

Miloš Kameník (bez afiliace)

Symbióza fikčních a non-fikčních postupů v nerealizovaných scénářích Karla Vachka

Symbiosis of Fiction and Non-Fiction Methods
in Karel Vachek's Unrealized Screenplays

Abstract

This study is focused on unrealized screenplays written by the director Karel Vachek. It deals with nine extant texts of the screenplays: *Hero Bohemia*, *Who Will Watch the Watchman?*, *Flying Unidentifiable Czech Objects*, *Czech Regurgitation and Romany*, written in the 1960s, *Bohemia Docta*, written in the second half of the 1970s, *What to Do?* and *Via Lucis*, written in exile in the early 1980s, and the *Members of the Revival movement and the Revival Movers* and *Communism*, written after the year 2000. The scripts are briefly introduced and the gradual transformation of their function is described in the article. Since the 1970s, Vachek had not emphasized the utilitarian function of screenplays, i. e. a direct description of images to be filmed. Instead, he was creating, as he himself called it, rather “over-texts”, often composed of excerpts that served him as a space for reflection and thinking about selected topics. The main part of the study is focused on the significant formal uniqueness of Vachek's scripts: the interweaving of elements typical for fiction and non-fiction cinema. The methods of this symbiosis are explored, which allows to broaden research of Vachek's authorial poetics.

Keywords

Karel Vachek, unrealized screenplay, fiction film, non-fiction film, documentary film

Klíčová slova

Karel Vachek, nerealizovaný scénář, fikční kinematografie, non-fikční kinematografie, dokumentární film

Filmografie a profily filmových tvůrců většinou zahrnují realizovaná díla a připravované projekty a vyvíjené látky, které z nějakého důvodu nevznikly, zůstávají stranou zájmu. Chceme-li ale komplexně zkoumat institucionální praxi filmového průmyslu příslušného období nebo nahlédnout autorský vývoj nějakého tvůrce, nemůžeme se vyhnout pracím, jejichž vznik a vývoj se zastavil v některé ze svých fází. V této studii se zaměřím na nerealizované scénáře Karla Vachka, jenž je jako autor znám díky dokumentům z éry „československé nové vlny“ a sedmi rozsáhlým, esejisticky koncipovaným, dokumentárním titulům z porevolučního období.¹⁾ Vachek však připravoval i řadu dalších projektů a za tímto účelem napsal několik scénářů,²⁾ s nimiž se neúspěšně ucházel o realizaci. Nerealizovanými projekty mám na mysli všechny látky, které nabyly v uceleném tvaru psané podoby,³⁾ případně byla iniciována ze strany autora jejich výroba, tzn. že s nimi oslovil Filmové studio Barrandov, Krátký film, Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie nebo Českou televizi.

Ačkoli se Vachek netajil skepsí k dělení kinematografie na hranou a dokumentární a řazení své osoby mezi „dokumentaristy“ považoval za omezující, tak ve svých snímcích, přes veškeré inscenované a performativní vstupy, nikdy nepracoval s iluzivní povahou fikčního vyprávění, jak ji známe z tradiční hrané tvorby. Tím se jeho filmy do určité míry odlišují od nerealizovaných scénářů, neboť ty, ve většině případů, vycházejí daleko více z postupů hraného filmu. Nerealizované scénáře tak rozšiřují pohled na Karla Vachka jako autora a naznačují, nakolik odlišné jeho dílo mohlo být, kdyby u příslušných institucí dostal prostor k jejich realizaci.⁴⁾

Vachek vycházel z poválečného étosu „auteurství“, jemuž zůstal po celý život věrný. Do kinematografie vstoupil v období „československé nové vlny“, k níž bývá řazen. Principiálně odmítal přistupovat na umělecké kompromisy. Filmový tvůrce je v jeho chápání ekvivalentem malíře nebo básníka, jejichž tvorba se rovněž vyznačuje zesílenou subjektivitou ve smyslu autorské vize.⁵⁾ Vachek jako scenárista nespolečupracoval s jinými autory, odmítal dramaturgy, ani po roce 1989 si do práce nenechal od producentů a dramaturgů příliš zasahovat. Nesnažil se dosáhnout jakkoli konvencionalizovaného tvaru, jehož cílem by bylo naplnit předem dané, jakkoli očekávatelné vzorce. Vachek nikdy nevypráví dramaticky

- 1) *Moravská Hellas* (1963), *Spříznění volbou* (1969), *Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství* (1992), *Co dělat? (Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu)* (1996), *Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce* (Božská komedie) (2000), *Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma* (2002), *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)* (2006), *Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid* (2011) a *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (2019).
- 2) *Hrdina Bohemia, Kdo bude hlídat hlídače?, Talíře ve vzduchu / Létající blíže neidentifikovatelné české předměty, Česká regurgitace, Rom, Bohemia docta, Co dělat? a Cesta světa. Zabývat se budu ještě scénáři Obrozenci a obroditelé a Komunismus*, na jejichž základě posléze filmy vznikly.
- 3) Ve Vachkově pozůstalosti se dochovalo i mnoho fragmentů námětů a nápadů v podobě deníkových poznámek, jimiž se zde nezaobírám.
- 4) Karel Vachek tvrdil, že mu nikdy konkrétní důvody odmítnutí scénářů nebyly sděleny. (Rozhovor s Karlem Vachkem vedl Miloš Kameník, prosinec 2020).
- 5) I s ohledem k jeho přístupu ke scénářům a natáčení by na Vachka pasovala Astrucova idea kamery jako ekvivalentu pera, kdy režie je psaní a myšlení filmem, případně teze tvůrců francouzské nové vlny, kteří kinematografii nechápou jako interpretaci psaného slova, ale jako „text“ sám o sobě, jehož autorem je režisér: Jouko Aaltonen, „Script as a hypothesis: Scriptwriting for documentary film“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 1 (2017), 57.

vyklenutý, iluzivně koncipovaný příběh. Jeho texty (a filmy rovněž) se skládají z mnoha dílčích příběhů či spíš jejich fragmentů, ale i drobných poznámek, úvah, parafrází, úryvků, historek, vyprávění a samostatných situací, jež mají být (nebo jsou) natočeny dokumentární formou nebo za pomoci performativně stylizovaných, přiznaně inscenovaných výjevů, jež mají blízko k hrané tvorbě, k níž ale Vachek zaujímal rezervovaný postoj. Od mítal film skládat z narativních elementů, jejichž přítomnost podmiňuje pouze jejich kauzální funkce.⁶⁾ I když můžeme jen spekulovat o případné konečné podobě připravovaných filmů, tak je patrné, že se scénáře vyznačují odlišnou poetikou od snímků, které Vachek natočil.⁷⁾ Scénáře počítaly zejména s výpravnějším a stylizovanějším pojetím mizanscény, včetně výtvarně propracovaných dekorací a rekvizit, s trikovými záběry, častějším využitím fiktivních postav a částečně fixovanými monology či dialogy.

