LEA MOHYLOVÁ / 14. 5. 2019

Konec srpna v hotelu Ozon: společensko-politický předobraz filmu a jeho alegorické ztvárnění

„Padesát let uplynulo od chvíle, co na Zem dopadla poslední vodíková bomba. Není nic. Nejsou skály, nejsou města, nejsou lidé. Ale přece! Krajinou jde dvanáct žen. Jde už mnoho let a vede je stařena, která pamatuje válku. Ty ženy, které jdou za ní, jsou dětmi těch, kteří to přežili…Ale lidí v té době byl jen hlouček, žili divoce na zbytcích světa a rychle vymírali na bělokrevnost a jiné následky války.“ (22. srpen 1958)[1]

Tímto způsobem Pavel Juráček poprvé formuloval obsah povídky *Konec srpna v hotelu Ozon* (1958), která měla být jedním z jeho výstupních textů v rámci studia dramaturgie na FAMU a jež se později stala námětem stejnojmenného filmu Jana Schmidta.[2] Smysl hlavního sdělení a téma literární předlohy se však napříč dobou, která uplynula mezi jejím vznikem a realizací Schmidtova filmu, do jisté míry proměnily, neboť se výrazně změnily i společensko-politické podmínky, v nichž daný text vznikal. Tematizace hrozby atomové války a života lidí, kteří tuto katastrofu přežili, je společná povídce i filmu,[3] nicméně obě díla odlišuje právě zašifrovaný alegorický předobraz odrážející danou společensko-politickou situaci. Tu je možné rekonstruovat za užití teoretických propozic Zdeňka Mathausera, obsažených v publikaci *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu* (1989)[4] – především na základě jeho chápání alegorie. A dále za předpokladu, že byla alegorizace „jako poetický postup produkující alegorické texty“[5] při tvorbě literární povídky a textů literární přípravy filmu vědomým či nevědomým záměrem Pavla Juráčka (popřípadě Jana Schmidta). Alegorie jako poetický postup uměleckých děl má podle Mathausera „analytickou a dualistickou“ povahu, což znamená, že je tvořena dvěma částmi –

apriorní ideou a **sekundárním zobrazením**. Apriorní idea představuje to, co je alegorizováno, tedy to, co bude převáděno do umělecké podoby (například kriticky nahlížený politický systém nebo všeobecně lidská vlastnost), sekundárním zobrazením je pak myšlena již konkrétní umělecká podoba dané skutečnosti, zachycená v mediální manifestaci díla, v tomto případě v povídce a filmu. Apriorní idea má tak v rámci alegorie oproti sekundárnímu zobrazení zásadní postavení, jelikož cílem interpreta je prostřednictvím sekundárního zobrazení zjistit apriorní ideu, kterou zastupuje. Na základě této teze bude následující text zaměřen především na popsání dílčích principů alegorie, které byly ve filmu *Konec srpna v hotelu Ozon* využity.

Statut alegorie byl Juráčkovu a Schmidtovu filmu připsán kupříkladu Stanislavou Přádnou, která v rámci své studie v publikaci *Démanty všednosti* (2002)[6] řadí tento snímek do kapitoly *Podobenství* a soustřeďuje se na alegorickou podstatu postavy Staré, personifikující paměť. Alegorické povahy *Ozonu* se dotýká také Jan Žalman. V antologii *Umlčený film* snímek označuje za „jakousi variantu Zjevení sv. Jana ‚po našem'"[7] a vztahuje ho tak k alegorii biblické, k novozákonnímu podobenství zachycujícímu apokalypsu. Přes existenci textů řadících film k alegorii/podobenství není toto označení zcela jednoznačné, jelikož je znesnadněno tenkou hranicí mezi alegorií a symbolem[8] a také častým mísením prvků různých žánrů a jim vlastních uměleckých postupů. V souvislosti s žánry, jež využívají alegorii jako poetický postup, mluví Mathauser o bajce a moralitě. *Hotel Ozon* je však často z hlediska žánru označován za sci-fi (Jan Lukeš[9] nebo článek *Filosofický sci-fi film)*[10] nebo za utopickou vizi (Galina Kopaněva)[11], což v několika rozhovorech dokládá i režisér Jan Schmidt: „Tento film má určité prvky sci-fi, ale nejpřesnější bude označení, že je to vise."[12] Schmidt považuje *Hotel Ozon* za vizi z toho důvodu, že v něm jde o zprostředkování jedné z možností, jak by jednou mohl svět vzhledem k vývoji společenské situace vypadat. Naopak Pavel Juráček spojoval svůj námět v době vzniku s přívlastkem „fantastický".[13] Ovšem v návaznosti na Mathausera, který s alegorií spojuje žánr morality, můžeme v případě *Hotelu Ozon* mluvit také o prvcích morality, spojených především se zobrazením a kritikou lidské krutosti, které potvrzují využití alegorie jako jednoho z poetických postupů. Za moralitu, jejíž snahou je poukázat prostřednictvím naturalisticky ukázané krutosti na problémy společnosti, označuje Schmidtův film také Antonín Liehm: „…umění je být moralista, ale nemoralizovat. Schmidt dokázal natočit svou moralitu jako zlý, ničím nezastřený fakt.

