

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Literární geneze filmu Bloudění
(1965) režiséra A. Máši**

Bc. Lea Mohylová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Studijní program: Česká filologie – Filmová věda

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Literární geneze filmu Bloudění (1965) režiséra A. Máši* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Děkuji vedoucímu práce, doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D., za trpělivost a četné připomínky a nápady, které zvýšily efektivitu mé práce. Dále Ing. Josefu Fryšovi za poskytnutí informací týkajících se některých textů literární přípravy, paní Jaroslavě Fikejzové z Národního filmového archivu za pomoc při získávání některých materiálů. A nakonec archivu společnosti Barrandov Studio a.s., jmenovitě paní Janě Zajíčkové, za poskytnutí veškerých produkčních dokumentů k filmům Antonína Máši.

Obsah

Úvod.....	1
1 Cíl práce a její strukturace	2
2 Metodologie	9
3 Texty literární přípravy a technický scénář.....	19
4 Organizace československé kinematografie v letech 1962–1968	26
5 Antonín Máša.....	36
6 Kritika literatury o Antonínu Mášovi	45
7 Literární příprava filmu Bloudění (1965)	57
7.1 Literární scénář I. verze (červenec 1964).....	62
7.2 Literární scénář II. verze (prosinec 1964)	92
7.3 Technický scénář (únor 1965).....	107
7.4 Film (listopad 1965).....	115
Závěr	120
Seznam použité literatury a pramenů	126
Literatura	126
Bakalářské, diplomové a disertační práce.....	126
Monografie, studie a články.....	126
Prameny.....	129
Archivní materiály.....	129
Citované divadelní hry.....	130
Citované divadelní inscenace.....	130
Citované filmy, TV filmy, dokumenty a pořady	131
Články, rozhovory a recenze.....	135
Nerealizované náměty a filmové scénáře	140
Povídky a scénáře publikované v dobových periodikách	140
Publikované rozhovory, deníky a beletrie	140
Literární a technické scénáře.....	141

Úvod

„Literární předloha je alfou a omegou filmu (...) úspěch filmu nedělá skvělá režie, ale **síla látky**. Režisér akceptuje přínosy druhých lidí, dává podobu tomu, co muselo být nejprve autorem vymyšleno. Scénář se píše v průměru dva roky, s neporovnatelnou dávkou intelektuální potence, energie a trápení: vzniká – zdánlivě i doopravdy – z ničeho a odnikud. V porovnání s tím je práce na realizaci filmu mnohem lehčí (...) Režisér může natáčet mnoho filmů se stejným nasazením, stejnou invencí a třeba i stejným rukopisem, a přece vzniknou filmy různé úrovně – v závislosti na kvalitě literární předlohy. Všechno je dáno předem ve scénáři, v jistém smyslu i to, co jednou při natáčení bude nápadem herce či režiséra.“¹

Tato slova pronesl Antonín Máša v roce 1989, v době, kdy měl za sebou již rozsáhlou dramaturgickou, scenáristickou i režisérskou zkušenost – a měl tedy možnost porovnat dosah jednotlivých úloh na výslednou podobu filmového díla. „Látka“ (námět, scénář, a literární příprava filmu vůbec) pro něj byla základním předpokladem k vytvoření umělecky hodnotného filmu. Máša dále zastával názor, že se film i jako samostatné/autonomní médium bez literatury neobejde, jelikož se v případě vztahu film–literatura jedná o dvě velmi úzce spojené formy umění, jež se „napájí z jedné studně,“² což se dle něho v daleko menší míře objevuje u vztahu film–výtvarné umění a film–divadlo. Příbuznost mezi filmem a literaturou pak spatřoval nejen v literárnosti postav (v literárním scénáři), v dialozích napsaných „spisovatelem“ jako literární projev (což jsou entity, bez kterých se film může obejít), ale především ve východisku – příběhu a zážitku – filmaře a člověka, jenž píše. To dokazuje na tom, že film je schopen „napsat“ nejen příběh, ale také esej či lyrickou báseň, a to přesto, že jsou při uměleckém zobrazení výchozího zážitku

¹ NOVÁKOVÁ, Ivana. Skřivánčí ticho. Reportáž z natáčení. *Záběr* 22, 1989, č. 23, s. 3.

² „Nevěřím na tzv. čistý film. Snahy tohoto druhu, jak byly aktuální před pěti, šesti lety, tj. osvobodit film od literatury, byly podle mého omylu. A naopak v jistém smyslu návrat k literatuře je mi velice sympatický. Třeba Godard – včetně technických věcí, jako jsou citáty, tam je literární živel velice živý.“ (BODLÁKOVÁ, Jitka. Lidé, co chodí s proutkem a píše kamerou. Rozhovor s Evaldem Schormem

a Antonínem Mášou. *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 14, s. 37.)

autora uplatněny různé vyjadřovací prostředky vlastní konkrétnímu médiu: „Není náhodou, že vznikl a vžil se termín – píše filmem. O filmech, které začaly zdánlivě jakoby bez závislosti na literatuře. (...) Tedy ani nezpívá, ani nemaluje. Píše. Těmi prostředky, které poskytuje film.“³ Právě na základě Mášova názoru o zcela zásadním významu „látky“ obsažené v literární přípravě a předpokladu „blízkosti filmu a literatury“, kterou spatřuje ve výchozím zážitku,⁴ se tato práce zaměří na literární genezi Mášova filmu *Bloudění* (1965), skrze níž je možné rekonstruovat například i toto východisko jako základní premisu filmu.

1 Cíl práce a její strukturace

Společně s alespoň částečným připomenutím tvorby a osobnosti Antonína Máši je hlavním cílem této diplomové práce již zmíněná rekonstrukce literární geneze Mášova filmu *Bloudění*, prostřednictvím které bude zároveň poukázáno i na filmovědnou literaturou opomíjenou oblast scenáristiky a literární přípravy filmu.⁵ Přestože bylo původním cílem práce rekonstruovat literární genezi všech Mášových filmů ze šedesátých let (vedle *Bloudění* tedy i *Hotelu pro cizince* a *Ohlédnutí*), byl tento cíl právě z důvodu nedostatku scenáristicky orientované literatury, a také kvůli kontextuálnímu charakteru zvoleného metodologického přístupu, omezen pouze na jeho filmový debut *Bloudění*. Samotná volba pak byla podmíněna především zachováním jisté chronologie, na kterou by mohlo být případně, i na základě objasnění daných kontextuálních podmínek (jako je průběh literární přípravy filmu

³ Tamtéž, s. 37.

⁴ Rozhovor pro literární a kulturní měsíčník *Sešity pro mladou literaturu*, v němž se Máša vyjadřuje ke vztahu literatury a filmu, poskytl v 2. pol. roku 1967 (pravděpodobně v období září–říjen), tedy v době, kdy měl za sebou již režisérskou zkušenost s filmem *Bloudění* (1965) a *Hotel pro cizince* (1966) a pracoval na literární přípravě filmu *Ohlédnutí* (1968). Z tohoto důvodu bude jeho přístup vztahován k jeho veškeré tvorbě ze šedesátých let, ať už se jedná o scénáře k filmům jiných režisérů, scénáře k jeho nerealizovaným filmům či k filmům realizovaným.

⁵ Výjimkou věnující se této problematice je publikace Petra Szczepanika *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*, která se přednostně věnuje historické genezi literárního scénáře, dále jeho užívání a významu v padesátých letech, a částečně také ostatním textům literární přípravy. (SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. 418 s. ISBN 978-80-7004-177-2.)

a charakter jednotlivých textů literární přípravy či nastínění organizace a fungování československé kinematografie v šedesátých letech), navázáno i v dalších takto zaměřených pracích.

V následujícím textu bude jako pojem literární geneze chápán „literární/textový“ vývoj filmu, jenž předchází jeho konečné realizaci, a do něhož primárně spadají vedle všech textů literární přípravy (jako je synopse/námět, filmová povídka, literární scénář a všechny jeho verze), technického scénáře, který je již součástí přípravných fází výroby, a výsledného filmu i texty sekundární. V jejich případě se bude jednat o takové textové materiály, které se nějakým způsobem podílely na utváření určitých variant filmu v procesu literární geneze, tedy posudky členů ideově-umělecké rady či (ojediněle) požadavky cenzury. Souhrnně pak budou tyto pretexty (primární i sekundární), jejichž analýza poslouží k popsání/zmapování průběhu literární geneze Mášových filmů, označovány po vzoru francouzského genetického kriticizmu jako tzv. *avant-texty*⁶ – texty předcházející výslednému produktu/dílu. Dalšími nezanedbatelnými materiály stojícími však mimo hranici *avant-textů* budou dokumenty osvětlující vývojový proces Mášova filmu v souvislosti s odůvodněním některých změn, jež byly v průběhu literární geneze provedeny. Jedná se o publikované rozhovory s některými z autorů podepsanými pod finální podobou filmu,⁷ o deníkové zápisky, dobové články a recenze, dále o filmovědnou literaturu,⁸ Mášovu prozaickou tvorbu a nerealizované scénáře (které mohou objasnit proměnu poetiky u jednotlivých filmů a blíže specifikovat její motivace), atd. Následná rekonstrukce literární geneze pak poukáže na veškeré změny, jež v jejím rámci proběhly (ať už v preprodukční / literární přípravě filmu, v technickém scénáři nebo v natáčecích fázích) a formovaly tak konečnou podobu

⁶ Tento pojem zavedl do genetického kriticizmu Jean Bellemin-Noël. (FERRER, Daniel, GRODEN, Michael. Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism. In DEPPMAN, Jed (ed.). *Genetic criticism*. Philadelphia: Univesity of Pennsilvania Press, 2004. s. 8.)

⁷ Například s kameramany Ivanem Šlapetou a Janem Čuříkem (i jako spolurežisérem filmu *Bloudění*), a především pak s Antonínem Mášou.

⁸ Viz kapitola *Kritika literatury o Antonínu Mášovi*.

filmu.

Motivace

a důvody těchto změn, vyvolané buďto úpravami uměleckého rázu, popřípadě cenzurními zásahy, budou alespoň z části objasněny právě za pomoci zmíněných sekundárních textových materiálů.

V rámci zamýšlené analýzy bude jako základního teoretického východiska využito metodologického konceptu Iana W. Macdonalda obsaženého v jeho publikaci *Screenwriting Poetics and the Screen Idea* (2013)⁹ věnující se fenoménu filmového scénáře. Jedním z důvodů, proč byl jako výchozí teoretická premisa práce zvolen právě Macdonaldův přístup, je existence značně omezeného množství literatury,¹⁰ jež by se zaměřovala výhradně na problematiku scénáře, či dokonce usilovala o jeho metodologické uchopení. Většina z existujících odborných prací a studií totiž soustředí svoji pozornost spíše na definování či přesné vymezení pojmu scénáře, zkoumá jeho fungování v praxi (jak napsat scénář),¹¹ sumarizuje názory na tento fenomén napříč historií filmovědného bádání či se zabývá otázkou, zda se v jeho případě jedná o autonomní umělecké dílo (samostatný žánr),¹² nebo pouhou součástí produkčního systému díla jiného.¹³ Přestože se těmito problémy

⁹ MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire: Palgrave Macmillian, 2013. 271 s.

¹⁰ „...stále platí, že scénáře a scenáristika jsou nejen v Česku, ale i v mezinárodním kontextu jednou z nejzanedbávanějších tematických oblastí filmové teorie a historie.“ (SZCZEPANIK, Petr. *Scenáristika: teorie, historie, praxe. Illuminace* 26, 2014, č. 4., s. 5.)

¹¹ Například MCKEE, Robert. *Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen, 1999. 490 s., dále FIELD, Syd. *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta, 2005. 320 s. nebo PARKER, Philip. *The Art and Science of Screenwriting*. Bristol: Intellect Books, 2006. 219 s.

¹² Například článek KORTE, Barbara, SCHNEIDER, Ralf. *The Published Screenplay – A New Literary Genre? AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 25, 2000, č. 1, s. 90. Jakým způsobem probíhaly spory o uměleckou svébytnost či nesamostatnost scénáře v českém prostředí (i v období šedesátých let), částečně nastiňuje například Jaroslav Boček (BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Vyd. 1. Praha: Orbis, 1968. 238 s.).

¹³ Nicméně neznamená to, že se by se jednalo o texty zanedbatelného významu, naopak, definice a teoretické ukotvení scénáře je základním předpokladem pro vznik možností jeho metodologického uchopení a následné aplikace na konkrétní texty. V zahraničí se jedná například o publikaci Stevena Marase (MARAS, Steven. *Screenwriting. History, Theory and Practice*. London:

přirozeně zabýval i Macdonald, poskytuje jeho koncept oproti ostatním i návrh na metodologické („dynamické/procesuální“) uchopení scénáře, a současně i všech fází literární přípravy, včetně technického scénáře, díky čemuž se stává vhodným teoretickým východiskem pro rekonstrukci literární geneze filmu. Zvolený přístup dále akcentuje i kolektivní autorství filmového díla a zohledňuje podmínky, v nichž literární geneze probíhá, což může následně i přes náročnější heuristické bádání přinést komplexnější výsledky výzkumu. Ve svém textu Macdonald primárně pracuje s pojmy **Screen Idea** (filmová idea) a **Screen Idea Work Group**, které budou

v souvislosti s literární genezí Mášova filmu uplatněny v analytické části tohoto textu. Zatímco filmová idea zastupuje veškeré myšlené nebo psané představy o podobě budoucího filmu, fixované právě v textech literární přípravy a v technickém scénáři, pojem Screen Idea Work Group představuje tvůrčí skupinu soustředěnou okolo filmové idey, jejíž členové se v různé míře účastní jejího formování až do podoby konečné filmové realizace. Macdonaldovy termíny tak zároveň stanovují

i dílčí cíle práce, jako je v případě prvního rozpoznání proměn, k nimž došlo v rámci literární geneze (včetně jejich motivací), a v případě druhého určení tvůrčího kolektivu podílejícího se v různé míře na konečné podobě filmu.

Jak již bylo řečeno, vedle kolektivního autorství a přesvědčení o dynamickém/procesuálním charakteru zamýšleného filmového díla, zdůrazňuje Macdonaldův koncept i kontextuální ukotvení filmové idey. Z tohoto důvodu bude v diplomové práci částečně nastíněno i fungování československé kinematografie

Wallflower Press, 2009. 227 s.) nebo o historicky zaměřenou publikaci (PRICE, Steven. *A History of the Screenplay*. Hampshire: Palgrave Macmillian, 2013.). V českém filmovědném prostředí pak například o studii Petra Mareše (MAREŠ, Petr. Scénář – verbální text a anticipace filmu. *Iluminace* 26, 2014, č. 4, s. 9–30.). Literárnímu scénáři (a částečně i ostatním textům literární přípravy) jako součásti produkční fáze československého filmu padesátých let se pak v rámci kapitoly *Literární scénář a scenárista padesátých let* věnuje již zmiňovaný Petr Szczepanik (SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*, 418 s.).

šedesátých let,¹⁴ jejíž organizace umožnila vznik tzv. nové vlny, tedy i filmů Antonína Máši. Pro přiblížení kontextu vzniku Mášova filmu, potažmo Mášových filmů, tak bude využito následující odborné literatury: V první řadě se bude jednat o publikace Bohumila Šmídy (*Od námětu do kopie: výroba hraného filmu /1979/*¹⁵ a *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby /1985/*¹⁶), z nichž první zachycuje průběh literární přípravy filmu, i jeho přípravných prací a fází produkčních, tedy i produkční paradigmatata jednotlivých textů literární geneze.¹⁷ A druhá fungování a organizaci československé kinematografie uvnitř filmového studia Barrandov v šedesátých letech, tedy institucionální podmínky a ekonomické normy. Obdobným způsobem bude částečně využita i publikace Petra Szczepanika *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*,¹⁸ především pak podkapitoly¹⁹ zaměřené na dramaturgický a produkční systém Barrandova šedesátých let, potažmo kapitola věnující se vývoji literárního scénáře a scenáristické praxi.²⁰ Systém schvalovacích procesů v rámci tvůrčích skupin, ale i v souvislosti s danými cenzurními orgány, jež také mohly mít značný vliv na konečnou podobu filmu, pak bude nastíněn na základě disertační práce Lukáše Skupy *Přísně utajená komunikace: Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970* (2014).²¹ Pro poskytnutí komplexnějšího pohledu na podmínky, normy a konvence československé

¹⁴ Viz kapitola *Organizace československé kinematografie v letech 1962–1968*.

¹⁵ ŠMÍDA, Bohumil. *Od námětu do kopie: výroba hraného filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 63 s.

¹⁶ ŠMÍDA, Bohumil. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. 216 s.

¹⁷ Charakter jednotlivých textů a náležitosti, jež musely splňovat, jsou blíže popsány v kapitole *Texty literární přípravy*.

¹⁸ SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*, 418 s.

¹⁹ *Tvůrčí skupiny: podmínečná decentralizace a liberalizace (1954–1969)*. (Tamtéž, s. 90–104.) a *Tvůrčí dílny nové vlny*. (Tamtéž, s. 286–295.)

²⁰ *Literární scénář a scenárista padesátých let*. (Tamtéž, s. 213–251.)

²¹ SKUPA, Lukáš. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

kinematografie pak budou použity vzpomínkové publikace,²² publikace příručkového charakteru,²³ odborná filmovědná literatura zaměřená na období tzv. nové vlny, potažmo osobnost a tvorbu Antonína Máši, či dobové články²⁴ a rozhovory s pracovníky studia Barrandov.²⁵ Mimo naplnění hlavního cíle – rekonstrukce literární geneze Mášova filmu se všemi proměnami, jejich autory a motivacemi – tak v rámci diplomové práce dojde i k částečnému nastínění organizačních struktur (průběhu schvalovacích, předprodukčních a z části i produkčních procesů) československé kinematografie šedesátých let.

Od Macdonaldova chápání filmové idey a stanovených cílů práce se bude následně odvíjet i strukturace tohoto textu. Vzhledem k Macdonaldovu kontextuálnímu přístupu k filmové ideji zahrnujícímu zohledňování soudobých kulturních a institucionálních podmínek, politické ekonomie, paradigmat praxe (tedy náležitostí zkoumaných textů literární přípravy a technických scénářů), a konečně

i osobní poetiky zapojených individualit (členů SIWG), bude práce obsahovat i takto orientované kapitoly, jež budou vytvářet kontextuální zázemí pro rekonstrukci literární geneze filmu *Bloudění*. Osobnosti Antonína Máši, poetice jeho tvorby a jeho postavení v rámci nové vlny bude (mimo úvodní části práce) věnována

²² ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta, 1980. 285 s.

²³ KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když...: filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Vyd. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1988. 255 s.

²⁴ Například: BOČEK, Jaroslav. Banská Bystrica. *Film a doba* 15, 1969, č. 7, s. 356.; BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 622–635.; FUCHS, Aleš. Mladé hledání. *Film a doba* 8, 1962, č. 6, s. 293–298. atd.

²⁵ Například: FIALA, Miloš. O problémech našeho filmu. Z besedy s vedoucími dramaturgy barrandovského studia. *Rudé právo* 43, č. 270, s. 2.; Hovoříme v přítomném čase. Mluví Ján Kadár, Elmar Klos, Evald Schorm, Antonín Máša a redaktoři Filmu a doby. *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 93–99.; Kdo kým pohrdá (diskuse). *Divadelní a filmové noviny* 9, 1966, č. 24, s. 1, 4 a 5.; SOELDNER, Ivan. Jak se máte pane Poledňáku? Předfestivalové zamyšlení muže mnoha funkcí. *Kino* 23, 1968, č. 12, s. 3–4.; Vizitky tvůrčích skupin FSB. Filmy o možnostech člověka. *Rudé právo* 49, 20. 3. 1969, č. 67, s. 5.

kapitola *Antonín Máša a Kritika literatury o Antonínu Mášovi*, zavedeným náležitostem

a normám technického scénáře a textů literární přípravy kapitola *Texty literární přípravy a technický scénář* a institucionálním podmínkám československé kinematografie pak kapitola *Organizace československé kinematografie v letech 1962–1968*. Stěžejní část práce, část analytická, v níž bude na Mášův film aplikován Macdonaldův koncept filmové idey, skrze který bude rekonstruována jeho literární geneze, pak bude rozdělena do kapitol, z nichž každá bude věnována jedné etapě literární geneze, tedy jedné z fixních podob filmové idey (tedy *I. verze literárního scénáře*, *II. verze literárního scénáře*, *Technický scénář* a *Film*). Tyto podkapitoly budou v chronologickém sledu zachycovat jak proběhnuvší změny, jejich příčiny (posudky ideově-umělecké rady) a iniciátory (členy tvůrčího kolektivu), tak, skrze komparaci jednotlivých textů, i rozdíly mezi konkrétními verzemi filmové idey. Například v kapitole soustředěné na II. verzi literárního scénáře bude věnována pozornost i posudkům členů ideově-umělecké rady, které mohly být příčinou (stejně tak se mohlo jednat i o Mášovu vlastní invenci) změn oproti verzi první, jež se následně mohly projevit i v technickém scénáři a v konečné podobě filmové idey. Analytická část tak následně povede k zodpovězení otázek stanovených prostřednictvím cíle práce – jak se filmová idea měnila v průběhu literární geneze až k hotovému filmu, kdo měl (a v jaké míře) podíl na jejích proměnách a čím byly tyto změny motivovány.

2 Metodologie

Jak již bylo předestřeno v úvodu práce, zcela klíčovým bude pro nastínění literární geneze Mášova filmu *Bloudění* koncept filmové idey (*screen idea*),²⁶ se kterým ve svých pracích zaměřených na fenomén filmového scénáře pracuje Ian W. Macdonald, a který pomůže odkrýt veškeré změny, jež v jejích intencích proběhly. Pojem filmová idea zastupuje v jeho pojetí představu/vizi o zamýšlené/potenciální podobě budoucího filmu (uspořádání jednotlivých událostí příběhu, základní ideu filmu, filmový styl, využití technických prostředků, popřípadě i žánrové ukotvení filmu atd.), která prvotně vzniká v mysli autora či některého z autorů (scenárista, producent, režisér a další) předpokládaného filmového díla: „Filmová idea je neviditelná, (...) existuje v myslích všech, kteří se podílejí na její produkci (...), ačkoli se samozřejmě nikdy nejedná o přesně tu stejnou ideu...“²⁷ Filmová idea však nereprezentuje pouze neviditelnou myšlenou představu o budoucí realizaci, jakýsi primární impuls, ale je zachycena i v písemné podobě, a to v několika po sobě následujících verzích, jež jsou podřízeny i jejím proměnám v mysli autora/autorů (v tomto případě především Antonína Máši). Filmová idea tudíž není nějakou statickou, neměnicí se entitou, ale spíše velice dynamickým prvkem, jež v závislosti na představě toho kterého autora plynule přechází z jedné své podoby do druhé. Macdonald tak popírá jistou staticčnost, která

²⁶ V rámci celého textu bude Macdonaldův termín „screen idea“ překládán jako „filmová idea“, stejně jako jej ve svém článku věnovanému problematice technického scénáře překládá Jan Černík (ČERNÍK, Jan. Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954). *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 86.). Synonymně, bez změny významu („filmová vize“) tento termín překládá i Petr Szczepanik (SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*, s. 230 a 235.). Označení stejného termínu jako „výchozí představy“ v disertační práci Milana Cyroně bylo vzhledem k popření dynamiky a proměnlivosti screen idea prostřednictvím přívlastku „výchozí“ nahrazeno právě překladem Jana Černíka, který se při řešení dané problematiky jeví jako výstižnější (CYROŇ, Milan. *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, s. 14.).

²⁷ „The screen idea is invisible, (...) exists in the minds of all those involved in its production (...), though of course it can never be exactly the same idea (...).“ (MACDONALD, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, s. 5.)

je scénáři přičítána, a považuje ho za produkční přechodný text (variantu filmové idey), který má být chápán jako dynamická fáze literární geneze filmu, a jehož formování vede následně k vytvoření hotového filmu (ten Macdonald označuje jako **screenwork**²⁸). Stejně vlastnosti pak vedle literárního scénáře, jež je ve filmovědné literatuře nejzkoumanějším předprodukčním textem, přičítá i dalším z fixních podob filmové idey – jakýmkoliv jiným textům literární přípravy, technickému scénáři, a dokonce i konečnému filmu, jenž je výslednou realizací filmové idey. Chronologický vývoj filmové idey, tedy i literární genezi filmu, je tak možné rekonstruovat ze všech existujících textů literární přípravy – námět, synopse, filmová povídka, literární scénář (v závislosti na daných produkčních podmínkách), přičemž každý z těchto textů představuje jednu z jejích verzí. Další z písemně ukotvených forem filmové idey, a tedy jednou ze zamýšlených variant budoucího filmu, je i zmíněný technický scénář, přestože není součástí literární přípravy filmu, ale první fází jeho výroby: „Filmaři dokázali díky množství používaných prvků fixovat ‚filmovou ideu‘ (...) v technickém scénáři lépe než v literárním. (...) Technický scénář nebyl pouhým prepisem literárního scénáře do záběrů, ale dokumentem, který filmařům umožňoval jednak důkladnější přípravu natáčení a jednak dramaturgické úpravy filmů.“²⁹ Všechny změny provedené v daných variantách filmové idey (ať už byly uplatněny beze zbytku, částečně či byly z nějakého důvodu potlačeny) se odráží v hotovém filmu, který vedle konečné realizované podoby filmové idey zastupuje i poslední fázi literární geneze.

Na základě představeného konceptu filmové idey tak bude v této práci nastíněna literární geneze Mášova filmu se všemi jejími změnami vedoucími až k podobě samotné filmové realizace. Proměny a dynamika filmové idey budou sledovány v technickém scénáři a v jednotlivých etapách literární přípravy, jež jsou zastoupeny konkrétními dochovanými texty, v případě Mášova filmu tedy dvěma verzemi literárního scénáře, technickým scénářem a hotovým filmem.³⁰ Chronologický vývoj filmové idey tak bude zachycen prostřednictvím komparace

²⁸ Tamtéž, s. 10.

²⁹ ČERNÍK, *Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954)*, s. 86.

³⁰ Viz kapitola *Texty literární přípravy a technický scénář*.

jejích jednotlivých verzí (a to především z hlediska tematického vyznění filmu, stylu filmu, modifikací narativu nebo jeho jednotlivých kategorií, zvláště pak postav, jež jsou nositelkami hlavního tématu atd.), a bude vycházet od počátečních impulsů, jež následně vedly k první písemně fixované podobě filmové idey, přes její další předprodukční fáze až k samotnému filmu. Přestože v případě filmu *Bloudění* byla zmíněným prvotním písemným ukotvením v souladu s tehdejšími normami a produkčními podmínkami synopse, v rámci tohoto textu je jako výchozí fixovaná forma filmové idey chápána I. verze literárního scénáře, jelikož synopsi ani následující text literární přípravy – filmovou povídku – se nepodařilo dohledat (viz níže). Další modifikovanou podobou filmové idey je pak II. verze literárního scénáře, jež byla vedle Mášovy představy o budoucím filmu korigována i myšlenými filmovými idejemi jednotlivých členů ideově-umělecké rady z části obsaženými v posudcích na I. verzi scénáře. V případě filmu *Bloudění* je nutné považovat za konkrétní formu filmové idey i technický scénář (i když mohou ve vztahu k různým produkčním podmínkám existovat výjimky), jelikož při jeho tvorbě došlo k výrazným zásahům do její výsledné podoby (fixované v literárních scénářích). Jedná se například o úpravy dialogů, především pak jejich krácení, jež podpořilo celkový charakter nedořečenosti filmu nebo

o dodání řady nových scén, které jsou zcela podřízeny vizualitě filmového média. Poslední fází literární geneze, a tedy i finální podobou filmové idey, které bude v analytické části věnována pozornost, je hotový film (screen work). Ten bude s předchozími fázemi, zvláště pak s technickým scénářem, komparován pouze na úrovni změn v rámci narativu (například přeskupení, vynechání nebo dodání některých událostí nebo rozvinutí či omezení poznatků o povahových rysech postav skrze absenci či přidání nových záběrů), dále v mezích ideové náplně filmu či celkové poetiky a stylu, jež byly stanoveny nejen v technickém scénáři, ale i v předchozích textech literární přípravy, tedy na úrovni prostředků, jež jsou vlastní oběma „médiím“ – literatuře (scenáři jako psanému textu literárního charakteru) a filmu. Konkrétní použití čistě filmových prostředků, jako jsou pohyby kamery, velikost, délka a úhel záběru, typ svícení atd., tak nebude v samotné analýze reflektováno, jelikož reflexe jejich výskytu a užití je záležitostí teorie filmové adaptace a intermediálních přesunů, která přesahuje stanovené cíle této práce.

Pro naplnění vlastního cíle je však, vedle zjištění konkrétních změn, jež proběhly v rámci vývoje filmové idey, důležité i to, kým byly tyto změny zapříčiněny, tedy či představě o podobě budoucího filmu byly podřizovány. Tyto otázky budou zodpovězeny prostřednictvím druhého Macdonaldova termínu – **screen idea work group** (SIWG)³¹ akcentujícího kolektivní autorství filmového díla, jež je chápáno jako výsledek kooperace několika tvůrčích pracovníků. Pojem SIWG totiž označuje tvůrčí skupinu soustředěnou kolem filmové idey, která je tvořena všemi lidmi (ať už profesionály, či nikoliv), kteří se jakýmkoliv způsobem podíleli na přetváření a formování její podoby směrem k hotovému filmu, z čehož vyplývá, že filmová idea má vedle charakteru dynamického, i statut skupinový/kolektivní: „na první pohled má kdokoliv uvnitř SIWG přístup k filmové ideji a (teoreticky) mohou být uplatněny myšlenky/nápady jakéhokoliv člena.“³² S tím souvisí i skutečnost, že tato skupina je tvořena jak poučenými členy tvořícími její jádro,³³ za něž jsou v rámci analýzy považováni oba režiséři (A. Máša a J. Čuřík), kteří mají pravomoc vykonávat zásadní rozhodnutí o podobě filmové idey, tak členy upozaděnými, jež se na jejím formování mohou podílet pouze relativně a dílčím způsobem, což jsou všichni ostatní potenciální členové SIWG. Aby mohlo být zjištěno přesné složení SIWG soustředěné okolo tvorby filmové idey filmu *Bloudění*, a současně i míra podílu jednotlivých členů na jejím utváření, musí být zohledněny jak historické, místní a kulturně-politické podmínky provázející vznik filmu, tak individuální (ve smyslu umělecké) možnosti toho kterého člena. Jinými slovy musí dojít ke kontextuálnímu ukotvení vývoje filmové idey, tedy i literární geneze filmu. Složení SIWG ocitající se kolem filmové idey filmu *Bloudění* tak bude vycházet ze

³¹ Ve zbývajícím textu práce bude užíváno zkratky SIWG.

³² „On the surface, there is access to the screen idea by anyone from within the Screen Idea Work Group, and (theoretically) anyone’s ideas may be adopted.” (MACDONALD, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, s. 73.)

³³ Dle Macdonalda se většinou jedná o trojici – scenárista, režisér, producent. Přestože role producenta v zestátněném československém filmu šedesátých let absentovala, dle Jaromíra Kallisty může být jako její obdoba chápáno fungování tvůrčích skupin představující „producentské pojetí“ výroby filmu (KALLISTA, Jaromír, *Filmová produkce*. Online: www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc).

skutečnosti, že film vznikl ve znárodněné československé kinematografii šedesátých let,³⁴ jejíž fungování bylo výrazně poznamenáno reorganizací studia Barrandov z roku 1962, kdy došlo k jeho decentralizaci, tedy rozdělení umělecko-administrativních pravomocí mezi pět tvůrčích skupin a jejich ideově-umělecké rady.³⁵ To znamená, že daná tvůrčí skupina, tvořená vedoucím tvůrčí skupiny, vedoucím dramaturgem³⁶ a relativně stálým okruhem dramaturgů a scenáristů zodpovídala jak za celkový průběh literární přípravy filmu, tak za podobu technického scénáře a výrobní fázi, jejímž výsledkem byl hotový film, což jí dávalo možnost ovlivnit v jakékoliv fázi vzniku filmu jeho finální podobu.³⁷ Obdobnou pravomoc měla i ideově-umělecká rada dohlížející na umělecké kvality a ideovou náplň filmu, která se v rámci předprodukční fáze písemně vyjadřovala (většinou za přítomnosti členů tvůrčí skupiny a autora scénáře či režiséra) k podobě literárního scénáře, který nemohl být bez jejího souhlasu³⁸ zařazen do výrobního plánu studia: „Před zahájením výroby začínal celý proces u dramaturgie tvůrčí skupiny a její ideově-umělecké rady. (...) v psaných posudcích vyjadřovali svůj názor na předložený text, doporučovali obecné či konkrétní úpravy, případně se v tvůrčích

³⁴ Petr Szczepanik mluví o tzv. „státně-socialistickém modu filmové produkce“, jenž pokrývá produkční systém československého filmu – tedy jeho obecný model organizace výroby – od roku 1945–1990. Z ekonomického hlediska je pro něj specifická „částečná soběstačnost“ a „vnitřní integrovanost“ umožňující financování filmu z příjmů domácí distribuce a importu do zahraničí. Dále tento modus předpokládá jistou míru (v každém období v různých fázích produkčního procesu) ideologické a estetické kontroly, dále členění personálu do striktně oddělených kategorií, výrobu filmů na základě dlouhodobých tematických plánů, a nakonec absenci producentů, a naopak privilegovanou pozici režisérů (režisér měl velké množství kompetencí v souvislosti s předprodukční i produkční částí daného projektu). (Viz SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*, s. 31–61.)

³⁵ Viz kapitola *Organizace československé kinematografie v letech 1962–1968*.

³⁶ Zatímco v čele českých tvůrčích skupin byli dramaturgové, v případě Polského filmu se jednalo o samotné režiséry (J. Kawalerowicz, A. Wajda, K. Zanussi).

³⁷ Mezi její pravomoci patřilo také sestavování nejužších tvůrčích kolektivů/týmů (výběr režisérů a scenáristů), a v některých případech i výběr hereckého obsazení a složení filmového štábu.

³⁸ Rozhodující slovo měl však ředitel Filmového studia Barrandov a ústřední ředitel Československého filmu, omezenou moc pak měly i příslušné cenzurní orgány (Viz kapitola *Organizace československé kinematografie v letech 1962–1968*).

skupinách kolektivně diskutovalo nad problémy tématu nebo realizace filmu. Výměna názorů mohla vést až k několikanásobnému přepisování scénáře, primárně však vedla ke zhodnocení jeho uměleckých vlastností nebo potenciálu úspěšnosti.³⁹ V souvislosti s kontextuálními podmínkami filmu jsou tak v analytické části práce jako tvůrčí kolektiv soustředěný kolem tvorby filmové idey (jako SIWG) chápáni jak jednotliví členové tvůrčí skupiny (vedoucí tvůrčí skupiny Ladislav Novotný a vedoucí dramaturg Bedřich Kubala), tak především členové ideově-umělecké rady (přesné složení bude nastíněno až při analýze filmu), jež měla skrze své písemné posudky zásadní vliv na proměny nebo hlubší ukotvení/umocnění filmové idey. Dále pak i přidělený dramaturg filmu *Bloudění* Sergej Machonin, jelikož role dramaturgů byla v rámci literární přípravy filmů uvnitř tvůrčí skupiny nezanedbatelná a je možné o ní mluvit jako o jakési formě spoluautorství:⁴⁰ „Podstata spolupráce dramaturga skupiny s autorem námětu nebo zpracovatelem spočívá v tom, že pomáhá autorovi radou a v jednotlivých fázích s ním o literárním zpracování budoucího filmu diskutuje. Je konsultantem tvůrčí povahy, prvním čtenářem, a vlastně i divákem budoucího filmu; (...) Neustálou konzultací však ještě dramaturg zajišťuje, že vzniká dílo, které je realizovatelné materiálními prostředky studia. Dramaturg je v takovém případě, stejně jako autor námětu i jeho zpracovatel, zárukou kvalitní literární přípravy.“⁴¹ I přes prokazatelný

³⁹ SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 32.

⁴⁰ Petr Szczepanik ve své publikaci popisuje pozici dramaturga jako „paradoxní profesní identitu“, která na jedné straně spočívá v převádění ideologických a estetických norem do každodenní filmařské praxe, a na straně druhé v podporování progresivních uměleckých impulsů jednotlivých tvůrců korigovaných tvůrčími skupinami. (SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*, s. 61.)

⁴¹ ŠMÍDA, *Od námětu do kopie*, s. 4.; Elmar Klos sumarizuje úkoly dramaturga a požadavky na tuto pozici následovně: „Dramaturgie je kvalifikovanou oponenturou v první fázi tvůrčího procesu, při fixování myšlenky a příběhu na papíře. Aby mohl odpovědně zvládnout takový úkol, musí dramaturg přirozeně sám dobře ovládat profesi filmového scenáristy, aniž by se však snažil imputovat vlastní názory do cizí látky. Protože o budoucím rozpočtu filmu se do značné míry rozhoduje už v této fázi, je třeba, aby dramaturg měl pohled i znalosti producenta a aby zároveň dovedl udržovat zájmy ekonomů a tvůrců v rovnováze. Stále musí vést v patrnosti tematické trendy v domácí i zahraniční produkci, aby nedocházelo k látkovým kolizím nebo dokonce k duplicitě námětů. Přitom však musí budoucí film odpovídat zájmům a nárokům současného publika. (...)“

vliv tvůrčí skupiny a její ideově-umělecké rady, je však za tvůrčí jádro skupiny považován především samotný Antonín Máša, který je autorem veškerých textů literární přípravy, spoluautorem technického scénáře a režisérem filmu. A dále pak i spoluautoři technického scénáře – kameraman Ivan Šlapeta, a zvláště pak Jan Čuřík, jenž se na filmu *Bloudění* podílel i režiséřsky. Míra podílu toho kterého člena SIWG pak bude mimo kontextuálně stanovených podmínek částečně nastíněna i v souvislosti s jejich vzájemnými vztahy (jež budou ozřejměny na základě rozhovorů i deníkových zápisků), jejich předchozí tvorbou a profesní zkušeností (za pomoci sekundární literatury) a především pak v závislosti na nalezených sekundárních materiálech (posudky ideově-umělecké rady), které budou moci jejich invenci (a její míru) při formování filmové idey potvrdit. Kupříkladu podíl Bedřicha Kubaly a Ladislava Novotného nemůže být na základě nalezených materiálů potvrzen (doložen konkrétními výroky), přestože je potenciálně na základě produkčních podmínek tvůrčí skupiny, potažmo filmového studia Barrandov, možný, což je oba řadí do SIWG.⁴²

Pro rekonstrukci literární geneze zkoumaného filmu tak mají v rámci analytické části práce zcela zásadní roli tzv. pretexty neboli **avant-texty**, které představují jeden ze stěžejních termínů francouzského genetického kriticizmu.⁴³

funkce dramaturga předpokládá zasvěcenou znalost současné i dřívější literatury a vůbec široký přehled nejen o světové kinematografické tvorbě, ale o co největším počtu oborů lidské činnosti.“ (KLOS, *Dramaturgie je když...*, s. 9–10.)

⁴² Vzhledem ke skutečnosti, že na počátku šedesátých let docházelo v rámci příprav, schvalování a výroby filmu k výraznému odbyrokratizování oproti létům padesátým, se mimo posudků ideově-umělecké rady nedochovaly žádné písemné materiály (například zápisy, protokoly) ze schůzí členů tvůrčí skupiny.

⁴³ Genetický kriticizmus se ve Francii projevuje ve druhé polovině sedmdesátých letech 20. století, a to nejprve na poli literární teorie a poté i v dalších uměleckých odvětvích (mezi jeho představitele patří například Jean Bellemin-Noël, dále Pierre-Marc de Biasi, Louis Hay, Daniel Ferrer, Phillip Lejeune atd.). Jedná se o teoretický přístup akcentující při zkoumání literárních děl jejich vývoj/genezi, jejímž výsledkem je dílo jako konečný produkt. Jeho základní premisy vycházejí z francouzského strukturalismu, obzvláště pak z teoretických prací Tzvetana Todorova, Gérarda Genetta a Rolanda Barthesa, konkrétně pak z Barthesova názoru, že „text je ‚sítí‘ signifikantů

Termín avant-text, s nímž pracuje i Ian W. Macdonald,⁴⁴ totiž zastupuje komplex pretextů zaznamenávajících proces, který vedl ke konečnému dílu, jinými slovy představuje všechny texty předcházející filmu jako finálnímu produktu. A slouží tak k popsání

a rekonstrukci „genetických operací předcházejících textu (pozn. L. M.: v tomto případě filmu jako výsledného textu), které v sobě zároveň zahrnují i objasnění logických systémů, které ho organizují.“⁴⁵ Tento typ textů, tak může o literární genezi Mášova filmu, přesněji o vývoji jeho filmové idey, přinést více informací než jeho výsledná podoba samotná, jelikož dělá „viditelné myšlenky a struktury,

zachycených v diskursu.“ („text is (...) a ‚weave‘ of signifiers (...) caught up in the discourse“; FERRER, GRODEN, *Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism*, s. 8.)

⁴⁴ Macdonald označuje zkoumání scénáře a všech textů literární přípravy za jistou formu genetického kriticismu, jelikož se v jejich případě jedná o „avant-texty“ hotového filmu – „textu“, který současně představuje konečnou fázi jeho literární geneze. Premisy genetického kriticismu pak následně propojuje s vlastním konceptem filmové idey, jejíž zakomponování do procesu literární geneze filmu obhájí skrze rozdíly mezi jejím zkoumáním v oblasti filmu a literatury. Na poli filmu se totiž v případě konkrétních textů literární přípravy a technického scénáře jedná o dokumenty, jež jsou oproti textům „čistě literárním“ výrazným způsobem determinovány (skrze kontext, v němž vznikají), a to proto, že jsou součástí systému produkce zahrnujícího jisté normy, konvence, záměry, struktury, kulturní podmínky, sociální interakce a jednotlivce. Naopak literární dílo je povětšinou (až na několik výjimek) vytvářeno jednotlivcem a jeho avant-texty bývají omezovány „pouze“ faktory uměleckými, dobovými, politickými atd., ale ne jasně danými paradigmaty stanovujícími, jak mají vypadat. Také nejsou vytvářeny s vědomím toho, že jsou pouze přechodnými texty, jejichž konečným výsledkem nakonec bude intermediální transformace, jako je tomu v případě avant-textů filmu. Z těchto příčin zavádí Macdonald pojem filmová idea, jenž má v psaných „literárních“ textech identifikovat představu o budoucím filmu a zároveň má neustále zohledňovat jistá diskursivní omezení, která si s sebou tyto avant-texty nesou.

⁴⁵ MACDONALD, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, s. 10.; Macdonald cituje ze studie francouzského literárního teoretika Pierra-Marca de Biasiho představitele genetického kriticismu obsažené v kolektivní monografii *Genetic criticism* (DE BIASI, Pierre-Marc. *Towards and Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work*. In DEPPMAN, *Genetic criticism*, s. 36–68.).

které nejsou viditelné v publikovaném/finálním textu.“⁴⁶ Nicméně neznamená to však, že je hotový film jako finální **text** v rámci analýzy opomíjen, je pouze nahlížen z jiné, dynamičtější, perspektivy: ne jako statický uzavřený produkt, ale společně

s **avant-texty** jako součást vývojového procesu, jako konečná část geneze uměleckého díla. Z výše zmíněného je tak patrné, že se v případě těchto pretextů jedná o primární pramenné materiály, jež jsou fixovanými podobami filmové idey filmu *Bloudění*, tedy o dochované texty literární přípravy, technický scénář a hotový film. Přestože synopse/námět i filmová povídka představují texty, jejichž vypracování je v rámci literární přípravy závazné a výrobní list filmu *Bloudění* potvrzuje jejich existenci, nepodařilo se tyto materiály v Národním filmovém archivu ani v archivu Filmového studia Barrandov dohledat,⁴⁷ a z toho důvodu je při rekonstrukci filmové geneze využito pouze I. a II. verze literárního scénáře, technického scénáře a jeho následné filmové realizace, které jsou však i díky získání posudků ideově-umělecké rady, dostačujícími materiály pro zachycení proměn filmové idey. Dalším typem avant-textů, do nichž lze zařadit posudky ideově-umělecké rady, výrobní list filmu, popřípadě některé prokazatelné důkazy o vlivu cenzury,⁴⁸ jsou sekundární prameny, jež v rámci analýzy pomohou upřesnit podobu dané verze filmové idey nebo přiblížit příčiny a motivace její proměny. Jiné materiály, které vzhledem k době svého vzniku (například v době natáčecích prací, po distribuci filmové realizace, nebo těsně před ní) či nepřímé spojitosti s danými filmy (Mášova jiná umělecká díla, Mášovy deníkové zápisky a články) nespádají do

⁴⁶ „...making visible the ideas and structures that are not visible in the published and final text.” (MACDONALD, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, s. 184.)

⁴⁷ Autor monografie o Antonínu Mášovi Josef Fryš (FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo atd.* Vyd. 1. Praha: Havran, 2010. 166 s. ISBN 978-80-87341-02-5.) mi prostřednictvím mailové korespondence potvrdil, že nejsou obsaženy ani v Mášově pozůstalosti, kterou měl během svého bádání k dispozici.

⁴⁸ Vzhledem k stanovenému cíli práce (nastínit literární genezi Mášových filmů prostřednictvím výraznějších proměn filmové idey) a především pak rozsahu práce bude vliv cenzury nastíněn za pomoci sekundární literatury (SKUPA, *Přísně utajená komunikace.*; FRYŠ, *Antonín Máša: film, divadlo atd.*) pouze okrajově, a to jen v souvislosti s fungováním schvalovacích procesů v tehdejší československé kinematografii.

avant-textů, ale i přesto mohou být při rekonstrukci literární geneze nápomocné, jsou například dobové, ale i pozdější rozhovory se členy SIWG (mimo A. Máši, s I. Šlapetou či J. Čuříkem atd.). Dále také deníky Antonína Máši⁴⁹ a Pavla Juráčka, z nichž zejména Juráčkovy zachycují Mášovy názory na význam umění z let, kdy ještě nepracoval pro film,⁵⁰ a zároveň i z doby, kdy se stal scenáristou, a nakonec i režisérem.⁵¹ Svůj význam budou mít také Mášovy články,⁵² nerealizované scénáře⁵³ a povídky⁵⁴ vznikající v době literární přípravy jeho filmů, což se odráží i v poetice daných děl. Dále pak dobové články a recenze publikované v časopisech *Film a doba*, *Kino*, *Záběr*, *Filmové informace*, *Divadelní a filmové noviny*, *Film a divadlo* atd. týkající se Mášových filmů, popřípadě zaměřené na období tzv. československé nové vlny. Následně nebude opomenuta ani „mášovská“ literatura poskytující informace, jež by mohly být nějakým způsobem využity pro rekonstrukci literární geneze Mášových filmů, obzvláště pak monografie Josefa Fryše, na kterou bylo odkazováno již výše v textu. Za pomoci uvedených avant-textů a doprovodných textových materiálů pak bude v analytické části práce zaznamenán v souladu s konceptem Iana W. Macdonalda vývoj filmové idey, tedy literární geneze Mášova filmu *Bloudění*.

⁴⁹ MÁŠA, Antonín. *Podivní ptáci*. Praha: Národní divadlo, 1995, 123 s.

⁵⁰ JURÁČEK, Pavel. *Prostřednictvím kočky. Texty z let 1951–1958*. ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2014, 173 s.

⁵¹ JURÁČEK, Pavel. *Deník: (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, 1075 s. ISBN 8070041102.

⁵² ČUŘÍK, Jan, MÁŠA, Antonín. Máša – Čuřík: Bloudění. *Film a doba* 11, 1965, č. 9, s. 498–501.; MÁŠA, Antonín. Bloudění v otázkách. *Kino* 20, 1965, č. 18, s. 2–3.; MÁŠA, Antonín. Hotel pro cizince. Mumraj o lásce a smrti. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 663–668.; MÁŠA, Antonín. Pan XY a jeho Místo v houfu. *Kino* 19, 1964, č. 11, s. 6–7.

