

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky

VOJTĚCH JASNÝ A JEHO CESTA K HEINRICHU BÖLLOVI

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Tereza Adámková

Vedoucí práce: Prof. Pavel Švanda

Oponent práce: MgA. Hana Slavíková, PhD.

Brno 2013

Bibliografický záznam

ADÁMKOVÁ, Tereza. Vojtěch Jasný a jeho cesta k Heinrichu Böllovi [*Vojtěch Jasný and his journey to Heinrich Böll*]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky, 2013, 193 s.

Vedoucí diplomové práce: Prof. Pavel Švanda.

Anotace

Diplomová práce VOJTĚCH JASNÝ A JEHO CESTA K HEINRICHU BÖLLOVI se zaměřuje nejprve na zevrubnou analýzu Jasného emigrační tvorby před emigrací a na hledání předznamenání uchopení děl německého spisovatele Heinricha Bölla filmovým režisérem. Jsou zde pojednávána Jasného úspěšná díla *Touha*, *Až přijde kocour* i *Všichni dobří rodáci*, dochází ale také k rozsáhlé reflexi jeho méně známých filmů, i těch, která jsou důkazem o jeho kladném postoji ve vztahu ke komunistickému režimu v padesátých a šedesátých letech. Posléze je stručně představen kontext, vývoj a romány spisovatele Heinricha Bölla a v závěrečné části se oba tvůrci setkávají v analýzách filmů *Nejen o Vánocích* (1969), *Klaunovy názory* (1975) a *Můj přítel Heinrich Böll* (1982).

Annotation

The diploma thesis VOJTĚCH JASNÝ AND HIS JOURNEY TO HEINRICH BÖLL firstly analyses the pre-emigration movies of Vojtěch Jasný and tries to find common signs between these movies and the novels of the German writer Heinrich Böll. The most successful of Jasný's movies, *The Desire*, *Cassandra's cat* and *All good countrymen*, are dealt with in this thesis however the primary focus is on Jasný's first movies produced within the fifties and sixties, in which prove to show very positive attitude of Vojtěch Jasný towards communism. In its next part, the diploma thesis introduces the context, progress and novels of Heinrich Böll. The closing part of the thesis deals with both artists in the movies in which they cooperated on: *Not just in the Christmas Time* (1969), *Clown's Opinions* (1975) and *My friend Heinrich Böll* (1982).

Klíčová slova

Vojtěch Jasný, Heinrich Böll, emigrace, německá literatura, československý film, propaganda, adaptace, dokumentární film, druhá světová válka.

Keywords

Vojtěch Jasný, Heinrich Böll, emigration, German literature, Czechoslovak film, propaganda, adaptation, documentary film, second world war.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 24 května 2013

Tereza Adámková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce profesoru Švandovi za jeho četné rady a nesmírnou trpělivost.

Obsah

Předmluva: Vojtěch Jasný a jeho cesta k Heinrichu Böllovi	8
1. Vojtěch Jasný (*1925)	10
1.1 Od budovatelských dokumentů k Touze 1945-1958	10
1.1.1. Natáčení v Číně – Lidé jednoho srdce	12
1.1.2. Historie teorie českého dokumentu	17
1.1.3. Jasného teorie tvorby	19
1.1.4. Není stále zamračeno (1950)	25
1.1.4.1. Počátky spolupráce s Kachyňou na FAMU	25
1.1.4.2. Neobyčejná léta (1951)	28
1.1.4.3. Rozbor filmu Není stále zamračeno (1950)	33
1.1.5. Dnes večer všechno skončí (1954)	43
1.1.6. Zářijové noci (1956)	50
1.1.6.1. První samostatná režie - každý svou cestou	50
1.1.6.2. Rozbor filmu Zářijové noci (1956)	53
1.1.7. Touha (1958)	62
1.2 Cesta k Rodákům 1960 – 1968	71
1.2.1. Přežil jsem svou smrt (1960)	71
1.2.2. Procesí k panence (1961)	82
1.2.3. Až přijde kocour (1963)	97
1.2.4. Všichni dobří rodáci (1968)	110

2. Heinrich Böll (*1917 - +1985)	121
2.1 Od většinového postoje k individuálnímu aktivismu	121
2.2 Rodina, válka, měnová reforma – prvotní vlivy	126
2.3 Válečné romány	131
2.3.1. Der Zug war pünktlich/Vlak přijel přesně (1949)	133
2.3.2. Wo warst du, Adam?/Kdes byl, Adame(1951)	135
2.4 Böll a satira	139
2.4.1. Nicht nur zur Weihnachtszeit/Nejen o Vánocích(1952)	139
2.5 Rodinný syžet	141
2.5.1. Und sagte kein einziges Wort/A neřekl jediné slovo (1953)	141
2.5.2. Haus ohne Hüter/Dům bez pána (1954)	144
2.5.3. Billiard um halb zehn/Biliár o půl desáté (1959)	146
2.6 Nárok na dějiny	150
2.6.1. Ansichten eines Clowns/ Klaunovy názory (1963)	150
2.6.2. Gruppenbild mit Dame/Skupinový snímek s dámou (1971)	155
3. Heinrich Böll a Vojtěch Jasný (1969 – 1982)	158
3.1 Epilog v Československu a následná emigrace	158
3.2 Společné filmy	161
3.2.1. Nicht nur zur Weihnachtszeit/Nejen o Vánocích (1969)	161
3.2.2. Ansichten eines Clowns/Klaunovy názory (1975)	165
3.2.3. Mein Freund Heinrich Böll/Můj přítel Heinrich Böll (1982)	172

3.3 „Spojení z nebe?“	177
3.3.1. Reflexe dějin	177
3.3.2. Postavy a Klaun	183
3.3.3. Láska a humor	186
4. Závěrem	188
Použité informační zdroje	190

Předmluva: Vojtěch Jasný a jeho cesta k Heinrichu Böllovi

Vojtěch Jasný letos na podzim oslaví osmaosmdesáté narozeniny a stále plánuje natáčení nového filmu. Při osobním setkání trpělivě opakuje své teze o skromnosti a nutnosti postupného vývoje jednotlivce na základě vlastních nabitých zkušeností, "že člověk nakonec dosáhne toho, k čemu dozrál, ale že se to stejně připravuje už mnohem dříve, aniž většinou cokoli tuší."¹ A také o tom, že:

„Umělec, který přestal riskovat, přestává být umělcem,“ což je převzato od spisovatele Heinricha Bölla², o kterém dodnes přemýšlí jako o jednom z nejdůležitějších přátel a učitelů ve svém životě. Je ale propastný rozdíl mezi Vojtěchem Jasným z let padesátých, mezi tím z let šedesátých, mezi tím exilovým i tím Jasným dnešním? Jistě by se mezi tolika Vojtěchy Jasnými z jednotlivých etap dvacátého století dalo vysledovat mnoho názorových rozdílů. Režisérův osud je plný kontrastů, z nichž nejvýrazněji ční několik momentů. Především souznění s komunistickým režimem v letech padesátých, posléze dobrovolně zvolená emigrace v červnu 1970 a několik let tvorby televizních filmů po celé Evropě, až po odjezd do Ameriky a kantorské počátky, ze kterých se stalo nové poslání. Jisté tedy je, že za třiašedesát let, během kterých tvoří (první film pro kina natočili s Karlem Kachyňou v roce 1950) by se dalo s jeho názory v určitých fázích polemizovat nebo se přinejmenším podívat nad kotrmelci, které dokázal během několika let v hodnotovém žebříčku učinit.

Vzhledem k tomu, že se Jasný sám k těm několika letům souznění s komunistickým režimem, vyjadřuje v současnosti jenom velmi sporadicky, bude zde pro mapované období čerpáno z dobových periodik a literatury, kde hlas tehdejšího Jasného zaznívá nejlépe, netlumen vrstvou autocenzury.

Co bude ale v první řadě hodnoceno, jsou jeho filmová díla, která zůstávají stále stejná. Nelze je ovšem tak, jako názory zjemňovat a měnit podle

1) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 207

2) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 64.

toho, jak se proměňuje diskurz těch, kteří je sledují. Proto se v následující práci zaměříme na analýzu jeho vybraných snímků z doby před emigrací a pokusíme se zachytit znaky předznamenávající jeho spolupráci a pozdější přátelství s Heinrichem Böllem, spisovatelem tolik vzdáleným tomu, co lze sledovat v prvních Jasného snímcích. Přátelství s německým spisovatelem přikládá Jasný velkou váhu, později dokonce ve filmu *Život a film* prohlásí, že Böll změnil jeho život navždy.³

Samostatná část práce bude věnována analýze a náhledu právě na osobnost a dílo Heinricha Bölla. V třetí části se oba umělci, o nichž tato práce pojednává, konečně setkají v analýzách tří děl, která je spojují. Jako první bude zmíněna televizní adaptace povídky Heinricha Bölla *Nejen o Vánocích* (*Nicht nur zur Weihnachtszeit*), kterou v roce 1969 pohostinsky režíroval Jasný pro německou televizi ZDF ještě před svou emigrací. Během práce na ní se také oba muži poprvé setkali a stali se přáteli. V emigraci pak jejich vztah přináší společnou scenáristickou práci na snímku *Klaunovy názory* (*Ansichten eines Clowns*, 1975) podle Böllova stejnojmenného románu a Jasný se posléze ujímá režie snímku. Jako pomyslný epilog bude potom analyzován dokument Vojtěcha Jasného *Můj přítel Heinrich Böll* (*Mein Freund Heinrich Böll*), který o Heinrichu Böllovi natočil v roce 1982, tři roky před jeho smrtí.

Následující diplomová práce se tedy na základě Jasného děl pokusí odpovědět na to, jaká je cesta od mladého laureáta státní ceny Vojtěcha Jasného až k Vojtěchu Jasnému, příteli křesťanského humanistického spisovatele Heinricha Bölla. Jak se režisér stal mystikem, který hovoří o barvách v lidech, karmě, cvičí jógu a ve své autobiografické knize cituje z *Bible*.⁴

3) Arkaitz Basterra: *Život a film. Filmový portrét Vojtěcha Jasného* 2009.

4) ... Světlem těla je oko. Je-li tedy tvé oko čisté, celé tvé tělo bude mít světlo. Je-li však tvé oko špatné, celé tvé tělo bude ve tmě. Jestliže i světlo v tobě je temné, jak velká bude potom tma? (Evangelium podle Matouše 6; 22, 23. Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad. Ekumenická rada církví v ČR, Praha 1984, s. 785.) in Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 178.

1. Vojtěch Jasný (*1925)

1.1 Od budovatelských dokumentů k Touze 1945-1958

Kdo je Vojtěch Jasný z let padesátých? Jeho cestu lze vymezit dvěma krajními body. Absolutoriem na FAMU a snímky, kterými na sebe už na škole upozornil (zejména absolventským filmem *Není stále zamračeno*) a snímkem *Touha* z roku 1958, který lze označit za první film, v němž se poprvé projevil jeho silný autorský rukopis.

Jasný „V letech 1947 – 1951 vystudoval Filmovou fakultu AMU, kde již jako posluchač vytvořil několik pozoruhodných filmů společně se svým přítelem, režisérem Karlem Kachyňou. Byly to dokumentární filmy *Není stále zamračeno* a *Za život radostný*, který byl záznamem II. mezinárodního kongresu studentstva v Praze. Později v roce 1953 natočila tato režisérská dvojice za pobytu v Číně další dokumentární film *Lidé jednoho srdce*. Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa společně zrealizovali ještě v roce 1955 celovečerní hraný film z vojenského prostředí *Dnes večer všechno skončí*, po němž pracovali oba mladí režiséři již samostatně. Vojtěch Jasný byl v letech 1950 až 1951 režisérem Dokumentárního filmu a v letech 1953 – 56 důstojníkem Československé lidové armády. Teprve od roku 1957 se stává režisérem studia Barrandov.“⁵

Vojtěch Jasný na FAMU nejprve studoval kameru u Karla Plicky a později režii. Dokumentární film z českého pohraničí *Není stále zamračeno* (1950) byl také jeho absolventským snímkem. Budeme se jím zde také jako jediným z jeho celovečerních dokumentů zabývat detailněji. Zároveň Jasný s Kachyňou už v roce 1951 poprvé obdrželi státní cenu a s ní čestný titul Laureát státní ceny za svůj dokumentární film *Za život radostný*.

Pro čerstvé šestadvacetileté absolventy FAMU to bylo jistě užitečnou vizitkou pro další léta tvorby. Dle dobového tisku bylo mezi lety 1951 – 54

5) Jiří Hrbas: Mladí a nejmladší v československé kinematografii. Film a doba, roč.6, čís.8 – 9. s. 576.

„vytvořeno dosti vynikajících filmů, které si zasloužily tohoto nejvyššího uznání.“⁶ Snad je i přesto symptomatické, že autorská dvojice byla vyznamenána v oba mezní roky zmíněné v citovaném redakčním úvodu. „Na návrh vlády republiky Československé ze dne 20. dubna 1954 udělil president republiky Antonín Zápotocký jako projev uznání lidově demokratického státu za vynikající tvůrčí výkony, které obohatily lidské poznání, vytvořily umělecké hodnoty, nebo jinak přispěly k socialistické výstavbě naší vlasti státní ceny a čestným titulem Laureát státní ceny v roce 1954 v oboru filmu: ... za dokumentární film *Cenou prvního stupně kolektiv Čs. armádního filmu za film *Lidé jednoho srdce**.“⁷

Za zmínku pak stojí, že stejnou cenou byl v tomto roce oceněn také další dokumentární snímek s vypovídajícím názvem *Rozloučení s Klementem Gottwaldem*, Čs. armádního filmu a Čs. státního filmu.⁸

6) Redakční úvod. *Film a doba*, roč.3, čís.2. s.183.

7) Tamtéž.

8) Tamtéž.

1.1.1. Natáčení v Číně – Lidé jednoho srdce

Něco takového jako pracovní cesty na jiný kontinent jistě nepatřilo k běžným úkonům čerstvých absolventů FAMU v padesátých letech. Ovšem vzhledem k tomu, že vysoká produktivita obou mladých adeptů režie vytryskla pro režim ve správný čas na správném místě, vybudovali si oba na betonovém podkladu ideologicky nezávadných údernických příběhů už během školy velmi slušné renomé. Posléze tedy cesta do Čínské lidové republiky patřila k jednomu z prvních úkolů, jímž byli v rámci své vojenské služby pověřeni. „Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa doprovázeli *Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého (AUS)*, který na pozvání čínských armádních uměleckých souborů vystoupil se svým bohatým programem v Pekingu i v řadě jiných velkých měst.“⁹

Barevný dokumentární film z Číny *Lidé jednoho srdce* můžeme označit za jakési završení společné dokumentaristické tvorby s Kachyňou. V roce 1953, kdy byl film distribuován v kinech lze také osmadvacetiletého Jasného označit za rodící se talent československé kinematografie, jehož hlasu je i přes jeho mládí přikládána jistá váha. V roce 1953 jsou v tehdy ještě cyklostylovaném časopisu *Film a doba* ve dvou po sobě jdoucích číslech otištěny dva poměrně rozsáhlé teoretické texty, jejichž autorem je právě Jasný. Jedná se o důležitá svědectví o tom, kým Jasný tvůrce v oněch letech byl. V prvním textu píše o své zkušenosti s natáčením v Čínské lidové republice i o ideové a umělecké koncepci snímku¹⁰, v tom druhém, rozsáhleším, pouští se do osvětlení postupů „inscenace“ a „reportáž“ v soudobém dokumentárním filmu¹¹.

Z obou textů bude na následujících řádcích citováno, ale mezi jejich větami lze číst onu pro Jasného i jeho pozdější texty tak typickou až dětskou radost objevitele, který nám prostým jazykem sděluje své vlastní poznatky o filmové tvorbě. V nekomplikovaných formulacích pak s jistotou poznáváme

9) Úvod, Vojtěch Jasný: O práci na filmu „Lidé jednoho srdce“. *Film a doba*, roč.2, čís.4. s.529.

10) Vojtěch Jasný: O práci na filmu „Lidé jednoho srdce.“ *Film a doba*, roč.2, čís.4. s.529-530.

11) Vojtěch Jasný: *Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu*. *Film a doba*, roč.2, čís.5. s.699-705.

režisérův hlas mluvící k nám velmi povědomým tónem i ze své autobiografické knihy starší o šestapadesát let – *Život a film*.¹²

Vraťme se ale k textu, v němž se Jasný věnuje své a Kachyňové cestě do Číny. Je jistě zajímavé, že oba mladíci, čerstvě angažováni u armádního filmu se o cestě dozvěděli až dva nebo tři dny před odletem. Neměli tedy příliš času na přípravu a ve své podstatě bychom v dnešní době takové počínání, kterému odpovídala i poměrně chudá výbava, kterou s sebou vezli, označili za určenou spíše pro reportážní, nízko nákladové či studentské natáčení, nikoliv jako výbavu oficiálních dokumentaristů státní moci.

„...vedle barevného negativu dvě ruční kamery (nejnovější československé výrobky) a malou Cineforku se stativem. Opouštěli jsme Prahu bez asistentů a produkčního, ale s vírou, že se dobrá věc podaří.“¹³

Ne náhodou byl zmíněn pojem reportáž. O něm totiž Jasný už v témže textu a pak především v textu v následujícím čísle *Filmu a doby* píše a ve snaze zařadit film *Lidé jednoho srdce* žánrově, jej i definuje:

„Obyčejně, když se mluví o filmové reportáži, mají mnozí lidé nepříjemné vzpomínky. A často právem, protože filmové reportáže bývají popisné, nevynalézavé i nudné, jako špatně psané noviny. A snad proto vzniká mezi filmaři názor, že reportáž je něco podřadnějšího (...). Ale dokumentární film je pro mě něco úplně jiného. Je zde čas napsat scénář, připravit natáčení, promyslet a prostudovat problémy. Nepodaří-li se scéna, je možno ji přetočit. Myslím, že takové ostré dělení dokumentárního filmu je nesprávné a především krajně nesprávný je podobný názor na filmovou reportáž. Jsem přesvědčen, že právě dobře připraveným a promyšleným reportážním způsobem práce lze dosáhnout v dokumentárním filmu největšího účinku.“¹⁴

12) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha.

13) Vojtěch Jasný: O práci na filmu „Lidé jednoho srdce.“ *Film a doba*, roč.2, čís.4. s.529-530.

14) První tvůrčí spolupráce československo-čínská „Lidé jednoho srdce.“ *Film a doba*, roč.2, čís.4. s.529a.

Za touto Jasného snahou definovat si pro sebe samotného pojem dokumentárního filmu, lze pozorovat vůči po reflexi vlastní dosavadní tvorby. V roce 1953 má za sebou čtyři celovečerní dokumentární snímky¹⁵, přičemž podle jeho slov není zatím ani mezi odbornou veřejností všeobecně uznána jasná hranice mezi dokumentárním filmem a reportáží.

I proto, že terminologie chybí, vymezuje se mladý filmař ve svých definicích vůči tomu, co sám pokládá za špatné a popisné a jistě při tom čerpá z vlastních poznatků načerpaných při vzniku filmů v tandemu Jasný-Kachyňa. Proto v roce 1953 při popisu pracovní metody filmování v Číně do textu zahrnuje jistě i poznatky z let 1950 – 52, kdy s Kachyňou tak plodně natáčeli jeden snímek za druhým, přičemž hranice mezi reportáží a dokumentárním filmem byly ještě velmi matné, především z důvodu již zmíněného – totiž chybějící terminologie. (Sám časopis *Film a doba*, se v úvodu Jasného teoretického textu vyjadřuje o filmu *Lidé jednoho srdce* jako o „promyšlené reportáži, protože „většina záběrů byla natočena organisovaně a plánovitě.“¹⁶ Otázkou ovšem je, co by pojmu „promyšlená reportáž“ řekl sám Jasný, který ho ve svém textu nikde nezmiňuje.)

Faktor filmaře, který se své poznatky snaží převtělit do teorie, aby tato usnadnila budoucí práci jeho následovníkům a zároveň přinesla obohacení do filmové teorie, není ostatně v padesátých letech dávno ničím novým. “Na rozdíl od Arnehma a Kracauera byli Pudovkin, Ejzenštejn a Balázs praktikující filmaři, kteří chtěli své umění popsat, spíše než mu něco předepisovat. Jejich teoretické dílo nebylo zhuštěné do jednotlivých svazků, ale spíše během mnoha let roztroušené po jednotlivých esejích. Bylo organické, vyvíjející se a pokračující, spíše než uzavřené, úplné a konečné. Proto je mnohem méně snadné je rychle shrnout, ale je to zároveň mnohem užitečnější a prozíravější.”¹⁷

15) Šárka Bartošková: Kdo je kdo, 40 profilů čs. nové vlny, *Film a doba*, roč.10, čís.11. s.591.

16) Úvod k článku Vojtěch Jasný: Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu. *Film a doba*, roč.2, čís.5. s.699.

17) James Monaco, *How to Read a Film*. Oxford University Press, New York.

Jasný tedy ve snaze zařadit film *Lidé jednoho srdce* žánrově, vychází z metody, kterou s Kachyňou během filmování používali. „Dvě zásadní cesty v dokumentárním filmu Věděli jsme, že jsou prakticky dvě cesty, jak vytvořit tento film. První cesta – natočit popisný dokumentární a cestopisný film. Řadit v něm fakta, události a zajímavosti podobně jako v učebnici zeměpisu: Příroda, krajina, města, průmysl, zemědělství, kultura a podobně. Tato metoda se nám nelíbila a byla nám cizí. Je sice hodna učebnice zeměpisu, ale nehodí se pro vytvoření uměleckého díla. Druhá cesta, nám jediné blízká, bylo dramatické filmové vyjádření poutavého zájezdu *AUS*, kde budou vyjádřeny vřelé city čínských lidí, se kterými se setkáme. Osou bude linie zájezdu a velkého přátelství našich národů. S touto linií pak ruku v ruce půjde poznání pohádkové velké země, jejího lidu, kultury, měst, přírody, poznání dnešní Číny a její výstavby.“¹⁸

Krása a velikost spřátelené komunistické země jistě musela stát na počátku jakékoliv, komunistickým režimem obou zemí schválené, koncepce, nicméně i přes jasnou dobovou zátěž, se kterou Jasný píše, prosvítá tu lehce snaha vymezit se a tvořit smysluplně především pro sebe samého než pro domácí politické garnitury. Přesto ale jsou oba tyto záměry v padesátých letech v pozoruhodné shodě a snad i proto je film *Lidé jednoho srdce* poctěn Státní cenou 1.stupně.¹⁹

Z dnešní pozice se ovšem vkrádá jistá pochybnost. Nakolik může řemeslná poctivost a svědomitost autora samotného jako tvůrce, který se navíc nesporně snaží o vytvoření a ustavení nového stabilního žánru („spojit promyšlenou reportážní práci s organisovaným natáčením“²⁰ a tím se vyvarovat křečovitých a nevěrohodných dokumentárních filmů) sloužit jako alibi při nesporné propagaci myšlenek do velké míry nehumánního režimu.

18) Vojtěch Jasný: O práci na filmu „Lidé jednoho srdce.“Film a doba, roč.2, čís.4. s.530.

19) Šárka Bartošková: Kdo je kdo, 40 profilů čs.nové vlny,.Film a doba, roč.10, čís.11. s.591.

20) Vojtěch Jasný: Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu. Film a doba, roč.2, čís.5. s.699-705.

„Z toho vyplývá i obecnější podezření, s nímž se musí dokumentární film vyrovnávat vinou úskoků propagandy a rádoby reportáže. Celá jedna oblast hraného filmu začala postupně parazitovat na dokumentárním filmu a využila právě oné naivní důvěřivosti, kterou vzbuzuje: jde o „pseudodokumentární“ filmy, které ono „pseudo“ jen málokdy přiznávají.²¹

21) Guy Gauthier: *Le Documentaire un autre Cinéma*. Nathan/VUEF 2004.

Přel. Ladislav Šerý. Nakladatelství AMU a MFDF v Jihlavě, Praha 2004, s. 38 – 39.

1.1.2. Historie teorie českého dokumentu

Z toho hlediska, že se v diplomové práci zabýváme i ranými teoretickými poznatky Vojtěcha Jasného, nabízí se tyto teoretické pokusy uvést do kontextu jeho předchůdců, kteří se na stejné pole pustili o několik desetiletí před ním.

„V polovině 30. let nastoupil na místo velitele filmového oddělení *VTÚ* (*Vojenského technického ústavu*) známý fotograf-výtvarník Jiří Jeníček. Přinesl však do vojenské filmové produkce nové prvky, pokusil se uplatňovat vyšší ambice ...“²²

Jeníček tedy klade důraz na to, aby filmy, které pod jeho vedením vzniknou, se vyvarovaly negativních rysů filmů minulosti: „Na rozdíl oproti dřívějšímu, dbáme, aby vojenský výcvikový film měl krásnou a poutavou fotografii, volíme osobité a výtvarně estetické pohledy... jež poutají a činí obsah zajímavější a působivější ... Dnes vítězí snaha učinit vojenský výcvikový film při přísném lpění na znění výcvikových předpisů filmem krásným, přirozeným a hlavně živým.“²³ Jeníčkovým plánem bylo natáčet nejen prostoduché informace a instruktáže a nejen konvenční reportáže, ale tvořivě koncipované dokumenty s vojenskou tematikou. Pozoruhodná je zvláště jeho svérázná, ale srozumitelná a v jádře správná formulace realismu v dokumentárním filmu:

„Kulturní dodatek by měl být vždy pravdivý a přirozený. Proto mu prostor ateliérů nebude svědčit (...) Kulturní dodatek rozbije svůj stan pod nebem(...) Nebude živ jen slunečním jasem, ale i ponurostí, mlhami, deštěm, vichřicemi a chumelenicemi. Bude umisťovat svůj děj do dnů i nocí, za herce si vyvolí většinou osoby z lidu ... jež učiní nositeli tendencí, které za všech okolností budou představovat Československo. Kulturní dodatek i za předpokladu osobitého úsilí svých tvůrců bude projevem lidovým a národním. Bude-li tomu tak, bude vůdčím motivem takového kulturního dodatku i všelidskost, která mu

22) Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži. Zrození české dokumentární školy*. Nakladatelství AMU, Praha 2002. s.66 – 67.

23) Kpt. konc. Jiří Jeníček, *Vojenský film. Vojenský kalendář na rok 1935*. Svaz čs. Rotmistrů, Praha 1934. s. 165

dá dar srozumitelnosti pro všechny jazyky světa. Jen takový dodatek bude hoden zvat se dodatkem kulturním a jen takový dodatek bude chápán domovem i cizinou.“²⁴

Antonín Navrátil ve své knize shrnuje Jeníčkovu snahu ustavit terminologii takto: „Přemíra slovního balastu jeho statí (i brožury Krátký film, kterou vydal v roce 1940) zastírá skutečnost, že jsou to vlastně první české exkurze do teorie a estetiky dokumentárního filmu – byť jakkoli omezeně chápané. V některých zasvěcenějších kritikách, které bystře sledovaly rozvoj české školy, najdeme roztroušené dílčí teoretické postřehy. Jeníček se pokusil o komplexnější formulování předpokladů, smyslu a cílů dokumentární tvorby.“²⁵

Ačkoliv tedy Jeníček podle slov Antonína Navrátila sám své teze nerealizoval, protože je „neuměl prosadit“ nebo protože, v nich bylo „příliš mnoho rozporů, než aby mohl dosáhnout tvůrčí jednoty záměru díla“, zmiňujeme zde jeho teorie především proto, že se jedná o hlas autora dokumentárního filmu, snažícího se o teoretické závěry o dokumentární tvorbě o více než deset let dříve, než to činí Vojtěch Jasný ve svém textu z roku 1953. Chceme-li se zabývat filmem *Není stále zamračeno*, i jedním z jeho autorů Vojtěchem Jasným, patřičně do hloubky, nezbyvá nám, než se zabývat jak historií a vývojem dokumentárního filmu v Československu všeobecně, tak také teoretickými texty na toto téma stejně jako podmínkami institucí, ve kterých vznikaly.

24) Tamtéž s. 224

25) Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži. Zrození české dokumentární školy*. Nakladatelství AMU, Praha 2002. s. 66 – 67

1.1.3. Jasného teorie tvorby

„S propagandou se to má jako s reklamou: občasná inovace v moři prostřednosti.“²⁶

V textu o Číně tedy ještě Jasný používá velmi jednoduché formulace v případě dělení dobrého a špatného přístupu k natáčení. Poněkud hlubší ponor do teorie různých přístupů pak ale čtenáři předkládá v čistě teoretickém pojednání o pojmech reportáž a dokumentární film hned v následujícím čísle časopisu *Film a doba* z roku 1953.

„V dokumentárním filmu je hodně tvůrčích možností. Ve velkém množství dokumentárních žánrů objevují se po celou dobu existence dokumentárního filmu dva výrazné, od sebe dost vzdálené způsoby práce, ve kterých je právě dosud nejvíce nejasností a omylů. Jsou to – inscenace v dokumentárním filmu („nahrávaný dokument“) a reportáž. Jedni režiséři tíhnou k prvnímu a jiní zase k druhému způsobu práce. Jsou stále spory o tom, co je správné. Protože jsem ve své praxi vyzkoušel oba způsoby práce a dost jsem o nich přemýšlel, pokusil bych se nyní tento problém vyřešit. Jaký způsob práce v dokumentárním filmu je správný?“²⁷

Hned v úvodu svého rozsáhlého textu na téma inscenace a reportáže v dokumentárním filmu cítí tedy mladý Vojtěch Jasný nutnost vymezit se a hledat správnou cestu. Proč ale chce za každou cenu dojít k řešení, které je správné? V tom, že nepřipouští konsenzus dvou protichůdných linií lze snad číst další znak zatížení jeho myšlení dobovou politikou, kdy je za každou cenu nutné dojít k názoru jednoznačnému a prostě interpretovatelnému? Při takovém přístupu at'

26) Guy Gauthier: *Le Documentaire un autre Cinéma*. Nathan/VUEF 2004.

Přel.Ladislav Šerý. Nakladatelství AMU a MFDF v Jihlavě, Praha 2004, s. 93.

27) Vojtěch Jasný: *Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu*. *Film a doba*, roč.2, čís.5. s.699-705.

už v jakémkoliv oboru se ovšem nikdy neuvarujeme křivdy ať už na jedné ze dvou či více z mnoha stran.

Jasný pokračuje: „Na jedné straně tedy je inscenovaný dokument a daleko od něj, úplně na druhé straně, je reportáž. Uprostřed, podle názoru některých filmařů, by měl být tak zvaný „čistý dokument“, jedině správný. Tito „čistí dokumentaristé“ pokládají reportáž za něco méněcenného. Ti, co natáčejí inscenované dokumenty si zase myslí, že to je jediný poutavý druh dokumentárního filmu. A ti, kteří natáčejí reportáž, vidí v inscenovaných dokumentech naturalismus. V tom mají pravdu, ale oni sami ve svých reportážích se také často dopouštějí naturalismu tím, že natáčejí popisné záznamy skutečnosti.“²⁸

Jeho text se tedy postupně proměňuje v obhajobu reportáže jako dostatečně tvůrčí metody, která je, aniž by si to zasloužila, podceňována, a to protože někteří tvůrci její jméno svým schematismem vytrvale špiní. Jasný se tedy snaží objasnit, jaké výhody podle něj reportáž nabízí, užívá-li se jí s rozmyslem a patřičnou kreativitou. Na druhou stranu se ale nemůže ubránit jakémusi škodolibému úšklebku pokaždé, když se zmíní o inscenaci v dokumentu a jako jeho průvodní jev zmiňuje „naturalismus“, který má v textu vždy přídech něčeho negativního. Osobně pokládám jeho negativní náhled na pojem naturalismu za poněkud překvapivý, ale z pozice dnešního čitatele se lze jen těžko pít po tom, proč je tu onen dobový naturalismus tak haněn a především, co konkrétně v tehdejší kontextu zahrnoval. Jisté je, že nebyl v souladu s tehdejší propagandou a tudíž s filmem, který byl propagandou schválen, placen a distribuován. Také se z dnešního hlediska můžeme jenom domnívat o tom, nakolik mohla být za Jasného tehdejšími slovy mladická naivita a nakolik naopak pohodlná a bezpečná pasivita. O tom totiž ve svých raných textech – pochopitelně – nepíše.

Nelze se ovšem domnívat, že jakmile si zavdal s propagandou, ocitl se Jasný na scestí, jisté ovšem je, že sám se v době své tvorby vůči její

28) Tamtéž.

jednostrannosti nijak nevymezoval.²⁹ V souvislosti s propagandou tedy také nelze nezmínit Vertova a Ejzenštejna, k nimž Jasný vzhlíží i ve své autobiografické knize, tedy po letech od vlastních propagandistických počinů.

Onen pojem naturalismu ovšem nedává Jasnému spát a proto se k němu v textu několikrát vrací. Používá jej ve spojení s použitím inscenace v dokumentu a jakýkoliv výsledek, který z použití inscenace vychází, označuje za falešný.

„A stejně tak dospěji k naturalismu, jestliže organisované natáčení přeměním v nepřesvědčivé nahrávání scén, jestliže převrátím dokumentární film v hraný, dělám-li z neherců „herce“.“³⁰ O takovém výroku lze jistě vést v dnešní době polemiku a v kruzích tzv. erudovaných „dokumentaristů“ i teoretiků dneška by jistě vzbudila bouřlivou debatu – neboť pojem inscenovaný dokument se dávno ustavil jako svébytný pojem filmové teorie a jsou mu a jeho zkoumání a pokusům s ním v dnešní době věnovány (nejen v České republice) nejen filmy, ale i teoretické práce. Stejně tak se ani s názvoslovím nezachází tak lehkomyšlně jako v době, kdy teprve vznikalo a nebyl tedy problém, aby *Film a doba* označil film za „promyšlenou reportáž“ a Jasný posléze téže film za „organisovaný dokument“, v dnešní době už ale vznikají vědecké práce i na téma správné terminologie.

V celém textu otištěném ve *Filmu a době* v roce 1953, jako by ale Jasný hovořil právě o umělé křeči, kterou můžeme sledovat v hraných scénách filmu (ostatně označovaného v době svého vzniku i v dnešní době jednohlasně za dokumentární film) *Není stále zamračeno*. Mnohé z nich rozhodně nepůsobí přirozeně a bezprostředně „pravdivě“, jak to o pár let později vyžaduje jejich autor.³¹

29) Navíc pojem „propagandistický film“ původně neměl pejorativní přídech: „Šlo pouze o „propagování“ jistého přesvědčení s přihlédnutím k faktům a k síle výrazových prostředků. Fakta byla pochopitelně určitým způsobem vybírána, neznamená to ovšem, že musela nutně být deformována nebo falšována.“ Guy Gauthier *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Nakladatelství AMU a MFDF v Jihlavě, Praha 2004, s. 93.

30) J. Vojtěch Jasný: *Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu*. *Film a doba*, roč.2, čís.5. s.699-705.

Jasný následně velmi obsírně popisuje, jaké jsou podle něj tři možné cesty přístupu k reportáži a využití prvku inscenace v ní. Pole si vymezuje pojmy „popisná reportáž“, při které filmaři sice řemeslně správně, ovšem mechanicky nasnímají senoseč ve vsi. Nezajímá je ta konkrétní ves, ani její realita. Jde jim, řeklo by se, o čistou ilustraci události. Popis, který se například pro účel zpravodajský dobře hodí. Další variantou je podle Jasného „inscenovaný dokument“, při kterém se filmaři snaží vnášet do životů obyčejných lidí, neherců, umělé situace a při nich je snímají. Falešně se tak snaží vyvolat zdání bombastičnosti, řeklo by se. A třetí, tou jedinou správnou je podle Jasného „organisované natáčení“, v něm zdůrazňuje roli konceptu ve filmu, například, že bude důraz kladen na roční období, ve kterém se film odehrává. Zároveň ale zahrnuje obeznámení filmařů s lokalitou, jejím kontextem i nejlepší louka pro filmování senoseči, kterou kameraman vybere, patří prý do tohoto konceptu. Režisér může požádat družstevníky, aby sekali trávu zleva doprava, pokud to vyhovuje lépe jeho kompozičním záběrům a také dbá na čas, který lidé potřebují, aby si na kameru zvykli a posléze je kamera schopna zachytit přirozeně působící tváře v bližších záběrech. Režisér může protagonisty požádat o pohyb, „Nenutí je ovšem do „hereckých výkonů.“³² Po skončení natáčení pak štáb zůstává na místě a dotáčí záběry krajiny ve vhodném světle, které mají vliv na „vyznění dané pasáže filmu.“³³

Jasný zakončuje tím, že tato varianta vznikla „podle scénáře a podle předem připraveného skladebného záměru.“ Ano, má to svou logiku a je to přístup velmi vyspělý, ovšem nesmíme zapomínat, že k němu Jasný dospívá právě po několika dílech, ve kterých lze vidět právě ony chyby, vůči kterým se nyní ohrazuje.

Důležité ale je, že Jasný si je části svých chyb vědom a reflektuje je ve snaze přinést poučení ostatním filmařům a upozornit je na chyby, které

31) viz. analýza filmu níže

32) Vojtěch Jasný: Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu. Film a doba, roč.2, čís.5. s. 700

33) Tamtéž.

implikování hraných postupů do reality všedního dne skýtá. V celém textu také zdůrazňuje vztah, který je třeba vybudovat, aby film působil pravdivě.

„Na druhé straně však nesmíme chápat tuto výtku tak, že v dokumentárním filmu nelze pracovat s člověkem před kamerou. Důležité je vždy, čeho chci dosáhnout. Měřítkem musí být pravdivost.“³⁴

Jednak jde o již zmíněný vztah režiséra k věci – snahu obeznámit se dokonale s tématem i místem natáčení a pochopitelně i místními obyvateli, na druhé straně ale také nepřímo upozorňuje na důležitost vztahu jednotlivých protagonistů mezi sebou. Tedy, aby se lidé znali a byli zvyklí běžně spolupracovat a aby se tedy při natáčení nevytvářela fikce na jejich pracovišti, která by jednak mohla způsobit křeč a nepřirozenost v jejich projevu, na druhou stranu ale také neupřímnost vůči divákovi, které by se na něm dopouštěl režisér lží o skutečném stavu zachyceného místa. (Jako by zde ve své svědomitosti vlastně popsal čistý „socialistický film“ vycházející velmi striktně ze základních společenských a politických pravidel o radostné všelidové zaměstnanosti a zájmu všech o každého.)

Paradoxně tak docházíme k závěru, že to, z čeho o deset let později česká nová vlna vytvořila fenomén, který oslovil velké filmové festivaly a diváky v Evropě i Americe, zahání Jasný v roce 1953 do kouta jako nepatřičnost a ve své podstatě křivdu na divákovi. Je sice nutné uznat, že Jasný má v té době zkušenosti pouze z dokumentární tvorby, nikoliv z té hrané a proto ho asi zatím ani nenapadne využít neohrabanost nehereckého projevu jako formální postup a hlavní rys svého díla. Už o rok později v roce 1954 ovšem spolu s Kachyňou natáčejí první zcela fikční hraný film *Dnes večer všechno skončí*, který je mimo jiné obtížen právě křečovitostí umělých hereckých projevů. Kdyby snad v té době s nadhledem uchopil poznatky nashromážděné během let natáčení dokumentárních filmů s neherci z druhé strany, možná by *Dnes večer všechno skončí* mohl být zajímavým filmem alespoň formálně. Sice by tím ukázal notnou dávku humoru, ovšem nulový pud sebezáchovy. V tom hypotetickém případě by

34) Vojtěch Jasný: Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu. Film a doba, roč.2, čís.5. s. 700.

totiž Jasného strmá kariérní dráha tak světle nevzkvétala dál a nedala by vzniknout tak výjimečným snímkům, jaké později vytvořil.

1.1.4. *Není stále zamračeno* (1950)

1.1.4.1. Počátky spolupráce s Kachyňou na FAMU

Vojtěch Jasný s Karlem Kachyňou se v padesátých letech jako studenti a posléze absolventi FAMU věnovali nejprve natáčení dokumentů. Jasný o půl století později vzpomíná v rozhovoru s Václavem Moravcem, na okolnosti vzniku mnohých těchto děl:

“A proč jsme to dělali? Víte, to byly stalinské doby a v padesátém roce potom, když jsme udělali *Za život radostný* a byli jsme nositeli státní ceny, s Kachyňou my jsme točili a režírovali a psali to spolu, já jsem řekl: "Karle, v téhle době se nedá nic dělat, to prostě jít po hraných filmech je nesmysl, to jsou hrůzy, co se píšou, my musíme být dokumentaristi dál, až přijde jiná doba."³⁵

Není stále zamračeno byl jejich první dlouhýdokument, a byl také uveden v kinech. Jednalo se o celkově druhý společný snímek po filmu *Věděli si rady* (1950), krátkém rekonstruovaném příběhu dvou dělníků, kterým se podařilo zlepšit výrobu malých aut Minorů. Snímek *Věděli si rady* společně natočili ve třetím ročníku na FAMU a dostal se jako studentský i do kin.³⁶

O tom, co je k sobě přivedlo, hovoří o deset let později Karel Kachyňa v rozhovoru s Milošem Fialou: "Naše spolupráce vznikla na základě principů, které obvykle svádějí lidi dohromady, to je stejné stáří, stejný školní osud, ale především názorové sepětí, jak pokud jde o světový názor, tak pokud jde o názor umělecký, o umělecké ztvárňování myšlenek."³⁷

35) Interview Václava Moravce s Vojtěchem Jasným, viz. http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/09/040928_jasny.shtml (citováno k 12. 2. 2013).

36) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 26.

37) Miloš Fiala: *Hovoří Vojtěch Jasný*. Film a doba, roč.6, čís.6. s. 373 – 374.

Prvním společným tvůrčím počinem, na kterém se oba spolužáci sešli, byla ale fotografická kniha *Budujeme pohraničí* z roku 1950, kterou dle slov Vojtěcha Jasného připravili po druhém ročníku na FAMU.³⁸ Kniha vyobrazuje převážně velmi informativní a ve shodě s dobovým územ pojaté kompozice ze statků, továren a stavení a opatřuje je krátkými údernými popiskami, které dohromady vytváří zdání jakéhosi celistvého příběhu radostného budování socialismu a to prostřednictvím fotografické reportáže. Tento tvůrčí postup stojí za zapamatování, neboť na stejném principu je vystavěn i první celovečerní budovatelský dokument studentského tandemu, totiž právě film *Není stále zamračeno*. Hlavním mottem na první straně knihy je několik úderných vět, které jako by předznamenávají charakter Kachyňovy a Jasného tvorby pro několik následujících let:

"Prošli jsme letmo naším pohraničím.

Sledovali jsme jeho mohutný vývoj od prvních dnů osvobození až k dnešku.

Přítomnost nám ukazuje velké úspěchy na všech úsecích budovatelské práce.

A budoucnost našeho pohraničí!

Je zajištěna, stále krásnější a krásnější, prací uvědomělých budovatelů socialismu."³⁹

Do svého prvního společného hraného filmu *Dnes večer všechno skončí* (1954), kterým také režijní dvouhru ukončili, stihli spolupracovat na celkem sedmi krátkometrážních i celovečerních dokumentech zaměřených především na kladné zobrazení výdobytků socialistické společnosti. Po absolutoriu Filmové fakulty AMU, tedy již po uvedení filmu *Není stále zamračeno*, byli oba Elmarem

38) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 26.

39) Zdeněk Forman, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa: *Budujeme Pohraničí*. Orbis, Praha, 1950.

Klosem angažováni ve studiu dokumentárního filmu v Praze. Tam natočili další dva celovečerní dokumenty: *Neobyčejná léta* a *Za život radostný*. Za film *Za život radostný* (1950) o druhém kongresu Mezinárodního svazu studentstva v srpnu 1950 v Praze dostali oba v roce 1951 první státní cenu.⁴⁰ Tehdy pětadvacetiletý Jasný tak ke svému jménu stejně jako Kachyňa získal přídomek „Laureát státní ceny.“ Přídomek poukazující, když na nic jiného, tak na životaschopnost umělce v letech padesátých, jak Jasný později ale vzpomíná v již citovaném rozhovoru s Václavem Moravcem, pro někoho, kdo jako si jako on nedokázal představit žít bez kamery v ruce, naprosto nezbytnou.

40) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 27.

1.1.4.2. Neobyčejná léta (1951)

Druhý film, který spolu ve Studiu dokumentárního filmu natočili, byla *Neobyčejná léta* (1952) o JZD ve Vyhnanicích v Jižních Čechách. Na rozdíl od předchozích opusů ale nebyl tento distribuován do kin. Tentokrát načasování nezafungovalo pro oba mladé tvůrce tak optimálně. Ve filmu totiž vystupoval poslanec Čihák⁴¹, režimem na plátně nevítaný, ačkoliv se sám jakožto poslanec a vyhnanický rodák o rozšíření tamního JZD zasloužil.⁴²

Konkrétní připomínky barrandovského předsednictva Filmové rady, která se proti autorské podobě filmu vyjádřila a jejímž nejvlivnějším členem byl Otakar Vávra⁴³, zmiňuje ve své studii pro časopis *Paměť a dějiny* Jiří Urban.

41) "Josef Čihák se narodil v květnu 1908 ve Vyhnanicích do zemědělské rodiny Josefa a Marie Čihákových. Po absolvování obecné a měšťanské školy studoval na reálném gymnáziu v Táboře. Po maturitě nastoupil jako úředník do textilní továrny ve Šluknově, později se vrátil do Vyhnanic. Ve školním roce 1940/41 vyučoval na Lidové škole hospodářské v sousedních Hlavatcích, posléze pracoval jako hostinský. Po osvobození se stal předsedou ONV v Milevsku. Dne 30. 9. 1945 došlo k volbě nového ONV a Josef Čihák byl ve funkci předsedy potvrzen. Dne 28. 10. 1945 se stal poslancem Prozatímního Národního shromáždění (NS) za KSČ, proto plénum pověřilo řízením ONV v jeho nepřítomnosti Františka Roubíka, kterého na ustavující schůzi nového ONV dne 30. 6. 1946 také zvolili předsedou ONV v Milevsku. V červnu 1946 byl Josef Čihák zvolen do ústavodárného NS. Podílel se na práci zemědělského a ústavního výboru, patřil však k méně aktivním poslancům. Členem NS zůstal i po „volbách“ v červnu 1948. V té době už působil jako instruktor u krajského sekretariátu KSČ v Českých Budějovicích. V červnu 1952 se bez bližšího udání důvodu vzdal poslaneckého mandátu, jeho nástupcem se stal František Kutíš."

Jiří Urban: *Vyhnalice a jejich role v počátcích kolektivizace. Paměť a dějiny*, roč. 2012, čís.1. s. 26.

42) "Přesto do nového roku 1950 vstupovali členové JZD s odhodláním společně obhospodařovat bezmála 180 ha. Do této výměry započítali i bývalý zbytkový statek, který byl doposud pod správou Československých státních statků (ČSSS). Jeho převzetí dohodl Čihák s kolegou z Poslanecké sněmovny Josefem Smrkovským, který zastával funkci generálního ředitele ČSSS."

Jiří Urban: *Vyhnalice a jejich role v počátcích kolektivizace. Paměť a dějiny*, roč.2012, čís.1. s.27.

43) Blíže ŽANTOVSKÝ, Petr: *Století Otakara Vávry*. Votobia, Praha 2001; nejnověji VÁVRA, Otakar: *Paměti aneb Moje filmové 100letí*. BVD, Praha 2011, s. 162.

Následující úryvek ze studie a v ní uvedené citace ze schůze, na níž byl film za přítomnosti obou autorů posuzován, dokazují, že ani Jasný s Kachyňou nebyli ušetřeni martyria pověstné dobové politické cenzury.

„V podvečer 25. června 1951 se v zasedací síni na pražském Barrandově sešlo předsednictvo Filmové rady. Byl už večer, když se přítomní dostali k projednávání scénáře filmu *Neobyčejná léta* (...) Jiří Koťátko doporučil vyzdvihnout ideologickou šablonu o škůdcovské činnosti „vesnických boháčů“, kteří *spoléhají na sabotáž, neúrodu, hlad, rozvrat*. Krom toho navrhl vyškrtnout pasáž, v níž se poukazovalo na osvobození záhumenků od povinných dodávek, neboť jako vysoký úředník Ministerstva zemědělství věděl, že *to není zcela tak a hlavně to nebude tak*.⁴⁴ Otakar Vávra (...) vyjádřil ve svém posudku spokojenost s pohledem, jakým se mladá režisérská dvojice dívá na kolektivizační přeměnu venkova, považoval jej za politicky správný a viděl ve filmu příležitost ukázat, *proč se musí zemědělství vyrovnat rozvoji průmyslu*. Autory však napomenul za to, že komentář *nevystihuje vedoucí úlohu SSSR v mírové frontě*, (ve filmu pak tedy zazní, že *nad mírem bdí největší z nás – Stalin*) a že *ve vyprávění o SSSR chybí v obraze i v komentáři zhodnocení sovětského člověka, který nejvíce uchvátil každého, kdo se vrátil ze Sovětského svazu*.⁴⁵ V diskusi nad scénářem zaznělo mnoho kritických připomínek (...) Marie Pujmanová byla přesvědčena, že venkovany nejlépe přesvědčí vědecké zdůvodnění kolektivizace.⁴⁶ *I když zlepšíme komentář, nevěřím, že bychom dokázali tímto filmem přesvědčit*, poznamenala skepticky soudružka Leflerová.⁴⁷ Soudruh Brousil apeloval na omezení popisné a reportážní složky ve prospěch poutavosti a dramatickosti, tvůrci dle jeho názoru svou dokumentární snahou potlačovali ambice filmu

44) NFA, f. Filmová rada (nezprac.), Posudek k „Neobyčejným létům“, Praha 9. 6. 1951.

45) NFA, f. Filmová rada (nezprac.), Jasný – Kachyňa: *Neobyčejná léta*, rukopisný posudek O. Vávry, nedatováno.

46) NFA, f. Filmová rada (nezprac.), Zápis z 30. schůze předsednictva Filmové rady, 25. 6. 1951, s. 14.

47) Tamtéž s.15.

*bojovat za novou vesnici.*⁴⁸ (...)Kún navrhoval potlačit úlohu poslance Čiháka a v závěru filmu vyzdvihnout otázku „třídního boje“.⁴⁹ Také Jiří Pelikán se v diskusi nad scénářem pozastavil nad účinkováním místního poslance. Jeho postřeh, že Čihákův projev postrádá přirozené venkovské formulace, patřil k těm vzácně věcným. Upozornil také na slova vkládaná do Čihákových úst, že k založení JZD je třeba získat většinu v obci. *To není pravda, protože je možno založit JZD, i když v něm není většina lidí z obce*, připomněl důrazně a měl pravdu, taková byla realita prvních JZD. Film se měl podle jeho názoru zabývat palčivými otázkami (normování práce, pracovní skupiny atp.), *na které čekají odpověď zemědělci, kteří již v JZD jsou, nebo ještě nejsou, ale které jsou u těchto důležité pro odstraňování jejich zábran.*⁵⁰

Je zde tedy dobře vidět, že Jasný s Kachyňou, ač již v roce 1952 užívající tituly laureátů státní ceny, nevyhnula se jim jistě nepříjemná, ale nutná zkušenost umělce závislého na vůli reprezentantů režimu. Zjevná snaha některých výše citovaných býti "papežštější nežli Papež" jistě mohla Jasnému v budoucnu dobře pomoci při převádění hry Pavla Kohouta *Záříjové noci* do filmového scénáře. Hlavním tématem filmu je totiž mechanicky a neindividuálně aplikovaná politická výchova podřízených. Jasný nejen jako pozdější člen Armádního filmu, ale i jako očítý svědek schůze, jako byla tato a podobných, prokázal později v *Záříjových nocích*, ale i v *Procesí k Panence* výbornou pozorovací schopnost křečovitě směšnosti, kterou většina podobných schůzí, agitací a politických manifestací provází.

Na oné citované schůzi pak Jasný s Kachyňou „udělali v danou chvíli to nejlepší – odvolali se na sovětské dokumentární filmy i literaturu. Poté se ohradili proti údajné popisnosti a osvětlili přítomným metodu rekonstrukce.“⁵¹

48) Tamtéž, s. 17–18.

49) Tamtéž, s.19.

50) Tamtéž, s.15.

51) Jiří Urban: Vyhnanice a jejich role v počátcích kolektivizace. Paměť a dějiny, roč.2012, čís.1. s.33.

