

Státem řízený „underground“

Když Karel Vachek natočil roku 1963 své nelichotivé „poznámky o folklóru“ *Moravská Hellas*, začínala právě československá „nová vlna“ stoupat ke stále obecnějšímu uznání, k zahraničním cenám a tím i k respektu domácích kompetentních orgánů. Ale tato konstelace, šťastná pro novou vlnu, nepřinesla mnoho štěstí Vachkovu režijnímu činu. Neměl vlastně předchůdce ve světové kinematografii; nebyla to přesně vzato „skrytá kamera“ ani film-anкета, jeho vyjádření mělo jakousi zvláštní, vyšší stavbu, neběhaly tu nahaté postavy ani si nenechal záležet na sexuálním naturalismu. Ukazoval-li život v pohledu ze zákulisí, nesppekuloval 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 zadostiučení ve výsměchu, nechával se strhávat iracionalitou skutečnosti na samé hranici zděšení. Nenechává se jí však pohlit, dovede ji chápat v jejích nejodstíněnějších asociacích a nadto je schopen z ní vytvořit jakési kritické monstrum, povyšující dokumentární hodnoty do řádu pronikavých symbolizací. Tak se mu podařilo vytvořit zcela nový typ filmového projevu, přestupující zákony starých i nových konvencí, za což ovšem musel být postižen víc než čtyřletou distancí za zvlášť ponižujících podmínek (nepočítáme-li dvě víceméně příležitostné práce během vojenské služby).

Vachek pochopil dialektickou povahu filmového času, když po nesčetných experimentech soudobého filmu, které tím či oním způsobem usilovaly o více či méně abstrahující deformaci „přirozené“ časové kontinuity, našel jeho konkrétnost. Tato konkrétnost nekončí v prostém prodlužování záběru za mez obvykle danou vlastní povahou reportáže a pouhou popisnou funkcí, čímž rozkrývá vždycky poněkud (byť třeba samovolně a bezděčně) aranžovanou reportážní scénu, za níž se pak ocitá v nahém zákulisí. Zde tato konkretizace filmového času teprve začíná, teprve odtud se rozvíjí záběrová skladba i její funkční rytmus, odtud se čas konkretizuje nejen v ději, ale přímo ve vytváření předmětnosti. V této dialektické formě filmového času je základ Vachkova střihu a montáže. Zde se už nevyhnutelně nabízí otázka režisérského slohu, tím závažněji, že právě v tomto případě jde o vynikající tvůrčí individualitu. K tomu, aby polapil skutečnost v nestřeženém okamžiku, sahá po

nejrůznějších výrazových prostředcích, aniž propadá eklekticismu; to proto, že mají v jeho systému předem vymezenou funkci. Bylo by možné říci, že Vachek zná hodnotu každého centimetru filmového pásu a s velmi jemným, ale tím výbušnějším vnitřním humorem komponuje svou stříhovou skladbu mimořádně jistou rukou. Z čeho vyplývá tato jistota, vylučující nedotažené gesto nebo přemrštěnost? To je tajemství vnitřního smíchu, který se vyhýbá manifestační satíře právě tak jako dnes velmi oblíbeným absurdním grimasám, a skoro by bylo možné říci i sarkasmu. Nabízí k pochopení to, co jindy bývá stylizováno s důrazem, který stírá či přehlhuje účinnost bezprostřednosti. Ale toto pochopení je komunikativní ve velmi konkrétním smyslu. Je to náročné chápání, neboť vyžaduje nejen schopnost imaginativních a rozumových kombinací, ale i jistou zkušenost s těmito kombinacemi. Kolik diváků bude s to docenit nejpřesnější umístění kamery a „tvůrčí“ délku záběru, do něhož jsou uvrženi ve filmu *Spříznění volbou* profesionální politikové na tak dlouho, až už jsou zcela zbaveni osvědčeného rejstříku, jímž uvykli zvládnout každou obtížnou situaci před očima veřejnosti, a začínají ukazovat svou nenacvičenou „lidskou tvář“ [...] Vachek bude sotvakdy strhávat publikum, alespoň publikum své současnosti, protože má prokletý dar objevovat skutečnost. Ale i když komunikativní plán, který zpřístupňuje s výjimečnou systematickostí, je položen dost hluboko k jádru věcí, dokázal už nyní to, co se zdálo téměř nemožné: spojit pravdivost s výrazným úsudkem, dokument s objevitelským pohledem, vyjádřit naléhavě nutný soud a nepodléhat povrchním svodům interpretace.

