

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY;

ANTONÍN MÁŠA - DRAMATIK
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Karolína Schneiderová

Učitelství pro základní školy, obor Učitelství českého jazyka a dějepisu pro ZŠ

Vedoucí práce: PaedDr. Jiří Staněk, CSc.

Plzeň, 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 30. června 2016

.....
vlastnoruční podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu své diplomové práce panu PaedDr. Jiřímu Staňkovi, CSc., za vstřícný a ochotný přístup a odborné rady a připomínky, které byly cenným přínosem a inspirací při tvorbě této práce. Především děkuji za čas, který mi věnoval.

OBSAH

ÚVOD	7
1. UMĚLECKÝ A LIDSKÝ PORTRÉT ANTONÍNA MÁŠI.....	10
2. AUTOR NOVÉ VLNY ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE	17
2. 1 Nová vlna československého filmu	17
2. 2 „Kořeny slávy“ nové vlny	18
2. 3 Místo Antonína Máši v nové vlně československého filmu?	19
2. 4 Poetika Mášových filmů	21
2. 4. 1 Bloudění	21
2. 4. 2 Hotel pro cizince.....	22
2. 4. 3 Ohlédnutí	22
3. ANTONÍN MÁŠA - DRAMATIK	24
3. 1 Rváč	24
3. 2 Noční zkouška	27
3. 3 Ani slovo o lásce	29
3. 4 Levitace	30
3. 5 Vivisekce	31
3. 6 Mrtvá živá voda	34
3. 7 Zpověď dítěte svého věku	35
3. 8 Podivní ptáci	37
4. ANALÝZA VYBRANÝCH DIVADELNÍCH HER.....	40
4. 1 Rváč	40
4. 1. 1 Téma	40
4. 1. 2 Prostředí.....	45
4. 1. 3 Postavy	45
4. 1. 4 Kompozice.....	47
4. 1. 5 Jazyk	47
4. 2 Mrtvá živá voda	48
4. 2. 1 Téma	48
4. 2. 2 Prostředí.....	53
4. 2. 3 Postavy	53
4. 2. 4 Kompozice.....	55
4. 2. 5 Jazyk	56
4. 3 Zpověď dítěte svého věku	56
4. 3. 1 Téma	56
4. 3. 2 Prostředí.....	59

4. 3. 3 Postavy	60
4. 3. 4 Kompozice.....	61
4. 3. 5 Jazyk.....	61
5. MÁŠOVY HRY V KONTEXTU DRAMATU 90. LET.....	63
5. 1 Situace v dramatu od roku 1968 do roku 1989.....	63
5. 2 Situace v dramatu 90. let	65
ZÁVĚR	67
RESUMÉ	69
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	70
SEZNAM PŘÍLOH	I
PŘÍLOHY	IV

ÚVOD

Volbě tématu mé diplomové práce „*Antonín Máša - dramatik*“ předcházela dlouhá a hloubavá myšlenková cesta a mnoho úvah nad výše zmíněným autorem.

Při mých vzpomínkách na bakalářskou práci, kterou jsem věnovala Janu Drdovi (také jako dramatikovi), jsem si byla jista, že svou vášeň pro divadlo jen tak nepotlačím a v divadelních šlépějích si přeji kráčet stále.

V myšlenkách se mi promítalo mnoho osobitých jmen autorů dramát, avšak „plavala“ jsem zejména ve vodách padesátých let, kde divadelní hry oplývaly schematismem a tematickou uniformitou, tudíž po stránce motivační nebyly až tak atraktivní: nebyly zárukou autorského posunu, ale spíše ustrnutím na jednom bodě, což nebylo pochopitelně vinou autorů, ale vinou diktujících okolností doby.

Zlomový okamžik v mém myšlenkovém putování nastal v době, kdy jsem se ocitla v letech šedesátých a objevila, pro mě do té doby neznámé, jméno Antonína Máši, osobitého dramatika, scénáristy a autora nové vlny československého filmu. Tato osobnost mě začala tak fascinovat a udivovat, že jsem se s upřímným zaujetím začala podrobněji seznámat s její tvorbou a životním osudem. Radost jsem měla také ze zjištění, že autor pochází, jako Jan Drda, z příbramského regionu, a tak mě zaujala možnost poodhalit další kousek „příbramského srdce“. Začala jsem nacházet nečekané podnětné analogie: oba svůj kraj milovali a mnohdy jej promítali do své tvorby, oba zažívali souznění s přírodou, oba byli zasaženi těžkými životními osudy a oba do svých děl otiskli svá srdce a životní postoje. I já jsem se v Příbrami narodila, čímž byla má náklonnost k Mášově osobnosti ještě umocněna.

Při studiu jeho tvorby (četbě scénářů jeho her či sledování filmů) mě zaujalo i propojení s vědním prostorem, např. s lékařstvím, psychologíí, filosofií, sociologií apod., avšak na druhé straně mě provázely rozpaky: přišla zcela nová a odlišná tvorba, při jejímž vnímání je potřeba bedlivého naslouchání záměru autora a také stoprocentní koncentrace na dílo. Nešlo o ledabylé a nahodilé texty, ale o svébytně provázané příběhové sítě životních osudů a nejednoho trpkého zklamání. Nicméně i „cesta přes překážky“ se pro mě stala jistým motivačním činitelem.

Byla jsem si vědoma toho, že tento životní, divadelní (především) a filmový oříšek nebude jednoduché rozlousknout, ale protože se těším z nových inspirativních výzev a přitahuje mě zkoumání různých vztahů a zákonitostí, rozhodla jsem se, že se o to pokusím.

Práce pojednává o životě a tvorbě Antonína Máši. Primárně je zaměřena na divadelní hry, sekundárně se zabývá také filmem, jelikož Máša byl jedním z dominantních tvůrců československé kinematografie. Opomenout Antonína Mášu jako vynikajícího filmového autora by bylo jako nechat žít tělo bez duše, i proto mne překvapilo, jak malá pozornost je tomuto autorovi věnována.

První kapitola je sondou do života a tvorby tohoto autora a zrcadlem jeho nezapomenutelných životních osudů.

Druhá část je zaměřena na Antonína Mášu jako autora nové vlny československého filmu. Tato část vysvětluje podstatu uvedeného specifického tvůrčího směru a přináší jisté zamyšlení nad místem tohoto autora v nové vlně. Kapitola je završena představením poetiky Mášových filmů a stručným představením tří nejvýraznějších filmových prací (*Bloudění*, *Hotel pro cizince*, *Ohlédnutí*).

V následující pasáži jsou představeny jednotlivé hry, napsal jich celkem osm: *Rváč*, *Noční zkouška*, *Ani slovo a lásce*, *Levitace*, *Vivisekce*, *Mrtvá živá voda*, *Zpověď dítěte svého věku* a *Podivní ptáci*. Mnohé z nich jsou pouze scénickými úpravami. Některé hry jsou obtížně přístupné či dokonce nedostupné. Jsem nesmírně potěšena, že se mi podařilo prostřednictvím meziknihovnických služeb Městské knihovny v Praze zajistit výtisk těžko získatelné Mášovy dramatické variace *Rváč*, a mohu tak v následující části provést její detailní rozbor.

Předposlední kapitola analyzuje vybrané divadelní hry: *Rváč*, *Mrtvá živá voda* a *Zpověď dítěte svého věku*. Rozbor se opírá o několik strukturních dominant: téma, prostředí, postavy, kompozici a jazyk. Některé kompoziční složky nelze vždy striktně analyzovat, neboť dochází k prolínání různých prvků.

Závěrečná kapitola se pokouší o zařazení her Antonína Máši do kontextu her 90. let 20. století, opírá se o dva základní pilíře (podkapitoly): jak o nastínění poetiky dramatické tvorby od roku 1968 do roku 1989, tak o divadlo v devadesátých letech.

„Psaní je metoda zkoumání, poznání, odhalování kousíčku pravdy o lidském srdci, o lidské existenci.“

Antonín Máša



1. UMĚLECKÝ A LIDSKÝ PORTRÉT ANTONÍNA MÁŠI

Nedaleko středočeského města Příbram, v srdci brdských lesů, v malebné obci Višňová¹, se zrodil, na první pohled zcela obyčejný příběh jednoho skromného člověka. Opak je však pravdou. Příběh je to vsutku neobyčejný. Tajemný příběh unikátního filmového a divadelního velikána, scénáristy, dramaturga a režiséra, který svou životní cestou psal dějiny. Zanechal nesmazatelnou a hluboce vrytou stopu na poli filmového a divadelního umění. Přes všechny křivdy a potupu ve své vlasti zůstal a dýchal pro ni. Do posledního chvíle. To byl Antonín Máša, dramatik, filmový publicista a manažer, jeden z hlavních představitelů nové vlny československého filmu šedesátých let dvacátého století.

„Roku 1929 koupil obchodník Máša Antonín z čp. 90, kde byl v nájmu, domek čp. 84 na návsi od Františka a Růženy Žákových, kteří zde za 5 let prodělali celé jmění a s dluhem se odstěhovali do Hříměždic k rodičům. Máša Antonín od Milevska se svou ženou Marií od Milevska přenesli svůj obchod do koupeného domku.“² V tomto domě započal jedinečný příběh. Manželé Antonín a Marie Mášovi zde provozovali smíšený obchod, kde prodávali zboží rozličného druhu.

Antonín Máša se narodil 22. července 1935. To rodiče ještě netušili, že přišlo na svět stvoření značného talentu a výjimečných kvalit.

Šestileté období „nacházení světa“ uteklo jako voda a Toník Máša³ 1. září roku 1941 nastupuje do 1. třídy⁴ obecné školy⁵ ve Višňové. V tuto dobu na čas usnulo Československo a začal žít Protektorát Čechy a Morava. *„Sotva se v obecné škole, kam začal chodit v r. 1941, naučil číst a psát, dostal učebnice úředně opravené podle výnosu ministerstva školství a národní osvěty (!) se začerněnými a v německém duchu upravenými větami, kde zmizelo vše československé.“⁶*

Ve své rodné vísce Antonín prožil velmi pestré a šťastné dětství: užíval si výpravných dobrodružství s kamarády na loukách, brodil se potoky a radoval se z chvil strávených v přírodě. Jako každý chlapec v tomto věku školní docházku příliš neprožíval.

¹ Viz Příloha č. 1: Pohled na obec Višňová. *Internetová databáze obrázků*. [online]. Dostupné z URL: <<http://www.skolavisnova.cz/o-visnove>> . [Cit. 12. 12. 2015].

² *Kronika obce Višňová*.

³ Viz Příloha č. 2: Šestiletý Toník s maminkou a staršími sestrami Helenkou (vlevo) a Mařenkou, která drží v náručí Danušku, dcerušku řídícího školy.

⁴ Viz Příloha č. 3: Toník Máša v 1. třídě višňovské smíšené obecné školy v roce 1941/1942 s třídním učitelem Josefem Pečeným.

⁵ Viz Příloha č. 4: Obecná škola ve Višňové v roce 1942.

⁶ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 216.

Po květnu 1945 došlo ke krátkému uvolnění klimatu. Do Višňové a mnohých dalších měst a vesnic přijely osvobozující tanky Rudé armády, na které všichni obyvatelé čekali s otevřenou náručí.

O rok později, v roce 1946, Antonín Máša nastupuje na gymnázium v Příbrami, jehož budova se v této době nacházela v Jiráskových sadech, v budově dnešní Střední zdravotnické školy a Vyšší odborné školy zdravotnické. V těchto místech začal Antonín pociťovat lásku k literatuře a umění a tvořil zde své první básnické texty, zde také potkává Pavla Juráčka, jejichž životní cesty se dále osudově prolínají: Antonín Máša a Pavel Juráček – budoucí filmoví režiséři a scenáristé. Vzniklo nerozlučné přátelství. Přátelství, které znamenalo vše: od chlapeckých rvaček, započatých maličkostmi, až po zarytou přátelskou důvěru a víru jednoho v druhého. Po jedné z hádek došlo k stvrzujícímu aktu, který vymyslel Pavel Juráček: „*Krátce potom jsme se oba slavnostně bodli špendlíkem do ukazováku a na život a na smrt jsme uzavřeli přátelství zpečetěné krví.*“⁷

Jelikož Máša miloval divadlo a cokoli s ním spojené, bez váhání přijal nabídku hrát ve Spolku divadelních ochotníků ve Višňové⁸ a také v Příbrami.⁹ Na divadelním umění ho bavilo dokonalé spojení slova, pohybu a literatury. Jeho hereckými kolegy byli rovněž i jeho přátelé Pavel Juráček a Milena Štěrbová, jeho životní láska i pozdější partnerka. Hraní ho velmi bavilo, nicméně tajně snil o tom, že jednou divadelní scénář sám napíše.

Antonínova studijní cesta pokračovala na Vyšší hospodářské škole v Příbrami. Na tento obor nastoupil spíše pod vlivem okolností, na přání rodičů, nikoli na základě své tužby. Jeho srdce nebylo pro ekonomické teorie, ale pro literární a divadelní umění. „*Lépe než kupecké počty mu šly slohové práce, a tak profesorka Amálie Marešová, která byla i jeho třídní, nešetřila chválou.*“¹⁰

I nadále tvořil nejrůznější básně, do kterých se již promítala tematika lásky:

„*A bylo to stejné dnes jako včera
když zahrad stín se v šerík proměnil
a lásku slíbil touhám večera –
bylo to stejné – o tobě jsem snil.*“¹¹

⁷ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 218.

⁸ Viz Příloha č. 5: Spolek divadelních ochotníků ve Višňové z roku 1952–53.

⁹ Viz Příloha č. 6: Příbramští ochotníci po účinkování v lyrické komedii Pavla Kohouta *Dobrá píseň*.

¹⁰ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 218.

¹¹ Tamtéž s. 219.

Antonín¹² však úspěšně složil maturitní zkoušku na této škole.

Pavel Juráček byl tak trochu „Mášovou krví“. Proto nebude překvapením, že další jeho studijní zastávka musela být v místě, kam směřovaly Juráčkovy kroky. Antonín Máša totiž nastoupil na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, kde začal studovat novinářství. Úsečnost, stereotyp a přespřílišná uniformita článků: to byly znaky, s kterými je žurnalistické studium spjato, ovšem s takovými vlastnostmi se Máša nedokázal ztotožnit. Nechtěl se postavit do řad novinářů, kterým bude diktováno, jaké články mají psát, jakým způsobem je mají psát a v jakém rozsahu. Proto studium záhy opustil. Ovšem aby nestudoval nadarmo, chtěl se této profesi ještě věnovat.

Roku 1956 nastoupil Antonín Máša jako novinář ve *Vesnických novinách* v Poděbradech. Jak již bylo uvedeno výše, spolu s Pavlem Juráčkem byli nerozluční přátelé, proto i Pavel chtěl následovat svého kamaráda: nastoupil jako redaktor ve stejných novinách, ale se sídlem v Nymburku. Na konci roku se stal Antonín Máša členem Komunistické strany Československa.

Přes své prvotní zklamání dal Máša novinářině šanci, je však nutné podotknout, že ve spojení s ní se nikdy necítil šťastný, práce ho nenaplňovala. Proto se rozhodl hledat své štěstí jinde. O svém snu, stát se dramaturgem, nechtěl dál jen snít. Chtěl ho proměnit v realitu. „*Jediná škola, která v letácích a publikacích slibovala, že vyučuje mladé spisovatele, byla FAMU. Odtud to rozhodnutí, láska k filmu byla až na druhém místě.*“¹³ A tak sen se stal skutečností: píše se rok 1957 a Antonín Máša nastupuje na obor filmová a televizní dramaturgie na Filmové akademii múzických umění v Praze. K tomuto životnímu kroku ho silně ovlivnila také přednáška Milana Kundery o poetice románu. Máša miloval psaní a chtěl se naučit psát profesionálně. Na katedře scénaristiky a dramaturgie se Máša „našel“. Dostávalo se mu totiž konečně pocitu naplnění, seberealizace a všeho, co si vždy přál.

Ačkoli byl v českém kulturním prostředí spojován zejména s filmem a okolím byl vnímán jako zapálený filmař, svérázně přiznal, že Filmovou akademii múzických umění nestudoval kvůli tomu, že by miloval film. „*To, co jsme milovali, byla poezie a literatura. Byli jsme posedlí psaním, nikoliv fotografováním třeba, nikoli výtvarnem například, nikoliv hereckými kreacemi hvězd filmového plátna – ostatně, kolik jsme jich znali jménem?*“¹⁴

Na přednáškách a seminářích vystupovali přední odborníci, jako např. Milan Kundera či Miloš Václav Kratochvíl, kteří Antonína inspirovali a dávali mu nové impulsy do

¹² Viz Příloha č. 7: Maturitní fotografie Antonína Máši z roku 1954.

¹³ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 10.

¹⁴ MÁŠA, Antonín. *Podivní ptáci.* Praha: Národní divadlo, 1996, s. 12.

jeho tvorby. „*Působením školy se touha psát rychle proměnila v touhu dělat filmy, z touhy se časem stala vášeň.*“¹⁵ Významně ho ovlivnil také kolega a spolužák Evald Schorm. Když v „šedesátém třetím“ vytvářel svůj krátký absolventský snímek *Turista*, Antonín se postaral o scénář, který můžeme považovat za jeho úplně první scénářistický počín.

Rok 1957 zahájil nejen Mášovu úspěšnou studijní dráhu na katedře scénaristiky a dramaturgie, ale také zpečetil jeho velkou životní lásku sňatkem s Milenou Štěrbovou. O dva roky později se manželům Mášovým narodil syn Pavel.¹⁶ Celá rodina se pak usadila v Praze, avšak na svůj milovaný příbramský kraj a jeho okolí nikdy nezapomněla a ráda se tam vracela.

Rok 1963 nastartoval Mášovu již profesionální dráhu dramaturga ve filmových ateliérech na Barrandově. V tento rok také absolvoval¹⁷ Filmovou akademii múzických umění. Nástup do Filmového studia Barrandov vnímal mladý dramaturg jako velkou výzvu: „*Barrandov jako kulturní instituce, jako prostředí, v němž bylo možné zažít dobrodružství, Barrandov jako závodní dráha, létající hrazda pro odvážné mladé muže, Barrandov jako pospolitost, Barrandov jako kus šťastného i strastiplného života,...*“¹⁸ Rok 1963 byl zlomový také pro literární dění, jelikož 22. až 24. května proběhl III. sjezd Svazu československých spisovatelů, který předznamenal na krátkou dobu politické uvolnění a v literárním umění svobodu a tematickou nespoutanost.

Antonín Máša byl ve velké míře filozoficky a politicky zaměřený, proto chtěl psát taková díla a scénáře, ve kterých bude odhalovat nejrůznější společenské otázky: skutečnou podstatu dnešní společnosti, v „zaprášených truhlách lidské osobnosti“ ukryté životní pravdy lidí, zklamání, zášť atp. Jeho díla nejsou zdaleka tak průhledná, srozumitelná a jednoduše interpretovatelná, jako např. jasně a přesně daná budovatelská díla v padesátých letech, která musela mít ryze schematický ráz. Rozdíl deseti let, jenž Mášu od této tvorby a striktně vytyčeného psaní dělí, je skutečně zásadní pro charakter jeho díla. Troufnu si říci, že Antonín by dle takových měřítek ani tvořit nemohl, jelikož by se záměr jeho neslučoval se záměry doby.

Pod pokličkou složitosti a nejasnosti se však „na dně“ Mášových děl skrývají hluboké pravdy a problémy šedesátých let. Antonín chtěl psát jinak. A se všemi riziky, které jeho psaní „od srdce a bez servítků“ přinášelo.

¹⁵ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 222.

¹⁶ Viz Příloha č. 8: Antonín Máša se synem Pavlem před školou v Oborách (červen 1960).

¹⁷ Viz Příloha č. 9: Diplom o absolvování oboru filmové a televizní dramaturgie pražské FAMU.

¹⁸ MÁŠA, Antonín. *Podivní ptáci*. Praha: Národní divadlo, 1996, s. 12.

V polovině 60. let nastávají v Antonínově životě „zlaté časy“, neboť přichází velice vítaná návštěva: jmenuje se „tvůrčí múza“. Máša se nejprve naplno věnuje psaní scénářů. V roce 1964 napsal scénář k filmu *Místo v houfu*, který měl tři části: *Jak se kalí ocel*, *Místo*, *Optimista*; dále k filmu *Každý den odvahu* pro režiséra Evalda Schorma. Přesto, že ve scenáristice mohl dát volný průchod svým myšlenkám, citům a emocím a konečně mohl psát, chtěl stále „něco víc“, konstatuje: „*Scénáristy si nikdo neváží, režisér si z jeho práce vybere, co chce – něco škrtně, něco zdůrazní ... Proto scénárista nikdy nemůže zažít pocit plného uspokojení z díla...*“¹⁹ Z následujících řádků můžeme předvídat, jaké činnosti se chtěl dále věnovat: režii.

Jako svébytný a uznávaný autor nové vlny československého filmu se Máša podílel na unikátních filmech, které byly typické pro toto období české kinematografie. Ve snímcích *Bloudění* (1966), *Hotel pro cizince* (1966) a *Ohlédnutí* (1968) se autorovi plní další sen: „hraje“ roli scénáristy a režiséra najednou, tudíž je sám sobě „pánem“. V *Bloudění*, jediném snímku z výše uvedených, se spolu s Mášou na režii podílí Jan Čuřík, český režisér, kameraman a scenárista.

Od ledna do srpna 1968 probíhalo tzv. Pražské jaro, které znamenalo krátké uvolnění, v srpnu roku 1968 však byli českoslovenští politici nuceni schválit dočasný pobyt vojsk Varšavské smlouvy na našem území. Lid pomalu, ale jistě „vystřízlivěl“ a víra v demokracii se pomalu ukládala k „věčnému spánku“. Tyto události zahájily dlouhou éru normalizace, jež hnala násilím český národ do propasti. Na podzim Máša přehodnotil nikoli svoje názory, za těmi si neoblomně stál, ale své „chvilkové vzplanutí“ při rozhodnutí vstoupit spolu s Pavlem Juráčkem do Komunistické strany Československa, a proto se vzápětí od tohoto bezpáteřního režimu distancuje a rázem ho opouští. Uvažoval o emigraci, ale láska k vlasti byla silnější, proto tak neučinil.

I v sedmdesátých letech, důsledkem předchozích událostí, Mášův život chutná trpce. „*V prosinci 1970 vydala komunistická strana tzv. Poučení z krizového vývoje, o rok později byl ustanoven institut pracovních prověrek, což byl způsob, jak odstranit některé nepohodlné filmaře, tvůrce.*“²⁰ Byla obnovena cenzura, do čela filmového studia a dalších institucí nastoupili noví, prověřeni lidé. Vedením barrandovského studia byl pověřen Jiří Purš, vrchním dramaturgem se stal Ludvík Toman. Mnoho „nehodících“ se tvůrců bylo rázem propuštěno. „Nevhodným zbožím“ byl v tuto dobu i Antonín Máša, jeho filmy se zkrátka neslučovaly s normalizačními záměry soudruhů.

¹⁹ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 224.

²⁰ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 50.

Píše se rok 1971 a na půdě barrandovských ateliérů vychází z úst „velkého mafiosa“²¹ Ludvíka Tomana „osudová“ věta: „Mášo, já vás tu nechci. Co tomu říkáte?“²² Odevzdal mu výpověď bez udání důvodu, kořením jeho projevu byla ironie a „jedovatá“ radost.

Filmové studio na Barrandově nebylo našťěstí jedinou „chleboárnou“ institucí pro nadějně tvůrce. Spásou bylo pro Mášu Filmové studio Gottwaldov, kde mu Vladimír Goldman, vedoucí dramaturg, nabídl místo. Zde Máša vytvořil filmy *Rodeo* (1972) a *Proč nevěřit na zázraky* (1977). V Gottwaldově našli „domov“ i ostatní filmaři, kteří museli odejít z Barrandova.

Koncem sedmdesátých let začal Máša psát i pro „divadelní prkna“. Psal jak vlastní autorské hry, tak divadelní variace na slavná díla. Jako první napsal v roce 1979 divadelní variaci *Rváč* na motivy stejnojmenné povídky od ruského autora Ivana Sergejeviče Turgeněva.

V roce 1981 přešel Antonín Máša do divadla *Laterna Magika*,²³ jež je svým přístupem k dramatu naprosto jedinečné: usiluje o propojení multimediálních prostředků s živými dialogy herců. Do divadla ho přivedla literární historička, dramaturgyně a scénaristka Milena Honzíková. Mášovým hlavním počinem na půdě tohoto divadla byly scénické úpravy her *Ani slovo o lásce* (1981), *Noční zkouška* (1981) a *Vivisekce* (1988). U diváků sklídl úspěch, u kritiků příliš ne.

V roce 1989 natočil Máša film *Skřivánčí ticho*, který byl pro veřejnost spíše zklamáním, a dále napsal autorskou divadelní hru *Mrtvá živá voda*, o níž lze nalézt skutečně minimum zmínek. Rok po sametové revoluci nastoupil zpět do Filmového studia na Barrandově a natočil zde snímek *Byli jsme to my?*, poslední filmový snímek své výjimečné kariéry.

Roku 1991 získal od Unie Českého filmového svazu a Českého televizního svazu morální rehabilitaci²⁴ za křivdy spáchané komunistickým režimem od roku 1969 do roku 1989. Již delší dobu ho znepokojovalo rychlé životní tempo ve městě, a proto se rozhodl změnit ovzduší a odstěhoval se s rodinou do Dolních Hbit, do klidných venkovských vod. Od té doby tvořil již jen pro divadlo. Roku 1993 volně převyprávěl román *Zpověď dítěte svého věku* od francouzského romantického autora Alfreda de Musseta. Svě „služby“ diva-

²¹ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 52.

²² Tamtéž s. 52.

²³ Dnes se divadlo *Laterna Magika* realizuje na Nové scéně pod záštitou Národního divadla v Praze.

²⁴ Viz Příloha č. 10: Morální rehabilitace Antonínu Mášovi za křivdy spáchané komunistickým režimem od roku 1969 do roku 1989.

dlu ukončil napsáním tragikomedii *Podivní ptáci* (1996), kterou naplnil drsnou pravdou nejen o praktikách Státní bezpečnosti.

