

MILOŠ KAMENÍK / 17. 2. 2020

Chytré je to, co se nachází za naším egem. Rozhovor s Karlem Vachkem

Karel Vachek se narodil v roce 1940 v Tišnově. Filmem *Moravská Hellas* (1963) absolvoval pražskou FAMU a v roce 1968 natočil svůj první celovečerní dokument *Spříznění volbou* (ocenění na festivalu v Oberhausenu), v němž zachytil politické zákulisí v období Pražského jara. V době „normalizace“ nesměl natáčet a v roce 1979 odešel do emigrace, odkud se vrátil v roce 1984. Další film natočil až po listopadové revoluci. V letech 1992 až 2002 uvedl do kin tetralogii „Malý kapitalista“, která se skládá z filmů *Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství* (1992), *Co dělat? (Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu)* z roku 1996, *Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)* z roku 2000 a *Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma* (2002). Podobně jako v pozdějších filmech (*Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa 1918–1992* z roku 2006 a *Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid* z roku 2011) se zde Vachek, vždy na ploše několika hodin, snaží na pomezí esejistického a básnického tvaru zachytit pozoruhodné myšlenky osobností ze světa umění, politiky, filozofie, vědy a dalších oborů. Od poloviny devadesátých let působí na Katedře dokumentární tvorby na FAMU, v letech 2002–2019 zastával místo vedoucího katedry. K jeho pedagogickému vlivu se hlásí už dvě generace mladých českých dokumentaristů. Své myšlenky shrnul v knize *Teorie hmoty* (2004) a v roce 2008 vyšla monografie *Karel Vachek etc.* od Martina Švomy. V říjnu 2019 byl na MFDF v Jihlavě uveden jeho nejnovější film *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (2019), který 6. listopadu vstoupil do distribuce. V lednu 2020 měl film mezinárodní premiéru na MFF v Rotterdamu.

Váš poslední film *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* trvá pět a půl hodiny, připravoval jste ho pět let, tři roky jste na něm pracoval ve střížně. Proplétáte a vrstvíte v něm přes sebe desítky motivů, myšlenek a archivních či převzatých sekvencí. Jak při tomto způsobu práce poznáte, že je hotovo?

Práce na film skončí, když už na něm nemusíte nic říct přesněji. V průběhu práce neustále přidáváte nové motivy, protože jde o svět románu. Obrátíte osudy mnoha lidí z mnoha stran a vytváříte názor, jenž se pak pomyslně vznáší nad filmem. Diváci nesledují ani tak film, jako myšlenky, které je napadají nad tím, co vidí. Tři roky jsem zde stříhal se třemi dámami. Paní Papírníková a Všetečková chtějí víc prosadit, co mají na mysli. Pak je tu paní Pařezová, na které poznám, když to dělám špatně. Seděli jsme tu šest hodin denně, šest dní v týdnu, včetně sobot. Vždycky si pustíte, co už máte, a jedete, dokud vás něco nenapadne a pak to uděláte. Do toho máte přísun materiálu, který si mezitím prohlížíte, ale ještě nevíte, kam ho dáte. Vlastně hledáte, jaký ten film má být, vnímáte ho jako živý organismus a vidíte, že má třeba hlavu nakřivo nebo jednu ruku dlouhou a pořád ho zdokonalujete, aby na diváky opravdu fungoval. Koneckonců i v tom filmu vysvětlují, že se snažím najít rovnováhu ducha, v níž lidé trochu zaslechnou, že za svým egem ještě něco mají. Po projekcích mi různí lidé říkali, že měli dojem, jako když se vznáší. Je to blbost, samozřejmě se nevznášejí, ale vzniká jim jiné vnitřní rozpoložení. Když jsem si jako mladý koupil Dantovu *Božskou komedii*, zjistil jsem, že podobné rozpoložení existuje. Po jistém čtení se vám stane, jako kdybyste měli v hlavě modrý kouř. Hloupá věta. V podstatě vás to ale upozorňuje, že vás ta věc přesahuje.

