

Hledání

Proměny vztahu Vojtěcha Jasného k minulosti

JAROSLAV PINKAS

Posouzení životních osudů umělce i jeho díla je vždy subjektivní. Nelze spoléhat na jakési absolutní normy, každý autor vychází z vlastních hodnotových žebříčků, ať už je otevřeně přiznává, nebo o nich mlčí.¹ Druhý problém, obzvláště u literárního nebo filmového díla, představuje proměna recepčního kontextu. Tedy toho, jak se v minulosti měnilo čtení díla, jak společenský kontext ovlivňoval nejen jeho vznik, ale také jeho vnímání. Následující řádky tedy nejsou soudem historie nad „dobrým rodákem“ Jasným, ale příspěvkem k otevřené diskusi o jeho životním díle, které stále oslovuje nové diváky, takže si zaslouží i nové pohledy a výklady.

Vojtěch Jasný se ve své tvorbě nebránil mnohdy patetické lyrizaci. Poetická estetizující linka se táhne všemi jeho texty, výroky i filmy. Přestože ve svých pamětech o sobě napsal, že (na rozdíl od svého učitele Karla Plicky) na prvním místě cení pravdu a pak teprve krásu, je v tomto ohledu svému učiteli možná blíže, než si sám přiznává. Jasného ovlivnilo především mládí prožité na moravském venkově, které se mu díky jeho mimořádné senzitivitě stalo neustálou inspirací a jakýmsi úběžníkem, ke kterému se opakovaně vrací. Aniž by to zpochybňovalo autenticitu této citlivosti, v jeho dalších životních etapách najdeme i dostatek pragmatismu, který tuto senzitivitu „změkčuje“. Jasný představuje zvláštní spojení romantického snílka, poeticky „zemitého“ moravského chlapce a zároveň (a jinak tomu ani být nemohlo) pragmatického kalkulátora,

kteří velice dobře plánoval svou životní kariéru. Dokázal předjímat nové trendy a ukazovat směr, ale docela dobře uměl i „plout na vlně“ společenských nálad a vycházet jim vstříc. Chruščovovské „oteplení“ zachycuje kritickými snímky *Zářijové noci* (1957) a *Touha* (1958), zatímco „ochlazení“ po banskobystřické konferenci² reflektuje konvenčně ideologickým snímkem *Procesí k panence* (1961). Nastupující liberalizaci české kultury otevírá poetickou moderní pohádkou *Až přijde kocour* (1963) a v euforii Pražského jara opět souzní s náladami veřejnosti i kritiky ve filmech *Všichni dobří rodáci* (1968) a *Česká rapsodie* (1969).

Jasného procitání ze stalinského dogmatismu mělo podobné kontury jako u celé řady dalších tvůrců, kteří ve 40. letech podlehlí omamné vizi sociálně spravedlivé společnosti a její nespravedlivou a tyranskou tvář ne-

viděli nebo vidět nechtěli. Podle vlastního Jasného svědectví se klíčovou stala cesta do Číny a seznámení s poměry v SSSR v rámci jeho angažmá v Armádním filmu. Jak sám říká, začal se pak zajímat o alternativy ke stalinismu a seznámil se tak s trockismem, který ale později také zavrhl (*...později jsem zjistil, že Trockij byl ještě horší mrdýř než Stalin*³). Počínající distanci vůči režimu Jasný pochopitelně nepromítal do své tvorby více, než bylo možné. V jedné pasáži svých pamětí popisuje, jak ho po úspěchu filmu *Až přijde kocour* přijal prezident Novotný. Sliboval mu podporu, ale zároveň nedvojsmyslně varoval před kritickými postoji. Jasný ho ujistil o své loajalitě. Z odstupu čtyřiceti let k tomu dodává: *Hrát dvojí roli bylo i pro mě tehdy nutné, jinak by sekli*.⁴

Důležitým momentem v Jasného tvorbě se stala spolupráce s Pavlem

- 1 Debata o hodnotách a hodnocení trvá už od Weberova textu z roku 1904 (WEBER, Max: *Metodologie, sociologie, politika*. Oikoymenh, Praha 2009) vlastně dodnes. Přehlednou reflexi nabízí v syntetickém tvaru Ladislav Tondl – viz TONDL, Ladislav: *Hodnocení a hodnoty. Metodologické rozměry hodnocení*. Filosofie – nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, Praha 1999.
- 2 Konference v Banské Bystrici se konala v únoru 1959 v rámci I. festivalu čs. filmu. Jejím hlavním cílem bylo ukázat tvůrce, kteří se příliš vymkli stranické kontrole a oficiální doktríně socialistického realismu.
- 3 Sbirka rozhovorů oddělení dokumentace Ústavu pro studium totalitních režimů, rozhovor Adama Hradilka s Vojtěchem Jasným.
- 4 JASNÝ, Vojtěch: *Život a film*. NFA, Praha 1999, s. 26.