Antonín Máša²⁵ odešel 4. října 2001 do českého filmového a divadelního nebe. Vyhasl život člověka, který „obětoval svoji kariéru čestnému životu, zatímco mnozí obětovali svoji čest životní kariéře.“²⁶

²⁵ Viz Příloha č. 11: Antonín Máša na jedné z posledních svých fotografií.

²⁶ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 5.

2. AUTOR NOVÉ VLNY ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE

Ačkoli se tato práce primárně zaměřuje na dramata Antonína Máši, opomenout tohoto autora jako vynikajícího filmového tvůrce by bylo nemyslitelné. Bylo by to stejné jako odoperovat Antonínu bez závažného důvodu polovinu srdce: to totiž bilo jak pro divadlo, tak pro filmové umění.

Mým zájmem je, aby „srdce“ jeho tvorby tlouklo dále, a proto považuji za důležité právě na tomto místě věnovat jeho kinematografické tvorbě pozornost.

2.1 Nová vlna československého filmu

Narážíme na velmi významné období československého a později českého filmu, konkrétně na generaci filmařů (scénáristů, režisérů a dramaturgů), jež tvořila v období „zlatých šedesátých“. Jan Žalman pro novou vlnu nachází mnoho synonymních výrazů, např. „*film-pravda*“²⁷, „*rozhněvaný film*“²⁸ či „*autorský film*“.²⁹

Kromě Antonína Máši zde svůj tvůrčí „domov“ našli např. Věra Chytilová, Jiří Menzel, Pavel Juráček, Štefan Uher, Miloš Forman, Evald Schorm, Miroslav Ondříček, Jan Kačer, Juraj Herz, Juraj Jakubisko, Jan Schmidt, Ján Kadár, Ivan Passer, Jan Němec, Jiří Krejčík, Hynek Bočan a další. Ani tento nemalý výčet zdaleka nepokrývá celou novou vlnu filmařů. Každá z výše uvedených osobností je jiná, avšak jejich cíl byl společný: tvorba originálních a nekonvenčních filmů jako prostředků k ovlivňování a ozdravování naší společnosti. Nechtěli „věznit“ své tvůrčí „já“ za mřížemi schematických měřítek poslušnosti a oddanosti, svému proudu myšlenek chtěli nechat svobodný tok. V tom spočívala jejich odvaha.

Skepse, deziluze, přímočarost, mnohostrannost: tyto znaky se „vryly“ pod kůži filmů tohoto období. Autoři museli počítat s tím, že ne každý film bude pochopen a může definitivně propadnout. A takto vnímal novou vlnu Jiří Menzel, jeden z významných představitelů tohoto seskupení: „...žili jsme ve stejném totalitním státě, měli jsme stejně omezený přístup k informacím. Takže jsme měli stejnou životní školu. Dnes je přístup k poznávání světa neomezený a každý může čerpat z různých zdrojů, a myslím, že proto mají filmaři jedné generace k sobě dál, než jsme měli my.“³⁰

²⁷ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 15.

²⁸ Tamtéž s. 15.

²⁹ Tamtéž s. 15.

³⁰ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013, s. 135.

Pojem „*nouvelle vague* (nová vlna)³¹ je mladším „sourozencem“ francouzské nové vlny. „Obecně je za otce nové vlny jako takové považován André Bazin a za jeden z nejtypičtějších filmů nastupující nové vlny debut Jean-Luc Godarda *U konce s dechem* (*À bout de souffle* – 1960) s mladým Jean- Paul Belmondem.“³²

Pojďme poodhalit, kdo tuto slavnou filmovou „éru“ u nás zahájil: „Zřejmě prvním, kdo v tehdejší Československu zachytil tento moderní světový proud, byl Štefan Uher. Jeho odvážný experiment, *Slnko v sieti*, vznikl v roce 1962.“³³

Pro zpřehlednění situace na rozsáhlém tvůrčím prostoru nové vlny uvedu významné filmové perly některých autorů, jimiž společně položili základní kámen této specifické tvorby, jedná se např. o Němcovy *Démanty noci*, Menzelovy *Ostře sledované vlaky*, Chytilové *Sedmikrásky* či Juráčkův *Případ pro začínajícího kata*.

Nastává srpen roku 1968: do nynější doby vzkvétající „partu“ filmařů rozdělil vstup vojsk Varšavské smlouvy na území Československa. V tuto dobu „květina“ nové vlny postupně odkvétá, následně uvadá a postupně mizí z „louky“ československé kinematografie.

2. 2 „Kořeny slávy“ nové vlny

Z čeho „vyrostla“ sláva nové vlny? Kde je zakořeněna? Tato podkapitola vyvolává široké spektrum rozličných otázek.

„Vidět to, co jest a nelhat si do kapsy – takovými slovy by se dal vyjádřit základní postoj mladých tvůrců.“³⁴ Tato slova vystihují hlavní cíl autorů nové vlny.

Autorský názor, osobní emocionální zkušenost a prožitek: na tomto místě klíčí „zrnko“ úspěchu. Stephen Crane, americký spisovatel, potvrdil tato východiska svým otevřeným názorem: „Myslím, že člověk přichází na svět s párem očí a není vůbec zodpovědný za to, jak svět vidí – je zodpovědný pouze za svoji osobní čestnost a poctivost.“³⁵ Z toho vyplývá, že jakýkoli autorský názor nikdy nemůže být chybný, jak se v dřívějších „schematických“ dobách mohlo zdát, musí být však ve shodě s rozumem a s osobním záměrem autora. V tom tkví pointa úspěchu veškerého umění, ať už literárního či filmového.

Filmová tvorba se již neopírá o komerční vlivy, ale o pole umění a vědy, např. o literaturu, psychologii, sociologii či filozofii. Bez příkras líčí aktuální otázky, např. pro-

³¹ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 13–14.

³² FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 17.

³³ Tamtéž s. 17.

³⁴ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 18.

³⁵ Tamtéž s. 19.

blematiku zrady, zklamání či beznaděje. Do popředí tematické výstavby se výrazně dostávají milostné motivy, námět bezpáteřnosti dnešní společnosti či motiv bezpráví. Ironie je kořením téměř každého filmového „pokrmu“ z této doby.

„Živnou půdou“ pro zrod nové vlny se u nás stala Filmová akademie múzických umění, vytvořila specifické kreativní prostředí: „*Diskusní duch, vládnoucí na této škole, poskytoval prostor pro osobní hlediska, vytvářel otevřené názorové klima, živě reagující na vše, co přinášel dravý proud filmové moderny.*“³⁶ „Úrodou“ této „půdy“ byli místní studenti, jejichž atribut „obyčejnosti“ se rázem proměnil v atribut mimořádnosti. Těžce „prosekávali“ mnohdy trnitou a „nepochopením“ zarostlou cestu tomuto modernímu tvůrčímu směru.

2. 3 Místo Antonína Máši v nové vlně československého filmu?

Dvacet let úspěšně krácel na poli filmového umění, každá z jeho stop znamenala na tomto poli svébytnou originalitu, ale také nejistotu: filmová kritika nebyla vždy přívětivá, nicméně filmové festivaly ho přijímaly s otevřenou náručí.

Proč není tak známý jako jeho slavnější kolegové, např. Věra Chytilová, Miloš Forman či Evald Schorm? Proč se tato jména lesknou v publikacích o československé a české filmové vědě? Proč svůj „lesk“ dnes nezažívá jméno Antonína Máši? Jeho tvorba se třpytí jen v některých lidských očích. V očích, které chtějí vidět autenticitu a reálné zobrazení skutečnosti. Žije v mozcích, které chtějí chápat tuto neobvyklou tvorbu. Bije v srdcích, která chtějí být pro skutečné filmové umění, naplněným nejen přemírou zmiňovaných deziluzí, ale také skutečným citem a láskou. Já jsem však toho mínění, že kolem jeho jména je viditelná záře stále, stačí jí jen trochu pomoci, a dovést ji tak na výsluní. Šedého stínu již bylo přespříliš.

U tmavého a pochmurného ladění ještě chvíli setrváme: tvůrčí umělci se setkávali s lidmi, kteří nerozuměli jejich myšlenkám a považovali je za jed, který vede československou kinematografii do záhuby. Velice svérázný názor měl na tento proud Ludvík Toman, ústřední dramaturg Filmového studia Barrandov od roku 1969:

„Toman se mnohokrát nechal slyšet, že vyvede čs. kinematografii z krize, že má přesný plán, jak učinit český film světovým, že během dvou tří let osvobodí český film od legendy nové vlny, jejíž domýšlivá, manýristická díla vyháněla diváky z kin. Nalezl prý cestu, která prorazí na běžný distribuční trh. Mluví o projektech perfektních detektivek,

³⁶ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 17.

o oslňujících komediích, o hudebních filmech, jejichž melodie půjdou na dračku, o dětských filmech, do nichž je třeba pouze vrátit více peněz a budou ve světě bez konkurence.“³⁷ A přesně vnímání filmového umění jako komerce a výdělečného byznysu nová vlna odsuzovala, proto Toman láskou k jejím tvůrcům skutečně neoplýval. O tom, že místní filmoví tvůrci jeho představy nesplňovali (nejvíce právě Antonín Máša), svědčí Juráčkův zápis, který provedl do svého *Deníku* 18. září 1970:

„Nejčernější ze všech černých je Tonda Máša, na druhém místě jsem byl donedávna já, avšak předstihl mě Jirka Menzel, když napsal Tomanovi dopis, jenž ho shledal drzým. Po nás třech následují Honza Němec, Věra Chytilová, Helge, Hynek Bočan – rovněž následkem jakéhosi dopisu – poté Jarda Jireš.“³⁸

I když byl Antonín skromný „kluk“, bohémská a dravá osobnost v něm dřímala zrovna tak. Rozdíl mezi ním a jeho mnohými kolegy z nové vlny byl evidentní: slávu sice zažíval, ale nikdy po ní netoužil a nepodbízel se jí. Pochopitelně to neznamena, že všichni jeho kolegové a přátelé byli „krvelačnými šelmami“ honícími se za hlasem slávy, záleželo na osobnosti a charakteru daného člověka. Máša chtěl zkrátka jen dělat umění, které miluje, a nedegradovat ho na značně vydělávající podnikatelský záměr. Umění má zůstat uměním, člověk má zůstat sám sebou: i takto by se dalo charakterizovat nezaměnitelné kouzlo Mášovy osobnosti.

Tvorba Antonína Máši byla pochopitelně ovlivněna okolnostmi doby, v níž tvořil. Byť se může zdát, že motivy v Mášově tvorbě jsou zastaralé, není tomu tak: mají nadčasový ráz, vždyť motiv lásky, zklamání či boje s vnitřním „já“ nacházíme nejen v umění dnes a denně. Dle mého názoru Máša zanechal v československém filmu ostře vryté stopy, jejich intenzitu a hloubku musí posoudit každý lidský mozek sám. Současný český film by proto neměl vytěšňovat ze svého „těla“ nehodící se „součásti“, které již pro něj nejsou aktuální, jelikož každé umění má v něčem kořeny, jež se nedají jen tak odřezat. Strom filmového umění roste dále ze stále stejných kořenů, a i když se jeho listy s různými obdobími mění a barví do rozličných odstínů, ve své podstatě by měl zůstat stejný: svěbytný, originální a nekonvenční. V tom prameni skutečné umění.

Plamen Mášovy tvorby hoří do jisté míry stále. Není to velký oheň, spíše jen pozvolné „doutnání“ s jemným kouřovým dozníváním. Mým přáním je, abych touto úvahou alespoň mírně přiložila do tohoto ohně, a zažehnala tak hrozbu úplného vyhasnutí.

³⁷ JURÁČEK, Pavel. *Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 676–677.

³⁸ Tamtéž s. 677.

2. 4 Poetika Mášových filmů

Máša byl skutečně velmi produktivním filmovým autorem, na poetiku jeho filmů by mohla být s přehledem napsána další diplomová práce. O mnoha filmových pracích je psáno výše.³⁹

Jeho filmové počiny se zcela vymykaly běžným měřítkům: filmy mimo nové vlny překypovaly vraždami, drogami a prototypy škodlivých figur. O diametrální odlišnosti postav těchto filmů patřičně promluvil Jiří Menzel: „*Bolševik nás bezděčně naučil nehledat hrdiny svých filmů mezi, vrahy, úchyláky a jinými darebáky, ale vážit si obyčejného člověka.*“⁴⁰ Skrze líčené lidské tragédie těchto postav chtěl léčit naši „nemocnou“ konzumní společnost.

Jan Žalman, filmový kritik a publicista, náležitě vystihl poetiku Mášových filmů: „*Řekneme-li, že v jeho tvorbě rezonovalo mnohé z toho, co utvářelo osud člověka po druhé světové válce, jenž sotva se vzpamatoval z jednoho otřesu – válečného, padl do druhého – revolučního a pokoušel se v něm nějak adaptovat, ...*“⁴¹

Ze všech jeho scénaristických, dramaturgických a režijních „dětí“ jsem pro krátké přiblížení vybrala tři nejvýraznější ze „zlatých šedesátých“, tj. *Bloudění*, *Hotel pro cizince* a *Ohlédnutí*, jimiž dokonale vykreslil pohnuté osudy tehdejších lidí.

2. 4. 1 Bloudění

Ústřední látkou snímku⁴² je generační konfrontace a s ní související dramatický vývoj vztahu mezi otcem a synem: „*Stačí připomenout si, jaké otázky kladli synové svým otcům – komunistům poté, co vyšla najevo pravda o stalinských zločinech nebo hrůzně zmanipulovaných pražských procesech – otázky, na nichž ještě v šedesátých letech řevněl nejeden vztah.*“⁴³

Syn již nedokáže „přežívat“ s otcem v jednom domě a uctívat jeho autoritu, a tak se rozhodně opustit své rodné hnízdo a hledá uspokojení a nalezení smyslu života jinde, přichází ovšem ledové procitnutí: „*Strýc-malíř vyměnil své bohémské mládí za teplé závětrí s odkvetlou milenkou, poloslepý intelektuál s fatální lhostejností miji stokrát za den smrt,*

³⁹ Viz Kapitola č. 1.

⁴⁰ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Slovart, 2013, s. 135.

⁴¹ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 52–53.

⁴² Viz Příloha č. 12. Jiřina Jirásková ve filmu *Bloudění*.

⁴³ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 50.

*parta mladých lidí se bezúčelně fláká životem, nevědouc, čím by zabila čas...*⁴⁴ Mladý muž se pouze topil ve „vodách“ vlastních iluzí a jalových nadějí, záchrany se naštěstí dočkal: pomocnou ruku mu podal vlastní rozum.

2. 4. 2 Hotel pro cizince

*Hotel pro cizince*⁴⁵ je ojedinělé dílo: na rozdíl od *Bloudění* či *Ohlédnutí* si autor „pohrává“ se symboly a jinotajem, který se ukazuje jako „...*reminiscence starého filmového umění*.“⁴⁶ Na svém díle chtěl pomocí černého humoru demonstrovat křivdami rozdrásané lidské nitro, nekonečné pocity nepochopení a nenaplněných tužeb. „*V prvním plánu se předváděla společenská komedie a zčásti detektivka, s vystupňováním od podivínského a bizarního až po patologii. Výsledkem bylo panoptikum, s halucinací hraničící divadlo, v němž nechyběla snad žádná z rmutných stránek moderního života...*“⁴⁷

Mladý básník (Petr Čepek) přijíždí do hotelu, kde se má setkat se svou „láskou“, ovšem vřidnosti a blahobytu se zde nedočká, ba naopak: čeká ho arogancí, pesimismem a znučeností „pošpiněný“ zdejší personál. Místo je prokleté, neboť zde došlo ke krveprolití. Básník zažívá pocity neopětované lásky, své snahy zaujmout dává marně najevo, absurditou přeplněný život ho žene do záhuby. Film má ostrou dohru: básník je za nevyjasněných okolností zavražděn.

Autor přinesl film, který byl ledovým větrem, příběhem, z kterého mrazí. V diváckých očích rozfoukal „ledový vítr rozpaků“.

2. 4. 3 Ohlédnutí

Mášova záliba ve sledování protichůdných generačních tendencí se projevila i v *Ohlédnutí*.⁴⁸

Opět se pohybujeme na pólech odlišných životních způsobů hlavních postav: na jedné straně stojí tragickým osudem zasažená spisovatelka Olga, na straně druhé mladý scénárista František, který oproti Olze trpí „pouhým“ zklamáním ze života, jež představují nenaplněné životní touhy či kariérní potíže.

⁴⁴ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 51.

⁴⁵ Viz Příloha č. 14: Jiří Kodet, Ladislav Čepek a Ladislav Mrkvička ve filmu *Hotel pro cizince*.

⁴⁶ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 160.

⁴⁷ Tamtéž s. 160.

⁴⁸ Viz Příloha č. 13: Jiřina Třebická a Petr Čepek ve filmu *Ohlédnutí*.

Olga je poznamenána nemilosrdnou vraždou svého otce gestapem, ona sama ze svárů nacistických šelem unikla: tyto autobiografické prvky se projektují do novely, která je zповědí jejích nešťastných životních pravd. Olga přes trpké životní okamžiky však životní energii neztratila, zatímco pesimistický František ji postrádá: „...trpí bezednou skepsí vnitřního emigranta, nepřekonatelným odporem k jakkoliv nadosobní aktivitě, která by ho politicky či společensky zavazovala.“⁴⁹

V díle je patrný otisk hrůz souvisejících s válkami a jejich dozníváním. Hodnotový dosah hry byl kolosální, a to zejména „...proto, že šlo o první hlouběji založenou diskuzi nad pohnutou etapou československých moderních dějin, diskuzi nepokřivenou ideologickou manipulací.“⁵⁰

⁴⁹ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 51.

⁵⁰ Tamtéž s. 52.

3. ANTONÍN MÁŠA - DRAMATIK

Antonín Máša zahájil svou kariéru jako filmový režisér, scénárista a dramaturg, za svých studentských let měl však ještě jednu slabost, které se věnoval: divadlo. Jak již bylo zmíněno výše,⁵¹ hrál ochotnické divadlo ve Spolku divadelních ochotníků ve Višňové a poté i v Příbrami. Herectví se věnoval s radostí a vnímal ho s pokorou, avšak toužil po tom, že v budoucnu nebude stát na divadelních prknech jako herec, nýbrž jako autor divadelní hry.

Po absolvování Filmové akademie múzických umění ihned nastoupil do Filmového studia na Barrandově a získal povolání snů: byl zavalován atraktivními nabídkami spolupráce se špičkovými filmaři a dostávalo se mu tolik práce, že by si o tom každý začínající filmař mohl nechat zdát. Potkalo ho štěstí, jelikož dělal práci, jež mu byla zároveň koníčkem. Filmařina ale přinesla časovou oběť, která mu neumožňovala plně se věnovat divadelní práci.

Situace se však po více než dvacetileté filmové kariéře dramaticky změnila: od sedmdesátých let musel psát určitou dobu pod rozličnými pseudonymy, ocitl se v tíživé finanční situaci a záchranou rukou pro něj byla práce pro divadlo. A tak se Máša konečně dostal k divadelní tvorbě, i když v poměrně nepříznivé a nepříjemné době, ale opět byl sám sebou.

3.1 Rváč

V roce 1978 předložil svůj první divadelní scénář k inscenaci *Rváč*. Hra vznikla na motivy stejnojmenné povídky od ruského realistického autora Ivana Sergejeviče Turgeněva nikoli z Mášovy iniciativy, ale z popudu tehdejší dramaturgyně Československé televize Heleny Slavíkové. Když se seznámila s touto povídkou, přišla jí velmi vhodná pro dramatizaci, a protože věděla, že Máša je v tomto směru velmi schopný, úkol mu svěřila. „*Je to poměrně jednoduchý, ale přesný příběh, v němž se slušný a vzdělaný člověk velkoryse spřátelí s primitivem a ten primitiv ho zabije. /.../ V podstatě šlo o rozbor situace, kterou jsme vidávali kolem sebe denně: hrubá síla nevzdělanců slavila (krvavé) vítězství.*“⁵²

Hra vznikla již dříve, ale s nastoupením normalizací nemohla být realizována. Není pouhým obrazem minulosti a tehdejších problémů, ale vyniká nadčasovým tematickým konfliktem, jenž můžeme s přehledem aplikovat na současnost.

⁵¹ Viz Kapitola č. 1.

⁵² FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 59.

Literární tvorba z období realismu, tj. z druhé poloviny 19. století, měla spoustu propracovaných znaků, které mohly čtenáře fascinovat. Ivan Sergejevič Turgeněv ztvárnil v povídce *Rváč* strhující příběh, jenž splňoval veškeré požadavky na realistickou tvorbu: podával pravdivý obraz skutečnosti, barvitě popisoval prostředí i postavy, hlavním hrdinou příběhu je člověk, který spadl na úplné dno, ale v průběhu celého děje můžeme zaznamenat jeho vývoj a proměny.

V premiéře Mášovy dramatisace povídky *Rváč* v kolínském divadle výrazně excelovala dvě herecká jména: Petr Hermann ztvárňující Kistera Fjodora Fjodoroviče a nesmírně citlivá a empatií obdarovaná Taťána Fischerová v roli Máši Pěrekatovové. Zejména díky Taťaninu geniálnímu převtělení se do Mášiny role činoherní představení sklidilo nevídaný úspěch jak u tehdejší kritiky, tak u divadelních diváků. Díky přidanému rozměru živočišnosti a uvěřitelnosti Mášiny postavy se stala miláčkem publika. „*Turgeněvovskou hrdinku kreslí v úsporných tazích, její něha, dívčí bezstarostnost i citové rozechvění působí o to sugestivněji. A pak vidíme Mášu, prožívající těžké dilema mezi citem k ušlechtilému Kisterovi a probouzející se vášní k hrubému, neurvalému rytmistru Lučkovi, který všude v okolí platí za výborného rváče a znamenitého duelanta...*“⁵³

Ve hře je patrný výrazný vnitřní boj hlavní postavy Máši Pěrekatovové, který svádí se svým vlastním já. Máše vyznávájí lásku dva muži naráz, ale její srdce nedokáže učinit volbu. Na jedné straně stojí vzdělaný, skromný, upřímně srdečný, ale nezdravě rozvázný vojenský poručík Kister Fjodor Fjodorovič, jenž za ní přichází s nabídkou dosti stereotypního, avšak „jistého“ a láskyplného života, na druhém břehu je pak Lučkov Avděj Ivánovič, Kisterův cholerický přítel a sok v jedné osobě, jenž ji zahrnul již rozličnými dary: nezkratnou vášní, horoucí láskou, ale také hořkým rozčarováním a planými sliby. „*Rváč je i drama o souboji, drama o tom, zda je lepší dobré slovo než čin, drama o soupeření dvou vyhraněných individualit, dvou rozdílných pojetí života. O brutalitě a ušlechtilosti mládí, kde i láska a přátelství představují riziko.*“⁵⁴

Autor, jehož díla žijí i za hranicemi, může být pyšný na své počínání a být si jist, že odvedl záslužnou práci. To se povedlo i Antonínu Mášovi. Pro velký úspěch byla hra uváděna nejen na domácích divadelních scénách (v Kolíně, Slezsku či Praze), ale i v divadlech našich sousedů: v západoněmeckém městě Heilbronn a také na Slovensku. Právě Divadlo Slovenského národného povstania v Martině nepochybovalo o Mášových kvalitách, a proto v osmdesátých letech zařadilo do svého repertoáru dramatickou variaci nesoucí název *Zur-*

⁵³ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 60.

⁵⁴ Tamtéž s. 60.

valec. Tato hra si zde vybuodovala výjimečné postavení. „*Inscenácia mala veľkú a silnú myšlienku. Hovorila o tom, že v prázdnych nenaplnených životoch se vždy nájde čosi obdivu a ohlasu s vandalským vyčiňaním, surovosťou, hrubou demonštráciou sily.* (...) *Martinská inscenácia skúma, koľko z Lučkova, koľko z Kistera a koľko z tých ostatných je aj v nás. Je to bolavá prechádzka celým svetom veľkej ruskej literatury – od Turgeneva, Tolstého, Čechova, k Dostojevskému, Ostrovskému, Goľovi a ranému Gorkému*“⁵⁵

Po roce 2000 byla hra u nás uvedena celkem dvakrát. V roce 2003 ji zrežiroval Jan Kačer, osobní přítel Antonína Máši, za asistence Evy Salzmannové v Divadelním studiu DISK.⁵⁶ Zde se na jevišti v hlavních rolích členů milostného trojúhelníku objevil vždy jeden z členů alternující dvojice: Linda Burmeisterová/Anna Remková (Máša Pěrekatovová), Daniel Bambas/Pavel Batěk (Lučkov Avděj Ivanovič) a Miroslav Hrabě/Petr Rakušan (Kister Fjodor Fjodorovič).

I Ondřej Zajíc, divadelní režisér a ředitel Městských divadel pražských,⁵⁷ si byl vědom faktu, že se *Rváčem*, mistrným uznávaným divadelním „kouskem“ od Antonína Máši, nešlápne vedle, a proto ho 17. listopadu 2012 ve spolupráci s dramaturgyní Věrou Maškovou uvádí v divadle ABC v rekordním dvou a půl hodinovém zpracování. Na prknech vynikali mladí herečtí kolegové: Veronika Kubařová (Máša), Martin Písařík (Kister) a Tomáš Novotný (Lučkov).⁵⁸ V úvodu kapitoly jsem hovořila o tom, že hra *Rváč* je dramatizace, oficiálně je takto nazvána, ovšem dramaturgyně Věra Mašková diváky vyvádí z omylu a přesvědčuje je o zcela novém rozměru a dimenzi hry a potvrzuje hodnotu Mášovy divadelní práce: „*To není adaptace, to je naprosto regulérní divadelní hra, která je poznamenána tím, že Antonín Máša byl filmový autor, scénárista a režisér, nicméně najdete v ní stopy velkých českých dramatiků (Šrámek, Vančura, Topol), je to divadelní hra, která zpracovává námět z ruské literatury, pracuje s ním velice volně a vytváří zcela novou svébytnou kvalitu.*“⁵⁹ „Tělo“ hry je prorostlé příznačnými symboly z doby normalizace: hořkostí, slibnou vírou v „lepší zítřky“ a následným rozčarováním. Význam zla, jež je ve hře ústředním prvkem, se pochopitelně v závislosti na době mění. V dnešní době není zloba tak rigorózně formulovatelná jako tehdy, „...proto se musely daleko složitěji hledat kořeny zla,

⁵⁵ ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, které vzniklo: čtyřicet let Divadla SNP v Martine*. Martin: Osveta, 1984, s. 197.