U mě to funguje. Podobně jako u vašich předchozích děl. Během sledování se mi v hlavě rodí myšlenky a napadají mne souvislosti, které by nepřišly, nebýt sledování daného filmu, a přitom ty konkrétní myšlenky ve filmu nezazní. Do jaké míry toto vytváříte vědomě?

Žádné mé „Já“ ten film nevytváří, za tím stojí jiné zdroje, které v sobě má každá bytost. Když to takhle řeknu, vypadám jako blbec, ale ono to tak je. „Já“ vzniká z informací a pocitů, a když vy tyhle vlivy prožíváte a nerozpouštíte je, tak i v divákovi zesilujete ono „Já“. To dělá třeba Herzog, Kieślowski nebo Tarkovskij, tam je hlavně důležitý, aby se dva milovali, přšlo u toho a ještě šuměly stromy. Nadělají vám

spousty pocitových stavů, z nichž se budují ega, což zamezí, abyste se slyšel. Tohle nemůžu dělat. Snažím se to rozpouštět smíchem, říkám tomu vnitřní smích. Neznamená to, že se u toho musíte chechtat. Někteří autoři to umí, jako třeba Jacques Tati ve filmech o panu Hulotovi. Najdeme to i u Artauda, Blakea, Danta, ale i u Cervantese nebo Haška. Existují i autoři, kteří vědí o tom, že to existuje, ale hrají si s tím na magické úrovni. Třeba Hermann Hesse, to je strašný, to se rovná tomu Herzogovi a dalším. Je s tím sranda.

Natočil jste někdy někoho a pak jste zjistil, že to nebylo dobře?

Ne. Buď tam toho člověka máte, anebo ho tam nemáte, a pak si musíte říct, že je to tak správně. Snažím se, aby všechny osoby v mých filmech byly výrazné, zapamatovatelné, aby s vámi navázaly nějakou důležitou myšlenku. Třeba původní scénář (ukázka vyšla v *Analogonu* č. 77, mělo jít o hraný film s mnoha herci, pozn. autora), podle něhož jsem *Komunismus* nakonec netočil, má asi 160 stran a nesehnali jsme na něj dost peněz. Kdybych měl opravdu točit s tolika herci a v dekoraci, tak bych potřeboval několikanásobně víc milionů, než jsme měli. Ale já si při psaní aspoň probral témata, která ve filmu jsou. A také jsem se s tím psáním v době, kdy nebyly finance na natáčení (předchozí film K. Vachka *Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid* byl dokončen v r. 2011, pozn. autora), udržoval v kondici. Buď píšu, nebo maluju, nebo něco takového dělám, abych nevypnul mozek.

O natočení hraného filmu jste marně usiloval už v šedesátých letech. V čem by byla výhoda hraného, zcela inscenovaného tvaru?

V hraném filmu vám herec přesně řekne předem literárně vypracovanou myšlenku, tedy velmi pevnou myšlenku. Když nemáte herce, tak myšlenku hledáte v kontaktu s živým člověkem, až z něj vypadne. Umím si vymyslet scénu a napsat ji, aby měla literární formu, aby byla divadlem, protože každý hraný film je divadlo. Jen mikrofon je blízko. Můj nový film ale není divadlo, zase je to takové to, že za noc nic nepostavíte, ale můžete přeházet hodně šterku. A to je asi můj přístup. Správným způsobem přehazujete šterk bytí a něco zůstává v sítu, to si necháte a pak to k sobě nastavujete. To už je zase literární práce, nastavit ona slova za sebe způsobem, aby vznikl hluboký kontext.

Ve filmu říkáte v souvislosti se sochařstvím tezi, že důležitý je objem, ne koncept nebo povrch. Můžeme to vztáhnout i ke kinematografii?