⁵³ MÁŠA, Antonín. Ženy náš osud. Literární scénář. *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 14, s. 54–64.

⁵⁴ MÁŠA, Antonín. Mám v očích smrt. *Sešity pro mladou literaturu* 1, 1966, č. 1, s. 17–21.; MÁŠA, Antonín. Svatba. *Sešity pro literaturu a diskusi* 4, 1969, č. 27, s. 4–9.

3 Texty literární přípravy a technický scénář

V souvislosti s metodologickým ukotvením práce, je dále nezbytné popsat charakter a náležitosti jednotlivých fixních podob filmové idey – technického scénáře a všech „závazných“ bodů/textů literární přípravy – a objasnit tak průběh předprodukční etapy filmu společně s počáteční/přípravnou fází výroby. Pro tyto potřeby bude využito především již zmíněných publikací Bohumila Šmídy sumarizujících všechna kritéria, jež měly tyto texty v rámci dramaturgické/literární přípravy filmu naplňovat. První fází literární přípravy a výchozím textem, na jehož základě je daný projekt (budoucí film) zařazen do dramaturgického plánu⁵⁵ dané tvůrčí skupiny,⁵⁶ je synopse,⁵⁷ tedy „několikastránkový (pozn. L. M.: v publikaci *Od námětu do kopie* je uveden rozsah 5–10 stran), stručný nástin fabule, který má poskytnout představu o autorské myšlence a o její vhodnosti v rámci celkového dramaturgického plánu, případně o realizační náročnosti.“⁵⁸ Šmída také uvádí, že z textu synopse musí být patrné i to, že je námět z ideově-uměleckého hlediska vhodný k filmové realizaci, dále že je svým rozsahem dostačující pro potřeby dlouhého hraného filmu (popřípadě středometrážního či krátkometrážního) a že je ho možné realizovat prostřednictvím dostupných technických prostředků a ekonomických možností studia. V případě synopse se však nemusí vždy nutně jednat o původní látku určenou apriorně pro film, jelikož samotný námět může mít

⁵⁵ „...výroba hraného filmu má počátek v sestavení a schválení tematického/dramaturgického plánu, čímž plní kulturně politické úkoly, které jsou uloženy Československému filmu společně s tvůrčími záměry filmových pracovníků a spisovatelů. Dramaturgický plán vzniká po částech v dramaturgických skupinách studia a je na poradě s vedoucími skupin, s ústředním dramaturgem, a poté ředitelem studia sestavován v jediný plán studia. Pakliže jsou projekty zařazeny do tematického plánu studia, počítá s nimi dramaturgická skupina ve svém dílčím dramaturgickém plánu, případně i výrobním, kterými se schválený tematický plán provádí.“ (ŠMÍDA, *Od námětu do kopie*, s. 3.)

⁵⁶ Jednotlivé náměty jsou do dramaturgického plánu tvůrčích skupin přijímány po konzultaci s vedoucím tvůrčí skupiny a vedoucím dramaturgem. V případě tvůrčí skupiny, jež produkovala Mášovy filmy se jedná o vedoucího tvůrčí skupiny L. Novotného a vedoucího dramaturga B. Kubalu.

⁵⁷ „Synopse se nepoužívá důsledně ve všech případech, někdy se filmově literární práce na námětu zahajuje dvou nebo tří stránkovým náčrtem, v němž je stručně vyznačen autorův úmysl.“ (ŠMÍDA, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 100.)

⁵⁸ KLOS, *Dramaturgie je když...*, s. 245.

i podobu literární předlohy či divadelní nebo rozhlasové hry. V takovém případě předkládá autor synopsi jako výchozí textový materiál pouze tehdy, zda v něm chce nastínit svou specifickou představu na filmovou realizaci již původního díla, pokud ne, je jako primární text literární přípravy chápán námět (například literární dílo). Jak dokazuje kupříkladu výrobní list filmu *Ohlédnutí*, nejednalo se v případě výchozího textu literární přípravy o literární předlohu – povídku Mileny Honzické –, ale o synopsi, na níž spolu oba autoři spolupracovali. Když je následně synopse (nebo námět) schválena tvůrčí skupinou, je s jejím autorem uzavřena smlouva na vytvoření dalšího textu/fáze literární přípravy – filmové povídky.⁵⁹ Ta má obsahovat „úplnou ideově uměleckou koncepci hraného filmu, má podrobně vypracovaný děj i s epizodami, s charaktery všech postav filmu i s jeho prostředím. Jen někdy bývá ve filmové povídce i částečný anebo naznačený dialog.“⁶⁰ Její rozsah se má pohybovat okolo 50–60 stránek a z její celkové podoby má být patrné, zda bude literární příprava filmu úspěšná a nakolik bude umělecky hodnotný film, jenž bude na jejím základě realizován. Po posouzení a schválení synopse/námětu i filmové povídky dramaturgií dané tvůrčí skupiny a za souhlasu ústředního dramaturga (v době vzniku *Bloudění* to byl F. B. Kunc) následuje vypracování literárního scénáře, a to v ideálním případě za účasti režiséra.⁶¹

Prvním dochovaným materiálem literární přípravy filmu *Bloudění* je vzhledem k absenci synopse a filmové povídky literární scénář. Používání tohoto

⁵⁹ Doba jejího zpracování je stanovena na 2–4 měsíce.

⁶⁰ ŠMÍDA, *Od námětu do kopie*, s. 4–5.; Bohumil Šmída také dodává, že filmová povídka „nemusí důsledně dodržovat filmové zákony, může mít ve výjimečném případě i tvar literární.“ (ŠMÍDA, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 101.)

⁶¹ „Vzájemná spolupráce dvou hlavních autorů filmu, totiž režiséra při vytváření literárního scénáře a spisovatele při vlastní tvorbě filmu, nesníží osobitý význam jejich práce, naopak přispěje k vytvoření hodnotnějšího a ucelenějšího díla. (...) Představa obou (možná i více) realizátorů díla musí být v podstatě v hlavní myšlence i jejím ztvárnění shodná, a proto je zapotřebí, aby autor nebo autoři filmové literární přípravy spolupracovali s režisérem od začátku do konce vytvoření filmu.“ (ŠMÍDA, *Od námětu do kopie*, s. 5.)

textu bylo v rámci produkčního systému československé kinematografie prosazeno po roce 1948.⁶² Literární scénář představuje poslední fázi literární/předprodukční přípravy⁶³

a jeho schválení je tak stěžejním předpokladem pro zahájení přípravných prací na filmu. Aby mohl být literární scénář schválen, musí být z hlediska uměleckého a ideového posouzen (skrže písemné posudky) ideově-uměleckou radou soustředěnou při dané tvůrčí skupině. Dále musí být literární scénář přijat i ústředním dramaturgem (F. B. Kunc), ředitelem studia (od roku 1964 Vlastimil Harnach)

a následně i ústředním ředitelem Československého filmu (1959–1969 Alois Poledňák), kteří rozhodnou o tom, zda se přistoupí k vlastní výrobě filmu. Bohumil Šmída jej charakterizuje jako „hotové umělecké, filmově dramatické literární dílo. (...) Literární scénář je striktně přizpůsoben budoucímu filmovému zpracování, (...) je rozdělen na jednotlivé obrazy, jejichž sled vytváří předobraz budoucího filmu a skloubení jeho dramatického děje do filmového tvaru.“⁶⁴ Nicméně již z tohoto popisu je patrná určitá podvojná/paradoxní⁶⁵ povaha literárního scénáře, který vedle toho, že funguje jako podklad pro samotné natáčení a je jako text určen pro „intermediální transformaci do audiovizuální podoby,“⁶⁶ může být v některých případech chápán i jako autonomní literární dílo, tedy nositel specifické estetické hodnoty, jelikož funguje i samostatně bez filmové realizace⁶⁷ (což dokazuje

⁶² Na rozdíl od ostatních textů literární přípravy se dle Petra Szczepanika jedná o text, jehož zavedení bylo podmíněno ideologicky: „má kořeny v ideologii a estetickém ideálu pozdního stalinismu – ve ždanovovské estetice filmu.“ (Viz SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, s. 230–239.) Jelikož se v případě literárního scénáře jedná o „nejpřístupnější, nejkompletnější a současně nejsnáze měnitelný plán“ budoucí filmové realizace, měl v konečné podobě fixovat ideovou/významovou náplň budoucího filmu, jejíž změna neměla být po kladném vyhodnocení možná. Tento předpoklad však v praxi nebyl vzhledem ke změnám prováděným v rámci technického scénáře či v průběhu natáčení realizován.

⁶³ Práce na literárním scénáři je stanovena na období 2–6 měsíců.

⁶⁴ ŠMÍDA, *Od námětu do kopie*, s. 5–6.

⁶⁵ Viz MAREŠ, *Scénář – verbální text a anticipace filmu*, s. 9.

⁶⁶ Tamtéž, s. 9.

⁶⁷ V tomto smyslu se různí i názory jednotlivých filmových teoretiků, zatímco například Béla Balázs se přiklání k druhé možnosti chápání scénáře: „literární scénář je slovesným útvarem, vzniklým sice

například i jeho časté publikování).⁶⁸ Ve své studii *Scénář – verbální text a anticipace filmu* (2014) mluví Petr Mareš i o dalších aspektech podvojnosti, s nimiž je literární scénář spojen, jako je na jedné straně specifická čtenářů ve smyslu producentů

a jednotlivých tvůrců (jak bylo zmíněno výše v souvislosti se schválením literárního scénáře), a na straně druhé, v případě publikování scénáře, recepce širšího publika (filmoví vědci a kritici či běžný čtenář). Dále se jedná také o oscilaci mezi jeho fixovanou a dynamickou/procesuální formou, z nichž první jmenovaná je spojena především s představou scénáře jako autonomního díla, zatímco druhá s jeho funkcí přechodného stádia / etapy literární přípravy, jež je pouze nutnou podmínkou vzniku filmového díla, a která v sobě mnohdy zahrnuje několik verzí (film *Bloudění* má dvě verze literárního scénáře). Přestože lze tedy scénář chápat jako autonomní literární dílo, musí scenárista při jeho psaní vždy určitým způsobem zohledňovat i skutečnost, že se současně jedná i o specifickou entitu podmíněnou dílem

z filmu, ale existujícím vedle něho nezávisle jako nový umělecký druh.“ (citováno z BOČEK, *Kapitoly o filmu*, s. 56.), Pier Paolo Pasolini zastává názor opačný a literární scénář považuje za „strukturu, která se chce stát jinou strukturou.“ (PASOLINI, Pier Paolo. Scénář ako štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1980, s. 227–240.) Stejný názor pak dále sdílí kupříkladu i Bolesław Michałek: „Scénář je jen kostrou, která je postupně naplňována živou hmotou. (...) Je vlastně totéž, co ‚stav‘ obrazu mezi prvním tahem štětce a konečnou kompozicí. Podobá se poznámkám autora v době vzniku románu.“ (MICHÁLEK, Bolesław. *Film – umění ve vývoji*. Praha: Panorama, 1980. s. 47.).

Rozdílné

názory

o povaze a významu scénáře se pak objevovaly i v československém kontextu. Například Svatopluk Ježek, autor publikace *Slovo oživé filmem*, říká, že: „Filmová libreta (...) psaná speciálně pro film, lze posuzovat jako literární produkty stejně málo jako jízdní řád, telefonní seznam nebo pracovní poznámky inženýra či konstruktéra.“ (citováno z BOČEK, *Kapitoly o filmu*, s. 56.). Naopak spisovatel a scenárista Vladimír Neff zastává názor, že „psaný scénář je autonomní umělecké dílo, svým způsobem nezávislé na provedení filmovém (...) není-li scénář uměním, je to vina nedostatku autorova umění, nikoliv toho, že dílo bylo napsáno s ohledem na realizaci filmovou.“ (citováno z Tamtéž, s. 57.)

⁶⁸ V případě Antonína Máši se jedná o scénáře publikované v periodikách, jako je scénář k filmu *Bloudění* (MÁŠA, Antonín. Literární scénář filmu *Bloudění*. *Divadlo* 16, 1965, č. 6, s. 84–109.) a nerealizovanému filmu *Ženy náš osud* (MÁŠA, Ženy náš osud, s. 54–64.)

filmovým. Slovy Antonína Máši: „Když chci psát film, myslím už předem na možnosti, které se dají vyslovit jenom filmem,“⁶⁹ nicméně „člověk zvyklý psát, vždycky přeceňuje význam slova, dialogů; spoléhá se víc na to, co se řekne, než co se vyjádří obrazem.“⁷⁰

Posledním textem předcházejícím filmové realizaci (přesněji vlastnímu natáčení), jenž je v rámci analytické části práce zkoumán, je technický scénář,⁷¹ a to přesto, že jeho vypracování nespadá již do etapy literární přípravy filmu, ale do takzvaných prvních příprav / přípravných prací,⁷² jež mimo jiné slouží i k ověřování podmínek pro realizaci budoucího filmu. Jak již bylo zmíněno v části věnované metodologii, jedná se totiž vedle jednotlivých textů literární přípravy o další z fixních podob filmové idey, tentokrát poslední, předcházející filmové realizaci. Přestože technický scénář přejímá mnohé z textu literárního scénáře, nejedná se pouze o jeho mechanický přepis, jelikož v sobě zahrnuje vše, co má být následně sděleno filmem, a to jak jeho akustickou (dialogy, naznačení diegetických/nediegetických zvuků a hudby), tak optickou složkou (text je očíslován do jednotlivých obrazů a záběrů, obsahuje údaje o velikosti a délce záběrů, a užití konkrétní filmové techniky atd.).⁷³ Dle Bohumila Šmídy technický scénář „vyjadřuje režijně technickou koncepci režiséra filmu a jeho hlavních spolupracovníků (pozn. L. M.: jako je například

⁶⁹ BODLÁKOVÁ, Lidé, co chodí s proutkem a píší kamerou, s. 37.

⁷⁰ FIKEJZ, Miloš. Pokus o inventuru minulosti s Antonínem Mášou. *Kino* 45, 1990, č. 9, s. 5.

⁷¹ „Režijní scénář se dnes (pozn. L. M. v první polovině šedesátých let) všeobecně vrací k původnímu pojmenování – technický scénář.“ (ŠMÍDA, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 60.)

⁷² „Rozdělení příprav na první přípravy a přípravy k natáčení z roku 1952–1954 se v podstatě vrací v roce 1964 (...) Výrobním štábům se nabízí možnost zahájit první přípravné práce (po způsobu průzkumu), aniž by současně zahajovaly přípravy filmu. Mají tak možnost si v určité době, která se nezapočítává do výrobní doby filmu, ověřit předpoklady budoucí výroby (exteriéry, herecké obsazení, triky, finanční limit, výrobní rozsah), hlavně však připravit technický scénář. (...) Hlavním úkolem příprav je (...) zajistit všechny podmínky k nerušené umělecké práci. A jednou z hlavních podmínek je základní předloha filmu, totiž technický scénář.“ (Tamtéž, s. 115–116.)

⁷³ O významu a podobě technického scénáře viz ČERNÍK, *Technický scénář a sovětizace československého filmu*, s. 77–92.

kameraman, architekt, hudební skladatel, dramaturg a další), je plánem režijní a snímací techniky, která bude použita při realizaci filmu. (...) nevytváří tedy novou hodnotu literární a ani ne uměleckou, tuto jenom naznačuje a dává k ní předpoklady.⁷⁴ V případě Mášových filmů se vedle něho samotného podíleli na technickém scénáři především kameramani Jan Čuřík (*Bloudění*) a Ivan Šlapeta (*Bloudění, Hotel pro cizince, Ohlédnutí*) či dramaturg Sergej Machonin (*Hotel pro cizince*). Samotné posouzení technického scénáře pak spadá výhradně pod pravomoc dané tvůrčí skupiny (v případě Mášových filmů Kubala–Novotný⁷⁵) dohlížející i na celou literární přípravu, jejímž je podoba technického scénáře výsledkem, nicméně toto posouzení by již nemělo mít vliv na otázku, zda bude, nebo nebude film realizován. Přestože technický scénář představuje poslední textově fixovanou podobu budoucího filmu, je jeho definitivnost relativní, jelikož jak režisér, tak některý jiný člen tvůrčího štábu může v rámci samotného natáčení provést jisté méně či více významné změny (související například s hereckou improvizací jako tomu bylo kupříkladu u Mášova *Hotelu pro cizince*⁷⁶), jejichž množství je nicméně omezeno maximálně 10–15 % mimoscenářových záběrů: „skutečnost vytvářená během natáčení si nutně vynucuje korektury a někdy i podstatné změny původní představy. Dochází pak k improvizacím, přizpůsobování se přírodním a technickým podmínkám i možnostem představitelů. Prostě scénář nezůstává jednou provždy fixovanou literou, ale film během realizace dále žije a dostává další akcenty (...) dozrává do definitivní podoby až ve stadiu stříhu a

⁷⁴ ŠMÍDA, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 102.

⁷⁵ Jedná se o tvůrčí skupinu, která původně vznikla (1952) pod záštitou Armádního studia a pod správu Studia Barrandov byla převedena až v roce 1956. Na počátku byla spojena s režiséry F. Vlácilem, K. Kachyňou, V. Jasným, Z. Brynychem, V. Sísem a I. Tomanem a také kameramany J. Čuříkem, J. Kučerou a J. Illíkem. V šedesátých letech produkuje vedle filmů starší generace (Vlácilova *Ďáblova past, Adelhaid*) i filmy příslušníků tzv. nové vlny – mimo A. Máši především E. Schorma (*Každý den odvalu, Návrat ztraceného syna, Farářův konec, Den sedmý, osmá noc*), J. Jireše (*Valerie a týden divů*), J. Němce (*Mučedníci lásky*) a P. Juráčka (*Každý mladý muž*).

⁷⁶ Jak o tom mluví například Ladislav Mrkvička: „Na tom *Hotelu pro cizince* vznikla taková kolektivní spolupráce. Máša se nemusel zabývat záběrem, když se třeba pereme s Hrzánem. My jsme si to postavili sami. A takhle se tam jakoby i pracovalo, že to byla taková přátelská domluva, že nám jenom řekl, o co v té scéně jde (...) byla to taková kolektivní spolupráce.“ (*Československý filmový zážrak: Hledání tvaru* [TV seriál]. Režie Martin Šulík. Česko. 2014. 25:56–26:28.)

konečného ozvučení.⁷⁷ Všemi nastíněnými fázemi literární geneze prošel dle výrobního listu i film Antonína Máši, jak vývoj jeho filmové idey vypadal v konkrétních dochovaných textech, a jak se od sebe dané materiály vzhledem ke stanoveným produkčním podmínkám odlišovaly, bude následně zaznamenáno v analytické části práce, v níž bude jednotlivým chronologicky uspořádaným textům věnována pozornost.

⁷⁷ KLOS, *Dramaturgie je když...*, s. 246.

4 Organizace československé kinematografie v letech 1962–1968⁷⁸

Na výsledném vzhledu filmové idey Mášova filmu, a především pak složení tvůrčího kolektivu podílejícího se na jejím formování (SIWG), se vedle normativně ustálené podoby jednotlivých textů literární geneze podílely i institucionální podmínky československé kinematografie, které v tomto období přinesly tvůrcům relativní tvůrčí svobodu. Jak řekl Antonín Máša: „Já osobně nevěřím, že talent se musí nakonec vždycky prosadit. Musí mít podmínky, aby se mohl prosadit. (...) Naše generace je zatím má.“⁷⁹ Předpokladem této svobody byla reorganizace československé kinematografie z roku 1962, která byla reakcí na situaci kinematografie po I. festivalu československého filmu v Bánské Bystrici (v únoru 1959),⁸⁰ po němž československá filmová tvorba pozbyla na základě restrikce

⁷⁸ Časové rozpětí organizace československé kinematografie, jež bude zachyceno v následující kapitole, je vymezeno na základě reorganizace Filmového studia Barrandov, tedy rokem 1962, v němž byly stanoveny podmínky pro vznik Mášova filmu *Bloudění* (následně i *Hotelu pro cizince*). A dále rokem 1968, kdy byl vydán nový organizační řád (v jehož podmínkách vznikl po březnovém zrušení cenzury pod vlivem pražského jara Mášův film *Ohlédnutí*). Zcela opomenuto pak bude časové rozmezí let 1969–1970, kdy vznikly v souvislosti s ruskou invazí nové specifické podmínky, které Antonínu Mášovi neumožnily realizaci jeho literárních scénářů – dřívějšího *Ženy náš osud* a pozdějších *Zabít je snadné* a *Sen o míru*, a to přesto, že první z nich byl součástí dramaturgického plánu na rok 1969.

⁷⁹ Hovoříme v přítomném čase, s. 96.; Ve stejném článku se do diskuze o podmínkách jednotlivých generací zapojuje mimo Antonína Máši i Evald Schorm a zástupci starší generace Elmar Klos a Ján Kadár. Obdobně se k dané problematice vyslovuje například i Pavel Juráček: „My jsme měli výhodu proti všem ostatním absolventům FAMU, že jsme byli ve škole za velice dobré situace. V té době, kdy my jsme studovali, tak se poprvé začalo tvořit více svobodně. Každý si mohl dělat v podstatě, co chtěl. Profesori nám nemluvili do práce a umožnili nám realizovat, co za každou cenu chceme, i když to byl třeba nesmysl. V té době mohly proto vzniknout – Chytilové *Strop* nebo Schormův *Turista* (...) to je právě začátek těch debutů. A tyhle dva filmy vzbudily důvěru u vedení Barrandova a tihle tvůrci dostali brzy na Barrandově práci.“ (*Příležitost promluvit (Ein Anlass zum Sprechen)* [dokumentární film]. Režie Haro Senft. Západní Německo. 1966.)

⁸⁰ V rámci festivalu proběhla ve dnech 22.–28. února konference, na níž byl ministrem školství a kultury Františkem Kahudou kritizován současný stav československé kinematografie, a to především ve spojitosti s filmy příslušníků starší generace, jež byla ještě poznamenána

některých režisérů⁸¹ a konkrétních filmových projektů⁸² většinu svých ideových, ale i uměleckých kvalit a začala výrazně zaostávat za kinematografií evropskou i světovou,⁸³ jejíž vlivy (v souvislosti s novými uměleckými postupy⁸⁴) neměla

„buržoazními přežitky první republiky“. Konkrétně se jednalo o filmy z rozmezí let 1957–1958 jako jsou *Zde jsou lvi* (1958, Václav Krška), *Tři přání* (1958, Ján Kadár a Elmar Klos), *Konec jasnovidce* (1957, Ján Roháč a Vladimír Svitáček) a *Hvězda jede na jih* (1958, Oldřich Lipský). V návaznosti na tuto kritiku pak došlo k personálním (dosavadní ředitel Eduard Hoffman byl nahrazen Josefem Veselým) a strukturálním (byla založena níže v textu zmíněná Ideově-umělecká rada) změnám v rámci Filmového studia Barrandov, dále k výměně tehdejšího ústředního ředitele československého filmu Jiřího Marka za Aloise Poledňáka. Dále došlo například ke zrušení tvůrčí skupiny Karla Feixe (vedoucí tvůrčí skupiny) a Františka Daniela (vedoucí dramaturg) produkující některé „problémové“ filmy (jako *Konec jasnovidce*, *Zde jsou lvi* či *Tři přání*): „zrušili tvorivú skupinu Feix/Daniel, kde sa nakrúcal film *Tři přání*, s komentárom, že ‚ideové kvality súdruha Feixe sú veľmi nízke‘ a súdruh Daniel, ktorý ‚mal byť politickou zárukou sa nestal dostatočnou oporou. V poslednej dobe podľahol umeleckým názorom starších filmárov a výsledkom toho sú pochybené filmy.“ (MACEK, Václav. *Ján Kadár*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. s. 110. ISBN 978-80-85187-52-6.)

⁸¹ Například režisérskou dvojici Kadár a Klos postihl dvouletý zákaz umělecké tvorby: „dvojičný dištanc režisérom Kadárovi a Klosovi. Pred ďalším eventuálnym nakrúcaním im doporučiť nakrútiť dokumentárny film o budovateľských úspechoch nášho ľudu.“ (Tamtéž, s. 110.)

⁸² Například film *Zde jsou lvi* byl po kritice stažen z distribuce, v případě *Tři přání* byla zakázána výroba jeho kopií, dále jeho distribuce či jakákoliv zmínka v tisku. Do distribuce nebyl puštěn ani krátkometrážní film *Konec jasnovidce*, dále byly postupně staženy i *Zářijové noci* (1957, Vojtěch Jasný) a *Škola otců* (1957, Ladislav Helge). Později jsou odmítány i hotové scénáře (jako například Helgeho *Věž*) či náměty (Jasného *Až přijde kocour* a *Všichni dobří rodáci* zfilmované následně až v šedesátých letech).

⁸³ Jan Procházka mluví v roce 1962 o stavu československé kinematografie následovně: „Mám pocit, že nejzřejměji se pozůstatky kultu osobnosti v umění projevují v jakési formě konzervatismu. (...) který se projevuje už v přístupu k námětu, ve zpracování, v nepouštění se do příliš velkých experimentů. (...) někdy jsou právě opatrnosti a konzervatismus tím, co svazuje křídla. Velice mne mrzí, že v minulosti to byli právě mladí komunisté, socialistická avantgarda, která přinášela úplně nové myšlenky, otřásající uměleckým světem, a že my jsme teď v situaci, kdy nám najednou řada našich filmů připadá konzervativní, a nové výboje najednou vidíme v projekcích, když se díváme na cizí filmy...“ (FIALA, O problémech našeho filmu, s. 2.)

možnost kvůli striktním schvalovacím procesům vstřebávat.⁸⁵ 1. února 1962⁸⁶ tak došlo z popudu ústředního ředitele⁸⁷ A. Poledňáka, k vydání vládního nařízení o „nové organizaci československého filmu (...), podle něhož se stal ČSF samostatnou výrobně-hospodářskou jednotkou kulturního charakteru s celostátní působností,“⁸⁸ přímo podřízenou ÚV KSČ, a to jak v záležitostech ideových, tak kulturně-politických. To zahrnovalo i zrušení centrálního dramaturgického orgánu⁸⁹

⁸⁴ Například ve Francii se již v této době objevují debutové snímky představitelů francouzské nové vlny, jako *Krásný Serge* (1958, Claude Chabrol), *Nikdo mě nemá rád* (1959, François Truffaut) a *U konce s dechem* (1960, Jean-Luc Godard). Obdobně je tomu i ve Velké Británii, v níž se pod vlivem hnutí Free Cinema formuje britská nová vlna spjatá s tzv. „realismem kuchyňského dřezu“, do níž jsou řazeny filmy jako *Ohlédni se v hněvu* (1959, Tony Richardson) či *V sobotu večer, v neděli ráno* (1960, Karel Reisz) a další.

⁸⁵ „projevovalo se zdánlivě přísnější, ve skutečnosti však hlavně opatrnější posuzování scénářů v tehdejší Ideově-umělecké radě studia – posuzování, jež ovšem objektivně vedlo spíše k šedivosti než k větší ideovosti tvorby.“ (SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 30.)

⁸⁶ V případě organizačních změn z počátku šedesátých let se nejedná o vytvoření nového řádu, ale pouze reorganizaci řádu z října roku 1957 směřujícího k centralizaci na úrovni schvalovacích, výrobních a distribučních procesů. Nový organizační řád byl vydán až v souvislosti s „pražským jarem“ v lednu roku 1968.

⁸⁷ Od roku 1962 se stalo Ústřední ředitelství nejvyšším řídicím orgánem čs. kinematografie, jeho pravomoci a úkoly zahrnovaly celkovou organizaci a kontrolu filmové tvorby z hlediska „kulturně-politického, ideového, uměleckého, technického a hospodářského“. V jeho čele stál úst. ředitel, který měl právo jmenovat a odvolávat své „náměstky, ředitele filmové tvorby a distribuce, vedoucí jednotlivých závodů a studií nebo udílel souhlas s návrhy ředitelů podřízených organizací ke jmenování a odvolání členů ideově-uměleckých rad a tvůrčích skupin.“ (SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 23.) Dále bylo v kompetenci ústředního ředitele zasahovat do jakékoliv oblasti čs. kinematografie (Skupa uvádí „formulování zásad vývoje filmové tvorby s ohledem na aktuální kulturní politiku, schvalování dramaturgických a výrobních plánů dlouhometrážních a krátkometrážních filmů včetně eventuálních změn, kontrola oblasti filmové distribuce a zahraničních styků, financování, mzdové politiky nebo péče o tzv. kádry.“; Tamtéž, s. 23–24.).

⁸⁸ Tamtéž, s. 28.

⁸⁹ Dalším důvodem byla vedle snížené umělecké kvality jednotlivých filmů i časová determinace činnosti Ideově-umělecké rady, jež způsobovala nemožnost kontrolovat všechny písemné formy budoucích filmů, konečná díla i nově předkládané texty, které mohly, ale nemusely být zařazeny do dramaturgického plánu studia.

neboli Ideově-umělecké rady,⁹⁰ jejímž úkolem bylo dle dřívějšího řádu posuzovat mimo výsledné podoby filmu i veškeré fáze jeho literární přípravy. Následně byl tento orgán nahrazen Ústřední filmovou radou⁹¹ a ideově-uměleckými radami soustředěnými v jednotlivých tvůrčích skupinách studia Barrandov, čímž došlo k celkové decentralizaci, která měla vést (a následně i vedla) ke zvýšení kvality i kvantity filmových projektů,⁹² usnadnění nástupu mladých tvůrců a zároveň i zlepšení ekonomických výsledků prostřednictvím většího počtu kvalitních děl, jež by mohla být určena i pro mezinárodní festivaly a export do zahraničí: „Rok 1962 je prakticky vrcholem decentralizace. (...) Od té chvíle je celá filmově literární příprava, včetně schvalování literárních scénářů, svěřena skupinám.“⁹³ Toto autonomní fungování tvůrčích skupin⁹⁴ (ve smyslu umělecké a tvůrčí svobody) způsobené reorganizací studia bylo dále upevněno také na úrovni produkčních/výrobních procesů, jelikož do kompetence skupin spadalo jak hodnocení technických scénářů, denních prací, výsledků natáčení, tak i konečných filmových děl, což zahrnovalo i konkrétní návrhy na jejich zlepšení/zdokonalení, jež by se odrazilo ve finální podobě filmu.

⁹⁰ Jejím předsedou byl F. B. Kunc a členy například A. M. Brousil, V. Jasný, J. Sequens, J. Otčenášek, M. Vacík, J. Drda a J. Purš.

⁹¹ Přestože se původně mělo jednat o nadřazený orgán tvůrčích skupin a jejich ideově-uměleckých rad, Skupa mluví v souvislosti s její existencí o jejím (pravděpodobně) ryze formálním charakteru vylučujícím její praktické fungování v jednotlivých schvalovacích procesech a také její přímý dohled nad činností ideově-uměleckých rad tvůrčích skupin. Z tohoto důvodu nebude v následujícím textu její činnost zohledněna. (Viz SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 31–32.)

⁹² Šmída uvádí jako důkaz zvýšení počtu produkováných filmů porovnání roku 1951, kdy bylo vyrobeno celkem osm filmů, s rokem 1964, v němž byl celkový počet produkováných filmů třicet. (ŠMÍDA, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 53.)

⁹³ Tamtéž, s. 214.

⁹⁴ Petr Szczepanik nicméně zdůrazňuje i skutečnost, že decentralizace studia měla současně prvotně (tvůrčí skupiny vznikající v roce 1954) sloužit také jako jistý druh „kontroly těžko zvládatelných filmařů – kontroly decentralizované, ale o to účinnější, protože se lépe přizpůsobovala specifickým okolnostem obtížně regulovatelné (...) tvůrčí práce. (...) založené nikoli již na přímém, vertikálním dozoru shora, ale na horizontální, vzájemné kontrole tvůrců, na kolektivní předběžné cenzuře teprve připravovaných projektů a na autocenzuře předjímací reakce vyšších schvalovacích orgánů...“ (SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*, s. 44.)

Od roku 1962 tak v rámci studia Barrandov existovalo celkem pět tvůrčích skupin (Šmída–Fikar, Šebor–Bor, Feix–Brož, Švabík–Procházka, Novotný–Kubala),⁹⁵ v nichž byli nejvyššími instancemi vedoucí tvůrčí skupiny a vedoucí dramaturg.⁹⁶ Jak již bylo zmíněno výše, při každé tvůrčí skupině byla zároveň soustředěna i její vlastní ideově-umělecká rada, která měla okolo šesti až osmi členů⁹⁷ (jejichž složení se film od filmu měnilo), a to jak z řad zaměstnanců studia Barrandov (v případě Mášových filmů například režiséři Zdeněk Podskalský a Jaroslav Balík či dramaturgové Sergej Machonin a Vladimír Körner), tak z řad externích pracovníků jako jsou filmoví publicisté (u *Bloudění* A. J. Liehm a Jiří Pittermann, u *Hotelu pro cizince* Drahomíra Novotná), spisovatelé a dramatici (u *Hotelu pro cizince* kupříkladu Alexandr Kliment, u *Bloudění* i *Ohlédnutí* pak Oldřich Daněk – oba působili i jako dramaturgové) či herci (u *Ohlédnutí* Jan Kačer). V některých případech byli členy ideově-umělecké rady i příslušníci Ideologického oddělení ÚV KSČ (jako například Otakar Váňa u *Hotelu pro cizince*). I přesto tuto autonomii však při procesu schvalování literárního scénáře, jenž je podmínkou zahájení výroby filmu, figurovaly (v různé míře a případ od případu⁹⁸) i vyšší instance jako ředitel studia Barrandov⁹⁹ V. Harnach, ústřední

⁹⁵ V červnu 1968 nově vzniká šestá tvůrčí skupina Jaroslava Kučery a Pavla Juráčka produkující filmy pouze v krátkém rozmezí let 1968–1970, kdy byly stávající skupiny následkem počínající normalizace Československého filmu zrušeny.

⁹⁶ Na prvním místě je vždy uváděn vedoucí tvůrčí skupiny a na druhém vedoucí dramaturg.

⁹⁷ Ti byli jmenováni ředitelem Filmového studia Barrandov (V. Harnachem), a to se souhlasem ústředního ředitele Československého filmu, tedy souhlasem Aloise Poledňáka, a daným oddělením ÚV KSČ.

⁹⁸ Daná ideově-umělecká rada však měla společně s autorem scénáře (na rozdíl od situace po Bánské Bystrici) možnost reagovat na výtky rozhodujících činitelů a změnit tím jejich názor na konkrétní problémy spatřované v literárním scénáři.

⁹⁹ Ředitel filmového studia Barrandov byl přímo podřízen ústřednímu řediteli čs. filmu Aloisi Poledňákovi a do jeho pravomocí spadalo jak schvalování scénářů, tak udělení pokynu k zahájení přípravných prací a výroby filmů, a to včetně kontroly a regulace jejich rozpočtů a obsazení hlavních tvůrců. Dále si mohl vyžádat k posouzení kteroukoliv záležitost, jež proběhla v rámci studia a také mohl rozhodovat o přijímání či propouštění vedoucích pracovníků studia Barrandov. (Viz SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 23–27.)

dramaturg studia¹⁰⁰ F. B. Kunc a ústřední ředitel čs. filmu A. Poledňák (jeho účast nebyla povinná), kteří měli při jeho schválení podmiňujícím započítí přípravných prací a zařazení do výrobního plánu studia právo veta. Vzhledem k takřka neomezené nezávislosti tvůrčích skupin tak bude (jak již bylo předestřeno v části věnované metodologickému ukotvení práce) v rámci následné analýzy jednotlivých textů literární geneze (především textu I. a II. verze literárního scénáře) zohledněno složení TS Kubala–Novotný a její ideově-umělecké rady, která se mohla do jisté míry podílet na formování i celkovém vyznění filmu *Bloudění*, na základě čehož lze její členy zařadit do tvůrčího okruhu SIWG soustředěného okolo utváření filmové idey. To potvrzují i slova Bedřicha Kubaly, vedoucího dramaturga tvůrčí skupiny stojícího za vznikem všech Mášových filmů ze šedesátých let: „Dřív, když jsme předkládali scénář, měli jsme od ideově umělecké rady odstup – dneska si rozhodujeme sami, a to má jeden zvláštní efekt, že se dostáváme daleko častěji do plodných sporů uvnitř skupiny, dramaturgie. To je zdravé. Zvýšení odpovědnosti skupin vyvolává daleko větší vzruch kolem každé látky, protože s ní nese nyní skupina v daleko větší míře kůži na trh.“¹⁰¹

V souvislosti s proměnami filmové idey nesmí být v rámci nastínění schvalovacích procesů opomenuta ani existence cenzurních orgánů, které měly pravomoc ovlivnit průběh literární geneze filmového díla, což byl případ i Mášova filmu *Bloudění*. Nejdůležitějším orgánem cenzury byla na poli československé

¹⁰⁰ Pozice ústředního dramaturga podřízená řediteli filmového studia Barrandov vzniká již v roce 1960 (nicméně závaznou součástí/entitou organizačního řádu studia je až od roku 1968) a do jejích kompetencí spadá dohled nad dramaturgickou činností tvůrčích skupin (korigování literární přípravy), dále posuzování daných projektů z ideově-uměleckého hlediska, spoluvytváření dramaturgických

a výrobních plánů s tvůrčími skupinami a schvalování literárních scénářů. Ústřední dramaturg „mohl požadovat předvedení libovolné látky v jakémkoliv stádiu rozpracování a činit návrhy na provedení konkrétních opatření, vyžádat si projekci natočeného materiálu, (...) účastnit se jednání uměleckých rad, schvalování filmů a podávat návrhy na jejich případné úpravy, vyjadřovat se ke ‚kádrovým návrhům‘ v oblasti tvorby (například přijímání a propouštění režisérů či scenáristů).“ (Tamtéž, s. 24.)

¹⁰¹ FIALA, O problémech našeho filmu, s. 2.

kinematografie, ale i dalších kulturních odvětví,¹⁰² Hlavní správa tiskového dohledu, jejímž vedením byl pověřen tzv. náčelník (v té době Eduard Kovařík), kterému byli podřízeni tzv. plnomocníci¹⁰³ mající na starost ověřování ideově-umělecké

a kulturně-politické nezávadnosti daných filmových projektů (mohli do nich sami zasahovat nebo požadovat jejich úpravu). Tento cenzurní orgán prováděl čtyřfázovou kontrolu¹⁰⁴ domácích filmů,¹⁰⁵ a to literárního a následně technického scénáře, jejichž schválení znamenalo souhlas cenzury se započatím výroby, dále pak revizi pracovní a hotové kopie filmu (spolu s jeho výrobním listem), jež byla závazná pro zařazení filmu do distribuce.¹⁰⁶ Právě čtyřbodovou kontrolou byl z části postižen i film *Bloudění*, jelikož ve druhé a třetí fázi kontroly byly technický scénář a

následně

i pracovní kopie shledány jako ideově problémové materiály. Na popud HSTD a po

¹⁰² Jedná se o státem uznaný a podporovaný cenzurní orgán, jenž vznikl v roce 1953 a měl za úkol kontrolovat ideově-uměleckou a kulturně-politickou stránku „tištěných médií, rozhlasu a televize, výstav, divadelních, estrádních, kabaretních, varetních a cirkusových představení, filmů, gramofonových desek, obrazů, soch, veřejných přednášek, plakátů, reklamních letáků nebo pohlednic, včetně kontroly korespondence.“ (SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 36.) V březnu roku 1968 byla v souvislosti s pražským jarem a přímou kritikou cenzury zrušena, nicméně následně byla po srpnové invazi znovu obnovena v podobě Úřadu pro tisk a informace, který však začíná prakticky fungovat až po roce 1970, jelikož v rozmezí let 1969–1970 neexistoval v rámci tohoto Úřadu obor soustředící se na fikční film (díky čemuž mohly vzniknout filmy jako *Adelheid*, *Den sedmý – osmá noc*, *Skřivánci na niti*, *Smuteční slavnost*, *Valerie a týden divů*, *Ucho* atd.).

¹⁰³ Skupa uvádí, že „v Československu byli pro tyto účely vybíráni lidé se spolehlivým politickým profilem bez ohledu na stupeň dosaženého vzdělání či kulturní zájmy“ (Tamtéž, s. 42.), a dále, že „výsledek hodnocení tedy do značné míry závisel na osobním názoru či vkusu daných plnomocníků.“ (Tamtéž, s. 44.)

¹⁰⁴ Jelikož však kontrola filmů rozdělená do čtyř fází časově selhávala, docházelo, k již zmíněným diskuzím se samotnými tvůrci a členy tvůrčí skupiny.

¹⁰⁵ U domácích filmů nezůstala opomenuta ani filmová publicistika, tedy recenze a propagace jednotlivých filmových děl. Zahraniční filmy byly kontrolovány pouze před uvedením do distribuce.

¹⁰⁶ Pokud byly problémy dané předprodukční nebo produkční fáze filmu shledány jako zásadnější, byla o nich mimo vedoucího tvůrčí skupiny a náčelníka informována i různá oddělení KSČ, dále tajemník ÚV KSČ J. Hendrych a následně i ředitel studia Barrandov Harnach a ústřední ředitel Poledňák.

konzultaci s náčelníkem E. Kovaříkem a ústředním dramaturgem F. B. Kuncem, tak musela být konečná verze filmu sestříhána, což logicky znamenalo i výslednou podobu filmové idey. O jaké konkrétní změny, spočívající ve vyřazení některých scén, se mohlo jednat bude osvětleno v analytické části textu věnované poslední fázi literární geneze.

Druhým cenzurním orgánem, jenž se příležitostně zabýval i otázkou filmové tvorby byla Ideologická komise ÚV KSČ,¹⁰⁷ jež fungovala pod přímým vedením ÚV KSČ a jejímž předsedou byl Jiří Hendrych (1965–68). Její dopad na podobu domácí filmové tvorby však nebyl vzhledem k orientaci i na jiná odvětví kultury a nepravidelně konaným schůzím příliš zásadní. I přesto však měli její reprezentanti větší vliv než plnomocníci HSTD, což se díky některým členům z řad reformních/liberálních představitelů strany, jako byl Ludvík Pacovský¹⁰⁸ a Otakar Váňa, pozitivně odrazilo především ve filmové tvorbě z rozmezí let 1962–1965, kam spadá i realizace filmu *Bloudění*: „Váňa s Pacovským nejdou překvapili vstřícným postojem vůči posuzovaným látkám a oba jsou dokladem toho, že v rámci ÚV KSČ mohli mít zejména v první polovině šedesátých let rozhodující slovo lidé, jejichž stanoviska odporovala hodnocení filmových projektů u HSTD.“¹⁰⁹ Situace se následně změnila v roce 1966, kdy se HSTD společně s některými členy Ideologického oddělení a Ideologické komise ÚV KSČ negativně vyjádřily k celovečerním filmům produkovaným v roce 1965,¹¹⁰ mezi nimiž bylo

¹⁰⁷ V šedesátých letech zasedala v různých počtech pohybujících se mezi 15–40 členy z ÚV KSČ, ÚV KSS, krajských výborů KSČ, dále z oblasti školství, kultury atd. Přítomni často byli také zástupci FITESu (Svaz československých filmových a televizních umělců), Filmového studia Barrandov či československého filmu, kteří reagovali na vznesené námítky. V březnu 1968 byla zrušena.

¹⁰⁸ Potvrzují to i slova Antonína Máši z rozhovoru s Robertem Bucharem: „Někteří funkcionáři ÚV, třeba Pacovský, pozdější signatář Charty 77, stáli dokonce na naší straně. Pacovský seděl na Ústředním výboru KSČ, a přitom těmto snahám ve filmu vyloženě fandil a snažil se i po té partajní linii cosi prosadit.“ (BUCHAR, Robert. *Sametová kocovina*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. s. 15. ISBN 80-7294-040-6.)

¹⁰⁹ Viz SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 40–41.

¹¹⁰ Mimo *Bloudění* byly kritizovány převážně filmy mladých tvůrců jako *Postava k podpírání*, *Každý den odvahy*, *Hrdina má strach* a *Třiatřicet stříbrných křepelék*, jež byly chápány jako umělecké experimentální filmy určené pro omezený okruh diváků: „Ve zprávě z října roku 1965 upozorňují

kvůli „zkreslenému vyobrazení minulosti a současnosti“ i *Bloudění*. To následně vedlo jak k personálním změnám v rámci Ideologického oddělení a Ideologické komise, tak i k zpřísnění výběru a schvalování literárních scénářů, na což doplatil i Mášův nerealizovaný scénář *Ženy náš osud*. Antonín Máša srovnává fungování cenzury po ruské invazi (v rozmezí let 1969–1970) s jejími praktikami v šedesátých letech následovně: „Cenzura samozřejmě fungovala, ale ve stranickém aparátu, v ústředním výboru, na ministerstvu kultury vládla nejistota. (...) Kromě toho existovala oficiální cenzura, ale v té době hlídala jenom výroky v dialogu, nikoli celkovou koncepci. Byli to byrokrati, kteří četli scénáře a řídili se seznamem toho, co se nesmí říkat – nesměl se pomlouvat Sovětský svaz, nesmělo se urážet komunistické hnutí, nesmělo se mluvit proti armádě atd. Cenzura vždycky je! Ale nebyla to už cenzura ideologická, kterou prováděly stranické orgány, speciální oddělení ÚV KSČ. Právě tyto orgány totiž zakazovaly celé filmy, nebo když se už natočily, nepouštěly je do kin. Například (...) *Místo v houfu*, ten film se nesměl asi tři čtvrtě roku promítat, protože se jim to ideově nezdálo. Konaly se kvůli tomu semináře, zkušební projekce, a teprve potom ho pustili do kin.“¹¹¹ I přes Mášův skeptický pohled na praktiky cenzury v době vzniku jeho „novovlnných“ filmů a prokázanou existenci zmíněných cenzurních orgánů se však dá v souvislosti s československou kinematografií šedesátých let mluvit o relativní tvůrčí

pracovníci HSTD na nedostatky těchto děl, které bylo podle nich možné vysledovat už ve scénářích, předkládaných IV. oddělení ÚV KSČ. Jak se však dozvíme vzápětí, směly být takové náměty realizovány.“ (Tamtéž, s. 61.) Tato kritika následně vedla k determinaci jejich propagace a reflexe v tisku či k odložení jejich distribuce, což bylo poté zrušeno v srpnu roku 1966.

¹¹¹ BUCHAR, *Sametová kocovina*, s. 14–15.; Obdobná situace se opakovala i u filmu *Každý den odvalu*, jehož distribuce byla také odložena: „Evaldovi a Tondovi zakázali film a zinscenovali v Ostravě besedu s funkcionáři, kteří se k tomu zákazu měli přidat. Toho využil ředitel Harnach k zákazu scénáře *Bloudění*. V Ostravě však k úžasu vyšších a nejvyšších funkcionářů přestal fungovat mechanismus, na který doposud bylo spolehnutí. Tak zvaný „hlas lidu“ selhal. Ostravští funkcionáři nejenže film neodsoudili, ale vyslovili se jednomyslně proti jeho zákazu. Na příslušném oddělení pak vypuklo zděšení a film byl nakonec povolen. Určitě z rozpaků. Náš pan ředitel Harnach pak vzápětí odvolal zákaz *Bloudění*.“ (JURÁČEK, *Deník: (1959–1974)*, s. 350.)

svobodě,¹¹² která byla cenzurou korigována spíše omezenou distribucí „problémových“ filmů či zákazem realizace literárních scénářů v konkrétních krizových obdobích, než výraznými zásahy do podoby literárních scénářů či konečných filmů¹¹³ (častější byly spíše dílčí změny, jež neovlivňovaly celkové vyznění filmů, což je případ i Mášovy tvorby). To bylo způsobeno především skutečností, že hodnocení, i schvalování výsledků literární přípravy, tedy literárních scénářů a jejich kopií, probíhalo ve většině případů ještě předtím (v rámci tvůrčí skupiny a její ideově-umělecké rady), než byly tyto texty postoupeny ke kontrole daným cenzurním orgánům. Tvůrčí skupiny a autoři jednotlivých scénářů či budoucích filmů tak měli možnost upravit konečný text nebo si připravit argumenty, které by zamezily kritice ze strany cenzury. V čem spočívaly změny filmové idey filmu *Bloudění* vyvolané cenzurními orgány a jak ovlivnily/neovlivnily jeho konečnou podobu, bude následně zjištěno skrze analýzu a následnou komparaci technického scénáře a konečného filmu.

