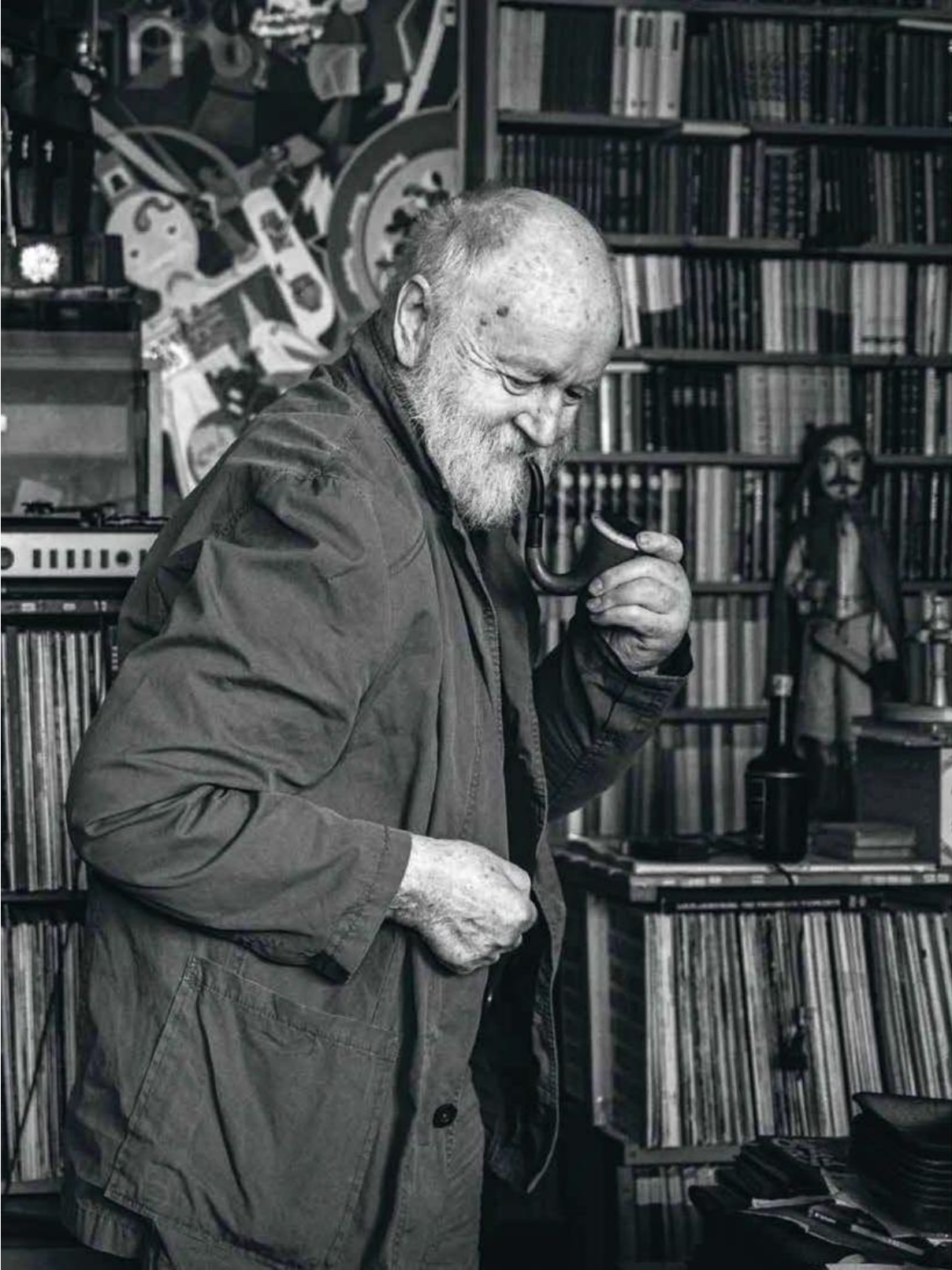


KULTURA

# ZA VŠECHNO MŮŽE KAREL

Jak se proměnil český dokument  
za uplynulé čtvrtstoletí a jakou  
roli v tom sehrál Karel Vachek

JINDŘIŠKA BLÁHOVÁ



škola“ nebo neuctivější „vachkovská sekta“. Ať už byl pohled na Karla Vachka jakýkoli, vždy platilo, že uvnitř dokumentaristické komunity v podstatě nebylo člověka, který by jím nebyl tak či onak ovlivněn.