Proto má šanci, že lidé jeho hlas i myšlenku uslyší.“[14]

Alegorie vzniká dle Mathausera v konkrétní dobové situaci. V návaznosti na tuto skutečnost Mathauserovo pojetí zdůrazňuje závislost alegorie na historickém kontextu, jenž ji obklopoval v době vzniku uměleckého díla, a zároveň i na kontextu, v němž probíhá její **alegoreze**, tedy „hermeneutický přístup, jehož prostřednictvím recipujeme alegorické texty.“[15] Pro správné chápání alegorie je tedy třeba rozlišovat **genezi** a **funkci** díla. Genezí Mathauser myslí původní záměr díla, jeho **alegorizaci** (výše zmíněný „poetický postup produkující alegorické texty“)[16] odkazující k době jeho vzniku, funkcí naopak jeho interpretaci/alegorezi, která probíhá v rámci jiného dobového kontextu, čímž určitým způsobem aktualizuje a proměňuje původní význam alegorie. Vztáhneme-li toto tvrzení na *Konec srpna v hotelu Ozon*, jedná se v případě jeho literární předlohy vytvořené Pavlem Juráčkem o genezi, alegorizaci původního významu díla. To ovšem změnilo svůj prvotní smysl prostřednictvím filmové realizace v roce 1966. Zatímco v roce 1958 se konflikt mezi Východem a Západem vyostřil (například v důsledku tvrdého potlačení maďarského povstání, které nekonvenovalo s předpokládaným společensko-politickým uvolněním), v roce 1966 se hrozba atomové války stala běžnou denní rutinou a v možnostech původní povídky začaly být při (záměrné či nezáměrné) ignoraci původního alegorického záměru spatřovány jiné odkazy, tentokrát na dobu, v níž probíhala alegoreze. Juráčkova nepublikovaná povídka tedy alegorizovala společensko-politickou situaci druhé poloviny padesátých let, „vrcholné období studené války“, což má za následek, že je v literárním textu oproti filmu více akcentován konec světa zapříčiněný třetí světovou válkou. O tom svědčí také jistá angažovanost povídky – snaha apelovat na čtenáře, ukázat jim, co by jaderná katastrofa udělala s jejich životy a světem okolo nich – jež je patrná z Juráčkových deníkových zápisků: „Může se stát, že je zarazí ta samozřejmost, s jakou píšu o zničeném světě, odmítnou ji (tu samozřejmost) a nepřijdou na to, že právě ona je nejúčinnějším prostředkem k tomu, aby lidé bez odporu uvěřili, JAK by to mohlo dopadnout.“[17]

V povídce je současně kladen důraz na krutost, a to jak v případě lidstva, jež způsobilo válku, tak v případě lidstva přeživšího. Krutost byla vedle nefunkčnosti socialistického systému jedním z hlavních témat Juráčkových dalších povídek ze stejného období, například *Rostou nám krásní lidé* (1957), *Prostřednictvím kočky* (1958) nebo *Nejzatracenější týden v roce* (1958).[18] Krutost je v případě zbytků

lidstva, hrdinek *Hotelu Ozon*, vyvolána nepřirozeně jakýmsi zvratem/nátlakem dějin, stejně jako v případě historické skutečnosti. Právě na základě této „přímo“ interpretovatelné alegorie současné společensko-politické situace provázely první pokus o zfilmování povídky jako absolventského filmu Jana Schmidta produkční problémy a namísto ní nakonec (opět podle Juráčkova scénáře) realizoval *Černobílou Sylvu* (1961).