¹¹² To koresponduje i se slovy Václava Šaška, dramaturga tvůrčí skupiny Šebor–Bor, který „potvrzuje primárně domněnku o české kinematografii šedesátých let oproštěné od cenzurní regulace. Přesto ovšem připouští, že cenzurní komunikace se mohla v jednotlivých barrandovských skupinách, kde vznikaly různé typy filmů, lišit. (...) Zatímco v některých případech byl předmětem zájmu pouze sporný dialog, jindy se jednalo o komplikované jednání, na jehož konci stál nerealizovaný scénář.“ (SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 48–49.)

¹¹³ Lukáš Skupa sice upozorňuje na jisté výjimky (Viz Tamtéž, s. 65–69.), ale celkově se přiklání k názoru o relativní tvůrčí svobodě české kinematografie v letech 1962–1968, která byla způsobena i tím, že se autoři a tvůrčí skupiny ve většině případů požadavkům cenzurních orgánů vyhýbali a snažili se je nějakým způsobem obejít.

5 Antonín Máša

Mášova v úvodu zmiňovaná hierarchizace mezi literaturou a filmem,¹¹⁴ odrážející se i ve tvůrčím významu přisuzovanému scenáristovi a režisérovi, ho pojí i s jeho životním souputníkem Pavlem Juráčkem,¹¹⁵ s nímž je jeho osud svázán již od studia „jednotné školy“ v Příbrami.¹¹⁶ Oba autoři sdíleli obdiv k literatuře a psaní jako takovému, což je nejprve přivedlo ke studiu bohemistiky a žurnalistiky na Filozofické fakultě Karlovy univerzity, kterého oba následně zanechali – Máša kvůli nenaplněným představám o studiu, jež bylo příliš svázané dobovými konvencemi

a nenabízelo mu možnost vyjadřovat se angažovaně, nicméně tvůrčím způsobem, k dobovým problémům.¹¹⁷ Téměř stejná situace se pak opakovala i při jeho

¹¹⁴ „...já musím říci, přestože je film mým povoláním a mám ho strašně rád, že v životě nikdy nemůžu dát filmu přednost před literaturou. Jako, abych užil toho tak živého termínu, jako konzument. (...) Jako producent – to je mi literatura metou, které bych chtěl dosáhnout. (...) Literatura má u mne zkrátka nad filmem naprostý vrch.“ (BODLÁKOVÁ, Lidé, co chodí s proutkem a píší kamerou, s. 38.)

¹¹⁵ K této problematice se Pavel Juráček vyslovuje například ve svém článku Dojde k palácové vzpouře scenáristů? (JURÁČEK, Pavel: Dojde k palácové vzpouře scenáristů?. *Host do domu*, 1961, č. 4., s. 178–179.) nebo v explikaci k filmu *Postava k podpírání* (1963) obsažené v kompilaci JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*. ed. P. Hájek, Praha: Knihovna Václava Havla, 2016, 160 s.

¹¹⁶ „S Pavlem Juráčkem nás svedla dohromady první z četných reforem našeho socialistického školství. (...) Říkalo se jí demokratizace školské soustavy. A tak díky jedné z prvních demokratizací i abecednímu pořádku přišel Pavel do 3. B. ‚jednotné školy‘ ze zrušené reálky, já pak do téže třídy, ze zrušeného gymnázia. Od první chvíle panovalo mezi námi podivné napětí, které se vybil v hodinové vysilující rvačce na život a na smrt kvůli čepici hozené přes plot. Bylo nám třináct let.“ (JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání*. ed. M. Fikejz, Praha: Havran, 2001, s. 219.)

¹¹⁷ „Já jsem studoval na filologické fakultě (před FAMU) v letech 1953–54. Tehdejší atmosféra na vysokých školách se výrazně lišila od atmosféry, kterou jsem zažil o čtyři roky později na FAMU. Kvas, který nastal po roce 1957 a zejména po roce 1960, měl pro každého člověka, který se chtěl vyjádřit a tvořit, ten význam, že mu pomohl uvědomit si řadu bludů a zbavit se zábran.“ (Hovoříme v přítomném čase, s. 96.)

působení na pozici redaktora v okresních (poděbradských) *Vesnických novinách*,¹¹⁸ z kterých po setkání se spisovatelem Milanem Kunderou¹¹⁹ odchází na FAMU (obor filmová a televizní dramaturgie), jež mu i Juráčkovi měla poskytnout to, co jim nepřineslo předchozí studium ani práce v novinách:¹²⁰ „Nešel jsem přece studovat češtinu – novinářství, a pak FAMU (vždy v závěsu za Pavlem Juráčkem) z lásky k filmu! To, co jsme milovali byla poezie a literatura. Byli jsme posedlí ‚psaním‘, nikoliv fotografováním třeba, nikoliv výtvarnem například, nikoliv hereckými kreacemi hvězd filmového plátna – ostatně kolik jsme jich znali jménem? – ale především jsme nebyli posedlí filmem jako svérázným médiem ani filmovým vyprávěním jako svérázným – dejme tomu dramatickým – žánrem. Hledali jsme školu, kde se učí psát.“¹²¹ Již při studiu na FAMU se Máša scenáristicky podílel na studentském filmu *Turista* (1961, Evald Schorm) a napsal dva scénáře k zamýšleným filmovým projektům. V prvním případě se jednalo o „lyrickou filmovou komedii ze života vesnické mládeže“¹²² s názvem *Svatba bez kostelníka* (1962/1963), jež nebyla realizována kvůli „autorskému nezdaru.“¹²³ V druhém pak o spojení několika povídek Eduarda Basse do podoby filmového scénáře, což se v Mášově výsledném textovém provedení jeví jako realizačně náročné.¹²⁴ Po ukončení studií¹²⁵ pak

¹¹⁸ Pavel Juráček pracoval rovněž jako redaktor, a to ve *Vesnických novinách* Nymburska.

¹¹⁹ „Když přece na jaře 57 přijel do Poděbrad Milan Kundera besedovat o svých básních, ale mluvil o poetice románu, bylo rozhodnuto. (...) náš BÁSNÍK, který, pokud nediskutuje o poezii nebo nepíše (...) přednáší přece na FAMU teorii románu! Kdyby ji přednášel na filozofii, šli bychom za ním zpátky tam, odkud jsme před časem odešli.“ (MÁŠA, *Podivní ptáci*, s. 12.)

¹²⁰ „Dělat v 50. letech noviny byla jedním slovem hrůza. Bylo třeba od novin utéct.“ (FIKEJZ, *Pokus o inventuru minulosti s Antonínem Mášou*, s. 3.)

¹²¹ Máša, *Podivní ptáci*, s. 12.

¹²² HOFMANOVÁ, Libuše. Bloudění a jistoty. *Divadelní a filmové noviny* 8, 1964, č. 4, s. 7–8.

¹²³ Tamtéž, s. 8.

¹²⁴ Tuto skutečnost potvrzuje i Martin Frič, který film *Lidé z maringotek* (1966) nakonec realizoval: „... vznikla první verze scénáře, na kterém se mnou spolupracoval Antonín Máša (...) Realizace filmu však byla čtyři roky z finančních důvodů odkládána. (...) Po čtyři léta jsem žil v blahé pohodě, že jakmile film bude schválen, začnu okamžitě točit. Když k tomu došlo, zjistil jsem k svému překvapení, že původní scénář vůbec neodpovídá dnešním požadavkům na film. Protože Máša byl zaneprázdňen svým vlastním filmem (pozn. L. M. pravděpodobně se jedná o film *Bloudění*), musel

vedla Mášova cesta do Filmového studia Barrandov, kde od roku 1963 vykonával profesi dramaturga a scenáristy ve tvůrčí skupině Kubala–Novotný, v níž ještě tentýž rok napsal na základě svých povídek¹²⁶ scénář k filmu *Místo v houfu* (1964).¹²⁷ Právě při spolupráci na tomto filmu si Antonín Máša, již v průběhu přípravných prací uvědomil, jak se jeho vlastní látka v rukou filmařů začíná ve srovnání s původní představou deformovat a přetvářet a jak její budoucí podoba přestává být závislá na svém autorovi – scenáristovi. Této problematice pak věnoval i svůj článek v časopise *Kino*,¹²⁸ jenž napsal po uvedení *Místa v houfu* a při práci na literárním scénáři filmu *Každý den odvahu* (1964, Evald Schorm),¹²⁹ od kterého si vzhledem k přirozeně vytvořené skupině tvůrčích spolupracovníků (neorganizované jako tomu bylo

jsem scénář nakonec přepsat sám.“ (Režisér Martin Frič o filmu „Lidé z maringotek“. *Filmové informace* 17, 1966, č. 13, s. 3.)

¹²⁵ Studium zakončil v roce 1963 diplomovou prací *Od sběru materiálu k filmovému scénáři*.

¹²⁶ „Materiál pro ně mi poskytly v té či oné podobě mé vlastní životní zkušenosti, vlastní starosti, hledání. Tím jsem tedy učinil první krok od pokusů o filmové řemeslo ke snahám o filmovou tvorbu.“ (HOFMANOVÁ, Bloudění a jistoty, s. 8.)

¹²⁷ Jedná se o povídkový triptych – *Jak se kalí ocel* (režisér Václav Gajer), *Místo* (režisér Zbyněk Brynych) a *Optimista* (režisér Václav Krška).

¹²⁸ „Podle mého názoru nemůže nikoho zajímat, jak nějaký pan XY napsal scénář, podle kterého režiséři Gajer, Brynych a Krška natočili film *Místo v houfu*. Redakce časopisu KINO se však domnívá, že by to jejich čtenáře zajímat mohlo a bere riziko na sebe. V tom případě XY kývne a slíbí článek. Vzápětí však pochopí, že na sebe uvalil těžké břemeno pochyb nejen o významu toho článku, ale o smyslu celé své práce. (...) Když pan XY přijel na natáčení, byla mu představena černošská dívka (...) Řekli: ‚To je Marie.‘ Vida! Věci se začaly dít bez účasti pana XY, osud filmu se mu zcela vymkl z rukou a uskutečňoval se nezávisle na jeho vůli. (...) Film je hotov. XY se dívá na pohyblivé obrázky. Některé se mu líbí a dojmají ho, takže dojetím až breptá a div neobjímá režiséra s kameramanem. A jiné obrázky jsou veselé a opět jiné míň zdařilé. XY cítí, že s filmem, který mu předvádějí, má jen málo společného. Svůj podíl cítí spíš na místech slabých než zdařilých.“ (MÁŠA, Pan XY a jeho Místo v houfu, s. 6.)

¹²⁹ Původní název scénáře byl jiný. „Film se zatím jmenuje *Odvahu pro všední den*, říká se mu *Odvaha*, ale bude se jmenovat jinak, protože takový bojový název by asi mnoho lidí od filmu odradil, přestože v něm hrají tak výborní herci (...) A přestože ho točí E. Schorm s kameramanem J. Čuříkem.“ (Tamtéž, s. 7.)

u *Místa v houfu*) sliboval možnost většího tvůrčího uplatnění.¹³⁰ Nicméně ani zde mu post scenáristy úplnou uměleckou volnost nemohl poskytnout, jelikož se jeho specifického vidění světa mohl pouze s obtížemi ujmout jiný režisér, přestože se jednalo o jemu poetikou i osobností blízkého režiséra Evalda Schorma.¹³¹ I když ještě v roce 1963 v rozhovoru pro *Filmové informace*¹³² (v době natáčení *Místa v houfu*) popíral, že by se chtěl v budoucnu stát režisérem, rozhodl se nakonec z výše zmíněných důvodů realizovat své budoucí náměty sám: „Býti filmovým scenáristou je strašné poslání, jste nejposlednějším sluhou filmového průmyslu. Scenáristy si nikdo neváží, režisér si z jeho práce vybere, co chce – něco škrtne, něco zdůrazní. Ze scénáře použije třeba jen holou story a zaměří se na vyjádření svého vlastního tématu. Proto scenárista nemůže nikdy zažít pocit plného uspokojení z díla. Scenárista má pak dvě možnosti: buď se stane zároveň spisovatelem (viz Ládiček Körner) nebo se ujme režirování sám. Ano, zklamání z interpretace scénáře, ať už lepší nebo horší, mne přivedlo k režii.“¹³³

¹³⁰ Kameraman Ivan Šlapeta mluví o Schormově zdravotní indispozici při natáčení scén v továrně, která kvůli filmu zastavila na jeden den provoz, a tudíž chybějící scény musel natočit Antonín Máša společně s kameramanem Janem Čuříkem, což nakonec vedlo k jejich režijní spolupráci na filmu *Bloudění* (1965). (*Československý filmový zázrak: Perličky na dně*. [TV seriál]. Režie Martin Šulík. Česko. 2014.)

¹³¹ „Bylo skutečně těžké rozeznat, kde končí Máša a kde začíná Schorm – tak adekvátním se zdál jejich tvůrčí projev. Při této rovnocennosti osobních přístupů jde však o zcela různé tvůrčí temperamety, o tvůrce různého založení. Schorm jako by ztělesňoval gercenovské vymezení role umělce: ‚Nejsme lékaři – jsme bolest.‘ Schorm je režisér vyznávající moudrou pokoru: před tématem, před postavami. Máša je z rodu věčně reptajících kacířů a nenapravitelných romantiků. Pro tento vnitřní neklid, pro potřebu věčného otloukání hlavy o zeď se Máša nemohl spokojit s rolí scenáristy, a ač se mu hned v začátcích dostalo záviděníhodného profesionálního uznání a ač v Schormovi měl ideálního realizátora svých témat, hned druhý scénář si napsal pro sebe.“ (KOPANĚVOVÁ, Galina. Předlednové ohlédnutí. *Film a doba* 15, 1969, č. 1, s. 38.)

¹³² „Filmový autor je vždycky trochu tím ‚černým vzadu‘, protože ať je film dobrý nebo špatný, za toho odpovědného je považován vždy režisér. – **A tím se nehodláte stát?** – Nepomýšlím na to.“ (Na otázky FI odpovídá scenárista Antonín Máša. *Filmové informace* 14, 1963, č. 50, s. 14.)

¹³³ FIKEJZ, Pokus o inventuru minulosti s Antonínem Mášou, s. 5.

Vedle Pavla Juráčka, je tedy Antonín Máša jediným z režisérů a představitelů československé nové vlny, který vystudoval¹³⁴ obor filmové a televizní dramaturgie, čímž se jeho vlastní podíl na jejím formování rozprostírá napříč třemi tvůrčími oblastmi filmové tvorby – dramaturgií, režii a scenáristikou. Zcela oprávněně je tak Vladimír Körner¹³⁵ společně s Juráčkem označuje za ty, kteří „udělali celou tu novou vlnu, a ještě mezitím sami psali a sami režírovali.“¹³⁶ Sám Antonín Máša mluví v souvislosti s touto fází československého filmu zvláště o svém dlouhodobém působení (1963–1969) na postu dramaturga, při němž věnoval filmu

(a československé kinematografii vůbec) řadu uměleckých podnětů, jež se mnohdy významně podepsaly na finální podobě filmu¹³⁷ – „pokud jde o mě, byl jsem v šedesátých letech především velmi zaměstnaným filmovým dramaturgem. Krásná práce, pokud dramaturga nikdo nenutí pouze cenzurovat a připomínkovat. Dramaturg byl v té době chápán především jako podněcovatel díla. Měl za úkol dávat dohromady spřízněné duše a všemi možnými způsoby pro ně vytvářet

¹³⁴ Pavel Juráček studia kvůli nabídce plného úvazku na pozici dramaturga ve Filmovém studiu Barrandov nedokončil.

¹³⁵ Vladimír Körner byl, stejně jako Máša a Juráček, studentem dramaturgie na FAMU, na což později také navázal zastáváním funkce dramaturga a scenáristy ve Filmovém studiu Barrandov. Produkční Karel Kochman mluví o těchto autorech následovně: „Antonín Máša byl (...) studentem FAMU, katedry dramaturgie a scenáristiky. Spolu s Pavlem Juráčkem a mladším Vladimírem Körnerem patřili pro mne k nejméně výraznějším a nejsilnějším osobnostem oboru. Vedle chápání pravidel dramaturgie se dokázali autorsky a scenáristicky prosadit a přesvědčit tvůrčí skupiny hraného filmu o svých kvalitách.“ (FRYŠ, *Antonín Máša: film, divadlo atd.*, s. 10.)

¹³⁶ Tamtéž, s. 36.

¹³⁷ Například Vladimír Körner Mášovi připisuje zásadní podíl na celkovém vyznění filmu *Údolí včel* (1967), konkrétně v obsazení hlavních i vedlejších rolí herci z Činoherního klubu (Petr Čepek, Věra Galatíková, František Husák, Jan Kačer a Josef Somr). (Tamtéž, s. 36–37.) Obdobně o této skutečnosti mluví i bývalý dramaturg mimo jiné i Filmového studia Barrandov Jan Gogola: „Analytiků Mášova ražení u nás nikdy nebylo mnoho. František Vláčil věděl velmi dobře, proč oslovil Mášu kvůli dramaturgii svých filmů (...) a netajil se vděčností za Mášův podíl.“ (GOGOLA, Jan. *Oponentský posudek*, nestr. k závěrečné práci: LANDA, Vojtěch. *Polistopadová díla Antonína Máši v kontextu jeho předchozí tvorby*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.)

svobodné tvůrčí klima.¹³⁸ Dramaturgicky je Antonín Máša podepsán pod filmy *Každý mladý muž* (Pavel Juráček, 1965),¹³⁹ *Horký vzduch* (1965, Václav Gajer), *Údolí včel* (1967, František Vlášil), *Adelheid* (1969, František Vlášil) či *Den sedmý – Osmá noc* (1969, Evald Schorm).¹⁴⁰ Stejně významná je také jeho práce scenáristická, která s jistými odmlkami danými společensko-politickou situací pokrývá rozmezí od 60. do 90. let,¹⁴¹ z nichž právě část prvního desetiletí jeho tvůrčí scenáristické činnosti bude částečně oživena prostřednictvím této práce. Zatímco v první půli šedesátých letech se Máša věnuje výhradně scénářům určeným pro filmy jiných režisérů (včetně nerealizovaného scénáře *Stromy, které nekvetou* (1964), který měl být do filmové podoby převeden Evaldem Schormem), v druhé polovině začíná, po již zmíněné deziluzi, psát scénáře pro své vlastní filmy,¹⁴²

¹³⁸ FOLL, Jan. *O různých vivisekcích s Antonínem Mášou*. Scéna 14, 1989, č. 3., s. 7.

¹³⁹ Dosah Mášova vlivu na konečnou podobu díla potvrzuje i Jan Gogola: „Máša jako dramaturg na Juráčkův film **nedohlížel**, on s ním spolupracoval.“ (GOGOLA, *Oponentský posudek*, nestr.)

¹⁴⁰ Po sametové revoluci byl Antonín Máša také dramaturgem filmu *Černí Baroni* (1992, Zdenek Sirový) podle románu Miloslava Švandrlíka, na němž se podílel také finálním střihem filmu.

¹⁴¹ Dále je scenáristicky podepsán pod filmem *Prázdniny pro psa* (1980), který měl původně i režirovat, což mu ovšem studio Barrandov neumožnilo a režii svěřilo Jaroslavě Vošmikové. Podobná situace se následně odehrála i v případě filmu *Co je vám doktore?* (1984) režirovaným Vítem Olmerem. Z televizních filmů se jedná o scénáře k filmům *Bertillón 166* (1974, Zdeněk Míka), *Třináct stránek z památníčku* (1982, Miroslav Sobotka), *Vánoční stromek* (1983, Jana Semschová), *Návštěvní hodiny* (1986, Pavel Háša), *Vítězná prohra* (1989, Eva Sadková), *Zpověď* (1994, Miloslav Luther), *Polojasno* (1999, Filip Renč) a *Vítězství* (2005, Viktor Polesný).

¹⁴² V 70. letech se Máša dostává díky nabídce Filmového studia Gottwaldov k samostatné režii snímku *Rodeo* (1972), a to podle vlastního scénáře a námětu Karla Štorkána. Dále mu studio umožnilo, pod podmínkou natočení *Rodea*, realizaci filmu *Proč nevěřit na zázraky* (1976), tentokrát dle jeho vlastního námětu i scénáře, odehrávajícího se na konci II. světové války a vycházejícího z Mášových osobních zkušeností. Konečná verze filmu však byla výrazně poznamenána cenzurou (došlo ke změně celkového vyznění, v němž byla smrt hlavního dětského hrdiny nahrazena optimistickým závěrem v podobě květnového osvobození Rudou armádou). Na Barrandově se Máša dostává k realizaci filmu podle vlastního scénáře až porevolučními snímky *Skřivánčí ticho* (1989) a *Byli jsme to my?* (1990), které se kvůli kritice soudobé i „porevoluční“ společnosti (nezájem o otázky životního prostředí, komercializace umění a umělců atd.) setkaly s negativním přijetím diváků a filmové kritiky, což vedlo k tomu, že se Antonín Máša po natočení televizního filmu *Zápas o člověka Nelibu* (1991) jako režisér odmlčel.

z nichž byly realizovány pouze tři – *Bloudění* (1965), *Hotel pro cizince* (1966) a *Ohlédnutí* (1968). Opakovaně byl zamítnut¹⁴³ jeho scénář ke „společenské alegorii“ *Ženy náš osud* (1966)¹⁴⁴ s podtitulem *Ze zápisů sebevrahových* navazující svou stylistikou (postupy němých grotesek – gagy, statické obrazy měnící se ve fotografii atd.), některými motivy (lokalizování děje do prostředí „výletního hotýlku“) a celkovou tematikou (význam lásky a smrti v životě člověka) na snovou poetiku *Hotelu pro cizince*. Další dva scénáře, které nemohly být převedeny do filmové podoby, pochází z roku 1969, jedná se o látky *Zabíjet je snadné*¹⁴⁵ a *Sen o míru*.¹⁴⁶

¹⁴³ Jak píše ve svém deníku Pavel Juráček poprvé byla realizace Mášova scénáře zakázána v květnu 1967: „Poledňák definitivně vetoval Tondův scénář *Ženy náš osud* a Tonda tedy napsal řediteli canneského festivalu, že se nezúčastní uvedení *Hotelu pro cizince*. Poledňáka to rozzuřilo. Dal se slyšet, že dokud bude ředitelem Čs. filmu, Máša točit nebude.“ (JURÁČEK, *Deník: (1959–1974)*). V lednu roku 1968 byl vlivem uvolnění stávajících poměrů (v souvislosti s „pražským jarem“) literární scénář opět povolen: „Ačkoli důvody zákazu tohoto filmu byly ze strany vedení Čs. filmu motivovány estetickými výhradami, odvolání zákazu hned po Lednu mě znovu přesvědčilo, že pravá příčina byla jinde.“ (KOPANĚVOVÁ, Galina. Zářijový rozhovor s Antonínem Mášou. *Film a doba* 14, 1968, č. 12, s. 648.) Následně došlo k jeho schválení Ideově-uměleckou radou a k naplánování jeho realizace na jaro 1969, tedy po dokončení filmu *Ohlédnutí*, na němž Máša v roce 1968 pracoval. Nicméně po vstupu vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968, byl scénář opět (a konečně) zamítnut.

¹⁴⁴ MÁŠA, *Ženy náš osud*, s. 54–64.

¹⁴⁵ MÁŠA, Antonín. *Zabíjet je snadné*. Literární scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1969. 169 s.; Do svého deníku si Máša k tomuto scénáři poznamenal: „**Zabíjet je snadné**. Ve scénářové verzi už dvacet šest let, odmítnuto KF (pozn. L. M.: Krátký film Praha) i letos. Dřímající touha lidí vzájemně se vraždit, jen dočasně potlačena? Proč to vraždění německých zběhů, většinou mladých chlapců, v pískovně a v lomu ve V.? (pozn. L. M.: ve Višňové – Mášově rodišti) V deseti letech viděti. Stále se vrací ve snech. Kvéry drží ‚strejdové‘, žádná popravčí četa. Hromadné znásilňování Němek, ‚národních hostů‘ ubytovaných v místní škole, provedené skupinou ‚partyzánů‘, když jsem byl na noc u řídících. ‚Partyzáni‘ pak zatčení pravidelnou ruskou armádou. Vyjádřit dnes nepopulární lásku k ruským vojákům, kteří tomu řádění učinili přítrž. Žádní barbaři jako u Škvoreckého ve *Zbabělcích* a jinde. Jejich utrpení, jejich něha. Ruský doktor ubytovaný u nás atd. (...) Nejenom pravdivé **svědectví**, hloub, ještě hlouběji. Co je to msta? Jaký druh uspokojení člověku přináší?“ (MÁŠA, *Podivní ptáci*, s. 17) Realizace scénáře byla zamítnuta i v roce 1993.

¹⁴⁶ MÁŠA, Antonín. *Sen o míru*. Literární scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1969. 187 s.

Obě se svou politickou angažovaností, jakousi snahou o vyrovnání se s minulostí a ukotvením do konkrétního historického období (v prvním případě konec II. světové války a problematika „hrdinství“, ve druhém počátek I. světové války), v němž je demonstrována srážka člověka/jedince a „velkých“ dějin, blíží spíše filmu *Ohlédnutí*. Obdobně je tomu i v případě nerealizovaného televizního filmu *Dobrá věc se podařila* (1969), v němž dochází k opětovnému přehodnocení období Stalinova kultu.¹⁴⁷ Zobrazením existenciálního problému jedince a jeho konfliktu s kolektivem (pokryteckou společností) pak všechny tyto scénáře organicky zapadají do Mášovy tvorby šedesátých let, jež byla v roce 1970 násilně přerušena.¹⁴⁸ I přes nezanedbatelnou úlohu, již Antonína Máši sehrál na poli dramaturgie a scenáristiky šedesátých let, se v současnosti – slovy Vladimíra Kőrnera – „podceňuje role dramaturgů a scenáristů, kterou měly v hnutí nové vlny,“¹⁴⁹ což dokazuje i nedostatek takto zaměřené literatury. Následující text tak

¹⁴⁷ „Padesátá léta. Co je to krutost? Odkud se bere nenávist a záliba v krutosti? Řádění ‚diverzanta‘ S., zastřeleného pak v sebeobraně chudákem B., který se celý rok vylízával ze třech průstřelů plíc. Deset let se bál odvety a pak na následky těch zranění umřel. Řádivý úředník na ONV. Rostlinolékař S. potřeboval patrně jeho doklady a nepočítal, že B. má po Němcích zbraň. Sem patří epizoda zpracovaná v TV scénáři *Dobrá věc se podařila*. Odsouzení nevinného mladého kulaka za paličství. Zhůvěřilosti kolektivizace, zvláště pak ty nenadiktované shora. Ty nadiktované poskytují kolektivní alibi. Ale tak to nebylo. Strach pospolitosti z lidí schopných všeho, který se navenek projevuje jako lhostejnost ke zlu. Třídní nenávist. Dlouho tajená a náhle propuknuvší. Hluboké sociální jizvy. Iracionalita msty v jiné podobě než po válce na Němcích. Muž s hvězdou. Atd. Znovu, už v klidu a bez ideologie prozkoumat tento terén lidské duše.“ (MÁŠA, *Podivní ptáci*, s. 13–14.)

¹⁴⁸ Zatímco v roce 1969 měl Antonín Máša ještě možnost podílet se dramaturgicky na filmech *Adelheid* a *Den sedmý – Osmá noc*, již v roce 1970 byla jakákoliv jeho účast na filmových projektech zapovězena, což bylo oficiálně ztvrzeno roku 1971 výpovědí z Filmového studia Barrandov. Situaci, jež na Barrandově panovala na počátku roku 1970 shrnul Pavel Juráček ve svém deníku následovně: „Zrušili umělecké rady, přestali nás zvat na ředitelské porady, sestavili listinu jmen, která se nesmějí objevit na titulcích, ale ani na žádné smlouvě. Chystají se zrušit tvůrčí skupiny, přerušili všechny kontakty s velkými festivaly a institucemi, všem mladým režisérům snížili ihned honoráře, rozdělili režiséry do tří skupin podle spolehlivosti a charakteru – jedni mohou pokračovat v práci, druzí musí dokázat, že dostali rozum (do té doby žádná práce, žádný příjem, ponechat v nejistotě až do vyhladovění) a někteří budou propuštěni, neboť jsou nenapravitelní (mluví se o Němcovi, Schormovi, Chytilové, Mášovi, Kachyňovi a Helgem...)“ (JURÁČEK, *Deník: (1959–1974)*, s. 659.)

¹⁴⁹ FRYŠ, *Antonín Máša: film, divadlo atd.*, s. 36.

bude prostřednictvím zkoumání literární geneze Mášova filmu *Bloudění* usilovat o revizi doposud zanedbávané oblasti československé kinematografie tohoto období – jako je právě scenáristika, a to v souvislosti s oživením odkazu režiséra, který se cítil být spíše scenáristou.

6 Kritika literatury o Antonínu Mášovi

„Společně s Pavlem Juráčkem a Evaldem Schormem byl Máša výraznou autoritou pro své kolegy z tzv. československé vlny 60. let, především v oblasti myšlení o filmu, dramaturgie i mravní integrity tvůrce. Většina filmařů chtěla znát jeho názor jak na scénáře, tak i na výslednou podobu filmů. (...) Mohu to potvrdit osobní zkušeností. (...) význam Antonína Máši tkvěl především v jeho dramaturgické a scenáristické činnosti. Byl jedním z nejdůležitějších ‚vlivových‘ a respektovaných lidí v československém a českém filmu“¹⁵⁰

Jako významnému režisérovi, a zejména scenáristovi a dramaturgovi, tzv. nové vlny je Antonínu Mášovi paradoxně věnováno zanedbatelné množství sekundární literatury. Jedinou publikací, která usiluje o komplexní uchopení Mášovy osobnosti a jeho filmové i divadelní¹⁵¹ tvorby je monografie Josefa Fryše *Antonín Máša: film, divadlo atd.* (2010), jež je rozšířením kapitoly – Mášova medailonku – v jeho dřívější publikaci *Dvanáct osudů čtyř staletí* (2008).¹⁵² Jedná se zároveň o jediný text, který určitým způsobem reflektuje i Mášovu tvorbu dramaturgickou, a zvláště pak scenáristickou. Kromě kontextu vzniku jednotlivých scénářů a filmů, částečně i kontextu jejich literární přípravy, a také přehledu jednotlivých filmů a scénářů, na

¹⁵⁰ GOGOLA, *Oponentský posudek*, nestr.

¹⁵¹ Když byla A. Mášovi po filmu *Proč nevěřit na zázraky*, jehož realizaci provázely cenzurní problémy, zakázána jakákoliv režisérská činnost, začal se věnovat divadlu. Mášovou první hrou převedenou na divadelní prkna byl *Rváč* (1978) inspirovaný ruským romantismem, konkrétně povídkou Ivana Sergejeviče Turgeněva, dále v Laterně magice uvedené projekty *Noční zkouška* (1981) a *Vivisekce* (1987) propojující postupy divadla a televize (druhý jmenovaný upravil v roce 1989 pod novým názvem *Mrtvá živá voda* pro divadlo), a konečně „ekologický kabaret“ *Ani slovo o lásce* (1981). Máša se znovu uchyluje k divadlu po privatizaci Barrandova a kompletním přepracováním jeho scénáře *Rozum a štěstí* (1992), napsaného na motivy pohádky Karla Jaromíra Erbena, Zdeňkem Zelenkou. Jedná se o opětovný návrat k romantismu, a to volným převyprávěním románu Alfreda de Musset *Zpověď dítěte svého věku* (1994) a dále hru *Podivní ptáci* (1996), jež v sobě nese vedle prvků absurdního divadla, také tematiku a motivy Mášovy filmové tvorby (například postavy Jáji a Káji z filmu *Bloudění*). Viz FRYŠ, *Antonín Máša: film, divadlo atd.*, s. 59–90.

¹⁵² FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí: Ryba, Slavík, Bosáček, Mrkvička, Jelínek, Brokešová, Týrlová, Vepřek, Zástěra, Máša, Beneš, Hrabě*. Vyd. 1. Příbram: Josef Fryš, 2008. 287 s. ISBN 978-80-254-3128-3.

nichž se Máša tímto způsobem podílel, předkládá Fryšova monografie i jisté analogie mezi poetikou Mášových scénářů (nerealizovaných či realizovaných jinými režiséry) a poetikou jeho filmů. Z těchto důvodů budou některé Fryšovy závěry využity, ať už podpůrně či polemicky, při rekonstrukci literární geneze filmu *Bloudění*, jež bude v rámci tohoto textu provedena. Dalšími sondami do problematiky Mášovy tvůrčí činnosti měly být i dvě studentské práce – na divadelní tvorbu zaměřená diplomová práce Karolína Schneiderové *Antonín Máša – Dramatik* (2016)¹⁵³ a bakalářská práce Vojtěcha Landy *Polistopadová díla Antonína Máši v kontextu jeho předchozí tvorby* (2012). Obě práce jsou však povětšinou textu příliš závislé na Fryšově monografii (přestože Landa se vůči ní kvůli „nekritické adoraci autora“ vymezuje) a při zkoumání (ne metodologicky podložené analýze) daných filmových a divadelních děl, či dokonce hodnocení Máši jako člověka a tvůrce,¹⁵⁴ se opírají především o své subjektivní pocity. Zároveň se obě práce většinou omezují pouze na expresivně podbarvený popis děje zkoumaných děl (především u Schneiderové),¹⁵⁵ či celkový povrchní, a tudíž nekomplexní, přehled Mášova díla, které není nahlíženo s odstupem, ale optikou tehdejší filmové kritiky, čímž je

¹⁵³ SCHNEIDEROVÁ, Karolína. *Antonín Máša – Dramatik*. Diplomová práce, Pedagogická fakulta. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2016.

¹⁵⁴ Například „Celkově lze ‚Zázraky‘ (pozn. L. M.: film *Proč nevěřit na zázraky*) označit za relativně podařené dílo, které však nedosahuje kvalit námětově podobných filmů *Ať žije republika* (Karel Kachyňa) či *Sírius* (František Vlácil).“ (LANDA, *Polistopadová díla Antonína Máši v kontextu jeho předchozí tvorby*, s. 19.) nebo „Máša tedy ukončil svoji kariéru pro něj typickou ‚vítěznou prohrou‘, vyčerpávající souboj s režimem se velmi nepříznivě podepsal na jeho tvorbě, ve které již nebyl schopen otevírat nová témata a primárně si pouze vyřizoval účty s režimem, který jej sedmnáct let dusil.“ (Tamtéž, s. 47.) či v práci Karolína Schneiderové: „Znal melodii svého srdce, a i přes všechna zažitá životní zklamání, ji nikdy nezapomněl. V duši byl klukem, navenek silným chlapem. Na své životní cestě zažíval protichůdné tendence: miloval i nenáviděl. Žil bohémsky i střídmě. (...) V mých myšlenkách bude žít jako člověk nesmírně citlivý, milující přírodu, obdařený tvůrčím duchem, oplývající schopností uceleného otevřeného názoru a svou tvorbou rozbíjející mohutné hradby mnohdy monotónních postulatů diktovaných dobou.“ (SCHNEIDEROVÁ, *Antonín Máša – Dramatik*, s. 67.)

¹⁵⁵ Například: Tamtéž, s. 40–45.

zatížen zejména text Vojtěchy Landy.¹⁵⁶ Na základě zmíněných nedostatků a skutečnosti, že první z prací je orientovaná na Mášova divadelní díla a druhá především na jeho tvorbu z rozmezí 70.–90. let, tak nebudou konečné výsledky, k nimž autoři v rámci svých prací dospěly, v následujícím textu zohledněny.

Srovnatelná situace nastává i v případě filmovědné literatury primárně zaměřené na období tzv. nové vlny, v níž je Mášova tvorba oproti dílům některých jiných představitelů poněkud zasunuta do pozadí,¹⁵⁷ je v nich opomenuta zcela¹⁵⁸ nebo je omezena na popis děje¹⁵⁹ či (vzhledem k příručkovému charakteru¹⁶⁰ či kontextuálnímu zaměření publikace¹⁶¹) na vymezení základního tématu. To se však vztahuje pouze k jeho aktivitě režisérské, jelikož reflexe jeho scenáristické činnosti, až na pouhé zmínky faktografického charakteru, absentuje zcela. Výjimkou je pouze antologie *Umlčený film* (2008)¹⁶² Jana Žalmana, v níž alespoň částečně, stejně jako v monografii Josefa Fryše, dochází k reflexi jistých podobností v poetice Mášových filmů a scénářů realizovaných jinými režiséry (zmíněny jsou *Místo v houfu* a *Každý den odvahu*). Dále existují také dílčí studie zaměřené (opět v kontextu kinematografie šedesátých let) buď na konkrétní motivy Mášových

¹⁵⁶ „Filmová kritika si toho pochopitelně všimla, Máša jako by téměř kopíroval ideologické filmy 50. let, kde vystupovali odporní kulaci západní kapitalisté, jen v jeho dílech jsou padouši komunističtí funkcionáři a jejich přísluhovači. Film samotný se tak mění v nesouroudou směs epizod, které mají jen jeden účel – poukázat na zkaženost okolí a vyzdvihnout morální kvality Chvály (pozn. L. M.: jedná se o hlavní postavu hudebního skladatele z Mášova filmu *Skřivánčí ticho*). Tato didaktičnost však ničí jakýkoliv prožitek z filmu samotného, přebíjí to, co se nám Máša snažil sdělit.“ (LANDA, *Polistopadová díla Antonína Máši v kontextu jeho předchozí tvorby*, s. 31.)

¹⁵⁷ Například BOČEK, *Kapitoly o filmu.*; ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni Ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Vyd. 1. Praha: Horizont, 1991. 256 s. ISBN 80-7012-055-X.

¹⁵⁸ LIEHM, Antonín Jaroslav. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 470 s. ISBN 80-7004-100-5.

¹⁵⁹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Vyd. 1. Praha: Levné knihy, 2008. 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

¹⁶⁰ PTÁČEK, Luboš et al. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

¹⁶¹ LUKES, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart, 2013. 447 s. ISBN 978-80-7391-712-8.

¹⁶² ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

filmů, jako je například studie *Český les v českém filmu* Jana Bernarda¹⁶³ interpretující motiv lesa ve filmu *Bloudění*, nebo studie orientované na určitou narativní kategorii, a to v souvislosti s celkovou poetikou filmu. V tomto smyslu je možné mluvit o dvou studiích Stanislavy Přádné, v nichž věnuje pozornost fenoménu postavy ve filmech tzv. nové vlny – první z nich je *Typologie filmových hrdinů nové vlny* (2000)¹⁶⁴ soustředící se na způsob zobrazení intelektuála ve filmu *Bloudění*, druhou *Poetika postav, typů, (ne)herců* (2002)¹⁶⁵ usilující o vytvoření typologie postav filmu *Hotel pro cizince*.¹⁶⁶ I přesto, že Mášova tvorba není ve většině z výše zmíněné filmovědné literatury nijak zvlášť akcentována a ani jeden z textů nepřináší zásadnější poznatky o jeho scenáristické činnosti či literární genezi sledovaného filmu, poskytují společně skrze shody v některých závěrech důležitá východiska pro zařazení Mášovy osobnosti a poetiky jeho filmů do kontextu nové vlny. Taková východiska pak budou mít určitý význam i při zjišťování/obhajování důvodů některých změn, jež proběhly v rámci literární přípravy zkoumaného filmu, a vedly tak k jeho výsledné podobě, což bude následně zohledněno v analytické části věnované rekonstrukci literární geneze.

Příliv mladých tvůrců (studentů FAMU), jejichž neformální seskupení¹⁶⁷ je po francouzském vzoru často označováno za tzv. novou vlnu, je spojen s počátkem

¹⁶³ BERNARD, Jan. Český les v českém filmu. *Revue otevřené kultury* 3, 1992, č. 5, s. 30–39.

¹⁶⁴ PŘÁDNÁ, Stanislava. Typologie filmových hrdinů nové vlny. Problematika intelektuálů v souvislosti s českou povahou. In DENEMARKOVÁ, Radka (ed.). *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání...zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. s. 237–249. ISBN 80-85778-27-0.

¹⁶⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava. Poetika postav, typů, (ne)herců. In CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava a ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 149–296. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁶⁶ Viz KRIEGLEROVÁ, Lea. *Typologie postav ve filmu Hotel pro cizince režiséra Antonína Máši*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015.

¹⁶⁷ Někteří z tvůrců označení „nová vlna“ odmítají, například Pavel Juráček: „Ono se o nás většinou mluví a píše jako o skupině, jako kdybychom se kdysi rozhodli, že založíme nový český film nebo nějaký program – estetický nebo ideový. Ale málokdo si uvědomuje, málokdo věří, že to není pravda, že to není žádný program. Nikoho z nás nenapadlo, že by z nás byla nějaká skupina nebo nějaká škola, protože my jsme v podstatě všichni jenom spolužáci. A to, že každý máme něco

šedesátých let, přestože jsou všeobecně vzato považovány za zlomové až roky 1962/1963, které jsou spojené se vznikem celovečerních filmů *Slnko v sieti* (1962) Štefana Uhra a *Černý Petr* (1963) Miloše Formana. Už v rozmezí let 1960–1961 totiž většina z představitelů mladé generace dokončuje své studentské filmy, jež přinášejí do československé kinematografie novou poetiku reflektující nejen zahraniční vlivy, ale také individualizované vidění světa vlastní mladé generaci. Mezi takové studentské debuty – první vlaštovky „nové vlny“ – patřil vedle *Turisty* (1961, Evald Schorm), k němuž napsal scénář Antonín Máša, například *Strop* (1961, Věra Chytilová), *Sousto* (1960, Jan Němec), *Černobilá Sylva* (1961, Jan Schmidt) scenáristy Pavla Juráčka, dále povídkový triptych *Hlídač dynamitu* (1960, H. Bočan, J. Jireš a Z. Sirový) či film *Každý den má svoje jméno* (1960, Juraj Jakubisko). Přestože se poetika jednotlivých tvůrců a jejich filmů produkovaných v průběhu šedesátých let značně liší, nachází se zde i jisté prvky – analogie, jež jsou jim jako generaci společné, což je dle Antonína Máši způsobeno především obdobnou životní zkušeností. Jedná se o generaci narozenou okolo roku 1930, kterou významně poznamenal socialismus padesátých let a období Stalinova kultu, kdy docházelo k silnému potlačování jedince a jeho identity, což platilo nejen pro život obecně, ale také pro kinematografii, která byla zahlcena uniformními filmy socialistického realismu: „podstatné na našich zkušenostech se socialismem je, že jsme byli do tohoto systému vrženi a snad ani jeden z nás neměl pocit, že něco spoluvytváří. Všechno bylo dáno, osobnost se těžko projevovala. Když tato generace nastoupila, jediná touha, která se u ní výrazně projevovala, byla touha vyslovit se, najít především svůj vlastní hlas, realizovat svoji dosud neuplatněnou individualitu. Tato touha stát se individualitou má své kořeny v nenasycenosti předchozích let. (...) každý z nás toužil především být individualitou, nebýt jen

společného, to byla v podstatě otázka štěstí, které jsme měli. (...) to sehrálo velkou roli v celé té české ‚nové vlně‘. Já to říkám ironicky, poněvadž si nemyslím, že by byla nějaká nová. (...) prostě mezi námi jsou veliký rozdíly. Tak třeba jeden druhému neuznáváme estetické normy, které jsou platné nebo zákonem třeba pro Jireše – já s ním nesouhlasím. A Jireš třeba zase nesouhlasí s tím, jak točí Němec a Němec zase točí jiným způsobem než třeba Forman. (...) když mám třeba na mysli Chytilovou, Jireše, Formana – ti se obdivují a točí z úcty k cinéma véřitě. Mají k němu úctu. A naopak lidé jako já nebo i Němec – nám je cinéma véřitě k smíchu. (upraveno L. M.)“ (*Příležitost promluvit.*)

číslem v bezejmenném množství.¹⁶⁸ Právě touha vyjádřit prostřednictvím filmového umění kousek sebe sama, svůj životní pocit a subjektivní názor na svět, je tím, čím se nastupující generace¹⁶⁹ odlišovala od předchozí generace let padesátých, která naopak chtěla objektivně reprezentovat myšlenky a názory „společné“ určitému kolektivu. Subjektivně uchopená skutečnost ve filmech jednotlivých tvůrců, zprostředkovaná skrze fikční svět filmu, zároveň představuje jakési multiperspektivní, nicméně o to pravdivější, zobrazení reálného světa, a tedy i pocitů a názorů skutečného člověka (ne dobového konstruktů). Touha říkat uměním pravdu a být ke skutečnosti kritický však nebyla jen záležitostí Československa, ani filmu jako privilegovaného média, jednalo se spíše o jakési „celosvětové“ a „multimediální“ vření: „Bylo to desetiletí tvůrčího kvasu všude na světě; studentské bouře, nonkonformismus, hledání nové autenticity, nových cest, vlastního hlasu. Dveře otevřené do světa. Vědomá snaha postihnout filmem životní pocit, vnutit té ‚továrně na sny pro služky‘ a na ‚pohádky pro dospělé‘ téma životní filozofie a společenské diagnostiky, vyhrazené dosud do velké míry jen literatuře.“¹⁷⁰ I otevření se světu,¹⁷¹ především pak francouzským vlivům, sehrálo v rámci utváření nové vlny významnou roli. Již potom, co byly v roce 1960/1961 uvedeny první absolventské filmy mluví o tomto působení například filmový kritik Aleš Fuchs,¹⁷² který ve svém článku parafrázuje francouzského kritika a historika Marcela Martina: „V moderním filmu vidím dva základní směry: směr, který bych

¹⁶⁸ Antonín Máša v diskusi: Hovoříme v přítomném čase, s. 94.

¹⁶⁹ Dokládají to i slova Pavla Juráčka: „Každý mladý člověk, který dostane první příležitost něco udělat, má podvědomou touhu zanechat ve své práci svědectví o sobě, o svých názorech a pocitech. Má strach, že první příležitost může být příležitostí poslední, a chce ji tedy co nejlépe vyčerpat. Proto jsou naše filmy subjektivnější než filmy starších režisérů.“ (Kdo kým pohrdá (diskuse), s. 1.)

¹⁷⁰ FOLL, O různých vivisekcích s Antonínem Mášou, s. 7.

¹⁷¹ „První jejich filmy neukazovaly na nic jiného, než že přicházejí mladí lidé s progresivním názorem na film, kteří mají talent i dost technické zručnosti. V dalších letech se někteří z nich začali prosazovat s tematikou, která se k nám dostala odjinud, s filmy, které čím dál víc podporovaly západní tendence. A k tomu – často místo reálného děje – symboly, naturalismus, odcizení.“ (ŠMÍDA, *Jeden život s filmem*, s. 213.)