S jeho odchodem v pozeňnaných osmdesáti letech je tak ve vzduchu otázka, jaký tedy vlastně je odkaz Karla Vachka. Je zřejmé, že pro nemalou část studentů FAMU, z nichž mnozí se následně vypracovali k vlastní výrazné kariéře, jako Vít Klusák, Filip Remunda, Martin Mareček, Vít Janeček, Jan Gogola ml. nebo Lucie Králová, představoval zcela zásadní tvůrčí impulz. Ztělesňoval ale podstatně víc: spor o podobu svého žánru v této zemi. S jeho smrtí se uzavírá příběh českého dokumentu uplynulého čtvrtstoletí. A otevírá možnost pátrání po tom, jak bude vypadat jeho budoucnost.



REPRO DAFILMSL

*Spříznění demokratickou volbou a rozdělení v pobledu na dokument. (Nový Hyperion).*

FOTO BACKGROUND/EIMS



*Existenciální boj před kamerou. (Karel Vacbek ve svém předloňském a posledním filmu Komunismus a síť)*

# D

va dny před loňským Štědrým dnem zemřel filmař, který dokázal dlouhá léta rozdělovat své kolegy jako málokdo jiný. Vousatého samorosta, jenž od roku 2002 vedl katedru dokumentu pražské FAMU a natáčel několikahodinové, nezařaditelné a většinové společnosti nepřilíší známé filmy, už za jeho života mnozí považovali za nejdůležitějšího revolučního českého dokumentaristu. A mnozí tohle tvrzení považovali za nesmysl a jeho vliv je dráždil. V souvislosti s jeho jménem padaly termíny jako „vachkovská

## Místo záznamu tvorba

Když v roce 1994 nastupoval na FAMU, bylo mu padesát čtyři a pod svým jménem měl jen čtyři filmy – tři natočené v šedesátých letech a jeden v roce 1992. Část života strávil v emigraci v USA, kam ho komunistický režim vypudil během normalizace. Nemohl tak navázat na své vymykající se dokumenty *Moravská Hellas* a *Spříznění volbou* – druhý sledoval politické zákulisí prezidentské volby v době pražského jara. V zahraničí netočil a do Československa se vrátil několik let před revolucí z rodinných důvodů. Jeho první porevoluční snímek *Nový Hyperion aneb Rovnost, volnost, bratrství* zachytil období před prvními demokratickými volbami roku 1990 a přechod společnosti i politiky z komunistické totality do kapitalistické demokracie.

I když je méně radikální než jeho pozdější díla, formálně i myšlenkově se film vymykal všemu, co tehdy v Československu v dokumentární tvorbě vznikalo. V lehce ironické střihově dynamické koláži vedle sebe skládá politické mýtky, názory veřejných osob ze všech stran spektra i zcela neznámých lidí. Výsledkem je záznam velkých i malých

dějin, jakási nová realita „divadla světa“ bez jasných kontur a obligátního vysvětlování či zasazování do kontextu. V dalším filmu *Co dělat? (Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu)* natočeném o čtyři roky později navíc ještě vstupuje do obrazu. Před kamerou se stává hybatelem děje. Jeho přiznaná přítomnost je přímým útokem na dokument jako pokus o objektivní záznam skutečnosti. Autor nic nezaznamenává, autor realitu – a s ní i umělecké dílo – tvoří.

V té době přitom dokument usiloval o záznam „pravdivého“ výseku světa. Ať už v podobě publicistických, na faktech založených televizních dokumentů plných mluvících hlav vysvětlujících svět. Nebo v tradici divácky oblíbeného humanistického, kultivovaného, esteticky a emočně působivého dokumentu představovaného hlavně Janem Špá-

Zjednodušující představa o vlivu Karla Vachka na český dokument kreslí obraz myšlenkového vůdce, za nímž se táhnou davy oddaných epigonů, kterým vnucuje svoji verzi „autorského“ dokumentu, jež dusí jakékoli jiné přístupy. Vachek jistě přitahoval, jako každá silná osobnost. Fascinoval jako romantické zosobnění bytostného autora, který žil tvorbou – a něco z toho přenášel i na studenty. Pro ně patřil k mizející skupině komplexních filmařů 20. století, jako byli Jean-Luc Godard a v tomto prostoru třeba Jan Němec či Věra Chytilová. Také v sobě nesl étos nedostižných šedesátých let vzvednuté československé kultury, kdy sám začínal. Svým záběrem do umění, hudby i literatury reprezentoval v jistém smyslu ideál FAMU, kdy studentům otevírali mimofilmové světy spisovatelé či filozofové. Nabízel všechno v jednom. S tím se pojilo i zvláštní kouzlo



