LEA MOHYLOVÁ / 31. 7. 2023

# Hotel pro cizince: imaginativní odbočka „politika“ nové vlny?

„A pak přišlo osvobození. Octnul jsem se rovnýma nohama v jakémsi podivném snu. Z hlediska této svůdné imaginace zdálo se všechno, co mě zajímalo předtím, nedůležité. A od té doby jsem vůči příběhům, které mě napadají, bezbranný a musím se přiznat, že přesně nevím, co ten který chce říct. Vím jenom, že chce být vysloven a vyjádřen. A sám si jej musím zpětně interpretovat. Autor vypráví něco, co vzrušuje jeho představivost a uvolňuje jakási skrytá zřídla.“[1]

Těmito slovy Antonín Máša v rozhovoru s Galinou Kopaněvovou nastínil východiska svého prvního samostatně režírovaného filmu *Hotel pro cizince* (1966), aby objasnil výrazný posun své autorské poetiky, kterou jako by se vymezil vůči poetice své dřívější scenáristické tvorby (*Místo v houfu* [r. Zbyněk Brynych, Václav Gajer, Václav Krška, 1963], *Turista* [r. Evald Schorm, 1961], *Každý den odvahu* [r. Evald Schorm, 1964]) a režijního debutu *Bloudění* natočeného společně s kameramanem Janem Čuříkem. Antonín Máša byl totiž označován za „politika nové vlny“,[2] pro něhož byla stěžejní tvorba angažovaných filmů, které se pravdivě a explicitně vyjadřovaly k aktuálním problémům jedince uvnitř společnosti, a to s cílem potenciálního vlivu na myšlení a chování recipienta. Pro zobrazení tématu člověka, jenž se kvůli tíze vlastní minulosti nebo žité přítomnosti dostává do konfliktu se společností, pak bylo ve všech jeho dřívějších filmech užito realistické formy zobrazení čerpající i z prostředků vlastních filmům dokumentárním (zvláště spolupráce se Schormem), a to jak v případě *Bloudění*, tak v případě filmů, které sám nerežíroval, ale jež tento způsob filmového vyjádření vyžadovaly již v podobě literárního scénáře. *Hotel pro cizince* s podtitulem *Mumraj o lásce a smrti* se však na první pohled tomuto typu filmů vzdálil, jak upozorňovala i řada dobových recenzí filmu, a to hned v několika ohledech.

