

Moravská Hellas

Vachkův absolventský film, realizovaný po návratu z Gottwaldova, vznikl již mimo FAMU, kde se jeho scénář nesetkal s podporou pedagogů. Díky kontaktům Elmara Klose se jej nakonec ujal dramaturg Krátkého filmu Václav Borovička, který se zasadil i o pozdější Vachkovy filmové projekty.¹

Film s pracovním názvem *Folklór – Strážnice* měl mít dvě polohy – hrnou a dokumentární, v níž se počítalo i s přímou anketou. Na pozadí Strážnických folklórních slavností se měl odehrávat příběh dívky, ztělesněné mladou slovenskou herečkou Alenou Karpilovou. Poté, co se dívka zamiluje do černocho, domněle otěhotní. Když ale zjistí, že muž její lásku neopětuje, a že tento vztah nemá žádné vyhlídky, příznaky jejího těhotenství náhle zmizí. Motiv tohoto nepřirozeného vztahu zde byl dán do souvislosti s umělým rázem Strážnických folklórních slavností, které by snad měly jednou „splasknout“ jako břicho naivní dívky. Méně jasná je úloha dvojčat v uniformách, bratrů Saudkových, kteří v konečné verzi filmu zůstali a zároveň se stali reportéry. Jejich stejnokroje však souvisí s „lidovými uniformami“, jimiž jsou slovácké kroje (jeden z bratrů uvádí film jako „reportáž pro uniformované“).

Z produkčních důvodů a částečně i vlivem vnějších okolností se však nepodařilo inscenovanou část natočit v takové podobě, jakou autor zamýšlel.²

O natáčení *Moravské Hellas* Vachek řekl:

„Film měl mít původně tři roviny, odlišné i zpracováním filmového materiálu. V původním záměru byla určitá hraná, fabulovaná část, a příběh měl mít normální černobílou fotografii, autentické pasáže, zachycující prostředí Strážnice, měly být šedivé a přímé rozhovory do kamery měly mít tvrdou fotografii. Na natáčení jsme měli patnáct dní a některé pasáže jsme z technických důvodů nemohli realizovat. Naopak jsme získali mnoho dalšího materiálu, a tak jsme v konečné verzi od tohoto dělení upustili. – Jezdil jsem celá léta k příbuzným na Slovácko a zaujalo mě toto prostředí. Zajímají mě věci, které jsou už esteticky zpracované. Na Slovácku se dodnes najde ledacos z původní lidové tvorby. Objevil se tam například šplíchaný strop, také stařík, jehož jsme zachytili v zemi, má úplně fantasticky vymalováno, připomíná to tachistické malby. Kdysi jsem si koupil knihu, kde byly shromážděny povídky lidových vyprávěčů. Tehdy jsem si vypsaly všechny

1 | viz 6YYY, s. 30XXX. Kromě *Správných volbou* to byl i *Nový Hyperion aneb Volnost, Rovnost, Bratrství*

2 | srov. *Rozhovor s Karlem Vachkem*, s. 153 a 159–160

vyprávěče a snažil jsem se získat jejich adresy. A tak jsem se seznámil s Lebánkem. Navštívil jsem ho ve Vápenicích u Starého Hrozenkova, kde má chalupu. Chodil jsem s ním pást krávy a na pole a on mi říkal pravdu. Lebánek spolupracuje s brodským muzeem a je expert přes celé Kopanice. Radil mi, kam se podívat, s kým a jak mluvit a pomáhal mi utvářet stanovisko.“³

Ačkoli by se mohlo zdát, že se na výsledné podobě filmu zásadním způsobem podepsala absence původně zamýšlené fabule, z Vachkova svědectví je zřejmé, že nedošlo ke změnám zásadním, ale spíše dílčím, a ty se rozhodně nedotkly jádra poetiky filmu. To jen potvrzuje naši domněnku, že představa náhlého zrodu „vachkovského“ stylu *Moravské Hellas* zhroucením původní koncepce napolo hraného filmu je zjednodušená. Šlo spíše o zesílení určitých tendencí, které se u autora projevovaly v celém předcházejícím období. Zejména pak o příklon k vyjádření původních myšlenek prostřednictvím dokumentární metody.

Moravskou Hellas v podstatě můžeme považovat za reportáž, ačkoli v mnoha směrech toto základní vymezení přerůstá. Její složitá stavba jako by ve způsobu propojování jednotlivých motivů navazovala na jazyk předchozích poetických textů. V podobném duchu se ostatně přímo nesou některé části komentáře. Komplikovanost těchto postupů nám ozřejmí rozbor prvních minut filmu.

3 | *Moravská Hellas. Filmový přehled*, č. 40–41/1964 (26. 10. 1964). Název *Moravská Hellas* odkazuje na údajný výrok francouzského sochaře Augusta Rodina (1840–1917) během jeho návštěvy na moravském Slovácku, kterou vykonal v době své pražské výstavy (1902). Sochař Josef Mařatka ve své knize *Vzpomínky a záznamy* (Praha 1987, 2003) o Rodinovi uvádí: „Když viděl ztepilé slovácké ženy s jejich zdravými dětmi v krásných originálních krojích státi před jejich pomalovanými domky, s nadšením se vyjadřoval, že to jsou ‚Tout à fait femmes greques.‘“ (s. 137) Např. Jaroslav Vinkler však cítuje jiné znění: „Na Slovácku hýří krása harmonickými barvami jako ve staré Heladě.“ (*Moravští Slováci v Praze*, Praha 1988, s. 41)

4 | *Moravská Hellas*, viz 19YYY, s. 295XXX

*Stříbro na starých fotografiích vyšisovalo
Dnešní folklor je jaksi anachronismem
Folklorní slavnosti, Strážnice, Moravská
Hellas [sazba: řádkování takto? záměr?]
Strážnice 1963
A dnešní folklor je taky jaksi vyšisovaný
pravdivá reportáž je rychlá
Banálnost lásky a všepomíjející cit
kde je den, ve kterém ještě tebe chci
když z ohně ve tvých dotycích dým
splynul s nocí
proč ještě dneska měsíc svítí tolik
když naše láska je už dávno někde v dáli*

Takto, v podobě blízké svým psaným textům, uvádí Vachek svůj zpětný scénář *Moravské Hellas* ve sborníku Jiřího Janouška⁴. Ve filmu se ovšem pronáší pouze první polovina tohoto textu, a to na pozadí zpívané druhé části.

