verité, cílem trojice tvůrců bylo zachytit co nejvíce autenticky skutečnost. Využívali dokumentárních metod a neherců. Realizovali filmy *Konkurs*, *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky* nebo *Hoří má panenko*. Passer a Papoušek později natočili filmy samostatně. Passer se proslavil *Intimním osvětlením* a Papoušek trilogií o rodině Homolkových.

¹⁵² ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy...*, str. 45-47.

¹⁵³ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH.

Vliv FAMU na vznik nové vlny je snad zřejmý z předcházejících řádků. Škola kromě prostoru pro diskusi a tříbení filosofických i uměleckých postojů přinášela inspiraci včetně poznání zahraničních trendů.

Škvorecký uvádí také dva zdánlivě (vzhledem ke vzniku ČSNV) negativní faktory, které vytvořily zmíněnou dialektiku situace. Jde o zestátnění estetiky, tedy socialistický realismus, a o snížený zájem diváků o domácí filmy. Léta přísného uplatňování ideologického zásahu do filmu způsobila přetlak, který se nejprve na chvíli uvolnil v letech 1957 a 1958 a pak v šedesátých letech bouchl naplno. Nezájem diváků, který byl rovněž způsoben nastupující televizí jakožto masového média, nutil kinematografii k úsilí zvyšovat kvalitu filmů.

Žalman do příčin vzniku nové vlny přidává také generační faktor.¹⁵⁴ Mladí tvůrci měli podobnou historickou zkušenost, většinou dospívali v padesátých letech. Objevili, že to, co se říká oficiálně, se od skutečnosti liší. Byla to generace bez hrdinů, ztrácela iluze, odporovala jednostrannosti.

Žalman dále upozorňuje na středoevropskou pozici Československa, které přijímalo východní i západní vlivy, a kulturní tradici českých zemí, kde umělec disponoval i funkcí společenskou a politickou.¹⁵⁵ Neopominutelným faktorem je klima šedesátých let, a to napříč hranicemi mezi západem a východem.

Nemalou roli při vzniku ČSNV sehrála barrandovská dramaturgie.¹⁵⁶ Tvůrčí skupiny a při nich působící Ideově-umělecké rady se staly úrodnou půdou pro tvůrčí práci. Vliv na kinematografii šedesátých let mělo i tehdejší silné propojení filmu a literatury. Významní spisovatelé zasedali v IUR, vzniklo tehdy mnoho filmových adaptací současných literárních děl. Propojení literatury a filmu v druhé polovině šedesátých let se projevilo i na organizační úrovni – spoluprací Svazu československých spisovatelů a budoucího Svazu filmových a televizních umělců.

Filmový kritik Jaroslav Boček dodává, že tvůrci reagovali (možná bezděčně) na základní potřeby československé společnosti a doby po roce 1956 – odpovídat na otázky, kdo jsme, v jakém světě žijeme.¹⁵⁷

Roli při vzniku ČSNV sehrál také rozvoj a angažovanost československé filmové kritiky. Filmoví publicisté vítali a hájili nové přístupy ve filmu navzdory nelibosti komunistických funkcionářů. V souvislosti s tím Juráček napsal: „Mluvil jsem o

¹⁵⁴ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008, str. 114.

¹⁵⁵ Tamtéž, str. 15-17.

¹⁵⁶ Jak dokazuje Petr Szczepanik v monografii *Továrna Barrandov*.

¹⁵⁷ BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba*. 1966, XII(12), str. 633.

pozoruhodném stavu čs. filmové kritiky, která až na Klimenta¹⁵⁸ přijala naši generaci bez výhrad a nepřestává nás bránit.“¹⁵⁹

Protagonista ČSNV Jiří Menzel potvrdil, že příčinou úspěchu československé kinematografie byla souhra příznivých podmínek a z pozice insidera napsal: „My všichni, o kterých se později říkalo, že jsme nová vlna, jsme se navzájem znali, žili ve stejném městě, chodili jsme do stejné školy, i když do různých ročníků. A především jsme všichni měli stejnou životní zkušenost: žili jsme ve stejném totalitním státě, měli jsme stejně omezený přístup k informacím. Takže jsme měli stejnou životní školu. (...) Znali jsme se a stýkali, ale ne pravidelně a vůbec ne organizovaně. Nebyli jsme žádné sdružení seskupené pod jedním teoretickým názorem (...) sjednocovalo nás jednoduše spontánní vědomí toho, co se nám nelíbí. Bolševik nás bezděčně naučil nehledat hrdiny svých filmů mezi vrahy, úchyláky a jinými darebáky, ale vážit si obyčejného člověka.“¹⁶⁰

Novou vlnu ze skeptické perspektivy reflektoval Juráček v listopadu 1966: „Československý film nikdy nebude skutečně světový, obecně světový, dokud neovládne řemeslo. Protože teprve v něm je základ. Solidnost. My jsem zatím jenom kuriózní, zajímaví, jiní, jsme v módě, vzrušujeme snoby, vzrušujeme intelektuály a odborné publikum – to je všechno. Z toho důvodu se zítra můžeme probudit a žasnout, že se o nás přestalo hovořit a psát. (...) Náš osud je nejistý, děláme zboží, které nemá záruku...“¹⁶¹

Juráček se díky hříčce, zvané *Postava k podpírání*, stal příslušníkem ČSNV, což mu přineslo pozornost, zejména v zahraničí. Příslušníci ČSNV začali často za hranice cestovat. Objížděli různé mezinárodní festivaly, byli zváni do jejich porot, představovali vlastní filmy zahraničnímu publiku, besedovali s diváky. To vše se týkalo i Juráčka.

Nejčastěji navštěvoval západní Německo, což mu kromě exkluzivních kontaktů přinášelo kruté srovnání života v socialistické a kapitalistické zemi. Po návratu z Mannheimu, kde přebíral cenu za *Postavu*, si zapsal: „Před měsícem jsem byl na Marsu a do smrti z toho budu nešťastný...“¹⁶²

Úspěchy přinesly Juráčkovi, jakož i všem ostatním, peníze a slávu, s čímž ale nebylo jednoduché se vyrovnat. Téma chudoby a bohatství (materiální) se v *Deníku* několikrát objevilo a jeho palčivost vycházela z nuzných podmínek Juráčkova příbramského dětství.

¹⁵⁸ Jan Kliment (1921-1993) byl filmový kritik, nechvalně proslulý zejména svými štvavými články proti ČSNV nebo FITES. V roce 1959 se přidal na filmovém festivalu v Banské Bystrici ke stranické kritice, v letech 1969 až 1982 vedl filmovou rubriku v *Rudém právu*.

¹⁵⁹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 453.

¹⁶⁰ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*..., str. 134.

¹⁶¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 450.

¹⁶² Tamtéž, str. 340.

V šedesátých letech Juráček vydělával vzhledem k průměrnému platu obrovské peníze, jejichž objem několikrát srovnával s množstvím peněz, které si vydělali jeho maminka nebo bratr Petr za rok a déle. Juráček ovšem „neuměl“ s penězi zacházet – rozhazoval je a půjčoval, nedostatek peněz pak sehrál svou úlohu ve frustraci, která přišla s nástupem tzv. normalizace.

Sláva zase přinášela velkou tvůrčí nejistotou a strach, zda se podaří obhájit v další tvorbě předchozí úspěch. Juráček si zapsal do *Deníku*: „Chtěl jsem být slavný. To, co se v posledních třech letech se mnou přihodilo, to překonalo veškerou moji neskromnou fantazii. Zapomněl jsem si však přát být šťastný. Nikdy mě nenapadlo, že je to ze všeho nejdůležitější.“¹⁶³

3.9 PRÁCE NA ZAKÁZKU

3.9.1 KAŽDÝ MLADÝ MUŽ

Prvním filmem, který Juráček nejen sám napsal, ale i režíroval, byl *Každý mladý muž*. Poté co sešlo z realizace scénáře *Civilové v pozoru* podle námětu Jana Šejny, dostal Juráček za úkol na ministerstvu národní obrany natočit film. Jedinou podmínkou bylo, že film má být na vojenské téma.¹⁶⁴ Juráček měl tedy volnou ruku, ovšem jen do té doby, než na ministerstvu jednal o schválení scénáře.

Původně mělo jít o středometrážní film. Juráček se rozhodl čerpat ze své čtyřměsíční zkušenosti v Boru u Tachova a vytvořit obraz světa mladých mužů povinných plnit základní vojenskou službu.

Titulní povídka *Každý mladý muž* je tvořena mozaikou postav a situací z vojenské služby. Je zde ukázán život normálních hochů, kterým se tak nenormální prostředí, jako je vojna, stane na dva roky domovem. Hovory mezi vojáky se ubírají k nevojenským tématům jako je civil, ženy a sexualita. Snímek končí scénou, kdy na pořádaný bál, kam jsou pozvány dívky z okolí, se dostaví jenom jedna jediná.

Juráček záměr povídky *Každý mladý muž* přiblížil v explikaci pro TS: „Především nemám sebemenší úmysl natočit jakýsi protimilitaristický film pranýřující poměry v armádě. (...) ‚Každý mladý muž‘ má být poetickým filmem, ironickou komedií o dvacetiletých

¹⁶³ Tamtéž, str. 401.

¹⁶⁴ VAGADAY, Josef. Každý mladý muž (III.). *Mladá fronta*. 1966, **XXII**(10. dubna 1966), str. 3.

chlapcích, má být velice prostý a srozumitelný ve filmovém jazyce a usilující o přízeň běžného diváka.¹⁶⁵

Je zjevné, že zde Juráček nenavazoval na svůj první film. Když se ale rozhodlo, že film bude celovečerní, vznikla vedle této lyrické komedie ještě groteska *Achillovy paty*. Zde už si návaznosti na *Postavu* všimnout lze, například v tom, že Juráček pracuje s tichem jako výrazovým prostředkem.

Achillovy paty sledují cestu vojína doprovázeného svobodníkem do města k lékaři kvůli zánětu achillových pat. Během dne, který spolu dva uniformovaní stráví, se setře prvotní svobodníkovy odměřenost vůči vojínovi. Je zde opět silný motiv ženy jakožto nedostupného objektu touhy. Na rozdíl od titulní povídky jsou zde dva vojáci konfrontováni s civilním obyvatelstvem, které nad nimi vesměs „ohrnuje nos“.

Film vznikl v TS Novotný-Kubala, natáčel se v létě 1965 a premiéru měl v květnu 1966. Jednu z titulních postav *Každého mladého muže* ztvárnil Pavel Landovský, který se zde postavil před kameru ve významné roli poprvé. Posléze se stal jedním z nejslavnějších herců šedesátých let a současně Juráčkovým kumpánem při navštěvování pražských hospod. Ve filmu se objevil i Václav Havel, další Juráčkův přítel.

Ve výše zmíněné explikaci Juráček dále napsal, že chce skrz film dosáhnout jisté profesionální úrovně – zvládnout realizaci a poetiku žánru.¹⁶⁶ Role režiséra byla pro Juráčka důležitá díky tomu, že mu do vlastního scénáře nikdo nezasahoval. Mohl tedy natočit film tak, jak jej napsal. Na druhou stranu pozice režiséra před něj stavěla nové problémy. Rozdíl mezi osamoceným psaním u stolu a prací v živém a velkém organismu filmového štábu byl markantní. Juráček ve svém *Deníku* reflektoval hlavně svou neschopnost jednat s herci a kvůli nutnosti spolupráce se členy štábu měl dojem, že ve skutečnosti ztrácí nad procesem vzniku filmu kontrolu, jakou by chtěl mít.

Juráčka navíc během psaní, natáčení, a i po dokončení filmu šířilo břemeno předchozího úspěchu *Postavy k podpírání*. S výsledkem tak nebyl spokojen. Z *Deníku* i z rozhovorů vyplývá, že se za *Každého mladého muže* styděl. Kritický pohled na toto dílo byl umocňován velkou konkurencí v rámci ČSNV. *Každý mladý muž* totiž vznikl ve stejné době jako slavné *Sedmikrásky* Chytilové, *O slavnosti a hostech* Jana Němce, oscarové *Ostře sledované vlaky* nebo *Lásky jedné plavovlásky* tria v čele s Milošem Formanem. V tomto kontextu Juráček prožíval s *Každým mladým mužem* až jakési ponížení, když s ním objížděl

¹⁶⁵ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966, Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Po několika rozhovorech nad „Každým mladým mužem“..., str. 98.

¹⁶⁶ Tamtéž.

filmové festivaly: „V Pesaru mi bylo mockrát zle, byl jsem tam outsiderem, chodili za mnou naši novináři a žádali mě, abych pochopil, že nemohou hlasovat pro *Každého mladého muže*, když je v soutěži zároveň Evaldova *Odvaha*. (...) ...musím přiznat, že to není příliš příjemný pocit, byl jsem do té doby zvyklý na pozornost ze strany novinářů a fotografů, ale v Pesaru jsem měl třikrát nebo čtyřikrát interview, a to bylo všechno. Má tisková konference byla strašná.“¹⁶⁷

Každý mladý muž tedy mezi ostatními filmy ČSNV z tohoto období zapadl. Tehdejší domácí kritika byla vůči filmu vesměs pozitivní, i když Jaroslav Boček označil titulní povídku za Juráčkův pokus dokázat, že zvládne to samé, co Forman, Passer a Papoušek dohromady.¹⁶⁸ Poslední stylizovaná scéna s jedinou dívkou na vojenském bále byla občas hodnocena jako banální, nepovedená pointa.¹⁶⁹ Nadšený z filmu byl naopak A. J. Liehm.¹⁷⁰

Juráčkovu tvůrčí nejistotu podporovalo, že obě povídky kritika hodnotila jinak, než on sám předpokládal: „JA UŽ NIČEMU NEROZUMÍM!!!! Já jsem si čtyři měsíce myslel, že nebudu moci hanbou chodit mezi lidí a připouštěl jsem jedinou maličkou naději: že snad v *Achillových patách* lze nalézt něco, za co se snad nebudu muset stydět. *Achillovy paty* se však nikomu nelíbí, zatímco *Muž* vzbuzuje nadšení.“¹⁷¹

Každý mladý muž souvisí i s tématem vyjednávání mezi tvůrcem a režimem o uměleckém díle. V dubnu 1965 se Juráček spolu se zástupci TS Novotný-Kubala setkal s představiteli MNO, po kterém se zdálo, že scénář nebude možné realizovat. Na ministerstvu byl totiž scénář hodnocen jako velice temný obraz armády, což jeho zástupci nebylo považováno za žádoucí. Překvapující je na tom fakt, že Juráček takovou reakci nepředpokládal. Neměl v úmyslu armádu hanět a měl naopak pocit, že se mu podařilo napsat scénář, který představitelům armády vadit nebude. Nevypočitatelnost tehdejších schvalovacích procesů dokládala také skutečnost, že Juráček předpokládal nelibost vůči scénám, které se naopak představitelům MNO líbily nejvíce. Po této zkušenosti Juráček dospěl k závěru: „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.“¹⁷²

¹⁶⁷ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 398-399.

¹⁶⁸ BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba*. 1966, XII(12), str. 632.

¹⁶⁹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*..., str. 199.

¹⁷⁰ „...viděl jsem Váš film a považuji ho za vynikající, lepší než *Postava* a velice pravdivý a hluboký.“ (JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 382.)

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Tamtéž, str. 365.

Paradoxní bylo, že za *Každého mladého muže* Juráček získal dokonce Cenu Víta Nejedlého za rok 1966, cenu FIPRESCI na Mezinárodním festivalu v Karlových Varech a Hlavní cenu v kategorii hraného filmu na 13. přehlídce krátkých filmů v Oberhausenu. V rámci cen československé kritiky skončil *Muž* na čtvrtém místě, hned za *Obchodem na korze*, *Láskami jedné plavovlásky* a *Intimním osvětlením*.¹⁷³

3.9.2 DALŠÍ PRÁCE

Každý mladý muž vznikl od roku 1964, v létě 1965 probíhalo natáčení. Toto období bylo pro Juráčka pracovně velmi náročné. Kromě vlastního autorského filmu navázal spoluprací s Hynekem Bočanem, podílel se na scénářích pro Věru Chytilovou a Jana Schmidta.

Z pozůstalosti je zřejmé, že Juráček měl pomoci Bočanovi s projektem *Když se káci les* podle novely slovenského spisovatele Vladimíra Mináče *Nikdy nejsi sama*. Filmová povídka je datovaná březnem 1964.¹⁷⁴ Žádný takový film se však nerealizoval.

Nakonec se Juráček stal spoluautorem scénáře filmu *Nikdo se nebude smát*, kterým Hynek Bočan debutoval v oblasti hraného filmu. Původně měl adaptovat a točit Kunderovu povídku Jan Němec: „Kunderu jsme připravili s Pavlem Juráčkem, protože to byl nejlepší kamarád a pořád jsme spolu něco vymýšleli. (...) A když byl scénář hotový, tak jsem si řekl: Tohle prostě nebudu dělat. (...) Tak jsme se dohodli s Bočanem, který to udělal...“¹⁷⁵ Bočan ale prý o spolupráci Jana Němce na scénáři nevěděl. S Juráčkem vytvořili další verzi. Jan Bernard ovšem identifikuje v konečném scénáři možné Němcovy stopy.¹⁷⁶ Perličkou je, že pod jednou verzí literárního scénáře byla vedle Bočana podepsána Juráčkova žena Veronika.¹⁷⁷ Pravděpodobně si Juráček, tou dobou na vojenské službě, nemohl nárokovat honorář.

Film sleduje úspěšného odborného pracovníka Akademie věd, Karla Klímu, po němž chce jakýsi pan Záturecký posudek na svou práci o Mikolášovi Alšovi. Klíma práci ztratí, drobně zalže a z původně neškodného grafomana Zátureckého se vyklube nepřítel, který

¹⁷³ Tamtéž, str. 394. Autory jmenovaných filmů jsou Kadar a Klos; Forman, Papoušek a Passer; třetí film je debutem Ivana Passera.

¹⁷⁴ APJ/KnVH. *Obálka č. 12: Marina/Když se káci les*. MINÁČ, Vladimír a BOČAN, Hynek. *Když se káci les*: Filmová povídka.

¹⁷⁵ BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny: Díl I. 1954-1974*. Praha: AMU, 2014, str. 140.

¹⁷⁶ Tamtéž, str. 141-142.

¹⁷⁷ Barrandov studio a.s., archiv. *Sbírka Scénáře a produkční dokumenty: Film Nikdo se nebude smát*. Literární scénář, červen 1964.

postupně zničí Klímův profesní i soukromý život. Na půdorysu tohoto příběhu je vykresleno pokrytectví současné společnosti.

Snímek *Nikdo se nebude smát* měl premiéru v únoru 1966 a byl kritikou hodnocen pozitivně. Bočan získal ocenění na dnech krátkého filmu v Oberhausenu v roce 1966 a Velkou cenu na 14. mezinárodním filmovém týdnu v Mannheimu. Pavel Juráček ale film pravděpodobně nikdy neviděl.¹⁷⁸

Od roku 1964 se také schylovalo k realizaci několik let staré Juráčkovy povídky *Konec srpna v hotelu Ozon*, kterou chtěl Jan Schmidt realizovat už jako svůj absolventský film v roce 1961. Látka byla prosazována dlouho, neboť vyšší místa měla značné výhrady k filmovému zobrazení fatálních důsledků potenciální třetí světové války. Jan Schmidt řekl v rozhovoru s A. J. Liehmem: „MNO tvrdilo, že armáda si tímhle filmem řeže pod sebou větev, na které sedí.“¹⁷⁹ Podle Schmidtova svědectví negativní reakce přetrvávaly i po dokončení snímku. Z těchto důvodů byl do kin uveden až téměř rok po natočení.¹⁸⁰

Film uvádí diváka na pustou zem po zničující jaderné katastrofě. Skupina dívek v čele se starou ženou, která ještě pamatuje původní svět, najdou v rozpadajícím se hotelu Ozon starého muže. Po smrti stařeny dívky nepoznamenané civilizací zabijí starce kvůli gramofonu. Spíše než na materiální zkázu ukazuje film rozklad lidské společnosti.

Film nebyl jednoznačně úspěšný, byť byl oceněn. Juráček i Schmidt pochybovali o tom, zda není téma snímku, osm let po vzniku povídky (1958), málo aktuální.¹⁸¹ Schmidt reflektoval uvedení filmu na festivalu v Pesaru, kde prý diváci a kritika přijali film jako nemístně krutý.¹⁸² Přesto tam ale *Konec srpna v hotelu Ozon* získal Cenu Centro Studio Cinematografici a na 5. mezinárodním festivalu vědecko-fantastických filmů v Terstu získal Zlatý asteroid. Později Juráček zalitoval, že nenatočil vlastní námět sám v rámci vojenské služby místo *Každého mladého muže*: „...mohl jsem točit *Ozon*, udělal bych jej lépe než Honza a do smrti bych nemusel mít výčitky z *Mladého muže*.“¹⁸³

Pavel Juráček byl podepsán také pod námětem filmu *Sedmikrásky*. V dokončeném filmu ale mnoho z Juráčkových nápadů nezbylo. Jak je vidno z *Deníku* nebo z rozhovorů

¹⁷⁸ „...si vzpomínám, že jsem už přivedl do rozpaků bůhvíkolik lidí, a sám v rozpacích mnohokrát byl, kdykoliv přišla řeč na film *Nikdo se nebude smát*, a já byl okolnostmi donucen se přiznat, že jsem jej v životě neviděl.“ (JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 836.)

¹⁷⁹ LIEHM, A. J. a LUKEŠ, Jan. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, str. 319.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ Tématicky (důsledky třetí světové války) by film mohl více rezonovat, kdyby byl natočen jako absolventský v roce 1961 – v době druhé berlínské krize a karibské krize.

¹⁸² Tamtéž.

¹⁸³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 422.

s ním, k autorství se nehlásil. Věra Chytilová se k tomu vyjádřila takto: „Možná jsem se o Pavla původně chtěla trochu opřít, námět vznikl ještě na škole. Nakonec jsme ho ale s Ester Krumbachovou a Jaroslavem Kučerou zcela přepracovali.“¹⁸⁴

Sedmikrásky jsou dnes jedním z nejznámějších filmů ČSNV. Vznikly v TS Šmída-Fikar. Společně s filmem *O slavnosti a hostech* se staly symbolem režimního tažení proti současné československé kinematografii ve druhé polovině šedesátých let.

3.10 KONTEXTY II

Lukáš Skupa zjednodušeně dělí reformní hnutí šedesátých let na dvě etapy. První se vyznačovala kritikou minulosti a snahou vyrovnat se s jejími důsledky, druhá pak formulací a prosazováním reformních programů, což s sebou ovšem neslo mnohem vyostřenější vztah mezi stranou a kulturní inteligencí.¹⁸⁵ Mezníkem mezi těmito érami byl rok 1965.

Druhá polovina šedesátých let až do pražského jara bylo obdobím, kdy se vyostřovaly konflikty o interpretaci kulturní politiky mezi stranickými a kulturními představiteli. Novotného vedení odmítlo prohlubující se kritiku minulosti a politiku režimu z let 1963 a 1964, což následně vedlo k zesílení ideologického a cenzurního tlaku na kulturu a sdělovací prostředky. Na přelomu května a června 1966 se konal XIII. sjezd KSČ, který opět rozporuplně formuloval svou kulturní politiku. V souvislosti s filmem na jednu stranu pozitivně hodnotil hledačství nové generace minulých let, na druhou stranu trval na tom, že umění musí přímo a otevřeně podporovat socialismus a že mladá generace vykazuje jednostrannost a elitářství.¹⁸⁶ V obecnější rovině šlo o konflikt mezi samosprávností tvůrčích svazů a snahami strany direktivně dohlížet na kulturu.¹⁸⁷ Ve výsledku tak XIII. sjezd KSČ vedl spíše k potlačování reformních tendencí.

Konflikt se nejmarkantněji projevil okolo IV. sjezdu SČSS v červnu 1967, kde spisovatelé otevřeně kritizovali konzervativní směřování stranického vedení, cenzuru a zabývali se problematikou kolem kulturních časopisů, proti kterým režim zasahoval již od roku 1964.¹⁸⁸ Šlo pak zejména o kauzu kolem měsíčníku *Tvář* a týdeníku *Literární noviny*. Jan Mervart píše, že IV. sjezd SČSS rozvrátil dosavadní výhodnou symbiózu spisovatelů–

¹⁸⁴ PILÁT, Tomáš a CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka...*, str. 161.

¹⁸⁵ SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevdí...*, str. 119.

¹⁸⁶ BERNARD, Jan. *Jan Němec...*, str. 245.

¹⁸⁷ MERVART, Jan. *Kultura v karanténě...*, str. 15.

¹⁸⁸ MERVART, Jan. *Naděje a iluze...*, str. 215-217.

členů KSČ a stranického vedení.¹⁸⁹ Režim odpověděl na kritiku represí – ze strany byl vyloučen A. J. Liehm, Milan Kundera a Ludvík Vaculík, a de facto byly zlikvidovány *Literární noviny*.

Těchto restriktivních tendencí v kulturní politice si všiml i Juráček a v listopadu 1966 napsal do *Deníku*: „Od třináctého sjezdu se všechny státnické výroky o kultuře neustále horší, ze všeho nejvíc dráždí státníky právě film a očekává se tudíž nějaký zákrok.“¹⁹⁰ A vskutku, ve druhé polovině šedesátých let rostl počet mocenských zásahů, které se nevyhly ani Pavlu Juráčkovi. Obrannou roli v tomto nejistém období převezme nově vzniklý samostatný filmový tvůrčí svaz.

3.11 FITES

Devět měsíců před výše uvedeným zápisem bylo do *Deníku* 18. února 1966 napsáno: „Stal jsem se funkcionářem.“¹⁹¹ Pavel Juráček se stal členem FITES.

FITES, nebo-li Svaz československých filmových a televizních umělců, měl kořeny už v padesátých letech, kdy filmová obec usilovala o vznik vlastního tvůrčího svazu. Tehdy nebyl režim vůči filmařům nakloněný a vznikla tedy jen filmová sekce v rámci Svazu československých divadelních a rozhlasových umělců. V roce 1962, kdy došlo k uvolnění kulturní politiky, byla filmová sekce posílena tím, že se Svaz přejmenoval na Svaz československých divadelních a filmových umělců.¹⁹²

V druhé polovině šedesátých let sice liberalizační tendence poněkud ztratily na intenzitě, ale přesto se v listopadu 1965 uskutečnil zakládající sjezd FITESu, svazu, jenž v následujících pěti letech sehrál důležitou roli v obraně filmové a televizní tvorby proti zásahům moci, ale také při obhajobě pražského jara po srpnu 1968.¹⁹³ Výrazné osoby, které stály u jeho zrodu, byli režiséři Ladislav Helge, Jiří Krejčík nebo Elmar Klos, novinář Ludvík Pacovský nebo právník Jiří Valenta a další. Prvním předsedou FITESu se stal režisér Martin Frič.

¹⁸⁹ Do té doby „ani stranické vedení, ani spisovatelé totiž nehodlali porušit oboustranně výhodný status quo vzájemné symbiózy.“ V případě otevřeného konfliktu by ve výsledku byla oslabena vedoucí úloha KSČ a spisovatelé by ztratili společenský vliv. Vývoj situace této hypotéze dává za pravdu. (MERVART, Jan. *Naděje a iluze...*, str. 171.)

¹⁹⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 454.

¹⁹¹ Tamtéž, str. 392.

¹⁹² BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem: kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host, 2011, str. 102.

¹⁹³ CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Pokus o občanské společenství: FITES 1965-1970*. Mladá Boleslav: FITES, 1994, str. 7.

FITES byl zájmová organizace filmových tvůrců, teoretiků a kritiků. Podobně jako další tvůrčí svazy musel být členem Národní fronty.¹⁹⁴ Podmínka pro přijetí do FITESu nespočívala v členství v KSČ, nýbrž v kvalitní a úspěšné tvorbě. FITES měl svoje předsednictvo, ústřední výbor a sekretariát.¹⁹⁵ Byl organizován do sekcí – televizní sekce, sekce hraného filmu, krátkého filmu, sekce hudebních skladatelů a sekce teorie a kritiky. FITES měl dále komisi pro členské zájmy. Na počátku roku 1969 proběhla federalizace FITESu, orgány svazu se rozdělily na české a slovenské.