⁵⁶ Dnes je Divadelní studio DISK součástí Divadelní akademie múzických umění v Praze.

⁵⁷ Subjekt, který od roku 2005 sdružuje dvě pražská divadla: divadlo ABC a divadlo Rokoko pod záštitou ředitele Ondřeje Zajíce. Obě divadla tvoří jeden celek a působí na dvou scénách.

⁵⁸ Viz Příloha č. 15: Promo fotografie k inscenaci *Rváč* (zleva: Martin Písařík, Veronika Kubařová, Tomáš Novotný)

⁵⁹ *Internetové vysílání České televize. Divadlo žije!* [online]. 2016. Dostupné z URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/21254215090/>> [Cit. 10. 1. 2016]

to, v čem spočívá jeho současná lákavost, krušivost, přitažlivost.“⁶⁰ Hra se právem pyšní místy na předních příčkách ve sledovanosti divadelních představení své doby.

3. 2 Noční zkouška

V osmdesátých letech přichází Antonín Máša do pražské Laterny magiky⁶¹ a svými počiny zde spoluutváří jednu z epoch dějin tohoto divadla. Není možné opomenout osobu, která Mášovi a mnoha dalším umělcům připravila zázemí a jakousi živnou půdu pro realizaci jejich další tvorby. Je jí Milena Honzíková, dramaturgyně Laterny Magiky. „V dobách normalizace pomáhala prostřednictvím Laterny Magiky řadě zakazovaných a umlčovaných tvůrců. Kromě Schorma a Máši to byli např. režisér Ladislav Helge, básník Jan Skácel, režisér a herec Miroslav Macháček, spisovatel a scénárista Jiří Fried a režisér a dramaturg Jiří Grossman.“⁶²

Mášovo premiéru v Laterně Magice představovala divadelní hra *Noční zkouška*. O režii se zasloužil Evald Schorm. Dílo bylo jedinečné zejména svou multilateralitou a okamžitou absorpcí diváka do děje. V *Noční zkoušce* došlo k „...prvému pokusu použít tehdejší Československu ve scénické montáži televizní techniku jako jeden z dramatických činitelů děje.“⁶³ Pozvolna nová média dostávají zelenou. „Jediný, kdo tehdy už zkušenosti s televizním přenosem měl, byl scénograf Jiří Svoboda.“⁶⁴ O jeho precizní práci se můžeme přesvědčit v některé z ukázek⁶⁵ jevištních prezentací. Snímalo se úplně vše a vše také bylo přístupné diváckému oku: od jevištních projevů až po zákulisní činnosti.

Celá hra se realizuje souběžně ve dvou rovinách: první z nich se „...celá odehrává v divadle během mimořádné zkoušky. Představení Shakespearova *Othella* zde studuje známý režisér Jonáš.“⁶⁶ Výběr jména režiséra Jonáše není náhodný a má svou opodstatněnou pointu: „...odkazuje na symbolický význam biblického proroka.“⁶⁷ Zde můžeme pozorovat, v jak širokosáhlých dimenzích Máša uvažoval. „Druhou rovinou *Noční zkoušky* je inscenovaná hra *Othello*.“⁶⁸

⁶⁰ Internetové vysílání České televize. *Divadlo žije!* [online]. 2016. Dostupné z URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/21254215090/>> [Cit. 10. 1. 2016]

⁶¹ Viz Příloha č. 16: Laterna Magika – první multimediální divadlo na světě.

⁶² FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 65.

⁶³ Tamtéž s. 66.

⁶⁴ Tamtéž s. 66.

⁶⁵ Viz Příloha č. 17 a č. 18: Ukázky jevištních projevů Josefa Svobody.

⁶⁶ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 66.

⁶⁷ Tamtéž s. 66.

⁶⁸ Tamtéž s. 66.

Nyní se stručně zaměřím na obsahovou stránku hry. Po několikaleté odmlce, způsobené zdravotními problémy a holdováním alkoholu, Jonáš, postava této hry, obnovuje svou profesi divadelního režiséra, ovšem k divadlu i jemu sloužícím umělcům v něm je velmi skeptický. Podle mě jsou pro Jonáše záplavy peněz a nikdy nekončící blahobyt životním krédem mnoha herců, kteří role neberou jako „otevřená vrátka“ příležitostí a možností vlastního morálního obohacení, ale jako slastné vyplnění mezer jejich drahocenného konta. Jsou to bezduché marionety přijímající nově příchozí role jako produkty na běžícím pásu, bez jakéhokoli pozastavení se nad jejich hodnotou a přínosem do jejich bezpáteřných životů. A i v případě otřesného braku herec nastavuje dlaň a s ochotně drilovaným americkým úsměvem přijímá. Dle mého názoru nějak takto vnímá Jonáš své svěřence. Avšak usiluje o převrat v hereckém každodenním automatizovaném opakování pohybů a činností a „...*chce herce vyburcovat a vyvolaným psychologickým otřesem je probudit z letargie a ze zaběhnutých stereotypů. O režisérovu práci projevila zájem televize a natáčí záznam o mimořádné noční zkoušce.*“⁶⁹

Dílo odhaluje analogie, jež jsou viditelné jak u herců v mimořádné zkoušce, tak u samotných postav *Othella*. Spojuje je nepřejícnost a zloba a rozehrává se spleť herních situací, z kterých není úniku. Pokud divák zavítal na toto představení, už od prvních kroků do foyer divadla mu bylo jasné, že bude obohacen o zcela nový druh divácké empirie a odnese si ve své mysli a dojmech něco zcela rozdílného než v ostatních hrách: ihned mohl sledovat reportáž s diváky v různě rozmístěných televizích a sestříhané šoty z chodeb. Divák se stal tedy živou součástí celého projektu. Až poté začíná vlastní představení. Hra byla nesčetněkrát upravována, byla totiž také kritikou hereckého života a řemesla jako takového, a tudíž je pochopitelné, že se do ní herci nijak žhavě neangažovali.

Hlavní role byla nabídnuta Radovanu Lukavskému, jenž ale odmítl hrát něco, co boří čest jeho profese a reprezentuje herecké osobnosti jako egocentrické, vyumělkované a hanebné figurky, které v jednom kuse nadbíhají vizím prosperity, a ty je ženou takovým tempem do rokle záhuby, že již nemají dostatek kuráže na to, aby byli sami sebou. Herci nežijí svůj život, ale pouze přehrávají své pracovní etudy, neustále se schovávají za nitra svých postav, vysněné role a spoluutváří tak složku konzumního společenství, z kterého už je může vysvobodit jen náprava shora. Proto na něj bylo apelováno, aby hru transkriboval, což v zápětí také udělal, aby mohl plnit své poslání: herectví. Máša byl proti těmto zásadům samozřejmě antipatický a docházelo zde k vyhrcovaným sporům. „*Postoj dotčeného*

⁶⁹ *Informační portál českého divadla*. [online]. 2016. Dostupné z URL: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=14451>> [Cit. 10. 1. 2016]

Lukavského kontrastuje s pohledem kritika Jana Folla... ⁷⁰ Ten však s Mášovým přímočarým názorovým vykreslením sympatizoval. Nemusí však nutně znamenat, že se Máša s Jonášovým názorem plně ztotožňoval, přece jen jde o divadelní hru, o „pouhý“ hraný příběh. V tomto momentě již každý musí zaujmout své stanovisko sám. Jak se dalo předpokládat, divadelní soubor se postavil na stranu Lukavského, a tak hra zůstala s jeho úpravami a v původním Mášově znění se vůbec nerealizovala.

3.3 Ani slovo o lásce

V osmdesátých letech si Máša připsal na své scénáristické konto v pořadí třetí inscenaci: byla jí tragikomedie *Ani slovo o lásce*.⁷¹ Pojdme se přiblížit k tomu, jak tato hra vlastně vznikla. Antonín se procházel milovanou krajinou a vzpomínal na dětství. Za ta léta se však mnohé změnilo: podoba krajiny už ale zdaleka nebyla tak čarovná jako za jeho dětských let. *„Během doby se řece do cesty postavily železobetonové masivy přehrad. Řada vesniček zmizela pod vzednutou hladinou přehradních jezer, za to na bývalých pastvištích a loučkách výš nad řekou, kde kvetly kopretiny, vznikla chatová města.*“⁷² Jistá míra zklamání a naléhavá nutnost varování společnosti před úplným skonáním přírody ho vedla k napsání tohoto díla. Dle Josefa Fryše jde o „*ekologický kabaret*.“⁷³

Prvně se hrála v Činoherním studiu Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Následně pokračovala v Mahenově divadle v Brně, v Divadle Petra Bezruče v Ostravě či v chebském divadle. O opětovném uznání Mášova talentu se můžeme přesvědčit v dopise⁷⁴ Ladislava Slívy, šéfdramaturga Slezského divadla v Ostravě.

Klíčovou myšlenkou je strach z přílišného rychlého nástupu technických vynálezů a následné obavy ze ztráty nejcennějších životních hodnot: lásky, přátelství a porozumění. Vývojáři všech dnešních technických novinek sice mají volnost, kterou ale příroda leckdy moc trpí a každým dnem stárne nejméně o sto let. Dává nám nejen čistý vzduch, vodu, světlo, ale i nadhled a naději. Naději toho, že čistota, nezkaženost a bezstarostnost stále existují. Právě k ní tíhneme a unikáme před světem, když nám není zrovna do zpěvu. To ona nám dává sílu. Jejím pravým protějškem je technika. Na jednu stranu samozřejmě ulehčuje život, ale je otázkou k zamyšlení, do jaké míry. Ona nám ho totiž často ztěžuje.

⁷⁰ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 68.

⁷¹ Viz Příloha č. 19: Ukázka ze hry *Ani slovo o lásce* na fotografii od Vladislava Maňáka.

⁷² FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 72.

⁷³ Tamtéž s. 71.

⁷⁴ Viz Příloha č. 20: Dopis k uvedení hry *Ani slovo o lásce* ve Státním divadle v Ostravě (1982).

Domnívám se, že lze zde vysledovat jistou kontinuitu a pravděpodobnou Mášovu inspiraci s meziválečným autorem Karlem Čapkem. Už on totiž ve dvacátých letech minulého století napsal hru podobného rázu, konkrétně *R. U. R. (Rossum's Universal Robots)*, která se zabývá stejným problémem: i on má strach před zneužitím techniky, která by mohla zničit celý svět, a varuje před odlidštěním člověka, aby zůstal člověkem a nestal se umělým konstruktem světa techniky. Čapkův děj díla se sice neodehrává v lidské společnosti jako u Máši, ale ve společnosti robotů, kteří nemají city, mimiku, ani empatii, nicméně problém je srovnatelného charakteru. Robot, technický objev, se tváří jako „nejgeniálnější“ vynález všech dob: vše za nás udělá a celá společnost pak bude žít sladkým „nicneděláním“. Opak je však pravdou: je téměř sto procentní, že tlaku přetechnizované společnosti téměř podlehneme, a postupně nám bude mezi prsty unikat skutečný život a to, co by mělo být smyslem každého žití: láska, city či lidský kontakt. Antonín Máša tuto hrozbu aplikoval na soudobou společnost. „*V těžce vyřešitelném sporu se zde střetávají otázky civilizačního pokroku, který může lidstvu přinášet stejně tak užitek, jako ho zahubit, s touhami opačnými – s dychtěním po návratu k harmonickému, idealizovanému životu v čisté přírodě.*“⁷⁵ Klesající úroveň vztahů mezi lidmi, honba za kariérou, lidská proradnost, ale i komická nadsázka: tyto znaky vykresluje Mášova inscenace.

Děj hry se opět opírá o moderní techniku: kvalitu práce skupiny herců přijeli hodnotit renomovaní odborníci pomocí výpočetní techniky. „*Zadaný úkol zní – improvizovat na dané téma: lidstvo stojí na pokraji katastrofy ... prudký rozvoj vědy a techniky slibuje proměnit naše lesy v mrtvé dříví a nás zahubit exhalacemi ... láska je jediná s to spasit lidstvo ... zaujměte k této problematice jednoznačný postoj.*“⁷⁶ Hra tedy přehrává zkoušku hereckých dovedností. S jistým stupněm nadsázky ji můžeme přirovnat k přijímací zkoušce na DAMU.

3. 4 Levitace

Tuto hru zmiňuji, abych zkompletovala Mášovu dramatickou tvorbu. Byla napsána krátce po hrách *Noční zkouška* a *Ani slovo o lásce* pro Laternu Magiku, avšak byla odmítnuta a nerealizována. „*Chtěl v ní ukázat zrádnou tvář genetiky.*“⁷⁷ Scénář měl třicet pět stran, hra byla úvahového charakteru. „*Genetik se děsí pokroku ve svém vlastním oboru. Genetické klonování virů. Nebezpečných, jak jinak. Zneužitelných vojensky. Genetický zá-*

⁷⁵ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 71.

⁷⁶ Tamtéž s. 72.

⁷⁷ Tamtéž s. 73.

*sah do zvířecí buňky taky nic moc. Desetimetrové prase! Zásah do lidské DNA – pokrok ve vývoji lidstva! Genetik prchá před pokrokem a zodpovědností za svět na ves, kde se pokusí levitovat.*⁷⁸

3. 5 Vivisekce

Publicistická hra *Vivisekce*⁷⁹ z období druhé poloviny osmdesátých let se právem řadí k těm nejkomplicovanějším. V tomto ohledu bych jí s přehledem přiřadila prvenství. Zabývá se aktuálními společenskými náměty, které byly naléhavé nejen v Mášově době, ale i dnes: lékařské služby a jejich úroveň či nemilosrdné a bezohledné zacházení s přírodou. Svým multimediálním rozměrem a přítomností filmových a televizních prvků našla svůj „realizační domov“ opět v Laterně Magice, kde na systematickou koordinaci všech speciálních efektů byli plně vybaveni. Je zajímavou sondou do útrob dnešní společnosti. Máša strávil nad koncipováním této hry stovky hodin času. („*Nikdy jsem nic tak dlouho nepsal.*“⁸⁰) Domnívám se však, že výsledek stál za to a hodnotový dosah hry je enormní. „*Působivé motto dramatu tvoří zmínka o roli příběhů, které jsou to jediné, co nám zbylo, jediné, čím můžeme bojovat proti nemoci a smrti.*“⁸¹ Tato slova doprovázejí úvod i závěr inscenace.

Hra má všeřikající název. *Vivisekce* totiž v překladu znamená „*pokusný operační zákrok na zvířeti bez znečitlivění.*“⁸² Tato definice je do jisté míry demagogická, neboť ke znečitlivění při některých experimentech dochází. Elementárním účelem však není léčebný proces, ale zejména proces získávání informací, např. prostřednictvím zkoumání reakcí člověka na určité situace. Pojem může mít i psychologický podtext: výzkum je proveden na základě „*...psychologických testů, které mohou vyvolávat psychický stres nebo úzkost, až po odnětí potravy, vody, kyslíku nebo jiných důležitých nezbytností pro život.*“⁸³ I když se pojem „*vivisekce*“ užívá zejména v kontextu medicíny a zvěrolékařství, své opodstatnění nachází rozhodně i v našem případě, konkrétně v názvu hry: Antonín Máša totiž „*pitvá*“ nitro jednotlivých postav, jejich svědomí a myšlení, následně pak sleduje jejich reakce.

⁷⁸ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 73.

⁷⁹ Viz Příloha č. 21: Obálka divadelního programu *Vivisekce*.

⁸⁰ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 79.

⁸¹ Tamtéž s. 82.

⁸² *ABZ.cz: Slovník cizích slov* [online]. 2016. Dostupné z URL:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=vivisekce&typ_hledani=prefix> [Cit. 25. 1. 2016]

⁸³ *Different life*. [online]. 2016. Dostupné z URL:

<<http://www.differentlife.cz/pokusy01.htm>> [Cit. 25. 1. 2016]

Máša použil metodu léčby šokem. Diváky chtěl vyléčit z planých nadějí na morální a spravedlivé žití. Jsou zde vždy nějaké, z lidského nitra vycházející, „nemoci“, které tyto naděje prudkou rychlostí napadají: jsou jimi nezodpovědnost, lhostejnost, pošetilost, sobectví, chození „přes mrtvoly“, zatvrzelost, neochota, manipulace. To vše a ještě mnohem více. Každým odehráním hry Máša provádí na divácích operaci, která bolí a musí bolet. Bez narkózy. Bez jinotajů. Bez ostychu. Pokud člověk zacítí psychický bol a při zavření očí se dopracuje k takovému pohledu, že dnešní společnost kreslí obraz zkaženosti, nemilosrdnosti, a tak není radno si s ní zahrávat, může si autor v duchu „s hořkostí“ zatleskat, hra totiž přesně splnila svůj účel.

Ze hry lze vycítit, že dnešní společnost má s námi zřejmě přesně takové záměry, jaké mají vědci s pokusy na zvířatech: zkoušet, co člověk vydrží, co mu ublíží, co mu prospívá, jak dané věci prožívá. Člověk se, s jistou mírou nadsázky, tedy vlastně stává zvířetem, které se nemůže bránit, je nad ním určitá vyšší síla, jejíž součástí se nakonec nedobrovolně stává. A protože společnost není bezduchá jednotka a je tvořena lidmi, je důležité, abychom se nad sebou zamysleli. Všichni. Bez rozdílu. Je dobrovolnou volbou každého člověka, kterou životní cestou bude kráčet: buď se nechá zmanipulovat zkaženou společností, intrikami, netaktností a ostatními zly doby, nebo si uvědomí důležitost a vážnost problému a řekne si, že nechce být rybou, která „plave s proudem“. „*S proudem totiž plavou jen mrtvé ryby.*“⁸⁴ Náplastí na tyto problémy by měl být náš vlastní rozum, který by mohl způsobit vyléčení naší společnosti. Naše společnost se nestane mrtvou, pokud ji do hrobu nepřivedeme my sami. Náprava a jakákoli změna k lepšímu musí tedy přicházet od nás, jelikož jsme lidské bytosti a spoluvůrci této společnosti. Každý jedinec může svojí změnou v myšlení přispět k budování pozitivního a hodnotného vývoje dnešního světa. Ne nadarmo se říká, že každý je svého štěstí strůjcem.

Zaměřme se nyní na smysl hry.

„*Máša otevřeně a přímo poukazuje na zdeformovanou morálku a na nové měšťáctví. Jeho hra působí jako sondážní vrt do vrstev společnosti a na vzorcích, v nichž nechybí ani komické situace, dokládá, jak snadné vedou cesty k tragédii, jestliže neodpovědnost, stejnost, alibismus, protekcionářství, a také hloupost a nevzdělanost mají své ochránce a obránce stejného duševního kalibru. Máša tak vyslovuje nepříjemné pravdy a hledá v obecnstvu ty, kdo je chtějí slyšet, ale i ty, kteří je slyšet nechtějí.*“⁸⁵

Obsahově se hra realizuje ve dvou rovinách.

⁸⁴ Osho – indický mystik a duchovní učitel.

⁸⁵ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 82.

„V prvním případě jde o necitlivě provedené meliorace, které způsobí ztrátu spodní vody v několika obcích, v druhém případě o trestuhodnou nedbalost v nemocnici, kvůli níž zbytečně zemře člověk.“⁸⁶

Hlavní postavou příběhu je agronom František Neliba.⁸⁷ „Po věčnost“ upozorňoval na nesprávná rozhodnutí vědeckých zemědělských pracovníků, kteří se svými inovativními způsoby snažili ozdravit půdu, ale posléze přispěli k úplnému opaku: porušení její struktury a ztrátě jejích výhod. Dlouho aspiroval na pochopení a vyslyšení, avšak marně. Druhá část hry je „o jeho hněvu i zoufalství nad ztrátou milované ženy, když se snaží vzít nalézání spravedlnosti do vlastních rukou a prosadit potrestání toho, kdo zavínil její smrt.“⁸⁸ Důsledkem těchto událostí nedokáže již uvažovat racionálně, ztrácí víru v sebe samého, a proto vyhledává odbornou lékařskou pomoc psychiatrů. Oba příběhové pilíře mají zdánlivě jiný motiv, avšak opak je pravdou, mají mnoho společného: „Úcta k přírodě a kultura vztahů k lidem se vzájemně podmiňují.“⁸⁹

Pomocnou rukou se pro Františka Nelibu snaží být Petr Peták, televizní pracovník a Nelibův přítel, jenž se prostřednictvím svého televizního pořadu snaží očistit Nelibovo jméno. „Nemůže a neumí to však jinak, než ho pojednávat jako případ, na němž může ukázat svou publicistickou rutinu.“⁹⁰ Petr Peták v ději dokonce posílá dopis⁹¹ ministrovi, aby odsouhlasil rekonstrukci případu Františka Neliby. Snaží se o prolomení ledů lhostejnosti.

Ve hře je dále rozehráno několik menších příběhových linek, jimiž hra „odbíhá“ od hlavního dějového pilíře. Mezi vedlejší postavy patří např. psychiatrička Helena, dále biolog Vojta či herečka Kamila. O tom, že také pro herce byla *Vivisekce* naplněna výjimečnou, tvůrčí a příjemnou prací, vypovídají vzpomínky herečky Táni Fischerové, pro kterou byla *Laterna Magika* srdeční záležitostí:

„Byla to doba, kdy *Laterna Magika* hledala nové cesty a experimentovala nejen kombinací baletu a filmu, ale také s kombinací činohry a filmu a televizní kamery. Byly to pokusy o propojení formy s obsahem na rozdíl od dnešní doby, která formu staví nad obsah.“⁹²

Inscenace dopadla přesně podle Mášova očekávání: většina kritiků ji neocenila a neporozuměla autorskému záměru, u diváků zase vyvolala rozporuplné pocity: „Zdá se,

⁸⁶ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 82.

⁸⁷ Viz Příloha č. 22: Ladislav Frej (František) na scéně při *Vivisekci*.

⁸⁸ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 83.

⁸⁹ Tamtéž s. 83.

⁹⁰ Tamtéž s. 83.

⁹¹ Viz Příloha č. 23: Fiktivní dopis Petra Petáka ministrovi.

⁹² FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 87.

že hluboký zážitek u jedněch, včetně slz, projevů vděčnosti a díky, což jsem v životě nezažil, a naprostý nezáměr u druhých.“⁹³

V případě *Vivisekce* Mášovi rozhodně nemůžeme upírat odvalu, s kterou šel na divadelní trh, jelikož dopředu počítal s rizikem, že záměr nebude vyslyšen. „*Skutečně žhavé současné téma odpuzuje divadelního odborníka a gurmána, ale i snoba už předem publicističnosti a priori. Thálii prostě nesluší současný kostým.*“⁹⁴ Více není třeba dodávat.

Mášova inscenace chce upozornit na krutou a hrůznou realitu, kterou předkládá dnešní svět, zároveň přináší závažné varování: „*...ztráta úcty k zázračnému daru života vede nejen k pustošivé exploataci přírody, ale i k děsivé netečnosti vůči zdraví a životu jednotlivce i celého lidského společenství.*“⁹⁵

Ve hře je patrný otisk doby, avšak její záměr lze aplikovat i na současnost, i když v kontextu dnešních problémů.

V devadesátých letech byla na motivy *Vivisekce* dokonce natočena televizní hra *Zápas o člověka Nelibu*, kde většinu rolí zahráli, stejně jako v divadelní inscenaci, elitní interpreti: Ladislav Frej (František Neliba), Jan Kačer (Petr Peták), Vítězslav Jandák (doktor Vávra), Věra Galatíková (Kamila Petáková) a další.

3. 6 Mrtvá živá voda

Drama *Mrtvá živá voda* (1989) je úpravou starší hry *Vivisekce* z roku 1987. Hra poprvé spatřila světlo světa v pardubickém Východočeském divadle.

Děj, postavy i řešený společenský problém ve hře jsou naprosto totožné. Jediný rozdíl spatřuji v tom, že *Vivisekce* byla hrána v unikátním divadelním prostoru Laterna Magika, jenž je proslulý svým multimediálním rozměrem a propojováním dramatu s televizní technikou a filmovými prvky, kdežto *Mrtvá živá voda* je adaptována do podmínek běžného divadla bez těchto technických možností.

Název hry *Vivisekce*, z které výše zmíněné drama vychází a je takřka její kopií, je všeříkající. Je to jakási zkouška pro diváky. Autor na ně apeluje. Je totiž eventuální, že po zhlédnutí hry už nikdy nebudou stejní a zprostředkovanou emocí zůstanou silně poznamenaní.

⁹³ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 88.

⁹⁴ Tamtéž s. 89.

⁹⁵ Tamtéž s. 83.

3. 7 Zpověď dítěte svého věku

Na prahu devadesátých let, ještě před tím, než Máša završí svoji myšlenkovou cestu ke hře *Podivní ptáci*, vytváří dle předlohy francouzského romantického autora Alfreda de Musseta dramaturgickou díla *Zpověď dítěte svého věku*,⁹⁶ jednoho z nejproslulejších divadelních děl devatenáctého století. Nabídka přišla opět ze strany Heleny Slavíkové. A protože Máša romantik byl, neváhal a tuto výzvu s radostí přijal, zbožňoval téma velké lásky. Inscenaci⁹⁷ poprvé uvedlo Stavovské divadlo⁹⁸ v Praze pod záštitou režiséra Miroslava Krobota, dále se dostala až k našim sousedům do Slovenského národního divadla v Bratislavě.

Hra znázorňuje typický romantický příběh, jenž je na jedné straně naplněn vášní, na straně druhé trýzní, tudíž splňuje všechny požadavky na znaky romantické tvorby: hrdina trpí pocity osamění a odcizení a uniká do vlastního nitra, splývá s autorem, zažívá nejprve horoucí lásku, později cit nešťastný a neopětovaný, příběh je psaný v ich formě.

