

# **Karel Vachek a jeho tvorba**

Kateřina Baudiřov

Bakalřsk práce  
2010

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlni  
Fakulta multimediálních komunikc

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ústav animace a audiovize  
akademický rok: 2009/2010

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Kateřina BAUDIŠOVÁ**  
Osobní číslo: **K09389**  
Studijní program: **B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Režie a scenáristika**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**"Karel Vachek a jeho tvorba"**

**2. Praktická část:**  
**"Cena za orgasmus", literární scénář**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část práce:

Rozsah práce: minimálně 15 – 20 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

### 2. Praktická část práce:

Výstupní dílo předložte ve 3 ks v kroužkové vazbě a 1 ks CD (vše řádně popište).

Součástí celé práce budou vyplněné formuláře pro OSA, NFA a Licenční smlouva k audiovizuálnímu dílu.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

**Martin Štoll a spol., Český film, režiséři, dokumentaristé**

**Antonín Navrátil, Cesty k pravdě či lži , 70 let československého dokumentárního filmu**

**Fenomén Febio, Fero Fenič a kolektiv**

**Guy Gauthier, Dokumentární film, jiná kinematografie**

**Karel Vachek etc. , Martin Švoma**

**Jan Špáta, Martin Štoll**

**Martin Matějů, Martin Štoll, Praha dokumentární**

Vedoucí teoretické části:

**Mgr. Markéta Dvořáčková**

Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

**doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.**

Ústav animace a audiovizu

Datum zadání bakalářské práce:

**24. května 2010**

Termín odevzdání bakalářské práce:

**26. května 2010**

Ve Zlíně dne 24. května 2010

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

*děkanka*



doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.


*ředitelka ústavu*

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Berú na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má ÚTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 24.5.2010

  
KATEŘINA BAUDISOVA  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Prohlašuji, že jsem na teoretické části bakalářské práce  
pracovala samostatně a citace jsem zřetelně označila.

.....

## **ABSTRAKT**

Abstrakt česky

Analyzuji vývoj v tvorbě Karla Vachka od roku 1964 do roku 2006 na příkladech všech filmů, které autor sám zrealizoval i dokončil. Zaměřuji se zde především na dramaturgii jeho děl a na proměny v jeho režijních postupech.

Klíčová slova: Karel Vachek, dokumentární film

## **ABSTRACT**

Abstrakt ve světovém jazyce

I analyze the development in the work of Karel Vachek from 1964 to 2006, using the example of all movies, that he himself directed and finished in postproduction. I concentrate on dramaturgy of his pieces and his directing methods.

Key words: Karel Vachek, documentary film

**Obsah:**

<b><u>1. Úvod</u></b> .....	6
<b><u>2. Karel Vachek - představení osobnosti</u></b> .....	7
<b><u>3. Předrevoluční tvorba</u></b>	
3.1 Moravská Hellas.....	8
3.2 Spříznění volbou.....	10
<b><u>4. Porevoluční tvorba</u></b>	
<b><u>4.1 Tetralogie Malý kapitalista</u></b>	
4.1.1 Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství.....	12
4.1.2 Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu.....	14
4.1.3 Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie).....	16
4.1.4 Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k chaloupce strýčka Tom.....	18
<b><u>4.2 Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho prázdnin pana Hulota aneb vznik a zánik Československa (1918-1992)</u></b> .....	20
<b><u>5. Závěr</u></b> .....	22
<b><u>6. Použitá literatura a média</u></b> .....	25

## **1.Úvod**

V první části představuji autora, jeho stručný životopis a význam jeho osobnosti v kontextu české dokumentární tvorby. Zmiňuji jeho pedagogický přístup a jeho vliv na mladou generaci tvůrců vycházející z této školy.

V hlavní části práce analyzuji vývoj v tvorbě Karla Vachka od roku 1964 do roku 2006 na příkladech všech filmů, které autor sám zrealizoval i dokončil. Filmy Karla Vachka se vyznačují především nadstandardní stopáží jednotlivých děl, velkými nároky na divákovu pozornost a nestandardnímu přístupu k dokumentárnímu filmu jako takovému. Jeho postupy vzbuzují u kritiků i veřejnosti rozporuplné reakce také díky jeho výraznému exhibování před kamerou, ve kterém do svých děl zapracovává svoje filozofické postoje a světonázor.

Zaměřuji se zde především na dramaturgickou stavbu jeho děl a na proměny v jeho režijních postupech. U selektovaných výrazových prostředků uvádím konkrétní příklady, se kterými autor pracuje. Zaměřuji se také na zvukové, obrazové a stříhové složky a jejich význam v kontextu jeho tvorby.