Činnost FITESu se projednávala na zasedáních předsednictva, ústředního výboru, na schůzkách jednotlivých vedení sekcí. Konceptně se rozvíjela na sjezdech a konferencích. Představitelé FITESu se setkávali se stranickými i státními funkcionáři, kde projednávali širší i užší problémy československé kinematografie (například z FITESu vycházel návrh nového modelu ekonomického řízení kinematografie¹⁹⁶, členové FITESu ale také vyjednávali o osudech konkrétních filmů apod.).

Úkol FITESu spočíval v ochraně jeho členů, a to jak v oblasti ekonomické, tak i v právní nebo politické. FITES obhajoval ČSNV v zápasech o její tvorbu s mocí. Zvláštní pozornost, zejména v roce 1968, věnoval také progresivní televizní publicistice.¹⁹⁷ FITES uděloval ceny Trilobit a usiloval také o to, aby vydával vlastní týdeník. Jeho přípravy se vleklely, nejprve byl publikován pouze vnitřní bulletin *Zprávy FITESu*. Na začátku roku 1967 nebyla povolena registrace Filmových a televizních novin, v jejíž redakci měl zasedat i Pavel Juráček.¹⁹⁸ Teprve po vleklém půlročním vyjednávání bylo vydávání FTN schváleno, byť jen v podobě čtrnáctideníku¹⁹⁹. Do práce jeho redakce se však Juráček již nezapojil.

FITES sehrál významnou úlohu v období pražského jara a poté během nástupu tzv. normalizace až do jeho vyloučení z Národní fronty počátkem roku 1970. V roce 1968 se tvůrčí svazy společně s vědeckými spojily v Koordináčním výboru tvůrčích svazů (KVTS) a právě FITES sehrál v jeho rámci rozhodující úlohu. Jeho představitelé obsadili hlavní funkce v KVTS – Ladislav Helge a Ludvík Pacovský. Koordináční výbor byl společenstvím svazů,

¹⁹⁴ Tvůrčí svazy byly původně výsledkem stalinské kulturní politiky. Síť kulturních organizací měla upevňovat stalinský ideologický prostor, proto také byly centralizované a přísně hierarchizované. Ovšem v šedesátých letech se tvůrčí svazy přeměnily v živé organismy s vlastní ideologií a politickou taktikou. Členové tvůrčích svazů se stali nositeli a prosazovateli reformní politiky a později i jejími obránci během nástupu tzv. normalizace. (MERVART, Jan. *Kultura v karanténě...*, str. 9-11.)

¹⁹⁵ CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Pokus o občanské společenství...*, str. 58-60.

¹⁹⁶ K některým otázkám čs. kinematografie. *Zprávy FITES*. 1967, II(10-11).

¹⁹⁷ RŮŽIČKA, Daniel. Ohlédnutí za Trilobitem 1969, zákazem FITESu a Ladislavem Helgem. *Synchron*. 2016, XV(1), str. 31

¹⁹⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 479.

¹⁹⁹ CYSAŘOVÁ, Jarmila. Tisk FITES jako doklad časů. *Synchron*. 2007, VI(4), str. 5.

které na základě dobrovolnosti, otevřenosti a respektu reprezentovalo tyto organizace v politickém a veřejném životě během pražského jara i po srpnu 1968.²⁰⁰

O působení Juráčka ve FITESu toho není tolik známo, protože po vyloučení FITESu z Národní fronty došlo k likvidaci různých vnitřních materiálů svazu, které by mohly být zneužity proti jeho členům.

Nicméně Juráček byl hned zpočátku zvolen do Vedení sekce hraného filmu, kterému předsedal Otakar Vávra. Vedení sekce se zabývalo zjišťováním problémů dramaturgie, filmové tvorby, distribuce, zahraničního obchodu hraného filmu, aby mohlo přispět stanoviskem k připravovaným novým zásadám řízení československé kinematografie.²⁰¹ Sekce se dále věnovala i jednotlivostem, například v roce 1966 se její Vedení sešlo s nechvalně proslulým filmovým kritikem *Rudého práva* Janem Klimentem, aby se důrazně ohradilo proti jeho nepříznivé recenzi filmu *Nikdo se nebude smát*.²⁰²

Členství ve FITES znamenalo pro Juráčka další pronikání do filmového světa a opět přinášelo zklamání: „A jak sedávám na schůzích a беру účast na problémech neskutečného světa, jemuž se říká filmové zákulisí, je mi líto, že mám opět o jednu pohádku méně.“²⁰³

Únorové *Zprávy FITESu* z roku 1968 zase informovaly o nutnosti oživení komise pro styk s diváky. Komisi měl předsedat Bohumil Brejcha, místopředsedou se měl stát Pavel Juráček.²⁰⁴ Po federalizaci FITESu začátkem roku 1969 byl Juráček zvolen do ústředního výboru české části Svazu.

Juráček byl také přispěvatelem do svazové diskuse v dynamické době let 1968 a 1969. Na mezisjezdové konferenci v březnu 1968 přednesl v souladu s tématem konference příspěvek o problematice vztahu kulturních funkcionářů a tvůrců a o praktikách kabinetní politiky vůči umělecké tvorbě.²⁰⁵ Byl také aktivní v době po 21. srpnu 1968, kdy se FITES snažil ubránit se blížící se tzv. normalizaci.

²⁰⁰ JECHOVÁ, Květa. K historii Koordinačního výboru tvůrčích svazů 1968-1969. In: PREČAN, Vilém a PECKA, Jindřich. *Proměny Pražského jara 1968-1969*. Brno: Doplněk, 1993, str. 102.

²⁰¹ Sekce hraného filmu. *Zprávy FITES*. 1966, I(2-3).

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 393.

²⁰⁴ Bude svazová konference. *Zprávy FITES*. 1968, III(12-13).

²⁰⁵ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajrlíků...*, str. 113-118.

3.12 NOVÁ VLNA V DRUHÉ POLOVINĚ ŠEDESÁTÝCH LET

Od poloviny šedesátých let se mezi tvůrce československého filmového zázraku²⁰⁶ zařadili další mladí filmaři. Jedná se o Hynka Bočana, Jiřího Menzela, Evalda Schorma a Antonína Mášu nebo o Juraje Herze. Zároveň se vyvíjela tvorba těch, kteří debutovali dříve, v letech 1963 a 1964. Nejvíce se to projevilo u Chytilové, jež přešla od filmů inspirovaných cinéma-verité²⁰⁷ k velice sytliozovaným snímkům *Sedmikrásky* a ještě později *Ovoce stromů rajských jíme*. Jan Němec zase došel od prvotních *Démantů noci*, v kterých experimentálními prostředky vyjadřoval duševní stav prchajících vězňů z pochodu smrti, k podobenství *O slavnosti a hostech*. Juráčkova tvorba se vyvíjela v opačném směru od absurdní *Postavy* k lyrické a civilní titulní filmové povídce *Každý mladý muž*.

Jak bylo výše naznačeno, kolektivní identita tvůrců byla utvářena zejména v zahraničí, kde zájem o československé filmové tvůrce stále rostl. Třeba Pavel Juráček byl v únoru 1965 poprvé pozván do mezinárodní poroty na filmovém festivalu v Oberhausenu. Tehdy byl nervózní kvůli nedostatečné znalosti anglického jazyka.²⁰⁸ V roce 1966 natočil Haro Senft, rodák z Českých Budějovic a odsunutý jako sudetský Němec, pro německé diváky dokumentární film o ČSNV *Příležitost promluvit*.

Zájem o československé mladé filmaře vrcholil na podzim roku 1967, kdy se několik československých filmařů zúčastnilo turné ve Francii. Impuls pocházel z francouzské strany, konkrétně od zavedeného pařížského distributora Charlese Rochmana, Asociace francouzských filmových klubů a Federace klubů náročných diváků.²⁰⁹

Juráček do Paříže přicestoval na konci října 1967 zasažen čerstvým rozvodem se svou první manželkou Veronikou, což celý pobyt ve Francii výrazně poznamenalo.

Turné předcházela přehlídka československého filmu šedesátých let na festivalu v Annecy. Té se zúčastnil například Forman, Passer, Němec, Schorm, Máša nebo Uher.²¹⁰ Většina odjela zpět do Československa, následujícího turné po Francii se podle vzpomínek Jiřího Janouška zúčastnil Juráček, Chytilová, Forman a Jireš.²¹¹ Z deníkových záznamů nelze tuto sestavu osob potvrdit ani vyvrátit, ale je jisté, že Juráček projížděl Francií v

²⁰⁶ Chytilová, Němec, Jireš, Forman s Passerem a Papouškem a Juráček se Schmidtem.

²⁰⁷ Studentské filmy *Strop a Pytel blech* a *O něčem jiném*.

²⁰⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 351.

²⁰⁹ PILÁT, Tomáš a CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka...*, str. 172.

²¹⁰ Tamtéž.

²¹¹ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH.

doprovodu Rostislava Volfa a k Věře Chytilové se připojil Jiří Janoušek. V jednom dopisu z Francie Juráček napsal, že se turné účastnilo sedm mladých československých filmařů.²¹²

Po festivalu v Annecy se Juráček střídavě zdržoval v Paříži a v Normandii. V polovině listopadu 1967 se rozjel s Volfem do jižní Francie, v jejíchž městech a městečkách se konaly projekce *Postavy k podpírání* a *Každého mladého muže*. „Den co den je to stejné. Čekají nás večer v hotelu nebo v ‚Masion de Jeunesse‘, předsedou ciné-clubu je místní lékárník, advokát nebo primář, někdo drží řeč, pijeme šampaňské, fotografují nás pro zítřejší vydání místních novin. Po večeri o mnoha chodech – skoro všude mi vnucují ústřice, nemohu je ani vidět – mě ukážou divákům v kině. V jedenáct v noci začíná diskuse. Otázky jsou den co den stejné. Kdo to je Josef Kilián, jsou v Československu skutečně Půjčovny koček, inspiroval mě Franz Kafka...“²¹³

Podle seznamu, který si Juráček do *Deníku* zapsal, od konce října do začátku prosince navštívil šestačtyřicet měst a v patnácti z nich se zúčastnil besed s diváky.²¹⁴ Juráček pobyt v západoevropské zemi prožil v příkrovu osobních problémů, a tak v závěru litoval, že francouzské prostředí více neprožil.²¹⁵

Juráček se cítil zaskočen jistým druhem neporozumění, na které narazil při diskusích v západoevropské zemi. Jednak pokud jde o reflexi jeho tvorby, tak také pokud jde o představy francouzských diváků o podobě socialistického systému v Československu. V dopise Egonu Hostovskému do Kanady napsal: „Jeden divák mě tam přesvědčil, že můj film je úplně o něčem jiném, než jsem si myslel a posléze mě dokonce donutil, abych mu dal za pravdu. Myslel jsem si, že něco takového existovalo jenom u nás v padesátých létech a najednou to prožívám ve Francii...“²¹⁶

Podle zkušenosti Jiřího Janouška francouzské diváky československá politická situace nezajímala.²¹⁷ Témata besed, kterých se účastnil, byla vesměs filmová. Juráček naopak takový zájem zaznamenal: „Stále a stále hovoří o politice; jako by od nás čekali odpověď na otázky, na které tu nikdo nedokáže odpovědět. Pro většinu z nich je socialismus čistý a spravedlivý, ale skoro vždycky se jej trochu bojí. Stojím v těch sálech a s úžasem myslím na začátek padesátých let. Co těm lidem lze říct? Někdy se o to pokouším a oni na mne hledí zmateně a

²¹² APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis Egonu Hostovskému z 11. listopadu 1967, Paříž.

²¹³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 563.

²¹⁴ Tamtéž, str. 577-579.

²¹⁵ „Sbohem, Francie, mám na tebe smůlu.“ (Tamtéž, str. 577.)

²¹⁶ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis Egonu Hostovskému z 11. listopadu 1967, Paříž.

²¹⁷ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH.

nedůvěřivě. Neboť jsou přesvědčeni, že naše skutečnost je mnohem průzračnější než jejich.“²¹⁸

Díky zahraničnímu zájmu vznikaly rovněž mezinárodní koprodukce, kterých se českoslovenští filmaři účastnili prostřednictvím Filmexportu. Například zrovna během pobytu ve Francii v roce 1967 řešil Miloš Forman jednu z nepovedených koprodukcí. Už dříve s Papouškem a Passerem navázal spolupráci s italským filmovým magnátem Carlo Pontim. Měli pro něj napsat scénář. Narazili však na požadavek, aby scénář byl šitý na míru západního diváka a z projektu sešlo.²¹⁹ Poté investoval Ponti 80 000 amerických dolarů do filmu *Hoří má panenka*. Když Ponti film viděl, distancoval se od něj a investované peníze žádal zpět.²²⁰ Tato historika ilustruje, jak úspěšní filmaři z východu na západě naráželi. Také proto celá filmová obec v Československu po zkušenostech s privatizovaným modelem řízení kinematografie ještě více lpěla na modelu kinematografie znárodněné.²²¹

Nicméně zahraniční koprodukce pokračovaly. Například Věra Chytilová se chystala natáčet v roce 1969 film v koprodukci s Belgií, v roce 1968 Juráček navázal spolupráci s americkou společností Paramount Pictures.

Mezinárodní úspěch československé kinematografie byl do jisté míry pozitivně reflektován i vládnoucími kruhy v Československu. Z hlediska příjmů deviz se film stal výnosným exportním artiklem, zároveň prostřednictvím progresivní filmové tvorby Československo o sobě na Západě vytvářelo obraz relativně svobodné země. I díky tomu se například stalo, že *Sedmikrásky* se společně s Chytilovou dostaly na Týden československého filmu v New Yorku zrovna v době, kdy se tento snímek doma ocitl v čele problematických filmů, které byly kritizovány stranickými funkcionáři.²²²

Vztah režimu se vůči mladým československým filmařům po roce 1965 postupně zhoršoval, což se projevovalo zejména cenzurními zásahy. Už počátkem roku 1965 nastaly komplikace se schválením scénáře filmu *Bloudění* z pera Antonína Máši, který se chystal tímto filmem debutovat jako režisér. Současně byl Máša scénáristou filmu *Každý den odvahu*,

²¹⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 563.

²¹⁹ FORMAN, Miloš a NOVÁK, Jan. *Co já vím?: rozšířené a aktualizované vydání autobiografie*. Praha: Argo, 2013, str. 205-208.

²²⁰ Forman se tím dostal do prekérní situace. Nakonec se podařilo spojením sil československých mladých filmařů získat finanční injekci skrz francouzského režiséra a producenta Claude Berriho. Ivan Passer měl v této akci přemluvit Jana Němce v Praze, ať ukradne kopii filmu z FSB. Pavel Juráček měl poté kopii převést přes hranice. V Paříži pak Forman promítal kopii filmu bez titulků slavným francouzským režisérům a producentům. (FORMAN, Miloš a NOVÁK, Jan. *Co já vím?: rozšířené a aktualizované vydání autobiografie*. Praha: Argo, 2013, str. 218.)

²²¹ Juráček si uvědomoval ve srovnání s privatizovaným modelem kinematografie výhody té znárodněné. Podobně se k pozitivům znárodněné kinematografie hlásil FITES ve svém *Stanovisku k současným problémům čs. filmu a televize*. Psáno o tom bude níže.

²²² PILÁT, Tomáš a CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka...*, str. 170.

který režíroval Evald Schorm a jehož distribuci zdržovaly stranické orgány. V souvislosti s tím zaznamenal Juráček v *Deníku* běžnou mocenskou strategii, která však tentokrát selhala: „Evaldovi a Tondovi zakázali film a zinscenovali v Ostravě besedu s funkcionáři, kteří se k tomu zakazu měli přidat. (...) V Ostravě však k úžasu vyšších a nejvyšších funkcionářů přestal fungovat mechanismus, na který dosud bylo spolehnouti. Tak zvaný ‚hlas lidu‘ selhal. Ostravští funkcionáři nejenže film neodsoudili, ale vyslovili se jednomyslně proti jeho zakazu.“²²³

Juráček dále reflektoval mocenské zásahy v úvodníku pro *Film a dobu*, jenž měl vyjít v květnovém vydání v roce 1965, ale byl na poslední chvíli cenzurou zakázán. Psal v něm: „Vzpomínám si na několik ostud vzniklých z informací, jimiž byli častováni zahraniční novináři a tvůrci, kteří projevíli přání vidět Mášovu a Schormovu *Odvahu*. (...) ...mi bylo líto lidí, jimž bylo **doporučeno**, aby zahraničním návštěvám lhali do očí, a styděl jsem se s nimi za tu bizarní situaci, která bohužel nastala poprvé a která se opakuje vždy, když některým činitelům chybí příslušné množství informací o momentální kulturně-politické atmosféře.“²²⁴

Situace se zhoršila po XIII. sjezdu KSČ. V červnu 1966 vznikl kádrový materiál o tvůrcích nové vlny, což vedlo k několika strategickým schůzkám představitelů ČSNV se zástupci FITESu. Situace eskalovala v roce 1967. V únoru byly zakázány tři scénáře, mezi nimi i Juráčekův *Případ pro začínajícího kata*.²²⁵ Tento zákaz zaktivizoval FITES i tvůrce, ale nakonec žádná významná protiakce nevznikla. Všem bylo jasné, že jde do tuhého.

17. května 1967 pronesl v Národním shromáždění poslanec Jaroslav Pružinec interpelaci jednadvaceti poslanců, v níž kritizoval filmy Chytilové *Sedmikrásky* a Němcovy *O slavnosti a hostech*. Tyto filmy prý „otravovaly život poctivě pracujícím, šlapaly po socialistických vymoženostech, hrály si s nervy dělníků a rolníků“²²⁶.

Na interpelaci zareagovali tvůrci ČSNV a v Juráčekově bytě v Krakovské ulici sepsali protestní otevřený dopis.²²⁷ Ohrazovali se v něm proti nepřátelským útokům na tvůrčí inteligenci a apelovali na tvůrčí svobodu. Tento akt byl jedinou společnou akcí tvůrců řazených mezi ČSNV. Dopis filmařů přečetl Václav Havel na IV. sjezdu SČSS, kde ovšem poněkud zapadl mezi radikálnějšími projevy kritiky stranického vztahu ke kulturní inteligenci.²²⁸

²²³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 350.

²²⁴ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajrlíků*..., str. 99.

²²⁵ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*..., str. 492.

²²⁶ BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem*..., str. 102.

²²⁷ A vyfotili se před hromadou písku na chodníku před domem. Tato fotografie je legendární, je jediná, která zachycuje jádro nové vlny pospolu.

²²⁸ MERVART, Jan. *Naděje a iluze*..., str. 206.

Klacky pod nohy svobodné tvůrčí práci házely ideologické a cenzurní orgány KSČ nejen prostřednictvím dělnických poslanců, ale i skrz samotného ředitele ČSF Aloise Poledňáka. Ten měl v tomto období tendenci řízení kinematografie znovu centralizovat, zvláště v dramaturgické oblasti, čímž usiloval o zvýšení kontroly nad realizovanými filmy.²²⁹

Na podzim 1967 reagoval na situaci v kultuře ústřední výbor FITESu v dokumentu *K některým otázkám čs. kinematografie*: „Je paradoxní, že právě v okamžiku, kdy ohlas československé kinematografie dosahuje ve světě vrcholu a kdy doma můžeme mluvit o skutečně široké frontě vynikajících filmových tvůrců všech generací, vzniká situace, která musí vyvolat vážné znepokojení. Podrážděná atmosféra, jež se u nás vytvořila během uplynulých osmnácti měsíců kolem některých českých a slovenských filmů v důsledku příliš libovolného výkladu jejich myšlenky nebo snad vinou ne vždy obecně srozumitelné formy, vyvrcholila nakonec hrubými a nekvalifikovanými útoky na přední filmové umělce.“²³⁰

3.13 CESTA KE GULLIVEROVI

Přibližně v době, kdy Pavel Juráček získal první zkušenost s režii prostřednictvím *Postavy k podpírání*, setkal se s knihou Jonathana Swifta *Gulliverovy cesty*, konkrétně s její třetí částí – Cesta do Laputy. V té době se mu začal rodit v hlavě námět na film, jenž natočí pod názvem *Případ pro začínajícího kata*. V říjnu 1964 si Juráček zapsal do *Deníku*: „Někdy si myslím, že přece jenom ještě něco udělám. Už přes rok myslím na film, který by se jmenoval Bytosti a také na Swifta, na kapitolu o cestě do Laputy. (...) Jestliže se mi podaří vzpamatovat se, natočím film, který bude beze zbytku můj. Budou v něm podivní lidé, jejichž příběhy nebudou mít začátek ani konec, bytosti vstupující do světa bez ohlášení a odcházející, aniž by to někdo postřehl.“²³¹

Psaní takového filmu se Juráček nemohl věnovat hned, pracoval ještě na *Každém mladém muži*. Na druhou stranu tento nedobrovolný odklad *Případu pro začínajícího kata* způsobil, že film v Juráčkovi zrál dlouho předtím, než ho začal psát. Navíc si během natáčení filmu z vojenského prostředí mohl ověřit své režisérské dovednosti. Pachut' z *Každého mladého muže* rozhodla, že scénář pro jeho další autorský film musí být precizní.

²²⁹ SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí...*, str. 125.

²³⁰ K některým otázkám čs. kinematografie. *Zprávy FITES*. 1967, II(10-11).

²³¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 339.

Do psaní se pustil na začátku roku 1966 pod názvem *Klíč k určování trpaslíků*. Název se stále proměňoval: *Třetí cesta Gulliverova*, *Hra na zapomenutá slova* nebo *Blažené skryše vzpomínek*.²³²

Psaní bylo pro Juráčka velice náročným úkolem: „Nedávno jsem se pokusil začít dělat na *Klíči* (...) a měl jsem z toho málem šok, protože jsem zjistil, že to bude strašně těžký scénář, nejtěžší, jaký si dovedu představit.“²³³ Vývoj tohoto procesu byl poměrně dobře zaznamenán na stránkách *Deníku*. Žádný jiný film tolik prostoru v osobních záznamech nedostal. A tak lze sledovat Juráčkovy tvůrčí křeče, pochybnosti a nejistoty. Chtěl napsat film co nejosobněji a práce mu šla nezvykle pomalu. Jednou si zapsal, že za dvanáct hodin byl schopen napsat pouze jednu stránku.²³⁴ V září 1966 zase uvažoval o tom, že se mu scénář možná nepodaří dokončit vůbec.²³⁵ Juráček se v době psaní filmu *Případ pro začínajícího kata* dostal do zatím nepoznané tvůrčí krize.

Nicméně povídku i scénář se dokončit podařilo. Podle Juráčkových slov měl udělat „naprosto jiný film, než jsou všechny, které kdy vznikly.“²³⁶ O čem? Inspirací nebyly jenom Gulliverovy cesty, ale hlavně vlastní paměť a dětství, scénář měl být velice subjektivní, velice soukromý. Zajímavou proměnu můžeme sledovat, když nalistujeme v *Deníku* zápis z ledna 1965, kde čteme: „(...) vytvořit obraz společnosti rozkládající se zevnitř následkem špatně chápané a byrokratické demokracie“²³⁷, a porovnáme ho s explikací vzniklou o dva roky později. Juráček ji psal pro hlavního dramaturga FSB Kunce před schválením scénáře: „*Případ pro začínajícího kata* není a nechce být ani modelem, ani satirickým obrazem společnosti. Tím se liší scénář od Swiftovy předlohy. Co do žánru, došlo tudíž ve scénáři k posunu od objektivního a racionálního popisu fiktivního světa k subjektivnímu záznamu o vnitřním stavu hrdiny.“²³⁸

V říjnu 1966 si Juráček s překvapením uvědomil, že stále píše stejného hrdinu: „Udělal jsem z něho mlčícího svědka, putujícího diváka bez zvláštních vlastností. Nechápu, jak se mi to mohlo stát. Napsal jsem znovu svého starého hrdinu. Lemuel Gulliver je prostě pokračováním Herolda z *Postavy k podpírání*, je stejný jako dva vojáci v *Achillových patách*, jako Klíma v *Nikdo se nebude smát...* Napadlo mě, že celý život vlastně píšu jeden jediný příběh. Melancholický muž kráčí napříč světem a v důsledku své zdvořilé inteligence není

²³² Tamtéž, str. 466.

²³³ Tamtéž, str. 391.

²³⁴ Tamtéž, str. 439.

²³⁵ Tamtéž, str. 440.

²³⁶ Tamtéž, str. 468.

²³⁷ Tamtéž, str. 348.

²³⁸ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970. O Případu pro začínajícího kata.*

schopen účastnit se lidských vztahů. Ze společenského hlediska je to nepotřebný člověk. Kališ s Brynychem tvrdí, že píšu o sobě.²³⁹

Případ pro začínajícího kata sleduje Lemuela Gullivera putujícího podivnou zemí Balnibarbi, nad níž se vznáší ostrov Laputa, kde sídlí vláda. Lemuel se nachází uprostřed svých starých snů a vzpomínek a postavy, které v Balnibarbi a poté na Laputě potkává, mu připomínají staré známé. Lemuel je k nim přátelský, nicméně „shledává, že ten svět žije jinak a myslí jinak, že je to naftalinová enkláva veteše, z níž však není jednoduché se vymotat – jako není snadné zbavit se paměti.“²⁴⁰ Svět, kterým Lemuel prochází, je vytvořen sérií absurdních situací a lidí, které tehdejšímu a dnešnímu divákovi připomínají mnoho ze světa skutečného. Nakonec se Lemuel ze země snů a vzpomínek vymotá – odváží ho na povozu místní idiot Vyskoč. Lemuel se podivuje nad tím, že hodinky, které ho celou dobu provázejí, jdou pozpátku, na což Vyskoč namítá: „Co pořád máte, copak vám nestačí, že je slyšíte tikat...?“

Juráček předpokládal, že film bude dokončen v druhé polovině roku 1967, nicméně scénář dodal teprve v lednu 1967 IUR při TS Šmída-Fikar a byl zaskočen tím, že čtenáři jeho scénáře hledají skryté významy a dvojsmysly: „Fikar našel v sekvenci Gulliverova přelíčení alegorii procesů se Slánským, byl nadšen, jak krásně jsem to postihl, a já jsem mu s povzdechem a bez úspěchu musel dlouho vysvětlovat, že jsem si při práci na procesy padesátých let ani jednou nevzpomněl a navíc, že jsem se jedenkrát nepokoušel cokoliv zašifrovávat.“²⁴¹

Ideově-umělecké radě bylo zřejmé, že půjde o film pro náročného diváka, jeden z pisatelů posudku prohlásil, že film bude buď geniální nebo nesmyslný.²⁴² Nicméně většině se scénář líbil a 26. ledna 1967 byl schválen. Byl ale ještě předložen řediteli ČSF Aloisi Poledňákovi a Ideologickému oddělení ÚV KSČ.

Na přelomu let 1966 a 1967 měl Juráček stále silnější předtuchu, že realizace Gulliverovy cesty bude možná zakázána. Vedla ho k tomu atmosféra, v které vrcholil konflikt mezi režimem a protagonisty ČSNV. V lednu 1967 navíc nebyly povoleny FTN, jejichž redakční rada, včetně Juráčka, je již intenzivně připravovala.²⁴³

²³⁹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 444.

²⁴⁰ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970. O Případu pro začínajícího kata.*

²⁴¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 462.

²⁴² Tamtéž, str. 488.

²⁴³ Tamtéž, str. 479.

A vskutku. 7 února 1967 „si pozval Poledňák vedoucí tvůrčích skupin a oznámil jim, že s okamžitou platností zakazuje tři scénáře. Jirešův, Evaldův a můj.²⁴⁴ Řekl, že to jsou poslední kapky, jimiž přetekl pohár. A tak se přede mnou rozprostřelo prázdno. Tři roky jsem myslel na něco, co náhle ztratilo smysl. Nemám ponětí, co budu nyní dělat.“²⁴⁵ Lukáš Skupa v publikaci o filmové cenзуře cituje z dokumentu Ústřední publikační správy, jež označila Juráčkův scénář za „nesdělný“. Vycházela přitom ze směrnic vysokého funkcionáře KSČ Jiřího Hendrycha, podle nichž se řídil i Poledňák.²⁴⁶

V této chvíli se snažil zasáhnout FITES, dokonce i SČSS. Ovšem bezvýsledně. Juráček se tak po celý rok 1967 utápěl v nejistotě. Pokoušel se sejít se s Poledňákem a zjistit důvody a okolnosti zákazu scénáře, to se mu ale za celou dobu nepodařilo. Gulliver se pro Juráčka stal na dva roky těžkým břemenem. Vynucená pauza v jeho tvorbě byla pro něj nesnesitelná, Juráček ztratil téměř veškerou chuť film realizovat.