Sám po letech v rozhovoru s Václavem Moravcem dokazuje, co bylo hlavní Achillovou patou snímku už v počátku. Jasný k natáčení dokumentů přistupoval už od začátku poněkud naivně, nepřipouštěl si vůbec, v jaké době film natáčí, a že i z toho pro něj a Kachyňu můžou vést nějaké důsledky. Představoval si svět daleko jednodušší, nežli tehdy doopravdy byl:

"Budeme žít na vesnici jeden rok, budeme si filmovat, plavat v rybníku, jíst kapry a vůbec jsem nemyslel na politiku. Jenomže šéf, prezident toho družstva, (*Čihák, pozn. aut.*) který taky byl velmi aktivní, ten byl ve spojení s členy strany a nadšenec Gottwalda a pak najednou jsme tam začali, museli dávat ty věci, museli tam být ti sovětští kolchozníci, které on pozval do toho a já když jsem poznal, já jsem cítil, že to je lež už tehdy..."⁵² To je ale zásadní prohlášení, řeklo by se charakteristické pro současné výstupy Vojtěcha Jasného a to, jak se během posledních deseti let na veřejnosti prezentuje. V tomtéž rozhovoru také tvrdí, že cesta do Číny v roce 1951 pro něj znamenala natolik zlomový zážitek, že od své a Kachyňovi cesty do Čínské lidové republiky a Sovětského svazu se rozhodl jít tajně proti režimu.⁵³ Vnitřního přesvědčení o špatnosti komunismu tedy podle vlastních slov nabýval postupně, nejprve během průtahů provázejících vznik filmu *Neobyčejná léta*, definitivně pak v roce 1952, po návratu z Číny. Navzdory tomu ale tajný myšlenkový partyzán Jasný natáčí v roce 1954 dobové politice velmi poplatný film *Dnes večer všechno skončí*. Jeho odklon od direktivní linie socialistických děl tedy nastává velmi pozvolna a nenápadně, ovšem už od Zářijových nocí ho lze prokazatelně sledovat.

52) Interview Václava Moravce s Vojtěchem Jasným, viz http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/09/040928_jasny.shtml (citováno k 12. 2. 2013).

53) "...pak jsme byli posláni v padesátém prvním roce do Číny a Sovětský svaz mě velice zarmoutil a zklamal, když jsme byli na Sibíři a mluvil jsem s polskými vyhnanci a viděl jsem, že lidé byli zlikvidováni a tak dále..." Interview Václava Moravce s Vojtěchem Jasným, viz http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/09/040928_jasny.shtml (citováno k 12. 2. 2013).

V roce 1952 se ani Jasný ani Kachyňa proti uzavření svého filmu do trezoru nijak neohradili a oba museli velmi brzy na vojnu.⁵⁴ Tam dlouho nevydrželi a po třech měsících ve službě byli povoláni do Československého armádního filmu,⁵⁵ kterým byli posláni natáčet do Čínské lidové republiky a v roce 1954 pak pro tuto instituci natočili hraný barevný film *Dnes večer všechno skončí*.

Ačkoliv tedy se snímkem *Neobyčejná léta* dochází u Jasného k prvnímu konfliktu s režimem, zůstává film – upravený dle požadavků výše citované komise – především agitačním nástrojem. Z hlediska hledání prvků spojujících Jasného tvorbu z doby před emigrací a tvorbu H. Bölla tak samozřejmě dílo neskýtá živnou půdu. Sluší se ale mít o jeho existenci tušení už jenom pro téma, které zpracovává. Na ose deseti let dochází totiž Jasný k naprosto odlišnému ztvárnění fenoménu kolektivizace ve snímku *Procesí k Panence* (1961) a nakonec i ve *Všech dobrých rodácích* (1968).

54) Tamtéž.

55) Ze studia dokumentárního filmu jsme ale oba museli na dva roky na vojnu. Sloužil jsem v Brně u protiletadlových dělostřelců, za pouhé tři měsíce jsem však byl stejně jako Karel povolán do Československého armádního filmu, kde už pracovali filmaři jako František Vlášil, Vladimír Sís, kameramani Josef Illík a Josef Vaniš a jiní. Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 27.

1.1.4.3. Rozbor filmu *Není stále zamračeno* (1950)

Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa o prázdninách mezi třetím a čtvrtým ročníkem na FAMU, dle Jasného slov pod vlivem italského neorealismu, natočili svůj první celovečerní film *Není stále zamračeno*, který byl distribuován do kin v roce 1950.⁵⁶

Scénář napsaný Jasným, Kachyňou a Františkem Danielem tedy sice nevycházel z konkrétní události, byl ale založen na všeobecně známém společenském tématu, totiž osidlování pohraničí po odsunutých Němcích. Ve scénáři filmu je téma podáno samozřejmě dobovou optikou, která se nezatěžuje okolnostmi odsunu, ale dere se vpřed za světlými zítřky. Proto jsou hlavním tématem filmu těžkosti, které dosazeného správce statku Pavelku, původně úředníka, potkávají na trnité cestě za provozem dobře fungujícího státního statku v malé vsi v horách - Moldavě.

Hlavní zápletku tvoří neschopnost a zkorumpovanost místního tajemníka národního výboru, která Pavelkovi všechno jenom komplikuje a v menší míře potom nepřízeň počasí či neochota zaměstnanců. Film ovšem, poplatný dobovému úzu, dobře končí. Statek je stabilní a dobře prosperuje, tajemník je po právu zatčen a přichází ho nahradit nová a dostatečně uvědomělá osoba. Pro dobového diváka byl tedy vzkaz filmu jasně čitelný a do jisté míry i direktivní. Když se nebudeme bát těžké a dlouhodobé práce, budeme brzy všichni spokojení a šťastní, neb jenom trpělivá práce přináší plody.

Stejně jako v knize *Budujeme pohraničí* je tedy i ve filmu *Není stále zamračeno* hlavním předpokladem jakékoliv akce na fotografii (v případě knihy)

56) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 26.

nebo na plátně vysídlení Němců. To, pokud je zde zmíněno, tak pouze okrajově, jako něco, co muselo být učiněno a s čím se teď pracovití občané musejí statečně vyrovnávat.

Děj snímku se odehrává v roce 1946, tedy bezprostředně po odsunu Němců v roce 1945. Zachycuje osidlování pohraničí a pro názornost je divákovi už během první minuty předložena mapa republiky a následuje nájezd kamery na západ Československa. V komentáři se dozvídáme, jak komplikované bylo osidlování v horských a pastvinářských oblastech, na mapě se objevuje nakreslený plánec vsi Moldava. Jednatřicetiletý bývalý hospodářský úředník Josef Pavelka přichází z Poděbrad a nechává doma svou manželku a malou dcerušku. Je to celkově třetí správce statku v Moldavě v pořadí, přičemž dva jeho předchůdci od statku utekli nebo se z těžkostí s ním spojených zhroutili. Pavelka obhlíží opuštěný a zbídačený statek. Střídají se velikosti záběrů i úhly pohledu, stavba filmu tak dosud nejvíce připomíná film hraný. Následuje celek prašné cesty a ve zvuku slyšíme cválání kopyt. Ke kameře se cvalem blíží mladík na koni a Pavelkův vnitřní hlas komentuje: "To by mohl být někdo z těch brigádníků." Následují dvě další proměny velikosti záběru. Čelní detail Pavelkovy tváře blížící se ke koni a polocelek toho, kterak koně chytá.

Následuje polocelek Pavelky a mladíka na koni stojících naproti sobě. A posléze klasická dialogová montáž dvou mluvících hlav, Pavelky a brigádníka. Jakmile se Pavelka dovídá o splašeném stádu, duchapřítomně bere otěže od rozrušeného mladíka, zkušeným švihem a za použití třmenu vyskakuje na koně a po cestě, kterou jsme před chvílí viděli přijíždět mladého brigádníka, cválá pryč. Odjíždí od statické kamery, vidíme ho tedy cválat pryč na úseku polní cesty, dokud nevyjede ze záběru. Celá pasáž je také doprovázena patřičně dramatickou instrumentální hudbou, která stupňuje napětí až do zatmívačky, tato následuje poté, co Pavelka odjíždí ze záběru. To jsou tedy první tři a půl minuty filmu. Jejich rozsáhlý popis zde zmiňuji záměrně, protože dobře předznamenávají, jaká vnitřní dynamika záběrů je i pro zbytek díla charakteristická. Na krátké ploše první sekvence se také dostatečně exponuje hlavní hrdina filmu, nový správce

Pavelka, i tušená zápletko, tedy komplikace během obnovy statku ve vysídlené hornaté vsi.

Pavelka je skutečným správcem statku, kterého Vojtěch Jasný potkal během práce na fotografické knize *Budujeme pohraničí*. Tento muž, který de facto hraje sám sebe a svůj osud, vystupuje ve filmu se svými spolupracovníky. Charaktery, u nichž bylo třeba fabulovat a vytvářet dramatické figury – totiž líné a zákeřné úředníky z místní samosprávy – ztvárnili tři herci Krušnohorského divadla v Teplicích.⁵⁷

Podle dobových periodik je film "vysoce zajímavým a dramatickým dokladem z doby osidlování českého pohraničí po odsunu Němců v roce 1946. Na skutečném případě správce státního statku v Moldavě, Václava Pavelky⁵⁸... jsou zachyceny typické zjevy z osidlování pohraničí, nesmírné potíže prvních osídlenců a výsledky jejich práce. Snímek (...) je příkladným dílem, ukazujícím cestu na poli našeho dokumentárního filmu. Scény jsou spojovány dobrým komentářem, který nahrazuje i dialogy a jeho fotografická stránka si zasluhuje obzvláštní pochvaly."⁵⁹

V užitých citacích tedy jasně ukazuje, jakou roli snímek *Není stále zamračeno* ve své době plnil a nakolik jednoznačné bylo jeho pozitivní přijetí. Zmínka o kvalitách kamery pak dokazuje, že s ohledem na jiné dobové filmy zpracovávající podobnou tematiku, byl Jasného a Kachyňův snímek vysoko nad standardním průměrem.

Filmový kritik Jan Žalman se ve svém textu o filmu sice zaměřuje zejména na popis děje a tématu tak vítaného dobovou kritikou, upozorňuje ale také na význam zobrazení práce prostých lidí na plátně: „ačkoliv o tom nikde nemluví, přece každým obrazem říká: tito prostí a neznámí lidé, kteří se v nejzapadlejším

57) "Pavelka...který sám ve filmu hraje spolu s ostatními pracovníky statku a několika herci z povolání." Jan Žalman: *Není stále zamračeno*. Kino, roč.5, čís.20. s.468.

58) Jan Žalman: *Není stále zamračeno*. Kino, roč.5, čís.20. s.468.

59) *Není stále zamračeno*. Filmový přehled. roč.1950, čís.33. s.13.

koutě země mlčky rvou, aby vrátili život tam, kde už se zdálo, že nadobro vyhynul – tot' praví a skuteční hrdinové naší doby. Moldava bude žít!"⁶⁰

Poselství filmu je tedy i pro dobového kritika ryze pozitivní, a ač nachází na v díle i chyby - „Divák se seznamuje s Moldavou – ale nic víc. Všechno ostatní jako by bylo ztraceno v mlze... Slovní komentář nestačí: bylo by bývalo třeba názorně doložit, že i zapadlá a zdánlivě zapomenutá Moldava dýchá dechem celé země a že vůle jejích lidí je vůlí všech pracujících... nebylo by bývalo možné přehlédnout přitom vliv Února. I Moldava jej pocítila, ale film o tom mlčí – nemístná diskretnost...“⁶¹ Kromě tedy dobovou politikou odůvodněnou výtkou je Žalman nadšen, že takový film opouští brány FAMU, protože právě takové filmy prý „dokazují, že fakulta plní správně svůj úkol.“⁶²

Mladí filmaři tak na základě reálných zkušeností zejména slovenských přistěhovalců s osidlováním Sudet, shromáždili materiál pro svůj absolventský film na filmové fakultě AMU, kde byl také podpořen. Celý film byl pak realizován během dvou měsíců, kdy spali na slamnících na podlaze vesnické školy, ze školy měli vypůjčené základní vybavení pro dokumentaristickou práci a asistovali jim dva studenti prvního ročníku.

Není stále zamračeno je vůbec první film z produkce AMU, který byl distribuován i v kinech a tudíž se s ním mohl obeznámit i běžný divák.⁶³ To bylo velmi dobře i pro samotnou filmovou fakultu, která pár let po svém vzniku nebyla v prostředí filmových řemeslníků uznávána.⁶⁴

60) Jan Žalman: Není stále zamračeno. Kino, roč.5, čís.20. s.468.

61) Tamtéž.

62) Tamtéž.

63) Jan Žalman: Není stále zamračeno. Kino, roč.5, čís.20. s. 468.

64) Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa: Není stále zamračeno. Filmová kartotéka, roč.1950, čís.34-35. s.12.

Důležitost osobního angažmá režiséra v zachycovaném tématu, o kterém píše Jasný ve svém teoretickém textu ve *Filmu a době* v roce 1953⁶⁵ je jasně čitelná už i z jeho a Kachyňova článku týkajícím se filmu *Není stále zamračeno*.

Správce Pavelku popisují už při vzpomínce na první setkání s ním jako živorodého a odvážného člověka, se kterým se poprvé setkali už v roce 1948 při přípravě knihy *Budujeme pohraničí*.⁶⁶ Z pohnutek, které je vedly k tomu, vrátit se k tématu a věnovat mu i svůj společný absolventský film jmenují:

„Dvoudenní pobyt v Moldavě na nás silně zapůsobil. Krása krajiny a práce moldavských lidí v čele s Pavelkou se nám hluboce vryly do paměti. Neminul rok a vraceli jsme se zpátky, abychom zde napsali námět pro film.“⁶⁷ Následoval čtrnáctidenní pobyt Kachyni, Jasného a Františka Daniela na statku na Moldavě a ten se spolu „s materiálem, který jsme zde nashromáždili, stal se osnovou pro napsání příběhu našeho filmu.“ Základem bylo Pavelkovo vyprávění vždy večer po práci. Navštěvovali jsme i rodiny ostatních pracovníků na statku. Poznali jsme je v jejich práci i doma a oni se nám svěřili se svými starostmi, svými plány a úspěchy.⁶⁸ Navzdory řečenému se ale psychologie postav ve filmu nikterak nerozvíjí. Pokud se žena trápí, že nemá kam jít nakoupit, je komentář vždy doplněn velmi výmluvným záběrem ustarané ženy, nejlépe zároveň marně bušící na věčně zavřené dveře Smíšeného zboží. V kontrastu s takovými záběry, které film z velké většiny utvářejí, pak stojí vyjádření Vojtěcha Jasného o tom, proč se v padesátých věnoval právě natáčení dokumentárních filmů. Ve své knize k tomu říká:

„Nechtěl jsem tehdy ještě k hranému filmu: práce s kamerou v ruce, scénář, režie i kamera napůl s Karlem Kachyňou, to všechno nám poskytovalo

65) Vojtěch Jasný: *Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu*. *Film a doba*, roč.2, čís.5. s.699-705.

66) Zdeněk Forman, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa: *Budujeme Pohraničí*. Orbis, Praha, 1950.

67) Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa: *Není stále zamračeno*. *Filmová kartotéka*, roč.1950, čís.34-35. s.12.

68) *Tamtéž*. s. 11.

bohatý trénink i zkušenosti. A krom toho jsem vždycky věřil v lidský vývoj spojený s poznáváním života. Zobrazovat kamerou a akcemi skutečné příběhy, ne ilustrovat komentář, jak dodnes činí mnohé filmy, zvláště pro televizi.“⁶⁹

V kontextu tohoto velmi konkrétního vymezení proti bezhlavé ilustrativnosti, podle Jasného slov, nadužívaného postupu, vyznívá ale film *Není stále zamračeno* jako ikonická ilustrace přesně toho, vůči čemu se Jasný vymezuje. Film otevírají celky hornaté krajiny a velkolepá instrumentální hudba, tak typická pro oslavné socialistické snímky z let padesátých. Ve zvukové stopě pak hudba hraje téměř permanentně po celých pětadesát minut stopáže.

Brzy se k ní přidává voice-over hlavního hrdiny. Vypráví, že se rozhodl odejít na Moldavu pomoci budovat socialismus a zároveň jeho samotného sledujeme, jak se s obtížemi dostává do kýžené lokace. Jde tedy o asynchronní použití zvuku. Po chvíli ale, když ho pod jeho úvahami o tom, jak to v tomto nehostinném kraji jistě bude mít těžké, doslova vidíme přicházet po polní příjezdové cestě poprvé ke statku, je voice-over narušen užitím nového postupu práce se zvukem. Jsme teď svědky zkřížení onoho čistého voice-overu s jakýmsi kostrbatým dabingem.

K Pavelkovi uhání mladík na koni. Pavelka ve zvukové stopě filmu říká:

„Zavolal jsem: Stůj!“ A následně velmi přibližně otevírá ústa, která volají:

„Stůj!“ Následuje přímá řeč osloveného opět nasazená na jeho ústa pouze velmi nahodile.

V důsledku prolínání těchto dvou přístupů práce se slovem dostává zvuková stopa filmu téměř literární charakter, tolik podobný již zmíněným popiskům z knihy *Budujeme pohraničí*. Jakoby tedy ve filmu *Není stále zamračeno* vlastně oživala ona fotografická kniha na plátně.

Nepohodně-li se Pavelka se svými zemědělskými dělníky, je celá situace popsána ve zvuku Pavelkou téměř deníkovou metodou a zároveň je ilustrována v

69) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 27.

obraze. V takových sekvencích, kterých je ve filmu většina, se tedy pohybujeme na velmi konkrétním poli, které neumožňuje jakékoliv abstraktnější výklady. Je ale nutno dodat, že ačkoliv takové scény ve filmu převažují, tvůrci si občas dovolí rozvolnit velmi hutný děj vzorových situací socialistického člověka, krátkými střihovými pasážemi, v nichž z observačních záběrů skládají jakousi hravou mozaiku. Ta je sice stále doplněna jásavým instrumentálním doprovodem, ale vynalézavost Kachyni a Jasného popustí někdy v takových pasážích uzdu kameře. Oba totiž na filmu pracovali nejen jako režiséři, ale také jako jediní kameramani.

„Kouzelné krajině jsme věnovali také hodně pozornosti, protože zde tak úzce souvisí člověk s přírodou. Žije v ní od rána do večera. A nemohli jsme zapomenout a nevěnovat dostatek místa moldavským dětem, které se staly druhým sluncem našeho filmu i našeho pobytu v Moldavě.“⁷⁰ Jako by z těch pár vět hovořil Jasný lyrik, který zmíněným elementům – přírodě a dětství – dává tolik prostoru ve svých pozdějších filmech. Lze si proto představit, jak mladý Jasný, pod vlivem zmíněného neorealismu a inspirace Ruské školy, komponuje záběry plné života, zachycující přírodu nebo jak jeho lyrizující pohled a smysl pro střihovou montáž dává vzniknout poetické sekvenci s malými dětmi na houpačce. Ta navíc evokuje scénu z filmu Karla Plicky *Zem spieva*.

Karel Plicka, učitel z FAMU (o němž se Jasný ve své autobiografické knize často zmiňuje, jako o učiteli, díky němuž pochopil jak vnímat krásu skrze hledáček kamery) a vliv jeho filmu *Zem spieva* (1933), o kterém Jasný často píše v autobiografické knize *Život a film*, lze v některých pasážích *Není stále zamračeno* zřetelně rozpoznat.

Antonín Navrátil píše o filmu *Zem spieva*:

„V tomto romanticky nadneseném zpěvu o síle, mužnosti, jánošíkovském vzdoru slovenského lidu, v heroizujícím pohledu tohoto filmu, připomínajícím místy Flahertyho, ale i Ejzenštajna a ještě častěji Dovženka svým hlubokým

70) Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa: *Není stále zamračeno*. Filmová kartotéka, roč.1950, čís.34-35. s.12

humanismem a vzcnou hymničností formy, je veliký symbolický smysl prorocství Plicky – básníka i vědce – o lepší budoucnosti národa.“⁷¹

Citovanou větu lze aplikovat i na přístup Jasného k natáčení filmu *Není stále zamračeno*. Dobovou politikou pochopitelně vítané téma nepokládá pouze za příčku na žebříku své kariéry, cesta, jakou postavy s Kachyňou snímají i jakou péči věnují lyrizujícím pasážím, prozrazuje, že oba jsou se svými hrdiny i se svým filmem spjati právě srdcem, ať už to může znít jakkoliv pateticky.

„Tak film *Zem spieva* přes výlučnost svého námětu i svého autora(...) svou strhující emotivností dokázal, že dokumentární kinematografie, vytvářená zcela jinou metodou než film hraný, navazující svůj vztah k realitě jinak než on, bezprostředně, bez dramatické fikce, umělého prostoru ateliérů a půvabných hvězd, může vydat díla, jejichž umělecký dosah má zcela jinou a přece rovnocennou hodnotu a působivost jako u filmu hraného. Plickovo dílo otevřelo českému dokumentárnímu filmu nové obzory a představilo nové cíle. Stalo se základním kamenem české – později i slovenské – tradice dokumentární tvorby. Ale bylo ve své dokonalosti osamocené.“⁷² Z dobových vyjádření Vojtěcha Jasného i z pocty, kterou filmem *Není stále zamračeno* Plickovi skládají, je znát, že on i Kachyňa svůj film natáčejí s velkou pečlivostí a snahou přinést svou invencí nové vlivy do dokumentárního filmu, který bývá v padesátých letech vnímán jako ryze informativní popisné médium.

Jasný s Kachyňou používají ve filmu neobvyklou formu, jakýsi kříženec dosud známých postupů, jejich dílo sice také trpí přílišnou popisností, uplatňuje ale i metodu rekonstrukce. Antonín Navrátil k tomu poznamenává:

“ Jejich přístup byl nezvyklý a vyvolával pochyby, zda jde o dokument nebo o film hraný... Byla to rekonstrukce v podstatě flahertyovského rodu i když nedůsledná a metodicky eklektivní: autoři nerekonstruovali jen všední, každodenní, a proto běžně a kdykoli opakovatelná „prostá fyzická jednání“ svých

71) Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži*. Nakladatelství AMU, Praha 2002. s.48

72) Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži*. Nakladatelství AMU, Praha 2002. s.51

hrdinů, rekonstruovali i jejich životní osud v jeho vývoji, a tak vnesli do svého dokumentu rysy hraného filmu...“⁷³ Tak také Plicka ve filmu *Zem spieva* „přinesl překvapující a objevný pohled..., význam nebyl v námětovém objevu: folklóru se autoři dokumentárních i hraných filmů zmocnili už mnohokrát před Plickou. Hledali v něm atraktivní dekorum. Plicka však ukázal, že ta nejprostší, nijak nepřikrášlená skutečnost je nabita dramatickostí, chopí-li se jí skutečný umělec a dá-li jí kromě své invence a fantazie i své srdce.“⁷⁴

Vojtěch Jasný čtyři léta po natočení *Není stále zamračeno* napíše:

„Nesprávné je tedy natáčet v podstatě hraný příběh jako dokumentární film. Nesprávné je nutit herce, aby hráli. Je nesprávné natáčet inscenované (nahrávané) dokumenty.“⁷⁵ Ostré tvrzení, které se zdá býti v rozporu právě se snímkem *Není stále zamračeno* pak Jasný zjemňuje poznámkou v závorce.“(Inscenovaný dokument nemá nic společného s umělecko-dokumentárním filmem, který je jedním z žánrů hraného filmu a kde se pracuje s herci.)“⁷⁶

Zásadní je ovšem, ve vztahu k této diplomové práci, již zmíněná sekvence s houpačkou z filmu *Není stále zamračeno*. Jasný a Kachyňa v ní jednak skládají hold svému pedagogovi a podobné sekvenci z filmu *Zem spieva*. Za druhé lze ale v zmíněné části pozorovat nejvíce znaků budoucího poetismu Vojtěcha Jasného. Vztahu k mládí, dětem a přírodě, která stojí nade vším.

Plicka ve svém filmu, stejně jako později Jasný s Kachyňou, používá záběry z podhledu. Permanentní hudební podkres dotváří ucelený dojem ze sekvence. Montáž s houpačkou v *Zem spieva* je součástí úvodní části filmu věnované dětským hrám na začátku jara. Je zde až v lyrickoepické montáži představeno prostředí hor a způsob trávení volného času na jaře v rozkvétající

73) Tamtéž. s. 185.

74) Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži*. Nakladatelství AMU, Praha 2002. s.51

75) Vojtěch Jasný: *Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu*. *Film a doba*, roč.2, čís.5. s. 699-705.

76) Tamtéž.

krajině. Děti hrají hry, drží se za ruce a bez rozdílu pohlaví se veselí a točí v kruzích. Jsme svědky koncentrované živelnosti. Chlapci na houpačce z podhledu, děti koulí kotrmelce z kopce. Různé velikosti záběrů téhož vytvářející v divákovi pocit, že je přímo ve středu dění a nakonec nejpříznačnější záběr – kamera se sama ocitá na houpačce, záběr, který uplatňují i Jasný s Kachyňou. Živost montáže a dokonalé zprostředkování pocitu rozradostněných dětí, které na ní dovádějí. Právě v tomto pomyslném vyvrcholení celé pasáže se Jasného i Plickův film setkávají. U Vojtěcha Jasného tak právě v této sekvenci lze vidět začátek cesty poetického vypravěče.

1.1.5. Dnes večer všechno skončí (1954)

Jasný, když ve své knize vzpomíná na svá léta v armádním filmu, která započal cestou do Čínské lidové republiky spolu s Karlem Kachyňou, nezmiňuje svůj hraný filmový debut. *Dnes večer všechno skončí* - svůj první celovečerní film. Stejně jako jejich předchozí dokumenty, i tento spolu režírovaný Karlem Kachyňou.

Dnes večer všechno skončí je dílem politicky poplatným, varujícím před přílišnou důvěřivostí vojáků, která může nakonec destabilizovat celé socialistické zřízení. S trochou nadsázky lze říci, že se právě natočením tohoto snímku Jasný nevyhnul tomu, čeho se v prvních letech své profesní kariéry tolik obával a co je už zmíněno výše v této práci – podílu na hraných filmech let padesátých, které sám (až později) označoval za „hrůzy“.

„Jejich první hraný film(...)nás znovu přesvědčil o jejich tvůrčím talentu, vtipu a citu. Pracují s bezpečným vkusem a mírou, nedají se strhnout k levné sensačnosti, a přesto dovedou tam, kde toho je třeba, rozehrát scénu vnitřním napětím a vzruchem(...)mnohem víc je však třeba litovat, že jim scénář dal tak málo příležitost k bohatšímu prokreslení táborové atmosféry,“⁷⁷ píše ovšem časopis *Kino*.

Hlavním nedostatkem filmu je tedy jednoznačně scénář, jehož plochost dále velmi kriticky hodnotí citovaná recenze: „Celý obsah by se dal vyjádřit plakátem: mladý voják se usmívá na pěkné děvče a rozvážný plukovník nad nimi zdvihá varovně prst: „Pozor na špiony!“⁷⁸

77) *Dnes večer všechno skončí*(jk). *Kino*, roč.10, čís.8. s.127.

78) *Dnes večer všechno skončí*(jk). *Kino*, roč.10, čís.8. s. 126.

Film začíná akční scénou, při níž dochází k honičce s protistátními špiony. Vlastimil Brodský jako jejich spojka ovšem uniká. Ve druhé sekvenci pozorujeme vojáky při přesunu do vojenského ležení, jakéhosi opuštěného města (pravděpodobně nacházejícího se v pohraničí vysídleném Němci, ale nikde o tom ve scénáři není konkrétní zmínka). Velmi pedantsky jsou zde zobrazeny veškeré náležitosti vojenského života – pozdravy, příchody a odchody. Sice to ve filmu působí křečovitě a svědčí to o nezkušenosti režisérů s prací s herci vůbec, na druhou stranu v tom lze vidět i jakýsi svérázný rukopis filmu, který jako vůbec první hraný film v produkci Českého armádního filmu vznikl. Jistá prvoplánovitost a chyby v něm mohou tedy být označeny za nedokonalosti, které zákonitě provázejí hrané debuty adeptů režie. Stojí ovšem za zmínku, že v roce 1954 byl vznik *Dnes večer všechno skončí* dobrým signálem. Na půdě ČAF se díky podpoře hrané tvorby začalo vytvářet potenciální plodné klima pro začínající filmaře a prostor pro jejich invenci. Tato rodící se platforma byla ovšem zaražena paradoxně intervencí ze státního filmu, který se obával konkurence.⁷⁹ Sám Vojtěch Jasný v Československém armádním filmu, kde *Dnes večer všechno skončí* jako vůbec první celovečerní film vyprodukoval, působil ihned od návratu ze své cesty do Číny 1953 – 1956.⁸⁰

Kromě přítomnosti vojenského elementu na sebe ovšem nic ve filmu výrazněji neupozorňuje. Ač snímek barevný, plyne si unyle v jakési ploché

79) "Karel Kachyňa: Stala se věc, která nepříznivě ovlivnila vývoj armádního studia. Bylo to v období, kdy ČAF začal natáčet hrané filmy...formou hraného filmu bylo možno daleko hlouběji vyjadřovat nejenom názor na věci kolem nás, ale i v nás...vedoucí činitelé státního filmu (za Marka) tehdy velmi nelibě nesli okolnost, že by Barrandovu mohla vzniknout konkurence, která by mohla být v budoucnu plodná. Tím nechci říct, že v Armádním filmu vznikala už tehdy díla nějaké "nové vlny". To, o čem mluvím, začalo v podstatě v roce 1954 filmem *Dnes večer všechno skončí*. A už roku 1955 byl tento kurs zaražen...do roku 1956, kdy hraná tvorba v armádním studiu byla definitivně zastavena a kdy ČAF byl takříkajíc dostrkán do kouta (Marek říkal:"Už jsem koupil státní film i se šavlemi"), nastala depresivní situace i pro nás, kdo jsme se domnívali, že by postupem doby mohlo v armádním studiu něco plodného vzniknout.")

Novák, Kopaněvová, Svoboda, Hlaváč, Háša, Kachyňa, Čuřík, Illík: Hovoříme v přítomném čase o Čs. armádním filmu. *Film a doba*, roč.12, čís.8. s. 435.

80) Jiří Hrbas: Mladí a nejmladší v čs. kinematografii. *Film a doba*, roč.6, čís.8.-9. s.576.

bezbarvosti. Hlavními hrdiny jsou vojáci angažovaní ve vojenském pěveckém souboru, který odměňuje zpěvem družstevní kolektivy ve vesnicích v okolí jejich cvičení. Při takové příležitosti také naivní vojenský písař Milan poznává Helenku a chvíli o ni bojuje s ostříleným svůdníkem četařem Karlem Haluzou. Ten je navíc jeho kamarádem a sdílí spolu ložnici. Na konflikt je zaděláno, ale když se Helenka rozhodne pro Milanovu nevinu, ustupuje Karel až překvapivě snadno. Později, když se Milan za noc a bez propustky vydává za Helenku, začíná Haluza cosi tušit a snaží se Milana od Heleny odradit. Nyní už nikoliv v zájmu svém, nýbrž v zájmu socialistického zřízení. Cítí totiž ze strany Helenčiny zatím nepojmenovatelnou hrozbu. Láskou zaslepený Milan ovšem jeho starost mylně pokládá za žárlivost a odmítá ho poslechnout. Nakonec se ovšem opravdu ukáže, že Helenka si Milana vybrala jenom proto, že ho vyhodnotila jako lépe manipulovatelnou oběť svých úskočných úmyslů – a měla v tomto jeho hodnocení ostatně pravdu. Milan jí v těžké chvíli přislíbí vyzrazení tajných šifer cvičení, naštěstí se ale se vším bezprostředně svěří kamarádům na ložnici, tedy i předvídavému Karlovi, a ti už situaci řeší s chladnou hlavou, uvědoměle, tzv. "rigorózně", jak by pravil major Cibulka z následujícího snímku Vojtěcha Jasného. Všechno tedy končí šťastně pro socialistický stát, nikoliv už pro špiónku Helenku, která je odhalena a zatčena i se svým spolupracovníkem Krejzou.

Jasný si byl už bezprostředně dokončení střihu filmu vědom nedostatků, které *Dnes večer všechno skončí*, tíží. Píše o tom ve svém textu pro *Film a doba* a pojmenovává při tom s obdivuhodnou schopností sebereflexe hlavní úskalí scénáře: „Jedním z hlavních problémů práce na tomto filmu byla celková stavba příběhu. První třetina je dost rušná, zalidněná a bohatá na pestrý děj. Potom se však příběh v druhé třetině podstatně zužuje na osudy Milana a Heleny a několika lidí kolem. Místo, aby se pokračovalo v rušném a pestrém ději, dostává se příběh do psychologického řešení problému a teprve v poslední třetině se dostane do komplikované situace.“⁸¹ Z hlediska struktury scénáře, tak jak je na plátno převeden, lze Jasnému dát za pravdu. Film se nerovnoměrně rozvíjí po

81) Vojtěch Jasný: O natáčení hraného armádního filmu "Dnes večer všechno skončí". *Film a doba*, roč.3, čís.5.s. 796.

sinusoidě, libující si jednou téměř neúnosně dlouho v davové scéně na vesnické tancovačce a jindy v komorních dialozích hlavních hrdinů Milana a Heleny v Helenině podkrovním pokojíčku.

Nadšená filmem není ani již zmíněná dobová kritika, zajímavé ovšem je, že navzdory všem chybám, kterými film trpí, plnil tento i přesto kina a to také sloužilo jako jeden z hlavních argumentů v přestřelce recenzentů dvou dobových filmových periodik. Začalo to recenzí otištěnou v *Kině*, ve které se píše: „L. Možný nenapsal dobrý scénář. Všedními dialogy vylíčil chudou špionážní historku z prostředí výcvikového tábora. Na krotkých a mělkých vodách, které chce scénář vydávat za dravou řeku, plave papírová lodička, o které by nám scénář rád namluvil, že je to bojový škuner.“⁸²

Jan Kliment se posléze ve *Filmu a době* se za dobré jméno filmu pere jako lev, ale věrohodné argumenty mu chybí, pouští se ale do konkrétního recenzenta brojícího proti nedostatkům snímku v časopise *Kino* a tvrdí, že „úspěch filmu...usvědčuje přinejmenším z omylu ty recenzenty, kteří vytkli filmu nezajímavost, nenapínavost, ano až naivnost.“ Dále pak dodává: „Tito recensenti by se pod dojmem toho, jak film přijali diváci, měli zamyslit nad tím, jak se sami na film dívali.“⁸³

V jednu chvíli se oba recenzenti dostávají do přímého konfliktu ve svém hodnocení. Zatímco Jan Kliment ve *Filmu a době* chválí „odstínění dvojí cesty Milanovy, kdy se vrací od Heleny do tábora s naprosto rozdílnou náladou, jsou hodny i nejzkušenějšího mistra. Hudba podtrhující vhodně ne děj, kterého ve filmu skutečně mnoho není, ale atmosféru, stav, duševní rozpoložení hrdinů příběhu, zapadá vhodně do rámce filmu.“⁸⁴ Vidí v zmíněných sekvencích recenzent *Kina* pouze to, že působí dlouze „i když hudba se snaží kouzlit.“⁸⁵ O

82) Dnes večer všechno skončí(jk). *Kino*, roč.10, čís.8. s.126.

83) Jan Kliment: Dva české dobrodružné filmy. *Film a doba*, roč.1, čís.5.-6., s.252

84) Tamtéž. Str. 254.

85) Dnes večer všechno skončí(jk). *Kino*, roč.10, čís.8. s.127.

hudbě k filmu, o kterou se také postaral, jako i u mnohých dalších Jasného filmů, Svatopluk Havelka, dále říká: „Posloucháme-li pozorněji hudbu, máme dojem, že v duchu scénáře přeceňuje závažnost konfliktu.“⁸⁶

Přestřelku recenzentů lze ovšem zakončit konstatováním, že Jan Kliment se v zájmu filmu soustředí pouze na obsah poplatný dobové politice a tedy vítaný (Film „odpovídá na otázku ostražitosti a bdělosti, otázku dnešní, žhavou. Navíc pak na ni odpovídá nefrázovitě, což už samo je velkou zásluhou...“⁸⁷ Formální kvality filmu pak přeceňuje, vidí totiž „neschematické dílko, opravdu živé, které si diváka získalo, a které diváka získalo i pro myšlenku, o níž tolik jde. To je výsledek, před nímž těch několik nedostatků ustupuje naprosto do pozadí.“⁸⁸

Druhý recenzent končí také smířlivěji: „Má-li tedy film *Dnes večer všechno skončí* úspěch u obecnstva, netřeba si stýskat na jeho vkus. Je to film skutečně pohledný, čistý a vtipný. Chtěli jsme však upozornit na to, že jeho trvalá účinnost mohla být znásobena.“⁸⁹

Ačkoliv se jedná o film barevný, nepřichází v jeho kontextu ještě v úvahu pozdější Jasného promyšlená práce s barvou. Té je zde užito v souladu s dobovým územ - jako v té době pro hraný film neobvyklé divácké atrakce,⁹⁰ není jí ještě zdaleka přikládán takový význam jako v pozdějších Jasného snímcích, což potvrzuje i recenze uveřejněná v časopise *Kino*: "Výtvarná stránka filmu je pozoruhodná. Divák, kterému se líbí působivé náladové snímky, přirozené barvy a poetické pohledy si stěží uvědomí, jak opravdu obtížný úkol mladý kameraman

86) *Dnes večer všechno skončí*(jk). *Kino*, roč.10, čís.8. s.127.

87) Tamtéž.

88) Jan Kliment: Dva české dobrodružné filmy. *Film a doba*, roč.1, čís.5.-6., s.254.

89) *Dnes večer všechno skončí*(jk). *Kino*, roč.10, čís.8. Str. 127.

90) "...dokument i hraná tvorba se těsně po válce – a zejména po roce 1948 – většinou potýkaly s funkční bezbarvostí...V hrané tvorbě byla barva nadlouho vyhrazena pro historické velkofilmové a pohádky. Přispívala tu však jen k vnější atraktivitě, byla jí přisouzena doprovodná popisnost."

Jan Jaroš: Začátky barvy v českém filmu. *Film a doba*, roč.41, čís.2. s. 89.

Jaroslav Kučera splnil, byl to jeho první celovečerní film, nadto barevný. A přesto se Kučerovi podařilo udržet stejný styl a barevnou vyrovnanost od začátku do konce bez zakolísání, bez ústupků vkusu a přirozenosti.“⁹¹

Zde byly tedy položeny základy budoucí Jasného a Kučerovy spolupráce. Oba se vyvinuli v jedinečné tvůrčí osobnosti a Kučerův cit pro kompozici a výrazu schopnou estetiku se časem výborně propojil s Jasného poetickým viděním světa. V *Dnes večer všechno skončí* je esteticky výjimečná zejména scéna, kdy se Helena chystá ve svém pokoji svést a zneužít nic netušícího Milana. Ve scéně se dobře pracuje s červenou jako barvou vášně, snad to předznamenává pozdější Jasného posedlost symbolikou barev a především pak práci s nimi ve filmu *Až přijde kocour*, která barvu staví do role podílející se na výstavbě celého filmu. Červená symbolika oceňovaná dobovými kritiky, vysmívaná ovšem pro svou prvoplánovitost z pozdější perspektivy: „ještě naivně špionážní drama *Dnes večer všechno skončí*(...)si libovalo v křiklavě červené stylizaci, když mělo být naznačeno, že proradná žena, která chce zneužít důvěřivého vojáka, je prodejná v doslovném i přeneseném slova smyslu.“⁹²

Obecně lze ale říci, že film je díky Kučerově podílu z vizuálního hlediska velmi povedený. Pokud přesto dochází k momentům, v nichž se děj i přes urputnou snahu kamery rozpadá, je to především zásluhou slabého scénáře a snahy kameramana, vpravit do děje užitím detailu, něco, co v něm absentuje. „Pozornému divákovi jistě neušlo, že kameraman pracoval převážně v bližších záběrech(...)Detail je ve filmové skladbě velmi závažný prvek a zejména detail hercovy tváře. Může zapůsobit na diváka tak, že se stane přímo spoluúčastníkem děje, nepřihlíží pouze, ale spoluprožívá. To je veliký klad i nebezpečí filmového detailu. Nebezpečím byl, bohužel, v tomto filmu.“⁹³

Závěr filmu je veskrze optimistický a má snad přinést ponaučení. Stejně jako celý snímek ale trpí plytkostí historky, která tvoří scénář. Otrískaná špionka

91) *Dnes večer všechno skončí*(jk). Kino, roč.10, čís.8. s.126.

92) Jan Jaroš: *Začátky barvy v českém filmu*. Film a doba, roč.41, čís.2. s. 89.

93) *Dnes večer všechno skončí*(jk). Kino, roč.10, čís.8. s.126.

vyškolená v cizině Irena Vágnerová je zatčena i se svou spojkou Krejzou, kterou hraje Vlastimil Brodský. Absentující psychologie postav zde ale sklízí své trpké ovoce."Výtečný V. Brodský začíná a končí film. Ale co vůbec chtěl autor vyjádřit jeho postavou? Film se v nás snaží vzbudit dojem, že je to nebezpečný pomocník špiónů. Avšak v průběhu děje budí jen soucit(...)Scénář sázel na chybnou kartu překvapení a prozrazuje Helenu až v posledním okamžiku. Oč působivější by bylo, kdyby od první chvíle znal divák důvěrně povahu Heleny, její cíle, motivy jejích činů! Avšak Helena dohraje – a nikdo jí nevěří: ani to, co bylo, ani to, co je. Její obrat z celkem prostého a rozhodně sympatického děvčete v prohanou a otrlou špiónku Wagnerovou je vinou scénáře až běda nepřesvědčivý."⁹⁴

Navzdory neuvěřitelnosti Heleniny proměny, vyvozují pro sebe mladí vojáci závěry: "Toho druhého je třeba nejprve dobře poznat!" Poněkud prostá katarze pro celovečerní snímek, ovšem je zde zcela na místě v kontextu s vyzněním celého snímku. Kamarádi Milan, Karel a Jožo posléze kráčeji spolu vstříc širokému obzoru osvětlenému měsícem vstříc světlým zítřkům, kdy už se nenechají tak snadno napálit ani pohlednými špióny.

Dnes večer všechno skončí byl, jak již bylo zmíněno, poslední Jasného a Kachyňovou tvůrčí spoluprací vůbec, sám Kachyňa k tomu v roce 1960 říká:

"Je samozřejmé, že podobné svazky se mohou časem měnit podle toho, když se spolupracovníci poněkud jinak vyhraňují. U nás se rozpory v tomto vyhraňování projevíly časem v detailním názoru na uměleckou práci, v povahových vlastnostech a v systému práce. Dospěli jsme k tomu, že kdybychom dále spolupracovali, nesl by každý náš film určitou pečeť různorodosti, byl by v něm cítit dvojí rukopis, což by nevedlo ke správným uměleckým výsledkům a k jednodlosti, stylovosti díla. I když by nám oběma ležela na srdci myšlenka, na které bychom se shodli, rozcházel bychom se v jejím detailním vyjádření."⁹⁵

94) *Dnes večer všechno skončí*(jk). Kino, roč.10, čís.8. Str. 127.

95) Miloš Fiala: *Hovoří Karel Kachyňa*. Film a doba, roč.6, čís.6. s.372 – 374.

1.1.6. Zářijové noci (1956)

1.1.6.1. První samostatná režie – každý svou cestou

Je zajímavé sledovat *Zářijové noci* v kontextu předchozího hraného filmu *Dnes večer všechno skončí*. To, co předchozímu filmu chybí a čím by chtěl být, můžeme sledovat v *Zářijových nocích*. Samozřejmě, že předchozí dílo bylo poznamenáno především „debutantstvím“, lze se ale také domnívat, že na vině mohl být (kromě prokazatelně špatného scénáře) i nekonzistentní přístup dvou režisérských osobností. Tedy, že se jejich přístupy nepodařilo spojit v kompaktní a přesvědčivou linii. Svědčí o tom i ukončení společné práce právě snímkem *Dnes večer všechno skončí*.

Je také zajímavé sledovat další profesní dráhu obou režisérů. Jasný na sebe upozorňuje už v roce 1957 právě výjimečně konzistentním a vyzrálým filmem *Zářijové noci*, a bezprostředně poté následují také velmi dobrá díla *Touha* (1958), *Přežil jsem svou smrt* (1960) a *Procesí k Panence* (1961), na ty bezprostředně naváže *Až přijde kocour* (1963), kterým si Jasný definitivně potvrzuje titul výlučného tvůrce dobovém filmu. Kachyňa na rozdíl od něj, jako by zůstal předurčen svým dosavadním vývojem, pokračuje v nastaveném úzu i ve svých dalších dílech. Trvá mu to mnohem déle vymanit se z dosavadního charakteru své tvorby a po *Dnes večer všechno skončí* natáčí *Ztracenou stopu* (1955), *Tenkrát o Vánocích* (1958), *Krále Šumavy* (1959), filmy námětově velmi příbuzné, zpracovávající tematiku pohraniční stráže a vojenských útvarů. Jeho první lehké vykročení z této linie představuje pak film *Práce* (1960), stále s vojenskou tematikou, ovšem vybočující alespoň tím, že hlavním hrdinou je malý chlapec. Výrazněji na sebe ale Kachyňa upozorňuje až *Trápením* podle předlohy Jana Procházky. Nejedná se sice o dílo dosahující výjimečnosti *Touhy* nebo *Až*

přijde kocour ve své době, ovšem lze říci, že Kachyňa díky němu nachází svůj autorský rukopis. Zůstává sice nadále v Československu a během normalizace se podepisuje i pod mnoho televizních filmů, ale díky *Trápení* nachází silného tvůrčího partnera ve spisovateli a scenáristovi Janu Procházce a spolu s ním vytvoří několik oceňovaných snímků.

Vojtěch Jasný tedy až ve věku 31 let, v roce 1956, představuje svůj první samostatný celovečerní film. Ve srovnání s veškerou předchozí tvorbou, vždy spjatou s osobou Kachyni, jako spolutvůrce, dostává v *Zářijových nocích* do zcela jiné kategorie filmů než dosud. Máme zde co do činění s filmem, který kromě precizní kamery, jako všechny dosavadní snímky, má i velmi jistou režii všech herců a navíc se neobává zacházet i s motivy, dosud v Jasného filmech nevídanými. S lehkostí všedního humoru, který pomáhá žít, s ironií nadhledu a s velmi decentně, ale přece už i s poetizací obrazů. Je to tedy první film, ve kterém samotný obsah se i z dnešního hlediska vyrovná dokonalé kameře, navíc jde o obsah ne zcela dobově politicky korektní.

Všechno to jsou aspekty, které lze najít i v následujících Jasného snímcích. Navíc také hloubka, s jakou zde jsou rozpracovány jednotlivé postavy a na konkrétním příkladu vojenského prostředí a kafkovských scén, chtělo by se konečně velmi jemně odkázat k druhému protagonistovi této diplomové práce – Heinrichu Böllovi. Ten v knize *Kdes byl, Adame?*⁹⁶ popisuje absurdní příhodu, při níž je nově a pečlivě znovu vybudovaný most zničený válkou vyhozen do povětří jenom pár minut poté, co je oficiálně dokončen. Jeho destrukce má zamezit v postupu nezadržitelnému moři ruských vojáků. Ačkoliv se Böll v této knize zabývá tématy druhé světové války, tedy je také zákonitě daleko drastičtější, než *Zářijové noci* pojednávající o nebojové situaci, působí devátá kapitola knihy, v níž nikdo nezemře a dochází „pouze“ k obskurnímu ničení ve jménu války, na tváři podobně nahořklý úsměv, který se v jistých chvílích vkrádá i při sledování *Zářijových nocí*.

96) Böll, Heinrich (1955): *Wo warst du, Adam?* Nakladatelství F. Middelhauva, Opladen, s. 138 - 141. Překlad Ludvík Kundera.

S humorem souvisí bezprostředně také pojem „švejkovina“, užitý několikrát v jedné z dobových recenzí *Záříjových nocí*. Ten nejprve posloužil zejména jako nástroj v rukou kritiků, kteří filmu vytýkali poddrívání autority režimu. Tak jednoduše se ale s Jasného humorem ve filmu vypořádat nelze. Humor a jistý nadhled jsou zde svébytným stavebním prvkem autenticity, s jakou se film k divákovi obrací, a která naprosto absentovala v *Dnes večer všechno skončí*. Režisér je ke svým postavám chápavý a i takový major Cibulka, tedy vyloženě nesympatická postava, je divákovi podána s jakýmsi milosrdným nadhledem, který hrany jeho egoismu obrušuje. Za zmínku stojí scéna, ve které Cibulka do telefonu ve vší vážnosti volá:

„Prosím? V šest? Á, čest!“ Takové malé detaily navozující úsměv zůstanou od *Záříjových nocí* pro snímky Vojtěcha Jasného typické a budeme jich svědky například i v *Přežil jsem svou smrt*, snímku z koncentračního tábora, kde bychom to v rámci tématu ani žánru vskutku neočekávali.

Ona lehkost a přirozenost, s kterou pak film na diváka působí, usnadňuje i jeho identifikaci s hrdiny a opravdový zájem o ně – něco, co opět v předchozím snímku chybělo. Podobně jako Heinrich Böll proniká detailně do všednodenní reality svých hrdinů například v knize *A neřekl jediné slovo*⁹⁷, dostáváme se i zde tak blízko k hrdinům, že začínáme chápat každý jejich pohyb. Víme, co a proč činí a jsme také dobře obeznámeni s jejich životními podmínkami i hodnotami, které vyznávají, a které do velké míry určují každý jejich krok. Tímto filmem tedy konečně ona, samozřejmě zatím ryze subjektivně vnímaná linie spojující Jasného s Böllem, začíná pomalu nabývat tvaru.

97) Böll Heinrich (1953): *Und sagte kein einziges Wort*. Nakladatelství Kiepenhauer und Witch, Köln, Berlin. Překlad Anna Siebenscheinová.

1.1.6.2. Rozbor filmu *Záříjové noci* (1956)

Záříjové noci už v podobě původního dramatického textu vzbudily ohlas a uvedení v divadle se neobešlo bez jistého vzrušení, o čemž hovoří i dobová kritika „...šlo o hru do značné míry kritickou, mluvící o některých nedostacích politicko-výchovné práce v naší armádě, praktikované mnohdy příliš šablonovitě, mechanicky. Kohout se navíc ve své hře dopustil i „kacířství“ po stránce dramatické. Do té doby byl totiž dost jednostranně zastáván názor, že dominujícím prvkem dramatu ze současnosti má být kladná postava, nebo alespoň konflikt dvou směrů, z nichž jeden stojí neúprosně na straně naší nové skutečnosti a druhý stejně neúprosně na jejím opačném konci.“⁹⁸

Už tedy samotná předloha filmu byla konfliktním dílem. Od svého posledního filmu *Dnes večer všechno skončí*, který lze označit jako učebnicový příklad právě onoho výše popsaného „prosocialistického“ schematu se tedy Jasný poprvé dostává na tenčí led. Kohout staví na postavách chybujících a v mnoha případech své chyby nenapravujících. Škála postav je navíc velmi široká, takže se zde nabízí i prostor pro jejich psychologii, což jsme v dosavadních Jasného filmech zatím neviděli. Vrcholem, který se nám na plátně v tomto směru předvádí je voják Jirgala, plačící, protože poznává následky svého směrem k armádě socialistické vlasti dobře míněného činu. Strach a úzkost z nespravedlnosti, která se děje, a ke které sám zavedl první impuls, ho tu dostihují osamocené a bezbranného. Žádný z hrdinů předchozího snímku nebyl obdařen takovou hloubkou prokreslení.

Dále se lze o postavách bavit v kontextu adaptace dramatického textu a o tom, jak se s nimi ve filmovém scénáři pracuje. Ve filmu „na rozdíl od divadelní hry vystupuje do popředí postava majora Cibulky a zatlačuje až na druhé místo

98) Antonín Malina: *Záříjové noci*. Film a doba. Roč.3., čís.6. Str. 414.

postavy poručíka Zábrany. Je to správné,...protože tady už nejde o osobní příběh Zábranův, tady jde o celý princip – o způsob provádění politicko-výchovné práce, ztělesněný majorem Cibulkou.“⁹⁹

Pavel Kohout tak ve své hře poukazuje na širší problém sužující celý systém, ne pouze na hříchy jednotlivců, „chybování v celé politicko-výchovné práci, v níž major Cibulka je jen jednou z příčin a poručík Zábrana výsledkem mechanického provádění pouček bez citlivého vztahu k člověku.“¹⁰⁰ Cibulka je ve filmu v podání Václava Lohniského výborně herecky podaný ješitný a ne příliš inteligentní byrokrat, jemuž se vojna „stává účelem, ne prostředkem.“¹⁰¹ „Je to postava, jež skutečně prožívá svůj největší životní otřes, probíhající pod studeným, zdánlivě nezúčastněným zevnějškem. Výbuchy uražené ješitnosti, vnitřní pochyby, mučivá nejistota i falešné sebeujišťování, celou tu škálu vnitřního sváru dokázal režisér odkrýt...“¹⁰²

Major Cibulka tedy užívá politické práce a své funkce opravdu jenom jako „žebříku“ (vyhovuje tak naplno charakterizaci, kterou v druhé části filmu hořce vyslovuje Zábrana, když je Jirgalou kárán za to, že zběhl „Funkce jsou pro vás jenom žebříky. Nahoru šlapete po hlavách a dolů ohýbáte hřbet.“) a každým svým slovem i činem proneseným v rámci filmu to jenom potvrzuje. Jeho nevinná poznámka:

„Máme všechny ty opičky, hned zajistím,“ vypovídá nejlépe o jeho poměru k vojenské funkci jako čestnému titulu získanému pouze důsledným a bezhlavým naplňováním předpisů. Už v první scéně, kdy ho vidíme v konfrontaci s vojáky z jeho oddílu je pro něj důležitější jako kolovrátek opakovat:

„Předně, ode dneška mám hodnost majora,“ než vojáky vyslechnout a konfrontovat se skutečností. Zaslepen svým egem trvá na správné pozici

99) Tamtéž. s. 415.

