

LEA MOHYLOVÁ / 16. 7. 2020

# Ohlédnutí Mileny Honzíkové a Antonína Máši

„Ať se režisér inspiroje románem nebo jinou literaturou, kterou už před ním někdo napsal, proč ne. Ale v okamžiku, kdy se vydá tou tzv. dramaturgickou cestou – to znamená, že konstruuje a přizpůsobuje filmovému tvaru, metráži atd., nemůže, myslím, dojít jinam než k ilustraci literatury. Ale jestliže ho literární dílo zaujme tak, že se vlastně stává jeho zážitkem, jeho zkušeností, má tato zkušenost stejnou platnost jako kterákoli jiná osobní zkušenost. Pak vypráví své osobní zážitky (...) Přivlastním si celý ten svět, celý ten zážitek. Už je to můj poznatek a moje zkušenost a mohu to vyprávět skoro jako příběh, který jsem sám prožil, manipulovat s tím jako se svým majetkem.“<sup>[1]</sup>

Takto se režisér Antonín Máša vyjádřil v rozhovoru z konce roku 1967 k problematice vztahu mezi literaturou a filmem, respektive k fenoménu filmové adaptace, a to v době, kdy již probíhala literárně-dramaturgická příprava jeho zamýšleného filmu *Ohlédnutí* (1968), jehož předlohou byla stejnojmenná novela Mileny Honzíkové publikovaná v časopisu *Plamen*.<sup>[2]</sup> Právě Mášovo citované přesvědčení se stalo jedním z hlavních tvůrčích východisek, o něž se opíral při převodu zmíněné novely do její filmové podoby. Původní text totiž představoval jakousi osobní zповěď autorky, Mileny Honzíkové, v níž z perspektivy let šedesátých v pozici protagonistky a současně ich-formové vypravěčky reflektovala a kriticky vyhodnocovala nejen svou individuální válečnou a poválečnou zkušenost, ale skrze ni postihla i zážitky a myšlení velké části celé její generace – generace angažující se ve společensko-politickém dění let čtyřicátých a padesátých –, o níž chtěl již ve svém filmovém debutu *Bloudění* (1965), natočeném společně s kameramanem Janem Čuříkem, podat výpověď i Antonín Máša. Vzhledem ke skutečnosti, že sám Máša byl příslušníkem až generace následující (narozené na začátku války nebo několik let před jejím vypuknutím), která se na chodu dějin přirozeně nemohla aktivně podílet a byla vychovávána v jistotách a ideálech generace

předchozí, které se posléze ukázaly jako chybné a vzdálené realitě, přinesla mu literární zpověď Mileny Honzíkovej při realizaci *Ohlédnutí* velmi autentický výchozí materiál, díky němuž mohl rozvinout a hlouběji analyzovat generaci „tehdejších čtyřicátníků“ [3], jejichž ideály po odhalení Stalinova kultu a rozpoznání reálných limitů socialismu přešly v životní deziluzi. Na rozdíl od Honzíkovej však pro Mášu nebylo stěžejní pouze zachycení individuálního osudu, tedy i osudu jedné generace ve vztahu k dějinným událostem, ale zvláště konfrontace či dialog této generace s těmi, co přijdou po ní a budou žít ve světě, který pro ně budovala a vytvářela – ať už s příslušníky generace bezprostředně následující jako v *Ohlédnutí*, nebo s příslušníky té, jež je vůči ní ve vztahu „synovském“ jako v *Bloudění*. [4] Oproti novele se tak tématem zamýšleného filmu již v literárním scénáři stává vzájemné neporozumění/odcizení dvou lidí (spisovatelky a scenáristy), jež rozdělují různé životní zkušenosti a také odlišný přístup k životu, které jsou podmíněné právě jejich příslušností ke dvěma odlišným generacím.