Tímto zpěvem bratrů Saudkových, kteří zde jinak vystupují v rolích „investigativních“ televizních reportérů a zároveň uniformovaných dvojčat, je doprovázena titulková sekvence *Moravské Hellas*. Je to vlastně parodie na lidovou či pseudolidovou píseň, jakých ve filmu později několik uslyšíme. V intencích Vachkovy režijní explikace jde rovněž o narážku na bláznivou a zjištnou lásku k povrchně chápané lidové tradici, zároveň také o demonstrativně odmítavý postoj k falešným emocím na filmovém plátně, které se nyní má stát prostorem subjektivního, avšak autentického pohledu na živé lidské bytosti ve světě strážnického folklórního průmyslu.

Máme zde tedy co dělat hned s dvojnásobnou parodií – jednak samotného předmětu reportáže – pseudolidové kultury a jejích slavností, jednak i způsobu jeho zobrazení – televizní publicistiky a jejích pouček (polopatická konstatování o stavu folklóru hned na počátku filmu, hesla jako „pravdivá reportáž je rychlá“ a podobně).

Saudkové zde sedí v podloubí, každý z jedné strany sloupu, obklopeni sádrovými figurkami vesničanů, kamera z nich pomalu odjíždí na bližší dřevěné postavy, mezi nimiž je nápis „Strážnice“. Poté, co do zvuku vpadne divoký strážnický zpěv doprovázený folklórní kapelou, následuje trikový záběr, kopírující kompozici úvodního obrazu. Ve dvou prostorách podloubí se střídají fotografie, dokládající kontrast někdejší lidové kultury s atributy civilizačního pokroku (parní stroj, automobil, raketa, kosmický skafandr). Poté se objeví tvrdé, kontrastní záběry ze samotných slavností (absurdní výjev z průvodu Arabů doprovázených slováckou muzikou). Po celou dobu komentář koresponduje s obrazem.

Vedoucí „O strážnických slavnostech no – já sú pravda vedoucí malířů a natěračů ve Strážnici, sú jako malíř pokojů pravda a chtěl jsem se dostat taky na Akademii, tak jsem si v zimních večerech pravda tento obrázek zrobil, abych ukázal jak vypadala vesnice za starých časů – z budíka sesumíroval, aby ten strojek se mi nezastavil, když bude tak zatížený, poněvaď to musijó být hedvábné nitečky, které pravda tím kyvadélkem tady dávají toho všeho do chodu. Aby byla jaksi památka, když ve stáří vždycky přijde na to, že ten obrázek taky má jakousi cenu přes to všechno, že ho dělal amatér.“⁵

Při slovech o malířích a natěračích vidíme v obraze „maléřečky“, tvořící právě na domech slovácký ornament.

Je to jeden z poměrně ojedinělých případů, kdy z Vachkova filmu vystupuje téměř jasná metafora – vesnice, kterou po večerech kdosi diletantsky sesumíroval, aby ukázal, jak vypadala za starých časů, uváděná do chodu hedvábnými nitečkami a strojkem z budíku.

Následně se naše pozornost upíná k několika místům a postavám strážnického folklórního světa – na vyšivačskou školu, ke sběrateli Potomákovi, k lidovým vypravěčům, maléřečkám, i kamenosochaři Karlu Andělovi, do obydlí zpěváka Jožky Severýna, do zemljanky,

5 | cit. podle „Moravská Hellas“, In: *3 1/2 podruhé*, Praha 1969, s. 295

ve které žije místní děd. V závěru pak sledujeme výpovědi člena festivalového výboru, brigádnického číšníka Fojtíka a ředitele muzea v Uherském Brodě Pavelčíka. Vše je propojováno občasnými vstupy většinou opileckých výjevů s účastníky slavností. Celým filmem procházejí dva reportéři s mikrofonom a magnetofonem, bratři Jan a Karel Saudkové. Jejich domorodým průvodcem je strýc Lebánek, amatérský folklorista a spolupracovník brodského muzea.

Tematicky se zde Vachek ve svých „poznámkách o folklóru“, jak zní podtitul filmu, zaměřuje na charakteristické fenomény spojené se zdejší lidovou kulturou. Je to lidová výšivka, práce maléreček, lidová architektura, lidová píseň a tanec.

Začíná ve vyšivačské škole, v níž Alena Karpilová „nahradila jednu z žiaček, abychom niektoré věci mohli presnejšie vyjadriť.“ Z vystoupení ředitelky školy a zástupce ředitele textilního podniku v Letovicích vyplyne, že zdejší žákyně nemají v praxi možnost kvalifikovaného uplatnění, ale jejich produkce jde na odbyt v rámci Strážnických slavností. „Američané, vždycky když jsou zde, tak vždycky si hodně výrobků nakoupí.“

Alena Karpilová předvádí vyšivačské vzory strýci Lebánkovi, který je takto uveden na scénu, a zavádí nás k Potomákově sbírce. Slovenka zde během Lebánkova výkladu přechází po místnosti v nejrůznějších krojích. Potomák: „Ty výšivky z nynější doby sú širší, malovanější a reku aj pracnější – víc oku lahodí než jak v dřívějším staletí. Ale učenci a umělci povedajú, že sa to má uchovat v pôvodním stavu, jednoduchosť a prostota.“