V prvé řadě se jednalo o upuštění od jakékoliv faktografie, a tedy i vlivu konkrétních historických událostí na hlavní postavy. Film je sice situován zhruba do období přelomu devatenáctého a dvacátého století, nicméně mimo mizanscény, jež duchu dané doby ve většině aspektů odpovídá, jsou ostatní složky filmu (zvláště jeho narativ) na zvoleném historickém rámci zcela nezávislé a mohly by být zasazeny do jakéhokoliv jiného kontextu. V Mášově dosavadní tvorbě byl ojedinělý i příklon ke konkrétním, a navíc divácky úspěšným, žánrům, k nimž se naopak v případě *Hotelu pro cizince* hlásí již v režisérské explikaci k literárnímu scénáři – jedná se o detektivku, operetu, grotesku, frašku a staré romantické divadlo.[3] O tradici detektivky se v obecném smyslu opírá hlavní zápletka, jelikož příběh představuje dle slov voiceoverového vypravěče „pátrání“ po vrahovi básníka Petra Hudce, jenž v Hotelu Svět „hledal lásku a našel smrt.“ Jedná se tedy o jakousi rekonstrukci událostí, které předcházely jeho vraždě a jež se opírají o deníkové zápisky oběti. Na rozdíl od klasických detektivek však vrah v průběhu děje není usvědčen a jeho totožnost zůstane utajena. Inspirace danými komickými žánry se pak projevuje v zapojení nejrůznějších gagů či komických situací vycházejících z faktu, že básník Petr vyznávající romantické ideály nechápe pravidla absurdní hry, již s ním hrají jednotliví členové hotelového osazenstva, zejména dívka jeho srdce, Veronika. S těmito žánry tak film v různé míře spojuje i hlavní a věčné téma, jímž je láska, která je ve filmu zprostředkována jakýmsi satirickým a současně multiperspektivním pohledem,[4] jelikož každá z postav je nositelem jednoho jejího typu, což Máša rovněž zdůrazňoval v explikaci: „*Hotel pro cizince* chce být filmem o lásce (…) pojem lásky se nevyčerpá jen vztahem muž–žena, ale zahrnuje i lásku mateřskou, lásku muže k muži, lásku sestry k bratrovi a bratra k sestře, lásku k Bohu, lásku k práci, k lidem, sebelásku a v neposlední řadě lásku k životu. Všechny vyjmenované odnože lásky snaží se autor pojmout a motivicky rozvést (…) způsobem poněkud znevažujícím. (…) *Hotel pro cizince* je tedy svým způsobem parodií na tento romantický nimbus posvátné a nedotknutelné lásky. (…) Chce víceméně komediální způsobem upozornit, že svět je skoupý na opravdovou lásku a štědrý na krutost, často ‚ve jménu lásky‘.“[5] Dalším tématem, reflektovaným i napříč dobou, kulturami a uměleckými druhy, je – jak napovídá podtitul filmu – smrt, v případě *Hotelu pro cizince* zapříčiněná právě určitou formou lásky. Petrovým vrahem totiž mohla být jak zhrzená milenka Veronika či některý z jejích žárlivých obdivovatelů (včetně bratra Vladimíra a „věrného psa“ Káji), tak zklamaná matka či realistický spisovatel Svatopluk Blech, jehož mohla láska k práci a

touha poznat do hloubky vše, o čem právě píše, dohnat až k vraždě, která je předmětem jeho vznikajícího románu.

V porovnání s Mášovou dřívější tvorbou je pro *Hotel* typická i výrazná stylizace, která se projevuje ve všech složkách filmu, od užití prostředků, jako je zrychlený film, mezititulky prezentující myšlenky protagonisty či voiceoverový vypravěč stojící nad příběhem, přes filmové metafory a symboly až po archetypální budování postav. Volba této stylizace byla v mnohém podmíněna dalším, a to hlavním, inspiračním zdrojem, na nějž Máša ve své explikaci odkazuje – „maškarním mumrajem“: „Život ve scénáři je předveden, nikoliv tedy ‚věrně zachycen‘ nebo ‚zobrazen‘, natož ‚vyložen‘, podobným způsobem jako bývá předveden v maškarním průvodu, na který si autor pamatuje jako na silný zážitek z dětství. Maškary bývají legrační a kruté, často mají zvířecí masky vlka, prasete, ďábla a smrti. Libují si v rozvernosti. Vyvolávají hrůzu. Ženy dvou tváří: zepředu krasavice, zezadu bába. Vznešenost i intrika se vedou za ruce pěkně pospolu. Každá maškara má dvě tváře – jednu viditelnou, druhou pro tentokrát skrytou. Která však je ta předstíraná? (…) Hrdina je v situaci diváka, který se vrhl do maškarního mumraje a je rozsápán, protože si nestačil včas nasadit masku. Nepředstírá nebo předstírá příliš zjevně.“[6] Právě tato stylizace, kterou evokace mumraje nutně vyžaduje, společně se zmiňovanou historickou autonomností a obecností hlavního tématu narativ posouvá do polohy alegorie, pro niž je příznačná přítomnost dvou rovin, zjednodušeně řečeno – roviny primární tvořené vším, co je pojmenováno a zobrazováno přímo, a roviny sekundární, jež v sobě zahrnuje implicitní sdělení vyžadující aktivní zapojení recipienta. Právě na tuto alegorickou výstavbu scénáře *Hotelu pro cizince* upozornil ve svém posudku k textu Sergej Machonin,[7] dramaturg filmu, který ji považoval za naprosto zásadní a v českém filmu poměrně ojedinělou: „V prvním, primárním plánu je to filmová lyricko-satirická groteska, která se záměrně tváří jen jako ten mumraj z podtitulu. Jako poblázněný příběh básníka Petra Hudce, trochu parodie na filmové příběhy o lásce (…) Tento primární děj je navíc rozvíjen jako detektivka s tajemstvím, což zvyšuje jeho napětí a dá divákovi, vnímajícímu zejména tuto první rovinu, zábavný, napínavý zážitek (…) Kultivovanější, přemýšlivější a náročnější divák však začne brzy (…) tušit další významy věcí a stane se účastným spoluhráčem dramatu moderního člověka, usilujícího o nalezení a naplnění své lásky a skrze ni, v obrazném významu i něčeho mnohem víc: smyslu života, pravdy, konečné čistoty.“[8] Právě druhý plán filmu zmiňovaný Machoninem