S nástupem pražského jara byl scénář znovu povolen, ale dění v soukromém i veřejném životě nevedly k zrovna bleskové realizaci. Nicméně přípravné práce byly zahájeny 1. července 1968. Záhy je však přerušila sovětská okupace 21. srpna.

3.14 HADÍ PEVNOST A KINOAUTOMAT

V době, kdy Pavel Juráček začínal pracovat na scénáři *Případ pro začínajícího kata*, se ještě zabýval i jinou látkou. Na začátku roku 1966 stále ještě nedostal honorář za *Každého mladého muže*, a tak již více než půl roku žil i s rodinou na dluh. Když přišla nabídka z TS Novotný-Kubala ujmout se povídky Alexandra Klimenta²⁴⁷ *Hadí pevnost*, Juráček ji přijal, přestože se chtěl plně zabývat Gulliverem.²⁴⁸

Námět této zakázky byl, ve srovnání s mnoha předchozími, Juráčkovi blízký. Dokonce o něm hovořil v rozhovoru s A. J. Liehmem: „Malé, ospalé městečko, takový uzavřený, zápeční svět, jen tam mají hrad a v něm jedovaté hady. To je atrakce.“²⁴⁹ Hrdina příběhu přijíždí do městečka, aby našel svou uprchlou manželku, která s ním už nechce žít. „...až jednoho dne, v hysterii ponížení, se vydá v noci do pevnosti a tam zjistí, že hadi tam žádní

²⁴⁴ Juráček zde hovořil o *Žertu* Jaromila Jireše podle románu Milana Kundery a *Farářově konci* Evalda Schorma.

²⁴⁵ Tamtéž, str. 492

²⁴⁶ SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí...*, str. 144.

²⁴⁷ Nepleťme si ho s filmovým kritikem Janem Klimentem. Alexandr Kliment (1929-2017) byl spisovatel, básník a dramatik, během tzv. normalizace pronásledován.

²⁴⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 393-394.

²⁴⁹ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků...*, str. 169. Citace pochází z rozhovoru s A. J. Liehmem, ovšem povídání o *Hadí pevnosti* je v publikaci rozhovoru v *Ostře sledovaných filmech* vyjmutu.

nejdou. (...) Městská stráž ho vyveče, dopraví do nemocnice, a pak ho navštěvují městští hodnostáři a trvají na tom, aby napsal knihu o hadech a pevnosti.²⁵⁰

V únoru 1966 napsal Juráček synopsi *Hadí pevnosti*, dál se už ovšem nedostal, čehož později litoval: „Je mi té látky líto (...) ...napsal jsem jen takovou malou synopsi. Ale pak přišla ta doba, kdy jsem nebyl schopen pracovat, a Kliment pochopitelně nechtěl čekat...“²⁵¹ Alexandr Kliment si nakonec napsal scénář sám ve spolupráci s Elmarem Klosem a Štěpánem Skalským. Scénář byl připraven už v době po srpnu 1968, realizace byla odložena a látky se nakonec ujala Drahomíra Vihanová na začátku devadesátých let.²⁵²

Zajímavé bylo, že se v *Hadí pevnosti* objevily podobné motivy jako v *Případu pro začínajícího kata*. Když se Lemuel vrátil z Laputy do země Balnibarbi, tak sdělil, jak to ve skutečnosti na Laputě funguje, což bylo v rozporu s představami balnibarbských obyvatel a Lemuel dostal pořádný výprask. Hrdina *Hadí pevnosti* byl podroben výslechu radních městečka, „on však tvrdošíjně tvrdí, že tam žádní hadi nejsou“²⁵³ a představitelé města ho pak „strčí do obrovského terária“²⁵⁴. Jak je společnosti nepřijemné, když ji někdo vyvádí ze lži, v které žije...

Juráček si podobnost motivů uvědomil: „A tak nyní vidím, že nebudu moci dělat po něm [*Případ pro začínajícího kata, pozn. a.*] *Pevnost*. V ní už bych se opakoval. *Pevnost* je totiž ‚námět pro mne jako stvořený‘ a já už v něm, v tom ‚svém‘ námětu, nesmím pokračovat, jestliže se chci dostat někam jinam.“²⁵⁵

V Juráčkově filmografii se nachází také pozoruhodná položka, totiž spolupráce na scénáři ke *Kinoautamtu*, československému vynálezu, jenž ohromil na světové výstavě v Montrealu v roce 1967.

Nejprve byl Juráček osloven v roce 1965, aby se připojil společně s Václavem Havlem k týmu, který vymyslel koncept celé československé účasti na výstavě.²⁵⁶ Měli napsat průvodní libreto. Juráček si ale v této souvislosti poznamenal, že poprvé v životě „kardinálně selhal“²⁵⁷, jelikož jeho text nebyl přijat. Nakonec ze spolupráce vypadl i Havel.

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Tamtéž, str. 170.

²⁵² HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011, str. 45.

²⁵³ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků...*, str. 169-170.

²⁵⁴ Tamtéž.

²⁵⁵ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 480-481.

²⁵⁶ KRAMEROVÁ, Daniela a NEKVINDOVÁ, Terezie. *Automat na výstavu: Československý pavilon na Expo 67* [online]. In: [cit. 2017-06-12]. Dostupné z: http://www.gavu.cz/data/713-expo_letak_web.pdf

²⁵⁷ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 352.

V létě 1966 ho ale oslovil Radúz Činčera, stvořitel *Kinoautomatu*, a Juráček napsal scénář k příběhu *Člověk a jeho dům*. V *Deníku* uvedl, že jeho největší motivací byla možnost strávit nějaký čas na světové výstavě a podívat se do Kanady. *Kinoautomat* byl filmový projekt založený na přímé interakci s diváky, poměrně jednoduchý děj byl v průběhu promítání zastavován a uvaděč, tehdy Miroslav Horníček²⁵⁸, vyzýval diváky, aby volili ze dvou možností dalšího vývoje příběhu. Psaní scénáře, kde musel Juráček vymyslet množství variant děje, byla neobvyklá zkušenost.

Juráček se vskutku do Montrealu dostal. Bylo to v době, kdy vrcholila jeho manželská krize²⁵⁹, takže podobně jako následující podzimní turné po Francii prožíval návštěvu Kanady na konci léta 1967 na pozadí osobních problémů. Setkal se zde s Egonem Hostovským, který v roce 1948 emigroval, a spřátelili se: „...řekl mi, že největším zážitkem z celé světové výstavy jsem pro něho byl já.“²⁶⁰

Československá premiéra *Kinoautomatu: Člověk a jeho dům* proběhla v pražském kině Světozor v roce 1971, o rok později byl interaktivní projekt zakázán. Juráček se cítil upozaděn v týmu tvůrců, kde se kromě Činčery ujali režie Ján Roháč a Vladimír Svitáček: „Byla to především jeho [Činčerova, pozn.a.] zásluha (a zřejmě i vůle), že jsem byl jaksi postaven mimo – dodnes se mluví a píše o Činčerovi, Horníčkově, Roháčovi a Svitáčkovi, o mně zřídka. Kdybych tenkrát neudělal scénář, *Kinoautomat* by prostě neexistoval.“²⁶¹

Juráček ale s Radúzem Činčerou spolupracoval i později. V roce 1971 napsal scénář k projektu *Sound Game Show*, jenž byl téhož roku představen na výstavě „Man and His World“ opět v Montrealu. To byla také na několik let poslední Juráčkova realizovaná práce.

3.15 KONTEXTY III

Režim KSČ v čele s Antonínem Novotným, který byl od roku 1953 prvním tajemníkem ÚV KSČ a od roku 1957 prezidentem Československa, se potýkal od druhé poloviny padesátých let se systémovou krizí.

Na přelomu padesátých a šedesátých let vrcholila ekonomická krize, způsobená neefektivním hospodařením v důsledku přejímání sovětského modelu ekonomiky – centrálně

²⁵⁸ Horníček zároveň ztvárňoval hlavní roli a byl spoluautorem dialogů.

²⁵⁹ I krize tvůrčí – scénář *Případu pro začínajícího kata* byl stále zakázán.

²⁶⁰ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Rukopisné deníkové zápisy z Montrealu, 4. září 1967.

²⁶¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 752.

plánovaná ekonomika, která nedokázala reagovat na skutečně potřeby, důraz na těžký průmysl v neprospěch spotřebního, změna orientace zahraničního obchodu směrem na východ. V roce 1962 se zhroutil třetí ekonomický pětiletý plán.²⁶² V této době také klesal HDP, hospodářství se potýkalo s nedostatkem zdrojů a v letech 1961 až 1963 Československo zasáhly kruté zimy. S tím souvisely i sociální problémy.

Kromě toho se režim potýkal s vyprázdněnou ideologií a hledal nové zdroje legitimacy režimu, která slábla v důsledku XX. sjezdu KSSS. V roce 1960 byla schválena nová ústava, která na jednu stranu vyhlašovala dosažení socialismu a implementovala do Ústavy vedoucí úlohu KSČ, na druhou stranu došlo ke změně od totalitního řízení státu k autoritativnímu.²⁶³ Projevilo se to zmírněním represe, oslabením pravomocí Státní bezpečnosti nebo uvolněním izolace od západu.

Novotného režim se v šedesátých letech snažil neztratit moc, ale byl nucen v uvolněné atmosféře balancovat mezi direktivními zásahy a vytvářením svobodnějších podmínek. V této době se také proměnily zásahy moci, které byly častěji nepřímé a skryté. Ve společnosti i ve straně začala růst skupina, která chtěla vrátit legitimitu ideologii socialismu a komunismu. A Novotnému vedení bylo jasné, že tyto hlasy již nelze pouze násilně umlčet.

Nejistota vedení KSČ se projevila na XII. i XIII. sjezdu.²⁶⁴ V důsledku XII. došlo k největšímu uvolnění v letech 1963 a 1964, rostoucí míra kritiky ovšem ve vedení strany vyvolala obavy o udržení moci, a tak v druhé polovině šedesátých let byla liberalizace zase tlumena. Tím rostlo napětí mezi reformním křídlem a vedením strany. K vyvrcholení konfliktu došlo v roce 1967 na IV. sjezdu SČSS, kde byla porušena do té doby neměnná symbióza mezi stranou a tvůrčími svazy, na což režim reagoval represemi.

Katalyzátorem v této situaci se pak staly strahovské události, kdy studenti na levém břehu Vltavy protestovali proti špatným životním podmínkám na kolejích. Studentská manifestace získala i politický rozměr a režim na ni reagoval násilím, což vyvolalo další vlnu, nyní už, celospolečenské kritiky.

Po těchto událostech bylo Novotného křídlo v KSČ ještě více oslabeno a reformní zase posíleno. Na plenárním zasedání ÚV KSČ v prosinci 1967 a v lednu 1968 eskalovala kritika Novotného, kterou první tajemník rezolutně odmítl. Avšak 5. ledna 1968 byl donucen z této funkce odejít. Nahradil ho dosud málo známý šéf slovenských komunistů Alexander Dubček.

²⁶² RATAJ, Jan a HOUDA, Přemysl. *Československo v proměnách komunistického režimu*. Praha: Oeconomica, 2010, str. 182.

²⁶³ Tamtéž, str. 173.

²⁶⁴ MERVART, Jan. *Kultura v karanténě...*, str. 15.

V KSČ tak získalo navrch reformní křídlo a atmosféra v zemi se začala velice rychle měnit. Začalo se hovořit o prosazování již promyšlených reforem režimu. V březnu 1968 byla zrušena cenzura, čímž došlo k rozkvětu sdělovacích prostředků.²⁶⁵ V tisku, rozhlasu i televizi se začala otevírat témata do té doby tabuizovaná, což přilákalo obrovský zájem obyvatelstva. Ve společnosti došlo k enormnímu růstu občanské aktivity a mezi lidmi se začalo otevřeně a bouřlivě diskutovat o věcech veřejných. V březnu 1968 byl Novotný veřejným tlakem donucen abdikovat a po velice dlouhé době obyvatelstvo začalo uplatňovat své názory během prezidentské kampaně. Tuto atmosféru zachytil film *Spříznění volbou* dokumentaristy Karla Vachka.

V dubnu 1968 vyhlásila KSČ Akční program, ve kterém formulovala reformní vize. Dokument obsahoval demokratizaci, nové pojetí kádrové politiky, respektování dělby moci, uplatňování občanských svobod, rehabilitaci obětí nezákonností, ekonomickou reformu, jisté změny v zahraniční politice a federalizaci státu.²⁶⁶ Ve společnosti se kromě veřejných diskusí začaly obnovovat občanské iniciativy, spolky nebo nekomunistické strany. Symboly pražského jara byly organizace K 231 spojující politické vězně nebo Klub angažovaných nestraníků. O slovo se hlásily tvůrčí svazy, velice aktivní byl FITES, v květnu 1968 vznikl již zmíněný Koordinační výbor tvůrčích svazů.

Měnicí se situace v Československu si všimly okolní socialistické státy. Leonid Brežněv zejména s polským Władysławem Gomułkou a východoněmeckým Walterem Ulbrichtem začali do dění v zemi zasahovat. Vznikla obava, že uvolňování v Československu dojde dál, než by mohl sovětský blok unést. Z pohledu těchto konzervativních komunistických vůdců hrozil rozpad sovětského bloku. Od počátku roku 1968 byli českoslovenští představitelé zváni na schůzky členů Varšavské smlouvy, kde je jejich kolegové z ostatních států konfrontovali a snažili se Dubčeka a ostatní přimět k obnově kontroly KSČ nad československou společností.

Československé obyvatelstvo tato setkání sledovalo a vyjadřovalo podporu vedení KSČ. Situace se stala ještě více napjatou po zveřejnění prohlášení *Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem*, které vzešlo z iniciativy čtyř vědeckých pracovníků a bylo zformulováno spisovatelem Ludvíkem Vaculíkem. Jeho text vyšel 27. června 1968 v *Literárních listech* a v denících *Práce, Mladá fronta, Zemědělské*

²⁶⁵ RATAJ, Jan a HOUDA, Přemysl. *Československo v proměnách komunistického režimu*. Praha: Oeconomica, 2010, str. 240.

²⁶⁶ Tamtéž, str. 218.

noviny, později ještě v dalších periodikách.²⁶⁷ K prohlášení se připojily desetitisíce občanů.²⁶⁸ Do této chvíle byli představitelé reformního vedení KSČ považováni za „národní hrdiny“ a společnost jim vyjadřovala veškerou podporu. Prohlášení *Dva tisíce slov* ale apelovalo na revoltu zdola a komunistickou stranu jako celek odsoudilo. Reformní směřování KSČ během pražského jara interpretovalo jako splacení dluhu za nespravedlnosti předchozích let. *Dva tisíce slov* se později stalo „důkazem“ pro Brežněva a jeho spojence, že v Československu existovala „kontrarevoluce“.

Přes veškeré naděje jarních a letních měsíců existovala obava z vojenského zásahu. Média informovala o sovětském vojenském cvičení na území Československa i o vojenských jednotkách dalších států nacházejících se na vnějších hranicích. V noci z 20. na 21. srpna 1968 na území Československa vstoupila vojska pěti armád Varšavské smlouvy a představitelé reformního vedení KSČ byli odvezeni do Moskvy. Byl to obrovský zásah do duší československých občanů, v prvních dnech a týdnech okupace se zrodil fenomén celonárodní pasivní rezistence.

3.16 PAVEL JURÁČEK A PRAŽSKÉ JARO

„Mám za sebou zlý rok dva. Loni mi nečekaně zakázali scénář, který jsem psal skoro dva roky, měl jsem spoustu osobních, docela soukromých starostí a jednoho dne jsem pochopil, že mohou být chvíle, kdy vám vznešené, historické události mohou být ukradené...“²⁶⁹

Pavel Juráček do roku 1968 vstupoval ve velmi špatném rozpoložení. Stále se vyrovnával s rozvodem s Veronikou, trpěl nastávajícími Kristovými léty, která oslavil 2. srpna, a profesní krizí: „...nemám a nikdy jsem neměl povolání. Průser je v tom, že jsem až dosud vystačil s tím, že jsem byl sám sebou. Platili mě za to a já to pokládal za přirozené.“²⁷⁰ Měl za sebou necelý rok „nicnedělání“ způsobeného zákazem jeho nejnáročnějšího scénáře – *Případu pro začínajícího kata*. V lednu 1968 byla jeho realizace povolena, ale Juráčkovi scházela tvůrčí energie.

Navzdory citaci uvozující tuto kapitolu Juráček od března 1968 na stránkách *Deníku* reflektoval aktuální dění. Na počátku roku u něj převládalo nadšení z toho, co se dělo. Nebylo to ale jednoznačné nadšení, střídala je skepse. 1. března napsal do *Deníku*: „Novinami,

²⁶⁷ KONČELÍK, Jakub. *Dva tisíce slov. Soudobé dějiny*. 2008, XVI(3-4), str. 494.

²⁶⁸ Tamtéž, str. 496.

²⁶⁹ LIEHM, A. J. a LUKEŠ, Jan. *Ostře sledované filmy...*, str. 359-360.

²⁷⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)...*, str. 586.

rozhlasem a televizi se valí lavina slov a vět, které se nikdy dříve nesměly ani šeptat. (...) Mám však strach, že to špatně dopadne. Ráno se probudím, na rozích budou stát Lidové milice a v Rudém právu bude seznam zatčených frakcionářů, kteří chtěli ohrozit naše spojenectví se Sovětským svazem.²⁷¹

V březnu 1968 byl publikován v *Mladém světě* Juráčkův rozsáhlý článek o generálu Šejnovi. Jan Šejna se po ztrátě vlivu Novotného dostal do podezření ohledně korupce, a když byl na něj vydán zatykač, uprchl na konci února 1968 do Spojených států. Tato událost přispěla k Novotného abdikaci. Šejnova kauza se v té době objevovala na předních stránkách tisku. Juráček v článku *Copak je to za vojáka?* demytizoval postavu Šejny, který ve veřejném prostoru získával obraz gangstera. Juráček velice bystře popsal Šejnu jako poněkud neschopného, nejistého a slabého člověka.²⁷²

Juráčkovo jméno se objevuje mezi dalšími asi 150 signatáři *Otevřeného dopisu spisovatelů a kulturních pracovníků ÚV KSČ*, který vyšel v *Literárních listech* 28. března 1968.²⁷³ Bylo to vyjádření k současnému demokratizačnímu vývoji v Československu. Signatáři vyslovovali podporu reformnímu vedení KSČ v otázce tlaku ze strany okolních komunistických stran a apelovali na obsazování vedoucích funkcí státu lidmi, kteří by byli všeobecně vážení, vzdělaní a moudří, uvážliví a schopní pronikavých úvah.

8. dubna 1968 napsal Juráček dopis již bývalé manželce Veronice do Mnichova, kde mimo jiné popsal aktuální atmosféru v zemi: „Tady se nyní dějí neuvěřitelné věci (...) je to revoluce, při níž se nestřílí, od rána do večera už celé týdny čteme všechny noviny, civíme na televizi a posloucháme rádio. Byly demonstrace proti Novotnému, musel odstoupit, včera podala vláda demisi, rozpadl se ČSM, Svazarm a jiné organizace, vyšetřuje se zavraždění Jana Masaryka, na našich hranicích stojí sovětské tanky, noviny píšou reportáže o komunistických koncentracích, všude se zakládají skautské oddíly, budou znovu otevřeny kláštery, byla zrušena cenzura, odloženy volby, mluví se o vzniku opoziční strany... Zdá se, jestli na nás nepřijdou Rusové, že to tu bude fantastické (...) viděl jsem na Hradčanech študáky a chuligány, kteří řečnili k zástupům, stáli na kašně a mluvili o svobodě, o ústavě, o volbách... Je tady 200 západních novinářů a čtyřicet televizních štábů. Za celý život jsem neměl tolik interviews a televizních rozhovorů, jako za posledních šest neděl.“²⁷⁴

²⁷¹ Tamtéž, str. 587.

²⁷² Viz *Copak je to za vojáka?* v JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků...*, str. 103-112.

²⁷³ *Otevřený dopis spisovatelů a kulturních pracovníků ÚV KSČ. Literární listy*. 1968, I(5).

²⁷⁴ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis Veronice 8. dubna 1968.

V závěrečných březnových dnech proběhla mezisjezdová konference FITES, která reagovala na aktuální dění a také se vymezovala proti dosavadní kulturní politice strany, která „byla praktikovaná pouze cenzorskými zásahy, bez diskusí a vysvětlení, byť byli tvůrci většinou komunisty.“²⁷⁵ Juráček zde přednesl příspěvek, kde zpochybnil své předchozí pochopení pro nelehkou situaci vedoucích pracovníků v kultuře, které vyjadřoval v zakázaném úvodníku pro *Film a dobu* z roku 1965. Zkušenost zákazu scénáře ho vedla k přesvědčení, že se ředitel ČSF Alois Poledňák nesnažil jednat (i v případě zákazu) pro dobro umělců, ale proti nim: „Nerozhodoval podle svého svědomí a rozumu a názorů a zkušeností a vzdělání, rozhodoval podle momentální vnitropolitické situace. (...) Když bránil *Sedmikrásky*, *Slavnost* nebo *Noc nevěsty*, nebránil Chytilovou, Němce nebo Kachyňu, bránil sám sebe.“²⁷⁶

Během pražského jara ve FITESu vzrůstalo vědomí nezbytnosti sblížení filmařů s diváky a kulturní inteligence s dělníky. Juráček byl jmenován místopředsedou Komise pro styk s diváky a účastnil se četných besed, které FITES pořádal v podnicích. V červenci se také účastnil mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, kde se pravděpodobně podílel na organizaci Volné tribuny²⁷⁷, což byla část programu festivalu, kde se diskutovalo o současných problémech kinematografie.

První červnový den roku 1968 vznikla TS Juráček-Kučera, o které bude více řečeno níže. Na jaře začal Juráček společně s kameramanem Janem Kališem a vedoucím výroby Janem Balzerem hledat vhodné interiéry a exteriéry pro natáčení *Případu pro začínajícího kata* v Anglii a Francii. 1. července byly obnoveny přípravné práce.

Na konci května si Juráček všiml jakési změny v reformním vedení KSČ: „Z té ‚československé revoluce‘ se pomalu, ale jistě stává fraška. (...) Přestože Rusové přestali hrozit. (...) Strana přestala hovořit lidským jazykem, už nediskutuje, ani neinformuje, už zase jenom káže, nabádá, radí, varuje a vyzývá.“²⁷⁸ V červnu 1968 se Pavel Juráček připojil k prohlášení *Dva tisíce slov*.

O dění posledních měsíců Juráček rozmlouval v červenci 1968 s A. J. Liehmem. Například řekl, že nyní se neděje něco ohromného, nýbrž vyhrává rozum nad blbostí: „...prohlašovat návrat rozumu za historický mezník je přinejmenším pošetilé.“²⁷⁹ Juráček

²⁷⁵ BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem...*, str. 103.

²⁷⁶ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků...*, str. 116.

²⁷⁷ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis Veronice 7.-8. června 1968.

²⁷⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 611.

²⁷⁹ LIEHM, A. J. a LUKEŠ, Jan. *Ostře sledované filmy...*, str. 360.

vyslovil výstižnou předtuchu: „Jenomže já když se ráno probudím, vykloním se pokaždé z okna, abych viděl na Václavák, jestli tam školní mládež nevítá tanky...“²⁸⁰

3.17 TS JURÁČEK-KUČERA

Nesoulad mezi vedoucími TS Šmída-Fikar, jak bylo již popsáno výše, vyvrcholil v roce 1968. Ladislav Fikar navíc v té době dostal příležitost vrátit se do čela nakladatelství Československý spisovatel, odkud byl vyhozen v roce 1959 v souvislosti se zákazem románu *Zbabělci* Josefa Škvoreckého.²⁸¹ Fikarova osmiletá štace ve FSB skončila na jaře 1968. Fikar měl ovšem už vypracovanou koncepci pro další fungování skupiny. Tuto koncepci měla převzít nově vzniklá skupina, do jejíhož čela si Fikar již vytipoval absolventa oboru organizace a řízení na FAMU Jaroslava Kučera.²⁸² Bylo ale ještě nutné najít hlavního dramaturga nové skupiny. Této pozice se, podle svých slov „z nouze ctnosti“, zhostil Pavel Juráček.²⁸³

TS Šmída-Fikar se tedy rozpadla ve dvě nové skupiny. Bohumil Šmída, který nebyl příznivcem ČSNV, se spojil s Františkem Danielem, jenž byl do jisté míry konzervativnější než Fikar. Společně vytvořili vlastní plán produkce. František Daniel ale po srpnu 1968 emigroval do Spojených států, kde se stal mimo jiné učitelem velice zajímavého amerického režiséra Davida Lynche.²⁸⁴

TS Juráček-Kučera vznikla 1. června 1968 a kromě Fikarova konceptu převzala i dramaturgy z původní skupiny Václava Nývlt a Zdeňka Bláhu. Poněkud mylně se ve filmových kuloárech rozneslo, že tato skupina kolem sebe sjednotí tvůrce ČSNV. Juráček tuto informaci uvedl na pravou míru v článku *Příliš mnoho sudíček* ve dvanáctém čísle FTN v roce 1968: „A ze všeho nejvíc mi jdou na nervy ta jednoznačná tvrzení, že jsme nebo chceme být tvůrčí skupinou nové *vlny*. Odmítám to nejenom za skupinu, odmítám to především za sebe. Nechápu, co je to za logiku, přečíst si mé jméno v souvislosti s novou skupinou, a ihned z toho učinit závěr o jejím zaměření.“²⁸⁵

²⁸⁰ Tamtéž.

²⁸¹ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov...*, str. 289.

²⁸² Tamtéž.

²⁸³ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajrlíků...*, str. 119.

²⁸⁴ František Daniel. *Filmový přehled* [online]. [cit. 2017-06-20]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/frantisek-daniel>

²⁸⁵ Tamtéž, str. 120.

Noticka o vzniku této skupiny uváděla, že Pavel Juráček udělal největší kariéru z tvůrců ČSNV právě tím, že se stal hlavním dramaturgem.²⁸⁶

Ve skupině měl jako první vzniknout *Případ pro začínajícího kata*. Se skupinou, která nesla Fikarovo dědictví, zůstala také Věra Chytilová, která se chystala na realizaci filmu *Ovoce stromů rajských jíme* v belgické koproduci. Měl se zde rovněž realizovat snímek *Tělo Diany* francouzského režiséra Jean-Louise Richarda. Tvořit zde měl i Jiří Krejčík, chystal se také debut Jiřího Suchého *Nevěsta*. Avšak podobně jako byly přerušeny přípravné práce na *Případu pro začínajícího kata* 21. srpnem, byly pozastaveny i další projekty skupiny.

Juráček poté odjel na dva měsíce do zahraničí odkud psal řediteli FSB Harnachovi: „Kdyby se bývalo nestalo to, co se stalo, dělal bych ji [tvůrčí skupinu, pozn. a.] rád... Pokračovat však nemá smysl. Dříve nebo později by to špatně dopadlo.“²⁸⁷ Ve stejném dopise Juráček odkryl skutečnost, že to mezi šéfy skupiny zrovna dobře nefungovalo: „Čím dále, tím zřetelněji jsem viděl, že si s panem Kučerou nerozumím a že není naděje, abychom si vůbec někdy porozuměli.“²⁸⁸

Nicméně po návratu z Francie TS Juráček-Kučera pokračovala a byly zde realizovány už rozpracované projekty. Prosincový dramaturgický plán FSB konstatoval: „Přes složité politické události, které se odehrály v r. 1968, se našim tvůrčím skupinám podařilo připravit dramaturgický plán, který jak myšlenkově, tak umělecky se zdarem navazuje na úspěšnou tradici minulých let. Jde o plán společensky angažovaný ve smyslu polednové stranické politiky, plán usilující o posílení socialismu s lidskou tváří.“²⁸⁹

Kromě výše zmíněných filmů realizoval v TS Juráček-Kučera Hrabalovy *Skřivánky na niti* Jiří Menzel. Podle něj i tento film přispěl k likvidaci Pavla Juráčka během nástupu tzv. normalizace.²⁹⁰ Na rok 1970 byla v dramaturgickém plánu z prosince 1968 naplánována realizace látky *Metaři* dvou nejbližších Juráčkových přátel Jan Němce a Václava Havla.²⁹¹ K tomu už však bohužel nedošlo. Zajímavé je, že Miloš Forman tvrdil, že Havel k filmu velice tíhnul. Škoda, že se mu nepodařilo natočit film v letech šedesátých, ale až v jiné době – ve dvacátém prvním století.²⁹²

²⁸⁶ APJ/KnVH. *Obálka č. 20: Případ pro začínajícího kata/“Gulliver“*. Výstřižek z novin.