V druhé polovině šedesátých let se historická situace proměňuje, tematika apokalyptické vize zapříčiněná třetí světovou válkou působí v roce 1966 slovy Josefa Škvoreckého „poněkud anachronicky“.[19] Původní námět zároveň získává o sedm let později (literární přípravy filmu započaly v roce 1965) v jiném společensko-politickém kontextu zcela nový význam, který si uvědomuje nejen autor námětu a všech textů literární přípravy,[20] ale následně také dobové publikum a kritika (články A. J. Liehma [21] a G. Kopaněvy)[22]. Literární povídka, která byla Pavlem Juráčkem alegorizována vzhledem k historickému kontextu druhé poloviny padesátých let, tak byla v polovině let šedesátých autory znovu interpretována, tentokrát v jiném kontextu, načež byl na základě této interpretace jako výsledek nové alegorizace natočen film. Mezi povídkou a filmem tak vzniká jistá opozice v tom, co obě díla primárně zobrazují – „k čemu může studená válka vést“ a „k čemu vedla, co již způsobila“. Zatímco povídka v souvislosti s žitou realitou odkazuje k atomové katastrofě jako k možné/pravděpodobné budoucnosti a v postavách zachycuje potencionální podobu přeživších, film spíše než o eventuální budoucnosti referuje o přítomnosti, tzn. o době, v níž již katastrofa proběhla. Stejně jako v Juráčkově a Schmidtově filmu *Postava k podpírání* (1963) vedly historické události k existenciální krizi člověka, k vzájemnému odcizení a neschopnosti komunikace, jimiž je zasažena jak generace, která je kvůli uctívání vyšších ideálů do značné míry za tuto situaci zodpovědná, tak generace mladší, u níž převažuje pasivita a absentují jakékoliv základní životní hodnoty. Hrozba třetí světové války tak ve filmové realizaci ustupuje do pozadí a jedním z hlavních témat alegorizace se stává pasivita a nezájem mladé generace, vyúsťující v konflikt s generací starší, který Juráček reflektuje i ve svém *Deníku* (2003) srovnáním studentských nepokojů při příležitosti majálesu z roku 1956 a z roku 1962: „Studenti v roce 1956 se cítili být angažovaní a chtěli se angažovat. Letos byli anarchističtí. Byli v opozici, ale nechtěli nic, nevěděli, co chtít, protože se zvětšila vzdálenost mezi nimi a společenskou skutečností. V roce 1962 se necítí být za ni spoluodpovědní, distancují se od ní,

zatímco v roce 1956 jim šlo právě o ni (…) Tahle generace už nechce spolupracovat, vyjednávat, přít se. Téhle generaci to už za to nestojí, protože tahle generace přestala věřit, aniž by přitom byla reakční. Jejím programem je nonkonformismus za každou cenu.“[23].