Přes motiv kroje (který má na sobě Lebánek) se dostáváme k oboru lidovému vypravěčství, reprezentovanému Zdeňkem Galuškou, Vaškem Mlýnkem z Kuželova a Fojtíkem. Galuška i Fojtík sledují svým pokleslým humorem nepokrytě komerční cíle (historka o koze a terpentýnu či amerických „bombardáčních“).⁶ Objevují se tu v jednoznačně negativním světle. Mlýnek: „Těž jsem kdysi čul v rádiu, víte ten vtip o tom jak kdosi, ten strýček jeden dali tej kozi ten terpentýn a ta koza skapala. [...] To sa mně vám zdá tak, jak když si jeden z druhého, nebo z nás Slováků, dělá hlupého, že?“

Následuje epizoda s malérečkou Sochorovou. Ta odrecituje svůj nacvičený projev k návštěvníkům v jediném dlouhém záběru, sledována mikrofonom jednoho z reportérů. Během něho stačí ukázat i všechny pozoruhodnosti svého obydlí (od staré hrušky až po vyšivanou štafetu pro Sovětský svaz) a ještě na závěr zhodnotit situaci svého oboru: „A co bych vám inák řekla inšího o tem malování. To víte, tisíce hodin... jsem pracovala na lidovém umění a dnes, kdy stárnu a bojím se o oči a o ruku pravú, která mně pomáhá ten ornament a tu krásu dělat, jak to bude kdysi, když přestaneme a té mládeže není. No ono dneska už je ten čas takový uspěchaný, že té mládeže se nenajde k trpělivej práci, protože to znamená, že když nebude trpělivě sedět a malovat, tak nic nedokáže. No a já se s váma lúčím a pěkně vám děkuju a dojděte zas.“ V této „rychlprohlídce“ domácího muzea se jasně zračí přístup k běžným návštěvníkům Strážnice, stejně jako k vlastnímu folklórnímu „řemeslu“.

6 | Z podobné produkce čerpají i v devadesátých letech obskurní moravské humoristické časopisy *Trnky Brnky*, *Vyškéřák* nebo *Srandokaps*.

Poté kritizuje maléřka Martínková úpadek zájmu o tradiční kroje mezi strážnickými dívkami a její kolegyně Adámková líčí výrobu reklamního poutače na prodej vína.

Jožka Severýn se představuje a zpívá se svou dcerou. Lebánek obdivuje jeho chalupu a shání se po odborníkovi, který by mu poradil s vlastní stavbou. Volba padá na strýce Kružíka, který pak hodnotí stavby s malovaným „žúdreem“. Proti nim je postavena podivná chalupa místního staříka, napůl zapuštěná do země, vůči které brojí i Lebánek: „Já bych to len chytil a prevalil. Takú tam opicu nechajú stát - a tož z památkového úradu sa to ľuďom lúbí, pretože sa na to pozrú a neposudia ďale ostatek. Tož nech by si ju památkový úrad sebral a preč odniesol. Ináč on by mohol mať chalupu peknú, aj mal postavený srub, no nechal to tak dlho, že mu v prostred izby narostol javor. Predať to nechťel, ale v tej zemi zas bývá s tými kozámi... no folklór to není, to je zas taková... no já bych myslel, hen to...“

Martínková přináší svědectví o soudobé schizofrenii bytové kultury ve Strážnici: „A já vám řeknu, jak to vypadá u nás v tej dědině, to byste žasli. Tady máte domy, třeba my jsme tak na řádku býváme, když to tak vezmu, tož hop, tam je ložnica, ložnica... Dům, lavky ještě staré a tak, na tú stranu, no na temto řádku je nás tu takových šedesát čísel, no esli sú tam ze čtyři domy s lavkama, nebo tak ještě po staru. No nevím. A mně sa to nelúbí ani trochu. Co tam majú v tej izbě? Majú tam dvě také škatule, almary, posteľe srazené dohromady, zrcadlo majú, dva tepichy si dajú, enem tak nakúknú, ani tam nespávajú, majú enem to na parádu, a gauč si tam ještě někteří kupijú a ten televizor, no nech majú, ten mám také ráda, a spávajú někde tam vzadu v maštáľkách, tam majú posteľe. A kuchyně taky vyparáděné, všeco, talěrky ze stěn, všeco pryč to posklízeli, za to sa hanbijú, že na tem ani nechcú jíst, že sú strakaté, oni potrebujú talěrky porculánové, pěkné bílé, a mně se to zdá na tem talěrku, ty rúžičky tam mám pěkné, jak kdybych byla někde v ráji.“

Lebánek rozmlouvá s kamenosochařem Andělem, který se podílel na některých kontroverzních počinech padesátých let: „A potom, taky to bylo požadováno ode mě. Ten šohaj se sklání a má držet v ruce lipovou ratolest těm padlým Rumunům. Bylo to požadováno. No né, byly po mně požadovány takové věci, byly po mně požadovány.“

Následuje debata nad Lebánkovými texty k lidovým písním („Ty si synek hodný, choď ty sám do vojny, budeš republice zapotřebí!“), v níž se mu kdosi snaží vysvětlit, že se k písním nehodí. Lebánek se účastnil setkání podobných skladatelů v Gottwaldově.