²⁸⁷ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*, Dopis Vlastimilu Harnachovi, 15. září 1968, Paříž.

²⁸⁸ Tamtéž.

²⁸⁹ Barrandov studio a.s., archiv. *Sbírka Barrandov historie: 1969 A1 Dramaturgický plán na rok 1969*. Dramaturgický plán na rok 1969.

²⁹⁰ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta...*, str. 232.

²⁹¹ Barrandov studio a.s., archiv. *Sbírka Barrandov historie: 1969 A1 Dramaturgický plán na rok 1969*. Dramaturgický plán na rok 1969.

²⁹² Havlův film *Odcházení* jistým způsobem odkazoval svou stylizací k ČSNV.

3.18 PAVEL JURÁČEK V PRVNÍCH CHVÍLÍCH OKUPACE

Tak jak předpovídal v rozhovoru s A. J. Liehmem, procházel jednu noc Pavel Juráček ulicí Na Příkopěch a setkal se s tanky. Bylo to 21. srpna 1968. Ještě před rozedněním se stal svědkem zabití jedné z několika obětí okupace vojsk Varšavské smlouvy: „Už nebyla tma a ještě nebylo světlo... V té chvíli začali střílet. Do vzduchu. Pak transportér povalil ženu a přejel jí nohy. Pak začali střílet znovu. Utíkal jsem ke zdi a přitištěn k ní jsem čekal, až to skončí. Vedle mne stál anglický novinář, třásla se mu brada a donekonečna opakoval sám pro sebe slova o ruském imperialismu. Mrtvého položili na kapotu taxíku. Měl prostřelenou hlavu. Krev tekla z blatníku na zem.“²⁹³ Přes tyto otřesné zážitky si Juráček 22. srpna poznamenal, že okupanti nevyhráli, nevědí si Československem rady. Situaci přirovnal k nerovnému boji mezi nosorožcem a motýlem.²⁹⁴

Následující dny Juráček se svou budoucí druhou ženou Hanou Ťukalovou sledoval z okna svého bytu v Krakovské ulici, nedaleko Václavského náměstí, dva tanky a transportér. „A spával jsem nervózně, na podlaze srovnanou hromádku šatů tak, abych se dokázal bleskurychle obléknout potmě, abych nahmátl klíč od pudy a vylezl po žebříku na střechu a po střechách utíkal... Kam? To nevím, to jsem nevěděl ani tenkrát. Seděl bych za komínem a čekal na rozednění. Dny byly bezpečné, ve dne – tomu se věřilo – se nikomu nemohlo nic stát.“²⁹⁵

V těchto dnech také vznikl dopis pro ruskou mladou filmařku Larissu Šepitřkovou²⁹⁶, ve kterém napsal, ať už žádný z jeho ruských kolegů při návštěvě Prahy nezvoní u jeho dveří.²⁹⁷ Jak vyplývá z pozdějšího dopisu mamince, toto psaní Šepitřkové mělo být přečteno v Československé televizi.²⁹⁸

Atmosféru doby dokresluje i vzpomínka Jiřího Menzela na fámou, která se v prvních dnech okupace nesla Prahou, že všichni signatáři prohlášení *Dva tisíce slov* budou zatčeni a odvezeni na Sibiř.²⁹⁹

²⁹³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 615.

²⁹⁴ Tamtéž.

²⁹⁵ Tamtéž, str. 616.

²⁹⁶ Znalí se spolu pravděpodobně z Juráčkovy návštěvy Moskvy v roce 1966, Juráček filmy Šepitřkové obdivoval.

²⁹⁷ APJ/KnVH. *Obálka č. 20: Případ pro začínajícího kata/“Gulliver“*. Rukopis dopisu Larisse Šepitřkové, 25. srpna 1969.

²⁹⁸ Juráček to psal v souvislosti s žádostí, aby jeho bratr Petr došel v době Juráčkovy pobytu ve Francii (září – říjen 1968) do Juráčkovy bytu, vzal z jeho psacího stolu rukopisy a posléze je zničil nebo uschoval v Příbrami. (APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis Růženě Juráčkové, 6. září 1968, Paříž.)

²⁹⁹ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*..., str. 224-225.

Juráckovy myšlenky se upínaly k tehdy šestileté dceři Juditě, která v té době byla s maminkou Veronikou v Mnichově. Juráček se tedy koncem srpna 1968 sbalil a rozjel do Německa, cestou míjel obrněné transportéry a tanky. Několik dní se tam zdržel, během nichž byl konfrontován s návrhy známých a přátel, aby se už do Prahy nevracel. Z původně třídní cesty se staly dva měsíce. Pravděpodobně 4. září dorazil do Paříže, kde se potkal s Milošem Formanem a Ivanem Passerem, později s Janem Němcem.³⁰⁰

Juráček měl v plánu obstarat si v Paříži byt, nějaký čas tam zůstat a psát. 9. září podepsal společně s Ivanem Passerem za přítomnosti zástupce Československého Filmexportu smlouvu s americkou filmovou společností Paramount Pictures.³⁰¹ Juráček ji v dalším dopise mamince označil jako solidární gesto.³⁰² Oba filmaři měli po dobu tří měsíců dodávat Paramountu jakékoli náměty, za to jim byla vyplácena týdenní mzda 200 dolarů bez ohledu na to, zda náměty budou či nebudou přijaty a realizovány. Zároveň to ale znamenalo, že po tuto dobu vše, co napsali, de facto patřilo této společnosti. V případě Juráčka ale vznikl v roce 1969 konflikt z jeho nenaplnění smlouvy, neodevzdal totiž Paramountu žádný text.³⁰³

Během této doby, v říjnu 1968, se stal Juráček členem poroty na mezinárodním filmovém festivalu v Mannheimu. V Juráckově pozůstalosti se dochovalo prohlášení v anglickém a německém jazyce, kde se vyjadřoval k hodnocení filmů ze zemí, jejichž vojska se na okupaci Československa podílela. Prohlašoval zde, že se vyvaruje emocím či předsudkům, poněvadž filmaři nemůžou za oficiální politiku své země. Přibližně ve stejné době byl pozván do mezinárodní poroty na festivalu v Locarnu Jiří Menzel. Ten se tam naopak nechal slyšet, že maďarské, východoněmecké, polské, bulharské a sovětské filmy hodnotit odmítá a z Locarna odjel.³⁰⁴

Juráček v Paříži napsal synopsi k dokumentárnímu stříhovému filmu o Československu, který byl rámcován třemi vstupy Sovětů do Československa – v roce 1945 jakožto osvoboditelů, v roce 1949 jakožto „poradců“ a v roce 1968 jakožto „zachránců od kontrarevoluce“. Její text dokládá, že všechny naděje nebyly bezprostředně po srpnu 1968 považovány za ztracené: „Proti bezpříkladné jednotě československého lidu nenalezli Rusové zbraň. Co dokázali svým brutálním činem? Téměř nic. Kontrarevoluci v Československu

³⁰⁰ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis Růženě Juráckové, 6. září 1968, Paříž.

³⁰¹ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Smlouva s Paramount Pictures, 9. září 1968.

³⁰² APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*, Dopis Růženě Juráckové, 21. října 1968, Paříž.

³⁰³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 626-627.

³⁰⁴ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*..., str. 229-230.

neobjevili, strana je silnější, než kdykoliv předtím... (...) Sovětská okupace zkomplikovala Čechům a Slovákům jejich sen o lidském socialismu. Ale zůstávají optimističtí.³⁰⁵

V tomto období se mnoho příslušníků kulturní inteligence nacházelo za západními hranicemi Československa a zabývali se tam palčivou otázkou, zda se vrátit nebo emigrovat. Nebylo to snadné rozhodování, informace z domova byly kusé, těžko se odhadoval další vývoj. To se samozřejmě dotklo i Pavla Juráčka, který ale věděl, že se do Československa vrátí. Tato ujistění se objevovala v mnoha dopisech, které ve Francii napsal, adresovaných od rodinných příslušníků až po ředitele FSB Harnacha. Ohrazoval se v nich proti podezření, že emigroval. Jak se ukázalo i během jeho šestiletého pobytu v Západním Německu v letech 1977 až 1983, Juráček nebyl stavěný pro život v exilu.

Z Francie se Juráček vrátil společně s Hanou předposlední říjnový den roku 1968 a hned si všímal: „Svět je jiný, než byl před jedenadvacátým srpem, a to, co bylo, to už nikdy nebude. (...) Za dva měsíce pařížského pobytu jsem odvykl potkávat sovětské vojáky... (...) Co bude zítra? Co bude za týden? Co bude za rok? Je nás čtrnáct miliónů a všichni se ptáme marně.“³⁰⁶

Po návratu Juráček ještě režíroval pásmo *Haškovy povídky* pro Československou televizi. Po Vánocích se začal věnovat své tvůrčí skupině a hlavně natáčení svého životního díla *Případ pro začínajícího kata*, jehož přípravné práce byly ve FSB zahájeny 2. ledna 1969.

3.19 PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA

Po zákazu realizace *Případu pro začínajícího kata* v roce 1967 doporučil Ladislav Fikar Juráčkovi změnu názvu, aby scénář neupoutal velkou pozornost při jeho dalším prosazování.³⁰⁷ Přejídný název *Krajina vlídných bludiček* se však Juráčkovi zdál příliš literární. Proto se těsně před natáčením vrátil k původnímu názvu.

Kamery se ujal Jan Kališ, vedoucí výroby Jan Balzer už stejnou funkci vykonával u ještě studentského filmu *Černobilá Sylva*. Post dramaturga zastával Václav Nývlt, který z původní TS Šmída-Fikar přešel do nové TS Juráček-Kučera. O typu herce, který měl hrát Lemuela Gullivera, Juráček uvažoval do poslední chvíle. Nakonec oslovil Lubomíra

³⁰⁵ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Námět na dokumentární stříhový film o Československu.

³⁰⁶ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 616.

³⁰⁷ APJ/KnVH. *Obálka č. 20: Případ pro začínajícího kata/“Gulliver“*. Scénář se původně jmenoval...

Kostelku. Gulliver měl být cizincem, neměl být intelektuálem a Juráčka upoutal „jeho [Kostelkův, pozn. a.] zvláštní nezúčastněný vzhled, který nelze na první pohled zařadit“³⁰⁸.

Lidé na Barrandově, kteří četli nebyvale dlouhý a náročný Juráčkův scénář, předpovídali, že film bude mít čtyři hodiny.³⁰⁹ Tak to nakonec se stopáží nedopadlo, ale samotné natáčení *Případu* bylo jedním z nejdelších v historii FSB. Začalo 5. března 1969 a skončilo po šesti měsících 10. září.³¹⁰ První dva měsíce natáčení Juráček popisoval, jak v *Deníku*, tak v jednom rozhovoru, jako měsíce plné strachu a trémy. Podle vlastních slov byl v té době poněkud hysterický. Později už natáčení bral s větším nadhledem, ale v červnu 1969 uvedl: „Všechno je jinak. Především je ten film mnohem a mnohem těžší, než jsem si vůbec dovedl představit.“³¹¹

Pokud se jeho pozornost nezaměstnávala realizací filmu, ubírala se směrem k dceři Juditě. Začátkem roku ji totiž bývalá manželka Veronika „unesla“ do Německa.³¹²

V říjnu 1969 Juráček poprvé zhlédl svůj vlastní film: „...po čtyřech letech úzkosti a osmi měsících beznadějí jsem natočil film, který je takový, jaký měl být, a přitom docela jiný, a pokouším se tomu rozumět a nevím, zdali jsem vyhrál nejdelší a nejtrýznivější zápas svého života zaslouženě, či zda zasáhla jakási náhoda...“³¹³ Při sledování si také všiml překvapující skutečnosti: „Dopsal jsem scénář o vánocích 1966, slovo jsem na něm nezměnil, natočil jsem přesně jen to a jenom to, co bylo napsáno. A přece svět, jenž nyní na plátně vidím, je světem roku 1969, toho roku, v němž se vylíhly nestvůrky Hieronyma Bosche.“³¹⁴

První kopie byla vyrobena 17. prosince 1969. Když se film promítal ve FSB, Ladislav Fikar prý prohlásil: „Ten člověk musí být úplně prázdný, nezůstalo v něm vůbec nic, vyčerpал všechno, co měl a co mohl říct...“³¹⁵ Vladimír Sís údajně reagoval přímo: „Juráčku, člověče, to je ďábelskej film. Člověče, to není možné, to soustředění, ta trpělivost, to není možné, že jsi to vydržel, protože to je udělaný doslova s buddhistickou vůlí a pokorou.“³¹⁶ V lednu 1970 si Juráček zapsal: „Gulliver mě zničil...“³¹⁷.

³⁰⁸ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků...*, str. 177.

³⁰⁹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 651.

³¹⁰ Barrandov studio a.s., archiv. *Sbírka Scénáře a produkční dokumenty: Film Případ pro začínajícího kata*. Výrobní list, 15. prosince 1969.

³¹¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 643

³¹² 4. května 1969 napsal: „Když jsem sám, myslím na Juditu... Brečím do polštáře a prosím osud a štěstí a náhodu, aby mi ji vrátily zpět a vzaly si za ní můj film.“ (JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 643.)

³¹³ Tamtéž, str. 650-651.

³¹⁴ Tamtéž, str. 650

³¹⁵ Tamtéž, str. 654.

³¹⁶ Tamtéž.

³¹⁷ Tamtéž.

Když viděla film Vlasta Čiháková, Juráčková kamarádka a překladatelka z japonštiny, napsala ještě před Vánoci roku 1969: „...tvůj film je jeden z nejkrásnějších, jaký jsem kdy viděla.“³¹⁸ V krátkém dopise byla vyjádřena i předtucha, že film může být zakázán. František Vlácil prý prohlásil: „To je tak nádhernej film, že by ho musel zakázat i Dubček.“³¹⁹

Totíž *Případ pro začínajícího kata* byl dokončován už v době, kdy na Barrandově proběhly zásadní personální změny, čímž de facto začala ve filmu tzv. normalizace. Juráček se potýkal s problémy již během postprodukce. V pozůstalosti se například dochoval dopis tehdejšímu řediteli FSB Jaroslavu Šťastnému, z kterého vyplývá, že Juráček neměl možnost ovlivnit podobu titulků filmu.³²⁰ *Případ pro začínajícího kata* byl navíc zařazen společně například s Chytilové snímkem *Ovoce stromů rajských jíme* do kategorie filmů s omezenou distribucí.³²¹

Film měl sice oficiální premiéru 3. července 1970, ale příležitostí ho vidět bylo jen málo. O jeho osudu měla rozhodnout kritika. A vzhledem k tomu, že sdělovací prostředky již byly v područí normalizátorů, nebyla to kritika zrovna příznivá. Šest dní po uvedení filmu do kin vyšla v *Lidové demokracii* ojedinelá recenze pod zkratkou *an*, kde autor nehodnotil snímek právě nadšeně: „Máte nad filmem *Případ pro začínajícího kata* dojem, že přihlížíte poněkud panoptikální filmové estrádě, kde se jako tomu u tohoto žánru bývá, střídají dobrá čísla s horšími, jež však netvoří v žádném případě homogenní básnický celek.“³²²

Poté přišla série zmínek o Juráčkově filmu z pera Jana Klimenta. Dvakrát v souvislosti s mezinárodním filmovým festivalem v Karlových Varech. Poprvé v tom smyslu, že není divu, že na festival, jehož hesla jsou dorozumění a přátelství, takový film jako *Případ pro začínajícího kata* neputuje.³²³ Podruhé v reakci na vídeňskou novinářku Gerdu Rothmayerovou, která film nazvala mistrovským dílem a napsala o něm, že „toto dílo znamená pro film to, co Kafka pro literaturu“.³²⁴ Kliment na Rothmayerovou reagoval: „Je to zmatený slepenec narážek a symbolů, zcela v duchu toho, co snad konečně naše kinematografie překonává.“³²⁵ A o týden později nazval Kliment film namyšleností a nesmyslem.³²⁶

³¹⁸ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis od Vlasty Čihákové.

³¹⁹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 654.

³²⁰ APJ/KnVH. *Korespondence 1970-1979*. Dopis Jaroslavu Šťastnému, 17. března 1970.

³²¹ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění*..., str. 74-75.

³²² Putování s Lemuelem Gulliverem. *Lidová demokracie*. XXVI(9.7.1970).

³²³ KLIMENT, Jan. Polský důkaz v Karlových Varech. *Rudé právo*. LI(18.7.1970).

³²⁴ KLIMENT, Jan, Vítězství Karlovarského festivalu. *Rudé právo*. LI(1.8.1970).

³²⁵ Tamtéž.

³²⁶ KLIMENT, Jan. Co koho pobuřuje? *Rudé právo*. LI(8.8.1970).

Rozpačitě vyzníval také článek *Filmový červenec*, kde mnou nedohledaný autor upozornil na nemožnost divákova pochopení smyslu snímku.³²⁷

Kliment se v jednom z článků snažil vyvolat dojem, že se film v kinech běžně promítá a divák si tak může utvořit vlastní obrázek. Ovšem distribuční záznamy filmu o tom nevyprávějí, protože v roce 1970 vidělo *Případ pro začínajícího kata* něco přes dvacet jedna tisíc diváků.³²⁸ *Případ* nebyl „trezorový“ film. Občas se stalo, že se někde promítal, ale velice sporadicky. Do roku 1981 proběhlo 393 představení a vidělo jej 48 202 diváků.³²⁹

Juráček se o těchto projekcích doslechl z druhé ruky. Nejintenzivněji se film promítal pravděpodobně v srpnu roku 1970 v kině Hvězda – dvakrát denně a z původního jednoho týdne se pro zájem diváků staly dva.³³⁰ Tím došlo k tomu, že se film promítal i 21. srpna, o což se později začala zajímat Státní bezpečnost. Vedoucí výroby filmu Jan Balzer tehdy kino Hvězda také navštívil. Po promítání *Případu* tam prý následovalo dlouhé ticho a poté potlesk ve stoje.³³¹

3.20 KONTEXTY IV

Představitelé KSČ, kteří byli odvezeni do Moskvy, 27. srpna podepsali, až na Františka Kriegla, *Protokol o jednání delegace ČSSR a SSSR* – tzv. moskevský protokol. Českoslovenští zástupci se v něm zavázali, že nedopustí konflikt s vojsky Varšavské smlouvy a že budou rozvíjet přátelství se SSSR. De facto tím potvrdili, že československé vedení bude postupovat v souladu se sovětskými instrukcemi. V tzv. moskevském protokolu byly naznačeny kroky vedoucí k normalizaci situace v Československu – ovládnutí sdělovacích prostředků a kádrové změny ve stranických i státních orgánech a dalších organizacích.³³² Když se odvezení představitelé vlády vrátili zpět do Československa, zpočátku udržovali ve společnosti plané naděje, že se vše vrátí do starých kolejí.

³²⁷ Vzápětí kritizoval film *Slávnost' botanickej záhradě* slovenského režiséra Elo Havetty, ovšem nepoužil ani správný název a hovořil o *Slavnosti v zoologické zahradě*. (Filmový červenec. *Rozvoj: Most*. X(12.8.1970).)

³²⁸ Že to bylo málo nám může napovědět porovnání s nejnavštěvovanějším filmem za rok 1970 *Kladivo na čarodějnice*, který vidělo téměř milion diváků. (NFA. *Nezpracované materiály*. Rozbor návštěvnosti československých filmů za rok 1970.)

³²⁹ NFA. *Nezpracované materiály*. Čtvrtletní přehled návštěvnosti filmů za r. 1981.

³³⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 768-769.

³³¹ ŠULÍK, Martin a kol. *Zlatá šedesátá II: Pavel Juráček* [videozáznam na DVD], První veřejnoprávní s.r.o., 2014.

³³² Protokol o jednání delegace ČSSR a SSSR. *Totalita.cz* [online]. [cit. 2017-06-17]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/txt/txt_prot_mosk_1968.php

Už v listopadu 1968 ale zklamal obyvatelstvo Alexander Dubček, když prohlásil, že média publikují antisocialistické články.³³³ Vysvětloval tak znovuzavedení cenzury 13. září 1968. V září 1968 byl odvolán ředitel Československé televize Jiří Pelikán i ředitel Československého rozhlasu Zdeněk Hejzlar.³³⁴ První požadavek moskevského protokolu tím byl splněn.

Tehdy ale stále probíhaly občanské aktivity, které byly zlomeny až během roku 1969. 16. ledna 1969 se na Václavském náměstí na protest zapálil student filosofické fakulty Jan Palach. Jeho pohřeb se o devět dní později stal jednou z masových manifestací společnosti proti nastupující tzv. normalizaci. Stranické a státní orgány se postaraly o to, že následující „živé pochodně“ již neměly téměř žádnou publicitu.

V březnu 1969 českoslovenští hokejisté porazili na mistrovství světa reprezentaci Sovětského svazu, což československá společnost prožívala jako národní satisfakci. To už se ale schylovalo k odvolání Alexandra Dubčeka z postu prvního tajemníka ÚV KSČ, jehož v dubnu 1969 vystřídal Gustáv Husák a tím se tzv. normalizace rozběhla na plné obrátky.

Nové vedení strany vrátilo veškeré změny do předlednového stavu a obnovilo vedoucí úlohu KSČ ve společnosti. Následovaly personální čistky ve stranických a státních orgánech, stranické prověrky spojené s vylučováním proreformně smýšlejících členů a nakonec oficiální přehodnocení období pražského jara, které bylo již na podzim 1969 označeno za kontrarevoluci a tzv. krizové období.

Posledním významným projevem nesouhlasu obyvatelstva s politickým vývojem v zemi byly demonstrace v den prvního výročí okupace, které byly násilně potlačeny. V důsledku toho byl schválen 22. srpna 1969 tzv. pendrekový zákon, který kriminalizoval jakékoliv veřejné formy protestu.

Ideologické východisko následujících dvaceti let tzv. normalizace poté obstaral dokument *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*.

Mocenským zásahům byla samozřejmě vystavena i československá kinematografie. Tzv. normalizace zde začala personální výměnou na vedoucích pozicích. 23. září 1969 byl odvolán a později zatčen Alois Poledňák, ředitel ČSF, a na jeho místo dosazen Jiří Purš.³³⁵ Ve funkci ředitele FSB probíhaly personální změny komplikovaněji. Dosavadní ředitel Vlastimil Harnach byl odvolán k 30. listopadu 1969. Po několika přechodných týdnech byl 1. ledna 1970 do čela studia dosazen Jaroslav Šťastný, který ve funkci nevydržel ani rok, a 26. října

³³³ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění...*, str. 31.

³³⁴ Tamtéž.

³³⁵ Tamtéž, str. 96.

1970 ho nahradil spisovatel a scénárista Miloslav Fábera.³³⁶ Funkce hlavního dramaturga FSB sice nebyla nejdůležitější, ale Ludvík Toman do ní dosazený 1. prosince 1969, se stal nejvlivnějším mužem československé kinematografie v následujících letech.³³⁷

V lednu 1970 vznikla *Zpráva o situaci v československé kinematografii*, která vymezovala normalizační linii v kinematografii.³³⁸ Upřesňovaly ji další dokumenty, třeba *Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii* ze závěru roku 1970.³³⁹ Tyto texty naznačovaly, že z oblasti filmové tvorby musí odejít lidé „pravicově oportunističtí“, lidé, kteří stáli na straně „kontrarevoluce“ v roce 1968. Ve druhé jmenované zprávě bylo například uvedeno: „Logickým důsledkem bezzásadovosti vedení Čs. filmu je postupná proměna kritické role filmu v nástroj protistranické opozice, ve zdroj oportunistických a kontrarevolučních nálad. To všechno vrcholí v květnu 1968 na konferenci FITESu, jež měla zbavit stranu a stát vedoucího postavení v této oblasti.“³⁴⁰

FITES po srpnové okupaci nepolevil ze své aktivity během pražského jara, spíše naopak. Dbal o informovanost svých členů, jednal o množství otázek s různými představiteli strany a státu, věnoval pozornost emigraci (podporoval návrat do Československa), reagoval na první zásahy vedoucí k tzv. normalizaci, například vůči řediteli ČST Jiřímu Pelikánovi a podobně.³⁴¹ Ještě v roce 1969 stačil rozdělit ceny Trilobit. V květnu 1969 se na posledním zasedání Koordinačního výboru tvůrčích svazů přihlásily jednotlivé ÚV svazů k pražskému jaru a protestovaly proti současnému vývoji.³⁴² Po zasedání byl Výbor zrušen. Poslední číslo Filmových a televizních novin vyšlo v září 1969. Činnost FITESu byla de facto ukončena vyloučením z NF v lednu 1970.³⁴³ Mezi tvůrčími svazy přišel ten filmový na řadu jako první. Likvidace KVTS a FITESu byla provázena štvavou kampaní v *Rudém právu* z pera Jana Klimenta.³⁴⁴

Nová normalizační garnitura Československého filmu dostala po svém nástupu za úkol zhodnotit aktuální filmy z let 1968 a 1969 i vyřadit filmy starší, které stranické orgány označily za nevhodné.

³³⁶ Tamtéž, str. 97-98.

³³⁷ Tamtéž, str. 99.

³³⁸ Tamtéž, str. 102.

³³⁹ Národní archiv ČR. *Ministerstvo kultury. Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii.*

³⁴⁰ Tamtéž, str. 2.

³⁴¹ BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem...*, str. 180.

³⁴² CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Pokus o občanské společenství...*, str. 42.

³⁴³ Tamtéž, str. 52.

³⁴⁴ Tamtéž, str. 43.

Filmy z let 1968 a 1969 byly následně rozděleny do tří kategorií.³⁴⁵ Do první patřily filmy, které neměly být v žádném případě uváděny do distribuce (*Skřivánci na niti* Menzela, *Ucho* Kachyni a *Procházky*, *Den sedmý, osmá noc* Schorma a další). Do druhé filmy s omezenou distribucí, o jejichž dalším osudu rozhodovala již znormalizovaná filmová kritika (*Případ pro začínajícího kata* a *Ovoce stromů rajských jíme* i *Jirešův Žert* a *Valerie a týden divů* nebo *Ohlédnutí Máši*). Poslední kategorie zahrnovala filmy nezávadné, tudíž s neomezenou distribucí.

Některé filmy realizované v roce 1969 nebyly ani dokončeny. Většinou proto, že jejich výroba začala příliš pozdě, takže už o nich rozhodovaly nové kádry Barrandova. Šlo například o *Archu Bláznů* Ivana Baladi vznikající v TS Juráček-Kučera nebo *Pastýřák* Hynka Bočana.³⁴⁶

V rámci tzv. normalizace v československé kinematografii se připravovala také reorganizace barrandovské i bratislavské dramaturgie. V lednu 1970 byly rozpuštěny Ideově-umělecké rady a o dva měsíce později, 1. března 1970, i tvůrčí skupiny.³⁴⁷ Záminkou bylo údajně špatné hospodaření.³⁴⁸ Tvůrčí skupiny nahradily skupiny dramaturgické s již novými pravomocemi. Došlo k opětovné centralizaci, například scénáristé byli zařazeni pod scénáristické oddělení.³⁴⁹

V lednu 1970 byly rovněž vyhlášeny tzv. prověrky, které byly schváleny ústředním výborem KSČ. Šlo o personální čistky v rámci strany, společenských organizací, státních úřadů a institucí.³⁵⁰ Členové KSČ nebo zaměstnanci byli voláni před komise, aby vyjádřili svůj postoj k pražskému jaru, událostem 21. srpna, vývoji po dubnu 1969, vztahu k SSSR. Rozhodující také bylo, zda člověk signoval některá prohlášení pražského jara, například *Dva tisíce slov*, nebo se účastnil protestních akcí.³⁵¹ Komise poté rozhodovaly o dalším setrvání členů ve straně nebo v zaměstnání.

Ve FSB začaly prověrky v dubnu 1970 a táhly se až do roku 1971, kdy v červnu přišli na řadu režiséři.³⁵² Po dokončení prověrek zůstalo ve FSB 330 členů KSČ, což byla menší

³⁴⁵ HULÍK, Štěpán. Nástup normalizace ve filmovém studiu Barrandov. *Iluminace*. 2010, XXII(2), str. 52.