Mladá generace je v *Hotelu Ozón* alegorizována ve skupině dívek, které na světě přežily jako poslední pozůstatky lidstva vytržené z přirozeného systému života, narozené do světa rozkladu a rozpadajících se hodnot, v němž je jediným pojítkem se starým světem Stará. Cíl jejich cesty je posvátný a přirozený pouze pro ni, jelikož dívkám, které ho nikdy nepoznaly, zůstává cizí, nemají o něj zájem a přistupují k němu pasivně. Slovy Galiny Kopaněvy: „dospela ďalšia generácia, ktorú už atómová bomba nevzrušuje, rovnako ako ju nevzrušujú kozmické lety. Je to pre nich samozrejmosť, hodná menšej pozornosti ako zjavenie nejakých nových Beatlesov. Vyzerá to, že medzi nami žijú akýsi mladí ‚cudzinci‘. Nie nepodobní tým, ako ich v Schmidtovom filme predstavuje skupina dievčat.“[24] Ve filmu je to patrné především v situaci, v níž jedna z dívek předčítá strojově, bez emocí a jakékoliv konkrétnější představy obsah milostného dopisu pocházejícího ze starého světa, jehož pisatel byl pravděpodobně stejného věku jako dívky. Jeho problémy točící se kolem lásky a žárlivosti jsou však diametrálně odlišné od denní reality dívek, které jsou vlivem okolností a každodenním zápasem o život citově vyprahlé. Dále je tato skutečnost reflektována ve scénách, v nichž dívky nesdílejí nadšení Staré nad objevením člověka, což je explicitněji demonstrováno i ve filmové povídce předcházející filmové realizaci: „Lidé – to byla víra a Stará byla jejím apoštolem. Právě tak to bylo se světem před tím. Ony jej neznaly, slýchaly o něm od ní. Nebylo však rozumnější ve skrytu se domnívat, že města, kterými procházely, konzervy, které jedly, šaty, do nichž se oblékaly, jsou samy od sebe, jako je sama od sebe tráva nebo voda nebo mrak? Nyní Stará křičela Lidé! Nebyla to jejich věc, byla to záležitost, které rozuměla jen ona. Stály tedy nad ní pokojné a čekající. Rozzlobila se: ‚Co koukáte? Proč nemáte radost?‘“[25] V souvislosti s tímto nezájmem a chápáním okolního dehumanizovaného a zničeného světa jako samozřejmosti, vůči které se není třeba vymezovat, přestávají být dívky lidskými bytostmi a začínají se přizpůsobovat krutým zákonům přírody, které jsou těmi jedinými, jež ve svém životě poznaly.

Antonín Liehm mluví o dehumanizaci jako výsledku upadání lidských vztahů a hodnot, jež je provázena absolutním nezájmem o druhé lidi a všeobecnější lidské problémy:

„Člověk, který zbyl ve světě bez lidí, je už jenom zoufalá marná karikatura člověka. O tohle jde, ne o apokalypsu zkázy světa, o hlas varující před sebezničením lidstva, i když i tuto myšlenku lze z filmu právem odvodit. (…) Máme před sebou filosofickou reflexi, která sahá dál, nebo chcete-li i blíž. A vypovídá také o tom, že každá dehumanizace, každé znelidštění světa – a tudíž důsledně domyšleno i světa obydleného, nezničeného atomovým kataklyzmatem, ale takového, v němž byly zničeny nebo ničeny hodnoty a vztahy, jež činí člověka člověkem – vede k odlidštění člověka, k vytvoření čehosi, co se velice podobá (…) některým mladým lidem, jež potkáváte kolem sebe“[26] Přestože postavy dívek mají jména, nepodobají se skutečným lidem, nemají psychologii a jsou spíše než myšlením definovány svými činy a zjevem. Jejich jména, která člověka v běžné společnosti konvenčně individualizují, se ztrácejí pod jejich konáním, konkrétním činem: ta, která zabila psa; ta, která zastřelila starce; ta, která chytila hada; ta, která zapálila kanystr s benzínem atd. Nicméně ani tyto činy dívky neindividualizují, jelikož mají stejnou povahu a mohla by je bez rozdílu spáchat kterákoliv z nich, což je přibližuje spíše statutu kolektivnímu/obecnému než individuálnímu. Jejich individuální činy představují kolektivní činy celé skupiny a jako jediné se alespoň částečně podílejí na vyjadřování jejich vztahu k okolnímu světu. Antonín Liehm interpretuje tento způsob chování následovně: „…tyhle činy mají polohu filozofických definic lidí i vztahů. Nejen vztahů mezi lidmi, ale i vztahů člověka k okolí, přírodě, k životu.“[27] Přestože dívky v závěru následují pomyslný cíl, který jim stanovila jejich vůdkyně – najít další lidi, mít děti a znovuobnovit tak rovnováhu světa –, je ve vztahu s jejich pokřivenými hodnotami a přirozenou nevědomostí nepravděpodobné, že by byly schopné smysl své cesty naplnit.