Kohoutem na snímku *Zářijové noci*. Vypráví o mladém důstojníkovi, který se zpronevěří své povinnosti a během služby se zajde podívat za svou těhotnou ženou. Jeho nadřízený (v podání Jasného oblíbeného herce Václava Lohniského) ho chce poslat před soud, ale dobrotivý plukovník Sova (Ladislav Pešek) přistoupí k tomuto prohrěšku lidsky. Kritické postoje vyjadřují spíše řadoví vojáci a poddůstojníci. Tento vox populi sice aktivně nezasahuje do dění, ale podobně jako antický chór glosuje jednání hlavních hrdinů. Zatímco schematické postoje důstojníků už dávno odvál čas a cítíme z nich svázanost s tehdejšími kontextem, postřehy a promluvy (či mlčení) obyčejných vojáků vypovídají o tehdejší době ještě dnes.

V roce 1958 natočil Jasný jeden ze svých nejvýznamnějších snímků, povídkový film *Touha*. Nejpozoruhodnější částí tohoto souboru, které si Jasný zároveň nejvíce cení, je povídka *Anděla*. Zachycuje příběh již stárnoucí svobodné ženy, která se odmítla podřídit kolektivizačnímu úsilí a vstoupit do JZD. Do úmuru dře na svém hospodářství a trpělivě se stará o starého otce. Film již zcela opouští budovatelství narativ a užívá odlišné postupy vyprávění. Zcela chybí schematické a černobílé pohledy na jednotlivé postavy. Morální kategorie nejsou odvozeny z ideologicky reflektovaných sociálních a politických struktur. Jasný se vyvarovává jednoznačného vidění. Tajemník Pavelka sice nemá nejmenší pochyby, kolektivizační dílo je podle něj správné, ale přitom respektuje Andělu a chtěl by jí těžký osud ulehčit, takže dokonce pošle družstevního traktoristu, aby zoral její pole. Anděla ovšem jakoukoli milost odmítá, její vzdor odkazuje na tradiční představu o tvrdých selských palicích.

Také její odmítání milostného citu Michala, který jí nezištně pomáhá, může vyznít jako relikv selské pýchy zakazující selské dcerce „nerovné“ vztahy. Už jen samotný fakt, že soukromně hospodařící zemědělec není vykreslen negativně, představuje výrazný posun v zobrazování kolektivizace. Vladimír Čech například ještě v roce 1960 recykluje ve svém snímku *Kohout plaší smrt* klasické obrazy kulaků z počátků kolektivizace, vyobrazuje je jako vesnické upíry a spojence imperialistických diverzantů. Svůj význam měl i fakt, že na scénáři k *Touze* spolupracoval s Jasným Vladimír Valenta, politický vězeň z Jáchymova, který byl propuštěn až v roce 1956. Právě díky němu se Jasný seznamoval s odvrácenou tváří lidové demokratického Československa.

Touha v mnoha ohledech završila režisérův ideový vývoj. Jasný inklinoval celý život k levici a sympatizoval s pokusy o sociální spravedlnost. Stalinistický marxismus nahradil socialismem s lidskou tváří, ovšem s výraznou přísadou konzervativního tradicionalismu. Jako filmový tvůrce rehabilituje tradiční vesnické hodnoty: konzervatismus, respekt k tradičním autoritám, práci jako závazek vůči předkům (nikoli tedy pracovnímu kolektivu), teismus, kombinuje je ovšem s rousseauovským mýtem nezkaženého venkova a „vznešeného divocha“ – vesničana. Lyrik Jasný nehledá oporu v sociální realitě venkova, ale v jeho idealizované podobě, a právě tím oslovuje diváka. Namísto obrazu socialistické vesnice rehabilituje starou romantickou představu o tradiční vesnici (venkovské idyle), která je obsažena v české národní paměti⁵ jako jedna z jejích významných vzpomínkových figur.⁶