Mimo obraz vrcholí festivalová pitka a slyšíme další kritické hlasy: „Podívejte sa, dneska sú ty strážnické veselosti, chlapani. Bavít sa, chlapani, môžete slušně... Ženit! Ženit! To je škoda! Hned to spoznáš, boha jeho fašistického. [...] Proč jsem jel do Strážnice? Z povinnosti. Máme si tedy vědět - co vědět! - ukázat národu, šestého července byla konference, smutně to dopadlo, mnoho nás prepadlo, občane! Toto si teda možem vědět povedať a trebas co já som Slovák...“

Tanečník Šopík hodnotí Lebánkův tanec. „To o mně, abyste věděli, já jsem životopis Kopianic psal celou zimu... Od toho roku pětáctýřicátého je ten životopis zas popsáný, ale

aby byl otevřen až po mej smrti... Nechcem, aby ma někde zatáhli. Pretože já sem prožíval hrozné doby, preto dostalo tato, tento životopis Proklaté zlaté časy název.“

Lebánek: „Toto máš tu velice málo osob v tem filme. Ale kedybys prešol všetky města a všadě, tam bys mal, o čem my nevieme. Keby sa to všechno zverejnilo, tak určitě tých filmov by ani nestačili po celých večerech púšťat, kolko je viníkov a nejsú to drobný ludia robotný, sú to ludia vystavený, tedy pověření k velkým věcám.“

Zatímco Fojtík počítá přínos festivalu Restauracím a Jídelnám, je konfrontován s členem festivalového výboru, který hovoří o marném boji s místními podnikavci. Krajní nespokojenost vyslovuje i Martínková: „Mně sa chce nad tím aj bečat. Tak s pánem bohem a šli sme. No a o těch strážnických slavnostách - už je po nich. [...] Tam sú páni - nech si to pěkně...“

Pavelčík shrnuje celý stav soudobého národopisu: „Připadá mně to jako taková ta skapávající kráva, která už je v posledním tažení a už třepe těmi paprčami, no a teď všichni se na ni vrhli, kdo ještě má ruky a nohy, aby z ní poslední kapku mlíka dostali a ona chudera už ani nedojí, jenom krev cedí, a poslední kapkou své krve ještě všechny nás, ty filmaře, televizory a výzkumníky a profesory a muzejníky a já nevím všechno koho, všechny nás ještě nakonec tím živí.“

Poslední slovo má opět Lebánek: „Za tento film - a já tu všeličo tak povedám - tož eště kedysi od keho si dostaněme, buď písemně, nebo nás vynadá na stretnutí, ale povedáme pravdu.“

A přiznává na úplný závěr: „No dneska ve stáří už mňa to nebaví. Už vidím, že to bola len taková horečka. Už to neberu jako že je to povinnost, ale už to víc beru len pre také ludí, kerým popreju, aby si na tom vyrobili.“⁷



Krojovaná jízda v *Moravské Hellas*



S produkčním Emilem Havlínem při natáčení *Moravské Hellas*

7 | viz 29YYY, s. XXX

8 | S ironií jsou ovšem podáni i figuranti reportérů - a jde tedy v rámci filmu i o autorskou sebeironii.

Autorův postoj k jednotlivým figurám je vcelku jasný. Všechny jsou tu podány s jistou jemnou ironií, rozdíl je ovšem v hodnocení.⁸ Je zde poměrně čitelná dělící čára mezi těmi, kdož mají podíl na zdejším pokleslém pseudofolklorním divadle, a těmi, kteří si uvědomují jeho nedůstojnost. Nejtemnějsími typy jsou Fojtík a Galuška. Maléřky Adámková a Sochorová a ředitelka školy zaujímají podobně zistný, ale méně dravý postoj, patrně si jej samy zcela neuvědomují. Vašek Mlýnek z Kuželova, Pavelčík a Šopík vidí situaci zcela jasně. Bizarní je nešťastná postava Potomáková, jež k šíření braku přispívá měrou nejvyšší, ale naprosto to nechápe. Lebánek má vcelku jasno, nesmlouvavé jsou však jeho „architektonické názory“ na zemljanku, bezpochyby nejzajímavější projev autentického folklóru - kteroužto „opicu“ by však „chytil a prevalil“. Stejně tak neshledává ničeho závadného na své budovatelské textové tvorbě.

Přirozenými dominantami filmu jsou tedy jednotlivé postavy, zachycované zde se snahou o postižení jejich autentického projevu. Ty rovněž vytvářejí, odhlédneme-li od abstrahující roviny snímku, jeho nejvlastnější náplň. Jsou materií, kterou Vachek zpracovává. S oblibou přitom používá dlouhých, statických frontálních záběrů spojených s výpovědí přímo do kamery, které působí ve funkci jakési oživé portrétní fotografie s naivní, bezprostřední kompozicí.⁹ Autor zde účinkujícím trpělivě poskytuje místo před kamerou jako prostor, v němž se mají projevit, a také většinou projeví. Podobné metody užívá takřka v téže době Miloš Forman v *Konkursu* (1963)¹⁰, se srovnatelnými výsledky i následným ohlasem. Forman však zůstává spíše jen u nápadu, vycházejícího z reportážní situace a v podstatě nijak dál nepropracovaného, zatímco Vachek jej užívá v různorodém a dramaturgicky vystavěném celku. Jen někdy nechává postavy v záběru samotné (maléřka Martínková či „lidoví vyprávěči“), jindy je obraz oživen přítomností reportéra (nezapomenutelný záběr sběratele Potomáka, který z papírku blekotá svůj text, obklopen z každé strany jedním z bratrů Saudkových, navíc na pozadí podivné sakrální dekorace ze své sbírky), nebo mluví účinkující k sobě navzájem a navíc k divákům (Lebánek s Pavelčíkem) či ke štábu mimo obraz (Šopík). A pokud nám z Formanových dívek před mikrofonem nezbyvá nic než pocit trapnosti, pak Vachkovi hrdinové jsou typově i stylem projevu nesrovnatelně zajímavější, někdy dokonce oduševnělí. Forman hledá na přítomném vzorku populace jeden rys, Vachek nahlíží zkoumaný fenomén prostřednictvím různých lidských typů.

Zmíněný postup je navíc pouze jedním (i když zřejmě nejnápadnějším) stylovým znakem, jakousi vnitřní kostrou *Moravské Hellas*, v níž také tkví dokumentární hodnota filmu.