100) Tamtéž. s. 414.

101) Tamtéž. s. 416.

102) Tamtéž. s. 416.

politického oltáře, protože to je pro něj ten vnější znak, podle kterého se počítá jeho úspěšnost jako člověka ve vedoucí pozici. Už na začátku filmu tak nejvíce připomíná pyšného hokynáře, pro kterého je vizuální prezentace zboží v regálech daleko důležitější než pravý obsah obalů a původ toho obsahu. Cibulka se tedy od Zábrany svým přístupem velice liší a už v první části filmu se dostávají do prvního konfliktu, kdy Zábrana zmíněnému politickému oltáři nepřikládá důležitost a snaží se s Cibulkou hovořit o skutečných věcech, ten se ale ve své urputnosti rozzuří, dobře míněnou poznámku pokládá za osobní útok a v důsledku jeho bezprostřední a neadekvátní reakce na tuto malichernost před člověkem zvenčí, se Zábrana stává hlavním aktérem lživého novinového článku. Cibulka je zkrátka jedincem, který pro své vlastní dobro nepřemýšlí nikdy za prvotní účel. Když je pro něj účelem rozvzteklit se dobřela, protože si s ním někdo dovolil nesouhlasit, nepřemýšlí už o tom, před kým se takového chování dopouští, a jaké by to mohlo mít pro oddíl důsledky. Zásadní pro něj je, že on sám vychází ze situace jako morální vítěz, který do krve brání státem předepsané „opičky“. Velice zteřelé je také jeho vnímání autority. Jedinému majoru Fialkovi, kterému vděčí za vše, je připraven podstrojovat, ostatní nižší šarže jsou pro něj méněcennými nástroji pro uskutečňování jeho vždy bezchybné a neomylné práce.

Dalšímu nepřímému propojení s Heinrichem Böllem zde jakoby dochází v postavě poručíka Zábrany. Ten není typem hrdiny a ani nemůže být. I on se provinil, i když z ryze lidských pohnutek. Proto jej autoři neglorifikují. Staví jej před diváka jako čestného, nesporně velmi sympatického člověka a říkají – sud' jej, ale spravedlivě. A Zábrana to vyhrává svou lidskostí i tím – že má chyby.¹⁰³ Zábrana je tu tak exponován podobně jako například hrdinové v *A neřekl jediné slovo*. Člověk chybující. A autoři ani v případě Bölla, ani v případě Jasného a Kohouta nechtějí svého hrdinu soudit. Ukazují jej v jeho šíři, nečiní jej záměrně lepším, ale ukazují čtenáři/divákovi jeho těžkou situaci a zanechávají jej s jeho osudem o samotě. Jistě, do Böllových hrdinů, jimž je v knize poskytnuta daleko širší plocha, se dokáže čtenář lépe vcítit, než do Zábrany, s nímž ho pojí jen

103) Tamtéž. s. 416.

několik záběrů. V obou případech je ale autory provedena detailní kresba charakterů, důvodů i pohnutek. Jsou vytvořeny ideální podmínky pro pozorného čtenáře/diváka, který je připraven zastavit se nad dílem a přemýšlet o hrdinech v širším kontextu.

Příznačné je už první představení Zábrany divákovi, které se odehrává za deštivé noci během cvičení. Nečas, ve kterém se celá jednotka nachází, jenom zdůrazňuje mizérii povinné vojenské služby a nepohodlné situace jedince nacházejícího se v ní. Všude nad rozbahněnými luky a poli, které jsou cvičištěm, se vznáší hustý oblak odpařeného deště a přes něj jsou siluety postav snímány v mlžném světle. Celé to působí velmi nehostinně, až surreálně. S trochou nadsázky lze se dohadovat o symbolickém významu celého záběry poukazující na neoprávdovost životů těch, kteří jsou vojnou (či válkou, čímž se opět náznakem dostáváme k Böllovi) stíženi.

Zábrana je zde konfrontován s neúspěchem jednotky během cvičení, dokazuje, že je dobrým velitelem. Je sice přísný a nutí je neúspěšnou část zopakovat, díky tomu u nich má respekt. Ovšem posléze jim vlastníma rukama pomáhá se samopalem, a když se jednotce na podruhé podaří trefit kýženou terče, chválí je a zajímá se o jejich problémy.

Mezi vojáky zde panuje odlehčená přátelská atmosféra, nikoliv ustavičná křeč a úzkost, že třídní nepřítel číhá za každým rohem, jako je tomu v *Dnes večer všechno skončí*. Jedna z dobových recenzí zmiňuje zprofanovaný pojem švejkovina, ale v tomto konkrétním filmu lze těžko najít lepší pojmenování pro momenty odlehčující strnulou vážnost – tedy přesně to, co předchozí film *Dnes večer všechno skončí* postrádá. Ryze z hlediska tématu, nikoliv z úhlu filmové řeči nebo stavby scénáře, se na tento aspekt dívá dobový recenzent Antonín Malina „...je třeba rozlišovat mezi švejkováním z lajdáctví a pohodlnosti a mezi pasivní resistencí, již reaguje vojín Husa na jednání majora Fialky...“¹⁰⁴

104) Antonín Malina: Zářijové noci. Film a doba, roč.3, čís.6. s. 415.

Navýsost symbolická z hlediska kamery je sekvence Zábranova útěku od útvaru. Na několik málo hodin svobodný voják je zabírán zesponu proti nebi a na nádraží ujíždí spolu na kapotě s koněm, o kterém se dozvídáme, že je „zběhem z Klatov“ - takto zde spolu ujíždějí dva zbězi na korbě nákladního vozu. V rozhovorech o *Touze* Jasný přiznává záměrné užití zvířat jako rovnoprávných postav filmu. V této scéně se tedy poetickou cestou dozvídáme nejen o „Zábranovi konečně nesvázaném zábranami“, ale sledujeme i předznamenání důležitosti zvířecího světa pro Vojtěcha Jasného jako tvůrce. První projevy tohoto můžeme ale sledovat už v *Není stále zamračeno* ve scéně, kdy malý syn jedné z rodin Pavlík nachází v rozbořeném statku psa, kterého přivádí domů.

Zábrana jede domů za čerstvě narozenou dcerou, tam nikoho nenachází. Jde po ulici, tam ho obtěžuje občan. Dobře je tak zprostředkovaná Zábranova vlastní nejistota, co se jeho útěku týče a vysoké riziko potrestání, kterému se vystavuje. Poprvé se tu setkáváme s městskými záběry u Jasného vůbec. Zábrana vniká lstí do porodnice, je tam nemotorný a nápadný. Příliš mužský, příliš veliký, nepatří tam. Celá sekvence v porodnici je dle mého názoru výborně pojata, oproti tomu dobový recenzent se pozastavuje nad tím, že právě sekvence v porodnici trpí typickými nešvary dobových děl. Nejen, že se díky městským scénám ocitáme ve zcela jiném prostředí, což je pro příběh přínosem, také se zde jako divák setkáváme najednou se zcela jiným typem herectví. Dobrotivý vrátný v porodnici, je zcela zjevně neherec konfrontovaný se Zábranou i s hysterickým otcem spěchajícím k porodu, ovšem jeho poloha zůstává stále stejná, nikam se neposouvá, protože ani nemůže.

Záběr, ve kterém manželka k Zábranovi kráčí chodbou v pruhu světla jako anděl strážný, je oproti tomu poetická až lehce patetická, konvenuje ale do velké míry s tím, kdo Jasný v dnešní době – mystik, pro kterého je setkávání s nadpozemskými bytostmi součástí života. S tím podle mého lze spojovat například i to, že jeden z vojáků neustále kupuje hřebeny u Mášenky, prodavačky v kiosku ve vojenském ležení. Ta je zde zosobněním něžnosti, krásy a lásky, ženského elementu. K bobtnání jeho důležitosti dochází postupně ve všech

Jasného snímčích - v postavě Lenky v *Touze*, v Máně v *Procesí k Panence*, v cikánce v *Přežil jsem svou smrt* a později již rozvinutě pochopitelně v Dianě v *Až přijde kocour* a Veselé vdově ze *Všech dobrých rodáků*. Naproti tomu Zábranova i Cibulkova manželka už nezáří oním milostným zápalem ani šťávnatou mladostí. Obě jsou ale pro Jasného také charakteristickými postavami, předznamenáním například Anděly z *Touhy* nebo agitátorky Stelly Zázvorkové z *Procesí k Panence*. Jsou zodpovědnými ženami, které vědí, co je jejich povinností a své muže jsou schopny a ochotny zahrnout pečovatelsky něžnou láskou. Jsou tak na rozdíl od žabců Mášenky zde nebo Lenky v *Touze* připraveny poskytnout psychickou i fyzickou oporu, je-li jí třeba.

K takovému rodu žen patří i Cibulkova manželka Anežka, když se ohrazuje, že jsou všichni najednou proti jejímu muži. Major Sova se to nešťastníkovi snaží racionálně vysvětlit:

„Chápeš Tondo, kam ty lidi tlačíš a k čemu to slouží? Takové, jako jsi ty, armáda nepotřebuje!“

Anežka v reakci na to pláče a stojí na Cibulkově straně i přesto, že tuší, že jeho kritici mají pravdu.

Na první schůzi oddílu, kde je opět přítomen Zábrana, se všichni dopouštějí sebekritiky, Zábrana o svém trestu a o tom, že zůstává velitelem, konstatuje „Řády platí pro každého,“ prostou pravdu, které se Cibulka ani na konci filmu nedopracoval. Škrabánek, který je ze stejného rodu lidí jako sesazený major se sebezáchovně srovnává právě s Cibulkou a prohlašuje, že křivdy, kterých se dopustil, byly pouhým projevem neznalosti situace. Podobně jako v Kunderově *Žertu*, ukazuje se zde, že kát se veřejně, ač třeba neupřímně, mohlo člověku v padesátých letech zachránit krk. A kariéristé typu Škrabánkova jistě této možnosti zhusta využívali. I to ukazuje Kohoutův, Danielův a Jasného scénář.

Z hlediska kamery je snímek opět zásluhou Jaroslava Kučery dokonale promyšlen. Často jsme svědky komplikované kompozice a promyšleného využití

několika plánů mizanscény zároveň. V první třetině filmu je to například scéna, při níž Jirgala, Karabinoš a vojín Marčák hovoří na prázdném plácku. Kamera je snímá lehce z podhledu a dostáváme se tak postavám velice blízko, chápeme jejich aktuální pohnutí. V poslední části filmu vidíme v Cibulkově světnici v prvním plánu sedět uraženého jeho, úplně za ním v otevřené místnosti pláče manželka Anežka a v jisté chvíli se mezi ně staví rozčilený major Sova. I ze symbolického hlediska tak má tato scéna velmi vysokou hodnotu. Jasný „k žádnému záběru nepřistupuje bez zkoumání všech jevů, které se mohou ve scéně zobrazit.“¹⁰⁵

„Jeho tvůrčí záměr probíhal v naprostém souladu se záměrem režiséra“ a jedna z dalších scén, kterou se sluší s ohledem na její dokonalost zmínit například „portrétní záběr jednotlivých hrdinů filmu v okopu těsně na závěr filmu. Kamera jde od jednoho k druhému. U každého se na chvíli zastaví, jako by četla v jeho nitru. A každý z nich má knihu svého svědomí otevřenou – Záhřana, Římsa, Marčák, Husa (Vlastimil Brodský), Veselý, ... Jen Škrovánek se dívá šterbinami přimhouřených očí jako úzkými střílnami. Jako by ses díval do černé liščí nory. Ale kamera i tu neúplatně nahlíží do Škrovánkova nitra. A její slova mluví za celou řadu komentářů...“¹⁰⁶ Takové podání jedné ze závěrečných scén z pera Antonína Maliny, může se jevit přemrštěné, ovšem je zcela v souladu s tím, co je o postavách a režisérově práci s nimi napsáno výše. Potvrzuje to ale jenom znovu nakolik dobře se výtvarné řešení Kučerovo a zachycení atmosféry „prostředí rozbahněných cest vojenského výcvikového prostoru, lidí i – zářijových nocí,“¹⁰⁷ spojilo s výraznou Jasného režií, která dosahuje „vzácné vyrovnanosti hereckých výkonů a psychologického prokreslení jednotlivých postav i situací.“¹⁰⁸

105.) Antonín Malina: Zářijové noci. Film a doba, roč.3, čís.6. s. 417.

106) Tamtéž.

107) Tamtéž.

108) Tamtéž.

Vojáci jsou zde, stejně jako v *Dnes večer všechno skončí*, morálními vítězi, na cvičení šprýmují i přes hlad a nepohodu, které je sužují. Disponují oním již zmiňovaným nadhledem, který umožňuje divákovi sympatizovat s nimi. V jedné z posledních sekvencí, navzdory chladu a nehostinnosti zářijových nocí, nešetří nadhledem a humorem, sice jsou hladoví, ale dostalo se jim morálního zadostiučinění. Mají zpátky velitele Zábranu a slaví tedy vítězství nad krátkozrakým uplatňováním řádů a pravidel, jak to mechanicky provádí major Cibulka a jemu podobní.

Za zmínku stojí zejména pak Brodského vojín Husa. Jeho herecký výkon podporuje výborně již zmíněný Jasného záměr podávat i své chybuující postavy s pochopením. Vojáci pochodují vstříc konci cvičení a úlevě a opět vstříc otevřenému obzoru, stejně jako v *Dnes večer všechno skončí*. Voják s vysílačkou v prvním plánu záběru dostává zprávu, že Zábranovi se narodil syn, což zaslechne vojín Husa, ten utíká Zábranovi novinu sdělit. Takto optimisticky pojatý závěr připomíná důvěrně i poslední záběr v Touze, v němž se inženýr na staveništi dozví o narození svého dítěte.

„Považuji *Zářijové noci* za jeden z nejznamenitějších filmů, jaké naše kinematografie vytvořila po roce 1945.“¹⁰⁹ Napsal v roce 1957 v Kině A. J. Liehm a posléze dodává, že „Jasný se svým prvním samostatným celovečerním hraným filmem zařadil ne-li do čela, tedy do té nejpřednější skupiny našich filmových režisérů.“¹¹⁰ Své tvrzení pak dokládá následovně:

„Vrátím se ještě k tomu, jak podle mého splňuje toto dílo požadavky, které jsme na naši kinematografii v posledních letech znovu a znovu vznášeli, jak to v něm přímo kypí tvůrčím hledáním, při čemž na rozdíl od některých jiných filmů, vyznačujících se touto vlastností, *Zářijové noci* také nalézají.“¹¹¹

109) A.J.Liehm: *Zářijové noci*. KINO, roč.12, čís.14. Str. 222.

110) A.J.Liehm: *Zářijové noci*. KINO, roč.12, čís.14. Str. 223.

111) A.J.Liehm: *Zářijové noci*. KINO, roč.12, čís.14. Str. 222.

„Odkud ta shoda, ten všeobecný souhlas s dílem, jehož jevištní inscenace se neobešla bez diskusí někdy hodně vzrušených? Prostě odtud, že hluboce současná, socialistická, humanistická, občanská idea byla tu uskutečněna svrchovanými uměleckými prostředky, prostředky moderními, současnými, neotřelými, ryze filmovými. To ovšem neznamená, že *Záříjové noci* daly odpověď na všechny otázky, na všechny problémy. Nepochybně však pomohly odstranit celou řadu nedorozumění a ukázat, nakolik nejeden spor byl vlastně sporem o ničem.“¹¹² K politické diskusi, která uvedení hry provázela, pak Liehm poznamenává: „Dnes je už nad slunce jasné, že strana jako duše vši činnosti lidu a armáda jako jeho úderná pěst ani v nejmenším neutrpí, ukáže-li umělec odpovědně na chyby a nedostatky.(...)Jako hra měly *Záříjové noci* celou řadu drobnějších nedostatků, které byly svého času dost podrobně analysovány. Mnohé z nich se podařilo ve filmovém scénáři odstranit. Avšak největší zásluhou scénáře je, že v něm ani zasvěcenec necítí divadelní předlohu, že vznikl skutečně filmově viděný a cítěný umělecký tvar, což nelze říci o většině našich scénářů psaných bezprostředně pro filmové plátno.“¹¹³ Lze tedy pokládat za poměrně šťastné, že první Jasného samostatná režijní práce padla právě na *Záříjové noci* a nikoliv na *Dnes večer všechno skončí*, kterýžto film jako jediný z analyzovaných v jejich společnosti výrazně ztrácí právě především vinou špatného scénáře. Liehm končí svůj text velice optimisticky a zároveň přesnou prognózou:

„*Záříjové noci* jsou zatím vrcholem, k němuž československá kinematografie dospěla od okamžiku, kdy, jak se zdá, se upřímně a od srdce začala loučit s vyšlapanou pěšinkou konvence. A k tomu ke všemu dala našemu lidu v Jasném a také v Kučerovi dva umělce, kteří jsou zárukou, že se i do budoucna máme nač těšit.“

Zároveň je ale třeba zde zmínit, že z dobového hlediska film *Záříjové noci* neřeší žádný zásadní problém, ke kterému by v armádě docházelo. Zajímá se spíše o detaily provozu. Je zajímavé přemýšlet o tom, jaké je Jasného postavení

112) A. J. Liehm: *Záříjové noci*. Kino, roč.12, čís.14. s. 222.

113) A. J. Liehm: *Záříjové noci*. Kino, roč.12, čís.14. s. 222.

ve vztahu k daleko ironičtější a intelektuální československé nové vlně. V souvislosti se *Zářijovými nocemi* se vybaví zejména mnohem kritičtější snímek *Každý mladý muž* Pavla Juráčka.

1.1.7. Touha (1958)

Touha je první film, který dává poprvé naplno rozeznít svébytnému autorskému stylu Vojtěcha Jasného. Stylu, který lze označit jako množinu důrazů na několik konkrétních prvků i přístupu k postavám a zprostředkování tématu všeobecně. V této práci průběžně dochází k jejich konkretizaci a na samém konci bude následovat jakýsi bilanční přehled.

Naivita dětství a síla, která vězí v přirozeném lyrismu té naivity, dravost a krása mladí, zejména pak mladých dívčích těl a omamná síla lásky. Příroda, jako nedílná a důležitá součást děje, jejíž proměny v případě Touhy dokonce poskytují základní rámec pro celý film složený ze čtyř povídek symbolizujících čtyři roční období. To jenom stručně zmíněné ony prvky, které se objevují v *Touze*. Sám Jasný chtěl původně "...natočit poemu o lidském životě bez herců, bez konkrétního děje, jen tak v přírodě, krajině, ale když jsem sál před konkretizací své myšlenky, rozhodl jsem se přece jenom pro děj."¹¹⁴ Tuto vůli po abstraktním vyjádření se Jasnému podařilo naplnit v patnáctiminutové *České rapsodii*, o níž bude řeč později.

Zároveň se mu ale i tady daří společně s Kučerou pracovat se symbolikou záběrů a jejich významů. Například první představení Anděly se uskuteční v kostele skrze její ruce. Kamera snímá pouze prací ztvrdlé a vrásčité dlaně, předpokládali bychom, že patří mnohem starší ženě. Je jasné, že se nacházíme v kostele, což vypovídá o zbožnosti a kontrast zdánlivého stáří rukou a Anděliny tváře komprimují nám ve dvou záběrech celý její charakter. Její obličej je během

114) Oldřich Adamec: *Touha* filmová poema o životě a smrti. Kino, roč.13, č.25. s. 390.

svatého přijímání naplněn klidem a štěstím. Jenom co ale vyběhne z kostela, už je zase ustaraná, lehce podmračená, snaží se marně zjednat nápravu křivdy, o které je přesvědčena, že se jí děje. Během několika málo vteřin se tak seznamujeme s představitelkou podzimu života. Ženou, která nakonec vítězí svou urputnou silou, ovšem není vyloučené, že ji právě ta její urputnost brzy o zdraví a potažmo pak život připraví.

V *Touze* sledujeme metaforický cyklus od samotného zrodu přírody i života v povídce *O chlapci, který hledal konec světa*, přes bujnost a lačnost po životě letních dní v povídce *Lidé na zemi, hvězdy na nebi*, k vyhasínání životního elánu a ne jednoduchému údělu vyzrálého člověka, který už nemá sílu ani vůli měnit se a urputně bojuje s tím, jak si uspořádal vlastní osud, v povídce *Anděla* symbolizující podzim, až po smířlivost stáří a zimy v povídce *Maminka*, která se neptá, co bylo a zakrývá a mrazí, dovádí k nevyhnutelnému konci všechno a všechny. Jasnému zde „šlo o to, vyjádřit a zachytit na pozadí čtyř ročních období čtyři údobí lidského života. Bylo to hledání smyslu života, na jehož konci je smrt.“¹¹⁵

Sám Jasný tento film označuje jako látku svého srdce, lze to chápat i tak, že po téměř deseti letech profesionální kariéry, se mu konečně dostalo možnosti realizovat film podle vlastního námětu a je pod *Touhou* podepsán také jako spoluautor scénáře, tedy se tu poprvé setkáváme s celistvým Vojtěchem Jasným, a s tím, co jej nejvíc charakterizuje i v jeho pozdějších dílech. „Šel jsem za tím. Úporně jsem se s celou věcí porval,“¹¹⁶ říká o vzniku filmu v rozhovoru pro časopis *Kino*.

Film a doba píše, že „není jistě třeba u nás dokazovat, že v *Touze* přináší největší klad právě ono přitakání životu, právě ono zdůraznění optimismu a venkoncem nekonečnosti lidského snažení, které ani individuální smrt

115) Oldřich Adamec: *Touha* filmová poema o životě a smrti. *Kino*, roč.13, č. 25. s. 390.

116) Oldřich Adamec: *Touha* filmová poema o životě a smrti. *Kino*, roč.13, č. 25. s. 390.

nepřeruší.“¹¹⁷ Pohybujeme se zde tedy na poli tak širokém, jako je nekonečnost životního cyklu.

Ve druhé povídce duchapřítomná Lenka Jany Brejchová, která je díky svému mládí charakteristická stále velkým množstvím oné dětské naivity, volá do vážného světa dospělých na pomoc geometra. Autoritu disponující fakty, tím jediným, čím lze oba vážně se škorpící muže usmířit. I on má ale svou lyrickou stránku. Baví ho i přes jeho faktické povolání hvězdy. Lenka je právě jednou takovou hvězdou zářící životem, od kterého chce „všecko“.

Ve scéně, kdy spolu jedou na kole alejí a zosobňují tak bezstarostnost mládí, se vynořuje obraz Josky radostně troubícího na klakson, když jede s tatínkem na motorce. V první povídce je kladen důraz na zvířecí říši, která se zjara probouzí, ve druhé povídce jsme ale vystavení většímu množství celků přírody, luk, stromů, řeky a skalnatých kopců, skýtajících ostatně ideální kulisu k letní romanci. Geometr je racionální, dospělý. Už v polovině příběhu na břehu řeky pronáší:

„Půjdeš si svou cestou, ať se mi to líbí nebo ne,“ jeho postoj patří už spíše k podzimu. K rozumné a neemotivní dospělosti, která upouští od snů a řídí se jenom povinnostmi. To dokazuje i na samotném konci povídky, kdy místo aby s vírou v lásku přemístil svůj osud k tomu Lenčinu a umožnil jim tak zkusit lásku zachovat, zůstává ve vsi a smiřuje se s dalším zklamáním, jemuž své srdce vystavil a nemohl mu podle svého názoru zabránit. Stačilo přitom málo a povedlo by se. Chyběl mu právě ten kousek živelné naivity nedotčené racionalismem dospělosti, kterou s každým rokem svého života, ale především s každým provedeným sebezáchovným kompromisem, nevratně pozbýváme. Až příliš pozdě si pak většinou uvědomujeme, že už ji nemáme.

„*Maminka* – ta největší jistota v našem životě, je prozářena jemným smutkem. Ale i zima – smrt přechází do nového jara, jde vstříc životu.“¹¹⁸ V

117) KL: Nad jedním zahraničním článkem. Film a doba, roč.6, č. 5. s. 355

118) Oldřich Adamec: Touha filmová poema o životě a smrti. Kino, roč.13, č.25. Str. 390.

těchto slovech Vojtěcha Jasného lze číst to, co napovídá i smířlivý konec *Touhy*. Celý lidský život, stejně jako roční období, která Jasný používá jako metafory, se uzavírá a zacykluje. Stále něco končí a ve stejný okamžik i něco nového začíná.

Na rozdíl od Jasného, který říká, že už letní povídkou „lehounce zazní stesk“¹¹⁹ vidím už v povídce o chlapci, který hledal konec světa, náznaky stesku započatého už v dětství, stesku, který nás už nikdy nadobro neopustí. Josífek sice objevuje rašící svět jara a nemusí se zatím zatěžovat starostmi, pohlavkem od tatínka i jeho příkazy, je ale i on už průběžně upozorňován na nelibé povinnosti, které ho už po celý život nepřestanou provázet.

Jasný také v *Touze* ustavuje i jakýsi nepsaný kánon svých následujících děl:

„Snažil jsem se o optické vyjadřování. Zajímala mě obrazová montáž. Obraz jsem stylizoval. Mimická složka filmu mně ležela na srdci mnohem více, než zvuková,“¹²⁰ říká v rozhovoru s Oldřichem Adamcem.

Pokud je řeč o kánonu vizuálním, který se u Vojtěcha Jasného postupně dále rozvíjí, vyslovuje se režisér ve stejném rozhovoru z roku 1958 i k hodnotám, které pokládá v životě i v umění za elementární a o kterých lze říci, že pro něj do velké míry platí do dnes:

„Člověk musí bojovat se skepsí, smutkem, pesimismem. Život má smysl potud, pokud bojujeme, pokud smutek překonáváme. Co potom čeká takové lidi, kteří hodí flintu do žita a propadnou beznaději – alkohol, sebevražda..., boj proti těmto pesimistickým tendencím je nesmírně složitý.“¹²¹ Ve stejném smyslu se Vojtěch Jasný vyjadřuje v rozhovorech dodnes. Jeho promluvy se spisovatelem Heinrichem Böllem ve filmu z roku 1982 *Můj přítel Heinrich Böll*¹²², pak dokazují, že tato v různých obdobích různě formulovaná víra, byla jeho součástí de facto

119) Oldřich Adamec: *Touha* filmová poema o životě a smrti. Kino, roč.13, č.25. s. 390.

120) Oldřich Adamec: *Touha* filmová poema o životě a smrti. Kino, roč.13, č.25. s. 90.

121) Oldřich Adamec: *Touha* filmová poema o životě a smrti. Kino, roč.13, č.25.s. 391.

122) Vojtěch Jasný: *Mein Freund Heinrich Böll* (1982), produkce NDF a ZDF, Německo.

vždycky, ale že k rozvedení a kultivaci otázek po smyslu života u něj dochází především po roce 1969, do velké míry právě působením německého spisovatele.

Bezbřehý optimismus, nezlomený ani řadou komplikovaných událostí, se kterými se během svého života potkal, stejně jako jej nepřemohla ani existence některých jeho problematických snímků. Zůstává především v posledních letech velmi důsledně sám sebou, jakým vždy uvnitř sebe byl, ale politická situace mu to naplno neumožňovala. Tak trochu naivním dítětem, které svými kouzelnými brejličkami filtruje to špatné, věci, o kterých zbytečně nepřemýšlí nebo přemýšlet nechce. Případně je obarvuje, aby hrály lepšími barvami a tudíž byly pro jeho vnímání přijatelnější.

Velice podobně lze pojednat o vnímání světa dítětem – Josífkem z první povídky *Touhy*. Jeho filmový sen působí málem až surreálně a podobně je na tom Vojtěch Jasný dnes, když hovoří ke studentům o významu barev ve filmu, ale i v lidech. Mnozí obracejí oči v sloup. Jasný se se svou dětskou živelností i v pokročilém věku vymyká spektru vnímatelného ze strany těch předčasně dospělých, snad právě proto, že na vlastní dětství nezapomíná a naopak v něm spatřuje plodné období:

„Pro inspiraci k povídkám jsem nemusel jít daleko, vzpomněl jsem si na své dětství, na svůj rodný kraj a na vlastní zážitky, z kterých jsem mohl dokonale čerpat.“¹²³

Ve zmíněném snu Josífek s tatínkem jedou na neviditelných motocyklech pro sestřičku Barborku na kopec. Tam je konec světa a nebe, kde bydlí Svatý Petr, který jim ve vajíčku předává Barborku a vránu k tomu.

Takové sny ale nutně s sebou nesou hrozbu probuzení. Kontrastu reality se světem dětských očí. To ukazuje i Jasný, když Josífek dostává od tatínka facku za to, že se ušpinil. Tatínek tak není jenom usměvavý muž, jak by to rády interpretovaly sny. Přesto, dokud se dá takto snít, není to ještě tak špatné - i zde

123) Oldřich Adamec: *Touha* filmová poema o životě a smrti. Kino, roč.13, č.25. Str. 390.

v realitě se vše v dobré obrací, když tatínek uvidí petrklíče v Josífkově ruce, chtělo by se říci, pozůstatek snu. V něm totiž Josífek s tatínkem petrklíči zazvonili na nebeskou bránu.

Ve snové scéně spatřuji nejzdařilejší část filmu, právě pro tu sílu, s jakou poetickými prostředky sděluje závěry velice konkrétní. Sám Jasný v již citovaném rozhovoru výstižně jmenuje elementy, které zůstanou stěžejní i pro většinu jeho dalších československých snímků.

„Ty bílé plochy rozvěšeného prádla a ptáci jsou nositeli pohybu. Tím jsem chtěl vytvořit atmosféru filmové lyriky. Vzdouvající se plachtoví, let ptáka a děti, běžící do kopce. V mém filmu jste viděl vedle ptáků koně a psa (...) Ty jsem tam nearanžoval z nějakého rozmaru, ale protože je mám rád. Myslím to s nimi docela vážně...“¹²⁴ To ostatně pro Jasného platí dodnes, když spontánně při pohledu na psa říká:

„Já mám rád pejsky, taky kočky, stromy, ženy a taky dobré vínko...“¹²⁵ Jeho vyjádření v roce 1958 lze ale vnímat jako předznamenání například scény s koťátkem, z *Procesí k Panence*, samozřejmě celého filmu *Až přijde kocour*, nedokončeného snímku *Psi a lidé*, který za něj převzal Evald Schorm, ale také pozdějšího filmu vzniklého v roce 1975 emigraci nazvaného *Stromy, ptáci a lidé*.

Těžiště první povídky, *O chlapci, který hledal konec světa*, je, jak už bylo zmíněno, ve snové sekvenci, která převádí všechny dosud zmíněné motivy do vizuální básně zprostředkovávající nám čisté a dosud zvykem nezkažené vnímání malého chlapce. Nelze si při té sekvenci nevzpomenout na racionální a na mnohost významů velice chudý snímek *Dnes večer všechno skončí*. Ano, jde zde o dvě naprosto rozlišné odrůdy filmu. Dělí je od sebe ale jenom čtyři léta. Co se vyznění a toho, co divákovi filmy nabízejí týče, dovolím si malé srovnání.

Dnes večer všechno skončí je rovnoměrná a přesně vyměřená krychle, jedinou vadou na její geometricky přesné kráse jsou trochu mdlé barvy

124) Oldřich Adamec: Touha filmová poema o životě a smrti. Kino, roč.13, č.25. s. 391.

125) Osobní rozhovor s Vojtěchem Jasným, Bystré u Poličky, 10.5.2013

(důsledek ne příliš kvalitního scénáře a díky tomu také plochého, ovšem diváky vděčně přijímaného příběhu). *Touhu* lze potom díky četným a do celku citlivě vsazeným lyrickým metaforám, analogiím a celým poetickým sekvencím, vnímat jako barevný labyrint postavený z nekonečně mnoha malých cihliček, umožňujících divákovi procházet se donekonečna a nahlížet do různě zbarvených zákoutí nálad, významů i přesahů. Věnuji se tomuto zobecňujícímu popisu proto, že právě díky *Touze* se Vojtěch Jasný stává režisérem s nezaměnitelným autorským rukopisem. Posouvá se díky ní i vnitřně někam jinam. Jeho další tvorba potvrzuje, že s přístupem lyrizujícího až filozofického moralisty, nelze přistupovat ke každému tématu. V roce 1958 zatím budoucí filmy dokazují, že když to měl na paměti, dokázal Jasný vytvořit i díla, v nichž obsah převážil nad koncepcí, díla dobovými diváky i kritikou přijímaná, přesto ale „pouze“ řemeslně podaná, bez nároku na autorský přesah. Na druhou stranu ale Jasného filmy, které jsou označovány jako nepovedené, tíží právě ona příliš silná koncepce tvůrce – filozofujícího lyrika, stojícího na počátku - kterou se právě v těch méně povedených snímcích nechal zaslepit. Básnická forma nevyhovuje každému stejně jako jeden a týž přístup také nelze aplikovat na všechny filmy bez rozdílu žánru. Na úseku dlouhých let Jasného tvorby lze pozorovat údobí, kdy si toho byl vědom a dokázal své vize ukočírovat racionalismem. To pak bylo ku prospěchu věci. Naopak lze v jeho filmografii najít snímky, které mu byly tolik blízko, až v nich ztratil onen nezbytný nadhled řemeslníka, přemýšlejícího o svém díle především jako o díle pro diváka. (Případ *Návratu ztraceného ráje*, ale také v této práci pojednávaných *Klaunových názorů*.) Ale také snímky, kde ani racionálně profesionální přístup k látce nestačil pro vytvoření divácky úspěšného díla. (Případ filmu *Dýmky* (1966), jehož srovnání se v kontextu *Touhy* nabízí, neboť jeho struktura je také povídková.)

Je dobré mít na paměti podmínky, které daly vzniknout těm nejlepším a dodnes často zmiňovaným snímkům Vojtěcha Jasného, které i on sám pokládá za těžiště své tvorby – *Touha – Až přijde kocour – Všichni dobří rodáci*, a že poslední z nich vznikl před pětáctyřiceti lety, bezprostředně před emigrací Vojtěcha

Jasného do demokratického světa. Po jeho silných československých snímcích už ale jeho tvorba takové kvality a věhlasu nikdy nedosáhla. V emigraci se pak zabýval převážně televizními filmy, režíroval v zahraničí pouze čtyři hrané filmy určené pro kina. Jedním z nich jsou *Klaunovy názory* z roku 1975, o kterých bude v této práci také řeč.

Jako další variantu pro sledování *Touhy* lze také vnímat tento polemický dialog otištěný v časopisu *Kino*, ukazuje se v něm totiž dobře, jakým způsobem film a jeho téma i vizuální styl spojuje i rozděluje dva různé tábory diváků. Ten, stojící na straně *Touhy* film obhájí:

„Říkám ti, že je to velký film. Něco tak čistého, křehkého, jako je první povídka jsem v kině už dlouho neviděl. Snad naposled na *Červeném balónku*, ale i tam byla poezie intelektuálnější, konstruovanější, zatím co poezie *Touhy* je zcela bezprostřední.“ Jeho protivník mu ovšem kontruje:

„Každý, kdo je nadšený tímto filmem, mluví neustále o poesii. Mně se však zdá, že je to především film filosofický. Že poezie je jen prostředníkem ke sdělení filosofie. A zároveň se mi zdá, že není tím nejvhodnějším prostředníkem.“¹²⁶

„...tedy řekni, co tě zaráží u filosofie *Touhy*.“

„Především to, že to je vyzrálá filosofie. Že to je filosofie posledních scén druhého dílu Fausta. To, co se odvážil starý Goethe říci po své nesmírné životní zkušenosti, říká Jasný v letech, kdy člověku sluší být nerozumným. To není jen filosofie. To je suma sumárum vší životní moudrosti. To, co Jasný říká, znamená vyrovnání se s životem. Stále se něco rodí a stále něco umírá. Jen naše lidská touha je věčná. Je jen jediná hodnota, hodnota lidské práce užitečné celku. Ostatní se jí má podrobovat. Člověk má cenu jako součást ostatního lidství. - Takový je asi Jasného životní názor. S tím lze jen souhlasit. Ale je to názor vyzrálého člověka, který mnoho protrpěl a poznal. Sotva už je možno objevit

126) JB a RK: Rozhovor cestou z kina. *Kino*, roč.14. č.1. s. 12.

něco vyššího, něco pokornějšího a pathetičtějšího zároveň. Nevím, co Jasný řekne v, příštím filmu. Vždyť už řekl všechno.“¹²⁷

Jeho společník stojící na straně *Touhy* není nadšen pouze jejím poselstvím, nýbrž i vizuální stránkou díla. Řadí ji mezi těch deset procent filmů, které “boří staré estetické normy a nastolují nové.“¹²⁸

Polemika popsaná pro článek v časopise Kino ovšem končí konsenzem obou, neboť se shodují, že *Touhu* shlédnou společně ještě jednou, aby o ní mohli hovořit dále.

127) JB a RK: Rozhovor cestou z kina. Kino, roč.14. č.1. s.12.

128) JB a RK: Rozhovor cestou z kina. Kino, roč.14. č.1. s.12.

1.2 Cesta k Rodákům 1960 – 1968

1.2.1. Přežil jsem svou smrt (1960)

Elementy, které začínají být pro filmy Vojtěcha Jasného charakteristické, a kterým jsem se věnovala už v předchozích textech, ustupují z pochopitelného důvodu ve filmu *Přežil jsem svou smrt* do pozadí. Prostředí a téma filmu sledujícím osudy boxera Tonyho v koncentračním táboře a o tajném odboji dalších vězňů tamtéž, nedovolují poetizujícímu vidění režiséra Jasného vyvřít naplno na povrch. Přesto ale i tady můžeme pozorovat jeho náznaky. Především je to věc v ryze mužském koncentračním táboře natolik neočekávaná, jako je přítomnost výrazně krásné ženy a jejím prostřednictvím také uskutečňování platonické náklonnosti Tonyho k ní a naopak. Tou ženou je Hana Hegerová v roli cikánky zavřené v nevěstinci určeném pro odměňování kápů. Její existence samotná tedy není nikterak radostná. Přesto ale její několikery úsměv Tonymu přes zamřížované okno spolu s několika dalšími elementy, o nichž bude dále řeč, dokáže vzbudit i v tomto nelidském prostředí zdání chvilkové normálnosti.

Kritik ve *Filmu a době* se pozastavuje nad tím, že protože se Tony tolik vymyká nad průměr obrazu „běžného“ vězně, nabývá jeho postava jenom těžko na účinnosti. „Z této děsivé, a přece tak pravdivé logiky, jejíž pochopení a využití bylo jedinou cestou k záchraně života, se ve scénáři filmu (...)vymyká(...)jen boxer Tonda. To také oslabuje ideový i umělecký dosah scénáře a v důsledku toho i filmu, který z něho dosti důsledně vychází.“¹²⁹

129) Ivan Dvořák: *Přežil jsem svou smrt*. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 59

Už na začátku filmu, kdy Tony stojí spolu s ostatními poprvé na appellplatzu, chová se na rozdíl od spoluvězňů stále jako frajer. Nevěří jednomu ze stávajících vězňů, který se jim snaží zachránit majetek a radí jim, aby ho schovali u něj. Prostě se mu vysměje, protože si myslí, že ho chce okrást a že tak špatné to tam přeci být nemůže. Už v první scéně, ve které se s ním setkáváme, je tedy výborně charakterizován jako někdo, kdo nemá ani tušení, kde se vlastně ocitl. Paradoxně je to ale pro jeho vlastní dobro. Následovně sledujeme jeho první noc spolu s ostatními vězni v karanténě. Ani tam neztrácí na svém sebevědomí. Zatímco ostatní se perou, protože už nyní vědí, že jde o život a snaží se urvat co nejvíce dek a co nejlepší místo k spánku, protože vědí, že ten dnešní také může být posledním, Tony zůstává neutrální a málem by se spánku vzdal, kdyby mu německý kápo, bývalý kasař Vladimíra Menšíka nedomluvil.

Když druhý den sledujeme nové vězně vystavené školení o řádu, který platí v táboře, projevuje Tony největší disciplinovanost ze všech a tím si také získává oblibu kápa, který je proškoluje. Na druhou stranu je ale svědkem toho, jak kápo trestá jiného nového vězně, protože ten se naopak provinil proti nacisty vyžadované disciplíně. Tony, který je jako sportovec přivyklý drilu a navíc není příliš inteligentní, by byl určitě dobrým vojákem. I v knihách Heinricha Bölla se jedinci, kteří zbytečně nepřemýšlí o nepřírozenosti vojenského prostředí, daleko lépe podrobují. Tony si tak svým přístupem k věci, kdy si velmi dlouho nepřipouští, kde se to ocitl, zvyšuje šance na přežití. Zůstává velmi dlouho nezměněn, ale je dobré mít na paměti, že ač dobová kritika v tom vidí selhání, je jeho jinakost už ve scénáři záměrem. Filmový kritik ji ale vnímá jako selhání, protože Tonda podle jeho názoru disponuje příliš mnoha výhodami, které jej odlišují od jeho spoluvězňů, a které mu de facto dopomohou přežít. Říká k tomu: „...je prokázáno, že drtivou většinu nedobrovolných obyvatel koncentráků tvořili „obyčejní“ lidé, nevynikající nijak nad běžný průměr ani fyzickou zdatností ani zvláštním hrdinstvím. To teprve táborový kolektiv, stmelený společným utrpením a bezprávím, vychovával ze slabochů hrdiny, kteří překonali

nejneuvěřitelnější útrapy třeba proto, aby pak dokázali zemřít pro záchranu svých kamarádů.“¹³⁰

Osobně se domnívám, že to, co zmíněný kritik výše filmu vytýká, je v *Přežil jsem svou smrt*, beze zbytku naplněno. Tonda přichází do tábora jako hejsek a po dlouho dobu jím zůstává. Kolem něj ale umírají lidé – i pro jeho vlastní záchranu a on to svým specifickým způsobem vnímá. Film to navíc zobrazuje s věrohodnou hrůzností a každá epizodní postava, která se na chvíli ocitá v popředí děje, je dokonale a věrohodně prokreslena. O motivaci takových „mikro charakterů“ divák už nepochybuje a tyto „vyniknou...jen proto, že jsou znamenitě charakterově vystiženy jako typické pro vězně v koncentráku.“¹³¹

Tonda ale zůstává vnitřně stále stejný, ne příliš přemýšlivý, ovšem klidný sportovec. Což se projevuje i ve chvíli, kdy je už v druhé půli filmu přeřazen k tesařům a odmítá se podrobit nacistově rozkazu, aby totiž byl na své podřízené krutější. Někteří jeho spoluvězni a do této chvíle snad i divák se domnívají, že Tony nepřemýšlí vůbec o ničem, a tedy že stejně jako se před nacistou předváděl během nošení pytlů, bude pro něj jednoduché předvést se při bití podřízených. To se ovšem nestane. Jeho hlavní výsadou není ani statečnost ani síla, je to pouze zdravý selský rozum, který používá v kterékoliv situaci, nedomyšlejíce důsledky svých činů. Důležité je vědět, že není prvoplánově zlý ani zákeřný, necítí snad ani zášť vůči nacistickým věznilům. To film ukazuje poměrně věrohodně, v některých scénách snad až s přílišnou naivitou. Těžko říct, jestli by takovýto typ vězně ve skutečném koncentráku měl zvýšené šance na přežití, domnívám se, že by tomu mohlo být spíš naopak.

Jestli existuje výstižný příměr Tondova vztahu k pobytu v táboře, bude to konstatování, že Tonda víc než kdokoli z ostatních vězňů dost dobře nerozumí tomu, kde se opravdu ocitl a jaká pravidla tady platí. Složí nacistu, před jiným se předvádí, jinému odporuje. Nic z toho nedělá s hlubšími záměry, jeho charakter žije tady a teď, stejně jako na svobodě. Dalo by se s nadsázkou říci, že ho cosi

130) Ivan Dvořák: *Přežil jsem svou smrt*. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 58.

131) Ivan Dvořák: *Přežil jsem svou smrt*. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 58.

spojuje s Leni Pfeifferovou z Böllova *Skupinového snímku s dámou*, hrdinkou, která je také do velké míry naivní a také „pozemsky materialistická, lidsky božská“¹³². Oba jsou lidmi okamžiků, činů a především smyslů, nikoliv hlubokých myšlenek.

Lze ovšem s kritikem souhlasit, pokud o postavě Josefa hrané Jiřím Sovákem hovoří jako o jakémsi „živoucím svědomí tápajícího Tondy“.¹³³ Jako by Josef nahrazoval tu část boxera, která u něj zcela absentuje. Intelekt, rozvážnost a jistou lstivost při jednání s nacisty.

Chci ale polemizovat s dobovou kritikou a její nespokojeností s Tonyho nadprůměrností (nebo naopak podprůměrností) v mnoha ohledech. Právě v té Tondově jinakosti spočívá velice chytrý krok. Je to dobrý scenáristický nápad, zprostředkovat koncentrační tábor a jeho hrůzy nekonvenčním způsobem. Boxer se totiž mnohému divákovi může právě svou nepravděpodobností jevit jako „příliš“ filmový hrdina stvořený právě a pouze jenom pro film. I tak to lze vnímat, a jeho zvláštnost pak reflektovat slovy Ivana Dvořáka. „Osudy Tondy nejsou prostě typické pro ony desetitisíce našich lidí, kteří prošli peklem koncentráků, a tato výjimečnost přesouvá Tonda často do pozadí pozornosti – a to i v těch scénách, kde právě Tonda má hrát hlavní roli. Naproti tomu zaujmou a vyniknou často charaktery menšího rozsahu, ba některé epizodní postavy jen proto, že jsou znamenitě charakterově vystiženy jako typické pro vězně v koncentráku.“¹³⁴ Osobně se domnívám, že se jedná o velmi chytrý scénáristův krok, když za hlavního hrdinu volí figuru nepřemýšlivou. Zbytečně se nezatěžující otázkami své existence a jejího konce, navíc figuru prvoplánově sympatickou a svou tělesnou stavbou i naturelem lichotící nacistům – a přitom při plném vědomí ani vědomě nekolaborující, ani nevlastenčící. Člověk zcela neideologický, řídící se pouze vlastním okamžitým uvážením. Hlavní hrdina je velice dlouho tak neutrální, co se jeho vztahu k pobytu v koncentračním táboře

132) Gruppenbild mit Dame. Kolín nad Rýnem: Kiepenhauer a Witsch, 1971. Překlad Božena Koseková. Praha: Mladá fronta, 2000. s.129.

133) Ivan Dvořák: Přežil jsem svou smrt. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 59.

134) Ivan Dvořák: Přežil jsem svou smrt. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 58.

týče, a přijímá jej tak nahodile, že se chvílemi zdá, jako by byl opravdu na vojně. Tony velmi dlouho nemění své přivyklé vzorce chování a to je jeden ze základních znaků, jež jej odlišuje od jeho kolegů. Do koncentráku se dostal, protože prý složil gestapáka na ulici. Když je po několika dnech pobytu v táboře nucen spolu s ostatními běhat v noci na appellplatzu a nechat se bít, složí i zde bez váhání nacistu. Ne proto, že by se pokoušel oslabit svého nepřítele, není to od něj čin motivovaný odporem. Nepřemýšlí ani o jeho případných důsledcích a tedy prokazuje jakési „nevědomé hrdinství“. Složit protivníka je pro něj jako pro boxera naprosto přirozené, je už ale jedno, kdo proti němu stojí.

Ivan Dvořák zakončuje svou recenzi smířlivěji: „Představitel boxera Tondy dobře a přesvědčivě vyjádřil postupný přerod svého hrdiny ze sobeckého „vejtahy“ k obětavému příslušníku mnohotvárného vězeňského kolektivu, který dokáže nejen odmítnout výhody, nabízené mu za kolaboraci s nacisty, ale i trpět za své kamarády. Dobrý výkon, ano, ale jen v mezích postavy, takových, jak byly dány scénářem.“¹³⁵ V Kině se pak o důležitosti společenství vězňů shodně píše: „musel přijít do koncentráku, aby pochopil, co to je síla lidského kolektivu a solidarity.“¹³⁶

Výsledku oné katarze, kterou Tonda prochází, bychom si jako diváci jaksí nevšimli, kdyby nás o ní neinformoval vnitřním hlasem. Lze souhlasit se závěry ve smyslu univerzální humanity: „Stejně Film má „hluboký humanitní smysl“ a scény, v nichž je Tonda vystaven násilí nebo šikaně, a je zachraňován spoluvězni „mu dávají lidskost.“¹³⁷ Pokud je pak nějaké adjektivum literárními vědci ve spojení s dílem Heinricha Bölla skloňováno velice často, je to právě pojem „humanitní“. Obecně tak onen pocit vnitřní sounáležitosti s vězni, který Jasný v *Přežil jsem svou smrt* dobře prokazuje, lze chápat právě jako jakési předznamenání úchopu děl Heinricha Bölla.

135) Ivan Dvořák: *Přežil jsem svou smrt*. Film a doba, roč.7, čís.1. Str. 59

136) nk: *Přežil jsem svou smrt*. Kino, roč.15, čís.24. Str. 8

137) nk: *Přežil jsem svou smrt*. Kino, roč.15, čís.24. Str. 8

Vnitřní hlas, který Vojtěch Jasný ve své knize *Život a film* tolik obhajuje jako velice flexibilní tvůrčí postup, je ze všech Jasného dosavadních hraných filmů poprvé výrazně použit teprve zde. Jeho předznamenání byl již vnitřní hlas správce statku Pavelky v *Není stále zamračeno*. Tam měl podobně jako zde až literární vypravěčský charakter a posouval děj kupředu. V *Přežil jsem svou smrt* je s ním sice nakládáno mnohem komorněji, ovšem i tady stejně jako v budovatelském opusu má nezástupnou roli. V *Přežil jsem svou smrt* pro diváka představuje cestu do Tonyho svědomí. Zvnějšku totiž sebevědomý hromotluk Františka Peterky zůstává po dlouhou dobu nezměněn, stále ve své nevědomé póze a tedy by se málem dalo předpokládat, že ani všechny kruté nacistické praktiky, jichž je svědkem, na něj vůbec nijak nepůsobí, respektive že sportovec o svém bytí vůbec nepřemýšlí. Vnitřní hlas nám má ovšem dokázat, že tomu tak není, že i na Tonyho doléhají existenciální otázky, a že je nucen je řešit. Vnitřní hlas ovšem nepředstavuje nikterak invenční přístup, nicméně jde o metodu prostou a účinnou. Její použití může být také velice působivé, ovšem pouze v případě, je-li s ní nakládáno funkčně. K jejímu nadužívání lze mít výhrady, nicméně pro Jasného se v dalších – i v exilových snímcích podle předloh Heinricha Bölla - stává jedním z typických rysů.

V rámci celého snímku *Přežil jsem svou smrt* se nedostaneme ani na chvíli z koncentračního tábora a jeho lokalit, dobová kritika to sleduje s nadšením:

„Tvůrcům filmu se nejen podařilo postavit věrohodně působící koncentrák, ale také funkčně využít všech staveb a – což je nejdůležitější – účelně je „zaldnit“. Prostředí a lidé zde tvoří harmonický celek, jedno druhé doplňuje k jedinému otřesnému realistickému účinku...ani jeden záběr, ani jedno slovo se neodbude v indiferentním prostředí nebo ve „vzduchoprázdnu“, ale vždy je zde znatelný silný podtext.“¹³⁸

Obrazová promyšlenost díla opět splývá s režisérovým záměrem a ustavuje tak po léta nerozlučnou autorskou dvojici: „Jaroslav Kučera našel zřejmě ve Vojtěchu Jasném „svého“ režiséra – a jistě to platí také obráceně... V

138) Ivan Dvořák: *Přežil jsem svou smrt*. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 59

jejich nejnovějším filmu je prvořadým úspěchem věrohodné, umělecky účinné a psychologicky otřesné vystižení tak závažného prostředí...“¹³⁹

Nejpůsobivější ve filmu *Přežil jsem svou smrt* je potom scéna, kterou zmiňují všechny recenze. Jde o sekvenci, při níž je židovský zpěvák donucen vyšplhat na skálu a zpívat. Za svého vlastního zpěvu je posléze vyhozen i se skálou do povětří. Sbíhají se tu opět dva emotivní momenty dvou různých děl. Jasného filmu a Böllovy knihy. Ve filmu muž s židovskými rysy pěje: *Ave Maria* a na konci osmé kapitoly knihy *Kdes byl, Adame?*¹⁴⁰, je Ilona zastřelena, protože nic netušíce, zubožená a ponížena po dvoudenní cestě ve stěhovacím voze, začne před velitelem tábora Filskeitem na jeho žádost o zpěv, pět křesťanskou litanii ke všem svatým. Píseň působící pro ni samotnou nanejvýš útěšně. Oba protagonisté, Ilona - jako židovská konvertitka ke křesťanství - díky své víře, o židovském zpěvákovi ovšem nic bližšího nevíme, nicméně oba volí křesťanskou píseň. Ukazují tak, že jejich svět víry není černobílý a rozčilují tak nacisty k šílenství. Je otázkou, zda podobnost těchto dvou scén je dílem náhody, nebo zda se scénáristovi filmu Milanu Jarišovi nebo snad samotnému Jasnému mohla mezi lety 1952 od prvního německého vydání *Kdes byl, Adame?* až do roku 1960 dostat do rukou Böllova kniha a posloužit tak jako inspirační zdroj k této scéně.

