

MARTIN ŠRAJER / 1. 3. 2016

Na hřbetě velryby – Pavel Juráček v československém tisku

Boj se sebou samým a s nepochopením a odmítnutím svého díla Pavel Juráček nepsal pouze v soukromí, ale také na stránkách dobových novin a časopisů. Příběhy vzniku a kritické recepce tří filmů, které režíroval, jsou zároveň příběhem jeho složitého ujasňování si vlastního místa ve světě.

„Neboť co by to bylo za hovado třeba hrnčír, který by se rozhodl, že udělá něco, co svět neviděl, a vyrobil by hrnec bez dna! Ve filmu jsou takových celé houfy.“ [1]

Výše citový výrok budiž dokladem, že scenárista, dramaturg a režisér Pavel Juráček (1935–1989) patřil společně s Věrou Chytilovou k nejméně konformním osobnostem československé nové vlny. Někdy až nespravedlivě kritický vůči sobě i druhým, věčně pochybující, málokdy spokojený. Možnost nahlédnout do jeho komplikované mysli nabídl monumentální *Deník (1959–1974)*, vydaný Národním filmovým archivem v roce 2003. Jak ovšem Juráčka, potažmo jeho myšlenkově ambiciózní dílo vnímali druzí? Co o něm psali doboví publicisté a co jim autor *Postavy k podpírání (1963)* nebo *Případu pro začínajícího karta (1969)* odpovídal na kladené otázky? Jaký byl mediální obraz Pavla Juráčka v éře zestátněné kinematografie?

Na začátku 60. let se Pavel Juráček scenáristicky podílel na studentských filmech tří svých vrstevníků, Zdeňka Sirového (*Hlídač dynamitu*, 1960), Věry Chytilové (*Strop*, 1961) a Jana Schmidta (*Černobílá Sylva*, 1961). Úzké přátelské i pracovní vztahy s posledně jmenovaným mu umožnily realizovat *Postavu k podpírání (1963)*, první film, kterým k sobě strhnul výraznější pozornost jak domácích, tak zahraničních novinářů. Přestože byla první verze scénáře k *Postavě* podle vzpomínek Jana Schmidta

hotova již na jaře 1962,[2] uvedení v českých kinech se dočkala až na podzim 1964.

Dílo rozporuplné, útočící na diváka i na jeho fantazii

Juráčkova synopse k *Postavě* prozrazovala jeho přístup k filmu jako k syntetickému umění, jehož obrazová a literární rovina by měly být vzájemně neodlučitelné: „Chtěl bych, aby ten film vznikl, jako vzniká souvětí a aby vztah mezi jeho sekvencemi nebo i záběry byl vztahem syntaktickým, tudíž vztahem mezi funkcemi slov.“[3] Důsledněji mohl tento koncept aplikovat až během natáčení *Případu pro začínajícího kata*, nad nímž měl ze svých tří filmů největší kontrolu. *Postavu* totiž jako vystudovaný dramaturg bez předchozí režisérské praxe sám točit nemohl, a proto k projektu přizval svého kamaráda, vystudovaného režiséra Jana Schmidta.

Ke vnímání *Postavy* jako svrchovatě autorského díla se Juráček nicméně snažil po její premiéře přispět výrokiem, podle něhož mnohovrstevnatou alegorii o kultu osobnosti a půjčovně koček režíroval celou sám, „bez jakýchkoliv vnitřních zábrán a ústupků“, zatímco Schmidt ho pouze „hlídal“.[4] Ve svém deníku ovšem s odstupem let stranou uvedených slov, pronesených v reakci na domněnky, že film naopak režíroval pouze Schmidt, vyjádřil lítost. Skutečné rozdělení pravomocí tak zřejmě nejpřesněji vystihují slova Jana Schmidta, který se k problematice autorství *Postavy k podpírání* vyjádřil počátkem devadesátých let takto: „U *Postavy* byl nápad jeho, v technickém scénáři jsme ale dělali spolu, protože to už nebyla jeho parketa. Pavel byl především člověk literatury, scenáristiky, realizační stránka věci už vůbec nebyla jeho záležitostí. Na tenhle problém se ptalo hodně lidí, ale já k tomu nemůžu říct nic jiného, než že se vše vzájemně prolínalo a nelze přesně určit, kdo co udělal.“[5]