Základem sochy je objem, socha má i nějaký povrch, ten však není tak důležitý. Někteří sochaři všechno vyvedou na povrch, ten je pro ně hlavní. Nejhorší ovšem je, když socha zůstane konceptem, to jest, že nemá ani objem, ani povrch, ale zůstává na úrovni literárního vtipu. Jako třeba když tady u Národního divadla pořád oblékají tu sochu do kostýmů. To je docela hrůzné. Přitom socha není vtip, ani film není vtip. Důležitý je zase objem. To jest něco, co není vidět, ona vnitřní rovnováha. To znamená, že je vám s tím pořád dobře a není to jen vtipné. Snažím se být k smíchu, ale nejsem vtipný.

Myslíte vtipnost jako určitou formu převahy?

No, spíš snahu být chytrý. Třeba Švejk není chytrý, není ani hloupý, není hezký, není ošklivý, on není nic! A v tom je klid.

Když zmiňujete Švejka, napadá vás v české literatuře nebo filmu podobná figura, jako je Švejk?

Švejk je nejgeniálnější novodobý český román a nic kvalitnějšího tady doopravdy není. Ale třeba film *Marijka nevěrnice* (1934) Vladislava Vančury je také geniální, je to lepší než jeho literární tvorba. I když spousta lidí to nebere v úvahu, dokonce nějaký český kritik napsal, že je to antisemitský film. Antisemitský ten film opravdu není, hlavně je v něm slovník celé československé nové vlny. Všiml jsem si toho, když jsem studoval. Já snad ani nepotřeboval ty Francouze a Američany vidět. A pořád si toho nedokážeme dostatečně vážít. Přitom i ten Bohuslav Martinů tam do toho zasáhl dobře. Dokonce mi přijde zajímavější než jiná jeho hudba.

Ve vašem filmu jsou pasáže ze všech vašich starších děl. Jak jste se rozhodoval, co z nich vyberete a zařadíte do *Komunismu*? Hledal jste nějaký nový kontext, nebo jste chtěl hlavně připomenout konkrétní osobnosti?

Přemýšlel jsem původně, že si je všechny pustím a vyberu z nich jisté scény. Pak jsem to zavrhl, ale když jsem stříhal v *Komunismu* nějakou scénu, tak se mi vybavil tu a tam z některého z mých starších filmů dodatek. Já se tomu až divil. Není to však na základě žádného předchozího rozmyslu. Je to jako když malujete a víte, že teď jste

mázl modrou a vedle má být červená, tak to tam vpálíte a je to.

Jde o intuitivní záležitost?

Slovo intuice nemám rád. Intuice je, jako byste předvídal, co má být. Jenže vy nic nepředvídáte, protože to nečiní ono „Já“. Vy nejste ten chytrý, chytré je to, co se nachází za vaším egem.

To je ta gnostická poloha, o níž ve filmu také hovoříte?

Opravdu chytrí lidé si nikdy nemysleli, že to dělají oni.

A tak to tedy dělá Bůh?

Nějaké slovo pro to může být. I ten Bůh. Podívejte se, co je to Bůh? Bůh je popis všeho, co neznáme, ale není to, co provozují církve. Všechno, co neznáme, je v té skutečnosti. A jak ta skutečnost je velká, ještě nikdo z nás neví, ale je na tom spousta práce a ta skutečnost si v té nejhlubší skutečnosti sebe sama říká, co má být. Něco najíždí mechanicky, protože jsou to ty příčiny a následky, které s tím pracují, a něco najíždí ze styku s podstatou, z onoho hlubokého vědomí. Komenský používá krásný pojem „hlubina bezpečnosti“. Tam je všechno bezpečné, pokud z toho nevypadnete.

Jak se k tomu může člověk přiblížit?

To by mě taky zajímalo. Moje žena se tak narodila, nebo se jí to stalo. Sestra se toho nějakou intelektuální činností domohla a bratr měl mnoho vlastností, k nimž přišel, ani nevěděl jak. Já jsem ten hloupý mezi nimi, který to chodí prodávat do světa. Nejsem tak schopný jako oni, ale něco jsem z toho taky nabral.