Celá scéna kromě vnitřního náboje tematického je i kamerově velice působivě pojatá. Proti celku mračného širokého obzoru je tu snímána silueta zpěváka na hoře, ten je střídán s detaily jeho tváře pějící ze všech sil, ovšem hlasem nezlomeným. Zazní téměř celé *Ave Maria* a scéna vrcholí výbuchem snímaným v celku jako nějaký velice bizarní ohňostroj. Kromě popsané scény smrti zpěváka při detonaci je ve filmu velmi invenčně nasnímána i pasáž, v níž jsou Tony a Josef mučeni. Kamera se houpe u stropu, stejně jako Tony zavěšený za vykloubené paže. Sledujeme tak zvrácenost mučícího nacisty oním pohledem způsobujícím závrať, Tondovými očima, z jeho zorného úhlu.

139) Ivan Dvořák: *Přežil jsem svou smrt*. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 60.

140) Böll, Heinrich (1955): *Wo warst du, Adam?* Nakladatelství F. Middelhouva, Opladen, s. 117. Překlad Ludvík Kundera.

Přežil jsem svou smrt přichází do kin „patnáct let po vyhasnutí poslední kremační pece v nacistických koncentracích“¹⁴¹ A tudíž jde o filmovou reflexi druhé světové války poměrně čerstvou. Kritik zmiňuje jako jediný československý film dosud tématu věnovaný Radokovu *Dalekou cestu*, „která se však dostala jen do velmi omezeného distribučního okruhu.“¹⁴² Radokův film nebyl totiž, na rozdíl od Jasného *Přežil jsem svou smrt*, filmem poplatným dobovým požadavkům na estetiku a vůbec vyjádření utrpení socialistického člověka v koncentračních táborech.¹⁴³ Z hlediska druhého protagonisty této diplomové práce byla ovšem reakce na události druhé světové války daleko rychlejší. *Vlak přijel přesně* je publikován už čtyři roky po skončení války, *Kdes byl Adame?*, kde se Böll zabývá židovskou otázkou, potom vychází poprvé v roce 1951, tedy šest let od konce války.

Samozřejmě je film *Přežil jsem svou smrt* obecně podaný tak, aby ničím nepopuzoval dobovou politiku, což je rys shodný všem dosavadním Jasného filmům. O snaze otevřeně kritizovat dobový režim také nemůže být řeč. Představitelé nové a v uměleckých postojích a jejich estetickém vyjádření daleko odvážnější generace nicméně v době vzniku filmu *Přežil jsem svou smrt* už studují na FAMU¹⁴⁴. Alternativa k poněkud uniformnímu názorovému postoji, který až Jasný až dosud svými díly prokazoval, na sebe již nenechá dlouhá čekat.

Vnější znaky onoho nekritického postoje filmu *Přežil jsem svou smrt* k dobové politice lze sledovat na několika konkrétních příkladech. Pokud jde o

141) Ivan Dvořák: *Přežil jsem svou smrt*. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 60.

142) Ivan Dvořák: *Přežil jsem svou smrt*. Film a doba, roč.7, čís.1. s. 58.

143) Radokův debut *Daleká cesta* (1949), expresivní drama o osudech židovské rodiny v Protektorátě, byl v době nastupující doktríny socialistického realismu obviněn z "formalismu" a měl jen omezenou distribuci. Obdobné problémy provázely i jeho další dva, tentokrát komediálně laděné snímky *Divotvorný klobouk*(1952) a *Dědeček automobil*(1957), po nichž Radok již dále natáčet nesměl. in Voráč, Jiří: *Český film v exilu*. Brno: Host, 2004. s.69.

144) Na FAMU studovali v témže ročníku 1957-1962 na oboru režie režiséři Evald Schorm, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Schmidt, Karel Němec a Pavel Mertl, a to pod vedením Otakara Vávry, obor dramaturgie a scenáristika absolvovali Pavel Juráček a Antonín Máša pod vedením Františka Daniela. in Bernard, Jan (1994): *Evald Schorm a jeho filmy:Odvalu pro všední den*. Praha:Primus, s. 7

vězně, kteří v táboře nejvíce trpí, jsou jimi Rusové, tedy „rudí bratři“ dobových diváků.¹⁴⁵ Stejně tak je tu na úkor síly jednotlivce – síly Tondovy – upřednostněna a vyzdvižena síla celku, kolektivu, což také odpovídá dobovému úzu. Tonyho individualitě je umožněno přežít, ale pouze proto, aby mu bylo didakticky ukázáno, nakolik je takové společenství statečných lidí důležité. Je to samozřejmě do velké míry pravda platící pro většinu mezních životních situací, které nedokáže jednatlivec vyřešit sám, na druhou stranu jde ale o jednoznačný záměr filmu, který nepřipouští jiné účinné řešení krize než zásahem kolektivu. Je to obraz do velké míry autentický, stále ovšem silně ideologický a apelativní především proto, že boj podle mnohých dobových diváků stále není u konce. Do velké míry o tom svědčí i vyjádření Oldřicha Adamce v *Kině*: „Kati a vrahové, kteří nosili umrlčí lebku na brigádýrkách, stále ještě žijí. Kat z Malé pevnosti...který velel popravčí četě, jež ještě 2. května 1945 postřílela pod pevnostním valem 56 českých komunistů, žije někde v Rakousku, prý je tam číšníkem. A hrůzný nacistický kat Eichman konečně bude souzen. O tomto příšerném Eichmanově stínu jsem musel přemýšlet, když jsem viděl nový film Vojtěcha Jasného...“¹⁴⁶. Dostáváme se tak až na onu hranici emotivního a do velké míry nebezpečného zneužití války, kdy místo reflexe uplatňujeme černobílé vnímání a pouze vrstvíme pocit křivdy, který ovšem nemůže a také neslouží jako prvek smíru.

„Budeme chtít, aby byly natočeny filmy o všech těch desítkách tisíců komunistů, kteří položili své hlavy na popravčí špalky...nikdy nebude dost těchto filmů...“¹⁴⁷ Dodává Adamec, aby ještě zdůraznil tezi svého textu.

Zároveň je ale nežádoucí, aby socialismus a jeho díla byla vnějškově jednoznačně negativní. „Nový film Vojtěcha Jasného žádnou hrůzu zbytečně nekupí. Vždyť v koncentračních táborech nebyla jenom smrt, lidé se tu dovedli

145) Dále v této práci bude řeč o vztahu Heinricha Bölla k Sovětskému svazu i o jeho kritickém postoji vůči nacistickému zneužívání ruských válečných zajatců vyjádřeném postavou Borise v Skupinovém snímku s dámou.

146) Oldřich Adamec: Na okraj filmu, ve kterém je smrt. Kino, roč.15, čís.26. s. 407.

147) Oldřich Adamec: Na okraj filmu, ve kterém je smrt. Kino, roč.15, čís.26. s. 407.

se šibeničním humorem i zasmát. Byl to tragický smích, který zazníval za tím ostnatým drátem. Ani tam se nepodařilo katům vyhladit z lidských tváří úsměv.¹⁴⁸ To, že se žije dál, „katanům navzdory“, dokazují ony pro Jasného typické elementy, které dodávají pobytu v koncentráku téměř všednodenní charakter. Táborový orchestr, Tonyho zápas, kterému přihlížejí všichni bez rozdílu, již zmíněná femme fatale Hany Hegerové nebo intelektuál, který Tondu na nápad začít i v koncentráku boxovat vůbec přivede, ty všechny záblesky „normálnosti“ jako by říkaly, život jde dál i zde. Filmy Vojtěcha Jasného se vyznačují právě touto bezvýhradnou náklonností k radostným stránkám života a nekritickým důrazem na ně. To, že se mu daří je vpravit o do prostředí tak nelidského, za jaké lze označit koncentrační tábor, je do velké míry příznačné. Právě ona láska ke všemu krásnému, co člověka během jeho žití obklopuje a ona nespoutaná touha to zaznamenat a převést na filmové plátno, pro potěšení své i divákovo, stojí podle mého názoru v počátcích souhlasu ze strany vládnoucí ideologie, který provází většinu jeho dosavadních děl. Vždyť co jiného si socialistické umění přeje, než díla obsahující pozitivní zprávy a obrazy. Ač to může znít až absurdně v kontextu zde analyzovaného díla odehrávajícího se v prostředí tak depresivním jako je koncentrační tábor. Tím, že Jasný i zde dokáže těžít onu pro svá díla tak příznačnou půdu optimismu dokazuje, že byl i pro tehdejší režim mužem na správném místě.

Většina hraných i dokumentárních filmů, stejně jako literatura o koncentračních táborech, ovšem tyto elementy postrádá. Do velké míry jde tedy o autorskou invenci, do velké míry typickou právě pro Jasného. Zjemňování a poetizace ostrých hran nelehké reality, to je jeden z prvků, který spojuje většinu jeho filmů. Popsaný optimismus je obsažen v posledním záběru *Přežil jsem svou smrt*. Jízda po ostnatých drátech doprovázená Tonyho komentářem se zvedá a končí na vysokých topolech u tábora. Stromy zde němě přihlížejí všemu, co se událo a nikoho nesoudí. Dá se to vnímat jako předznamenání stromu ze *Všech dobrých rodáků*. Naděje a Jasného bezmezný optimismus je také reflektován v závěru kritiky uveřejněné v *Kině*: „...co tenhle film vyvolává, není nervová

148) Oldřich Adamec: Na okraj filmu, ve kterém je smrt. Kino, roč.15, čís.26. s. 407.

deprese a není úzkost a beznaděj – je to víra. Je to skálopevná víra, že lidskost je nezničitelná a že je to právě ona, kdo nakonec vždycky zvítězí.“¹⁴⁹

V souvislosti s filmem je také třeba zmínit jeden detail. Pro zdárné vyznění scénáře je zásadní fakt, že tento koncentrák netetuje na zápěstí vězňů jejich čísla. Mají pouze kovové destičky na pásku. Jenom díky tomu je možná Tondova záchrana, když je zaměněn za zemřelého. Je ale otázkou, nakolik toto odpovídalo realitě.

149) nk: Přežil jsem svou smrt. Kino, roč.15, čís.24. s. 8

1.2.2. Procesí k Panence 1961

Autorem scénáře filmu je úspěšný dramatik tehdejších vesnických látek Miroslav Stehlík. Jeho filmová povídka, která byla předlohou pro scénář k *Procesí Panence*, získala ostatně jednu z cen umělecké soutěže 15. výročí zrodu osvobozené vlasti.¹⁵⁰

Jasný si během své samostatné režijní práce vybudoval silnou družinu herců, které s menšími obměnami od *Zářijových nocí* až po *Všechny dobré rodáky*, opakovaně obsazoval. V *Procesí* se tak znovu setkáváme s Václavem Lohniským v menších rolích i s Vlastimilem Brodským a Vladimírem Menšíkem. Poprvé se zde objevují Jiřina Bohdalová v roli manželky příslušníka Státní bezpečnosti a Stella Zázvorková jako energická agitátorka a neoficiální hospodyně a milenka vesnického kováře, obě se v roce 1963 objeví i v *Až přijde kocour*.

Už pod úvodními titulky filmu sledujeme ve velkém celku proti obzoru křesťanské procesí, které oproti zvyklostem utíká nedůstojně rychle krajinou. Ani stopa po vážnosti, která podobné rituály obvykle provází. V prvním záběru samotného filmu vidíme krásnou dívku – agitátorku Janičku zabíranou odspodu. Jedná se o záběr navozující poetickou a svobodomyšlnou atmosféru. Ta je ovšem neprodleně rozbita, když se kamera dostane do širšího záběru a my vidíme, že Janička jede na robustní korbě nákladního auta spolu s nesourodou skupinkou lidí. Vojtěch Jasný tak film otevírá se svým charakteristickým pousmáním. To je

150) Stanislav Zvoníček: *Procesí k Panence*. Film a doba, roč.7, čís.7. s. 485.

uvozeno větou: „Agitovat se musí s citem, Janičko!“ A Janička na skákající korbě auta s vážnou tváří kývá, jako že rozumí. Už v první scéně se tak režisérovi daří propojit situační humor s vyloženě absurdními prohlášeními, a celkový vtíp věci tkví především v tom, že postavy svá prohlášení i svůj úkol agitovat „nezagitovatelnou“ vesnici vnímají velice závažně. Když jsou pak vystaveni projevům odporu, vnímají to někteří velmi emotivně a jako osobní zradu – konkrétně agitátorka Stelly Zázvorkové, která tak činí právem, neb si ji švec za ta léta dávno ochočil a učinil z ní de facto svou neoficiální družku. Tudíž za své zásluhy v jeho domácnosti očekává mylně jakýsi druh reciprocity. „Vykořisťovat dobrovolnou ženskou nebudete.“ Přesto ale stojí u něj ve světnici a umývá nádobí.

Celý humor filmu je ale, jak bude ještě dále rozvedeno, jaksi velmi milosrdný ke všem zúčastněným. V některých pasážích by jistě nebylo od věci více se do zvoleného žánru „opřít“ a využít potenciálu, který scénářem předepsaný konflikt skýtá. Některá dobová periodika vytýkají filmu jeho poetičnost, které se Jasný nedokázal vyvarovat ani v žánru komedie, do které podle jejich mínění tato nepatří. Recenzent Filmu a doby je přesvědčen o pravém opaku a argumentuje takto: „Výrazná lyrická nota *Procesí k Panence* do tohoto typu veselohry rodově patří. Chyba je, že až dosud nikdo ji tak výrazně ve Stehlíkových hrách nerozezpíval. Právě ona lyrika v mistrovsky viděné letní krajině, v neustálém sporu s groteskní zkracující se stonožkou náboženské pouti, v čistém milostném motivu zdravé smyslovosti hezkých mladých lidí je jednou ze stránek lidovosti tohoto filmu. Je oslavnou písní líbeznosti rodné země a ta píseň neodbytně bzučí jako plodný úl nad strakatinou a bludištěm dnešních i včerejších myšlenek, peroucích se v hlavách nejenom obyvatel Dolní Lhoty a jejich nezvaných hostů.¹⁵¹

Na druhou stranu, jak už bylo naznačeno, „smělé nadsázky mohlo být ve filmu *Procesí k Panence* víc, a bylo by mu to jen prospělo. Na mnoha místech to

151) Stanislav Zvoníček: *Procesí k Panence*. Film a doba, roč.7, čís.7. s. 485.

přece autorům vychází na plné obrátky...“¹⁵² Jednou ze sekvencí v níž je docíleno až chaplinovské komiky je vyvrcholení celého vleklého konfliktu na silnici za hustého provozu, kdy dochází k náhlé empatii a pohnutí vesnických, ke kterému bylo nicméně velmi jistým krokem směřováno od samého začátku. “Proud moderního života symbolizovaný uhánějícími auty se na okamžik zastavil, aby ti poslední pochopili, že vzdorovat znamená utonout v příboji života. A v tomto okamžiku se rozvíjí nejpůsobivější myšlenka filmu, obracející naruby dosavadní divákův názor na zaostávající, zatvrzelé sousedy z Dolní Lhoty. Jejich skepse se láme v situaci, kdy se jejich dočasní soupeři dostávají do nebezpečí. České furiantství, jež je v tomto filmu karikaturou někdejší selské pýchy, se rozpadne v nic a zdravá soudružská nátura pracujícího člověka dostává vrch nad zděděným protisocialistickým agrárnickým heslem „venkov – jedna rodina. A to je další vítězství Jasného a Kučery, že do jednoho momentu dostali ideový i umělecký vrchol svého dílka.“¹⁵³

Pojem „ideový“ je tu třeba zdůraznit, protože ani tímto snímkem se Jasný nevyvíká z rámce režimem všeobecně vítaných filmů. Divák se sice zasměje nad chybami a zpátečnictvím vesničanů, ovšem vše tu směřuje ke zdárnému – a ideologicky správnému – konci, rebelie nehrozí. V něm se „městský i vesnický kolektiv se sdružují při rušné agitaci za pochodu v jeden celek – a to není již jen vynikající veseloherní gag, ale hluboká metafora. Pohled na průvod, v jehož čele jsou církevní korouhve a který důstojně uzavírá nákladák agitkolony vyzdobený hesly, se nebojme označit za clairovský; kontrast korouhví nesených širokými družstevními lány kolem obrovitých kombajnů mluví za celé články.“¹⁵⁴ Tento úryvek z dobové recenze komentující závěr filmu, dobře dokládá, nakolik byla Jasného tvorba – a *Procesí k Panence* pak zejména – dobovým politikem, a jak jako takové byla i veřejností vnímána.

152) HŘ: *Procesí k Panence*. Kino, roč. 16, čís.11. s. 172.

153) Stanislav Zvoníček: *Procesí k Panence*. Film a doba, roč.7, čís.7. s. 486.

154) HŘ: *Procesí k Panence*. Kino, roč. 16, čís.11. s. 172.

Pokud se z dnešního hlediska zaměřujeme pouze na ty lyrické tóny, tolik pro Jasného příznačné a nevnímáme-li už dobový kontext, může nám z filmu vyjít jakási neškodná moralita o boji tradic s novými trendy. To hrozí, protože film tento dojem záměrně přiživuje. Zapomíná ale už zohlednit fakt, že v roce 1961, kdy film vznikl, byla životní úroveň na venkově velmi nízká a členové JZD nemohli odejít z vesnice do města. Tím byly postiženy i jejich děti, de facto tak docházelo ke "třetímu znevolnění", jehož důvodem byla nouze o pracovní síly v zemědělství, kde se veškerá práce dělala především rukama. Pro kontext je dobré uvést, že až když se stát vzdal politiky budování těžkého průmyslu a začal dotovat zemědělství, úroveň JZD se vysoce pozvedla. To se ale stalo až daleko později, v sedmdesátých a osmdesátých letech. Tedy jásavý obraz venkova a združstevňování jako jakési bezstarostné hry, lze chápat především jako splnění propagandistického úkolu komunisty Vojtěcha Jasného. Dokládá to nejen samotný film a dobové souhlasné recenze, které pokud, tak filmu vytýkají pouze detaily, ale také dobová vyjádření režiséra, který toho času působil jako vzorný propagandista KSČ.

Většina návštěv agitátorů ve vesnických domácnostech je doprovázena popisnou hudbou Svatopluka Havelky, která ještě podporuje jejich absurditu. Komika je to situační až dětsky hravá například ve scéně, kdy se agitátorka honí s ševcem okolo domu, lze v tom vnímat předznamenání hravosti uplatněné v *Až přijde kocour*.¹⁵⁵ Nebo: když je agitátor Václava Lohniského přítomen scéně, která jej má utvrdit v tom, že postava Martina Růžka, ač vesnického funkcionáře, není tím dominantním v domácnosti. Manželka Jiřiny Bohdalové namotává klubka vlny a on, pouze ve spodním prádle, jí vlnu drží. Situační komika z rozhovoru vedeného v takovýchto podmínkách dává zaznít tónům až chaplinovské grotesky.

Obyvatelé Lhoty jsou leckdy až do parodických výšin vyhnány odpůrci snah agitátorů. Nejde jim ani tak o politický nesouhlas s celou věcí, jako spíš o

155) Nebo naopak jako pokračování tendence započaté úvodní scénou letní povídky v Touze, v níž spolu dva sedláci zápasí a jejich šarvátka, do velké míry dětinská, je doplněna zvukovými efekty jako z klaunského vystoupení.

strach z nového. Jejich vlastní pohodlnost a přílišná dobrosrdečnost agitátorů, kteří si nepřipouští, že by vesničany nakonec nedokázali přesvědčit, jsou tu předpokladem velmi vydařených komediálních scén, často až na hranici karikatury a to na obou stranách.

Zmiňujeme-li tedy tak často žánr komedie, dostáváme se opět poměrně blízko Heinrichu Böllovi. Důležité je ovšem říci, že každý z autorů přistupuje k humoru jinak. Hlavním znakem Böllových satir je kritičnost a vymezení se proti jistým projevům ve společnosti soudobé i minulé. Jeho satirická povídka *Nejen o Vánocích* kritizuje společnost a její závislost na tradicích, které opakovaním nabývají ryze konzumního charakteru. Jasný se při zpracování Stehlíkova scénáře pochopitelně nepouští do tak odvážných vývodů, paradoxně je ale jeho pohled na nepřizpůsobivost vesničanů a jejich pochopitelné lpění na soukromém majetku jakousi satirou obrácenou, tedy socialistickou (a propagandistickou), usmívající se nad urputnou snahou vesnických ubránit se kolektivizaci. Je zde zároveň možné modelovat i agitátory jako trochu směšné až naivní figury, protože v socialistickém Československu v roce 1961, kdy byl film distribuován v kinech, nehrozí, že by vzpoura jediné vsi ohrozila vznik dalších JZD, neboť ta už jsou dávno pevně ustavena. V přístupech obou protagonistů této práce je tedy poměrně propastný rozdíl, Böll v satirách předkládá vlastní kritické stanovisko a nedělá si o společnosti velké iluze, Jasný zpracovává Stehlíkovu předlohu s humanismem a poetismem sobě vlastním, přesto ale ve filmu zůstává znatelná ona propagandistická nota.

„Socialismus“ a „illegalita“ - tato hesla z úst starších obyvatel vsi v žánru komedie samozřejmě výborně fungují, zároveň ale ukazují, že více než o politický odpor jde ze strany starších obyvatel vsi o ryzí nepochopení celého politického systému. Totiž, že se zde jedná o nedorozumění natolik elementární, že se započíná už na neschopnosti správně vyslovit pojmy pro socialistické zřízení určující. Respektive na záměru tyto znemožnit a popřít už jenom zkomolením jejich názvů. „Je ovšem zřejmý rozdíl mezi Stehlíkovým a Jasného smyslem pro humor a mnohde také Jasný zůstává dlužen předloze jadrnost

jejího vtipu. Jeho humor je jemnější, niternější, jeho pohled na celé to malolhotkovské hemžení není bez poetického zalíbení.¹⁵⁶ Právě díky tomu se mu ale podařilo překonat „úskalí realizace zvolené látky, kde při menší obezřetnosti a citlivosti hrozilo sklouznutí do poloh humoru z „českých mlýnů“, veselí nepříjemně zavánějícího pivem i močůvkou postaru chápané lidovosti.“¹⁵⁷ K té ale scénář přesto někdy sklouzne, především ve scéně agitace u Houžvičků, kdy je mladému předsedovi Vojtěchovi nabízena chalupa a dívka k tomu a odpor Houžvičky Josefa Kemra chvílemi dosahuje až agrese a málem vulgarity. Stejně je tomu v samoučelném vtipu, kdy se celá hospoda usnese:

„Ať přijde omladina!“ a v té chvíli do lokálu vchází delegace staříčků a babiček vsi. Často jsou tedy vesničtí, ale na druhé straně i agitátoři, představováni jako ploché zkarikované postavy. Jasný se ale také v některých scénách pokouší tomuto zamezit:

„Hluboký optimismus, s jakým nám Stehlíkuv a Jasného film ukazuje své hrdiny. Nevysmívá se jejich chybám, ale ukazuje jejich slabosti a trucování s chápacím úsměvem. Věří jim a má je rád.“¹⁵⁸ Tato citace by mohla sloužit jako lapidární charakteristika tvorby Vojtěcha Jasného. Na počátku všech jeho filmů, stojí jeho upřímné zaujetí postavami i tématem příběhu, který sděluje. Nehledě na to, nakolik je jeho úkol politický nebo ne. Jasný hledí na svůj úkol především očima „řemeslníka“, profesionála, který chce dělat film a nic jiného. Dokazují to četné rozhovory publikované k jednotlivým dílům v *Kině a Filmu a době*. Díky tomu se mu daří vtělit do jeho filmů onen citovaný optimismus ve vztahu k nim a ten je také většinou úspěšně přenesen na diváka. Výjimku ovšem tvoří v jedné z předchozích kapitol analyzovaný film *Dnes večer všechno skončí*, kde už nekvalitní scénář a posléze absence konsenzu mezi dvěma režisérskými osobnostmi (Jasným a Kachyňou) vyústila v útvar, který je příznačný nulovou empatií ve vztahu k postavám filmu a v důsledku toho i k divákům.

156) HŘ: Procesí k Panence. Kino, roč. 16, čís.11. s. 172.

157) HŘ: Procesí k Panence. Kino, roč. 16, čís.11. s.172.

158) HŘ: Procesí k Panence. Kino, roč. 16, čís.11. s. 172.

Další z kontrastů mezi agitátory a vesničany, dávající prostor komice je rozpor mezi kolektivními výdobytky socialismu a přehledností vlastního majetku. Když Vojtěch extaticky volá:

„My střílíme na měsíc!“ oponuje otec Máni:

„My máme trakař a ten je náš vlastní!“ Trochu to připomíná rozhovor mezi zeměměřičem a rozhádanými sedláky z jarní povídky *Touhy*. Zemědělci geodeta upozorňují na to, že nemůže vědět, o čem je jejich konflikt, dokud sám nebude vlastnit půdu, na kterou se může postavit. Obě scény ale podávají svědectví o základním konfliktu mezi soukromým a kolektivním vlastnictvím, ovšem poněkud zjednodušeně podaném.

Ve filmu zaznívají tóny humorné až na hranici absurdna. Konkrétně lze zmínit scénu s malým koťátkem, které ani není černé, ovšem je kočkou, a to už pověřčivým obyvatelům vsi stačí k tomu, aby celé rozsáhlé procesí pozastavili, než se kočka vzdálí. Dědeček, aby té absolutní vážnosti s jakou se ke kočce staví jako nepřítel, ještě dodal, poznamená:

„To agitátoři ji poslali!“ Což je samo o sobě pochopitelně nesmysl, ale lze říci, že když se ve filmech Vojtěcha Jasného pracuje s humornými situacemi, jsou tyto charakteristické důsledným dotahováním gagů až do konce. V tomto případě pak dědeček, který „zamlada řvával jako tur“, bezprostředně po kontaktu s kocourem ztrácí hlas a dává to pochopitelně za vinu také jemu. S trochou nadsázky pak můžeme uvažovat o nahodilé podobnosti strachu z kocoura se snahou zvíře zlikvidovat v *Až přijde kocour*, ovšem až na několik motivů pro Jasného charakteristických, mají tyto filmy jenom málo společného.

Pokud je řeč o motivech, které začínají od *Záříjových nocí* být pro tvorbu Vojtěcha Jasného příznačné a i přes odlišnost žánrů se do jisté míry opakují ve všech jeho filmech, bude dobré je na tomto místě konkrétně zmínit. Děti, které na začátku snímku, usazené na církevním pomníku, vyhlíží agitátory a říkají mimo jiné:

„Babička se modlila, aby je vzal čert,“ lze vnímat jako předznamenáním již zmíněného filmu *Až přijde kocour*, v němž už se přítomnost dětí stává elementární součástí děje. Nehledě na to, že Jasný v této scéně nenásilně exponuje jeden z konfliktů příznačný pro celé *Procesí k Panence* – totiž používání zbožnosti jako účelové věci, která má vesnické ochránit před agitací. Děti se ale ve filmu objevují i v průběhu děje například, když se mladá svazačka Janička snaží v chlévě přesvědčit „jediného kulaka vsi“ a když u něj nachází pouze výsměch a jistou formu šikany, pomáhá jí ze svízelné situace přítomnost a porozumění jeho malé dcery Růži. Stejně potom, když je celé procesí konfrontováno na mostě s překvapenými příslušníky Státní bezpečnosti, jsou holčičky na voze první, kdo s nimi komunikují, i proto, že dědeček, který sedí vedle nich „se překřikl“. Ostatní vesničané se ze zbabělosti kryjí černými deštníky a předstírají, že se jedná o pohřeb, nikoliv o procesí. Sváteční bílé ošacení malých holčiček spolu s korouhvemi ovšem celou akci usvědčuje. Do třetice je tu pak příznačná scéna, kdy se holčička ptá babičky čekající ze vzdoru před JZD, kam bylo celé procesí vlákáno, proč se procesí zastavilo. „Děvečko zlatá, jsme v rukou antikrista!“ konstatuje hořce babička, která spolu se všemi sousedy staršího data narození, přistupuje k otázce združstevnění s averzí a jako zbraně proti nepřátelské dialektice, které nerozumí a rozumět nechce, používá trochu samoučelně své víry.

Urputná snaha agitátorů sjednotit vesnici ve družstvu tu jako kosa kříšne o tvrdošijnost obyčejných vesničanů. „Malolhotkovští...vlastně již jen z furiantství mění nábor v jakési prestižní utkání.“¹⁵⁹ Konflikt se ale netýká pouze vesničanů, i matka předsedy Vojtěcha, kterého agitátoři cestou nabírají na návsi, se pohoršuje nad tím, že si na agitaci bere sváteční šaty a také že nedbá její touhy po vnučeti a raději agituje. Sám Vojtěch je sice podle všeho přesvědčeným komunistou a do vsi se svou skupinou jezdí agitovat už pět let, ovšem je otázkou, jestli by ho to celých pět let bavilo, a zůstal by tak věrný svému stranickému úkolu, kdyby ve vsi nenašel lásku a o tu po celé roky neusiloval. Jeho námluvy se tak de facto kryjí s náborovou činností. Stejně tak i ostatní ze

159) HŘ: *Procesí k Panence*. Kino, roč. 16, čís.11. s. 172.

skupiny už si ve vsi vytvořil příliš silné sociální vazby. Jistá sounáležitost, která se mezi vesničany a komunisty za ta léta vybudovala, nakonec také umožní šťastný a smírný konec. „Není vlastně záporných postav v tomto filmu, jsou tu jen lidé s větším či menším nákladem předsudků, situace, které jsou výborně využity k poukázání příznačných rysů k vyjádření hlubších pravd: třeba ve scéně, ve které výborný Marešův staršina VB se snaží najít správný „postoj“ k procesí a vlastně v přesné veseloherní zkratce ukazuje složitost nadhozené otázky.“¹⁶⁰ Jásá nad dílem dobová kritika.

Onen případ Vojtěcha lze ale použít jako vzorový příklad všech postav filmu. Snaží se otce a dědečka své milé přesvědčit, aby vstoupili do družstva. To oni z principu nechtějí, protože v družstvo nevěří. Argumentují mu tím, že chalupa je plně jejich, stejně jako to, co mají v chlívků a že jeho sto krav ve družstvu je neohromí, protože nejsou jeho vlastní. V souladu se svým selským rozumem odmítají věřit ve spravedlivý systém, který by zaručil, že každá kráva bude každého. V tom jim lze dát za pravdu. Svoji dceru a vnučku mu ale také dát nechtějí, protože zcela správně říkají:

„Z chalupy ji pustit nemůžeme, kdo by se o nás staral?“ Když ale Vojtěchovi nabízejí dle jejich tradičních hodnot výhodný obchod:

„Vykašli se na družstvo, tady se ti nabízí holka a chalupa k tomu.“ Odmítá zase on a napadá je, že mluví jako za „císaře pána.“

Na tomto půdorysu se tedy ve scénáři odehrává konflikt celé vsi s agitátory. Obava místních o ztrátu hmotného majetku, který může být sebemenší, ale mají nad ním absolutní kontrolu. Nedůvěra ve státní orgány a v důsledku také již zmíněná pohodlnost. Když se totiž dědeček Máni během Procesí seznámí s Vojtěchovou matkou, která se rozhodla neponechat námluvy náhodě a aktivně se do nich zapojit, dohodnou se oba velmi rychle na tom, že Máňu pustí s Vojtěchem, ale do chalupy ke vdovcům se nastěhuje právě jeho

160) HŘ: Procesí k Panence. Kino, roč. 16, čís.11. s. 172.

matka, aby se o ně postarala. Pragmatismus je ve výsledku pojátkem rozjitřených konfliktů nejen v tomto vztahu, ale i v celém příběhu.

Vesnický funkcionář dostává strach, že by mu účast na procesí mohla přivodit problémy. Proto se nejprve snaží agitátorům omluvit, ale ti jsou nadšeni nápadem dostat všechny obyvatele naráz ze vsi a přimět je k exkurzi v blízkém JZD. Funkcionář si po tomto poznání celý nápad s procesím přivlastní a jako první začíná s agitátory otevřeně spolupracovat. Je ovšem zásadní zmínit ono slovo „otevřeně“, protože on stejně jako všichni ostatní obyvatelé vsi během posledních let s agitátory také spolupracovali. Sice je většinou pouze používali pro své soukromé účely – tedy také s jejich silami pragmaticky nakládali – nyní se ovšem ocitli mimo své domovské prostředí a tudíž jsou také konečně i zranitelnější pro pragmatické nakládání z druhé strany.

Celý konflikt o založení či nezaložení družstva se zde odehrává v jakési škádlivé rovině. Je ale na místě připomenout budovatelský ráz filmu *Není stále zamračeno*, kde správce Pavelka s věčně vážným výrazem na tváři, řešil například, že nemá komu svěřit ovce a podobné svízele družstevníkovy života. Nebo když Jasný s Kachyňou v *Neobyčejných letech*, přinášeli jiný obraz vytváření družstva, méně výlučný než ten Pavelkův, ovšem o to ostřeji politicky sledovaný. Zmíněné tituly přinášely pohled ze zcela jiného úhlu než *Procesí k Panence*, ovšem se stejným cílem – agitovat. Pohled seriózní až vědecký, pohled zevnitř, který dovolí pousmání pouze v případě splnění dávek. Změna, která se u Jasného od oněch čistě budovatelských filmů odehrála, je pozorovatelná.

Už v roce 1958 v Touze se dostává do daleko polemičtější roviny. V povídce *Anděla* ukazuje v podstatě totéž, jako ve filmech prve jmenovaných - průvodní jevy a problémy spojené s novými zemědělskými družstvy. V *Anděle* je ale najednou podává z druhé strany než dosud. Se stále ještě poměrně decentním kritickým odstupem, který se ptá, jestli je opravdu správné uplatňovat na všechny stejná měřítka, co se požadavků na dodávky týče. Nestojí už jednoznačně na straně správce a propagandy, která praví – ano, to je jediné správné, neindividualizujme daná pravidla! Nýbrž se najednou ocitá na straně

staré panny Anděly, která po celý život pracovala sama na vlastním gruntu. Připadá jí navíc péče o starého nemocného otce. Pokud má nějaké zaměstnance, tak pouze sezónně. Nelze jí tedy ani v nejmenším označit za vykořisťovatelskou statkářku, naopak za někoho, kdo by sám potřeboval pomoci, kdyby si to připustil. Jakoukoliv hmotnou výhodu ze strany družstva ona z principu odmítá a také nechce plody své pracovitosti zbytečně zahodit ve prospěch družstevníků, bývalých statkářů jako ona, o kterých ovšem ví, že jsou to hospodáři mizerní.¹⁶¹

Andělin příběh má až existencialistické tóny ve scénách, kdy ona vzdoruje dešti i kolemjedoucím družstevním nákladním autům při cestě ze sklizně, když v noci vybíhá do dvora a v lijáku chytá uprchlou kravku, nebo když se na konci zesláblá nemocí, postaví vlastním tělem traktoru a zalitá potem poctivě doorá své pole, i kdyby ji to mělo stát zbytek životních sil. Jedním z hlavních rysů jejího existenciálního boje je jistá tvrdohlavost a jeho základy jistě také tkví v Andělině bezvýhradné zbožnosti, kdy se snaží proti omezenosti družstevníků argumentovat právě spravedlivou křesťanskou morálkou. Jasný se tedy v jejím příběhu poprvé staví na opačnou stranu při zpracování tématu Jednotných zemědělských družstev. V *Procesí* si režisér konflikt interpretuje podobně. Obyvatelé vesnice jsou tvrdohlaví podobně jako Anděla, ovšem značnou výhodu jim poskytuje převaha, v které se mohou proti agitátorům postavit. Na rozdíl agitátorů ve *Všech dobrých rodácích*, kteří se jako přesvědčovacího nástroje nerozpakují použít psychického nátlaku nebo vězení v případě sedláka Františka, jsou agitátoři v *Procesí* dobrosrdeční a snad trochu nepřiměřeně důvěřiví, nicméně jsou přesvědčeni, že vesničany přesvědčí po dobrém. Pokud je tedy mezi Jasného filmy některý, nejvíce předznamenávající *Všechny dobré rodáky*, je to povídka Anděle, nikoliv *Procesí k Panence*, jak by to mohlo zavádět.

Agitátoři v *Procesí* volí jako své přesvědčovací nástroje věci převážně neškodné a ve velké míře vesnickým prospěšné. Nákupčí ve městě, značná výpomoc v domácnosti, chápavý poradce a posluchač, důvěřivá recitátorka

161) Toto téma se posléze znovu objevuje ve *Všech dobrých rodácích*, kdy živelnost, s jakou se vedení družstva chopí ti nejneschopnější statkáři, zničí velmi rychle plody několikaleté práce těch ostatních.

básní, nápadník vesnické dívky. To jsou role, do kterých se oni sami pasují a během let se v nich s přispěním vesničanů začnou málem cítit pohodlně. Těch sedm let jejich soužití by mohla být téměř idylka, kdyby nebylo oné otravné příčiny, která je do Lhotky vůbec přivedla a na kterou by vesničtí tak rádi zapomněli a setrvali se svými agitátory v zištném přátelském svazku snad navěky. Právě doba společně strávená vytvoří na obou stranách jistý druh závazku blížícího se téměř k zodpovědnosti a ten také zaručuje smírný konec celého škádlení.

Jisté pokračování Anděliny zbožnosti, nebo přinejmenším křesťanského motivu je tu pochopitelně hlavním hybatelem děje. S nápadem vyhnout se díky procesí plenární schůzi přicházejí vesničtí dědečkové a babičky, kterým za běžného provozu nikdo nepřikládá příliš vážnosti. Oni myslí svůj nápad s procesím upřímně, na rozdíl od svých potomků, kteří se ze všech aspektů „moderní doby“ brání pouze združstevnění, mají oni skutečný stesk po starých časech. Po časech, kterým rozuměli. Když tedy přicházejí s geniálním nápadem uskutečnit procesí do Boleslavi „jako za starodávna“, jejich potomstvo se jejich nápadu nejprve usmívá. Posléze ovšem pochopí, že by jim takový nápad opravdu mohl pomoci zbavit se otravné povinnosti. To, že i nová generace složená převážně z nevěřících s procesím souhlasí, je tedy projevem ryzího pragmatismu, nikoliv jejich zbožnosti. Vyvstává zde tedy konflikt i mezi tradičními křesťanskými hodnotami a jimi samotnými – obyvateli v produktivním věku, kteří víru vnímají jako vybledlý a pro jejich život nedůležitý aspekt ze starého rodinného alba. Staří toto samozřejmě vědí, přesto ale je pro ně ale přirozené okřiknout své potomky citací Desatera:

„Cti otce svého a matku svou!“ aniž by si uvědomili, že nic takového už funkčně na jejich materialisticky založené potomstvo a jejich rodiny zapůsobit nemůže.

Pokud se tu tedy nakonec uskuteční procesí, stojí za ním dva protikladné impulsy. Přirozená zbožnost starých, kteří věří, že „sociálismus“ porazí silou zbraní pevných kořenů své tradiční výchovy a do velké míry ignorantský

ateismus jejich potomků, kterým nic nechybí, jenom je dráždí nepohodlí změn, které by jim případně vzniklé družstvo mohlo přinést. Sami cítí, že se jejich dlouhodobý boj chýlí ke konci a proto berou za vděk každou výmluvou, která by je od nepříjemné zodpovědnosti osvobodila. Větou:

„Je to vlastně, jako když jdeme při neděli na výlet!“ tuto tendenci stvrzují. Procesí pokládají spíše za nahodilost, která jim umožní vyhnout se nepříjemnosti a snad agitátory konečně definitivně odradit od jejich marného boje. To, že tak činí celá ves a se vši důstojností, ve svátečním ošacení a bez nejmenšího projevu odporu, je potom projevem oné hluboko zakořeněné tradice, která má na vesnici stále ještě moc i nad nepraktikujícími katolíky.

Jako potvrzení propagandistického úkolu, který si mladý Vojtěch Jasný o několik let dříve vytyčil pak působí toto vyjádření v posledním odstavci článku o filmu *Není stále zamračeno* z roku 1950:

"Máme také plány do budoucna. Chtěli bychom vytvořit hraný dokument o práci naší komunistické strany na vesnici. Milujeme náš pracující lid a chceme mu sloužit a pomáhat. Veškeré síly věnujeme tomu, abychom vytvářeli stranické filmy, které by dovedly náš lid přesvědčovat, uvědomovat a vést do boje za socialismus, do boje za mír a proti válečným štváčům. Chceme natáčet filmy, které by rozvíjely tvůrčí schopnosti prostých a nám tak drahých lidí."¹⁶² Mladí filmaři nedlouho po tomto předsevzetí natočili hraný dokument o budování JZD ve Vyhnanicích *Neobyčejná léta* (1952), každopádně na poli tvorby Vojtěcha Jasného se od *Neobyčejných let k Procesí*, filmy od sebe dělí devět let, jedná o přinejmenším o zajímavý posun v žánrovém zpracování téhož tématu.

Nehledě na dobu svého vzniku, působí ale vyvrcholení filmu i na dnešního diváka věrohodně. Jasnému se podařilo vytvořit komedii, která je sice svým tématem zdánlivě nepřenositelná do dnešních poměrů, ovšem její stavba, charaktery i humorné situace působí i dnes v rámci svého žánru velice dobře. Oba doboví recenzenti se jednohlasně shodují ve vnímání nadprůměrnosti

162) Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa: *Není stále zamračeno*. Filmová kartotéka, roč.1950, čís.34-35. s. 12.

Jasného první veselohry vůbec, především s ohledem na dobový kontext, ve kterém žánr podle jejich slov procházel velkou krizí. „Světová kinematografie v oblasti komedie, ve všech modifikacích jejího žánru, stagnuje už dlouho řadu let.“¹⁶³ Píše Zvoníček a v *Procesí* vidí dobré nakročení správnou cestou k obnovení bývalé kvality žánru.

Tedy se zde podařilo vytvořit komedii s převážně kultivovaným humorem, který navíc přečkal léta protože jak už bylo řečeno, dnes lze vnímat přesah celého díla naší optikou – totiž především jako konflikt mezi tradičním a novým. To umožní především neznalost dobového kontextu a propagandistického účelu snímku. Svůj podíl na tom má pochopitelně i velmi kvalitní scénář, který staví především na univerzálních vzorcích předsudků a rozporů provázejících vztah mezi městem a venkovem dodnes. Přesto ale *Procesí k Panence* nečerpá z onoho již jednou citovaného humoru „českých mlýnů“¹⁶⁴, ačkoliv jeho užití je o tolik jednodušší, o čemž svědčí i fakt, že velké množství soudobých českých komedií si vystačí právě s oním „veselím nepříjemně zavánějícím pivem i močůvkou.“¹⁶⁵

Co se hereckých výkonů týče, hrají „herci se živelnou radostí a hravostí vytahují z ulity všedního portrétu jeho podstatné rysy a známky a s chutí hrají své současníky. Divák ani nestačí „spotřebovat“ všechnu uvolněnou energii herecké fantazie, jež se tu vyvinula v prostoru mezi předobrazem hrdiny a jeho obrysem ve scénáři.“¹⁶⁶ „Znovu a znovu se potvrzuje, že náročný úkol dovede zvládnout herec, kameraman i režisér, má-li ovšem nosnou předlohu.“¹⁶⁷

Konec celého filmu se odehrává na poli, kde dochází k symbolickým zasnubám Vojtěcha a Máni a zároveň k popření Mániny zbožnosti. Doted' se totiž

163) J Stanislav Zvoníček: *Procesí k Panence*. Film a doba, roč.7, čís.7. s. 487.

164) HŘ: *Procesí k Panence*. Kino, roč. 16, čís.11. s. 172.

165) Tamtéž.

166) Stanislav Zvoníček: *Procesí k Panence*. Film a doba, roč.7, čís.7. s. 486.

167) Stanislav Zvoníček: *Procesí k Panence*. Film a doba, roč.7, čís.7. str. 486.

jednalo pravděpodobně o vztah platonický, ale Vojtěch ji nyní díky všemu, co se odehrálo, přesvědčil a navíc jí říká, že :

„To nebude hřích.“ Jako vrchol takto patetického konce vidíme Mánin věneček odlétat přes lán pryč. K takovému vystupňování poetičnosti se dobový recenzent ohrazuje:

„A jestliže považuji za klad filmu Jasného lyričnost, s níž v plném porozumění postihla kamera Jaroslava Kučery líbeznou českost polabské krajiny, nemohu s ní souhlasit v trochu chtěně poetisujícím závěru již proto, že oslabuje předchozí lapidární vyústění celého příběhu.“¹⁶⁸

Jenže právě ona dravost, poetika a patos zároveň, kterou disponují mladé lásky, je jedním z dalších prvků pro mnohé následující Jasného snímky určujících.¹⁶⁹ Aspektem, který si s sebou bere i do emigrace a snaží se ho vtělit do většiny svých filmů, jak je to jenom možné.

168) HŘ: Procesí k Panence. Kino, roč. 16, čís.11. s. 172.

169) Zmiňme zde jenom stručně scénu zamilování Roberta a Diany z Až přijde kocour, Veselou vdovu a Bertina ze Všech dobrých rodáků a také klauna Hanse Schniera a Marii během jejich první noci v Klaunových názorech.

1.2.3. Až přijde kocour (1963)

Světlu dětství, imaginace a čistoty s ním spojené, který má své předznamenání především ve snové sekvenci jarní povídky v *Touze*, je ve filmu *Až přijde kocour* věnována celovečerní stopáž. Jedná se o film, který zaujímá výlučnou pozici v Jasného filmografii. Zdá se, že se v poloze hravé komedie (což předznamenává zejména v *Procesí k Panence*) a zejména v poloze bezbřehé imaginace, tedy v dětství a v žánru pohádky, cítí režisér jako tvůrce zdaleka nejlépe. To, že *Kocour* je logickým vyústěním autorského vývoje V. Jasného, potvrzuje i dobový pozorovatel. Film "vyrůstá z ústrojného vývoje díla Vojtěcha Jasného(...) je předznamenán *Touhou* v poloze lyriky a něhy a *Procesím k Panence* v poloze humoru a satiry"¹⁷⁰

Zároveň ale Boček v *Kocourovi* vidí i logické vyústění vývoje dobové československé kinematografie všeobecně: " V české kinematografii spojuje kontinuitu *Hudby z Marsu* a *Tří přání* z jedné strany, s kontinuitou *Holubice* a *Trápení* ze strany druhé."¹⁷¹ Dále pak tvrdí, že na *Kocourovi* je "zřetelně patrné, že každé opravdu velké novátorské dílo je zároveň zakotveno v tradici, je jí připraveno, shrnuje ji a překonává."¹⁷² Dále pak *Kocour* podle jeho mínění pomáhá československému filmu dostat se do širších souvislostí kultury všeobecně a "vymanit se z pasívní závislosti na literatuře, která je pro český film

170) Jaroslav Boček: *Kocour přišel*. Kulturní tvorba, roč.1, čís.40, s. 4.

171) Jaroslav Boček: *Kocour přišel*. Kulturní tvorba, roč.1, čís.40, s. 4.

172) Tamtéž.

stále ještě příznačná."¹⁷³ Galina Kopaněvová pak ve filmu vidí dokonce navázání na československou uměleckou tradici v ještě širším smyslu: "Výtvarné řešení filmu, jeho barevné ladění, kompozice obrazu – to není jenom bezprostřední inspirace přírodou, ale je v tom i kus naší výtvarné kultury, vypěstované na naší půdě. Stejně jako v hudební melodičnosti. A zamyslíme-li se nad poetičností filmu, odkudsi z hloubi obrazů to zavane čímsi nezvalovským, hrubínovským."¹⁷⁴

Pokud se pídíme po žánru filmu, bývá ve většině recenzí skloňována ve spojení s *Kocourem* nejčastěji "moderní pohádka", "...jde také o satirickou moralitu. I o komedii. A dokonce i o lyrický příběh. To vše je jaksi spojeno dohromady ve zvláštní organismus, který sice už žije po svém, ale stále ještě prozrazuje prvky, z nichž byl stvořen."¹⁷⁵ Již citovaný Jaroslav Boček ovšem užívá pojmu "fantaskní realismus", který se i v souvislosti s pozdějším televizním snímkem *Nejen o Vánocích*, v této práci také analyzovaným, zdá být pojmem z nejvhodnějších.

Co se struktury týče, setkáváme se tu s něčím, co by bylo snad vhodné pojmenovat jako pásmo, jde o soubor několika vrstev, "které navzájem navazují spíše v logice proudu asociací a metafor než v posloupnosti dějového vyprávění (...) Jasný předvádí osnovu Kocoura ve formě jakýchsi "uzavřených" čísel. Jejich hodnota vyrůstá z jejich různorodosti (...) Jasný za sebou řadí mudrácké humorizování s ostrým a velmi přesným satirickým pozorováním, spojuje je tu pohádkovou metaforou, tu metaforou obrazovou a vizuální"¹⁷⁶

Jasného bytostný optimismus, jehož kořeny lze nacházet právě v oné příchylnosti k vnímání světa dětskýma očima¹⁷⁷, a o kterém byla řeč už v předchozích analýzách, dostává se zde na plátno, protože v pohádce, konečně

173) Tamtéž.

174) Galina Kopaněvová: I pohádky potřebujeme. Film a doba, roč.9, č.9, str. 463.

175) Jaroslav Boček: Kocour přišel. Kulturní tvorba, roč.1, čís.40, s. 4.

176) Jaroslav Boček: Kocour přišel. Kulturní tvorba, roč.1, čís.40, s.4.

177) První povídka Touhy, některé pasáže Procesí k Panence.

tolik neomezován požadavky dobového politika nebo tématem scénáře. S recenzentem Kina Jiřím Pittermanem lze tedy v jeho tvrzení: "(...) Jasný s překážkami počítá, povaha jeho tvorby je už taková, neboť si svůj umělecký program nezjednodušuje, nepřizpůsobuje a jeho realizaci neusnadňuje. A nemohu právě v tomhle nevidět základní příčinu pronikavého úspěchu *Kocoura doma* i za hranicemi,"¹⁷⁸ souhlasit pouze do té míry, vztáhneme-li tuto definici pouze a jenom film *Až přijde kocour*, protože Jasného dosavadní snímky o ničem takovém nesvědčí¹⁷⁹, nejsou-li dokonce důkazem přesného opaku.

Jasný zde tedy spojuje: "Dva protilehlé živly nejen estetické, ale životní, spojil Jasný v cestě za novým tvarem. Komiku s jejími nároky na jasnost a přesnost, s jejím přísně racionalistickým vztahem k životu a asociativní obrazovou lyriku s jejím emocionálním fondem, s jejími mnohovýznamovými kmitajícími konturami. Spojení kontrastu vytváří novou kvalitu estetickou i kinematografickou."¹⁸⁰

V těchto slovech se tedy potvrzuje ojedinělost zjevu filmu *Až přijde kocour* i pro dobový kontext. Je sice do velké míry předznamenán výše zmíněnými snímky i Jasného tvorbou dosavadní, na druhou stranu ale *Kocour* sám o sobě utváří novou formu, dosud neuplatněnou, na kterou ale bude v budoucnu jen sporadicky navázáno a dobová kritika, i samotný režisér, když mají zmínit snímek příbuzný, často si pomáhají *Zázrakem v Miláně*.

Boček ovšem pojmenovává i ty aspekty Jasného režisérské práce, které film *Až přijde kocour* spíše zatěžují: "Jasný nebyl, není a asi nikdy nebude typ konstruktérský, filmový architekt (...) při stavbě se drží spíše citu a odhadu. Spíše zkušenosti a okamžitého nápadu. Je režisérem impulsivním. Proto nevyváženost jednotlivých partií filmu. Proto děj negraduje, ale kolísá."¹⁸¹ Kopaněvová ale říká: "...možná právě tato arytmičnost vtiskuje filmu charakter té

178) Jiří Pittermanan: *Až přijde kocour*. Kino, roč.18, čís.21, s. 7

179) A pokud, tak jenom v náznacích.