Během roku 1964 se *Postava k podpírání* objevila celkem na 11 mezinárodních filmových akcích. Tou první byly v únoru desáté Dny krátkého filmu v německém Oberhausenu, kde film vyhrál Velkou cenu s prémie 5000,- marek. Zahraniční recenzenti superlativy nešetřili: „Nikdy předtím totiž nebyl jedinec, bezbranný proti Osudu a vývoji situace, vylíčen tak přesně a s tak velkým uměleckým citem.“[6] Recenzenti čeští se svými slovy chvály museli počkat, protože premiéra filmu byla kvůli neurčitým problémům v programové skladbě odložena na neurčito,[7] což vysvětluje následující poznámku Jana Hořejšího: „Myšlenkové a umělecké hodnoty filmu byly porotou i účastníky festivalu pochopeny správně a

snadněji než těmi, kteří rozhodovali o jeho uvedení do našich kin.“[8] Dvojice noticetek z *Divadelních a televizních novin* pak dokládá, že najít *Postavu* v kinech bylo podobnou výzvou jako objevit půjčovnu koček. Čtenáři se o filmu nejprve dozvěděli, že se „Hrál asi týden v pražském kinu Praha, na Václavském náměstí, pak se někam ztratil.“[9] O týden později následovalo pozitivní zjištění: „S radostí můžeme nyní oznámit, že se přece jen našel a bude ještě v září uveden do biografů, spolu s premiérou českého stříhového filmu *Muzeum zázraků*.“[10]

Záříjovému nasazení filmu do české distribuce – v doprovodu uvedeného stříhového dokumentu *Muzeum zázraků* (1964) – předcházelo mimo jiné jeho promítnutí v rámci Týdne francouzské kritiky na sedmnáctém ročníku filmového festivalu v Cannes a na filmových festivalech v New Yorku nebo v Mannheimu, kde film obdržel cenu Simone Dubreuilhové, udělovanou porotou FIPRESCI nejlepšímu krátkému filmu roku. Ještě před těmito úspěchy svůj postoj k filmu na stránkách *Rudého práva* objasnil a na možné otálení Československého státního filmu, zda a kdy *Postavu* uvést do domácích kin, poukázal Jan Kliment: „Nepatřím k nadšencům pro tento film. Není ostatně možné přehlédnout, že nám v Oberhausenu přispělo k vítězství i zřejmé kafkovské ladění celého zpracování.“ Jako výtku vyznívá také Klimentova poznámka „Je to dílo rozporuplné, útočící na diváka i na jeho fantazii.“[11]

Klimentovo pohoršení představovalo začátek oboustranně nenávislného vztahu mezi Pavlem Juráčkem a předním filmovým publicistou komunistického tisku. Nadějný mladý filmař měl zatím alespoň to štěstí, že Klimentův hlas nebyl hlasem dominantním a směrodatným, ale – díky relativní názorové pluralitě a množství kulturních periodik v 60. letech – pouze jedním z mnoha. Klimentův komentář nicméně naznačil dvě z hlavních příčin jeho zprvu rozporuplného, během normalizace vyloženě odmítavého postoje k Juráčkově tvorbě – divácká nepřístupnost a tušená inspirace tvorbou Franze Kafky, autora v 60. letech (mj. díky Liblické konferenci)[12] na chvíli tolerovaného, později však opět nepřípustného.

O „kafkovských“ kvalitách *Postavy k podpírání* přitom nebyli všichni publicisté přesvědčeni stejně skálopevně jako Kliment. Jako polemiku s autory spatřujícími v *Postavě* silný vliv Kafky pojal své zhodnocení filmu Ivan Soldner: „Na nevelké ploše řekli zatím nejvíc, co ve filmu bylo řečeno. Je to komedie – a také zde smích tuhne na rtech. Proto mnozí považují film za kafkovské drama, dokonce vyčítají vliv Franze

Kafky.“ Soldner dále poukazuje na rozdílnou povahu absurda u Juráčka a u Kafky: „Zatímco u Kafky je to vždy otřesná, záhadná absurdnost, tady je to ironická, uštěpačná nadsázka: Kafka by neudělal drama z problémů s kočkou.“ [13]

