

LEA MOHYLOVÁ / 28. 2. 2019

# Filmová tvorba Antonína Máši v kontextu československé nové vlny

Vedle Pavla Juráčka je Antonín Máša dalším z představitelů československé nové vlny, který vystudoval<sup>[1]</sup> na FAMU obor filmové a televizní dramaturgie. Jeho vlastní podíl na formování tuzemské kinematografie šedesátých let se rozprostírá napříč třemi tvůrčími oblastmi filmové tvorby – dramaturgií<sup>[2]</sup>, režii a scenáristikou. Zcela oprávněně ho tak Vladimír Körner společně s Pavlem Juráčkem označuje za ty, kteří „udělali celou tu novou vlnu, a ještě mezitím sami psali a sami režírovali.“<sup>[3]</sup> Již při studiu na FAMU se Antonín Máša scenáristicky podílel na studentském filmu *Turista* (r. Evald Schorm, 1961), akcentujícím existenciální rovinu příběhu na úkor děje a slova/myšlení na úkor obrazu, a navazujícím tak tematicky a výrazově na tendence modernistických filmů, především Michelangela Antonioniho a Federica Felliniho. Dále napsal dva scénáře k zamýšleným filmovým projektům ☞ v prvním případě se jednalo o praktickou část Mášovy diplomové práce, „lyrickou filmovou komedii ze života vesnické mládeže“<sup>[4]</sup> s názvem *Svatba bez kostelníka* (1962/1963). Ve druhém pak o filmový scénář vzniknuvší spojením několika povídek Eduarda Basse z povídkového souboru *Lidé z maringotek* (1942), který se však v Mášově výsledném textovém provedení jevil jako realizačně náročný.<sup>[5]</sup>

Po ukončení studií pak Mášova cesta vedla do Filmového studia Barrandov, kde od roku 1963 vykonával profesi dramaturga a scenáristy ve tvůrčí skupině Kubala–Novotný, v níž ještě téhož roku napsal na základě svých povídek scénář k filmu *Místo v houfu* (1964)<sup>[6]</sup>, zachycující neúspěšnou snahu mladých lidí zařadit se do kolektivu a ustanovující tak i jedno z hlavních témat Mášových pozdějších filmů ☞ konflikt jedince a společnosti. Právě při spolupráci na tomto filmu si Antonín Máša 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*,<sup>[7]</sup> jež napsal po uvedení *Místa v houfu* a při práci na literárním scénáři filmu *Každý den odvalu* (r. Evald Schorm, 1964), od kterého si vzhledem k přirozeně vytvořené skupině spolupracovníků sliboval možnost většího tvůrčího uplatnění. 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 Evalda Schorma, blízkého Mášovi poetikou i osobností).<sup>[8]</sup> I když ještě v roce 1963 v rozhovoru pro *Filmové informace*<sup>[9]</sup> (v době natáčení *Místa v houfu*) popíral, že by se chtěl v budoucnu stát režisérem, rozhodl se nakonec z výše zmíněných důvodů realizovat své příští náměty sám: „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 Ládíček Körner) nebo se ujme režírování sám. Ano, zklamání z interpretace scénáře, ať už lepší nebo horší, mne přivedlo k režii.“<sup>[10]</sup>

Ve druhé polovině šedesátých let tak začíná Máša psát scénáře pro své vlastní filmy, z nichž byly realizovány pouze tři – *Bloudění* (1965), *Hotel pro cizince* (1966) a *Ohlédnutí* (1968). Opakovaně byl zamítnut jeho scénář ke „společenské alegorii“ *Ženy náš osud* (1966) s podtitulem *Ze zápisů sebevrahových* navazující svou stylistikou (postupy němých grotesek – gagy, statické obrazy měnící se ve fotografie 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 *Zabít je snadné* a *Sen o míru*. Obě se svou politickou angažovaností, jakousi snahou o vyrovnání se s minulostí a ukotvením do konkrétního historického období (v prvním případě konec druhé světové války a problematika pseudohrdinství, ve druhém počátek první světové války), v němž je demonstrována srážka člověka/jedince a „velkých“ dějin, blíží 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. Zobrazením existenciálního problému jedince a jeho konfliktu s kolektivem (pokryteckou

společností) pak všechny tyto scénáře organicky zapadají do Mášovy tvorby šedesátých let, již přerušila nastupující normalizace.[11]