³⁴⁶ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění...*, str. 84-92.

³⁴⁷ Tamtéž, str. 132-133.

³⁴⁸ Moc ne poprvé využila této strategie ke zpochybnění nějaké instituce, likvidaci FITESu také předcházela finanční kontrola (ovšem nic nekalého nenašla...).

³⁴⁹ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov...*, str. 104.

³⁵⁰ OTÁHAL, Milan. *Normalizace 1969-1989: příspěvek ke stavu bádání*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002, str. 48.

³⁵¹ Tamtéž, str. 120.

³⁵² HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění...*, str. 117-119.

polovina počtu z roku 1968. Dobrovolně do 1. ledna 1970 odevzdalo legitimaci 187 lidí.³⁵³ 17 zaměstnanců FSB bylo na základě prověrek propuštěno, mezi nimi i Pavel Juráček.³⁵⁴

Veškeré změny spolu s personální výměnou způsobily velký kvalitativní propad filmové produkce následujících let. Odborná kritéria byla nahrazena politickou loajalitou. Generaci filmových tvůrců šedesátých let částečně nahradili ti, kteří byli spojeni s tvorbou let padesátých a během šedesátých byli vytlačováni. Po dekádě útlumu se pro ně naskytlá nová příležitost právě nyní.

3.21 PAVEL JURÁČEK A NÁSTUP TZV. NORMALIZACE

Na konci roku 1968 uveřejnil v sovětském periodiku *Komsomolskaja pravda* sovětský novinář Vladimir Bolšakov článek o československé kinematografii.³⁵⁵ Překlad vyšel v lednu 1969 ve FTN pod názvem *Jak se to dělá – Úvahy o současném československém filmu*. Bolšakov se v něm navázal do tří tvůrců ČSNV Miloše Formana, Jiřího Menzela a Jana Němce, jejich tvorbu i je samé dehonestoval. Uzavírá: „...‘mezníky‘, které jako miny pohodili na cestu československého filmu Formanové, Menzlové, Němcové a jim podobní jsou dočasné.“³⁵⁶

Současně s Bolšakovým článkem bylo publikováno solidarizující prohlášení ostatních představitelů ČSNV (Hynek Bočan, Věra Chytilová, Ester Krumbachová, Jaromil Jireš, Juráček, Ivan Passer, Evald Schorm, Jan Schmidt a Antonín Máša). V Juráčkově pozůstalosti byl dochován strojopis z 8. ledna 1969, kde se mimo jiné píše: „...pomluvy a výmysly, které jste o nich [o Formanovi, Němcovi a Menzelovi, pozn. a.] uveřejnil, vztahují se rovněž i na nás, jakkoliv jste nás nejmenoval.“³⁵⁷

Oběť Jana Palacha šokovala a zasáhla celou společnost. Juráčka se však velmi dotklo, jak s ní bylo ve veřejném prostoru zacházeno: „On přece neumřel proto, aby po něm pojmenovali náměstí! My mu teď určitě odhalíme spoustu pomníků a budeme mít pocit, že ho tím máme z krku. (...) On umřel proto, aby byla zrušena cenzura. A dokud k tomu nebude nic řečeno nebo uděláno, je zbytečný pořádat průvody a vyhlašovat státní smutky.“³⁵⁸

³⁵³ Tamtéž, str. 121.

³⁵⁴ Tamtéž.

³⁵⁵ BERNARD, Jan. *Jan Němec*..., str. 493.

³⁵⁶ BOLŠAKOV, Vladimir. Jak se to dělá: Úvahy o současném československém filmu. *Filmové a televizní noviny*. 1969, III(2), str. 4.

³⁵⁷ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Otevřený dopis panu Bolšakovi, 8. ledna 1969.

³⁵⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 623.

3. června 1969 Juráček zaslal svou členskou legitimaci KSČ Závodnímu výboru FSB. V průvodním dopise uvedl důvody, pro které se rozhodl vystoupit ze strany. Napsal: „Můj názor na socialismus a mé chápání marxistické filosofie jsou od jisté doby v zásadním rozporu s prohlášeními představitelů strany. Protože se při nejlepší vůli nedokáži s těmito prohlášeními ztotožnit, pokládám za nemorální setrvávat ve straně, jestliže nemohu souhlasit s názory a politikou jejich současných představitelů.“³⁵⁹

V této době probíhala masová vlna odevzdávání stranických legitimací. Ladislav Helge jakožto člen barrandovské organizace KSČ o žádostech o vyškrtnutí hlasoval: „Jediný, kdo pronesl přesný rozbor toho, proč chce ze strany ven, byl Pavel Juráček. Pro něj jsem hlasoval, aby vyškrtnut byl. Ostatním jsem řekl, že neuznávám jejich argumenty s tím, že sice přinášejí záchranu, ale nejsou potvrzením postoje, který jsme zastávali. Pouze Juráček nepoužil pouhé sentimentální výlevy, ale i racionální zdůvodnění. (...) Bylo to od něj od jediného řečeno naplno.“³⁶⁰ Helge zde narážel na svou strategii, totiž bojovat za demokratizaci zevnitř strany. Prosazoval ji i ve FITESu: „Řekli jsme si, že budeme bojovat až do hrdel a statků, prostě se nepodvolíme mechanickému nátlaku, a pokud máme skončit, musí to být rukou nepřitele, prostě nás musí rozpustit oni.“³⁶¹

V rámci rušení tvůrčích skupin byl Juráček zbaven funkce hlavního dramaturga 28. února 1970.³⁶² Na začátku dubna téhož roku byl zařazen do kategorie režisérské. Měsíčně si pak chodil pro mzdu 1700 Kčs, ale nevykazoval za ni žádnou práci.

„Věděl jsem, že už je stejně všechno ztraceno, o nic už nejde, nic už nelze vyhrát, ani odvrátit, ani napravit, že nyní je nejvyšší čas k uvažování o své vlastní existenci a k hledání nějakého přiměřeného způsobu, jak přežít.“³⁶³ Po celý rok 1970 Juráček tedy hledal tento způsob. Uskutečňoval veliké množství pokusů o jakékoli uplatnění ve filmu, v televizi nebo v divadle. Vždycky však případné realizaci stála v cestě nějaká překážka.

Než došlo na prověrky režisérů, byli všichni dlouhodobě udržováni v pocitu nejistoty. Juráček nerozuměl logice jednání normalizační garnitury vůči filmařům. Podívoval se například nad tím, že Evald Schorm může točit, zatímco on sám nikoliv. Přitom Schormův poslední film *Den sedmý, osmá noc* byl na rozdíl od *Případu* zakázán úplně.³⁶⁴ Jakto, že někteří signatáři *Dvou tisíc slov* měli práci a jiní ne? Svět kolem Juráčka se stal ještě

³⁵⁹ APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis Závodnímu výboru KSČ, 3. června 1969.

³⁶⁰ BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem...*, str. 185-186.

³⁶¹ Tamtéž, str. 182.

³⁶² APJ/KnVH. *Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970*. Dopis Pavlu Juráčkovi o zrušení TS, 25. února 1970.

³⁶³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 697.

³⁶⁴ Tamtéž, str. 702.

absurdnějším. Navíc sledoval, jak se jeho okolí postupně přizpůsobovalo novým podmínkám, které přinášela tzv. normalizace.

Mezitím se v květnu 1970 stala Hana Ťukalová paní Juráčkovou. Ženichovi a nevěstě svědčili Pavel Landovský a Václav Havel. V říjnu se novomanželům narodil syn Marek.

V listopadu 1970 se sešli představitelé ČSNV a hádali se o to, kdo bude o jejich generaci psát paměti.³⁶⁵ Je to pomyslný předěl, fenomén ČSNV definitivně skončil. Ve stejné době vznikly v nové dramaturgické skupině Vojtěcha Trapla a Jiřího Sequense dvě synopse na stříhový film *Továrna iluzí*. Podle záměru hlavního dramaturga FSB Ludvíka Tomana měl tento chystaný snímek „ukázat, jak se v šedesátých letech vyvíjela domácí filmová tvorba a jakým způsobem ovlivňovala diváky proti ideálům společnosti“³⁶⁶. Tato tvorba měla být pochopitelně představena jako antisocialistická.

6. září 1971 byl projekt *Továrna iluzí* zastaven ředitelem Fáberou. Juráček datoval zastavení o necelý rok dříve: „Proslýchá se však, že Fábera (...) dal pokyn zastavit přípravné práce. (...) Což je strašná škoda. Filmové archivy a filmoví historikové tím přijdou o mimořádnou kuriozitu.“³⁶⁷

V srpnu 1970 v časopise *Kino* prozradil vedoucí dramaturgické skupiny dětského filmu Ota Hofman, co se ve skupině chystalo: „Také Pavel Juráček by chtěl režírovat asi 2-3 dílný seriál podle knih Eduarda Štorcha.“³⁶⁸ Skupina dětského filmu navazovala na předchozí TS Švabík-Procházka, kde Jana Procházku těsně před personální výměnou vedoucích pozic ve filmu vystřídal právě Ota Hofman.³⁶⁹ Byl to jeden z mála, jenž si udržel postavení i po prověrkách a poté ze skupiny vytvořil útočiště i pro ostrakizované filmové tvůrce.

Pavel Juráček zde tedy dostal příležitost adaptovat příběhy odehrávající se v pravěku podle knih *Osada Havranů*, *Bronzový poklad* a *Hrdina Nik*.³⁷⁰ Psaní mu nešlo rychle. Na přelomu let 1970 a 1971 ho práce na synopsích přivedla k zevrubnému prostudování dějin slovanského národa od pravěkých dob.³⁷¹

Na konci května 1971 ale Juráček odevzdal filmovou povídku k první části trilogie podle Štorcha. Stalo se to krátce před tím, než obdržel 16. června 1971 pozvánku na

³⁶⁵ Tamtéž, str. 686.

³⁶⁶ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění...*, str. 179.

³⁶⁷ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 694.

³⁶⁸ HOFMAN, Ota. Ota Hofman se raduje. *Kino*. 1970, **XXV**(16), str. 11.

³⁶⁹ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění...*, str. 151-152.

³⁷⁰ APJ/KnVH. *Obálka č. 22: Havranpírko*.

³⁷¹ „Jelikož mě synopse velice brzy přestala bavit, nalezl jsem únik: namluvil jsem si, že si musím shromáždit elementární historický a etnologický materiál o nejstarších Slovanech. (...) Takže jsem se celý měsíc ve dne v noci s náramným zaujetím a vzrušením proháněl napříč šedesáti stoletími: od neolitu až po Molotův projev na zasedání Nejvyššího sovětu jedenatřicátého října 1939.“ (JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 736-737.)

„pracovní pohovor“. K pozvánce byl přiložen dotazník s otázkami týkajícími se socialismu, okupace, polednového vývoje a podobně. Pavel Juráček na tyto prověřovací otázky odpověděl s pronikavostí jemu vlastní: „Socialismus je v moderním světě jediná alternativa. (...) Polednový vývoj považuji za přirozený důsledek vývoje předchozího. (...) ...polednové vedení nedosáhlo, a dosáhnout ani nemohlo, stanovených cílů v důsledku katastrofální politické naivity a bezkonceptního diletantství... (...) Tzv. vstup vojsk pokládám za velice nešťastný způsob řešení naší krize.“³⁷²

Podle všeho předstoupil před komisi 25. června 1971 jako poslední z režisérů. Komisi předsedal Ludvík Toman: „Toman se mě zeptal, zda chci něco dodat ke svému dotazníku, řekl jsem, že nikoliv, pak vyzval Mareše, Vaculíka a tu tlustou paní, aby mi kladli otázky, ale oni se dívali jinam a zavrtěli hlavou...“³⁷³ Poté byl Juráček požádán, aby odešel do sousední místnosti a když se vrátil, přečetla sekretářka usnesení komise.

Juráček ho zaznamenal takto: „Pavel Juráček, absolvent FAMU, pracuje ve studiu od roku 1961; zprvu jako scénárista později jako režisér. V letech 68-69 úzce spolupracoval s předsednictvem FITES. V letech 68-70 byl vedoucím experimentální tvůrčí skupiny JURÁČEK-KUČERA, v níž byl mimo jiné vyroben film *Skřivánci na niti*. Dále jmenovaný podepsal 2 000 slov a vystoupil ze strany. Je znám svými pravicovými a revizionistickými názory, s nimiž se neskryvá, čehož je důkazem i způsob, jímž vyplnil dotazník. Z těchto důvodů komise navrhuje vedení FSB, aby s Pavlem Juráčkem byl rozvázán pracovní poměr. Jeho další činnost ve studiu je neslučitelná se zájmy současné politiky našeho státu.“³⁷⁴ Juráček ještě přednesl své výhrady k tomuto usnesení – totiž, že nebyl zaměstnán jako scénárista, nýbrž jako dramaturg a že jeho TS nebyla experimentální. To také sekretářka škrtila. „Věděl jsem, že mu [*Tomanovi, pozn. a.*] to bude líto: (...) experimentální – to je totéž, co dekadentní, protilidový, antisocialistický, hnusný, cynický, bezideový, kosmopolitní atakdale.“³⁷⁵

Výpověď si Pavel Juráček převzal 30. června 1971 z rukou vedoucí osobního oddělení paní Žižkové.³⁷⁶ Text výpovědi byl podobný usnesení prověřkové komise, až na to, že byla vypuštěna zmínka o TS Juráček-Kučera. Pavla Juráčka na výpovědi zaujalo hned několik věcí. Například, že s ním nerozvázal pracovní poměr člověk, ale celé Filmové studio

³⁷² APJ/KnVH. *Korespondence 1970-1979*. Odpovědi na prověřkový dotazník.

³⁷³ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 757.

³⁷⁴ Tamtéž, str. 757-758.

³⁷⁵ Tamtéž, str. 758.

³⁷⁶ Tamtéž, str. 760.

Barrandov, anebo že „taková okolnost jako ‚ODPOVĚDĚL JSTE PODLE SVÝCH NÁZORŮ‘ stává se podezřelou!“³⁷⁷.

Pavel Juráček se domníval, že byl jediným propuštěným režisérem, ale výpověď obdrželi i dvě nejvýraznější osobnosti FITESu a KVTS v roce 1969 – Ladislav Helge a Elmar Klos.³⁷⁸ Souputníkem se Juráčkovi v této situaci stal Jan Němec, ten však podal výpověď sám.

Juráček se po propuštění dostal do existenčních potíží. Neměl plat, měl množství dluhů, některé se dokonce řešily soudní cestou – například s FSB. Tato situace přirozeně neblaze ovlivňovala čerstvé manželství. Juráček navíc stále bojoval o dceru Juditu z prvního svazku. Kromě toho po propuštění zažil proměnu svého okolí, kdy se mu začali bývalí přátelé a známí vyhýbat. Juráčka to mimo jiné vedlo do hospod, často společně s Pavlem Landovským nebo Václavem Havlem.³⁷⁹

Postupně klesaly veškeré naděje na jakoukoli tvůrčí práci. Jak sám Juráček podotýkal, film se nedá dělat do šuplíku. Po propuštění z FSB ještě nějaký čas pracoval jako externista na Štorchových povídkách, brzo ale práci sám ukončil a začal se věnovat westernovskému námětu *Situace vlka* na motivy povídky Jacka Londa *Neočekávané*. V této záležitosti spolupracoval Juráček s Janem Schmidtem, jenž měl naopak ve FSB poměrně dobré postavení a mohl by film režírovat. Ale o námět nebyl zájem.

Jak vyplývá z dopisu řediteli Krátkého filmu Kamilu Pixovi³⁸⁰, který psal Juráček v únoru 1973, na úřadu práce mu bylo nabídnuto místo zřízence v sadu, později s Pavlem Landovským připravoval na černo televizní film. Když se Landovský podřekl, že skutečným autorem je Juráček, z realizace sešlo. Poté Juráček snad působil jako pomocný režisér u dvou filmů. V dopise tedy žádal Pixu, zda by nemohl alespoň točit nebo psát reklamy či jiné účelové filmy...

Tento strmý Juráčkův pád přišel vzápětí po natočení jeho životního díla *Případ pro začínajícího kata*, v době, kdy už nemohlo vyvolávat seriózní diskuse a reakce. Juráček uvažoval o tom, jak film dostat k divákům. Například ještě před oficiální premiérou *Případu*, učinil pokus dostat film do Japonska.³⁸¹ Nepodařilo se mu ale ani zajistit, aby film zhlédli konkrétní lidé. V roce 1971 svému bývalému profesorovi Františku Danielovi, který ho před

³⁷⁷ Tamtéž, str. 762.

³⁷⁸ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění...*, str. 121.

³⁷⁹ ŽANTOVSKÝ, Michael, ONUFER, Petr a DORAZIL, Milan, ed. *Havel*. Praha: Argo, 2014, str. 137.

³⁸⁰ APJ/KnVH. *Korespondence 1970-1979*. Dopis Kamilu Pixovi, 27. února, 1973.

³⁸¹ Juráček žádal Vlastu Čihákovou, aby mu pomohla dostat film do Japonska. Předpokládal, že kdyby získal film publicitu v zahraničí, muselo by se o něm přestat mlčet doma. (APJ/KnVH. *Korespondence 1970-1979*. Dopis Vlastě Čihákové, 31. března 1970.

více než třinácti lety přivedl k filmu, napsal: „Někdy je mi líto, že asi nikdy neuvidíš ‚Případ pro začínajícího katar‘. Mně moc nevadí, že není v kinech, ale pořád se nemůžu smířit s tím, že jej nespátří někteří lidé. Protože jsou věci, které se v sebedelším životě povedou pouze jednou, a to ještě musí mít člověk štěstí. Já jsem je měl – Gulliver je takový, jak jsem si jej představoval – určitě jej v životě už nikdy nepřekonám...“³⁸²

³⁸² APJ/KnVH. *Korespondence 1970-1979*. Dopis Františku Danielovi, 7. března 1971.

4. DRUHÁ ČÁST

4.1 SPISOVATEL? SCÉNÁRISTA? REŽISÉR?

„Od svých patnácti let jsem chtěl být spisovatelem. V osmadvaceti jsem pochopil, že jím nikdy nebudu. Dospěl jsem k tomu po způsobu lidí, kteří shledají, že jim jisté, příjemné neřesti, jichž by se neradi zřekli, zabraňují jednou provždy dosáhnout něčeho velikého a krásného. Moje neřest se jmenuje film. Co živ budu, nenaleznu odpověď na otázku, zda jsem udělal dobře, když jsem jednoho dne v roce 1963 začal ze starých, dobrých a spolehlivých slov plevelit prchavé obrázky. A jako pahýl mého nesplněného snu uchovala se ve mně poněkud naivní úcta k psanému slovu. Z toho důvodu obvykle promarním nad scénářem příliš mnoho času, nicméně je to přepych, o němž si namlouvám, že si jej mohu dovolit...“³⁸³

Pavel Juráček se přihlásil na FAMU, protože se dozvěděl, že se na oboru dramaturgie hodně píše. Během studií měl stále ambici stát se spisovatelem. Příčina byla v samotné podstatě Juráčkovy osobnosti. Před zahájením třetího ročníku studia si napsal do *Deníku*: „Někdy se mi zdá, ať to zní sebeabsurdněji, že existuji jenom proto, abych mohl psát, že to, co prožívám dnes a co budu prožívat zítra je jen surovina, někdy mizerná a bezcenná, někdy dobrá pro mé psaní, a že kromě téhle důležitosti žádný jiný význam nemá.“³⁸⁴

Juráček trval na tom stát se spisovatelem, i když během studií a po nich začal působit jako scénárista a dramaturg. Do jisté míry totiž pohrdal oblastí umění, filmem, v kterém se ocitl: „Film je pro mě něčím nečistým. I kdybych jej dělal deset let a přinášel mi sto tisíc ročně, vždycky budu mít pocit, že si ty peníze nezasloužím, že jsou nepoctivé a že mi je někdo po právu vezme.“³⁸⁵

Na stránkách *Deníku* se často objevovala nemilosrdná kritika tvůrců pohybujících se v kinematografii. Juráček pozoroval filmaře starší generace, kteří se těšili obdivu, a nenalézal mezi nimi nikoho, koho by mohl považovat za vzor. Během šedesátých let se Juráček postupně seznamoval s filmovým světem a po každém takovém vstupu do zatím neznámé společnosti, prožíval velké zklamání. Jedno z nich ho postihlo, když přijel na podzim 1960 na seminář filmové sekce Svazu československých divadelních a rozhlasových umělců na Zámek

³⁸³ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*, Zápis ze dne 27. března 1965, str. 95.

³⁸⁴ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 15.

³⁸⁵ Tamtéž, str. 20.

Dobříš, který sloužil SČSS. Tehdy tam na něj zapůsobil František Vláčil, ale i ten ho ovšem po půl roce zklamal svým „žvaněním“.³⁸⁶

Pavel Juráček pravděpodobně trpěl přehnanou představou o úrovni kulturní inteligence v českých zemích. „Připadám si jako v panoptiku lidí, kteří si hrají na umělce.“³⁸⁷ To napsal v souvislosti s účastí na tvůrčí konferenci v Ostravě, které se v roce 1961 zúčastnil a kde zažil otřes z míry prostoduchosti jednotlivých příspěvků. Podobné prozření komentoval v době, kdy nastoupil do FSB nebo se stal funkcionářem ve FITESu.

Nejvíce však Juráčka popuzovala spolupráce s režiséry, a to jak s těmi ze starší generace, tak s vrstevníky. První jeho zkušenost byla s Jindřichem Polákem při spolupráci na scénáři *Ikarie XB1*. Ač zpočátku Juráčka Polák rozčiloval, zpětně napsal: „Kromě Jindry Poláka jsem měl s režiséry vždycky velice špatné zkušenosti.“³⁸⁸ Vůči Karlu Zemanovi, s nímž psal scénář pro *Bláznovu kroniku*, a spolužáku Janu Schmidtovi, s nímž spolupracoval několikrát, byl Juráček nejkritičtější. Oba pro něj byli potvrzením názoru, že režiséři nejsou poctivci, nýbrž podvodníci. Nesouhlasil rovněž s tím, že si tyto režiséři uzurpovali spoluautorství na scénáři, z čehož vyplývaly i jejich finanční nároky. V souvislosti se scénářem filmu *Konec srpna v hotelu Ozon* měl Jan Schmidt nárok na jednu třetinu honoráře, přestože podle Juráčkových slov nepřinesl do scénáře jediné slovo, až na nápad, že jedna z dívek zabije holýma rukama hada.³⁸⁹

Na počátku šedesátých let Juráčka pozice scénáristy intenzivně pálila. Scenárista totiž v československé kinematografii neměl zrovna dobrou pozici už od meziválečných let. Zůstával ve stínu režiséra, jenž v historii celé evropské kinematografie zastával dominantní postavení v realizaci filmů. Z velké části byl režisér také autorem nebo alespoň spoluautorem scénářů. V šedesátých letech dokonce režisér participoval na scénářích v pětáosmdesáti procentech natočených filmů.³⁹⁰

Scenáristé nebyli respektováni, což se projevovalo mimo jiné v tom, že jejich jména nefigurovala na plakátech a byla v titulcích filmu oddělena od režiséra.³⁹¹ O pozici scénáristy i samotného scénáře proběhla veřejná debata již v polovině padesátých let, poté v letech 1960 až 1961.³⁹² Angažoval se v ní mimo jiné i Juráčkův profesor František Daniel, jenž apeloval na větší podporu scénáristů ze strany FSB a na to, aby scénáristé byli původními autory

³⁸⁶ Tamtéž, str. 300-303.

³⁸⁷ Tamtéž, str. 300.

³⁸⁸ Tamtéž, str. 474.

³⁸⁹ Tamtéž.

³⁹⁰ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov...*, str. 220.

³⁹¹ Scenáristovo jméno na začátku titulků, režisérovo na konci, za jménem kameramana a vedoucího výroby.

³⁹² Tamtéž, str. 244.

námětů.³⁹³ Autory námětů, synopsí, filmových povídek a scénářů se totiž často stávali spisovatelé, režiséři, novináři a další.

Do této debaty se zapojil i Pavel Juráček, jehož první článek z dubna 1961 do *Hostu do domu* byl nazván *Dojde k palácové vzpouře scénáristů?*, ve kterém volal po důstojnějším postavení scénáristů a vyzýval je, aby si trvali na svých právech.³⁹⁴ Upozorňoval v něm na běžnou praxi režisérova přepisování původního scénáře, ač na to neměl režisér schopnosti. S tím souvisel i fakt, že když byl film úspěšný, bylo to připisováno režisérovi, když byl neúspěšný, mohl za to scénárista.

Toto téma se promítlo i v Juráčkově scénáři k absolventskému snímku Jana Schmidta *Černobilá Sylva*. Karikoval v něm postavy scénáristy, režiséra a dramaturga, přičemž scénárista byl zobrazen jako nejistý človíček smířený s neradostným údělem, kdy jeho nápady režisér s dramaturgem přepsali.³⁹⁵ Režisér byl naopak sebevědomý až arogantní všemůl. Juráček se režisérovi v *Černobilé Sylvě* pomstil. Nejen, že ho nechal „spadnout“ spolu se Sylvou zpět do budovatelského filmu, rovněž se zde objevila scéna, kdy režisér pobízel své studenty, aby vysvětlili přítomným zedníkům, kdo je. Studenti na to odpověděli: „Vždyť je to jedno...“.

Jak viděl Juráček situaci scénáristy v československé kinematografii, zaznamenal v *Deníku* v roce 1959. Systém psaní scénáře, schvalování a nárok režiséra do něj zasahovat vedlo scénáristu ke znechucení z vlastní práce. „...ví, že kdyby psal podle svých představ, že by nedodržel rady a že by po odevzdání scénáře musel psát ten samý ještě jednou a zadarmo. I ten nejprostší mozek usoudí, že je v tom případě výhodnější připomínky dodržovat. Tak je tedy splní a napíše něco, co se mu hluboce hnuší. (...) Dobrý scénárista musí být především obratný, otrlý, chytrý a vypočítavý podvodník.“³⁹⁶

Tyto všechny zkušenosti vedly Pavla Juráčka k tomu, že se ujmul režie vlastního scénáře. Příležitost přišla s *Postavou k podpírání*. Již pátý den po zahájení přípravných prací napsal: „A tak přišel čas a já si pomyslel, že asi nikdy nenapišu knihu, která by měla jakousi vyšší cenu, než všechny průměrné knížky, jimiž pohrdám. Takže proč bych měl vlastně psát? Stal jsem se tedy režisérem...“³⁹⁷ Ale proti své vůli.³⁹⁸

³⁹³ Tamtéž, str. 221.

³⁹⁴ JURÁČEK, Pavel. Dojde k palácové vzpouře scénáristů? *Host do domu*. 1961, VIII(4), str. 178-179.

³⁹⁵ Scenárista vytváří postavu Sylvy, která má být korespondentkou, ve filmu je ale nakonec Sylva zednicí.

³⁹⁶ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 79-80.

³⁹⁷ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*, Zápis z 20. května 1963, str. 58.

³⁹⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 317.

Juráčkovi režie nikdy vlastní nebyla: „Aby bylo jasno: autorem svých filmů jsem jenom v době, když píšu scénář. Později ten scénář zkazím a všichni říkají, že jsem udělal film.“³⁹⁹

Nezáleží na tom, zda hovoříme o Juráčkovi jako o spisovateli, scénáristovi nebo režisérovi. Juráček zkrátka cítil potřebu vyjádřit se, a to také v rámci podmínek činil. Jeho angažmá u filmu mohla vystřídat žurnalistika nebo psaní dramát, jak o tom mnohokrát uvažoval.

Postavě k podpírání ale ještě předcházela důležitý moment v Juráčkově uvažování o filmu, který byl nepochybně jednou z dalších motivací ujmout se také režie. Opakuji rozšířenou citaci z první části tohoto textu, kde Juráček vzpomínal na svou reakci po zhlédnutí absolventských filmů Chytilové a Schorma⁴⁰⁰: „Do nejdelsí smrti nezapomenu, jak bleskurychle jsem tenkrát pochopil rozměry svého omylu a jak mě ta rychlost, jež vtěsnila mé poznání málem do nepatrného okamžiku, zahanbovala a pokořovala... Protože když se v promítačce rozsvítilo, věděl jsem, že *Strop* a *Turista* jsou filmová díla neoddělitelná od Věry a Evalda (...) ...film není smluvená hra, ale ZPŮSOB, kterým lze vyložit názor a postoj“⁴⁰¹.