Ted' se to snažíte obtisknout ve filmech?

Jsem takový jejich vyslanec do světa, protože kdo z malířů třeba ví o mém bratrovi? Kdo z literátů se zabývá mou sestrou? Natož mou ženou. To znamená, že do kontextu kultury lezu já a snažím se je vtáhnout za sebou.

Jak si vybíráte místa natáčení a jak je propojujete s protagonisty? Třeba Milana Knížáka ve filmu *Bohemia docta* máte na hřbitově...

Knížíák je světýlko. Lidé, kteří umějí být hlubší, musí nějakým způsobem ochraňovat svou schopnost, aby vůbec mohla vstoupit do té naší skutečnosti. To je třeba i případ geniálního témbu Karla Gotta. Přestože zpíval většinou kýčovité věci, až na ty od Šlitra, tak lidé pochopili, že je díky svému hlasu hlubší. Přitom jeho život byl veden velmi nehlubokým způsobem, až vlastně proti zdravému rozumu.

Ochránil svůj talent tím, že dobře vycházel s komunisty nebo teď s prezidentem Zemanem?

No jo, je to hrozné. Pravda ale je, že s tímto druhem lidí nemůžete úplně jednat. Já jsem ho kdysi chtěl mít ve filmu a po krátké telefonické rozmluvě jsem pochopil, že to nejde.

Proč to nešlo?

Protože vůbec nevěděl o tom, co dělá. Choval se tak, aby se jeho témbr mohl ozývat v Čechách, a tím končí, o ničem dalším nic neví.

Jak tedy vybíráte ta místa?

To vám dojde. Do *Záviše*, *knížete pornofolku* jsem chtěl v ZOO natočit bílého medvěda. Chodil pořád dopředu a dozadu už od dob, kdy jsem tam chodil se svým malým synem. Jeli jsme na obhlídku, zvukař otevře noviny a říká: „No jo, ale on včera v noci chcípnul,“ a já viděl, že to děláme správně. Natočili jsme potom, jak napínají jeho kůži. Když se nějak chováte, tak dostáváte signály, že jste na správné cestě, a pak se tomu, co jste udělal, snažíte porozumět. Já mám třeba skvělého kameramana Karla Slacha. Říkávám mu, co má udělat, ale on to vždycky natočí jinak. Je to hrozné, ale já se to pak snažím přechíst. Většinou se ukáže, že je to mnohem inteligentnější, než co jsem po něm chtěl před tím. Je to hluboký člověk.

Jak se před scénou domlouváte? Řeknete si jen, jestli to bude statické, nebo v pohybu?

Statický záběr si vždycky postavím sám a udělám si i kompozici, ale jakmile je kamera v pohybu, tak to jede on.

V obrazové složce občas necháváte „chyby“. Když třeba kameraman klopýtne nebo upadne, záběr ve filmu zůstane.

Správně to udělal, že spadnul, já chvíli podržel kameru v daném směru, on vstal a pokračoval. Vy se v každý moment musíte chovat, jak máte. Kdybych se choval podle „filmařského systému“, tak musím říct stop a jet znovu, ale mě tohle opravdu nezajímá. Zajímá mě, že Karel upadl a jak já se budu chovat dál.

Estetickou rovinu dopředu tolik nepromýšlíte?

V malbě máte fyzické gesto. Bratr to ovládal. Uděláte tah štětcem a nic nepromýšlíte. Uděláte, co máte udělat. Jiní malíři kompozice promýšlí a technicky precizně je provedou. To je také možné, lze to vidět například u Mondriana.

Vy jste ten první typ?