180) Jaroslav Boček: *Kocour* přišel. Kulturní tvorba, roč.1, čís.40, s.4.

181) Jaroslav Boček: *Kocour* přišel. Kulturní tvorba, roč.1, čís.40, s.4.

dobré, prosté rozprávky, v níž slova plynou podle nálady vypravěče, a jenom on sám ví, proč se čas od času odmlčí. Má na to právo, říká-li zajímavé věci."¹⁸² Také se lze domnívat, že právě v těchto prohrěšcích na epické formě, můžeme vnímat počátky toho, čemu Jasný tvůrce-lyrik později naplno propadá a pokud může, nesnaží se to ani tlumit vkládáním epického syžetu. Řečeno Jiřím Voráčem, jde velmi volně nahlíženo o předznamenání formy: "... poetické dokumentární koláže zpodobňující vizi světa..."¹⁸³ a zároveň je v *Kocourovi* poprvé rozvíjeno téma charakteristické zejména pro Jasného exilovou tvorbu - "Téma "paralelních světů" či "alternativního bytí"¹⁸⁴, to je zde uplatněno především v koexistenci Olivy a kouzelníka v jedné časové rovině, oba jsou představováni Janem Werichem, stejně jako stálost Dianina zjevu od dob Olivova mládí až po dnešní Robertovu skutečnost.

V *Kocourovi* je také opět silný vliv Jasného symbolismu. Ve filmu se také pracuje i se skrytými metaforami socialistického režimu. Pro postavu ředitele posloužil podle pozdějších Jasného slov jako předobraz prezident Antonín Novotný. Jako další takové metafory lze zmínit ředitelovu obsesivní zálibu v přehlednosti, s jakou má být užíváno pravé a levé poloviny školní chodby podle jasně stanovených pravidel, také jeho zálibení ve vycpaných zvířatech, paktování se s ostatními "vlivnými" muži města i nevěli, s jakou sleduje Robertovo chování tolik se vymykající z jím stanovených kolejí. To vše jsou projevy jednotlivce, lze je ale do jisté míry převést na portrét celé socialistické společnosti, která se v zájmu pudu sebezáchovy chová právě podle podobných zásad a měří při tom pouze podle prospěchu, který jí z toho kterého činu může vzejít. Jasný se tak, jak jeho filmy ostatně dosvědčují, choval po jistou dobu také, a tak právě Kocoura lze označit za jakýsi mezník v tom, jak společnost vnímá. Tedy, že ji svým způsobem konečně, i z jakéhosi odstupu, kriticky reflektuje. Nebo to tak alespoň podává ve dobových i pozdějších rozhovorech.

182) Galina Kopaněvová: I pohádky potřebujeme. Film a doba, roč.9, č.9, s. 463.

183) Voráč, Jiří: Český film v exilu, kapitoly z dějin po roce 1968. Host, Brno, 2004. s.101.

184) Voráč, Jiří: Český film v exilu, kapitoly z dějin po roce 1968. Host, Brno, 2004. s.100.

Po uvedení v Cannes tyto metafory pro socialismus rezonují dokonce i v zahraničním tisku:

"Tak jako *Zázrak v Miláně*, není ani Jasného film dokonalý: místy je dlouhý, místy příliš povrchně moralizuje a jindy používá příliš chtěných triků," říká Ital Ugo Casiraghi v *L'Unitá* a dodává: "Je však nesmírně významný svým občanským a politickým smyslem, který nabývá váhy především v zemi jako Československo, kde "vycpávání" a oportunistus nebyly a nejsou abstraktní pojmy..."¹⁸⁵

Tento dobový kontext a rezonanci Kocoura jako politicky a společensky kritického díla ale není radno přeceňovat – ačkoliv se do toho pouští i dobová kritika. "Jedním průmětem bychom mohli postihnout konflikt "vycpávačů" a "antivycpávačů", což není nic jiného než metafora o konfliktu mezi suchým dogmatismem a životodárným tvořivým vztahem ke světu, jiným průmětem bychom dostali podobenství o síle upřímnosti a pravdy (a možná o společenském postavení umění, které je podle Jasného jejich synonymem), třetím průmětem zase grotesku na téma kultu osobnosti."¹⁸⁶ Ještě důrazněji vyjádřeno pak říkají: "Je to film, který se u nás poprvé – že tak opožděně, není vina tvůrců – vyslovuje k pozůstatkům kultu osobnosti v našem životě a bezohledně soudí všechny vycpávače lidí a myšlenek. A je to film, jenž podle slov italského večerníku "Corriere della Sera" vybízí k zamyšlení všechny, kteří se dosud vycpat nenechali."¹⁸⁷

Jsou zde tedy přítomné přesahy, které umožňují interpretovat film v době jeho vzniku z politicky moralistního hlediska. Z dnešního hlediska ale máme opravdu více co do činění s pohádkou – revuálním filmem, ve kterém je, zcela v mezích žánru, dobro a zlo vždy rozlišeno bez uplatnění jemného odstupňování. Tedy zde vždy budeme na poli souboje černé proti bílé. Právě díky tomu není ani po letech omezen divácký účín *Kocoura* a umožňuje to i jeho dnešní oblíbenost¹⁸⁸ Na druhou stranu ale totéž omezuje morální dosah filmu na dnešního diváka.

185) Zamýšlíme se nad mezinárodním ohlasem "Kocoura". *Kino*, roč.18, čís.13. s. 7

186) Jaroslav Boček: *Kocour přišel*. *Kulturní tvorba*, roč.1, čís.40., s. 4.

187) Drahomíra Novotná: *Z pohledu ffp*. *Film a doba*, roč. 9, čís.7, s. 365.

Pokud se tedy v dobovém tisku setkáváme s politickými výklady snímku, je za tím především dobová společenská nálada, jejímž interpretacím se Jasný nijak nebránil, protože ho jen utvrzovaly v tom, že natočil potřebné dílo. Hledíme-li ale na snímek jako takový, bez předchozí znalosti dobových recenzí i pozdějších režisérovy výkladů, nenacházíme žádné indicie o tom, že by se mělo jednat o konkrétně zaměřenou politickou kritiku.

"Bylo, nebylo. Ale spíš bylo, než nebylo."¹⁸⁹

Expozice *Kocoura* s Janem Werichem se odehrává na věži hodin v Telči. Hovoří z výšky a komentuje dění pod ním – v městečku. Nadhled intelektuální, se kterým vše pozoruje je zde podpořen jeho charakterizujícím umístěním na věži, kde si v bezpečí a závětrí může dovolit objektivně pozorovat bez ohledu na city nebo uši těch, kteří se nacházejí na náměstí pod ním. Komentuje porodní boom, přítomnost turistů z dalekých JZD. Seznamuje nás s figurkami městečka - drbnou skákavou, panem a paní vedoucí restaurace, s delegací z kraje se šestsettrojkou, lenochem Jankem, Frantou Prknem a dalšími. Je zde tedy zmíněno mnoho negativních vlastností a postav hned v úvodu. Tím se Jasný v *Kocourovi* dostává do polohy málem až satirického glosátora – především jen v kontextu tak častých dobových a společensky laděných interpretací.¹⁹⁰

Sám ovšem v souvislosti s filmem zmiňuje jiný pojem místo „satiry“: „Poloha tragikomedie je mi osobně nejbližší, protože má nejbliže k životní pravdě.“¹⁹¹ K tomuto poznání potřeboval Jasný tvůrce několik let – v jeho filmech

188) Zejména dnešní americký divák, který je natolik intelektuální, že oplývá znalostí existence režiséra V.Jasného a jeho děl, je pak filmem nadšen, což lze pokládat za příznačné.

189) Vojtěch Jasný: *Až přijde kocour* (1963)

190) Jako Böll tolikrát, konkrétně i v této práci zmíněné povídky *Nejen o Vánocích*.

191) Josef Vagady: *Až přijde kocour*. Kino, roč.17, čís.9., s. 9.

až do roku 1956 toto vědomí zcela absentuje a naplno se rozeznívá až v roce 1961 v *Procesí k Panence*.

Skvrna na jinak přímém Robertově charakteru, je vztah s Julinkou. Ten komentuje Oliva následovně:

"...jestli se Robert nevzpamatuje, bude mít na krku tragédii." Jiřina Bohdalová v roli Jůlinky se vysokým naivním hláskem ptá:

"Budeš mě mít rád pořád, až do smrti?" a velmi nám tak najednou připomíná Lenku z *Touhy*, která se ptala na totéž a dokonce velice podobnými slovy i intonací tak typickou pro lehkomyšlnou mladost. Lenka svou otázku myslela smrtelně vážně, první láska pro ní byla hodnotou naprosto elementární pro životní fázi, ve které se zrovna nacházela. U Julie se lze o pravých důvodech jejího dotazu jenom domnívat. Je to samostatná žena, disponuje vlastním bytem a nezanedbatelným majetkem i postavením pro život na malém městě. Přesto se ale s předstíranou naivitou a pisklavým hlasem táže na totéž. Přísliby lásky a nutnost se o nich jednostranně ujišťovat ovšem převážně nevěstí nic dobrého, ať už jsou míněny smrtelně vážně nebo jenom prostředek k uskutečnění nějakého plánovaného záměru. A zde, na poli do velké míry černobíle napsaných postav, pak už ta otázka prvně charakterizuje Julii.

Robert pak kráčí s ruční kamerou po náměstí. Nehledí kolem sebe, je plně soustředěn na nebe, kde se odehrává ptačí krása, kterou chce zaznamenat. Jedná se zde snad poprvé v Jasného filmu vůbec o jakési poměrně zřetelně rozeznatelné alter ego režisérovo. Ta kamera má symbolizovat alternativu napřážené ředitelově zbrani. Sám Jasný v dobovém rozhovoru říká:

„Učitel Robert vychovává děti k upřímnosti, přátelství i přímému jednání a chce, aby tak žilo co nejvíce lidí.“¹⁹² Také odůvodňuje, proč natočil „moderní pohádku,“ jejímiž hrdiny jsou současníci z roku 1962 a svou odpovědí podporuje ony dříve zmíněné politické výklady s filmem spojené:

192) Josef Vagady: Až přijde kocour. Kino, roč.17, čís.9., s. 9.

„Domnívám se, že je někdy lepší říkat určité pravdy třeba v pohádce – je mnohem poetičtější, více působí na diváky. Chci svým filmem vystoupit proti lidské lhostejnosti, která nám nesmírně škodí, i proti pokrytectví, které je v nás všech.“¹⁹³

Kopaněvová ve svém textu označuje postavy Olivy, Roberta a kouzelníka a Diany za: „„sůl“ té dobré, poctivé a všem tak potřebné životní filosofie, kterou tu tvůrce tak taktně a nenásilně deklaruje.“¹⁹⁴ Postavu Roberta lze snad označit za jakousi vysvětlující metaforu dosavadní tvorby a angažovanosti Vojtěcha Jasného. Na tuto snad přehnanou domněnku nás ovšem opět přivádí sám Jasný, když v rozhovoru s Václavem Moravcem říká, jak využil postavy prezidenta Novotného, který mu byl v jistém údobí jeho života velmi nakloněn: "...o něm jsem dělal ředitele školy a přitom on to netušil, on mi důvěřoval, tak to byla zase hra..."¹⁹⁵

Především proto se tedy lze domnívat, že Jasný svou hru rozvedl do dokonalosti a v *Až přijde kocour* tak máme možnost sledovat metaforický souboj dvou stran.

ředitel – Novotný – nepřítel versus učitel- Jasný- hravý přítel

Výše citovaná dobová i zahraniční periodika sice často píšou o užitých metaforách, ovšem většina z nich se nepouští do takových konstruktů, jediné Boček ve svých slovech o Jasném moralizování, naznačuje něco podobného. V osobním setkání se ale dnes Jasný s nadsázkou označuje za "kocoura"¹⁹⁶, tedy

193) Josef Vagady: *Až přijde kocour*. Kino, roč.17, čís.9., s. 9.

194) Galina Kopaněvová: *I pohádky potřebujeme*. Film a doba, roč.9, č.9, s. 462.

195) Interview Václava Moravce s Vojtěchem Jasným, viz http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/09/040928_jasny.shtml (citováno k 12. 2. 2012).

196) Jasný rozhovor, 10.5.2013, Bystré u Poličky.

opravdu moralizující veličinu, nicméně hovořící pouze svým zrakem. Vztáhneme-li toto na výše popsanou domněnku, o režisérově alter egu ztělesněném Robertem, kryjí se tyto dvě postavy v mnohém. Jejich myšlenkové podhoubí je stejné, liší se jenom prostředky, kterými svůj postoj vyjadřují. Sám Jasný říká:

„...kocour má ve filmu hlubší smysl. Přichází na pomoc Robertovi i jiným lidem v městečku, kteří chtějí lepší a krásnější svět. Přivádí do rozpaků pokrytce. Jsem ovšem přesvědčen, že by Robert zvítězil i bez kocoura, ten jenom pomůže urychlit proces vývoje.“¹⁹⁷

V pro kocoura příznačném barvení postav dle skutečné povahy jejich skrývané přirozenosti vnímá recenzent: "...projev určité naivity v pohledu na svět, "¹⁹⁸ což je zcela v souladu s žánrem snímku, pokud ho vnímáme jako to, čím je - revuální pohádku: "...celé dílo Chaplinovo není než "mythem naivity", půjdeme-li mu až na kořen."¹⁹⁹

Z hlediska vizuálního je film *Až přijde kocour*, také zásluhou opětovného souznění ambicí režiséra Jasného a kameramana Jaroslava Kučery, výjimečný: "...estetické hodnoty filmu: umělecká náročnost postupů, vkus, cit pro míru symboliky. Umělecké metafory nejsou samoúčelné, jsou naopak dokonale podřízeny ideovému záměru a obrazně motivují děj..."²⁰⁰

Již zmíněný symbolismus je užit například ve scéně, kdy se Diana převléká do červeného trikotu, ona je zde ztělesněním mládí a lásky, podobně potom její a Robertova hra v šachy se sklenicemi vína nebo lyrické zachycení jejich milování na seně. To vše doplněno romanticky ilustrativní hudbou. V paměti pak vyvstává milostná scéna z *Dnes večer všechno skončí* i Letní povídka z *Touhy*. Zde milostný symbolismus vrcholí v málem přehnané metaforické extázi,

197) Josef Vagady: *Až přijde kocour*. Kino, roč.17, čís.9., s. 9.

198) Jaroslav Boček: *Kocour přišel*. Kulturní tvorba, roč.1, čís.40., s.4.

199) Jaroslav Boček: *Kocour přišel*. Kulturní tvorba, roč.1, čís.40., s.4.

200) Galina Kopaněvová: *I pohádky potřebujeme*. Film a doba, roč.9, č. 9, s. 462.

to když se obraz Roberta a Diany na voze rozostřuje a prolíná s obrazem na vodní hladině v barvách, v jakých oni byli oblečeni. Následuje dojemná scéna loučení. Hlas zamilovaných je silnější než hlas obyčejný, proto jejich šeptání slyší i Oliva na věži. Krásné svěží ráno, ptáci křičí a děti utíkají za vozem odvázejícím Dianu a celý cirkus. Robert zůstává sám.

Hon vlivných mužů města na Mourka je podkreslen komickou hudbou. Vyznívá to velmi humorně, herecké výkony jsou popisné málem jako z němé grotesky, podobně jako boj dvou sedláků na začátku první povídky *Touhy*. Tato třeskutost je pak ještě rozvedena ve vtip s černým močálem v lese, do kterého zapadne nejprve Joska, pak ředitel a v pozdější scéně i "maminečka" – vedoucí restaurace. Posléze Joska nachází Mourka. Hraje flétna a on s ním jde po louce, scéna je najednou velmi poetická. A naivita dětství, se kterou přichází navštívit líného otce v práci, způsobuje, že ten fialoví, protože lže. Vlasta Chramostová v roli Marjánky naopak zčervená spolu se svým milým a tančí s ním. Když děti pochodují městem vyzbrojeni Mourkem, popadá občany panika. Vedoucí restaurace zšediví, svatba je červenofialová. Další scéna z rodu groteskního následuje. Zní zvrácená hudba a ředitel si hraje s vycpaným sýčkem.

"Klepat nic?" oboří se na školníka, který ho vyruší. Na tomto stručném shrnutí některých scén filmu se chce poukázat právě na to, nakolik je film "pásmem", volně řazenou mozaikou kousků různé atmosféry i dynamiky, vždy ale vizuálně dokonale promyšlených.

Pro scénu davového vyvolávání jmen dětí na pasece je příznačné mléčné světlo. Lidé stojí na pařezech, dirigováni ředitelem. Jde o výjev tak absurdní a tak kompozičně dokonalý, dokreslený vhodně zvoleným světlem, až je to vizuálně krásné. Rodiče pak volají děti i rozhlasem, všichni pláčou, i celé náměstí. Školník se dostaví opilý. Říká, že je hrozný otec a Olda odešel po právu, totéž činí Joskův otec. Dle dobové interpretace může být toto chápáno jako Jasného parafráze na tak populární akt "sebekritiky" předznamenáný už v *Zářijových nocích*.

Všechno je ale prozrazeno de facto jenom díky školníkově chvilkové slabosti pod vlivem alkoholu. Sovákův ředitel se jako správný bezpáteřní alibista chápe příležitosti a ve chvíli, kdy školník vysloví ideu vzešlou ryze z jeho alkoholem odhalené upřímnosti, totiž ať k dětem promluví Robert, kterého mají rády, ředitel okamžitě s patřičným hlaholem nápad přebírá. Přehodnocuje v zájmu zachování vlastního postavení okamžitě vztah k Robertovi, a že to není v souladu s jeho vlastním přesvědčením mu nečiní nejmenší problémy. Protože také jeho přesvědčení je vratké a brzy se ukáže, že je také jednou velkou proměnnou. Ředitel je totiž chameleonem, což vychází najevo při třetím a posledním barvení.

Příznačná pro ředitele, jehož předobrazem je tedy údajně Novotný, je scéna, kdy nevěrné Julince diktuje traktát o morálce a posléze ji bez uzardění sexuálně obtěžuje, přičemž se ona pochopitelně ani trochu nebrání, naopak jí to lichotí. To už není nevinnost a naivita z *Touhy*, ani soudružská spravedlnost ze *Záříjových nocí*, kde byli morálně zkažení hrdinové pouze výjimkami, v *Až přijde kocour* se najednou Jasný vyjadřuje skeptičtěji než kdykoliv před tím.

Výborný výkon podává i ředitelova manželka Růža v podání Stelly Zázvorkové. Geniální je zejména scéna "vykružte", kdy školník běhá dokola s vycpaným čápem a veselá hudba vyhrává. Krouží okolo Julinky a ředitelových, kteří se cítí takovým uměleckým zážitkem vrcholně oblaženi. Smějí se, tleskají. Vůbec jim nevadí absurdita celé situace.

V duchu zmíněných dobových politických výkladů, se k posunu vnímání "aktuálnosti" v *Až přijde kocour* oproti dobovým zvyklostem vyjadřuje Galina Kopaněvová: "Na první pohled tu té "aktuálnosti", v tom smyslu, jak byla chápána ještě donedávna, kdy se měřila mírou politické frazeologie a novinářské pohotovosti, není mnoho. Zavilý dogmatik by mohl dokonce film napadnout, že v textu chybí současný politický slovník, že je to film "nečasový", v němž nepadne slovo socialismus a v němž jen podle určitých náznaků můžeme tušit, že jde o dnešek (...). Zato jsou v něm dokonale přesné projevy charakterů nejrůznějšího ražení, které se v takových odstínech mohou projevit jenom v určitých

společenských podmínkách, v určitém společenském zřízení, v určité etapě jeho vývoje. Tyto charaktery jsou přesné a v důsledku toho jsou přesné a jasné i jejich vztahy. Je-li *Kocour* všude na světě chápán v plné své hloubce, je tomu právě pro tuto ryze lidskou, z hloubky samého života vyvěrající platnost charakterů a vlastností, projevujících se na celém světě ve stejné kvalitě, jen s různým odstínem..."²⁰¹ Recenzentka tak de facto dokazuje, co bylo řečeno už výše. Totiž, že *Kocour* funguje i v zahraničí ve své době, i v dnešních dnech tak dobře, pro svůj lehce přenositelný revuální charakter.

Za zmínku také stojí magické scény při představení. Černé divadlo, varieté poukazující na nešvary konkrétních lidí z městečka. Dochází zde – podobně jako úvodu *Touhy*, kde je celá sekvence znovu zpracována prostřednictvím snu – k zpodobnění a zopakování úvodních scén prostřednictvím divadelní stylizace. Interakce Julinky s Robertem, následná střelba i obtěžování Julinky ředitelem. Následuje záběr na překvapené hlediště, to posléze začíná tleskat. V *Kocourovi*, *Rodácích* i *Rapsodii* jsou takové davy němých (na něco čekajících nebo zaskočených) hlav snímaných z nadhledu typické.

Jasný je pod *Kocourem* opět podepsán jako spoluautor a stejně je také autorem námětu. Obecně lze tedy říci, že nejen jemu samotnému, ale i divácké veřejnosti, podle obliby jeho snímků soudě, jsou nejmilejší právě ta díla, která jsou od samého začátku, tedy od samého námětu, jenom jeho. S takovými filmy se totiž od prvotního impulsu k jejich vzniku plně ztotožňuje, pokládá je cele za své a to se posléze odráží i na kvalitativním provedení. Jak bylo dříve řečeno o jeho vztahu k postavám všech jeho filmů: "má je rád"²⁰². Podle již citovaného

201) Galina Kopaněvová: I pohádky potřebujeme. *Film a doba*, roč.9, č.9, s. 461.

202) Přičemž i v zde analyzovaných filmech podle cizích scénářů (*Zářijové noci*, *Přežil jsem svou smrt*, *Procesí k Panence*, později *Nejen o Vánocích* a *Klaunovy názory*) dokázal, že se jako profesionál dokáže ujmout i látky jemu samotnému ne zcela vlastní, rozdíl mezi snímky podle vlastních a cizích námětů je ovšem propastný. Týká se to ale konkrétně jenom filmů *Touha*, *Až přijde kocour* a *Všichni dobří rodáci*, Jasného tvorbu "poexilovou"

Pittermana, je pro Jasného filmy všeobecně charakteristická: "(...) laskavost, vlídnost a pochopení ve vztahu k němu(člověku)."²⁰³

Jasný do dnešního dne zachází se svou takzvanou "Moravskou trilogií"²⁰⁴, do které řadí filmy *Touha*, *Až přijde kocour* a *Všichni dobří rodáci*, až s nábožnou úctou.²⁰⁵ Formuluje na jejich základě vlastní filmové teoretické poznatky, které předává svým žákům, zmiňuje je ve své knize *Život a film* a také o nich mluví ve většině rozhovorů uskutečněných s ním během posledních dvaceti let. Úspěch ani vznik *Všech dobrých rodáků* samozřejmě ještě v roce 1963 nelze předvídat.

O nesporné kvalitě filmu *Až přijde kocour* svědčí i jeho mezinárodní úspěch, byl mimo jiné "vyznamenán Zvláštní cenou poroty na XVI. MFF v Cannes"²⁰⁶, kde uspěla předtím už *Touha* v roce 1959, které byla spolu se "*Snem noci svatojánské* (1959) Jiřího Trnky a dokumentem *Motýli tady nežijí* (1958) Miro Bernata"²⁰⁷ udělena "zvláštní cena obou porot pro Československo za nejlepší sestavu filmů."²⁰⁸

Musíme ale také na Jasného cestě od Kocoura k Rodákům zaznamenat povídkový film *Dýmky*, natočený v koprodukcii Barrantova a rakouského Constantin filmu z Vídně s rakouskými i českými herci v roce 1966. Film, který Jasný natáčel mimo jiné i v Anglii, měl premiéru v září 1966. Postavení filmu *Dýmky* natočeného podle povídek Ilju Erenburga, vnímaného jako umělecký propad mezi úspěšným *Kocourem* z roku 1963 a *Rodáky* z roku 1968, v Jasného

203) Jiří Pittermanan: *Až přijde kocour*. Kino, roč.18, čís.21, s.7

204) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 23.

205) Ptáme-li se proč tomu tak je, můžeme také dojít k tomu, že stejně jako se během prvních let své tvorby dokázal poměrně obratně pohybovat v požadovaném mainstreamu, a mít rád své snímky tehdejší,

podvoluje se veřejnému mínění i ve vnímání svých děl. Tím chce být řečeno jenom tolik, že kdyby se Jasného trilogie nesetkávala až dodnes s takovou oblibou, dost dobře možná by ani on sám tyto své filmy zpětně neglorifikoval.

206) Zpravodaj československého filmu, roč. 16, čís.10, s.17.

207) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 30.

208) Tamtéž.

filmografii je aspektem natolik problematickým, že zde není místo pro jeho analýzu, nicméně je dobré mít jeho existenci na paměti..

1.2.4. Všichni dobří rodáci (1968)

„(...) Všichni dobří rodáci mohli přijít na řadu až s nástupem Alexandra Dubčeka, statečného a charakterního muže.“ (VJ) ²⁰⁹

Tento citát do velké míry výstižně shrnuje postoj Vojtěcha Jasného tvůrce k jeho filmovým dílům. Přizpůsobuje je nejen tomu, co pokládá za správné on sám, ale především tomu, co je mu jako správné předkládáno lidmi, kterými v první řadě je mu práce umožněna – tedy dobovými politiky. On sám je do velké míry oním pověstným profesionálem, který nehledí nalevo ani napravo, je v něm ale bytostná touha vykonávat svou profesi a té podřizuje všechno. Dokazují to ostatně i jeho exilové snímky, stejně jako jeho snímky do roku 1963 – žádný z nich se výrazně neliší od průměru dobové tvorby ani kontextu, v němž byl vytvořen. Snímky jsou totiž tomuto naopak přizpůsobovány. Jsou odvedeny řemeslně dokonale, lze v nich všech pozorovat rysy pro Jasného typické, ale nedosahují zdaleka kvalitativní úrovně a originality snímků – *Touha, Až přijde kocour a Všichni dobří rodáci* – snímků, na kterých se Jasný podílí od samého námětu, sám je s látkou plně ztotožněn, hodně o ní přemýšlí i mluví,²¹⁰ a toto lze cítit i ve výsledných snímcích.

209) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 23.

210) Především v tištěných médiích, ovšem před, během i dávno po skončení samotného natáčení.

Jan Dvořák pak označuje *Rodáky* za pomyslné zakončení tvůrčí cesty Vojtěcha Jasného: "...po letech snů, tápání, nejistot konečně stvořením světa, jehož podobu měl tvůrce stále před očima – jakkoli se mu mnohdy vzdaloval – po kterém vztahoval netrpělivě ruce, aniž se mu podařilo plně se vrátit tam, odkud vyšel, ale přesto zůstal."²¹¹

To ještě dotvrzuje slovy o viditelnosti vlivu Jasného předchozích filmů v tomto snímku: "Paralelizace *Touhy* i alegoričnost *Kocoura* je ve *Všech dobrých rodácích* přítomna právě v důrazu na barevnou stylizaci. Zářivost jarních barev – sytě zelená louka, blankytně modrá obloha, tisíce jemných odstínů květů i oranžové haleny dvou uličníků – kontrastuje s lomenými stíny podzimu: každý tento čas dolehne na lidi: všimněme si třeba, kdy který z nich umírá. (...) Ostré přechody z *Touhy* se však již zjemňují: není jenom jaro, je rovněž předjaří. Není náhodné, že právě v těchto obdobích, dosud nevyhraněných, je skryto jádro toho, co bude následovat. Čas přírody i čas člověka a jeho doby je přesně definován: každou epizodu z *Rodáků* uvádí přesný titulek, zvýrazňující tento fakt (například "Jaro 1945"). Už v tom je skryt základní kontrast díla: stabilita času přírody je protikladná relativitě času lidského. Zvrátit tuto přirozenost nelze."²¹²

Ke konkrétním aluzím na předchozí Jasného díla se vybaví například scéna, kdy Jožka přináší budík paní učitelce. To je návrat k Jasného povídkce *Maminka z Touhy*. Řetězová reakce při podpisu smlouvy o kolektivizaci zase připomíná *Procesí k Panence*.

Dvořák dále vidí ve filmu "úzkostné hledání domova"²¹³ a vzdálení se "hlubině bezpečnosti" navždy²¹⁴ a pokračuje: "Jako by (Jasný) pocítil, že v unikajícím prostoru našel v absolutně čisté podobě všechny základní, nevyvratitelné životní hodnoty, nepodléhající proměnlivostem tohoto světa.

211) Jan Dvořák: Jasného cesta k rodákům. Film a doba, roč.15, č.7, s.350.

212)) Jan Dvořák: Jasného cesta k rodákům. Film a doba, roč.15, č.7, s.354.

213) Tamtéž.

214) Tamtéž.

Prověřeny konfrontacemi, ve kterých vždy obstojí, stávají se mírou lidskosti."²¹⁵ Dvořák pokládá *Rodáky* za vyvrcholení Jasného díla, kterému předcházel složitý vývoj a říká proto, že nestačí zabývat se tímto jeho "závěrem", jak *Rodáky* označuje, ale věnuje pozornost i Jasného předchozím filmům, které označuje jako "pokusné studie".²¹⁶

Většina Jasného snímků se v době svého vzniku setkala s patřičnou pozitivní rezonancí u laické i odborné veřejnosti. Dvořák zde ale velice trefně poznamenává, že Jasný zde dochází k něčemu, co sice jeho dosavadní vývoj naznačoval, ovšem dostává se filmem *Všichni dobří rodáci* jako dobový tvůrce do zcela odlišného světla než dosud. *Rodáci* jsou vrcholem jeho vývoje, ale jak Dvořák už v roce 1969 trefně poznamenává, vrcholem, který nelze považovat za zdaleka tak bezpečný, jako jeho dosavadní tvorbu. Také se už v roce 1969 lze ptát, zda a kam lze z takového vrcholu pokračovat. Jestli tento film není svou nepřekonatelností vlastně pro Jasného zjevem negativním. Podobně, jako se jinde v této práci dva doboví kritici ptají po tom, kam bude Jasný ve své tvorbě pokračovat, když už *Touhou* "řekl všechno"²¹⁷. Toto tázání ovšem muselo být nyní po sovětské invazi v srpnu 1968 a premiéře *Rodáků*²¹⁸ v červenci 1969 nejen pro samotného Jasného, ale i pro dobovou kritiku, stejně jako pro dobovou politiku, elementem mnohem fatálnějším.²¹⁹

"V životě každého člověka je jeden nejvíce rozhodující okamžik."²²⁰

215) Tamtéž.

216) Z podstatné části článku, kde tuto tezi rozvíjí, bude proto citováno především v jedné z posledních kapitol, zabývajících se Jasného tvůrčím vývojem všeobecně.

217) "Nevím, co Jasný řekne v, příštím filmu. Vždyť už řekl všechno."

JB a RK: Rozhovor cestou z kina. Kino, roč.14. č.1. s. 12.

218) *Rodáci* se rychle stali trezorovým filmem.

219) Ruská invaze v srpnu 1968 a s ním související zlomení "charakterního muže" Dubčeka v Sovětském svazu.

220) Vojtěch Jasný, *Všichni dobří rodáci* (1968).

Sledujeme-li vývoj Vojtěcha Jasného po ose filmů reflektovaných v této práci a do velké míry vypovídajících o Jasného tvůrčím vývoji před jeho emigrací, je zřejmé, že *Všichni dobří rodáci* hrají v tomto výčtu výlučnou roli. Film jednak prokazuje onu již dříve zmiňovanou změnu režisérovy optiky, a interpretace novodobých československých dějin. Co bylo v *Není stále zamračeno*, *Radostných letech*, ale i v *Procesí k Panence* ztvárněno jako nejlepší období v životech občanů ČSSR, totiž nástup komunismu a s ním spojená kolektivizace venkova, je ve *Všech dobrých rodácích* najednou nazíráno z opačné strany. Jako kdyby se pozorovatel zaujatý radostnými barvami vnějškových sloganů najednou podíval pod ty lákavé barevné celofány.

A co pod nimi nachází, není už zdaleka tak jásavé. Předznamenáním toho, co je nám ve filmu *Všichni dobří rodáci* předkládáno, je především podzimní povídka z *Touhy*, což Jasný sám v rozhovoru z roku 1968 dosvědčuje:

„Kořeny tohoto filmu bych hledal až někde u *Touhy*. První povídka o chlapi vyústila v *Kocourovi*, povídka o mamince a *Anděla* předpověděly *Rodáky*. Já jsem na tento film totiž myslel už v roce 1956, ještě než jsem začal *Touhu* točit. Samozřejmě, že dnes ho dělám jinak, než bych ho dělal tenkrát. Jsem starší, zkušenější, chtěl bych, aby se v něm snoubila jistá nostalgie s velkou bujarostí.“²²¹

Jasného slova o zkušenosti, kterou během let nabyt a do *Rodáků* ji vtěluje, se ve filmu velmi příznačně odrážejí. Dá se s trochou nadsázky říct, že film shrnuje nejenom vývoj poválečných událostí v Československu, ale také vývoj samotného Jasného – a jako kdyby posléze totéž, ale ještě koncentrovaněji vyjádřil v *České rapsodii*, kde pracuje už výhradně s abstrakcí a lyrickými prostředky.

Film se začíná v máji 1945, kdy Očenáš s kostelním sborem nacvičuje budovatelské písně tajně, aby o tom farář nevěděl. Očenáš je tu zobrazen jako

221) Ladislav Tunys: Když se natáčel film *Všichni dobří rodáci*. Kino, roč.23, čís.17. s. 9.

postava pozitivní, která vedle Františka Radka Brzobohatého a ostatních rodáků prochází celým příběhem. Navíc ho vidíme v úplně prvních i posledních záběrech filmu. Jasného nepřiznanou snahu o vtělení vlastní osoby do filmu, jak to bylo možné vnímat v případě postavy Roberta v *Kocourovi*, lze tedy v *Rodácích* vztáhnout právě na postavu Očenáše, ne náhodou ztělesněnou také Vlastimilem Brodským. Ten byl pro Jasného: "...niterně mi nejbližším hercem, od něhož jsem se jako dokumentarista učil nejdřív. Pro něho jsem pak napsal role Roberta v *Kocourovi* a Očenáše v *Rodácích* – lepšího představitele bych býval nenašel."^{222 223}

Je to tedy do velké míry právě Jasný, který po smrti otce v koncentračním táboře Osvětim, na jaře 1945 i v dalších letech podléhá dobové politice a svou tvorbou od roku 1950 se stává do velké míry součástí propagandy. Od roku 1963 se ale charakter jeho tvorby mění, stejně jako Očenáš, který odchází a vrací se až po letech, proměněný a reflektující svou minulost v pozici kajícího. Právě v této postavě se tedy uskutečňuje ona výše vznesená teze – reflexe osobního i tvůrčího vývoje režiséra,²²⁴ který v červnu 1970 volí emigraci, protože poznal komunismus zevnitř, je najednou nucen do příliš velkých kompromisů, ale těch už se ve tvůrčím stádiu, v jakém se nachází po *Všech dobrých rodácích* i po *České rapsodii*, odmítá dopustit. Dá se říci, že ty dva filmy daly Jasnému poznat vrchol tvůrčí svobody, ze kterého už nechce slézt dolů, ačkoliv tam není tak bezpečno jako v prorežimních dílech.

Důležitým motivem filmu je velký strom v Bystrém u Poličky, kde byli Rodáci natáčeni a kde Jasný dnes sídlí, se kterým se v *Rodácích* setkáváme, a který je později využit i v *Návratu ztraceného ráje*. Ten je němým svědkem všech proměn, které se odehrávají v mezilidských vztazích rodáků a celé vesnice v

222) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha. s.72.

223) Toto přátelství alespoň v duchovní rovině trvalo do Brodského smrti i po ní. Sám Jasný v osobním rozhovoru (10.5.2013, Bystré u Poličky) vzpomíná, jak poté, co Brodský na své chalupě v Slunečné spáchal sebevraždu, vyváděl on – Jasný – od stropu chalupy jeho duši, která tam zůstala uvězněná a nemohla pryč.

224) Očenáš: "Však oni jednou pochopí, že jsme to dobře mysleli." Vojtěch Jasný: Všichni dobří rodáci (1968)

důsledku politických změn. V jednom z úvodních záběrů filmu ke stromu nad rámem po probdělé noci kráčí celá skupina pozdějšími událostmi rozdělených i lidsky proměněných přátel. Za nimi svítá a celá scéna působí jaksí nadpozemsky. Rodáci "zmoženi usnou pod rozlehlou lípou. Kamera sleduje jejich pád do spánku a potom probuzení: na východě se počne otvírat obloha, paprsky dopadnou do mohutných větví, vykouzlí obdivuhodně plastickou konturu, jež svým "ornamentem" poznamená celou okolní plochu; a lidé vstávají a jdou směrem k nám, splývají s tím, co je kolem nich."²²⁵

Ten strom je pro Jasného elementární, často o něm hovoří už v dobových rozhovorech, i později ve své knize. Je zosobněním přirozenosti přírody, kde je každý list jiný a i ta nepravidelnost má svůj řád. Předznamenání důležitosti přírody jako jednoho ze základních stavebních prvků filmu a života vůbec, je znatelné už v *Touze*. "Jasného vnímání přírody má fascinující celistvost, prozrazující hluboké spříznění. Jemná tonalita, pracující se všemi komponentami, je stále víc obohacována a *Rodáky* potom vrcholí.(...) Příznačný (...) je osud Františkův, osud člověka těsně spjatého s řádem přírody, z něhož je však vnějším tlakem stále vytrhován, ačkoli nechce nic jiného než uchovat jeho zákonitosti."²²⁶

Sám Jasný o *Rodácích* v průběhu natáčení prohlašuje:

„Budu vyprávět o střetávání světů rodáků, ale i světa zvířat a přírody se světem lidským. Já věřím po svém na paralelní světy. A dimenze všech těch světů by se měly v *Rodácích* prolnout, dát něco vyššího, údernějšího, emocionálnějšího, než je jen primární pohled na život. K tomu všemu mně musí pomoci kontrast, paralela a řada dalších prostředků. Obrovskou roli v tom bude hrát kamera Jaroslava Kučery, který umí tyhle dimenze dobře udělat - třeba jeho stromy, to jsou stromy jako živé bytosti. *Všichni dobří rodáci* jsou

225)) Jan Dvořák: Jasného cesta k rodákům. Film a doba, roč.15, č.7, s.354.

226) Jan Dvořák: Jasného cesta k rodákům. Film a doba, roč.15, č.7, s.354.

filmem mého srdce, jsou i mým návratem ke kořenům. Já v *Rodácích* dělám to, co mně bylo souzeno, co začal můj otec, matka a moji sousedé. A dělám to rád. „²²⁷

Jasného dokumentaristické začátky jsou viditelné ve scéně z června 1949, kdy Kučerova kamera snímá sekáče trávy na louce. Vidíme detaily jejich zpocených tváří i upracovaných rukou, posléze přihlížíme chvílím odpočinku. Jako by to celé byla scéna ze snímku *Není stále zamračeno*, kde s Kachyňou s tak dokonalou observační schopností předkládali obrazy ze zemědělského života. Pokud zmíněný dokument z roku 1950 je sporný obsahově, formálně byl důkazem výchovy Karla Plicky a Jasného velkým zaujetím dokonalou kompozicí, kterou ostatně jako vystudovaný kameraman, prokazuje ve všech svých filmech. V *Rodácích* je ovšem faktograficky laděný asynchronní komentář známý z *Není stále zamračeno*, nahrazen epiku podporujícím představením jednotlivých postav.

Co se strukturální stavby filmu, Jasným označovaným jako „epos“ týče, „na první pohled to svádí říci, že *Všichni dobří rodáci* jsou kronikou, tím prastarým zaznamenávajícím tvarem s objektivizací faktu. Také zde jsou řazeny události, jak šly za sebou, a sám komentátor, exponující většinu důležitých okamžiků v životě svých postav, připomíná svědomitého kronikáře. Nasvědčuje tomu konečně i pojetí času.“²²⁸ Zároveň se ale z hlediska analyzování struktury vnucuje v souvislosti s *Rodáky* přirovnání ke stavbě televizního seriálu v zárodečné podobě – s tím by konvenovalo přesné časové vymezení jednotlivých sekvencí filmu díky užitým titulům a dobře provedená drobnokresba vedlejších postav.

„A půjdem tvrdě, a kdo se nám postaví, toho seknem!“ říká funkcionář ve filmu. Toto „seknutí“ je zejména v posledních letech Jasným často citované. Používá jej jako vysvětlení, když se jedná o jeho režimu poplatná díla, při vzpomínkách na interakci s komunistickými kádry, kteří ho zastrášovali.

227) Ladislav Tunys: *Všichni dobří rodáci*. *Kino* číslo 10, ročník. 23, s. 8 - 9.

228) Jan Dvořák: *Jasného cesta k rodákům*. *Film a doba*, roč.15, č.7, s.354.

Důležitá je také scéna, kdy se průvod černě oděných obyvatel po nedělní mši vydává pod okna komunistických funkcionářů, aby orodoval za propuštění samoúčelně zatčeného pana faráře. Když tento téměř biblicky symbolický dav němě stojí pod jejich okny, hovoří za ně právě František:

„Propustte pana faráře, je bez viny!“

Ten němý dav, který komunistům připomíná tradiční křesťanskou morálku a dožaduje se spravedlnosti, a který pod okny setrvává, ačkoliv začne pršet, je do velké míry předznamenán davem dětí z *Kocoura* snímaným také takto působivě ze shora - „z Boží perspektivy“ - jako kdyby se o spravedlnost žádalo právě u něj. Stejně je pak tento motiv užít a rozvinut v *České rapsodii*. Tam lidské tváře převážně právě jenom stojí, hledí do kamery a mlčky se dožadují spravedlnosti pro Rusy znásilněnou vlast. Dvořák o tom píše:

„„Sborové“ scény exponují individuální lidská dramata. Všichni dobří rodáci vyjmou z té předlouhé galérie lidí vždy jednoho, který se dostává do středu naší pozornosti. Poprvé Jasný vytváří skutečné lidské portréty, obdivuhodně hluboké, třebaže jsou rozehrávány na relativně malých plochách. Nositeli epizod jsou ti, jimž platí nejhlubší tvůrčova vzpomínka.“²²⁹²³⁰

Když vypravěč později při scéně Františkova zatýkání říká:

„Ale nikdo neřekne, František je bez viny, pustte ho.“ Zdá se, jako kdyby ta křesťanská symbolika - František jako biblický mučedník Ježíš - nabyla na úplnosti. Tím se *Rodáci* přibližují Bølllově *Skupinovému snímku s dámou*. Tam lze totiž podle některých interpretací v postavě Leni vidět právě „moderní Madonu.“

Petr Slinák k duchovnímu rozměru filmu říká: „Právě v poukazu na duchovní podstatu vesnického života spjatého s obděláváním krajiny - ve spiritualizaci ruralismu - spatřuji hlavní odkaz Jasného díla. Vedle intimnější filozofické podstaty filmu je však důležitý také jeho historicko-reflexivní rozměr. Ve

229) Jako například František Slimáček, jehož osud je předobrazem postavy Františka Radka Brzobohatého.

230) Jan Dvořák: Jasného cesta k rodákům. Film a doba, roč.15, č.7, s.355.

snímku se podařilo zrekapitulovat proces násilné kolektivizace, aniž by autor sklouzl k rozohněnému účtování s minulostí. Výsledkem soudu je smíření, v němž se postiženým dostává vnitřní satisfakce a strůjce zlořádů trestá samotný osud.²³¹ Čehož jsme svědky v poslední scéně, Očenášova návratu do vsi.

Jan Jaroš pak píše o vývoji filmu a jeho dopadu i v kontextu českých novodobých dějin, „zejména po roce 2000 byli *Všichni dobří rodáci* povýšeni na jedno z úhelných děl české kinematografie. Stanislava Přádná vyzdvihla uhrančivou věrohodnost zpodobnění, ať již v rovině až etnograficky věrné autenticity nebo v rovině vypravěčské a potažmo symbolické“²³²: „Zvláštní důraz byl kladen na statné sedláky, patriarchy, a nahrbené vrásčité stařenky, které nestranně procházejí dějem a nabývají významu mytických ikon.“²³³

„Snad každý umělec touží ve svém životě vytvořit dílo, v němž by se odrazilo veškeré jeho směřování, dílo, které by naplnil svým nejpřímnějším vyznáním. Jasný k němu sice nedospěl nikterak snadno, ale poměrně brzo. Ačkoli má jistě ještě řadu děl před sebou, *Rodáci* jsou jakýmsi epilogem jeho tvorby. Epilogem bez desíci dokonalosti, ale o to vřelejším a cennějším.“²³⁴ Toto tedy o *Rodácích* v roce 1969 napíše Jan Dvořák ve svém článku ve *Filmu a době*, netuší ale asi, nakolik jsou jeho slova o epilogu, ve smyslu zakončení jedné fáze tvůrčí tvorby Vojtěcha Jasného v Československu, pravdivá.

Rodáci jsou díky výtvarnému vkladu Ester Krumbachové²³⁵ po estetické stránce dokonalí. Když se po letech pokoušel Jasný vstoupit „do téže řeky“ v

231) Petr Slinták: Na smuteční slavnosti všech dobrých rodáků. In: Petr Blažek, Michal Kubálek (eds.): *Kolektivizace venkova v Československu 1948–1960 a středoevropské souvislosti*. Praha: Dokořán – Česká zemědělská univerzita v Praze, 2008. s. 276-277

232) In Jan Jaroš: *Filmové pohledy na dobu, která zpřetrhala pouta lidí k půdě i mezi nimi navzájem*, viz: <http://www.ustrcr.cz/cs/filmove-pohledy#p21> (citováno k 17.5.2013)

233) Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Pražská scéna, Praha 2002, s. 283.

234) Jan Dvořák: Jasného cesta k rodákům. *Film a doba*, roč.15, č.7, s. 355.

235) česká filmová výtvarnice, režisérka, scenáristka *1923 - +1996

Návratu ztraceného ráje (1999), dostihlo ho do velké míry to, co říká klaun Hanse Schniera:

„Die Augenblicke kann man nicht wiederholen.“ - „Okamžiky nelze opakovat.“ Podobně jako ve *Všech dobrých rodácích* se pokoušel ve filmu z roku 1999 přinést jakýsi bilancující obraz vlastního prostředí. Rodné vsi, kterou postihl v *Rodácích* a také Poutníka, který se do ní po letech navrácí. Za neúspěchem *Návratu* lze vidět především to, co dříve Jasnému v jeho tvorbě prospívalo, totiž osobní zaujetí tématem, které do velké míry v jeho nejúspěšnějších filmech ulehčovalo divákovi zosobnění se s tématem. V *Návratu* se ovšem ukazuje, že samotné zaujetí tématem od počátku jeho vzniku nestačí. Pro dobrý film je nutné spolupracovat s kvalitními profesionály svých oborů. Z hlediska výtvarné dokonalosti *Rodáků* a úpadku *Návratu* do pestrého kýče let devadesátých, to tak platí dvojnásob. Navíc ze srovnání se složitými kompozicemi a promyšlenou kamerou Jaroslava Kučery v *Rodácích*, která souzněla se stylizací Krumbachové, vychází kamera *Návratu* ovlivněná dokumentárním stylem²³⁶, pochopitelně daleko hůře. Pokud si Jasný v *Rodácích* vybudoval svébytný vizuální i režisérský styl, bylo to možné právě a pouze díky silnému kolektivu dobových profesionálů - Krumbachová, Kučera, Havelka, a další -, který jeho vize dokázali naplnit. V *Návratu* se snaží o totéž, ovšem s jinými dispozicemi určenými i proměnou jeho vlastního postoje. Další důvod nezdaru *Návratu* lze vidět v jeho tematickém přesycení. Nabízí se varianta, ve které by se Jasný dokázal oprostít od vize návratu Poutníka z New Yorku – tedy sebe samého – do Bystrého a pokusil se místo toho pouze o reflexi proměny vesnice, nemíchal by své univerzum s univerzem Bystrého (což nedělal ani v *Rodácích*), vznikl by pak pochopitelně jiný film, jistě by pak tento celek působil homogenně.

Byla-li zmíněna výtvarnice *Všech dobrých rodáků* Ester Krumbachová, sluší se zde zmínit scénu s rejem masopustních masek ze závěru filmu. František ujíždí koňským spřežením se saněmi po zasněžené cestě mezi poli se svou

236) Direct cinema, ke kterému se zde Jasný navrácí.

dcerou Marií, rolničky zvoní, František uvažuje o smyslu bytí i o událostech spojených s družstvem, a ona mu říká, že ví, že on vezme post předsedy, který je mu vesnickými funkcionáři vnucován. V té chvíli potkávají ve sněhové vánici postavy filmu, každá z nich má na hlavě velkou masopustní masku symbolicky svědčící o jejím charakteru. Je tu veselá vdova jako anděl smrti, malíř Josefa Hlinomaze jako statný býk, smrtka, kůň a tak dále. Pestré a výtvarně dokonalé masky kontrastují s čistotou sněhu. František s Marií zastavují a hrdinové se před nimi odmaskují, dochází částečně k rozkrytí jejich dosud známé identity, ale pravá podstata jejich charakterů je právě v pestrých maskách. Tento symbolistní rej nechává Františka s dcerou ujíždět na saních dál. Následuje vytažení komunistického funkcionáře, dřívějšího fotografa i jeho ženy ze služebního vozu. Oni masky nepotřebují, sami se jimi skrze jejich kariérismus už dávno stali. Fotograf dostává v závěji infarkt, což je předznamenáno v jiné scéně, kdy mu pro jeho neomalenost musí být kolegou připomenuta jeho vlastní smrtelnost. Následuje scéna schůze vesnického družstevního výboru, kdy je za tázavého ticha přerušovaného jenom hysterickým potleskem funkcionářů, předáváno Františkovi družstvo.

Když se pak funkcionář Václava Lohniského jako zhrzený předseda vpotácí do hospody, překvapí ho němě čekající masky. Snad by se v této chvíli hodilo, aby ve společnosti, která navenek ukazuje svou pravou podstatu, odkryl tu svou i on. A on tak skutečně činí, když říká:

„Politika je sviňa“. Po tomto jeho vyjádření se následuje sejmutí masek všech zúčastněných a předznamenání jeho blízkého konce v objetí s Veselou Vdovou. Jeho poslední věta před epilogem:

„To se to mluví, ale upleť z hovna bič!“ je tečkou za neblahými projevy československé kolektivizace, ničící přátelství a rezignující na zdravý rozum.

2. Heinrich Böll (*1917 - +1985)

2.1 Od většinového postoje k individuálnímu aktivismu

Pro Böllův vývoj je charakteristická změna jeho uměleckého i společenského postoje – od lyrického katolíka v počátcích, který byl po válce ve svém postoji v souladu s názorem i politikou tzv. *Adenauerovy doby*²³⁷, pro kterou je charakteristický antimilitarismus a příklon ke křesťanství, až po

²³⁷) Konrad Adenauer (1876–1967)

- 1908–1917 místostarosta Kolína nad Rýnem
- 1917–1933 starosta Kolína a předseda Pruské státní rady
- 1944 internace
- 1945 starosta Kolína
- 1946 zakladatel a předseda CDU v britské okupační zóně
- 1948 předseda Parlamentní rady
- 1949–1963 spolkový kancléř
- 1950–1966 spolkový předseda CDU

Jeho odchodem z politiky končí jedno důležité období německých dějin, jež bývá po právu označováno za „**Adenauerovu dobu**“. Dobu, která zvláště vyniká ve srovnání s předcházejícím obdobím, avšak pozitivně vyznívá i její srovnání s mnoha jinými periodami německých dějin. Adenauer byl prototypem zdravě pragmatického přístupu k politice. Přístupu, který politiku chápal jako službu a přitom v žádném ohledu nezaváněl mesianismem. Jeho krédo dobře vystihuje jeden z jeho realistických výroků: „Lidi musíme brát takové jací jsou – jiné nemáme.“

kritika společenských poměrů – zejména pak hnutí 1968 na Západě - a celkového směřování Německa po roce 1968. Posun od jedné tendence k druhé lze velmi dobře sledovat i v jeho románech, a to i nebudeme-li brát v úvahu jeho veřejná vystoupení. Německý literární kritik Marcel Reich-Ranicki²³⁸ se ve svém textu z roku 1977 vyjadřuje k tendenci charakteristické pro Böllovy první prozaické a do velké míry právě antimilitaristické práce:

"V Böllově rané tvorbě, v povídce *Vlak přijel přesně* (1949), v souboru povídek *Poutníče zvěstuj Lake...* (1950), v románu *Kdes byl byl, Adame?* (1951) je jednotlivec konfrontován a jistým fenoménem, jemuž je vydán na milost či nemilost – s válkou. "Šílené je, že všechno je to přitom tak nesmyslné. Všude jsou vraždění jenom nevinní."²³⁹ Ale proč je vše nesmyslné, proč jsou nevinní vraždění? Böllovy postavy jsou příliš zaneprázdněni vlastním utrpením, než by byli schopni nebo ochotni reagovat na takové otázky. A vypravěč Böll je velmi opatrný, aby onen většinou velmi úzce vymezený obzor jeho tehdejších figur, nepřekročil."²⁴⁰

Ladislav Mrklas: Kancléř Konrad Adenauer, viz.: <http://www.cevro.cz/cs/42506-kancler-konrad-adenauer> (citováno k 15.5.2013)

238) Marcel Reich-Ranicki, narozen 2.6.1920, původem z židovského německo-polského prostředí.