Rovněž zasazení Kafkových próz do ireálného prostředí kontrastuje s autentickými pražskými ulicemi *Postavy k podpírání*. Film nám poskytuje dostatek údajů k přesnějšímu časovému i prostorovému zasazení příběhu, k čemuž přispěl i zčásti improvizovaný způsob natáčení. Představitel hlavní role Karel Vašíček skutečně chodil s kočkou v náruči ulicemi Prahy a ptal se nic netušících okoljdoucích, zda nevědí, kde se nachází inkriminovaná půjčovna. Snímala ho při tom skrytá kamera s dlouhým objektivem. Juráčkův film je s dobou svého vzniku na první pohled sžitý výrazněji než Kafkovy romány, což byl také autorův záměr: „Domnívám se, že *Postava* je film naprosto aktuální a politický. Její styl mě zdaleka nezajímal tolik jako obsah.“ [14]

Nejdůslednější analýzu *Postavy k podpírání* napsala pro *Film a dobu* Eva Šmídová, zamýšlející se hned úvodem nad možnými příčinami nejednoznačného domácího přijetí filmu: „Určitá potíž bude patrně v tom, že to, co je konzument uměleckého díla schopen přijímat (tj. chápat a považovat za samozřejmé) v literatuře nebo na divadle, může vzbudit – přeneseno do filmové řeči – pro svou nezvyklost diskusi.“ Podobně jako jiní publicisté Šmídová vyjadřuje pochyby, zda nejde o dílo významově příliš nesrozumitelné: „někde tyto rysy zašifrovávají obsah víc než je nutné, takže je místy narušena jeho vlastní logika a zbytečně zatemňován a znesnadňován výklad.“ [15]

K problematice (ne)připravenosti diváků na podobnou intelektuální výzvu se Šmídová vrací v závěru textu: „Bylo by jen třeba, aby se filmu, jenž se poctivě a s úspěchem vyjadřuje k tak aktuálním otázkám, pomohlo při jeho uvedení do distribuce, aby našel připravené a soustředěné diváky, kteří by pochopili v *Postavě k podpírání* prostřednictvím všech absurdit a zdánlivých nesmyslů její jediný a pravý smysl.“ [16] Šmídová sama se domnívá, že „*Postava k podpírání* je svým myšlenkovým obsahem i uměleckým vyjádřením jedno z nejpodnětnějších děl minulého roku“ [17] a stejně jako Soldner se snaží přesněji zařadit absurdní poetiku filmu: „Každá z absurdních situací, jejichž svědkem je hrdina, je zároveň ve své podstatě konkrétní a reálná (...) Svou hodnotu absurdnosti získávají tyto detaily teprve v kontextu a ve srovnání reálné příčiny s nesmyslností následku.“ [18]

Výběr z některých ohlasů na *Postavu k podpírání* mimo jiné ukazují, že v 60. letech vůči normotvornému *Rudému právu* existovala názorová opozice, která se nebála zpochybnit domnělé povrchní napodobení některých formálních postupů Kafky a polemizovat s názorem, že se jedná o cíleně kafkovský film. Jak ve svém ohlédnutí za filmy nové vlny trefně poznamenal Jan Žalman, Kafku v Čechách nezpoučarizovali ani tak jeho vykladači, jako režim, jehož politická praxe oplývala mnoha „kafkárny“. Kliment se přitom zjevně vyjadřoval právě za Žalmanem zmiňované „potrefené kruhy“. [19]

V následujících letech pokračovalo úspěšné tažení *Postavy* po zahraničních filmových festivalech, díky nimž si její chválu mohli přečíst mimo jiné čtenáři prestižního britského filmového časopisu *Sight & Sound*: „(...) každý kontrast subjektivity a objektivity se zdá být správný, každé přidání zvuku je zcela na místě, každé použití teleobjektivu ke zploštění a prohloubení světla se zdá být odůvodněné.“ [20] Nadšený byl také renomovaný americký kritik Bosley Crowther, který si promítnutí filmu vyžádal během své návštěvy Prahy v červnu 1966 a o své dojmy se následně podělil se čtenáři deníku *The New York Times*: „Překvapující a vynikající... satirická alegorie, zacházející do absurdity v ryze kafkovském stylu.“ [21] Po stažení *Postavy* z československých kin byl v roce 1972 vydán také zákaz jejího vývozu. Film, který byl v éře obnoveného pořádku nežádoucí také pro výše rozebírané široké spektrum možných interpretací, mohli zdejší diváci společně s *Případem pro začínajícího kata* opětovně vidět až po jeho obnovené premiéře v polovině roku 1990.