Mezi představiteli mladé kinematografie šedesátých let Máša figuruje jako „politik nové vlny“, [12] jako tvůrce „mučivě citlivý k deziluzím své generace, k trapné zkušenosti, kterou prošla a v níž ztratila své ideály“, [13] 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“, [14] jelikož v celé nové vlně „nebyl nikdo programově angažovanější než právě on“. [15] Mášovo přesvědčení o nutné přítomnosti jistého mimouměleckého (mimoestetického) poslání umění v mravním, potažmo politicky-angažovaném slova smyslu, [16] se utvářelo ještě v době, kdy bylo jeho myšlení spojeno s ideami marxismu, s nimiž se pojí i dva základní aspekty Mášova přemýšlení o umění.

První je aspekt pravdy, jenž je samotnou podstatou vzniku 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 (a umění obecně) tak má být dle Máši jakýmsi „svérázným nástrojem k hledání pravdy“, [17] která má recipientům zprostředkovávat objektivní, tedy pravdivé a zobecněné 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 výpovědi. Angažovaný film je stejně tak 8½ jako *Hoří, má panenko*, protože v obou případech se autoři upřímně a co možná nejhloběji svobodně vyjádřili.“ [18]

S tím úzce souvisí druhý aspekt Mášova pojetí umění – již nastíněné mimoestetické poslání, jelikož skrze umělecky zobrazovanou pravdu se autor snaží recipienta určitým způsobem formovat a působit na jeho myšlení a následně i chování. [19] Na základě užívání těchto principů v umělecké tvorbě jsou pak Mášovy filmy a scénáře často spojovány s přívlastky politický [20] či angažovaný, [21] 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, Ohlédnutí*), za což následně zaplatí deziluzí z poznání, že jeho snahy nebo snahy kolektivu, s nímž sdílel svoje ideje, jsou zbytečné, jelikož historickou skutečnost není možné přetvořit, neboť ona sama přetváří život jedinců a celých mas. K záměrné

„političnosti/angažovanosti“ svých filmů se hlásí i sám Máša a přičítá ji zvláště své publicistické zkušenosti. Před studiem FAMU působil na pozici redaktora v okresních (poděbradských) *Vesnických novinách*: „vždycky jsem se chtěl vyjadřovat kinematografickými prostředky k politice, přisuzoval jsem své tvorbě spíš občanské pohnutky než umělecké. I zdánlivě ‚snový‘ film *Hotel pro cizince* je politickou metaforou o tom, jak režim zabíjí básníka.“<sup>[22]</sup>

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 Helge), a především pak s jejich filmovou poetikou. O jistých podobnostech mluví například Stanislava Přádná<sup>[23]</sup> 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 ve filmech ostatních příslušníků nové vlny.<sup>[24]</sup>

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 odvahu*), tak režijní prvotiny (*Bloudění*) – mnohem blíže estetice Kachlíka, Helgeho, Kachyni či Oldřicha Daňka nežli Schorma, Uhra, Chytilové či Formana, jeví se mi tedy jako opožděný příslušník generace sedmapadesátého roku.“<sup>[25]</sup> 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 Kopaněvové), a to k dopadu přítomných/minulých dějinných okolností na člověka, jenž má za následek nejisté postavení individuality uprostřed společnosti, a zároveň i vnitřně pociťovanou nejistotu spojenou s hledáním podstaty a významu vlastního bytí. To jsou totiž základní témata nejen jejich společných filmů *Turista a Každý den odvahu*, ale 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 pak může být 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 generace)[26] nebo divácky úspěšné tvorbě let šedesátých, tedy i proti jistým uměleckým a politickým tendencím, přestože je jistá míra angažovanosti v jejich případě 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: jak se má film správně dělat.“ [27]

### **Poznámky:**

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

[2] Sám Antonín Máša mluví v souvislosti s touto fází československého filmu zvláště o svém dlouhodobém působení (1963–1969) na postu dramaturga, při němž věnoval československému filmu řadu uměleckých podnětů, jež se mnohdy významně podepsaly na finální podobě filmu. Dramaturgicky je Antonín Máša podepsán pod filmy *Každý mladý muž* (r. Pavel Juráček, 1965), *Horký vzduch* (r. Václav Gajer, 1965), *Údolí včel* (r. František Vláčil, 1967), *Adelheid* (r. František Vláčil, 1969) či *Den sedmý – osmá noc* (r. Evald Schorm, 1969).