¹⁷² FUCHS, Mladé hledání, s. 293–298.; Ve svém článku se zabývá rozbořením již zmíněných filmů *Turista*, *Strop*, *Každý den má svoje jméno* a *Černobílá Sylva*.

nazval ‚směrem Antonioniho‘ a potom směr pravda (...) dílo Antonioniho zavrhuje tradiční strukturu, nechce v prvé řadě vyprávět nějaký příběh (...) Druhá tendence je film–pravda (Rouch, Rogosin, *Stíny, Spojka*), v němž se děj odehrává skutečně před divákem, před kamerou...“¹⁷³ Přestože se Fuchs brání jakékoli zákonité dichotomii československé nové vlny, spatřuje v jednotlivých snímcích buď tu, či onu převažující tendenci – zatímco Mášova a Schormova *Turistu*¹⁷⁴ označuje kvůli akcentování existenciální roviny příběhu na úkor děje a upřednostnění slov/myšlení před obrazem za film „antonioniovský“, *Strop Věry* Chytilové řadí využitím stylových prostředků a kladením důrazu na významy skryté v obrazu ke kino–pravdě. Výsledkem uvedení těchto spojitostí mezi československým a světovým filmem, však nemělo být rozdělení nové vlny na dvě základní větve, ale spíše důkaz, že se zahraniční vlivy projevovaly, ať už vědomě, či nevědomě (přirozeně), u toho kterého tvůrce různým způsobem. Jak říká sám Antonín Máša: „Zázrak naší ‚nové vlny‘ spočíval v tom, že na FAMU absolvovaly tři silné ročníky nabitě hotovými osobnostmi s uceleným světonázorem. Někdo se poučil víc ze cinéma vérité, jiný vstřebával podněty vizuálně snové poetiky filmu *Loni v Marienbadu*, další vycházeli z dokumentu a razili si cestu bez ohledu na populární formy. Příkladně Evald Schorm.“¹⁷⁵

Mezi představiteli mladé kinematografie šedesátých let tak (i dle předložené literatury) Máša figuruje jako „politik nové vlny“,¹⁷⁶ jako tvůrce „mučivě citlivý k deziluzím své generace, k trapné zkušenosti, kterou prošla a v níž ztratila své ideály“,¹⁷⁷ jako ten, který „stál nad tím vším jako věřící nad troskami katedrály, kterou pomáhal stavět, a necítil nic než skepsi, od níž byl jen krok k zhnusení.“¹⁷⁸

¹⁷³ Tamtéž, s. 297.

¹⁷⁴ To svým způsobem potvrzují i slova Antonína Máši: „Snažím se dát výraz svému životnímu pocitu, svému hledání, svým pochybnostem, své nedůvěře k jednoduchým jistotám, své nejistotě. A v tom jsem za jedno s E. Schormem, s nímž jsme se pokusili o téma smyslu lidské existence už ve famuáckém filmu *Turista*.“ (HOFMANOVÁ, *Bloudění a jistoty*, s. 8.)

¹⁷⁵ FIKEJZ, *Pokus o inventuru minulosti s Antonínem Mášou*, s. 3 a 5.

¹⁷⁶ ŠKVORECKÝ, *Všichni Ti bystří mladí muži a ženy*, s. 205.

¹⁷⁷ ŽALMAN, *Umlčený film*, s. 200.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 200.

jelikož v celé nové vlně „nebyl nikdo programově angažovanější než právě on.“¹⁷⁹ Mášovo přesvědčení o nutné přítomnosti jistého mimouměleckého/mimoestetického poslání umění v mravním potažmo politicky-angažovaném slova smyslu,¹⁸⁰ vznikalo ještě v době, kdy bylo jeho myšlení apriorně spojeno s literaturou, a zvláště s ideami marxismu,¹⁸¹ s nimiž se pojí i dva základní aspekty Mášova přemýšlení o umění, především pak literatuře a filmu. První je aspekt pravdy, jenž je samotnou podstatou vzniku umělecky-angažovaného díla, a tudíž by měl být v rámci umění uplatňován. Pravdivě by měla být zobrazována jak žitá skutečnost, tak minulost, a zvláště pak společnost a postavení jedince v jejím středu. Film, literatura a umění obecně tak má být jakýmsi „svérázným nástrojem k hledání pravdy“,¹⁸² jež má recipientům zprostředkovávat objektivní, tedy pravdivé a zobecněné,¹⁸³ poznání světa: „Pokud jde o angažovanost, nevidím ji ve volbě látky, ve volbě tématu ani námětu, ale v osobním přístupu autora. Angažovaný přístup znamená především upřímnost a osobní zaujetí pro pravdu výpovědí. Angažovaný

¹⁷⁹ LIEHM, *Ostře sledované filmy*, s. 362.; V rozhovoru s Antonínem Liehmem o Mášovi takto mluvil Pavel Juráček.

¹⁸⁰ Mášův pojem angažovanosti by neměl být spojován s agitací či propagandou, ale měl by být chápán ve stejném smyslu jako o něm mluví Elmar Klos: „Pojem angažovanosti je často zaměňován s požadavkem stranickosti a stranickost si zase mnozí pletou s představou propagační agitace. I když všechny tyto tři pojmy mají přirozeně styčné body, nevyjadřují stejný obsah ani nemají vždycky stejný cíl. *Angažovanost* – to je vnitřní zapálení pro věc, která autora nutí projevit se navenek, zasazovat se o svou kauzu, získávat pro ni lidi. Krátce je to misie živého slova a činu.“ (KLOS, *Dramaturgie je když...*, s. 157–158.)

¹⁸¹ Rozhovor s Antonínem Mášou, jenž si Pavel Juráček zaznamenal do svých deníků z prosince roku 1957, tedy rok potom, co společně s Juráčkem vstoupil do KSČ. Máša: „nikdo přece neřekl, že když se člověk stane marxistou, že ztratí sám sebe. Prostě se jeho přesvědčení shoduje s marxistickými myšlenkami. Tím přece nic neztrácí. Já nevím, možná, že ti nerozumím, ale podle mého to tak je. – *Hm.* – Já, když měl všechny tyhle trable, když jsem se snažil to **něco** najít a nevěděl jsem, **co a kde**, a když jsme pak četl některé věci od Marxe nebo Engelse, tak jsem najednou začal přicházet na to, že mají pravdu, že to tak nějak je, věřil jsem tomu. A nic jsem přitom, myslím, neztratil.“ (JURÁČEK, *Prostřednictvím kočky*, s. 161.)

¹⁸² FOLL, O různých vivisekcích s Antonínem Mášou, s. 7.

¹⁸³ „Nikdy jsem se nesnažil postihnou ve své tvorbě vlastní subjekt, ale spíš pravdu o společnosti, ve které žiju.“ (OVŠÍKOVÁ, Jana. Zpráva o stavu společnosti. Hovoříme s Antonínem Mášou. *Svobodné slovo* 46, 1990, č. 35, s. 3.)

film je stejně tak 8½ jako *Hoří, má panenko*, protože v obou případech se autoři upřímně a co možná nejhloběji svobodně vyjádřili.¹⁸⁴ S tím úzce souvisí druhý aspekt umění – již nastíněné mimoestetické poslání, jelikož skrze umělecky zobrazovanou pravdu se autor snaží působit na myšlení a následně i chování recipienta, a určitým způsobem ho tak formovat.¹⁸⁵ Na základě užívání těchto principů v umělecké tvorbě jsou pak Mášovy filmy a scénáře často spojovány s přívlastky politický¹⁸⁶ či angažovaný,¹⁸⁷ jelikož se v nich jedinec pod tlakem doby a společnosti jistým způsobem („politicky“) angažuje (ať už pasivně *Turista*, *Hotel pro cizince* nebo aktivně *Bloudění*, *Každý den odvahu*,¹⁸⁸ *Ohlédnutí*), za což následně zaplatí deziluzí z poznání, že jeho snahy (*Ohlédnutí*, *Každý den odvahu*) nebo snahy kolektivu, s nímž se pokoušel táhnout za jeden provaz (*Bloudění*), byly zbytečné, jelikož historii ani skutečnost není možné ovlivnit, neboť ona ovlivňuje nás. K záměrné „političnosti/angažovanosti“ svých filmů se hlásí i sám Máša a přičítá ji zvláště své publicistické zkušenosti: „vždycky jsem se chtěl vyjadřovat

¹⁸⁴ KOPANĚVOVÁ, Záříjový rozhovor s Antonínem Mášou, s. 648.

¹⁸⁵ Právě dosah vlivu uměleckého díla, ať už filmu či literatury, na recipienta, byl i jedním z předmětů sporu mezi Juráčkem a Mášou, jak si Juráček zaznamenal do svého deníku: „Má mít kniha kolektivní, předem rozumově uvážené a vypočítané poslání, nebo nemá? Jsem proti tomu. Psát se musí tak, jak se cítí, a nikoliv chladnokrevně potězkávat argumenty vymyšlené k útoku na čtenářovo přesvědčení. Taková literatura podvádí, nemůže se držet životních zákonů, přestává být pravdou a stává se spekulací. Vůči čtenáři i samotnému svědomí je to nečestné. Tonda však svědomí popírá (v obecném zájmu) a čtenáře považuje za polotovar, který je nutno obrušovat.“ (JURÁČEK, *Prostřednictvím kočky*, s. 135–136.)

¹⁸⁶ „Josef Škvorecký označil ve své knize o filmu, kterou napsal v Americe, film *Ohlédnutí za ‚politický thriller‘*.“ (OVSÍKOVÁ, Zpráva o stavu společnosti, s. 3.)

¹⁸⁷ Článek Ludvíka Pacovského, v němž označuje *Každý den odvahu* či *Ohlédnutí* za angažovaný film. (PACOVSKÝ, Ludvík. Svobodný film – Angažovaný film. *Kino 24*, 1969, č. 14, s. 12.)

¹⁸⁸ Ke scénáři filmu *Každý den odvahu*: „chtěl jsem v něm říci důležité věci o naší generaci; o těch, kteří plně prožívali poválečná léta, pracovali ve Svazu mládeže, byli funkcionáři, dobrými, často vynikajícími pracovníky na svých pracovištích, ale – aniž si to uvědomovali – s měnící se dobou se začaly měnit i požadavky a nároky kladené na člověka. (...) Vykonal mnoho pro společnost, která je najednou nechce. Angažovali se často na úkor svého soukromí a nedostává se jim žádného vděku, ba jsou ve srovnání s dnešním mládím nejednou skoro směšní.“ (Na otázky FI odpovídá scenárista Antonín Máša, s. 13–14.)

kinematografickými prostředky k politice, přisuzoval jsme své tvorbě spíš občanské pohnutky než umělecké. I zdánlivě ‚snový‘ film *Hotel pro cizince* je politickou metaforou o tom, jak režim zabíjí básníka.“¹⁸⁹

Tato občanská angažovanost / explicitní političnost Mášových filmů je také pravděpodobně jedním z důvodů, proč ho někteří filmoví publicisté a historikové dávají do spojitosti i se starší generací (jako je režisérská dvojice Elmar Klos a Ján Kadár, Karel Kachyňa a Jan Procházka či Ladislav Helge¹⁹⁰), a především pak s jejich filmovou poetikou. O jistých podobnostech mluví například Stanislava Přádná¹⁹¹

a spatřuje je zvláště v politicky angažovaném charakteru všech Mášových postav (filmových i těch ve scénáři), které se po ztrátě svých společensko-politických ideálů následně potýkají se skepsí a nejistotou umocněnou jejich neheroickou zkušeností, čímž se zásadně odlišují od apolitičnosti postav ostatních příslušníků nové vlny.¹⁹² Poněkud radikálnější stanovisko zastává například Jaroslav Boček, který Mášu jako režiséra i scenáristu staví zcela mimo novou vlnu a její poetiku: „Máša je estetikou – jak scenáristických prací (*Místo v houfu*, *Každý den odvahy*), tak režijní prvotiny (*Bloudění*) – mnohem blíže estetice Kachlíka, Helgeho, Kachyni

¹⁸⁹ Máša dále pokračuje: „ale... konečně jsem se dočkal okamžiku, kdy to břímě, které jsem na sebe dobrovolně vzal a nelituji toho, že mne 17. listopadu rázem spadlo. Období temna, kdy jsem pořád cítil nutkání, byt' malého okruhu lidí, sugerovat odbojné myšlenky, skončilo a těším se na to, že už nebude třeba filmem suplovat politiku.“ (FIKEJZ, Pokus o inventuru minulosti s Antonínem Mášou, s. 5.); Je nutné podotknout, že v rozhovoru s Galinou Kopaněvovou (KOPANĚVOVÁ, Galina. S Antonínem Mášou o poetice Hotelu pro cizince. *Film a doba* 13, 1967, č. 6, s. 313.) se Mášovo tvrzení liší, jelikož v něm popíral jakoukoliv přítomnost jinotajů a skrytých významů, které by v *Hotelu pro cizince* odkazovaly ke stávající společensko-politické situaci.

¹⁹⁰ Jisté styčné body mezi Mášovými díly a tvorbou starší generace samozřejmě existují, a lze je spatřovat například mezi hlavním hrdinou Helgeho *Velké samoty* a protagonistou filmu *Každý den odvahy*.

¹⁹¹ PŘÁDNÁ, *Poetika postav, typů, (ne)herců*, s. 151–152.

¹⁹² Dle Přádné se poněkud odlišná forma politické angažovanosti postav objevuje až ve filmech, jež vznikly po srpnu roku 1968 jako jsou *Skřivánci na niti* (1969, Jiří Menzel), *Smuteční slavnost* (1969, Zdeněk Sirový), *Ucho* (1970, Karel Kachyňa), *Všichni dobří rodáci* (1968, Vojtěch Jasný), *Žert* (1968, Jaromil Jireš).

či Oldřicha Daňka nežli Schorma, Uhra, Chytilové či Formana, jeví se mi tedy jako opožděný příslušník generace sedmapadesátého roku.¹⁹³ Nicméně právě Schormovy filmy jsou paradoxně k Bočkovu předchozímu tvrzení v jistých styčných tematických bodech blízké Mášově tvorbě. Oba autoři totiž mají potřebu vyslovovat se ke stejnému tématu, i když rozdílným způsobem (jak naznačila již výše zmíněná citace Galiny Kopaněvové¹⁹⁴), a to k dopadu přítomné/minulé doby na člověka, což má za následek nejisté postavení individuality uprostřed společnosti, a zároveň i vnitřně pociťovanou nejistotu spojenou s hledáním důvodu a významu vlastního bytí. To jsou totiž základní témata nejen jejich společných filmů *Turista* a *Každý den odvalu*, ale zároveň i všech, které v tomto období natočili samostatně – Schormův *Návrat ztraceného syna* (1966), *Pět holek na krku* (1967), *Farářův konec* (1968), či *Den sedmý – osmá noc* (1969), kde tento problém přerůstá do obecnější roviny a Mášovo *Místo v houfu* (scénář), *Bloudění*, *Hotel pro cizince* a *Ohlédnutí*. Dalším protiargumentem vůči Bočkovu přiřazení Máši ke starší generaci může být například i skutečnost, že všechny filmy příslušníků nové vlny mohou být jistým způsobem chápány jako angažované, zvláště v jejich ostrém vymezení se proti oficiální tvorbě padesátých let (tedy i „oficiální“ části předchozí generace¹⁹⁵) nebo divácky úspěšné tvorbě let šedesátých, tedy i proti jistým uměleckým a politickým tendencím, přestože je jistá míra angažovanosti v jejich případech méně explicitní, než je tomu u Máši: „Já bych novou vlnu charakterizoval jednak politicky, protože to byla jistá opozice proti oficiálnímu filmu. Ať už se jednalo o Vojtěcha Jasného nebo o generaci před námi – Františka Vláčila –, vždycky v tom byl jakýsi opoziční prvek proti tehdejšímu trendu kulturnímu i politickému. A potom také vidím opozici proti tomu, co se tenkrát na FAMU učilo:

¹⁹³ BOČEK, *Kapitoly o filmu*, s. 234.; Vzhledem ke skutečnosti, že samotný text publikace byl psán pravděpodobně ještě před uvedením *Hotelu pro cizince* (a Boček tak své stanovisko odvodil pouze z Mášovy prvotiny *Bloudění*), je možné, že by se Bočkův názor po zohlednění dalších dvou Mášových filmů ze šedesátých let změnil.

¹⁹⁴ KOPANĚVOVÁ, *Předlednové ohlédnutí*, cit. 131.

¹⁹⁵ Tím není myšlena tvorba Vojtěcha Jasného, Elmara Klose a Jána Kadára, Karla Kachyni, Františka Vláčila či Ladislava Helgeho a dalších. Jak dokazuje rozhovor pro *Film a dobu*. (Hovoříme v přítomném čase, s. 93–99.)

jak se má film správně dělat.“¹⁹⁶ Jakým způsobem se Mášova přesvědčení odrazila i v poetice jeho filmového debutu a jak formovala podobu filmové idey v rámci literární geneze, bude posléze reflektováno v analytické části práce.

¹⁹⁶ BUCHAR, *Sametová kocovina*, s. 13.

7 Literární příprava filmu *Bloudění* (1965)

Vzhledem ke skutečnosti, že se materiály, v nichž je zaznamenána výchozí podoba filmové idey filmu *Bloudění* (synopse, filmová povídka) nepodařilo v navštívených archivech dohledat, jak již bylo zmíněno v předchozím textu práce, bude jako primární fixovaná představa o budoucím filmu chápána I. verze literárního scénáře, jejíž vznik je datován na červenec roku 1964. Tento avant-text, a tedy i podoba filmové idey, v něm obsažená, byla následně formována skrze posudky ideově-umělecké rady tvůrčí skupiny Kubala–Novotný, která se v tomto případě skládala z šesti členů – režiséra a scenáristy Jaroslava Balíka, spisovatele, režiséra a scenáristy Oldřicha Daňka, filmového a literárního kritika Antonína J. Liehma, dále filmového kritika a publicisty Jiřího Pittermanna, a konečně spisovatele, scenáristy a režiséra Miloslava Stehlíka. Změny, které byly prostřednictvím písemných posudků navrženy ideově-uměleckou radou se následně projeví (ať už beze zbytku, částečně či vůbec ne) ve II. verzi literárního scénáře z prosince roku 1964, po jehož schválení mohly být započaty přípravné práce předcházející vlastní výrobě filmu, jejíž podmínkou bylo sepsání scénáře technického (únor 1965). Při zkoumání tohoto avant-textu a podoby filmové idey, jejímž je písemně ukotveným vyjádřením, bude mimo Mášova vkladu zohledněn také vliv jeho spoluautorů, jež jsou pod tímto textem podepsáni – kameramanů Ivana Šlapety a Jana Čuříka, z nichž druhý je také spolurežisérem filmu *Bloudění*. Posledním „textem“ (fází literární geneze), jemuž bude v analytické části věnována pozornost, je hotový film. Tato finální verze podoby filmové idey (jíž samozřejmě předcházejí nesestříhané kopie filmu) však bude zkoumána pouze v mezích „literární geneze“ filmu, jak již bylo nastíněno v části zaměřené na metodologické ukotvení práce, tzn. pouze v porovnání s předchozí vývojovou etapou (technickým scénářem), konkrétně její ideovou náplní, narativem, naznačenou poetikou a stylem, jež byly ve fázi stříhu formovány dle dostupné literatury (Skupova zmiňovaná publikace *Přísně utajená komunikace*) i cenzurními orgány. Zcela opomenuto naopak bude jejich srovnání z hlediska využitých „ryze filmových“ prostředků (jako je velikost a délka záběrů, pohyby kamery, svícení atd.), jelikož by se v tomto případě jednalo již o záležitost filmové adaptace

a intermediálního přesunu filmové idey, což přesahuje zaměření této práce a její stanovený cíl – rekonstruovat literární genezi Mášových filmů.

Již na základě shrnutých avant-textů – I. a II. verze literárního scénáře, technického scénáře, posudků ideově-umělecké rady určujících podobu textu výsledného (hotového filmu), je částečně patrné i složení SIWG soustředěné kolem utváření filmové idey. V první řadě se jedná o Antonína Mášu, který je autorem všech textů literární přípravy (i nenalezené synopse a filmové povídky) a zároveň spoluautorem technického scénáře a jedním z režisérů filmu. Dále pak o druhého režiséra a kameramana filmu *Bloudění* – Jana Čuříka,¹⁹⁷ jenž je podepsán také pod textem technického scénáře. Přestože je film *Bloudění* výsledkem kooperace dvou debutujících režisérů, a zjištění konkrétní míry podílu toho kterého autora na jeho výsledné podobě je tím pádem obtížné, je tato problematika poněkud objasněna skutečností, že se v případě filmu Antonína Máši a Jana Čuříka, jedná o film již zkušenostmi poučeného scenáristy a kameramana. V souvislosti s jejich předchozí tvůrčí činností, přesněji s existencí jistých styčných bodů / analogií mezi jejich dřívějšími díly (ať už scenáristickými či kameramanskými) a filmem *Blouděním*, je tak možné blíže specifikovat dosah (vymezit okruh) jejich uměleckého přínosu

¹⁹⁷ „je povolán k útvaru Československého armádního filmu. Zde poznává své budoucí kolegy jako byl František Vláčil, Karel Kachyňa, Jaroslav Kučera nebo Vladimír Sís. (...) Značného uznání se mu dostává již za jeho celovečerní debut *Tanková brigáda* (1954) režírovaný Ivo Tomanem. Od roku 1957 pracuje ve Filmovém studiu Barrandov jako samostatný kameraman a pod vedením Zbyňka Brynycha natáčí dva úspěšné filmy – *Žižkovská romance* (1958) a *Pět z milionu* (1959). (...) Roku 1960 se poprvé sešel pracovní s Františkem Vláčilem na filmu *Holubice*, který získává mezinárodní ocenění za kameru. Tyto úspěchy pokračují i po natočení *Transportu z ráje*, kde se roku 1962 opět vrací k režiséru Brynychovi. V šedesátých letech se setkává s představiteli takzvané Nové české vlny a dokončuje prvotinu Věry Chytilové *O něčem jiném* a *Každý den odvahu* Evalda Schorma. (...) Po několika dalších filmech spolupracuje Jan Čuřík s Jaromilem Jirešem na později trezorovém snímku *Žert* (1968) a o dva roky později natáčí s týmž režisérem poeticky hororovou báseň na motivy knihy Vítězslava Nezvala *Valerie a týden divů*. S Jaromilem Jirešem spolupracuje ještě na čtyřech celovečerních filmech, když se na natáčení filmu *Čekání na déšť* osudově setkává s Karlem Kachyňou. Po boku tohoto režiséra natočí během deseti let deset celovečerních a televizních filmů (*Lásky mezi kapkami deště, Sestřičky, Zlatí úhoři*).“ (MARVAN, David. *Jan Čuřík: nedopsaný rozhovor*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 2007. s. 5.)

v rámci filmu *Bloudění*. Před tímto filmem spolupracovali oba autoři již na filmové povídce *Místo*¹⁹⁸ a také na Schormově filmu *Každý den odvahu* (kde byli dokonce v jednu chvíli postaveni do pozice režisérů¹⁹⁹), po němž se Máša rozhodl pro první vlastní realizaci svého námětu: „Nechci se stát filmovým režisérem, necítím se k tomu povolán. Počítám však, že mě zkušenosti, které získám při režii, obohatí jako scenáristu, a nakonec prostě i jako člověka. (...) nedošel bych nikdy k tomuto rozhodnutí, nebýt Jana Čuříka. Tím chci říct, že bych se s nikým jiným do té práce nepustil. Při realizaci se pokusím uplatnit to, co máme v pohledu na život i na film společné. Teoreticky by spojení kameramana a scenáristy mělo režiséra uspokojivě nahradit.“²⁰⁰ Jak naznačuje citace slov Antonína Máši, oba autoři považovali za stěžejní esenci filmu především jeho ideovou náplň, základní myšlenku, obsaženou již v námětu, která musí být zároveň ve shodě s přesvědčením obou tvůrců, což potvrzuje nejen jejich dřívější spolupráce, ale i slova druhého z režisérů – Jana Čuříka: „Především musíte mít štěstí, že vás osloví dobrý režisér s dobrým scénářem, ale ještě lepší je oslovení od režiséra výborného se skvělým scénářem, který věří, že spolupráce bude přínosem při vizuálním ztvárnění a že najdeme společného jmenovatele, jak na to jít, aby byl konečný výsledek ten pravý. (...) Ale základem všeho je kvalitní scénář. (...) Když nemáte dobrý scénář a budete mít i geniálního režiséra a geniální herce, tak výsledek bude stejně pochybný. Základem je idea, myšlenka, co se chtělo říct.“²⁰¹ Jak již bylo předestřeno, právě tato výchozí myšlenka filmu *Bloudění* může být vzhledem k tematice Mášových předchozích

¹⁹⁸ Ivan Šlapeta mluví o jejich prvním setkání následovně: „On se setkal s Čuříkem na Brynychově filmu (pozn. L. M. *Místo* z filmového triptychu *Místo v houfu*), kde došlo mezi Čuříkem a Brynychem k nedorozumění o smyslu filmu, který natáčeli. A ten film napsal Tonda Máša. Čuřík tenkrát velmi agresivně zasáhl a požádal, aby přijel autor na exteriér, aby se ta věc vyřešila. No a Čuřík měl pravdu a Brynych se mýlil, takže tam nastal takový blízký vztah Čuříka s Mášou (upraveno L. M.).“ (*Zlatá šedesátá II: Antonín Máša* [TV seriál]. Režie Martin Šulík. Česko. 2009. 6:02–6:47.); Na tuto spolupráci pak vzpomíná i Jan Čuřík: „Autorem byl Máša (pozn. L. M.: jedná se o scénář k filmu *Každý den odvahu*), a on jezdil na plac. A na tom place, když on to tak všechno viděl, tak jsme se skamarádili

a pak mi nabídl tu spolupráci. Ale obě dvě ty práce byly krásné.“ (MARVAN, *Jan Čuřík*, s. 13.)

¹⁹⁹ Viz *Československý filmový zázrak: Perličky na dně*, cit. 130.

²⁰⁰ HOFMANOVÁ, *Bloudění a jistoty*, s. 8.

²⁰¹ MARVAN, *Jan Čuřík*, s. 7.

scénářů zachycujících konflikt jedince se společností (ať už z řad mladší „hledající“ generace jako v *Místo v houfu*²⁰² nebo ze zdánlivě vyrovnané generace „budovatelské“ jako v *Každý den odvahu*) přisuzována právě jemu.²⁰³ Z těchto důvodů bude Mášovi připisováno autorství I. i II. verze literárního scénáře, výchozích textů fixujících podobu filmové idey, při jejichž analýze nebude opomenut ani význam již jmenovaných členů ideově-umělecké rady, v čele s dramaturgem Sergejem Machoninem, kteří skrze své posudky I. verze literárního scénáře nějakým způsobem ovlivnili (měli možnost ovlivnit) konečnou podobu filmu *Bloudění*. Především se bude jednat o posudek již zmiňovaného Sergeje Machonina, dále Antonína J. Liehma a Oldřicha Daňka, jejichž dosah je jak ve II. verzi literárního scénáře, tak ve výsledném filmu prokazatelný, a to na rozdíl od posudků Jiřího Pittermanna, Jaroslava Balíka a Miloslava Stehlíka (což ovšem nevyklučuje připomínky ke scénáři, jež mohly být autorům sděleny ústní formou, o čemž se však nedochovaly žádné záznamy). Ačkoli podíl Jana Čuříka nemůže být v případě literární přípravy filmu zcela vyloučen, nebyly v rámci vlastního výzkumu nalezeny žádné materiály, které by jeho účast na formování filmové idey v této fázi potvrdzovaly, což ovšem není možné říci o jeho přínosu, či zcela zásadním významu v rámci přípravných fází filmu a při jeho samotné realizaci: „Máša mě požádal o spolupráci na režii u *Bloudění*. Dělali jsme spolu dohromady, krásná práce. On vůbec nerozuměl filmům, Máša je dramaturg a bláznivej filozof. Ale nadšenec. A já už jsem určitou praxi měl, (...) pro stavebnost, rytmus toho filmu, proporce, velikosti záběrů, dynamickou kameru (...) On o tomhle vůbec neměl představu,

²⁰² Právě v reprezentaci mladší generace spatřuje Jan Žalman zásadní analogii mezi *Blouděním* a scénáři k filmům *Místo v houfu* a *Každý den odvahu*, což ho vede k připsání základní myšlenky filmu Antonínu Mášovi: „Ani stopy po ‚okouzující naivitě mládí‘, ale také ne po umělém drammatizování – to byl ostatně především Mášův přínos. (...) Máša se v poměru k mladým lidem nikdy nestavěl na ‚romantické‘ či ‚chápavé‘, nýbrž na střízlivě kritické, noeticky průkazné stanovisko.“ (ŽALMAN, *Umlčený film*, s. 319.)

²⁰³ Obdobně se k této problematice vyjádřil i prozaik, filmový teoretik a literární kritik Jan Dvořák: „Oba vnesli do filmu svůj vklad: sama myšlenková koncepce je však především dílem Mášovým.“ (DVOŘÁK, Jan. Nalézání. *Pochodeň* 55, 1966, č. 101, s. 2.)

pochopitelně...²⁰⁴ „Textové/literární“ entity technického scénáře, objevující se již v literární přípravě (jako jsou dialogy, popisy postav atd.), tak budou připisovány Antonínu Mášovi, zatímco pokyny k jejich filmovému/vizuálnímu ztvárnění budou přednostně přiřazovány Janu Čuříkovi, popřípadě i dalšímu z představitelů tvůrčího kolektivu, jenž by neměl být opomenut, kameramanu Ivanu Šlapetovi.²⁰⁵ Obdobně tomu bude i v případě čistě vizuálních/filmových scén, které se objevily až v rámci technického scénáře, a jimž byly dialogy, pocházející pravděpodobně opět od Máši, dodány až v samotném filmu. Konečná podoba filmové idey, modifikovaná v rámci literární geneze filmu, tak bude výsledkem kooperace Antonína Máši, Jana Čuříka, Ivana Šlapety a členů ideově-umělecké rady. Ovlivnění výsledné podoby filmu proběhnuvší v intencích tvůrčí skupiny Kubala-Novotný pak bude kvůli absenci materiálů potvrzujících jejich zásahy omezena pouze na společné prohlášení skupiny (od něhož se odvíjel výběr jednotlivých námětů a také tematické plány skupiny), s nímž koresponduje ideová náplň filmu *Bloudění*: „Náš zájem se (...) soustřeďuje **k možnosti člověka** uprostřed světa. K jeho šanci zmáhat a zmocit odlidštěnost moderní strojové civilizace a jejích omezujících a manipulujících politických systémů. K jeho bytostné potřebě být svobodný a přirozený.“²⁰⁶

²⁰⁴ MARVAN, Jan Čuřík, s. 45.; A dále „Po režijní stránce měl filmařsky zkušený Jan Čuřík na starosti veškerou technickou část vedení a přípravy filmu.“ (Tamtéž, s. 44.)

²⁰⁵ A to přesto, že neexistují žádné materiály, které by reflektovaly konkrétní změny filmové idey, jejichž autorství by Ivanu Šlapetovi mohlo být připisováno.

²⁰⁶ Vizitky tvůrčích skupin FSB, s. 5.

7.1 Literární scénář I. verze (červenec 1964)

V úvodu²⁰⁷ k I. verzi literárního scénáře, jako výchozího avant-textu fixujícího představu o podobě budoucího filmu, Antonín Máša vymezuje jednu ze základních premis zamýšleného díla. Jedná se o samotný způsob jeho výstavby, o záměr jeho celkového vyznění, tedy o důsledně dodržovanou „metodu znaku/metafory“, již budou podřízeny veškeré entity budoucího filmu. V rámci filmu má být uplatněn princip „emocionálního zásahu divákovy psychy a řady takových metaforických zásahů, zranění, která se (...) správně zvoleny, zřetězí v systém, v souvislý útok, který způsobí krátké spojení mezi divákovým citem a mozkiem, který si sám bez scénaristického násilí, bez upovídání dialogů i filmového popisu, odvodí myšlenkový a filosofický smysl filmu.“²⁰⁸ K pochopení filozofického smyslu zamýšleného filmu se má dle Máši dojít oproštěním se od racionalistického přístupu k danému dílu, od jeho primárního uchopení skrze děj a postavy, jelikož jeho myšlenkový obsah může být zprostředkován pouze „vršením, komponováním

a zabarvením“ emocí. Budoucí film by tak měl v divákovi vyprovokovat úvahy a otázky, měl by v něm navodit pocit nejistoty, hledání a popřípadě i nalezení východiska, a to vše pouze v rámci dané emotivní roviny, jež „může být dosažena jedině filmem, jedině pomocí obrazu a zvuku. Předložený scénář nechce slovy dosáhnout toho, čeho má dosáhnout film, je k tomu toliko stručným, věcným a nutně i kusým návodem.“²⁰⁹ Odkazem k této metodě předpokládající divákovu přímou spolutvůrčí aktivitu, k metodě vystavěné na principu nedořečenosti a kladení otázek, se Máša nepřímou přihlásil k modernistickým tendencím

²⁰⁷ O existenci úvodu, jakési explikace filmu, která se však patrně nedochovala, mluví ve svém posudku týkajícím se první verze literárního scénáře dramaturg filmu Sergej Machonin. Právě z jeho posudku, v němž jsou některé z jejich pasáží citovány nebo parafrázovány, je možné ji alespoň částečně rekonstruovat (Viz Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), 9 s., 4. 9. 1964.). A to i za pomoci Mášovy poznámky k filmu na konci I. verze literárního scénáře, jež taktéž nastiňuje principy zvolené metody.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 1–2.

²⁰⁹ MÁŠA, Antonín. *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1964. s. 116.

projevujícím se v tuto dobu v evropské kinematografii,²¹⁰ na což upozorňovali (ať už v pozitivním či negativním smyslu) již členové ideově-umělecké rady²¹¹ či někteří doboví filmoví kritici²¹²

a posléze i historikové.²¹³ Kupříkladu dramaturg Sergej Machonin mluví o Mášových „náročnějších požadavcích“ na diváka v souvislosti s rozdílem mezi Felliniho „neorealisticou“ tvorbou (jako jsou filmy *Silnice /1954/* či *Cabiriiny noci /1957/*)

a počátky jeho modernistické poetiky: „když si Fellini v 8½ zvolil metodu, které chce použít i náš film. Nedostali (diváci – pozn. L. M.) najednou nic po lopatě, nebyli vedeni po špagátku děje a příběhu, chtělo se po nich, aby zasažení metaforami (...) dobásňovali sami příběh režiséra, příběh svého vlastního života.“²¹⁴ Dle Machonina tak aplikace této metody nastíněné v literárním scénáři

²¹⁰ Máša se přímo hlásil například k tvorbě Federica Felliniho: „Film mi od malička poskytoval zážitky stejné jako sen. Film je magie, kouzlo a také trochu, jak říká Fellini – cirkus. Film je pro mne totéž, co skutečnost přetvořená vzpomínkou. Toužím po filmu, který by byl napůl skutečnost a napůl sen, tak jako vzpomínka.“ (HOFMANOVÁ, Bloudění a jistoty, s. 7.) nebo „Ne nadarmo se hlásí k Fellinimu jako k autoru svého srdce. Stejně jako on by chtěl zasahovat totalitu člověka, tak by chtěl k němu promlouvat.“ (TUNYS, Ladislav. Mumraj o lásce. *Československý voják* 16, 1967, č. 1, s. 48.)

²¹¹ V tomto smyslu se mimo S. Machonina pozitivně vyjádřil například i A. J. Liehm: „scénář, který už od prvních stránek (...) přesvědčuje o stylu díla, a celkové výrazové koncepci, jež prostě – tak je scénář napsán – nemůže být jiná. Autoři znají jistě Antonioniho a především Bergmana, ale to vůbec nevadí, protože neopisují, nýbrž se toliko inspirují, aby našli výrazově nejschůdnější cestu k postižení složité skutečnosti, o kterou jim jde.“ (Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. J. Liehm), s. 1., 4. 9. 1964.)

²¹² Například Václav Vondra: „V literární formě je *Bloudění* ještě ‚mášovské‘, ve filmu (...) mi připadá, jako by si tvůrci občas chtěli zahrát na malého českého Felliniho.“ (VONDRA, Václav. *Bloudění*, aneb hoře z bezradnosti. *Práce* 22, 1966, č. 83. s. 5.)

²¹³ O jistých analogiích mluví například Peter Hames: „Film přirovnávali k tvorbě Antonioniho a Godarda. (...) Kirk Bond naznačuje, že pod ‚realistickým‘ povrchem je *Bloudění* v podstatě ‚nový‘ film, krok směrem k větší tvůrčí svobodě (...) *Bloudění* evokuje Godarda.“ (HAMES, *Československá nová vlna*, s. 257.)

²¹⁴ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), s. 2.

představuje jedinou možnou cestu, jíž se může moderní/nový československý film, kterým má být právě *Bloudění*, ubírat.

Výchozí představa o budoucím filmu fixovaná v I. verzi literárního scénáře, tak vycházela z Mášovy snahy o vytvoření filmu, jenž nebude omezen pouze na zobrazení divácky atraktivního děje, ale filmu s jednoduchou dějovou stavbou, jejíž způsob vyprávění bude v divákovi v první řadě vyvolávat otázky po smyslu života a smyslu vlastní existence, což Mášův film opět přibližuje poetice modernistických filmů, zvláště pak tvorbě Antonioniho. K tomu se ostatně Máša otevřeně přiznává i ve své časopisecky publikované „explikaci“ k filmu, v níž sám klade otázky směřované k podstatě vlastního filmu, na něž zároveň i odpovídá: „Máme-li informovat o filmu *Bloudění*, neobejdeme se bez otázek, patří k tomuto filmu jako k westernu kolt a k detektivce vražda. (...) **Je to film bez děje, jak je teď v módě?** Být moderní to je přece snahou nás všech. Ženy, která navštíví krejčovský závod, konstruktéra, rozumného politika a konec konců i filmaře. Ale děj v uměleckém díle je kategorie vně otázky módy. *Bloudění* je film s pevnou fabulí. (...) Ale děj není to hlavní, oč jde ve filmu *Bloudění*. Nechtěli jsme především vyprávět děj. (...) Snažíme se vyprávět děj tak, aby kladl otázky.“²¹⁵ Primárním cílem filmu tak dle Máši není zobrazení roztržky mezi otcem a synem, jenž následně odchází z domova, aby se po setkání s několika podivnými individualitami vrátil domů k rodičům, ale způsob vyprávění kladoucí otázky, na něž se snaží najít odpověď nejen postavy filmu, ale i sám autor,²¹⁶ jehož záměrem je vybídnout ke stejné činnosti i potencionální diváky. V literárním scénáři se tak otevírá základní téma budoucího filmu (formuje se báze filmové idey), jímž je **hledání** životních jistot a smyslu vlastní existence, téma **bloudění/tápání** v lidském životě, což naznačuje již samotný název. Kupí se zde otázky položené skrze široké spektrum postav, které vždy reprezentují odlišný přístup k životu a k vlastní individualitě, a to takovým způsobem, že si mezi sebou

²¹⁵ MÁŠA, *Bloudění v otázkách*, s. 2–3.

²¹⁶ „Klademe otázky sobě, chceme je klást i divákům, toužíme svěřit se s nejistotami, jež se nedají převádět mávnutím kouzelného proutku v jistoty, a s pocitem viny za to, co je, i za to, co není.“ (ČUŘÍK, MÁŠA, *Máša – Čuřík: Bloudění*, s. 498.) nebo „Psaní je metoda zkoumání, **poznání**, odhalování kousíčku pravdy o lidském srdci, o lidské existenci.“ (MÁŠA, *Podivní ptáci*, s. 12.)

často odporují. Máša tak usiluje o jakýsi multiperspektivní náhled na řešení daného existenciálního problému.²¹⁷ „Kde hledat životní jistoty?“, „Co je to štěstí?“, „Co čekat od života?“, „Existuje Bůh?“, „Mám věřit v Boha?“, „Co je to pravda a čest?“, „Jak se vyrovnat se svou minulostí?“ či „Jak se vyrovnat s žitou přítomností?“ Přestože se od sebe jednotlivé postavy charakterově odlišují a představují lidi různých zkušeností a příslušníky odlišných generací, mají společné právě ono bloudění životem, jehož prameny/zdroje je třeba hledat ve vlastní minulosti nebo minulosti rodičů.

S tímto existenciálním fenoménem následně Máša propojuje, již výše zmiňovanou a pro jeho dřívější scénaristickou tvorbu typickou, angažovanost – snahu pravdivě zprostředkovat obraz a problémy současného člověka,²¹⁸ jehož individualita je silně determinována dobou (kulturněpolitickým kontextem), v níž „určitým způsobem“ žije/žil: „Základní klima filmu vyrůstá zkrátka z ‚hmatatelné‘ atmosféry, kterou tak bystře rozpoznal Michelangelo Antonioni během své krátké návštěvy v Praze, když mluvil o netečnosti v lidech, způsobené ‚nevím čím‘, a když pak dodal: Jedno je ale zřejmé: že válka tady není tak daleko jako u nás. Češi žijí v melancholickém a ironickém očistci: jejich poválečné údobí ještě neskončilo.“²¹⁹ Zamýšlený film má tedy v souladu s Mášovou „občanskou angažovaností“

²¹⁷ Multiperspektiva uplatněná na určitý fenomén je blízká i jeho dalšímu filmu *Hotel pro cizince*, v němž zobrazuje rozdílné přístupy k „sladkému nimbu lásky“: „Snažil jsem se nashromáždit v dialogu, pokud možno nejvíc protichůdných soudů o lásce, a to tím způsobem, aby žádný z těch ‚sloganů‘ nemohl brát divák úplně vážně, spíš naopak. Všichni mají pravdu, ať říkají o lásce cokoli. A kupodivu, láska existuje a uskutečňuje se zcela nezávisle na těchto soudech jako něco, co nelze s definitivní platností poznat, zařadit, určit.“ (KOPANĚVOVÁ, S Antonínem Mášou o poetice *Hotelu pro cizince*, s. 306.)

²¹⁸ „Postavy (...) nedělají však bohužel nic jiného, než co děláme v životě často i my: hledají onen kouzelný proutek. Hledají životní jistoty, pouštějí se za každou bludičkou v naději, že je dovede ke štěstí. Uvažujeme-li o jejich počínání, cítíme lítost i – sebelítost. Jsou bezradní, smutní, neteční.“ (ČUŘÍK, MÁŠA, Máša – Čuřík: *Bloudění*, s. 498 a 500.) nebo „Mášovým tématem je kocovina, společenská i individuální, a nepůjde, nemůže jít dál, dokud tenhle pocit nevyčerpá, nepřekoná dílem. (...) jestli se to nevyrovná dnes, vrátí se nám to v daleko horší podobě zítra.“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. J. Liehm), s. 1.)

²¹⁹ ČUŘÍK, MÁŠA, Máša – Čuřík: *Bloudění*, s. 500.

představovat realistickou výpověď o současném člověku (příběh filmu je časově ukotven do období po odhalení Stalinova kultu) vypořádávajícím se s traumaty vlastní historie, jež výrazně zasahují do jeho žité přítomnosti i do života jeho blízkých.²²⁰ A současně také o mladém člověku, který není schopen vyrovnat se s vlastním nenaplněným životem, natož s chybami svých rodičů.²²¹ V daném textu literární geneze Máša tuto problematiku rozvíjí na dichotomii dvou generací.²²² Generace starší (zobrazené již ve filmu *Každý den odvahu*²²³), jež na vlastní kůži prožila II. světovou válku a její bouřlivý („partyzánský“) konec, ale i únorové události roku 1948, jimiž započalo optimistické budování nového/lepšího světa pro generace budoucí. Jeho představa se však ve stínu Stalinova kultu realitě vzdalovala natolik, že po jeho pádu zbyla pouze deziluze ze ztracených ideálů, životních hodnot,

²²⁰ „V *Odvaze* jsem se snažil s vydatnou pomocí Evalda Schorma formulovat své občanské stanovisko. Když jsem viděl hotový film, zajímaly mě na něm především ty pasáže, které šly *nad* toto stanovisko. Konkrétně třeba návštěva na venkově, ve scénáři popsaná tak neuměle a suše. Tohle už jsem věděl v *Bloudění*, jež je pro mě takovým přechodovým filmem, půl *Odvaha*, půl *Hotel pro cizince*: problém spisovatele viděný jako **sociální problém...**“ (KOPANĚVOVÁ, S Antonínem Mášou o poetice *Hotelu pro cizince*, s. 308.)

²²¹ „Ve filmu *Bloudění* je řeč o tom, co mnohý z nás zažil buď jako otec nebo jako syn, nebo jako syn a později i jako otec, avšak i o tom, co mnohá zažila jako matka. Myslíme se, že si člověk rád poslechne o tom, co sám zažil a zná.“ (MÁŠA, *Bloudění v otázkách*, s. 3.)

²²² Toto téma je dále rozvíjeno i ve filmu *Ohlédnutí*: „Již v *Bloudění* jsem se zabýval problémem vztahů dvou generací. Tato otázka mě zajímá především z hlediska možností vzájemného porozumění mezi lidmi. Protože podle mých zkušeností rozdíl generační a rozdíl životních zážitků může být velkou překážkou v tomto porozumění. Novela Mileny Honzíkovej dala mi výbornou příležitost znovu se k tomuto problému vrátit. Poskytla mi materiál o generaci dnešních čtyřicátníků, který jsem mohl konfrontovat v podstatě se svou zkušeností, se svým zážitkem, aniž jsem se musel, jak tomu bylo v *Bloudění*, do myšlení čtyřicátníků vžívat. Výpověď čtyřicátníka již existovala a byla velmi autentická a mým úkolem bylo jen doplnit druhou stranu dialogu o výpověď příslušníka generace o několik let mladší.“ (VAGADAY, Josef. Nejen ohlédnutí – i hledání. *Mladá fronta* 24, 1968, č. 319, s. 4.)

²²³ „Když jsem promýšlel základní situaci nového scénáře, říkal jsem si, že hlavní hrdina *Bloudění* by měl být obdobou Jardy Lukáše z *Odvahy* v jiném prostředí a na jiné úrovni. Hrdina *Bloudění* je intelektuál, který v první polovině padesátých let z dobré vůle lhal, a dnes, aby odčinil tuto lež, má tendenci lhát z dobré vůle znovu.“ (HOFMANOVÁ, *Bloudění a jistoty*, s. 8.)

a v některých případech i ztracené cti. A dále na generaci antagonistické – jejich synů a dcer (představená už v *Místu v houfu*²²⁴) – která neprožila válku ani pounorové nadšení, přestože je s nimi neustále konfrontována prostřednictvím vzpomínek, obhajob a vysvětlení svých rodičů. Generaci, jež byla vychovávána až v následné deziluzi a apatii generace starší (po pádu Stalinova kultu), což se odrazilo v její nedůvěře k jakýmkoliv „velkým ideálům“, z níž pramení následná pasivita, nezájem a vzájemné odcizení. Ve scénáři je tento generační konflikt v první řadě demonstrován na vztahu syna a otce, potažmo matky, a v řadě druhé i na všech ostatních postavách²²⁵ – otcových kamarádech z válečných let (Holas, Šubrt, Pejr, manželé Ornetovi), bratrovi malíři a jeho ženě, a jistým způsobem i na automobilistovi Miskovi. Nová generace je vedle syna Michala naopak zastoupena mladou paní Holasovou alias Králíkem a trojicí chuligánů (dívkou Evou/Věrou a dvěma chlapci Jájou a Kájou). Jak již bylo předestřeno (nejen v I. verzi literárního scénáře, ale i ve všech další etapách literární geneze), jsou postavy hlavními nositelkami generačního konfliktu (skrže své chování a promluvy) vycházejícího z existenciální krize jedince: „hledání všech lidí ve scénáři od hlavní trojice, přes strýce (...) a něžného automobilistu, a nakonec po ty mladé, tak nebezpečné, divé a zároveň po svém důsledné a charakterní lidi (...) až po tyto mladé ‚chuligány‘ hledající moře, je tu právě (...) základním žíznivým motivem, který nese pozitivní patos filmu.“²²⁶

Hlavní téma, jež je součástí filmové idey zamýšlené filmové realizace, tedy střet dvou generací, z nichž jedna je poznamenána válečnou a poválečnou zkušeností, je zachyceno, již v prvních dvou obrazech literárního scénáře. Zatímco první představuje jakousi expozici/zasvěcení do dané problematiky na úrovni konkrétní – v rovině rodinných vztahů a v souvislosti s charaktery hlavních

²²⁴ „Pro mladé lidi je příznačná vlastnost, kterou souhrnně nazýváme ‚hledání‘. Snažil jsme se tento jev zachytit ve svých literárních povídkách, jejichž hrdinům bylo asi tak 16–17 let. Zajímal mě především motiv jedince a kolektiv. Právě ten jsem vložil do všech tří povídek *Místa v houfu*.“ (Na otázku FI odpovídá scenárista Antonín Máša, s. 13.)