Alegoricky ztvárněna je i postava starce Herolda zastupující vedle Staré představitele starší generace, jež mají zásadní podíl na fyzické a psychické deformaci světa a člověka, a tedy i na vzájemném neporozumění a odcizení. Stařec po setkání se skupinou zohledňuje pouze své vlastní zájmy – nechce být sám – a usiluje o to, aby dívky zůstaly s ním, i za cenu toho, že nenaplní své poslání. Jeho pasivita a pokrytectví vysvítají i tehdy, když se s dívkami nevydá hledat nové lidi, přestože v přítomnosti Staré ztotožňoval její úkol i se svým vlastním přesvědčením a vírou. Skrze postavu Herolda jsou současně demonstrovány i nezájem a povrchnost, s nimiž je z pozice moudřejšího stáří přistupováno k mladším lidem, což je patrné, když dívky označuje za „bezcitná zvířata“, aniž by si přiznal, že hlavní příčinou jejich chování je

selhání starší generace. Heroldovým protipólem je postava Staré, která by mohla z určitého úhlu pohledu představovat tu část starší generace, jež si uvědomila generační pochybení, prošla jistou deziluzí a navrátila se k základním životním hodnotám – znovuobnovení života a světa. Na rozdíl od starce pociťuje dluh, který má starší generace vůči generaci mladší, a její vedení je založeno na nesobeckém principu. Tato postava má nicméně v rámci filmu zcela jedinečné postavení, protože skrze hlubší psychologizaci a nesení vlastního individuálního osudu přesahuje rámec alegorie a přibližuje se svou podstatou také symbolu. Postava Staré se na rozdíl od ostatních postav odpoutává od toho, co bylo jejím předobrazem/apriorní ideou. Začíná převažovat její ztvárnění/sekundární zobrazení, které se vztahuje k většímu množství realit skutečného světa. Její pozice v příběhu je méně statická a nesnadněji interpretovatelná, jelikož může být symbolem stáří, paměti, dějin, víry, minulého světa atd., což dokládá i specifický způsob jejího snímání, který je oproti naturalistickému zachycení dívek více stylizovaný.

Hlavním předobrazem společensko-politické alegorizace tak v případě Schmidtova a Juráčkova filmu není hrozba jaderné války, jako tomu bylo v literární předloze, ale spíše obecnější problém dehumanizace člověka, spojený se ztrátou hodnot, smyslu života a určitých životních idejí, podporovaný odcizením lidí a vzájemným neporozuměním mezi mladší a starší generací. Z tohoto důvodu jsou hlavním předmětem a nositelem alegorizace právě postavy zastupující představitele opozičních generací. Tematizací generačního sporu a existenciální krize mladých lidí a člověka obecně se *Hotel Ozon* rovněž blíží Juráčkovým dalším filmům *Postava k podpírání* (1963)*, Každý mladý muž* (1965)*, Případ pro začínajícího kata* (1969) a scénářům (*Sedmikrásky* /1966/ Věry Chytilové) a současně zapadá i do linie „existenciálních filmů“ československé nové vlny.

Poznámky:

[1] Juráček, Pavel, *Deník. 2.1956–1959.* Vyd. 1. Praha: Torst, 2017, s. 565.

[2] K dalším uskutečněným společným projektům Pavla Juráčka a Jana Schmidta patří Schmidtův studentský dokumentární film *Auta bez domova* (1959) a absolventský film *Černobílá Sylva* (1961), k nimž Juráček napsal scénář. Vrcholem jejich tvorby pak byl

krátkometrážní hraný film *Postava k podpírání* (1963) vycházející opět z Juráčkova námětu, a to s tím rozdílem, že zde tentokrát i Pavel Juráček figuroval jako režisér (viz Schnapková, Andrea a kol., *Postava k podpírání: kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2017.).

[3] K tématu jaderné hrozby se v různé míře vyjádřili i další představitelé tzv. československé nové vlny, kupříkladu Jaromil Jireš ve snímku *Křik* (1963), Věra Chytilová v *Sedmikráskách* (1966) či Juraj Jakubisko v povídce *Pútnici*, jež je závěrečnou částí povídkového triptychu *Zbehovia a pútnici* (1968).

[4] Mathauser, Zdeněk,*Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok, 1989. Mathauser nastiňuje problematiku alegorie především skrze její vztah k symbolu, který je v rámci jeho monografie hlavním předmětem bádání, a využívá při jejím popisu teoretických premis strukturalismu (Jan Mukařovský) a sémiotiky (především východisek tartuské školy či Paula Ricoeura).Mimo dvou zmíněných teoretických přístupů zohledňuje v *Metodologických meditacích* také východiska fenomenologie, formalismu, hermeneutiky či francouzského strukturalismu.Mathauserův koncept také navazuje na tradiční pojetí symbolu a alegorie Johanna Wolfganga Goetha, jehož význam dokládá na jeho neměnném přijetí ve formulacích dalších teoretiků, kteří ho dále rozvíjejí a specifikují.