Vachkovy nerealizované scénáře nelze komparovat s „realizovanými“, neboť natočené tituly v naprosté většině vznikaly dokumentární formou bez scénáře, případně se předlohou nehrály.⁸⁾ Z textů vyvstávají Vachkova oblíbená témata, motivy, formální či stylistické postupy a jejich variace. V této rovině se některými scénáři (*Hrdina Bohemia*, *Kdo bude hlídat hlídače?*, *Česká regurgitace*, *Rom a Bohemia docta*) již zabýval Martin Švoma v monografii *Karel Vachek etc.* (2008), kde je zasadil do kontextu Vachkovy tvorby, popsal jejich tematiku, genezi stěžejních motivů a jejich výchozí formální a autorská specifika. Nevěnuje se podrobněji jednotlivým verzím scénářů, pomíjí texty *Talíře ve vzduchu* a *Létající blíže neidentifikovatelné české předměty*, jež se nenacházely v osobním vlastnictví autora, a s ohledem na dobu vzniku knihy nereflektuje scénáře napsané později (*Obrozenci a obroditelé*, *Komunismus*). Vachkovým nerealizovaným scénářům se pak už nikdo systematictěji nevěnoval.⁹⁾

V autorově pozůstalosti, případně v barrandovském archivu, se dochovaly různé verze scénářů pouze ve třech případech (*Hrdina Bohemia*, *Kdo bude hlídat hlídače?* a *Talíře ve vzduchu*). Ostatní scénáře existují v jediné verzi. Vachek nepočítá s důslednou transformací literárního popisu ve filmové obrazy (konkretizace mizanscény, způsob jejího snímání, postprodukční uspořádání natočeného materiálu ad.), v jeho pojetí má scénář otevřenější tvar, stává se platformou pro promýšlení témat, motivů a vystavení potenciální formy, jíž se lze držet, ale pod vlivem okolností či momentální inspirace se od ní lze i oprostit a využít jí jen jako volné předlohy.¹⁰⁾ V tomto smyslu lze i scénáře natočené po

6) „A budou všichni v kině dvě hodiny koukat, jak to dopadne? To mě tak nudí! Jako že někdo někomu něco sebral, von ho honí a pak mu to sebere zase zpátky. Já si říkám, že každý ten záběr musí bejt vlastně celej film,“ říká Vachek: Martin Švoma, *Karel Vachek etc.* (Praha: NAMU, 2008), 184.

7) Vachkovy filmy stojí na stylistické i situační dynamičnosti a na montáži, která drobí dialogické i observační pasáže, aby je posléze nově, tj. polyfonicky, strukturovala. Snímané situace vycházejí z non-fikční matérie, tzn. že se nevytváří iluzivní pojetí vyprávění.

8) *Moravská Hellas* měla být původně hraným filmem, ale Vachek nebyl s vlastním scénářem, jenž se nedochoval, spokojen a nedržel se jej. Dokument *Správně volbou* vznikl observační metodou bez scénáře. Porevoluční esejistické dokumenty rovněž nemají ucelenou literární předlohu, Vachek čerpal inspiraci z rozsáhlých rešerší.

9) V roce 2022 by měla v nakladatelství Větrné mlýny vyjít kniha Vachkových textů, jejíž součástí budou i nerealizované scénáře.

10) Steven Price popisuje, jak scénář může pomoci slova probouzet režisérovu představivost a stát se spíš zdrojem tvůrčí inspirace než věrnou předlohou pro realizaci: Steven Price, *The Screenplay: Authorship, theory and criticism* (Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010), 117.

revoluci, z nichž vzešly konkrétní filmy, označit za „nerealizované“, protože s výsledným snímkem nemají mnoho společného.¹¹⁾ Scénáře se v jeho pojetí sice stávají součástí tvůrčího procesu, nikoli však fází realizačně nezbytnou.¹²⁾

V následujících kapitolách scénáře představím a popíšu proměnu jejich funkce, tedy jakým způsobem měly sloužit k realizaci a jakou roli v autorově tvůrčím procesu hrály. V druhé polovině stati se detailněji zaměřím na syntézu postupů fikční a non-fikční kinematografie,¹³⁾ kterou v rámci Vachkovy autorské poetiky považuji z formálního hlediska za klíčovou a v české kinematografii ojedinělou.¹⁴⁾ Pokud fikční film, včetně jeho hraničních forem (dokudrama, mockument apod.), chápeme jako hraný, v němž se buduje imaginární svět, herci ztvárňují přidělené postavy a skutečnost natáčení není součástí diegeze, a pokud non-fikční film chápeme jako opak, tzn. že zobrazuje existující, „žitý svět“, před kamerou vystupují sociální aktéři sami za sebe atd.,¹⁵⁾ tak ve Vachkových scénářích se potkávají oba způsoby této prezentace. Představím zde nejen metody typické pro fikční a non-fikční kinematografii, jichž Vachek využívá, ale i způsob, jakým se oba tyto přístupy v jeho textech prolínají a rozdíly mezi nimi stírají.¹⁶⁾

Nerealizované scénáře

Scénáře v éře „československé nové vlny“

Po dokončení *Moravské Hellas* (1963) se Vachek pustil do příprav celovečerního hraného filmu. Ukážeme si však, že v jeho případě šlo pokaždé o látku druhově rozkročenou mezi filmem hraným a dokumentem. Barrandovská tvůrčí skupina Šebor–Bor ho vyzvala, aby předložil scénář, a tak v roce 1964 píše námět a později i kratší scénář nazvaný *Hrdina Bohemia*.¹⁷⁾ Krátce nato vzniká scénář pojmenovaný *Sebevražda*, jehož další dvě dochované verze už nesou název *Kdo bude hlídat hlídače?*.¹⁸⁾ Film byl dán do výroby, ale přípravy byly

11) Viz scénář *Obrozenci a obroditelé* a film *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)* a scénář *Komunismus* a film *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (2019).

12) Vachek opakovaně zmiňoval, že scénáře psal fakticky z nutnosti, když žádal instituce o podporu: „Když napíšete filmový scénář a vyrobíte tzv. střeva, soupis všech lidí (zvířat, někdy i rostlin a hmyzu), staveb a předmětů pro místo a den, včetně filmové techniky, jste zavázáni produkci (vše stojí peníze), že to všechno použijete. Nenávídím produkci a nenávídím scénář,“ uvádí Vachek: Karel Vachek, *Teorie hmoty* (Praha: Herrmann a synové, 2004), 82.

13) Dokumentární film vnímám jako součást non-fikčního pole audiovizuálních děl, kam patří publicistické pořady, zpravodajství, experimentální filmy, videoart apod. K problematice pojmů „non-fikční“ a „dokumentární“: Carl Plantinga, „Dva přístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu“, in *DO: revue pro dokumentární film*, 5/2007 (Praha – Jihlava: JSAF, 2007), 126–127.

14) Mám na mysli zejména tuzemskou tvorbu před rokem 1989. V posledních dvou desetiletích bychom našli více tvůrců, kteří podobným způsobem překračují dané hranice. Nabízí se třeba pozdní tvorba Jana Němce nebo snímky Ondřeje Vavrečky.

15) Bill Nicholls, *Úvod do dokumentárního filmu* (Praha: NAMU, 2010), 160–161.

16) O rozdílech mezi hraným a dokumentárním filmem více např. Noël Carroll, „From Real to Reel: Entangled in the Nonfiction Film“, *Philosophy Exchange* 14, č. 1 (1983), 5–45.

17) Rozhovor s Karlem Vachkem vedl Miloš Kameník, prosinec 2020.

18) Druhá verze nemá v názvu otazník, třetí ano.

záhy bez bližšího vysvětlení zastaveny.¹⁹⁾ Do další výrobní fáze se nedostal ani projekt *Talíře ve vzduchu* (složka projektu se nalézá v archivu na Barrandově), jehož synopsi Vachek odevzdává v listopadu 1967 a v červenci 1968 pak literární scénář s pozměněným titulem — *Létající blíže neidentifikovatelné české předměty*. Mezitím se na jaře 1968 Vachek konečně dostává k další práci, když natáčí celovečerní dokument *Spříznění volbou*, kde zachycuje politické zákulisí z období tzv. pražského jara. Po srpnové okupaci točí další dokumentární materiál, taktéž v duchu „cinema vérité“. Současně s tím píše scénář k *České regurgitaci*, v němž počítá jak s natočeným materiálem, tak s dalšími, více inscenovanými výjevy. Výroba ale byla s nastupující normalizací zastavena. Ve stejné době píše ještě scénář s názvem *Rom* a po neblahé zkušenosti s realizací dokumentárního snímku *Nový byt*²⁰⁾ se Vachek z filmového světa stáhne. První práce z tohoto desetiletí (*Hrdina Bohemia*, *Kdo bude hlídat hlídače?*, *Talíře ve vzduchu*) zřetelně inklinují k postupům hraného, naopak scénáře napsané po *Spřízněných volbou* (*Česká regurgitace*, *Rom*) vycházejí již více z dokumentárního podloží.