Přestože Milena Honzíkovej psala novelu *Ohlédnutí* až v rozmezí let 1964–1967, nejednalo se o její první prózu mající podobu osobního vyznání, v níž reflektovala své zážitky z období protektorátu, které výrazně poznamenaly a formovaly i celý její další život. Svou partyzánskou činnost (od roku 1944 spolupracovala jako zdravotnice s partyzánskou skupinou soustředěnou v oblasti Českomoravské vrchoviny) zachytila již bezprostředně po válce v lyrizované novele *Bojovala jsem* (1946), v níž se poprvé objevuje téma viny a především zodpovědnosti, již při vytváření nového světa pociťují přeživší vůči těm, kteří padli a položili své životy za lepší a spravedlivou budoucnost, což je i jedno z hlavních témat jejího pozdějšího *Ohlédnutí*. [5] Podruhé se k době okupace nahlížená ze subjektivní perspektivy, tentokrát kolektivního hrdiny – mladých středoškoláků, jež se zapojili do odbojové protinacistické činnosti –, Honzíkovej vrátila v próze *A když byl čas* (1960), která je v rámci celé její tvorby nejvýrazněji fabulovaná, i když fabulaci propojuje s reálnými fakty, tedy s osudy odbojových skupin pracujících ve východních Čechách a opět i se svými vlastními zážitky. Ačkoliv ani v tomto díle nedochází k reflexi let padesátých, natož k jejich problematizaci, opět se zde objevuje téma, které se posléze stane východiskem *Ohlédnutí* i všech jeho volných pokračování, rozšíření a samozřejmě i Mášovy adaptace, [6] a tím je neschopnost člověka vyrovnat se s vlastním válečným traumatem a zařadit se do normálního života. K oběma zmíněným tématům, která Antonín Máša následně přenesl i do svého filmu, se Milena

Honzíková vyjádřila v rozhovoru pro *Film a dobu*: „Řekla bych, že je velký rozdíl v tom, zda někdo prožil válku ve třiceti nebo šestnácti letech. Ty šestnáctileté, kterým je dnes čtyřicet, ty to nesmírně poznamenalo, a nikdy už se z toho nevysvěleou. Lidé, kterým bylo v roce 1945 kolem dvaceti, vzali ten rok jako jedinečnou příležitost k tomu, aby se Mnichov a válka už nikdy neopakovaly. A tak šli do společenského života velice frontálně: uvědomovali si, že si musí zasloužit, že přežili (lepší část generace byla v podstatě vybitá).“ [7]

Jak již bylo řečeno, v novele je vyprávění uskutečňováno ich-formovým vypravěčem, jakýmsi alter-egem samotné autorky, jež v přítomnostním rámci bilancuje a bez idealizace sebe sama a svých činů analyzuje zásadní události svého dosavadního života ovlivněného chodem dějin, mnohdy i života lidí, s nimiž byla osudově spojena. Rozhodující událostí, jež násilně přetrhla hrdinčino dětství a stala se i katalyzátorem všech následujících životních voleb, bylo její neopodstatněné zatčení gestapem v pouhých sedmnácti letech („Budou vymáhat něco, co nevím, takže se ani nemohu přiznat, ani z hrdosti, ani ve slabé chvíli, jsem tu jen náhodou, zbytečně, opuštěná.“ [8]), po němž následovalo i několikaměsíční věznění či výslechy a mučení v tzv. Pečkárně. Právě neodůvodněnost jejího zatčení motivovala po propuštění (kvůli špatnému zdravotnímu stavu a neploletosti v době zadržení) hrdinčinu následnou odbojovou aktivitu a konečně i vstup do partyzánské skupiny: „Čekala jsem dlouho na tenhle okamžik, nemohl změnit nic, škrtnout ani navrátit, nemohl urychlit skončení války, a přesto jsem víc než rok myslela jen na něj, byl mou nadějí, že alespoň nazpátek začnu být vinna.“ [9] Její aktivní boj se tak stal nejen vymezením vůči všem, kteří absurditě doby a krutostem páchaným ve jménu nacistické ideologie jen nečinně přihlížejí, tzv. „hodným četníkům“ [10] doprovázejícím zatčené do budovy gestapa, ale i snahou o to, aby se podobné události již nikdy neopakovaly. Vidina lepšího světa a nastolení spravedlivé budoucnosti pak podmínily její poválečnou politicko-spoločenskou angažovanost – vstup do komunistické strany, účast na únorovém puči, studijních prověrkách na FF UK, kde studovala bohemistiku atd. Boj proti fašismu byl tak vystřídán zdánlivě nenásilným bojem revolučním. Revoluce však nepředstavovala naději jen v obecném měřítku, ale i z hlediska individuálního, neboť nabízela možnost, jak se po přestálých válečných zkušenostech a přetrvávajících traumatech opět zařadit do normálního života, jak zapomenout na násilné přerušení nebo utnutí soukromého lidského života (ztrátu bližních nebo sebe sama) a upnout se jen

k představě dokonalé budoucnosti, jež bude společná všem. Smyslem hrdinčina života se tak po válce stala věta Karla Marxe: „Filosofové svět jen různě vykládali. Jde však o to jej změnit...‘ Najednou bylo všechno mnohem jednodušší. Jsou chvíle, kdy jediná věta nás může zachránit před pádem střemhlav, někdy jediné slovo uzavře propast, která se už nikdy tak hluboko nerozevře na stejném místě. Ta věta mě zbavila samoty.“  
[11]