Vachek dokázal – a dokázal to nadto v nejprůkaznější kategorii, v dokumentární tvorbě – že imaginace a iracionalita, za nimiž se dnes tak módní „estetika podivnosti“ žene na plné obrátky cestami, které nemohou vést jinam než ke konci konců úmorné a banální inflaci laciných křečovitostí, že skutečné podklady imaginace a iracionality nejsou nikde jinde než ve skutečném životě, na dosah ruky a pohledu, a že jsou tím intenzivněji působivé, čím racionálnější vzhled se pokoušejí na sebe brát. Tato pravda, kterou si uvědomovali největší básníci, prokletí darem vidění, je nesnadno postižitelná, protože se konkretizuje vždycky v nových podmínkách, aby nově podněcovala myšlení. A aby pokaždé jiným způsobem, ale vždy nejautentičtěji orientovala člověka v životě, který je nucen žít.

Vachkova absolventská práce se nikdy nedostala do normální distribuce. Teprve vývoj po lednu 1968 mu přinesl novou příležitost, která ovšem pro tvůrce jeho druhu je jen novou příležitostí k diskreditaci. Jedině zhroucení systému kabinetní politiky mu umožnilo proniknout do kuloárů a zákulisí

bouřlivého společenského dění přistihnout dějiny takřkající v nedbalkách. Ve filmu *Spříznění volbou*, představujícím výňatek z jeho bohaté filmové dokumentace „obrodného procesu“, Vachek využil a rozvinul svou metodu do hlubin dějinných událostí. Ani zde nejde o sarkasmus, o zlehčování nebo jakoukoli formu legrace z dějin. Jeho kritika je účinná právě svou konkrétností, kterou proniká za hradby myšlení.

Vnějškově („technickými prostředky“) je tento čin spřízněn s tendencemi „politické reportáže“, využívající postupů „cinéma direct“ či „candid eye“, jak je rozvinuli zejména Američané. Ale zatímco Leacock, Pennebaker či Mayslesové zůstávají jen pečlivými reportéry („Jsou natolik objektivní, až ztrácejí svou subjektivitu“, jak říká Godard – tak se „lepí na paty svým objektům“, až ztrácejí vnitřní distanci), Vachek, ač technicky handicapován, stává se jasnozřivým básníkem aktuality. (Ostatně třeba i občasná nesrozumitelnost zvukového záznamu se mu stává jakoby „součástí metody“, jež paradoxně umocňuje dráždivou „nedourčenost“ celku.) Film *Spříznění volbou* tak díky intenzitě tvůrčího vidění získává hodnotu pronikavé antropologické sondy a „anatomie politiky“.

Zdrojem vleklých a trpkých nedorozumění, s nimiž se setkávají Vachkovy nerealizované projekty hraných filmů *Kdo bude hlídat hlídače*) u dramaturgických plánovačů a účetních filmové administrativy, je právě „ne-standardnost“, důraz na „aleatoričnost“ jejich kompoziční struktury, na jejich „otevřenost“ nepředvídatelným podnětům reality, její magické fascinaci. Ostatně právě tak i sám film *Spříznění volbou* dnes prokazuje schopnost nabývat „sám ze sebe“ stále nových a bohatších významů. V perspektivě dalšího vývoje událostí totiž slova, gesta a činy politických reprezentantů, zachycené v jedné uzlové situaci, získávají další nečekané dimenze. Energie nezapomenutelného československého jara, jež vyzařuje z tohoto díla, neúplatně osvětluje další chod našich dějin. „Konkrétní iracionalita“ žité skutečnosti tak opět uplatňuje svou kritickou funkci.

Vratislav Effenberger, Jan Svoboda (úvod ke strukturální typologii tvorby Karla Vachka, na níž pracoval badatelský kabinet Filmového ústavu v Praze), *Film a doba*, č. 5, 1969