²²⁵ Vzhledem ke skutečnosti, že se v rámci heuristického bádání nepodařilo dohledat filmovou povídku, jež má jako první avant-text obsahovat komplexnější popisy charakterů postav, bude jejich deskripci věnována značná část textu analyzující literární scénář.

²²⁶ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), s. 1.

představitelů, druhý (odehrávající se v příměstské zahradě) ukazuje daný fenomén prostřednictvím většího množství postav na úrovni obecnější. Obraz 1. totiž naznačuje vytvoření jistého „audiovizuálního kontrastu“, a to pomocí panoramatického snímání poklidné lesní krajiny doprovázeného zvuky válečných zbraní: „Přes nehybný obraz lesnaté krajiny běží úvodní titulky. Ticho je občas přerušeno zvukem detonace, rachotem kulometu, jednotlivými výstřely – jakoby vzdálenou ozvěnou války. Obzíráme krajinu pomalou panorámou. Nehybné povětří. Slunný zářivý den s několika nehybnými obláčky, které visí nad lesnatými kopci podobny hlídkovým balónům. Dole pod holou strání se vine silnice. Na strání se ojedinele pohybují drobné postavičky.“²²⁷ Tímto způsobem zde Máša uplatňuje metodu metafory/znaku, jíž si prve stanovil – zatímco v realitě představované obrazem již válka skončila, uvnitř těch, co ji prožili její důsledky stále přetrvávají, což je zastoupeno ve složce zvukové. To přímo potvrzuje i následný záběr na otce vedoucího monolog, kterým Michalovi osvětluje rozmístění své partyzánské skupiny, jež byla překvapena německou přesilou. Otec si však neuvědomuje, že je Michal vzhledem ke své osobní zkušenosti schopen vnímat pouze složku vizuální, ne zvukovou zastupující otcovy vzpomínky, což je demonstrováno i skrze dalekohled zprostředkávající Michalovi všední/banální pohled na výletníky místo na jeviště velkých dějin.²²⁸ Prostřednictvím tohoto obrazu je tak naznačen stěžejní konflikt mezi Michalem a otcem, který od syna požaduje pochopení jeho válečných a poválečných činů – chce je obhájit před synem (píše dokonce knihu pro mládež, v níž se snaží očistit starší generaci v očích té mladší: „Píše o vás pro vás.“²²⁹), aby je následně mohl obhájit i sám před sebou, a přestat tak žít pod tlakem vlastní minulosti: „Otec je narušen (...) zážitkem z války, jíž se aktivně zúčastnil s ‚puškou v ruce‘, a zážitkem z údobí po ní, kterého se rovněž aktivně zúčastnil, tentokrát ‚s perem v ruce‘, jako novinář. Ve válce sice bojoval, ale nikoho nezabil. Po válce psal, ale své poslání novináře, pravdivého informátora

²²⁷ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 1.

²²⁸ „Pohled dalekohledem: Dvojice starých lidí ve spodním prádle. Žena natírá muži záda krémem na opalování...Nějaký muž obrácený k nám zády močí za smrčkem.“ (Tamtéž, s. 2.)

²²⁹ Jedná se o slova postavy otcova neustále ironického přítele Šubrta. (MÁŠA, Antonín. *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1964. s. 12.)

a vykladače událostí, plnil špatně. Psal v dobré víře polopravdy nebo lži, což téměř patřilo k společenskému bontonu té doby.²³⁰ Zároveň je zde vylíčen i Michalův nezájem o cokoliv, co se týká otcovy „generační“ historie – jakési radikální negování všeho, co kdy starší generace udělala, a to bez dobírání se pravdy a skutečné podstaty těchto činů: „Otec má starostlivý výraz, jeho úsilí získat chlapce je pochopitelné a blízké. Chlapcova bezohledná netečnost k otci je protivná.“²³¹ Text literárního scénáře tak již z hlediska prvního obrazu zachycuje nejen formu daného generačního konfliktu, ale současně popírá jakýkoliv příklon k jedné z generací, jelikož obě postavy – otec i syn – jsou z Mášovy perspektivy nahlíženy kriticky.²³²

Již z této úvodní scény je dále patrné i postavení, jež v rámci narativu, tedy i konfliktu otce a syna, zaujímá matka. Ta totiž otcově a Michalově rozepři nevěnuje pozornost, po celou dobu mlčí a snaží se jí spíše nenápadně urovnat přinesením kytice fialek (což je symbolicky více zdůrazněno v technickém scénáři, v němž donese tři kamínky určené pro každého z nich²³³). Matka tak především v I. verzi literárního scénáře figuruje jako otcův vyhraněný protipól, což je proklamováno i skrze konkrétní pasáže scénáře: „Matčino počínání ostře kontrastuje s otcovým, zvláště s jeho roztěkaností, nerozhodností, ustaraným, zamračeným výrazem. Matka je něžná, mírná, v této chvíli cele k otcovým službám. I její chůze a pohyby se

²³⁰ MÁŠA, *Bloudění v otázkách*, s. 3.

²³¹ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 1.

²³² Na Mášův kritický přístup k oběma generacím upozorňuje v posudcích ideově-umělecké rady například Jiří Pittermann: „K podobné problematice lze v zásadě přistupovat dvojím způsobem: formou svého druhu zpovědi, úporně shledávající všechna pro a proti, nebo formou obžaloby. Máša je spíš žalobce. K hrdinům je v obou filmech (pozn. L. M.: Pittermann má mimo *Bloudění* na mysli i *Každý den odvalu*) až nelítostný.“ (Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 5., 4. 9. 1964.) Jiný názor však zastával například Oldřich Daněk, který Mášu obviňoval ze stranění generaci mladší (Viz podkapitola *Literární scénář II. verze*).

²³³ „Matka rozevře dlaň, objeví se v ní tři kamínky. Matka se usmívá, dlaň opět zavře a z pěsti pouští kamínky jeden za druhým do nastavené dlaně druhé ruky.“ (ČUŘÍK, Jan, ŠLAPETA, Ivan, MÁŠA, Antonín. *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1965. s. 4.)

vyznačují něčím, co se dá nazvat ‚přesnost‘. Je stále svěží, neunavená, ochotná k práci, neskonale trpělivá. Uvnitř jako by vytrvalým plamenem stále hořela radost, pozorný zájem, zvědavost.²³⁴ V rámci rodinných vztahů matka představuje entitu urovnávající spory mezi otcem a synem,²³⁵ jelikož stejně jako ostatní postavy má i ona iluzorní smysl života – rodinu (především pak syna Michala). Ta je však nefunkční – a to i přes její veškerou snahu uměle ji držet pohromadě a obnovit tak zdánlivou harmonii – protože nikdo její zájem a upřednostnění potřeb rodiny před potřebami vlastními nesdílí. Rodinné pouto je narušeno nejen otcovou vnitřní nejistotou, která je skrze jeho obhajování vlastní historie přenášena i na Michala, ale i Michalovou pasivitou a nezájmem, jež otce popuzuje. Dokud je Michal doma upíná se matka citově především k němu (demonstrováno kupříkladu skrze jejich společný telefonát²³⁶), jelikož mezi ní a otcem převládá citové odcizení, které si matka až do odchodu Michala, po němž se vyhrocuje situace mezi ní a otcem, nepřipouští. Přestože po Michalově útěku zcela soustředí svůj zájem na otce, na dokončení jeho knihy („Když píšeš, když spolu píšeme, dostane všechno najednou smysl...“²³⁷), prohlubuje se postupně i její existenciální krize, která ji po otcově odmítnutí její pomoci²³⁸ přivede k pokusu o sebevraždu: „Matku zaplaví pocit tupého zoufalství. Náhle jako by si bleskem uvědomila pravý stav věcí, jako by

²³⁴ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 25.; Dále například: „Otec je dosud jakoby rozjařený, a zadýchaný. (...) Už dříve jsme si mohli všimnout, že je to člověk s labilní nervovou soustavou, lehce vznětlivý. Dodejme, že podléhá snadno depresivním náladám, má sklon k hysterii. Matka je jiná. Věcná, ale neobyčejně mírná a trpělivá.“ (Tamtéž, s. 20.)

²³⁵ Její postavení uvnitř rodiny je často naznačováno i skrze obraz – jedná se například o zasazení její ložnice mezi pokoj otce a syna: „Když slyší (pozn. L. M.: matka) otcovo zaťukání, zvedne se a zaťuká třemi energickými poklepy odpověď. Pak přejde rychle k protilehlé stěně. (...) Michal leží v posteli a napjatě poslouchá. Konečně se ozvou tři matčiny poklepy. Michal okamžitě odpoví.“ (Tamtéž, s. 27.) Dále pak o závěrečnou scénu z koncertní síně symbolizující prozření všech postav, v níž je usazena mezi otce a syna.

²³⁶ „To si ty, Michale? – ‚Ahoj, mámo!‘ (Je rád, že mu volá. Usměje se.) – ‚Jak se máš?‘ (Její hlas vyjadřuje vřelost.) – ‚Fajn. A ty?‘ – ‚Vzpomněla jsem si na tebe. Co děláš, Míšo?‘ (Její hlas vyjadřuje něhu a vřelost) – ‚Co dělám? (...) Pouštím si desky.‘ – ‚Hele, Míšo, musíme jít spolu někdy na koncert.‘ – ‚To by bylo fajn.‘“ (Tamtéž, s. 34.)

²³⁷ Tamtéž, s. 91.

²³⁸ „Takže nic nemá smysl...Takže já už ti nejsem k ničemu dobrá...Můžu jít...“ (Tamtéž, s. 92.)

v náhlém osvětlení spatřila všechnu bídu světa. Vstává a v jakémisi narkotickém stavu (...) jde do koupelny. Zotvívá několik zásuvek a konečně má v ruce to, co hledá. (...) Břitva.²³⁹ I přes toto tragické vyvrcholení (jež bylo členy umělecké rady kritizováno) však v závěrečné scéně I. verze literárního scénáře dochází k znovunabytí ztracených jistot spatřovaných v rodinné pospolitosti podmíněné vlastním sebeuvědoměním. V této verzi literární geneze je s postavou matky dále spojena i jistá dvojpólovost, od níž bylo v další textech na popud ideově-umělecké rady upuštěno, a která koresponduje s celkovým negativním vykreslením starší generace. Druhá poloha této postavy je spojena právě s poválečným stavem společnosti, která přestože je potlačena v osobním životě matky, stále se projevuje v životě pracovním, což je explicitně vyjádřeno ve scéně, v níž se matka pokrytecky účastní přednášky o pracovním volnu: „Pohled na matku v tomto prostředí, ve společnosti toho opršálka, na matku, která na sucho ve stoje polyká nějaké koláče, tento pohled Michala velmi deprimuje. Zná matku jinak. Má pocit, že vidí cizí ženu.“²⁴⁰ Právě seznámení s druhou tváří matčiny osobnosti je vedle vyhroceného konfliktu s otcem v I. verzi scénáře dalším z důvodů, proč Michal odchází z domu – ztratil svého jediného spojence/zastávce, jelikož v něm matčino veřejné vystupování vyvolalo pohrdání a pocit jejich vzájemného odcizení.

Jak již bylo předestřeno výše 2. Obraz literárního scénáře lokalizovaný do příměstské zahrady, v níž se otec za doprovodu rodiny setkává se svými kamarády, se kterými ho pojí partyzánská minulost, zachycuje generační konflikt na obecnější rovině, tedy prostřednictvím většího množství postav. V tomto obraze je patrná odhodlanost starší generace konfrontovat mladé s jejich osobní historií²⁴¹ (se zážitky z války či z poúnorového nadšení), která je motivována skutečností, že to byla právě mladá generace – „nový člověk“, pro něhož se „nový, lepší svět“

²³⁹ Tamtéž, s. 100.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 38.

²⁴¹ „Ornet se obrátí k Michalovi, vůbec se při řeči obrací k mladým, k Michalovi nebo k Evě. Cítí potřebu nějak se k nim přiblížit, stejně jako Michalova otce, i jeho stále něco nutí získávat je.“ (Tamtéž, s. 12.)

budoval.²⁴² Za toto „sebeobětování“ však starší generace požaduje od mladých nejen touhu naslouchat, ale i vděčnost za nastolení nového řádu. Danou tendenci zachycuje například rozhovor mezi Michalem a postarším hostitelem Ornetem: „Tak co, ty mladej soudruhu! Poslyš, ty už znáš třídní nepřítelé jen z knížek, hej?“ – „Nevím, jak to myslíte.“ – „Ty si jakživ neviděl živýho kapitalistu, co, Michale?“ – „Prosím.“ – „Že ho znáš jen z knížek.“ – „Z knížek? Ne. To né.“ – „Ty nečeš knížky, Martine?“ – „Proč bych nečet?“ – „Prve říkal, že né.“²⁴³ Prostřednictvím dialogu Máša dále naznačuje Ornetův povrchní zájem o Michala, který je způsoben skutečností, že jsou mladí lidé v představách starší generace zastíněni „neživými“ konstrukty, k nimž se upínaly jejich dřívější ideály. Tento spor generací je následně prohlubován i odlišným přístupem Evy Holasové, podstatně mladší manželky jednoho z otcových přátel – ta na rozdíl od Michalovy rozpačité slušnosti vyjadřuje své opovrhování starší generací ironicky a ve dvojsmyslech, a to ve vztahu k jejich zkušenosti z období Stalinova kultu: Když se mezi sebou muži baví o odstranění nepřítelé „z vlastních řad“ (bývalého člena jejich partyzánské buňky), který se prolíná s rozhovorem o dalších věcech, jichž se musela starší generace kvůli lepším zítřkům zříct („Kdysi sme pili ze skleniček od hořčice.“²⁴⁴ a „Taky sme jedli z jedný misky.“²⁴⁵), Eva na to reaguje slovy „Brr.“ Přestože tato reakce vyvolá u celé společnosti překvapení, je chápána jako odpověď na nízký komfort, s nímž se museli potýkat. Skutečnou motivaci pak Eva vysvětluje jen Michalovi: „Kdyby chudinkové věděli, z čeho jsem jednou pila!“²⁴⁶ Jak již bylo naznačeno na bázi tohoto generačního sporu, je dále v intencích filmové idey budoucího filmu rozvíjena i existenciální krize všech postav – tedy představitelů mladší i starší generace.

²⁴² „My jsme totiž dělali chlapskou práci. Předělávali jsme svět. Ten starej se nám totiž nelíbil. (...) Převraceli jsme svět naruby. (...) Vzhůru nohama! Obětovali jsme i zdraví. Dělali jsme to pro vás!“ (Tamtéž, s. 10.)

²⁴³ Tamtéž, s. 5–6.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 10.

Mladá generace ovlivněná dospíváním v období deziluze, po pádu Stalinova kultu je v I. verzi literárního scénáře vykreslena prostřednictvím pasivity, vyhraněného nezájmu o cokoli a dále prostřednictvím nedůvěry k jakýmkoliv životním ideálům. Vedle toho pak jakýmsi nuceným/nepřirozeným vzdorem směřujícím vůči starší generaci, jenž se projevuje jejich neustálým stavěním se do opozice proti jejich poválečné historii, ovšem ve většině případů bez hlubšího dobírání se pravdy. Současně je to právě ostré vymezení se vůči starší generaci, které zástupce té mladší krátkodobě spojuje,²⁴⁷ přestože se následně potýkají s odcizením, neschopností komunikace a nezájmem ve vlastních „řadách“.²⁴⁸ Toto vyobrazení mladší generace pojící se nejen s filmovou ideou fixovanou v tomto textu scénáře, ale téměř beze změny i ve všech textech následujících, je zprostředkováno skrze vícero postav (jak již bylo řečeno výše). Hledání a nejistota mladé generace je přirozeně nejpatrnější ve vyobrazení Michala, a to například v několika po sobě jdoucích obrazech. V Obraze 5. odehrávajícím se v kavárně je zachycen Michalův konflikt s vrstevníky, kteří si ho dobírají kvůli otcově minulosti a přenášejí na něj jeho prohřešky.²⁴⁹ Kvůli otcovým minulým chybám a vyhrocené

²⁴⁷ Poté co otcův přítel Holas bere svým projevem („Váš otec mě požádal, abych se před vámi zmínil o tom, že se kdysi zúčastnil jakési protestní akce. (...) Podepsal se pod nějaký protest, už ani dobře nevím, o co tehdy šlo...Počkejte, vzpomínám si, že jsme to pak dokonce stornovali...Ale na tom nezáleží...Ano skončilo to v koši na odpady. Vlastně ne. Pro jistotu jsme to spálili...“; Tamtéž, s. 15.) Michalovi veškeré iluze o jeho otci a současně i své manželce Evě o sobě samém, reagují oba obdobně v závislosti na jejich charakteru. Zatímco Eva „vypadá otráveně, unuděně. Řekne bez zájmu: ‚Jsi hnusnej.‘“, tak Michal „náhle pln nenávisti se dívá do jeho zad. (...) Holasovo vystoupení v něm dokonale rozbilo všechn ležérní klid, strhlo mu masku nudícího se, pasivního mladého muže. Michal vstane a kopne do židle, porazí ji. Pocítí první úder zoufalství.“ (Tamtéž, s. 15–16.)

²⁴⁸ Existenciální nejistota a odcizení mladé generace je patrné například při konfrontaci Michala a Evy, kteří si rozumí pouze ve chvíli, kdy se vymezují vůči starším, zatímco, když jsou spolu sami, nemají nic společného a nejsou schopni spolu smysluplně komunikovat: „Co budem dělat?‘ (...) ‚Zahrajem si šachy.‘ – ‚Tak jo...a umíte to?‘ – ‚Neumim.‘ – ‚Tak nemůžeme hrát.‘ – ‚Škoda.‘“ (Tamtéž, s. 14–15.)

²⁴⁹ „Poslyš, říkal Zdenek Mádler, že tvůj táta je svině. Poslyš? Co je na tom pravdy? (...) Prej kvůli tomu, co psal dřív do novin.‘ Michal sedí jak přimrazený, očima putuje po kavárně. Kamarád si ho prohlíží. Opře se rukou o stůl a říká napůl chlácholivě, napůl výsměšně. ‚Blázínku, na to kašli,

negaci jeho činů mladou generací, tak Michal není schopen zařadit se do kolektivu, což je následně podpořeno i dalším obrazem (Obraz 7.), v němž Michal až do matčina telefonátu (jemuž v rámci dne přičítá jako jedinému význam) znuděně bloudí bytem: „Michal bloumá bezcílně po bytě. Nedaří se mu upnout k nějaké činnosti, k nějakému předmětu. Chodí sem a tam po prázdném bytě jak slepý.“²⁵⁰ Stejně tak bloudí po odchodu z domova vyvolaném konfliktem s otcem, kdy si stanovuje nový pomyslný smysl života: „Smysl života je v tom, aby každé udělal to, co si veme do hlavy. (...) Já se nesmím vrátit domů, musím si vystačit sám.“²⁵¹ Nicméně v kontrastu s tímto přesvědčením se na své cestě neustále (neúspěšně) pokouší nebýt sám, usiluje o navázání kontaktu – poprvé s nestálým automobilistou, pak s dříve obdivovaným strýcem, se „zdivočelými“ trampy a konečně i s na první pohled veselou a na konvencích nezávislou trojicí – čehož však kvůli svému vnitřnímu zmatku, ale i nejistotě ostatních postav není schopen: „Michal je unavený, zaprášený, ušlý a především – v jeho tváři se zračí naprostá bezcílnost, nerozhodnost.“²⁵² Nicméně pro potřeby celkového vyznění filmové idey filmu zachycené v textu I. verze scénáře bylo, stejně jako v případě postavy otce (setkání s vesnickou idylou) a matky (pokus o sebevraždu), třeba existence jistého impulsu, který by k prozření a nalezení smyslu života (v závěrečné scéně v koncertní síni) přivedl i Michala. Právě takovým impulsem pak měla být autohavárie z Obrazu 36., v němž Michal zaměnil havarované auto za auto svého otce: „přisedne na bok a začne křečovitě plakat, bez slz, chvěje se, vzlyká, napětí se uvolňuje...“²⁵³

Mimo již výše zmíněné postavy Evy/Králíka, která je výrazněji propracována ve II. verzi scénáře (jejímu významu v rámci narativu a charakterovému posunu bude více pozornosti věnováno v následující podkapitole), jsou dalšími představiteli mladší generace se všemi jejími vlastnostmi –

fakt...Já sem říkal, že ho třeba nutili násilím, aby to napsal, to nikdo neví...‘ (Zařehtá se.)“ (Tamtéž, s. 31.)

²⁵⁰ Tamtéž, s. 34.

²⁵¹ Tamtéž, s. 57.

²⁵² Tamtéž, s. 69.

²⁵³ Tamtéž, s. 98.

tuláci/kejklíři putující k moři – „trojčata“ Jája a Kája a dívka Eva/Věra. Tyto postavy jsou stejně jako tomu je v Mášově *Hotelu pro cizince* vystavěny na principu hry (tedy i v souvislosti s Mášovou metodou „metafory a znaku“), kterou vedle jejich jmen, vzhledu,²⁵⁴ chování a promluv²⁵⁵ naznačují i pocity, jež vyvolávají v ostatních postavách: „Michalovi začíná být zřejmé, že to, čeho je právě účasten, do čeho je téměř násilně vtahován, je hra, nic víc než hra. Všechno je jakási vědomá stylizace, která ovšem začíná Michala vábit, přitahuje ho. Je zlákan hrou. Všechno, i to, co bude následovat, zdá se mu být v té chvíli vzácně poetické a originální. Je to jako by do jeho plachet najednou zadul jiný vítr, plný exotické vůně.“²⁵⁶ Od této hry, jež hrají se světem se následně odvíjí i jejich neuchopitelnost, jistá flexibilita, s jakou se dokáží přizpůsobovat lidem, s nimiž se setkávají. Nejpatrnější je to na postavě dívky,²⁵⁷ která každého vybidne k tomu, aby jí říkal takovým jménem, jaké se mu líbí (chlapci ji střídavě oslovují „Evo“ a „Věro“, Michal „Králíku“). Zatímco na nezkušeného

a doposud naivního Michala se dívka snaží působit vyzývavě, ale současně tajemně (což je umocněno ve II. verzi scénáře): „Dívá se na něho a pohledem ho nezakrytě svádí. V tom svádívém pohledu i v intonaci je cosi obhroublého, to však Michal nepostřehne, naopak, zdá se, že ho dívka velmi okouzluje,“²⁵⁸ při setkání s otcem

²⁵⁴ „Dva chlapci, k nerozeznání si podobní (zvláště zásluhou stejně střiženého vousu, který jim zakrývá tváře téměř k očím) a dívka s dlouhými vlasy. Hoši mají na předloktí vytetovány symboly moře – ryby, kotvu, chobotnice, lodi. Oblečení jsou do texasek a červenobíle pruhovaných triček. Pod krkem mají šátky. Na dívce jsou nejnápadnější dlouhé, husté vlasy, nespoutaně splývající na ramena. Na první pohled se zdá být krásná. K tomu dojmu přispívá i grácie, s jakou se pohybuje, ušlechtilý, ale zároveň svobodně uvolněný projev.“ (Tamtéž, s. 78.)

²⁵⁵ Například „Hele, sekáči! Já sem Jája, to je Kája.‘ – ‚Kecá. Já sem Jája, von Kája.‘ – ‚Blbost. Já sem Jája, von Kája.‘ (...) ‚S náma je psina.‘ – ‚Hele, řekli jsme si – Jsme jednou na světě, no ne?‘ – ‚Kája umí mluvit jako vepř.‘ (hlasem břichomluvice) ‚Eva je zasej bystrozraká.‘“ (Tamtéž, s. 74.)

²⁵⁶ Tamtéž, s. 77.

²⁵⁷ Jak řekla Galina Kopaněvová, v Mášově filmu jsou „ženské postavy (...) až nepříjemně fetišizovány. Do jejich efektivních zevnějšků jsou vkládány jakési záhadné významy, ačkoli větší sociální konkrétnost by jim právě v tomto velice konkrétním příběhu byla víc k prospěchu.“ (KOPANĚVOVÁ, *Předlednové ohlédnutí*, s. 38.)

²⁵⁸ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 96.

„hraje jinou hru (...) Dělá naivku.“²⁵⁹ Jejich skutečnou zábavou/smyslem je hra s ostatními lidmi, kterou v rámci narativu sehrají jak s Michalem, tak s jeho otcem, což dokládají i obdobné promluvy trojice při jednotlivých setkáních. V případě obou obětí proti nim použijí jejich vlastní zbraň: vůči Michalovi lhostejnost, když dá dívka přednost jeho vrstevníkům (oblečeným stejně jako ve scéně z kavárny do bílých košil) a vůči otci nalákanému na vidinu „nového života“, či přesněji mladé milenky,²⁶⁰ pak policejní praktiky padesátých let: „v dokonalé souhře s druhým skroutlí otci ruce. Zatýkáni otce jim zjevně působí potěšení. (...) Zastaví se u velikého mraveniště. Chlapci začnou otci kroutit ruce a nutit ho sklánět se k zemi. (...) Svalí otce do mraveniště. Drží mu hlavu.“²⁶¹ I tato trojice má vytyčený cíl života „jít k moři“, ten je však stejně falešný jako všechny masky, které si v rámci narativu nasazují, což dokládá jejich neustálá přítomnost v lesní restauraci Na Zátíší, kde znuděně zůstávají i po odchodu Michala a otce a čekají na další oběť svých nespoutaných her.

Stejně jako postavy zastupující mladší generaci se i představitelé té starší potýkají s neustálým hledáním a následným nenalézáním smyslu života, což je v protikladu s Michalem zobrazeno zvláště skrze jeho otce, u něhož se po synově odchodu a v souvislosti s psaním knihy (generačním vyznáním), současná existenciální krize prohlubuje.²⁶² V rámci narativu tak otec postupně odmítá vysvětlení podstaty lidské existence z hlediska náboženského,²⁶³ čistě

²⁵⁹ Tamtéž, s. 96.

²⁶⁰ „S takovým člověkem jak ste vy, bych ještě udělal díru do světa.“ – „Do čeho? Do světa? Ale to snad ne...“ – „Potřeboval bych člověka, kterej se dívá na svět přesně tak jako vy.“ – „Mně je s váma hrozně fajn. Já mám štěstí na zajímavý lidi. Čím to?“ (Tamtéž, s. 102.)

²⁶¹ Tamtéž, s. 103–104.

²⁶² Je to patrné například z rozhovoru otce se sekretářkou, který se odehrává bezprostředně po synově útěku: „Věro, co by se stalo, kdybych jednoho dne nepřišel? Nic, tuhle práci by mohl dělat kde kdo...“ – „Co je to za nápady?“ – „Co by se stalo?“ – „Moc by se plakalo. Utopili bysme se v slzách.“ (Tamtéž, s. 48.)

²⁶³ „Vztáhne ruku k policiče a otevře Bibli. Přelétne několik řádek. Neuspokojeně ji odloží.“ (Tamtéž, s. 60.) nebo ve II. verzi literárního scénáře při rozhovoru s bratrem malířem: „Něco ti přečtu...Tam je všechno...“ (Zvedne z poličky knihu. Je to Bible. Otce náhle zachvátí cholerická nechuf k tištěným

biologického/naturálního²⁶⁴ a upíná se k předstírané starosti o syna, která v konfrontaci s opravdovým zájmem matky vyznívá naprázdno: „Teprve teď si otec uvědomí pocit pokoření. Je mu trapně. Raději by držel políček. Okázale odhodlané gesto dostalo zpětný nádech směšnosti. (...) ‚Zdá se... Abych vylepšil svůj obraz...Znovu volím taktiku místo pravdy. Jsem tam, kde jsem byl.‘“²⁶⁵ Otcův současný existenciální problém má totiž své prameny již v traumatech z minulosti, která je stejně tak jako u jeho přátel spojena s partyzánskou zkušeností a obdobím padesátých let. Přestože je konkrétní příčina tohoto traumatu vyvolávajícího výčitky svědomí, jež si žádají ospravedlnění, z části naznačena již v tomto avant-textu, je více rozpracována až ve II. verzi literárního scénáře. Jedná se o projev pasivity, zbabělosti, konformismu a chtěného kompromisu v poválečném období, kdy začal být potencionální nepřítel „státu“ hledán ve vlastních řadách, v případě otce a jeho přátel v řadách dřívějších „spolubojovníků“.²⁶⁶ Vyřešení tohoto problému pak otec

moudrostem.) ‚Né, jenom mi proboha nic nečti...‘“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 109.)

²⁶⁴ Zastoupený prostřednictvím rozhlasového vysílání: „Vesmírný tvar je stavěn podle jediného plánu. Ať se podíváme kamkoli, všude jej můžeme objevit. Kdo nedovede například v lidské nebo zvířecí lebce najít nejen podivuhodně uspořádanou krajinu s jejími údolími a vrchy, řekami, vnitřním pohybem, její geologickou jednotou a rytmem, nýbrž i dokonalou skulpturu s její nesouměrnou rovnováhou, jejími mlčenlivými rovinami, prchavými čarami, výraznými výčnělky, křivolakými a čistými obrysy, s jejím duchem a pohnutkami, které ho utvářejí, které ho neustále přitahují pro jeho potravu a jeho bezpečnost, pro vzájemné pronikání, v němž „napodobení“ předmětu přestává, když začíná „vynalézání“, zapomeneme-li na předmět...“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 60.)

²⁶⁵ Tamtéž, s. 90. Nebo „‚Já vím, čím je to...Deprimuje mě Michal...Už jenom na to nemyslet je námaha...Tobě to nedělá hlavu?‘ – ‚Mysli si, že je na normálním čundru.‘ – ‚Člověče, člověče...Začínáš mi bejt podezřelá. Řekni mi, kde bereš sílu k tomu životu dřevěný latě?!‘ – ‚Venku je krásně (...) Víš, na co sem přišla? Že už sme spolu strašně dlouho nevečeřeli...A nevymlouvej se na Michala.‘“ (Tamtéž, s. 72.)

²⁶⁶ Tato skutečnost je explicitněji vyjádřena až v II. verzi literárního scénáře: „‚Byl v naší buňce... Goldmann...Než se to stalo. I mě vyslyšali. Řek jsem jim: Ne, Goldmann nezradil. Je to ryzí člověk.‘ – ‚Co se s ním stalo?‘ – ‚Popravili ho.‘“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 10.)

spatřuje ve zpovědi určené mladé generaci (kniha, kterou píše²⁶⁷) a především pak jeho synovi, ve zpovědi, již by se před ním a následně i sám před sebou ospravedlnil: „Vzal jsem s sebou kluka (...) Potřeboval bych, abys s ním promluvil, víš, tenkrát o té naší ‚protestní nótě‘. Jak jsme chtěli udělat tu akci. On si totiž myslí, že jsme celý život jen kejvali. Abys tomu rozuměl...“²⁶⁸ Tato pasivita, je však z minulosti přenášena i do současnosti, jak dokládají scény z matčina (například přednáška o pracovním volnu) a otcova²⁶⁹ pracoviště, samotná tvorba knihy–zpovědi či volba nejjednodušší cesty (vyznání) před přijetím zodpovědnosti za vlastní činy.

Pasivita propojená s existenciální nejistotou však není spojena pouze s matkou, otcem a jeho přáteli, ale v poněkud jiné podobě i s otcovým bratrem malířem a jeho ženou žijícími na lesní samotě. Zdánlivý strýcův vzdor utéct od lidí a dělat bez ohledu na možnost uplatnění to, co ho naplňuje, tedy věnovat se umění,²⁷⁰ je důvodem Michalova obdivu a úcty, a proto také jeho první kroky vedou po roztržce s otcem ke strýci.²⁷¹ Namísto revoltujícího strýce, který se s otcem nepohodl kvůli životnímu ideálu, však Michal nachází usedlého roztržitého malíře malujícího pořád dokola jeden a ten samý obraz a senilní tetičku, jež je strýcovou

²⁶⁷ „Představ si naši situaci...píšeš knížku, která má získat mladý lidi a nedovedeš získat vlastní dítě...chápeš to? (...) Chápeš, kdyby se to rozneslo? Uvědom si, jak sme směšný...Ubohý.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 44.)

²⁶⁸ Tamtéž, s. 10.

²⁶⁹ Na zbabělost a pasivitu starší generace, která ztratila své „nadšení“ má v globálnějším měřítku poukázat například i scéna z otcova pracoviště: „Soudruzi, jistě víte, proč jsem vás svolal...Jedná se o akci využívání pracovního volna... (...) Je jaksi naší povinností zhostit se tohoto úkolu tentokrát opravdu bez formálnosti a se vši ctí... Navrhujte, prosím, co bychom pro to my mohli udělat. (Otec si prohlížel muže kolem stolu. Jednoho za druhým. Jejich napůl nepřítomné pohledy upřené do prázdna, mimovolné pokývnutí hlavou. Předsedající udělá široké gesto.) ‚Prosím máte slovo.‘ Muži sedí dál mlčky, téměř bez hnutí.“ (Tamtéž, s. 33.)

²⁷⁰ „Tak tohle je celý ten můj krám... Pár mazanic.‘ Velice bedlivě sleduje Michala, jak se na ty ‚mazanice‘ tváří.“ (Tamtéž, s. 63.) nebo „Člověk musí brát svou práci vážně...“ (Tamtéž, s. 64.)

²⁷¹ „Pro něho je zřejmě ideálem tvůj bratr.‘ – ‚Asi ano. Ten ‚žije svůj život‘. Utek od lidí a támhle někde v Zakopaný Lhotě maluje špatný obrázky. Tvůj strejček Pavel se nikdy nemýlil, ale podle mého názoru taky nikdy nežil.“ (Tamtéž, s. 40–41.)

jedinou obdivovatelkou. A současně zjišťuje i pravý důvod bratrské rozepře, jenž ho nakonec utvrdí v domněnce, že je strýc stejný jako jeho otec: „Tvůj otec mi řekl (...), že sem blbej jak bedna kytu. (...) To je toho, no! Nadávka!“²⁷² Oproti otci a matce, kteří se do dějinných událostí „aktivně“ zapojili, tak strýc s tetou představují jedince stojící při budování historie stranou, věnující se vlastnímu soukromému „štěstí“, což je patrné například ve scéně, v níž otec žádá strýce o radu, načež strýc odpovídá: „Co ti mám říct?...Sem bezradnej...V těchhle věcech si měl vždycky radu pohotově...Co ti mám říct? (Náhle udělá dva rychlé kroky a rázem sejme se stěny jeden ze svých obrazů) Chceš tohle?“²⁷³

Jedinou postavou stojící jistým způsobem mimo dichotomii dvou generací je automobilista Miska,²⁷⁴ mající slabost pro rychlou a riskantní jízdu (je téměř slepý), která je kompenzována jeho vnitřním klidem a jistotou. V této postavě se totiž propojují přirozené principy, jež by měly být podstatou obou protichůdných generací – naivita a bezstarostnost mládí společně s životní zkušeností a moudrostí starší generace. Právě tato dvojpólovost charakteru postavy je i důvodem, proč je jedinou postavou, se kterou je Michal schopen navázat hlubší vztah, a u níž nachází shovívavé pochopení pro svůj útěk z domova, a to přesto, že si Miska (jedoucí za umírajícím otcem, k němuž silně inklinuje), je vědom neuváženosti Michalova jednání: „Udiveně se podívá na zbědovaného Michala, ale neříká nic. Je zřejmě rád, že ho vidí. ‚Jedete domu.‘ (Michal kývne. Automobilista na to reaguje jako na samozřejmost, ani si Michala nedobírá) ‚Tak můžeme jet?‘ – ‚Můžem.“²⁷⁵ Jejich krátké sblížení tak pro oba představuje chvilkové rozptýlení při hledání (Michal) či naplnění (Miska) životní cesty, které je ukončeno Michalovým návratem a smrtí

²⁷² Tamtéž, s. 66.

²⁷³ Tamtéž, s. 93.

²⁷⁴ „Je to přemýšlivý člověk, zřejmě intelektuál, na očích má tlusté brýle. Je elegantně, ale nedbale oblečený, na první pohled sympatický. (...) Automobilista jede zatáčky, nebo se něčemu vyhýbá, všechno velice riskantně, nebezpečně. Ale sám je za volantem naprosto klidný, usmívá se a hovoří.“ (Tamtéž, s. 51.)

²⁷⁵ Tamtéž, s. 110.; O Michalově blízkém vztahu k automobilistovi svědčí dále například tyto části scénáře: „Je zřejmé, že Michal mluví s automobilistou bez zábran, že je mu čím dál sympatičtější.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 54.) nebo „Michal stojí a civí za ním. Najednou je mu smutno. Rozhlíží se.“ (Tamtéž, s. 58.)

Miskova otce. Současně se v případě automobilisty jedná o postavu, jež je velmi úzce spojena s Mášovou „rousseauovštinou“ (viz níže), jak demonstruje například Michalovo a Miskovo souznění v lese, jež vytváří kontrast k úvodní scéně, v níž je Michal v lese se svými rodiči.²⁷⁶ Ze způsobu charakterizace této postavy v I. verzi literárního scénáře a z jejího neproměněného charakteru, který si nese napříč všemi avant-texty, lze totiž usuzovat, že v rámci Mášovy idey představuje jakýsi prototyp čistého/nevinného člověka²⁷⁷ vyznávajícího jako základní hodnoty – rodinu, domov, přírodu – a preferujícího před životem ve městě ten na vesnici: „Nejrači bych žil na venkově...Koupil bych si vysoký boty a číbuk.“²⁷⁸ Oproti ostatním postavám narativu je tak Miska ve svém hledání „o krok napřed“ (i když nemá domov a žije v autě své bývalé ženy nebo přespává u kamarádů), jelikož na rozdíl od ostatních ví, co hledá, co je pro něj základním smyslem života: „Já si myslím, že dospělý člověk má založit rodinu. To se mi nepodařilo. (...) Je to skoro nadlidský úkol...můj otec to dokázal... Já mám výborného otce...Doslova na něm lpím...Nosí knír jak císař Josef. Založit rodinu to je můj sen.“²⁷⁹ Miskova „čistota“ je v rámci filmové idey umocněna i jistým druhem šaškovství/bláznovství (o němž mluví například i Stanislava Prádná²⁸⁰), jež je demonstrováno nejen skrze jeho zběsilou jízdu a bezprostřednost, ale také neustálým konzumováním jídla²⁸¹ a padáním, prostřednictvím kterého se stává častým realizátorem „gagů“.²⁸² Miska je tak ve

²⁷⁶ „Michal s automobilistou běží lesem. Házejí nahoru do větví kamením. (...) Michal je najednou šťastný.“ (Tamtéž, s. 56.)

²⁷⁷ Na to ve svém posudku upozornil i Oldřich Daněk: „pokud mají u Máši i starší postavy bezvýhradné sympatie, pak je to vždycky typ ‚prostáčků božích‘, lidí nešťastných a něčím na okraji. (...) lidí, kteří se ‚nenamočili‘.“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 1.)

²⁷⁸ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 114.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 54.

²⁸⁰ „...zastřená mysl prokazovala v jistém smyslu větší prozíravost než tzv. zdravý rozum.“ (PŘÁDNÁ, *Poetika postav, typů, (ne)herců*, s. 159.)

²⁸¹ „Automobilista požírá housku a kabanos.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 57.)

²⁸² „Automobilista dvakrát zakopne a svalí se na zem. Ale hned vstane a běží dál.“ (Tamtéž, s. 54.)
nebo „Automobilista se motá v houští, špatně vidí, ztratil se. Jeho hlas se ozývá z mlází zároveň

východím textu fixujícím podobu filmové idey jedinou postavou, která má od chvíle, co se objevuje v narativu, jasně stanovený životní cíl, za kterým se „metaforicky“ žene ve svém automobilu, čímž se nutně stává Mášovou odpovědí na podstatu lidské existence: „Romantismus mých postav (...) vyplývá zřejmě z jejich touhy, stále nenaplněné touhy po čistotě a po životě v jakémsi ideálním řádu. Myslím si, že tato touha je dost silná a může člověka zachránit před naprostou skepsí a cynismem, který stále hrozí a do něhož jsme společenskými událostmi stále vhnáni.“²⁸³

Přestože je, jak dokládá předchozí text práce, mladší generace již v této variantě filmové idey nazírána kriticky, jsou negativa a „prohřešky“ generace starší (pojící se s existenciální otázkou) zobrazeny otevřeněji, což může na první pohled působit jako Mášův zdánlivý příklon k mladým. Kritika generace, jež prožila válku a budovatelská padesátá léta, je totiž právě kvůli spojení s těmito dějinnými událostmi mnohem konkrétnější, a současně je v rámci narativu zastoupena i větším množstvím postav, jejichž charaktery mají v některých případech blízko ke karikatuře (strýc, tetička, Ornet). V případě matky, otce a jeho přátel pak v rámci textu I. verze scénáře dochází k jistému zobecnění a uniformitě (neutuchající optimismus Ornetových, Holasova²⁸⁴ předstíraná skepse a cynismus, jež se občasné prolínají do charakterů prozatím nespecifikovaných postav Pejra a Šubrta), která byla posléze výrazně narušena při vypracování II. verze, v níž byli otcovi přátelé výrazně rozpracováni, a tím pádem i individualizováni. Na problematickém zobrazení postav starší generace, na něž v posudcích ideově-umělecké rady upozorňuje Oldřich Daněk, měl také značný podíl následující jev: Přestože se Máša v úvodu literárního scénáře skrze zvolenou metodu přihlásil k vytvoření filmu, který bude svůj „filosofický a myšlenkový smysl“ vyjadřovat „bez scénaristického násilí a bez upovídání

s praskotem větví. (...) Automobilista se objeví ve vlasech má listí. Krátkozrakýma očima se rozhlíží.“ (Tamtéž, s. 53.)

²⁸³ KOPANĚVOVÁ, Zářijový rozhovor s Antonínem Mášou, s. 649.

²⁸⁴ „Trochu jsem změnil způsob života. Prostě mě přestaly bavit ty věčný tlachy.“ nebo Mášova přímá charakterizace této postavy: „Holasova okázalá provokativnost působí trochu komicky.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 10–11.)

dialogů“ projevuje se v rámci celého textu I. verze scénáře Mášova inklinace k literatuře (potažmo publicistice), písemnému sdělení, jakési přílišné spoléhání se na slovo jako hlavního nositele ideového významu filmu. Tento jev následně vedl k výrazné explicitnosti reflektované problematiky, která se tak vzdalovala nedořečenosti a vyvolávání otázek, jichž chtěl Máša prostřednictvím svého filmu docílit, což bylo následně evidováno i v posudcích ideově-umělecké rady. Vzhledem k tomu, že je zmíněný fenomén nejpatrnější v zobrazování traumatu starší generace (konkrétně v jejich vyrovnávání se s vlastními činy ve válce, a především pak v období Stalinova kultu), což ho zároveň spojuje s nejvíce politicky a občansky angažovanou rovinou filmové idey zamýšleného filmu, je možné považovat za jeho příčinu Mášovu již vzpomínanou „angažovanost“, jež dle některých posudků a filmových kritiků občas hraničila s teozovostí.²⁸⁵ „Ta jeho ideová literárnost byla víc než film nebo než dílo. On se držel úzkostně písmen. Nějakým způsobem nepochopil, že písmena, když se říkají anebo když se pohybují, jsou jiná.“²⁸⁶ Nejvýrazněji je daná problematika vyjádřena skrze postavu otce, potažmo matky, zvláště pak ve spojitosti s tvorbou jeho knihy pro mládež, knihy, která má být výpovědí/obhajobou „budovatelské generace“. V I. verzi literárního scénáře se tak objevují velkodušně citáty,²⁸⁷ otcovy kající samomluvy,²⁸⁸ jimiž se obhajuje sám před sebou či přímé citace z jeho knihy,²⁸⁹ o jejímž dokončení a charakteru

²⁸⁵ Takto se o I. verzi scénáře vyslovil například kritik Jan Dvořák: „Scénář *Bloudění* v první verzi vzbuzoval vážné obavy: zdál se být příliš ‚šit na tezi‘, vyspekulován, vykonstruován, nezkonkretizován plastickými lidskými osudy.“ (DVOŘÁK, Nalézání, s. 2.)

²⁸⁶ Takto v souvislosti s Mášovou scénaristickou tvorbou mluvil Jan Kačer, který v *Bloudění* ztvárnil postavu automobilisty. (Československý filmový zázrak: *Perličky na dně*, 47:21–47:50.)

²⁸⁷ „Už sem to našla... (radostně) I zbabělci mohou sloužit revoluci. Stačí nalézt pro ně místo.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 25.)

²⁸⁸ „Náhle začne mluvit jako by něco říkal člověku, který stojí těsně vedle něho. (...) ‚V zájmu kázně sem říkal lidem cizí pravdu. Svou sem potlačoval, snad ze strachu, snad abych nezradil. Přesto si dnes připadám jako zrádce. Zvítězili jsme, ale já mám pocit porážky a pokoření. Ale možná, že prostě takový už je pocit...vítězů...“ (Tamtéž, s. 26.)

²⁸⁹ Matka ve scéně z vinárny uvažuje nad jejím názvem: „Eště nemáme název...Co říkáš *Vztyčování vlajek*? Né, to je blbost...Nebo *Zrání*?“ (Tamtéž, s. 86.)

výpovědi vede s matkou neustále spory.²⁹⁰ Kupříkladu, „My jsme nemuseli hledat pravdu. My jsme ji prostě měli. Dovedla nás k ní zkušenost s válkou. (...) Já mám dojem, že omílám pořád jednu myšlenku (...) Je to paradoxní, ale každodenní praktická služba této velké pravdě často vyžadovala užívat taktiky a třeba i tvrdit, že černé je bílé (...) Tu poslední větu škrtni...zdá se mi, že to není ono.“²⁹¹ Dále lze tuto explicitnost spatřovat i v přímém kladení otázek po smyslu života, které jsou však ve scénáři obsaženy i v přirozenější a nedorečenější podobě a korespondují tak s vlastním záměrem budoucího filmu. Příkladem takovýchto jasně artikulovaných otázek je rozhovor mezi Michalem a automobilistou v kostele: „Věříte v Boha?“ – „Ne. Co vy myslíte, že lidstvo je na tom stejně jako před tisícem let?“ – „Ne. Rozhodně ne.“ – „Stejně se pořád umírá. Pořád se vraždí. A mučí se, tak co!“ – „Chraňbůh. Fakt je, že trpíme, vraždíme se i hynem v průměru přece jenom ve větším pohodlí než před tisíci lety.“²⁹² Nebo scéna z kavárny, v níž se Michalův kamarád hlásí k názorům pana Glücka a potvrzuje tak pasivitu a současně hledání mladé generace: „Pan Glück má vývody, to se pobavíš. Jako například, že život je defakto blbost. Chvíli se tu boxujem, pak zůstanem ležet někde s vyplazeným jazykem.“²⁹³ O nefunkčnosti tohoto přímého zobrazení dané problematiky (prostřednictvím promluv postav) ve vztahu se stanovenou metodou budoucího filmu následně svědčí i vyřazení těchto projevů z přepracované verze literárního

²⁹⁰ „A kdybych se dožil toho, že by jednoho dne měla jít revoluce jinou cestou než čest, odvrátil bych se od revoluce.“ – „Musíš na to reagovat?“ – „Chceš říct, že bych na to prostě nemusel reagovat. (...) Revoluce šla mnohdy jinou cestou než čest. Ale my jsme se proto od ní neodvrátili. Věděli jsme, že zvítězí-li revoluce, zvítězí čest. To je naše pýcha, nikoli hanba.“ – „Vím, že zvítězíme (pozn. L. M.: v tuto chvíli se již matka vyjadřuje k dokončení otcovy knihy).“ – „Sme teprve na začátku.“ – „Já to nechci zakřiknout, ale myslím, že sem v týhle chvíli skoro šťastná.“ (Tamtéž, s. 61–62.) nebo „Stejně mám pocit, že si tou knížkou dělám osobní alibi. (...) V této knize–eseji chci svým mladým přátelům, jímž je určena především, přiblížit náš nejsilnější životní zážitek – nadšení. (...) Nadšení z podílnictví na revoluci, na tom mohutném společném díle, nadšení, které se stalo mírou všeho, naší ctí, naší jedinou pravdou, nakonec silnější, než byla pravda každodenní reality.“ – „Ale naše nadšení bylo právě nadšením pro pravdu.“ (Tamtéž, s. 25–26.)