V porovnání s předchozí autorčinou tvorbou jsou však v novele *Ohlédnutí* tyto vznešené myšlenky a ideály vypravěčkou, a tedy i samotnou autorkou, poprvé zpochybněny, jelikož je zachycen jejich narůstající rozpor nejen s realitou doby, ale především s původní snahou zamezit tomu, aby se absurdita a krutost jakékoliv totalitní ideologie znovu opakovala. V souvislosti s reflexí tohoto konfliktu teorie a praxe, dobrého úmyslu a jeho výsledku tak vypravěčka v „úspěšné touze po rozřešení“ ve zpětném a sebetřýznivém pohledu rekapituluje všechny náznaky, jež signalizovaly toto pochybení, které v dobré víře ve spravedlnost a morální základ revoluce zpočátku nerozpoznávala, čímž se ona i všichni ti, kteří jednali stejně, nevědomě stali novou obdobou tzv. „hodných a mlčících četníků“. A to až do té doby, dokud se nová pravidla neobrátila proti jejím blízkým, proti lidem, o jejichž nevině již nemohla pochybovat (jednotliví členové partyzánské skupiny končící svůj život sebevraždou nebo v sibiřských gulazích) a nakonec i proti ní samotné (její „podezřelé“ propuštění gestapem zpět na svobodu). Přirozenou součástí revoluce se totiž po únoru stalo nejen vypořádávání vítězů s lidmi neakceptujícími její výsledky a nové pořádky, ale posléze i s některými z řad samotných vítězů, s těmi, kteří ji pomáhali realizovat. „Vždycky, když zvednu lžičku plnou medu, zdá se mi, že med stéká rovně. A zatím se dole klikatí neznámé obrazce, (...) o nichž nic nevím, a přece jsou moje. Přesně tak to je s našimi činy. Kolikrát stojíme nad jejich výsledky jak malé děti, které upadly do bláta, právě když chtěly být nejméně čisté. Kolikrát neznáme sami o sobě nic z toho, čím za chvíli budeme, ač máme pocit, že se neměníme. Kolikrát žasneme, když uvidíme své činy časem zařazené a pojmenované – a my přece dobře víme, že všechno bylo ještě jinak.“ [12] Milena Honzíková tak svou deziluzivní výpověď přiblížila válečné události, jež se následně v mnoha ohledech staly „původci“ poválečného vývoje, čímž implicitně poukázala na nemožnost objektivního a jednostranného soudu nad dějinami a pozicí člověka v jejich rámci, jelikož ta je vždy podmíněna kontinuitou/kauzalitou individuálního lidského osudu.

Potom, co byla povídka Mileny Honzíkovej, jako tehdejší dramaturgyně studia Barrandov,[13] zařazena do tematického plánu studia, konkrétně v rámci tvůrčí skupiny Bedřicha Kubaly a Ladislava Novotného, byla k realizaci nabídnuta Antonínu Mášovi, kterému byl od roku 1966 vlivem několika oficiálních kritik filmů československé „nové vlny“ opětovně zamítán literární scénář *Ženy náš osud* (1966) a jenž tento návrh přes počáteční rozpaky přijal.[14] Na dalším textu literárně-dramaturgické přípravy následujícím po námětu/synopsi, tedy na filmové povídce, která se bohužel nedochovala, ještě úzce spolupracoval s Honzíkovicou, jak dokládá výrobní list filmu,[15] nicméně do literárního a technického scénáře a také samotného filmu zasahovala autorka již jen ojediněle. Např. dle autorčiných slov společně vytvořili kostru literárního scénáře, který Máša již samostatně napsal a k němuž mu posléze poskytla několik připomínek, jež režisér přislíbil akceptovat v technickém scénáři,[16] dále v řadě scén výsledného filmu spojených s Olžinou minulostí podnítila volbu exteriérů, a to v souvislosti s vlastními zážitky a zamýšlenou autenticitou filmu.