Hrdina Bohemia, Kdo bude hlídat hlídače?, Talíře ve vzduchu / Létající blíže neidentifikovatelné české předměty, Česká regurgitace, Rom

Nejstarším dokladem Vachkovy snahy natočit hraný snímek je projekt s pracovním názvem *Hrdina Bohemia* (1964).²¹⁾ Od začátku je zřejmé, že nepůjde o konvenční hraný film s klasicky vystavěným příběhem. Vachka nezajímá dramatická stavba jednotlivých scén, nesnaží se o vizuální evokaci situací, nebuduje vyprávění jako sled příčin a následků iluzivní povahy, ani se neocitáme ve fikčním světě, ale v prostoru stylizovaného reálu. Ústředním protagonistou je herec Oldřich Nový, který ztvárňuje postavu Casanovy, ale současně vystupuje sám za sebe a hovoří o vlastním životě. Témata hovoru jsou jen letmo nahozena („... začíná vzpomínat svůj uplynulý život“²²⁾). Nejen v této rovině dochází k fúzi inscenované/hrané a dokumentární roviny vyprávění. Vachek spoléhá na okamžik improvizace a momentální inspiraci, počítá ale i s inscenovanými výjevy, ovšem jen rámcově naznačenými. Do vyprávění vstupují i vedlejší motivy, jejichž vazba k základní lince je doplňková či asociativní. Spojuje tak na základě básnické „licence“ na první pohled nespojitelné a nepřímé spěje ke komentáři společensko-historických otázek. Se všemi těmito prvky se setkáváme i v jeho pozdější tvorbě. Části textu nesou stopy básnické imaginace bez explicitního významu k „celku vyprávění“, přičemž nejde o rušivý prvek, ale o základ Vachkovy poetiky. Pokud bychom scénáře analyzovali skrze literární žánrové prvky, nemohli bychom se vazbám k básnickým literárním postupům vyhnout.²³⁾ Vachek navíc záměrně pracuje s natolik různorodými motivy, že mohou vést k roji subjektivních úvah a myšle-

19) Vachek se domníval, že látka byla na skupinu, hlavně asi pro Jiřího Šebora, příliš nekonvenční. (Rozhovor s Karlem Vachkem vedl Miloš Kameník, prosinec 2020).

20) Dokument *Nový byt* vznikl podle jednostránkového námětu a pojednával o rodícím se konzumu. Výsledné dva sestříhy však byly vedením Krátkého filmu odmítnuty a snímek byl, už bez Vachkova přispění, radikálně přepracován, přičemž jeho verze se nedochovaly: Švoma, *Karel Vachek etc.*, 198–199.

21) Strojopis se dochoval ve třech verzích. První z nich nese název *Oldřich Nový &* a má podobu třístránkového, ručně opoznamkovaného námětu či filmové povídky s prvky autorské explikace.

22) Karel Vachek, „Oldřich Nový &“ (Strojopis, nerealizovaný námět, 1964), soukromý archiv Karla Vachky ml., 1.

23) Ostatně ve Vachkově pozůstalosti se dochovaly stovky stran poezie, již se věnoval nejintenzivněji právě v 60. letech.

nek (pokud na to divák či čtenář přistoupí), přičemž je nutně nesplétá do jednoznačných souvislostí. Nevytváří uzavřený, do sebe zapadající celek, ale tvar motivicky i významově otevřený.

Následující verze textu, nazvaná *Oldřich Nový*, je detailnější a nese konkrétnější rysy scénáře, který sice ještě není rozdělen do obrazů ani dvousloupcové struktury, ale zejména úvod už má detailní kontury. Jednotlivé scény se rozšiřují a doplňují o nové motivy, další jsou odvyprávěny jinou formou. Vachek také poprvé připouští, že by sám vystupoval před kamerou. Postava režiséra z první verze se mění přímo v Karla Vachka a v následující verzi si přidá ještě roli kočího, který Nového/Casanovu provází na cestě a vede s ním dialog.²⁴⁾

Poslední verze, pojmenovaná *Hrdina Bohemia*, využívá dvousloupcové struktury, kdy vlevo čteme, co vidíme, a vpravo, co slyšíme, ovšem bez rozdělení na jednotlivé obrazy se známou specifikací (EXTERIÉR/INTERIÉR, DEN/NOC). Nejvýrazněji se rozrostla část pravého sloupce. Ani třetí verze scénáře zřejmě neměla být finální podobou látky. Ručně psané poznámky ve strojopisu obsahují četné úpravy a útržkovité komentáře. Některé scény jsou přeškrtnuty, několik poznámek je naopak připsáno k obrazové i zvukové části. Vachek připsal zejména několik replik. Objevují se i poznámky obecného rázu napsané na kraji papíru (např. „Příběh se musí stát průhledným!“²⁵⁾), ale i nákresy scén a kostýmů.

*Kdo bude hlídat hlídače?*²⁶⁾ je nejznámějším Vachkovým nerealizovaným projektem.²⁷⁾ První verze látky se dochovala ve strojopise pod názvem *Sebevražda*²⁸⁾ a se scénářem *Hrdiny Bohemie* má společnou koncepci antiiluzivní performativní hry nebo herce Oldřicha Nového v hlavní úloze. Vedle Nového, střídajícího se zde v roli Johana (v dalších verzích přejmenovaného na Kristiána Toma) se svým civilním já, má příběh ještě druhého hrdinu, vojína Viktora Fau, jenž je v civilu artistou a ve scénáři dostává přibližně stejný prostor. Skrze tyto figury Vachek zpřítomňuje své „utopicko-poetické“ úvahy. Ačkoli opět nelze hovořit o dramaticky koncipovaném příběhu, tak narativní struktura je sevřenější. Řada scén připomíná „tradičně“ inscenované obrazy, průběžně ale rozbíjené zcizujícími prvky. Postavy pronášejí nejružnější zvolání, úvahy a věty, jež nejsou dialogické povahy. Mnohdy je naznačeno jen téma rozmluvy, aby zbytek mohl vzejít z improvizace. Vyprávění je prokládáno dokumentárními pasážemi,²⁹⁾ ale i výpravnými a groteskně stylizovanými scénami. V letech 1965–1966 napsal Vachek další dvě verze scénáře, již pod názvem *Kdo bude hlídat hlídače*. Scénáře jsou rozděleny do obrazů, včetně informací o místě (označení INT/EXT a místo děje) a čase (DEN/NOC). Třetí verze je pak objemnější (počítáme-li znaky, tak o cca 30 %). Zatímco předchozí dvě byly úzce spojeny s vojenským prostředím jako

24) Ve scénářích pak Vachek počítal s vlastní účastí před kamerou i v *České regurgitaci*, *Romovi* a *Komunismu*. Od filmu *Co dělat?* (*Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu*) vystupuje před kamerou pravidelně.

25) Karel Vachek, „Hrdina Bohemia“ (Nerealizovaný scénář, 1964), soukromý archiv Karla Vachka ml., 1.

26) Vachek se po letech vrátil k názvům některých svých nerealizovaných scénářů. V roce 1996 tak použije název *Co dělat?*, v roce 2000 název *Bohemia docta* a v r. 2002 pak titul *Kdo bude hlídat hlídače?*.

27) Jednak měl nejbližší k realizaci, a také jde o jediný ve své době publikovaný scénář. Jeho třetí verze vyšla ve *Filmu a době* (č. 6) v roce 1968 a až v roce 1969 vyšla druhá, tedy předcházející verze scénáře v knize Jiřího Janouška, *3 ½ podruhé* (Praha: Orbis, 1969).

28) Scénář není rozdělen do obrazů ani do dvousloupcové struktury, tu již Vachek nikdy nepoužil.

29) Zazní třeba autentická zpověď muže, který se ze strachu ukrýval třináct let pod podlahou svého domu, ad.

metaforou reálného světa, tak třetí verze díky linii Totálního města, jež je anti/utopické povahy, nabývá globálnějšího rozměru.