²⁹¹ Tamtéž, s. 71.

²⁹² Tamtéž, s. 56.

²⁹³ Tamtéž, s. 30.

scénáře, dále ze scénáře technického a následně i samotného filmu.

Mimo ustanovení hlavního tématu a metody dochází v tomto avant-textu i k naznačení stylového ukotvení filmu, jež se mělo blížit spíše „dokumentaristickému“ stylu a přirozenému záznamu reality, což má pravděpodobně dle Mášova požadavku na umění (jež má pravdivě prezentovat skutečnost i minulost), korespondovat i s opravdovostí samotného příběhu.²⁹⁴ Přestože se k samotnému stylu filmu Máša přímo nevyjadřuje, z I. verze literárního scénáře je toto směřování filmové idey v několika obrazech patrné, a to zvláště v těch, v nichž má kamera sledovat „běžné“ dění snímaného prostředí, povětšinou nějakého veřejného prostoru (kavárna, restaurace, les atd.). Jedná se tedy o takové scény, které uvozují přechod do nového prostředí, přechod z jednoho prostředí do druhého, například v Obrazu 1., v němž je Michal otcem přinucen sledovat místa bývalého bojiště: „Pohled dalekohledem: Dvojice starých lidí ve spodním prádle. Žena natírá muži záda krémem na opalování...Nějaký muž obrácený k nám zády močí za smrčkem.“²⁹⁵ Dále pak v záběrech ohraničujících scénu se třemi „chuligány“ situovanou před hospodu Na zátiší nebo ve scéně z kavárny: „Jeden stůl je hustě osazen skupinou hochů v bílých košilích, mezi nimiž sedí dvě efektní dívky v letních šatech a kloboucích. Zřejmě se potajmu baví na účet elegantního muže středního věku (...) kapesníkem se dotýká svých úst – vytírá si koutky. Pak dlaní přihladí obočí a posléze přiloží konečky prstů ke rtům a lehce zakašle. Jeden z chlapců se snaží nepozorovaně z žertu pána vyfotografovat.“²⁹⁶ Zamýšlené užití dokumentaristického způsobu snímání při filmové realizaci je následně, patrně pod vlivem praktické zkušenosti Jana Čuříka a Ivana Šlapety, výrazněji naznačeno v technickém scénáři, v němž je stejný záběr z kavárny značně rozšířen: „Dva chlapci u kulečníku si monotónně z jednoho konce na druhý šoupají rukou

²⁹⁴ O zamýšlené dokumentárnosti/přirozenosti filmového stylu mluví například i druhý kameraman filmu Ivan Šlapeta: „Čuřík hodně estetizoval, a to zase Tonda moc nechtěl, ten to chtěl trochu takovým tím Evaldovým (pozn. L. M. Evald Schorm, viz cit. 175.) volnějším způsobem.“ (*Zlatá šedesátá II*, 11:44–11:54.)

²⁹⁵ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 2.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 28.

kulečnickové koule. Jiný zřejmě učí jednu z dívek zacházet s tágem, ale využívá toho k letným dotykům. Vypadá jako by dívku složitým způsobem objímal.²⁹⁷ Mimo vykreslení atmosféry daného prostředí, se však v případě těchto scén jedná také o jakési „mikrodemonstrace“ zmíněného sporu generačního (elegantní starší muž, z něhož si skupinka mladých dělá legraci), ale také konfliktu vrstevníků, jelikož se oběti žertů této skupinky nakonec stane i Michal.²⁹⁸ První poznámky o dokumentárním stylu filmu objevující se v tomto avant-textu jsou pak bezezbytku realizovány v samotném filmu: „Spôsob rozprávania je vedený snahou nezrušiť ilúziu reality. Tomu zodpovedá Čuříkova presná kameramanská realizácia režijného zámeru.“²⁹⁹

Nicméně ve vztahu dokumentárního stylu s Mášovou stanovenou metodou zde také musí nutně docházet k jakési oscilaci mezi konkrétním sdělením – konfliktem otce a syna, sporem daných generací – a vyjádřením obecnějším/alegorickým, což koresponduje s Mášovým označením *Bloudění* jako „půl *Odvaha* a půl *Hotel pro cizince*.“³⁰⁰ Druhá alegorická rovina ustanovená spolu s metodou již v této verzi scénáře (kde je také nejpatrnější, jelikož v dalších textech fixujících filmovou ideu je od ní pravděpodobně i na popud ideově-umělecké rady poněkud opuštěno) se projevuje především v těch částech textu, v nichž se skutečnost stýká se symbolem a metaforou, a jež se vymykají konkrétnímu časoprostorovému ukotvení.³⁰¹ Tento jev je akcentován, z hlediska některých členů ideově-umělecké rady možná až poněkud násilně (viz níže v posudku Sergeje

²⁹⁷ ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 39.

²⁹⁸ „Jejich dvě dívky se smějí směrem k Michalovi. Snad se smějí jemu. (...) Ten s fotoaparátem Michala od stolku několikrát vyfotografuje.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 28.)

²⁹⁹ DOBIŠ, Igor. Istoty hôdnòt, hodnoty istòt. *Film a divadlo* 10, 1966, č. 9, s. 9.

³⁰⁰ KOPANĚVOVÁ, S Antonínem Mášou o poetice Hotelu pro cizince, cit. 220.

³⁰¹ Jak v jednom rozhovoru řekl sám Máša: „Chtěl bych vyjádřit životní pocit současníka, ovšem prostředky, které budou vycházet z oné stylové roviny *Bloudění*, která byla vyjádřena symboly, filmovými metaforami, časovými posuny apod. Přitom se domnívám, že tyto prostředky musejí být nositelem dramatu, ne popisných nulových situací. (...) skloubit konkrétní příběh s tím, co mu teprve dávalo onen zamýšlený širší rozměr, smysl, tedy se stylovou rovinou symbolického a alegorického rozvíjení fakt.“ (GEUSSOVÁ, Milena. *Jinak se všichni zblázníme*. Svoboda 75, 1966, č. 303, s. 5.)

Machonina a Jiřího Pittermanna³⁰²), například v Obraze 8., v němž se Michal setkává s tajemnou dívkou Irenou, jež je jakýmsi personifikovaným čistým mládím,³⁰³ a současně Michalovým vnitřním životem: „Chlapečku, povím ti sen. Chceš? Ano nebo né? – ‚Ano.‘ (Dívka ho vezme jemně za rukáv a vykročí.) ‚Tak pojď...Konečně to můžu někomu říct...‘ (...) ‚Chlapečku, kdekdo mi ubližuje...Víš, co se mi zdálo? Něco krásného...Zajímá tě to? (...) Ty nechceš povídat?‘ (Michal pozoruje dívku, uvědomí si žádoucí obrys její postavy...) ‚Pojď k nám, nikdo není doma...‘ – ‚Chlapečku!‘³⁰⁴ Michalův „pocit, že zahnal něco křehkého a vábného,³⁰⁵ poté, co svou hrubostí zapudil dívku, je v rámci obrazu nahrazen uvědoměním si přítomnosti dvou hádajících se starců, kteří s vizí dívky kontrastují a představují její protipól: „Celý odpoledne spíš.‘ (Stařík točí holí, kterou drží mezi koleny.) ‚A kdo točí holí?‘ – ‚Chrníš!‘ (...) ‚A hůl se točí sama? (...) Ty spíš, patrně. Já ne! Já točím holí!‘ (...) ‚Tak jo, točíš holí!‘³⁰⁶ Skrze zobrazení těchto polarit je tak metaforicky umocněno i základní téma generačního konfliktu – čistého a neposkvřněného mládí s hádavým a minulostí poznamenaným stářím – a současně i téma života a smrti. Jak říká ve svém úvodu Máša cíl těchto metafor „je jednoznačný. Evokovat cítění reality, určitý životní pocit. Z tohoto hlediska by měla být posuzována jejich pravdivost. Jsou realistické v tom smyslu, že vlastní řečí, důslednou poetickou nadsázkou se snaží evokovat reálné vztahy, reálný pocit a v emotivní rovině i reálné východisko.“³⁰⁷

³⁰² Slovy Jiřího Pittermanna: „Hrozí nebezpečí zjednodušení, místo reality nastupuje často znak (...) riziko lze zmenšit novým pročtením scénáře a několika korekcemi.“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 5–6.)

³⁰³ „kdo je trochu nakoukaný filmů, pozná tu hned spoustu prarodičů té dívky – např. Smrt (María Casares) z Cocteauova *Orfea*, Neznámou dívku (Claudia Cardinalová) *8½*, atd.“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), s. 6.)

³⁰⁴ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 35–36.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 37.

³⁰⁶ Tamtéž, s. 37.

³⁰⁷ Parafráze z Mášova úvodu citovaná S. Machoninem. (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), s. 3)

Tuto tendenci je dále možné pozorovat i ve vztahu s Mášovou „rousseauovštinou“, o níž se ve svém posudku zmiňuje mimo jiné³⁰⁸ i Oldřich Daněk, a kterou je nutné vnímat i jako jednu z možných odpovědí (jíž Máša ve filmu poskytuje) na otázku po smyslu života, po smyslu vlastního bytí, jenž má být hledán v základních/prapůvodních hodnotách – v návratu ke kořenům, k rodině a k přírodě: „Cíl jako by byl návrat k nule, návrat na začátek – a ten je někde venku, určitě ne ve městě. (...) vše, co není umělé, co je zcela přirozené a prosté, je krásné. Dokonce i smrt.“³⁰⁹ Daný fenomén Mášovy poetiky³¹⁰ lze spatřovat především v závěrečných obrazech zamýšleného filmu. Prvním z nich je Obraz 41., v němž se otec po nepříjemných zážitcích s chuligány umývá v potoce: „Je tu klid. Otec ho přímo hltá, omývá se v něm, nechává se jím prostupovat. (...) Po silnici jede na starém pánském velocipedu asi desetiletá holčička. Svou andělsky čistou tváří, oblečením i způsobem jízdy působí na otce jako zjevení. (...) Řídí kolo jednou rukou, v druhé drží skleněný džbán s pivem. Jede krokem, snad ještě pomaleji. Avšak to, co na otce nejsilněji působí, je dívčin úsměv.“³¹¹ Krajina s potokem zde představuje jakýsi nadčasový „mystický“ prostor, „zvláštní zapomenutý kout země“, v němž se otec očisťuje nejen od předchozího incidentu s chuligány, ale také od své vnitřní nejistoty způsobené traumaty z vlastní minulosti. Po této morální očistě následně dochází k postupnému uvědomování si smyslu života, k němuž mu dopomůže děvčátko, které ho vyprávěním o své rodině upomíná na jeho venkovské kořeny (na něž je v rámci scénáře několikrát upozorňováno) a následně ho přivádí k celkovému prozíání, což je zobrazeno v další scéně scénáře. Ta zachycuje až mystický obraz vesnické rodiny, který vedle všech etap lidského života („Pomalou se nám odkrývá

³⁰⁸ Obdobnou tendenci spatřuje ve výsledném filmu například i Václav Vondra: „ve filmu jako by náhle vystrčila růžky ‚nostalgická Rousseauova touha‘ po životě na venkově.“ (VONDRA, Bloudění, aneb hoře z bezradnosti, s. 5.)

³⁰⁹ Citace z posudku Oldřicha Daňka. (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 2.)

³¹⁰ Objevuje se i v Mášově pozdější tvorbě filmové (*Proč nevěřit na zázraky*, *Skřivánčí ticho*, *Zápas o člověka Nelibu*), scénaristické (*Co je vám doktore?*) i divadelní (*Ani slovo o lásce*, *Vivisekce*, *Podivní ptáci*).

³¹¹ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 106.

výhled na stůl, prostřený pod ořechem na umeteném dvoře. Kolem stolu sedí početná rozvětvená rodina od batolete, které drží jedna žena na ruce, až po dědečka dobře osmdesátiletého.³¹²) představuje i jeho neoddelitelnou, ale přirozenou složku – smrt („Stařec v lesnické uniformě přidržován dvěma stolovníky, se mlčky hroutí do židle. Dvě dívky se prudce rozběhnou ke stavení. Drží se za ruce, běží těsně vedle sebe, jejich bosá chodidla pleskají o zem (...) Ze dveří stavení vyběhne proti nim chlapec (...) Drží v ruce ‚andělské zvonky‘.³¹³). Otcovo nalezení životní jistoty je pak zcela explicitní ve chvíli, kdy hlavě rodiny, již pozoruje, odpovídá na otázku: „Hledáte něco?“ – „Né...nehledám.“³¹⁴ Právě otcovo setkání s děvčátkem a následně

i vesnickou rodinou má být v první verzi scénáře zřejmým předstupněm jeho znovunalezení sebe sama, a tedy i smyslu života, graduujícím v závěrečné scéně tohoto avant-textu. Poněkud odlišného významu či spíše celkového vyznění pak tyto dva obrazy nabývají v dalších textech literární geneze.

Mášova filmová idea tak v intencích dané metody zároveň představuje jakýsi protiklad dvou světů, z nichž první je umělý, vytvořený a organizovaný člověkem, spojený především s prostředím městských reálií, zatímco druhý je věčný, a je vztahován k přirozenému řádu přírody a vesnice. To se následně projevuje

i v situování jednotlivých událostí do konkrétního prostoru. Všechny rodinné hádky a prohlubující se existencionální nejistota jsou totiž lokalizovány do města (byt, vinárna, otcova kancelář), stejně jako veškerá Michalova zklamání způsobená postupným odkrýváním otcovy a matčiny minulosti (kavárna, přednáškový sál či příměstská zahrada představující „degradovanou imitaci partyzánského lesa, kde boj nahrazuje střelba vzduchovkami do plechovek.“³¹⁵). Všem těmto místům je tak prisuzován jakýsi demystifikační, pouze dočasný charakter, jenž je formován a organizován „přechodnou dějinnou událostí“ (válkou, obdobím po pádu kultu

³¹² Tamtéž, s. 108.

³¹³ Tamtéž, s. 108–109.

³¹⁴ Tamtéž, s. 109.

³¹⁵ BERNARD, Český les v českém filmu, s. 33.

atd.).³¹⁶ Naopak do přírodních lokací je situováno otcovo konečné prozření, například již zmiňovaná krajina s potokem nebo zahrada na okraji lesa, kde je otec konfrontován s opravdovou rodinnou idylou. Dále i Michalovo setkání a chvilkové idylické putování s automobilistou – jedinou postavou, jež má jasně daný smysl života „založit rodinu a žít na venkově.“ Tyto lokace jsou oproti těm městským věčné, nepodléhají vlivu člověka, ani dějin, což potvrzuje například zcela specifický význam lesa v rámci narativu. Ten, přestože byl „svědkem“ otcových partyzánských bojů se nijak nezměnil, a slouží stejně tak dobře prosazení „velkých ideálů“ jako víkendovým rodinným výletům. Les je současně i místem, kde se otec i syn při své cestě za poznáním vlastního já setkávají s trojicí chuligánů („kouzelníků, „akrobatů“), která se více než skutečným lidem blíží „mýtickým lesním bytostem,³¹⁷ a jež otce i Michala cestou ponížení přivádějí k návratu domů. Slovy Oldřicha Daňka se tak v Mášově scénáři příroda a venkov stávají jakýmsi „měřítkem krásy a čistoty proti zbytečnému plahočení, třeba psaní knih o mládeži.“³¹⁸

V duchu implicitního sdělení scény u potoka a setkání s vesnickou rodinnou idylou, je dále budován i závěrečný obraz scénáře (Obraz 47.) odehrávající se v koncertní síni, vůči němuž byly následně směřovány výtky všech členů ideově-umělecké rady: „Matka má z jedné strany otce, z druhé syna. Všichni tři sedí vážně, mlčky, soustřeďují se. Okamžik ticha, pak se ozvou první tóny osvobodivé sváteční hudby. Hudba z počátku tichá, začne záhy nabývat na plnosti a síle. Kamera odjíždí velice pomalu a dlouho jízdou (...) z polodetailu trojice až na celek koncertní síně. Sváteční hudba, plná povzbudivé síly.“³¹⁹ Scéna má představovat onen filozofický smysl filmu, vrchol jeho emotivní roviny, jediné východisko z věčného bloudění, na nějž Máša upozorňoval v úvodu scénáře. Daný obraz zachycuje nejen

³¹⁶ Citace z posudku Oldřicha Daňka: „V Mášovi je zakořeněn odpor k jakékoliv organizaci (...), od onoho ‚organizování‘ volna přes organizování improvizovaného táboráku až po fakt jakékoliv úřední práce.“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 2.)

³¹⁷ Svou mytickou/archetypální povahou se blíží spíše postavám *Hotelu pro cizince*.

³¹⁸ Citace z posudku O. Daňka (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 4.)

³¹⁹ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 115.

znovuobjevení rodinné pospolitosti jako jediné životní jistoty a prasmyslu života, což je prezentováno společným příchodem rodiny do koncertní síně, v níž začne „svátečními tóny nové síly, nové víry“ znít povznášející hudba, ale i jakousi zárukou jeho naplnění. Jak Máša vysvětluje v závěrečné poznámce k filmu, tato scéna, zvláště pak její hudební doprovod, má totiž symbolizovat prozření všech postav – jejich oprostění se od všech iluzí o světě a o sobě samém, jejich návrat do reality života, k začátku všech věcí: „Syn zřejmě otci křivdil, nebyl k němu spravedlivý a pak, nemůže prostě bez něho a bez matky žít. (...) otec s matkou, třebaže odhalili „až na kost“ vratkost svého pojetí života, chtějí-li se zachránit, musí začít od začátku znovu, od začátku spolu. (...) Musí se znovu učit být mužem a ženou, otcem a matkou.“³²⁰ Nicméně právě jistota, s jakou všechny hlavní postavy (Michalova konfrontace s autohavárií, matčin pokus o sebevraždu), aniž by k tomu byly mimo otce výrazněji motivovány (Obraz 45. a 46.), přijaly tento nový smysl života, byla shledána jako jeden z hlavních problémů I. verze literárního scénáře a byla tak v jeho II. verzi vyřazena. Například režisér Jaroslav Balík zdůrazňuje ve svém posudku možnost „jistého zjednodušení některých postav, které vzbuzují pak někdy dojem, že nejednají z vnitřního poznání a prožitku, ale především pod tlakem náhodných okolností. To ovšem ohrožuje samotné vyznění filmu, které by místo osvobozujícího poznání o nutnosti návratu k pramenům mohlo působit dojmem neschopnosti postav, jejich resignace.“³²¹

Přestože byla I. verze literárního scénáře ideově-uměleckou radou 4. září 1964, i přes některé zásadnější výtky, schválena, rozhodl se Antonín Máša pravděpodobně i na základě konkrétních posudků tuto verzi přepracovat – umocnit či prohloubit původní představu / prvotní filmovou ideu o filmové realizaci, aniž by ovšem došlo ke změně celkového charakteru budoucího filmu. Že se jednalo především o Mášovu vlastní iniciativu, tedy o jeho vlastní ideové a umělecké motivace, potvrzuje i rozhovor s Libuší Hofmanovou, který se uskutečnil krátce po

³²⁰ Tamtéž, s. 116.

³²¹ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 5.

schválení I. verze literárního scénáře (říjen roku 1964). Máša v něm potvrzuje nejen úpravu scénáře, ale dokonce naznačuje i směr, jakým se bude formování filmové idey *Bloudění* nadále ubírat: „Co je to pravda? Kde je jistota, o kterou by se měl člověk opřít, aby žil v pravdě? Bůh? Ne. Budoucnost? To či ono „učení“? Já sám to nevím

a snažím se hledat spolu s hrdinou a jeho synem. Oba totiž bloudí, aby na konci došli k otázce: Co hledám? Kam jdu? Co chci? Jednomu každému z nás nezbyvá nic jiného než stále hledat odpověď na tyto otázky. Na tomto scénáři chci ještě pracovat, dotáhnout ho ve smyslu, o kterém mluvím.“³²²

³²² HOFMANOVÁ, *Bloudění a jistoty*, s. 8.

7.2 Literární scénář II. verze (prosinec 1964)

Další vývojovou etapou literární geneze, která formovala podobu filmové idey filmu *Bloudění*, je II. verze literárního scénáře, jejíž podobu korigovali vedle Antonína Máši, již jmenovaní členové ideově-umělecké rady. V rámci II. verze je tak možné rozlišovat dva typy vzájemně se ovlivňujících motivací, které vedly k určitým proměnám původní filmové idey ukotvené v předchozím textu. První, jež byly uskutečněny v souvislosti s obsahem posudků členů ideově-umělecké rady, zvláště pak dramaturga Sergeje Machonina a druhé, jež Máša formoval dle své neustále se utvářející a zpřesňující představy o budoucím filmu. Hlavní výtky ideově-umělecké rady směřované vůči první verzi pak spočívaly v Mášově striktním (v některých případech až násilném) uplatňování stanovené metody. Poté v nevěrohodném vykreslení starší generace, především pak otce a matky, způsobeném přílišnou explicitností a literárností jejich projevu a také „jednostranností pohledu na generační konflikt“ a s ním souvisejícím „nedostatkem humoru/odstupu“ při zobrazování dané problematiky. A konečně i v celkovém vyznění filmu, jež působilo vzhledem k předchozímu vývoji narativu a jednotlivých postav nepřírodně. Jako dílčí problémy pak byly shledány tzv. „pasti na diváka“ (Michalova autonehoda) či zbytečná brutalita scény, v níž je otec konfrontován s Jájou a Kájou. Všechny tyto výtky směřované vůči I. verzi literárního scénáře byly Mášou následně zohledněny při vytváření jeho II. verze, a to společně s jeho vlastními myšlenkovými posuny filmové idey, jako je například rozvinutí (Králík) či dodání některých postav mladší generace (Dohnal a otcova milenka) či nové uspořádání jednotlivých obrazů vedoucí k větší kontinuitě příběhu a tematickému scelení v souvislosti s jednotlivými postavami. Poslednímu zmiňovanému okruhu úprav pak bude větší pozornost věnována při analýze dalšího textu literární geneze filmu – technickému scénáři, jelikož zde je kontinuita a tematické scelení jednotlivých událostí příběhu naplněno beze zbytku, zatímco ve II. verzi literárního scénáře je tento způsob formování filmové idey v počátcích.

Dle dramaturga filmu Sergeje Machonina došlo v rámci I. verze scénáře k vytvoření mnoha scén „už hotových v poloze a připravených, aby byly do přesného tvaru z básněny režii a kamerou.“³²³ Jako příklad takových scén uvádí

³²³ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), s. 1.

otcovo setkání s děvčátkem nebo scénu, v níž Michal dostane od otce facku: „Tebe nezajímá, co si myslíme?“ – „Ale jo.“ – „Máš vůbec nějaký ideál?“ – „Ale mám.“ – „Ty si otrávenej, vid’?“ – „Ne.“ – „Proč si otrávenej?“ – „Já nejsem.“ – „Tak co je ti?“ – „Nic.“ – „Si takovej nejistej člověče.“ – „Nejsem.“ – „Na co myslíš?“ – „Na nic.“ (Otec se náhle rozpřáhne a udeří Michala přes tvář. Byla to tvrdá rána ze zoufalství. Otec chce uhodit ještě jednou, ale Michal cukne hlavou a otec shodí vázu z police. Michal odejde. Otec zůstane sám. Rozčileně dýchá. Dívá se na střepy. Rozhlíží se. Cítí stud. Je unavený).³²⁴ Právě tyto Machoninem zmiňované scény zůstávají až do konečné podoby filmové idey, až na drobné úpravy dialogu (scéna s děvčátkem u potoka) či rozložení dialogu s Michalem mezi otce a matku, neměnné. Za problematické scény naopak Machonin označuje takové, v nichž je striktně/nepřirozeně uplatňována již zmíněná metoda, a které se opírají o „vymyšlenou filmovou metaforu“, s jejímž užíváním se Máša v úvodu k literárnímu scénáři, ztotožňuje. Tyto filmové metafory mají být dle Máši v rozporu s podstatou reality a jejich „správnost“ by tak neměla být posuzována z hlediska vnějškové věrnosti realitě, jelikož vymyšlenost, z níž ony metafory pramení, je nezastřená. Vůči tomuto tvrzení se však Machonin vymezuje, protože za životné metafory považuje právě ty, které přes svou věrnost logice a skutečnosti předkládají divákovi řadu nových významů: „volba reálných záběrů ze života, jejich konfrontace, sousled a kompozice stvořila jejich novou umělou souvislost, nabývají autorovi i inscenátorům pod rukama nekonečně mnoho obrazových významů.“³²⁵ Toto své tvrzení pak dokazuje i na jednotlivých obrazech filmu, z nichž za problematický označuje obraz se snovou dívkou odehrávající se ve výstavní síni, jež je následně vystřídán obrazem hádajících se starců, dále pak odživotněné/zmechanizované scény z otcovy kanceláře,³²⁶ ale také matčinu účast na přednášce o trávení volného času a její neustálé mechanické spisování:³²⁷ „Všecko

³²⁴ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 41–42.

³²⁵ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), s. 4.

³²⁶ Například v Obraze 13., v němž za otcem do kanceláře přicházejí tři odosobnění muži blížící se mluvícím strojům. (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 47–49.)

³²⁷ „Matka rychle, v naprostém soustředění píše. Pak se ozvou tři poklepy zleva. Matka nepříjemně vyrušena, chvátá ke stěně a odpoví, pak běží k protilehlé stěně a třikrát zaklepe. Ale nic se neozve.

tu okamžitě křičí a haleká, že jde o symboly, že to cosi velice důmyslného znamená (...) je to literátské, nabubřelé a nečisté ve tvaru, odvozené, napodobující (...) z úplně jiné balady a vymyká se to stylu filmu, stejně jako třeba ta kafiáda s matkou mezi vojáky a několik dalších míst, je to (...) příklad falešné filmové metafory, která opustila realitu a chce působit jen svou vymyšlenou básnivostí.³²⁸ Zatímco Machoninem kritizované scény spojené s matkou a otcem či obecnější kritikou starší generace byly z II. verze literárního scénáře vyřazeny („kafkovské“ scény z otcovy kanceláře, scény z přednášky o pracovním volnu, matčina neutuchající chuť psát), obrazy se snovou dívkou odehrávající se ve výstavní síni byly v téměř původní podobě zachovány i v textu technického scénáře (zkrácení dialogu starců) a nakonec, na úkor potlačení metafory sváru mládí a stáří, i v konečné verzi filmu (byl zkrácen Michalův dialog s dívkou a hádka starců byla vyřazena zcela).

Opakem problematických scén je dle Machonina již zmiňovaná scéna u potoka, která je „nejmohutnější metaforou celého filmu,“ o čemž bylo v souvislosti s Mášovou „rousseauovštinou“ pojednáno již výše. K tomuto názoru se ve svém posudku přiklání i Antonín Liehm,³²⁹ což následně mohlo být jedním z důvodů, proč byla společně se scénou, která po ní následuje (zachycující idylický obraz venkovské rodiny) zařazena na samotný konec II. verze literárního scénáře jako vyvrcholení filmu. Tento významový posun zamýšlené filmové realizace může být dále způsoben také kritikou závěrečné scény I. verze literárního scénáře, a to O. Daňkem,

J. Balíkem, M. Stehlíkem a nejvýrazněji pak A. Liehmem. Všichni členové ideově-umělecké rady se totiž shodují na tom, že motivace postav, především pak syna Michala (Daněk, Stehlík), nebyly pro nalezení smyslu v rodinné pospolitosti dostatečné. Jejich vývoj a zkušenosti, jimiž si v rámci narativu prošly naopak přirozeně vedly pouze k uměle vyvolanému návratu: „Já ten koncert chápu docela

Matka zpozorní opakuje poklep. (...) V úvahách dojde ke stolu, zatáhne z cigarety, chvíli se soustřeďuje a začne znovu psát.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 42.)

³²⁸ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), s. 5–6.

³²⁹ „konfrontace otce s věcností i životní zakotveností dítěte je jistě silná.“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. J. Liehm), s. 2.)

jinak, jako východisko z nouze, o žádné nově nalezené jistotě nemůže být přece řeči. Buď je to koruna s velmi rozpačitým podtextem a spoustou otazníků (...), protože to má svou logiku (...), nebo bych skončil dřív. (...) Vždyť ti tři lidé se k sobě vracejí především proto, že jim nic jiného nezbyvá, všechny útky jsou zbytečné, to je pravda, ale silně pochybuji, že se mohou stát dřív mužem a ženou, matkou a synem, než se nějak vážněji pokusí být sami sebou.³³⁰ Tímto výrazným zásahem do podoby filmové idey (vyřazení závěrečného obrazu v koncertní síni a jeho nahrazení „rousseauovskými“ obrazy) tak došlo ke změně celkového pozitivního vyznění filmu, jelikož ani jedna z postav nebyla přivedena ke konečnému prozření. Toto směřování filmové idey následně umocnil i Máša, a to dodáním dvou obrazů zachycujících rodinu těsně před otcovým setkáním s holčičkou a vesnickou idylou. Jedná se o Obrazy 50. a 51., v nichž se znovu úplná rodina vydává na společný výlet. Oba zachycují, jak i přes otcovu úpěnlivou snahu přiblížit se manželce a synovi, snahu znovuobnovit předchozí zdánlivou harmonii a zapomenout na nedávné události³³¹ (Michalův útěk, manželská a tvůrčí krize atd.), vzájemné odcizení nejen přetrvává, ale ještě více se prohlubuje. Jak mezi otcem a matkou: „Změna, která se s ní udála je velmi nápadná. Úsměv i gesto, všechno je jakoby cizí. Otec má pocit, že matka je za tlustým sklem, které on se zoufale snaží rozbít, aby se k ní dostal, ale marně.“³³² Tak mezi otcem a Michalem: „Otec se s úžasem podívá na Michala. Má pocit, že mluví s cizím člověkem. Chce to překonat, zaplašit. (...) Ze žertu začne Michala boxovat. (...) Otec se hlasitě směje. Michal leží na boku s očima obrácenými ke knize. (...) Podívá se na Michala, snaží se zachytit jeho pohled. Ale Michal uhne očima.“³³³ Mášovo akceptování výtek ideově-umělecké rady umocněné zařazením

³³⁰ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. J. Liehm), s. 2.

³³¹ „No vidíte, a tak jsme zase tři. (...) Na všechno zapomenem, pustíme se do práce. (...) Během tří měsíců je rukopis. Vsad' se. To nás postaví na nohy... To je zajímavý, člověk se přeladí na jinou vlnu a nápady se ženou samy...je to tak, člověk musí brát život tak, jak běží...Co mlčíte? Hrajete si na tichou poštu? Míšo, když jsem by v tvých letech, přál jsem si přesně takovou ženu, jako je tvá máma. (...)

A šikovného syna. Takže se mi to splnilo.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 129.)

³³² Tamtéž, s. 129.

³³³ Tamtéž, s. 130.

těchto obrazů před idylické scény s venkovskou rodinou, tak vytvořilo kontrastní srovnání současné „městské“ rodiny zatížené vzájemným odcizením a existenciální krizí jednotlivých členů s rodinou venkovskou žijící ve vzájemné pospolitosti a v souladu s přirozeným řádem světa, což koresponduje s dřívější ideou dichotomie město–venkov. Tento kontrast je pak jasně vnímán i postavou otce, který harmonický obraz venkovské rodiny, jemuž přihlíží, chápe jako nedosažitelný a jeho rodině vzdálený. V souvislosti s Mášovou metodou nedořečenosti však nemusí být venkovská rodina nutně chápána jako reálná/skutečná, ale může být ztotožňována i s otcovou vzpomínkou z dětství (v II. verzi literárního scénáře je několikrát upozorňováno na jeho venkovský původ a na jeho nesnášenlivost vůči městu³³⁴) či s nedosažitelným snem/představou jeho života.

Jak již bylo řečeno v předchozím textu, další sporné scény I. verze literárního scénáře jsou dle jednotlivých členů ideově-umělecké rady spojené zvláště se způsobem zobrazení starší generace, které bylo v některých částech Mášova textu shledáno jako příliš jednostranné, tezovité a „literátské“. Proti jejímu celkovému „negativnímu“³³⁵ zobrazení se pak nejostřeji vymezil Oldřich Daněk, jenž ve svém posudku poznamenal, že pro Mášův scénář je typická „jednostrannost generačního pohledu, která se blíží až schematismu naruby. Starší generace (...) je u Máši generace ‚profláknutá‘ (...) nestvořil ještě hlubší postavu starší generace, která by v sobě nesla něco jiného než odsudek. (...) ani tam (...), kde se o to výrazně snažil, jako asi v tomto případě u postavy matky. (...) Myslím, že v Mášově vývoji (...) musí časem najít lidskou moudrost i některé postavy a nejenom náramně biblicky znějící anonymní citáty.“³³⁶ Právě na úpravu a dotažení těchto postav ve smyslu

³³⁴ Například v nově dodané scéně s otcovou milenkou Vlastou (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 77.) nebo ve scéně s přáteli: „„Co pořád brečí? /k otci/ Zabil si někoho?‘ – ‚Neudělal jsem nic. Dokonce ani nezabil. Střílel jsem, ale netrefil.‘ – ‚To jsi celej ty. /k matce/ To je celej on. Náš venkovan.““ (Tamtéž, s. 67.)

³³⁵ Jak již bylo řečeno výše v textu, spíše než o cílené negativnější vykreslení starší generace (oproti mladší) se jednalo o explicitnější/jasnější kritiku, které však nebyla ušetřena ani generace mladší, i když v poněkud mírnější/implicitnější formě.

³³⁶ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 1–3.)

stanovené metody a tématu filmu (tedy naplnění jeho původní filmové idey), se tak Máša při přepracování I. verze scénáře soustředil především. Zásadním úpravám tak byly podrobeny zvláště postavy otce, matky a otcových přátel, téměř beze změn pak byla ponechána postava strýce, tetičky a automobilisty Misky. Zatímco v první verzi literárního scénáře představují otcovi přátelé zobecněnou, jednotnou skupinu,³³⁷ z níž není nikdo kromě Orneta (tomu je již v prvním textu věnován samostatný obraz³³⁸) a otce zdůrazňován a výrazněji propracován, což je způsobeno i stejným přístupem k jejich válečné a poválečné minulosti, ve II. verzi dochází v reakci na Daňkův posudek k výrazné charakterizaci dalších postav – Pejra, Šubrtu a Holase. Poslední jmenovaná postava byla dříve tvořena dvěma „charakterovými bázemi“, které Máša ve II. verzi rozdělil mezi dvě postavy, a to pravděpodobně z toho důvodu, že se jednalo o dva odporující si charaktery, které zároveň nebyly natolik propracované, aby působily věrohodně/realisticky a odpovídaly tak Mášově představě o zamýšleném filmu. První charakterová báze, jež byla postavě Holase ponechána a ve II. verzi scénáře dále rozpracována, vycházela z Holasova životního kompromisu a pasivity, jež se projevovala nejen ve vztahu k minulosti, ale i současnosti. Z těch se Holas snaží vymanit skrze jediný „zásadní“ krok – započítí „nového života“ s mladou manželkou, která by mu nepřipomínala jeho minulost a nevyvolávala v něm tak výčitky svědomí. To je zřejmé například z jeho rozhovoru s Michalovou matkou: „,Tak ty ses znovu oženil?‘ – ‚Trochu jsem změnil způsob života.‘ – ‚A co Vlasta?‘ – ‚Vlasta? My jsme vůbec nežili. Válka, lágr, pak schůze, ponocování. Jsme utahaný. Všichni. Pořád jen na něco čekáme.‘ – ‚Pořád čekáme.‘ – ‚A co z toho? Člověku bude pomalu padesát a co z toho?‘ – ‚Co z toho? co

³³⁷ „Holas (...) Intelektuál, čtyřicátník jako dva zbývající muži Pejra a Šubrt.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 4.)

³³⁸ Jelikož se jedná o příslušníka ještě starší generace, než je Michalův otec, představuje pro něj vytváření „lepšího poválečného světa“ životní naplnění, jelikož v období, kdy ostatní mladší členové „partyzánské buňky“ prožívají deziluzi, je on již starým, nemocným člověkem čekajícím na smrt a žijícím svou velkou minulostí: „Pamatuj si, Michale, že smysl života je boj...Já miluju život... (...) A já dneska vidím, že sem nežil marně...Vrhal sem se střemhlav do všech bojů a vidíš, zvítězil jsem.“ (Tamtéž, s. 19.)

z toho...³³⁹ Nicméně ani mladá manželka a nové manželství nepřináší Holasovi znovunalezení smyslu života (ani vytoužený klid a odpočinek), naopak, jeho existenciální krizi kvůli generační bariéře, způsobující vzájemné odcizení, ještě více prohlubuje. Absurdita jejich vztahu je pak nejzjevnější v nově přidaném Obraze 7., v němž Holas plní jeden z vrtochů své neustále se nudící manželky Evy: „Je pěkný jarní den. Chvilí sledujeme Holase, který se motá na ulici s lyžemi. Puká z dýmky. Lyže vadí jemu i lidem, kteří vycházejí z obchodu. Zezadu k němu přistoupí otec (...) Zdraví se s Holasem. ‚Snad nejedeš lyžovat?‘ Holas vyndá z úst dýmku. (...) Tváří se jako přistižený. Nerad odpoví. ‚To jsou lyže mý paní. Nesu je do opravny.‘ Otec kývne. Chvilí naproti sobě beze slova stojí.“³⁴⁰ Druhou charakterovou bází, která byla postavě Holase v tomto textu literární geneze odejmuta³⁴¹ a nově přiřazena Šubrtovi, je jistá provokativnost, cynismus a ironičnost (projevuje se v Šubrtových přednášených citátech a verších³⁴²), s níž přistupuje nejen k svému životu, ale i životu ostatních postav. Namísto Holase je to on, kdo ve II. verzi Michala otevřeně konfrontuje s minulostí jeho otce (své generace),³⁴³ a kdo svou věčnou ironií a neustálým zesměšňováním minulých činů, především pak „optimistické revoluce“ padesátých let, představuje jakési špatné svědomí starší generace, následkem čehož není jeho přítomnost příliš vítána: „Jedná s přímočarou bezprostředností. Je to člověk, který svou výsměšnou drzostí,

³³⁹ Tento rozhovor, který se ve výrazně zkrácené podobě objevoval i v I. verzi, současně nově odkrývá i existenciální krizi matky. (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 12.)

³⁴⁰ Tamtéž, s. 38.

³⁴¹ V první verzi literárního scénáře byly tyto charakterové vlastnosti přiřazeny Holasovi: „Holasova okázalá provokativnost působí trochu komicky.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 10.) nebo „My jsme zvyklí pochodovat! Ale vsedě.“ (Tamtéž, s. 11.)

³⁴² Například při rozhovorech s otcem: „...ve válce je všechno jednodušší. Víš, proč žiješ i proč musíš umřít. To je jistota.“ – „Ta horoucí touha potom, co je pravdivé, co je jisté: Jak ji nenávidím! To je Nietzsche!“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 67.) nebo „Nevím, co mám dělat.“ – „Psát, nepsat... Rychle někoho zab.“ – „Nevím, co mám dělat.“ – „Fyziognomie venkovana. (...) Hele, víš co? Posyp si hlavu popelem. (Šubrt vezme popelník a celý ho vysype na otcovu skloněnou hlavu. Začne se smát.) Slyšíš půlnoc, bijí hodiny a ironicky se tě ptají, jaks užil času pospíchaj! Dnes, v pátek / duše hodin tiká / a třináctého / sním či bdím? / a přesevšecko to, co vím, jsem vedl život odpadlíka.“ (Tamtéž, s. 68.)

³⁴³ Tamtéž, s. 19.

kdekomu vadí, ale jehož sečtěllost a inteligence přesto budí respekt.³⁴⁴ Šubrtův myšlenkový protipól pak představuje postava přítele Pejra, který si za svými minulými činy spojenými s optimistickým budováním nového světa i po odhalení Stalina kultura doposud stojí, a to pravděpodobně i vzhledem k vyššímu kariéernímu postu, jenž zastává.³⁴⁵ Oproti provokatérovi Šubrtovi je to on, kdo veškeré spory urovnává, vede je k „povrchnímu“ kompromisu – přesvědčuje otce, aby pokračoval v psaní knihy i za cenu zkreslení/zfalšování minulosti,³⁴⁶ ignoruje Eviny dvojsmysly atd. Na antagonistický vztah panující mezi těmito dvěma postavami jasně ukazuje i nově přidaný dialog: „A kdybych se dožil toho, že by jednoho dne měla jít revoluce jinou cestou než čest, odvrátil bych se od revoluce.“ – **„Já ne. Já jsem praktik. Revoluce odstranila bídu. Dala lidem, co je třeba. A to je zatím dost!“** – „Dej člověku než to, čeho mu třeba a bude živ jak zvěř... To řekl král Lear. Pravda dopad velice špatně. Vlastní dětičky mu zakroutily krkem.“ – **„Co dělá syn? Šikovný chlapec co? Že má šikovného kluka? (...) Dejme tomu, že šla revoluce mnohdy...jinou cestou než čest. Ale kdybychom se od ní odvrátili, ztratili jsme revoluci i čest.“**³⁴⁷ Přes jasné stanovisko, jež obě postavy zaujímají ke své minulosti, je však z několika málo náznaků patrné, že i ony nejsou zcela naplněné, a to ve spojitosti s jejich soukromým, a zvláště pak rodinným životem.

V kontrastu s těmito dvěma postavami je současně v daném avant-textu budována i postava otce (postavy mohou zároveň představovat svár mezi otcovou

³⁴⁴ Tamtéž, s. 67., Dále například: „Pokukuje po Šubrtovi, který se hrabe v knihovniče a počíná si až příliš jako doma. (...) Otec se podívá po Šubrtovi. Zdá se, že ani Pejra ani on nejsou Šubrtovou přítomností nijak nadšeni. Otec řekne s jistým přemáháním. „Přišel jsem kvůli tomu. Šubrt se na mě nalepil, nerad ho tu vidím.“ (Šubrt ochotně.) „Můžu vyskočit z okna.““ (Tamtéž, s. 64.)

³⁴⁵ „Pejrova kancelář je nápadná svým zařízením. Je to kancelář pracovníka ministerstva nebo nějakého ústředního úřadu.“ (Tamtéž, s. 64.)

³⁴⁶ Opět patrné na rozhovorech s otcem: „Tak co, jak píšeš? Musíme dát mladým vlastní výklad toho, co jsme zažili na vlastní kůži.“ – „Náš problém je strach. Pořád jsme se báli zrady. Strach, strach, strach.“ – „Hm, hm...ale doufám, že to nepíšeš jako závět s duší na jazyku (...) Na to máš ještě dost času.““ (Tamtéž, s. 16–17.)

³⁴⁷ Pro jasné rozlišení replik, které náleží Pejrovi a Šubrtovi, byla Pejrova slova zdůrazněna tučně. (Tamtéž, s. 65–66.)

hrdostí a svědomím), který je na rozdíl od jejich zastávání jasného stanoviska nerozhodný, což je následně i (ve II. verzi scénáře) hlavní důvod jeho tvůrčí, a posléze i rodinné a osobní existenciální krize. Jak již bylo řečeno, otec byl společně s matkou shledán ideově-uměleckou radou (Machonin, Liehm, Daněk) jako neproblematičtější postava Mášova scénáře: „Celá matka je stále schematicky nezajímavá teze a neříká vůbec nic ke skutečnému problému intelektuálství, otec k němu říká o málo víc. (...) Takhle se složitou metodou hájí velice prostoduchá postava matky a velice nedodělaná, nedomyšlená a málo složitá postava otce.“³⁴⁸ Na tuto výhradu Máša v přepracovaném scénáři, a posléze i ve scénáři technickém a samotné realizaci, reagoval odstraněním ostré hranice mezi otcem a matkou (postavy nejsou stavěny do tak výrazné opozice). Matka totiž již nehoří tím „radostným plamenem“ jako v první verzi scénáře, ale pouze „nějakým plamenem“³⁴⁹ stává se spíše zahloubanou než nadšenou. A z neustálých sporů mezi synem a manželem a současně i z manželovy pocíťované nejistoty je především vyčerpaná: „Na její tváři se objeví rys únavy: ‚Hlavně neuvažuj, jestli máš nebo nemáš a piš, prosím tě diktuj...‘“³⁵⁰ Pro podpoření tohoto matčina přerodu v intencích Mášovy filmové idey, tak byly vyřazeny všechny scény, v nichž se matka explicitně dotýkala její (a otcové) dřívější společensko-politické aktivity, k čemuž se váže i výhradní zájem o rodinu (dopsání otcovy knihy pro ni nepředstavuje vyznání se z minulosti, ale pouze ukončení jeho tvůrčí krize, která mu pomůže vymanit se s krize existenciální). Nicméně důležitým předmětem kritiky ideově-umělecké rady byla ve vztahu k matce také její sebevražda,³⁵¹ jež vzhledem k jejímu dosavadnímu „nadšenému“ jednání, vyznívala nevěrohodně, a proto byla i v souvislosti s tzv. pastmi na diváka (viz níže) z narativu vypuštěna a nahrazena stavem opilosti, v němž její existenciální krize vygraduje: „Matka zakloní hlavu a zavře oči. (...) Její reakce ho zaskočila. Instinktivně toužil po prudké hádce, po střetnutí, jímž by se vybil nesnesitelné napětí, které cítí, a

³⁴⁸ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), s. 8.

³⁴⁹ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 28. Srov. cit. 234.

³⁵⁰ Tamtéž, s. 29. Dále i již výše zmíněná citace. (Viz cit. 339.)

³⁵¹ „nejsem zcela přesvědčen tím pokusem o sebevraždu, zdá se mi to trochu nahrané na diváka. Vím, tady se zlomil zdánlivě silný člověk, ale zlomí se skutečně takhle?“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. J. Liehm), s. 2.)

dostavil se konečně klid. Začne být nejistý. Bojí se matčiny rezignace. Toho se bojí ze všeho nejvíc. To by byla nečekaná rána. „Já jsem rád, že se to stalo. Ta komedie...Totiž, abys tomu rozuměla...měla jsi pravdu...Vidim, že musím začít psát. Ať je to, co chce. Slyšíš mě? Ty nejsi ráda?“ Matka se na něho podívá strnulým, bezvýrazným, cizím pohledem. Padne na postel a začne naříkat. „Já už nemůžu, já už nemůžu...“³⁵² Obdobnou proměnou, i když ne tak výraznou, prošla v přepracované verzi literárního scénáře i postava otce³⁵³ – byly vyřazeny jeho „velkodušné citáty“, „kající samomluvy“ i přímé citace z jeho knihy, které příliš zjevně odkrývaly jeho nitro a zdroje jeho životní krize, a vedly tak k jeho zjednodušení, což nekonvenovalo se stanovenou nedořečeností příběhu. Máša tímto způsobem skrze postavu otce více upozadil kritiku starší generace (je stále přítomna, ale implicitněji) ve smyslu prohrěšků padesátých let, a akcentoval naopak její prohlubující se existenciální krizi. Například dodáním scény s otcovou milenkou, jež představuje otcův nový pokus o vyřešení této krize (analogie s Holasem a jeho novým manželstvím) a také změnou celkového vyznění příběhu, které „nově“ poukazuje na otcovu nenaplněnou touhu – šťastný rodinný život.

Ve spojitosti s úpravami představitelů starší generace následně došlo i k výraznému významovému posunu některých postav generace mladší (Králík/Eva) či k dodání dalších postav (Dohnal, otcova milenká Vlasta), což vedlo k umocnění existenciálního problému, s nímž se mladší generace potýká, a na nějž se Máša (vedle generačního sporu) snažil prostřednictvím zamýšleného filmu poukázat. Vedle autorovy vlastní invence může být jednou s motivací těchto úprav opětovně i Daňkův posudek,³⁵⁴ na který Máša reagoval „zmnoženým“ či

³⁵² MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 127–128.