Přes veškeré kritické postoje k filmu, v něm Juráček nakonec našel prostředek k vyjádření a uchování svého osobního stanoviska ke světu. Po dokončení *Postavy*, kdy si Juráček ověřil schopnost svůj scénář také zrežimovat, se Juráčkovy myšlenky začaly upírat k životnímu dílu – filmu *Případ pro začínajícího kata*.

4.2 PAVEL JURÁČEK V ČESKOSLOVENSKÉ NOVÉ VLNĚ

Juráčkovo místo v ČSNV vyrůstalo z jeho postoje vůči režii, kterou nikdy nepřijal za svéprávnou disciplínu. Po zkušenosti s režii *Postavy* v jednom rozhovoru řekl: „Umění filmové režie je druhotné, je závislé na povaze vyjadřovacího talentu režiséra. Technika a umění režie vychází buď z nadání literárního, nebo hereckého, nebo výtvarného. (...) Pro vznik opravdového díla je rozhodující souhrn myšlenek a pocitů, které se rozhodl autor divákovi sdělit. (...) Technika je od toho, aby sloužila, a je v rukou lidí, kteří jí rozumějí.“⁴⁰²

³⁹⁹ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*, Zápis ze srpna 1966.

⁴⁰⁰ *Strop a Turista*.

⁴⁰¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 636-637.

⁴⁰² VAGADAY, Josef. *Jeden z nových*..., str. 138.

Tento pohled měl své kořeny rovněž v letech strávených na FAMU, kde „existoval chronický konflikt mezi posluchači režie a dramaturgie“⁴⁰³. Přirozeně byl Juráček také jako student ovlivněn svým profesorem Františkem Danielelem, jenž pojímal scénářistiku klasicky, jako řemeslo, a v tomto smyslu sám usiloval o lepší postavení scénáristy. Vávrův ročník, jádro ČSNV, byl ale veden k tvůrčímu přístupu k režii a k vyjádření vlastního postoje filmem. Ostatně tento ročník dostal příležitost točit autorské filmy.

K čemu byli studenti režie vedeni, dokládala i Věra Chytilová: „Menzelovi, Schormovi a mně šlo spíš o autorský film. Scenáristy jsme uznávali, ale spíš jsme se jimi nechali inspirovat s tím, že látku sami nějak zpracujeme (...) zakomponujeme to do svých osobních zkušeností.“⁴⁰⁴ Juráček popisoval vztah mezi katedrami ostřeji: „Režiséři říkali, že scénář nezakládá duchovní paternitu nad filmem, zatímco my dramaturgové jsme tvrdili, že režírovat může i cvičená opice.“⁴⁰⁵

Z těchto postojů vyplývala jakási trvalá opozice Juráčka vůči ostatním protagonistům ČSNV. Lišil se od nich především důrazem na literární předlohu filmu a metodami, kterými k filmu přistupoval. Zatímco v rané fázi ČSNV se její protagonisté nechali ovlivňovat syrovostí a autenticitou *cinéma-verité*, Juráček tolik z trendů světové kinematografie nečerpal. V jeho filmech najdeme spíše vlivy absurdního divadla. Estetické cítění vyrůstalo z Juráčkova vkusu, jenž bylo jeho jediným měřítkem.⁴⁰⁶ Pro přiblížení – Juráček byl například nadšeným posluchačem hudby baletu *Svěcení jara* avantgardního skladatele Igora Stravinského nebo byl fascinován surrealistickým malířem Paulem Delvauxem.

Na otázku, jaké filmy nemá rád, Juráček odpověděl: „Nemám rád obrázky ze života, takové filmy, které se dají srovnávat se skutečností, a jejich hodnota se měří podle toho, jak jsou si se skutečností podobny.“⁴⁰⁷ Navíc metody *cinéma-verité*, například improvizaci nebo skrytou kameru, nepovažoval za dostatečně poctivé. Juráček se vzpíral módnosti, můžeme to pozorovat na velice kritickém hodnocení Věry Chytilové: „U nás vždycky ten, kdo začne dělat něco, co ve světě vychází z módy, je avantgardou. (...) Udělala efektní módní film a zastínila Evaldova a Tondova *Turistu*, který je mnohem poctivější a upřímnější... (...) Sláva Věry byla velice levná. A to je lákavé. Jít její cestou je pohodlné a vede to k úspěchu.“⁴⁰⁸

⁴⁰³ Tamtéž.

⁴⁰⁴ PILÁT, Tomáš a CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka...*, str. 114.

⁴⁰⁵ VAGADAY, Josef. *Jeden z nových...*, str. 138.

⁴⁰⁶ „Neznám žádná jiná měřítka kromě dvou: buď je mi něco trapné nebo příjemné. Řídí mě tedy vkus“ (JURÁČEK, Pavel, LUKES, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 16.)

⁴⁰⁷ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků...*, str. 210.

⁴⁰⁸ Tamtéž, str. 78.

Protagonisté ČSNV se podle editora *Deníku* Jana Lukeše na Juráčka jakožto režiséra dívali poněkud skrz prsty.⁴⁰⁹ Jako „nejschopnější a nejtalentovanější fabulátor a scénárista“⁴¹⁰ zasahoval Juráček svými režijními počiny do jejich teritoria. Juráček si poznamenal do *Deníku* krátce po zákazu scénáře *Případ pro začínajícího kata* v únoru 1967, že ho jeho souputníci z ČSNV nechali ve štychu. „Znovu ožila ta jejich nedůvěra vůči mně. Nejsem režisérem od pánaboha, pletu se do toho o vlastní vůli, takže není žádná škoda, jestliže mi to někdo zatrh.“⁴¹¹

Když ale Juráček svůj film dokončil, Jan Lukeš se domnívá, že to jeho kolegům vyrazilo dech.⁴¹² *Případ pro začínajícího kata* byl totiž jedinečný nejen obsahem, ale i filmovou, obrazovou realizací. Originalitou zaujala například scéna s houpajícími se prkny, po kterých Gulliver leze po čtyřech a skrz mezery se dívá do místnosti pod sebou. Nakonec i Jiří Menzel ve vzpomínce na Juráčka dodal, že byl „vlastně i skvělý režisér“⁴¹³.

Filmoví kritici a historici měli někdy problém se zařazením Pavla Juráčka do ČSNV. Jak podotkl A. J. Liehm v roce 1968, Pavel Juráček „je slavný spíš za hranicemi než doma“⁴¹⁴. Juráček byl nejčastěji řazen mezi „nezařaditelné“.⁴¹⁵

Jaroslav Boček hovořil o Juráčkovi ve stejné kapitole jako o Karlu Vachkovi, Štefanu Uherovi, Jirešovi, Schmidtovi, Mášovi a Bočanovi. V roce 1966 o Juráčkovi napsal: „Chvilími mi Juráček připomíná virtuosa, který cítí potřebu exhibicionizovat talent, udivovat sebe i okolí, nač všechno si troufne a jak ovládá nástroj, chvílemi překypující talent, z něhož tryská na všechny strany jako z čerstvého vrtu v naftových polích, ale zatím je to jen pěna a voda, na olej je třeba si ještě počkat. (...) Zatím má Juráčkovo umění více duchaplnosti nežli ducha.“⁴¹⁶

Josef Škvorecký psal o protagonistech ČSNV až v sedmdesátých letech. *Případ pro začínajícího kata* už tedy byl natočen a Škvorecký o něm alespoň věděl. Juráčka řadil za Jireše a před Schmidta, Mášu, Bočana a Františka Vláčila.⁴¹⁷

⁴⁰⁹ ŠULÍK, Martin a kol. *Zlatá šedesátá II: Pavel Juráček* [videozáznam na DVD]. První veřejnoprávní s.r.o., 2014.

⁴¹⁰ Jak o něm píše Jiří Menzel ve vzpomínce po Juráčkově smrti. (JURÁČEK, Pavel, FIKEJZ, Miloš, ed. *Postava k podpírání*. Praha: Havran, 2001, str. 225.)

⁴¹¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 494-495.

⁴¹² ŠULÍK, Martin a kol. *Zlatá šedesátá II: Pavel Juráček* [videozáznam na DVD]. První veřejnoprávní s.r.o., 2014.

⁴¹³ JURÁČEK, Pavel, FIKEJZ, Miloš, ed. *Postava k podpírání*..., str. 225.

⁴¹⁴ LIEHM, A. J. a LUKEŠ, Jan. *Ostře sledované filmy*..., str. 358.

⁴¹⁵ „Nezařaditelným“ předcházeli v různém pořadí Forman s Papouškem a Passerem, Chytilová, Němec, Schorm a Menzel.

⁴¹⁶ BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba*. 1966, **XII**(12), str. 632.

⁴¹⁷ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*..., str. 197.

Pavel Juráček měl ale nepochybně důležitý podíl na vzniku ČSNV. *Postava k podpírání* byla jedním z kamenů československého filmového zázraku, přestože to byl „pouze“ středometrážní film. Mezi protagonisty ČSNV vládla konkurence a zároveň se vzájemně ovlivňovali. Juráčkově jméno bylo spojeno s přední představitelkou ČSNV Věrou Chytilovou, přestože jejich vztah byl poněkud ambivalentní. Dokonce Chytilové studentský film *Strop* a pozdější *Sedmikrásky* jsou uvedeny v Juráčkově filmografii. Spíše než o plnohodnotný autorský podíl se zde ale jednalo o inspiraci Juráčkem.

Oba tvůrci se ale dostávali do konfliktu. Vzpomeňme si na Juráčkově zřeknutí se jména v titulcích *Stropu*, když zjistil, že Chytilová z jeho scénáře převzala jen několik nápadů. Chytilová naopak ve všech zpětných vyjádřeních Juráčkův vliv popírala. Pavel Juráček v roce 1963 napsal text *Jak jsem byl při tom, když se Chytilka stávala slavnou*, který byl poprvé publikován v knize jeho textů *Ze života tajtrlíků*: „Nebýt mě, nebylo by Chytilky, ať to zní sebestomněji.“⁴¹⁸ Kromě jeho, Chytilovou nepřiznaného, přímého vlivu na *Strop*, dále jmenoval i svou koncepci monologu využívajícího ich-kamery v *Pytli blech*, s níž Věra „zpočátku nesouhlasila, nakonec ji udělala a teď v novinách duchaplně vysvětluje své tvůrčí postupy“⁴¹⁹.

Dále Juráček pokračoval: „Na film *O něčem jiném* jsem ji získal já. Přivedl jsem ji do skupiny a přemluvil jsem Fikara, abychom s ní dělali.“⁴²⁰ V TS Šmída-Fikar Chytilová po tomto filmu realizovala i *Automat svět* (z povídkového filmu *Perličky na dně*) a *Sedmikrásky*. Film *Ovoce stromů rajských jíme* z roku 1969 byl realizován v TS Juráček-Kučera.

Juráčka od ostatních protagonistů ČSNV také odlišovalo jeho členství v KSČ. ČSNV totiž na rozdíl od tzv. první vlny, neměla s komunistickou stranou nic moc společného.⁴²¹ Mimo Juráčka byli mezi mladými filmaři členy KSČ už jen Antonín Máša a Jaromil Jireš. Protagonistům ČSNV se jejich členství v KSČ pravděpodobně jevilo nepochopitelným. Vyznívá to například v tónu Menzelova sdělení: „Toník sám byl totiž kdysi ve straně a jeho svědomí s tím dost zápasilo. Nešlo mu o kariéru, ale o možnost být novinářem. Ostatně ve straně byla řada dalších. I Pavel Juráček nebo Jaromil Jireš, ten ovšem patřil k prvním, kdo měli odvahu dobrovolně z partaje vystoupit.“⁴²²

⁴¹⁸ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků...*, str. 78.

⁴¹⁹ Tamtéž, str. 77-78.

⁴²⁰ Tamtéž, str. 78.

⁴²¹ Téměř všichni filmaři zařazení do tzv. první vlny byli členy KSČ a často se podíleli na budovatelském období komunistického režimu v Československu. Svými filmy z let 1957 a 1958 se vyrovnávali s touto minulostí, kdy ve svém důsledku přispívali k nezákonnostem padesátých let.

⁴²² MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta...*, str. 80.

Co se týče dalších okolností Juráčkova postavení v ČSNV, byl také jedním z těch, kdo se angažovali v nejrůznějších problémových otázkách kinematografie. Konec konců on a Máša byli zaměstnání na Barrandově jako dramaturgové. Juráček se později stal dokonce hlavním dramaturgem v TS a v této souvislosti se o něm psalo tak, že udělal největší kariéru z protagonistů ČSNV. Na rozdíl od ostatních byl tak ve styku s organizačními, schvalovacími a realizačními procesy mnohem více.

Účast ve veřejném prostoru byla Juráčkovi do jisté míry od mládí vlastní. Připomeňme si, že zastával funkce ve studentských a mládežnických organizacích, studoval žurnalistiku na filosofické fakultě ještě před odhalením kultu osobnosti a v druhé polovině padesátých let vstoupil do KSČ. V oblasti filmové se Juráček zpočátku vyjadřoval k otázkám spojeným spíše s filmem jako s uměním. Pojmenovával nedostatky československé kinematografie.

V první části bylo zmíněno, že Juráček mezi léty 1961 a 1963 nepravidelně publikoval ve filmové rubrice *Hosta do domu*. Už tehdy zaujal svými pronikavými postřehy, vyjadřoval se z pozice představitele mladé generace. Začal článkem o situaci scénáristů, pokračoval zamýšlením se nad filmovým divákem a recenzemi filmů, kde se ptal, nakolik československý filmař respektuje žánrová pravidla.⁴²³ Konkrétně, jaké úrovně dosáhlo československé filmové řemeslo v žánrech detektivky, crazy komedie a grotesky. V roce 1962 a 1963 vyšly články *S kým se líbá Jana Brejchová* a *Ze života tajtrlíků*, kde Juráček bránil nositele filmových profesí.⁴²⁴ Apeloval zde na podporu úcty vůči duševní práci a bořil mýty o tom, že herci mají málo společného s běžným člověkem. Poslední článek, jenž Juráčkovi v *Hostu do domu* vyšel, nesl název *Iluze kolem diváka*, kde žádal tvůrce o větší důvěru v diváka a také navrhoval, aby se pracovalo na jeho vzdělávání.⁴²⁵

V rámci FITESu se Juráček ve Vedení sekce hraného filmu zabýval spolu s kolegy koncepčními otázkami rozvoje československé kinematografie. V roce 1966 například zpracoval referát na téma filmové distribuce, kterým zaujal.⁴²⁶ Navrhoval, aby se ČSF nesnažil převést veškerá kina pod svou působnost a promýšlel vztah Ústřední půjčovny filmů vzhledem k televizi. Televize totiž tím, že se stávala masovým fenoménem, odváděla diváky z kin.

⁴²³ JURÁČEK, Pavel. Existuje prostý filmový divák? *Host do domu*. 1961, VIII(6), JURÁČEK, Pavel. Detektivka není rekreace. *Host do domu*. 1961, VIII(7), JURÁČEK, Pavel a Ivan SOELDNER. Do třetice o detektivce a navíc o filmovém řemesle. *Host do domu*. 1961, VIII(10), JURÁČEK, Pavel. Každá legrace něco stojí. *Host do domu*. 1961, VIII(11).

⁴²⁴ JURÁČEK, Pavel. S kým se líbá Jana Brejchová? *Host do domu*. 1962, IX(5), JURÁČEK, Pavel. Ze života tajtrlíků. *Host do domu*. 1963, X(1).

⁴²⁵ JURÁČEK, Pavel. Iluze kolem diváka. *Host do domu*. 1963, X(3).

⁴²⁶ APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Informace o rozhovoru mezi výborem sekce..., str. 99.

Juráček souzněl s úmyslem FITESu využívat všech výhod, které přineslo kinematografii znárodnění. Nevýhody privatizovaného modelu si uvědomoval při setkání s filmaři ze západních, kapitalistických, zemí na nejrůznějších mezinárodních festivalech a zájezdech. Po návštěvě západního Německa v dubnu 1967 si do *Deníku* o tamější situaci filmařů zapsal: „Pracují v podmínkách, které si nedovedeme představit. Já bych tam nebyl schopen natočit jediný metr. (...) Mám dojem, že jim ze všeho nejméně zbývá času na film. (...) Oni potřebují zbohatnout, chtějí zbohatnout, musí zbohatnout, aby se uchovali, zatímco my potřebujeme, chceme a musíme cosi vyjádřit, abychom nežili zbytečně. (...) ...nejlepší šance dělat poctivý film máme my.“⁴²⁷

Zájem o Juráčkovy úvahy o kinematografii projevil počátkem sedmdesátých let Československý filmový ústav, který v letech 1970-1973 vypracovával prognózu *Československá kinematografie do roku 1985*. Juráčkovy poznámky k tomuto zadání vznikly v únoru 1971 a odrážela se v nich tehdejší politická situace.⁴²⁸

Pavel Juráček byl vnímán i jako mluvčí generace ČSNV. Stal se jím už v *Černobílé Sylvě*, kde se studenti FAMU a DAMU vysmívali starší generaci filmařů. Nový přístup k filmu, který přinesli protagonisté ČSNV, Juráček obhajoval v roce 1964 v úvodníku *Jsou chvíle...* publikovaném v srpnovém čísle *Filmu a doby*.⁴²⁹ Apeloval v něm na to, aby se kinematografie stala právoplatnou součástí kulturního dědictví. K tomu bylo potřeba dělat film jako umění. Juráček zde kritizoval omezenost tvorby starších filmařů, kteří se podle něj řídili zákony: film jako masové umění, musí mu rozumět každý, lepší je zřít se nejistých myšlenek a mluvit jasně, neexperimentovat. Jako představitel ČSNV v závěru napsal: „Naše výhoda spočívá pouze v tom, že jsme se narodili později než oni. Že jsme byli střízlivější, což nám umožnilo pochopit, že nonkonformismus není kontrarevolucí.“⁴³⁰

4.3 SITUACE FILMAŘE V ŠEDESÁTÝCH LETECH

Existuje mýtus o „zlatých šedesátých“, tedy o představě, že tvorba v šedesátých letech byla svobodná. Ale byl tehdy umělec skutečně nezávislý?

Československý filmař měl velice dobré podmínky v rámci znárodněné kinematografie. Pavel Juráček si to uvědomoval v porovnání se situací filmových tvůrců na

⁴²⁷ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 516.

⁴²⁸ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*..., str. 124-129.

⁴²⁹ JURÁČEK, Pavel. *Jsou chvíle... Film a doba*. 1964, X(8), str. 393-394.

⁴³⁰ Tamtéž.

západě: „Barrandovský systém důsledně osvobozuje režiséra od veškerých starostí a záležitostí, které přímo nesouvisí s tvůrčí prací...“⁴³¹

Socialistický stát jako jediný producent ale velice výrazně zasahoval do tvůrčího procesu. S vykonavateli kulturní politiky strany se Juráček setkal několikrát. Účastnil se vyjednávání o vlastních scénářích vždy, když šlo o témata, kde hrozilo, že bude řečeno něco, co by mohlo režimu nebo straně ublížit, podkopat jejich legitimitu. „Jsou hysteričtí, jsou posedlí hrůzou z každé nepatrné pravdičky, která by mohla problesknout...“⁴³²

Mocenský tlak na tvůrce byl vyvíjen různou měrou podle toho, jak se vyvíjela politická situace. Juráček například v jednom rozhovoru reflektoval atmosféru období ohraničeného XII. sjezdem KSČ v prosinci 1962 a změnou Chruščovovy rétoriky směrem ke kultuře v březnu 1963.⁴³³ Zdálo se tehdy, že došlo k renesanci v umění a Juráček spatřoval překážku tvorby především ve schopnostech umělce – v lenosti a nedostatku geniality: „Tím chci říct, že přiměřené podmínky jsou pro práci sice důležité, ale nikoli rozhodující.“⁴³⁴

16. února 1966 už ale bariéru viděl spíše ve vnějších podmínkách. Italští novináři tehdy hovořili s Juráčkem, Kadárem, Formanem, Passerem a Schormem a padla otázka na největší nebezpečí pro ČSNV: „A my jsme v tom lítali, mluvili jsme o komerčním tlaku, o návštěvnické krizi, o úrovni distribuce a tak dál. (...) A pak jsem jim pověděl, že jediné a zásadní nebezpečí hrozící naší kinematografii spočívá v tom, že může být kdykoliv zakázána.“⁴³⁵ Reakce byla rozpačitá, začalo se hovořit o něčem jiném.

V roce 1966 už měl Juráček více osobních zkušeností se zásahy moci. V souvislosti s výpady kulturních funkcionářů proti filmům *Každý den odvahu* a *Bloudění*, se jeho pozornost obrátila k cenzurním praktikám ve filmu. Jeho úvodník v periodiku *Film a doba* měl vyjít v květnu 1965.⁴³⁶ Juráček v něm upozorňoval na rozhodující prvek v tvorbě díla, což nebyl autor sám, nýbrž výše postavený organizační pracovník. Ale úvodník byl na poslední chvíli zakázán. Otevřeně mluvit nebylo možné a nebylo to ani ve zvyku. Tento fakt si Juráček uvědomoval i po jednání na MNO o scénáři *Každého mladého muže*.

Přestože se ČSNV nikdy přímo nesjednotila, její protagonisty svedly několikrát dohromady výpady režimu proti filmům mladé generace. A to i když se takový útok netýkal

⁴³¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 516.

⁴³² Tamtéž, str. 361.

⁴³³ Chruščov na počátku šedesátých let představoval symbol uvolnění mimo jiné v umění, ale v březnu 1963 pronesl referát ÚV KSSS, který se vracel rétoricky i pojetím umění do let dávno zdánlivě překonaných.

⁴³⁴ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*..., str. 208.

⁴³⁵ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 393.

⁴³⁶ JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*..., str. 99-102.

jednotlivců osobně. Tito tvůrci měli přese všechno společné kořeny a společné zájmy – možnost tvořit svobodně. A tak se spolu solidarizovali.

Čím dál větší příležitost k tomu přicházela ve druhé polovině šedesátých let. V červnu 1966 se rozneslo, že na ČSNV existuje kádrový materiál vypracovaný aparátem ÚV KSČ. V hledáčku strany byli zejména tvůrci dvou nedávno dokončených filmových podobenství – Věra Chytilová (*Sedmikrásky*) a Jan Němec (*O slavnosti a hostech*). Juráček v této chvíli zaznamenal štvavou kampaň strany proti mladým filmařům a kulturní inteligenci vůbec: „Jsme sebranka žijící z mozolů lidu a je třeba s námi konečně zatočit.“⁴³⁷

Na vzniklý kádrový materiál navázala schůzka v listopadu 1966, kdy si zástupci FITESu, starší generace filmových tvůrců⁴³⁸, pozvala zástupce ČSNV⁴³⁹, aby jim tlumočila, jak je vnímají na nejvyšších místech. Kritika mířila zejména na dva zmíněné filmy. Starší kolegové mladší upozornili na možnou strategii, která měla vnitřně rozeštvat ČSNV. „Němcovi například chtějí zošklivit Formana a Menzela. Věře Ivana Passera. Až začne být zle, ze všeho nejdříve to odnesou právě Věra s Honzou. Potom Evald a Tonda. Forman, Menzel a Passer budou současně chváleni a my ostatní budeme mít na vybranou.“⁴⁴⁰

Straničtí funkcionáři zabývající se kulturní politikou se pravděpodobně tohoto plánu drželi. Miloš Forman získal v květnu 1967 státní cenu za film *Lásky jedné plavovlásky*, což Juráček považoval za jeden ze znaků realizace této strategie.

Také Chytilová a Němec přišli na řadu, a to v květnu 1967, kdy zazněla v poslanecké sněmovně interpelace poslance Jaroslava Pružince. Tato interpelace byla ovšem podle všeho iniciována z vyšších míst.⁴⁴¹ Byla dalším příspěvkem ke štvání běžného obyvatelstva proti kulturní inteligenci a zjevným výrazem negativního a podezřívavého vztahu některých funkcionářů k umělcům. Kritizované filmy byly představeny jako nesmyslné, dokonce pohoršení hodné, jejich tvůrci byli dávání do protikladu k „pracujícímu člověku“. Navíc bylo zdůrazněno, že tato díla stojí stát obrovské sumy.

Moci se ČSNV však rozeštvat nepodařilo. Naopak právě v této chvíli se mladá generace filmařů semkla v otevřeném dopise na obranu tvůrčí svobody. Ostatně bojovali tím i každý sám za sebe.

Jak je vidět, umělci se potýkali s nepředvídatelností podmínek tvůrčí práce a s nejistotou. Lze to pozorovat také na ambivalentních signálech, které Novotného režim

⁴³⁷ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 403.

⁴³⁸ Ladislav Helge, Jiří Krejčík, Elmar Klos, Ladislav Fikar, Jaroslav A. Liehm, Jarolav Boček a další.

⁴³⁹ Juráček, Forman, Němec, Chytilová, Bočan, Vachek, Schmidt, Passer, Jireš, Schorm, Máša, Krumbachová, Janoušek, Sirový, Čuřík, Menzel.

⁴⁴⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 455

⁴⁴¹ BERNARD, Jan. *Jan Němec*..., str. 272.

vyšel směrem k Juráčkovi. Na okraj strojopisu zakázaného úvodníku z roku 1965 si Juráček poznamenal: „Článek byl zakázán ideologickým oddělením ÚV KSČ. Jistý s. Hubený, který byl předtím na HPS, řekl J. L. Novákovi, že kdyby ten článek napsal někdo jiný, mohl by možná vyjít, ale jelikož jsem jej napsal já, je publikace vyloučená.“⁴⁴² Když o rok později vznikl kádrový materiál o ČSNV, tak byl ale Juráček vynechán. Proč? Hrál zde nějakou roli, že pocházel z dělnických poměrů a byl členem KSČ? V roce 1966 Juráček získal státní cenu za *Každého mladého muže*, i když to předtím vypadalo, že nebude možné film realizovat. A po čtyřech měsících, v únoru 1967, byl scénář *Případu pro začínajícího kata* zakázán.

Juráček tušil už předem, že se může stát, že *Případ* nebude povolen. Přesto ho zákaz překvapil a paralyzoval v další práci. Měsíce nejistoty vyústily ve vystoupení Juráčka na mezisjezdové konferenci FITES v březnu 1968, kde kritizoval kabinetní politiku vůči kultuře na příkladu Aloise Poledňáka, jenž zakázal *Případ* na popud vyšších míst.

Českoslovenští filmaři šedesátých let se museli stále vyrovnávat s jistou autocenzurou, která plynula z této nepředvídatelnosti. Komentovalo ji i *Stanovisko FITES k současným problémům čs. filmu a televize* z jara 1966, kde se mimo jiné konstatovalo, že tvůrci ustupují od aktuálních témat a k dnešku se vyjadřují oklikou.⁴⁴³ Toto vyjádření lze vztáhnout i na posun Chytilové a Němce od formy ciné-verité jejich dřívějších filmů k podobenstvím *Sedmikrásky* a *O slavnosti a hostech*.

V souvislosti se zkušeností jednání s představiteli MNO ohledně scénáře *Každého mladého muže*, Juráček v *Deníku* poukázal na mnohé aspekty vnitřních konfliktů, kterými tehdejší tvůrci (i on sám) procházeli: „Proč jsem těm idiotům nese-psal ódu na Československou armádu, proč jsem chtěl být mermomocí poctivý i v podmínkách, v nichž se nepoctivost odpouští, proč jsem chtěl, blbec, dělat umění tam, kde to nemá smysl...? Co jsem se namořil vymyšlením takového námětu, za který bych se nemusel stydět a který by jim zároveň nemohl vadit!“⁴⁴⁴

Problematiku autocenzury si Juráček uvědomoval už mnohem dříve, když koncem roku 1962 přemýšlel o psaní románu *Karanténa*: „Nejhnusnější myšlenka je tato: Sice tomu nevěřím nebo se mi to nelíbí nebo s tím nesouhlasím, ale MĚLO BY TO TAM BÝT. Musím si nacházet takové situace, které mi pomohou dostat se přes nebezpečí konformismu. Musím

⁴⁴² APJ/KnVH. *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Úvodník pro *Film a dobu*, 12. března 1965, str. 90-94.

⁴⁴³ Stanovisko FITES k současným problémům čs. filmu a televize. *Zprávy FITES*. 1966, I(2-3).