Jasného criticismus měl ovšem své hranice v politických možnostech. Po

banskobystrické sprše se „normalizoval“ variací na agitační snímky z padesátých let, filmem *Procesí k panence* (1961). Jeho hrdiny jsou uvědomělí dělníci z železničních dílen, kteří ve svém volném čase agitují po vesnicích za vznik JZD. Poslední místo, kde se jim to nedaří, představuje Malá Lhota, jejíž obyvatelé tvrdosíjně odolávají dobře míněným radám. Aby unikli neúnavným agitátorům, vydají se na procesí. I tam je ovšem agitátoři dostihnou a přesvědčují. Ačkoli se v této komedii neobjevuje přímé fyzické násilí, charakterizuje brutalitu mocenského nátlaku stejně dobře jako filmy z konce 60. let. Právě na *Procesí k panence* lze demonstrovat úvodní tezi o proměně recepčního kontextu jako důležitého faktoru interpretace díla. Sám Jasný na počátku 60. let neviděl příliš rozdílů mezi tímto filmem a o tři roky starší *Touhou*. Neměl pocit, že by vzdorující vesničany nějak degradoval. *Především jsem se snažil ty svoje lidičky z Procesí pochopit. Všechny je mám rád. Vidím jejich chyby. Nikoho z nich neodsužuji. Nechtěl bych jim radit, chtěl bych jim pomoci, jako chtěl autor scénáře. Nevysmívám se jim, nedělám si legraci.*⁷ Viděno z odstupe padesáti let, o nic jiného než výsměch nejde. Zatímco v *Anděle* se přiznává vzdorujícím rolníkům právo na alternativní postoj a neupírá se jim vnitřní integrita, v *Procesí* jsou jen trapnými zaostalými figurkami odsouzenými přijmout pokrokovější formy hospodaření. Také obraz náboženského rituálu zastaral. Na počátku 60. let se mohl karikující obraz náboženského citu jevit jako projev „liberalismu“ (není přímo odsuzován, ale je „demokraticky“ trpěn), z odstupe několika desetiletí můžeme tuto „toleranci“ považovat za projev naprosté arogance (komicky zpodobněné věřící nelze vnímat v modu vzneše-

5 Pojem národní paměť používám v intencích konceptu kolektivní paměti Jana Assmanna. Ten tímto pojmem vymezuje kolektivně sdílené představy o minulosti, jež se koncentrují do symbolických figur, na něž se vážou vzpomínky. Kulturní paměť dle Assmanna generuje kolektivní identitu. Viz ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Prostor, Praha 2001, s. 50.

6 RAK, Jiří: *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy*. H&H, Jinočany 1994, s. 85–97.

7 Vojtěch Jasný o svých filmech. *Film a doba*, 1961, roč. 7, č. 2, s. 86.



Masopustní rej jako výraz autentické radosti ze života. Rázovité postavy dobrých rodáků nezapřou svou inspiraci v romantické představě o rolníkovi, který je spjat se zemí a je vlastně „ušlechtilým divochem“ naší uspořádané technické civilizace. Foto: ČTK

né tragédie, což umožňuje v mnoha ohledech důstojnější zobrazení křesťanů jako nepřátel režimu). Přitom nelze předpokládat, že by Jasného návrat k budovatelskému narativu vyjadřoval jeho ideový přerod, spíše šlo o taktický ústup, který měl zaručit další kontinuitu tvorby, úlitbu v zájmu pokračování kariéry.

O dvě léta později točí Jasný film *Až přijde kocour*. V tomto poetickém podobenství naplno rozvinul svou tezi o potřebě morální obnovy společnosti, o slušnosti, která je důležitější než ideologie. Jasný se opět vrací ke svému přesvědčení, že mravní kvality nesouvisí se společenským postavením, ale s individualitou. Předmětem kritiky se stává dogmaticky uvažující ředitel

školy, jemu podřízený školník a další pokrytci z malého městečka, kteří jsou alegorií stranických a státních byrokratů. V postavě ředitele je zřetelná kritika Antonína Novotného: jeho dikce, způsob vyjadřování, ale i typická gesta musela být ve své době snadno identifikovatelná. Městečko představuje československou společnost počátku 60. let, řízenou už nikoli přímým násilím, ale centrálními direktivami, společnost poslušnou a disciplinovanou (dirigovanou panem ředitelem). Tato disciplinace zvláště vystupuje ve scéně hledání dětí, kdy občané na ředitelův povel kolektivně vyvolávají jejich jména. Působivá scéna je umocněna kompozicí: strnulé postavy rovnoměrně rozestavené

v šeru mýtiny podávají skvělou výpověď o společnosti, která ztratila vnitřní dynamiku a nechá se řídit pánovnými byrokraty. Jasného moralita oslovila publikum svou přímočarostí a jednoduchostí. Skrze průhlednou alegorii se režisér mohl vyjádřit ke stavu československé společnosti, aniž by tím film ztrácel srozumitelnost pro světové publikum. Jasný sám zdůrazňuje jeho světový úspěch a ohlas, v Brazílii se prý hraje dodnes. V dnešním kontextu může film nabízet i daleko radikálnější čtení: kocoura Mourka můžeme vnímat jako symbol kritických intelektuálů a umělců nebo politických vězňů. Ti představují pro společnost špatné svědomí, které se snaží umlčet.⁸ Zobrazení kolegia roz-