Již do literárního scénáře však byla Antonínem Mášou dodaná nová individuální, ale v jistém smyslu i generační perspektiva, z níž byly nahlíženy válečné a poválečné události. Jednalo se o pohled scenáristy Františka, který byl stejně jako postava spisovatelky Olgy Machové, jejíž osudy vycházely z reálné minulosti Mileny Honzíkovej, inspirován některými osobními zkušenostmi samotného autora, tentokrát Antonína Máši: „Já jsem ve filmu přidal ohlížejícího se Františka, s nímž mám mnoho společných zážitků.“[17] Se svým hrdinou autor sdílel nejen nucenou tvůrčí krizi, vyvolanou opakovaným zamítnutím jeho původního scénáře (viz výše), která v hrdinově případě přispívala k celkové existenciální krizi, ale také jeho romantickou víru v základní lidské hodnoty – pravdu, spravedlnost, lásku, rodinu[18] –, po jejichž absolutní podobě touží, a proto upadá do deziluze, když spatřuje, že realita tyto hodnoty a možnost jejich dosažení popírá. Protagonista se Mášovým blízcem stává i ve spojitosti s konkrétními válečnými zážitky, např. se střílením německých zajatců „venkovskými strejdy“, kteří vzali na konci války spravedlnost do vlastních rukou,[19] či s Mášovou počáteční vírou v Boha, v možnost levitovat prostřednictvím pevné víry,[20] již nakonec vystřídalo tvrdé vystřízlivění.

Postavu scenáristy, který má dle spisovatelčiny novely realizovat film, však od jeho ženské antagonistky odděluje generační vzdálenost (věkový rozdíl deseti let) a s ní související odlišné vnímání „velkých dějin“, jehož důsledkem je počáteční lidské

odcizení a vzájemné nepochopení. V době, kdy se Olga s Františkem setkává, dosahuje jeho existenciální krize vrcholu a jeho touha po absolutních hodnotách je tak vystřídána absolutním nihilismem a negací všeho: „Co mi vlastně vadilo? Byl jsem radikální, vadilo mi všechno. Všechno, čím jsem se cítil zaskočen. Bůh i revoluce, kapitalismus i socialismus, umění i věčně povykující nesnesitelné město. Muži posedlí ctižádostí i ženy se svojí láskou. Vadila mi skutečnost.“<sup>[21]</sup> Tento nihilismus však Františkovi slouží především jako obrana před skutečností – společností a jejím systémem –, která tyto hodnoty neuznává, a neumožňuje tudíž člověku, aby se jimi řídil, případně jich dosáhl. Jeho vystupování a promluvy tak mnohdy přecházejí do dekadentních póz a prázdných patetických frází. Za původce těchto celospolečenských problémů pak považuje právě příslušníky starší generace, tedy i Olgu Machovou, kteří „v zájmu generací příštích“ pomáhali tento stav nastolit. Právě zde pak vzniká zásadní konflikt: zatímco Olga se aktivně podílela na chodu velkých dějin (do jejichž víru byla zpočátku proti své vůli stržena), aby udělala svět lepším pro pozdější generace a splatila svůj dluh padlým, František po reálném setkání s touto lepší budoucností, jež se od válečné situace v mnoha ohledech příliš neliší, velkými činy pro blaho všech opovrhne a nerozumí Olžiným individuálním motivacím. Pro Olgu tak nemá pochopení právě příslušník generace, pro niž si myslela, že se obětuje, a od které teď po přehodnocení událostí padesátých let a svého podílu na nich žádá rozhršení.

Proti předloze byl ich-formový vypravěč v literárním scénáři nahrazen skrytým nediegetickým vypravěčem, který neutrálně prezentuje setkání, rozpory a následné sblížení obou hrdinů a jehož vyprávění je v některých případech přerušováno/subjektivizováno narativními retrospektivami Olgy a Františka, tedy jakými „vyprávěními ve vyprávění“. Na základě posudků tehdejšího dramaturgického orgánu příslušejícího každé tvůrčí skupině, tedy ideově-umělecké rady (v tomto případě se jednalo o Oldřicha Daňka, Jaroslava Opavského, Jiřího Pittermanna, Miloše Smetanu a Miloše Vacíka), však došlo z hlediska způsobu vyprávění k zásadní změně. Přestože ideově-umělecká rada literární scénář bez vážnějších připomínek schválila (4. ledna 1968), Oldřich Daněk a Jaroslav Opavský měli výhrady vůči postavě Františka. Jeho vnitřní svět, motivace, názory, pocity a zejména i vztah k Olze byly totiž vyjadřovány pouze prostřednictvím přímých promluv (dialogů s Olgou a jinými postavami), což nutně vedlo k jisté vykonstruovanosti/umělosti postavy. Již