pak *Hotel* zcela zřejmě spojuje s Mášovými dřívějšími filmy, respektive jejich tematikou, jelikož i zde se protagonista nachází v mezní životní situaci (přestože není podmíněná konkrétní dobou), která jej nutí zaujmout jasný postoj nejen vůči lidem kolem sebe, ale zvláště ke svému vlastnímu životu a k sobě samému. Pokud tak hrdina v rozhodující okamžik neučiní, upadá do bezvýchodné deziluze a deprese nebo jej potká samotná smrt. *Hotel pro cizince* tak představuje pouze novou obecnější alternativu Mášova dřívějšího tématu zobrazeného v neskutečné, až hyperbolické rovině umocněné stylizací všech složek filmu.

Důvodů, proč se Máša v řadě ohledů vzdálil své původní poetice a uplatnil v *Hotelu* jinou, „imaginativnější" formu vyjádření, může být hned několik. Mohly to být například dřívější problémy s distribucí filmů *Místo v houfu*[9] a *Každý den odvahu*, které následně vedly i k dočasnému zákazu realizace scénáře *Bloudění.*[10] V roce 1966 navíc došlo ze strany tehdejších cenzurních orgánů k přímé kritice filmů mladých tvůrců,[11] mezi nimi kvůli „zkreslenému vyobrazení minulosti a současnosti" i *Odvahy* a *Bloudění*, což následně vedlo ke zpřísnění výběru námětů do ročního tematického plánu studia a větší opatrnosti při schvalování literárních scénářů. Scénář *Hotelu pro cizince* tak mohl být díky své časové neukotvenosti a nejednoznačnosti alegorie vyžadující čtení mezi řádky i jakousi Mášovou snahou vyhnout se podobným problémům v rámci jakékoliv fáze vzniku filmu či jeho následné distribuce. V návaznosti na tyto faktory pak mohla být proměna Mášovy poetiky motivována i tehdejší poptávkou po žánrových diváckých filmech a současně výtkami, že filmy tzv. nové vlny jsou určeny pouze pro kina náročného diváka a zahraniční filmové festivaly. Sám Máša totiž v několika rozhovorech zdůraznil, že jeho záměrem bylo vytvořit film divácký,[12] a proto má film dva plány, z nichž jeden uplatňuje některé postupy detektivky a různých žánrů komedie (groteska, fraška, opereta atd.) a věnuje se všeobecným tématům, jako je láska, nenávist a smrt. V souvislosti se scénářem se o vzniku diváckého filmu nepostrádajícího však kvality díla uměleckého vyjádřili ve svých posudcích i někteří členové ideově-umělecké rady (Alexander Kliment, Sergej Machonin, Drahomíra Novotná), kteří text schvalovali. Tvorba tohoto typu filmů se navíc podle Máši měla stát i cílem celé nové vlny, jak zmínil v rámci mezigenerační diskuze publikované ve *Filmu a době:* „Chce-li mladá generace (…) obstát, tak skutečně bude muset velice rychle hledat cesty k větší sdělnosti a k divákovi. Zajímá mě, do jaké míry se podaří přitom neslevit z toho, čemu říkáme sebevyjádření, bez něhož si umění nedovedu