Já jsem obojí. Pravda ale je, že jsem ten, co to víc promýšlí, než ten, co to umí víc sám od sebe. V tom jsem rozdílný od bratra nebo sestry. Já si spíš musím ty věci vymyslet, ale potom už se chovám jako někdo, kdo na to nemyslí. Já snad musel scénář ke *Komunismu* napsat, abych ho pak nemusel otevírat. Když už pak jsem v „prostoru“ vznikajícího filmu, jenž si definuji předem, tak dělám, co mám dělat. Základem mého filmování je *Moravská Hellas*, protože já od té doby dělám pořád to samé. Někam přijdu a hledám to, co je šílené, nápadné a divné, a pak se to snažím uspořádat do nějakých myšlenek. Myšlenky jsou to v zásadě sociální, spějí k tomu, aby lidem ubylo trápení na světě. A snažím se také zachytit prostor té gnóze, jak je možná, a upozorňuji na lidi, kteří o tom věděli. Proto třeba v *Komunismu* uvádím názvy těch knih od Shakespeara až ke Goethovi nebo Tolstému. Chci těmi knihami upozornit na to, o čem mluvím. Lao-c' řekl: „Vyslovené Tao není Tao.“ Nelze říct, jak ty věci fungují. Oni se jenom objevují, někteří lidé je zvládají, jiní je po celý život touží zvládnout a nedaří se jim to. Ale neměli by být tak zklamaní, aby začali v systému příčin a následků nemyslet na to, jak se z něj dostat. Bytí bolí a vy potřebujete udělat tahy, jimiž změníte řadu příčin a následků, aby nebyla tak hrozná. Vy třeba budete Isaac Newton a řeknete, gravitace funguje takhle a takhle, a tím lidem strašlivě ulevíte.

Zaujalo mě, že ve svých výčtech důležitých osobností zmiňujete i Clinta Eastwooda nebo Sylvestera Stalloneho. Ty tam asi nemáte kvůli jejich postavám

a příběhům.

Oni ztělesňují to, čemu se říká „star“, tedy osoba, která se pohybuje a mluví tak, že svítí. Všimnete a zapamatujete si ji. Stallone je něco jako Oldřich Nový nebo Vladimír Pucholt u Formana.

Proč tam není třeba Arnold Schwarzenegger?

Protože to v sobě nemá. Máte klasické herce, jako je třeba Rudolf Hrušínský, ale to jsou pro mě nezajímaví lidé.

Jako třeba i Laurence Olivier?

Nebo Olivier. Hrál s Marilyn Monroe, která ho přiváděla k šílenství, protože nedovedl pochopit, co ta ženská dělá. Monroe je pravá hvězda, zatímco Olivier byl jenom velký herec. Ti dokážou psychologicky vykreslit své postavy, ale nechápou, co je to vnitřní světlo. Tady v Čechách to dovedla i Zdenka Baldová nebo Jana Rybářová.

Ve filmu připomínáte i dětské knížky jako *Ferda Mravenec*, *Heidi*, *děvčátko z hor*, ale i knihy Jaroslava Foglara. Proč zrovna Foglar?

To jsou pořád ti nádherní lidé, co se dokážou pohybovat v tom vnitřku. Vždyť Foglar klidně mohl vystupovat jako pederast. A on zvládne neuvěřitelným způsobem vyprávění o hoších jako o ideálu mládí. To je zázrak. Mám ho v *Bohemii doctě* už jako starce, ale přesto byl pořád úžasný.

Jak na vás Foglar působil, když jste ho četl v dětství?

Běhal jsem s vlakem podle jedné jeho knihy (*Přístav volá*, pozn. autora), ale moc se mi to nedařilo. Ferda Mravenec a Brouk Pytlík od Ondřeje Sekory je taky geniální věc, protože on těmi postavami vystihl lidské uspořádání. Pytlík je šílený. Položí papír, po němž v noci běhají brouci, a on podle jejich dupání dá postavit stavbu. Ferda Mravenec zase vyrobí kočárek pro Berušku přesně tak, aby to jezdilo. Jako kdybyste mluvil o racionalitě a iracionalitě. O tom, jak gnóze vstupuje do racionálního světa a jak ho zvládá. Ferda, kdyby byl bez Pytlíka, tak je to normální „nácek“, ale s Pytlíkem je celý. My ani nevíme, jak je naše kultura úžasná. Ještě máme Skupu se Spejblem a Hurvínkem, to je to samé. Hurvínek otci pořád kazí ta pravidla, příčiny a následky,

vstupuje do nich a rozpráší je.