8 Vydáme-li z barthesovské teze o smrti autora, je dílo majetkem jeho uživatelů, nikoli tvůrců. Legitimita čtení se pak neodvíjí z kontextu vzniku díla, ale z kontextů uživatele. BARTHES, Roland: *Kritika a pravda*. Dauphin, Praha - Liberec 1997.

hodujícího o usmrcení kocoura může me interpretovat jako kritiku mocenských postupů 50. let: kolektivního rozhodování, ve kterém se ztrácí osobní zodpovědnost (ředitel: *Já nic nerozhoduji, já jen řídím funkci*) a které zároveň nabízí nízkým charakterům (např. školník nebo Janek) možnost projevit svou záštiplnost, podlost a krutost (*Trhnem ho mezi dveřmi a bude...*).

Jasného filmové obrazy připomínají bohatá barevná plátna zachycující v promyšlených kompozicích krásu krajiny. Klíčovým atributem krásy je harmonie jednotlivých prvků, které vytvářejí jednotný celek. Na krajině oceňuje režisér její přehlednost, zabydlenost a estetickou hodnotu, jež souzní s představou, která o české krajině a její hodnotě vznikla v 19. století.⁹ Jasný vizualizuje a konkretizuje mýtus české krajiny žijící v národní paměti. Využívá také princip komentáře či nezúčastněného pozorovatele, který může být vnímán jako prvek, jímž režisér vyjadřuje svou distanci od příběhu a jenž zpomaluje rytmus děje a oslabuje imaginaci filmových obrazů. Motiv „dokumentace“ se objevuje jak v *Kocourovi* (učitel Robert točí čápa v letu, zatímco ředitel jej zastřelí, aby ho mohl vycpat – průhledná narážka na destruktivní vliv úředních autorit), tak v *Návratu ztraceného ráje*, kde vše dokumentuje Poutník v podání Vladimíra Pucholta. Jasný zaznamenává na ruční kameru i svůj návrat do Vyhnanic v *Návratu do neobyčejných let* (2004).

Barevnost *Kocoura* má nejen estetický, ale i etický význam: barvy symbolizují morální kvality jednajících postav. Zároveň se ale v konceptu *Kocoura* odráží dědictví 50. let: nekritická absolutizace mládí, které najde řešení stávajících problémů. Spontánní vzpoura dětí nakonec Mourka zachrání. Co jiného to ale je než zbavování se vlastní odpovědnosti za stav věcí a spoléhání na deus ex machina, který všechny potíže vyřeší? Odkaz

na děti jako záruku budoucnosti umožňuje odsunout řešení problémů na později. Děti spolu s nejstarší generací „obkličují“ generaci svých rodičů. Podobné koalice dětí a prarodičů najdeme například v *Neobyčejných létech*. Jak napsal jeden z diskutujících na webu Československé filmové databáze: *Pro tyto filmy jsou typická mateřská znaménka budovatelského patosu a stále přežívajícího naivního přesvědčení podstatné části společnosti vrcholící novotnovské éry o reformovatelnosti sovětského systému.*¹⁰

Zlatým hřebem Jasného tvorby jsou bezesporu *Všichni dobří rodáci* (1968). Režisér usiloval o jejich natočení už od poloviny 50. let (podle vlastních slov začal sbírat náměty hned po válce), ale politická situace nedovolovala takovému příběhu natočit. Teprve konec 60. let přinesl uvolnění umožňující realizaci kritických snímků, které můžeme shrnout pod pojem reformně-kritický narativ. Společným jmenovatelem těchto filmů je kritické vymezení vůči moci, revize budovatelského mýtu 50. let, upozornění na lidské tragédie, které se k němu váží, rehabilitace bývalých třídních nepřátel, důraz na individuální osud a odmítnutí schematickeho kádrování jedinců. Vznikla tak ojedinělá díla, která se často zabývala právě kolektivizací. Kolektivizace je téma „fotogenické“, obraz venkova je integrální součástí národní paměti a odkaz na něj tak znamená přidanou hodnotu, neboť rezonuje a přitahuje pozornost. Jasného *Rodáci* nepatří ke snímkům nejkritičtějším. Těžko ho v míře kritické distance vůči kolektivizaci srovnávat s Kachyňovou *Nocí nevěsty* natočenou o rok dříve či se Sirového *Smuteční slavností*, která je o rok mladší. Kachyňa používá hutné výrazové prostředky, dynamické strohé popisy s jasnou narativní linkou směřující k až syrově přímočarému a vášnivému vyjádření. Dobu i jednající aktéry vnímá vrchol-