představit. V této chvíli filmaři, kteří přišli s filmy, jež nebyly příliš populární u diváků, před touto otázkou nutně stojí. Je to základní problém existence takzvaného ‚mladého filmu'."[13] Částečný podíl na jinakosti *Hotelu* může mít rovněž určitá vyčerpanost témat a filmových postupů společensko-kritických filmů mladé generace, která se projevila ve druhé polovině šedesátých let a kterou Máša pociťoval: „Společenská témata, se kterými v posledních letech přišel československý film, byla na této úrovni vyčerpaná. Já mám takový pocit, že k tomu, co se už na tomto poli řeklo (... ), není co dodat. Musí se zřejmě hledat nová témata a po čase nové cesty za tzv. společenskou tematikou."[14] O jisté vyčerpanosti a příklonu k alegorii svědčí ostatně i vznik dalších filmů preferujících hru s tématem a formou, jako jsou *Sedmikrásky* (r. Věra Chytilová, 1965), *O slavnosti a hostech* (r. Jan Němec, 1965), *Mučedníci lásky* (r. Jan Němec, 1966) či *Farářův konec* (r. Evald Schorm, 1968).

I když se *Hotel pro cizince* zdá být v kontextu Mášovy tvorby pouze ojedinělou „imaginativní" odbočkou tíhnoucí k alegorii, není tomu tak, jelikož se první náznaky této poetiky objevují již ve filmu *Bloudění* a ještě výraznější jsou v některých obrazech jeho literárního scénáře, které však do konečné podoby filmu nebyly zařazeny (generační konflikt, jenž je jedním z témat filmu, je reflektován i v alegorické rovině, když se protagonista Michal jako zástupce mladé generace postupně setkává s postavami, jež jsou pomyslnými metaforami čistého, neposkvrněného mládí a svárlivého, minulostí poznamenaného stáří). Ve filmu jsou jisté pozůstatky patrné zvláště v nadsazeném budování postav tří mladých chuligánů hledajících moře, kteří se alogičností svého chování a hrou s oběma protagonisty (otcem a synem) podobají spíše postavám pozdějšího *Hotelu*. Stejně tak je tomu i v případě jakéhosi mytického prostoru, tentokrát protipólu světa *Hotelu pro cizince*, do něhož se postava otce hledajícího smysl života na konci příběhu dostává, aby si, tváří v tvář přirozené idyle venkovské rodiny pevně spjaté s přírodou, uvědomila nemožnost dosažení tohoto životního cíle. Takto se k rozvíjení a umocnění alegorických motivů přítomných již v *Bloudění* vyslovil 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. (...) Skloubit konkrétní příběh s tím, co mu teprve dávalo onen zamýšlený širší rozměr, smysl, tedy se stylovou rovinou symbolického a alegorického rozvíjení fakt."[15]