Není to náhodou i u Věry Chytilové ve filmu *Dědictví?* Polívka hraje Bohouše, který po revoluci zdědí peníze a podobně jako Švejk dokáže svým bytím všechny okolo vykolejit?

Trochu jo, ale moc bych to nepřeháněl, protože když Chytilová mluví o nastupujícím kapitalismu, tak nemluví o odstupujícím socialismu.

Tomu nerozumím.

Neřekne celou myšlenku. My jsme si sociální vztahy tehdy měli opravdu udržet bez onoho mohutného kapitálu, bez těch Babišů.

Ona se tomu vysmívá, ne?

Vysmívá se tomu, ale neřekne to podstatné. Neřekne, že je to špatně, ona řekne, že je to trochu špatně. Obdivuji u ní, když už o tom mluvíme, jednu scénu v jejím posledním filmu (*Hezké chvílky bez záruky*, pozn. autora), v němž se ženy chodí svěřovat psychiatřičce. Film je to otravný, ale na konci je scéna, kde té doktorce jedna z klientek řekne, že jela po Vltavě a tam ji kdosi znásilnil v lodičce a ona měla strach, že ji uvidí z Hradu prezident. To je dokonalý.

Jakým nešvarem trpí současné umění nejvíce?

Skuteční umělci jsou velmi vzácní. Když to vezmu důsledně, tak ve filmu jsou to Luchino Visconti, Jacques Tati, Charles Chaplin, D. W. Griffith, ale i Robert Flaherty. Pak je celá sféra filmů, které se týkají magie, že film je „kouzelný“, ale to kouzlo, které současně neprovází humor, tzn. rozpouštění pocitových věcí, je špatně. Respektuji to, ale moc mě to nezajímá. Třeba na Fellinim je zajímavá jenom jeho manželka, herečka Giulietta Masina. Ona svítí opravdu. Nemám rád Bergmana, přitom strašných let jsem si myslel, jak je to dobré. Kvality je v každém umění málo. V hudbě je to Bedřich Smetana, v nižším provedení Antonín Dvořák a pak Robert Kurka, jinak tu nic není. Zatímco toho magického jsou metráky, dělal to třeba i Janáček nebo Foerster. Nepouštím to na sebe. Přitom ti „magičtí“ tvůrci získávají často větší pozornost, než ti vnitřní, ale s tím se nedá nic dělat.

Jak jste s Karlem Slachem přišli na to tak časté užití širokoúhlých objektivů, které vytvářejí typicky vypouklý obraz?

Tím, jak všichni točí v daných rozměrech, s daným ohniskem, tak my ne. Chceme obraz trochu zdeformovat, aby prostory nebyly taková nuda. Tak se lidi baví ještě těmi deformacemi. Nechceme, aby prostor filmu byl tak reálný, o to víc pak vynikne, co se v něm řekne nebo se v něm stane.

Ačkoli váš poslední film je dost dlouhý, tak se dá docela bez problému během jednoho večera zhlédnout. Myslím si, že je to i díky práci s rytmem, je zde přítomen na několika úrovních. Spoluurčuje ho pohyb kamery i střih mluveného slova, kdy se jednotlivé promluvy vzájemně prostupují, dále pak používáte hlasité bubny, případně tlesknutí dlaněmi.