Co znamená tohle a co támhleto

S provokativním a pro Juráčkův přehlízivý postoj k ženám příznačným reklamním sloganem „Film, kterému ženy nemohou rozumět“, [22] vstoupil v květnu 1966 do československé distribuce povídkový film *Každý mladý muž* (1965), podle Antonína J. Liehmy potvrzující, že *Postava* „nebyla dílem náhody, nýbrž dílem umělce, jehož jméno se navzdory mládí svého nositele stává pomalu estetickým epitetem: začíná se totiž mluvit o juráčkovském humoru, o juráčkovském vidění, o juráčkovském smutku atd., atp.“ [23] Komédie zkomponována ze dvou povídek dostala název podle titulu druhé z nich. V *Achillových patách* sledujeme jeden volný den dvou vojínů, v povídce *Každý mladý muž* život jednoho vojenského útvaru a nevydařenou tanečnicu.

Prostředí, téma i některé herce nabídla základní vojenská služba, kterou Juráček absolvoval od října 1963 do září 1965. *Každého mladého muže* natáčel sice sám (umělecký dohled Zbyňka Brynycha byl pouze symbolický), ale pod enormním tlakem očekávání, zda dokáže navázat na mezinárodní úspěch *Postavy*, zatím jediného filmu, který považoval výlučně za své dílo. S výsledkem nebyl spokojený a nikdy nepřestal litovat, že jej natočil. Šlo pro něj nicméně o způsob, jak splnit jednu z povinností každého mladého československého muže a vyplnit čas před realizací vysněné adaptace *Gulliverových cest* Jonathana Swifta. Juráček tehdy ještě netušil, že dvouletý odklad je pouze začátkem několikaletého trápení, které ho s filmem, jehož definitivní název bude znít *Případ pro začínajícího kata*, čeká.

Po dokončení *Každého mladého muže* se Juráčkovi údajně zdál sen, ve kterém se ocitl ve věži, kde byly všechny podlahy z tenkých, houpajících se prken, mezi nimiž prosvítalo světlo ze spodních pater. Jeden z nejvýraznějších obrazů z *Případu pro začínajícího kata* má tedy svůj původ ve snu. Dalším významným zdrojem inspirace byly pro Juráčka vzpomínky na dětství, na období, kdy je podle něj člověk jako bytost jsoucí v harmonii se svými sny a představami nejúplnější. Z dětské perspektivy se nám zdá, že celý svět existuje jenom pro nás. Solipsistická logika dětského výkladu skutečnosti předurčila jak *Katovu* surreálnou atmosféru, tak nevšední organizaci jeho vyprávění. Obraz filmu měl být vzdor své snové bázi sdělný vizuálně, nikoli pocitově, v duchu maleb magicko realistických maleb Paula Delvauxe.

Výše uvedená autorská východiska Juráček rozkryl v obsáhlé explikaci ke *Katovi*, publikované na stránkách *Filmu a doby*. [24] Snad v obavách, že jeho záměr zůstane opět nepochopen, nabídnul čtenářům a budoucím divákům s předstihem návod ke vznikajícímu filmu. Tato péče o srozumitelnost sdělení měla své opodstatnění v Juráčkově vnímání *Kata* jako svého vrcholného díla, díky němuž bude moci konečně plně rozvinout své úvahy o společnosti a místě člověka v ní. Obavy patrné již v explikaci Juráček potvrdil v rozhovoru z natáčení: „Mám už předem hrůzu, že budu chodit a potkávat lidi, kteří se mě budou ptát, co znamená tohle a co támhleto.“ [25]

Velmi osobní ráz filmu je v explikaci zřetelný z Juráčkova plynulého přecházení od problematiky rázu filmově-realizačního k otázkám mravní integrity: „(...) považuju žánr za strašně důležitou věc, protože žánr je řád, protože žánr jsou pravidla, podle nichž se hraje hra zvaná literatura nebo divadlo nebo film. Já velice věřím v nezbytnost

smluvených pravidel. Svoboda, která je nechce respektovat, není svobodou, ale blbostí.“[26] Etika a estetika byly pro Pavla Juráčka stejně jako obraz a text zjevně dvě úzce provázané oblasti a výsledek pak nevyhnutelně vyjadřoval bytostné já svého autora. Proto si Juráček bral velmi osobně každou kritickou poznámku k filmům, které režíroval nebo se na nich jinak podílel.