Zásadní je nicméně i skutečnost, že již v době vznikání literárních podob *Hotelu* (synopse, filmové povídky a literárního scénáře) Máša pracoval na obdobně laděných povídkách, které měly být součástí souboru *Důkazy lásky.* K vydání Mášova prozaického díla tvořeného sedmi povídkami však z neznámých důvodů nedošlo, přestože bylo dle Máši[16] plánováno na rok 1967 v rámci edice *Mladé cesty: Prozaická řada* zaměřené na díla debutujících autorů[17] a vydávané v rozmezí let 1962–1969 nakladatelstvím *Mladá fronta*. Hlavním tématem souboru měla být stejně jako v případě *Hotelu pro cizince* láska ve všech jejích podobách (láska mateřská, otcovská, rodičovská, milostná, přátelská atd.), na níž je současně pohlíženo i z hlediska protichůdných všeobecných tvrzení, z nichž se každé může z určitého úhlu pohledu jevit jako pravdivé. Jak řekl Máša v jednom z rozhovorů reflektujících vydání jeho povídek: „O lásce lze tvrdit to či ono a všechno je to – pravda. Láska je nemoc, láska je zabiják, láska je život, peklo i ráj, načasovaná mina i jediný způsob, jak dosáhnout štěstí, láska je metlou lidstva i největším požehnáním.“[18] Jedinými, avšak „pouze“ časopisecky publikovanými povídkami zamýšleného souboru byly s největší pravděpodobností texty *Mám v očích smrt* a *Svatba*,[19] které byly součástí dvou čísel literárního a kulturního měsíčníku *Sešity pro mladou literaturu* (od roku 1968 *Sešity pro literaturu a diskusi*).

První zmíněná povídka tematizující lásku i smrt zachycuje milostný vztah mezi mužem a ženou zobrazený v absurdní hyperbolické rovině, čímž se přibližuje právě Mášovu *Hotelu*. Muž, jemuž je kvůli jeho vzhledu přezdíváno Býk[20] nese všechny atributy silného mužství, které jsou však v konfrontaci se zdánlivě křehkou ženou, „éterickou bytostí“, bezvýznamné. Stejně jako Petr v *Hotelu pro cizince* Býk specifické lásce své ženy (manželství je na základě jejího přání oproštěno od lásky fyzické) **nerozumí** a **neví**, jak se má chovat, aby o její lásku nepřišel a nezpůsobil tím dokonce smrt své křehké družky, což se posléze stává důvodem jeho sebevraždy. Býkovým náhradníkem je jeho přítel, vyučený řezník (poněkud příhodně) a současně spisovatel (ich-formový vypravěč povídky), jehož nakonec potká stejný osud jako jeho předchůdce: „Láska je banální a stejně nepochopitelná jako smrt. Ženy jsou nesmrtelné. Přátelé a bratři předáváme si je jako štafetu a hyneme na trati potupnou smrtí jatečných býků s pocitem selhání, zatímco ženy plují v éteru a každá jejich píseň je písní labutí. Neboť i já jsem žalostně zklamal, ani já jsem nebyl schopen dát oné bytosti, své drahé lásce to, po čem toužila, v co doufala, nesplnil jsem její naděje – nedal jsem jí štěstí. Jsem

vinen. Mám v očích smrt.“[21]

Druhá povídka s názvem *Svatba* opět navazuje na skupinu Mášových děl, jež mají narušit „romantický nimbus posvátné a nedotknutelné lásky“. Přestože zachycuje svatební den mladé dvojice, tradovanému zidealizovanému průběhu tohoto obřadu lásky se podobá jen vzdáleně. Přízemnost až vulgarita svatby (potažmo svatebního dne), jíž ženich přičítal na základě všeobecně známých konvencí větší váhu než skutečnému citu,[22] se nakonec stává nejen důvodem ženichovy deziluze a probuzením z milostných ideálů spojených s tímto obřadem, ale pravděpodobně i důvodem zavraždění manželky. Celý příběh, v němž je užito ich-formy, totiž ženich (jehož jméno Medvěd je opět užito metaforicky) vypráví soudci a prokurátorovi a nakonec jej uzavírá slovy: „Také jsem dlouho uvažoval, proč jsem se vlastně ženil, ačkoliv odpověď byla nasnadě. Chtěl jsem mít jako všichni ostatní svatbu. (…) A teď pánové suďte.“[23] Stejně jako v *Hotelu* a předchozí povídce je i zde v hyperbolické podobě tematizována jedna z podob „lásky“, konkrétně vztah mezi mužem a ženou a jakási neschopnost vzájemného pochopení, jež může vést až ke smrti.