239) V těchto slovech lze poznat vojáka Andrease z *Vlak přijel přesně* a také Feinhalse z *Kdes byl byl, Adame?*

240) "In Bölls frühen Büchern, in der Erzählung *Der Zug war pünktlich* (1949), in dem Geschichtenband *Wanderer kommst du nach Spa...* (1950), in dem Roman *Wo warst du, Adam?* (1951) wird das Individuum mit einem Phänomen konfrontiert, dem es sich rettungslos ausgeliefert sieht – mit dem Krieg: "Das ist furchtbar, dass alles so sinnlos ist. Überall werden nur Unschuldige gemordet."

Aber warum ist alles sinnlos, warum werden die Unschuldigen gemordet? Zu sehr sind Bölls Gestalten mit ihren Leiden beschäftigt, als dass sie bereit oder imstande wären, auf solche Fragen einzugehen. Und der Erzähler Böll hütet sich, den meist sehr engen Horizont seiner damals im Mittelpunkt stehenden Figuren zu überschreiten. "

Mehr als ein Dichter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. Dezember 1977. Citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, s. 92

Představíme-li zde Bölla, je ale třeba rozlišovat právě ono Adenauerovo silně prozápadní Německo, vycházející už z tradice předválečné snahy Porýní o připojení ke Francii (viz. tzv. "rýnská otázka"²⁴¹), po válce součást Německa Západního a Prusko, po válce Německo Východní. Böll vždy píše z pozice i zkušenosti rodáka z Kolína nad Rýnem, rodinným prostředím i názory velice blízkého právě zmíněnému Adenauerovu myšlenkovému proudu.)

Jak byl Heinrich Böll, projevující se v zmíněné době už kriticky vůči západoněmecké společnosti, přijímán po získání Nobelovy ceny i dokončení zásadní části svého díla, postihuje ve svém článku z roku 1975 velmi výstižně opět Marcel Reich-Ranicki. On sám podle vlastních slov "čte Bölla a píše o něm po celý svůj dospělý život, více než třicet let"²⁴², lze ho tedy označit jako autentického pozorovatele Böllova vývoje přímo z časů vzniku děl. Na rozdíl od mladších literárních vědců (např. Jochena Schuberta²⁴³ z jehož prací je zde také hojně čerpáno, a který Bölla reflektuje neméně podrobně, ovšem z poněkud jiné perspektivy – totiž kritika narozeného až v roce 1957).

"Lze toto považovat za samotný vrchol slávy? Každopádně ještě nikdy nebyl Böll úspěšnější. Jeho popularita zřejmě už nemůže být větší(...) zcela bez ohledu na hodnotu jeho nových literárních prací i na charakter jeho veřejných vystoupení. Také se ví, že na rozdíl od Grasse, nevyznačuje se jeho oblíbenost žádnými vnímatelnými výkyvy. A také, na rozdíl od Frische, který má publikum především mezi inteligencí, nachází Böll bezprostřední reakci ve všech

241) 1923 – tzv. **rýnská otázka** – Adenauer byl pro autonomii Porýní – jeho nezávislost na Prusku, za což si vysloužil označení „separatista“, ač ve skutečnosti pro úplnou separaci nebyl (spory o to vedl i uvnitř své vlastní strany Centrum).

viz.: www.deutsch-kgb.wz.cz/soubory/adenauerkgb.doc (citováno k 15.5.2013)

242) "Für uns, die wir lesend und schreibend seit dreissig Jahren Bölls Weg begleiten..."

Spiegel einer Generation. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21. Dezember 1982. Citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, s. 101

243) Jochen Schubert, *1957, doktorské studium filozofie a germanistiky v Bonnu, od roku 1995 spolupracovník nadace Heinricha Bölla. Vydané publikace: Heinrich Böll: Briefe aus dem Krieg 1939 – 1945, Köln 2001. Heinrich Böll. München, 2002 (dohromady s Viktorem Böllem). In Jung, W. A Schubert J.: *Ich sammle Augenblicke*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2008. s.270

sociálních vrstvách. Böll je *lidový* spisovatel. Nic ale nesvědčí o podlomeném vztahu Němců k jejich literatuře tolik, jako fakt, že u nás označení "*lidový spisovatel*" není vnímáno jako lichotivé. A Böll není první, kdo toto okouší.

Nicméně ale pro něj i ti, kteří ho zesměšňují a urážejí, mají tajně trochu soucitu. Dokonce ani ty nejagresivnější noviny v Západním Německu ho nepovažují za nebezpečného nepřítele - takové tóny lze cítit spíše s útoků proti Grassovi- ale Böll je pro ně spíš "tvrdá palice." Někteří oponenti ho vidí jako ztraceného syna, jehož návrat do jejich vlastních řad považují za stále možný, navíc i vhodný a žádoucí.

Naopak mnozí, kteří Heinricha Bölla milují, se cítí povinováni příležitostně poukázat, že jim jejich srdečná náklonnost ke spisovateli poskytuje dobré zázemí pro soucit: Mnoho jeho přátel ho nebere příliš vážně a distancují se od něj, poplácávají ho po rameni. Ti, kteří jsou připraveni ho obdivovat, si myslí, že Bölla, jehož autentické utrpení bylo odjakživa tak pěkně zřejmé, je zároveň nutné litovat i na veřejnosti. To platí zejména pro období od roku 1972, protože od té doby, co obdržel Nobelovu cenu, musí chudák Böll ke všemu ostatnímu nést i tíhu mezinárodního věhlasu." ²⁴⁴

244) "Ist dies also der Gipfel des Ruhms? Jedenfalls war Heinrich Böll nie erfolgreicher. Seiner Beliebtheit kann offenbar nichts mehr anhaben(...)unabhängig vom Wert seiner neuen literarischen Arbeiten und vom Charakter seiner öffentlichen Auftritte. Auch kennt sie – ganz anders als bei Grass – keine deutlich wahrnehmbaren Schwankungen. Und anders als Frisch, der sein Publikum vor allem in der Intelligenz hat, findet Böll ein unmittelbares Echo bei nahezu allen Schichten. Er ist ein Volkschriftsteller. Nichts aber zeugt so sehr vom gebrochenen Verhältnis der Deutschen zu ihrer Literatur als die Tatsache, dass hierzulande die Bezeichnung "Volkschriftsteller" als weing schmeichelhaft empfunden wird. Böll ist nicht der erste, der das erfährt.

Allerdings haben für ihn sogar jene, die ihn verspotten und beschimpfen, insgeheim ein wenig Sympathie. Auch die aggressivsten Zeitungen der Bundesrepublik, behandeln ihn nicht wie einen gefährlichen Feind – solche Töne hörze man eher in den Attacken gegen Grass - , sondern wie einen(...)Dickkopf. Manche Gegner sehen in ihm einen leider verloreren Sohn, dessen Rückkehr in die eigenen Reihen sie für möglich, ja für opportun und wünschenswert halten.

Jene wiederum, die Heinrich Böll lieben, fühlen sich verpflichtet, gelegentlich anzudeuten, dass ihnen ihre herzliche Zuneigung Gewissensbisse bereite: Viele seiner Freunde ziehen es vor, ihn nicht ganz ernst zu nehmen und sich von ihm schulterklopfend zu distanzieren. Die ihn zu bewundern bereit sind, meinen doch, Böll, dessen authentische Leiden immer so schön sichtbar sind, zugleich und in aller Öffentlichkeit bedauern zu müssen. Das gilt

Ve snaze reflektovat Böllův názorový posun i jeho vztah ke společnosti stejně jako k církvi, dodává pak Reich-Ranicki následující:

"Pro jedny je ještě dnes, stejně jako v bouřlivých šedesátých letech, příliš "levý" a příliš "bouřlivý", ostatními je vnímán jako nedostatečně levý a příliš zkrotlý. Někteří jej pokládají za „maloměšťáka“, druzí za příliš buržoazního. Jedněm jde jeho katolicita, na které si tvrdošijně trvá, na nervy, druhé obtěžuje jeho někdy zdánlivě frivolní vztah s katolickou církví. (...). Těm, kteří si Bölla váží přesto připadá těžké ho přijmout v obou jeho rolích, které ať už dobře nebo špatně, hraje už po nějakou dobu - jako veřejný žalobce, který varuje své krajany nebo volá po pořádku, na jedné straně i na druhé straně jako literární reprezentant Spolkové republiky (nebo také Německa jako celku) v mezinárodním kontextu."²⁴⁵

V tomto komentáři Reicha-Ranického je velmi zřetelná ona politická rozpolcenost nejen Německa samotného – na Východ a Západ, ale také ona výše zmíněná specifická role Porýní v kontextu celku.

vor allem für die Zeit seit 1972, denn seit er den Nobelpreis erhalten hat, muss der arme Böll zu allem anderen auch noch die Last des internationalen Ruhms tragen."

Vom armen H.B. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. September 1975. Citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, s. 78 - 79

245) "Für die einen ist er noch heute, wie in den stürmlichen sechziger Jahren, zu links und zu stürmisch, für die anderen zu wenig links und zu zahm. Die einen halten ihn für provinziell, die anderen für allzu bürgerlich. Den einen geht seine hartnäckig betonte Katholizität auf die Nerven, die anderen ärgert sein bisweilen scheinbar frivoles Verhältnis zur katholischen Kirche. (...) Vielen, die Böll schätzen fällt es gleichwohl schwer, ihn in den beiden Rollen zu akzeptieren, die er, ob nun recht oder schlecht, schon seit einiger Zeit spielt -als öffentlicher Ankläger, der seine Landsleute warnt oder zur Ordnung ruft, einerseits und andererseits als der literarische Repräsentant der Bundesrepublik (oder auch Deutschlands) auf der internationalen Szene."

Vom armen H.B. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. September 1975. Citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, s. 79

2.2 Rodina, válka, měnová reforma – prvotní vlivy

Roku 1935, kdy začíná psát své první krátké povídky,²⁴⁶ přes jeho válečná léta strávená v uniformě německého Wehrmachtu až do konce války v roce 1945 jsou pro Böllův autorský vývoj jako zásadní často označována právě léta válečná, označovaná většinou publikací zabývajících se Böllovým raným psaním a jeho vývojem jako "Grunderlebnis". Totiž zcela základní zkušenost, která ho především jako člověka a samozřejmě jako autora už navždy poznamenala. Sám Böll toto ovšem uvádí na pravou míru, když říká:

"Chtěl jsem se dostat za tuto základní zkušenost. Jak už jsem řekl, nemyslím si, že to byla právě válka, jak bylo v souvislosti se mnou tolikrát zmíněno. Muselo to být mnohem dříve, rozklad buržoazní společnosti. Základní téma literatury. Rozpad, který byl tak viditelný v dvacátých i třicátých letech, že se pro mě bez i bez větších ideologických příprav stal zásadní látkou."²⁴⁷

Jochen Schubert toto Böllovo vyjádření ještě doplňuje:

"Konkrétní předpoklady oné "základní zkušenosti" tvoří, pokud jde o zaměření a strukturu vlastního prostředí pro život, globální ekonomická krize a

246) Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 102.

247) "Ich möchte(...)gerne hinter dieses Grunderlebnis kommen. Ich glaube wie gesagt nicht, dass es der Krieg war, wie man oft gemeint hat. Das muss früher gewesen sein, zerfall der bürgerlichen Gesellschaft. Ein Urthema der Literatur. Ein Zerfall, der eben in den zwanziger und dreissiger Jahren so sichtbar war, dass er für mich ohne grosse ideologische Vorbereitungen zum Thema wurde, zum Stoff."

Böll, Heinrich/Linder Christian: Drei Tage im März, Ein Gespräch. Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1975.

také příchod nacionálního socialismu. Obojí způsobuje značné společenské otřesy. Nicméně k tomu je třeba připočíst ještě další určující linii. Tou je katolické životní a myšlenkové milieu, do kterého se Böll 21.12.1917 narodil jako páté dítě z druhého manželství s Viktora Bölla s Marií Hermans."²⁴⁸

Ze tří dětí z prvního manželství jeho otce žila v době Bøllova narození už jenom jedna sestra.²⁴⁹ Motiv předčasně zemřelých dětí se v Bøllově díle často objevuje (*Biliár o půl desáté*, *Bilance* (rozhlasová hra), *Klaunovy názory*).

Schubert dále pokračuje: "Je to tedy především onen, v jeho kulturním porozumění křesťanství a katolicitě, identifikovatelný univerzální požadavek, totiž snaha zaměřit se na obsah a vlastní vědomí. Bøllem samotným označovaná jako "katolická, katolická, katolická" síla tohoto účinku byla vyvinuta také v rodině. Převédeme-li toto k měšťácké kulturní praxi, pak tento univerzální požadavek projevuje mimo jiné ve formě vyloučení veškeré nekatolické kulturní orientace, to znamená, že:

"Buddenbrookovi byli na hraně, ale po Tucholském ani stopy, Kästner ano. Jinak bylo všechno ostatní označováno jako "Berlín" a Berlín nebyl milován, stal se ještě nemilovanějším, od té doby, co ho převzali nacisti."^{250 251}

248) "Die bestimmten Klammern des "Grunderlebnisses" bilden hinsichtlich der Orientierung und Strukturierung des eigenen Lebensumkreises die durch die Weltwirtschaftskrise bzw. das Heraufkommen des Nationalsozialismus bewirkten gesellschaftlichen Umbrüche. Eine andere Grenzlinie kommt jedoch noch hinzu. Es ist die des katholischen Lebens- und Glaubensmilieus, in das Böll am 21.12.1917 als fünftes Kind der zweiten Ehe Viktor Bölls mit Maria Hermans hineingeboren wird."

Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 15.

249) Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 92.

250) Was soll aus dem Jungen bloss werden? KA 21, s.430. Citováno dle Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011.

251) "Es ist vor allem der in seinem Kulturverständnis Christlichkeit und Katholizität identifizierende katholische Universalanspruch, die Inhalte und die ordnenden Bewusstseinsmaßstäbe bereitzustellen, der seine von Böll als "katholisch, katholisch, katholisch" bezeichnete Wirkungsmächtigkeit auch in der Familie entfaltet. Im Übergang zur bürgerlichen Kulturpraxis zeigt sich dieser Universalanspruch u.a. als Ausschluss aller ausserkatholischen

V tomto Böllově vyjádření znovu tedy jasně vnímáme onu odvěkou rivalitu katolického Porýní vůči protestantskému Prusku, jejíž vědomí je i pro správné uchopení Böllových románů nezbytné.

Oba jeho první romány *Vlak přijel přesně* a *Kdes byl, Adame?* se odehrávají během druhé světové války a lze je vnímat jako jeho bezprostřední reflexi, toho co sám Böll během let 1939 až 1945 prožil. Druhá světová válka se jako fenomén ovlivňující lidské nitro objevuje ve velké většině jeho děl. Později má spíše metaforický význam a Böll její nepřirozenosti užívá pro vytváření příměrů a podobenství chorobných společenských jevů v jeho neválečné přítomnosti. To ostatně dosvědčuje i následující citace ze studie o Böllových románech a povídkách vydaná v sedmdesátých letech:

"Böll píše o našich současnicích. Posledních dvacet let evropské historie poskytuje každému realistickému prozaikovi hojnost námětů(...). Pro Bölla znamená válka zkušenosti hrůzy a plýtvání nesmírného rozsahu. Co se odehrálo před rokem 1939, patří pro něj do minulosti před potopou a hraje rozsahem menší roli v jeho tvůrčím světě. Po válce následoval mír. Böll volá chaos a hlad z ruin v paměti zpět i ve dnech měnové reformy,²⁵² která znamenala neony a plné výlohy pro každého, stejně jako horké párky a horkou kávu, když jste si mohli dovolit vydat pár marek. On ukazuje tuto novou mladou generaci, která vyrůstá bez vědomí války v paměti a považuje všudypřítomnost máslových dortů, smetany a Volkswagenů za věčnou. Pro Bölla, ale trauma z let 1939 - 1945 byl rozhodující pro zkušenosti přítomnosti."²⁵³

kulturellen Orientierung, was bedeutet, dass "die deutsche Literatur" nur bedingt in den eigenen Lebenskreis eindringen konnte: "Die "Buddenbrooks" am Rande, aber Tucholsky etwa, keine Spur; Kästner ja(...). Im übrigen war alles andere "Berlin" und Berlin war nicht geliebt, wurde noch ungeliebter, seitsem die Nazis es übernommen hatten.""

Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 16.

252) Německá měnová reforma v roce 1948 - říšská marka byla po válce silně znehodnocena a v západních okupačních zónách byla 21. července 1948 nahrazena novou německou markou. Měnová reforma byla výchozím předpokladem pro hospodářskou konsolidaci a zjednodušila organizačně již přicházející pomoc z European Recovery Program (Marshallův plán).

253) Böll schreibt über Menschen unserer Zeit. Die vergangenen zwanzig Jahre europäischer Geschichte boten jedem realistischen Romancier eine verschwenderische Fülle von Stoffen...Für

Ptáme-li se pak ještě dále, totiž co stálo na počátku Böllova psaní vůbec?
Jochen Schubert odpovídá následovně:

"Böllův prvotní impuls, ještě před vším jeho kritickým uchopením dobové skutečnosti, byl obsažen v jediném požadavku "vyjádřit se psaným slovem"^{254, 255}.

Sám Böll svou cestu k psaní shrnuje v rozhovoru z roku 1948 velmi věcně:

"Můj literární vývoj je přibližně takovýto: První experimenty se odehrály ve velmi velkém množství mezi lety 1936-1938, následovala absolutní stagnace, dokud jsem byl vojákem, navíc pak až do konce roku 1946. Posléze náhlé probuzení literárního svědomí a od té doby nepřetržitá práce, nejprve opět velmi kvantitativní, ale pomalu trochu přicházím k rozumu, a nyní toho mám v

Böll bedeutete der Krieg die Erfahrungen des Schreckens und der Verwundung in ungeheuerlichem Ausmasse. Was vor 1939 geschah, gehört für ihn in eine Vergangenheit vor der Sinflut und spielt lediglich eine mindere Rolle in seiner schöpferischen Welt.

Auf den Krieg folgte den Frieden. Böll ruft Chaos und Hunger zwischen Ruinen ins Gedächtnis zurück, die Tage der Währungsreform, welche Neonlichter brachten und Schaufensterauslagen für jedermann, sogar heiße Würstchen und Kaffee, wenn man ein paar Mark ausgeben konnte. Er zeigt diese neue junge Generation, welche ohne bewusste Erinnerung an der Krieg heranwächst und die Allgegenwärtigkeit von Buttercremetorte und Volkswagen für unvergänglich hält. Für Böll aber wurde das Trauma der Jahre 1939-45 entscheidend für das Erlebnis der Gegenwart.

H.M.Waidson: Die Romane und Erzählungen Heinrich Bölls in Über Heinrich Böll: In Sachen Böll – Ansichten und Einsichten. 5. přepracované vydání 1977: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH und Co. KG, München. s.41 – 42.

254) Im Gespräch: mit Heinz Ludwig Arnold(1971), KA 24, s.267.

255) "Pointiert hat Böll den sein Schreiben initiiierenden Impuls vor aller kritischen Erfassung des zeitgenössisch Wirklichen primär auf den "Wunsch" zurückgeführt, "mich schreibenderweise auszudrücken"

Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 13.

plánu tolik, že už toho nikdy nebudu moci nechat." ²⁵⁶ V roce 1975 k tomu pak dodává:

"Věřím, že ten požadavek po vyjádření, po hře s látkami a formami – ve vyšším i banálním smyslu – je silnější (ve srovnání se samotným prožíváním) stejně jako přenášet na papír přání, sny, představy a ideje a převádět je do společenské praxe."²⁵⁷

256) "Mein literarischer Werdegang ist ungefähr folgender: erste Versuche in sehr grosser Quantität fanden von 1936 bis 1938 statt, dann absolute Flaute, solange ich Soldat war, darüber hinaus bis Ende 1946. Plötzlich Erwachen des literarischen Gewissens und seitdem ununterbrochene Arbeit; erst wiederum sehr quantitativ, aber langsam komme ich ein wenig zur Besinnung, und stecke jetzt so sehr in meinen Plänen drin, dass ich es wohl nicht mehr werde "lassen" können."

Heinrich Böll an Alex Kaun, 23.März 1948 (HASTK 1326-4001, Bl.34). Citováno dle Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011.

257) "Ich glaube, dass der Wunsch, sich auszudrücken, mit Stoffen und Formen zu spielen – im höheren und auch in banalen Sinne -, das Stärkere (gegenüber dem Erlebten) ist, und auch der Wunsch, Träume, Vorstellungen, Ideen auf Papier zu bringen und in gesellschaftliche Praxis umzusetzen."

Böll, Heinrich/Linder Christian: Drei Tage im März, Ein Gespräch. Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1975.

2.3 Válečné romány

Reich-Rainicki píše o rané tvorbě Heinricha Bölla: "V jeho první práci, v roce 1947 publikované povídky *"Die Botschaft"*, se nachází tato věta: "Věděl jsem, že válka nikdy neskončí, nikdy dokud bude krvácet rána, kterou způsobila"

A na jiném místě říká Boll:

"Je naší povinností připomínat, že člověk neexistuje jen aby se proměňoval - a že destrukce světa není pouze vnějšího rázu a nikoliv také tak malicherné povahy, abychom si mohli troufnout je během několika málo let vyléčit." V tomto smyslu také vděčí ony první Böllovy knihy, jejichž děj se odehrává za války, za svůj rozhodující impuls právě bezprostřední současnosti – morálnímu, politickému a společenskému vývoji, který se projevoval po měnové reformě. Když se tedy Böll ptá *Kdes byl, Adame?* Ptá se touto otázkou, kterou je pojmenován jeho první román, zároveň a především "Kde jsi, Adame?"²⁵⁸

258) "In seinen frühesten Arbeiten, der 1947 veröffentlichten Kurzgeschichte *Die Botschaft*, findet sich der Satz: "Da wusste ich, dass der Krieg niemals zu Ende sein würde, niemals, solange noch eine Wunde blutete, die er geschlagen hat." Und an anderer Stelle erklärt Böll: "Es ist unsere Aufgabe, daran zu erinnern, dass der Mensch nicht nur existiert, um verwaltet zu werden – und dass die Zerstörungen der Welt nicht nur äusserer Art sind und nicht so geringfügiger Natur, dass man sich anmassen kann, sie in wenigen Jahren zu heilen." In diesem Sinne verdanken auch jene Frühen Bücher Bölls, deren Handlung während des Krieges spielt, ihren entscheidenden Impuls der unmittelbaren Gegenwart – der moralischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklung, die sich nach der Währungsreform abzeichnete. Wenn er also die Frage *Wo warst du, Adam?* Stellt, mit der er seinen ersten Roman betitelt hat, so geht es ihm – zugleich und vor allem – um die Frage "Wo bist du, Adam?"

Der Poet der unbewältigten Gegenwart. In: Marcel Reich-Ranicki, Deutsche Literatur in West und Ost. R.Piper und Co. Verlag, München 1963, s.120 – 142. citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: Mehr als ein Dichter. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1986. 23 – 24.

"Válka se v těchto knihách neobjevuje jako následek lidského konání, které by se dalo vysvětlit a jednoduše zanalyzovat, ale jako nepřehledný a krutý fenomén, jako nějaká hrozná nemoc, jejíž jednotlivé symptomy jsou bolestivé, ovšem jejíž příčiny jsou naprosto záhadné. Mladý Böll neukazuje, jak lidé "dělají" válku, nýbrž co válka "dělá" s lidmi. Böll válku prudce odmítá a hnuší se mu, přesto ale u něj jde převážně o intuitivní antimilitarismus. Obžaloba samozřejmě nemůže být nepochopena, ale chybí tu její přesný adresát. Vždy je dominantní ona vznesená stížnost."²⁵⁹

259) "Der Krieg erscheint in diesen Büchern nicht als Folge menschlicher Handlungen, die sich erfassen und analysieren lassen, sondern als ein undurchschaubares und grausames Phänomen, als eine furchtbare Krankheit, deren einzelne Symptome schmerzhaft bekannt, deren Ursachen aber unbegreiflich sind. Der junge Böll zeigt nicht, wie die Menschen den Krieg machen, sondern was der Krieg aus den Menschen macht. Natürlich wird der Krieg von ihm mit grösser Heftigkeit abgelehnt und verabscheut, doch handelt es sich um einen vorwiegend intuitiven Antimilitarismus. Die Anklage kann nicht missverstanden werden, aber ihr fehlt eine präzise Adresse. Es dominiert immer die Klage."

Der Poet der unbewältigten Gegenwart. In: Marcel Reich-Ranicki, *Deutsche Literatur in West und Ost.* R.Piper und Co. Verlag, München 1963, s.120 – 142. citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter.* Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1986. 26. Překl. TA

2.3.1. Der Zug war pünktlich/Vlak přijel přesně (1949)

Reich-Ranicki píše o tom, že Böll se ve svých válečných románech a povídkách nestaví do role někoho zvenčí, ani do role soudce, nýbrž do role spoluviníka. "Andreas z *Vlak přijel přesně* a Feinhals z *Kdes byl, Adame?(...)* jsou interpretováni jako viníci v nanejvýš metafyzickém smyslu, naproti tomu jsou zproštěni konkrétní individuální viny, a jsou představováni ve smyslu spolu trpících. Především tomu pak Böll vděčil za náklonnost mnoha čtenářů, kteří za války nosili uniformu německého Wehrmachtu a pro které tak bylo snadné se identifikovat s hrdiny, které na jedné straně spojoval podobný válečný osud, na druhé pak průměrná mentalita s morálně dokonalým postojem.²⁶⁰

Na krátkém románu *Vlak přijel přesně* pracoval nejprve Böll od dubna 1948 jako na povídce s názvem "Mezi Lembergem a Černovicemi."²⁶¹

Vlak přijel přesně se odehrává v roce 1943 a sledujeme v něm krátký úsek z života vojáka, který je speciálním vlakem odeslán z Porýní na Východní frontu.

Bezútěšnost přeplněného vlaku, ve kterém cestuje spolu s dalšími vojáky a

260) Andreas aus *Der Zug war pünktlich*, Feinhals aus *Wo warst du, Adam?(...)* werden indes höchstens in einem metaphysischen Sinne für schuldig erklärt, hingegen von konkreter und individueller Schuld freigesprochen und stets nur als Leidtragende dargestellt. Diesen Umständen vor allem verdankte Böll die Sympathie vieler Leser, die während des Krieges die Uniform der deutschen Wehrmacht getragen hatten und denen es nun leicht gemacht wurde, sich mit einem Helden zu identifizieren, der einerseits alltägliches Kriegsschicksal erfährt und andererseits durchschnittliche Mentalität mit moralisch einwanfreier Haltung verbindet."

Der Poet der unbewältigten Gegenwart. In: Marcel Reich-Ranicki, *Deutsche Literatur in West und Ost*. R.Piper und Co. Verlag, München 1963, s.120 – 142. citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1986. 27. Překl. TA

261) Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 24.

jednotvárnost cesty přes německé nížiny až do Polska je tu popsána s působivým realismem. Román se ovšem tříští ve chvíli, kdy vojáci v malém Polském městě v blízkosti fronty opouštějí vlak. Smyslovost hlavního hrdiny se dere na povrch v epizodě s prostitutkou Olinou a vrcholí v jakési neposkvrněné lásce jich obou. Nad ránem pak hlavního hrdinu dostihuje násilná smrt. Žádná ze zmíněných epizod ovšem nepůsobí tak silně jako úvodní pasáže z vlaku, které také tvoří stěžejní část románu.²⁶² Podobný motiv cesty vojáků vlakem, tentokrát však už v přeplněném voze po skončení války, se objevuje i v rozhlasové hře *Když válka skončila*.

Příhoda s Olinou přináší do Andreasova života nakrátko naději, že válka už dlouho nepotrvá. Tak se tu Andreasova naděje, že bude žít, setkává se svou pouze krátkou realizací na půdorysu několika hodin. Vědomí smrti je výchozím bodem děje románu a básnicky vytváří Andreasem neustále opakovaný motiv brzké smrti, ke které on nenávratně směřuje. To, že je ten výchozí motiv zmíněn tak brzy, jako jedna z prvních vět, má za důsledek velkou intenzitu románu a také širokého spektra myšlenek hrdiny, se kterými jsme obeznámeni, ale také jeho neschopnost jednat.²⁶³

262) Volně přeloženo (TA): "Der Zug war punktlich" (1949) spielt im Jahre 1943 und beschreibt die kurze Zeitspanne im Leben eines Soldaten von dem Augenblick an, da er im Ruhrgebiet einen Sonderzug besteigt, der ihn an die Ostfront zurückbefördern soll. Der überfüllte Zug, die Eintönigkeit der langsamen aber unerbittlich fortschreitenden Fahrt durch die niederdeutschen Ebenen bis nach Polen hinein, die Männer, die Skat spielen, Brot, Wurst und Schnaps miteinander teilen, während ihre Gesichter stoppelbärtig und grau von Russ werden – all dies wird mit einem Realismus geschildert, der ohne Zweifel schon eindrucksvoll ist. Jedoch zersplittert sich dieser kurze Roman von dem Augenblick an, da die Soldaten den Zug verlassen. So findet sich etwa die Begegnung mit einer jungen Prostituierten in einer Stadt, nahe der Front, während welcher die ungeschlachte Sinnlichkeit des Helden sublimiert und zu keuscher Liebe gesteigert wird; wenige Stunden später ereilt ihn frühmorgens ein gewaltsamer Tod. All diese Episoden sind jedoch nicht so überzeugend wie das, was vorausgegangen war.

H.M.Waidson: Die Romane und Erzählungen Heinrich Bölls in Über Heinrich Böll: In Sachen Böll – Ansichten und Einsichten. 5. přepracované vydání 1977: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH und Co. KG, München. (1.vydání 1959 Kiepenhauer und Witsch, Köln), s. 42.

263) volný překlad (TA): Die Begegnung mit Olin bringt die Bestätigung des Erhofften, die aber nur kurz, nur flüchtig sein kann, da der Krieg keine Dauer zulässt. So korrespondieren Lebenshoffnung und -erwartung des Andreas mit ihrer auf wenige Stunden begrenzten Realisierung, werden aber umschlossen von der Todesgewissheit als Ausgangspunkt der erzählten Geschehens und dem Tod der Hauptgestalt.(...) die Todesgewissheit zum Motiv des

2.3.2. Wo warst du, Adam?/Kdes byl, Adame(1951)

Také v druhém delším Böllově románu *Kdes byl, Adame?* (1951) zůstávají válka a smrt centrální zkušeností. Na začátku knihy je citován Antoine de Saint-Exupéry :

"Válka je nemoc jako tyfus." v knize se setkáváme s celkem devíti obrazy – kapitolami, v nichž je rozvíjen osud vojáků z jednoho družstva, které je na cestě z Rumunska zpět do Německa. Tento román je v ději i vykreslení charakterů bohatší než *Vlak přijel přesně*. Jsou to realistické detaily a také jeho empatie s trpícím lidstvem, co dodává knize na působivosti. Jeho formální struktura je ovšem stále příliš epizodická. Postavy působí v porovnání s pozdějšími Böllovými pracemi snad trochu černobíle. Přesto je ale absolutní otevřenost, s jakou se autor vyjadřuje, snad právě díky bezprostřednosti prožitého, velice autentická.²⁶⁴

Bald-Sterbenmüssens verdichtet wird und den Ablauf des Geschehens bis zu seinem die motivische Aussage bestätigenden Ende bestimmt. Das Bald-Motiv provoziert die Intensität und den weiten Spielraum der Gedanken der Hauptgestalt, begründet aber auch ihre Unfähigkeit zu handeln.

Bernhard, Hans Joachim: Die Romane Heinrich Bölls. 2.vydání Rütten und Loening, Berlin, 1973. (1. vydání 1970), s. s.17 – 19.

264) Zdroj, volný překlad (TA): Auch im zweiten, längeren Roman "Wo warst du, Adam?"(1950) bleiben Krieg und Tod das zentrale Erlebnis. (...) Antoine de Saint-Exupéry wird zitiert: "Der Krieg ist eine Krankheit wie der Typhus". In einer Folge von neun Bildern wird das Schicksal einer Gruppe von Offizieren und Mannschaften gezeigt, welche von Rumänien aus auf dem Rückzug nach Deutschland ist. Dieser Roman zeigt mehr Substanz und ist in Handlung und Charakterzeichnung reichhaltiger als "Der Zug war pünktlich". Durch seine realistischen Details und sein Mitgefühl gegenüber der leidenden Menschheit erzielt das Buch seine Wirkung, obgleich es seiner formalen Struktur nach vielleicht zu episodenhaft ist. Im Vergleich zu dem, was Böll später schrieb, sind Charaktere und Situationen sicherlich zu sehr in Schwarz und Weiss gezeichnet. Dennoch bleibt die vorbehaltlose Offenheit des Romans eindrucksvoll.

H.M.Waidson: Die Romane und Erzählungen Heinrich Bölls in Über Heinrich Böll: In Sachen Böll – Ansichten und Einsichten. 5. přepracované vydání 1977: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH und Co. KG, München. (1.vydání 1959 Kiepenhauer und Witsch, Köln), s. 42.

Podobně jako v románu *Vlak přijel přesně* je tu moment čisté platonické lásky jediným úzkým paprskem naděje, který se vloudí. Pro hlavního hrdinu Feinhalse je vztah k židovce Iloně zdrojem naděje v budoucnost, která bude normální. Jejich vztah ale nebude nikdy uskutečněn. Pro Ilonu, která později umírá při plnění bizarního rozmaru vedoucího koncentračního tábora, jsou Němci "jako vlci", což je tu elementem potlačujícím onu elementární sílu lásky. Na rozdíl od *Vlak přijel přesně*, kde je láska ještě schopna odehnat stranou veškeré myšlenky na realitu. Pro Feinhalse už je to jenom potenciální společnost milovaného člověka, která naplňuje jeho mysl, a zároveň pomáhá propojit všechny následující epizody.²⁶⁵

Hlavním tématem románu *Kdes byl, Adame* je naprostá zbytečnost a Böllovými slovy i *naprostá nesmyslnost* války, Böll zde často až naturalisticky popisuje, zdravé myslí se vzpírající, nelidské projevy války a především pak vnitřní zmar a duševní prázdnotu mnoha vojáků nasazených na německé straně. V otázce z názvu románu je navíc obsažena jeho bytostná víra. Jeho postoj lze vnímat jako bytostně tázající se – kde zůstává spravedlnost a elementární křesťanská morálka v době války? Tímto a předchozím románem i následujícími analyzovanými díly dále se jako červená nit táhne zkoumání oné tak potřebné – a přitom v okoušené všednosti nedostavující se – křesťanské spravedlnosti. Kde je Adam, když jsou Böllovi hrdinové (většinu z nich lze pokládat za věrohodné představitele skutečné, německé válkou a jejími následky vnitřně i vnějškově stíhané, generace) vystaveni neetickému jednání ve svém okolí. A kam se mají obrátit, když i instituce a osoby zosobňující víru v jejich světě, se nechovají podle křesťanského desatera a naopak se jako bibličtí farizejové uspokojují s

265) Zdroj, volný překlad (TA): Für Feinhals zeichnet sich die Möglichkeit ab, dass aus der Liebe zu Ilona eine Kraft erwächst, die im dumpfen Ertragen des Krieges einen Schimmer der Hoffnung aufkeimen lässt, die es erlaubt, einen Anker in die Zukunft auszuwerfen. Aber die Krisensituation wird nicht wie in späteren Romanen zugespitzt. Ilonas berechtigtes Misstrauen gegen die Deutschen, die "wie Wölfe" sind, weicht nicht der Urgewalt der Liebe, die in Der Zug war pünktlich jede Realität beiseite schiebt. Es ist nur die potentielle Gemeinschaft mit einem geliebten Menschen, die Feinhals' Denken erfüllt und die folgenden Episoden verknüpfen hilft. Handlungswirksamkeit bleibt ihr jedoch versagt."

Bernhard, Hans Joachim: Die Romane Heinrich Bölls. 2.vydání Rütten und Loening, Berlin, 1973. (1. vydání 1970), s. 47.

uplatňováním víry a jejích pravidel pouze v rámci striktních pravidel institucionalismu s křesťanstvím spojeným. Nikoliv tedy už s pravou podstatou, totiž morálkou a dobrými skutky nejenom na sobě samém ale i na oněch Böllových "trpících". Böll tedy podobně jako klaun Hanse Schniera křičí do telefonu na nahluclého mnicha:

"Vnitřní úraz(...)jde o duši. Čistě duševní záležitost.(...)Propánaboha, člověk se přece skládá z těla a duše!"²⁶⁶

Všichni Böllovi hrdinové jsou vystaveni tomuto ve velké míře uplatňovanému sobeckému přemýšlení (případně pak nepřemýšlení vůbec). Nevidí a nechtějí vidět za tělo a vnější skutky, spokojí se s velmi povrchními poznatky o sobě i o druhých. Bohatství nitra, jakkoliv pateticky to může znít, jim zůstává utajeno. A tak jsou Böllovi protagonisté zas a znovu vystaveni utrpení, nepochopení (nejen ze strany osob a institucí katolických, nýbrž i od protestantů, politických činitelů či ateistů, snažíme-li se o zevšeobecňující označení oné Böllem kritizované skupiny, lze tuto zahrnout pod pojem "instituce" případně pak "institucionalizovaní jedinci") a jejich zkušenost je do velké míry univerzální, protože společnost, ať už demokratická či nikoliv, nejenom ta poválečná, ale do velké míry vždy, upřednostňuje ony vnějškové atributy nad vnitřními. Jedinec je tedy nucen se těmto *řádům* přizpůsobit – jako to činí Böllovi antagonisté – nebo trpět, *nesmyslně trpět*, nehledě na to, zda zuří válka nebo ne. V tomto smyslu lze pozorovat už v prvních Böllových dílech obsažený, pokud ne přímo protest, tak odmítavý postoj vůči křesťanství, které nejenže nepřináší jeho hrdinům útěchu, ono ani za války, v tom co okoušejí a co prožil v uniformě sám Böll, není dostatečným zdrojem rozehřešení. Proto nakonec Böllovi nezbyvá, než se ptát: "*Kdes byl, Adame?*"

Příznačný je potom ve smyslu výše uvedeného Feinhalsův konec, který neponechává čtenáři nejmenší naději. Znechucen a vyčerpán válkou, snaží se co nejrychleji dostat do rodné vsi a domu svých rodičů. Na jeho prahu je ale

266) Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. Kiepenhauer und Witsch, Kolín, Berlín, 1963. český překlad Vladimír Kafka, Odeon, Praha, 1966. s.54

zasažen granátem vlastní armády a umírá. Série nesmyslných smrtí obsažených v *Kdes byl, Adame?* Ukazuje se tu naposledy ve své monstrózní a Feinhalsem krátce před tím artikulované absurditě:²⁶⁷ "Nesmyslné (...), jak dokonale nesmyslné." ²⁶⁸

267) Zdroj, volný překlad (TA): Zuletzt gelingt es Feinhals, sein Heimatdorf zu erreichen, wird dort aber auf der Schwelle zu seinem Elternhaus durch eine Granate der eigenen Armee getötet. Die Serie "sinnloser" Tode – hier auch noch von der eigenen Armee herbeigeführt – zeigt sich in seinem nochmals in ihrer monströsen und von ihm selbst kurz zuvor artikulierten Absurdität: "Sinnlos, dachte er, wie vollkommen sinnlos."

Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 27.

268) Böll Heinrich: *Wo warst du, Adam?* Opladen: Nakladatelství F.Middelhauva, 1955. český překlad: Ludvík Kundera, Praha: Naše vojsko, 1961. s.161

2.4 Böll a satira

2.4.1. Nicht nur zur Weihnachtszeit/Nejen o Vánocích(1952)

V padesátých letech začíná Böll psát své první satiry. Konkrétně v povídce *Nejen o Vánocích* ukazuje na tetě Mille, ustavičně toužící po precizně připravené oslavě Štědrého večera, neplodnost tradic, které se omezují už pouze na vnějšíkovou dokonalost a podléhají diktátu konzumu. Böll umisťuje tuto absurdní příhodu do poválečného Německa. Samotný akt požadavku na oslavu Vánoc, má své kořeny také za války a spisovatel tak podrobuje Západní Německo "hospodářského zázraku" kritice.²⁶⁹ Válka je tu tedy, jak bylo už dříve řečeno, aspektem, který nelze tak snadno zapomenout a odstranit, jak by si mnozí Böllovi současníci přáli. Její zhoubné působení zůstává v lidech i jejich chování, ačkoliv oni sami si to – oslnění hospodářskou prosperitou státu – jen málo uvědomují. Pro tetu Millu znamenala válka jediné, nepříjemný zásah do Vánočních oslav a neschopnost sehnat vánoční strom nebo ho snad řádně ozdobit.

Teta Milla, jak jen je to po skončení války možné, trvá na každodenní oslavě Vánoc v rodinném kruhu, pokud není po jejím, propuká v hysterický řev. Postupem času odpadá nejprve neustále zvaný farář, je nahrazený senilním prelátem, následně i děti, které jsou nahrazeny voskovými loutkami. Členové rodiny jsou nejprve zastoupeni dvojníky, posléze také figurínami. Lesk oslavy

²⁶⁹) Zdroj, volný překlad (TA): Die "Wirklichkeit" auf die Spitze treiben um "die" Wirklichkeit in ihrem Kern zu treffen und blosszulegen war – dem Genre entsprechend – die Absicht des Satirikers Böll. Vor allem in den 1950er Jahren entstanden in diesem Sinn Satiren wie Nicht nur zur Weihnachtszeit, mit der Böll im Bild einer immerwährenden Weihnacht das Verharren im äusserlichen Festprunk, der Rückfall in leere Traditionen und das Diktat der dem Konsum unterworfenen konventionellen Familienfeiern in der Bundesrepublik des "Wirtschaftswunders" einer Kritik unterzog.

nahrazuje její význam, konzum pak jedinečnost Vánoc.²⁷⁰ Navíc pak tetina obsese způsobí rozklad rodiny, která držela po celou válku při sobě, ale ustavičná oslava Vánoc ji rozdělí.

Na chyby dobové společnosti poukazuje Böll ve všech svých románech od *A neřekl jediné slovo*, publikovaném v roce 1953 počínaje. Vyprávění je nasáknuto děním v soudobé společnosti. Znaky přítomného prostředí se Böllovi stávají materiálem literární fikce. Ať už je to v *A neřekl jediné slovo* neutěšená bytová situace nebo v *Domu bez pána* problematika takzvaných "svazků se strýčky".

Navíc se tato koncentrace na současnost projevuje i v tom, že se děj odehrává v bezprostřední přítomnosti. Tak se děj románu *Biliár o půl desáté* publikovaného v roce 1959 soustředí na 6. září, *Klaunovy názory* publikované v roce 1963 se odehrávají v roce 1962 a *Skupinový snímek s dámou* z roku 1971 klade děj na tento rok samotný.²⁷¹

270) Zdroj, volný překlad (TA): Tante Milla auf eine täglich von neuem stattfindende Weihnachtsbescherung im Familienkreis bestehe, ansonsten verfalle sie in nicht endende Schreikrämpfe. Im Lauf der Zeit bleiben jedoch der zunächst ebenfalls eingeladene Pfarrer, dann die Familienmitglieder der sich wiederholenden Feier fern, bis zuletzt auch die Kinder durch Wachspuppen ersetzt werden. Die Feier geht trotzdem weiter – der Schein ersetzt das Sein, der Konsum die Einmaligkeit des Weihnachtsgedankens

Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Padeborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. .31.

271) Zdroj, volný překlad (TA): Ab der Veröffentlichung von *Und sagte kein einziges Wort* (1953) ist das Erzählte imprägniert von der Nähe zu den zeitgenössischen Entwicklungen, in die deren Niederschrift fällt. Das je Kennzeichnende des zeitgenössischen Umfelds wird zum Material der literarischen Fiktion. Sei dies in *Und Sagte kein einziges Wort* die Wohnungsort der unmittelbaren Nachkriegszeit, in *Haus ohne Hüter* (1954) die Problematik der.sog. "Onkel-Ehen" ...Darüber hinaus zeigt sich diese Konzentration auf die Gegenwart auch in der zeitlichen Einlagerung des Erzählten. So wird die Handlungszeit des 1959 erschienenen Romans *Billiard um halb zehn* auf den 6.September konzentriert, die des 1963 publizierten Romans *Ansichten eines Clowns* auf den März 1962, und *Gruppenbild mit Dame*, 1971, erschienen, legt den Handlungsverlauf auf dieses Jahr selbst.

Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Padeborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. .40.

2.5 Rodinný syžet

2.5.1. Und sagte kein einziges Wort/A neřekl jedině slovo (1953)

Böll v této knize zrcadlí skutečnou atmosféru a vývoj roku 1953 a činí tak prostřednictvím příběhu jednoho manželství. Text je rozdělen do třinácti kapitol, vyprávěných střídavě z bezprostřední perspektivy obou manželů a v ich-formě. Touto knihou se autor táže po podmínkách "lidské existence."²⁷²

Manželský pár, se kterým se v románu setkáváme, žije již dva měsíce v odloučení a zatímco Fred Bogner tráví svůj čas v čekárnách, po hospodách a na parkových lavičkách, žije jeho žena Käte s jejich třemi dětmi dál v nedůstojných podmínkách jedině místnosti. Na rozdíl ovšem od jejich sousedky, ctihodné osoby paní Frankeové, která spolu se svým mužem obývá velkorysý třípokojový byt hned vedle. Výsadami paní Frankeové je pořádkumilovnost, čistotnost a bezmezná katolická víra, kterou ovšem projevuje pouze vnějškově – a to především tím, že si svůj velký byt udržuje především za účelem přijímání návštěv v jednom z pokojů. Paní Frankeová je totiž členkou několika katolických sdružení, tedy se to rozumí samo sebou, že se své hmotné výhody nevzdá pouze proto, aby ulevila sousedům v existenciální tísní. Zásadně nekřesťanský je pak jeden z vnějších projevů její masově organizované zbožnosti. Právě díky její námitce totiž Fred a Käte nedostali větší byt a v důsledku toho se jejich vztah rozpadá, stejně jako jsou tím oba pochopitelně ovlivněni psychicky.

V postavě paní Frankeové lze vidět předznamenání matky klauna Hanse Schniera, ženy, pro kterou žádný režim není překážkou proto, aby si v něm

272) Zdroj (volný překlad TA): Eingebunden in die zeitgeschichtlichen Verhältnisse des Jahres 1953, reflektiert der als Liebes- und Ehegeschichte inszenierte Text in 13 jeweils abwechselnd die Perspektive je einer der beiden Protagonisten in Ich-Form stenographisch aufzeichnenden Kapiteln die Frage nach den Bedingungen der "menschlichen Existenz".

vytvořila vlastní silné ideové zázemí a díky své tvrdosti se také obklopila jistou autoritou ze strany dalších zúčastněných.

Schnierova matka je v době druhé světové války hrdou nacistickou matkou, která ve jménu očištění "Svaté německé země od Yankeeů", neváhá obětovat život vlastní dcery a málem i Hanse samotného. V Spolkové republice pak působí jako předsedkyně komitétu pro smiřování rasových předpokladů. V roli tolik protichůdné, pro ni samotnou ovšem zcela automaticky přijaté a udržované stejnou důsledností jako za války.

Käte a Fred se sice příležitostně setkávají v hotelech, ale jinak jsou oba velmi sami. Nedokážou být už spolu pro tlak vnějších nepříznivých podmínek, vzdávají se jim, protože v jistém bodě beznaděje už nejsou schopni životního zápasu. Každý z nich se s krizí vypořádává po svém. Fred vydělává jako telefonista, ale jinak čas tráví velice znuděn a zklamán životem, bez vůle snažit se už o cokoliv lepšího. Käte pak hledá útěchu v modlitbách a ve víře. V další scéně knihy Böll znovu pokládá otázku ohledně morálnosti neindividuálně chápaného křesťanství, Käte je tu vystavena nevěli faráře udělit jí rozhřešení. Její život se mu zdá příliš hříšný. A to navzdory tomu, že ona sama se prokazatelně celistvě a nesobecky obětuje.

Celý příběh se odehrává pouze na půdorysu osmačtyřiceti hodin, ve střídavých vnitřních promluvách obou manželů. Oba se během dvou dnů dozvídají o jejím dalším těhotenství a zároveň Käte nutí Freda k rozhodnutí. K návratu k ní a dětem nebo k definitivnímu rozchodu. Román končí nadějí, že by se Fred k rodině mohl vrátit. Není to ovšem dosloveno do konce.

Zkáza jejich manželství je symptomatická pro zkázu mezilidských vztahů na pozadí stavu společnosti krátce po měnové reformě, Böll zde s pomocí zřetelných kontrastů skicuje: ruiny staví proti novostavbám, mizerné nájemní pokoje k luxusním bytům a poválečnou bídu vedle počínající prosperity. Tím

dosahuje silného účinku při zprostředkování neutišitelného stavu, v němž se oba jeho hrdinové nacházejí.²⁷³

Podle slov Reicha-Ranického "Román *A neřekl jediné slovo* ukazuje opět velmi jasně na Böllovy umělecké možnosti, ale také – a to v mnohem větší míře než román *Kdes byl, Adame?* - na nebezpečí, která jeho epiku pronásledují od samotných počátků.

Mimo jiné se tu ukázalo, že naivní a pasivní hrdinové z nejranějších Böllových knih nebyli vhodní k tomu sloužit jako kontrastní figury ke společenským poměrům v letech padesátých. Přesto se Böll pokusil zůstat věrný své koncepci."²⁷⁴

273) Zdroj (volný překlad TA): Die Zerrütung einer Ehe gleichsam symptomatisch für die Zerstörung menschlicher Beziehungen vor dem Hintergrund jener Zustände kurz nach der Währungsreform, die Böll mit Hilfe sichtbarer Kontrastmotive skizziert: Ruinen und Neubauten, kümmerliche Untermieter-Zimmer und riesige Luxuswohnungen verweisen auf das Nebeneinander von Nachkriegselend und beginnender Prosperität.

Mehr als ein Dichter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. Dezember 1977. Citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, s. 95

274) "Der Roman Und sagte kein einziges Wort zeigt wiederum sehr deutlich Bölls künstlerische Möglichkeiten, aber auch – und dies in stärkerem Masse als etwa der Roman Wo wars tu, Adam? - die Gefahren, die seine Epik von Anfang an bedrohten. Er erwies sich unter anderem, dass der naive und passive Held aus den frühen Büchern Bölls wenig geeignet war, als Kontrastfigur zu den gesellschaftlichen Verhältnissen in den fünfziger Jahren zu dienen. Dennoch versuchte Böll, seiner Konzeption treu zu bleiben."

Der Poet der unbewältigten Gegenwart. In: Marcel Reich-Ranicki, Deutsche Literatur in West und Ost. R.Piper und Co. Verlag, München 1963, s.120 – 142. citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1986. s. 30. Překl. TA

2.5.2. Haus ohne Hüter/Dům bez pána (1954)

Svět ovlivněný následky války, to je svět románu *Dům bez pána*. Ke ztrátám na konkrétních životech vojáků, kteří byli manžely, otci a bratry, lze ještě v roce 1953, kdy se děj románu odehrává, připočíst hospodářský vzestup příznačný pro tento poválečný rok. O tomto roce, ale z jiné stránky pojednával ostatně i román *A neřekl jediné slovo*.

Román je vyprávěn vždy z perspektivy jedné z pěti hlavních postav a v jejich projevech je znát snahu zatlačit a zapudit události minulé a stejně tak "bezedně vnímanou jako hrozivě působící přítomnost."²⁷⁵

Životy obou, v okamžiku, do kterého nás román zavádí, dvanáctiletých kamarádů a spolužáků Martina Bacha a Heinricha Brielacha jsou ovlivněny smrtí otců na frontách druhé světové války. To je do jisté míry spojuje, čím se ale odlišují, je ekonomická situace jejich matek. Heinrich je ovlivněn různými střídavými vztahy jeho matky, také na něj připadá povinnost hlídat finanční výdaje domácnosti a pokusit se, aby se podařilo zaplatit matce nové zuby. Žije v chudobě, navíc pod útlakem matčina přítele, sobeckého "strýce" Lea a musí se také starat o nevlastní sestru Vilmu. Martin na rozdíl od něj vyrůstá v prostředí finančně velice stabilním.