Popsal jste to dobře, ale hlavně to musí být pořád k smíchu. Diváci by to tak dlouho nevydrželi, kdyby se permanentně nesmáli. Každý další záběr se musíte leknout, co zase vidíte, musíte být překvapován, přitom každý další záběr je současně vtipnou pointou záběru předcházejícího. Na začátku filmu mám vystavený velký obraz ve Strahovské knihovně. Vběhne tam vnučka v kostýmu a já na ni zařvu: „Nečum!“, protože už se mi zdálo, že se musí něco stát. A když potřebuji něco prudce skončit, prásknu na buben a začne se okamžitě nové vyprávění. Na začátku film nakopnete nahoru a pak celou dobu boxujete, abyste ho tam udržel. Znamená to lidi stále udržovat v napětí, tedy říkat důležité myšlenky nehorázným způsobem, abyste je pořád probouzel a aby to mělo jednoduchý, a přitom hluboký základ. Základní myšlenkou mého nejnovějšího filmu je představa sítě, která by z politického systému mohla vyřadit zastupitele. Lidé by tak mohli mít přímý vliv na to, co bude. Tedy ne, že by si v referendech zase volili nějaké zastupitele, kteří zastupují především sami sebe, protože se chtějí v dané pozici udržet. Tím ale všechno zkazí. Dovedou vás až do válek a do všeho možného. Představte si, jak se německé maminky domlouvají, jak si nechají rozbombardovat Německo po té, co vytvoří pár koncentráků. Jakého normálního člověka třeba napadne, že koupí dítěti koně za čtvrt miliardy? Žádného. Ale zastupitel kapitálu to může udělat. Ti lidé si myslí, že jedna z důležitých činností člověka je shromažďovat majetek na hromadu, zatímco důležitá činnost by byla umožnit dát majetek na místa, kde někdo sedí a mohl by něco podstatného vymyslet. A vy tam ty prostředky nedáte, protože je potřebujete shromažďovat. Potom z nich něco málo

pustíte, abyste dobře vypadal.

Jak si představujete, že by to s kumulací majetku mohlo v budoucnosti vypadat?

Když jste malíř, tak potřebujete barvy a štětce. Když jste počítačový expert, tak potřebujete spoustu elektroniky. Každý potřebuje něco jiného za různé náklady a vy to tam máte dodat. To je ten systém.

A jak se ubránit před šmejdou?

Jak se třeba dneska uchránit před atomovým bombardováním? Je to složité. Lidé se to nejdřív musí učit na své obci, kde si řeknou, opravíme silnici nebo postavíme most a obchvat. To si mohu odhlasovat a nepotřebují k tomu žádného starostu.

Výhodou malé obce je, že se lidé znají.

Na síti můžete poznávat lidi a různé experty, kteří vám pomohou se rozhodnout. Myslím, že to není nereálné. Nebude to třeba za padesát let, ale myslím, že to k tomu dojde. Podívejte se, nechodíme po světě a dávno už nikomu neříkáme „vaše vysokoblahorodí“ nebo nechodíme na robotu, to už jsme uměli odstranit, i když nějakí pitomci budou pořád dál vykládat o modré krvi. Dosáhli jsme určitých věcí, zastupitelské demokracie a parlamentu, a ten další pokrok bude spočívat v tom, že se demokracie zase přiblíží víc lidem.

Bude to fungovat? Lidé už od antiky hledají ideální systém tak, jak se to třeba snaží popsat Platón v *Ústavě*.

Platón chtěl vychovávat elitu a nechat ji vládnout. Já jsem polovinu života pracoval jako dělník a vím, že v té fabrice jsem potkal víc zajímavých lidí než mezi těmi takzvaně vzdělanými. Myslím si, že lidé jsou obecně docela chytří a slušní a většinou zvolí správně. Jak já ve filmu uvádím, prezidentem zvolili Zemana a ne Schwarzenberga, protože nemohli zvolit říšského prince, což by bylo proti smyslu republiky.

Moc často nehovoříte o Václavu Havlovi. Jak ho vnímáte v politickém a kulturním kontextu?