³⁵³ „To, co dělá je v pořádku. To, co říká, vůbec ne. Je to dost schematicky a v ledačems naivně nahozené, není to přece hlupák ani podvodník, a proto musí myslet i formulovat (...) na úrovni. Tohle by měli autoři bezpodmínečně uvážit a rozhodně měnit.“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. J. Liehm), s. 1–2.)

³⁵⁴ Máša „vždycky dokáže ozvláštnit aureolou půvabu cokoliv, co se oněm pokusům o organizování vymyká. A tady se většinou stává mládí zásluhou (...) mládí má vždycky fantazii, dokonce i když

opakovaným poukázáním na daný fenomén skrze další postavu narativu. Takovou postavou je otcův mladý spolupracovník Dohnal (představený v nově přidaném Obraze 6.), jehož charakter zcela koresponduje s Mášovým vykreslením mladší generace v předchozí etapě literární geneze: „Je to čerstvý absolvent filozofie, samotář s pevným, až podivínsky pevným životním programem. Jeho styk s lidmi je však komplikovaný, vyznačuje se ignorováním konvencí, což působí jako drzost, ale je to spíš nejistota, neschopnost sžít se, přizpůsobit. Nejistý a poněkud vyplašený je i v této chvíli. Přichází na poradu pozdě.“³⁵⁵ Stejně jako ostatní mladé postavy příběhu si je vědom minulých i současných chyb starší generace, je vůči nim v jakési „aktivní“ revoltující opozici,³⁵⁶ ale v rámci vlastního soukromého (milostného, rodinného³⁵⁷) života je stejně pasivní a nejistý, což je demonstrováno i skrze přílišnou snahu o jeho odživotněnou organizovanost. Právě ta je protipólem Mášova volání po přirozenosti a základních/prapůvodních životních hodnotách. Postava Dohnala však poukazuje ještě na jeden aspekt spojený s mladou generací – strach z každodenní reality, ze skutečných problémů běžného života, jenž je kompenzován útekem do vlastních snových nebo fikčních světů. Je to patrné například z otcova dialogu s Dohnalem: „„Poslyšte, jak vy vlastně žijete?“ – „Žiju, abych tak řekl...Snažím se žít.“ – „Co například děláte, když zrovna nejste tady.“ – „Vstávám v šest. Do sedmi dělám francouzštinu. Pak jsem tady. Odpoledne od půl páté do šesti sport nebo německá konverzace. Pak večere, od sedmi do devíti filosofická literatura, od devíti do usnutí beletrie.“ – „To myslíte vážně? (Dohnal pokrčí rameny) A máte z toho radost?“ –

krade slepice, a i když má tripla.“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 2.)

³⁵⁵ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], s. 35.

³⁵⁶ Ve stejném obraze se na poradě vzpírá vůči otcově/Hrabákově vyznávání taktiky/kompromisu: „„Musíme uvažovat reálně a vycházet z možností našeho nakladatelství. (...) Když chceme za dané situace zachránit dobrou věc, neobejdeme se bez taktiky.“ – „Já mám dotaz, abychom mohli trochu mluvit pravdu, musíme trochu lhát?“ – „Milý příteli, abyste mohl mluvit pravdu, musíte ji nejdřív mít.“ – „To znamená odmítnout taktizování. Promiňte, ale já se domnívám, že tahle taktika je kompromis mezi pravdou a lží.““ (Tamtéž, s. 35–36.)

³⁵⁷ Zdůrazněno ve filmové realizaci, v níž Dohnal odpovídá na Otcovu otázku: „„No, a jinak nic? Co například slečny?“ – „Slečny...slečny...no, to je důležitá věc.““ (59:12–59:24.)

„Radost... Ano. Důležitá věc.“ – „Máte někdy radost?“ – „Ano. Když čtu dobrou knížku nebo když poslouchám dobrou hudbu.“³⁵⁸ Ve II. verzi scénáře se otec s obdobným životním seznamem/plánem následně setkává i u syna Michala,³⁵⁹ čímž je tento problém globalizován a vztažen na celou mladou generaci.

Další postavou, která je v této variantě filmové idey budována v obdobném duchu, je otcova milenka Vlasta (Obraz 24. a 25.), s níž se otec setkává v lese spojeném s jeho partyzánskou minulostí, jež je mu zde připomenuta prostřednictvím dívčích žertů značících opovrhování nejen otcovou válečnou a poválečnou zkušeností, ale i současnou pasivitou: „Otec se otočí, dívá se na Vlastu, která na něho míří puškou. „Hezky nahoru ty pracky.“ (...) „Hele, dej pokoj, to není na hraní.“ (...) „Já si nehraju.“ (...) „Dej to pryč, hned to dej pryč.“ (Vlasta na něho zkoprněle zírá. Pustí pušku. Pomalu jde k otci. Její oči jsou do široka otevřené. Pak se začne smát, až se zakucká. Drží si břicho) „Ty jsi měl strach přiznej se.“³⁶⁰ I Vlasta se však potýká s existencionální krizí v podobě nudy, pasivity, nezájmu a odcizení, a to prostřednictvím uměle udržovaného čistě fyzického vztahu s otcem, kterým jako příslušníkem starší generace opovrhuje. Téměř totožnou postavou³⁶¹ (objevující se již v předchozí variantě filmové idey, ale dodáním či úpravou jednotlivých obrazů³⁶² propracovanou až v tomto textu) je v tomto smyslu Holasova manželka Eva/Králík. Stejně jako postavy „trojčat“ (především pak postava dívky

³⁵⁸ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze], 36–37.

³⁵⁹ V jednom ze zmiňovaných závěrečných obrazů, které předcházejí scéně u potoka a zobrazují opětovné odcizení rodiny: „„Tak co, Michale, co bude?“ – „Kdy?“ – „Říkala máma, že sis udělal nějaký plán.“ – „Udělal. (Mluví rychle téměř drmolí.) Ráno od šesti chci dělat němčinu. Odpoledne příprava do školy. Od pěti do šesti fráninu, po večeri buď plavání nebo historie. Od devíti povinná četba.““ (Tamtéž, s. 130.)

³⁶⁰ Tamtéž, s. 77–78. Dále například: „Milánku, ty jsi nikoho nezabil? (...) Já bych klidně někoho zabila. Pana šéfa. Hele, já tě zabim, jo? (...) Kch! Jsi zabitej.“ (Tamtéž, s. 79.)

³⁶¹ Právě podobnost obou postav mohla být důvodem, společně s přílišnou explicitností obrazů s milenkou, proč byla postava Vlasty v technickém scénáři, a především pak v konečné filmové realizaci analogicky vztažena spíše k postavě matky – ženy, jejíž láska otce neuspokojuje.

³⁶² Evina přítomnost je dodána například do obrazů ve výstavní síni, v nichž se Michal setkává se snovou dívkou. Představuje v nich hlavní důvod, proč se Michal rozhodl výstavní síň navštívit. (Tamtéž, s. 40.)

nesoucí stejná jména Eva/Králík) je i Eva spojena s jistým principem hry, která spočívá v zahrávání si s ostatními zvláště pak mužskými postavami. S Holasem, jenž akceptuje a plní její rozmary (oprava lyží, útěk z domova³⁶³) s vidinou naplnění smyslu svého života, s Michalem, jemuž se vysmívá pro jeho nezkušenost (s posměchem sleduje jeho dobrodružství se „snovou“ dívkou,³⁶⁴ z nudy ho svádí, aby jej následně ponížila³⁶⁵), s otcem, kterým naopak opovrhne pro jeho zkušenost, předstíranou jistotu a pokrytectví (vzbuzuje v něm stejně jako u Michala zdání, že má o něj zájem³⁶⁶). I přes tuto hru/masku, se kterou Eva přistupuje k ostatním postavám, ale i vlastnímu životu, se i ona potýká s hledáním podstaty vlastního bytí, jíž se však nemůže kvůli pasivitě a žití v ustálených, pouze zdánlivě revoltujících vzorcích, dobrat. Potom, co uteče od manžela, se stejně jako Michal opět vrací, aby pokračovala ve vztahu založeném na vzájemném odcizení a nedostatku komunikace. To je demonstrováno v nově přidaném obraze, v němž po návratu k manželovi předstírá před Hrabákem harmonii jejich vztahu: „Jak se máte?“ (Holas už přichází k nim. Puká z dýmky. Eva skočí z patníku.) ,Výborně. Jako vždy. Vid’ Ondro?““ (Pověsí se mu na paži. Holas kývá.).“³⁶⁷ Otevřenější kritikou mladší generace prostřednictvím nově dodaných či upravených postav tak Máša vyšel vstříc výtce Oldřicha Daňka a současně prohloubil existenciální téma filmu zobrazené na dichotomii dvou generací, jež si stanovil v předchozí variantě filmové idey.

Dílčí, tedy ne tak zásadní, výhrady ideově-umělecké rady, které byly i přesto v přepracované verzi scénáře nebo v následujících etapách literární geneze Mášou akceptovány, se v první řadě týkají tzv. pasti na diváka, které jsou svou přílišnou zřejmostí poněkud v rozporu s Mášovou stanovenou metodou. Tzv. pasti na diváka souvisí s takovými scénami I. verze scénáře, v nichž se Máša snaží v divákovi vyvolat chvilkový pocit, že některá z hlavních postav zemřela – poprvé

³⁶³ Obraz 30. (Tamtéž, s. 91–92.)

³⁶⁴ „Spatříme Evu. Se zájmem, s pobaveným úsměvem sleduje Michala a dívku.“ (Tamtéž, s. 41.)

³⁶⁵ „Pak se k ní Michal nakloní. (...) Chvilí se líbají. Ale za okamžik se ozve Evino bolestivé ,au‘ a její ruce se začnou vyprošťovat. (...) ,Kousnul si mě, ale jak! Neumíš to.““ (Tamtéž, s. 18.)

³⁶⁶ Tamtéž, s. 87–88.

³⁶⁷ Tamtéž, s. 112.

se jedná o matčinu sebevraždu, poté o otcovu i Michalovu autohavárii –, což následně podtrhuje ukončením dané scény „smrtí“ postavy a započítím dalšího obrazu scénáře.³⁶⁸ Zmiňovaný jev se nejvýrazněji projevuje v případě Michalovy autonehody, kdy je následující obraz uveden příchodem černě oblečených rodičů do koncertní síně, v níž se Michal objevuje až posléze. Zatímco obraz zachycující autonehodu je ukončen následovně: „Auto se řítí vpřed. Proti nám, ozářena reflektory, se prudce blíží bílá zeď. Automobilista náhle sáhne za sebe a v ruce se mu objeví slaměný klobouk, starý klobouk po otci. (...) Proti nám, ozářena reflektory, se prudce blíží bílá zeď.“,³⁶⁹ další obraz scénáře navazuje takto: „Matka v tmavém kostýmu kráčí zatím blíže neurčeným prostředím, v pozadí se míhají záda jiných lidí v černém (...) Obraz objeví i otce. Kráčí v tmavém obleku za matkou.“³⁷⁰ Druhou dílčí výtkou, konkrétně výtkou Antonína J. Liehma,³⁷¹ pak byla přílišná brutalita scény s otcem a „trojčaty“ (přesněji Kájovo a Jájovo uplatnění policejních praktik na otce), jejíž původní prezentace nebyla zmírněna v přepracované verzi scénáře, ale až ve scénáři technickém.³⁷² Na základě

³⁶⁸ „Proč se má divák, byť i jen na chvíli domnívat, že se otec zabil a proč se má o chvíli později domnívat, že se zabil Michal? Divákův pocit, že byl černými obleky rodičů na chvíli ‚převezen‘ znejasní katarzi...“ (Z posudku O. Daňka: Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář

(J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 4.)

³⁶⁹ MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 114.

³⁷⁰ Tamtéž, s. 115.

³⁷¹ „závěrečná pasáž otcova dobrodružství s dívkou, mraveniště a tak. (...) je to zbytečně silácké a rozhodně by tu slušelo mnohem více decentnosti. Třeba pár facek...“ (Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. J. Liehm), s. 2.)

³⁷² Vykreslení této scény v technickém scénáři je oproti oběma verzím literárního scénáře (Viz cit. 261.) mírnější: „Kamera v pohybu sleduje prudce pádící chlapce, kteří se vrhají na otce. Otec upadne na zem. (...) Otec se prudce vztyčí. Chvíli stojí, pak vyrazí na chlapce, kteří ho však v mžiku elegantním hmatem znovu přivedou do pokleku. (...) Tu se však oba dorozumí pohledem a začnou se pobaveně smát. Dají tak najevo, že pro ně je to všechno jen hra. (...) Druhý chlapec vytáhne provaz a oba svazují otci ruce. Svážou ho do kozelce. (...) Chlapci se beze slova smějou. Mají z otce legraci. Přitahují provaz. První chlapec se sehne a vytrhne veliký bahnitý drn. Ukáže ho otci. Přiblíží

provedené změny tak došlo k zvýraznění principu hry, na němž jsou postavy Jáji, Káji a dívky Evy/Věry založeny, a to na úkor zřejmé analogie k policejním praktikám 50. let, což v konečném důsledku lépe koresponduje s nedořečeností filmu započatou v předchozí verzi filmové idey.

Jak vyplývá z analýzy druhého textu literární geneze filmu *Bloudění*, téměř všechny úpravy II. verze literárního scénáře, tedy i filmové idey filmu, byly alespoň částečně motivovány posudky ideově-umělecké rady, jež Máša ve většině případů akceptoval a v mezích své původní představy (filmové idey) o budoucím filmu nadále přetvářel. A to i v dalším avant-textu filmu – technickém scénáři –, který je jako jedna z fixních podob filmové idey vzhledem k produkčnímu/„filmovějšímu“ charakteru textu formován novými členy SIWG – kameramany Janem Čuříkem a Ivanem Šlapetou.

otci drn až k tváři, a pak mu ho prudkým pohybem připlácne na obličej.“ (ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 133–134.)

7.3 Technický scénář (únor 1965)

Přepracování již schváleného literárního scénáře se následně stalo podnětem pro započítání další etapy literární geneze fixující podobu filmové idey Mášova a Čuříkova filmu *Bloudění* – technického scénáře, který již není součástí literární přípravy filmu, ale součástí jeho produkčních fází, konkrétně pak přípravných prací. Vzhledem k produkčnímu charakteru textu se také významně rozšiřuje počet členů SIWG, jimiž se vedle Antonína Máši a ideově-umělecké rady (jejíž dosah je v rámci některých pozdních reakcí na její výtky stále patrný) stávají také režisér a kameraman Jan Čuřík a kameraman Ivan Šlapeta. Oběma autorům (především pak Čuříkovi) bude při přepracování literárního scénáře do scénáře technického přičítán zcela zásadní podíl, jelikož proměny, které proběhly, jsou povětšinou motivovány především přizpůsobením původního textu filmovému médiu, přesněji jeho vizualitě (popřípadě propojení zvuku a obrazu). Právě vstup těchto členů výrazně formuje filmovou ideu zamýšleného filmu (ideovou náplň, již Máša rozvíjel v literární přípravě), a to nejen prostřednictvím paradigmatu technického scénáře (náležitostí, jež musí technický scénář jako jedna z nutných etap výroby filmu splňovat), ale i skrze větší zohlednění podstaty filmového média, jež jim (na rozdíl od Máši jako scenáristy) bylo jako kameramanům vlastní. To pak vede k výraznému omezení/zkrácení dialogů a naopak také k dodání některých čistě vizuálních scén, jež žádné dialogy neobsahují a mají funkci buďto plynulejšího propojení přechodů mezi jednotlivými událostmi (obrazy s automobilistou), nebo podporují nedorečenost filmu v souvislosti se stanovenou metodou „metafory a znaku“ („kafkovská“ scéna s dívkou Evou/Věrou/Králíkem). Mášův přínos je při vytváření tohoto textu literární geneze oproti předchozím textům přirozeně méně patrný, nicméně takové úpravy filmové idey, které skrze dialog například nějakým způsobem měnily vyznění scény, částečně modifikovaly či prohlubovaly postavy (Králík, milénka Vlasta, Otec, Michal, matka), mu budou nadále připisovány.

Nejvýraznějším Mášovým³⁷³ zásahem do podoby filmové idey bylo v rámci technického scénáře, zcela jistě pod vlivem Jana Čuříka, popřípadě Ivana Šlapety, dodání „čistě filmových“/vizuálních scén, v nichž většinou absentují dialogy (byly Mášou přidány až v samotné filmové realizaci). Zatímco některé z těchto scén mají diváka primárně seznámit s daným prostředím a současně propojit přechod z jednoho prostředí do druhého („Michal přichází ke staročeské vesnické chalupě, rozhlíží se. Z okénka čouhá cíp kostkované deky, na zápraží stojí moped. Michal se zastaví

a kohosi pozoruje.“³⁷⁴), jiné mají spíše dokreslit charakter nebo vystihnout pocity jednotlivých postav či zdůraznit vzájemné vztahy mezi postavami. Konkrétně se jedná o obrazy s automobilistou Miskou, Michalem, strýcem, matkou a „trojčaty“ (zvláště pak dívkou Evou/Věrou). První takové scény jsou spojeny s automobilistou Miskou, a mají buďto podtrhovat „komický/bláznivý“ charakter této postavy – konzumace jídla a zběsilá jízda odporující jeho slepotě (Obraz 21.): „Jsme v automobilu Fiat. Řidič–Automobilista jede ležérně, píská si, zpívá, ale přitom se řítí strašnou rychlostí. Zabíráme vlastně jen jeho týl, nevidíme mu do tváře. Automobilista má na desce před sebou rozložené jakési zákusky, kterými se neustále živí. (...) Automobilista se snaží předjet široký nákladní vůz. Sotva vybočí vlevo na předjíždění, objeví se v protisměru před nákladňákem jiný vůz. Fiat prudce zpomalí

a schová se za nákladňák. Vůz v protisměru projede, Fiat se znovu prudce vyřítí.“³⁷⁵ Nebo mají naznačovat jeho a Michalovu sounáležitost související s „rousseauovským“ aspektem této postavy (Obraz 24.), což je následně umocněno i dodáním dialogů ve filmové realizaci této scény: „Auto sjíždí z kopečka, pozvolnou zatáčkou. Za zatáčkou silnice náhle končí ve vodě přehradního jezera. Automobilista prudce zabrzdí. Michal s automobilistou chvíli, beze slova hledí na

³⁷³ Přestože dodání vizuálních/„filmových“ scén bylo s největší pravděpodobností motivováno vizemi Jana Čuříka (potažmo Ivana Šlapety) jejich písemnou podobu má patrně na svědomí Antonín Máša.

³⁷⁴ ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 91.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 64.; Nebo například „Fiat se řítí po silnici do zatáčky. Omylem však vjede na polní cestu, která jde v přímém směru silnice. Fiat na polní cestě prudce zastaví, chvíli stojí, pak prudce vycouvá a pokračuje správným směrem.“ (Tamtéž, s. 67.)

silnici, která nikam nevede. Pak na sebe udiveně pohlédnou a začnou se smát.³⁷⁶ Obdobně je tomu následně i u nového Obrazu 44., jenž rozvíjí v duchu přepracování předchozího textu postavu matky, která se nachází sama doma a je sužována strachem o Michala a prohlubující se krizí s otcem,³⁷⁷ což je následně rozvíjeno i přidáním dalšího samostatného záběru plačící matky (po jedné z hádek mezi ní a otcem) ve filmu.³⁷⁸ Příkladem dalších takových scén, jež jsou rovněž dotaženy ve filmové realizaci je i ta zobrazující strýcovo zasvěcení své „práci“/„umění“ (Obraz 39.).³⁷⁹ Vztah mezi postavami, konkrétně Michalem a dívkou Evou/Věrou, pak ozřejmuje další čistě vizuální scéna připojená k Obrazu 49. Dívka je zde totiž analogicky vztažena k snové dívce z výstavní síně, k „personifikovanému mládí“ odrážejícímu i Michalův vnitřní život (nechybí zde ani přítomnost stáří³⁸⁰), čímž je opětovně podpořeno užití stanovené metody metafory/znaku. V této chvíli je totiž pro Michala stejně nedostupná a nedosažitelná, což je zapříčiněno narušením časoprostorových souvislostí, díky čemuž dívka Michalovi uniká: „Ve spleti chodbiček a v šeru, které je čas od času přerušeno svítící žárovkou, se dívka vždy na okamžik Michalovi ztratí a znovu objeví. Pak zmizí ve dveřích. Jsou tu čtvery

³⁷⁶ Tamtéž, s. 71.; Ve filmové realizaci jsou scéně dodány dialogy: „Tady to znám, tady za tou zatáčkou na to dupnem a za čtvrt hodiny jsme tam.“ – „Jé...stůjte. My sme ve vodě.“ – „Co?“ – „To je divný.“ – „Pampampam...To sem blázen.“ – „No vážně...samá voda. Dál nemůžem.“ – „No, prosím.“ (31:24–31:45.)

³⁷⁷ „Matka sedí a plete. Před sebou má rozevřenou knížku, oči jí běží po řádkách. Náhle matka strne, zkamení. Chvilí napjatě poslouchá směrem ke dveřím. Těká pohledem. Je však ticho. Matka odloží pletení, vstane a celá nastražená, neklidná, projde pokojem. Pohledem zavádí o obrázek staré mapy. Mimovolně ho rukou urovná. Otočí se. Pak si lehne zády na válendu, očima bloudí po stropě.“ (ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 105.)

³⁷⁸ 1:05:30–1:05:50.

³⁷⁹ „Díváme se z exteriéru ateliérovým oknem na strýce, který stojí a kouká. Prohlíží si nedokončené plátno na štaflích.“ (ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 99.); Ve filmu je obraz rozšířen – zachycuje stereotyp a iluzi, v níž strýc s tetou žijí – a zdůrazňuje Michalovo zklamání z jejich života: Michal nejdříve pozoruje „slečnu“, jak se prohlíží v zrcadle a pak je zobrazen strýc přemýšlející nad „novým“ obrazem (maluje pořád ten stejný). (48:13–49:18.)

³⁸⁰ „Na okamžik nahlédneme do kuchyňky, kde stařena obírá vypařenou slepici.“ (ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 121.)

dveře a Michal neví, za kterými je dívka. Namátkou jedny otevře. Zastihne dívku při převlékání. Rychle zase dveře zavírá. (...) Dívka se objeví neočekávaně na jiné straně chodby už převlečená.³⁸¹ Tuto scénu lze současně chápat také jako jednu z dívčích masek (křehkosti a nevinnosti), kterou si nasazuje, aby mohla s Michalem hrát svou hru.

Mimo takovýchto „filmových“ scén však byly do technického scénáře zapojeny další scény, jejichž motivací byla spíše než vizuální představa budoucího filmu, opětovná reakce na posudky ideově-umělecké rady (ve smyslu úpravy filmové idey v rámci jejich návrhů) či na možné ústní připomínky dramaturga Sergeje Machonina.³⁸² Tyto scény slouží povětšinou stejně jako ty výše zmiňované k charakterizaci postav, skrze niž popřípadě dochází k opětovnému zdůraznění obecné problematiky dané generace nebo generačního sporu. Takovým příkladem jsou zvláště nové scény s milenkou odehrávající se v kavárně a na hotelu, které nahradily ty dřívější, a v kterých Vlasta není již tak ostře vymezená vůči otci a stává se obětavější (má o něj strach, když je mu nevolno), což je následně více zdůrazněno ve filmové realizaci.³⁸³ Důvodem tohoto charakterového posunu postavy (vyřazení scény, ve které na otce míří puškou) mohla být již zmiňovaná analogie s postavou Králíka, což potvrzuje i nová scéna, v níž je puška přiřazena právě Evě/Králíkovi:³⁸⁴ „přes plavky má natažen tlustý Holasův pulover, který jí

³⁸¹ Tamtéž, s. 121.

³⁸² Přestože neexistují žádné materiály, které by tuto domněnku potvrzovaly, není možné ji ani zcela vyloučit, jelikož dramaturg měl pravomoc dohlížet i na vypracování technického scénáře, popřípadě k němu vznášet i připomínky. Tato možnost musí být zohledněna i z toho důvodu, že je i v technickém scénáři (a konečně i v samotném filmu) filmová idea formována téměř v naprostém souladu s Machoninovým posudkem na I. verzi literárního scénáře.

³⁸³ „Co je? Tobě je opravdu blbě? (Otec vzdychá. Vlasta mu hledí tvář. Otec se zvedá.) Kam deš? Hele napij se.“ (37:44–38:40.)

³⁸⁴ Evě/Králíkovi je v technickém scénáři věnována v návaznosti na II. verzi literárního scénáře výjimečná pozornost a dále dochází k charakterizaci této postavy, přesněji budování její dvojpolovosti (nudící se mladé dívky, již je „svět“ starší generace k smíchu, a naopak již „dospělé“ a vážné paní Holasové): „Náhle se přestala stylizovat do role dámy a chová se k Michalovi naprosto bezprostředně, kamarádsky, mluví s ním jako rovná s rovným.“ (ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*.)

splývá až k bokům. Usmívá se. V ruce nese vzduchovku.³⁸⁵ Puška v ruku ženy (příslušnice mladší generace), jež představuje vzhledem k místu, kde je používána, jakési „zesměšnění“ válečné a poválečné zkušenosti starší generace, měla totiž v prvním případě příliš zřejmý význam (dívka mířila na otce, kterému se vybavil strach, jenž prožíval). Zatímco v tom druhém, kdy je slyšet „svištění vzduchovky“ při dialogu Michala s Ornetem, jehož předmětem je boj proti třídnímu nepříteli, více konvenuje se zamýšlenou nedořečeností a snahou o aktivnější zapojení budoucího diváka.

V technickém scénáři však současně došlo také k vyřazení několika scén, především pak těch, které nějakým způsobem vyzdvihovaly postavu Michala a stavěly ji tak do pozice protagonisty příběhu, čímž pravděpodobně docházelo i k vyvolání dojmu zdánlivého „preferování“ mladší generace, na něž upozornil Daněk. Přítomnost tohoto jevu vyzdvihoval ve svém posudku k I. verzi literárního scénáře již Miloslav Stehlík: „Jestliže ovšem autoři nechtěli z Michala dělat ‚hlavního hrdinu‘, což se konvenčně nabízí, ale jen mladého ‚nepopsaného‘ člověka (...), pak některé příliš ostré nárazy pro něho jsou zbytečné. Havarie Volhy, krádež zavazadel, bílá zeď.“³⁸⁶ Nicméně Máša Stehlíková připomínku zcela akceptoval (patrně i pod vlivem Čuříka) až v technickém scénáři, a to vyřazením následujících scén (zdánlivá otcova autohavarie byla jako jediná vyřazena již ve II. verzi literárního scénáře) – Michalovy autonehody, Michalova okradení trampy (o tom, že Michala okradli, se dozvídáme jen z dialogu), scénu s opilým Michalem či tu, v níž má Michal hostinskému pomoci zabít kozu.³⁸⁷ Mezi další vyčleněné scény

Technický scénář. [1. verze], s. 17.) nebo „Eva docela vypadla ze hry, náhle je to znovu (...) normální děvče, které se nudí a chce se rozptýlit.“ (Tamtéž, s. 27.)

³⁸⁵ Tamtéž, s. 10.

³⁸⁶ Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), s. 6.

³⁸⁷ „Tu se jeho bezradné oko stočí ke dveřím kuchyně, na stařenu, která toho okamžitě využije. ‚Na moment, buď tak hodnej.‘ (...) Michal vstoupí do kuchyně. Hostinský vytahuje z kredence železný kastrol a měchačku. Z kapsy mu čouhá lesklý řeznický nůž. Michal se nejistě rozhlíží. ‚Čermák musí honem porazit kozu. Dostala nadýmání...A já se nemůžu hnout.‘ Hostinský se usmívá a začne bubnovat měchačkou a kastrole. ‚Potřebuje pomocníka...Michat krev, aby se nesrazila...‘ Michal si

patří dále například scény s Holasem a lyžemi či pozůstatky scén, v nichž matka nutí otce do psaní (Obraz 26.), které představovaly poslední známky mechaničnosti (umělosti) matčina projevu, který byl v technickém scénáři zcela potlačen ve prospěch její přirozenosti ve smyslu plného se soustředění na rodinu. S modifikací jednotlivých scén pak také souvisí výrazné zkrácení a zjednodušení dialogů a dále také stručnější a méně opisný charakter textu (jsou méně popisovány psychické stavy postav a jejich vzhled) – ten je však spojen s náležitostí a povahou technického scénáře jako částí výrobní fáze filmu. Důvodem jakéhosi „omezení“, ale současně i zpřesnění dialogů, může být za prvé opětovná reakce na posudky ideově-umělecké rady (zvláště dramaturga Machonina), jež upozorňovaly na jistou tezovitost či přehnanou literárnost v projevu některých postav. A za druhé také vliv Jana Čuříka a Ivana Šlapety, kteří více přizpůsobovali filmovou ideu fixovanou v Mášových textech (I. a II. verzi literárního scénáře) vizuálnímu médiu na úkor přílišné „upovídání“ dialogů. Výrazně zkráceny jsou například Michalovy konflikty s otcem, hádky mezi otcem a matkou, dialogy s Ornetem a jeho ženou nebo s otcovými přáteli.

Již v souvislosti s II. verzí literárního scénáře byla zmíněna jakási snaha o větší kontinuálnost příběhu a propojení jednotlivých scén/obrazů na základě přítomnosti postav, čehož však bylo v téměř konečné podobě (k několika úpravám dochází i v samotné filmové realizaci) docíleno až v technickém scénáři. Tato kontinuálnost tak v konečném sledu událostí příběhu vytváří jakési pásmo scén věnovaných Michalovi nebo otci, popřípadě matce, což zcela zásadně potlačuje poněkud epizodický/útržkovitý charakter příběhu fixovaného v I. verzi literárního scénáře. Typickým příkladem je sled obrazů technického scénáře věnovaný Michalovi, který propojením daných scén akcentuje jeho existenciální nejistotu – nejprve Michalova přítomnost v kavárně, kde se dostává do konfliktu se svými vrstevníky, dále obraz, v němž bezcílně bloumá bytem, a po němž následují obrazy ve výstavní síni a před výstavní síní se „snovou dívkou“, a teprve poté obraz

vezme od hostinského železnák, měchačku a vykročí za ním.“ (MÁŠA, *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze], s. 80–81.)

věnovaný otci a Dohnalovi.³⁸⁸ Kupříkladu ve II. verzi literárního scénáře pak byla tato kontinuita narušena vloženou scénou s Dohnalem (objevuje se až později) či Holasem nesoucím lyže (z technického scénáře vyřazena zcela). Obdobně je tomu pak i v případě pásma obrazů věnovaných otcově a matčině odcizení, které bylo původně přerušeno Michalovými zážitky s „trojčaty“ – scéna s otcovým setkáním s Evou –, dále Holasovou návštěvou, po níž následuje otcův telefonát z telefonní budky, setkání otce a matky ve vinárně a jejich hádka v bytě.

Jelikož se, jak již bylo řečeno, v případě technického scénáře jedná o text, jehož tvorba probíhá v rámci tzv. prvních příprav / přípravných prací filmu, kdy současně dochází i k volbě exteriérů (dále například i hereckého obsazení), je řada pohybů postav a jejich rozmístění v prostoru v tomto textu oproti literárnímu scénáři konkrétnější. To současně souvisí i s podílem kameramanů, kteří si uvědomovali důležitost prostorového ukotvení postav,³⁸⁹ což je patrné například při popisu rozmístění postav ve vile v Obraze 4.: „Společnost se zabydlila v celém prostoru haly. Ornet, Ornetová a Pejř zaujali místo na rohové pohovce a v křeslech u nízkého stolku. Michal si sedl na schody, které vedou z haly k pokojům v patře. Šubrt sedí

u protilehlé stěny kus od Holase, který se po celou dobu zabývá svou dýmkou, rozkládá ji a znovu skládá a po očku pozoruje Evu. Otec stojí a kouří. Matka v obraze několikrát přejde halou. Sledujeme společnost pohybem kamery, prostřednictvím Evy, která roznáší na tácu skleničky. Kamera ji vodí po hale.“³⁹⁰ Mimo prostorového ukotvení postav dále došlo také k nové prostorové specifikaci či lokalizaci některých událostí příběhu. Například jeden z posledních obrazů zachycujících znovu „sblíženou“ rodinu na výletě (Obraz 62.) se neodehrává

³⁸⁸ Na něj pak analogicky (dialog otce a Dohnala) navazuje scéna zachycující vrchol konfliktu mezi Michalem a otcem.

³⁸⁹ Jak řekl Ivan Šlapeta: „Tonda Máša se víc věnoval hercům (...), a zase do toho aranžmá, do toho postavení do těch hereckých pohybů, tak do toho zase zasahoval Čuřík.“ (*Československý filmový zázrak: Perličky na dně*, 44:55–45:09.)

³⁹⁰ ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 12.; Dále například Obraz 8.: „Michal projde kolem těžkého závěsu, na kterém se kamera zastaví. (...) V otvoru závěsu se nejdříve objeví bílé ženské ruce, které otvor rozšíří tak, aby se do něj vešla hlava. Objeví se bílá Evina tvář.“ (Tamtéž, s. 26.)

v automobilu, ale v přírodě u zříceniny hradu, což vytváří jakýsi kontrast přirozeného řádu přírody (ve filmu krásného slunečného dne) s jejich odcizeností a zároveň poukazuje na cykličnost jejich problému, ten zůstává doposud nevyřešen a rodina se i přes prožité události vrací tam, kde byla na začátku (úvodní scéna v lese). Dále je ze stejných důvodů z Pejrovy kanceláře do otcova bytu přesunuta i scéna, v níž se otec setkává s Pejrem a Šubrtem kvůli své tvůrčí krizi.

Posledními úpravami filmové idey, tentokrát úzce souvisejícími s náležitostmi technického scénáře jako závazného produkčního textu, a tedy přímo/explicitně zohledňujícími (ve smyslu technických poznámek) budoucí filmovou realizaci, jsou například poznámky k úvodním titulkům (doprovázeným „stylizovanou ozvěnou války“ v podobě výbuchů a výstřelů). Dále kupříkladu poznámky ke způsobu snímání postav („Kamera dorovnává na otce.“³⁹¹), k doprovodnému zvuku/hudbě („Slabá reálná hudba zřejmě z tranzistoru.“³⁹²), ke kamerovým technikám (jako je přeexponování závěrečného záběru na otce, v němž došel k poznání ve smyslu nenaplněnosti vlastního/rodinného života) atd.³⁹³ A především pak i zdůraznění „realistického“, dokumentárního stylu filmu, který byl částečně naznačen již v I. verzi scénáře, a to v již zmiňovaných scénách zachycujících přirozený popis prostředí a chování postav či komparsu – v kavárně (Obraz 11.), na samotě u lesa, kde se Michal setkává s trampy (Obraz 42.) či před hospodou Na zátiší, kde je více kladen důraz na okolní dění (ženu čtoucí knihu či starší turisty): „Sedí tam několik lidí. Všimneme si zvláště mladé ženy, která netečná k okolí, si čte knihu.“³⁹⁴ Tento způsob uchopení filmové idey byl pak Mášou, Čuříkem a Šlapetou bezevbytku realizován v samotném filmu.

³⁹¹ Tamtéž, s. 3.

³⁹² Tamtéž, s. 5.

³⁹³ Jak již bylo řečeno v rámci metodologické části této práce, filmovým prostředkům odkazujícím k intermediálnímu přesunu nebude věnována pozornost, proto v této kapitole byly zmíněny pouze okrajově, anebo ve vztahu k významovým posunům filmové idey.

³⁹⁴ ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 130.

7.4 Film (listopad 1965)

Přestože už v rámci proměn filmové idey není samotný film *Bloudění* již tak významným textem (z hlediska jeho ideové náplně a proměn narativu, ne z hlediska intermediálního přesunu), je v souvislosti s jeho výslednou podobou třeba zmínit i zjištění Lukáše Skupy, který se okrajově zabýval i cenzurními problémy, jež film postihly při konečném střihu. I přes schválení literárního scénáře ideově-uměleckou radou (4. září 1964), vypracování jeho II. verze a započetí přípravných fází výroby filmu, označili pracovníci HSTD technický scénář (schválený v rámci tvůrčí skupiny Kubala-Novotný v únoru roku 1965) v rozmezí března a dubna roku 1965 za značně problematický,³⁹⁵ a to zvláště ve vztahu k reprezentaci přítomnosti a minulosti: „děj Mášova snímku ukazuje rozpory mezi generací těch, kteří se od doby okupace až po nedávnou dobu politicky a veřejně podíleli na vytváření naší společenské struktury, a dnešní mládeží, která hodnotí zejména některé chyby minulosti.“³⁹⁶ Text byl dle Skupy následně postoupen náčelníku HSTD Eduardu Kovaříkovi, jenž jeho úpravy projednával s ústředním dramaturgem Františkem B. Kuncem, dramaturgem tvůrčí skupiny Bedřichem Kubalou a Antonínem Mášou, kteří uskutečnění změn přislíbili. Avšak při promítání servisních kopií filmu plnomocníkům a náčelníkovi HSTD v červenci 1965 se ukázalo, že byly provedené úpravy nepatrné a film tak nadále „vznívá celospolečensky bezvýchodně,³⁹⁷ což podporuje i skutečnost, že jeho „účinkující jsou v trvalé morální a politické

³⁹⁵ Ze Skupova textu není zcela jasné, jakého scénáře se daná kritika týkala, zda některé verze scénáře literárního či dokonce scénáře technického, což značně problematizuje především sdělení, že: „Zatímco interní posudky reagovaly na scénář veskrze kladně (pozn. L. M.: v poznámce pod čarou Skupa odkazuje na posudky ideově-umělecké rady týkající se literárního scénáře), pracovníci HSTD ho shledali problematickým...“ (SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 67.). Nicméně v době, kdy proběhla kritika textu, o němž Skupa mluví, tedy v rozmezí března a dubna 1965, byly již schváleny jak literární (4. září 1964), tak technický scénář (23. února 1965), a právě z tohoto důvodu se pravděpodobně jednalo o scénář technický. Dále tomu nasvědčuje fakt, že i při zkoumání dalších filmů se Skupa věnuje výhradně zásahům do scénáře technického a dále poznamenává, že *Bloudění* „prošlo v předprodukční fázi standartním barrandovským schvalovacím procesem,“ což znamená absenci cenzurních vlivů v rámci jeho literární přípravy. (Tamtéž, s. 67.)

³⁹⁶ Citováno z Tamtéž, s. 67.

³⁹⁷ Tamtéž, s. 67.

krizi.³⁹⁸ Vedoucí tvůrčí skupiny Ladislav Novotný tak musel pracovníky cenzurních orgánů přesvědčit, že k zásadním změnám formujícím celkové vyznění filmu dojde až v rámci jeho stříhu, což nakonec uznal i Bedřich Kubala, který posléze potvrdil vyřazení až čtyř set různých záběrů, jež vedlo v září roku 1965 k jeho schválení. Přestože se nedochovaly konkrétní záznamy o provedených změnách, tedy vystřižených scénách, je možné rozpoznat tyto úpravy právě na základě komparace podoby filmové idey v technickém scénáři a ve filmu.

Tato skutečnost se pravděpodobně odrazila i v jisté útržkovitosti některých scén (není tím myšlen nedořečený charakter filmu), o čemž se kriticky vyjadřuje například Jan Žalman.³⁹⁹ Působí tak kupříkladu scéna v kavárně, v níž se Michal setkává se svými vrstevníky, která je oproti technickému i literárnímu scénáři výrazně omezena – je zcela vynechána zápletka s panem Glücklichem (ve scénářích má chlapcům pomoci dostat se na vysokou školu), který ve filmové realizaci představuje pouze řádového příslušníka starší generace a jemuž se Čuříkova kamera věnuje pouze v mezích realistického či dokumentaristického zachycení prostředí, atmosféry a typického osazenstva kavárny. Omezený prostor je věnován i Michalovu dotěrnému kamarádovi, který jej v předchozích fázích literární geneze doprovázel i na toalety. Vše je naopak soustředěno pouze na otřesení vztahu mezi Michalem a jeho otcem, na stud, jenž v sobě Michal pociťuje ve spojitosti s otcovou minulostí, na kterou ho chlapci (oproti scénáři méně násilnou formou) upomínají. O existenci delší verze této scény svědčí mimo více frekventovaného stříhu, minimální délky scény, v níž se divák těžko zorientuje, například i pozůstatek Michalovy repliky směřující ke kamarádovi: „Nešahěj na mě, už sem ti říkal, že mně to vadí.“⁴⁰⁰ evokující její prvotní vyřčení, které předcházelo ve vystřižené části. Obdobně poznamenaná je i scéna z vily a z lesa ze samotného úvodu filmu. V prvním případě je spolu s pitím

³⁹⁸ Tamtéž, s. 67.

³⁹⁹ „...film budil spíš dojem za studena vykonstruované historky než obrazu kypícího skutečným životem. Jednotlivé epizody měly povahu izolovaných článků navlékaných na šňůru průhledné teze, jejíž skepticismus byl prezentován příliš okatě, než aby nepůsobil jako literární póza.“ (ŽALMAN, *Umlčený film*, s 66.)

⁴⁰⁰ 21:28–21:33.

alkoholu a krádeží cigaret zcela vynechán fyzický kontakt mezi Michalem a Evou/Králíkem, namísto toho je akcentována jejich analogie ve vztahu ke starší generaci, vlastnímu životu i sobě samému. V případě druhém pak po otcově monologu o prožitcích z války nenásleduje detailně rozvržená scéna z rodinného pikniku (podporující dokumentaristický styl filmu), v níž otec nutí Michala ke sledování míst boje, ale následuje ihned prostřih na zahradu Ornetových. Zda byly zmíněné výraznější stříhové zásahy do výsledné podoby filmu iniciovány výhradně cenzurními orgány, či zda k nim došlo i z důvodu modifikace filmové idey v mysli některého z tvůrců, nelze přesně určit, ačkoli Antonín Máša jistě determinace jeho finálního filmového záměru potvrzuje: „Kleště na má ‚díla‘ nikdo nebral, občas jen stříhačské nůžky. Jenže na to má právo, bohužel, každý producent filmu na světě a vydatně ho využívá.“⁴⁰¹

Mezi další vyřazené (popřípadě zkrácené) scény, jejichž následná absence ve filmové realizaci mohla být motivována vyjádřením cenzury, ale především pak formováním filmové idey v intencích členů SIWG (Máši, Čuříka, Šlapety a stále i ideově-umělecké rady), pak patří zvláště takové, které neodpovídaly nedořečenosti filmu a snaze o vyvolávání otázek v divákovi. Z tohoto důvodu není jejich absence ve filmové realizaci zásadní, jelikož žádným způsobem nemění směřování filmové idey, ale spíše podporuje implicitnost výsledného sdělení. Stejně jako v technickém scénáři se jedná o zkrácení (ve smyslu omezení a zcivilnění dialogů) či vynechání některých scén zobrazujících otcův konflikt s matkou či Michalem (scéna, v níž otec vyhodí Michala z auta). Dále takových, jež přímo odkazují k otcovu existenciálnímu problému (místo poslechu rádia je téměř beze slov skrze pohyb akcentována jeho nervozita a nejistota), příliš konkretizují střet generací (dialog Michala s Ornetovými) nebo jsou zaměřeny na přímou kritiku starší generace (zkrácení scény u ohně a ve vile). Výrazně zkrácena byla také scéna z výstavní síně, kterou ve svém posudku kritizoval již Sergej Machonin, což opět vede k domněnce, že se jednalo o opožděnou reakci na tuto výtku. Podporuje to i způsob úpravy scény, z níž je vynechán obraz „svárlivého stáří“ a současně je i zcivilněn a omezen rozhovor s dívkou, která tak působí realističtěji, čímž se metafora personifikovaného mládí stává více nenásilnou, méně zjevnou: „Co tady děláš?“ –

⁴⁰¹ MÁŠA, *Podivní ptáci*, s. 29.

„Já jsem tady skoro denně.“ (...) „Hele, pod' k nám. Nikdo není doma.“ (Dívka vrtí hlavou. Michal ji políbí.) – „Prosím tě!“ – „Ireno!“⁴⁰² Zcivilnění a zkrácení dialogů se pak projevuje i ve zbytku filmového „textu“, kupříkladu scéna ve vile, v níž dojde k několika nedorozuměním mezi starší a mladší generací, nekončí všeříkajícím přípitkem a zvoláním: „„Ať žije mládež!“ – „Goldman? Ano, Goldman?“⁴⁰³, ale matčíným „Pojďme raději na vzduch.“ Obdobně je tomu pak i v případě otcova dialogu se Šubrtem (z něhož je vynechán jistý patos a Šubrtova závěrečná recitace⁴⁰⁴) nebo například u otcova telefonátu s matkou.

Naopak mezi nově dodané scény, jež rozvíjí Mášovu ideu o budoucím filmu a jsou již zčásti naznačeny v technickém scénáři, patří například střelba ze vzduchovky. Ve filmu se však střelby neúčastní Eva, ale muži, kteří si tak chtějí z perspektivy „zkušenějších“ zavzpomínat na své zážitky z partyzánského období a upozornit tak na svou zkušenostní převahu. Nicméně právě tato aura starších je následně narušena Michalovou přímou trefou a otcovým minutím cíle, které je metaforicky vztaženo k celému jeho životu: „Sakra, vona nějak zanáší, já mířil přesně.“ – „Ale vedle, vedle, příteli. To bude asi trapný zvyk z novinářské praxe.“⁴⁰⁵ Další takovým příkladem je pak již výše zmiňovaná scéna s plačící matkou, která následuje potom, co matka zjišťuje, že ji otec nepotřebuje a že bez Michala ztrácí její život smysl. Zcela specifický význam má přidáný záběr, v němž na sebe Michal namíří otcův revolver z války. Daný záběr totiž dodává revolveru nový význam a opětovně tak koresponduje s Mášovou metodou. V rukou Michala jako představitele mladší generace totiž představuje neschopnost činu, rázného rozhodnutí, jelikož Michal ví, že není nabitý a pouze si s ním nezávazně hraje, tak jako ostatní zástupci mladší generace se svým životem. V rukou otce v pozdější scéně se Šubrtem pak zastupuje bezvýznamnost jeho minulosti, jelikož otec ho nikdy k jeho pravému účelu nevyužil a v současnosti mu slouží pouze jako těžítka na knihy. Poněkud jiným případem jsou pak scény nebo záběry, které byly do filmu zařazeny kvůli přirozenému pohybu kamery, plynulému propojení jednotlivých

⁴⁰² 17:59–18:21.

⁴⁰³ ČUŘÍK, ŠLAPETA, MÁŠA, *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze], s. 16.

⁴⁰⁴ Objevuje se jak ve II. verzi literárního scénáře, tak ve scénáři technickém (Viz cit. 342.).

⁴⁰⁵ 05:29–05:37.

záběrů (kupříkladu záběr, v němž si Michal prohlíží Holasovo auto) nebo souvisely s rozzáběrováním scény (Evino setkání s otcem a vypůjčení auta). Tento typ scén však již není kvůli provázanosti s filmovým médiem, přesněji intermediálním přesunem filmové idey do podoby filmu, předmětem této práce.

Ve stejném smyslu dochází k dotváření/úpravám filmové idey také skrze kameru (například oproti technickému scénáři není Michalova a Miskova návštěva kostela snímána zezadu, ale zepředu skrze průhled ve dveřích, stejně tak dívka Eva/Věra není v autě s otcem snímána zezadu, ale zepředu přes sklo auta), skrze propojení zvuku a obrazu (otcův rozhovor s holčičkou, tedy jeho zvuková stránka, probíhá na pozadí záběrů krajiny kolem potoka a letících ptáků, což podporuje celkové idylické/rousseauovské vyznění scény). Dále také propojením jednotlivých obrazů, tedy filmovou syntaxí (například po již zmiňovaném pásmu scén věnovaných Michalovi následuje prostřih na matku konstatující: „Ty seš nějakej otrávenej.“; dále kupříkladu téměř nezatelný prostřih mezi scénou s milenkou a matkou, který tak naznačuje jejich analogii ve vztahu k otcí). A následně také prostřednictvím herecké akce, popřípadě improvizace, která však již není jako ostatní jmenované specifické filmové prostředky předmětem této práce. Nicméně jako výrazné příklady této tendence mohou být uvedeny části filmu spojené s herectvím Jana Kačera jako automobilisty Misky či Ladislava Mrkvičky a Jiřího Hrzána jako Jáji a Káji, které drobnými detaily dotváří charakter postav v duchu Mášovy filmové idey. Automobilistova komická podstata, ale zároveň i „nevinnost“, je zdůrazněna ve chvíli, kdy si řízek pokape citronem, zatímco mluví o smyslu života, jenž spatřuje v rodině, nebo tehdy, když kvůli své slepotě nemůže najít vajíčko. V případě Jáji a Káji je pak zdůrazněna jejich hravost a zahrávání si s ostatními v inscenované rvačce, kterou chtějí zmást Michala.