Po odmítnutí *Kdo bude hlídat hlídače?* předložil Vachek v letech 1967–68 na Barrandově ještě jednu hranou látku.³⁰⁾ Ve scénáři (či spíš podrobném treatmentu) *Létající blíže neidentifikovatelné české předměty*, jenž vznikl detailnějším rozepsáním námětu *Talíře ve vzduchu*, nejsou prakticky vůbec rozepsané dialogy, ale děj samotný je popsán detailně. Opět se zde počítá s dokumentárními částmi, ale jinak má jít o příběh převážně inscenovaný, obohacený i o prvky animace. V centru děje stojí pár zamilovaných stařečků, jimž okolí lásku nepřeje, včetně jejich dětí a vnoučat. Součástí fantaskní reality fikčního světa jsou však i mimozemšťané nebo historicky významné osobnosti (Newton, Komenský apod.), které se po smrti převtělily do malých loutek a zůstaly tak přítomny na tomto světě. Některé motivy (Romové, regurgitace) Vachek přenesl do následujících scénářů.

Po roce 1968 začíná ve Vachkových scénářích materiál dokumentární povahy převažovat. V *České regurgitaci* nevystupují herci, ani se neuvažuje o natáčení v ateliéru. Scénář čítá 24 stran strojopisu, žádná další verze nevznikla a tři strany zabírá explikace, text obsahuje několik ručně vepsaných poznámek. V úvodu autorské explikace autor vysvětluje pronikání nepředvídatelné a neuchopitelné skutečnosti do tvůrčího aktu, přičemž zmiňuje potřebu analyzovat skutečnost s tím, že nelze přesně popsat, jak se skutečnost bude chovat:

Dokumentární materiál bude vázán v díle filmovém a materiálem uměle vytvořeným, v jednotu, která bude působit na diváka spíše jako fikce, jako pohádka, před jež jimž počátkem rádi zvolna zavřeme oči.³¹⁾

Události, které sám vyvolá, chce klást do souvislostí s událostmi, jimž bude „jen“ přítomen.³²⁾

Po roce 1969 napíše Vachek ještě literární scénář s názvem *Rom*, ten je třicet pět stran dlouhý, včetně třístránkového úvodu, a je rozdělen do obrazů. V předmluvě, dnes bychom řekli autorské explikaci, vysvětluje, že film *Rom* je určen Romům i těm, kteří spoluurčují jejich prostor. Pokouší se v něm vytvořit časovou paralelu mezi současností a minulostí soužití s Romy na našem území. V první (dokumentární) linii ukazuje podoby a možnosti současného soužití Romů a Čechů. Druhá, performativní linka se obrací k minulosti v podobě nejrůznějších historických milníků, ale i legend, pohádek a historek, jež jsou inscenačně zpřítomňovány a aktualizovány. Vachek využívá i citací historických dokumentů (knih, výnosů apod.), které dokládají nelidsky kruté nakládání s Romy.

Filmové „nad-texty“ (od 70. let do současnosti)

Od poloviny 70. let, kdy už se Vachek živil manuálně, píše či spíš vytváří text nazvaný *Bohemia docta*. Poprvé zde využije nové formy literární přípravy na film. V roce 1979 s rodi-

30) Ve složce projektu na Barrandově se nachází posudek od Miloše Formana, sedmnáctistránkový námět/treatment nazvaný *Talíře ve vzduchu*, následně rozpracovaný do 41 stran dlouhého scénáře nazvaného *Létající blíže neidentifikovatelné české předměty*.

31) Karel Vachek, „Česká regurgitace /scénář /“, *Film a doba* 67, č. 1 (2021), 70.

32) Formuluje zde metodu plně rozvinutou ve filmech po roce 1989.

nou emigruje do USA, kde se bezvysledně snaží realizovat tři projekty, přičemž se dochoval námět jen jednoho z nich.³³⁾ V roce 1984 se (po udělení prezidentské milosti) z rodinných důvodů vrací do Československa a k plnohodnotné tvorbě se dostává až po roce 1989.³⁴⁾ K většině realizovaných snímků po r. 1989 napsal Vachek pouze explikaci nezbytnou pro žádost o podporu a jinak čerpal z rozsáhlých rešerší (články, úryvky z knih, novinové výstřižky, vlastní útržkovité poznámky), které však do souvislého scénaristického textu neuspořádal.

Bohemia docta, Co dělat? a Cesta světla, Obrozenci a obroditelé, Komunismus

Zatímco běžné scénáře obvykle předjímají vizualitu, bez ohledu na shodu s vizualitou výsledného díla, a řadu takových příkladů, byť v omezené formě bychom našli v dosavadních Vachkových scénářích, texty jako *Bohemia docta* (1975–1979)³⁵⁾ nebo *Obrozenci a obroditelé* (2004) už tuto funkci neplní. V době, kdy Karel Vachek věděl, že ho k žádné filmové práci nepustí, odvrhnul dosavadní formy literární přípravy a začal pracovat zcela jiným způsobem. „Scénář“ nazvaný *Bohemia docta*³⁶⁾ vznikl několik let jako korpus sestavený z výňatků z mnoha knih, v němž se Vachek nedrží žádných tradičních postupů, jako je dělení do obrazů, nepopisuje vizuální ani zvukovou složku. Skládá rozsáhlou mozaiku epizodických situací a příhod lidí, kteří jsou spjati s dobou národního obrození. Z množství příspěvků vystupuje celkový epický obraz doby, přičemž jednotlivé děje na sebe většinou kauzálně nenavazují. Tato polyfonická koncepce rovněž předznamenává pojetí Vachkových porevolučních dlouhých filmů, jejichž skladba také vyvěrá z proplétajících se fragmentů bez pevně dané jednotící dějové linie. Téma národního obrození lze vnímat nejen jako čistě emancipační akt, který vyvrcholil vznikem Československa, ale i jako „utopický projekt“ vyzdvihující identifikaci s jazykem jako způsobem myšlení. Podobnou formou literárního kompilátu (filmového „found footage“) zopakuje po mnoha letech při přípravě *Obrozenců a obroditelů*, z nichž následně vznikl snímek *Záviš, kníže pornofolku*, a do jisté míry tak byla napsána i předloha pro *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie*. Autor sám tuto formu nazval „nad-textem“;³⁷⁾ případně bychom mohli hovořit o „pretextech“, jelikož nemají konvencionalizovaný tvar námětu, treatmentu či scénáře a ze své podstaty jsou tedy „nezfilmovatelné“. V tvůrčím procesu by podobný text mohl představovat rešeršní podklady, průzkum tématu či sběr pomocných materiálů.³⁸⁾ Vachek sám ale s dalším literárním vývojem nepočítal. Současně mu tato práce

33) *Co dělat? a Cesta světla*.

34) V roce 1986 realizuje v Krátkém filmu, pro společnost Komenium, čtvrt hodinový výukový snímek *Správné měření*.

35) Výběr z tohoto scénáře vyšel ve Vachkově knize *Teorie hmoty* jako její třetí část pod názvem „PSEUDOLITURGIE — O středovém osudu (báseň, knihomolova přednáška)“.

36) Text je velmi obsáhlý (274 stran strojopisu) a Vachek se jeho dlouhotrvající tvorbou udržuje v tvůrčí kondici, ze stejného důvodu se v té době věnuje i malbě.

37) „[...] já jsem začal stříhat knihy, jako bych stříhal filmy — z cizích textů, které obsahovaly „živou zkušenost — zkušenost s živým životem“, jsem vytvářel jakési „nad-texty“, ze kterých šla radost! Nemusím přece vždycky u toho být, přichází-li světlo (středový osud) na zem, a aktuálně filmovat, když stačí vzít nůžky a z textu někoho jiného vystříhnout jeho zkušenost, už fixovanou — popsanou událost z minulosti, do které vtekl vnitřní smích, a autoři si toho zázraku obvykle nevšimli [...]“ Vachek, *Teorie hmoty*, 89.