„*Zpověď*“ je důvěrnou Mussetovou autobiografií. Napsáním díla se chtěl zbavit tíhy nesnesitelné touhy po své milence George Sandové,⁹⁹ starší umělkyni a spisovatelce, jež žila poměrně zhýralým a slastným životem, na druhé straně je „nemocný dobou“ a psaním se chce vyléčit. Prostřednictvím „*Zpovědi*“ si přál pomoci všem nešťastně zamilovaným lidem, vedoucích boj duše s tělem, těm, kteří by si nejraději ublížili do krve a vytrhli si duši i srdce z těla, aby je mohli slavnostně odevzdat milovanému člověku, a prokázat tak svůj hluboký a upřímný cit. Na druhé straně však svádí bitvu srdce s rozumem: srdce chce lásku, ale rozum to neakceptuje, jelikož je zahalen rouchem trpkých deziluzí a zklamání z jednání milované osoby. Alfred de Musset řekl o své „*Zpovědi*“: „*Zdá se mi, že takováto díla, ať už zajímavá či nikoli, stojí mimo umění: málo pravdivá, aby mohla být pamětmi, ani zdaleka dost nepravdivá, aby mohla být romány.*“¹⁰⁰

Po obsahové a tematické stránce je dílo pozoruhodné: hlavním protagonistou příběhu je mladý, intelektuální a velice senzitivní muž Octavius, oplývající silným citem ke své milence. Po dlouhodobých sympatiích zažívají milostný vztah, avšak do té doby, než je Octaviovi nevěrná s jiným mužem, navíc s jeho přítelem Bourgetem, což je pro něj mnohem bolestivější, neboť zažívá dvě zklamání najednou: ze strany přítele i ze strany milované ženy. Mezi oběma muži se strhne boj, Octavius je zraněn fyzicky, z čehož se sice vylé-

⁹⁶ Ve francouzském originále: *La Confession d'un enfant du siècle* (1836).

⁹⁷ Viz Příloha č. 26: Zuzana Bydžovská (Brigita) a Oldřich Kaiser (Oktáv) v inscenaci *Zpověď dítěte svého věku*.

⁹⁸ Viz Příloha č. 24: Divadelní plakát ke hře *Zpověď dítěte svého věku* očima scénografa Jaroslava Maliny.

⁹⁹ Viz Příloha č. 25: Portrét George Sandové.

¹⁰⁰ MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 16.

čí, ale hluboké šrámy na duši se jen tak nezahojí. Pronásledují ho dva odporující si problémy: neschopnost znovu se zamilovat, ale na druhé straně neschopnost žít bez lásky. Po delší době Octavius odjíždí na venkov do domu svého zesnulého otce, kde se zableskne světlo naděje: na první pohled se zamiluje do vdovy Brigity Piersonové. Zdá se, že opět nachází smysl života, avšak ve skutečnosti začíná nemilosrdný boj s Octaviovým „já“, jenž později vyústí v opětovné deziluze a ztroskotání marných tužeb po znovunalezení smyslu života. Najde Octavius potřebné rozřešení?

Ponapoleonská Francie, doba, ve které se děj odehrává, je vystřízlivěním pro všechny. I pro Octavia. „*Hrdina je ze ztracené generace, které Napoleon sliboval, že do- bude svět. Než mohli ti idealističtí mladí lidé zvednout zbraň, bylo po světovládné legraci a jim nezbylo než se dát do zlatomládežení, což hrdina Oktáv činil se vším všudy tak dů- kladně, že ztratil důvěru v přirozené dobro a pošramotil svou schopnost milovat.*“¹⁰¹ Po své zraňující milostné zkušenosti bojuje sám se sebou, najednou nepoznává svoji osobnost a neví, kým je. Pokládá si nejrůznější otázky: Odkud přicházím? Jaké je mé místo v dnešním světě? Proč bych měl věřit v Boha? Proč není láska vnímána jako jediný smysl života? Jeho chorobami jsou zejména přespřílišná citlivost a zranitelnost, které ho přivádějí až na práh zhroucení a beznaděje. Stále si připadá jako malé dítě a to ho zničuje, proto při- chází zásadní změna v jeho myšlenkovém schématu: stává se z něj bezduchá a pudově jed- nající loutková figurka, která si užívá života naplněného ženami a alkoholem, netrápí se svědomím, plynutím času či něžností. Žije zkrátka bez jakéhokoli citu a lásky, smyslem jeho života je pouhé uspokojení potřeb a zajištění vlastního blaha. O tom svědčí jeho činy: „*To děvče se opravdu podobalo mé milence a v mém chorém mozku okamžitě vyklíčila děsná, neodolatelná myšlenka, kterou jsem hned uskutečnil.*“¹⁰² Vše je jen zastřešující ma- névr, v kterém je uzamčen a není schopen najít ten správný klíč. „*Je to způsob obrany před trápením sebe sama.*“¹⁰³

Antonín Máša rozhodně nechtěl tuto hru koncipovat jako pouhou kopii francouz- ského díla, adaptovanou do jednotlivých dialogů tak, aby vyhovovala potřebám divadla, ale snažil se sem v určitých ohledech promítnout i svůj osobitý autorský styl. Jeho jednání bylo ve shodě s dříve vyřčenou myšlenkou Vladislava Vančury: „*Má-li být přetvářen ro- mán na drama, jde vždy o hluboký zásah, který vyžaduje svobodu.*“¹⁰⁴

¹⁰¹ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 115.

¹⁰² MUSSET, Alfred de. *Zpověď dítěte svého věku.* Praha: Odeon, 2015, s. 65.

¹⁰³ MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program.* Praha: Národní divadlo, 1993, s. 42.

¹⁰⁴ Tamtéž s. 41.

Kritika na jedné straně, např. u Terezie Pokorné či Zdeňka Hořínka, opět přívětivá nebyla, avšak přece se zde objevil člověk, který vycítil Mášův záměr: byl to Jan Kerbra. O jeho spokojenosti svědčí jeho slova: „*Pro mě tato inscenace je aktem očištění, za celý poslední půlrok mě žádné jiné divadlo tak nepoutalo a neosvěžilo. Lunatické běsovství Oldřicha Kaisera (lhostejno, zda stylizované či autentické) a zoufale nejistá věrnost sobě samé v podání Zuzany Bydžovské jsou kreacemi, při nichž se mi tají dech.*“¹⁰⁵

V tuto dobu se Mášovi po finanční stránce příliš nedaří, stěžuje si na urputně nízké finanční obnosy, z čehož začíná mít lehké deprese. V duchu touží po manuální práci, „*...neboť fyzické konání, zvláště to monotónní, ho naplňuje zvláštním pocitem fyzického blaha a dokonce jakéhosi duchovního uspokojení večer poté. K Bohu blíž.*“¹⁰⁶

3. 8 Podivní ptáci

Hrou *Podivní ptáci* Máša uzavírá své psaní pro divadlo. Pro přípravu této inscenace měl výborné a jemu příjemné podmínky: dům na venkově, samotu, přírodu a klid. Přesně takové prostředí pro tuto „věc“ potřeboval.

Tato práce je ze všech Mášových divadelních prací možná tou nejkomplicovanější. Dle něj není divadlo pouhou „továrnou na představení“, ale živým organismem, který musí na diváka působit a zprostředkovat mu určitý prožitek. „*Inscenovat současnou látku je pro divadlo riskantnější než dělat Moliéra nebo Shakespeara. Už proto, že jevištní stylizace je textem klasika daná, kdežto u textu současného se musí složitě hledat.*“¹⁰⁷ To je ústřední riziko současné tvorby.

Filozofické dílo o hluboké totalitě, společenské demagogii, zlech a nemocích doby a ďáblů, který spí uvnitř všech lidských jedinců, a záleží jen na nich, zdali mu poskytnou prostor k probuzení. Jestli se jím nechají pronásledovat. Rozřezávat na kousky. Frustrovat. Umrtvovat. Demolovat. Lákat. Nabádat k neřestem. Zničovat. Nebo snad i obohacovat? Těmito slovy bych charakterizovala divadelní hru *Podivní ptáci*. A jak vnímá ďábla sám autor, o tom se dozvídáme z jeho slov: „*Ďábel je strůjcem všeho pokroku, všeho důmyslu, vší lži, všeho vytvořeného krásna. On je patronem všech vědců, vůdců, umělců, géníů. Ďáblůvi vděčíme za vše opojné, příjemné, vítězné a – sebezničující. (...) Tuším, že na ďábla platí jedině láska.*“¹⁰⁸

¹⁰⁵ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 119.

¹⁰⁶ Tamtéž s. 120.

¹⁰⁷ Tamtéž s. 121.

¹⁰⁸ Tamtéž s. 121.

Hra měla zobrazovat jakýsi útěk z reality, čímž do jisté míry navazuje na nerealizovanou hru *Levitace* o genetickém množení virů, kterou předložil autor v roce 1982 v Laterně Magice. Antonín věří ve vyšší nadpozemskou sílu a i při psaní této hry rozmlouvá s Bohem, jenž je pro něj ztělesněním dobra, rovněž jako jeho již zesnulí přátelé a rodina. „*Všichni už jsou On. I ateista Juráček je On, i s ním a především s ním, tak často rozprávím v Pánu.*“¹⁰⁹

Autorovým záměrem bylo napsat drama, které bude aplikovatelné na jakoukoli dobu. Byť se ve hře ocitáme v epoše normalizace, věčnému tématu diference myšlení a jednání mezi tělem a duchem neunikneme v žádné době.

Máša do hlavního dění hry postavil proti sobě dvě dialektické postavy: Aleše Hrdinu¹¹⁰ a jeho přítele Filipa Kliku. I výběr některých jmen má ve hře hlubší význam. „*První má filipa, tak tedy Filip.*“¹¹¹ Postava Filipa Kliky je důvtipná, mazaná, má nadhled a v každé situaci si dokáže poradit, je zde tedy patrná inspirace slavným rčením „mítí filipa“, kdežto Aleš je typem člověka, kterého v životě provází přehnaná mírumilovnost, citlivost a hloubavá až filosofická přemýšlivost, tudíž to má v životě složitější. Inscenace sleduje nejen konflikty mezi hlavními postavami.

A kdo jsou vlastně ti podivní ptáci? Co skrývají pod křídly? Právě v tomto místě udeřil autor „hřebík na hlavičku.“ I když kritika byla rozporuplná a v mnohých případech opět nebyl pochopen autorův záměr, dle mého názoru Máša jasně, vkusně, i když pro čtenáře dost složitě a zapeklitě, poukázal na „znásilňující“ a vyhrožující orgány Státní bezpečnosti, jimž přisoudil zvířecí podobu obrovských černých ptáků, kteří létají úplně všude a mohou pronásledovat běžného smrtelníka v kterémkoli čase. Nic pro ně není nemožné. Stejně jako pro Státní bezpečnost.

„*Podivné ptáky*“ poprvé uvedla činohra Národního divadla v Praze pod režijním vedením Jana Kačera v roce 1996. Aleše Hrdinu¹¹² si zahrál Alois Švehlík a Filipa Kliku Ladislav Frej. Byť se hra zabývá vážným společenským tématem, nechybí zde odlehčené komické prvky. Můžeme tak soudit i dle jmen „podivných ptáků“, kterými jsou: Kája (ztvárněný Oldřichem Kaiserem) a Jája (v podání Vladislava Beneše).

Jak jsem se již zmínila výše, kritika byla opět dosti nemilosrdná, přílišný politický ráz hry a svébytné autorské pojetí zřejmě nebyly vyhovující. Máša však vnímá věci jinak:

¹⁰⁹ MÁŠA, Antonín. *Podivní ptáci*. Praha: Národní divadlo, 1996, s. 19.

¹¹⁰ Viz Příloha č. 27: Alois Švehlík (Aleš Hrdina) v zasetí „podivných ptáků“ Jáji (Oldřich Kaiser) a Káji (Vladislav Beneš).

¹¹¹ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 121.

¹¹² Viz Příloha č. 28: Josef Somr („Alešův člověk“ Eda) s Aloisem Švehlíkem (Aleš Hrdina)

„Ale já si myslím, že divadlo bez původních textů, i když je to riskantní, by byla jenom konzerva.“¹¹³

¹¹³ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 124.

4. ANALÝZA VYBRANÝCH DIVADELNÍCH HER

Ve své práci budu interpretovat nejvýraznější Mášovy hry: *Rváč* (1979), *Mrtvá živá voda* (1989) a *Zpověď dítěte svého věku* (1993). V analýze se hlouběji zaměřím na klíčové složky: téma a poselství příběhu, dále na prostředí a postavy. Stručněji pak naznačím kompozici a jazyk divadelní hry.

V Mášových hrách jsou pochopitelně postavy a prostředí i velmi důležité, chce ukázat na rozdílné osudy lidí a jejich životní filosofii, avšak jazyk či kompozice zde nehrají prvotní roli. Postavy nejsou pouhými loutkami, jež autor rozpojuje dle svých potřeb a záměrů, ale svébytné osobnosti z masa a kostí s životním příběhem.

Autor na první místo staví celkové vyznění hry, v některých případech usiluje o varování společnosti před nejrůznějšími problémy doby, které jsou téměř vždy dílem nějaké lidské síly. Následně usiluje o případné rozřešení problémů, odhalení viníků a jejich potrestání. Z tohoto důvodu nelze jeho hry vždy jednoznačně analyzovat dle striktních kritérií, např. dle tématu, prostředí, postav, kompozice a jazyka. Pokusím se hry takto rozebrat, avšak některé složky (např. kompozice) jsou nejednou obtížně identifikovatelné, jelikož současné drama je mnohdy kombinací více principů, tj. dramatického, lyrického či epického.

U Mášových vlastních her je jazyk dost často nespisovný, postavy hovoří obecnou češtinou, někdy až primitivní mluvou za užití mnoha vulgarismů, jimiž jako by chtěl dokreslit určité situace ve hře. V dramatických variacích, tj. ve *Rváči* a *Zpovědi dítěte svého věku*, je naopak jazyk spisovný.

4. 1 Rváč

4. 1. 1 Téma

„Jen díky lásce se život udržuje a postupuje vpřed.“¹¹⁴

V úvodním obrazu se ocitáme v salonu domu zámožné rodiny Pěrekatovových. V domě žije bezstarostný Sergej Sergejevič Pěrekatov, jeho žena Varja Makarevna Pěrekatovová a jejich mladičká dcera Marja Sergejevna Pěrekatovová, které říkají Máša. O blaho a pohodlí rodiny se starají služebná Táňuša a sluha Váňuša. Své místo zde má i pes Cézar.

¹¹⁴ Ivan Sergejevič Turgeněv.

V samém úvodu hry se do centra dění dostává Máša Pěrekatovová. Energicky pobíhá po salonu, doráží na Táňušu, filosofuje o životě a recituje verše, jejichž přednes intenzivně prožívá:

*„Víc rád mít nesmí, kdo měl jednou rád,
kdo štěstí poznal, pro toho už není.
Jen kratičko nám plně přáno jest,
odejde mládí, láska, okouzlení
a zůstane jen nekonečný stesk.“¹¹⁵*

Ženy vedou dialog o důstojnících místního kyrysnického pluku, Máša o nich předčítá v knize: „*Měli mezi sebou lidi dobré i špatné, chytré i hloupé...*“¹¹⁶, ona je však toho názoru, že v jejich regimentu jsou pouze hloupí, příliš uhlazení a nezajímaví důstojníci. Jeden muž však tvoří výjimku: drsný, a na druhé straně bezcharakterní Monsieur Lučkov, široko daleko známý svou rváčskou pověstí. Právě Lučkovova ostrost na Mášu působila jako magnet.

V salonu se sešly výrazné tváře vojenské posádky: poručík Dmitrij Ivanovič Lopuchov, podporučík Alexej Sergejevič Kropotín a pobočník Ivan Vasiljevič Tělegov. Všichni zúčastnění, včetně Máši, netrpělivě očekávají příchod nového korneta Kistera, s jehož příchodem nastává zásadní zlom: namyšlený Lučkov již není středobodem vesmíru, do centra dění se dostává tento mladý, vzdělaný a citlivý muž. Lučkov nového člena pluku oslovuje pane Knaster, čímž dává najevo svou domnělou nadřazenost a zatvzrelou pohrdavost Kisterovou osobností. Sotva se s mladým kornetem setkal, už ho vyzval na souboj, jeho omezenost značí prakticky každé jeho vyřčené slovo: „*Kdy se budeme bit, pane Knaster?*“¹¹⁷ Kister bez většího zaváhání odpověděl: „*Kdy chcete, třeba zítra.*“¹¹⁸ Tento boj, o němž se dozvíme v zápětí, způsobí ve hře zásadní zlom.

U Pěrekatovových se koná společenská sešlost, kde pochopitelně vojenští důstojníci včetně Lučkova nemohou chybět. Sergej Pěrekatov přivítá Kistera v domnění, že jde o Lučkova. Společenské faux pas! Máše to však nevadí a vydá se s Kisterem do zahrady, kde s ním vede blízký rozhovor. Pro Kistera je to čest, z tak milé a krásné mladé dámy je nadšen. Ta se sice velice stručně dotazuje na Kisterův život, ale daleko větší téma je pro ni

¹¹⁵ MÁŠA, Antonín. *Rváč: dramatická variace na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva*. Praha: Dillia, 1979, s. 6.

¹¹⁶ Tamtéž s. 9.

¹¹⁷ Tamtéž s. 15.

¹¹⁸ Tamtéž s. 15.

pan Lučkov, jelikož se s ním chce setkat tváří v tvář za každou cenu. Po návratu do salonu Máša „baví“ hosty svými hrami: „slepou bábou“, hrou na fanty či recitací Puškinových básní za trest, a přesto, že je mnohými hrami zesměšňovala, stejně ji milovali.

Když nový den otevřel oči, Kisterův sluha Luka již pečlivě chystal výstroj na souboj s Lučkovem. Jak absurdní situace! Lučkov, životem znužený a omezený muž, chce kvůli stále nenaplněné „rváčské“ touze zabít nevinného člověka, kterého zná teprve pár hodin.

Major připravil bojový prostor a naposledy vyzývá muže, aby uzavřeli mír. Marná snaha! To by mezi účastníky boje nesměl být pan Lučkov, milovník konfliktů a provokací. Oba muži zaujali postoje a připravili své zbraně k palbě: Kister vystřelil o vteřinu dřív, Lučkovi vypadla z dlaně zbraň: je zraněn! Kister je však moudrý člověk, a proto mířil tak, aby protivníka příliš nezranil, nicméně kromě zranění utrpěl něco daleko horšího: enormní ostudu před plukem! Kister již při prvním setkáním s Lučkovem věděl, že tento muž nikdy nebude jeho krevní skupinou, ale ještě více se v tomto utvrdil při rozhovoru s majorem: „*Podívejte, pane. Lučkov byl kdysi náruživý karbaník, ale nikdo s ním nechtěl hrát, protože je věčně bez peněz – všechno propije. Tak se jednou nabídl, že bude hrát o vlastní ruku. (...) Ale když prohrál, chladnokrevně vytáhl ten svůj anglický revolver a prostřelil si dlaň.*“¹¹⁹ Takový byl Monsieur Lučkov.

Čím více se Kister setkával s Mášou, tím více byl do ní zamilovaný. Dokonce o tom napsal své mamince dopis.

Kister se rozhodl, že navštíví postřeleného Lučkova. Členové pluku nemohli pochopit jeho troufalost, avšak při této schůzce se stalo něco nečekaného: Kister a Lučkov se stali přáteli! Lučkov mladého korneta dokonce již oslovuje pane Kister, což je velký krok kupředu. Přinesl Lučkovovi Goethovu knihu, která je dle něj „*potravou duše*“¹²⁰, avšak nic světoborného pro vzděláním nedotčeného člověka. Pánové spolu diskutují, Lučkov pozoruje chodící mravence na parapetu a pronáší velmi zvláštní přirovnání: „*Jak malé místo zaujímají v prostoru. A já? Jen o málo větší. To mě žere, pane. Je mi z toho ouvej. Cítím jen nudu a vztek.*“¹²¹ Z této promluvy lze vycítit, jak hořkou příchuť jeho život má. Ze života necítí uspokojení, chybí mu uznání, které si však svou sobeckostí, zarputilostí a bezohledností rozhodně nezíská. Následná rozvášněná a zcela upřímná Kisterova promluva o životě zvedla Lučkova z kanape: „*Morálka tupého stáda, zloba z nenaplněného života, nuda*

¹¹⁹ MÁŠA, Antonín. *Rváč: dramatická variace na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva*. Praha: Dillia, 1979, s. 34.

¹²⁰ Tamtéž s. 45.

¹²¹ Tamtéž s. 45.

a zášť zotročují člověka mnohdy víc, než sebekrutější knuta politická.“¹²² Že by se v jeho slovech snad Monsieur zhlédl? Jeho pěst totiž okamžitě vypálila do Kisterovy tváře, Kisterovu reakci však rytmistr nečekal: „*Přišel jsem vlastně kvůli tomu, Avději Iványči, abych vám vyřídil pozdravení od slečny Pěrekatovové. Velmi ráda by se s vámi osobně seznámila. Buďte zdráv!*“¹²³

Kister Mášu upřímně miluje, a i přes vnitřní nesouhlas tato slova vzkázal, aby jejímu přání vyhověl.

Lučkovovo svědomí přece ještě žije: vypravil se za Kisterem. Luka ho pustil dovnitř a spolu s ním vstoupila do místnosti i jeho nerozlučná přítelkyně, a to hrubá nevzdělanost. K obrazu na stěně radostně pronesl: „*A copak je tohle za dámu?*“¹²⁴ Kister s úsměvem odpověděl: „*To je Fridrich Schiller. Neznám mužnější tvář.*“¹²⁵ Historie se opakuje! Pánové opět vedou rozhovor a dotknou se i citlivého tématu: Máši Pěrekatovové. Lučkova tato dáma příliš nezajímá, avšak na Kisterovi okamžitě pozná, že je do Máši zamilovaný. Lučkov a Feďa, jak začal Lučkov Kisterovi přátelsky říkat, jsou od doby souboje nerozlučnými přáteli.

Když pánové dorazili do salonu, Máša naprosto nápadně pozorovala Lučkovovo chování. Vycítila, že to je nevychovanec, slušné a vlídné jednání pro něj byla cizí slova, ale stále ji na něm něco fascinovalo! Inu, láska je slepá.

Kister se znovu vydal k Pěrekatovovým, tentokrát sám. Nedokáže pochopit, co Mášu na Lučkovovi tak přitahuje. Trápí se tím. Máša dává Kisterovi odpověď: „*On je dravec a my dva jsme ochočené andulky v kleci.*“¹²⁶ I když se Kister cítí ponížen, s obdivem poslouchá všechna Mášina vyřčená slova, i když některá jsou nositeli bolesti: Máša vbodne vlasovou jehlicí Kisterovi do dlaně. „*Ne tak vážně, ne tak vážně, vy energický a silný člověče, račte se hezky smát!*“¹²⁷ On se skutečně usmívá a jeho oddaná láska k Máše jeho bolest anuluje. Máša se nechala unést svou horkokrevností, své počínání si uvědomuje a je v rozpacích. Životem poučený Kister velmi dobře ví, že láska se nedá vynutit, a proto se rozhodne Mášinu lásce k Lučkovovi pomoci.

Lučkov se za Mášou skutečně vypraví, a když může být Máša konečně spokojená, že dosáhla svého, v jeho přítomnosti se cítí nesvá. Mášinu recitaci a hru na klavír barbar-

¹²² MÁŠA, Antonín. *Rvác: dramatická variace na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva*. Praha: Dillia, 1979, s. 47.

¹²³ Tamtéž s. 48.

¹²⁴ Tamtéž s. 51.

¹²⁵ Tamtéž s. 51.

¹²⁶ Tamtéž s. 70.

¹²⁷ Tamtéž s. 72.

sky přehlíží, její slova nevnímá, přesto si domluví společnou schůzku v Dlouhém luhu, s čímž se samozřejmě neváhá pochlubit Feďovi. Rodina Pěrekatovových z protivného a chladného Lučkova vůbec není nadšena, pán domu vidí svého „syna“ v Kisterovi.

Lučkov viděl v Máše tuctovou dívku, od které ihned očekával obdiv a bezmeznou oddanost: zde se ale šeredně přepočítal. I když chvíli Máša nestála nohama na zemi a na jeho hry přistoupila, v tu ránu procitla a pochopila, že Lučkovovi šlo pouze o fyzickou „lásku“. Lidským citům Monsieur nerozumí, a ani rozumět nechce. Máša je otřesená zklamáním a v pláči upadá do mdlob. Studem chtěla zemřít a z očí se jí vytrácela životní jiskra. Až zde si uvědomila, že její skutečnou láskou je Kister. V zápětí probíhají zásnubní oslavy.

V tomto momentě veškerá přátelská náklonnost ke Kisterovi ze strany Lučkova končí: vyzývá ho na souboj. Nedokáže přenést přes srdce, že nedosáhl svého. Další den je slyšet zvuk bubnů. Lučkov kráčí proti Kisterovi, nedodrží podmínky boje a chladnokrevně na něj vypálí. Kister bezbranně ulehá k zemi. Zdrčená rodina Pěrekatovových v čele s Mášou přiběhla ke Kisterovi, kterému už bohužel nebylo možné pomoci. Někdo však přece jen cítí uspokojení: v Lučkovových očích se zablýskla životní jiskra. Zavražděním člověka jeho život dostal konečně význam: v Lučkovově široko daleko tradované pověsti „rváče“ se ukázalo pravdivé jádro. Naneštěstí se již nejednalo o žert, který lze vzít zpět. Svět byl chudší o jeden zmařený lidský život, a země „bohatší“ o mladistvou ryzí krev, pozvolna se rozrůstající do rudé masivní kaluže, vsakující se do útroh čisté a „nezkažené“ zeminy, kde Kister našel konečně klid: „čistý“ svět bez násilí a konfliktů.

Proč získal Lučkovův život smysl právě tímto činem? Nebyl snad Kister jeho jediným přítelem? Lučkov prožil těžké dětství, v útlém věku se stal sirotkem a žil v chudobě, dost často byl odsouván na „druhý břeh“. Má tedy jeho chladná povaha kořeny v těch nejcitlivějších dětských dobách, kdy se utváří lidská osobnost a i sebemenší změna má na ni vliv? Je snad jeho kůže „prorostlá“ těžko hojitelným traumatem? Stal se právě díky nezájmu druhých „krvežíznivou bestíí“? Jak mohl cítit zadostiučinění při vraždě člověka, který jako jediný respektoval jeho osobnost, chápal ho a upřímně ho vnímal takového, jaký skutečně byl? Dostáváme se k úhlavnímu kameni úrazu: ústřední bariérou byla pravděpodobně láska a s ní související závist. Lučkov totiž nedokázal vstřebat, že dva lidé se navzájem milují. On tento pocit nejspíše nikdy nezažil, a proto nechtěl lásku dopřát nikomu, pochopitelně ani ne svému příteli, jenž by mu byl neustále na očích, a probouzel v něm tak již stěží léčitelná traumata, proto ho raději nemilosrdně vymazal ze života: *„Hlásím, Marjo Sergejevno, že jsem právě popravil hraběte Fjodora Fjodoroviče Kistera pro větší slávu vlasti. Tím jsem splnil svou povinnost. Můj život dostal konečně smysl. Hlášení je u kon-*

ce.¹²⁸ Právě Kister byl „lékem“ na očištění Lučkovovy „prohnilé“ osobnosti, i když si to Monsieur neuvědomoval. Když už se konečně stával „lepším člověkem“, podlehl soudu závisti, probudil uvnitř sebe stále dřímajícího rváče, a jediného skutečného přítele tak vymazal ze své mapy života.