⁴⁴⁴ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)*..., str. 361.

být v té věci lstivý, protože nonkonformismus je považován za kontrarevoluci. Musím se naučit vžít se do člověka, jenž sedí na HSTD, abych mohl být chytřejší, než on.“⁴⁴⁵

Na tyto myšlenky navazoval, v předcházející podkapitole zmíněný úvodník *Filmu a doby* z roku 1964. V něm Juráček poukázal na rozdíl míry konformismu u mladší a starší generace filmařů, což ve svém důsledku chápu jako míru autocenzury. Tohoto problému si všiml dále například při spolupráci s Karlem Zemanem na *Bláznově kronice*. Při společném psaní scénáře se dostávali do konfliktu kvůli tomu, že se Zeman bál o schválení realizace. V roce 1962 Juráček napsal, že Zeman „má obavy, jestli je scénář dostatečně ideový. Když v takové chvíli překvapeně vzhlednu, omluvně se usměje a řekne, že se to žádá“⁴⁴⁶.

Tato praxe starších tvůrců pramenila z jejich historické zkušenosti. Mnozí z nich se podíleli svými filmy na budovatelské éře počátku padesátých let. Když se doba uvolnila a v letech 1957 a 1958 vznikly filmy ideologie zbavené, vzápětí přišla rána shora. Tuto hořkou zkušenost popsal Ladislav Helge v rozhovoru s A. J. Liehmem: „V každé tvůrčí práci existuje pravděpodobně logika krizové situace, která vyplývá z věci samé. Tragika naší generace byla v tom, že ta krize nevznikla logicky, vyčerpáním tvůrčích impulsů atp., nýbrž byla vyvolána zvenčí.“⁴⁴⁷

Tvůrci ČSNV byli alespoň zpočátku vnitřně svobodnější. Pravděpodobně i proto, že byli vychováni na FAMU – tehdejší „ostrůvku svobody“, a debutovali v nejsvobodnějších letech Novotného éry. A tak při prvním pokusu vytvořit autentické dílo příliš autocenzuře nepodléhali a nebyli ihned zastaveni paralyzujícím vnějším úderem – ze strany režimu.

Odlišná míra autocenzury pak vyplývala z hlubších generačních rozdílů. Generace Pavla Juráčka téměř neznala jiné podmínky, než jaké nabízel komunistický režim, ale zároveň nebylo její svědomí poskvřeno socialistickým realismem, protože byli příliš mladí. Navíc byla generací bez hrdinů: „Nejsme prostě generace, která ví, co chce. Nic nás nespojuje a jediným kritériem pro každého zvlášť je subjektivní vztah ke starým hodnotám. Nové žádné nejsou a my je nevytvoříme, protože máme k hodnotám s velkým H odpor.“⁴⁴⁸ Juráček se tím vymezoval proti generaci předcházející: „Kašlem na prapory, hesla, proklamace, věčné pravdy, ideje, transparenty, portréty státníků, manifestace, skandování a veliká slova.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ APJ/KnVH, *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. KARANTÉNA, Zápis z 6. října 1962, str. 12.

⁴⁴⁶ APJ/KnVH, *Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966*. Zápis z 27. srpna 1962, str. 7.

⁴⁴⁷ LIEHM, A. J. a Jan LUKEŠ. *Ostře sledované filmy...*, str. 170.

⁴⁴⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 110-111.

⁴⁴⁹ Tamtéž.

Částečně se tento generační rozdíl projevil i v době, kdy se filmoví tvůrci po nástupu tzv. normalizace významně podíleli na obraně občanské společnosti.

Juráček se jako jeden ze zástupců mladší generace angažoval ve FITESu ještě v roce 1969. Jeho *Deník* odkrývá konflikt mezi členy ÚV svazu v otázce strategie po brutálním potlačení demonstrací v srpnu 1969, kdy už bylo jasné, že FITESu brzy odzvoní.

Tehdy si ústřední tajemník FITESu Ladislav Helge uvědomil, že svou průbojností paralyzuje pokusy Svazu o záchranu. Navrhl tedy, aby byl zvolen Elmar Klos na post předsedy FITESu, který byl uvolněn od srpna 1968 po smrti Martina Friče. Klos byl známý svou schopností dosahovat kompromisů. Některým členům ÚV FITESu se to ale nezdálo být zrovna šťastné. „Radikálnější křídlo mělo obavu, že se na správných místech [*Klos, pozn. a.*] vždycky nějak dohodne, ale už ne tak ve prospěch filmu.“⁴⁵⁰

„Radikální křídlo“ představoval právě Juráček společně například s Jaroslavem Papouškem, Ester Krumbachovou, Antonínem Mášou nebo i Ludvíkem Pacovským. Když Elmar Klos prosadil odvolání předsednictva FITES, aby do něj byly zvoleny přijatelnější osoby pro vyjednávání s ministrem kultury nebo Národní frontou, zdálo se těmto členům ÚV FITES, že jeho vedení přistupuje na pravidla druhé strany přespříliš.

Dostatečná část členů ÚV se vzepřela tomuto postupu, takže Klosův připravený seznam kandidátů do předsednictva neprošel. Juráček v *Deníku* napsal: „...napadla mě zlomyslná představa, která se Esteře [*Krumbachové, pozn. a.*] zalíbila, a ihned jsme se svěřili dalším. Když Klos znovu zahájil jednání, nastalo mlčení. Bednářová se do ticha dotázala, jak bylo domluveno, zda by neodporovalo stanovám, kdyby někdo navrhl do předsednictva jména, která Klos nemá na seznamu. (...) Načež Bednářová navrhla Krumbachovou, Krumbachová Bednářovou a mne, já Mášu, Máša Kořána, Kořán Sadkovou... Než se Klos rozkoukal, nezbylo mu, než dát hlasovat. Během několika okamžiků bylo zvoleno předsednictvo, nad nímž rezignovaně svěřil hlavu. (...) Na Svazu spisovatelů si oddechli. Ukázalo se, že FITES vydrží, a oni v tom nezůstanou sami.“⁴⁵¹

FITES ale nakonec skončil. V lednu 1970 byl vyloučen z Národní fronty. S ním odešla i doba, kdy byl československý filmař sice omezován, ale v rámci celého komunistického režimu měl zdaleka nejlepší podmínky pro svou tvorbu. Konec konců ještě v roce 1969 bylo umožněno natočit *Případ pro začínajícího kata*, ve kterém Juráček (i když nevědomě)

⁴⁵⁰ BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem...*, str. 183.

⁴⁵¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 – 1974)...*, str. 658.

odkazoval na politické procesy, popravy nebo praktiky výslechů StB z padesátých let, vládu nevzdělanců a podobně.⁴⁵²

⁴⁵² Ve filmu je scéna soudního procesu, kdy přísedícími soudního senátu jsou selka a malý chlapec. Dále divák uvidí slavnostní veřejnou popravu náhodně vybraných jedinců a jak se na Lemuelovi studenti učí praktiky výslechů. Na Laputě je jedním z ministrů chovatel králíků.

5. ZÁVĚR

Život Pavla Juráčka od jeho vstupu na FAMU po propuštění z FSB poukazuje na mnohé z podstaty jeho osobnosti a zároveň přináší ne jeden podnět pro výzkum doby a společnosti, ve které žil.

Pavel Juráček trpěl celý život pocitem outsidera, který vyrůstal z jeho neúplné rodiny a prožitku dětství ve skromných podmínkách na malém městě. Navzdory tomu, nebo právě proto, měl potřebu vyniknout a vyjádřit se. Svých předností si by vědom a věděl, že má co sdělit. Byl velice talentovaný, inteligentní, vzdělaný a ambiciózní. Byl schopen kritické a jasnozřivé reflexe okolního světa i sama sebe. Měl výrazně rozvinutý smysl pro poctivost. Pohyboval se v pražských intelektuálních kruzích šedesátých let a měl možnost poznat podmínky života za hranicemi Československa na západě i východě, čímž se rozšiřoval jeho rozhled.

Psaní a literatura byly způsobem Juráčkovy existence. Chtěl se stát spisovatelem, náhoda ho ale svedla na FAMU a tím i k filmu. Postupně si uvědomil, že je možné se vyjádřit i filmem. Ačkoliv do jisté míry pohrdal profesí režiséra a necítil se v jeho roli komfortně, došel k nutnosti režírovat si svůj scénář sám, aby mohl vytvořit skutečně vlastní dílo. Že režii zvládne, i když ji nestudoval, si ověřil na *Postavě k podpírání*, která ho proslavila zejména v zahraničí. Na prvním samostatně režírovaném snímku *Každý mladý muž* si osvojil další dovednosti z oboru režie a přesvědčil se, že scénáře k jeho filmům musí být precizní. *Každý mladý muž* byl pro Juráčka rovněž zdrojem tvůrčích nejistot. Byl obtěžkán břemenem, které vycházelo z potřeby obhájit, že úspěch *Postavy* nebyl jen čirá náhoda. Konkurence v rámci ČSNV toto břemeno ztěžovala. V souvislosti s *Mužem* také zjistil, že okolí hodnotilo jeho tvorbu jinak, než předpokládal. Při vyjednávání o scénáři s představiteli MNO se setkal s nepředvídatelností schvalovacích procesů.

Od roku 1963 směřoval ke svému vrcholnému filmu *Případ pro začínajícího kata*. Film byl Juráčkovou niternou výpovědí. Zároveň ale atmosféra a situace, z kterých je imaginární svět filmu vytvořen, připomínal divákům svět, v němž žili. Sám Juráček jej považoval za své životní dílo. Náročnost psaní scénáře a točení filmu společně s peripetemií okolo schvalování a distribuce ho zcela vyčerpaly. Vzápětí byl násilně umlčen tzv. normalizací.

Trpěl tím, že odhaloval ve světě, ve kterém žil, mnoho absurdit a ve chvíli, kdy ho nějakým způsobem omezovaly, chtěl proti nim bojovat nebo je alespoň pojmenovat, upozornit

na ně. Juráček byl tedy i společensky angažovaným tvůrcem. Pojmenovával nedostatky československé kinematografie. Zasazoval se o práva scénáristů, apeloval na lepší řemeslnou úroveň filmařů a vyvarování se konformismu. Když se začala situace v kultuře horšit v důsledku zasahování režimu do filmové tvorby, snažil se veřejně kritizovat skutečnost, že schvalování a distribuce filmů je podřízena organizačním pracovníkům, kteří jednají v souladu s momentální kulturně-politickou situací.

Pavel Juráček byl právoplatným protagonistou ČSNV, ačkoliv často nebyl filmovými historiky považován za její vůdčí osobnost. Od ostatních tvůrců ČSNV se lišil tím, že přistupoval k filmové tvorbě z jiných pozic – studoval obor dramaturgie, méně uplatňoval ve svých filmech aktuální světové trendy v kinematografii a jako jeden z mála byl členem KSČ. Částečně byl ale považován za mluvčího ČSNV, a to právě pro svou angažovanost ve veřejném životě. Když se stal jedním z vedoucích tvůrčí skupiny, předpokládalo se, i když mylně, že kolem ní sjednotí Juráček tvůrce ČSNV.

Život Pavla Juráčka vypovídá také o tom, v jaké situaci se nacházel československý filmař v šedesátých letech. Jak sám tvrdil (a později dokázal v neúspěšné snaze tvořit ve Spolkové republice Německo v letech 1977 až 1983), v jiných podmínkách než přinášela znárodněná kinematografie by nebyl schopen natočit film. Přesto byl ale Juráček, podobně jako jiní, znejišťován a omezován zásahy moci, zejména v druhé polovině šedesátých let. Nepředvídatelnost jednání režimu vůči filmařům vedla k jisté míře autocenzury. Juráček si uvědomoval, že v podmínkách režimu šedesátých let nelze věci říkat přímo. Možná i proto byly většinou jeho filmy podobenstvími, kam se dalo leccos skrýt. Juráček ale jako nositel specifických zkušeností své generace ukazoval, že míra autocenzury u něj byla menší než u filmařů starší generace. Mladí filmoví tvůrci nebyli zatíženi břemenem socialistického realismu a nadšení pro budovatelství počátku padesátých let. Byli vychováni na „ostrůvku svobody“ s názvem FAMU a svými prvotními filmovými počiny nevyvolaly paralyzující úder ze strany moci.

Juráčkova tvorba, hlavně *Deník*, jsou svědectvím doby. Juráček reflektoval na stránkách *Deníku* atmosféru šedesátých let, pražské jaro, dění a atmosféru během nástupu tzv. normalizace a další události, na které v této práci nezbyl prostor. Jeho filmy a úvahy o dějinách československé společnosti nabízejí komplexní obraz doby.

Juráček k téměř veškeré svojí tvorbě se všemi jejími přesahy přistupoval zcela autenticky a upřímně a snažil se nepodléhat konformitě. Proto také mnohdy řekl, a to i svými filmy, věci zcela na rovinu. Pojmenovat věci, tak jak jsou, neshledával zvlášť odvážným,

přestože například jeho filmy byly za odvážné považovány. Juráček se ale nehodlal přizpůsobovat. Proto zcela otevřeně hovořil o důsledcích kultu osobnosti, o způsobech cenzury a kabinetní politiky v rámci kinematografie nebo o svých postojích k událostem okolo pražského jara a sovětské okupace v dotazníku pro prověřkovou komisi v roce 1971.

Juráčkova nepřizpůsobivost se tak pro něj stala v rámci vnějších podmínek osudovou. Po dokončení *Případu pro začínajícího kata* a po nástupu tzv. normalizace upadl do hlubokého marasmu a předčasně, v nedožitých čtyřiapadesáti letech, zemřel.

Závěrem bych připomněla citaci, která vystihuje samotného Pavla Juráčka, i když původně byla napsána o jeho typickém hrdinovi: „Melancholický muž kráčí napříč světem a v důsledku své zdvořilé inteligence není schopen účastnit se lidských vztahů.“

PRAMENY A LITERATURA

1. Archivní prameny

Archiv Pavla Juráčka/Knihovna Václava Havla

Červený sešit 1962-1966: Poznámky, úvahy, články apod. 1962-1966.

Korespondence 1960-1969.

Korespondence 1970-1979.

Červený sešit 1967-1970: Poznámky, dopisy, články, explikace atd. 1967-1970.

Obálka č. 8: Ikarie XB1.

Obálka č. 7: Civilové v pozoru.

Obálka č. 12: Marina/Když se kací les.

Obálka č. 20: Případ pro začínajícího kata/"Gulliver".

Obálka č. 22: Havranpírko.

Barrandov studio a.s., archiv

Sbírka Barrandov historie.

Sbírka Scénáře a produkční dokumenty.

Národní archiv ČR

Fond Evidence členů KSČ.

Fond Ministerstvo kultury.

Národní filmový archiv

Nezpracované materiály.

2. Nepublikované rozhovory

Rozhovor s Galinou Kopaněvovou vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH.

Rozhovor s Janem Schmidtem vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH.

Rozhovor s Jiřím Janouškem vedli Jan Lukeš a Martin Šulík, uloženo v APJ/KnVH.

3. Publikované texty Pavla Juráčka

JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník (1959 - 1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003.

JURÁČEK, Pavel, MILOŠ FIKEJZ a VRANOVSKÁ, Zuzana. *V krajině vlídných bludiček*. Praha: ZO Svazarmu, 1989.

JURÁČEK, Pavel, FIKEJZ, Miloš, ed. *Postava k podpírání*. Praha: Havran, 2001.

JURÁČEK, Pavel, HÁJEK, Pavel, ed. *Prostřednictvím kočky: (texty z let 1951-1958)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2014.

JURÁČEK, Pavel. *Deník. Respekt*. 2016, **XXVII**(51-52), str. 101-107.

JURÁČEK, Pavel. *Situace vlka: (western 1971-1982)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2015.

JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání: (groteska 1962-1963)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2016.

JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*. Praha: KnVH, 2017.

JURÁČEK, Pavel. Dojde k palácové vzpouře scénáristů? *Host do domu*. 1961, VIII(4).

JURÁČEK, Pavel. Existuje prostý filmový divák? *Host do domu*. 1961, VIII(6).

JURÁČEK, Pavel. Detektivka není rekreace. *Host do domu*. 1961, VIII(7).

JURÁČEK, Pavel a Ivan SOELDNER. Do třetice o detektivce a navíc o filmovém řemesle. *Host do domu*. 1961, VIII(10).

JURÁČEK, Pavel. Každá legrace něco stojí. *Host do domu*. 1961, VIII(11).

JURÁČEK, Pavel. S kým se líbá Jana Brejchová? *Host do domu*. 1962, IX(5), JURÁČEK, Pavel. *Ze života tajtrlíků*. *Host do domu*. 1963, X(1).

JURÁČEK, Pavel. Iluze kolem diváka. *Host do domu*. 1963, X(3).

4. Publikované rozhovory s Pavlem Juráčkem

JANOŠEK, Jiří a BROŽ, Jaroslav. Na otázky Filmových informací odpovídá mladý scénárista Pavel Juráček. *Filmové informace*. 1963, XIV(26).

VRAŠTIAK, Štefan. O postavě, kterou bylo třeba podepřít. *Kino*. 1964, XIX(23)

VAGADAY, Josef. Jeden z nových. *Film a doba*. 1964, X(3),

VAGADAY, Josef. Každý mladý muž (III.). *Mladá fronta*. 1966, XXII(10. dubna 1966)

5. Memoáry

MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Slovart, 2013.

SIROVÝ, Zdeněk a REJŽEK, Jan. *...není zač, řekl Bůh: vyprávění filmového režiséra*. Praha: Český spisovatel, 1996.

ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta, 1980

FORMAN, Miloš a NOVÁK, Jan. *Co já vím?: rozšířené a aktualizované vydání autobiografie*. Praha: Argo, 2013.

6. Knižní zdroje

BERNARD, Jan. *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny: Díl I. 1954-1974*. Praha: AMU, 2014.

BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem: kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host, 2011

BLAIVE, Muriel. *Promarněná příležitost: Československo a rok 1956*. Praha: Prostor, 2001.

BOROVSKÝ, Tomáš, DVOŘÁK, Tomáš a kol. *Úvod do studia dějepisu: 1. díl*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Pokus o občanské společenství*. Praha: FITES, 1994.

CYSAŘOVÁ, Jarmila. *FITES a moc*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1997.

CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc 1968-1972*. Praha: ÚSD, 2003.

FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů dvou staletí: Zeyer, Aleš, Vrchlický, Theurer, Gellner, Vyskočil, Drtikol, Šára, Hojden, Tesařík, Drda, Juráček*. Příbram: J. Fryš, 2006.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008.

HROCH, Miroslav. *Úvod do studia dějepisu: celostátní vysokoškolská učebnice pro studenty pedagogických a filozofických fakult studijního oboru učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů - dějepis*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011.

JANOUŠEK, Jiří, ed. *3 a 1/2*. Praha: Orbis, 1965.

JECHOVÁ, Květa. K historii Koordinačního výboru tvůrčích svazů 1968-1969. In: PREČAN, Vilém a PECKA, Jindřich. *Proměny Pražského jara 1968-1969*. Brno: Doplněk, 1993

KNAPÍK, Jiří a FRANC, Martin. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011.

LIEHM, A. J. a LUKEŠ, Jan. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.

LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013.

MERVART, Jan. *Naděje a iluze: čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let*. Brno: Host, 2010.

MERVART, Jan. *Kultura v karanténě: umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha: NLN, s.r.o., Nakladatelství Lidové noviny, 2015.

OTÁHAL, Milan. *Normalizace 1969-1989: příspěvek ke stavu bádání*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002

PILÁT, Tomáš a CHYTILOVÁ, Věra. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010.

PREČAN, Vilém a PECKA, Jindřich. *Proměny Pražského jara 1968-1969*. Brno: Doplněk, 1993.

RATAJ, Jan a HOUDA, Přemysl. *Československo v proměnách komunistického režimu*. Praha: Oeconomica, 2010.

SKUPA, Lukáš. *Vadí - nevadí: česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA, 2016.

SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991.

ŠMIDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno: československý armádní film 1951-1999*. Praha: Naše vojsko, 2009.

VANDAS, Martin. *Případ vlídné bludičky*. Filosofická fakulta UK, 1998. Diplomová práce.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008.

ŽANTOVSKÝ, Michael, ONUFER, Petr a DORAZIL, Milan, ed. *Havel*. Praha: Argo, 2014.

7. Články, studie a rozhovory v periodickém tisku

BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba*. 1966, **XII**(12).

BOLŠAKOV, Vladimír. Jak se to dělá: Úvahy o současném československém filmu. *Filmové a televizní noviny*. 1969, **III**(2).

Bude svazová konference. *Zprávy FITES*. 1968, **III**(12-13).

CYSAŘOVÁ, Jarmila. Tisk FITES jako doklad časů. *Synchron*. 2007, **VI**(4).

Filmový červenec. *Rozvoj: Most*. **X**(12.8.1970).

FUCHS, Aleš. Mladé hledání. *Film a doba*. 1962, **VIII**(6).

HOFMAN, Ota. Ota Hofman se raduje. *Kino*. 1970, **XXV**(16).

HULÍK, Štěpán. Nástup normalizace ve filmovém studiu Barrandov. *Illuminace*. 2010, **XXII**(2).

K některým otázkám čs. kinematografie. *Zprávy FITES*. 1967, **II**(10-11).

KLIMENT, Jan. Polský důkaz v Karlových Varech. *Rudé právo*. **LI**(18.7.1970).

KLIMENT, Jan. Vítězství Karlovarského festivalu. *Rudé právo*. **LI**(1.8.1970).

KLIMENT, Jan. Co koho pobuřuje? *Rudé právo*. **LI**(8.8.1970).

KLIMEŠ, Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu. *Illuminace*. 2004, **XVI**(4).

KONČELÍK, Jakub. Dva tisíce slov. *Soudobé dějiny*. 2008, **XVI**(3-4).

KOPANĚVOVÁ, Galina. Jsem realizační typ: Jan Schmidt. *Film a doba*. 1969, **XV**(6).

Otevřený dopis spisovatelů a kulturních pracovníků ÚV KSČ. *Literární listy*. 1968, **I**(5).

Pro detektivy amatéry *Divadelní a filmové noviny*. 1964, **VIII**(5).

Putování s Lemuelem Gulliverem. *Lidová demokracie*. **XXVI**(9.7.1970).

RŮŽIČKA, Daniel. Ohlédnutí za Trilobitem 1969, zákazem FITESu a Ladislavem Helgem. *Synchron*. 2016, **XV**(1).

Sekce hraného filmu. *Zprávy FITES*. 1966, **I**(2-3).

SOELDNER, Ivan. FAMU začíná být nebezpečná? *Host do domu*. 1963, **X**(1).

Stanovisko FITES k současným problémům čs. filmu a televize. *Zprávy FITES*. 1966, **I**(2-3).

Ztratil se film? *Divadelní a filmové noviny*. 1964, **VIII**(1).

8. Audiovizuální zdroje

ŠULÍK, Martin a kol. *Zlatá šedesátá II: Antonín Máša* [videozáznam na DVD]. První veřejnoprávní s.r.o., 2014.

ŠULÍK, Martin a kol. *Československý filmový zázrak: FAMU: škola hrou* [videozáznam na DVD]. První veřejnoprávní s.r.o., 2014.

ŠULÍK, Martin a kol. *Zlatá šedesátá II: Pavel Juráček* [videozáznam na DVD], První veřejnoprávní s.r.o., 2014.

9. Elektronické zdroje

FAMU včera a dnes. *FAMU* [online]. [cit. 2017-05-23]. Dostupné z: <http://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-vcera-a-dnes/>

František Daniel. *Filmový přehled* [online]. [cit. 2017-06-20]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/frantisek-daniel>

KRAMEROVÁ, Daniela a NEKVINDOVÁ, Terezie. *Automat na výstavu: Československý pavilon na Expo 67* [online]. In: [cit. 2017-06-12]. Dostupné z: http://www.gavu.cz/data/713-expo_letak_web.pdf

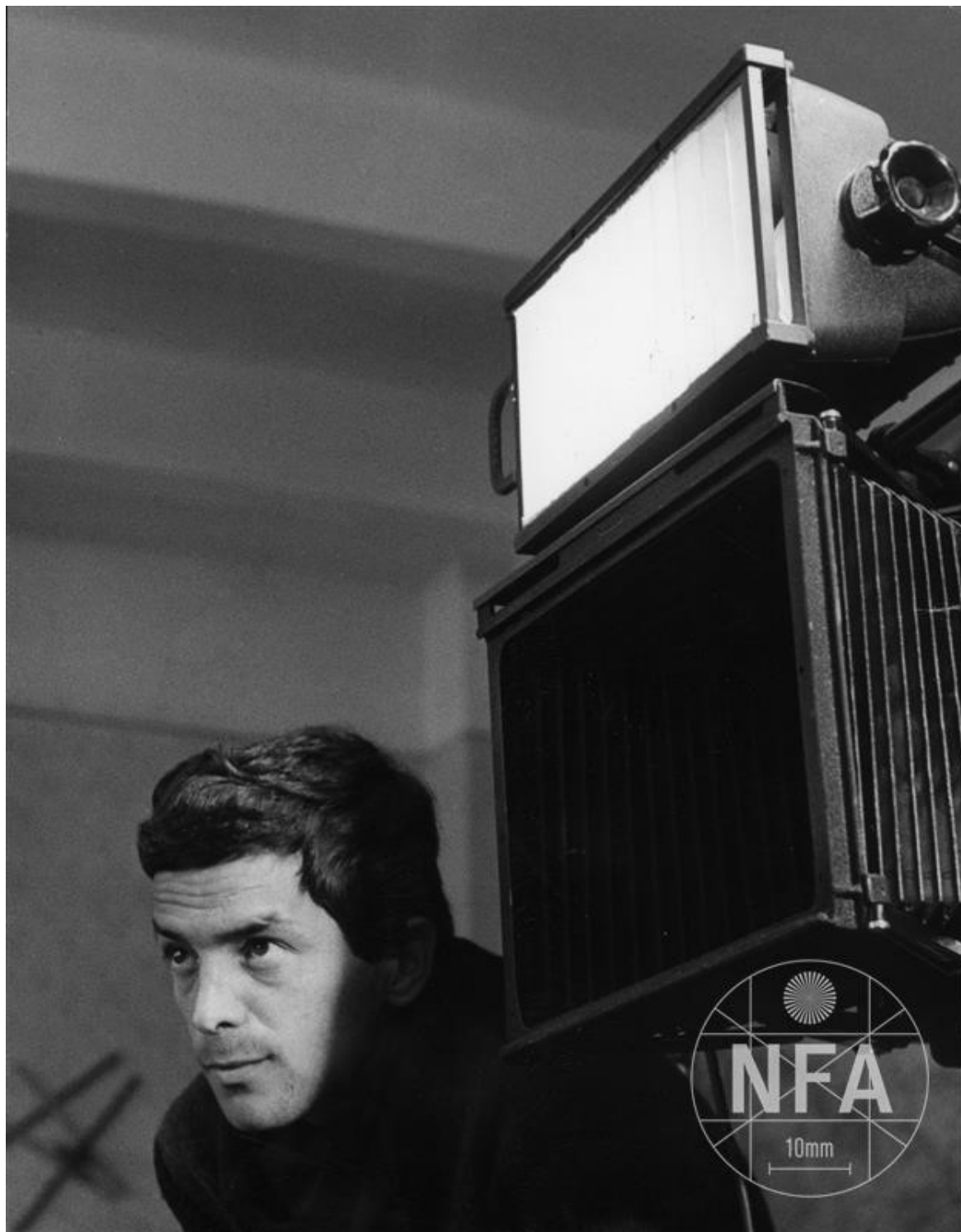
Protokol o jednání delegace ČSSR a SSSR. *Totalita.cz* [online]. [cit. 2017-06-17]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/txt/txt_prot_mosk_1968.php

www.csfd.cz

www.filmovyprehled.cz

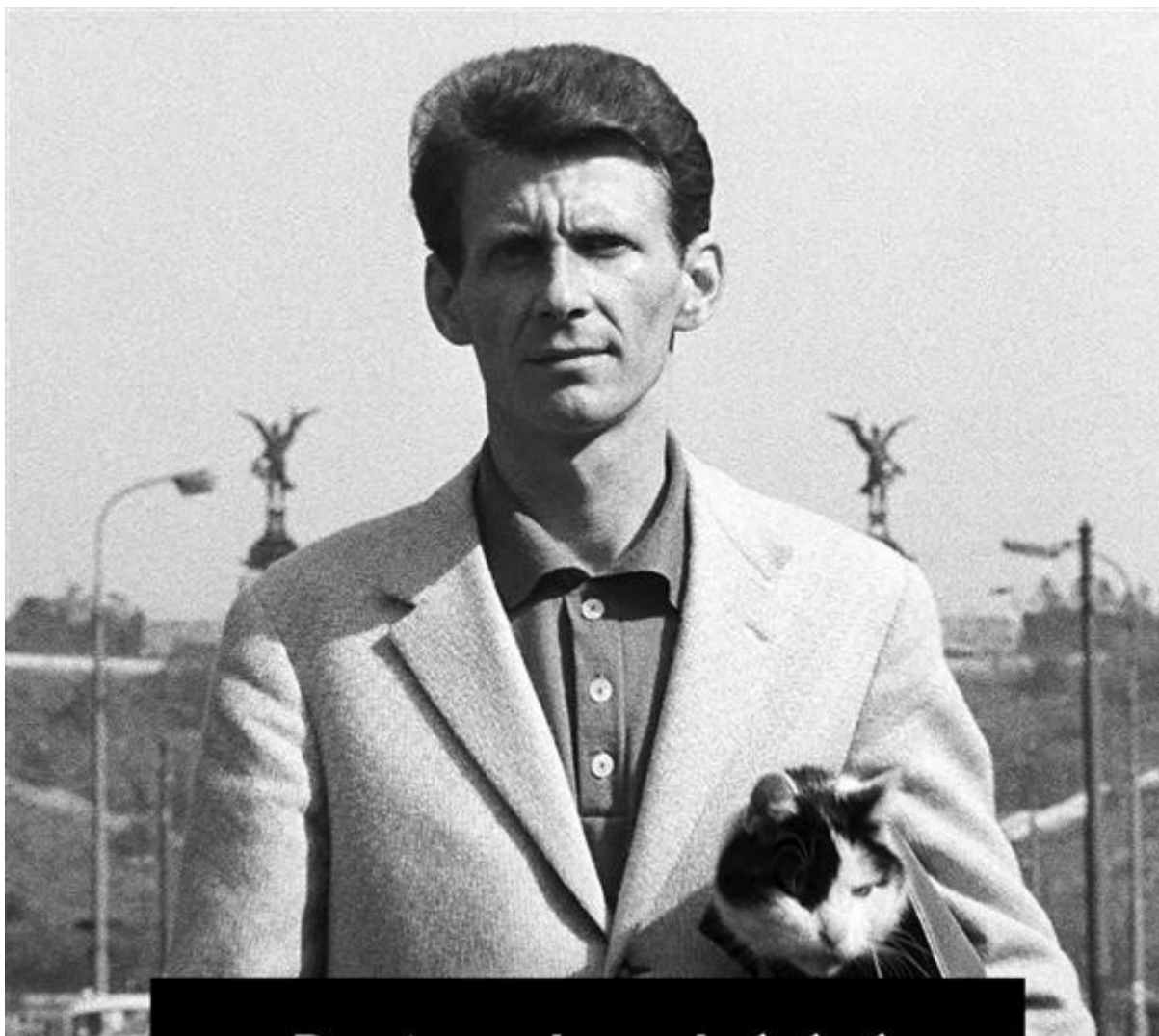
PŘÍLOHY

Fotografické přílohy



Pavel Juráček

Převzato z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/dvakrat-pavel-juracek-kniha-ze-zivota-tajtrliku-a-blu-ray-pripad-pro-zacinajiciho-kata>