ně kriticky: sedláky i představitele moci vykresluje jako tvrdé, nelítostné lidi, nevidí na nich nic „krásného“ a idylického. Podobně realistický (až naturalistický) obraz volí i Zdeněk Sirový. Jeho sedlák Chladil je člověk nepřijemný, nehezky, agresivní. Sirový neidealizuje ani vesnici, ani moc, která ji znásilňuje. V obrazu společného ustájení z Kachyňovy *Noci nevěsty* ani v obrazu vystěhování Chladilových ze Sirového *Smuteční slavnosti* není ani náznak poetizace. Chybějí zde nostalgické tóny, které událost zjemňují a dávají jí lyrický odstín. Jasný vykresluje obraz vystěhování sedláka Kurfiřta odlišně. Teskné tóny křídlovky situaci lyrizují, dodávají jí sice chmurný, přesto však poetický náboj. Dialogy jsou melancholické, nikoli britké, sedlák Kurfiřt i jeho žena svou situaci přijímají se smutkem, ale smířeně. Sirový celou situaci podává jiným způsobem. Prostý, dokumentárně chladný popis neumožňuje ani na okamžik jakoukoli poetizaci, syrovost situace podtrhuje drsné chování pověřence Devery a jeho pomocníka. U Matyldy Chladilové není ani stopy po nějakém smíření, intence je jasná: jedná se o nespravedlnost. Jasný natočil romanci, Kachyňa a Sirový drama a právě žánr určuje odlišné receptce těchto děl.

Jasného propojení lidských osudů, jejich vřazení a podřazení do příběhu krajiny, romantická stylizace a zmírnění tragických momentů zaručily větší divácký ohlas. Jeho *Rodáci* upozorňují na tragičnost novodobých českých dějin, ale bez toho, že by za ně někdo musel nést konkrétní zodpovědnost. Namísto katarze ústí do útěšného smíření. Obraz tragického hrdiny patří k oblíbené výzbroji české národní paměti. Od počátků formování novodobého národa se mučedník stal jednou z oblíbených vzpomínkových figur (Hus, Havlíček, Fučík, Palach atd.) a postava rolníka Františka do tohoto schématu výborně zapadala.¹¹ František

9 Více HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 1997.

10 Uživatel s nickem Sportovec, <http://www.csfd.cz/film/4754-az-prijde-kocour/> (citováno k 17. 2. 2012).

11 PYNSENT, Robert Burton: *Pátání po identitě*. H&H, Jinočany 1996, s. 179–245.

představuje tradičního rolníka, koncentrují se v něm všechny stereotypy spojené se světem vesnice: je spjat s půdou, tradiční katolicismus si upravuje do svébytné podoby, věren odkazu svých předků a svázán s nimi mystickou sounáležitostí netouží po změně, ale po zachovávání starých pořádků. Můžeme ho považovat za mladšího a kultivovanějšího bratránka Jana Cimbury.¹²

O Jasného *Rodáčích* bylo už napsáno mnoho.¹³ Jakkoli lze mít k tomuto obrazu poválečného venkova dílčí výhrady, bezpochyby patří k obrazům nejnivnějším, kritizujícím jeho násilnou destrukci. Počáteční společenství přátel se rozpadá po únoru 1948. Ten je zde představen jako vpád jiného světa, není vůbec vysvětlen a vlastně je trochu nepochopitelný. Jako by se „velké“ dějiny malé moravské vesnice netýkaly, ale když už jednou jsou, musí se do ní nějak promítnout.