Na poetiku *Hotelu pro cizince* pak měl kromě povídkového souboru navazovat i Mášův následující film *Ženy náš osud: Ze zápisků sebevrahových*,[24] jehož literární scénář dokončil v březnu roku 1967, kdy byl odevzdán tvůrčí skupině. Děj filmu měl být situován do třicátých let a měl opět čerpat z tradice operet, frašek a grotesek, k nimž se Máša hlásil i v případě *Hotelu*, a to zvláště z hlediska hlavní dějové zápletky – Albert tráví rodinnou dovolenou na venkově nejen v doprovodu manželky Anežky, ale i milenky Ireny, kterou jeho přítel Petr vydává na přání Alberta za svou snoubenku, což se v řadě situací stává zdrojem komiky. Například milostné výlevy Irenina nápadníka, chudého spisovatele Františka Samce, jsou apaticky přehlíženy jejím „snoubencem“ a naopak pohoršeně komentovány „nezaujatým“ ženatým přítelem Albertem. Kromě tohoto „milostného pětiúhelníku“ je však ve scénáři téma lásky spojeno i se všemi vedlejšími postavami, které opět zastupují její různé druhy, od lásky čistě pocitové / platonické, přes živočišnou a vášnivou spojenou s různými druhy fetiše, až po lásku třídní plodící i její protipól – třídní nenávist. Nechybí zde ani téma smrti, s nímž je rovněž pracováno po vzoru výše zmíněných tradičních žánrů tíhnoucích ke komedii, a to skrze situace à la „ztracená mrtvola“, „nečekané obživnutí“ či opakovaná záměna vraha. Všechny popsané skutečnosti je možné zařadit do tzv. primárního plánu filmu, o němž již v souvislosti s *Hotelem pro cizince* mluvil Sergej Machonin, tedy plánu

určenému méně náročnému divákovi hledajícímu ve filmu zejména zábavu. Sekundárně se však v zamýšleném filmu mělo objevovat i téma, jež je podstatou Mášovy další tvorby – determinace jedince a jeho života vlivem společnosti a historických událostí. Ke spojení těchto dvou témat se režisér vyjádřil následovně: „V tom scénáři se všechny postavy starají jen o lásku, načež v závěru se stává to, co se stává i v životě: zjišťují, že lidé jsou společenští tvorové a že to, co je především determinuje, co je nechává žít nebo naopak zabíjí, je společnost, ostatní lidé, společenské poměry. Čili přerůstání tématu lásky v téma společenské.“[25] V návaznosti na přítomnost těchto tematických plánů tak v tomto scénáři (obdobně jako v *Hotelu*) mužští protagonisté zaplatí za lásku k jedné ženě životem, nicméně jejich smrt má ve skutečnosti ještě jinou, vážnější příčinu – společenskou. V době pobytu ve venkovském hotýlku jsou totiž protagonisté z vyšší společnosti všímající si pouze svých milostných pletek konfrontováni s protestní akcí místních obyvatel, která je reakcí na tehdejší hospodářskou krizi. Rozlícený dav, jemuž výrazná početní převaha dodala odvahu, začne rabovat hotel, v čemž mu pomáhá i hotelový podomek Kadel. Vrcholem milostných sporů gradovaných společenskou situací se stává Petrova zdánlivá smrt (nakonec se ukáže, že byl pouze omráčen), kterou při pěstním souboji o čest Ireny a Anežky neúmyslně zavinil Albert. Petrovým skutečným vrahem motivovaným sociální nenávistí se však nakonec stává Kadel, který je tak současně i nepřímým vrahem Alberta, jenž se k Petrově vraždě přizná a umírá na šibenici. Poslední přeživší mužský protagonista, spisovatel František Samec (tedy opět umělec jako v *Hotelu* a povídce *Mám v očích smrt*), si nakonec vezme život vlastní rukou, jelikož se kvůli svému nepochopenému řemeslu a nízkému původu není schopen zařadit do vyšší společnosti, do níž se „přiženil“ díky sňatku s Irenou.