38) Adrian Martin by takový postup možná označil pojmem „underwriting“, když popisoval obdobnou scéná-

zabrala vždy několik let, během nichž se tímto způsobem na (případné) natáčení „autor-sky“ připravoval.

Jelikož v takovém textu není naznačeno, jakou formou by měl být film natočen, nemůžeme nijak konkrétněji hovořit o prvcích inscenace, které by snad s ohledem na téma byly očekávatelné, ale ani o prvcích dokumentárních. Vachka zjevně fascinovalo příslušné období a dané osobnosti a samotná forma pro něj byla druhotná, zvláště v době, kdy nemělo žádný smysl o realizaci vůbec uvažovat.

Po dokončení tetralogie *Malý kapitalista* (1992–2002) obrátil svou pozornost k právě uplynulému 20. století a Československu. Předlohu pro film *Obrozenci a obroditelé*³⁹⁾ napsal takřka totožnou, kolážovitou metodou jako *Bohemii doctu*. Tentokrát líčí životní příběhy vybraných osobností (Ema Destinová, Jaroslav Hašek, Ladislav Klíma, Edvard Beneš, Jan Masaryk, Oldřich Nový a Alexandr Dubček, v následném filmu už Vachek mluví pouze o čtveřici Hašek, Klíma, Beneš a Dubček), jejichž životní osudy, skrze výňatky z trinácti knih, odvypráví. Jednotlivé události jsou řazeny chronologicky podle let, kdy se odehrály. Příslušné části z knih Vachek okopíroval, vystříhl a nalepil na samotné listy. Výstřižky pak strojem nadepsal tak, aby bylo patrné, kdo je autorem převzaté pasáže a koho se vyprávění týká, např. „1918 — Chalupný: L. Klíma“⁴⁰⁾ apod.

Jediným dochovaným textem z doby pobytu v USA je devítistránkový námět *Co dělat? a Cesta světla*.⁴¹⁾ Opět jej můžeme chápat jako „pretext“, i když tentokrát zcela odlišný. Námět se mísí s autorskou explikací, v níž Vachek formuluje základní ideje, na nichž chce snímek vystavět, a lze si minimálně udělat představu o potenciálně nekonformním a originálním díle. Ústředním tématem je řešení otázek týkajících se uspořádání společnosti. Utopické koncepty reprezentuje několik postav, v jejichž středu stojí bohatý Angličan, který se stýká s předními světovými politiky a skrze svůj vliv se je snaží ovlivnit a tím proměnit svět.

Po roce 1989 se Vachek obvykle ucházel o podporu jen s krátkou autorskou explikací.⁴²⁾ Není to tak, že by se na natáčení nepřipravoval. Zjišťuje, že sice musí vycházet z nějakých tematických podkladů, ale zároveň dát průchod spontánnosti a náhodě. Přesto vznikly dva rozsáhlé scénáře (*Obrozenci a obroditelé*, o nichž jsem se zmínil výše, a *Komunismus*), z nichž se vyvinuly filmy, ale posloužily jen jako přípravné pole pro audiovizuální zhmotnění.

ristickou přípravu u tvůrců jako Raúl Ruiz a Chantal Eckerman: Kath Dooley, „Digital ‚underwriting‘: A script development in the age of media convergence“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 3 (2017), 289.

39) Text má 314 stran, při převodu do normostran cca 450. Nejde pochopitelně o klasický scénář, což prý bylo i důvodem neudělení vyšší podpory ze strany Státního fondu pro podporu a rozvoj kinematografie. (Rozhovor s Karlem Vachkem vedl Miloš Kameník, prosinec 2020).

40) Karel Vachek, „Obrozenci a obroditelé“ (Nerealizovaný scénář, 2004), soukromý archiv Karla Vachky ml., 88.

41) Existuje česká i anglická jazyková verze. Titul filmu odkazuje k názvům jiných děl, tentokrát k Černyševskému a Komenskému, přičemž se k nim výslovně nevztahuje. Není zde ani zmínka o stopáži, typu (hraný/dokument) či žánru předpokládaného díla.

42) „Kdykoliv jsem něco natočil, neexistoval scénář [...] a také filmy Spříznění volbou a tetralogie Malý kapitalista vznikly bez scénáře, nejen proto, že scénář je prostor pro řádění cenzorů — v lepších časech filmových dramaturgů a producentů (vždycky, když jsem něco napsal, nenechali mne to točit), ale i proto, že film má zůstat živým útvarem, reagujícím na vesmír i na počasí, na stav společnosti, na stav myšlení jednotlivých akterů příběhu, na každé teď v mé hlavě.“ Vachek, *Teorie hmoty*, 83.

Scénář ke *Komunismu* Karel Vachek dokončil v roce 2014 a ucházel se s ním o prostředky na realizaci díla známého nakonec pod názvem *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (2019). Původně látka nesla název *BRECHT!*, scénář je členěn do obrazů, včetně základních údajů, např.: „83 INT. — SOVĚTSKÝ ÚŘAD — DEN“. Následuje stručný popis příslušného obrazu, např.: „V místnosti Sovětského úřadu mluví Plechanov, kterého představuje pan Nárožný“.⁴³⁾ Pak už formou středového odražení, jak jej známe z běžného literárního scénáře, následují jména postav a pod nimi příslušné repliky či monology. Scénář čítá 157 stran a můžeme jej označit jako proud úvah, scén a útržků, částečně převzatých z různých knih. Vystupuje zde řada historických postav, jimž Vachek vkládá do úst jejich vlastní úvahy nebo jejich parafráze, do toho čteme i Vachkovy myšlenky. Jádrem textu tvoří úvahy o utopiích a společenských alternativách, jež se v rámci historického kontextu 19. a 20. století vážou k socialismu a komunismu. Scénář má z formálního hlediska jasnější kontury, ale autorovi posloužil především jako „nad-text“, kde si prošel a uspořádal témata, o nichž chtěl pojednávat. Oproti *Bohemii doctě* a *Obrozencům a obroditelům* by scénář *Komunismu* díky tradičnější formální výstavbě zfilmovatelný byl, přesto se ale od realizovaného díla zcela liší.⁴⁴⁾ Od věrného převedení scénáře na plátno Vachek upustil kvůli nedostatku financí⁴⁵⁾ a scénář se tak, podobně jako u zmíněných předchozích látek, stal samostatným výstupem Vachkova studia daného tématu.

Postupy fikční a non-fikční kinematografie

Metody fikční kinematografie

Ačkoli Vachek v rozhovorech opakovaně uváděl, že se pokoušel prosadit do výroby hraný film, tak nikdy nenapsal „čistě“ fikční příběh. Proplétal do sebe převzaté motivy, vlastní úvahy, představy, situační střípky a pokaždé počítal i s prvky reality, jak je známe z dokumentární tvorby, nebo minimálně se „zcizující“ stylizací. Ve scénářích se tak opakovaně setkáváme s rámcovým popisem scén, jejichž charakter má být evidentně „hraný“. V *Romovi* např. plánoval užití hraných výjevů připomínajících různé protiromské výnosy, včetně vyložení trikových a výtvarně stylizovaných scén (Marie Terezie vznášející se v oblacích a pronášející nařízení týkající se Romů ad.). Konkrétnější deskripci a nejvíce prvků hrané tvorby nalezneme v poslední verzi scénáře *Kdo bude hlídat hlídače?*:

OBRAZ PADESÁTÝ PÁTÝ (Interiér — televizní studio)

V televizním studiu se připravuje poprava. Režisér rozděljuje záběry: „Ty natočíš detail kohoutku, ty celek odsouzence, ty budeš snímat vytékající krev a přihlížející. Pozor — začneme soudem!“ Přivádějí odsouzence Oldřicha Nového a Viktor Fau dává povel k soudu a popravě. Bere z mísy hrst rýže (přenos už začal) a dává ji

43) Karel Vachek, „Komunismus“ (Nerealizovaný scénář, 2014), soukromý archiv Miloše Kameníka, 64.