V Martinově životě se vyskytuje jeho střídavě snící a rezignující matka Nella Bachová, přítel jeho zemřelého otce Albert Muchow, dále pak Glum, Rus, který přežil koncentrační tábor, Bolda, přítelkyně z mládí Neliny matky. Ti všichni a navíc ještě babička, vdova po velkopodnikateli, žijí spolu v jednom domě, který patří právě Nellině matce. Za smrt Martinova otce, básníka Raimunda Bacha je zodpovědný Werner Gässler, který ho jako jeho představený během války vyslal na zcela nesmyslný manévr. Gässler je v roce 1953 úspěšným novinářem a jeho kariéra stoupá strmě dál. Pokusí se o setkání s Nellou, za

275) "...bodenlos empfundenen wie bedrohlich wirkenden Gegenwart."

účelem vydání některých Raimondových básní v antologii. Činí tak samozřejmě, aniž by tužil, že je to on, kdo je za smrt jejího muže zodpovědný. Nella nakonec se setkáním souhlasí, ale místo zadostiučinění ve formě hněvu vůči konkrétnímu viníkovi se u ní při kontaktu s Gäselerem dostává jen rezignace.

Martinova babička, která Martina nutí jméno vraha jeho otce Gäselera i okolnosti jeho smrti znát nazpaměť, se spolu s Albertem vydává vstříc vlastní katarzi tváří v tvář vrahovi jejího syna. Nakonec se ale ani ona nedokáže proti Gäselerově logice "alles vergessene" - "vše zapomenuto"²⁷⁶ prosadit, a tak se z jejich strany dlouho očekávané vypořádání a trest pro Gäselera nekoná.

Rodina se na konci románu schází a společně vnímá neutěšený řád oné zrestaurované společenské skutečnosti. Kdy je vše zlé a pro ně do velké míry určující zapomenuto těmi, kteří chtějí za každou cenu žít dál. Proti tomu působí blahodárně jim předkládaný "řád idyly"²⁷⁷ - zklidnění ve formě vize života na malém sídle Biertenhahnu Albertovy matky, která v místě provozuje hostinec, kde se také všichni momentálně nacházejí.

276) "alles vergessene" in Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 60.

277) "Ordnung der Idylle" in Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 60.

2.5.3. Billiard um halb zehn/Biliár o půl desáté (1959)

Rámec událostí jediného dne – dne oslav osmdesátých narozenin architekta Heinricha Fähmela – poskytuje prostor pro text celého románu, který nás ve svém zavádí do rodinné historie tří generací rodiny Fähmelů, odehrávající se v rámci celého půlstoletí.

Román se začíná vnitřním monologem a zčásti vzpomínkami Heinricha Fähmela na den před jeho osmdesátými narozeninami, 6. září 1958, začíná vyprávět svůj rodinnou historii, která se započala před jednapadesáti lety, 6. září 1907, sekretářce svého syna Leonore. Jako jednatřicetiletý tehdy přijíždí do porýnské metropole Kolína, vypracuje architektonický plán pro veřejnou soutěž stavby opatství Svatého Antonína a se svým návrhem vítězí mezi všemi třemi podanými návrhy právě ten jeho. O rok později si bere za manželku Johannu Kilbovou, z jejich čtyř dětí umírají ještě mladí dcera Johanna i syn Jindřich, ten ve válce, když se před tím dobrovolně stává nacistou. Ne tak už další syn Robert, který je kamarádem Schrellou zatažen do kultu "Beránčí svátosti" a musí s ním později uprchnout do Holandska, neb jsou oba pronásledováni nacisty – vyznavači tzv. "Bůvolí svátosti".

V roce 1937 se Robert vrací zpět a žení se se Schrellovou sestrou Editou, s níž už má jednoročního syna Josefa, kterého počali v křoví ještě dřív, než se jejich vztah vůbec začal. Krátce po narození dcery Ruth je Robert, vystudovaný statik, povolán do vojenské služby. Během náletu v roce 1942 přichází Edita o život. Poté, co na frontě umírá i Robertův bratr Otto, přichází po sérii tolika neštěstí Robertova matka o rozum a je umístěna v ozdravném ústavu v Denklingenu.

V posledních dnech války je Robert jako vojenský statik pověřen vyhozením Opatství svatého Antonína do vzduchu. Učiní tak, ačkoliv mohl stavbu lehce ubránit, s plným vědomím a postaví tak pomník "všem Beránkům,

které nikdo nenapásl"²⁷⁸ manželce Editě, Ferdíkovi Progulskovi odsouzenému tajným soudem ještě před válkou a dalším. Všem zbytečně zavražděným.

Symbolicky, jako pokračování dějin jedné rodiny má pak Robertův syn Josef, který zrovna ukončil studium architektury, vést výstavbu nového opatství a v den dědečkových narozenin, 6. září 1958, objevuje v opatství otcovy značky – prokazatelné důkazy o tom, že to byl jeho otec, kdo ho srovnal se zemí.

Stejně tak se i v den děje celého románu vrací z exilu Robertův přítel Schrella, bratr Edity. Vyhledává Roberta v hotelu u Prince Jindřicha, kde tento každý den o půl desáté hraje biliár. Roberta se ale snaží dostihnout také Nettlinger, který Schrellu i jeho před jejich útekem mučil. Konfrontován je s ním pouze Schrella, a ukazuje se, že nacističtí Nettlinger stejně jako mnozí další, udělal závratnou kariéru jako státní úředník. Jeho minulost mu není na obtíž podobně jako Gäselerovi z *Domu bez pána*. Oba dokáží s lehkým srdcem uplatnit logiku "vše zapomenuto".

Po šestnácti letech v ústavu se na manželovu oslavu narozenin vrací i Johana s plánem zastřelit bývalého fašistu během přehlídky organizované v den manželových narozenin a uskutečnit tak spravedlnost, které se ve společnosti nelze dočkat. Nakonec se ale na poslední chvíli rozhoduje jinak, nemíří na vůdce přehlídky, nýbrž na jeden z hotelových balkonů, z kterého přehlídku sleduje ministr obrany. "Její střela nemá být odplata za bývalé činy, nýbrž druh pomsty za budoucí, pomsta na "vrahovi mého vnuka"."²⁷⁹

Tento čin lze chápat jako pokračování vyrovnání se s vrahem Gäselerem z předchozího zmíněného titulu. Heinrich Böll zde už nezůstává u konstatování, ale nechává svou hrdinku jednat. Je příznačné, že odplaty, navíc odplaty všemu násilí a militarismu o to univerzálnější, že je učiněna na současném představiteli

278) "Denkmal für die Lämmer, die niemand geweidet hatte" in Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 61.

279) "Ihr Schuss soll nicht mehr nur Rache für Gewesenes sein, sondern eine Art Rache für das Künftige, Rache am "Mörder meines Enkels"." In Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 61.

vojenského a policejního establishmentu, se dopouští osoba nesvéprávná, společností po dlouhá léta označovaná jako duševně chorá. Jako bychom potřebovali ztratit rozum, abychom dokázali jednat stejnou mincí, která byla pro nacistické vrahy na denním pořádku. Nelze s tímto Böllovým postojem jinak, než souhlasit.

Důsledků dne 6. září je pro postavy několik. Robert se vzdává svého ritualizovaného rozvrhu všech dní a adoptuje hotelového portýra Huga, jehož rysy mu připomínají mrtvou manželku Editu. Stejně se také Heinrich Fähmel vzdává svého denního rituálu snídání v kavárně Kroner. Jejich přítomnost, které jsme byli svědky na půdorysu jediného dne – 6. září – se právě v důsledku událostí tohoto dne proměňuje.

Slovy Reicha-Ranického zklamal prý Böll románem *Biliár o půl desáté ty*, kteří ho chtěli vychvalovat jenom jako neškodného a bodrého humoristu nebo jako poetického vypravěče o krásách cizích zemí. V knize ukázal, že se od svého morálního úkolu nenechá ani odlákat ani odehnat. Němec a jeho potupa, to je téma této knihy.²⁸⁰

Reich-Ranicki ovšem upozorňuje i na slabiny románu, když kritizuje příliš primitivní rozdělení lidí na oběti a katy, jak je to v knize uplatněno na půdorysu "Beránků" a "Bůvolů", zároveň se domnívá, že hlavní postava románu – architekt Robert Fähmel – není dostatečně přesvědčivá. Fähmela podobně jako hrdiny prvních Böllových knih, označuje za další trpící oběť své doby. Vyjadřuje se o něm jako příliš racionálním pozorovateli a v důsledku o "hádajícím se pitomci". Podle Reicha-Ranického prý jenom málo epizod z Fähmelova života působí uvěřitelně. Ve vyjmenovaných chybách pak kritik nalézá důkaz toho, že Böllovo

280) "Mit dem Roman Billiard um halbzehn(1959) enttäuschte Böll jene, die ihn nur als einen harmlos-biedereren Humoristen oder als einen poetischen Schilderer fremder Länder rühmen wollten. Er bewies, dass er sich von seiner moralischen Aufgabe weder weglocken noch verdrängen liess."

Der Poet der unbewältigten Gegenwart. In: Marcel Reich-Ranicki, *Deutsche Literatur in West und Ost.* R.Piper und Co. Verlag, München 1963, s.120 – 142. citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter.* Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1986. 33. Překl. TA

snažení vytvořit hrdinu, který by mohl být konfrontován se západoněmeckou společností, je opět neúspěšné.²⁸¹

S německým kritikem lze v jeho postoji souhlasit, Robert opravdu působí jako postava poněkud ploše. Je-li ale jeho výlučnost snahou vytvořit silný protipól soudobé společnosti, pak musíme také dodat, že v *Klaunových názorech* se Böllovi tento program daří uskutečnit cele. Roberta Fähmela lze tedy považovat za jakousi studii předznamenávající klauna Hanse Schniera.

281) Zdroj (Volný překlad TA): Die bereits in Bölls erstem Buch auffällige Vorliebe für eine primitive Zweiteilung der Menschen in Opfer und Henker kehrt un Billiard um halbzehn in symbolischer Verschlüsselung wieder. Die Alternative – "Lämmer" oder "Büffel" – musste die Realität verzerren und zu groben Vereinfachungen führen, die durch nicht gerade anspruchsvolle diskursive Partien – zumal im Schlussteil – keineswegs verringert werden.

Im Zusammenhang damit steht auch die wenig überzeugende Gestalt des Mannes im Zentrum des Romans: der Architekt Robert Fähmel ist wiederum ein leidendes Opfer der Zeit, ein rasonierender Beobachter und ein mit seiner Umwelt hadernder Sonderling. Nur einzelne isolierte Episoden aus seiner Vergangenheit wirken glaubwürdig. Bölls Bemühungen um einen Helden, der mit der bundesrepublikanischen Welt konfrontiert werden könnte, hatten sich abermals als erfolglos erwiesen."

Der Poet der unbewältigten Gegenwart. In: Marcel Reich-Ranicki, Deutsche Literatur in West und Ost. R.Piper und Co. Verlag, München 1963, s.120 – 142. citováno dle Reich- Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter.* Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1986. 35. Překl. TA

2.6 Nárok na dějiny

2.6.1 Ansichten eines Clowns/ Klaunovy názory (1963)

Abychom byli schopni chápat posun, který se v díle Heinricha Bölla od předchozích románů udál, a který je v *Klaunových názorech* i *Skupinovém snímku s dámou* zřetelný, je třeba znovu připomenout historický kontext. "60. léta byla pro Německo v mnohém ohledu předělem. V literatuře se pomalu vyčerpala tematika válečná a silné pozice získává literatura angažovaná, často dokumentaristického rázu. Obecná radikalizace vrcholí koncem desetiletí "kulturní revolucí" roku osmašedesátého. Symptomatický je rovněž intenzivní boj proti válce ve Vietnamu, počátkem let 70. pak zahajuje činnost Frakce Rudé armády (R.A.F.), mající za cíl destabilizaci buržoazního státu. Böll v těchto letech vystupoval a bojoval za práva jedince proti sílícímu establishmentu."²⁸²

V románu se s Hansem Schnierem, potomkem rodiny velkopřemyslníků Schnierových z Bonnu, se setkáváme ve vlaku jednoho březnového večera roku 1962. Hans je povoláním klaun a vrací se po zranění během představení v Bochumi do rodného města Bonnu. Ten opustil před pěti lety jako jedenadvacetiletý, poté co svedl Marii Derkumovou, dceru obchodníka se smíšeným zbožím. Odešli spolu, navzdory všeobecné společenské morálce i Mariinu silnému katolictví.

Jejich vztah, který je ovšem Mariinými katolickými našeptávači označován jako "konkubinát", se aktuálně rozpadl. Marie Hanse opustila, protože odmítal legalizaci jejich vztahu. Ze zásady se nechtěl podvolit pravidlům institucí, která by jejich svazek měla stvrdit. K definitivnímu odchodu Marie pak dochází, když Hans odmítá podepsat formulář, kterým by ještě před svatbou potvrdil, že jejich společné děti budou vychovávány katolicky. Schnier pochází z protestantské rodiny, ale katolíkům z Mariina okolí vytýká především

282) Jiří Munzar: Kolínská madona aneb Heinricha Bölla opus magnum.(doslov knihy), Böll, Heinrich: Gruppenbild mit Dame. Kiepenheuer und Witsch, Kolín nad Rýnem, 1971. Český překlad Božena Koseková, Mladá Fronta, Praha, 2000. s.423

pokrytectví a to, že se řídí tzv."vnějšími znaky" více než skutečnou katolickou morálkou. On sám dokáže být věrný jediné ženě – tedy právě Marii – a v jejím odchodu k Züpfnerovi sleduje nenapravitelnou zradu, která je navíc v jeho očích, aniž by si to sama Marie uvědomovala, vrcholně nekřesťanská.

Schnier ze svého bonnského bytu v bídě finanční i duševní obvolává rodinu i dávné známé. Ovšem nikdo z nich ho není schopen pochopit, tím méně mu poskytnout útěchu. O útěchu on ale nestojí, jeho jediným cílem je, aby se k němu vrátila Marie. Slíbili si přeci, že spolu stráví celý život. S tím také na konci románu usedá na schody před nádražím v Bonnu, namaskován tlustou vrstvou bílého líčidla, hraje na kytaru a čeká na Mariin návrat.

Jochen Schubert pak v románu vidí Böllův *Zámek* – nachází tedy společné prvky s Kafkovým dílem. Jde podle něj nejenom o první větu románu:

"Es war schon dunkel, als ich in Bonn ankam"²⁸³ – "Es war spätabends, als K. ankam."(Byla už tma, když jsem dorazil do Bonnu. - Bylo už pozdě večer, když K. dorazil.)²⁸⁴ Stejně tak vidí podobnost mezi pokusy "K. navázat mimo jiné i telefonicky spojení se sférou zámeckých úředníků a telefonickými hovory Schnierovými, přičemž pokusy jich obou jsou bezvysledné."²⁸⁵ Oba romány podle Schuberta "přinášejí skrze své protagonisty pohled na mocenské poměry a principy řádu společenského prostředí, ve kterém se klaun Schnier i zeměměřič K. ocitají, a které jim nařizují chovat se dle prostředím určených pravidel."²⁸⁶ Aby

283) KA 13, s.11 citováno dle Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Padeborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 63.

284) Franz Kafka: Das Schloss. Roman. In der Fassung der Handschrift. Herausgegeben vom Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991, s.7. Citováno dle Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Padeborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 63.

285) "(...) gleichfalls K.s Anläufe, sich mit der ihm entzogen und unerreichbaren Sphäre der Schlossbeamten u.a.telefonisch in Beziehung zu setzen, bleiben ebenso ergebnislos wie Schniers Telefonate als sein Versuch der Kontaktaufnahme."

Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Padeborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 63.
překlad: TA

286) Beide Romane bringen durch ihre Protagonisten die Machtverhältnisse und Ordnungsprinzipien einer gesellschaftlichen Umwelt zur Sichtbarkeit, in denen sich die dem

toto své tvrzení podložil, předkládá Schubert tuto Mariinu větu z Böllova románu:

"Řekla, že nyní už nejde jenom o ní (Marie) a o mě (Hans), nýbrž o řád všeobecně."²⁸⁷

Děj románu se odehraje během tří a půl hodin, během posledního klaunova (Hans) pokusu získat svou ženu (Marii) zpět.²⁸⁸ Jak již bylo řečeno, Schnier tak činí poté, co ho Marie po jejich pětiletém vztahu opustila. Ačkoliv se celý román odehraje v tak krátké době, dostáváme se v Hansových vzpomínkách do dnů druhé světové války, kdy se všude, ale v jeho rodině díky matce především, rozmáhal nacismus. Hans tedy už jako malý chlapec intuitivně bojuje proti matčině bezcitnosti.

Odcizení se rodině vrcholí definitivně, když Hans z protestantské rodiny svede katoličku Marii Derkumovou a spolu s ní odjíždí do Kolína, kde on trénuje. Jedna věc je tedy jeho rozchod s rodinou fyzický, ten názorový se ale pro Hanse odehrál už ve chvíli, kdy přímou vinou jeho matky nesmyslně zemřela jeho sestra Henrieta.

Ve ztrátě Marie lze vnímat paralelu se ztrátou sestry Henriety. Vedle ní je jednou z nejbližších postav pro Hanse chlapec Georg, který umírá kvůli chybnému rozkazu vedoucího Hitlerjugend Herberta Kalicka, navíc před očima celé rodiny Schnierů. Byl to také nacistický spisovatel Schnitzler, kdo matku přesvědčil, aby Henrietu poslala v posledních dnech války k flaku.

Clown Schnier oder dem Landvermesser K.begegnenden Menschen eingerichtet haben und in ihrem Verhalten reproduzieren: "Sie sagte, es ginge jetzt nicht mehr um sie (Marie) und mich (Hans Schnier), sondern um die Ordnung."

Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 63.
překlad: TA

287) Tamtéž.

288) "erstreckt sich über dreieinhalb Stunden, sie umfasst den letzten Versuch eines Clowns(Hans), die Frau(Marie) zurückzugewinnen."

Bernáth, Arpád, Dr: Gruppenbild mit Dame – Eine neue Phase im Schaffen Bölls.
Kulturamt der Stadt Dortmund, 1972. s.2

Marie je posléze také v hotelu v Hannoveru přemluvena duchovním – prelátem Sommerwildem – aby opustila Schniera a vdala se raději za katolíka Züpfnera. V motivové struktuře románu tak jsou Sommerwild a Züpfner identičtí s Kalickem a Schnitzlerem.²⁸⁹ Heribert Züpfner a Herbert Kalick, oba jsou totiž bezprostředními iniciátory tragických událostí, se kterými se Hans nechce, jako ostatní okolo něj, smířit. Protože s některými věcmi se smířit nelze. Podle Reich-Rainického jsou *Klaunovy názory* první kniha, v níž se Böll snaží reflektovat katolický svět své rodné oblasti nekatolickými očima.²⁹⁰ Co se rozchodu, který je základním předpokladem rozvíjení děje vůbec týče, situaci, v níž se klaun ocitá, je třeba vnímat v daleko širším kontextu, jeho problém není jen nepřímý nábožensko-teologický, ale bezprostřední a trvale existenciální.²⁹¹

289) Zdroj (volný překlad TA): Darum tauchen die Gestalt der Schwester und die ersten Erinnerungen der 27-jährigen Clowns aus der Zeit des Krieges in seiner Berufs- und Liebeskrise zwangsläufig auf und darum werden sie bestimmend: in Maries Verlieren erlebt Hans Schnier das Verlieren von Henriette im Krieg durch eine erzwungene Trennung von der Familie. Die Parallelität zwischen Henriette und Marie ist versteckt, die wird im Roman motivisch hergestellt. Von diesem Gesichtspunkt aus hat ein Junge (Georg) die wichtigste Funktion neben Henriette jener Gestalten, die in Hans Schniers frühesten Erinnerungen erscheinen. Er stirbt vor den Augen der Familie, als er auf Befehl des *Hitler-Jugendführers* Herbert Kalick auf einer Wiese in der Nähe des Schnier-Hauses mit Panzerfäusten übt und sich selbst infolge einer falschen Bewegung in die Luft sprengt. Für Hans bedeutet Georgs miterlebter Tod den aus amtlicher Benachrichtigung erfahrenen Tod von Henriette, die von der Mutter auf den Rat des faschistischen Schriftstellers Schnitzler, des begeisterten Förderers der *Jugendbewegungen* in den letzten Tagen des Krieges zur Flak geschickt wurde. So werden Schnitzler und Kalick für Hans Schnier zum Mörder von Henriette.

Marie wird auch von einem Geistlichen, von Prälat Sommerwild, dazu überredet, das Hotel in Hannover, in dem sie mit dem Clown wohnte, zu verlassen, um Züpfner zu heiraten. In der Motivstruktur des Romans sind aber Sommerwild und Züpfner identisch mit Schnitzler und Kalick.

Bernáth, Arpád, Dr: Gruppenbild mit Dame – Eine neue Phase im Schaffen Bölls. Kulturamt der Stadt Dortmund, 1972. s.6.

290) Reich- Ranicki, Marcel: Literatur der kleinen Schritte. München: R.Piper und Co Verlag, 1967. s. 15 – 16.

291) zdroj (Volný překlad TA) : Es gilt für Hans Schnier nicht nur ein religiöses und theologisches Problem "von unten", aus eigener Kraft also, und "von innen", auf der Grundlage der christlichen Lehre, damit es auch für Marie annehmbar werde, zu lösen: die Situation des Clowns ist in einen viel weiteren Rahmen gebettet: sein Problem ist nicht nur – mittelbar – religiös-theologisch, sondern unmittelbar und permanent existentiell.

Reich-Rainicki ovšem podobně jako u *Biliáru o půl desáté* má výhrady i ke *Klaunovým názorům*: "Více než pro dřívější Böllovy knihy, platí pro *Názory* koexistence dobrých a špatných, nebo přinejmenším diskutabilních pasáží. A nikdy nebyl rozsah kolísání kvality uvnitř žádného Böllova díla tak neobvykle velký. Výsledkem je strašné zklamání i kniha, která stojí za přečtení.²⁹²

Bernáth, Arpád, Dr: Gruppenbild mit Dame – Eine neue Phase im Schaffen Bölls. Kulturamt der Stadt Dortmund, 1972. s.5.

292) ...mehr als für die früheren Bücher Bölls ist für die Ansichten eine eigentümliche Parallelität der guten und der schlechten oder zumindest fragwürdigen Passagen bezeichnend. Und niemals war die Spanne der Qualitätsschwankungen innerhalb eines Böll-Werks so ungewöhnlich Gross. Das Ergebnis: ein furchtbar enttäuschendes und sehr lesenwertes Buch.

Reich- Ranicki, Marcel: Literatur der kleinen Schritte. München: R.Piper und Co Verlag, 1967. s. 14

2.6.2. Gruppenbild mit Dame/Skupinový snímek s dámou (1971)

Vydání románu předcházela velké očekávání, protože poslední Böllova kniha – *Konec služební jízdy* – vyšla už před pěti lety. Práce na, podle Böllových slov, rozsáhlejším románu začínají v srpnu 1970, pod titulem "*Günstlinge des Schicksals*".²⁹³

"Román *Skupinový snímek s dámou* je Böllovým dílem nejrozsáhlejším a právem bývá pokládán i za jeho dílo nejvýznamnější. Krátce po vydání (...) se stal takřka světovým bestsellerem a sehrál nepochybně svou úlohu i při rozhodování Švédské akademie, která Böllovi následujícího roku udělila Nobelovu cenu za literaturu."²⁹⁴ V českém překladu nicméně "toto dílo vyšlo až s téměř třicetiletým zpožděním."

V tomto románu staví Böll vůbec poprvé do popředí ženskou hrdinku. Je jí Leni Pfeifferová, v době, kdy se román odehrává osmačtyřicetiletá, rozená Gruytenová. Podle Böllových slov z rozhovoru s Dieterem Wellershoffem " Na sebe Leni bere veškerou tíhu dějin od roku 1922 do roku 1970." Její životní příběh je čtenáři zprostředkováván zpravodajem, který je v textu ironicky zkráceně označován pouze jako "zprav." Z velkého množství svědectví podaného dohromady více než padesáti svědky je nám představen Lenin život od začky klášterní školy přes členku nacionalistické mládeže, protekční dceru, posléze vazačku věnců a květinářku, po její dnešek.²⁹⁵

"Ústředním tématem románu se zdá být to, co se dosud táhlo jako červená nit celým Böllovým dílem: láska, ohrožovaná nespravedlností světa, nejčastěji válkou. Do této linie patří voják Andreas a Polka Olina (*Vlak přijel přesně*), voják

293) Viktor Böll, Markus Schäfer und Jochen Schubert: Heinrich Böll. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. s. 132.

294) Jiří Munzar: Kolínská madona aneb Heinricha Bölla opus magnum.(doslov knihy), Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. Kiepenheuer und Witsch, Kolín nad Rýnem, 1971. Český překlad Božena Koseková, Mladá Fronta, Praha, 2000. s.419

295) Viktor Böll, Markus Schäfer und Jochen Schubert: Heinrich Böll. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. s. 134.

Feinhals a maďarská židovka Ilona (*Kdes byl, Adame?*), Fred Bogner a jeho žena Käte (*A neřekl jediné slovo*), Hans Schnier a Marie (*Klaunovy názory*), zde pak Leni Gruytenová a ruský válečný zajatec Boris.

Druhým významným momentem v tomto románu je kritika společnosti, založené na výkonu. A ta se projevuje zejména utopickým odpíráním výkonu. (...) Křesťanský anarchista Böll dospívá k názoru, že zlu moderního racionálně vybudovaného státu je třeba odpírat, vytvářet jakési ostrůvky, zárodky utopického idylického uspořádání společnosti."²⁹⁶

Böll je už v *Klaunových názorech* velmi kritický vůči dobové společnosti, zejména pak katolické církvi. V *Skupinovém snímku s dámou* "zaujímá až nápadně málo místa církev katolická, známý cíl Böllových útoků. Že by ji už jako instituci definitivně odepsal? Vše se tomu zdá nasvědčovat. Počátkem 70.let Böll přestává platit církevní daň a posléze z církve vystupuje. Jak sám říká, distancuje se od německé instituce a ne od mystického Těla Kristova."²⁹⁷

Vraťme se i zde k dobovému kontextu. Tehdejší západoněmecká Brandtova vláda v době vzniku románu vede velmi smířlivou politiku, uzavírá dokonce v roce 1972 dohodu se Sovětským svazem a jedná s dalšími socialistickými státy. Opozice se proti tomu ohrazuje a argumentuje zločiny Rudé armády při vysídlování německých občanů z východních oblastí Evropy na konci druhé světové války.²⁹⁸ Böll se tedy i zde, jak je v jeho dílech bývá zvykem, pouští do hodnocení a exponuje v ději pro něj samotného důležitý politicko-historický aspekt. Mimo jiné tak činí v postavě Borise, válečného zajatce na

296) Jiří Munzar: Kolínská madona aneb Heinricha Bölla opus magnum.(doslov knihy), Böll, Heinrich: Gruppenbild mit Dame. Kiepenheuer und Witsch, Kolín nad Rýnem, 1971. Český překlad Božena Koseková, Mladá Fronta, Praha, 2000. s.424 – 425.

297) Jiří Munzar: Kolínská madona aneb Heinricha Bölla opus magnum.(doslov knihy), Böll, Heinrich: Gruppenbild mit Dame. Kiepenheuer und Witsch, Kolín nad Rýnem, 1971. Český překlad Božena Koseková, Mladá Fronta, Praha, 2000. s.424

298) Viktor Böll, Markus Schäfer und Jochen Schubert: Heinrich Böll. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. s. 133.

nucených pracích a připomíná tak zločinecké zacházení s ruskými zajatci²⁹⁹ během války, která ostatně zapříčinila přesuny hranic v Evropě.³⁰⁰

Přemýšlíme-li o *Skupinovém snímku* v kontextu ostatní Böllovy tvorby, "ze starších prací mu je koncepcí asi nejbližší román *Biliár o půl desáté*, rovněž pokus o panoramatický obraz německé společnosti na osudu jedné rodiny. V něm si Böll sám uložil přísná omezení kompoziční (vše se odehrává v jednom dni (...)), zatímco zde mu zvolená fragmentárnost umožňuje rozvinout spontánní vypravěčský talent s větší lehkostí. Sklonem ke hravosti – v mnohém jde o parodii i o autoparodii – navazuje na (...) *Opuštění útvaru a Konec jedné služební jízdy*. V románě nejsou opravdu tvrdé či tragické konflikty – je to jakési šťastné spočinutí, plné jisté naděje, víry v utopii, ale spočinutí krátké."³⁰¹ především s ohledem na Böllova díla v dalších letech následující.

299) Böll měl v Moskvě přátele – během své návštěvy v Sovětském svazu v sedmdesátých letech se setkal s jaderným fyzikem Andrejem Sacharowem a spisovatelem Alexandrem Solženicinem, oba byli vystaveni šikaně ze strany Sovětského svazu, Sacharow vynálezce atomové bomby pro svůj přechod na stranu pacifismu, Solženicin pro svá díla, ve kterých realisticky popisuje praktiky soudobého Sovětského svazu i bývalého stalinského režimu. Böll propašoval přes hranici některé Solženicovy rukopisy na západ, psal k jejich vydáním předmluvy, nebo je představoval v recenzích. Po Solženicinově emigraci, ubytuje se tento nejprve na chatě Heinricha Bölla.

Viktor Böll, Markus Schäfer und Jochen Schubert: Heinrich Böll. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. s. 131.

300) Zdroj (volný překlad TA): Wie Heinrich Böll mit seinem Möglichkeiten meinungsbildend in die jeweils gegenwärtige politische Diskussion einzugreifen sucht, zeigt sich bei "Gruppenbild mit Dame" u.a. in der Figur eines zur Zwangsarbeit verpflichteten russischen Kriegsgefangenen. An dessen Schicksal kann er einen für ihn wichtigen politisch-historischen Aspekt im Roman ausbreiten: die verbrecherische Behandlung sowjetischer Kriegsgefangener und Zwangsarbeiter durch die Nationalsozialisten in einem verbrecherischen Krieg, der die Ursache der Grenzverschiebungen in Europa war

Viktor Böll, Markus Schäfer und Jochen Schubert: Heinrich Böll. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. s. 133.

301) Jiří Munzar: Kolínská madona aneb Heinricha Bölla opus magnum. (doslov knihy), Böll, Heinrich: Gruppenbild mit Dame. Kiepenheuer und Witsch, Kolín nad Rýnem, 1971. Český překlad Božena Koseková, Mladá Fronta, Praha, 2000. s.425 – 426.

3. Heinrich Böll a Vojtěch Jasný (1969 - 1982)

3.1 Epilog v Československu a následná emigrace

Roku 1970 odchází Vojtěch Jasný do exilu, kde se po prvním setkání na televizním filmu *Nejen o Vánocích* (1969), rozvíjí dále jeho přátelství a spolupráce se spisovatelem Heinrichem Böllem. Ve své autobiografické knize *Život a film* vzpomíná, že po natočení *Rodáků*, byl pro režim pomyslnou poslední kapkou jeho krátký film *Česká rapsodie* (1969). "...dvacetiminutová poema beze slov o obsazené zemi. Kamera jako vždy Jaroušek Kučera a hudba Sváťa Havelků. Napsal jsem a točil ten film na objednávku ministerstva kultury pro československý pavilon na Světové výstavě v japonské Ósace, jehož generálním komisařem byl Miroslav Galuška. Když jsem mu v Praze na ministerstvu předložil malý scénář, napsaný přesně v záběrech, a on si ho přečetl, řekl mi:

"Když to natočíš, jak jsi napsal, půjdeš do vězení, já ztratím místo a ministr také." Slíbil jsem, že udělám nějaké změny, ale nakonec jsem stejně nemohl film natočit jinak, než jak jsem jej viděl, cítil a napsal."³⁰²

Rapsodii lze vnímat jako dovětek, epilog *Všech dobrých rodáků*, „do kin v té době již nevpouštěný.“³⁰³ (...) v domácím prostředí jej téměř nikdo neznal. Namísto oslavného portrétu Československa však Jasný natočil elegické zamyšlení nad tichou bezmocí a zklamáním lidí, traumaticky prožívajících vpád okupačních vojsk. V pojetí zřetelně vychází z poetiky *Všech dobrých rodáků*, nedlouho předtím dokončených. Jasný používá obdobně nasnímané i sestříhané krajinné motivy (zvlněné kopce, důležitý motiv sněhu) i kompoziční prvky v uspořádání lidských postav, jednotlivých i v hromadných sestavách (sveřepě vyhlížející stařena, která v *Rodácích* předznamenávala smrt; zachmuřené tváře

302) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 35.

303) *Česká rapsodie* byla uvedena až v roce 1996, aniž by vzbudila větší pozornost. Viz *Filmové listy - zvláštní vydání. Projekt 100 - zima 1996*. Asociace českých filmových klubů – Národní filmový archiv, Praha 1996, s. 78.

vesničanů stojících v nehybném houfu). Mlčenlivé shromáždění s posmutnělým, ale odhodlaným výrazem ve tvářích, vyjadřujícím rozhodnutí nepoddat se, má stejnou emocionální působivost jako obdobné scény z *Rodáků*, tam ovšem zacílené na podporu faráře ohroženého uvězněním.³⁰⁴

„Film se dostal do Ósaky, slavil tam úspěchy a byl dokonce nominován na Oscara za krátký film. Pak si mě ale zavolal ředitel Čs. filmu Jiří Purš, husákovský nástupce Aloise Poledňáka. (...) S Puršem jsme dříve bývali kamarádi, občas mě s Květou (manželkou) zval na projekce amerických a jiných nepovolených filmů na ministerstvu kultury, kde působil jako sekretář ministra Kahudy. Nyní ale chytil nový vítr a začal hrozit:

"Už tě nebudu déle chránit. Buď veřejně odvoláš *Rodáky* a *Českou rapsodii*, nebo budeš pykat. Dáváme ti poslední šanci. Natočíš film podle scénáře Kamila Pixy, oslavující agenta československé tajné služby." Přislíbil jsem to, ale přišel domů a řekl mým drahým, Květě a Pětovi, že musíme odejít, co nejdříve.³⁰⁵ V létě roku 1970 tak Jasný i s rodinou složitými cestami, přes Jugoslávii a Západní Německo emigruje. Odchází tak do Evropy, která ví, nebo se to dozví, že jeho díla byla oceněna v Cannes, což je dobrá vizitka. „Chci se pohybovat a myslet tak, jak si to sám představuji. Cena, kterou za to platím, je obrovská, když nic jiného, tak cena touhy po domově“,³⁰⁶ komentoval svůj odchod po necelém roce v rozhovoru pro *Le Monde*. Traumatizující pocit ztráty domova a vykořenění se Jasný pokoušel překonat mimořádnou pracovitostí a houževnatostí a dal se na dráhu, jak sám říká, „pocitivého filmového žoldnéře“,³⁰⁷ jenž se po světě nechával najímat na televizní, filmové či divadelní produkce.³⁰⁸

304) In Jan Jaroš: *Filmové pohledy na dobu, která zpřetrhala pouta lidí k půdě i mezi nimi navzájem*, viz: <http://www.ustrcr.cz/cs/filmove-pohledy#p21> (citováno k 17.5.2013)

305) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 35.

306) Jasný in: *Le Monde*, 30.5.1971. cit.dle: Voráč, Jiří: *Exilová tvorba Vojtěcha Jasného*. Film a doba, roč. 45, č.1, s.3.

307) Jasný v rozhovoru s Jiřím Voráčem – *Světobčan z moravské vísky*, in: *Moravské noviny*, 2.8.1990 (č.31), s.5. Cit. dle: Voráč, Jiří: *Exilová tvorba Vojtěcha Jasného*. Film a doba, roč. 45, č.1, s.3.

308) Voráč, Jiří: *Exilová tvorba Vojtěcha Jasného*. Film a doba, roč. 45, č.1, s.3.

V kontextu ostatních Jasného evropských děl mají filmy spjaté s osobou Heinricha Bölla výlučné postavení. Jako k jedinému autorovi se k němu Jasný opakovaně vrací, navíc je pojí přátelství, které Jasnému do velké míry kompenzuje ztrátu přátel v Československu. Na sklonku Bøllova života skládá autorovi poctu ve formě dokumentárního filmu o něm a do dnešního dne o něm hovoří jako o jednom z nejdůležitějších lidí v jeho životě. „My máme spojení z nebe,“³⁰⁹ vyjadřuje se dnes. Heinrich Böll tedy do velké míry zastával pozici oné pevné půdy pod nohama, kterou Jasný emigrací ztratil, i díky tomu, že mu spisovatel v osobním rozhovoru už v roce 1969 přislíbil režii *Klaunových názorů*.³¹⁰

Když emigruje, má Jasný za sebou první zahraniční režii filmu *Nejen o Vánocích* z roku 1969 (a jeden koprodukční film – *Dýmky* z roku 1966), přesto ale jeho začátky nejsou jednoduché. Vzpomíná, jak s Bøllem chtěli hned po emigraci začít pracovat na scénáři *Klaunových názorů*. „Ale němečtí producenti měli zájem dělat film jen tehdy, když se na něm bude podílet i barrandovské studio. A tak jsem byl bez práce a chleba. Ale jak přátelství hraje tu nejdůležitější roli v našem životě: Maxmilian Schell, rakouský herec a můj přítel už z dřívějšíka (...) dal určitou slušnou částku na scénář *Klauna*, takže jsme mohli s Bøllem psát. Neměl jsem do čeho píchnout, sedl jsem a psal ihned treatment.“³¹¹

309) Osobní rozhovor s Vojtěchem Jasným, Bystré u Poličky, 10.5. 2013 (TA)

310) Osobní rozhovor s Vojtěchem Jasným, Bystré u Poličky, 10.5. 2013 (TA)

311) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 37.

3.2 Společné filmy

3.2.1. Nicht nur zur Weihnachtszeit/Nejen o Vánocích (1969)

Nejen o Vánocích, adaptace výše zmíněné satirické povídky Heinricha Bölla, je první Jasného zahraniční film, který ovšem vznikl v Západním Německu ještě rok před jeho zvolenou emigrací. Na okolnosti vzniku vzpomíná Jasný následovně:

"...Maxmilian Schell přijel kdysi za mnou do Prahy, viděl film *Až přijde kocour* a hned vzniklo mezi námi přátelství, potom tolik cenné v exilu, tak i Hajo Schedlich a Eckart Stein už tehdy shlédli *Kocoura* a chtěli jej uvést na ZDF, ale nemohli, protože tehdy měla ještě většina diváků černobílé televizory. Tak mě místo toho pozvali v roce 1969 do Berlína, abych tu s Jadou Kučerou natočil podle povídky Heinricha Bölla televizní film *Nejen o Vánocích* – a tady vzniklo mé přátelství s Böllem, jehož lidský vliv na mne nemohla přerušit ani jeho smrt. Právě tehdy, když jsme spolu pracovali na scénáři, se mě zeptal, jestli bych nechtěl režirovat film podle jeho románu *Klaunovy názory*. Takže jak vidíte, dílo tvoří dílo a přátelství tvoří další přátelství, a to všude na světě."³¹²

Toto vyjádření kromě charakteristické interpretace světa Jasným v posledních dvaceti letech, ve kterém „přátelství“ a láska hrají roli stěžejních spouštěčů veškerého dění, poskytuje jakýsi vhled do okolností, jež tuto první zahraniční zkušenost Jasnému umožnily. Posléze roku 1970 emigruje, nejprve pobývá v Jugoslávii, posléze v Salzburgu v Rakousku.

Jde tedy o výše popsany příběh tety Milly, vyprávěný z pozice jejího synovce. Pro tetu, jako zhýčkanou manželku velkopodnikatele byla druhá světová válka nadmíru obtížnou událostí. Musela se kvůli ní totiž vzdát každoroční opulentní oslavy Vánoc. Za války nebylo pochopitelně možné sehnat řádný vánoční stromek a její cenné ozdoby musely být odvezeny do bezpečí

312) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 207.

venkovského sídla. Po válce je tedy možno navrátit se k velkolepému rodinnému rituálu za účasti tety a strýce, jejich tří dospělých dětí a jejich dětí a faráře.

Vánoce 1947 tak konečně stráví stejně, jako to bývalo zvykem i před válkou. Když je pak strom odzdobován, dojde k poničení tetiných oblíbených ozdob a destrukci stromu a teta propuká v hysterický nářek. Ten trvá několik dní, žádný z rodinných lékařů není schopen zoufalé rodině pomoci, strýc ale díky svým konexím sežene totožné ozdoby, jako ty, na kterých teta tolik lpěla. Dokonce i anděla na vrchol stromu, který šeptá „Frieden“ - „pokoj“. Jedině zinscenováním oslavy se podaří tetin křik utiřit, ona ale od toho dne trvá na oslavě každý den.

Její lpění na stále stejně opakovaném rituálu a za povinné účasti celé rodiny i faráře, je Böllem zaměřeno na německou společnost „hospodářského zázraku“, která příliš rychle zapomněla na válku a propadla konzumnímu stylu života. Nejprve z celé skupiny nucené k opakování rituálu odpadá farář, který za sebe vyhledá náhradu – senilního preláta. Ostatní zúčastnění také přestávají dbát na řádné ošacení a uprostřed léta přicházejí „k vánoční oslavě“ bosi. Ukazuje se totiž, že teta kromě lesku vánočních ozdob, vykonávání stejných rituálů i určitého počtu osob, nevnímá vůbec nic. Stačí jí jenom rozmazaná vize vánoční slávy. Vědomí, že se odehrála. Díky tomu postupně odpadají i členové rodiny – děti jsou nahrazovány voskovými figurínami a teta si ničeho nevšimne. Posléze jsou i dospělí členové rodiny nahrazeni herci a nakonec v místnosti zbudou jenom voskové figuríny celé rodiny, teta a senilní prelát, který si asi dost dobře neuvědomuje, kde se to ocitl. Tetina obsese způsobí absolutní rozklad jinak soudržné rodiny, jeden ze synů s manželkou a dětmi raději emigrují, aby se nemuseli každý večer účastnit vánoční seance. Další syn se stává komunistou a obsesi své matky dává za vinu zkaženosti kapitalismu, ze kterého vzešel a třetí syn vstupuje do konviktu a nachází pokoj jako mnich. Manžel Milly se jí také vzdává a směřuje svou budoucnost k jiné ženě. Všichni jsou ale nevratně otřeseni a spojuje je fatální zášť k Vánocům.

Böll tuto příhodu vypráví z pozice onoho synovce, který je do domu svého strýce přizván k vánoční oslavě právě v roce 1947. Vojtěch Jasný ve své adaptaci toto zachovává. Film je uvozen synovcovým vnitřním hlasem – prvkem pro

Jasného typickým. Film tuto formu udržuje a příliš se tedy nevzdaluje od předlohy. Vnitřním hlasem zde Jasný neplýtvá, ale pokud se máme někam v příběhu posunout, vždy nám asistuje osoba bratrance, jako postavy zvenčí. On je tedy tím, s kým se má divák ztotožnit a jeho očima vnímat příběh. To se ovšem ne zcela daří, herecký výkon Gerda Baltuse, který celým filmem s nezměněnou tváří pouze jaksi prochází, to neumožňuje. Nejlepší výkon zde odvádí Edith Heerdegen v roli manické tety Milly. Její jekot, když postrádá strom, i skelný výraz v pokročilém stádiu šílenství, kdy oslavuje Štědrý večer sama se senilním farářem a rozhazuje po pokoji umělý sníh, ačkoliv už jsou všude okolo ní závěje, prach i pavučiny, jsou velice působivé. Přesto ale není postavou, kterou by divák litoval, protože je od samého začátku výborně prokreslená a z celého pojetí jasně plyne, stejně jako u Bölla, že obětí není ona, nýbrž celá její rodina. Jasnému se daří tuto satirickou linii příběhu výborně udržet.

Velice dobře také pojímá onu rutinní povahu vánočních oslav, jak se v domě každý den odehrávají. Inventivně propojuje prvky grotesky, které dříve používal už v druhé povídce *Touhy*, v *Procesí k Panence* nebo v *Až přijde kocour*. Využívá časové zkratky, ale také charakterizuje povahu oslav, když do velkého vyzdobeného obývacího pokoje každý večer nakráčí stejně svátečně oděná skupina stejných lidí, jediné co se mění, je krok, kterým tak činí. Jednou vtančí v rytmu polky, podruhé valčíku, jindy pohřebním krokem, přičemž jim k tomu hraje patřičný doprovod. Jasnému se daří v příběhu zachovat onu absurditu a grotesknost, která narůstá málem geometrickou řadou. Teta je konfrontována s letní bouří, kterou se snaží překřičet a ze všech sil pěje koledu „Tichá noc“ nebo při procházce do zahrady v dubnu nachází rozkvetlé květiny. Málem opět propuká v hysterický pláč a na poslední chvíli situaci zachraňuje její syn, když na ni z balkonu sype umělý sníh.

Böll zde tedy kritizuje bujení kapitalismu v Západním Německu a to, že lidé nejsou schopni pod tlakem hospodářské prosperity uchovat si zdravé hodnoty a nepřetvářet tradice pouze v prázdné blyštivé události. Ačkoliv Jasný, který od svých třiaadvaceti let žil v socialismu, nemá s ničím podobným

zkušenost, přesto mu toto téma mohlo být blízké. Právě ono stavění „potěmkinovských vesnic“ bylo pro politiku socialistického Československa příznačné. Vytváření líbivého vnějšího zdání, za kterým ovšem chybí obsah. Zdání, které je lživé a to záměrně, aby sloužilo propagandě. Sám režisér se něčeho podobného ostatně dopustil v *Procesí k Panence*, jak už o tom byla řeč dříve. Jasný zde ovšem podává obraz ještě kritičtější než Böll v původní povídce, a to především proto, že se ve svém pojetí satiry stává mnohem explicitnější a útočnější.

3.2.2. Ansichten eines Clowns/Klaunovy názory (1975)

"Je zřejmé, že si Jasný i v zakázkové tvorbě snažil vybírat látky, které vyhovovaly jeho uměleckému i lidskému ustrojení a v nichž mohl zhodnotit své nové životní zkušenosti."³¹³ Píše Jiří Voráč v souvislosti s Jasného exilovými snímky. Pro *Klaunovy názory* Heinricha Bölla to platí o to víc, že ho s Böllem svazovalo pět let práce na scénáři filmu a na Jasného měl spisovatel vliv natolik zásadní, že ho tento uvádí jako jednoho ze strůjců svého osobního vývoje: „(...)nejdůležitější bylo pro mě točit film pro kina, a to byl *Klaun* Heinricha Bölla, nejlepšího a věčného přítele mého života.“³¹⁴

Navíc tu jde o příběh klauna, vyvrhele společnosti, a tím se Jasný, vymazaný československým komunistickým režimem z povrchu zemského, jistě do velké míry cítil být. „V tragikomickém životním osudu Hanse Schniera, který se po odchodu životní družky ocitne v hluboké existenciální krizi a podrobuje svůj dosavadní život zásadní reflexi, exponoval Jasný emocionálně citlivé téma vykořeněných lidí, tragických ztroskotanců, společenských outsiderů. Jasný rozvinul zejména vnitřní, intimní rozměr předlohy (například v motivické rovině akcentoval milostný vztah Hanse k Marii) a do Hansova příběhu promítl svůj vlastní osud a pocity exulanta. Zřejmou identifikaci s ústřední postavou potvrzují i Jasného slova: „Mně je Böllův klaun tak blízký, že si trochu nadneseně myslím, že tu jde o autorský film.“³¹⁵ „Tento konfesijní přístup současně vnesl do filmu nové prvky emocionálního patosu, romantizujícího gesta a symboliky, jimiž se odlišil od Böllovy autentické stylizace všední reality.“³¹⁶ Podobně ale jako v *Návratu ztraceného ráje*, se tu přílišná blízkost k látce a neschopnost odstupu, stala Jasnému jakousi pastí, která sice vnesla do filmu prvky pro Jasného tvorbu typické, ovšem už nekonstruktivní pro svébytnou vizualizaci Böllova světa.

313) Voráč, Jiří (2004): Český film v exilu. Host, Brno, s.97

314) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 37.

315) Voráč, Jiří: Exilová tvorba Vojtěcha Jasného. Film a doba, roč. 45, č.1, s.6.

316) Voráč, Jiří (2004): Český film v exilu. Host, Brno, s.103.

Podle Jasného „práce na scénáři (...) nakonec trvala pět let a spoustu času také trvalo, než jsme s Bölem a Maxmilianem sehnali na projekt producenta a peníze.“³¹⁷ Filmu nakonec pomohlo, že byli v roce 1971 uvedeni *Všichni dobří rodáci* v německé televizi s dabingem. Jasnému začaly přicházet pracovní nabídky v Rakousku a také peníze na *Klauna* se rázem sháněly snadněji, k tomu dopomohla i Nobelova cena za literaturu, kterou Böll obdržel v roce 1972. Blízký vztah obou umělců se pravděpodobně nejvíce utvářel během asi dvou týdnů, kdy Jasný bydlel v Böllově domě, a pracovali na finální verzi scénáře,³¹⁸ jeho první verze byla nicméně hotová už v roce 1971.

„V Jasného pojetí je klaun Schnier spíše tragickou obětí než outsiderem z vlastní vůle a přesvědčení a oproti Böllově civilní a autentické stylizaci je tu více patosu. Jinak se ovšem Jasného adaptace věrně drží prozaické předlohy, snaží se uchovat její atmosféru a meditativní charakter. V rámci této koncepce přejímá do filmu některé literární postupy, například reflexivní pasáže realizuje ve formě vnitřního monologu při statickém aranžmá mizanscény. Film tak působí dojmem televizní inscenace, která postrádá vlastní filmovou poetiku.“³¹⁹ Naprosto protikladně pak v kontextu tohoto hodnocení, se kterým lze souhlasit, působí Jasného slova: „Nemám rád výraz adaptace pro přepis prózy do filmu. Podle mého soudu lze román či krátkou povídku vzít pouze jako výchozí materiál. Látku prózy není možné jen ilustrovat, je nutné ji znovu filmově stvořit. Zvláště v televizi je vidět mnoho špatných příkladů zpracování literatury, zarážející svou plochostí.“³²⁰ Jasný se v tomto vyjádření z roku 1999 staví do pozice učitele či jakéhosi kazatele správnosti filmového tvaru, tedy do pozice, která mu je od osmdesátých let, kdy začal učit v New Yorku na filmových školách, vlastní. Podobně ale, jako mnoho jeho československých filmů nevejde ani zdaleka do jeho pozdějších teoretických tezí, nenaplnují je ani mnohé jeho zahraniční

317) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 37.

318) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 63.

319) Voráč, Jiří: Exilová tvorba Vojtěcha Jasného. Film a doba, roč. 45, č.1, s.6.

320) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 62

snímky. A v *Klaunových názorech* jako kdyby se dopouštěl toho, proti čemu se sám o dvacet let později tak vymezuje.

Ve filmovém *Klaunovi* jsou vypuštěny některé epizodní příhody nebo postavy – například milénka Hansova otce nebo Hansova sousedka v Bonnu. Poměrně zásadní význam lze ovšem přikládat vypadnutí Schnierovy epizody během návštěvy v NDR z filmu oproti knize. V knize slouží Böllovi jako dloubnutí právě komunistickému režimu. Böll kritizuje převážně nešvary západoněmecké společnosti, ale v té krátké epizodě připomíná, že režim ovládaný z Moskvy pro něj také není přijatelnou alternativou. Na Schniera pak oba establishmenty působí velice podobně, ve své podstatě jsou jim totiž společné velmi podobně úzce vymezené hranice „přijatelného“ a „nepřijatelného“. Jasný pak ale ze své adaptace tuto epizodu v NDR zcela pomíjí. Na jednu stranu je to jistě způsobeno jeho koncentrací na milostný příběh dvojice, ovšem je třeba také vzít v úvahu jeho pochopitelnou nevěli vyjadřovat se k režimu, který ho de facto donutil k emigraci.

„Jinak se ovšem filmová verze držela vcelku věrně předlohy včetně románové formy (navzdory jejímu odmítnutí Vojtěchem Jasným v jeho knize *Život a film*, pozn. TA³²¹) vnitřního monologu hrdiny-vypravěče i epizodické kompozice, v níž se prostupují různé motivy a časové roviny. Filmová struktura byla založena na sérii retrospektiv, jež evokovaly hrdinovy vzpomínky a motivovaly jeho reflexe. Jádrem filmu však zůstaly dlouhé dialogové sekvence, jež působí poněkud staticky a přiblížily film spíše televizní inscenaci.“³²² Většina scén filmu se opravdu jeví jako doslovný přepis scény z knihy, jediné, co je tu jinak, je jejich chronologické řazení. Jasný tedy z úcty k příteli a „duchovní veličině“ Böllovi, nezasahuje do příběhu, spíš jej jenom vizualizuje, přesně tak jak ho známe z knihy. To platí zejména o některých scénách – první milování Hanse a Marie nebo návštěva otce v Hansově bytě, obě jsou pravděpodobně nejrozsáhlejšími sekvencemi filmu, scéna s otcem trvá například celých patnáct

321) viz.: Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 63.