Díky pečlivému rozplánování filmu do nejmenších detailů Juráček během vlastního natáčení přesně věděl, jak by měl který záběr vypadat. Jeho plánu bylo vše podřízeno do té míry, že – podle reportáže z natáčení – dokonce se stopkami v ruce měřil dobu trvání každého záběru. Jeho kontrola přesto ani tentokrát nebyla absolutní. Nikoli vinou vojenského dohledu nebo nutnosti spolupracovat s kolegou. V srpnu 1968 zasáhly do přípravných prací tanky vojsk „spřátelených“ armád. Příprava filmu mohla pokračovat až po čtyřměsíčním přerušení v lednu 1969, kdy bylo třeba najít náhradníky za herce, kteří mezitím emigrovali nebo začali pracovat na jiných projektech. Změněn musel být kvůli ročnímu období také natáčecí plán a rovněž bylo třeba ušít nové kostýmy. Uvedené komplikace zdatelně navýšily počet filmovacích dnů i rozpočet, což v součtu výrazně snížilo důvěru v Juráčka na Barrandově.

Natáčení *Případu pro začínajícího kata* probíhalo od března do září 1969. Promítán byl poprvé v roce 1970 na festivalu v Karlových Varech, ovšem pouze pro zahraniční distributory a kritiky, jejichž ohlasy se později stanou zámkou k odsouzení určitých nežádoucích tendencí v Juráčkově tvorbě. Pro zahraniční diváky šlo na dlouhou dobu o poslední možnost film zhlédnout, neboť na počátku 80. let bylo jeho uvádění v zahraničí kvůli „ideovému hledisku“ zakázáno. V československých kinech *Kat* sice promítán byl,[27] ale pouze sporadicky. Během deseti let od jeho premiéry v červenci 1970 jej zhlédlo necelých padesát tisíc diváků. Většina publicistických textů o *Katovi* byla nepřekvapivě napsána až po jeho opětovném uvedení v roce 1990.[28] Větší zájem než domácí diváci o něj však projevíly zahraniční festivaly a televize.

Likvidace se zdařila znamenitě

Pavlu Juráčkovi se stalo osudným, že věděl a viděl víc než druzí a zároveň nadřazoval maximální upřímnost taktickému mlčení. Již v roce 1968, v předzvěsti srpnových událostí, správně vytušil, že odvaha otevřeně sdělovat své názory se vymstí nejen jemu, ale i mnoha dalším režimů nepohodlným intelektuálům: „Připadá mi pořad, že je

nás hrstka lidí na hřbetě velryby, pořád diskutujeme, kam má velryba plout a vůbec nechápeme, že stačí, když se ta velryba ponoří a všechny nás to spláchne. (...) Docházím prostě k tomu, že je marné lidem něco vykládat, že život je jenom jeden a že je krátký.“ [29]

S nástupem normalizace skončila éra myšlenkové plurality a mnoha vzájemně si oponujících názorů. Zatímco některá kulturní periodika zanikají (např. *Filmové a televizní noviny* nebo *Divadelní noviny*), *Rudé právo* posiluje svou pozici primárního zprostředkovatele veškerých informací nejen o kultuře. Šéfredaktorem kulturní rubriky *Rudého práva* se v červenci 1969 stal Jan Kliment, který na tomto postu setrval až do roku 1982, kdy přešel na pozici komentátora. Filmy měly opět, stejně jako v padesátých letech, stvrzovat a propagovat kulturní politiku strany. Preferovaná byla současná tematika, vyjadřovaná v souladu s normami socialistického realismu, tj. co nejsrozumitelněji, bez hyperbol a stylistických ornamentů. Tedy úplně jinak, než jak k divákům promlouval *Případ pro začínajícího kata*, dodnes jeden z nejspletitějších filmů naší kinematografie.