V závěru práce shrnuji nasbírané poznatky a sumarizuji, k jakým stylizačním proměnám dochází. Presentuji tu svůj subjektivní názor na autorovu tvorbu, její význam i jednotlivé elementy, které jsou mu nejčastěji vyčítány.



## **2. Karel Vachek - představení osobnosti**

Osobu Karla Vachka jsem si vybrala jako téma své bakalářské práce nejen díky jeho jistě zajímavé a originální práci, která se vymyká konvencím a porušuje zažitě dokumentaristické postupy, ale i kvůli jeho pedagogickému a dramaturgickému vlivu na vývoj dokumentárního filmu v době od roku 2002, kdy působí jako vedoucí Katedry dokumentárního filmu na FAMU (kantorem od roku 1994). Před ním na fakultě převládal styl, který byl prosazován a definován Janem Špátou a který preferoval citlivý a humanistický přístup k postavám a jistou lyričnost filmového vyprávění. Subjekty svého filmového zájmu se snažil zaznamenávat humanisticky, v pozitivním světle a v pro ně nenásilném prostředí. Vachek se ale svým využitím kontrastů, zasazováním svých aktérů do kontroverzních prostředí a komplikovaných kontextů staví přímo proti tomuto přístupu. Jeho nejúspěšnější žáci (Vít Janeček, Martin Mareček, Filip Remunda, Vít Klusák, Erika Hníková, Jan Gogola ml. aj.) naštěstí nenuťí své diváky splétat složité kontexty v několika hodinových dílech jako Vachek. Inspiroval je ale k pojmenovávání celospolečenských témat s jejich kulturně-historickým přesahem. Díky tomuto odklonu od citlivých portrétů se jim narozdíl od českého hraného filmu daří konkurovat v mezinárodním kontextu na mnohých důležitých festivalech či v zahraničních distribucích. Karel Vachek je bezesporu jedním z nejvýraznějších představitelů moderního českého dokumentu a to i přes fakt, že názory na jeho práci se různí. Především je mu vyčítána nadstandardní a neobvyklá stopáž jeho děl i způsob, kterým zasahuje do děje před kamerou.

Karel Vachek se narodil 4. srpna roku 1940 v Tišnově. V letech 1958-1963 studoval na FAMU pod vedením Elmara Klose. Díky svým snímkům a neochotě spolupracovat s režimem byl nucen v roce 1979 emigrovat. Pobýval převážně v Německu a USA, nepodařilo se mu ale dostatečně prorazit a tak byl donucen kvůli nákladným léčebným výlohám na komplikovanou nemoc jeho manželky k návratu do Československa již v roce 1984. K filmové tvorbě se mu tak podařilo vrátit až po roce 1989.

### **3. Předrevoluční tvorba**

#### 3.1 Moravská Hellas

Vachkův absolventský film Moravská Hellas hravě pojednává o nepřizobeném uchovávaní lidových tradic Slovácka a vygradování tohoto fenoménu v době Strážnického folklórního festivalu.

“Film měl mít původně tři roviny, odlišené i zpracováním filmového materiálu. V původním záměru byla určitá hraná, fabulovaná část, a příběh měl mít normální černobílou fotografii, autentické pasáže, zachycující prostředí Strážnice, měly být šedivé a přímé rozhovory do kamery měly mít tvrdou fotografii. Na natáčení jsme měli patnáct dní a některé pasáže jsme z technických důvodů nemohli realizovat. Naopak jsme získali mnoho dalšího materiálu, a tak jsme v konečné verzi od tohoto dělení upustili. “

“Moravská Hellas”, *Filmový přehled*, č. 40-41/1964

Film nakonec získal podobu reportáže, tento formát ale v mnoha ohledech přerostl. Bratři Saudkové se tu objevují v roli investigativních novinářů v uniformách a také díky jejich roli je sám formát reportáže parodizován - Vachek si pohrává s doslovností a polopatičností televizní tvorby. Protagonisté filmu se otevřeně dělí na ty, kteří si nedůstojnost a absurditu tradic uvědomují a na ty, kteří umělé divadlo aktivně vytvářejí. Jednotlivé postavy jsou také nosným trámem filmu, je kladen velký důraz na jejich přirozený projev a Vachek na to také poskytuje dostatečný prostor. Tato rovina je ale jediná, u které nacházíme „dokumentární“ hodnoty, ostatní paralely stojí například na uměle skládaných dialozích či hraných etudách dvou reportérů. To se projevuje také u titulků v obraze, které glosují až zlehčují různé situace.