Nejen závěrem hra získává nadčasový ráz. Společnost by měla více vnímat veřejnou hrozbu omezenosti, hlouposti, fyzického i psychického násilí, proti nimž někdy velmi těžko a marně bojujeme. Hloupost a primitivismus, „nemoci“ nejen dnešní doby, mohou snadno zpřetrhat vše dobré, co dnešní společnost vybudovala. Z toho usuzuji, že člověk by se měl daleko více zaměřit na životní hodnoty a najít svůj smysl života, jelikož každý život by měl mít smysl.

4. 1. 2 Prostředí

Dramatická variace *Rváč* se odehrává v ruské vesnici v první polovině 19. století. Markantní část hry autor situoval do domu rodiny Pěrekatovových, zejména do jejich salonu, kde se konají různá společenská setkání. Následně se ocitáme i v okolí domu Pěrekatovových, konkrétně v malém lesíku „Dlouhý luh“, březovém hájku a zahradním sadu.

Neopomenutelné jsou i pokoje Lučkovova a Kistera, které svým uspořádáním odrážejí jejich osobnosti: Kister má v prostoru elegantní pohovku, na stěně Schillerův a matčín portrét, nechybí ani kvalitní kousky porcelánu, zatímco Lučkov má po pokoji rozházené lahve od alkoholu a rozpadající nábytek, o obrazech na stěnách ani nemůže být řeč.

4. 1. 3 Postavy

Na výsluní postav stojí Máša Pěrekatovová, mladá, půvabná a často nerozvázná dívka, jejíž srdce se rozhoduje mezi dvěma muži. Byla střední a zavalitější postavy. Na první pohled jí z očí sršela radost ze života, její úsměv každému rozsvítil den, avšak na straně druhé to bylo děvče hloubavé a sentimentální. Milovala muže, společnost a humor. Vzdělanost, sečtěllost, umělecký talent a vytříbenost názorů: to jí každý záviděl. Mluvila plynule francouzsky, obstojně hrála na klavír, zajímala se o klasickou literaturu, v oblíbě měla zejména verše Alexandra Sergejeviče Puškina. Každá mince má však dvě strany, a tak v určitých situacích se její atribut jemnosti vytrácel, sama o sobě pronesla: „*Jsem*

¹²⁸ MÁŠA, Antonín. *Rváč: dramatická variace na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva*. Praha: Dillia, 1979, s. 100.

koketa bez srdce a to je dobře.“¹²⁹ Uvnitř byla však velmi zranitelná a i ona toužila po skutečné lásce. Její přehnaná upřímnost ji nejednou dostala do nepříjemných situací, kterých později litovala.

Další významnou osobou je rytmistr Avděj Ivánovič Lučkov, bezcharakterní, nevzhledný, životem znužený a agresivní rváč, do jehož drsnosti je Máša zamilovaná. Monsieur Lučkov je věčný provokatér a intrikán, i křivý pohled je pro něj důvod ke konfliktu, své trable navíc utápí v alkoholu. Násilí je pro něj zábavná a naplňující činnost: „*Pak vezme bič a ze žalu zbije ženu, skopá psa, uštvě koně. A máme Lučkova jako na dlani.*“¹³⁰ Skepse a ironie mu nebyla cizí, např. ženy považoval za nízké bytosti, které mu jen ubližují. Ublížila mu prý i matka, a to tím, že ho přivedla na svět!

Naprostým Lučkovovým protipólem je kornet jezdeckého pluku Fjodor Fjodorovič Kister, zarytý odpůrce násilí, vzdělaný, citlivý a svědomitý šlechtic německého původu, jenž chová upřímnou náklonnost k Máše Pěrekatovové. Vždy byl pečlivě upraven, miloval květiny a literaturu. Členové roty ho obdivovali pro jeho pokoru, moudrost, bodrost, laskavost a náklonnost k umění. Občas byl dosti ústupný, zejména na své cestě za vysněným cílem, Mášou Pěrekatovovou, udělal krok zpět. Posléze se z lásky jednostranné stala láska oboustranná: i v Máše se probudí opravdový cit ke Kisterovi.

Postranními postavami jsou Mášini rodiče, tj. statkář Sergej Sergejevič Pěrekatov a jeho žena Varja Makarevna Pěrekatovová, která vedla hospodářství na statku a v rodině měla rozhodující slovo. Byla sebevědomá, rázná a ctižádostivá, dceru vychovávala důsledně, ale svobodně, nikoli přísně. Sergej Sergejevič byl vždy řádně upravený a načesaný, ostatně jeho žena na to vždy dohlížela. Nebyl nijak utiskován, žil si spokojeně a dle svých představ.

Vedlejší linii postav tvoří služebnictvo: sluha Váňuša a služebná Táňuša, kteří se starají o blaho Pěrekatovových, poté Kisterův sluha Luka a Lučkovův sluha Artom. Postavy zde nejsou nikterak blíže charakterizovány, ovšem všechny mají společný atribut: oddanost svým pánům, u nichž se vůbec nemají bídň.

Společenské akce u Pěrekatovových doprovázejí také postavy z „vojenského prostoru“, a to: poručík Lopuchov, podporučík Kropotkin, pobočník Tělegov, major Gagin a první důstojník Ivan Vasiljevič Brabčín. Tyto postavy zde nehrají významné role, ovšem trefně dokreslují celý děj a atmosféru hry.

¹²⁹ MÁŠA, Antonín. *Rváč: dramatická variace na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva*. Praha: Dillia, 1979, s. 76.

¹³⁰ Tamtéž s. 98.

4. 1. 4 Kompozice

Dramatická variace *Rváč* je hrou o jedenácti obrazech. Již od četby prvního obrazu lze vysledovat, že dějová linka nebude stěžejním záměrem tohoto dramatu. Do popředí se daleko více dostává nálada a emoce postav, jejich subjektivní názory a myšlenkové pochody, tj. prvky lyriky, a proto hra vykazuje prvky lyrického dramatu, v němž některá z postav svádí vnitřní emoční boj, v našem případě Máša Pěrekatovová. Dle mého autor nechce být svazován šablonovitými kompozičními principy dramatu a jakoukoli racionální kauzalitou, a proto je kompozice volná.

Jednotlivé repliky, autorem do detailu promyšlené,¹³¹ jsou ve hře klíčové, neboť přispívají ke spádu děje, a každá promluva také pozvolna poodhaluje nitro postav a dobovou atmosféru. Emoce však nejsou na úkor děje: je dynamický, má spád a v úplném závěru, kdy Lučkov nakonec svého „přítele“ chladnokrevně zavraždí a dosáhne uspokojení, rychlým tempem graduje. Mášovi nejsou cizí ani ironické či absurdní prvky, které hru okořeňují.

4. 1. 5 Jazyk

V dramatické variaci *Rváč* spolu vystupující postavy komunikují převážně spisovným jazykem, často hovorovou češtinou.

V jazykovém zpracování hry neshledávám nikterak významná specifika, ovšem jeden výrazný autorský prvek zde převládá: přejaté cizí výrazy či celé promluvy, kterými se ve hře realizuje internacionalizační tendence. Autor zde uplatnil slova či spojení z evropských jazyků, zejména z francouzského, anglického či německého.

Opětovaně zde nacházíme výrazy z francouzštiny, např. oslovení: „*mademoiselle*“¹³², „*monsieur*“¹³³ či pozdrav: „*adieu*“¹³⁴, mnohdy i celé repliky, vyřčené Mášou: „*Cela ne tire pas a conséquence.*“¹³⁵, v překladu: „*Z toho se nestřílí.*“¹³⁶ Postava Máši nepromlouvá pouze francouzsky, ale také anglicky, aby byl divák schopen vysledovat její všestrannou vzdělanost a nadanost, nejčastěji recituje anglické citáty či básně: „*The days of*

¹³¹ Např. Máša ve hře často recituje básně, pomocí nichž může čtenář vysledovat nejen její sečtělost, ale také povahu a myšlenkové soudy.

¹³² MÁŠA, Antonín. *Rváč: dramatická variace na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva*. Praha: Dillia, 1979, s. 11.

¹³³ Tamtéž s. 20.

¹³⁴ Tamtéž s. 39.

¹³⁵ Tamtéž s. 37.

¹³⁶ Tamtéž s. 37.

our youth are the days of our glory. ¹³⁷, v překladu: „*Dni našich mladých časů – to dnové naší slávy!*“ ¹³⁸

Dobové jazykové výrazy se v textu vyskytují ojediněle, dnes už bychom je považovali za archaismy, např. oslovení „*Vaše Blahorodí.*“ ¹³⁹

4. 2 Mrtvá živá voda

Mrtvá živá voda je velmi náročnou inscenací jak po stránce obsahové, tak po stránce koncepční. Je nutná stoprocentní koncentrace diváka na obsah a souvislosti hry, ledabylý divákův přístup ke hře není žádoucí. Nejistota, mnoho otazníků a pochybností: ani takové pocity po zhlédnutí hry nejsou vyloučeny.

Pro hlubší pochopení podstaty hry je nutné sdělit divákovi několik zásadních skutečností: hra se realizuje specifickou formou „divadla na divadle“. Televizní redaktor Petr Peták si připraví pro Františka Nelibu „divadlo“ o dramatických okolnostech jeho života za poslední měsíce. Tento experiment má být do jisté míry „rehabilitací“ Františkovy osobnosti a z psychologického hlediska je formou terapie: má mu pomoci k návratu do běžného života.

Hra sleduje dva hlavní problémy: Františkovu snahu o rehabilitaci jeho zemědělské metody a jeho úsilí o usvědčení lékaře z vraždy v důsledku nedbalosti.

4. 2. 1 Téma

„ *Příběhy ... to jediné, co nám zbylo. Jediné, čím můžeme bojovat proti nemoci a smrti.*“ ¹⁴⁰

Ústřední postava hry, agronom František Neliba, žije poměrně šťastný život se svou rodinou: s ženou Irenou a dvěma syny. Je však sužován novými moderními způsoby zotavování zemědělské půdy, tj. odvodňováním a zavodňováním, které namísto zvýšení kvality zeminy vedou ke kolapsu: k znehodnocení půdy a následnému rapidnímu úbytku spodní vody. Neustále na tyto problémy upozorňuje, ale vzhledem k probíhajícímu temnému období normalizace je za své stížnosti pronásledován. Vedle meliorací je paralelním ohniskem děje „nevinný“ a tragicky končící zdravotní problém jeho ženy, jímž František strhne lavinu kritiky vůči úrovni dnešního zdravotnictví, zejména vůči absurditám bezohledného

¹³⁷ MÁŠA, Antonín. *Rváč: dramatická variace na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva*. Praha: Dillia, 1979, s. 5.

¹³⁸ Tamtéž s. 5.

¹³⁹ Tamtéž s. 43.

¹⁴⁰ MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 9.

jednání nemocničních zaměstnanců s pacienty. Františkovi se ze dne na den změnil život od základů.

Do popředí se dostává také figura televizního publicisty Petra Petáka, Františkova osobního přítele, kterého tento příběh nenechává chladným a chce svému příteli prostřednictvím televizních prostředků pomoci: nabídne mu proto jistou formu „rehabilitace“, jež je uskutečněna pomocí imaginární obnovy Františkova případu ve věci meliorací a záhadného úmrtí jeho manželky. Studiu okolností případu a vyslychání jednotlivých svědků se věnuje do „morku kostí“. Petrovým cílem je promítnout tento bezmocí naplněný případ na televizních obrazovkách, a dostat ho tak do povědomí co nejširšího okruhu diváků, aby došlo k odhalení bezohledných praktik nejen dnešního zdravotnictví, ale také zemědělství.

Hru zahajuje pochmurná událost: František Neliba přichází o svou milovanou ženu, jež měla podstoupit nenáročný chirurgický zákrok, z nemocnice se však už nevrátila. Tento případ byl zahalen rouškou záhad a podivných okolností. František tedy bojuje s nespravedlností na všech frontách: jak v zaměstnání (boj s nezodpovědně provedenými melioracemi), tak v osobním životě (boj se záhadnou a náhlou smrtí blízkého člověka).

Vedle zoufalého Františka stojí Petr a „jeho“ lidé z televizního štábu: biolog Vojta (hrající Františka Nelibu), inženýr Mirek (hrající zemědělského experta a lékaře v nemocnici), Kamila (hrající ženské svědkyně), pracovník televizního štábu Kalina (hrající předsedu JZD a poručíka veřejné bezpečnosti), druhý pracovník televizního štábu Růžička (hrající zřízence prosektury Kotrby). S odstupem času probíhá rekonstrukce případu: sklíčený František stojí nad lehátkem s Ireniným mrtvým tělem, jež je celé zahaleno bílým rouchem. Je si stoprocentně jist, že život jeho ženy vyhasl zbytečně vinou cizího zavinění. Smrt prý zapříčinilo selhání srdce, ale tuto lékařskou hypotézu František striktně odmítá: „*Ne! Ta měla srdce jako zvon. A já jim to dokážu. Je třeba je zastavit, smrtonoše.*“¹⁴¹ Jeho život se stává bojem za spravedlnost.

Ve světě probíhá neustálý zápas dvou velmi silných „pólů“: dobra a zla. Druhý z uvedených naneštěstí zvítězil v rodině Františka Neliby. Do rekonstruovaného případu vstupuje psychiatrička Helena Kadlecová. Jejím záměrem je pozitivní rozřešení případu prostřednictvím parapsychologických postupů. Využívá rozličných metod při své psychologické praxi: hypnózu, okultismus, sugesci atp.

Na jevišti se sejdou všichni „strůjci“ případu: Vojta, Mirek, Kalina, Růžička. Probíhá regulérní hypnotický pokus, do něhož jsou zapojeni i diváci: „*Starosti dostaly křídla*

¹⁴¹ MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 5.

a vzdalují se od nás, odlétají, mizí, zmizely, nejsou a nikdy už nebudou a my máme konečně hlavu čistou jak klíčku a otevřenou pro esoterické zážitky.“¹⁴² Všichni v sále jsou napjati, zhypnotizováni a netrpělivě vyčkávají, co se bude dít: skupina aktérů odchází z jeviště, v horní části scény se objevuje Irenin duch, přichází František. Manželé spolu vedou dialog o životě, zejména o žalostném odcizení lidí s přírodou. V tomto momentu autor poskytuje první náznak vysvětlení názvu hry *Mrtvá živá voda*, v němž shledáváme typický příklad oxymóra, druhu básnické figury. Irena vzpomíná na svá kantorská léta na střední škole, na dobu, kdy ještě příroda barvitě žila, nikoliv přežívala: „*Pod mikroskopem se to hemžilo životem. A vidíš, dneska už je v Račíně jen mrtvá voda. To, co se jen hemží a neseje, nesklíží ani neshromažďuje do stodol ... nemá už dneska právo na život.*“¹⁴³

Název hry má hlubší význam. Voda, věčný symbol života a zrození, se pomalu stává mrtvou. Je znehodnocována, nedoceněna a pozvolna se vytrácí. Autor chtěl divákovi „otevřít oči“ a vyprovokovat v něm jisté zamyšlení nad naléhavou situací týkající se dnešního vztahu lidí k přírodě. Máša poukazuje na bolestivé nařikání přírody, která vinou lidských zvyků na vlastní kůži „pocit’uje“, že společnost si hraje na slepou a hluchou, mimo jiné je také zamořena vražednými jedy: bezohledností a chladnokrevností, chce jen brát, nikoliv dávat. Přirozený koloběh přírody se pomalu zastavuje, vše tiše umírá. Stromy usínají. Voda již nezpívá. Zvířata se vzdalují. Stroje ožívají. František zde zemědělské stroje označuje jako „*dítka vědeckotechnického pokroku*“¹⁴⁴ či „*zplozence d’ábla*“¹⁴⁵, jelikož svými „plechovými zbraněmi“ přímo šlapou po „těle přírody“, či snad po „kostře přírody“? To Františka bolelo. Stále proti tomu bojoval. Příroda se stává jakýmsi „vězením marnosti“. Pokud se společnost ze slepoty a hluchoty „nevyléčí“, příroda v tomto vězení zkolabuje a již nebude návratu. Hra volá po zodpovězení neřešitelné otázky: „Příroda, nebo lidé?“

Helena má pravidelnou terapii s Františkem, která je v důsledku jeho tragických životních okolností bezpodmínečně nutná, a marně se snaží zjistit, kdo jsou tajemní „*smrtonoši*“¹⁴⁶, o nichž se neustále zmiňuje. Psychiatricka ho označila jako paranoidního, avšak později dospěla k jinému závěru: „*Je bludně přesvědčen, že zlo zvítězilo z jeho viny.*“¹⁴⁷ Zde hovoříme o autentickém Františkovi, nikoli o Vojtovi, jenž ho v potřebných situacích imituje.

¹⁴² MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 8.

¹⁴³ Tamtéž s. 10.

¹⁴⁴ Tamtéž s. 14.

¹⁴⁵ Tamtéž s. 14.

¹⁴⁶ Tamtéž s. 12.

¹⁴⁷ Tamtéž s. 37.

Za Františkem konečně přichází Petr Peták. Realizační televizní tým, který se případu věnuje, začíná mírně pochybovat o Františkově psychické chorobě: „*Jestli ses přišel podívat na blázna, dědku, musím ti přinést zrcadlo. Protože já jsem asi takovej blázen jako ty dobrodinec.*“¹⁴⁸ Petr byl člověk zaslepený technikou. To František vycítil, avšak po vzájemných nekonečných debatách o životě v něm svítla naděje, jelikož Petr sepsal ministrově žádost o obnovení případu jeho ženy, a proto srdceryvně oroduje u Heleny, aby svolila k natočení rozhovoru s Františkem. Vykládá jí falešné příběhy o Františkovi, jenž mu údajně otevřel oči, a protože Helena je citlivý člověk, historikám uvěří. Když odhalí, že jde jen o vyumělkovaný konstrukt, je hluboce zklamaná. Je Petrovým cílem pouhé pěstování blaha v televizním průmyslu, či chce svému příteli opravdu pomoci?

František záměrně bojkotuje natáčení rozhovoru, vše mu přijde směšné a teatrální, např. od Petra dostal instrukce, aby mu před kamerami vykal, nakonec však přichází „světlá chvílka“: systematicky vykládá o pravidelně rozposílaných stížnostech ve věci meliorací, je to však doslova jen chvílka. Průběh rozhovoru není hladký, díky Františkovým šprýmům se možná ani nedotočí, a tak se Petr rozhodne, že natočí dialog s psychiatrickou Helenou.

„Petrův ansámbl“ (Mírek, Kalina, Vojta, Kamila) sehrává scénku, zobrazující Františkův rozhovor s agrárními odborníky. František otevřeně sděluje své jednoznačné názory na zemědělské odvětví: půda je prosypaná toxickými látkami a pesticidy, meliorace nám kradou téměř veškerou vodu, živá příroda pomalu umírá. A kdo je jejím vrahem? Přetech-nizovaný svět a vychytralí lidé v něm. Do gradující výměny názorů Františkovi telefonují z nemocnice, že mu zemřela žena. František vše pozoruje, zejména Vojtu ve „své“ roli, v tomto okamžiku je pochopitelně silně rozrušený. Takto končí první část rekonstrukce případu.

Do popředí hraní se dostává Kamila jako paní Šimková, jež sdílela jeden nemocniční pokoj s Irenou Nelibovou. Společně s nimi tam byly také paní Nechvátalová a Kašparová. Irena měla být operována v pátek, ale „pod skalpel“ šla už ve čtvrtek, to dosvědčila paní Šimková. Františkovi však oznámili, že k zákroku došlo v pátek. Mírek předvádí doktora Beránka a komentuje operaci: „*Paní Nelibová zemřela během operace na náhlou insuficienci atria sinistrum, která způsobila prudkou koronární trombózu s infarktem myokardu.*“¹⁴⁹ Důležité slovo má v této situaci doktor Kotrba, kterého předvádí Růžička. „*Má v tom prsty ten kretén Karásek. Sanitář. (...) Od rána byl sežranej jak dogo. (...) Šoup ko-*

¹⁴⁸ MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 16.

¹⁴⁹ Tamtéž s. 67.

čár s Nelibovou do výtahu a jak já to tipuju, s někým se zakecal a zapomněl na něj. (...) A vona zůstala viset v mezipatře. (...) Nelibová se ve výtahu zadusila zvratkama.“¹⁵⁰ Petr vše pečlivě zaznamenal. Bude však elektronický záznam dostatečným důkazem?

V hraném případě nastává zásadní zvrat, který začíná „nahrávat“ Vojtovi (jako Františkovi), po dlouhé době přichází vyjádření k melioracím: „*Odbor vodního a lesního hospodářství a zemědělství káenvé podal z pověření krajského výboru lidové kontroly obsáhlé vyjádření k věci meliorace povodí Bučiny. (...) Průzkum prokázal, že meliorační rýhy byly opravdu nadměrně hluboké. (...) Těžká meliorační technika byla užita opravdu zbytečně. (...) Tři vesnice zůstaly bez studniční vody. (...)*“¹⁵¹ „Blýskání na lepší časy“ se však nekoná: případ byl promlčen a k žádnému potrestání jednotlivých „smrtonošů“ nedošlo. František již nevidí svou ženu před očima, což ho děsí, ale psychiatricku naopak těší, jelikož jeho halucinace pravděpodobně odcházejí, a tak se možná začíná uzdravovat. Vyvarujme se však předčasné radosti.

František vstupuje do rekonstrukce případu a začíná hrát svou roli, tentokrát se dostáváme k věci Ireniny smrti. Chce vzít spravedlnost do svých rukou a věří, že pravda zvíťezí a nemocniční „smrtonoši“ si „vypijí“ svůj trest až do dna. Setkává se s Mirkem v roli primáře Kudrny. Kritizuje ho za jednání nemocnice s pacienty obecně. „...co je potom člověk? Věc? Ve špitále s ním zacházíte hůř než v komunále s porouchaným autákem.“¹⁵² Arogantní Kudrna samozřejmě brání nejen sebe, ale celé socialistické zdravotnictví, Františka vnímá jako paranoidního hlupáka. František ohrožoval jak primáře Kudrnu, tak sanitáře Karáska, a tak mu hrozí vězení. Kamila, předvádějící zbývající svědkyně (Nechvátalovou a Kašparovou), se nechce dostat do problémů a odmítá říct pravdu. Vina na straně nemocnice se ani po dotazování několika desítek svědků opět nepotvrdila, „ortel“ pro Františka je následující: „*V jednání zadrženého jsou patrné kompulsivní rysy, sklon k maniakálnímu kverulantství, nesnášenlivosti a agresivitě. Nicméně z lékařského i právního hlediska je za své jednání odpovědný. František Neliba byl pak propuštěn z vyšetřovací vazby.*“¹⁵³

Na konci hry celý herní ansámbl recituje Františkovi indiánskou baladu. Je těžké identifikovat, zdali je vnímá. V horní části scény se opět zjevuje Irena, František má až euforický záchvat: „*Už ji zase vidím, Petře! Jede na kole a mává mi. Propustili ji*

¹⁵⁰ MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 67–68.

¹⁵¹ Tamtéž s. 72.

¹⁵² Tamtéž s. 84.

¹⁵³ Tamtéž s. 88.

z nemocnice, paní doktor! Asi našla tu živou vodu.“¹⁵⁴ Odmítá se smířit s tím, že Irena zemřela a už se nevrátí. Jeho kritický psychický stav přetrvává. Petr je zdrcen, že všechna snaha ztroskotala. Teď je jasné, že chtěl svému příteli opravdu pomoci, prosí Františka: „Františku, vzpamatuj se! Neodcházej mi takhle před očima, prosím tě! Vrať se mezi nás! Vidiš mě? Takhle mi nesmíš odejít. Dívej se na mě!“¹⁵⁵

Ve hře jsme se ocitli na hranách dobra a zla. A který „svět“ zvítězil? Dle mého názoru nelze jednoznačně odpovědět. Zlo „vyšší moci“ nebylo potrestáno, spravedlnost nebyla nastolena, na druhou stranu v nitru je František šťastný, jelikož se opět setkal se svou milovanou ženou, ale bohužel jen zdánlivě v důsledku své psychické nemoci. Možná právě urputné vydávání energie při hledání spravedlnosti bez úspěšného konce mu nemoc přivodilo. Pointu hry vystihuje ustálené spojení „naděje umírá poslední“. U Františka však nikdy nezemřela.

4. 2. 2 Prostředí

Hra se odehrává v prostředí unikátním svou variabilitou: nejprve se ocitáme v prostředí televizního studia nastíněného několika židlemi a stolem, o chvíli později se dostáváme do nemocničních prostor a v poslední řadě také do imaginárního prostoru Františkových myšlenek, kdy hovoří s Irenou, která k němu sestupuje z nebes.

Atmosféra hry je již v úvodu velmi emotivní a při každém Františkově rozhovoru s kteroukoli z „obžalovaných“ postav hry (lékaři, agronomičtí odborníci) ještě graduje.

4. 2. 3 Postavy

Ústřední postavou hry je vedoucí agronom jednotného zemědělského družstva František Neliba. Miluje přírodu a jako jeden z mála si cení jejích darů (vzduchu, půdy, vody), tato jediná promluva dokáže plně vystihnout jeho životní filozofii: „...člověk roste z půdy stejně jako strom.“¹⁵⁶ Je si naprosto jistý tím, že člověk je s přírodou „srostlý“, avšak valná většina obyvatel naší zeměkoule si toto neuvědomuje. Je velmi starostlivým, čestným a upřímným člověkem. Při cestě za spravedlností jde klidně „přes mrtvoly“, jen aby dosáhl potrestání „smrtonošů“, prohnilých zabijáků přírody i lidských životů, jimiž jsou v tomto případě myšleni vždy mazaní agronomičtí a lékařští odborníci. Po smrti své ženy a po nekonečném a bezvýsledném zápolení s melioracemi se stává paranoidním

¹⁵⁴ MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 91.