44) Podle scénáře natočil Vachek jedinou scénu s Johnem Bokem, Petrou Nesvačilovou, Jenovéfou Bokovou, Johanou Švarcovou a se sebou samým v roli Brechta, kde herci v historických kostýmech sedí kolem stolu, v rukou drží stránky scénáře, z něhož předčítají text. Scéna vypadá spíš jako čtená zkouška.

45) Scénář tedy můžeme v jistém smyslu chápat jako „nerealizovaný“.

Oldřichu Novému do úst. Sobě také! Fau: „Obviňuji Tě ze zločinu před Národem! Nyní vyplivni rýži. Je suchá! Když ji vyplivnu já — je vlhká. Jsi vinen — Tvé tělo nevydává slin a nepřijme potravu! Popravujte!“ A skupina vojáků začne popravu provádět.⁴⁶⁾

Mnoho tzv. hraných scén má antiiluzivní vyznění, Vachek počítá se záměrnou „umělostí“ (ne nutně neživotností) obrazů. Ve scénáři ke *Komunismu* plní zcizující funkci už zamýšlený casting. U každé postavy jsou v textu uvedeni herečtí představitelé, vybraní záměrně tak, aby reprezentovali českou kulturní a mediální scénu.

INT. — BYT KARLA VACHKA — DEN

Chvillemi budou vyprávění hrána slavnými českými herci, stejně tak budou předneseny některé monology filosofického charakteru — na střídačku s autorem scénáře — známé a velmi známé hlasy a obličje z televizních seriálů, občas i v kostýmech!⁴⁷⁾

Vedle etablovaných herců se tak objevují televizní celebrity, ale i několik Vachkových přátel. Někteří mají reprezentovat cizí postavu, jiní ztvárňují sami sebe.⁴⁸⁾ Užší vazbu mezi historickými postavami a jejich představiteli nelze nalézt, v zásadě šlo o obsazení jistého typu lidí, představujících aktuální mediální a popkulturní mainstream.⁴⁹⁾

Ve srovnání s „drahým barrandovským projektem“, jakým měly být *Kdo bude hlídat hlídače?* nebo *Talíře ve vzduchu*, se v *Komunismu* více pracovalo s náznakovostí a případnou tvárností scén na place, proto jsou popisy situací (na rozdíl od monologů postav) jen obecné:

INT. — BERLÍNSKÝ BUNKR — DEN

Adolf Hitler (hraje Jiří Mádl) ukazuje Evě Braunové (Tatianě Vilhelmové) v berlínském bunkru přepis rozhlasové zprávy o osudu Mussoliniho, kterou mu právě doručili. Právě se v ní, že italští partyzáni chytli duceho, převlečeného do německého vojenského pláště — a jeho milenku, Claru Petacciovou nedaleko jezera Como. Oba byli na místě zastřeleni a jejich mrtvoly dopraveny do Milána. Tam je pověšili u benzínového čerpadla na náměstí Loreto hlavami dolů, kolem procházely nekonečné řady milánských občanů a na fašistického vladaře a jeho metresu s gustem plivaly. (Fotografie.) Eva Braunová propadá do stavu naprosté beznaděje a mumlá, aby ji přinesli jed.

46) Karel Vachek, „Kdo bude hlídat hlídače?“, *Film a doba* 12, č. 6 (1968), 305.

47) Vachek, „Komunismus“, soukromý archiv Miloše Kameníka, 6.

48) Např.: Richard Cromwell (David Matásek), Cromwell st. (Daniel Landa), L. D. Trockij (Petr Uhl), V. I. Lenin (Jan Přeučil), dominikán (Karel Floss), Bůh (Karel Gott), G. V. Plechanov (Petr Nárožný), Vítězslav Nezval (Ivan Mládek), Gándhí (Luděk Sobota), Jan Hus (Richard Genzer), Arne Novák (Vladimír Just) a mnoho dalších. Bez přidělené historické postavy pak promlouvají třeba Kamila Moučková, Jakub Železný, Vladimír Pucholt, Marek Eben, Kateřina Brožová, Jolka Krásná, Eva Holubová, Michael Rittstein, Milan Knížík, Josef Abrahám, Michaela Jílková, Anna Karenina, Lucie Borhyová, Karol Sidon ad.

49) V poznámce se vyskytne tu a tam zmínka „[...] nebo někdo takový“, což zjevně znamená, že konkrétní obsazení nebylo zásadní.

EVA BRAUNOVÁ (T. VILHELMOVÁ)

Přineste mi jed.⁵⁰⁾

V tomto obraze se, krom inscenování dané historické situace, počítá i s dobovými archivními dokumenty, konkrétně fotografiemi, čímž nám do prostoru fikčního filmu vstupují dokumentaristické postupy, které naruší příslušnou „diegetickou iluzi“.

Metody non-fikční kinematografie

Plánované dokumentaristické postupy, pomineme-li sebereflexivní pojetí inscenovaných obrazů, dokládají ve scénářích obvykle jen okrajové zmínky typu, že štáb navštíví místa, o nichž se hovoří, nebo natočí, bez bližší specifikace, rozhovory s konkrétními lidmi.⁵¹⁾ Někdy Vachkovi nejde o konkrétní respondenty, ale spíš o téma jejich hovoru:

OBRAZ ČTYŘICÁTÝ OSMÝ (interiér — nemocniční ložnice)

Fauova noc na pokoji bývalých frontových vojáků. Autentické záznamy rozhovorů duševně chorých mezi sebou. Ústřední myšlenka: „Ano, měl jsem v životě poslání, pomohl jsem paralyzovat hrůzu, aniž jsem vytvořil „cosi“... ono už to je v povaze věci samé...“⁵²⁾

Někdy Vachek, aby vytvořil představu o potenciálním dokumentárním materiálu, tak cituje převzaté materiály. V *Létajících blíže neidentifikovatelných českých předmětech* třeba uvádí na velké ploše přímá svědectví lidí z východní Evropy, kteří údajně zahlédli UFO. Podobným způsobem plánoval natočit scény, které doplní již natočené záběry, jako třeba v případě *České regurgitace*, kdy se mu podařilo v nemocnici natočit záběry popáleného muže:⁵³⁾

OBRAZ DVACÁTÝ — V PLZNI U RODIČŮ TOHO, KTERÝ SE UPÁLIL

Otec, jeho sestra, babička a matka člověka, který v nemocnici v té době trpěl, poté, co se upálil.

Obsah jejich monologů již v těchto okamžicích spíše obhajobou památky jejich syna a synovce než cokoli jiného.⁵⁴⁾

Tradiční dokumentaristickou metodou je pak užití ankety, jíž však využívá pouze v *Romovi*, kde uvádí nejen konkrétní otázky (např.: „Co víte o původu Romů?“⁵⁵⁾), ale předjímá i odpovědi, které zrcadlí jisté stereotypy (i ve vztahu k majoritní části společnosti):

50) Vachek, „Komunismus“, soukromý archiv Miloše Kameníka, 33.

51) Pro *Hrdinu Bohemie* měly být natočeny třeba rozhovory s Josefem Masopustem a Milošem Havlem.

52) Vachek, „Kdo bude hlídat hlídače?“, 304.

53) Tato scéna se po nalezení v r. 2015 stala součástí filmu *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie*.

54) Vachek, „Česká regurgitace /scénář /“, 74.

55) Karel Vachek, „Rom“ (Nerealizovaný scénář, přelom 60. a 70. let /přesně nedatováno/), soukromý archiv Karla Vachka ml., 6.