Vojtěch Jasný konstruuje jednotu vesnice, ve které stojí za komunisty pouze několik kariéristických nebo idealistických jednotlivců a ostatní se vůči nim vymezují. Také tento moment recykluje starý mýtus o jednotném národě, národě jako nikoli myšleném, ale skutečném společenství, pospolitosti spojené „geneticky“ se zemí a s krajinou. Konstruování národní jednoty a z něj vyplývající „mystická“ podstata české identity patří (a do značné míry stále patří) k základnímu instrumentáriu sebe-reflexe české společnosti.¹⁴ Je to útěšný obraz, který umožňuje vnímat komunistickou moc jako cizí, dosazenou „zvenčí“, nepřírozenou. Myslím si, že právě tento motiv zcela souzní s aktuálním vzpomínáním na komunismus a zajišťuje filmu i dnes divác-



Sedlák Kurfiřt se musí vystěhovat. Naposledy se loučí se svými koňmi a chalupníka Zejvala, který má dělat předsedu menšinového družstva, varuje: „Ne aby to za chvíli vypadalo jako u tebe doma – plno kravinců“. V roce 1968 byl obraz vystěhování kulaků zcela unikátní. Zatímco historici se k zločinům kolektivizace začali vyjadřovat až v 90. letech, filmaři je výrazně předběhli.



Jasný se ovšem netají ani pochopením pro domkáře, kteří sedláka vystěhovávali. Vždyť sociální konflikty byly realitou vesnice už od poloviny 19. století a Jasný jako vesnický rodák to dobře věděl. Krátká sekvence bídy JZD je výmluvná navzdory tomu, že v ní padne jediná replika. Chalupník Zejvala zkrátka neuměl hospodařit ve velkém. Chybí zde zkušený hospodář Kurfiřt...



Jasný se nevyhýbá ani obrazům represe, byť jsou podávány uměřeně. Imaginativní umělec vypovídá o skutečnosti věrněji a pravdivěji než soudobí vědci. Obrazy zachmuvených sedláků vzdorujících nátlaku na vstup do JZD patří k nejpůsobivějším metaforám komunistické vlády vůbec.

Repro: Všichni dobří rodáci

12 RAK, Jiří: *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy*, s. 85–97.

13 Poslední příspěvek SLINTÁK, Petr: Na smuteční slavnosti všech dobrých rodáků. In: BLAŽEK, Petr – KUBÁLEK, Michal: *Kolektivizace venkova v Československu 1948–1960 a středoevropské souvislosti*. ČZU – Dokořán, Praha 2008, s. 271–277.

14 Východní typ nacionalismu viděl základní integrační nástroj národa v jazyku a etnicitě. Např. HOBSBAWM, Eric J.: *Národy a nacionalismus od roku 1780. Program, mýtus, realita*. CDK, Brno 2000. Viz též MACURA, Vladimír: *Český sen*. NLN, Praha 1998, s. 54–62 a HOLÝ, Ladislav: *Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*. SLON – Sociologické nakladatelství, Praha 2001. Jasného poetické vize můžeme v intencích Holého vnímat jako naplnění nacionalistické ideologie 19. století (národ jako pokrevní společenství vázané mystickými pouty k půdě) novými výrazovými prostředky a technickými postupy.



Režisér Vojtěch Jasný během natáčení filmu *Návrat ztraceného ráje*

Foto: ČTK

podání nabízí oba výklady, což může někdo odsoudit jako alibismus, ale jiný vnímat jako plastičnost a multiperspektivní, a tudíž „realističtější“ pohled.

Obrazy zachmuřených sedláků vzdorujících nátlaku na vstup do JZD patří k nejpůsobivějším metaforám komunistické vlády vůbec. Odmítavé postoje rolníků jsou zřejmě z neverbální komunikace, jejich odstup je zvýrazněn nevírou v kvalifikaci „kolektivizátorů“ (agitátorů) – *Aj s tebou budem na hrnci, tys byl odjakživa shnilý jak cap*. Bránící se vesničané jsou postupně udoláni a přesvědčeni k podpisu přihlášky do družstva. Motiv nátlaku se opakovaně vrací a stupňuje se: individuální pohovory, řeč těla rolníků i kolektivizátorů, jejich pozice (rolníci sedí, kolektivizátoři stojí), sílící hrozby – *Jestli nepodepíšeš, jednoho dňa sa ztratíš*. Sugestivnost a „osobitost“ nátlaku umocňuje používání tykání a dialektu. Forma rozhovoru poukazuje spíše k sousedskému tlachání a dostává se tak do rozporu s jeho obsahem. Takto se zpřístupňuje specifický fenomén kolektivizace, především skutečnost, že kolektivizátoři byli většinou součástí komunity, nezřídka měli k sedlákům osobní vazby a do služeb komunistické moci se dali z různých důvodů. Zde se Jasný vyjadřuje velice osobně a konkrétně, v dalších pasážích filmu této osobní zodpovědnosti ubývá. Závěrečné konstatování *Co jsme si navarili, to si také snězme* můžeme vnímat jako výzvu ke společnému překonávání problematické minulosti, nikoli jako popud k jejímu zkoumání.