Prakticky veškerý ostatní prostor, který zde tvůrci zbývá, je však zaplněn nejrůznějšími dynamickými prvky, které celek filmu vyvažují natolik, že výsledný dojem má ke staticčnosti daleko. Na jedné straně jsou výpovědi doplněny výstředními hranými etudami - většinou s Alenou Karpilovou (na téma vyšivačské školy) a bratry Saudkovými (v rolích reportérů)¹¹, ale někdy jsou do nich zapojeni i ostatní aktéři, zejména strýc Lebánek (jeho kropení dlažby vodou při sekvenci s lidovými vyprávěči), na druhé pak nenápadným pozorováním řádících účastníků slavnosti. Obratnou vizuální i zvukovou koláží jsou potlačeny meze nesourodosti těchto materiálů (střídání běžného černobílého tónu s tvrdě gradovaným obrazem¹², umělé skládání dialogů použité již v *Malíři Kamilu Lhotákově*)¹³. Do této hry se zapojují i titulky v obraze, které glosují situaci, a mnohdy dokonce vstupují do „dialogu“ se

9 | Tento postup byl jistě do značné míry vynucen i technicky - štáb měl k dispozici pouze těžkou 35 mm kameru, která namohla být příliš operativní. Srov. *Rozhovor s Karlem Vachkem*, s. 163

10 | Natáčel se na jaře 1963, a Forman byl rovněž často obviňován ze „ztrapňování“ prostého člověka.

11 | Ke konci tyto dvě linie splývají, na herečku se sápe jeded z bratrů, zatímco ona koktá: „Budem šít košele v továrně Šohaj Strážnice!“ Podobná akce se v závěru propojuje i s „pozorovací“ linií - atak na herečku je začleněn do záběrů opileckého mumraje.

12 | Původně měl být vyhrazen pro rozhovory, ale například maléřka Sochorová je v proslulém „pojízdném“ záběru zachycena již v normálních tónech. Vachek uvádí, že pro nedostatek suroviny byly „tvrdé“ pasáže natočeny na optický zvukový materiál, což se též stalo předmětem kritiky.

13 | Rovněž monologové partie výpovědi, pokud jsou mimo synchronní obraz, prozrazují poměrně časté střihové zásahy (většinou jde o skladbu, jejímiž jednotkami jsou celé věty).



Strýcové Lebáněk a Kružík debatují o architektuře, Moravská Hellas



Stařík žijící v podzemním obydlí, Moravská Hellas

zúčastněnými (reportér mimo obraz: „Jak je to tady se slečnama?“ titulek do záběru: „Maléřečka Martínková odpovídá“).

Charakteristickým místem je například vstup strýce Lebáněka do filmu:

Dívka (v okně) „Názvy vyšivačských vzorov: jatelinka s kapečkú, hodin-kové, růžičky s rozmarýnkú, hled na mňa, očička.“

Lebáněk (pod oknem) „Keby ste mi radši povedali, kde sú moji dva synovci, dvojčata.“

Dívka „to teda nie!“ (zavře okno). Střih do místnosti s Potomákovou sbírkou. Vchází Dívka v kroji.

Titulek „Pan Lebáněk k tomu říká“

Lebáněk „Len malúčko obráčeně sa slovo povie, třeba z toho vyjde něco horšie, jako si to ten člověk myslel.“

Dívka „Krajové unikáty, sbierka pána Potomáka z Popovic.“

Podobně je vystavěna i sekvence týkající se strážnické architektury. Je započata u Jožky Severýna.

Lebáněk „Já včil stavjám, máš peknú chalupu, a chcel bysom aj já takú chalupu mať...“

Titulek „Lebáněk se informuje u Severína“ „... no mám dvoch synovcov, sú to dvojčata...“

Střih na Saudky v uniformách, staví se do pozoru. [...]

Kružík „Já bych vám doporučoval takový domek se žúdre...“ ...

Saudkové „Slovácko jest moravská Hellas“ ...

Kružík „Ale ten výklenek chrání dům proti větru...“

Kružík stojí s Lebáněkem u žúdra.

Titulek „Lidová architektura, 2. polovina XX. století“

Do Kružíkova výkladu tančí v blízkých záběrech před domem bratři Saudkové, rukama napodobují baletní figury, obraz je zpomalený. Následuje přechod k „zemljance“ a jejímu obyvateli, za Lebáněka komentáře mimo obraz, uvedený titulkem „Architektonické názory (nejednotné)“. Záběry z interiéru doprovází titulek „Kuriosita“.

Martínková (synchron) „A já vám řeknu, jak to vypadá v tej našej dědině, to byste žasli...“

Titulek „Shrnutí“.

Jindy mluví reportéři k aktérům jakoby mimo natáčení (Saudek: „Interview skončeno.“ Ke žvýkající Karpilové: „Onoto není lehký, slečno.“), či jedna

postava glosuje jinou (Severýn: „Pesničky by sme chtěli co najdél udržat a zachovat ne enom kroj, ale aj tuto piesničku pro další a další naše pokolení.“ Lebánek (mimo obraz): „Já nevím, ale každý člověk není tak milý.“ Severýn začne zpívat a Lebánek o něm vypráví). Tím, že se vlastně všichni ocitají ve hře, tj. v jedné rovině fikce, ztrácejí se i hrany mezi „dokumentární“ a „inscenovanou“ částí filmu.