Kdo jsou mankaři? Necikáni. Kdo jsou podvodníci ve velkém? Necikáni. Kdo dove-
de přejet člověka autem a ujet? Necikán. Kdo rozpoutává války a nechává vyvraždit
miliony lidí? Necikáni.⁵⁶⁾

Z dalších metod non-fikční kinematografie Vachek pracuje s reportážním způsobem
snímání:

Na skále vidíme hrad Šternberk...
Vidíme výpravu procházející historickými interiéry...
Provází zde skutečný hrabě ze Šternberka...⁵⁷⁾

Přebírání archivních materiálů si také nejčastěji spojujeme s non-fikční tvorbou a Va-
chek s nimi počítal již v 60. letech (viz *Česká regurgitace*⁵⁸⁾), ale např. i v *Komunismu*:

Karel Šíp coby Karel Marx cituje ze svých Tezí o Feuerbachovi.
KAREL MARX (KAREL ŠÍP)
Filosofové svět jen různě vykládali, je třeba jej změnit! A to je věta, která je
v každém populárním a levicovém textu!
V montáži se objeví Petr Hájek v záběru z filmu Apoleny Rychlíkové, který vysloví
stejnou větu jen v opačném smyslu.⁵⁹⁾

Prolínání metod fikční a non-fikční kinematografie

Už v *Hrdinovi Bohemie* nepředstavuje dokumentární složka vedle té inscenované samo-
statnou, paralelně se odvíjející linii, ale vrstvu prostupující „hranými“ pasážemi. Prolíná-
ní probíhá na několika úrovních. Jednak můžeme hovořit o dvojdomé identitě aktérů, kdy
(ne)herec znázorňuje postavu a zároveň prezentuje své občanské já. Například ve scéně
v hostinci, kde Casanova flirtuje s místními ženami a čeká, než přepřáhnou koně, tak se
zároveň noří do vzpomínek, ale do vzpomínek herce Nového.⁶⁰⁾ Přiznává se tak „perfor-
mativní stylizace“, kdy je Nový Casanovou „jenom jako“. Nevytváří se dramatické iluzivní
scény ve smyslu nepřekročitelné čtvrté stěny, ale inscenovanost se tematizuje, když Nový
z role Casanovy, interakcí s režisérem — kočím, vystupuje a posléze se do ní opět vrací.

... i tedy přestává hrát a začne hodnotit vše ze své slupky Oldřicha Nového, šarmant-
ního starého pána, který může zpívat šansony a je šarmantní...⁶¹⁾

Pro srovnání uvádím první obraz z *Komunismu*, kde Vachek obdobně nakládá sám se
sebou:

56) Tamtéž, 24.

57) Vachek, „Hrdina Bohemia“, soukromý archiv Karla Vachka ml., 8.

58) Televizní přenos z přistání na Měsíci tvoří narativní leitmotiv.

59) Vachek, „Komunismus“, soukromý archiv Miloše Kameníka, 79.

60) Dle pokynů ve scénáři má uvažovat o své současné práci, ale i o nedávných politických událostech, včetně
pohledu na období kultu osobnosti.

61) Vachek, „Oldřich Nový &“, soukromý archiv Karla Vachka ml., 3.

INT. — KNIHOVNA — DEN

Velká knihovna. Barevné stovky tisíc knih. Před nimi stojím já (Karel Vachek), přestrojen a namaskován — jsem za Brechta a přednáším monolog. Přes sebe mám titulek „BERTOLD BRECHT a SAMUEL BECKETT“, je zlatý, rudý a černý a taky červeno-modro-bílý. Slyšíme symfonickou báseň „Tábor“ Bedřicha Smetany!

BERTOLD BRECHT (KAREL VACHEK)

LASKAVĚ MNE NECHTE, laskavě mne nechte a co? Nebude to o tom, kdo koho opustí a kdo si koho vezme (kdo bude s kým souložit), ani o tom, kdo koho zabije!

Co kdo sežere, do čeho se obleče, kdo koho zná, jak je kdo mocný postavením, známostmi a bohatstvím, případně jak je zcestovalý! Co lze?

2 EXT. — NA STŘEŠE HOTELU. POHLED DOLŮ — DEN

Vousatý a starý Karel Vachek (už bez masky) sedí v kulatém střešním okně „tatínkova hotelu“ v Tišnově u Brna — pozoruje koňské povozy a vrabce, vyzobávající kobylince na silnici — na silnici obtačející tzv. jitrnici — chodník do oblouku, který byl vždy uprostřed náměstí, a starý Vachek vypráví:

KAREL VACHEK

Za 2. světové války na něj padly tři bomby a další jinam — tlaková vlna tehdy zabouchla padací dveře nad mou hlavou.

Jeho vyprávění je dole inscenováno. Pětileté dítě spadne ze žebříku.

KAREL VACHEK

A ty mě srazily se žebříku do sklepa — žil jsem a ti přes ulici už ne!

Vidíme nějaké mrtvolky a nějaké německé vojáky. Leží na slámě a pijí vodu vleže.

Jsou tu i koně, kteří chlemtají vodu.⁶²⁾

Další opakující se figurou je pak performativní inscenování dle scénáře v rámci non-fikční mizanscény. V *Romovi* (OBR. 11) sehrají Romové v reálné kovárně rekonstrukci historické události týkající se Vladislava II. a Juraje Dóži (vůdce rolnického povstání). Kovají u toho rekvizity (trůn, žezlo, ale i mučidla), s nimiž inscenují některé momenty vyprávění apod. Podobný příklad najdeme i v *České regurgitaci*, kde režisér ve svém bytě společně s příbuznými demonstruje, za pomoci modelu města s živými mravenci, titulní ideu filmu — regurgitaci.⁶³⁾ I první obraz *Roma* nastoluje podobnou symbiózu fikce a non-fikčního modu vyprávění, byť tentokrát v rámci veřejného prostoru, když se ocitáme na sjezdu Svazu Cikánů, kde funkcionářský proslov komentují neherci — třiatřicetiletý ústřední hrdina, pojmenovaný „Rom“, společně s dalšími dvanácti Romy.

62) Vachek, „Komunismus“, soukromý archiv Miloše Kameníka, 1.

63) Mravence může nasytit pouze jiný mravenec, tudíž žádný jednotlivec nepřežije bez druhých. V této sociální inteligenci, resp. nemožnosti sobectví, spatřuje Vachek utopický vzor pro lidstvo. Jelikož nelze zaručit sebeobětování pro druhé pouze skrze odměnu duchovní rozkoše, je potřeba zavést postroj, který regurgitaci zajišťuje: „Vydávám z koutu místnosti několik /3/ přístrojů a pomáhám je navléci lidem /některým/, které jsem ke stolu s mravenci pozval. To se jistě neobejde bez jejich výsměšných poznámek — snad i trapný budu, to se konečně dalo předpokládat [...] Zblízka sledujeme navlékání přístroje; popis: sestává se z náustku, jenž je připevněn řemenem kolem hlavy, od něhož vede vzhůru široká, průhledná trubice, s otvorem vysoko nad hlavou; tímto otvorem může být podávána občanovi potrava do úst, ale vlastní rukou k otvoru nedostane — musí být tedy krmen.“ (Vachek, „Česká regurgitace /scénář /“, 73).

Opačnou variantu představují mnohé scény z *Kdo bude hlídat hlídače?*, kde Vachek předpokládá stylizovanou mizanscénu, často vytvořenou v ateliéru, ovšem s příměsí non-fikčních prvků. Velký prostor má ve scénáři například výjev, v němž je neznámý vojn přišroubován pomocí úchytek k dřevěnému křeslu.