Jakou funkci by měly filmy normalizující se kinematografie plnit, naznačil Jan Kliment ve svém prvním výpadu proti *Katovi*: „Ostatně kdo viděl například v kině poslední snímek talentovaného mladého režiséra Pavla Juráčka *Příběh pro začínajícího kata* (sic!), sotva by jej doporučil na festival, který si dává do štítu humanistické heslo o dorozumění a přátelství.“ [30] S větším nasazením se Kliment do filmu pustil o necelý měsíc později, kdy zareagoval na pochvalnou zmínku rakouské kritičky, která film viděla na uzavřené karlovarské projekci (viz výše): „Je to zmatený slepenec narážek a symbolů, zcela v duchu toho, co snad konečně naše kinematografie překonává.“ [31] Provokativně pak vyznívá Klimentova doplňující poznámka, aby si diváci na film s velmi omezenou distribucí udělali názor sami. Do třetice své pohoršení filmem, který zjevně neslouží komunistické ideologii, Kliment artikuloval v nejosobněji laděném výpadu osmého srpna: „(...) mě prostě pobuřuje, že se u nás má odpouštět neodpovědnost, že má smět každý natáčet za drahé peníze, co ho napadne (...).“ [32] V textu si film neodpustil označit za experiment, který nesplňuje kritérium lidovosti, neboť většině diváků nic neřekne, není srozumitelný a svým sdělením provokuje.

Obsáhlejší recenzi filmu publikovala v době jeho premiéry všehovšudy jen *Lidová demokracie*. Tón kritiky předznamenává hned první věta: „Domnívám se, že naprostá uvolněnost a nedostatek jakékoliv vazby je pro nový Juráčkův film příznačná a že jej do značné míry determinuje.“[33] Také zbytek textu působí jako verbalizace Juráčkovy nejhorší noční můry o nepochopení toho, co chtěl svým filmem sdělit. Dočteme se o „panoptikální filmové estrádě“ s horšími i lepšími čísly, která netvoří homogenní básnický celek a připomíná „(...) kaleidoskopický přehled tu více tu méně zašifrovaných scén, jejichž vyznění je značně rozdílné.“ Nesla-li *Postava k podpírání* v očích některých kritiků stigma Franze Kafky, *Kat* podle jiných nedokázal zpřetrhat pouta s literárním předobrazem Jonathana Swifta: „Juráček nevytvořil nový svět sám o sobě, nýbrž realitu podivných světů starého Gullivera jen atomizoval (...).“[34]

Mediální poprava Juráčkova nejvyzrálejšího počinu byla předzvěstí režisérova propuštění z Filmového studia Barrandov dne 30. září 1971. Odůvodnění tohoto kroku znělo „Narušil jste svou činností socialistický společenský řád a nemáte důvěru potřebnou k zastávání dosavadního pracovního místa.“[35] Až do své předčasné smrti v květnu 1989 Pavel Juráček žádný celovečerní film nedokončil,[36] na což Jaromil Jireš krátce po listopadu 1989 reagoval slovy: „Bylo mu padesát čtyři let, avšak je třeba říci, že v jeho případě se likvidace zdařila znamenitě, Pavel jako umělec zemřel ve svých třiatřiceti letech.“[37] Ironií osudu tak Pavel Juráček svou filmovou kariéru zahájil i ukončil středometrážním filmem. Jeho prvním filmem byla *Postava k podpírání*, tím posledním naučný středometrážní film bez názvu a úvodních titulků, určený pro školení revizorů pražské městské hromadné dopravy.[38]

Poznámky:

[1] Juráček, Pavel, Případ pro začínajícího kata. *Film a doba* 1968, č. 5, s. 235–248.

[2] Kopaněvová, Galina, Jan Schmidt. Jsem realizační typ. *Film a doba* 1969, č. 6, s. 304.

[3] Fikejz, Miloš, *Pavel Juráček v krajině vlídných bludiček*. Praha: Jonáš klub, 1998, s. 52.