Řekl bych, že byli dva Havlové. Ten s první ženou se ještě staral o věci veřejné a pak byl ten s tou druhou ženou. Podstatná je situace, kdy Havel přichází po revoluci říct

Dubčekovi, že nebude prezidentem, a Dubček se rozpláče. Taky bych se rozplakal, protože bych si asi dovedl představit, co bude. Mně opravdu vadí, že se to tady znovu transformovalo do společnosti chudých a bohatých. Zlobí mě také, že se tady pořád mluví o revoluci, přitom ve skutečnosti k žádné nedošlo. Na základě dohod mezi Gorbačovem a Reaganem pracovaly tajné služby, aby se ta naše revoluce udělala velmi opatrným způsobem až po převratech v okolních zemích. Což je docela zábavné, protože asi měli strach, aby ty Čechy zase něco nenapadlo. Tak se mi to jeví a lidi mi říkají, že jsou to konspirační teorie. Podle mě nejsou, protože ten Zifčák byl agent StB a dělal mrtvého figuranta na Národní třídě, což muselo být na něčí pokyn. Tajné služby podle mě dohlížely na to, aby se revoluce rozběhla.

Není sametová revoluce současně příkladem toho, jak by se to mělo dělat? Když se to třeba srovná s Rumunskem, kde tekla krev a poté se popravovalo.

Já z toho taky mám radost, chodil jsem demonstrovat, protože jsem viděl, že čím víc lidí tam bude, tím to bude rychleji. Zdroj revoluce ovšem nebyl v lidech, vyšel z ochrany Gorbačova, kterého Reagan uzbrojil. Hospodářsky Rusy natolik zničil, že museli udělat změny, a my jsme byli mezi národy, které Rusové pustili na svobodu. Když se naši komunisté ptali, jestli mají zasáhnout, tak ti v Sovětském svazu řekli ne. Stačila by jedna stíhačka a žádná Letná by nebyla. Je potřeba ocenit opravdu ty lidi, kteří to udělali, a nehrát si tady na revolucionáře.

Já myslím, že Gorbačov je takhle vnímán. Proto je také přece v Rusku tak nenáviděn.

U Gorbačova musíte domyslet to, jak ho naši západní sousedé podrazili. Slíbili mu třeba, že vojska NATO nepůjdou do NDR a v klidu to potom udělali. On jim pomohl udělat změnu a oni ho potom sami vědomě odstavili, protože řekli: „My jsme vyhráli,“ což nemůžete Rusům říkat. Rusové zažili Mongoly, Napoleona, Hitlera a oni lpí na iluzi, že čím je Rusko větší, tím se snadněji zbaví nepřítele.

Co teď máte chuť dělat, když jste film dokončil?

Chystá se kniha mých starších textů, nerealizovaných scénářů. Jsem v pokušení projít všechny ty starší filmy a udělat z nich literární myšlenkový výtah, ale nevím, jestli na to budu mít energii. Měl jsem strach, že film vůbec nedodělám, já jsem na tom byl

fyzicky mizerně.

Kdy jste si oblíbil dýmky?

V osmnácti letech jsem v prvním ročníku vykouřil první dýmku na koleji v Hradební. To bylo v roce 1958. Zamotala se mi hlava a upadl jsem, normálně jsem omdlel. Od té doby kouřím denně po celý den. Měl jsem za to, že mysl se má nějak rozrušovat, že ty neurony se zapojují rychlejším způsobem a mozek rychleji reaguje, když je u toho nikotin! Ale jinak jsem měl samozřejmě tři rakoviny, takže... Kouření dýmky jsem okoukal u kamaráda z dramaturgie. Hrozně se mi to líbilo. Jeho potom vyhodili, jelikož se strašně zamiloval do jedné holky a nebyl schopen ve škole nic odevzdávat, úplně přestal fungovat. Tady vidíte, jak může být láska nebezpečná.