Všecko to vypadá poněkud fantasticky; nad hlavou má voskovou plastiku Pravdy, ve které jsou zataveny sebevražedné předměty i s psanou legendou. I s vojákem — pop-art, kuš⁶⁴⁾

Stop-trikem se vojáci v křesle střídají a vypráví, jak se v době základní vojenské služby skutečně pokusili o sebevraždu, čímž vznikne jednotlý tok vyprávění, neboť jejich příčiny a důvody k sebevraždě jsou si velmi podobné:

Trikově je utvořeno pozadí ke křeslu. (pomocí masky). Je zvlášť natočeno a zvlášť stráženo, v souvislosti s vyprávěním vojáků a pak vkopírováno. [...] Prozatímní náměty k vytvoření filmu v pozadí. (V pozadí je citové sepětí těch v křesle s nevojenským životem, které jim mělo zajistit duševní rovnováhu za neobvyklého způsobu života — rodiče, příbuzní, sourozenci, milenky a ženy, krajiny zrození, literární postavy, osobní výmysly a obecná historie — autentické, jako vyslýchání a vyslyšení.)⁶⁵⁾

Závěr

Karel Vachek ve scénářích počítal s využitím realizačních metod hraného filmu, ale nikdy neusiloval o vytváření celistvého iluzivního fikčního světa. Vždy se zpřítomňuje situace natáčení, stejně jako realita „skutečného“ světa. Hrané obrazy jsou tak i přes zjevnou inscenovanost a performativní povahu současně i „dokumentárními“, což platí zejména pro texty *Hrdina Bohemia*, *Kdo bude hlídat hlídače?*, *Talíře ve vzduchu*, *Co dělat? a Cesta světla* a *Komunismus*. S čistě dokumentárními postupy (ankety, rozhovory režiséra s aktéry) ve scénářích, až na pár výjimek, příliš nepracuje, i když jich později při natáčení využíval v daleko větší míře, když si z finančních důvodů nemohl dovolit velký štáb, herce a výpravu. V některých scénářích (*Česká regurgitace*, *Rom*) však tyto metody převažovaly, i když byly doplněné o performativně inscenované prvky, jež měly posloužit spíš jako východisko pro tvořivý akt přímo na place. Podobnou funkci pak mají i scénáře napsané formou „nad-textů“ (*Bohemia docta*, *Co dělat a Cesta světla*, *Obrozenci a obroditelé*).

Žádný z „hraných“ projektů, které Karel Vachek v 60. letech vyvíjel, se nerealizoval. Zřejmě i z toho důvodu a v souvislosti s nástupem „normalizace“, kdy se výrazně zmenšila jeho šance točit, přikládal Vachek menší význam utilitární funkci scénářů jako předloh pro převedení textu v obraz. Texty se stávají tematickým a myšlenkovým podhoubím pro případnou realizaci a nesnaží se ani příliš napodobovat formu filmového scénáře. Napsaná předloha pak anticipuje témata, přibližuje autorskou poetiku a stává se samostatným

64) Vachek, „Kdo bude hlídat hlídače?“, 303.

65) Tamtéž, 303–304.

dílem, které ani v klasickém tvůrčím procesu není možné bezesbýtku zfilmovat. Své scénáře tedy mohl natočit pouze on,⁶⁶⁾ už kvůli jejich „nedokončenosti“ a inspirační povaze.⁶⁷⁾ Literární či poetické gesto se stává předznamenáním osobitého gesta audiovizuálního. Když k nějakému filmu Karel Vachek napsal scénář nebo sestavil literární předlohu, tak byla výsledkem dvě autonomní díla, jejichž vzájemná souvislost byla jen velmi volná (viz *Obrozenci a obroditelé* či *Komunismus*). Odhaduji, že by to platilo i v případě realizace odmítnutých scénářů.

Hrané obrazy a dokumentárně natočené sekvence se ve Vachkových scénářích pouze nestřídají, byť i tyto metody v nich najdeme a poukázal jsem na ně, ale obvykle splývají v jeden formální celek. Diváci musí přepínat mezi módy vnímání fikce a non-fikce,⁶⁸⁾ kdy se permanentně buduje a vzápětí (či současně) bourá fikční iluze vyprávění, přičemž někdy oba módy nelze jednoznačně odlišit. Vachkova představivost v podobě konstruovaných situací a verbalizovaných myšlenek se střetává s „realitou“, tj. skutečnými lidmi, jejich postoji a osudy. V tomto scénáře předjímají i povahu Vachkových filmů natočených po r. 1989, kdy z podobného dialektického pnutí pramení způsob autorovy prezentace naší reality a subjektivního přístupu k ní. Tato hybridizace je pro Vachkovy scénáře určující a stává se posléze, byť v pozmeněné formě, základem formální poetiky jeho realizovaných snímků.

Financování

Tato studie vznikla jako součást projektu vydání knihy sebraných spisů Karla Vachka a s ní souvisejícím výzkumem příslušných textů, jenž byl podpořen grantem Státního fondu kinematografie.

Bibliografie

- Aaltonen, Jouko. „Script as a hypothesis: Scriptwriting for documentary film“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 1 (2017), 57.
- Carroll, Noël. „From Real to Reel: Entangled in the Nonfiction Film“, *Philosophy Exchange* 14, č. 1 (1983), 5–45.
- Dooley, Kath. „Digital ‚underwriting‘: A script development in the age of media convergence“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 3 (2017), 289.

66) Steven Price uvádí příklady scénářů Orsona Wellese nebo Davida Mameta, jejichž autoři věděli, že budou současně i režiséry, a tak si často vystačili s minimalistickým popisem, protože svou představu měli nebo předpokládali, že na vhodné řešení ještě během natáčení přijdou. Price, *The Screenplay: Authorship, theory and criticism*, 115.

67) Tím se scénáře blíží určitému typu scénářů k dokumentárním filmům, jak je popisuje např. Jouko Altonen, který chápe scénář k dokumentu jako více či méně popisný plán natáčení, často vysvětlující autorovy důvody a záměry (Altonen, *Script as hypothesis: Scriptwriting for documentary film*, 56) nebo jako „uměleckou formu vztahující se ke skutečným událostem, lidem a světu.“ Scénář k dokumentu se od fikčního filmu liší, protože tvůrce musí zůstat otevřený všem možným změnám, které během realizace nastanou. (Tamtéž, 57).

68) Roger Odin popisuje indicie, na jejichž základě divák vnímá dokumentární film jako fikci a kdy může fikci vnímat dokumentárně. Oba pojmy se pak vážou ke konstrukci diváckého očekávání. (Roger Odin, „Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu“, in *DO: revue pro dokumentární film*, 2/2004 (Praha – Jihlava: JSAF, 2004), 189–195).

- Janoušek, Jiří. *3 ½ podruhé* (Praha: Orbis, 1969).
- Nicholls, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu* (Praha: NAMU, 2010).
- Odin, Roger. „Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu“, in *DO: revue pro dokumentární film*, 2/2004 (Praha – Jihlava: JSAF, 2004), 189–195.
- Plantinga, Carl. „Dva přístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu“, in *DO: revue pro dokumentární film*, 5/2007 (Praha – Jihlava: JSAF, 2007), 126–127.
- Price, Steven. *The Screenplay: Authorship, theory and criticism* (Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010).
- Švoma, Martin. *Karel Vachek etc.* (Praha: NAMU, 2008).
- Vachek, Karel. „Česká regurgitace“, *Film a doba* 67, č. 1 (2021), 68–75.
- Vachek, Karel. „Kdo bude hlídat hlídače?“, *Film a doba* 12, č. 6 (1968), 294–305.
- Vachek, Karel. *Teorie hmoty* (Praha: Herrmann a synové, 2004).

Citovaná audiovizuální díla

- Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce* (Božská komedie) (Karel Vachek, 2000)
- Co dělat? (Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu)* (Karel Vachek, 1996)
- Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma* (Karel Vachek, 2002)
- Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (Karel Vachek, 2019)
- Moravská Hellas* (Karel Vachek, 1963)
- Nový byt* (kolektiv pracovníků Krátkého filmu, 1976)
- Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství* (Karel Vachek, 1992)
- Správné měření* (Karel Vachek, 1986)
- Spříznění volbou* (Karel Vachek, 1969)
- Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid* (Karel Vachek, 2011)
- Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)* (Karel Vachek, 2006)

Biografie

Miloš Kameník je absolventem katedry Divadelních, filmových a televizních studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Působí jako pedagog na Střední průmyslové škole sdělovací techniky (obor Filmová a televizní tvorba), věnuje se i publicistické činnosti (*Film a doba*, 25 fps). V současné době spolupracuje na knize sebraných spisů Karla Vachka.