v technickém scénáři a posléze i výsledném filmu se tak František stává diegetickým vypravěčem[22] (i když jednotlivé retrospektivy obou postav zůstávají v jeho vyprávění zachovány) a své rozpoložení prezentuje v podobě jakéhosi „vnitřního monologu“, jenž se má posléze stát součástí fikčního světa zamýšleného filmu. Své setkání s Olgou, jež podnítila změnu jeho nihilistického pohledu na svět, s odstupem času sebekriticky popisuje či lépe řečeno připravuje k uměleckému, konkrétně filmovému ztvárnění. V technickém scénáři a filmu se tak Máša na jednu stranu vrátil k vyprávěcímu modelu, zpovědi příslušníka jedné generace, jenž byl uplatněn v předloze, a na straně druhé do vyprávěcího rámce zakomponoval sebereflexivní/extrafikční motiv – zrod scénáře podmiňujícího vznik filmu, tedy uměleckého díla, jehož realizace a sdělení se může stát životním naplněním umělce a východiskem z jeho existenciální krize.[23]

Autentickou generační výpověď Mileny Honzíkovej, v jejímž zorném poli se nacházejí jednotlivé válečné a poválečné události, tak Antonín Máša doplnil o nový generační pohled na tytéž události, a to prostřednictvím postavy Františka, jenž je svou dočasnou životní pasivitou, podmíněnou neutěšeným stavem společnosti a jejího systému, Olžiným protipólem. Přestože se v případě filmu *Ohlédnutí* výjimečně nejednalo o Mášův původní námět, navázal jím na problematiku, již reflektoval už ve svých dřívějších filmech – jak na téma generačního konfliktu vycházejícího z rozdílných životních či historických zkušeností, tak na téma sporu individua a společnosti/kolektivu a zejména existenciální krize jednotlivce.

### **Poznámky:**

[1] Jitka Bodláková, Lidé, co chodí s proutkem a píší kamerou: Rozhovor s Evaldem Schormem a Antonínem Mášou. *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 14, s. 37–38.

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

[3] Viz kupříkladu: Jana Zvoníčková, Ohlédnutí. *Film a doba* 14, 1968, č. 10, s. 514. nebo Josef Vagaday, Nejen ohlédnutí – i hledání. *Mladá fronta* 24, 1968, č. 319, s. 4. Na *Ohlédnutí* měla v tomto smyslu navázat i Mášova další díla, film *Zabít je snadné* (1969) a televizní film *Dobrá věc se podařila* (1969), která však vlivem postupující normalizace, jež zapříčinila Mášův nucený odchod z Barrandova, zůstala pouze v podobě nerealizovaných scénářů.

[4] Této generaci se Máša věnoval již ve své diplomové práci *Od sběru materiálu k filmovému dramatu* (1963), v jejímž rámci provedl výzkum života tehdejších dvacetiletých (například způsob trávení volného času, životní cíle atd.), který mu posléze posloužil jako materiál pro vytvoření postavy Bořka a členů jeho party z filmu *Každý den odvalu* (E. Schorm, 1964) a následně i pro postavy zastupující tuto generaci v *Bloudění* (syn Michal).

[5] „Stojíme nad plány budoucích staveb / s úzkostí v duších, zda najdeme řešení / pro vhodnou úpravu směsice čar, / užaslí nad tím, že nás zde nechali / jak chudou dekoraci na svých hrobech. / A mrtví – nesmrtelní svými životy i smrtí / se na nás dívají, jak začneme.“ Milena Bláhová, *Bojovala jsem: Vzpomínky partyzáanky*. Praha: Nakladatelství Otto, 1946, s. 59.

[6] Sazba volného pokračování s názvem *Návrat* byla v roce 1972 rozmetána, a tudíž se novela dochovala pouze v rukopise. Rozšíření novely pak bylo vydáno v roce 2003 pod názvem *Dopis zmizelému*. Milena Honzíková, *Dopis zmizelému*, Praha: Torst, 2003.

[7] J. Zvoníčková, c. d., s. 512.

[8] M. Honzíková, c. d., s. 134.

[9] Tamtéž, s. 135.

[10] „A pak jednou ráno, uprostřed června zazvonil u dveří četník. Měl helmu, byl dobrácky tlustý a veliký a dlouho si utíral zarudlé čelo. Počkal, až dosnídám, neklidně přisedal na židli u dveří, jako by čekal, kdy už to vybuchne, aby to, proboha, měl radši za sebou. (...) A já jsem snídala jako obvykle, jako by tu s námi seděla nějaká návštěva. (...) Četník si vykračoval, jako by nepatřil ke mně (...) Kolikrát si už takhle vykračoval, kolik jich asi odvedl tenkrát i po válce? A co asi dělá dneska?“ Tamtéž, s. 132.