Již ve zcela změněné politické atmosféře dostal Jasný v roce 1969 příležitost natočit na objednávku ministerstva kultury krátký snímek *Česká rapsodie*. Promítal se v japonské Ósace u příležitosti světové výstavy. Jas-

ký ohlas.¹⁵ Jak prokázal v německém prostředí Harald Welzer¹⁶, patří právě film k dominantním médiím kolektivní paměti, a Jasný, dle mého soudu, představuje jednoho z nevlivnějších režisérů, který obraz venkova v české národní paměti konstruuje¹⁷.

O obrazu vystěhování sedláka Kurfiřta byla již řeč. Není zdaleka tak kritický jako v jiných případech. Jasný má určité pochopení i pro kolektivizu-

ující domkáře, za zpupností Zejvaly se skrývají staré sociální spory mezi majetnými sedláky a chudým zbytkem vesnice a zároveň snaha po sociálním vzestupu. Jasného obraz „rozkulačení“ tak zachycuje i jeho ambivalenci: na jedné straně stojí individuální tragédie konkrétních sedláků, na straně druhé ovšem „historická spravedlnost“, kterou lze vnímat jako legitimní proces sociální emancipace chudiny. Jasného

15 Viz MAYER, Françoise: *Češi a jejich komunismus. Paměť a politická identita*. Argo, Praha 2009, zvláště s. 29–37. Skutečná recepce komunistického převratu na vesnici nebyla zdaleka tak odmítavá, jak ji konstruuje Jasný. Plastický obraz vnitřně rozdělené vesnice podává ve své sondě do dějin středočeských Ouběnic Josef Petráň – PETRÁŇ, Josef: *Dvacáté století v Ouběnicích. Soumrak tradičního venkova*. NLN, Praha 2009.

16 WELZER, Harald – MOLLEROVÁ, Sabine – TSCHUGGNALLOVÁ, Karoline: *„Můj děda nebyl nácek“*. *Nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Argo, Praha 2010.

17 Dalším je Jiří Menzel a jeho snímky z 80. let: lyrizující *Slavnosti sněženek* (1983) a především *Vesničko má středisková* (1985).

ný zachytil v působivé koláži smutek poražené země, lyrické obrazy odrážely atmosféru patosu a rezignace. Tak jako statisíce Čechoslováků šokovaných srpnovou okupací vojsky Varšavské smlouvy a zklamaných porážkou Pražského jara odešel i Vojtěch Jasný v roce 1969 do exilu. Poslední kapkou, která přispěla k jeho rozhodnutí, byla reakce normalizačního ředitele Československého filmu Jiřího Purše, který podmiňoval jeho další tvorbu veřejnou sebekritikou a natočením důsledně prorežimního snímku oslavujícího československé tajné služby. Jasný dal přednost emigraci. Odešel do Rakouska a úspěšně točil pro rakouské a německé televizní stanice. V 80. letech se přesunul do USA, kde působí dodnes. Jeho exulantská tvorba je v českých zemích jen málo známá, ohlas zaznamenal především jeho dokumentární snímek z roku 1991 *Proč Havel?* natočený v kanadské koprodukcii u příležitosti návštěvy Václava Havla v USA. Patřil k prvním snímkům o Václavu Havlovi vůbec. Reprizuje se však velmi zřídka, většinou je uváděn na malých festivalech a ani nedávno Havlovo úmrtí jej na obrazovky nepřivedlo.¹⁸

Jasného celoživotní hlásání nutnosti mravní a morální obnovy koreluje i s jeho „návraty“. V roce 1999 natočil *Návrat ztraceného ráje*. Snaží se v něm o „dopovězení“ příběhu *Rodáků* a domyšlení jejich osudů, ale jak narativní linka, tak psychologie jednajících postav působí uměle, toporně, schematicky. Snímek je tak spíše než filmařským dílem pozdní Jasného autobiografickou projekcí, filmovou manifestací často citovaných výroků o sounáležitosti s „dobrymi rodáky“. Pracuje-li Jasný v *Rodácích* s národními vzpomínkovými figurami, v *Návratu* je tématem především on sám, obrazy moravského venkova už „nehrají“, ale vytvářejí kulisu k Jasného reflexi. Jeho vzpomínání přitom podléhá naprosto běžným mechanismům

racionalizace. Události, postoje a jednání se představují v deterministické kauzalitě: nic se nemohlo odehrát jinak, vše, co se stalo, bylo správné a jediné možné. Namísto odsouzení se snaží Jasný o porozumění a odpuštění. Jeho postoj k minulosti je smířlivý a vlastně velice konzistentní od konce 50. let až do současnosti.