Existenciální boj za kamerou a jiné autorství. (Nic jako dřív, Lukáš Kokeš a Klára Tasovská)



S angažovaným nadhledem. (Dokumentarista Martin Mareček)

ou či Olgou Sommerovou, která tehdy katedru dokumentu na FAMU vedla. Až do roku 2002, kdy ji na pozici po změně děkana vystřídal právě Vachek, jenž se vůči humanistickému dokumentu čím dál agresivněji vymezoval. Nevybíravě razil radikálně osobní přístup i tezi, že dokument má svět, myšlení i samotného autora měnit. „Měl rád filmy, které nezakrývají estetickými nástroji realitu a nic nenašlehávají. Někam míří, i když třeba nikam nedojdou. Vadily mu ty, u nichž se dalo dojímat,“ vzpomíná novinář a filozof Petr Fischer. „Nechtěl dělat film jako pedagogický prostředek, pomníček nesoucí jasné sdělení,“ dodává ředitel jihlavského festivalu dokumentárních filmů Marek Hovorka, který Vachka zažil na FAMU jako student a jehož akce se dá považovat za součást Vachkova odkazu. Podobně jako mnoho dalších mluví i on o zásadním vlivu, který na něj Vachek jako pedagog měl. Přestože to nemuselo být setkání zrovna příjemné. Nebo právě proto.

**Karel Vachek ztělesňoval spor o podobu tuzemského dokumentu.**

vzpírání se modernímu světu, který tvůrce nutí ke specializaci. On si naproti tomu Hovorkovými slovy „zformátoval svět podle svého“.

Zároveň je představa Vachkovy dominantní vlády nad tuzemským dokumentem do jisté míry dána tím, že to byli právě studenti, kteří prošli jeho rukama, v čele s Vítem Klusákem a Filipem Remundou, kdo byli a stále do velké míry jsou v českém dokumentu navzdory jeho rostoucí rozmanitosti nejvíce vidět. Silná osobnost přitahovala lidi, kteří měli schopnost budovat si podobně výraznou značku. A na rozdíl od svého učitele, jehož mnohahodinové filmy jsou z pohledu běžného diváka v podstatě neschůdné, se prosadili v mainstreamu. Po debutu *Český sen* v roce 2004 se z Klusáka a Remundy staly dokumentaristické celebrity. *Český sen* dokázal přitáhnout na dokument závatných třicet tisíc diváků. Nejnovější snímek Víta Klusáka, který natočil s Barborou Chalupovou, nazvaný *V síti* – o praktikách on-



*Jsmo povinni měnit svět. (Vít Klusák a Barbora Chalupová při natáčení dokumentu V síti, který se stal loňským diváckým hitem)*

-line predátorů –, se stal nefalšovaným diváckým hitem s více než čtyřmi sty padesáti tisíci diváky.

### In vazivní stfjet

Vliv Karla Vachka je ale jinde, než napovídá legenda. Více než dogmatický kazatel byl pedagog a dramaturg. „Dobře přečetl, kdo má jaký rukopis, co koho zajímá, a prohluboval stránky, kde bylo možné jít dál,“ říká Hovorka. Podle Fischera otevřel školní prostředí jako bojiště idejí a představitivosti, kdy si student uvědomuje, co vlastně chce dělat. Nutil je, „aby si to nedělali jednodušší“. Intelektuální alfa samec s jasným, někdy dogmatickým myšlením žil z konfrontace a střetů. Někteří studenti se ho báli, „uměl říznout do živého masa“, slovy dokumentaristy Martina Marečka, jednoho z jeho prvních žáků ve druhé půli devadesátých let, autora s nadhledem angažovaných dokumentů *Pod sluncem tma*, *Hry prachu* nebo *Auto\*Mat*. Boj však nebyl bojem s konkrétními lidmi. Šlo o tvůrčí princip a vyhrocenou formu dialogu. Na intenzivní utkávání se a hádání se s Vachkem vzpomínají dokumentaristé starší generace jak Gogola, tak Mareček. Stejně jako současní studenti, kteří jej zažili v pokročilejším věku, jako třeba jeden z nejslibnějších mladých

**Autor nic nezaznamenává, autor realitu tvoří. Anebo taky ne.**

dokumentaristů Jindřich Andrš. „Bylo logické, že když se on vztahoval kriticky ke světu, že se člověk vztáhne kriticky k němu,“ podotýká Gogola. I když ho některé filmy u školních klauzur vysloveně popuzovaly, kladl nečekané otázky. A zároveň dával zcela konkrétní dramaturgické připomínky týkající se třeba střihu.