¹⁵⁵ Tamtéž s. 92.

¹⁵⁶ Tamtéž s. 14.

a psychicky nemocným. Jeho psychický stav ho utvrzuje v tom, že Irena je naživu, čímž sebe sice uklidňuje, ale ostatní zraňuje, jelikož všichni kromě něj vědí, že se nejedná o realitu.

Agronomova žena Irena Nelibová vystupuje ve hře pouze zprostředkovaně, a to prostřednictvím Františkových myšlenek, jeho vyprávění i vnitřních dialogů s ní. Jako pedagožka biologie měla k přírodě také velmi kladný vztah. Pocházela z velkoměsta, avšak vždy fantazírovala o životě na venkově, což se jí díky jejímu muži splnilo. Z vnitřních dialogů lze vysledovat, že byla velmi citlivou a empatickou osobností. Na „jevištním nebi“ se zjevuje pouze svému manželovi a divákům, často ji vidí v plné kráse „nedotčenou smrtí“, ovšem někdy dokáže vyděsit v mrazivém kostýmu smrtky, který vyvolává spoustu otázek.

Televizní publicista Petr Peták je další klíčovou postavou hry. Zpočátku se projevuje jako bezcharakterní, arogantní a vypočítavá figurka, ostatně o tom může svědčit zajímavé Františkovo přirovnání: „*Je to dravec. Bude ti zobat z ruky, dokud nedojdou drobečky. Pak ti začne klovat mozek. Živí se rozumama.*“¹⁵⁷ Jeho „prospěchářství“ a chronická posedlost televizní obrazovkou se více či méně projevuje v průběhu celé hry, avšak při závěrečných scénách dochází k obratu o sto osmdesát stupňů: Petr se projeví jako člověk se srdcem na správném místě a upřímně se snaží svému příteli pomoci. Když se mu jeho dlouhodobá urputná snaha o pomoc rozplyne, je zdrcený.

Psychiatřička Helena Kadlecová uzavírá prostor hlavních postav. Je psychicky stabilní a empatická, což je v jejím zaměstnání nutností, uvnitř je však velmi zranitelná a senzitivní. Petr Peták jí jistým způsobem imponuje, ale na druhou stranu je velmi zklamaná z jeho arogantního chování a nedůvěřivá vůči jeho plánované pomoci Františkovi. Na konci hry je odhaleno, že Petrova pomoc nebyla pouze domnělá, čehož si Helena váží.

Nyní se přemístíme do „sektoru“ postav vedlejších, které přehrávají Františkův příběh. Petr si pro hraní postav záměrně nevybral herce z povolání pro vyšší autentičnost výkonů. Jedinou výjimkou je Kamila, herečka a bývalá Petrova milenka, mj. i matka jejich společného dítěte. V rekonstrukci případu předvádí ženské svědkyně, tj. Nechvátalovou, Šimkovou a Kašparovou. Je velmi žárlivá a impulzivní.

Dalším z „herců“ je vzdělaný biolog Vojta. V realitě je neprůbojný a nesmělý, ovšem ve Františkově roli je dravý, upřímný a zdravě sebevědomý. Je tedy otázkou, proč si ho Petr do role vybral? Možná mu tím chtěl pomoci probudit sebejistotu.

¹⁵⁷ MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 29.

Inženýr Mirek, v reálném životě cynický, chladný a technikou omámený muž, si zahrává s Kamilinými city. Kamilou vyřčená replika adresovaná Mirkovi nás přesvědčuje o jeho povaze: „*Máš místo srdce terminál, ty odborníku!*“¹⁵⁸ A takto Mirek hovoří o krátkém a ne příliš vydařeném „románku“ s ní: „*Malá chybička v programu. Ale to se vyladí. Nebo jsem spíš zvolil na dané zadání nevhodný programovací jazyk.*“¹⁵⁹ Petr ho stylizoval do rolí lékařů a agronomických expertů, v nichž se cítí jako „ryba ve vodě“, jelikož mají ve hře naprosto shodné charakteristické rysy jako on sám: jsou jimi pýcha, povýšenost a bezohlednost.

Petrův spolupracovník Růžička je obsazen do role pracovníka patologie Kotrby. Ve hře se projevuje pouze ve své roli, do osobního života nemáme dostatečnou příležitost nahlédnout. Kotrba si libuje v alkoholu, za každou kapku je schopen čehokoli: i cenného svědectví. Byť je alkoholik, v zaměstnání prý striktně nepije a v tomto ohledu je zásadový.

Poslední postavou je Kalina, rovněž Petrův kolega, jenž předvádí předsedu družstva a poručíka VB. Jeho postava zastává ve hře spíše „doplňující“ funkci. Je zosobněním podpory technických novinek.

4. 2. 4 Kompozice

Divadelní hra *Mrtvá živá voda* není členěna na jednotlivé obrazy, ale pouze na první a druhou část.

Kompoziční výstavba je u této hry velmi komplikovaná, jelikož není striktně definovatelná, jedná se spíše o kombinaci různých kompozičních postupů. Dominuje kompozice retrospektivní: na rozdíl od filmu,¹⁶⁰ natočeného na stejné téma, hra není přímým Františkovým bojem proti jednotlivým „smrtonošům“, ale je zprostředkovanou realizací jeho případu, na kterou se František dívá, následně se i sám zapojuje. Na případ je tedy nahlíženo „zpětně“ a je znovu přehráván. Tento pokus má Františka vrátit zpět do běžného života.

Ve hře lze pozorovat i prvky kompozice rámcové: kolem hlavní dějové linky se zde rozehrávají i miniaturní historky, sledující běžné starosti i radosti všedního dne, např. chvilkový vztah Kamily a Mirka či Františkovy rozhovory s imaginární Irenou.

¹⁵⁸ MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 54.

¹⁵⁹ Tamtéž s. 54.

¹⁶⁰ *Zápas o člověka Nelibu*. [film]. Režie Jan KAČER. Československo, 1990.

4. 2. 5 Jazyk

Jazyk inscenace je převážně hovorový, jednotlivé postavy spolu komunikují v běžně mluvené češtině, v rozsáhlé míře nacházíme také obecně české jevy, např. zjednodušování a krácení hlásek nebo hláskových skupin, např. Kamila v roli Šimkové: „*Tak sme si s pani Kašparovou a pani Nechvátalovou nejdřív říkaly, jestli třeba Irence nezapad ten jazyk, víte.*“¹⁶¹, velmi frekventovaná je také diftongizace *y > ej*, Růžička v roli Kotrby: „*Libovej krasavec.*“¹⁶²

Autor užívá v některých pasážích hry zajímavých jazykových prvků: uskutečňuje „*hru s jazykem*“, a způsobí tím nejednu komickou situaci, např. v Helenině projevu: „*Koledoval jste si o to, pane koledo.*“¹⁶³, následně i v Mirkově promluvě: „*Vsadím se, že v té indiánské mystice máte prsty vy, paní koledyně.*“¹⁶⁴

Psychiatřička Helena či jednotlivé postavy v rolích zemědělských a lékařských odborníků hovoří spisovným jazykem, užívají oborové terminologie, např. Helena: „*Původní diagnóza zněla paranoia kverulantis.*“¹⁶⁵

4. 3 Zpověď dítěte svého věku

4. 3. 1 Téma

„*Dokonalost, přáteli, nám není určena o nic víc než nesmírno nebes.*“¹⁶⁶

Zpověď dítěte svého věku je pronikavý příběh nabitý bolestí, depresivními okamžiky, ale zároveň poskytuje nekonečné pole mnoha cenných podnětů k hloubavým zamyšlením. Hlavní postavou je Octavius Montpesiere.

Již v úvodu hry lze odhalit, co zanechalo silné šrámy na Octaviově osobnosti: proradná láska. Nebo spíše proradná paní de Parnes, Octaviova osudová milenka? Láska jako taková není zodpovědná za lidská trápení, strůjcem zklamání je vždy lidská bytost, v tomto případě tomu není jinak. Upřímnost neexistuje, vztahy jsou „na klíč“, dokonalost je základ: vítejte v Octaviově světě!

¹⁶¹ MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989, s. 61.

¹⁶² Tamtéž s. 67.

¹⁶³ Tamtéž s. 21.

¹⁶⁴ Tamtéž s. 38.

¹⁶⁵ Tamtéž s. 37.

¹⁶⁶ MUSSET, Alfred de. *Zpověď dítěte svého věku*. Praha: Odeon, 2015, s. 41.

Hru otevírají Octaviovy filosofické úvahy o rozličných tématech, např. o životě, smrti, dokonalosti a ideálech. „*Tenkrát v mém dětství i smrt jako by omládlá, nikdo už nevěřil na stáří a zbabělost. Ideál znamenal víc než život.*“¹⁶⁷

Octavius zorganizoval ve svém domě večírek. Zdá se být šťastný, jelikož ho obklopují jeho skvělí přátelé: Desgenais, Giraud a Bourget. Nechybí ani výše zmiňovaná paní de Parnes, kterou je Octavius doslova posedlý. Ve vybrané společnosti se musí diskutovat o vybraných tématech, např. o lásce. Dá se „definovat“ láska? Co si pod pojmem „láska“ představit? Blaho či těžkost? Nezbytnost či zbytečnost? Slast či strast? Nacházíme mnoho rozporuplných názorů a ostrých neshod. Rozvášněná debata o lásce zřejmě „přiložila do ohně“, nálada by se dala krájet.

Přichází Octaviův osudný okamžik: zrada od milované ženy, ale i od nejlepšího přítele Bourgeta, od muže, kterému nejvíce důvěřoval. Octavius rozrušeně vyskočí od stolu: „*Takhle vypadá přátelství na život a na smrt. Takhle vypadá láska až za hrob, když jí vyhrneš sukně.*“¹⁶⁸ Zrada je odporný hřích! Octavius je plný hněvu, nenávisti a touhy zabít, Bourget naopak oplývá pocity viny. Oba pánové na sebe míří zbraněmi, palba má bohužel nešťastné následky pro Octavia: je zasažen kulkou, jeho diagnóza je nejistá. Ošetřující lékař uvádí realistickou poznámku: „*Láska, která vede k násilí, je od ďábla, pane Montpessiere. Je to nemoc.*“¹⁶⁹

Paní de Parnes přestala pro Octavia existovat. Chtěl ji zabít, nakonec to však neudělal. Bolest způsobená zradou pálí mnohem více, než přímé probodnutí srdce nožem. Při fyzickém úderu sice teče krev, ale bolest postupně odeznívá. Při útoku na čest lidské osobnosti postupně křivda požívá vše, co pomáhá člověku fungovat v běžném životě: rozum, odstup, cit či vášně. Namísto lásky se dostávají protichůdné tendence: citová labilita, ambivalence či apatie. Tyto poruchy emotivity „napadly“ Octaviovu osobnost.

Citová neschopnost pozvolna přerůstá v labilitu a promiskuitu. Večírky plné alkoholu, žen a drog: do této situace přijíždí Octaviův otec, který je z bohémského života svého syna zklamán, ba i zděšen. Syn se mu již po několik měsíců neozval, a tak se za ním otec vypravil sám. Vzdělanost, čestnost a důstojnost: tyto atributy vykreslovaly vysněný otcův obraz Octaviovy osobnosti. Byla to bohužel jen touha, kterou Octavius nikdy nemohl naplnit: „*Chcete, abych žil jako dobytek ve vašich chlévech, pane! Ten vstává s východem slun-*

¹⁶⁷ MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 53.

¹⁶⁸ Tamtéž s. 53.

¹⁶⁹ Tamtéž s. 57.

ce, celý den se dře v chomoutu a páří se podle vůle honáků! Takový život není důstojný člověka obdařeného duší.“¹⁷⁰

Octavius si užívá blouznivého „vztahu“ s paní Levasseurovou, závidí svému příteli Desgenaisovi milenkou Blanchette, dokonalé ztvárnění krásy a inteligence. Paní Levasseurová na ni žárlí, jelikož miluje Desgenaise, a tak vztah s Octaviem považuje za trefnou zbraň „hromadného ničení“, která má zneškodnit vše, co jí způsobuje bolest a nenávisť. Závist, intriky a vzájemné působení bolesti: takový byl program této bohémské pařížské generace.

V životě hlavního hrdiny přichází další utrpení: zemřel mu otec. Pan Montpesiere se bohužel svého syna nedočkal, ten přijíždí až na mši po jeho smrti, kterou vede abbé Mercanson. Až nyní si Octavius uvědomuje, jaký poklad měl ukryt v otci. Otcovým způsobem života nejprve opovrhoval, ovšem nyní je pro něj vzorem. Chce změnit svůj život od základů.

Po uplynulých událostech je Octaviovo rozhodnutí zcela evidentní: od špíny a úletů se chce očistit na venkově, proto zůstává v rodném domě po otci. Začíná nová epocha života, přichází záblesk naděje: potkává zde Brigitu Piersenovou, charismatickou a empatickou vdovu, která byla staršímu panu Montpesierovi pomocí a oporou v posledních chvílích života. Zamiluje se do ní na první pohled. Brigita již při prvním setkání určuje „pravidla hry“. *„Našlo se několik mužů, kteří mě chtěli lstivě opít hezkými slovíčky, dlouhými pohledy a krátkými doteky, pane Montpesiere. Vždycky jsem k takovým cítila nechuť. Rozumíte mi?“*¹⁷¹

Octavius Brigitě bezmezně projevuje své city. Ona je však životem „poučena“, a proto se bojí lásce poddat, po vzájemných soubojích touhy a rozumu však stejně podlehne. Milenci zažívají plnohodnotný vztah, avšak zanedlouho se projeví Octaviova schizofrenní tvář. Upřímně miluje, ale i nesnesitelně žárlí, Brigitu podezřívá z předstírané vroucnosti, a tím pitvá její nitro. Octavius, postižený trýzní své osobnosti i osobnosti své milované, se rozhodne odjet zpět do Paříže. Jeho milenkou je však okouzlena vidinou nového „čistého“ života, a tak chce odjet s ním.

Brigitu přichází navštívit pan Smith, její dlouholetý přítel a vážený čestný člověk. I při společném mlčení si rozuměli. Přátelské „čajové“ posezení plné náklonnosti a vzájemných sympatií dovedly Octavia k žárlivé scéně: *„Pili jste přece ze dvou a ten jeden chybí. Nebo jste pili z jednoho a váš společník si ho vzal domů na památku? Aby si*

¹⁷⁰ MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 65.

¹⁷¹ Tamtéž s. 72.

uchoval stopy vašich rtů?“¹⁷² Je patrné, že Octaviova paranoidita je bezmezná, Brigitina trpělivost však ne.

Závěr hry překvapuje nečekanými zvraty: Octavius se usmíří se svým sokem Bourgetem, který konečně cítí potřebné rozřešení a zadostiučinění. Octavius se náhle rozhodne odjet se svojí milenkou do Švýcarska. Neočekávaná rychlost rozhodnutí Brigitu děsí, nicméně nedokáže říci ne. V nenápadné tichosti naznačuje Smithovi, že ho po celé roky miluje, nezaznamená však, že Octavius všemu naslouchá. Před cestou tedy zahajuje důležitý dialog. „*Působit zlo, to je zřejmě úloha, kterou mi uložila prozřetelnost. Takového člověka není věru možné milovat.*“¹⁷³ V tomto momentě Octaviova muka zaznamenávají naprostý vrchol, svých těžkostí se chce zbavit, a proto chce Brigitu sprovodit ze světa. Záznakem ho však zastaví relikvie kříže, který Brigita tiskne ve svých dlaních. Octavius cítí lehkost a uvolnění. Zde jejich vzájemný vztah umírá. V úplném závěru vede dialog se svým zemřelým otcem: „*Otče, anděl, kterého jsi mi seslal, aby mě vyzvedl ze dna propasti, mě snad opravdu očistil od zla. Brigito, láska moje, buď šťastná. Tvá ochota k oběti mi vrátila víru.*“¹⁷⁴ V posledních minutách hry Brigitino vyčerpané tělo upadá do mdlob.

Poselství hry pocítuji v uvědomění si významu lásky a také rozporuplných znaků s ní spojených: trápení, bolest, vášeň, touha, naděje, vykoupení. Octavius, hlavní osoba hry, byla láskou tak sužována a pitvána, že měla vražedné, někdy i sebevražedné sklony, nakonec přece jen našla v lásce očistu. Láska bude mít v životě takovou úlohu, jakou jí sami přisoudíme. Měla by být „matkou našich citů“, nikoli „chladnokrevnou vražedkyní našich osobností“. Druhou výše zmíněnou tvář ukázala v některých pasážích této hry. Láska je součástí lidského života a v každém srdci by měla mít své místo, avšak je nutné počítat s tím, že způsobí nesmyvatelné otisky v našich nitrech, ať už pozitivní či negativní.

4. 3. 2 Prostředí

Hru výrazně dokresluje dobová atmosféra: vyskytujeme se ve výrazné epoše francouzských dějin, konkrétně v období po Napoleonově pádu. „*Všechna nemoc tohoto století pramení ze dvou příčin: lid, který prošel rokem 1793 a 1814 nese v srdci dvě rány. Nic z toho, co bylo, už není: všechno to, co bude, ještě není. Nehledejte tajemství naší choroby nikde jinde.*“¹⁷⁵

¹⁷² MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 81.

¹⁷³ Tamtéž s. 86.

¹⁷⁴ Tamtéž s. 86.

¹⁷⁵ MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 41.

Nadmíru prosazovaný racionalismus, zakořeněný ve směru osvícenství, neznačil dle tehdejších obyvatel nic výhodného, ba naopak: byl nositelem existenčních problémů a krvavých sporů. Tehdejší mentalita proto bloudila na cestě hledání vhodnější alternativy: stal se jí romantismus, nový nastoupivší „proud“, který se daleko více začal obracet k přírodě, citům a volnosti. Stejnomená románová literární předloha, která byla východiskem autorovy divadelní adaptace, je bezpochyby dokonalým ztvárněním romantického díla.

Střídavě se ocitáme v luxusním salonku v Paříži, nadneseně řečeno v „místě hříchu“, kde Octavius velmi často trpí depresivními stavy. Druhým protichůdným prostředím je otcův rodný dům na venkově, jež je „místem naděje a čistoty“ pro vyléčení pošramocené Octaviovy osobnosti, nicméně i zde zažívá těžké chvíle.

4. 3. 3 Postavy

Octavius, do kterého se pravděpodobně stylizoval Alfred de Musset, je vyčerpaný láskou, životem a celým světem. Je mladým vnímavým intelektuálem: studuje lékařství a práva. Oplývá láskyplným citem, avšak do doby, než ho láska začne týrat. Je citově deprivovaný, a proto se obtížně začleňuje do běžného života.

Paní de Parnes byla Octaviovou osudovou láskou. Chovala k němu upřímný cit, avšak byla obdarována „dary“ přelétavosti a rafinovanosti, tudíž vztah ztroskotal. Miluje současně dva muže najednou: Octavia a zároveň jeho nejlepšího přítele Bourgeta.

Bourget je přátelský a pohledný mladý muž. S Octaviem se znají od dětství, své přátelství dokonce potvrdili krví: „*Ve čtrnácti jsme se oba bodli jeho dýkou do dlaně a pak jsme si podali ruce.*“¹⁷⁶ Jejich přátelství se však rozplynulo v momentu, kdy se zamiloval do paní de Parnes. Octavius ho od této chvíle vnímá jako proradnou, bezpátevní a zlou bytost.

Octaviův otec (starší pan Montpesiere) je spořádaný, čestný a vzdělaný muž, který svého syna nadevše miluje, avšak z jeho večírků, utápěných v alkoholu a drogách, je zoufalý. Je toho názoru, že každý člověk by měl být naší společnosti něčím prospěšný, např. myšlením, prací, činy. To u svého syna bohužel nezaznamenává, ale věří, že každý člověk se může změnit k lepšímu. Jeho poslední přání před smrtí je setkání se synem. Nechce mo-

¹⁷⁶ MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 55.

ralizovat a cokoli mu vyčítat, o tom svědčí jeho přímočará slova: „*Žije v pekle, ale já věřím, že ve své duši znovu objeví naději.*“¹⁷⁷

Brigita Piersenová, charismatická a studovaná dáma, je již několik let vdovou. Stará se o chudé a nemocné, pro její laskavost a citlivou vnímavost je svými pacienty milována. Život ji obdaroval mnoha zkušenostmi, a proto si každý krok v něm pečlivě promýšlí. Ačkoli zažila mnoho zklamání, Octaviově lásce odolat nedokázala.

Jindřich Smith je Brigitin dlouholetý přítel. Základem jeho osobnosti je ušlechtilost a empatie. Brigitu obdivuje a velmi si ji váží jako přítelkyně, ta se mu však v závěru inscenace přizná, že ho po celé roky upřímně miluje.

Skupina vedlejších postav sice vhodně dokresluje atmosféru hry, nicméně jednotlivé osoby zde nemají klíčový význam. Patří sem zejména Octaviovi přátelé (Desgenais, Giraud) a ženy na večírcích, např. paní Levasseurová či Blanchette.

4. 3. 4 Kompozice

Dramatizace *Zpověď dítěte svého věku* není členěna na jednotlivé obrazy či dějství, ale pouze na první a druhou část.

Úvodní Octaviova replika naznačuje jediný přítomný prvek retrospektivy: přemýšlí o životě, ve vzpomínkách si přehrává svůj život, strůjcem každé bolestivé myšlenky je Brigita Piersenová či paní de Parnes. Vede rozhovor se svým zemřelým otcem, v zápětí i s Bohem.

Následující dějové segmenty jsou vyprávěny v časové posloupnosti, tudíž kompoziční princip je chronologický. Děj postupuje od jednotlivých Octaviových zklamání v životě až po objevení nové naděje v podobě Brigity Piersenové, jeho nové partnerky.

V momentech, kdy se v Octaviovi nahromadí emoce, děj graduje v takové intenzitě, že se uchyluje až k vražednému jednání. Autor pracuje s psychikou diváka: nikdy si nemůže být stoprocentně jistý, jak situace dopadne.

4. 3. 5 Jazyk

Jazykové zpracování hry není ničím specifické. Postavy mezi sebou komunikují spisovným jazykem, obecně české jevy v této inscenaci nenacházíme.

Zajímavým prvkem jsou cizojazyčné promluvy, které byly rovněž přítomné v divadelní hře *Rváč*. Opět se zde uskutečňuje internacionalizační tendence, a to prostřed-

¹⁷⁷ MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 67.

nictvím promluv v italském jazyce, např. v promluvě Girauda: „*Grazie, amore mio, grazie!*“¹⁷⁸ (v překladu: Děkuji, lásko má, děkuji.) či v promluvě Marcy: „*Orribile, e spaventoso, terrible!*“¹⁷⁹ (v překladu: Příšerné, strašné, šílené!)

¹⁷⁸ MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 65.

¹⁷⁹ Tamtéž s. 66.

5. MÁŠOVY HRY V KONTEXTU DRAMATU 90. LET

Při sestavování konceptu této diplomové práce byl prvotním návrhem výše uvedený název kapitoly, avšak po hlubším seznámení s Mášovou tvorbou jsem dospěla k závěru, že jeho díla pokrývala daleko širší dobový kontext.

Antonín Máša netvořil pro divadlo pouze v letech devadesátých, ale již od konce let sedmdesátých, a proto jsem se rozhodla pro následovný krok: kapitolu jsem rozdělila na dvě podkapitoly, přičemž první z nich se zabývá obecným nástinem situace v dramatu od roku 1968 do roku 1989, druhá pak dramatickou tvorbou devadesátých let, avšak zčásti je také krátkou úvahou nad Mášovým postavením v tomto rámci v letech devadesátých.

Je nutné podotknout, že v sedmdesátých letech autor napsal pouze jedinou divadelní variaci *Rváč* (1978), nejproduktivnějším byl v osmdesátých letech, avšak dvě výrazná dramata vznikla i po roce 1989.

5. 1 Situace v dramatu od roku 1968 do roku 1989

V šedesátých letech, v období uvolnění politického a kulturního ovzduší, byla divadelní sféra zásadním prostorem pro autorské reakce na politické události a také místem pro ovlivňování diváka.

Po srpnových událostech v roce 1968, s nastoupením normalizací, začalo být divadlo „vězněm“ komunistického režimu, což znamenalo mnohá omezení a zřetelné čistky v tehdejším repertoáru, hrány byly zejména české klasiky: od činoherních skvostů Jana Drdy až po operní perly Bedřicha Smetany. Drama mělo vychovávat k vlastenectví: „*Pojetí divadla jako politické opozice bylo pro novou moc nepřijatelné, a proto postupně začala činit kroky k jeho ovládnutí a přeměně v nástroj propagandy, nebo alespoň v místo politiky neškodné zábavy.*“¹⁸⁰ Hra jako prostředek svérázné reakce na otázky politické situace či aktuálních problémů byla minulostí, avšak přesto si mnozí autoři „prošlapávali“ cestu ke znovutevření této formy: pomocí alegorických her.

Sedmdesátá léta byla obdobím zákazů, cenzury a napětí. Obdobím, kdy svoboda uměleckého projevu neexistovala. Obdobím, kdy každá strana divadelního scénáře podléhala přísným kontrolám. Obdobím, kdy drama muselo být v souladu s ideovými záměry strany. „*V praxi to znamenalo návrat k budovatelské koncepci dramatu, která však již ne-*

¹⁸⁰ JANOUŠEK, Pavel. *Přehledné dějiny české literatury (1945–1989)*. Praha: Academia, 2012, s. 424.

měla být tolik spoutávána po tvarové stránce.¹⁸¹ Pokud se však autor dokázal podvolit a adaptovat, měl „zelenou“.

Na rozdíl od jednostranného schematismu padesátých let zde byly další možnosti, kde čeští dramatici mohli nacházet jistou „náruč“ seberealizace: „*Jako jedna z nabízejících se příležitostí pro svobodnější tvorbu se záhy ukázal příklon k dramatizacím, tedy k uvádění textů, které již cenzurou prošly a mohly být transponovány do divadelního tvaru.*“¹⁸² Touto příležitostí započalo Mášovo působení v divadelní sféře, uvádí svou první dramatickou variaci *Rváč* na Turgeněvovo téma: „...28. října 1978 měla hra premiéru v Krajském divadle (dn. Městském divadle) v Kolíně v jeho jubilejní třicáté sezoně.“¹⁸³ Hra se těšila nevídanému úspěchu.