Zvláštní pozornost by si zasloužila hudební složka filmu, která je úzce rytmicky propojena s mluveným slovem. V tomto rytmu mají své místo i deklamace bratrů Saudkových („Pravdivá reportáž je rychlá“, „Populárně vědecký - film“, „My jsme - toto - chtěli - pochopit“, „Co to chce? - Reportáž!“), které se vždy ozývají na hudebním podkresu. V něm se většinou pracuje s ozvučnými akustickými nástroji (dřívka, triangel, v klidnějších pasážích patrně motiv xylofonu), jejichž rytmus se k deklamacím vztahuje. Jako hudební leitmotiv je zvolen zkreslený lidový zpěv, doprovázený disharmonickými houslemi a „jucháním“ (analogicky ke kontrastně deformovanému obrazu). Proti ní stojí píseň *Teče voda z javora* v podání Jožky Severýna a jeho dcery, a v závěru pak produkce tří muzikantů, charakterizovaná titulkem jako „Dobrá lidová hudba (bez ironie)“. Závěrem můžeme konstatovat, že tato bohatá, a přes úvodní dojem i značně promyšlená zvuková skladba (ve filmu není vlastně ani na okamžik „ticho“) nemá v pozdějších Vachkových filmech opakování.

V *Moravské Hellas* se bezesporu Vachkovi podařilo vytvořit v kontextu soudobého českého filmu bezprecedentní dílo. Jednak jeho otevřeným pohledem na společenskou realitu (je zde bez příkras a zásahů slyšet opravdu „hlas lidu“ v kladném i záporném smyslu), jednak zcela revoluční formou, která spojuje prvky inscenace, reportáže i témeř skryté kamery. Vachkův pohled není pohledem z vnějšku, a ačkoli z něj pečlivě vybírá, je divák jeho filmu strážnickým světem doslova obklopen (až dezorientován). Zároveň nad ním díky autorovi neztrácí nadhled. Humor je do jisté míry pro Vachka měřítkem autenticity, a proto usiluje o to, aby ani jedna scéna tento rozměr neztrácela. To svádí často k domněnce, že jde v celém filmu o prosté zesměšnění slováckého venkova a folklóru jako takového (prostřednictvím směšných figur, které si autor k tomuto účelu vybral).

Neměli bychom ovšem zapomínat, že jakkoli se tyto postavy projevují směšně takřka všechny, smích, který budí, se může vzájemně dosti lišit. A tento smích nepatří jen jim, ale vedle celých strážnických slavností i (skrze parodii bratrů Saudků a Aleny Karpilové) filmařům a televizní publicistice, částečně tedy i autorovi a celému jeho filmu jako takovému.¹⁴

14 | Tento postoj preventivního „snížení“ sebe sama Vachek často deklaruje i v pozdějším díle - částečně jistě i jako obranu před útoky, které mu vytýkají zesměšňování účinkujících.



Alena Karpilová a Potomáková sbírka, Moravská Hellas

Antonín Navrátil v téže době píše: „[...] film-pravda ospravedlnil některé principy považované dosud za mimofilmové. Je to zejména princip obrazového interviewu nebo obrazové besedy, formy vlastní spíše televizi a rozhlasu, pomíneme-li už jejich novinářský původ. Z tohoto principu vyrostla jedna z dnešních podob dokumentárního filmu, která přes všecku svou bastardnost nemá pod názvem film-anketa daleko k fetišizaci.“¹⁵

Je však rovněž třeba poukázat na problémy Vachkovy metody – vedle nesourodosti a neprovázanosti některých hraných epizod (s Alenou Karpilovou v roli „šičky“), které se v průběhu filmu nečekaně a nepravidelně vrací (často na tak krátkou dobu, že se v jejich smyslu divák těžko orientuje), je to především maximální hutnost a vysoká míra nejrůznějších podnětů a informací, které má divák vstřebat v nepatrné době, což vzhledem k náročnosti formální stavby (a s přihlédnutím k ne vždy srozumitelnému slováckému nářečí) činí některé části filmu na první shlednutí téměř nedešifrovatelnými.

Moravská Hellas se v době svého vzniku (film byl dokončen v zimě 1963/1964,¹⁶) do širší filmové distribuce nedostala, ačkoli je avizována ve *Filmovém přehledu* (č. 41-42/1964) na podzim 1964 – s údajem o povolení k promítání z 18. 1. 1964. Zákaz filmu přišel, stejně jako v mnoha dalších případech, přímo od prezidenta Novotného.¹⁷

Jan Bernard uvádí, že *Moravská Hellas* byla do kin uvedena až s politickým uvolněním (a po Novotného abdikaci) v roce 1968. Nejspíše však dokonce až po srpnu 1968, jak dokládá Antonín Navrátil.¹⁸ Promítala se nicméně na V. Dnech krátkého filmu v Karlových Varech v roce 1964, kde vyprovokovala prudkou diskusi ve festivalové „volné tribuně“, a nakonec byla oceněna Čestným uznáním¹⁹ „za pokus o novou formu polemické reportáže“.²⁰

Vachkův film přišel právě v okamžiku očekávaného zlomu v oblasti dokumentární tvorby, do období formálních a estetických proměn, které byly reakcí na dožívající schematismus předešlého desetiletí, a které s sebou přinesly nastupující osobnosti (v dokumentárním filmu například Evald Schorm a Jan Špáta).

„Řada negativních jevů, které v dokumentarismu narůstaly po dlouhou řadu let, živěny jedním společným kořenem dogmatismu, vyvstala ve dle [těchto nových filmů; pozn. M. Š.] v kontrastu, který do budoucna již nepřipouštěl toleranci, jestliže náš dokumentarismus neměl zahynout na tvůrčí úbytě. Přitom se zdálo, že cesta k nápravě je vlastně jednoduchá: říkejme konečně pravdu! [...] Nová společenská skutečnost a čerstvý vzduch XII. sjezdu náhle, ale nikoli neočekávaně odhalily myšlenkovou i výrazovou

15 | Antonín Navrátil: „Úvaha o roku obratu“, *Film a doba*, č. 6/1964, s. 318

16 | Antonín Navrátil: „Krátkářské aktuality“, *Film a doba*, č. 5/1964, s. 264

17 | Vachek se odvolává na svědectví Elmara Klose, který se schůzky zúčastnil.