Závěr

Na základě provedené komparace jednotlivých textů literární přípravy (I. a II. verze literárního scénáře), technického scénáře a výsledné filmové realizace, poukazující na proměny filmové idey, byla v předloženém textu provedena rekonstrukce literární geneze filmu *Bloudění* režiséra Antonína Máši. V rámci zkoumání výchozího textu literární geneze (vyjma nedohledaných textů synopse a filmové povídky), tedy I. verze literárního scénáře, byla potvrzena primární hypotéza, že filmová idea byla v této vývojové fázi filmu formována především autorem scénáře Antonínem Mášou, jelikož pro potvrzení podílu jakéhokoliv jiného člena SIWG neexistují žádné materiály. Dosvědčují to například, vedle profesních zkušeností obou režisérů (A. Máša jako scenárista a J. Čuřík jako kameraman), i poetiky jejich předchozí tvorby, například i přílišná závislost I. verze literárního scénáře na slovním vyjádření dané problematiky, jež je výsledkem Mášovy publicistické a spisovatelské činnosti a také jeho přesvědčení o angažovanosti, tedy i jakési mimoumělecké funkci umění. Toto přílišné spoléhání se na sílu slova/řeči bylo obrazovými výpověďmi výrazněji doplněno až ve II. verzi literárního scénáře, a to na popud dramaturga filmu Sergeje Machonina a dalších členů ideově-umělecké rady, a ve větší míře pak ve scénáři technickém, na něm již vedle Máši spolupracoval i Jan Čuřík a druhý kameraman Ivan Šlapeta. Tato skutečnost dále koresponduje i se slovy samotných autorů, kteří v souvislosti s literární přípravou nemluví o konkrétním autorství, ale pouze o vzájemné shodě ve smyslu ideové náplně filmu, zatímco ve vztahu k produkční etapě filmu, tedy fázím přípravným (do nichž spadá technický scénář), a fázím vlastní výroby, se Jan Čuřík (a přiznává to i Máša) hlásí přímo.

U I. verze literárního scénáře je tak jediným doloženým členem SIWG Antonín Máša, který zde v rámci utváření filmové idey stanovil základní metodu filmu, „metodu metafory a znaku“, od níž se následně odvíjel i způsob vyprávění, který měl být spíše, než samotné dějové lince podřízen „vyvolávání otázek“, tedy jakési nedořečenosti příběhu. V souvislosti s otázkami, jež si společně s postavami kladli i samotní tvůrci, kteří chtěli ke stejné činnosti vyprovokovat i potenciálního diváka (což lze spojovat i s vlivem tehdejších modernistických tendencí projevujících s evropské kinematografií), došlo i k tematickému vymezení

zamýšleného filmu. Tím je existenciální problém současného člověka zobrazený na konfliktu dvou generací, z nichž starší je poznamenána válkou a pounorovými událostmi, do kterých se aktivně zapojila, zatímco ta mladší pouze deziluzí svých rodičů, která v nich vyvolává pasivitu a nedůvěru k jakýmkoliv životním ideálům. Společným jmenovatelem všech postav narativu je tak hledání životních jistot, smyslu života, čímž Máša pokračuje v jakési „občanské angažovanosti“ své dřívější scenáristické tvorby (*Turista*, *Místo v houfu*, *Každý den odvahu*) zaměřené vedle problému vlastní existence i na konflikt jedince a společnosti. Hlavními nositeli generačního konfliktu jsou v samotném narativu otec a syn, a vedle nich také všechny ostatní postavy představující zástupce mladší a starší generace. V této fázi literární geneze byly v návaznosti na předchozí nedohledané texty literární přípravy (synopsi a filmovou povídku) vytvořeny i charaktery postav, které se následně v některých případech proměňovaly či upřesňovaly v dalších fázích filmové idey. Jednalo se zejména o představitele starší generace – matka, otec, otcovi přátelé (z mladší pouze o Evu/králíka), již byli v první verzi scénáře méně propracováni, což vedlo k částečné teozovitosti a zploštění. Současně však byly již v konečné podobě nastíněny charaktery dalších postav, jež se v následujících verzích téměř neměnily, jako je Michal, strýc a teta, Ornet, trojice chuligánů a automobilista Miska. Z téměř kompletního/úplného nastínění hlavních a vedlejších postav zamýšleného filmu, je tak patrné, že se bude jednat o hlavní zprostředkovatele jednotlivých témat filmové idey.

V I. verzi literárního scénáře byl také nepřímě naznačen dokumentární styl filmu (skrže obrazy soustředěné na „běžné“ dění konkrétního veřejného prostoru – kavárna, restaurace, les atd.), jenž měl být v souladu s věrohodností/opravdovostí zobrazované problematiky. Toto přiblížení filmu žité realitě tak mělo v kombinaci s Mášovou stanovenou metodou „metafory a znaku“ vytvářet jistou oscilaci mezi konkrétním a alegorickým smyslem filmu, zachycujícím na jedné straně konkrétní generační spor (konflikt otce a syna) a na straně druhé i tematizaci základních problémů života a smrti, což se následně projevilo i v rozdílném budování konkrétních obrazů. To se shoduje s Mášovým tvrzením, že *Bloudění* se svou realistickou časoprostorově ukotvenou rovinou blíží Schormovu filmu *Každý den odvahu* (většina scén filmu, například ty, v nichž se otevírá generační konflikt) a

svou rovinou alegorickou, metaforickou, časově a prostorově neukotvenou, jeho *Hotelu pro cizince* (scéna s dívkou ve výstavní síni či závěrečné scény u potoka, na vesnici či v koncertní síni). Od této dichotomie se následně odráží i modelování prostoru narativu vytvářejícího opozici město–vesnice. Zatímco scény odehrávající se ve městě mají většinou demystifikační charakter a jsou spojeny s něčím nepřírozeným, umělým, ale zároveň přechodným (jako jsou „velké dějiny“), prostory vesnice či přírody jsou součástí přirozeného mytického řádu světa, který je trvalý. Právě nastolení tohoto řádu v životě člověka se pak pojí s Mášovou „rousseauovštinou“, jež v rámci filmové idey budoucího filmu představuje jedinou odpověď na otázku po smyslu vlastního bytí všech postav/lidí, což je explicitně vyjádřeno například v postavě automobilisty Misky a především pak v závěrečných obrazech literárního scénáře (scéna u potoka a na vesnici a poslední scéna z koncertní síně), v nichž všichni tři hlavní hrdinové docházejí k poznání a vlastnímu sebeuvědomění, které jim umožní vymanit se i ze vzájemného odcizení. Přestože byly v I. verzi literárního scénáře stanoveny základní premisy filmové idey budoucího filmu (například hlavní téma, charakterystiky postav atd.), a lze ho tak označit za stěžejní text literární geneze filmu, byl i přes schválení ideově-uměleckou radou (září 1964) přepracován do II. verze literárního scénáře, po níž teprve následoval scénář technický.

Změny filmové idey ve II. verzi literárního scénáře byly, jak již bylo řečeno, podmíněny nejen Mášovou vlastní uměleckou iniciativou, ale významně také posudky členů ideově-umělecké rady, především pak dramaturgem Sergejem Machoninem, Oldřichem Daňkem a Antonínem J. Liehmem, kteří přestože I. verzi scénáře schválili, navrhovali i několik zásadnějších změn, a částečně pak také Jiřím Pittermannem, Miroslavem Stehlíkem a Jaroslavem Balíkem. V rámci II. verze je tak možné zaznamenat dvě motivace proběhnuvších změn – posudky ideově-umělecké rady a s nimi spojenou postupnou/přirozenou proměnu filmové idey v myslí Antonína Máši. Nejzásadnější změnou idey fixované v I. verzi literárního scénáře bylo vyřazení závěrečné scény odehrávající se v koncertní síni, jež následně změnilo i celkové vyznění zamýšleného filmu. Její vynechání bylo ze značné části podmíněno posudky umělecké rady, jež se téměř jednomyslně (Daňk, Balík, Machonin, Stehlík, Liehm) shodla na tom, že se jedná o nejproblematičtější scénu celého scénáře, jelikož pro konečné nalezení smyslu v rodinné pospolitosti, kterým

vrcholí právě tato scéna, nebyly motivace postav dostatečné. Závěrečnou scénou se tak stala (slovy Sergeje Machonina „nejmohutnější metafora celého filmu“) scéna zachycující otce, jak přihlíží idyle vesnické rodiny, která tak namísto konečného prozření všech postav vyznívá jako nedosažitelné naplnění života v přirozeném řádu. To Máša následně umocnil i dodáním dalších dvou scén, které zobrazují prohloubení vzájemného odcizení Hrabákovy rodiny, která je tak stavěna do kontrastu s rodinou venkovskou. Dále byly vyřazeny scény, jež byly dle umělecké rady (Machonin, Pittermann) poznamenány striktním, až nepřirozeným uplatňováním stanovené metody neboli tzv. vymyšlené filmové metafory – scény zachycující matčino mechanické spisování, odživotněné „kafkovské“ scény z otcovy kanceláře či z přednášky o pracovním volnu (scéna se snovou dívkou, jež byla také kritizována, zůstala ve II. verzi scénáře v původní podobě a byla výrazněji zkrácena až v dalších textech fixujících filmovou ideu). Vedle změny celkového vyznění budoucího filmu bylo zásadní také dodání či přepracování některých postav příběhu, a to na popud ideově-umělecké rady (mimo Machonina a Liehma), zvláště Oldřicha Daňka, jenž označil zobrazení starší generace za šablonovité a požadoval úpravu jednotlivých postav. Na tuto výtku Máša reagoval zaprvé individualizováním a rozpracováním postav otcových přátel, z nichž každá zastupuje odlišný přístup k poválečné zkušenosti, přesněji odlišný způsob ne/vyrovnaní se s ní (Holasova pasivita, Pejřův chladný pragmatismus, Šubrtova ironická provokativnost a cynismus). Zadruhé přepracováním postav matky a otce ve smyslu potlačení důrazu na jejich společensko-politickou aktivitu, ať už minulou či současnou (například vyřazení přímých citací z otcovy knihy, absence matčina nadšení z I. verze literárního scénáře), a naopak vyzdvihnutím jejich existencionálního tématu (nově dodaná scéna s milenkou, matčím rozhovor s Holasem atd.). A za třetí přidáním dalších představitelů mladší generace (milenka, Dohnal) či úpravou postav stávajících (Eva/Králík), čímž zmnožil kritiku mladší generace a umocnil daný existencionální fenomén. Dílčí změnou filmové idey motivovanou ideově-uměleckou radou pak bylo vyřazení tzv. pastí na diváka, jež v divákovi v rozporu se stanovenou metodou vzbuzovaly zdání smrti některé z hlavních postav (matčina sebevražda, Michalova a otcova autonehoda).

Text technického scénáře pak oproti dvěma předešlým textům spadajícím do literární přípravy formuje filmovou ideu již více směrem ke konkrétnější podobě

zamýšleného filmového díla ve smyslu jejího intermedialního přesunu, a to v souladu s jeho normativně ukotvenými náležitostmi. Jedná se například o větší akcentaci dokumentárního stylu zamýšleného filmu (scéna v kavárně, v hospodě na Zátiší, ve vinárně atd.) z části naznačeného již v textech literární přípravy. Na tomto posunu filmové idey má zcela zásadní podíl i rozšíření SIWG o další již jmenované členy, režiséra a kameramana Jana Čuříka a kameramana Ivana Šlapetu, jimž je tato tendence připisována primárně. Konkrétně se jedná především o dodání čistě „filmových“/vizuálních scén nebo celých obrazů, v nichž absentují dialogy, a jež slouží buďto k představení daného prostředí, a tedy i k propojení přechodu z jednoho prostředí do druhého (například Michalův příchod ke strýci). Nebo slouží (a to i pod Mášovým vlivem) k bližší charakterizaci postav či specifikaci jejich vztahu k jiným postavám – například zdůraznění Miskovy komičnosti a duševní čistoty, dále matčiny existenciální krize a starosti o Michala, a konečně Michalova bloudění v souvislosti s jeho marným pronásledováním „personifikovaného mládí“ v podobě dívky Evy/Věry. Zcela v intencích Čuříka a Šlapety pak proběhly změny filmové idey, jež se dotýkaly využití ryze filmových prostředků (pohyby kamery, technika kamery, zvuk doprovázející obrazy, snímání postav a prostředí atd.). Již jen z části se jejich invence projevuje v takových případech, kdy dochází k upřesňování charakterů nebo statutů jednotlivých postav. Jako je přidání scén obsahujících dialogy (například s milenkou Vlastou), vyřazení některých scén (například ty, jež stavěly Michala do pozice hlavního protagonisty) a dále i krácení a zjednodušení dialogů (především mezi těmi postavami, jež byly v posudcích umělecké rady shledány jako tezovité/literátské – otec, matka, otcovi přátelé). To bylo totiž podmíněno nejen vlastními potřebami budoucího filmu nebo paradigmatem technického scénáře jako produkčního textu, ale posudky ideově-umělecké rady (upozadění Michala, úprava postav v souvislosti s kritikou starší generace) či potenciálními „ústně“ sdělenými výtkami dramaturga Machonina, na které Máša ještě v tomto textu literární geneze z pozice hlavního autora ideové náplně budoucího filmu reagoval. Dalším společným zásahem SIWG do podoby filmové idey (navazujícím na úpravy II. verze literárního scénáře) pak bylo navození větší kontinuitnosti příběhu, a to vytvořením jakýchsi tematických pásem zobrazujících události, jež se vážou k jednotlivým hlavním postavám (zdůraznění Michalova existenciálního problému zřetěžením scén, v nichž se objevuje, a vyřazením či přesunutím těch, které jsou

věnované jiné postavě). Posledním výraznějším zásahem do podoby filmové idey pak bylo pouze přesné rozmístění postav v rámci daného prostoru narativu nebo změna lokalizace dané události (kupříkladu přesunutí rodinného výletu do přírody, k zřícenině hradu), které souviselo s nalezením a stanovením exteriérů, v nichž bude probíhat vlastní natáčení. Technický scénář tak představuje poslední avant-text, který nějakým zásadnějším způsobem proměňuje výchozí formu filmové idey.

Výsledná podoba filmové realizace pak byla mimo ideových posunů jednotlivých členů SIWG (v předprodukčních a produkčních etapách) formována pravděpodobně i cenzurním orgánem HSTD, na jehož popud došlo k několika změnám v závěrečných fázích stříhu, což potvrdil i Antonín Máša. Na základě tohoto zásahu je pak možné vysvětlovat i útržkovitý charakter některých scén – mezi takto poznamenané scény může být zařazena například ta z kavárny, dále scéna s Michalem a Evou ve vile či rodinný piknik ze samotného úvodu filmu. Nicméně tyto změny ani drobné odchylky od textu technického scénáře (v podobě přidání, zkrácení nebo vyřazení scén, zjednodušených a zcivilněných dialogů) nijak výrazně nezasáhly do celkového vyznění filmu, jelikož jejich úprava byla v intencích členů SIWG (Máša, Čuřík, Šlapeta, ale i ideově-umělecká rada) motivována pouze upřesněním/prohlubováním filmové idey, a to v duchu implicitnosti výsledného sdělení, tedy metody metafory/znamaku. Stejným způsobem pak byla filmová idea, jež byla výsledkem literární geneze, umocněna i pomocí specifických filmových prostředků souvisejících s jejím intermediálním přesunem.

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

Bakalářské, diplomové a disertační práce

CYROŇ, Milan. *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015.

HAVLÍKOVÁ, Veronika. *Scenáristická činnost Čeňka Šlégl a její vztah k nacistické ideologii*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015.

KRIEGLEROVÁ, Lea. *Typologie postav ve filmu Hotel pro cizince režiséra Antonína Máši*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015.

LANDA, Vojtěch. *Polistopadová díla Antonína Máši v kontextu jeho předchozí tvorby*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

MARVAN, David. *Jan Čuřík: nedopsaný rozhovor*. Diplomová práce. Praha: FAMU, 2007.

SCHNEIDEROVÁ, Karolína. *Antonín Máša – Dramatik*. Diplomová práce, Pedagogická fakulta. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2016.

SKUPA, Lukáš. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

Monografie, studie a články

BERNARD, Jan. Český les v českém filmu. *Revue otevřené kultury* 3, 1992, č. 5, s. 30–39.

BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem: kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host, 2011. 226 s. ISBN 978-80-7294-588-7.

BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Vyd. 1. Praha: Orbis, 1968. 238 s.

ČERNÍK, Jan. Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954). *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 77–92.

FERRER, Daniel, GRODEN, Michael. Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism. In DEPPMAN, Jed (ed.). *Genetic criticism*. Philadelphia: Univesity of Pennsylvania Press, 2004. s. 1–16.

FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo atd.* Vyd. 1. Praha: Havran, 2010. 166 s. ISBN 978-80-87341-02-5.

FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí: Ryba, Slavík, Bosáček, Mrkvička, Jelínek, Brokešová, Týrlová, Vepřek, Zástěra, Máša, Beneš, Hrabě.* Vyd. 1. Příbram: Josef Fryš, 2008. 287 s. ISBN 978-80-254-3128-3.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna.* Vyd. 1. Praha: Levné knihy, 2008. 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

KALLISTA, Jaromír, *Filmová produkce.* Online: www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc.

KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když...: filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé.* Vyd. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1988. 255 s.

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

LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012).* Praha: Slovart, 2013. 447 s. ISBN 978-80-7391-712-8.

MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea.* Hampshire: Palgrave Macmillian, 2013. 271 s.

MACEK, Václav. *Ján Kadar.* Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. 360 s. ISBN 978-80-85187-52-6.

MARAS, Steven. *Screenwriting. History, Theory and Practice.* London: Wallflower Press, 2009. 227 s.

MAREŠ, Petr. Scénář – verbální text a anticpace filmu. *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 9–30.

MICHALEK, Bolesław. *Film – umění ve vývoji.* Praha: Panorama, 1980. 197 s.

PŘÁDNÁ, Stanislava. Antonín Máša. *Reflex* 13, 2002, č. 10, s. 56–58. ISSN 0862-6634.

PŘÁDNÁ, Stanislava. Typologie filmových hrdinů nové vlny. Problematika intelektuálů v souvislosti s českou povahou. In DENEMARKOVÁ, Radka (ed.). *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání...zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. s. 242–244. ISBN 80-85778-27-0.

PŘÁDNÁ, Stanislava, CIESLAR, Jiří a ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

PTÁČEK, Luboš et al. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. 7. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000. 630 s. ISBN 80-7192-500-4.

SZCZEPANIK, Petr. "Machři" a "diletanti": Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In SKOPAL, Pavel. (ed.). *Naplánovaná kinematografie*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. s. 27–101. ISBN 978-80-200-2096-3.

SZCZEPANIK, Petr. Scenáristika: teorie, historie, praxe. *Illuminace* 26, 2014, č. 4.

SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. 418 s. ISBN 978-80-7004-177-2.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni Ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Vyd. 1. Praha: Horizont, 1991. 256 s. ISBN 80-7012-055-X.

ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta, 1980. 285 s.

ŠMÍDA, Bohumil. *Od námětu do kopie: výroba hraného filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 63 s.

ŠMÍDA, Bohumil. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. 216 s.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Petr Čepek: talent a osud*. Praha: Achát, 1996, 201 s. ISBN 8090222102.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

Prameny

Archivní materiály

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Balík, O. Daněk, J. Pittermann, M. Stehlík), 6 s., 4. 9. 1964.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. J. Liehm), 2 s., 4. 9. 1964.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Bloudění*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), 9 s., 4. 9. 1964.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Bloudění*, Výrobní list, s. 1 a 2, 29. 9. 1965.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (M. Fiala), 2 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (A. Klimentiev), 3 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (S. Machonin), 3 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (D. Novotná), 2 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Opavský), 2 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (Z. Podskalský), 1 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (M. Stehlík), 1 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář, (O. Váňa), 2 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Výrobní list, s. 1–5, 9. 12. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Hotel pro cizince*, Záznam o schválení literárního scénáře, 1 s., 8. 3. 1966.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Ohlédnutí*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (O. Daněk), 4 s., 28. 12. 1967.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Ohlédnutí*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Opavský), 2 s., 28. 12. 1967.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Ohlédnutí*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (J. Pittermann), 1 s., 28. 12. 1967.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Ohlédnutí*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (M. Smetana), s. 4–10, 28. 12. 1967.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Ohlédnutí*, Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář (M. Vacík), 1 s., 28. 12. 1967.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Ohlédnutí*, Výrobní list, 7 s., nedat.

Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Ohlédnutí*, Záznam o schválení literárního scénáře, 1 s., 4. 1. 1968.

Citované divadelní hry

MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dilia, 1989, 93 s.

MÁŠA, Antonín. *Podivní ptáci*. Praha: Národní divadlo, 1995, 123 s.

MÁŠA, Antonín. *Rváč. Dramatická variace na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva*. Praha: Dilia, 1979, 102 s.

MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku*. Praha: Národní divadlo, 1993, 94 s.

Citované divadelní inscenace

MÁŠA, Antonín. [divadelní inscenace]. *Ani slovo o lásce*. Režie Ivan Balad'a. Činoherní studio JAMU, 9. dubna 1981.

MÁŠA, Antonín. [divadelní inscenace]. *Noční zkouška*. Režie Evald Schorm. Národní divadlo Praha – Laterna magika, 5. února 1981.

MÁŠA, Antonín. [divadelní inscenace]. *Vivisekce*. Režie Antonín Máša. Národní divadlo Praha – Laterna magika, 3. března 1987.

Citované filmy, TV filmy, dokumenty a pořady

8½ [film]. Režie Federico Fellini. Itálie, Francie. 1963.

Adelheid [film]. Režie František Vlácil. Československo. 1969.

Ať žije republika [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1965.

Až přijde kocour [film]. Režie Vojtěch Jasný. Československo. 1963.

Bertillón 166 [TV film]. Režisér Zdeněk Míka. Československo. 1974.

Bloudění [film]. Režie Antonín Máša. Československo. 1965.

Byli jsme to my [film]. Režisér Antonín Máša. Československo. 1990.

Cabiriiny noci [film]. Režie Federico Fellini. Itálie. 1957.

Co je vám, doktore? [film]. Režisér Vít Olmer. Československo. 1984.

Čekání na déšť [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1978.

Černí baroni [film]. Režisér Zdenek Sirový. Československo. 1992.

Černobilá Sylva [studentský film]. Režie Jan Schmidt. Československo. 1961.

Černý Petr [film]. Režisér Miloš Forman. Československo. 1963.

Československý filmový zážrak: Hledání tvaru. [TV seriál]. Režie Martin Šulík. Česko. 2014.

Československý filmový zážrak: Perličky na dně. [TV seriál]. Režie Martin Šulík. Česko. 2014.

Československý filmový zážrak: Vyrovnání s minulostí. [TV seriál]. Režie Martin Šulík. Česko. 2014.

Đáblova past [film]. Režie František Vlácil. Československo. 1961.

Den sedmý – osmá noc [film]. Režie Evald Schorm. Československo. 1969.

Fádní odpoledne [film]. Režie Ivan Passer. 1964.

Farářův konec [film]. Režie Evald Schorm. Československo. 1968.

Hlídač dynamitu [studentský film]. Režie Zdenek Sirový. Československo. 1960.

Holubice [film]. Režie František Vlácil. Československo. 1960.

Horký vzduch [film]. Režie Václav Gajer. Československo. 1965.

Hoří, má panenko [film]. Režie Miloš Forman. Československo. 1967.

Hotel pro cizince [film]. Režie Antonín Máša. Československo. 1966.

Hrdina má strach [film]. Režie František Filip. Československo. 1965.

Hvězda jede na jih [film]. Režie Oldřich Lipský. Československo. 1958.

Každý den má svoje jméno [studentský film]. Režie Juraj Jakubisko. Československo. 1960.

Každý den odvalu [film]. Režie Evald Schorm. Československo. 1964.

Každý mladý muž [film]. Režie Pavel Juráček. Československo. 1965.

Konec jasnovidce [film]. Režie Ján Roháč, Vladimír Svitáček. Československo. 1957.

Krásný Serge (Le beau Serge) [film]. Režie Claude Chabrol. Francie. 1958.

Lásky mezi kapkami deště [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1979.

Lidé z maringotek [film]. Režie Martin Frič. Československo. 1966.

Loni v Marienbadu (L'année dernière à Marienbad) [film]. Režie Alain Resnais. Francie, Itálie. 1961.

Místo v houfu [film]. Režie Zbyněk Brynych, Václav Gajer, Václav Krška. Československo. 1964.

Návrat ztraceného syna [film]. Režie Evald Schorm. Československo. 1966.

Návštěvní hodiny [TV film]. Režie Pavel Háša. Československo. 1986.

Nenávist [studentský film]. Režie Hynek Bočan. Československo. 1960.

Nikdo mě nemá rád (Les quatre cents coups) [film]. Režie François Truffaut. Francie. 1959.

O něčem jiném [film]. Režie Věra Chytilová. Československo. 1963.

Ohlédni se v hněvu (Look Back in Anger) [film]. Režie Tony Richardson. Velká Británie. 1959.

Ohlédnutí [film]. Režie Antonín Máša. Československo. 1968.

Orfeus [film]. Režie Jean Cocteau. Francie. 1950.

Perličky na dně [film]. Režie Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm. Československo. 1965.

Pět holek na krku [film]. Režie Evald Schorm. Československo. 1967.

Pět z milionu [film]. Režie Zbyněk Brynych. Československo. 1959.

Polojasno [film]. Režie Filip Renč. Česko. 1999.

Postava k podpírání [film]. Režie Pavel Juráček, Jan Schmidt. Československo. 1963.

Prázdniny pro psa [film]. Režisér Jaroslava Vošmiková. Československo. 1980.

Pražské blues [film]. Režisér Georgis Skalenakis. Československo. 1963.

Proč nevěřit na zázraky [film]. Režisér Antonín Máša. Československo. 1977.

Příležitost promluvit (Ein Anlass zum Sprechen) [dokumentární film]. Režie Haro Senft. Západní Německo. 1966.

Rodeo [film]. Režisér Antonín Máša. Československo. 1972.

Sametová kocovina [dokumentární film]. Režisér Robert Buchar a David Smith. USA. 2000.

Sběrné surovosti [film]. Režie Juraj Herz. Československo. 1965.

Sedmikrásky [film]. Režie Věra Chytilová. Československo. 1966.

Sestřičky [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1983.

Silnice [film]. Režie Federico Fellini. Itálie. 1954.

Sirius [film]. Režie František Vlácil. Československo. 1974.

Skřivánčí ticho [film]. Režisér Antonín Máša. Československo. 1989.

Skřivánčí na niti [film]. Režisér Jiří Menzel. Československo. 1969.

Slnko v sieti [film]. Režisér Štefan Uher. Československo. 1962.

Smuteční slavnost [film]. Režisér Zdenek Sirový. Československo. 1969.

Sousto [studentský film]. Režie Jan Němec. Československo. 1960.

Spojka (The Connection) [film]. Režisér Shirley Clarke. USA. 1962.

Spoved' [TV film]. Režie Miloslav Luther. Česko. 1994.

Stíny (Shadows) [film]. Režisér John Cassavetes. USA. 1959.

Stopy [studentský film]. Režie Jaromil Jireš. Československo. 1960.

Strop [studentský film]. Režie Věra Chytilová. Československo. 1961.

Škola otců [film]. Režie Ladislav Helge. Československo. 1957.

Tanková brigáda [film]. Režie Ivo Toman. Československo. 1955.

Transport z ráje [film]. Režie Zbyněk Brynych. Československo. 1962.

Tři přání [film]. Režie Elmar Klos, Ján Kadár. Československo. 1958.

Třiatřicet stříbrných křepelk [film]. Režie Antonín Kachlík. Československo. 1964.

Třináct stránek z památníčku [TV film]. Režie Miroslav Sobota. Československo. 1982.

Turista [studentský film]. Režie Evald Schorm. Československo. 1961.

U konce s dechem (À Bout de Souffle) [film]. Režie Jean-Luc Godard. Francie. 1959.

Ucho [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1970.

Údolí včel [film]. Režie František Vlácil. Československo. 1967.

V sobotu večer, v neděli ráno (Saturday Night and Sunday Morning) [film]. Režie Karel Reisz. Velká Británie. 1960.

Valerie a týden divů [film]. Režie Jaromil Jireš. Československo. 1970.

Vánoční stromek [film]. Režie Jana Semschová. Československo. 1983.

Velká samota [film]. Režie Ladislav Helge. Československo. 1959.

Vítězná prohra [TV film]. Režie Eva Sadková. Československo. 1989

Všichni dobří rodáci [film]. Režie Vojtěch Jasný. Československo. 1968.

Zápas o člověka Nelibu [TV film]. Režie Antonín Máša. Československo. 1991.

Zářijové noci [film]. Režie Vojtěch Jasný. Československo. 1957.

Zde jsou lvi [film]. Režie Václav Krška. Československo. 1958.

Zlatá šedesátá II: Antonín Máša [TV seriál]. Režie Martin Šulík. Česko. 2009.

Zlatí úhoři [TV film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1979.

Žižkovská romance [film]. Režie Zbyněk Brynych. Československo. 1958.

Žert [film]. Režie Jaromil Jireš. Československo. 1968.

Články, rozhovory a recenze

BOČEK, Jaroslav. Bánská Bystrica. *Film a doba* 15, 1969, č. 7, s. 356.

BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 622–635.

BOČEK, Jaroslav. Tvůrce a organizátor. *Film a doba* 9, 1963, č. 8, 428–429.

BODLÁKOVÁ, Jitka. Lidé, co chodí s proutkem a píše kamerou. Rozhovor s Evaldem Schormem a Antonínem Mášou. *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 14, s. 35–38.

FIALA, Miloš. O problémech našeho filmu. Z besedy s vedoucími dramaturgy barrandovského studia. *Rudé právo* 43, č. 270, s. 2.

FIKAR, Ladislav. Skupiny – tvůrčí dílny. *Film a doba* 7, 1961, č. 5, s. 305–307.

FIKEJZ, Miloš. Pokus o inventuru minulosti s Antonínem Mášou. *Kino* 45, 1990, č. 9, s. 3, 5.

FOLL, Jan. O různých vivisekcích s Antonínem Mášou. *Scéna* 14, 1989, č. 3., s. 7.

FUCHS, Aleš. Mladé hledání. *Film a doba* 8, 1962, č. 6, s. 293–298.

Hovoříme v přítomném čase. Mluví Ján Kadár, Elmar Klos, Evald Schorm, Antonín Máša a redaktoři Filmu a doby. *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 93–99.

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

K situaci. Hovoří dramaturgové. *Film a doba* 14, 1968, č. 1, s. 11.

KAČER, Jan. Jan Kačer píše Antonínu Mášovi. *Divadelní noviny* 16, 2007, č. 20, s. 15. ISSN 1210-471X.

- Kdo kým pohrdá (diskuse). *Divadelní a filmové noviny* 9, 1966, č. 24, s. 1, 4 a 5.;
- MÁŠA, Antonín. Pan XY a jeho Místo v houfu. *Kino* 19, 1964, č. 11, s. 6–7.
- Na otázky FI odpovídá scenárista Antonín Máša. *Filmové informace* 14, 1963, č. 50, s. 13–14.
- NOVÁKOVÁ, Ivana. Skřivánčí ticho. Reportáž z natáčení. *Záběr* 22, 1989, č. 23, s. 3.
- OVSÍKOVÁ, Jana. Zpráva o stavu společnosti. Hovoříme s Antonínem Mášou. *Svobodné slovo* 46, 1990, č. 35, s. 3.
- Režisér Martin Frič o filmu „Lidé z maringotek“. *Filmové informace* 17, 1966, č. 13, s. 3.
- SOELDNER, Ivan. Jak se máte pane Poledňáku? Předfestivalové zamyšlení muže mnoha funkcí. *Kino* 23, 1968, č. 12, s. 3–4.
- Vizitky tvůrčích skupin FSB. Filmy o možnostech člověka. *Rudé právo* 49, 20. 3. 1969, č. 67, s. 5.
- Film *Bloudění***
- „Bloudění“ na IX. Gran Premio Bergano 1966 v tisku italském. Krize československé rodiny ve filmu dvou začínajících režisérů. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. 1966, č. 3., s. 22–23.
- Bloudění. O lidech, kteří stojí na kritické křižovatce života. *Filmové informace* 17, 1966, č. 11, s. 7–8.
- ČUŘÍK, Jan, MÁŠA, Antonín. Máša – Čuřík: Bloudění. *Film a doba* 11, 1965, č. 9, s. 498–501.
- Další úspěch „novej vlny“. Blúdenie. *Práca* 21, 1966, č. 84, s. 4.
- DOBIŠ, Igor. Istoty hōdnòt, hodnoty istòt. *Film a divadlo* 10, 1966, č. 9, s. 9.
- DVOŘÁK, Jan. Nalézání. *Pochodeň* 55, 1966, č. 101, s. 2.
- FRANCL, Gustav. Bloudění, které ukazuje cestu. *Lidová demokracie* 22, 1966, č. 96, s. 3.
- HOFMANOVÁ, Libuše. Bloudění a jistoty. *Divadelní a filmové noviny* 8, 1964, č. 4, s. 7–8.
- HOLÝ, Karel. Novinky na plátnech kin. *Pravda* 47, 1966, č. 119, s. 3.
- KAPEK, Ladislav. Jsi hrdina, filmový hrdino? *My* 3, 1966, č. 7, s. 34–35.

MÁŠA, Antonín. Bloudění v otázkách. *Kino* 20, 1965, č. 18, s. 2–3.

NOVOTNÁ, Drahomíra. Hrdinové nejsou unavení. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1966, č. 18, s. 1, 6.

O Bloudění. *Cinema* 27, 1993, č. 7, s. 67.

SAVARA, Ivo. O lidech na křižovatce. Slibný filmový debut. *Rovnost* 81, 1966, č. 87, s. 4.

SVOBODA, Svatoslav. Bloudění. *Mladá fronta* 22, 1966, č. 102, s. 5.

VÁŇA, Otakar. Bloudění. *Kino* 21, 1966, č. 7, s. 5.

VONDRA, Václav. Bloudění, aneb hoře z bezradnosti. Film nové tvůrčí dvojice. *Práce* 22, 1966, č. 83, s. 5.

Film *Hotel pro cizince*

ADAMEC, Oldřich. Poetická filmová metafora Antonína Mášu. *Film a divadlo* 10, 1966, č. 24, s. 3.

BARTOŠEK, Tomáš. Hotel pro cizince. *Cinema* 24, 1993, č. 4, s. 72.

DOBIŠ, Igor. Hotel pre cudzincov. *Práca* 22, 1967, č. 74, s. 4.

DUHAN, Peter. Iste zaujímavý, ale... Mášov Hotel pre cudzincov. *Lud* 20, 1967, č. 84, s. 5.

FRANCL, Gustav. Dvakrát z naší filmové produkce. *Lidová demokracie* 23, 1967, č. 82, s. 5.

GEUSSOVÁ, Milena. Jinak se všichni zblázníme. *Svoboda* 75, 1966, č. 303, s. 5.

HASSMAN, Rudolf. Dva pohľady na lásku a smrť. *Kultúrny život* 22, 1967, č. 22, s. 8.

HOLÝ, Karel. Novinky na plátnech kin. *Pravda* 48, 1967, č. 72, s. 3.

Hotel pro cizince v tisku západoněmeckém. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*, 1967, č. 8, s. 39.

HUMPLÍK, Alois. Mumraj lásky a smrti. Hotel pro cizince. *Práce* 23, 1967, č. 75, s. 5.

KLIMENT, Jan. V bludišti symbolů. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 12, s. 13.

KOPANĚVOVÁ, Galina. Iskriaci svet fantázie. *Film a divadlo* 11, 1967, č. 7, s. 8–9.

KOPANĚVOVÁ, Galina. S Antonínem Mášou o poetice Hotelu pro cizince. *Film a doba* 13, 1967, č. 6, s. 306–313.

- LIEHM, Antonín. Problémy s jazykem. *Literární noviny* 16, 1967, č. 14, s. 8.
- LUDVÍKOVÁ, Vladimíra. Hotel pro cizince a láska. *Lidová demokracie* 23, 1967, č. 43, s. 5.
- Mumraj o lásce a smrti. *Svobodné slovo* 22, 1966, č. 239, s. 3.
- MÁŠA, Antonín. Hotel pro cizince. Mumraj o lásce a smrti. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 663–668.
- MERHAUT, Václav. Hotel pro cizince. *Kino* 48, 1993, č. 6, s. 28–29.
- ŠAŠEK, Václav. Premiéry našich kin. *Zemědělské noviny* 23, 1967, č. 77, s. 2.
- ŠVANDA, Pavel. Hotel pro cizince, a proč ne? *Rovnost* 82, 1967, č. 79, s. 5.
- TUNYS, Ladislav. Mumraj o lásce. *Československý voják* 16, 1967, č. 1, s. 48–51.
- VAGADAY, Josef. Maškaráda o lásce a smrti. Hotel pre cudzincov. Režijní debut A. Mášu. *Smena* 20, 1967, č. 5, s. 4.
- VRABEC, Vlastimil. Tragikomedie ve starém stylu. Nápady a úvahy kolem „Hotelu pro cizince“. *Svobodné slovo* 23, 1967, č. 83, s. 4.
- ZVONÍČKOVÁ, Jana. Hotel pro cizince aneb trochu romantiky neuškodí. *Kino* 21, 1966, č. 22, s. 8–9.
- Z XX. Mezinárodního filmového festivalu v Cannes, v tisku italském. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*, 1967, č. 10, s. 35–38.
- Z XX. Mezinárodního filmového festivalu v Cannes, v tisku italském. Kafka nahradil Joyce na canneském plátně. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*, 1967, č. 6, s. 27.
- Z XX. Mezinárodního filmového festivalu v Cannes, v tisku švýcarském. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*, 1967, č. 6., s. 24.
- Film Ohlédnutí**
- BARTOŠEK, Luboš. Ohlédnutí. *Filmový přehled*, 27. 12. 1968, č. 51–52, s. 7–8.
- BROUSEK, Antonín. V nulovém bodě. *Listy* 2, 1969, č. 10, s. 8.
- BYSTROVOVÁ-WOLLNEROVÁ, Senta. Závan let padesátých. Antonín Máša: téma generační alibismus. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 9, s. 1, 3.

- DVOŘÁK, Jan. Pohled zpátky a konfrontace. *Pochodeň* 58, 1969, č. 14, s. 5.
- FIALA, Miloš. Otázka nad generacemi. *Rudé právo* 49, 1969, č. 19, s. 5.
- FRANCL, Gustav. Dvojí životní Ohlédnutí. *Lidová demokracie* 25, 1969, č. 13, s. 6.
- HRBAS, Jiří. Tragická reminiscence. *Hlas revoluce* 21, 1969, č. 3, s. 7.
- HUMPLÍK, Alois. Ohlédnutí. *Práce* 25, 1969, č. 37, s. 5.
- JAROŠ, Jan. Ohlédni se v hněvu. *Zemědělské noviny* 46, 1969, č. 123, s. 11.
- KLIMENT, Jan. Ohlédnutí. *Tribuna* 1, 1969, č. 4, s. 14.
- KLIMENT, Jan. Vážení a milí. *Svět socialismu* 2, 1969, č. 3, s. 31.
- Konfrontace. *Host do domu* 15, 1968, č. 15, s. 66–67.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Předlednové ohlédnutí. *Film a doba* 15, 1969, č. 1, s. 38–42.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Záříjový rozhovor s Antonínem Mášou. *Film a doba* 14, 1968, č. 12, s. 647–649.
- LUDVÍKOVÁ, Vladimíra. Prázdniny Petra Čepka. *Lidová demokracie* 24, 1968, č. 120, s. 5.
- LUDVÍKOVÁ, Vladimíra. V lásce není důkazům nikdy konec. *Lidová demokracie* 24, 1968, č. 263, s. 5.
- NOVOTNÁ, Drahomíra. Vracím se zpátky... *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 1, s. 5.
- PACOVSKÝ, Ludvík. Skepse v celuloиду. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 21, s. 7.
- PACOVSKÝ, Ludvík. Svobodný film – Angažovaný film. *Kino* 24, 1969, č. 14, s. 12.
- RÝDLOVÁ, Věra. „...ohlédneš-li, se zkameníš“. *Záběr* 2, 1969, č. 1, s. 3.
- STONIŠ, Miroslav. Nový Máša. *Nová svoboda* 25, 1969, č. 19, s. 6.
- SVOBODA, Svatoslav. Ohlédnutí. *Mladá fronta* 25, 1969, č. 19, s. 4.
- ŠAŠEK, Václav. Premiéry našich kin. Ohlédnutí. *Zemědělské noviny* 25, 1969, č. 7, s. 2.
- VACÍKOVÁ, Eva. Ohlédnutí. Film o konfrontaci dvou životů. *Večerní Praha* 15, 1969, č. 10, s. 4.
- VAGADAY, Josef. Nejen ohlédnutí – i hledání. *Mladá fronta* 24, 1968, č. 319, s. 4.

VÁŇA, Otakar. Ohlédnutí. *Kino* 24, 1969, č. 2, s. 6.

VRABEC, Vlastimil. Pohled pod povrch života. O novém filmu režiséra A. Máši „Ohlédnutí“. *Svobodné slovo* 25, 1969, č. 20, s. 4.

ZVONÍČKOVÁ, Jana. Ohlédnutí. *Film a doba* 14, 1968, č. 10, s. 512–515.

ZVONÍČKOVÁ, Jana. Ohlédnutí. *Kino* 23, 1968, č. 24–25, s. 4–5.

Nerealizované náměty a filmové scénáře

Rozum a štěstí (1999)

Sen o míru (1969)

Stromy, které nekvetou (1964)

Svatba bez kostelníka (1961/1962)

Zabíjet je snadné (1969)

Ženy náš osud (1966)

Povídky a scénáře publikované v dobových periodikách

HONZÍKOVÁ, Milena. Ohlédnutí. *Plamen: měsíčník pro literaturu, umění a život* 10, 1968, č. 110, s. 130–146.

MÁŠA, Antonín. Mám v očích smrt. *Sešity pro mladou literaturu* 1, 1966, č. 1, s. 17–21.

MÁŠA, Antonín. Svatba. *Sešity pro literaturu a diskusi* 4, 1969, č. 27, s. 4–9.

MÁŠA, Antonín. Ženy náš osud. Literární scénář. *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 14, s. 54–64.

Publikované rozhovory, deníky a beletrie

BUCHAR, Robert. *Sametová kocovina*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. 169 s. ISBN 80-7294-040-6.

HONZÍKOVÁ, Milena. *Dopis zmizelému*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2003. 159 s. ISBN 80-7215-186-X.

JURÁČEK, Pavel. *Deník: (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, 1075 s. ISBN 8070041102.

JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání*. ed. M. Fikejz, Praha: Havran, 2001, 242 s.

JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*. ed. P. Hájek, Praha: Knižovna Václava Havla, 2016, 160 s.

JURÁČEK, Pavel. *Prostřednictvím kočky. Texty z let 1951–1958*. ed. P. Hájek, Praha: Knižovna Václava Havla, 2014, 173 s.

KAFKA, Franz. *Deníky 1909–1912*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1998, 345 s. ISBN 80-85844-38-9.

KAFKA, Franz. *Deníky 1913–1923*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1998, 328 s. ISBN 80-85844-42-7.

PILAŘOVÁ, Eliška. *Petr řečený Čepek*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1995. 77 s. ISBN 8023500694.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Zbabělci*. Vyd. 3. Praha: Československý spisovatel, 1966. 375 s.

Literární a technické scénáře

MÁŠA, Antonín. *Bloudění*. Literární scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1964. 116 s.

MÁŠA, Antonín. *Bloudění*. Literární scénář. [2. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1964. 136 s.

ČUŘÍK, Jan, ŠLAPETA, Ivan, MÁŠA, Antonín. *Bloudění*. Technický scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1965. 151 s.

MÁŠA, Antonín. *Hotel pro cizince: Mumraj o lásce a smrti*. Literární scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1966. 171 s.

MÁŠA, Antonín, ŠLAPETA, Ivan, MACHONIN, Sergej. *Hotel pro cizince: Mumraj o lásce a smrti*. Technický scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1966. 207 s.

MÁŠA, Antonín, HONZÍKOVÁ, Milena. *Ohlédnutí*. Literární scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1967. 146 s.

MÁŠA, Antonín, ŠLAPETA, Ivan, HONZÍKOVÁ, Milena. *Ohlédnutí*. Technický scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1968. 175 s.

MÁŠA, Antonín. *Sen o míru*. Literární scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1969. 187 s.

MÁŠA, Antonín. *Zabíjet je snadné*. Literární scénář. [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, 1969. 169 s.

NÁZEV:

Literární geneze filmu *Bloudění* (1965) režiséra A. Máši

AUTOR:

Bc. Lea Mohylová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

ABSTRAKT:

Hlavním cílem práce byla rekonstrukce literární geneze filmu *Bloudění* A. Máši, tedy zkoumání a následná komparace všech textů, které předcházely výsledné filmové realizaci. Jako základního teoretického východiska bylo využito konceptu filmové idey Iana W. Macdonalda, skrze který byly popsány veškeré změny, jež v rámci literární geneze proběhly a formovaly tak konečnou podobu filmu. Za pomoci sekundárních materiálů (například posudky ideově-umělecké rady) pak byly zjištěny i motivace těchto změn. V souvislosti s dalším Macdonaldovým pojmem Screen Idea Work Group byli následně určeni i členové tvůrčího kolektivu soustředěného kolem filmu *Bloudění*, a také míra jejich podílu na konečné podobě filmové idey. Na základě provedené analýzy bylo zjištěno, že zatímco autorství I. verze literárního scénáře může být připsáno výhradně A. Mášovi, II. verze byla výrazně formována i skrze posudky členů ideově-umělecké rady – A. J. Liehma, O. Daňka a dramaturga S. Machonina. Filmová idea fixovaná v technickém scénáři pak byla výsledkem spolupráce A. Máši, J. Čuříka a I. Šlapety, stejně jako výsledný film.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Antonín Máša, *Bloudění*, scénář, filmová idea, Screen idea work group (SIWG), literární geneze

TITLE:

Literary genesis of A. Máša's film *Bloudění* (1965)

AUTHOR:

Bc. Lea Mohylová

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

ABSTRACT:

The main aim of the work was to reconstruct the literary genesis of the film *Bloudění* A. Máši, thus, exploration and subsequent comparison of all texts which preceded the final film realization. The concept of Ian W. MacDonald's film idea was used as the primary theoretical basis, through which were described all changes which took place within the literary genesis and formed the final form of the film. With the help of secondary materials (such as opinions of Ideological-artistic board), the motives for these changes were found. In connection with the next Macdonald's term Screen Idea Work Group, members of the creative team centered around the film *Bloudění* were also identified, as well as their share in the final form of the film idea. On the basis of the analysis it was found that while the authorship of the first version of the literary script can only be attributed to A. Máša, the second version was significantly shaped by the opinions of the members of the ideological-artistic board – A. J. Liehm, O. Daňek and dramaturgist S. Machonin. The film idea fixed in the technical script, as well as the resulting film, was the result of cooperation between A. Máša, J. Čuřík and I. Šlapeta.

KEYWORDS:

Antonín Máša, *Bloudění*, screenplay, screen idea, Screen Idea Work Group (SIWG), literary genesis