Dramatika objevovala nové tematické podněty a usilovala o vzbuzování diváckých emocí: „*Kritériem hodnoty a místem setkání s publikem byla nonkonformní scénická forma a především mravní rozměr sdělení vyjadřujícího oficiálně tabuizované, ale intenzivně prožívané pocity publika.*“¹⁸⁴

V osmdesátých letech se ohniskem her stávají společnost ohrožující závažné etické či psychologické problémy: „*Ve světě přetvářky, lži, sobectví a kariérismu představovaly základní etické principy lidského soužití pevný bod, o nějž bylo možné opřít dramatickou výpověď.*“¹⁸⁵ Zde se vedle ekologické hry *Hořké letní herbicidy* (1981) Miroslava Stoniše, která „...zpracovala téma vážné ekologické škody vzniklé nekompetencí kariéristy a hochštaplera, za niž ovšem právní odpovědnost vede někdo jiný.“¹⁸⁶, začíná plně uplatňovat Antonín Máša se svými hrami *Noční zkouška* (1981), *Ani slovo o lásce* (1981) a *Mrtvá živá voda*, které jsou charakterizovány výše.¹⁸⁷ Jméno Miroslava Stoniše je uvedeno jako jediné z toho důvodu, že pouze látka této hry je srovnatelná s Mášovou *Mrtvou živou vodou*. Srovnávat Mášu s ostatními autory této doby, např. s historicky zaměřeným Oldřichem Daňkem, s komediálně orientovaným Miroslavem Horníčkem či monodramatickým Arnoštem Goldflamem, by bylo jako míchat „jablka s hruškami“. Každý z uvedených autorů měl svébytný způsob divadelní tvorby.

„Divadelní obec“ sehrála výraznou roli před listopadovými událostmi roku 1989: scéna se již neobává otevřených nářků nad situací ve společnosti, herci pomocí stávek ote-

¹⁸¹ JANOUŠEK, Pavel. *Přehledné dějiny české literatury (1945–1989)*. Praha: Academia, 2012, s. 440.

¹⁸² Tamtéž s. 439.

¹⁸³ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 59.

¹⁸⁴ JANOUŠEK, Pavel. *Přehledné dějiny české literatury*. Praha: Academia, 2012, s. 439.

¹⁸⁵ Tamtéž s. 441–442.

¹⁸⁶ Tamtéž s. 443.

¹⁸⁷ Viz Kapitola č. 3.

vřeně vyjadřují svůj nesouhlas s komunistickým režimem. „*Stávkové aktivity divadelníků ukončilo až odstoupení Gustáva Husáka a volba dramatika Václava Havla do funkce prezidenta, která znamenala definitivní konec komunistického režimu.*“¹⁸⁸

5. 2 Situace v dramatu 90. let

Po Sametové revoluci nastupuje období nadějí a „světých zítřků“ českého divadla: přichází svoboda projevu, končí cenzura a předepsané formy divadelní tvorby. Situace na poli české divadelní scény však přinesla rychlé vystřízlivění: specifické projevy dramatiků nepřitahovaly pozornost diváků, a tak nastává trpká krize.

Problémem tohoto období byl nedostatečný objem nových divadelních prací, nicméně značnou stimulační úlohu zde sehráli významní divadelní tvůrci a pedagogové: „*Zvláště Jaroslav Vostrý a Ivan Vyskočil z Divadelní akademie múzických umění v Praze podněcovali studenty režie, dramaturgie a dalších oborů k vlastní tvorbě. Tímto způsobem autorsky debutovali např. Markéta Bláhová, Lenka Havlíková, Zdeněk Jecelín, Jiří Pokorný a další.*“¹⁸⁹

Plameny nové tvorby byly zažehnuty na půdě Národního divadla a vinohradského divadla. „*Zdejší dramaturgie preferovala velká společenská témata, především dramaturgiu životních bilancí a reflexí dvacátého století (Antonín Máša, Pavel Kohout, Karel Steigerwald), historizující podobenství o mravní odpovědnosti jednotlivce (Oldřich Daněk, Jiří Hubač) nebo existenciální tematiku člověka proti dějinám (Vladimír Körner, Antonín Přidal).*“¹⁹⁰

Pokládám si velice složitou otázku: jaké postavení měl mezi těmito dramatiky Antonín Máša? Dá se vůbec jeho tvorba z devadesátých let (*Zpověď dítěte svého věku, Podivní ptáci*) paralelně porovnávat např. se *Sáňkami se zvonci* z pera básnického dramatika Antonín Přidala, *Smetením Antigony* od postmoderního Romana Sikory či vysoce oceněnou *Terezkou* od dramatičky Lenky Lagronové? Dle mého názoru nelze nikoliv, jelikož drama této doby je po stránce tematické velmi různorodé. Antonín Máša vnímal tehdejší situaci v českém dramatu odlišně: byl zklamán polistopadovým vývojem a naplněn neutichající skepsí, jeho hry jsou většinou nepochopeny a kritikou haněny. Ekonomickou krizí vyvolaný urputný boj divadel za vlastní život přinesl jisté změny a chtěl za každou cenu vybojovat spokojenost a blaho diváka: z existenciálních důvodů do popředí vstoupily zá-

¹⁸⁸ JANOUŠEK, Pavel. *Přehledné dějiny české literatury (1945 – 1989)*. Praha: Academia, 2012, s. 458.

¹⁸⁹ HRUŠKA, Petr a kol.: *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008, s. 562.

¹⁹⁰ Tamtéž s. 562.

bava a komerce na úkor potlačování tvůrčího autorského „já“. Máša sice napsal dvě výše uvedené hry, ale další chuť do psaní již hledal marně. Topil se v deziluzích polistopadové doby.

Jisté analogie by pochopitelně mohly být shledány, avšak pro detailní zkoumání shodných motivů či spleti vzájemných vztahů ve výše uvedených hrách bohužel nemám v této práci dostatečný prostor.

ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo přiblížit strhující životní příběh Antonína Máši, originálního dramatika a slavného autora nové vlny československé kinematografie, ale především jeho dramatické dílo, jež se svým specifickým charakterem vymykalo dobovým měřítkům.

Deziluze, silné emoce, vnitřní boje (nejen postav!): pouze několik slov, která dokonale vystihují celou jeho osobitou tvorbu. Pokud bych měla vyčlenit obecnou pointu celého Mášova divadelního díla, zněla by asi takto: i přes časté životní problémy a zničující strasti by si člověk měl vážít daru života, vlastní osobnosti a necennějších životních pokladů: zdraví, lásky, přátelství, svobody apod. Vždy musí bojovat za svou důstojnost a čest a nepoddávat se diktujícím požadavkům aktuální doby. Mášova tvorba způsobuje v této práci tolik zmiňovanou vivisekci, tzn. že „pitvá“ nitro jak jednotlivým postavám, tak všem divákům, paradoxem je, že i sobě samému.

Jméno Antonína Máši je v české společnosti známo spíše okrajově, a proto bych byla ráda, aby se práce stala možným nástrojem, který toto zapomenuté jméno „vyjme“ z předsudky zaprášeného dna skříně a umístí na vyleštěnou policičku „zájmů“ dnešní společnosti, prosluněné nadějí naplněným názorem, že i Mášovo jméno může na této policičce odrážet nádherné odlesky a mít hodnotnou cenu.

Kromě primární literatury se mi při psaní naskytlo i množství kvalitní sekundární literatury a různých dokumentů, zejména o nové vlně československého filmu, nicméně Antonínu Mášovi je věnována pouze jediná monografie,¹⁹¹ i to však považuji za úspěch, neboť tato publikace vyčnívá svou kvalitou.

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 střídme. Žíznil po pochopení, nakonec jeho naděje definitivně vyschly. Jeho svědomí stále „pitvalo“ vstup do komunistické strany, který učinil pouze proto, aby mohl konat své milované povolání, nikoliv proto, aby poskytl zadostiučinění svému kariéernímu působení. Ve svém nitru s tím neustále zápasil. 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 postulátů diktovaných dobou.

¹⁹¹ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010.

Práce je také obohacena značným množstvím fotografií z Mášova života či z jednotlivých inscenací a filmů, které vhodně dokreslují jeho tvorbu i osobnost. V neposlední řadě je přiloženo několik cenných textových „doplňků“ (Petákův dopis ministrovi, Mášův diplom z FAMU či autorova morální rehabilitace apod.).

Psaní této práce bylo pro mě obrovským přínosem, poskytlo mi nesmazatelné obohacení mého vlastního „já“ ať už po stránce silného emočního působení či po stránce objevení nových životních moudr a inspirativních myšlenek. Dospěla jsem k zjištění, že tento autor na mě zapůsobil tak intenzivně, až jsem při psaní těchto řádků občas prováděla bolestivou vivisekci sebe samé.

Přála bych si, aby práce byla vnímána jako inspirativní niterný vhled do Mášovy osobnosti i do jeho děl, nikoliv jako jediné možné předkládání pravdy.

RESUMÉ

This diploma thesis, „*Antonín Máša - dramatik*“, focuses on life and work of this original author. This thesis primarily focuses on his dramatic works and their analysis, secondarily deals with his film works, because he was one of the famous creators of Czechoslovakian cinematography.

The first chapter pursues author's personality and works. It is the „mirror“ of his unforgettable life story.

The second part is focused on Antonín Máša as an author of „new wave“ of the Czechoslovak film. The content of this chapter explains a substance of this specific film trend, further it brings a reflection about his place in the „new wave“. This part is finished with introduction of poetics of author's films and the choice of the conspicuous films (*Bloudění, Hotel pro cizince, Ohlédnutí*). These works are shortly introduced.

The following chapter focuses on introduction of his stage plays, he wrote eight stage plays altogether: *Rváč, Noční zkouška, Ani slovo o lásce, Levitace, Vivisekce, Mrtvá živá voda, Zpověď dítěte svého věku, Podivní ptáci*. Unfortunately some of his dramas are unavailable.

The penultimate section is independent analysis of selected stage plays: *Rváč, Mrtvá živá voda a Zpověď dítěte svého věku*. This analysis is based on appointed criterions: the theme, the setting, the characters, the composition and the language. Some of the compositional segments cannot be strictly analysed, because there are lots of intermingle elements.

The final chapter puts author's stage plays to a broader framework of dramas from the seventies until 1989, especially there is a sketch of drama situation in the nineties.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Primární literatura:

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

MÁŠA, Antonín. *Mrtvá živá voda*. Praha: Dillia, 1989. ISBN 80-203-0052-X.

MÁŠA, Antonín. *Zpověď dítěte svého věku: divadelní program*. Praha: Národní divadlo, 1993. ISBN 80 901074-5-1. ISBN 80 901074-5-1.

MÁŠA, Antonín. *Podivní ptáci: tragikomedie*. Praha: Národní divadlo, 1996. ISBN 80-85921-23-5.

MUSSET, Alfred de. *Zpověď dítěte svého věku*. Praha: Odeon, 2015. ISBN 978-80-207-1659-0.

TURGENĚV SERGEJEVIČ, Ivan. *Andrej Kolosov a jiné povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

Sekundární literatura:

BUCHAR, Robert. *Sametová kocovina: Jaroslav Bouček, Jaroslav Brabec, Saša Gedeon, Věra Chytilová, Jiří Krejčík, Antonín Máša, Jiří Menzel, Stanislav Milota, Jan Němec, Ivan Passer, Jan Svěrák, Karel Vachek, Drahomíra Víhanová, Zuzana Zemanová*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-040-6.

ČERNÝ, František. *Divadlo v bariérách normalizace (1968–1989): vzpomínky*. Praha: Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7008-251-7.

FIKEJZ, Miloš. *Pavel Juráček: postava k podpírání*. Praha: Havran, 2001. ISBN 80-86515-02-8.

FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008. ISBN 978-80-254-3128-3.

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

HRUŠKA, Petr a kol.: *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.

JANOUŠEK, Pavel. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-2057-4.

JURÁČEK, Pavel. *Deník (1959–1974)*. Praha: Filmový národní archiv, 2003. ISBN 80-7004-110-2.

MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013. ISBN 978-80-7391-816-3.

ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, které vzniklo: čtyřicet let Divadla SNP v Martine*. Martin: Osveta, 1984.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 80-7004-030-0.

Internetové zdroje:

ABZ.cz: Slovník cizích slov [online]. 2016. Dostupné z URL:

<http://slovníkcizichslov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=vivisekce&typ_hledani=prefix>
[Cit. 25. 1. 2016].

Československá filmová databáze. [online]. Dostupné z URL:

<<http://www.csfd.cz/film/2054-bloudeni/galerie/?type=1>> [Cit. 20. 1. 2016].

Československá filmová databáze. [online]. Dostupné z URL:

<<http://www.csfd.cz/film/6877-ohlednuti/galerie/?type=1>> [Cit. 20. 1. 2016].

Československá filmová databáze. [online]. Dostupné z URL:

<<http://www.csfd.cz/film/6876-hotel-pro-cizince/galerie/?type=1>> [Cit. 20. 1. 2016].

Damyantours Prague. [online]. 2016. Dostupné z URL:

<<https://damyantoursprague.wordpress.com/gallery/laterna-magica-new-town-modernism-prague/>> [Cit. 28. 1. 2016].

Different life. [online]. 2016. Dostupné z URL:

<<http://www.differentlife.cz/pokusy01.htm>>. [Cit. 25. 1. 2016].

Internetové vysílání České televize. Divadlo žije! [online]. 2016. Dostupné z URL:
<<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/21254215090/>>
[Cit. 10. 1. 2016].

Informační portál českého divadla. [online]. 2016. Dostupné z URL:
<<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=14451>> [Cit. 10. 1. 2016].

Internetová databáze obrázků. [online]. Dostupné z URL:
<<http://www.skolavisnova.cz/o-visnove>> [Cit. 12. 12. 2015].

Internetová databáze obrázků. [online]. Dostupné z URL:
<https://www.google.cz/search?q=GEORGE+SANDOV%C3%81&biw=1242&bih=585&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiI1azsn7vNAhVDM5oKHTwyCwYQ_AUIBigB> [Cit. 30. 1. 2016].

Josef Svoboda – scénograf, o. p. s. [online]. 2016. Dostupné z URL:
<<http://www.svoboda-scenograf.cz/laterna-magika/>> [Cit. 28. 1. 2016].

Městská divadla pražská. [online]. 2016. Dostupné z URL:
<<http://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/50/rvac/>> [Cit. 25. 1. 2016].

Národní divadlo v Praze. [online]. 2016. Dostupné z URL:
<<http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=4904>>
[Cit. 30. 1. 2016].

Národní divadlo v Praze. [online]. 2016. Dostupné z URL:
<<http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=1886>>
[Cit. 2. 2. 2016].

Národní divadlo v Praze. [online]. 2016. Dostupné z URL:
<<http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=14512>>
[Cit. 2. 2. 2016].

Terry Posters. [online]. 2016. Dostupné z URL:
<http://www.terryposters.com/search?utf8=%E2%9C%93&search_field=ZPOV%C4%9A%C4%8E+D%C3%8DT%C4%9ATE&x=0&y=0> [Cit. 30. 1. 2016].

Virtuální studovna divadelního ústavu. [online]. 2016. Dostupné z URL:
<<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=16209&tab=photo>> [Cit. 30. 1. 2016].

Filmové zdroje:

Zápas o člověka Nelibu. [film]. Režie Jan KAČER. Československo, 1990.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1

Pohled na obec Višňová

Příloha č. 2

Šestiletý Toník s maminkou a staršími sestrami Helenkou (vlevo) a Mařenkou, která drží v náručí Danušku, dcerušku řídícího školy

Příloha č. 3

Toník Máša v 1. třídě višňovské smíšené obecné školy v roce 1941/1942 s třídním učitelem Josefem Pečeným

Příloha č. 4

Obecná škola ve Višňové v roce 1942

Příloha č. 5

Spolek divadelních ochotníků ve Višňové z roku 1952–53

Příloha č. 6

Příbramští ochotníci po účinkování v lyrické komedii Pavla Kohouta *Dobrá píseň*

Příloha č. 7

Maturitní fotografie Antonína Máši z roku 1954

Příloha č. 8

Antonín Máša se synem Pavlem před školou v Oborách (červen 1960)

Příloha č. 9

Diplom o absolvování oboru filmové a televizní dramaturgie pražské FAMU

Příloha č. 10

Morální rehabilitace Antonínu Mášovi za křivdy spáchané komunistickým režimem od roku 1969 do roku 1989

Příloha č. 11

Antonín Máša na jedné z posledních svých fotografií

Příloha č. 12

Jiřina Jirásková ve filmu *Bloudění*

Příloha č. 13

Jiřina Třebická a Petr Čepek ve filmu *Ohlédnutí*

Příloha č. 14

Jiří Kodet, Ladislav Čepek a Ladislav Mrkvička ve filmu *Hotel pro cizince*

Příloha č. 15

Promo fotografie k inscenaci *Rváč* (zleva: Martin Písařík, Veronika Kubařová, Tomáš Novotný)

Příloha č. 16

Laterna magika - první multimediální divadlo na světě

Příloha č. 17

Ukázka jevištního projevu Josefa Svobody

Příloha č. 18

Ukázka jevištního projevu Josefa Svobody

Příloha č. 19

Ukázka ze hry *Ani slovo o lásce* na fotografii od Vladislava Maňáka

Příloha č. 20

Dopis k uvedení hry *Ani slovo o lásce* ve Státním divadle v Ostravě (1982)

Příloha č. 21

Obálka divadelního programu *Vivisekce*

Příloha č. 22

Ladislav Frej (František) na scéně při *Vivisekci*

Příloha č. 23

Fiktivní dopis Petra Petáka ministrovi

Příloha č. 24

Divadelní plakát ke hře *Zpověď dítěte svého věku* očima scénografa Jaroslava Maliny.

Příloha č. 25

Portrét George Sandové

Příloha č. 26

Zuzana Bydžovská (Brigita) a Oldřich Kaiser (Oktáv) v inscenaci *Zpověď dítěte svého věku*.

Příloha č. 27

Alois Švehlík (Aleš Hrdina) v zajetí „podivných ptáků“ Káji (Oldřich Kaiser) a Jáji (Vladislav Beneš)

Příloha č. 28

Josef Somr („Alešův člověk“ Eda) s Aloisem Švehlíkem (Aleš Hrdina)

PŘÍLOHY

Příloha č. 1

Pohled na obec Višňová¹⁹²



Příloha č. 2

Šestiletý Toník s maminkou a staršími sestrami Helenkou (vlevo) a Mařenkou, která drží v náručí Danušku, dcerušku řídícího školy¹⁹³



¹⁹² *Internetová databáze obrázků*. [online]. Dostupné z URL: <http://www.skolavisnova.cz/o-visnove> . [Cit. 12. 12. 2015].

¹⁹³ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 217.

Příloha č. 3

Toník Máša v 1. třídě višňovské smíšené obecné školy v roce 1941/1942 s třídním učitelem Josefem Pečeným¹⁹⁴



Příloha č. 4

Obecná škola ve Višňově v roce 1942¹⁹⁵



¹⁹⁴ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 217.

¹⁹⁵ Tamtéž s. 217.

Příloha č. 5

Spolek divadelních ochotníků ve Višňové z roku 1952–53¹⁹⁶



Příloha č. 6

Příbramští ochotníci po účinkování v lyrické komedii Pavla Kohouta *Dobrá píseň*¹⁹⁷

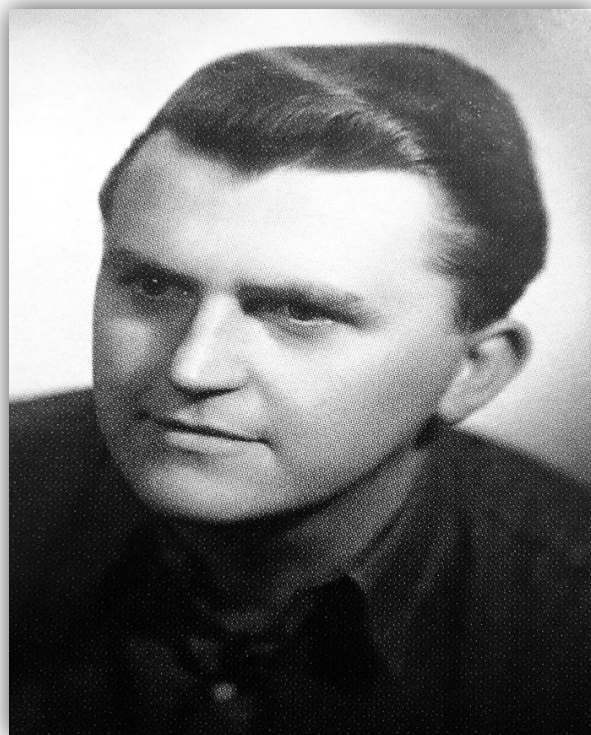


¹⁹⁶ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 217.

¹⁹⁷ Tamtéž s. 218.

Příloha č. 7

Maturitní fotografie Antonína Máši z roku 1954¹⁹⁸



Příloha č. 8

Antonín Máša se synem Pavlem před školou v Oborách (červen 1960)¹⁹⁹



¹⁹⁸ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 221.

¹⁹⁹ Tamtéž s. 223.

Příloha č. 9

Diplom o absolvování oboru filmové a televizní dramaturgie pražské FAMU²⁰⁰



Příloha č. 10

Morální rehabilitace Antonínu Mášovi za křivdy spáchané komunistickým režimem od roku 1969 do roku 1989²⁰¹

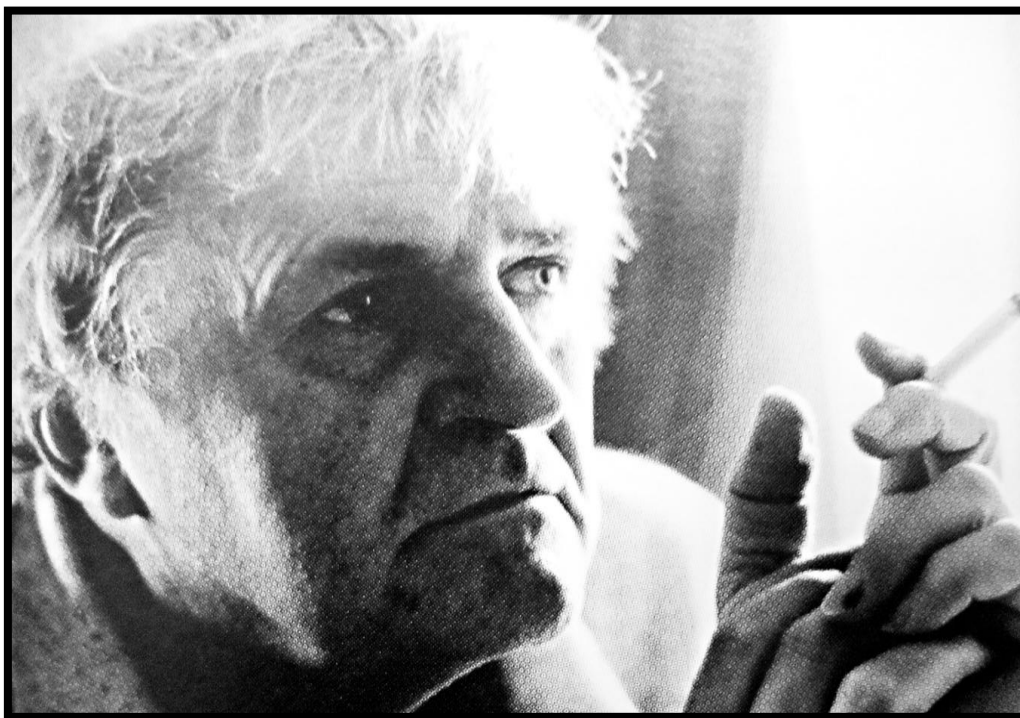


²⁰⁰ FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 223.

²⁰¹ Tamtéž s. 233.

Příloha č. 11

Antonín Máša na jedné z posledních svých fotografií²⁰²



Příloha č. 12

Jiřina Jirásková ve filmu *Bloudění*²⁰³



²⁰² FRYŠ, Josef. *Dvanáct osudů čtyř staletí*. Příbram: Josef Fryš, 2008, s. 235.

²⁰³ *Československá filmová databáze*. [online]. Dostupné z URL: <http://www.csfd.cz/film/2054-bloudeni/galerie/?type=1> . [Cit. 20. 1. 2016].