18 | Antonín Navrátil: „Dokumentarismus mrtev?“, *Film a doba*, č. 8/1968, s. 396

19 | *Filmový přehled*, č. 51-52/1964 (21. 12. 1964). Velkou cenu poroty získal Evald Schorm za filmy *Žít svůj život*, *Proč a Železničáři*, Zvláštní cenu poroty Jan Špáta

20 | *Filmový přehled*, č. 40-41/1964 (26. 10. 1964)

mdlobu dokumentárního filmu a nová výrazová zkušenost, tlačící se k nám přes hranice ze všech stran a v různých podobách pod jedním názvem *cinéma-vérité*, film-pravda, v těchto souvislostech fascinovala,“ píše na jaře 1964 Antonín Navrátil.²¹ V této vlně pak byl Vachek se svými formálními výboji a ostře vyhraněným, provokativním autorským postojem patrně považován za příklad zjevů nejextrémnějších, a na samé mezi přípustného. Na druhou stranu však zapadal do všeobecného očekávání a volání po „ostrém a osobně zaujatém stanovisku autora, občansky angažovaném a společensky svědomitém“, ve kterém Navrátil vidí nezbytný a základní předpoklad dokumentárního díla.²² Požadavek po pravdivosti a kritičnosti v této době ani nemohl nezaznít. Žádná z dostupných kritických reakcí se také nesnaží zpochybňovat skutečnosti, které Vachek ve svém filmu ukazuje, námitky se téměř bez výjimky vztahují ke způsobu tohoto pojednání, jenž byl sledován v částečném rozporu s posláním dokumentárního tvůrce. Svou roli tu patrně sehrála i provokující neobvyklost některých Vachkových postupů (inscenovaná část), které se koneckonců neslučují ani s očekávanými a akceptovanými principy „cinéma-vérité“.

Již citovaný Antonín Navrátil dokonce o *Moravské Hellas* mluví (nikoli zcela bezdůvodně) jako o filmu-recesi:

„Nezastávám mu, že jeho pohled na téma je z valné části recesistický – recese si brala za terč vždycky to, co čpělo zápecnictvím a přehnaným vědomím vlastního významu. Potud Vachek míří v podstatě správným směrem, vždyť náš mumifikovaný folklór opravdu pořádně „vyšisoval,“. Jeho film-anкета, či přesněji film-úvaha o strážnickém kraji, kde je všechno tak trochu kulisou a zároveň dodnes živou, i když umírající skutečností, však hodně připomíná palbu od boku. Myslím, že je to typický mladý, tedy bouřlivácký film. Vachek se střemhlav vrhá na to, co ho dožírá, ale jeho vlastní filosofický týl a zkušenost ještě nestačí k tomu, aby vyvodil i obecně platný, společensky závazný soud.“²³ A později ještě doplňuje:

„[...] právě Vachek, jehož *Moravská Hellas* vyvolává nejen spory filosofické, ale i etické, se stal ve Varech objektem nejbouřlivější výměny názorů. [...] Na vztah mezi filosofickým, estetickým a technickým se poněkud zapomnělo, ač je to právě technická nezkušenost a estetická nezralost, která tu zamlžuje filosofii a provokuje technický spor.“²⁴ Tuto zmiňovanou nezkušenost a nezralost však Navrátil ničím nedokládá, můžeme se tedy pouze domnívat, že zde má na mysli opět ono nezvyklé, domněle nevydařené skloubení různorodých postupů a materiálů, které se tehdejšímu pozorovateli mohlo jevit problematičtější, než nám.



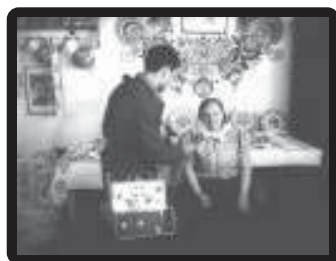
Odvrácená tvář strážnických slavností, *Moravská Hellas*

21 | viz 39YYY, s. 318XXX

22 | Tamtéž

23 | viz 40YYY, s. 265XXX

24 | viz 39YYY, s. 318XXX

Maléřka Sochorová v *Moravské Hellas*Alena Karpilová a muzikanti ve filmu *Moravská Hellas*

Dobové reakce na film se ovšem většinou shodují v tom, že jde o formální průlom v dosavadním českém dokumentu – stejně jako ve výhradách k autorově dramaturgické „neukázněnosti“ a příliš odvážnému nakládání s materiálem, přímí oponenti pak většinou nastolují otázku jeho morálního práva na „indiskrétnost“ při výběru použitého materiálu, která vede k zesměšňování účinkujících.

Eva Šmídová dosvědčuje, že na karlovarské „Volné tribuně“ film *Moravská Hellas* „byl také hlavní corpus delicti ve sporu o etice. Lidé jsou tam takoví, jací jsou, a film zaznamenal jejich kvalitu.“ A dodává: „My jsme si doposud na veřejnou publicitu nepřivykli, a jak dokládá často televizní program, ani na ni nejsme dosti připraveni, neboť autocenzura se již stala součástí našeho podvědomí“²⁵ (tento postřeh se plně vztahuje i na následující *Spřízněné volbou*. Film by bezpochyby vypadal zcela jinak, kdyby Vachek uplatňoval svou metodu v prostředí uvyklém dnešnímu typu mediální publicity, či dokonce odchovaném „mediálním tréninkem“).