[5] *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, s. 27.

[6] 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. 224–237.

[7] Žalman, Jan. *Umlčený film,* Praha: KMa, 2008.

[8]Problematikou alegorie a symbolu, tedy přechody a prolínáním obou postupů se zabývali například F. W. J. Schellinga J. W. Goethe, na které později navázali J. Mukařovský, G.Lukács, T. Todorov a zejména Paul Ricoeur. Základní diferenciaci mezi těmito entitami charakterizuje Mathauser následovně: „Symbol je alegorie, která se zpronevěřila sobě samé a rozhodla se pro samostatnou existenci. (...) Stala se svým způsobem více ‚imanentní‘, začala více poutat pozornost ke svému vnějšímu tvaru“

(Mathauser, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*,s. 53.). Z tohoto důvodu není možné redukovat umělecká díla, jako je *Konec srpna v hotelu Ozon,* na díla vystavěná čistě na alegorickém principu, protože i když z něj vyrůstají, přesahují ho postupně směrem k principu symbolickému.

[9] *Československý filmový zázrak 14: Hledání tvaru* [TV seriál]. Režie Martin Šulík. ČR, 2014.

[10] Filosofický sci-fi film, *Svobodné slovo* 23, 1967, č. 45, s. 4.

[11] Kopaněva, Galina, Zánik sveta v jednej vízii. *Film a divadlo* 11, 1967, č. 12, s. 9.

[12] Filosofický sci-fi film. *Svobodné slovo* 23, 1967, č. 45, s. 4.

[13] Juráček, Pavel, *Deník. 2. 1956–1959.* Vyd. 1. Praha: Torst, 2017, s. 565. Dále například s. 567.

[14] Liehm, A. J, Jiný, a přece z nich. *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 97.

[15] *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, s. 27.

[16] Tamtéž, s. 27.

[17] Juráček, Pavel, *Deník. 2. 1956–1959.* Vyd. 1. Praha: Torst, 2017, s. 567.

[18] Všechny povídky byly publikovány v kompilaci *Prostřednictvím kočky* (Juráček, Pavel, *Prostřednictvím kočky: texty z let 1951–1958*. [editor Pavel Hájek]. Vyd. 1. Praha: Knihovna Václava Havla, 2014.).

[19] Škvorecký, Josef, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu.* Praha: Horizont, 1991, s. 201.

[20] Dopis Pavla Juráčka Faně Abramovně Gecelevičové z 27. září 1966: „Scénář *Ozonu* jsem udělal podle povídky, kterou jsem napsal před devíti lety na FAMU. Domnívám se, že za tu dobu ztratila smysl, ale Armádní film o ni měl zájem, a tak jsem ten scénář napsal. (…) Když jsme o něm hovořili na ministerstvu národní obrany, řekl někdo, že ten film popudí Američany i Číňany. Protože je to film hovořící za lidi, kteří za jistých okolností nemohou být ničím jiným než oběťmi.“ (Juráček, Pavel, *Deník. 3.*

1959–1974. Vyd. 1. Praha: Torst, 2018, s. 575.)

[21] Liehm, A. J. Jiný, a přece z nich. *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 97.

[22] Kopaněva, Galina, Zánik sveta v jednej vízii*. Film a divadlo* 11, 1967, č. 12, s. 9.

[23] Juráček, Pavel, *Deník (1959–1974).* Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 310.

[24] Kopaněva, Galina, Zánik sveta v jednej vízii*. Film a divadlo* 11, 1967, č. 12, s. 9.

[25] Filmová povídka byla publikována v kompilaci Juráček, Pavel,Fikejz, Miloš, Cieslar, Jiří. *Postava k podpírání.* Vyd. 1. Praha: Havran, 2001, s. 105.

[26] Liehm, A. J, Jiný, a přece z nich. *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 96.

[27] Tamtéž, s. 97.