Příloha č. 13

Jiřina Třebická a Petr Čepek ve filmu *Ohlédnutí*²⁰⁴



Příloha č. 14

Jiří Kodet, Ladislav Čepěk a Ladislav Mrkvička ve filmu *Hotel pro cizince*²⁰⁵

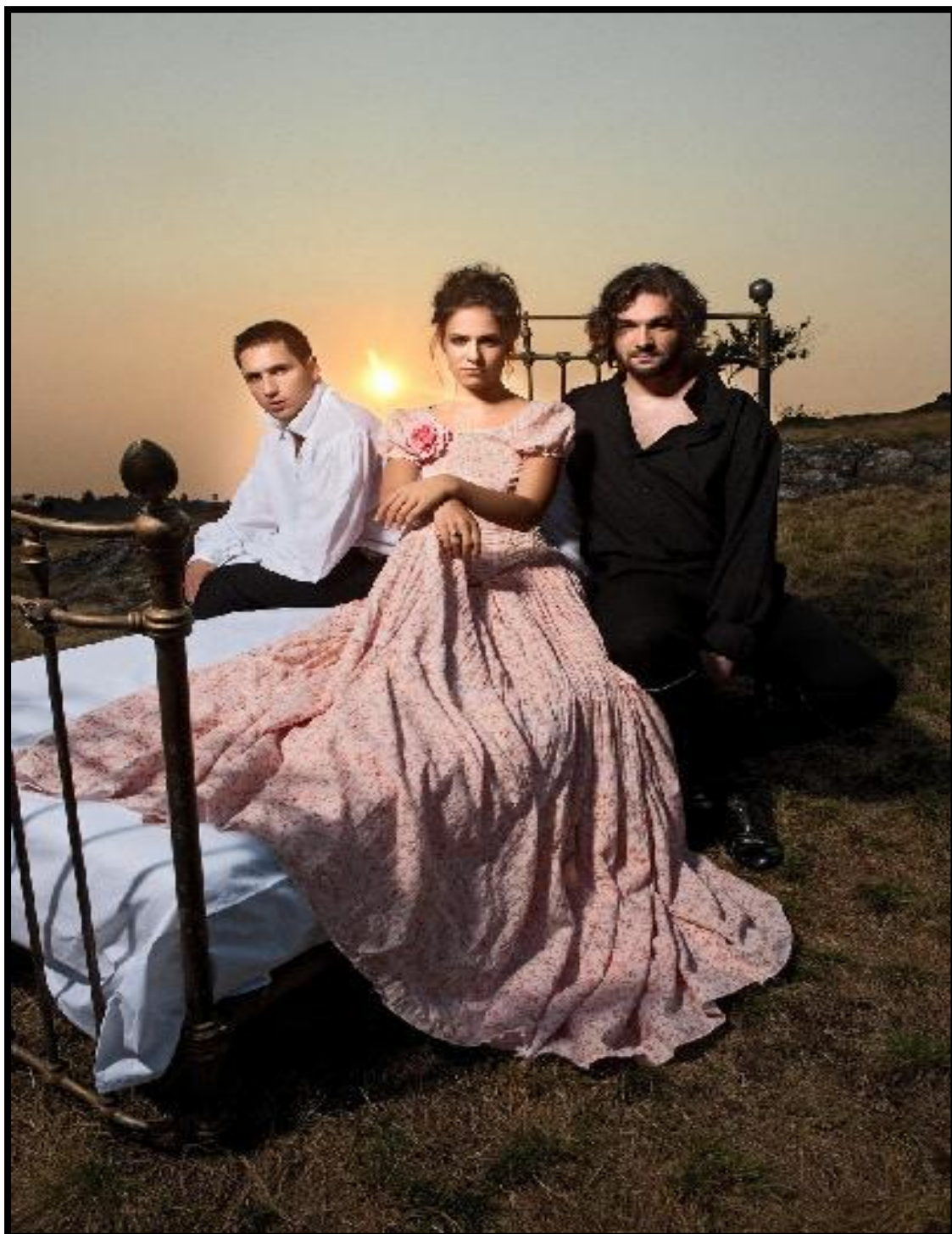


²⁰⁴ Československá filmová databáze. [online]. Dostupné z URL:
<<http://www.csfd.cz/film/6877-ohlédnutí/galerie/?type=1>> . [Cit. 20. 1. 2016].

²⁰⁵ Československá filmová databáze. [online]. Dostupné z URL:
<<http://www.csfd.cz/film/6876-hotel-pro-cizince/galerie/?type=1>> . [Cit. 20. 1. 2016].

Příloha č. 15

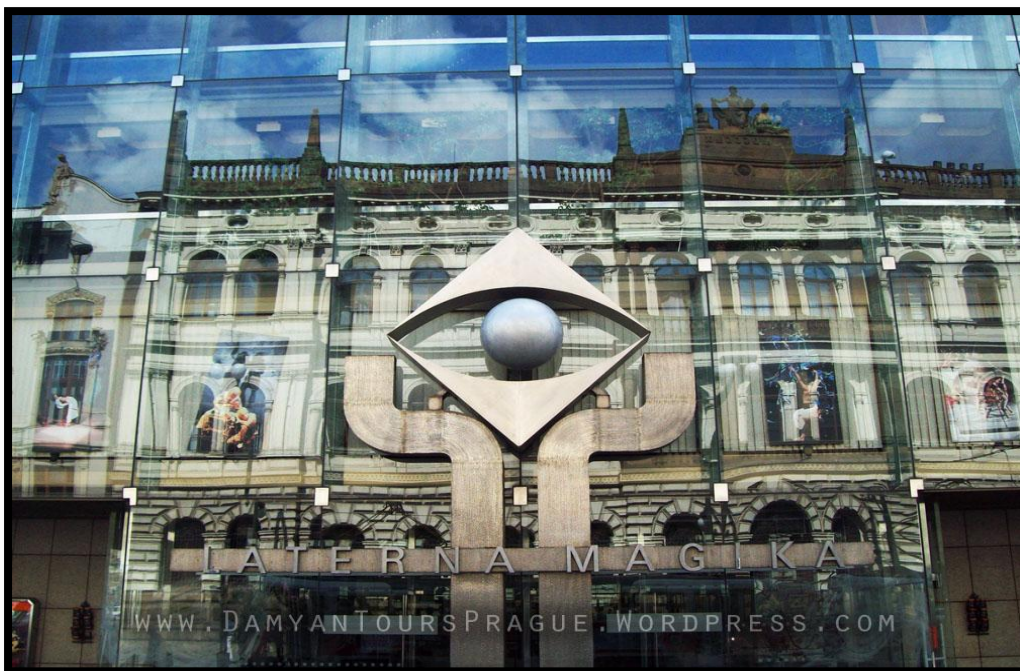
Promo fotografie k inscenaci *Rváč* (zleva: Martin Písařík, Veronika Kubařová, Tomáš Novotný)²⁰⁶



²⁰⁶ *Městská divadla pražská*. [online]. 2016. Dostupné z URL: <<http://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/50/rvac/>> [Cit. 25. 1. 2016]

Příloha č. 16

Laterna magika - první multimediální divadlo na světě²⁰⁷



Příloha č. 17

Ukázka jevištního projevu Josefa Svobody²⁰⁸



²⁰⁷ *Damyan Tours and Excursions in Prague*. [online]. 2016. Dostupné z URL: <<https://damyantoursprague.wordpress.com/gallery/laterna-magica-new-town-modernism-prague/>> [Cit. 28. 1. 2016]

²⁰⁸ *Josef Svoboda – scénograf, o. p. s.* [online]. 2016. Dostupné z URL: <<http://www.svoboda-scenograf.cz/laterna-magika/>> [Cit. 28. 1. 2016]

Příloha č. 18

Ukázka jevištního projevu Josefa Svobody²⁰⁹



Příloha č. 19

Ukázka ze hry *Ani slovo o lásce* na fotografii od Vladislava Maňáka²¹⁰



²⁰⁹ Josef Svoboda – scénograf, o. p. s. [online]. 2016. Dostupné z URL: <<http://www.svoboda-scenograf.cz/laterna-magika/>> [Cit. 28. 1. 2016]

²¹⁰ Virtuální studovna divadelního ústavu. [online]. 2016. Dostupné z URL: <<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=16209&tab=photo>> [Cit. 30. 1. 2016]

Příloha č. 20

Dopis k uvedení hry *Ani slovo o lásce* ve Státním divadle v Ostravě (1982)²¹¹

Státní divadlo v Ostravě
mestní řádu práce
třída Čel. legií 14, Ostrava 1
PSC 701 04

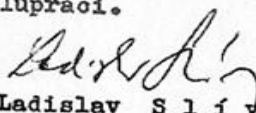
Vážený pan
Antonín Máša
Ruská 48
Praha-Vinohrady

Váš dopis značka/ze dne
Naše značka
Ostrava
2.4.1982

Vážený pane Mášo,
jsem moc rád, že Vám můžu sdělit, že "dobrá věc se podařila", totiž že premiéra Vaší hry "Ani slovo o lásce" plně potvrdila kvality předlohy a patří k naším úspěšným inscenacím. Myslím, že je v současném českém divadle málo takových inscenací, které by šly ostře a přitom netézovitě do základních společenských problémů naší současnosti a měly takový naléhavý vnitřní občanský patos jako Vaše hra a naše inscenace. Mám z toho opravdu moc velkou radost. Kačer i celý herecký kolektiv zapracovali opravdu maximálně a z představení je to zřetelně vidět. Takže se těším na Vaše další autorské záměry, které bychom pochopitelně rádi využít. Věřím, že se uvidíme při některé z nejbližších repríz, až Vám to Váš zdravotní stav dovolí.

V příloze Vám přikládám text, který jste nám dal k dispozici pro rozmnožení.

Těším se na shledanou a na další spolupráci.
S pozdravem


Ladislav Slíva
šéfdramaturg

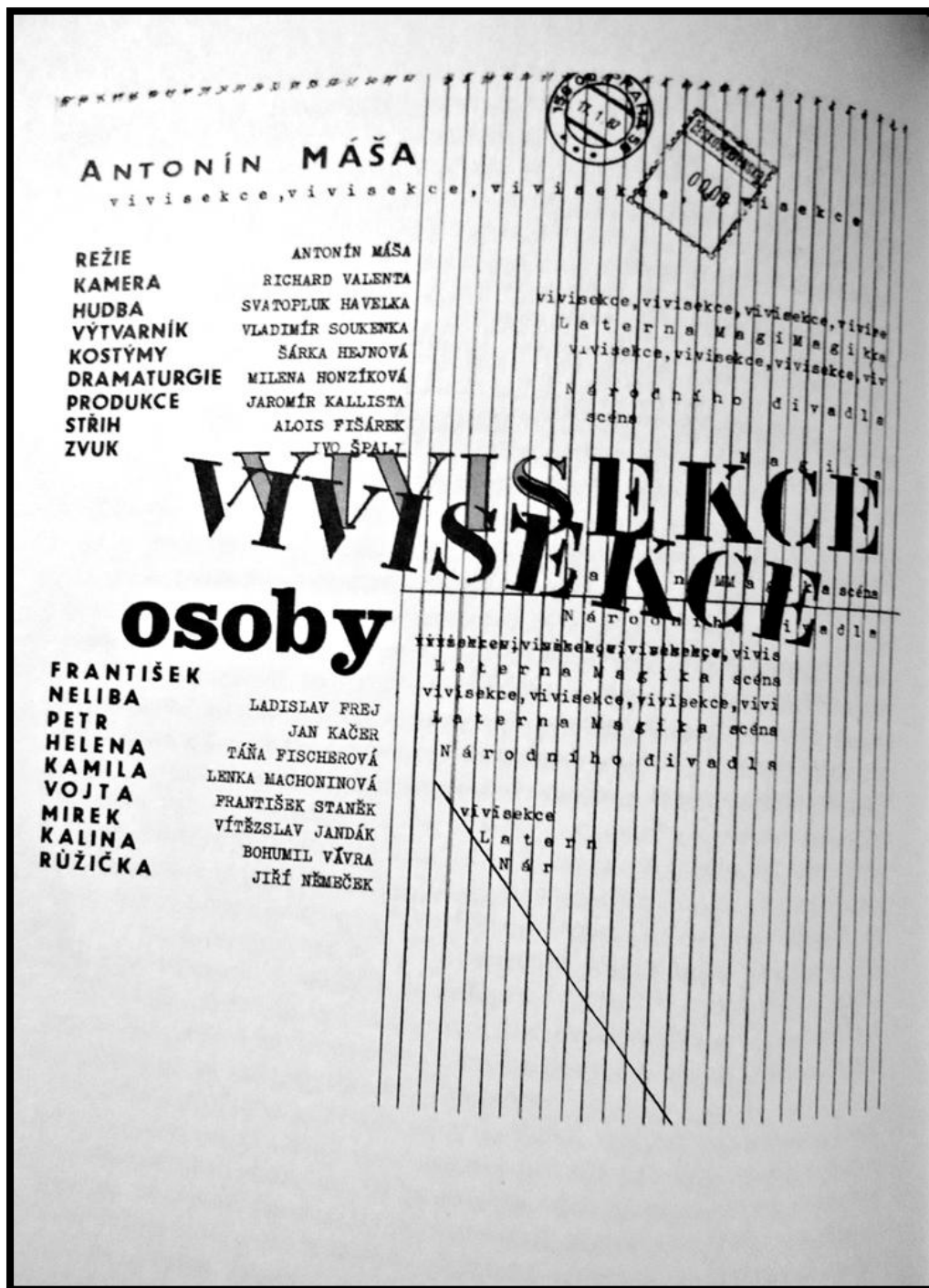
Příloha: 1 text

VyHauje
Telefon 23 28 21
4 mtr o 22 78 - 2147
Bankovní spojení: SBČS v Ostravě
číslo účtu 1731-761

²¹¹ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 70.

Příloha č. 21

Obálka divadelního programu *Vivisekce*²¹²



²¹² FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 86.

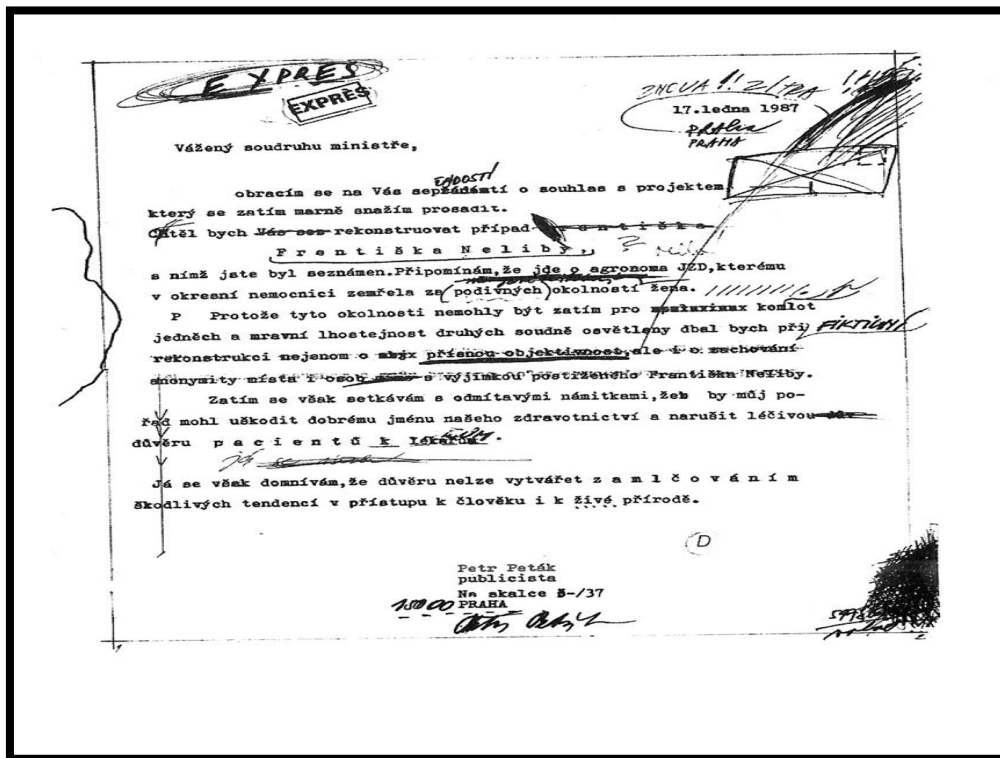
Příloha č. 22

Ladislav Frej (František) na scéně při *Vivisekci*²¹³



Příloha č. 23

Fiktivní dopis Petra Petáka ministrovi²¹⁴

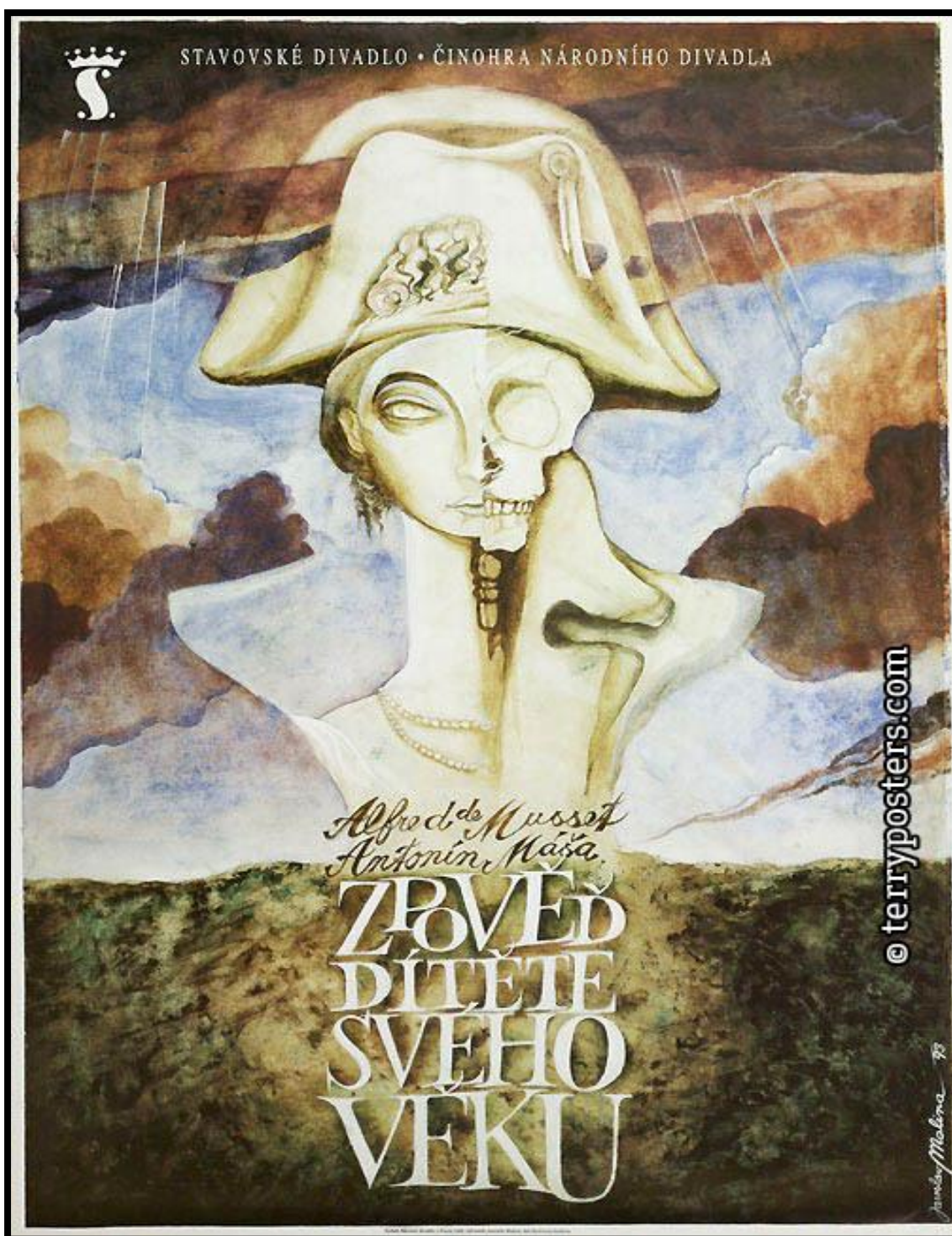


²¹³ FRYŠ, Josef. *Antonín Máša: film, divadlo, atd.* Praha: Havran, 2010, s. 81.

²¹⁴ Tamtéž s. 85.

Příloha č. 24

Divadelní plakát ke hře *Zpověď dítěte svého věku* očima scénografa Jaroslava Maliny.²¹⁵



²¹⁵ Terry Posters. [online]. 2016. Dostupné z URL:

<http://www.terryposters.com/search?utf8=%E2%9C%93&search_field=ZPOV%C4%9A%C4%8E+D%C3%8DT%C4%9ATE&x=0&y=0> [Cit. 30. 1. 2016]

Příloha č. 25

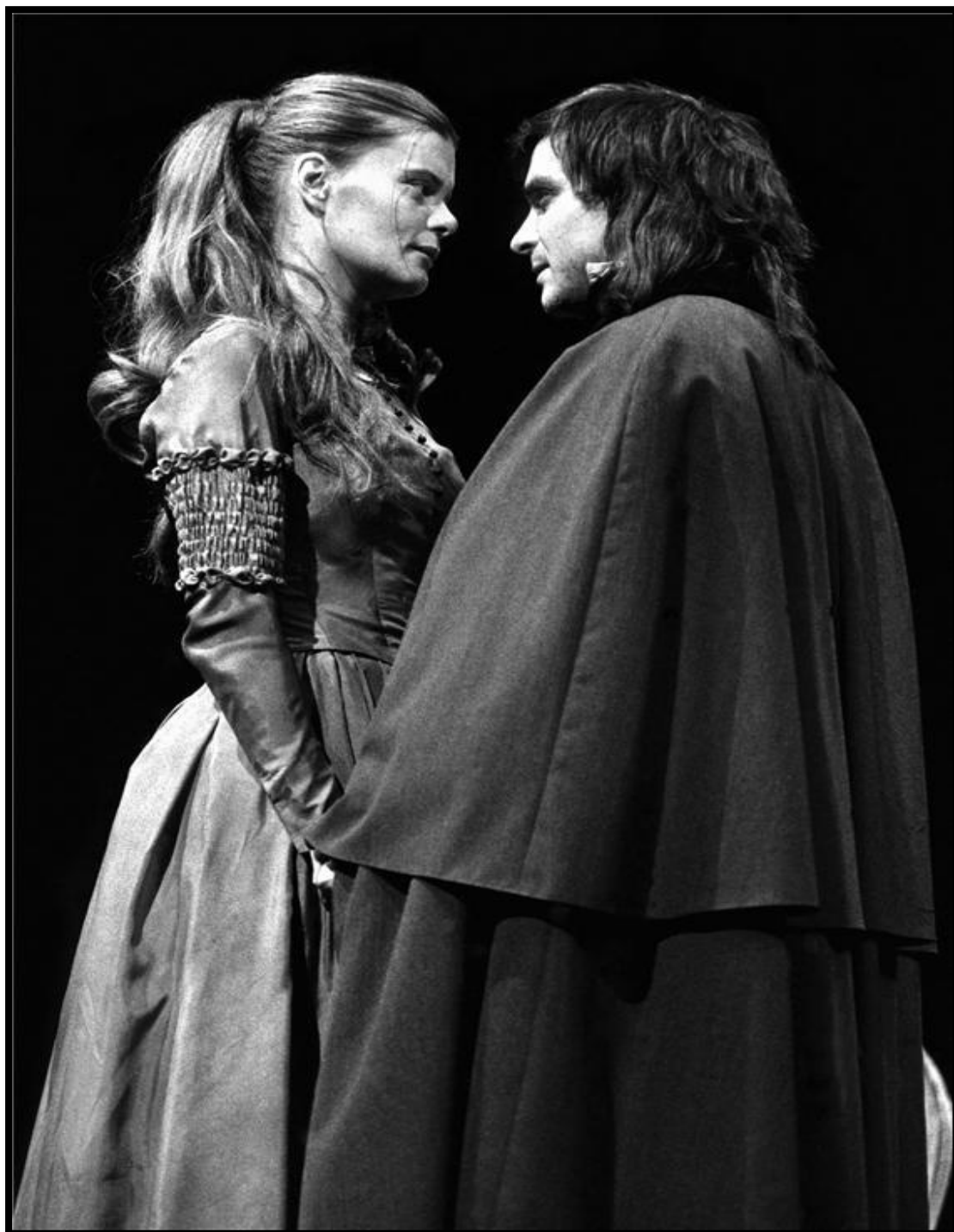
Portrét George Sandové²¹⁶



²¹⁶ *Internetová databáze obrázků*. [online]. Dostupné z URL: https://www.google.cz/search?q=GEORGE+SANDOV%C3%81&biw=1242&bih=585&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiI1azsn7vNAhVDM5oKHTwyCwYQ_AUIBigB [Cit. 30. 1. 2016].

Příloha č. 26

Zuzana Bydžovská (Brigita) a Oldřich Kaiser (Oktáv) v inscenaci *Zpověď dítěte svého věku*²¹⁷



²¹⁷ *Národní divadlo v Praze*. [online]. 2016. Dostupné z URL: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=4904>> [Cit. 30. 1. 2016]

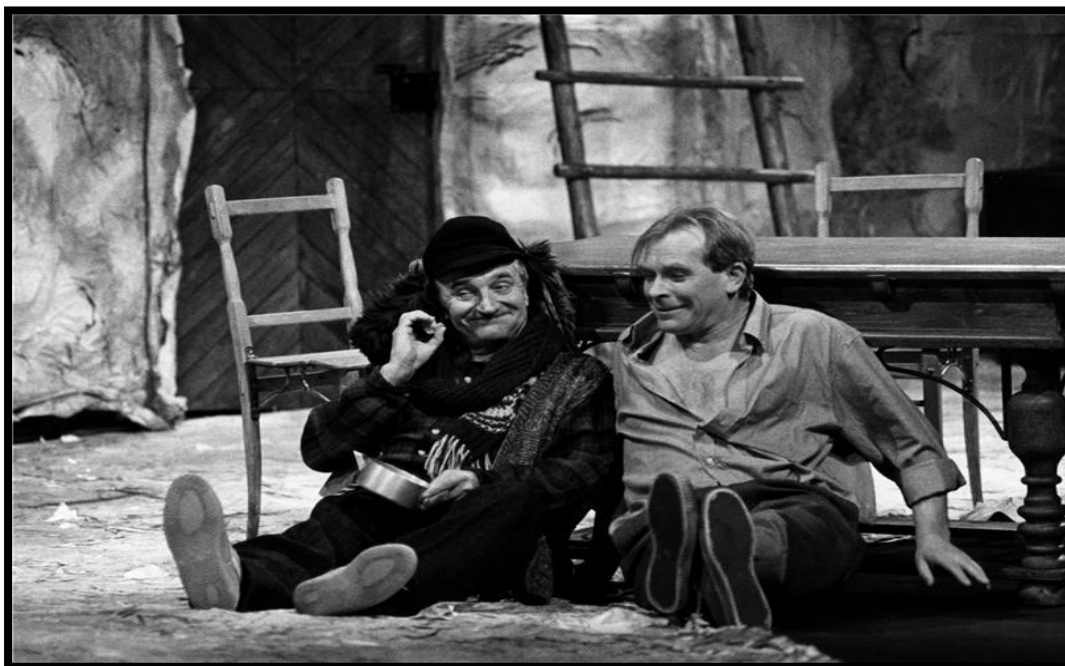
Příloha č. 27

Alois Švehlík (Aleš Hrdina) v zajetí „podivných ptáků“ Káji (Oldřich Kaiser) a Jáji (Vladislav Beneš)²¹⁸



Příloha č. 28

Josef Somr („Alešův člověk“ Eda) s Aloisem Švehlíkem (Aleš Hrdina)²¹⁹



²¹⁸ *Národní divadlo v Praze*. [online]. 2016. Dostupné z URL: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=1886>>[Cit. 2. 2. 2016]

²¹⁹ *Národní divadlo v Praze*. [online]. 2016. Dostupné z URL: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=14512>>[Cit. 2. 2. 2016]