Ostřejší reakce zřejmě vyvolal film mimo odbornou sféru:

„Když Vachek natočil *Moravskou Hellas*, vzbouřil se jihomoravský KNV. Kdesi v novinách jsem tehdy četl, že Vachkovi neradí, aby se na moravském Slovácku vůbec ukazoval, nechce-li na vlastní kůži poznat jadernou povahu lidí jinak bodrých, které svým filmem urazil.“²⁶

Následující názory pravděpodobně pocházejí z doby pozdější, mezi rokem 1967 a uvedením *Moravské Hellas*, tedy nejpozději z přelomu let 1968/69²⁷:

„[...] je myslím zcela evidentní, že se materiál poněkud vymkl z kloubů a přerostl jakékoli kompoziční záměry. Vprostředku se mu tam najednou nahrne příliš mnoho faktů. Je to, jako když řezníci dělají jaternice, nastane přetlak. [...] Autor nepředvádí materiál, ale sebe, což je v dokumentárním filmu trochu unfair. [...] Já bych po shlédnutí tohoto filmu tomuto autorovi před kameru nelezl.“ (Jaroslav Boček)

„[...] nějakým způsobem se nás dotýká absolutní nešetrnost k dobrým lidem. Začíná to recesí, jde to ke kritice, ale k té kritice se přistupuje typicky recesistickým způsobem. A tady nastává určitě rozpor mezi štuďáckou recesí a vážnou společenskou kritikou. [...] Člověk se tam chvílemi řehtá, sympatizuje s tím, říká, že jsou to ohromné fóry, ale nakonec mu zůstane lítost nad lidmi, kteří tam byli do jisté míry zneužiti. Přitom je to zase něco v naší produkci nového a svěžího a dá se to přivítat. Co se týče formy, je to strašně neukázněné, ale má to nápady a je to děláno s vervou. [...] O různých

25 | „Co nevyřešila volná tribuna“, *Film a doba*, č. 6/1964, s. 320–321

26 | Antonín Navrátil: „Dokumentarismus mrtev?“, *Film a doba*, č. 8/1968, s. 396

27 | Ze záznamu diskuse ve Filmovém klubu, *3 1/2 podruhé*, Praha 1969, s. 312–314



Karel Vachek a Jozef Ort-Šnep
při natáčení *Moravské Hellas*

věcech si myslíme, že jsou tabu, které už dávno tabu nejsou, ale některé věci tabu zůstávají.“ (František Goldscheider)

„[...] Mám dojem, že udělat z pověď s gaunerem tak, aby z jeho vlastního přesvědčení vyšlo najevo, že jím skutečně je, a převést to na plátno je ten nejsprávnější pranýř, jaký je možno udělat.“ (Jiří Menzel)

„Pokud jde o Vachkův film, vážím si pumového útoku, který on sem vrhá. S. Boček má v jedné věci pravdu, že k sociologicky pojatému filmu patří určitá míra objektivity.“²⁸ (Zbyněk Brynych)

„Nepochybuji o tom, že je to velmi talentovaná práce, že subjektivně hodnocena patří k nejlepším [...] Ale na druhé straně není dobře možno hodnotit folklór samotný. Ten sám o sobě není ani dobrý, ani špatný. [...] Ve Vachkově filmu je ovšem také kus humanismu, on bije do těch, kteří jsou antihumanistickými elementy, bije do těch příživníků a lidí, kteří se na folklóru příživují.“ (Štěpán Lucký, hudební skladatel)

Mimo tyto příležitostné ohlasy, které Vachkovo dílo chápou víceméně jednorozměrně, pouze v jeho reportážně – dokumentaristické rovině, a nadto zůstávají většinou u dojmového hodnocení, se v souvislosti s *Moravskou Hellas* zabývají jeho režijním stylem Vratislav Effenberger a Jan Svoboda. Ve své analýze, která má být úvodem k nedokončené strukturální typologii tvorby Karla Vachka, přecházejí k hlubším teoretickým otázkám. Jedná se ovšem již o text, publikovaný v květnu 1969, po uvedení *Moravské Hellas* i *Spřízněných volbou*, a poté, co vešel ve známost Vachkův projekt *Kdo bude hlídat hlídače*, i jeho epizody v Armádním filmu, tedy v období, kdy se mu poprvé dostává širší pozornosti, a kdy odborné kruhy cítí vzhledem k uplynulým letům naléhavou potřebu Vachkovy „rehabilitace“, zesílenou patrně i tušením brzkého soumraku nad liberalizující se kulturou. Odtud pramení i jistá nadsazenost jejich formulací. Stať je navíc psána se zřetelem k oběma tehdejšími hlavními Vachkovými dílům, *Moravské Hellasi* *Spřízněným volbou*.

„[...] Neměl vlastně předchůdce ve světové kinematografii, nebyla to přesně vzato „skrytá kamera“, ani film-anketa, jeho vyjádření mělo jakousi zvláštní, vyšší stavbu [...] Ukazoval-li život v pohledu ze zákulisí, nespekuloval s existencialistickým zhnusením, neboť pravdivost jeho pohledu dovedla smířit dokumentární netečnost s eruptivním odporem, tedy s hluboce motivovanou angažovaností na věcech tohoto světa. Jeho humor byl náročnější a složitější než Formanův, nehledal zadostiučinění ve výsměchu, nechával se strhávat iracionalitou skutečnosti na samé hranici zděšení. Nenechává se jí však pohlit, dovede ji chápat v jejich nejodstíněnějších asociacích a nadto

28 | Je třeba si uvědomit, že *Moravská Hellas* byla vyrobena Studiem populárně vědeckých filmů Krátkého filmu, a že přes zjevnou recesi s bratry Saudkovými („populárně-vědecký-film!“) přikládají citování této skutečnosti přehnaný význam.

je schopen z ní vytvořit jakési kritické monstrum, převyšující dokumentární hodnoty do řádu pronikavých symbolizací.“²⁹

29 | „Státem řízený ‚underground‘“, *Film a doba*, č. 5/1969, s. 278. V tomto textu se také poprvé objevuje v souvislosti s Vachkem pojem „vnitřní smích“