Popisované střety lze odmávnout jako šarvátky uvnitř jedné malé katedry v malé zemi. Zásadně ale formovaly metodu a přemýšlení jednotlivých tvůrců, následně podobu jejich děl, a potažmo tedy i celkovou tvář českého porevolučního dokumentu. Vyrstly tak generace tvůrců a tvůrkyň, kteří přetavili Vachkovu invazivní, angažovanou metodu napřenu k řešení světa do silně osobitých dokumentů, jež realitu používají ke kreativnímu nebo společensky kritickému sdělení. S podobným po-

jetím dokumentu byl ostatně od svých začátků spojený i zmíněný festival dokumentárních filmů v Jihlavě. Akce se od roku 1998 postupně zařadila mezi přední evropské dokumentární přehlídky. To reflektovalo i plynule stoupající popularitu a rostoucí formální i žánrovou rozmanitost tuzemského dokumentu a jeho pozvolný průnik zpět do kinosálů, kde se některým dostávala podobná péče jako celovečerním hraným filmům.

Je zřejmé, že Vachek byl iniciátorem. Ponoukal studenty, aby si vymysleli svůj vlastní jazyk.

„Nakopl nás a každý jsme letěli jiným směrem,“ poznamenává Gogola. To je při pohledu na český dokument patrné. I když se dají vysledovat v jednotlivých filmech starší generace inspirace Vachkem, až na výjimky jej nikdo nekopíruje. I jiná kariérní cesta nejpopulárnějších dokumentaristů Víta Klusáka a Filipa Remundy svědčí o tom, že si Vachkovi „žáci“ šli vlastní cestou. Například Erika Hníková točí citlivé a vtipné situační, sociologicky laděné filmy. Dokumentaristé mladší a nejmladší generace jako Bohdan Bláhovec (*Show!*), Lukáš Kokeš a Klára Tasovská (*Pevnost, Nic jako dřív*), s nimiž se Vachek také potkal, točí autorské, osobité dokumenty zcela jinak, bez své přítomnosti před kamerou a i v jím proklínaných, svazujících formátech, jako je například mockument. Jindřich Andrš zase kombinuje observaci s inscenovanými scénami hraného filmu.

### Nevíme, zda ano

Přirozeně zdaleka ne vše, co český dokument měnilo a formovalo za uplynulé čtvrtstoletí, se týká jen Karla Vachka. Měl své zásadní limity. Byl tematicky vyhraněný, důležitá pro něj byla česká kultura a historie, ale mnohé ho nezajímalo. Brojil proti formátům, míjel ho vývoj vizuality. Jeho intervenční styl se shodou okolností potkal i s technologickou proměnou média a nástupem digitálních kamer, které najednou umožnily jiné způsoby natáčení, rozehrávání situací, dynamiku nebo dialogické rozvolnění. Měnilo se produkční zázemí. InSTITUTE jako jihlavský festival zviditelňovaly a emancipovaly dokumenty, další jako dok.incubator propojovaly český dokument a jeho tvůrce se zahraničím, přibližovaly je mezinárodním standardům. Branže se učila získávat partnery i peníze, prosazovat vize a hledat témata také mimo Česko. Silný vliv získal lidskoprávní festival Jeden svět, který propagoval dokument jako vyšší filmovou novinařinu. Nové generace ambiciózních producentů víc a víc sledují globální trendy.

Tohle všechno Vachka míjelo. Jedno mu ale upřít nelze. Na FAMU spustil možnost dělat dokument radikálně jinak. Vyvolal napětí, z něhož si každý mohl vzít něco podle míry talentu a osobnosti. Povedlo se mu ukázat, že dokument má hlubší možnosti, a dokonce povinnost. „Kdybych Karla Vachka nepotkal, točil bych mnohem větší blbosti, než točím. A myslím, že je nás víc takových,“ uzavírá Vít Klusák.

Odchod výrazných figur doprovází často i pocit trvalého vlivu a emotivní tendence upevnit jejich odkaz. Vachkův vliv byl však spíš teď a tady. Na konkrétní studenty, ke konkrétním filmům, z nichž mnohé – jako třeba zmíněný *Český sen* – by bez něj nevznikly. I když se řada tvůrců přiznává, že jim následně uvízl v hlavě a často s ním i nadále vedou imaginární dialog. Mareček spíš než o zanechávání permanentní stopy, jež vyvolává i představu pomníku, uvažuje v souvislosti s Vachkem o jiskře, která něco podstatného zažehla: „Jestli si to uchováme, bude to dobře. Ale nejsem si úplně jistý, jestli se to povede.“ ●