- [4] Pavel Juráček v rozhovoru s Josefem Vagadayem. Vagady, Josef, Jeden z nových. *Film a doba* 1964, č. 3, s. 138.
- [5] Halada, Andrej, Od Postavy k podpírání k Vracenkám. *Kinorevue* 2, 1992, č. 25 (4. 12.), s. 18.
- [6] Recenze filmu v belgickém periodiku *Weekblad Cinema*. *Československá kinematografie v zahraničním tisku*, 1964, č. 4, s. 12.
- [7] Podle ředitele Ústřední půjčovny filmů Milana Šebka bylo pro Postavu potřeba najít vhodný doprovodný film.
- [8] Hořejší, Jan, Velká cena. Oberhausenské cesty k sousedům. *Kulturní tvorba* 1964, č. 8 (20. 2.), s. 16.
- [9] -af-, Ztratil se film? *Divadelní a filmové noviny* 1964, č. 1 (2. 9.), s. 2.
- [10] Už se našel. *Divadelní a filmové noviny* 1964, č. 2 (16. 9.), s. 2.
- [11] Kliment, Jan, Po festivalu v Oberhausenu. *Rudé právo* 44, 1964, č. 48 (17. 2.), s. 2.
- [12] Viz: https://cs.wikipedia.org/wiki/Liblick%C3%A1_konference
- [13] Soeldner, Ivan, Náš přítel smích. *Film a doba* 1964, č. 4, s. 201.
- [14] Pavel Juráček v rozhovoru s Josefem Vagadayem. Vagady, Josef, Jeden z nových. *Film a doba* 1964, č. 3, s. 138.
- [15] Šmídová, Eva, c. d., s. 140.
- [16] Šmídová, Eva, Nejen půjčovna koček. *Film a doba* 1964, č. 3, s. 140.
- [17] Šmídová, Eva, c. d., s. 139.
- [18] Šmídová, Eva, c. d., s. 140.
- [19] Žalman, Jan, Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu II. *Film a doba* 36, 1990, č. 44, s. 196.

- [20] *Československá kinematografie v zahraničním tisku*, 1966, č. 1, s. 6.
- [21] *Československá kinematografie v zahraničním tisku*, 1966, č. 11–12, s. 7.
- [22] Janoušek, Jiří, Mezi povely a trémou. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1966, č. 22 (18. 5.), s. 7.
- [23] Liehm, Antonín J., Každý mladý muž. *Literární noviny* 15, 1966, č. 26 (25. 6.), s. 8.
- [24] Juráček, Pavel, Případ pro začínajícího kata. *Film a doba* 1968, č. 5, s. 235–248.
- [25] Wollnerová, Senta, Odsouzení ke Gulliverovi. *Filmové a televizní noviny* 1969, č. 17 (17. 9.), s. 1.
- [26] Juráček, Pavel, Případ pro začínajícího kata. *Film a doba* 1968, č. 5, s. 235–248.
- [27] Ještě v dubnu 1974 jej podle dostupných programů kin uvádělo již zaniklé kino Alfa na Václavském náměstí v Praze.
- [28] Viz např. Blažejovský, Jaromír, Příběh Lemuela G. *Kino* 48, 1993, č. 4 (23. 2.), s. 31.
- [29] Liehm, Antonín J., Pavel Juráček je slavný. *Filmové a televizní noviny* 1968, č. 24 (11. 12.), s. 8.
- [30] Kliment, Jan, Polský důkaz v Karlových Varech. *Rudé právo* 50, 1970, č. 169 (18. 7.), s. 4.
- [31] Kliment, Jan, Vítězství karlovarského festivalu. *Rudé právo* 50, 1970, č. 181 (1. 8.), s. 4.
- [32] Kliment, Jan, Co koho pobuřuje. *Rudé právo* 50, 1970, č. 182 (8. 8.), s. 5.
- [33] -an-, Putování s Lemuelem Gulliverem. *Lidová demokracie* 9. 7. 1970.
- [34] Tamtéž.
- [35] Taussig, Pavel, Pocta Pavlu Juráčkovi. *Kinorevue* 4, 1994, č. 20 (3. 10.), s. 26.

[36] Nejblíže k realizaci měla *Situace vlka* na motivy povídky Jacka Londona, vypracovaná do podoby literárního scénáře a v roce 1994 roztočená, ale mj. vinou nepřízně počasí nedokončená Janem Schmidtem. Kvůli nedostatku financí od úmyslu dokončit rozpracované dílo později ustoupil také F. A. Brabec.

[37] Juráček ve skutečnosti zemřel ve věku 53 let. Fikejz, Miloš, Ten tvůj popletený život stál za to, Pavle Juráčku. *Kino* 45, 1990, č. 2 (30. 1.), s. 4.

[38] Fikejz, Miloš, c. d.