[3] FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo atd.* Praha: Havran, 2010. s. 36.

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

[5] 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 zaneprázdněn svým vlastním filmem (jedná se o film *Bloudění* – pozn. L. M.), musel jsem scénář nakonec přepsat sám.“ (Režisér Martin Frič o filmu „Lidé z maringotek“. *Filmové informace* 17, 1966, č. 13, s. 3.)

[6] Povídkový triptych – *Jak se kalí ocel* (r. Václav Gajer), *Místo* (r. Zbyněk Brynych) a *Optimista* (r. Václav Krška).

[7] MÁŠA, Antonín. Pan XY a jeho Místo v houfu. *Kino* 19, 1964, č. 11, s. 6.

[8] „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 temperamenty, 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 kacírů a nenapravitelných romantiků.“ (KOPANĚVOVÁ, Galina. Předlednové ohlédnutí. *Film a doba* 15, 1969, č. 1, s. 38.)

[9] „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.)

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

[11] V roce 1970 byla Mášovi zapovězena jakákoliv účast na filmových projektech, což bylo oficiálně ztvrzeno roku 1971 výpovědí z Filmového studia Barrandov. Situaci, jež na Barrandově panovala na počátku roku 1970, shrnul ve svém deníku Pavel Juráček: „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 (...) a někteří budou propuštěni, neboť jsou nenapravitelní (mluví se o Němcovi, Schormovi, Chytilové, Mášovi, Kachyňovi a Helgem...)“ (JURÁČEK, Pavel.

*Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 659.)

[12] ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni Ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. s. 205.

[13] ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008. s. 200.

[14] Tamtéž, s. 200.

[15] LIEHM, Antonín Jaroslav. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. s. 362.; v rozhovoru s Antonínem Liehmem o Mášovi takto mluvil Pavel Juráček.

[16] Mášův pojem angažovanosti by neměl být spojován s agitací či propagandou, ale měl by být chápán ve stejném smyslu, jako o něm mluví kupříkladu 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, Elmar. *Dramaturgie je když...: filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Československý filmový ústav, 1988. s. 157–158.)

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

[18] KOPANĚVOVÁ, Galina. Zářijový rozhovor s Antonínem Mášou. *Film a doba* 14, 1968, č. 12, s. 648.

[19] 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 obušovat.“ (JURÁČEK, Pavel. *Prostřednictvím kočky. Texty z let 1951–1958*. ed. P. Hájek, Praha:

Knihovna Václava Havla, 2014, s. 135–136.)

[20] „Josef Škvorecký označil ve své knize o filmu, kterou napsal v Americe, film *Ohlédnutí* za ‚politický thriller‘.“ (OVSÍKOVÁ, Jana. Zpráva o stavu společnosti. Hovoříme s Antonínem Mášou. *Svobodné slovo* 46, 1990, č. 35, s. 3.)

[21] Ludvík Pacovský požívá přívlastek „angažovaný film“ v souvislosti se snímky *Každý den odvalu a Ohlédnutí*. (PACOVSKÝ, Ludvík. Svobodný film – Angažovaný film. *Kino* 24, 1969, č. 14, s. 12.)

[22] 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.

[23] 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. 151–152.

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

[25] BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968. 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.

[26] 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. Mluví Ján Kadár, Elmar Klos, Evald Schorm, Antonín Máša a redaktoři *Filmu a doby*. *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 93–99.)

[27] BUCHAR, Robert. *Sametová kocovina*. Brno: Host, 2001, s. 13.