Realizace scénáře *Ženy náš osud* však byla údajně kvůli „estetickým výhradám“[26] pozastavena, a to na popud ředitele Československého filmu Aloise Poledňáka,[27] který v rozmezí let 1966–1967 podlehl zesíleným tlakům ze strany tehdejších cenzurních orgánů, jejichž výhrady se opakovaně týkaly zvláště filmů mladé generace. Na jedné straně série tzv. kritických filmů (mezi něž patřily i *Každý den odvahu* a *Bloudění*) a na straně druhé „nesrozumitelných“ a „divácky neatraktivních“ (paradoxně proti záměru samotných autorů) filmů užívajících prostředků alegorie, k nimž by se kromě *Hotelu pro cizince* řadil i film podle scénáře *Ženy náš osud*.[28] Výrazně byl druhý jmenovaný typ filmů kritizován i v rámci interpelace poslanců v čele

s Jaroslavem Pružincem v Národním shromáždění (17. 5. 1967), ve které požadovali distribuční zákaz filmů *Sedmikrásky*, *O slavnosti a hostech*, *Mučedníci lásky, Hotel pro cizince* a *Znamení raka* (r. Juraj Herz, 1966). Přestože byl zákaz spojený se scénářem *Ženy náš osud* po lednu 1968 pod vlivem počínajícího pražského jara zrušen, Máša již pracoval na technickém scénáři k filmu *Ohlédnutí* podle stejnojmenné novely Mileny Honzíkové a film podle vlastního námětu chtěl realizovat až po dokončení rozpracovaného projektu, což mu však již kvůli srpnové okupaci a následnému nucenému odchodu z Barrandova nebylo umožněno. Zamýšlený film tak zůstal pouze ve fázi nerealizovaného scénáře a *Hotel pro cizince* se svou snovou poetikou jeví vlivem společensko-politických událostí v kontextu Mášovy tvorby jako ojedinělá odbočka, odchylka od jeho angažovaných filmů ze šedesátých let.

---

**Poznámky:**

[1] Galina Kopaněvová, S Antonínem Mášou o poetice Hotelu pro cizince. *Film a doba* 13, 1967, č. 6, s. 308.

[2] Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*: *osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991, s. 205. Obdobně se v rozhovoru s Antonínem Liehmem vyjádřil i Pavel Juráček, který řekl, že v celé nové vlně „nebyl nikdo programově angažovanější než právě on.“ Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 362.

[3] Antonín Máša, *Hotel pro cizince: Mumraj o lásce a smrti*. Literární scénář. Praha: Filmové studio Barrandov 1966, s. 2.

[4] Obdobně Máša multiperspektivní pohled tentokrát soustředěný na existenciální fenomén využil již ve filmu *Bloudění*.

[5] Tamtéž, s. 1.

[6] Tamtéž.

[7] Sergej Machonin byl i dramaturgem filmu *Bloudění*, na jehož konečné podobě se svými připomínkami významně podílel.

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

[9] Takto se ke své zkušenosti s distribucí vyjádřil Máša: „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." Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Brno: Host 2001, s. 14–15.

[10] „Evaldovi a Tondovi zakázali film (pozn. L. M.: *Každý den odvahu*) a zinscenovali v Ostravě besedu s funkcionáři, kteří se k tomu zákazu měli přidat. Toho využil ředitel Harnach k zákazu scénáře *Bloudění*. (…) Ostravští funkcionáři nejenže film neodsoudili, ale vyslovili se jednomyslně proti jeho zákazu. Na příslušném oddělení pak vypuklo zděšení a film byl nakonec povolen (…) Harnach pak vzápětí odvolal zákaz *Bloudění*." Pavel Juráček, *Deník. 3. 1959–1974.* Praha: Torst 2018, s. 431.