Název filmu	Postava k podpírání		
Druh filmu	#zpetvkinech		č.b.
Vyrobena	Zpět v kinech v digitálně restaurované verzi.		endř:
dubbing	Režie a scénář Pavel Juráček, Jan Schmidt Kamera Jan Čuřík Střih Zdeněk Stehlík		
práva pro	Hudba William Bukový Architekt Oldřich Bosák		
monopol	Hrají Karel Vašíček, Consuela Morávková, Ivan Růžička, Jiří Stivín a další		
televizní	www.zpetvkinech.cz		mat:
práva pro			
prodáno			
nekomerční práva:			
od:			prodloužena:
Poznámka:			

Karel Vašíček s kočkou na pozadí prázdného podstavce na Letné, *Postava k podpírání*
 Převzato z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396534/postava-k-podpirani>



Karel Vašíček prochází sklepením, *Postava k podpírání*
Převzato z: <https://www.fdb.cz/film/postava-k-podpirani/26694>



Nepovedený vojenský bál, *Každý mladý muž*
Převzato z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396663/kazdy-mlady-muz>



„Je mi líto pane, ale to není sen.“ *Případ pro začínajícího kata*

Převzato z: http://www.kinolucerna.cz/klient-263/kino-68/stranka-2745/film-77636/jazyk-en_GB



Lubomír Kostelka Jiří Hrzán

Photo © Bonton

„Řekl jsem, poslouchej, Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jenom zdá? Ale on namítl, co pořád máte, copak vám nestačí, že je slyšíte tikat...?“ *Případ pro začínajícího kata*

Převzato z : <http://www.filmer.cz/info/4915-P%C5%99%C3%ADpad+pro+za%C4%8D%C3%ADnaj%C3%ADc%C3%ADho+kata>



Jan Kalíš a Pavel Juráček během natáčení, *Případ pro začínajícího karta*
Převzato z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10483217932-ceskoslovensky-filmovy-zazrak/>



Československá nová vlna 1967
Převzato z: <http://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/gli-amori-di-una-bionda/la-nova-vlna>

Archivní přílohy

Zpracováno členstvem 1484-70


EVIDENČNÍ ŠTÍTEK

Vyplní okresní, městský, příp. obvod. výbor podle údajů v přihlášce za kandidáta

031027

Příjmení J. U. R. Á. Č. Á. K.	Číslo kandidátského průkazu 0015933
Jméno Pavel	kandidátem od 5.12.1956
den, měsíc, rok narození 2.8.1935	serie a číslo legitimace 1758082
místo narození Příbram	členem od 27.10.59
původní povolání redaktor	základní organizace ONV
nynejší zaměstnání redaktor	okres Nymburk
	kraj Praha

Přihláška za kandidáta došla ze základní organizace okresnímu, městskému výboru dne 9.1.1957. a byla potvrzena na schůzi okresního výboru dne 9.7.1958. Okresní, městský výbor potvrzuje správnost údajů na evidenčním štítku a zařazení kartotéčního štítku do kartotéky okresního, městského výboru.



razítko okresního městského výboru
PRAHA
NYMBURK

Blaha Stanislav
čitelný podpis tajemníka okresního, městského výboru

Přihláška za kandidáta došla z okresního, městského výboru dne

162250
59784 , 2933314

.....
čitelný podpis evidenčního pracovníka krajského výboru

Přihláška došla Ústřednímu výboru dne:

Pro záznamy Ústředního výboru:

Kandidátský průkaz vystaven dne: <div style="text-align: center;">28. 1958</div>	Záznam o vyřazení evidenčního štítku z ústřední kartotéky: Důvod vyřazení
Členská legitimace vystavena dne: <div style="text-align: center;">3. 1958</div>	Další záznamy:
Oprava legitimace provedena dne:	
Číslo dokladu:	
Duplikát vystaven dne:	
Číslo duplikátu:	
Číslo dokladu:	

Evidenční štítek Pavla Juráčka z členské evidence KSČ
Převzato z: Národní archiv ČR

6.7.62.

ZEMAN:

Vypadá jako vodník, kterého namaloval Lada.
 Jezdí pomaloučku a křečovitě ve volze.
 Pracovnu má plnou diplomů, cen a knih /t.č. o třicetileté válce/
 Tvrdí, že má rád mladé lidi, ale mám dojem, že je nesnášenlivý.
 V dubnu mi řekl, že nerad spolupracuje se slavnými/
 říká o sobě, že není diskutér, asi proto chce spolupracovat s mladými, které může ovlivnit autoritativně, aniž by musel přesvědčovat rozumem.

V Košicích velmi srdečně gratuloval Lipskému, byl jsem přítom a dnes mi v ~~lze~~ letadle řekl, že se mu Lipského film strašně nelíbí.

Je jediný, kdo smí na Kudlově vjet autem až do závodu.

Z počátku jsem měl pocit zoufalé bezmocnosti. Pojal jsem příběh jako pikareskní, zalídl jsem jej, pokoušel jsem se o charaktery. Strhal to. Chce balet, situace. Jako vzor dává Návštěvu z temnot proti Hříšným ženám booským.

Důkladně si na stříhacím stole přestudoval Fanfana. Zná každý jeho metr. Je důkladný až příliš.

Chce ode mne něco, co je mi z duše protivné. Naivní stylizaci, bezpohlavní hrdiny, pimprlátka... Takový mám zatím dojem.

Zdá se, že Trvá na ~~sv~~ malichernostech, na drobném bezvýznamném gagu, ale nemá představu celku. Nemá smysl pro formulaci, nedovede formulovat. Vidí věc hotovou a zřejmě ho nezajímá podtext. Obsah scén vidí velice schematicky. Vůbec, chce schematickou fabuli.

Můj konec převzal, i když se mu z počátku nelíbil. Začátek t.j. expozici Matěje rovněž, přestože nejdříve zásadně nesouhlasil.

Je velmi netaktní, ale nikoliv duchaplně, spíše popudlivě. Řekl mi na příklad v jedné chvíli, že jsem určitě nečetl jeho původní povídku. Jakoby si mohl dovolit jít s ním spolupracovat a nevědět na čem!!! Povídku stále prosazuje, pokládá ji za definitivní a neustále vykládá, co se mu v ní líbí /!!!/

Zápis Pavla Juráčka o režiséru Karlu Zemanovi

Převzato z: APJ/KnVH



X. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen vom 3. bis 8. Februar 1964

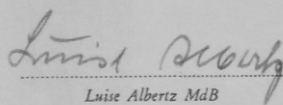
DIPLOM

Der Film Postava k podpírání

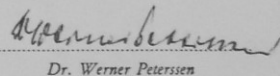
Prod. Filmstudio Barrandov

Regie Pavel Juráček Jan Schmidt

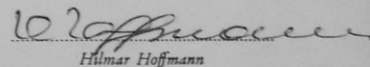
wurde aus einem Angebot von 450 Kurzfilmen aus 44 Nationen für
das Wettbewerbsprogramm der Westdeutschen Kurzfilmtage ausgewählt



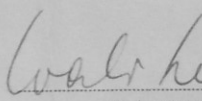
Luise Albertz MdB
Oberbürgermeister



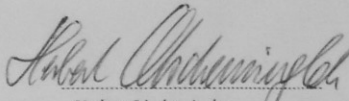
Dr. Werner Peterssen
Oberstadtdirektor



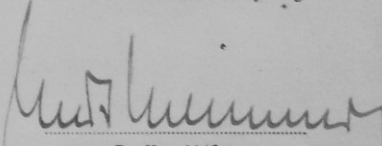
Hilmar Hoffmann
Leiter der Westdeutschen Kurzfilmtage



Walter Knoop
Vorstandsmitglieder des Verbandes Deutscher Filmproduzenten



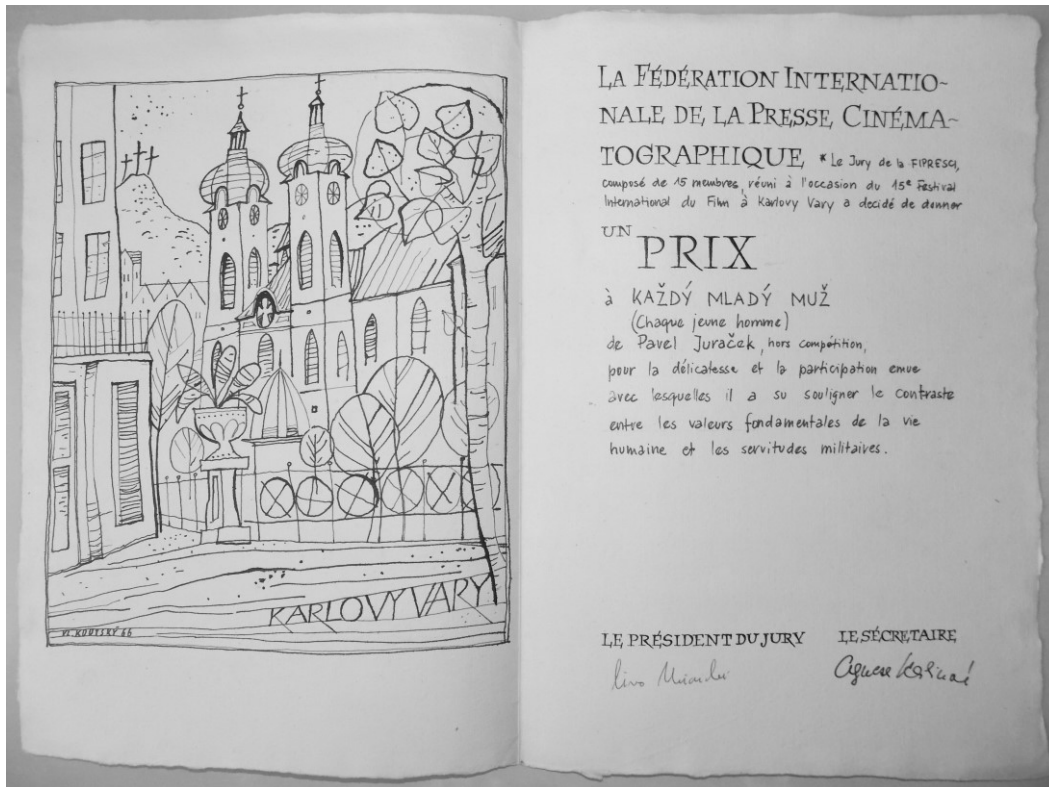
Herbert Obscheringkat



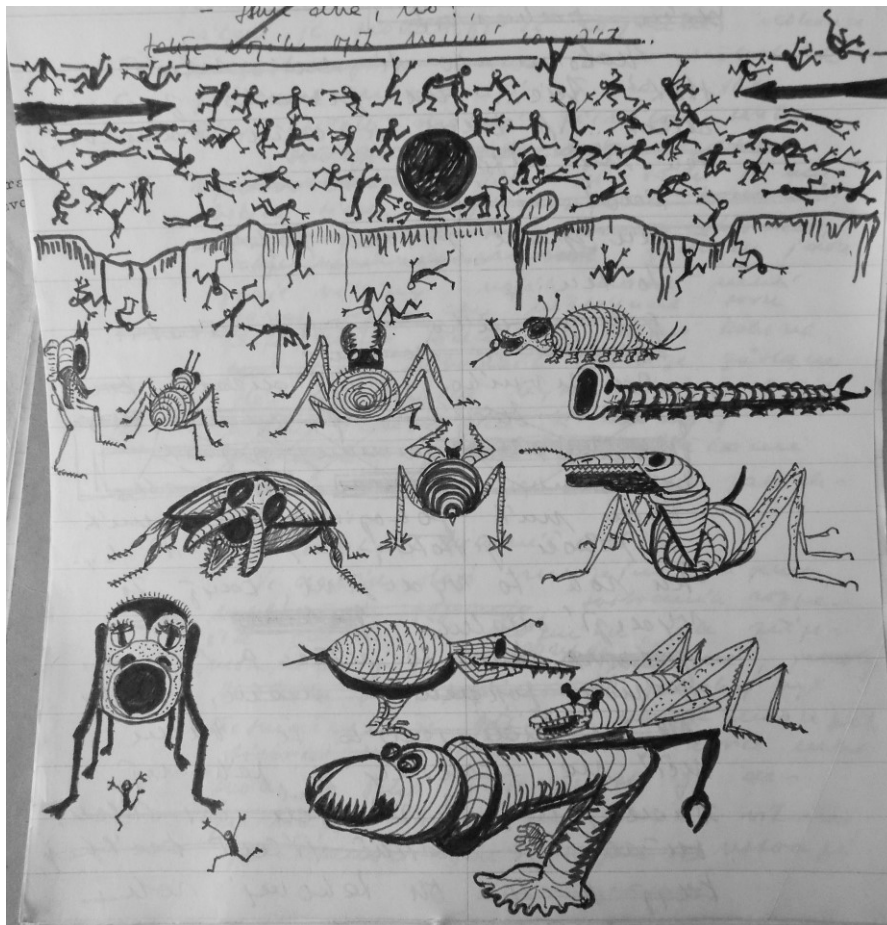
Dr. Kurt Meißner
Geschäftsf. Vorsitzender
des Deutschen Volkshochschulverbandes

Velká cena pro *Postavu k podpírání* na 10. dnech západoněmeckých dnech krátkého filmu
v Oberhausenu

Převzato z: APJ/KnVH



Cena FIPRESCI udělena na MFF Karlovy Vary
Převzato z: APJ/KnVH



Ukázka Juráčkových kreseb
Převzato z: APJ/KnVH

V Praze dne 9.června 1967.

Ministr kultury a informací
soudruh
ing Karel Hofman

Otevřený dopis

Vážený soudruhu ministře,

dne 17.května 1967 vyslovil v Národním shromáždění poslanec Prušinec jménem jedenadvaceti poslanců interpelaci, v níž napadl československé filmy Sedmikrásky, O slavnosti a hostech, Mučedníci lásky, Hotel pro cizince a Znamení raka. Z jeho řeči citujeme: " My se ptáme těchto -kulturních pracovníků- jak dlouho ještě všem poctivě pracujícím budou otravovat život, jak dlouho ještě budou šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budou hrát s nervy dělníků a rolníků, a vůbec jakou demokracii zavádíte. My se vás ptáme, proč myslíte, že máme Pehraniční stráž, která plní bojový úkol, aby se k nám nedostali nepřátelé, zatímco my, soudruhu ministře národní obrany a ministře financí, platíme královské peníze vnitřním nepřátelům, necháváme je šlapat a ničit, soudruhu ministře zemědělství a výživy, v našich plodech práce."

Vážený soudruhu ministře, domníváme se, že v historii československé kultury neexistuje případ, v němž by Národní shromáždění bylo vyzýváno k zákazu uměleckého díla. Ani za buržoasní republiky, ani za dob nejtěšších stalinských deformací veřejného života nedošlo k takto brutální výzvě dávající do souvislosti existenci uměleckého díla s odpovědností ministra národní obrany a posláním Pehraniční stráže.

Vystoupením poslance Prušince vzniká nebezpečí legalizace pogromistických nálad vůči tvůrčí inteligenci. Důsledky těchto tendencí byly vždy hanbou každého národa.

Nezdravá situace vytvářená v posledních měsících kolem československé kinematografie začíná postupně znemožňovat tvůrčí práci, omezuje realizaci tvůrčích programů v samém jejich začátku a některé autory posléze vylučuje z tvorby vůbec.

První strana nesignovaného otevřeného dopisu protagonistů ČSNV, kterým reagovali na interpelaci Jaroslava Prušince
Převzato z: APJ/KnVH

Je nám známo, že každé represivní opatření namířené proti kultuře sleduje okamžitý politický prospěch, avšak je nám rovněž známo, že žádná pozdější rehabilitace, či napravování křivd nikomu nevrátily a nemohou nikdy vrátit tvůrčí schopnosti, jejichž rozvoj byl násilně přerušen.

Vážený soudruhu ministře, my podepsaní českoslovenští filmoví režiséři považujeme za nezbytné veřejně prohlásit, že jsme vyrostli, získali vzdělání i příležitost k tvůrčí práci v socialistickém Československu, považujeme svoji práci za organickou součástí kultury této země a hluboce nás uráží, je-li kdokoliv z nás veřejně označován za nepřítele.

Prote se rozhodně stavíme proti pokusům rozdělovat nás a stavět vzájemně proti sobě podle zásady "Rozděl a panuj!" Tvůrčí svoboda je nedělitelná. Je-li omezován jeden z nás, jsme omezováni všichni.

Proto kategoricky odmítáme projev poslance Pružince a upozorňujeme na nebezpečí chročení základních občanských svobod a práv, jejichž nedílnou součástí je možnost svobodného uměleckého projevu.

Jaroslav Pružina
Kobylská 5,
Praha 1.

Druhá strana nesignovaného otevřeného dopisu protagonistů ČSNV, kterým reagovali na interpelaci Jaroslava Pružince
Převzato z: APJ/KnVH

STATEMENT BY PAVEL JURACEK
=====

Six weeks ago ^{my} country was occupied and thus offended by foreign troops. Every action and every word of ours has been distorted. The indignity went so far that they asked us to accuse and condemn ourselves and to spit into our own faces. (?)

In the atmosphere of injustice reigning since the 21st of August, each Czech and each Slovak must take a stand. I know, however, that this situation is the fault of merely a little group, and not of the population of the occupying countries.

I have many friends among the filmmakers of those countries and I share many ideas with them. The events of August did not destroy these relationships.

On the contrary, these ideas have been enlarged by a new common idea.

As a member of the International Jury I must judge films coming from countries which participated in the occupation. I intend to overcome my bitterness and I will not permit culture to be twisted in the way that politics has been twisted.

I herewith declare that I will neither ignore nor judge unjustly these films. I ask you to consider this as a deeply felt personal statement.

Prohlášení, které Pavel Juráček přečetl na MFF v Mannheimu v říjnu 1968
Převzato z: APJ/KnVH

Vážený pane ~~Bořáček~~ ^{Bořáček},
československý film je naším osudem a Miloš Forman, Jan Ně-
mec a Jiří Menzel našimi nejlepšími přáteli. Jelikož z Vaše-
ho článku lze soudit, že Vaše informace o čs. kinematografii
jsou nepatrné, dovolte nám, abychom Vás upozornili, že věříme
stejným ideálům jako Forman, Němec a Menzel, že jejich pravda
~~je~~ byla, je a bude i naší pravdou a jejich cíl naším cílem.
Zajisté proto pochopíte, že pomluvy a výmysly, které jste
o nich uveřejnil, vztahují se rovněž i na nás, jakkoliv jste
nás nejmenoval. ~~Vážení pane Bořáček,~~ ^{Vážení pane Bořáček,}
~~Právděpodobně nám nebudete rozumět, ale byli bychom rádi,~~
kdybychom měli jistotu, že ~~jste~~ ^{uvažujete} Formana, Němce a Menzela
~~vybrať~~ jenom proto, že o nás ostatních nevíte nic.
~~Vážení pane Bořáček,~~ ^{Vážení pane Bořáček,} jako ~~komunisté~~ ^{komunisty} Komsomolské pravdy jste
v naší zemi hostem ~~a~~ zdravíme Vás ~~právně~~ zdvořile,

Hynek Bočan
Věra Chytilová
Ester Krumbachová
Jaromil Jireš
Pavel Juráček
Ivan Passer
Evald Schorm
Jan Schmidt
Antonín Máša

8.1.1969.

[Vyšlo ve "filmových
novinách"]

Odpověď protagonistů ČSNV sovětskému novináři Vladimíru Bořáčkovi
Převzato z: APJ/KnVH

7.4.70. —

viděl jsem akorát
první kopii; pak
už nic, jelikož
je pak všechno
zakázáno.

Co není povoleno,
to je zakázáno.

A Gulliver povolen
nebyl, přestože
se na něm děti
znovu učili jenomže
se nic nenaučili.
Jsem opilý. Strašně.

Pavel Juráček vepsal do technického scénáře *Případu pro začínajícího karta*: „Viděl jsem akorát první kopii, pak už nic, jelikož je pak všechno zakázáno. Co není povoleno, to je zakázáno. A Gulliver povolen nebyl, přestože se na něm děti znovu učili jenomže se nic nenaučili. Jsem opilý. Strašně.“

Převzato z: APJ/KnVH

Pavel Juráček

2.srpna 1935, Příbram

režisér

1.6.1961.

Především nechápu, jak mám na těchto pár řádcích odpovědět na otázky, ~~ktará~~ jejichž předmět nebyl vyčerpán ani nejdelšími referáty během tří let...

Socialismus je v moderním světě jediná alternativa. Antisocialistické projevy a názory jsem vždy považoval a považuji za vý-

// raz politického a historického ignorantství
Polednový vývoj považuji za přirozený důsledek vývoje předchozího. Zdá se mi však, že poledňové vedení nedosáhlo, a dosáhnout má nemohlo, stanovených cílů má v důsledku katastrofální politické naiv-
ty a bezkonceptního diletantství v řešení aktuálních problémů

- T.zv. vstup vojsk pokládám za velice nešťastný způsob řešení naší krize. Za prvé poškodil věc socialismu ve světovém veřejném mínění. Za druhé: po prvé v naší národní historii byl vážně narušen tradiční přátelský vztah k Rusku. Za třetí vůči nestranníkům zůstává strana dlužna odpověď na jejich klíčovou

/pokrač. ad:3/ otázku ve věci zajištění a deportace ústavních činitelů a představitelů v srpnu 1968.

ad:4/ - Podepsal jsem "2000 slov".

Žádných kampaní jsem se nezúčastnil, ani se nepodílel na jejich organizování, protože se kampaní nezúčastnuji nikdy, to za prvé; a za druhé jsem byl v té době členem KSČ.

Viz: ad:4.

Tato otázka mě přivádí do rozpaků; velice upřímně říkám, že si nemohu pamatovat, co jsem si myslel v "listopadu", co v "dubnu" a co v "květnu", před třemi roky.
Kromě toho jsem během roku 1969 byl plně zaměstnán svým filmem.

První strana odpovědi Pavla Juráčka na otázky tzv. prověřkové komise
Převzato z: APJ/KnVH

Nechápu, ~~xxxx~~

co zde mám vysvětlovat. Československo ve 2. polovině 20. stol
v důsledku přirozeného historického vývoje patří do socialistické
světové soustavy a z toho přece vyplývá ~~z~~ náš - to jest i můj -
vztah k ostatním zemím. Nejsem přece ani idiot, ani politický analfa-
bet.

V červnu 1969 jsem vystoupil z KSČ.

Nejsem členem žádných organizací a v žádných
institucích nepracuji.

O politické a hospodářské situaci podniku v podstatě
nic nevím, protože od dokončení ~~světa~~ posledního filmu v ~~xxxx~~ pro-
sinci 1969 je můj styk s podnikem až dodnes omezen pouze na dvě
návštěvy Barrahova do měsíce: ve dnech výplaty.

24.6.1971.

Druhá strana odpovědí Pavla Juráčka na otázky tzv. prověřkové komise
Převzato z: APJ/KnVH

FILMOVÉ STUDIO
barrandov

V Praze dne 1.července 1971

Soudruh
Pavel Juráček
Krakovská 5
P r a h a 1

Naše zn.:

Vyřizuje:

Vaše zn.:

Věc:

Filmové studio Barrandov rozvazuje s Vámi pracovní poměr výpovědí s dvouměsíční výpovědní lhůtou ke dni 30. září 1971 ve smyslu usnesení vlády ČSSR č.202/1970 podle zákoníku práce § 46 odst.1 písm.e/, a to pro nezpůsobilost plnění povinností vyplývajících z Vašeho pracovního poměru, protože nesplňujete požadavky na tuto práci kladené, zejména proto, že jste narušil svou činností socialistický společenský řád a nemáte proto důvěru potřebnou k zastávání dosavadního pracovního místa.

Filmové studio Barrandov dospělo k tomuto rozhodnutí na základě toho, že jste v roce 1968-1969 úzce spolupracoval s předsednictvem FITESU, podepsal jste "2.000 slov" a své pravicové názory jste dodnes v podstatě nezměnil, což vyplývá z dodatku životopisu, kde na základní otázky jste odpověděl podle svých názorů, které jsou v rozporu se současnou politikou našeho státu. Pohovorová komise vzala na tyto okolnosti zřetel.

Výpovědní důvod dopadá i na ostatní pracovní místa, která v současné době jsou ve Filmovém studiu Barrandov volná, takže Vám nemůže být nabídnuto zaměstnání ani na jiném pracovišti Studia.

Závodní výbor ROH FSB vyslovil s výpovědí souhlas na své schůzi dne 29.června 1971.

Ve smyslu platných směrnic vyberte si do 30. září 1971 alikvotní část dovolené za rok 1971, která činí 11,5 pracovních dnů.

FILMOVÉ STUDIO
BARRANDOV 29. července 1971
Kizhorz

Adresa: Filmové studio Barrandov
Kříženeckého nám. 322
Praha 5

Telefon: 544241-5, 535341-5, 534440,
540670, 544688, 549581
meziměst. spoj.: 1402, 1403

Dálnopis:
mimo Prahu 01 1270
v Praze 1270

Telegramy:
Filmstudio Barrandov

ST 13-14/206-70

Filmové studio Barrandov rozvazuje pracovní poměr s Pavlem Juráčkem
Převzato z: APJ/KnVH