322) Voráč, Jiří (2004): *Český film v exilu*. Host, Brno, s.103.

minut, což je u filmu, který je uveden v kinech opravdu poměrně nezvyklé. A dobová kritika toto komentuje: „Jasný zradil film ve prospěch literatury.“³²³

Najdou se mezi dobovými recenzenty i tací, kteří neúspěch filmu spatřují především v prostředí, ze kterého režisér přichází: „To, že se Vojtěch Jasný cítí ve svém exilu osamocen, že si sám připadá svým způsobem jako klaun, může znamenat pro jeho film – který bohatě odráží zálibu české kulturní tradice v symbolech – pochopitelné, i když sotva dostačující zdůvodnění.“³²⁴

Klaunovy názory byly natočeny ve stejném roce, kdy Volker Schlöndorff natáčí jiný Böllův román – *Ztracená cesta Kateřiny Blumové*. Dobový německý tisk díla jaksi z logiky věci srovnává: „Zatímco Volker Schlöndorff se dynamicky a vědomě zaměřuje na aktuální společenské obsahy, Vojtěch Jasný oddaně a pečlivě směřuje k matné provokaci a k evokaci neplodné satirické panoptikální reality včerejška.(...) Klaun uniká do negace a jeho konflikty kolidují se schematickým světem zalidněným hrubě nastíněnými šaržemi.“³²⁵ Tak film vnímá německý kritik, navzdory tomu, že Jasný nic takového nepřipouští, když říká: „Böll mi přiblížil Němce úplně jinak, než jsem je znal jen z války. Bylo dobře, že jsem musel na realizaci čekat: teprve když jsem Němce dost poznal, bylo mi osudem dáno točit.“³²⁶ Podobně jako citovaný kritik, to ale vidí i Jiří Voráč: „Jasný poněkud zastřel konkrétní politické a společenské realie i sociálně-kritické tendence předlohy ve prospěch osobního a milostného příběhu, jemuž vtiskl až osudový rozměr.“³²⁷ Soustředí se tedy na příběh Hanse a Marie, a zároveň, snad i protože lépe rozuměl německé soudobé společnosti, než společnosti vzniku románu z roku 1963, převádí příběh právě do let a kulís, které zná. Do roku 1975. To ocenily jiné recenze: „(...) za citlivé a kompaktní

323) Klaus Eder in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt (Hamburg), 251, 1976, cit.dle: Československá kinematografie v zahraničním tisku, 1976, č.6A, s.26.

324) Paul Bader in: National Zeitung (Basilej), 23.9. 1978, cit. dle: Filmový monitor 1977, č.1A, s.1.

325) Weber, Hans Jürgen: Ansichten eines Clowns, in: Film -Echo/Filmwoche, 6.2. 1976, č.7, s.8. Cit. dle: Voráč, Jiří: Exilová tvorba Vojtěcha Jasného. Film a doba, roč. 45, č.1, s.6.

326) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 38.

327) Voráč, Jiří (2004): Český film v exilu. Host, Brno, s.103.

přenesení do soudobé reality sedmdesátých let, které „ukazuje, že příběh outsidera, jenž se nehodlá přizpůsobit pokrytectví a prolhanosti společnosti je dnes (nejen) německým tématem.“³²⁸³²⁹ Jako kdyby se tu tak Jasný opět ocital na půdě morality, tak, jak ji přinášel v *Procesí v Panence* nebo v *Kocourovi*.

V *Rodácích* pracoval Jasný se symbolikou pohlavního styku do velké míry minimalisticky, když byl zatažen závěs, někdo skočil do pole nebo selka odkryla peřinu. V *Klaunovi* ale milostné scény vážnou pod tíhou snahy odhalovat nahotu a například ukazovat do velké míry samoučelně ňadra Hanny Schygully. Opět se pak nacházíme velice blízko *Návratu ztraceného ráje* a nahotě nebohé Ingrid Timkové. Jasný v osobním rozhovoru sice ještě dnes často zvolá: „Ženy, ženy, ženy!“³³⁰, nic to ovšem nemění na faktu, že v jeho československých snímcích do roku 1969 sice také byla láska důležitým motivem, ovšem její tělesná podstata byla vždy projevována jaksi decentněji. Jistě to bylo především z důvodu dobové cenzury, přesto se ale zdá, jako kdyby se to decentní až lyrické pojetí tělesného styku, uplatněné například na seně v *Kocourovi*, na poli v *Procesí k Panence* nebo ve zmíněných *Rodácích*, hodilo k režijnímu rukopisu Vojtěcha Jasného mnohem lépe než explicitní sexualita. Snad to v něm bylo ukryté odjakživa a až emigrace a v sexuální otázce otevřenější Západní Evropa mu jenom umožnila to konečně projevit i ve filmu, nicméně nahota ve zmíněných snímcích nemá své opodstatnění.

Pro Jasného je zásadní právě milostný příběh Hanse a Marie, dokazují to i mnohá jeho vyjádření o filmu. V padesáté minutě sledujeme sekvenci pojednávající o jejich prvním milování, to je pro Jasného střed příběhu. Klade důraz na lásku, tak jako ve všech svých filmech. Do velké míry je účinek síly vztahu Marie a Hanse oslaben tím, že Jasný klade jejich rozchod, jako hlavní předpoklad Hansova konání, na začátek celého filmu, jejich první milování

328) Hanck, Frauke (1976): *Ansichten eines Clowns*, TZ (Mnichov), 15.1.1976, s.15 cit. dle Voráč, Jiří (2004): *Český film v exilu*. Host, Brno, s.104.

329) Voráč, Jiří (2004): *Český film v exilu*. Host, Brno, s.104.

330) Osobní rozhovor s Vojtěchem Jasným, Bystré u Poličky, 10.5. 2013 (TA)

naopak až do padesáté minuty. Podle vlastních slov umístil Jasný záměrně „klíčovou situaci (...) hned na začátek filmu a ukázal v ní hlubokou lásku Hanse k Marii.“³³¹ Böll postupuje opačně, a to z prostého důvodu. Není to pouze klaunovo zklamání se v Marii a snaha získat ji zpět, co je jeho hlavní podstatou. Tak to ovšem bohužel Jasný ve filmu staví. Böll ale první milostný styk exponuje jako jakýsi úvod do jejich vztahu a to až okolo strany třicet. Před tím se soustředí spíše na prokreslení postavy Hanse, tak aby se s ním čtenář mohl ztotožnit, a daří se mu to. Pro Bölla nesestává hlavní klaunův konflikt pouze z rozchodu s Marií, ten je jenom spouštěčem jeho fyzického i psychického rozkladu. Zásadní je pro literárního Hanse Schniera elementární odmítnutí pokrytectví, jehož je ve společnosti svědkem. Nedokončuje gymnázium a stává se komikem, snad především a právě proto, že ví, nakolik se tento koncept vymyká řádům společnosti, s nimiž bytostně nesouhlasí. Je na rozdíl od ostatních v jeho rodině nebo i v jeho rodném městě Bonnu navýsost citlivý, ale zároveň se neobává užívat cynismu, který je mu vlastní, například když poukazuje na rychlé změny postojů zapálených nacistů ze svého okolí. Jasného Schnier ale působí jako odevzdaný nihilista, těžko věřit tomu, že s Marií tolik let šťastně žil. Jejich vztah je tu na rozdíl od knihy nedostatečně prokreslen, odehrává se ve spíše popisných flashbackích, a tedy ani rozkol mezi nimi a postupné vzdálení se jednoho od druhého, nepůsobí věrohodně. Divák filmu může kvůli tomu Marii mylně pokládat za vyloženě negativní postavu.

Co se obsazení týče, nabízí se polemika z hlediska práce s flashbaky. V těch vyvedených černobíle, z Hansova dětství, jsou Hans i jeho sourozenci představováni dětmi adekvátního věku. Matka i otec však jsou stejní, jak je známe ze „současnosti.“ To samo o sobě by snad tolik nevadilo, (ačkoliv působí podivně, že otec, který zachraňuje asi osmiletého Hanse, je v témže věku, když hovoří se synem už sedmadvacetiletým) kdyby ovšem v druhé linii flashbacků z doby před šesti lety, kdy Hans s Marií opustili Bonn, nebyli oba představováni stejnými herci – Hannou Schygullou a Helmutem Griemem. V případě scény prvního milování a ztráty Mariiny nevinnosti se to jeví vrcholně nevhodně.

331) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 63.

Působí to nemotorně a zabíjí poetický účinek scény, který je obsažen v knize. Stejně tak scéna Hanse se starým Derkumem v obchodě nebo s bratrem Leem ráno po první noci strávené s Marií. Griem je výborný herec, dokáže tedy dobře postihnout řeč těla jedenadvacetiletého výrostka Hanse, ovšem jeho vizuální zjev zůstává stále u zralého muže, kterému už dávno netáhne na třicet (Griemovi bylo v době filmování 43 let). U Marie Hanny Schygully není toto tak markantní, ale u obou by jistě prospělo, kdyby i druhá časová rovina ze tří měla pro jejich postavy jiné (mladší) představitele. Marii, které je skutečně devatenáct a Hanse jedenadvacetiletého, ne dvakrát tak starého.

Zdá se, jako kdyby pro postavu klauna, se kterým se Jasný tolik zosobňuje, byl předznamenáním především Robert z *Až přijde kocour*. Vyvrhel, který se odmítá podvolit danému řádu a především outsider, který ztrácí lásku. Také je vhodné v souvislosti s Jasného uchopením Schnierova dobrého klaunského vystoupení zmínit scénu s masopustními maskami ze *Všech dobrých rodáků*. Pro obě sekvence je charakteristická vysoká míra vizuální nadsázky - „divadla ve filmu“. Masky se houpou v živelné choreografii a vyhrává jim k tomu masopustní hudba, Hans bojuje v převleku klauna na jevišti s velkým bílým pytlek a doprovodem je typický varietní motiv. Ty scény jsou spolu v nepřímém vztahu v tom smyslu, že hrdinové jsou tu v bezpečí svých kostýmů, jejich přirozenost je skryta filmovému divákovi i tomu, kdo je pozoruje přímo „ve filmu“. Jasný tu tak jako autor pracuje se symbolikou nereálného kostýmu a činí to v obou případech podobně, právě s nadsázkou až divadelního charakteru.

Navzdory různorodému přijetí u kritiky film obdržel Stříbrnou mušli a zvláštní cenu katolické poroty (OCIC) na MFF v San Sebastiánu 1976,³³² byl také nominován na zahraničního Oscara a scénář obdržel cenu bonnské vlády za nejlepší scénář roku.³³³

332) Voráč, Jiří: Exilová tvorba Vojtěcha Jasného. Film a doba, roč. 45, č.1, s.6.

333) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 63.

3.2.3. Mein Freund Heinrich Böll/Můj přítel Heinrich Böll (1982)

„Jasného dokumentární tvorba není pouhým vedlejším doplňkem tvorby hrané, nýbrž představuje svébytnou formu výpovědi, která svými experimentálními rysy i osobním laděním překračuje hranici tradičního dokumentu směrem k uměleckému filmu“³³⁴ Tato definice dokumentů Vojtěcha Jasného napsaná Jiřím Voráčem platí o filmu *Můj přítel Heinrich Böll* pouze z druhé poloviny. Jde o výpověď osobně laděnou, je v ní cítit Jasného bezmezný obdiv ke spisovateli a k jeho práci, nejde ovšem v žádném případě o výpověď experimentální. Dokument je ve své první půlce pojat jako soubor rozhovorů s Böllem, ale především pak s jeho kolegy spisovateli, s lidmi z prostředí, ze kterého vzešel. Ale zároveň i s lidmi, kteří o jeho osobnosti jistě mají povědomí, přesto se ale ve svém vnímání jeho osoby neubrání povrchnímu hodnocení nebo příliš všeobecným vyjádřením. Řeč je v tomto případě o studentech nebo o rodině, která vlastní čistírnu a obchod, do kterého Böll chodí. Ani v jednom případě nepřináší výpověď dotyčných žádná nosná fakta ani poznatky o Böllovi.

Z hlediska Jasného se má snad jednat o představení Bölla v „obyčejném“ kontextu, ne jako intelektuála a držitele Nobelovy ceny, ale jako zcela běžného člověka, který také chodí nakupovat a ze své pozice má za sebou i jistou pedagogickou zkušenost. Z hlediska obsahu se ale jedná o zbytečné rozměňování Böllovy osobnosti, lze se však domnívat, že nezbytné pro zadavatele tohoto hodinového filmu. Jasný jej totiž točí pro německou televizi ZDF a jako televizní produkt musel film jistě naplnit parametr určité stravitelnosti pro televizního diváka. Jak už bylo řečeno, snímek tak činí, ale pouze do své poloviny.

Ta shrnuje svým způsobem již notoricky známá fakta z Böllova života. Věci, které přinejmenším v německy mluvícím sektoru byly v roce 1982 dávno

334) Voráč, Jiří: Exilová tvorba Vojtěcha Jasného. Film a doba, roč. 45, č.1, s.6.

vyřčeny. A je si toho vědom i Böll, když na otázku Vojtěcha Jasného, který se ptá na jeho rodiče, odpovídá:

„Napsal jsem o tom tolik, že už těžko o nich mohu něco říci“³³⁵ Vystupuje tu znovu na povrch, kolik Büllovy tvorby bylo bezprostředně ovlivněno jeho vlastním životem, ať už v motivech hlavních či vedlejších z jeho knih. Hovoří například o otcově truhlářství (to se objevuje v *Domu bez pána*), o proletariátu, ze kterého vzešel (*Skupinový snímek s dámou*), o rozdílu mezi předválečným a poválečným Kolínem, přičemž ten druhý je mu cizí (*A neřekl jedině slovo*) nebo o chrámu Svatého Severína (*Biliár o půl desáté*).

Asi od třicáté minuty je ale film daleko koncentrovanější na Büllovu osobnost. Nabývá rozměru komorního rozhovoru dvou dobrých přátel, přičemž jeden z nich je tady zjevně v pozici žáka a posluchače (tehdy sedmapadesátiletý režisér Jasný), druhý v pozici trpělivého a uctívaného učitele (pětašedesátiletý spisovatel Böll). Stěžejní prostor je ale poskytnut promluvám Heinricha Büllova, jehož názory i jejich formulace jsou tak zajímavé, že i přes téměř půl hodiny mluveného slova, se jedná o velice hutný tvar. Böll je natolik nosnou osobností, že by rozhovor s ním mohl být i hodinový a stejně by vznikl silný tvar. Navíc se zde rozkrývá i jeho radikální tvář, mluví otevřeně o proměnách nacistů v demokraty během „pěti minut“ a označuje PEN Klub a podobné instituce, se kterými měl něco společného za nesmysly. Říká, že jeho nejdražším luxusem je v současnosti čas, a že jím odloučením od podobných nudných hloupostí jako je PEN Klub už neplývá.

Pracuje se zde s celkem třemi různými rozhovory. Během dvou z nich Böll v klidu sedí, pije čaj a kouří. Je naprosto klidný a jako kdyby ani nevnímal přítomnost kamery. Ve třetím typu kompozice pak stojí Jasný s Büllem v celku u knihovny v Büllově domě. Takového zcizovacího efektu se Jasný dopouští záměrně. Řeší zde totiž problém „řeči“ a Böll poskytuje Jasnému, který musí hovořit různými jazyky, ve kterých v emigraci pracuje, do velké míry útěchu, když říká:

335) Jasný, Vojtěch: *Mein Freund Heinrich Böll* (1982)

„Jsou tady lidi, se kterými můžu mluvit jenom přes tlumočnicka, ačkoliv oni sami taky hovoří německy.“³³⁶

A snad protože Jasný točí krátce před Böllovou smrtí, (sám režisér se vyjadřuje, že točil: „...o umírajícím Heinrichu Böllovi...“³³⁷) jsou pasáže, v nichž spisovatel přímo nehovoří na kameru, prokládány dlouhými klidnými scénami, v nichž buď někam jde, nebo píše. Tato tendence převládá opět především v první půlce filmu. V té druhé se smrt objevuje v jednom z posledních dialogů Jasného s Böllem. Jasný se Bölla ptá na téma meditace, což spojuje s otázkou na duši, která je hodně exponovaná už v *Klaunových názorech*. Jak i z pozdějších Jasného vyjádření vyplývá, *Klaunovy názory* jsou Böllovou knihou, kterou i díky několikerému čtení znal nejdůvěrněji. Lze se domnívat, že právě ona a Jasného zaujetí klaunem Hanse Schniera stojí na počátku jejich přátelství. Od tématu meditace se odvíjí několik posledních minut jejich dialogu. Böll rozvádí myšlenku, že na začátku každé meditace musí stát vědomí, že člověk sestává ze tří částí: těla, duše a ducha.³³⁸ Poznamenává také, že lidi si zvykli označovat duši (Seele) a ducha (Geist) za totéž, ale je třeba mít na paměti, že tomu tak není. Böllovy myšlenky jsou v této závěrečné pasáži natolik nosné, že ani Jasný do nich moc nestříhá a nechá spisovatele v dlouhých pasážích hovořit. Přechází posléze k vědomému a nevědomému v člověku a dochází až k lidské smrti. Böll říká:

„Každý je tu tak dlouho, jak má.“³³⁹ Následuje velice silná chvíle ticha. Vnímavý divák postřehne, že Böll hovoří především o sobě. A Jasný pozorně sleduje jeho myšlenkové pochody. S mnohým, co je v tomto zdokumentovaném rozhovoru vyřčeno se de facto ztotožňuje dodnes a vychází to na povrch už při několika málo větách osobního rozhovoru s ním. Film *Mein Freund Heinrich Böll* je jistou veřejnou katarzí vztahu obou umělců, dílem, které věrohodně dokládá,

336) Jasný, Vojtěch: *Mein Freund Heinrich Böll* (1982)

337) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 41.

338) „Leib – Seele – Geist“ in Jasný, Vojtěch: *Mein Freund Heinrich Böll* (1982)

339) Jasný, Vojtěch: *Mein Freund Heinrich Böll* (1982)

jaký ten jejich vzájemný vztah byl. Víme, že Jasný se po emigraci začal zabývat duší, i spiritualitou, ale až tady se ukazuje, že velmi pravděpodobně ho k tomu přivádí právě vliv Heinricha Bölla. Těžko říct, jestli by se Jasný dnes označoval za „mystika“, kdyby nebylo spisovatelova vlivu na jeho myšlení.

V osmapadesáté minutě pak pronáší Böll jednu z posledních vět:

„Es gibt ja Menschen, die am Ende sind.“³⁴⁰ - „Existují lidé, kteří jsou na konci své cesty.“

Následuje několik fotografií z Böllova života (celý film je také uvozen společnou fotografií Vojtěcha Jasného a Heinricha Bölla, pravděpodobně z doby příprav *Klaunových názorů*), mezi nimi i portrét syna Raimunda, sochaře a výtvarníka, který téhož roku podlehl rakovině. Pod jeho podobiznou je napsáno úmrtní datum 1982. V té chvíli nabývá rozhovor Bölla s Jasným vedený dosud o smrti obecně, velmi konkrétní rozměr. O Jasného respektu k příteli svědčí také to, že do filmu tuto informaci vkládá takto citlivě. Dál už ve filmu není hovořeno a podobně jako v jeho úvodních pasážích, sledujeme teď Heinricha Bölla, jak jde na vycházku po cestě obklopené pasoucími se stády krav ve vsi, kde bydlí. Následuje jeden z posledních a nejpůsobivějších záběrů, ve kterém Böll kráčí v širokém celku po cestě mezi poli. Jasný v tomto záběru symbolizuje tušený brzký konec Böllova života, ke kterému se jeho přítel pomalu, ale jistě blíží.

„Jasný se snaží představit portrétované osobnosti komplexně jako umělecké a lidské bytosti, zachycuje i civilní a intimní okamžiky, snaží se evokovat náladu či atmosféru setkání, promluvy, předmětu, místa, využívaje přitom svého zvláštního smyslu pro symbolické a poetické významy a asociace.“³⁴¹ Ve smyslu této definice nevychází dokument o Heinrichu Böllovi jako optimistický snímek, je z něj cítit Böllův špatný zdravotní stav a pravděpodobný brzký konec. Přesto je to ale také svědectví o jednom přátelství (do velké míry) učitele a žáka. Optimismus a bezstarostnost je obsažen pouze v

340) Jasný, Vojtěch: *Mein Freund Heinrich Böll* (1982)

341) Voráč, Jiří: *Exilová tvorba Vojtěcha Jasného. Film a doba*, roč. 45, č.1, s.6.

reminiscencích ze spisovatelova dětství, o které se Jasný pokouší, když filmuje malé chlapce hrající fotbal na Vondelstrasse, ulici, kde Böll vyrůstal.

3.3 „Spojení z nebe?“

3.3.1. Reflexe dějin

Pro tuto práci je příznačné hledat a nenacházet. Společných znaků v tvorbě Heinricha Bölla a Vojtěcha Jasného, ještě před tím, než se oba sešli na prvním společném filmu *Nejen o Vánocích* (1969), je velice málo a ty konkrétní se omezují pouze na jednotlivé motivy, které se spíše náhodně vynořují v dílech jich obou.³⁴²

Je ovšem zajímavé nechat se unášet tímto proudem fabulace a přemýšlet, kolik z neobratných literárních pokusů Aloise Pfeiffera³⁴³ ze *Skupinového snímku s dámou*, mohlo či nemohlo být pro Bölla inspirováno budovatelskými filmy a dobovými texty mladého Vojtěcha Jasného (znal-li je vůbec), pro něž je příznačná právě vojenská (a politická) tematika a jeho jednoznačně kladný postoj k nim – *Není stále zamračeno*, *Byli jsme v zemi květů*, *Dnes večer všechno skončí*, *Záříjové noci*. První kapitola úzkého svazku, jímž se Pfeifferovi před zpravodajem z Böllovy knihy pyšní, a jehož je padlý Alois autorem, je nazvána *Vpřed!* V druhé kapitole nazvané *Mása 1940* se píše:

"Mása není řeka. Je to jediný ohnivý paprsek. Výšiny na obou březích jsou hory plivající oheň. V tomto terénu, ideálním pro obranu, je využit každý přirozený kryt. Kde selhala příroda, tam pomohla technika."³⁴⁴ Z pokusů Aloise zabalit krásu války kýčem zbarvenými prostředky čpí velká omezenost, bezcitnost a typicky nacistická tvrdost. Kusý popis fakt vzbuzuje v Aloisovi samotném radostná očekávání. Ani stopa po pochybnosti ukazuje na nulovou schopnost individualizovat se ve svých názorech a odtrhnout se alespoň v něčem

342) O mnohých z nich byla řeč už dříve v této práci. Jenom namátkou – scéna zpěvu židovských vězňů a jejich zavraždění.

343) Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. Kiepenheuer und Witsch, Kolín nad Rýnem, 1971. Český překlad Božena Koseková, Mladá Fronta, Praha, 2000. s. 120 – 124.

344) Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. Kiepenheuer und Witsch, Kolín nad Rýnem, 1971. Český překlad Božena Koseková, Mladá Fronta, Praha, 2000. s. 120 – 121.

tak abstraktním, jako je lidské myšlení, od celku. Nechceme zde pochopitelně přirovnávat Vojtěcha Jasného k vrcholně nesympatické postavě Aloise Pfeiffera, výše citovaný text z knihy *Skupinový snímek s dámou* ovšem svou vtělenou ideologií do velké míry připomíná článek Vojtěcha Jasného z *Filmu a doby* z padesátých let, ve kterém režisér nadšeně píše o natáčení v Čínské lidové republice.³⁴⁵

Právě v tom lze vidět jeden z nejzásadnějších rozdílů mezi oběma protagonisty této práce. U Bölla, který byl nacismu po celé své mládi vystaven jako voják Wehrmachtu, nelze najít takové zakolísání, co se politického vyznění jeho děl týče, jako u Jasného. Pochopitelně Böll prošel během let proměnou popsanou v kapitolách věnovaných jeho románům, ovšem vyznění jeho díla jako celku není ani v nejmenším tak problematicky protichůdné, jako je tomu u Jasného. Bylo by snad na místě citovat zde znovu z Jasného, propagandou ovlivněných, vyjádření otištěných ve *Filmu a době* v padesátých letech, ale není to nezbytné. Jeho díla jsou podobně jako například u Otakara Vávry dostatečnými důkazy. Jasný, narozený v roce 1925 sám také prožil druhou světovou válku.

"Po tatínkově smrti (1942, v Osvětimi), jsem se připojil k moravskému odboji, hlavně při svém totálním nasazení do zbrojovky ve Vsetíně. (...) Co jsem se ale v ilegalitě naučil, to se mi potom mnohokrát hodilo při filmování. Nebát se riskovat, učit se zbavovat strachu a také se starat o druhé, protože v odboji, když myslíš jen na sebe, zabije to všechny. Strach je skutečný netvor, dokáže člověka zdepat, dostat na kolena, zničit, stejně jako ty druhé, kteří jdou s ním. Anebo morálně strašně pokroutit."³⁴⁶

Pro Bölla je válka také katarzní událostí, jinak ale než u Jasného. Böll se dívá ve svých fiktivních i publicistických dílech dovnitř do svých postav, případně do soudobé společnosti. Nachází i téměř dvacet let po skončení druhé

345) Vojtěch Jasný: O práci na filmu „Lidé jednoho srdce.“ *Film a doba*, roč.2, čís.4. Str.529-530.

346) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 23

světové války její pozůstatky (*Klaunovy názory*), a ve všem, co píše, je zřejmé, že stále trvá na tom, co napsal v roce 1947 v povídce "*Die Botschaft*":

"...destrukce světa není pouze vnějšího rázu a nikoliv také tak malicherné povahy, abychom si mohli troufnout je během několika málo let vyléčit." A dodává později:

"Skutečnost nám nikdy nebude darována, vyžaduje naši aktivní, nikoliv pasivní pozornost."³⁴⁷

Tato fatálnost dosahu válečného konfliktu, který Böll prožívá v uniformě od dvaadvacátého roku svého života až do osmadvaceti let, zůstává v něm a je obsažena ve většině jeho děl – nejen v těch odehrávajících se přímo za války. Pro naši všednodenní realitu nepředstavitelná hrůznost válečného konfliktu, kterým je navíc Böll zasažen ve věku, kdy se z mladého člověka stává nejvnmávější a již samostatná bytost, to je pro katolíka z Porýní téma, se kterým se snaží vypořádat celý život. Jak ale říká v Jasného dokumentárním filmu *Můj přítel Heinrich Böll* (1982):

"Vzdálenost od Osvětami není dobrá, ale horší. Vyhlazení Židů bylo něco absolutně neopakovatelného. A čím víc dávno to je, tím je to horší."³⁴⁸ Není tedy s tímto vypořádáním hotov ani krátce před svou smrtí v roce 1985, na rozdíl od Jasného, který historii vnímá do velké míry fatalisticky a pokládá ji za něco, co se děje za jistým účelem.

V Jasného filmech není válka reflektována tak komplexně. Samozřejmě je jako režisér podepsán pod snímkem *Přežil jsem svou smrt*, ale ten vznikl podle scénáře Milana Jariše, nelze tedy mluvit o tak bytostném ovlivnění, jak to lze pozorovat u Bölla. Jasný je také na začátku války čtrnáctiletý a v roce 1945 je mu

347) „Die Wirklichkeit wird uns nie geschenkt, sie erfordert unsere aktive, nicht unsere passive Aufmerksamkeit.“

Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit, KA 7, s.381 citováno dle Schubert, Jochen : Heinrich Böll. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011. s. 48.

348) Vojtěch Jasný: *Mein Freund Heinrich Böll* (1982)

dvacet let. Prožívá válku de facto jako dospívající a jestli pro sebe z konfliktu vyvozuje nějaké závěry, pak pouze tak, jak je to vypsáno výše. Spíše fráze o "pokřívání", které mu byly do velké míry vštípeny územ, v němž on v tom důležitém věku po dvacátém roce svého života vyrůstal, a který až do šedesátých let přijímal. Územ společnosti mravně poznamenané "divokým odsunem" Němců, která kráčí vstříc další totalitě. Pozdější přerod Jasného je zřetelný v jeho snímcích a přichází postupně, nikoliv jako jednorázová záležitost, což dokládá i to, že po *Touze* (1958) natáčí ještě několik velmi propagandistických děl a až v *Rodácích* (1968) těsně před svou emigrací nachází do velké míry sebe sama. Jeho fatální proměna a začátek vnímání "vnitřního světa" ovšem souvisí právě s osobou Heinricha Bölla. Naznačuje to i film *Můj přítel Heinrich Böll* a sám režisér to potvrzuje:

"Tehdy také začala s pomocí Bölla má duchovní obroda ve spirituálním smyslu. On byl vskutku jeden z mála opravdových křesťanů, jaké jsem v životě poznal. Náboženství a čtení v *Bibli* mě na obecné škole učil tatínkův přítel, tehdy kaplan v Kelči na tatínkově škole, pozdější kardinál Tomášek. To jeho učení a vyprávění zůstalo ve mně přes všechny zmatky doby i mé vlastní a projevilo se pak nakonec v mém asi dosud vrcholném díle *Všichni dobří rodáci*."³⁴⁹

Jasnému bylo přesně dvacet let, "*Když válka skončila*"³⁵⁰ a měl to štěstí nebo neštěstí, že se ocitl na ruské vítězné straně konfliktu, a že stejně jako většina dobové společnosti podlehl volání komunistického režimu jako alternativě k nacismu, kvůli kterému přišel o otce. Následující léta, svá propagandistická díla i veřejná prohlášení tedy zpětně označuje jako „zmatky doby“. Tím asi nejlépe ukazuje, svůj postoj k době a filmům, o nichž sám nikdy jako první nezačíná mluvit. Snad to je malicherné, ale proč se netázat. Kam by byla bývala tvorba Heinricha Bölla šla a došla, kdyby se po válce místo v Západním Německu ocitl v tom Východním? Nebo naopak, kdyby Československo připadlo Západu namísto Sovětskému svazu? Jejich díla snad

349) Jasný, Vojtěch (1999): Život a film. Národní filmový archiv, Praha, s. 38

350) Rozhlasová hra Heinricha Bölla "Když válka skončila"

nabyla jiný charakter, možná také ne. Snad by se Böll dříve a více radikalizoval a snad by Jasný nikdy nenatočil *Rodáky*.

Každopádně Jasného slova o tom, že "strach je skutečný netvor", můžeme aplikovat na něj samotného. Je to on, kdo dnes prohlašuje, že propagandistické filmy musel dělat, jinak by funkcionáři „sekli“. Když totiž hovoří o morálním pokroucení, jaksi samozřejmě vyjímá ze skupiny těch pokroucených sám sebe. Jeho filmy od roku 1950 do roku 1954 (*Dnes večer všechno skončí*), respektive do 1956 (*Zářijové noci*), svědčí o tom, že jako mladý filmař byl přesvědčený o správnosti – zejména v padesátých letech velice zruďného – režimu. Na rozdíl od Bölla, který do svých děl postupně zapracovával reflexi doby, ve které vznikala, a vyjadřoval se tak k společenským či politickým projevům, které sám považoval za elementární, u Jasného něco podobného absentuje. Pochopitelně, Jasný byl režisérem v komunistické totalitě, kde pravda, nekonvenující s vládnoucí politikou, byla trestána, Böll si mohl dovolit svobodně se vyjádřit, ale ani jeho slova nebyla vždy (zejména pak v pozdějších letech) v souladu s většinovým názorem, a i on za ně musel ve svobodné společnosti nést následky. Jasný poměrně dlouho setrval se svými filmy v bezpečném vakuu témat politicky poplatných. Ať už je to jeho film *Není stále zamračeno* (1950), kde prázdný rozlehlý statek jako kdyby spadl z nebe, nikde ani zmínka o násilném odsunu a dost možná i zavraždění jeho původních majitelů³⁵¹ nebo například ještě v roce 1961 *Procesí k Panence*, kde předkládá nepravdivý a příliš optimistický obraz o kolektivizaci venkova.

Hovořili jsme o Bøllovi v souvislosti s dobovým kontextem, ve kterém psal, a který se v jeho dílech do velké míry odrážel. Pokud Jasný ve svých raných filmech něco ze společnosti odrážel, tak nikoliv *realitu*, ale realitu protaženou úzkým kanálem komunistické interpretace. Vnímá v červnu 1950 justiční

351) To ovšem nelze dávat za vinu pouze Jasnému. V celé československé společnosti se reflexe tohoto aspektu našich dějin neodehrála až do roku 1989, v posledních pětadvaceti letech sice dochází k odkrývání hrobů i strašlivých historek s nimi spojených, přímý, nezbabělý a nepopulistický pohled na odsun a vraždy s ním spojené ovšem v naší společnosti podle mého názoru dodnes chybí.

vraždy Milady Horákové³⁵² odsouzené ve vykonstruovaném procesu spolu s mnoha dalšími nepohodlnými lidmi s ní a dalšími v návazných procesech? Jasný podle vlastních slov natáčí mezi druhým a třetím ročníkem, tedy pravděpodobně v létě 1949 spolu s Kachyňou svůj první celovečerní film *Není stále zamračeno* – "...příběh dobrého muže a statečného ředitele statku Václava Pavelky..."³⁵³ V roce 1950, tedy v roce zavraždění Horákové přichází film do kin a Jasný hovoří ve výše citovaných dobových článcích ve *Filmu a době* o důležitosti autenticity v dokumentu a nevůli, s jakou on sám sleduje přílišnou "inscenovanost", která je v důsledku jenom umělou lží na diváka.³⁵⁴ Co se týče vykonstruovaného procesu, tak ale i on, jako většina obyvatel Československa, pravděpodobně přijímal celý případ tak, jak mu byl dobovými médii tlumočen.

352) Proces se skupinou Milady Horákové; Proces je označován jako největší, protože na hlavní skupinu byly navázány desítky dalších následných procesů po celé republice a počet obžalovaných dosáhl čísla 639. Všechny tyto procesy tvořily dohromady jeden celek. Výsledkem hlavního procesu s [Miladou Horákovou](#) byly čtyři justiční vraždy. Včetně následných procesů však bylo uděleno celkem 10 trestů smrti, 48 doživotních trestů a další tresty odnětí svobody v souhrnné délce 7830 let.

353) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, s. 26

354) Vojtěch Jasný: *Inscenace a reportáž v dokumentárním filmu*. *Film a doba*, roč.2, čís.5. s.699-705.

3.3.2. Postavy a Klaun

Jan Dvořák se na příkladu jediného filmu Vojtěcha Jasného snaží popsat, jak režisér – do velké míry to platí pro všechna jeho díla až do *Všech dobrých rodáků* – nakládá s dramatickou strukturou:

"Film *Přežil jsem svou smrt* je ve své podstatě psychologické drama, volící mezní situaci k zachycení charakterového "vývoje" jednoho lidského typu. Gradace musí být tedy přímo závislá na schopnosti psychologické charakterizační analýzy a na odpovídajícím rozvrstvení situačních vrcholů. Jak ukázal výsledek, postupoval Jasný přímo protikladně k této povaze látky. Hlavní váhu položil na prostředí a vztahy v něm, obklopující hrdinu; centrální konflikt mu vplynul do ostatních, nediferencovaných, stojících prakticky v jedné rovině. Dramatické vrcholy představují osudy mnoha jedinců, s nimiž hrdinův osud dostane – navzdory ploše – stejný vnitřní rozsah. Psychologizující pitva, kterou příběh snad vyžadoval, je rozptýlena. Vzniká jakési volně řazené pásmo, lpící úzkostně na zvláštní logice okamžiku, jehož včlenění udivuje přirozeností, bezprostředností bez názvuků konstrukce."³⁵⁵ Dvořák tak zde obšírně vystihuje, co je hlavní hnací silou úspěchu Jasného filmů – nehledě na konvence žánrů, klade důraz na jednotlivce – nikoliv na jediného hlavního hrdinu, ale na „všechny jednotlivce“ - své protagonisty. S těmi, které má, lapidárně řečeno tolik "rád" a díky tomu dokáže vytvářet přirozeně působící postavy. Ne jednu, ale celý kolektiv věrohodných charakterů. To je symptomatické pro jeho filmy už od *Zářijových nocí*, daří se mu to převážně i v *Nejen o Vánocích*, ale paradoxně se to jaksí nedaří v *Klaunových názorech*, zejména potom ve scénách, ve kterých vystupují postavy Schniera a Marie spolu.

Heinrich Böll potom, když pracuje s postavami, činí v některých svých pracích do velké míry něco obdobného. Především potom v knize *Kdes byl*,

355) Jan Dvořák: Jasného cesta k rodákům. Film a doba, roč.15, č.7, s.350.

Adame?, máme co do činění se širším společenstvím, které je tu „hlavním hrdinou“, podobně pak v *Domu bez pána* a *Biliáru o půl desáté*. Forma je sice výsostně románová, nemá nic společného s Jasného filmy, ovšem v případě zmíněných knih sledujeme celý kolektiv osob, spojených rodinnými či jinými závazky. Není přitom exaktně vymezeno, o koho jde v první řadě. Čtenář to tuší, někdy je dáno více prostoru některé postavě a je to naznačeno, všeobecně je tu ale Böll zaměřen na více charakterů zároveň.

Zmiňme také vojína Škrovánka ze *Zářijových nocí*, který tak průhledně vyzdvihuje svou vlastní neupřímnou sebekritiku, aby se pojistil o bezúhonnosti. To, že se v minulosti choval nemorálně a kdyby se byl ocitl v pravé válce, byl by jistě schopen posílat na smrt pouze ve vlastním zájmu, si nepřipouští. Jeho kolegové to ovšem vědí. Stejnou logiku pak uplatňuje Gäseler z *Domu bez pána*. Zapomněl. Vytěsnil minulost, nemá pro něj význam a výčitky svědomí u něj neexistují. Schnierova matka z *Klaunových názorů*, stejně jako jeho otec se na syna, když jim připomíná Henričinu smrt, obořují:

"Na to ty nikdy nedokážeš zapomenout!" Böll se ale Schnierovými ústy ptá:

"A měl bych snad zapomenout?!" Znovu se tento motiv objevuje ve filmu *Můj přítel Heinrich Böll*, když spisovatel hovoří o demokratech, kteří se poválce „během pěti minut“ najednou stali z nacistů. Jasný se před svou emigrací a jistě i za války s podobným chováním také mohl setkat, nikdy ho ale tolik nereflektuje. Pro něj je příznačnější přemýšlet o dějinách a jejich událostech v úzkém vztahu k jeho osobě. Zároveň ale po emigraci, když se setkává s Heinrichem Böllem, dochází i u něj k posunu ve vnímání a snad je to právě díky vlivu humanistického spisovatele, se kterým se setkává při práci na *Nejen o Vánocích*.

Ve své knize *Život a film* se pak vyznává z toho, nakolik se s Böllovým klaunem ztotožňuje. Říká, že knihu četl německy několikrát dokola, především kvůli scénáři, ale jak ji četl a málem ji už uměl nazpaměť, byl klaunovi čím dál

blíž.³⁵⁶ V kontextu tohoto vyjádření pak vyznívají rázem jinak slova klauna Hanse Schniera z knihy:

„Vyjádřit lyričnost dětské existence mi jde docela dobře: v životě dítěte má banalita velikost, je cizí a bez řádu, vždy tragická.“³⁵⁷ Nelze tuto definici právě tak dobře aplikovat na Vojtěcha Jasného a jeho inklinaci k dětství, jako inspiračnímu pramenu v první povídce *Touhy* a posléze v *Až přijde kocour*?

„Nejlíp se mi daří zobrazit všední absurdity: pozoruji, sčítám pozorování, umocňuji a odmocňuji, ale jiným činitelem, než jsem je umocňoval. Na každé větší nádraží přijíždějí ráno tisíce lidí, kteří pracují ve městě – a z města odjíždějí tisíce těch, kteří pracují mimo ně. Proč si tihle lidé jednoduše nevymění místa? Nebo kolony aut, které se v dopravních špičkách plahočí proti sobě. Vyměnit si pracoviště a bydliště a všechen ten zbytečný smrad, klátící se paže strážníků by nemusily být: na křižovatkách by byl takový klid, že by se tam dalo hrát Člověče, nezlob se.“³⁵⁸ Je jisté, že i tady je Schnier Jasnému velmi blízko. Mimo jiné i vyzdvihováním prostě dětských řešení, zálibou v absurditě, s jakou pozoruje všednodenní realitu. Sice se mu to do filmu *Klaunovy názory* vtělit nepodařilo, ale jistě se v jeho setkání s knihou i při práci s Heinrichem Böllem uvnitř Jasného mnohé událo a dalo to vzniknout Jasnému “mystikovi“, jak jej známe dnes.

356) Jasný, Vojtěch (1999): *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha.

357) Böll Heinrich, *Ansichten eines Clowns*(1963). Kiepenhauer und Witsch, Kolín, Berlín. (přeložil Vladimír Kafka, Odeon, Praha, 1966) s. 81.

358)) Böll Heinrich, *Ansichten eines Clowns*(1963). Kiepenhauer und Witsch, Kolín, Berlín. (přeložil Vladimír Kafka, Odeon, Praha, 1966) s. 80.

3.3.3. Láska a humor

"Věříme, že základní inspirací byla touha vyslovit právě toto: oslavit existenci lidí vnitřně čistých, moudrých prostou láskou k životu a pravdě, řídících se upřímnými, zdravými city, a proto ve svých soudech a stanoviscích spravedlivých. A také lidí milujících děti a přírodu. Lidí vysoce mravních v pocitu odpovědnosti za své činy, a také lidí nezabíjejících dobré sny a fantazii, nesnižujících se k malichernostem. V tomto ohledu *Kocour* přímo navazuje na *Touhu*, dílo, v němž se Jasný až dosud nejvíce "sebevyjádřil".³⁵⁹ To píše Kopaněvová o *Kocourovi*, ale lze to do velké míry vztáhnout na většinu filmových děl Vojtěcha Jasného od roku 1956. Všeobecně můžeme ale o jeho tvorbě říci, což dokazují i předchozí analýzy filmů, že pokud se dokázal s tématem ztotožnit, pojal ho za své od samého začátku a disponoval-li navíc kolektivem spolupracovníků srozuměných s jeho záměrem i poetikou, projevilo se to i na výsledném tvaru. Svědčí o tom *Touha*, *Až přijde kocour*, *Všichni dobří rodáci*.

Pokud je ve výše uvedené citaci zmíněna láska a „lidé vnitřně čistí“, dostáváme se tu konečně i k Heinrichu Böllovi. Jak už bylo řečeno, není v Jasného tvorbě před emigrací příliš děl, ve kterých by bylo možné prvoplánově nalézat prvky předznamenávající jeho uchopení děl německého spisovatele. Už od *Zářijových nocí* ale klade ve všech svých filmech důraz na lásku, ať už muže k ženě nebo jen přátelskou, lásku ke zvířatům a přírodě. Podobně tak všechny romány Heinricha Bölla lásku obsahují. Je v raných dílech pro postavy zosobněním naděje a čistoty, později přechází ve fatální cit, který ovlivňuje do velké míry životy jeho hrdinů. Také se při vzpomínce na láskou souženého klauna Hanse Schniera vkrádá otázka, kolik toho má Hans společného s Robertem z *Až přijde kocour*. Zdá se, že mnoho.

Pak je tu také Böll satirik z krátkých povídek – mimo jiné z výše zmíněného textu *Nejen o Vánocích* a také Jasného řemeslně dobré, ale přesto

359) Galina Kopaněvová: I pohádky potřebujeme. Film a doba, roč.9, č.9, s.462.

citlivé uchopení *Procesí k Panence* a později *Kocoura*. Tyto dva filmy lze vnímat jako předznamenání jeho adaptace *Nejen o Vánocích*, kde tak dobře, ale také o něco krutěji než spisovatel, nakládá s Böllovou satirou a její vizualizací. Je to tedy také do velké míry inklinace k podobnému vnímání humoru a jeho ztvárnění, co Jasného a Bölla spojuje.

4. Závěrem

Heinrich Böll svým rozsáhlým nejen románovým, ale i esejistickým, publicistickým a dramatickým dílem, jehož zlomek je v této práci reflektován, tvoří zcela jedinečný úkaz. Nebyla zde bohužel možnost zabývat se dílem Heinricha Bölla komplexně, případně pak komplexně všemi filmy, které podle jeho románových předloh vznikly.

V předkládaném textu je dílo Heinricha Bölla, jakkoliv rozsáhlé a vybízející k podrobným analýzám tedy poměrně stručně reflektováno, ovšem především je zde uvedeno do kontextu, který nejlépe vyhovuje účelu celé práce – náhledu na díla, na kterých oba protagonisté této práce, režisér Jasný a spisovatel Böll pracovali nějakým způsobem společně. Logicky je tak činěno i z hlediska geneze celého tématu, které uvozovalo autorčino setkání s rakouským scénáristou spolupracujícím s Vojtěchem Jasným – svého času profesorem na vídeňské Filmové akademii - Walterem Wippersbergem³⁶⁰. Na počátku tedy stojí zájem o exilovou tvorbu Vojtěcha Jasného všeobecně. Později ovšem dochází k rozhodnutí zaměřit se na literární adaptace, které Jasný natočil a posléze je úkol vymezen právě osobností Heinricha Bölla, o jehož vlivu se Jasný i po letech ve své autobiografické knize vyjadřuje jako o vlivu zásadním pro jeho vlastní autorský vývoj.

Podrobnými analýzami Jasného tvorby je tu poskytnuta základna pro rozbor díla, které režisér a německý spisovatel vytvořili společně. Velký rozsah, který Jasného dílo z doby před emigrací v práci zaujímá, je jenom logický. Bylo nezbytné zorientovat se v jeho politicky ne zcela neproblematické minulosti a především pak v jeho méně známých filmech ovlivněných určitými tendencemi doby. Sledovat jejich kritické přijetí veřejností i vyjádření Jasného samotného. To vše muselo být učiněno, aby bylo možno hledět na emigrační snímky vzniklé ve spolupráci s Böllem z jistého nadhledu zkušenosti s Jasného československými

360) Fluchtversuch (Pokus o útěk, scénář píše Jasný spolu s Walerem Wippersbergem, režie: Vojtěch Jasný, SRN- Rakousko 1976)

filmy, které ho jako umělce utvářely v prvních letech tvorby a daly do velké míry vzniknout jeho vlastnímu přístupu k filmovému vyjádření.

V procesu psaní práce, jako nyní předkládaného celku, tak jaksi mimoděk vyplývá, že Jasný je zde poměrově vůči Böllovi upřednostněn. A to navzdory tomu, že se v průběhu psaní začal Böll jevit jako persona i pro případného čtenáře daleko zajímavější, protože ne všechny aspekty jeho rozsáhlé práce jsou v českém kulturním prostředí všeobecně známy. Tento do jisté míry dluh vůči osobě západoněmeckého spisovatele ovšem skýtá do budoucna prostor, zabývat se Böllem a jeho dílem dále. Konkrétně pak zmiňme například velké množství filmů, vzniklých pole jeho děl. Ty měly být původně součástí práce, ale z hlediska rozsahu i zvoleného tématu musely tentokrát zůstat stranou. Pokračování zkoumání osoby Heinricha Bölla, jeho tvorby i jeho spojení s Československem by umožnila bohatá německá i anglická literatura, ze které bylo už v této práci částečně čerpáno, ale mnoho segmentů muselo být tentokrát vynecháno v zájmu uměnění rozsahu i koncentrace na téma práce. Zatím ale platí, že reflexe filmových adaptací Böllových děl všeobecně chybí, tedy přinejmenším v tomto ohledu lze na tuto práci v budoucnu navazovat.

Použité informační zdroje

Periodika:

Filmová kartotéka

Filmové listy - zvláštní vydání. Projekt 100 - zima 1996.

Kulturní tvorba

Paměť a dějiny

Zpravodaj československého filmu

Publikace:

Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži*. Zrození české dokumentární školy. Nakladatelství AMU, Praha 2002.

Voráč, Jiří: *Český film v exilu*. Brno: Host, 2004.

Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Pražská scéna, Praha 2002.

Ehrhard Bahr: *Dějiny německé literatury 3, od realismu k současné literatuře* Nakladatelství Karolinum, Praha 2007. (překlad Petra Köpplová) (1.vydání 1998, A. Francke Verlag Basel)

H.M.Waidson: *Die Romane und Erzählungen Heinrich Bölls in Über Heinrich Böll: In Sachen Böll – Ansichten und Einsichten*. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH und Co. KG, München, 1977.

Bernhard, Hans Joachim: *Die Romane Heinrich Bölls*. Rütten und Loening, Berlin, 1973.

Böll, Heinrich/Linder Christian: *Drei Tage im März, Ein Gespräch*. Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1975.

Bernard, Jan: *Evald Schorm a jeho filmy: Odvahu pro všední den*. Praha, Primus, 1994.

Bernáth, Arpád, Dr: *Gruppenbild mit Dame – Eine neue Phase im Schaffen Bölls*. Kulturamt der Stadt Dortmund, 1972.

Schubert, Jochen: *Heinrich Böll*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlags-KG, 2011.

Viktor Böll, Markus Schäfer und Jochen Schubert: *Heinrich Böll*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

James Monaco, *How to Read a Film*. Oxford University Press, New York. přel. Tomáš Liška, Albatros, Praha 2004.

Jung, W. A Schubert J.: *Ich sammle Augenblicke*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2008.

Petr Blažek, Michal Kubálek (eds.): *Kolektivizace venkova v Československu 1948–1960 a střeoevropské souvislosti*. Praha: Dokořán – Česká zemědělská univerzita v Praze, 2008.

Reich- Ranicki, Marcel: *Literatur der kleinen Schritte*. München: R.Piper und Co Verlag, 1967.

Guy Gauthier: *Le Documentaire un autre Cinéma*. Nathan/VUEF 2004. přel. Ladislav Šerý. Nakladatelství AMU a MFDF v Jihlavě, Praha 2004.

Reich - Ranicki, Marcel: *Mehr als ein Dichter*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1986.

Jasný, Vojtěch: *Život a film*. Národní filmový archiv, Praha, 1999.

Internet:

www.deutsch-kgb.wz.cz/soubory/adenauerkgb.doc

Jan Jaroš: *Filmové pohledy na dobu, která zpřetrhala pouta lidí k půdě i mezi nimi navzájem*, viz: <http://www.ustrcr.cz/cs/filmove-pohledy#p21>

Interview Václava Moravce s Vojtěchem Jasným, viz: http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/09/040928_jasny.shtml

Prameny:

Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. Kiepenhauer und Witsch, Kolín, Berlín, 1963. Překlad Vladimír Kafka, Odeon, Praha, 1966.

Böll, Heinrich: *Billiard um halb zehn*, Kiepenhauer und Witsch, Kolín, Berlín, 1959. Překlad: Vladimír Kafka

Zdeněk Forman, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa: *Budujeme Pohraničí*. Orbis, Praha, 1950.

Franz Kafka: *Das Schloss*. Roman. In der Fassung der Handschrift. Herausgegeben vom Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991.

Böll, Heinrich: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*. Kiepenhauer und Witsch, Kolín, 1974. Překlad: Vratislav Slezák.

Böll, Heinrich: *Erzählungen 1937-1983*. Kiepenhauer und Witsch, Kolín, 1997.

Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. Kolín nad Rýnem: Kiepenhauer a Witsch, 1971. Překlad Božena Koseková. Praha: Mladá fronta, 2000.

Böll, Heinrich: *Haus ohne Hüter*. Volk und Welt, Berlin, 1957. Překlad: Jitka Fučíková

Böll, Heinrich: *Und sagte kein einziges Wort*, Kiepenhauer und Witsch, Kolín, Berlín, 1953. překlad: Anna Siebenscheinová

Böll Heinrich: *Wo warst du, Adam?* Opladen: Nakladatelství F. Middelhauva, 1955. český překlad: Ludvík Kundera, Praha: Naše vojsko, 1961.

Böll Heinrich: *Der Zug war pünktlich*.

Filmografie:

Červený balonek, režie: Albert Lamorisse, 1956

Zázrak v Miláně, režie: Vittorio De Sica, 1951

Zem spieva, režie: Karel Plicka, 1933

Ztracená čest Kateřiny Blumové (Die Verlorene Ehre der Katarina Blum),
režie: Margarete von Trotta, Volker Schlöndorf, 1975

Život a film, režie: Arkaitz Basterra, 2009

Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa:

Dnes večer všechno skončí, 1954

Lidé jednoho srdce, 1953

Není stále zamračeno, 1950

Neobyčejná léta, 1951

Vojtěch Jasný:

Až přijde kocour, 1963

Česká rapsodie, 1969

Dýmky, 1966

Klaunovy názory (Ansichten eines Clowns), 1975

Můj přítel Heinrich Böll (Mein Freund Heinrich Böll), 1982

Návrat ztraceného ráje, 1999

Nejen o Vánocích (Nicht nur zur Weihnachtszeit), 1969

Procesí k panence, 1961

Přežil jsem svou smrt, 1960

Touha, 1958

Všichni dobří rodáci, 1968

Záříjové noci, 1956

Jiné:

Osobní rozhovor s Vojtěchem Jasným, 10.5.2013, Bystré u Poličky.