[11] Tamtéž, s. 140.

[12] Tamtéž, s. 142.

[13] V šedesátých letech se Milena Honzíková podílela v pozici dramaturgyně na následujících filmech: *Pršelo jim štěstí* (A. Kachlík, 1963), *Smrt si říká Engelchen* (J.



Kadár a E. Klos, 1963), *Obchod na korze* (J. Kadár, E. Klos, 1965) a *Světáci* (Z. Podskalský, 1969).

[14] Táňa Fisherová se v souvislosti s námětem Mileny Honzíkové vyjádřila následovně: „Tonda už nemohl dělat svůj scénář, ale dostal do ruky tohle téma, které mu povolili, protože to vypadalo, že to není tak úplně jeho téma (...) Myslím, že ten scénář Mileny Honzíkové mu nakonec, ačkoliv ho původně dělat nechtěl, přišel jako něco, co je pro něj důležité.“ *Československý filmový zázrak: Vyrovnaní s minulostí*. [TV seriál]. Režie Martin Šulík. Česká republika. 2014, 00:38:30–39:13.

[15] Výrobní list filmu *Ohlédnutí*, Praha, nedat., Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, s. 2.

[16] Viz Jana Zvoníčková, *Ohlédnutí*. *Kino* 23, 1968, č. 24–25, s. 4.

[17] Věra Rýdlová, „...ohlédneš-li, se zkameníš“. *Záběr* 2, 1969, č. 1, s. 3.

[18] Stejně jako ve filmu *Bloudění* a scénáři k filmu *Každý den odvahu* se i zde projevuje Mášova „rousseauovština“ neboli vyznávání prapůvodních hodnot, jako jsou rodina, příroda, venkov, domov/kořeny, jež jsou současnou městskou civilizací a vlivem neustálého technického pokroku devalvovány a opomíjeny. Tato tematika je pak typická i pro jeho pozdější filmy a scénáře: *Skřivánčí ticho* (A. Máša, 1989), *Zápas o člověka Nelibu* (A. Máša, 1990), *Návštěvní hodiny* (P. Háša, 1986) či *Co je Vám, doktore?* (V. Olmer, 1984).

[19] „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. Kvěry drží ‚strejdové‘, žádná popravčí četa.“ Antonín Máša, *Podivní ptáci*. Praha: Národní divadlo, 1995, s. 17.

[20] „Banální dětská představa, která, pokud je intenzivně prožitá, může se stát ve vzpomínce faktem. Jenže já jsem opravdu levitoval! Znáš ten pocit, jsem jim posedlý. Jednou jsem se odrazil na vršku u morového kříže a najednou jsem se vznesl. S rozpaženýma rukama jsem přeletěl Maškovic chalupu, silnici, kovárnu, Čejkovic mlýn a přistál až na Paloučku kousek od dětí.“ Tamtéž, s. 22.

[21] *Ohlédnutí* [film]. Režie Antonín Máša. Československo. 1968, 00:04:43–05:02.

[22] „Přiznám se, že jej zcela nechápu, zdá se mně existovat příliš jenom ve slovech a pózách, zkušenost s bohem, revolucí a čistou láskou mně připadá nehluboká, zběžná, stejně tak touha po absolutní čistotě a zhnusení nad tím, že je k nenalezení.“ Posudky ideově-umělecké rady na literární scénář filmu *Ohlédnutí*, (J. Opavský), Praha, 28. 12. 1967, Barrandov Studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, s. 2.

[23] Na toto téma filmu upozornili i některé dobové kritiky: „toužil řešit (...) onen klíčový tvůrčí problém, s nímž se (...) utkal Fellini v geniálním *8½*. Přítomný krizový stav měl tu být překonán právě zrodem díla, aby bylo znovu demonstrováno mj. i to, jak za stále svízelnějších a bezvýhodnějších podmínek se právě tvorba může stát poslední šancí k sebeosvobození, životním řešením, činem.“ Antonín Brousek, V nulovém bodě. *Listy* 2, 1969, č. 10, s. 8. Tato problematika je rovněž v menší či větší míře tematizována i v Mášových jiných dílech, kupříkladu *Bloudění*, *Skřivánčí ticho* a *Byli jsme to my?* (1990).