Posledním návratem Vojtěcha Jasného do vlastní minulosti bylo účinkování v dokumentárním snímku Karla Hyního *Návrat do neobyčejných let* (2004). Jasný se v doprovodu filmové kamery vrací do jihočeských Vyhnanic, kde spolu s Karlem Kachyňou natočili před více než půlstoletím propagační agitku *Neobyčejná léta* (1952). Hned úvodní expozice zdevastovaného krajina předurčuje způsob vyprávění, který je dán především nostalgií po ztraceném mládí. Přítomní pamětníci, ať už sám Jasný nebo místní obyvatelé, hodnotí většinou minulost smířlivě a pozitivně. Oceňují sociální jistoty a vzestup životní úrovně ve z kolektivizované vesnici. Osud postižených sedláků se připomíná jen okrajově. V dokumentu zazní krátká zmínka o Františku Čihákovi, jednom z dvou démonizovaných kulaků (ve filmu ho hraje najatý herec a jmenuje se Viták), kterou pronese jeho dcera, ale o osudu Vladislava Vrkoče (ve filmu hlavní padouch Hradil), který byl postižen nejvíce (konfiskace majetku, zatčení, uvěznění, osmnáct měsíců v táboře nucené práce) se nedozvíme vůbec nic. Vojtěch Jasný se hodně zabývá sám sebou, tím, co znamenalo natáčení dokumentu pro něj. Zdá se, že ho otázka odpovědnosti trápí. Zároveň ji však bagatelizuje (*Tak se to tenkrát dělalo, nic jiného dělat nešlo*) a zdůrazňuje svoje pozdější odčinění těchto selhání. Snaha po přijatelném a důstojném obrazu vlastní minulosti je pochopitelná, ale zároveň ukazuje na mantinely vzpomínky a její mediální stylizaci. Jasného vzpomínání je v každém okamžiku estetizované

a harmonické. Chybí reflexe konkrétních situací a jednání, nepřijemné otázky nejsou položeny, odpovědnost je přijata především v symbolické rovině. Poslední film tak naznačil limity jeho volání po morální obrodě.

Jasného postoj k dějinám souzní v mnoha ohledech s postoji většinové společnosti. Využívání tradičních národních stereotypů mu zaručuje rezonanci publika. Ale možná se jedná o příliš tvrdé hodnocení. Ačkoli z tázání po vztahu k minulosti vytěsňuje nepohodlné skutečnosti a otázku zodpovědnosti staví nikoli v konkrétních polohách (jak jsem zasáhl do života konkrétním lidem), ale spíše obecně (jak jsem obstál jako tvůrce), sympatická je především snaha tyto otázky položit. Tím se zásadně odlišuje od většiny českých režisérů a dalších kulturních činovníků, kteří podobné otázky vnímají jako nepřipustnou moralizaci a snahu po diskreditaci a zachování „vznešené mlčení“. Na Jasném je výjimečná právě jeho ochota k dialogu, k sebezpytování, k sebereflexi.

Vraťme se na samý závěr ke *Všem dobrým rodákům*, k Jasného symbolizaci postav a dějů. Únorový nástup komunistů k moci je tu zpodoběn bez jediného přímého slova, skládá se jen z obrazů zasněžených plenérů a sychravých pohledů na zmrtvělou vesnici, z nichž přímo dýchá zima a tíseň. Tento dojem ještě posiluje hudební doprovod a agresivní hlášení místního rozhlasu. Ani postava „dobrého rodáka“ varhaníka Otčenáše, upřímně a naivně věřícího v komunismus, neujde nikoli verbálnímu, ale obrazovému hodnocení. Při nákupu u řezníka je potřísněn stříkající krví. Lpí na něm krev. Jasný se vyhýbá přímému pojmenování věci, ale nerezignuje na ně. Jeho obrazy tak rezonují i v 21. století a jsou otevřené stále novému čtení. Inspirují a provokují k přemýšlení nejen o novodobých dějinách, ale o lidském osudu a jednání vůbec. pd

18 Jasného exilová tvorba je přitom ceněna pro svou originalitu a obsahovou i formální inovativnost. Viz např. NYTRA, Matěj: *Jasného filmový svět*, 4. 11. 2010, přístupné na <http://25fps.cz/2010/jasneho-filmovy-svet-2/> (citováno k 10. 1. 2012).