[11] Dále *Postava k podpírání* (r. Pavel Juráček, 1963)*, Hrdina má strach* (r. František Filip, 1964–1965), *Třiatřicet stříbrných křepelek* (r. Antonín Kachlík, 1964). Viz Lukáš Skupa, *Vadí – nevadí: česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 104–111.

[12] Oldřich Adamec, Poetická filmová metafora Antonína Mášu. *Film a divadlo* 10, 1966, č. 24, s. 3.; Milena Geussová, Jinak se všichni zblázníme. *Svoboda* 75, 1966, č. 303, s. 5.; Josef Vagaday, Maškaráda o láske a smrti. Hotel pre cudzincov. Režijní debut A. Mášu. *Smena* 20, 1967, č. 5, s. 4.

[13] 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. 98.

[14] Oldřich Adamec, Poetická filmová metafora Antonína Mášu, s. 3.

[15] Milena Geussová, Jinak se všichni zblázníme, s. 5.

[16] Máša odpovídal na otázky týkající se jeho literárního debutu v rozhovorech – Mumraj o lásce a smrti. *Svobodné slovo* 22, 1966, č. 239, s. 3, a Vladimíra Ludvíková, Hotel pro cizince a láska. *Lidová demokracie* 23, 1967, č. 43, s. 5.

[17] Svůj prozaický debut zde publikovali například Ivan Vyskočil, Karel Misař, Josef Vohryzek, Věra Linhartová, Vladimír Páral, Ladislav Grossman, Václav Havel, Eva Kantůrková, Karel Pecka či Věra Kalábová.

[18] Vladimíra Ludvíková, Hotel pro cizince a láska, s. 5.

[19] Antonín Máša, Mám v očích smrt. *Sešity pro mladou literaturu* 1, 1966, č. 1, s. 17–21, a Antonín Máša, Svatba. *Sešity pro literaturu a diskusi* 4, 1969, č. 27, s. 4–9.

[20] „Můj stoletý přítel měl sice na skráních pár šedivých vlasů, ale na lopatkách, na páteři a dokonce i na bocích mu rostly husté kaštanové chlupy, byl jimi pokryt jak hranatá stodola solidními došky (…) Nejčastěji jsem mu říkal Býku. Jeho důkladná kostra byla pevně obrostlá a vyztužená svaly jako hliněný džbánek lýkem, a když vycenil zuby, měl jsem chuť vrazit mu do nich pohrabáč nebo železnou tyč jak líté šelmě.“ Máša, Mám v očích smrt, s. 17.

[21] Tamtéž, s. 21.

[22] „Vzali jste mi poslední naději (…) Copak nic nechápete? Vždycky jsem doufal, že budu mít svatbu se vším všudy, s pozdravnými telegramy, se vzácnými hosty, bohatým hodokvasem a hlavně se spanilou nevěstou, která by se něžně opírala o mé mužné rámě! A tuhle naději jste mi vzali! Sedím tu teď nahý.“ Antonín Máša, Svatba, s. 4.

[23] Tamtéž, s. 9

[24] Byl vydán časopisecky. Antonín Máša, Ženy náš osud. Literární scénář. *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 14, s. 54–64.

[25] Galina Kopaněvová, S Antonínem Mášou o poetice Hotelu pro cizince, s. 306. Máša se tak posléze zcela pochopitelně ujal namísto tohoto scénáře realizace novely *Ohlédnutí* Mileny Honzíkové, jež se tomuto tématu věnuje na příkladu novodobých dějin.

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

[27] Tento zákaz ve svém deníku reflektoval Pavel Juráček: „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.“ Pavel Juráček, c. d., s. 658.

[28] Viz například Lukáš Skupa, c. d., s. 119–154.