Za pozornost také stojí zmínit promyšlenou hudební dramaturgii, kterou již nelze v takovém rozsahu pozorovat v jeho pozdější tvorbě. Ta je jednoznačně spojena s mluveným slovem například díky krátkým a výstižným glosám bratrů Saudkových jako „Pravdivá reportáž je rychlá“ aj. Hojně je tu využíván lidový zpěv a to nejen v jeho diegetické podobě, ale i jako postprodukčně zkreslený. Využití hudby přímo souvisí s tématem lidových tradic, ke kterým lidová písnička neoddělitelně patří.

Již v tomto filmu se ale objevuje hlavní problém Vachkovi metody, kdy nastoluje velké množství motivů, osob, hraných etud a příběhů na relativně malém prostoru, což klade velké nároky na diváka a nechává spoustu těchto elementů po prvním shlédnutí bez povšimnutí.

Film si díky svému tragikomickému vyznění, který šel proti oficiálním direktivám tehdejší doby, ihned po svém uvedení vysloužil oficiální zákaz prezidenta Novotného a tento status mu zůstal až do jeho abdikace v roce 1968.

### 3.2 Spříznění volbou

Vachek dostal v roce jedinečnou příležitost zaznamenat historické dění kolem volby prezidenta v roce 1968 a ovlivněn estetikou francouzské školy vytvořil do té doby nevídané dílo, které přesahuje formát politické reportáže a inspiruje se západním “cinéma-vérité”. Toto dílo by v takové autenticitě nebylo možné realizovat bez dostatečného technického vybavení, které nově dovolovalo snímat synchronní zvuk. To je velký posun od doby, ve které vznikala Moravská Hellas.

*“Deset filmovacích dnů s Dubčekem, Šikem, Svobodou, Smrkovským, Goldstueckem, Černíkem, Císařem a dalšími, ve dnech od 15. do 30. března 1968. Kamerou Éclair (16 mm), spojenou synchronizačním kabelem s magnetofonem Nagra, bylo získáno 6 hodin 20 minut synchronního záznamu, z něhož byl sestaven obraz čtrnácti dnů, jež předcházely volbě prezidenta Československé socialistické republiky.”*

Citace úvodního titulku filmu

Výhoda nových technologií měla ještě jeden velmi důležitý rozměr a to ten, že snímání politici a funkcionáři v té době ještě nebyly na kamery a jejich všudypřítomnost zvyklí. Díky tomu si většina z nich pravděpodobně plně neuvědomovala její dosah a díky tomu bylo možné “poloskrytou” kamerou zaznamenávat jejich přirozenost. Něco podobného by v dnešním světě jen těžko mohl někdo zrealizovat.

Jednotliví aktéři filmu jsou snímáni v kontextu na kameře nezávislého dění a nejsou pro rozhovory separováni od ostatních. Vachek se také nesoustřeďuje pouze na oficiální projevy, politiky zaznamenává v momentech, kdy například telefonují nebo mezi sebou neoficiálně debatují. Jde zde o zachycování událostí co nejvíce nenarušených filmováním tak, aby mohlo být dění kolem ní zaznamenáno v co nejvyšší míře autenticity.

Podle Vachkových slov je Spříznění volbou komedie, komičnost postav ale nepramení pouze z jejich přirozeného projevu. Vachek zde díky své režijní citlivosti soustředí pozornost diváka na jednotlivé detaily, které v kombinaci s výroky či situací ve výsledku občas komicky působí. Zaměřuje se především na mimiku a gestiku

postav či charakteristické detaily jejich vizaže (tento postup je doveden o stupeň dál v jeho porevolučním snímku Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství).

Po natočení tohoto filmu a následujících srpnových událostech byl Vachek nadobro odstaven z oficiální tvorby a film byl i přes mezinárodní ocenění po své premiéře v listopadu roku 1986 přesunut do trezoru. Doba, do které byl premiérou uveden se již atmosférou ani názory neshodovala s atmosférou, ve které byl film natočen a střihán. Kritiky i veřejností byl vnímán jako dokument o nadějích, které se zdají být již dávno ztraceny. Do jeho emigrace v roce 1979 se mu již nepodařilo dokončit ani jedno dílo podle jeho představ.

Na tomto místě musím poznamenat, že sledování tohoto filmu pro mě bylo velmi složité a to převážně díky mé neznalosti jednotlivých osob a nejrůznějších dobových kontextů. Narozdíl od filmu Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství, který využívá podobných principů a struktur na pozadí volby z roku 1990, mi při prvním sledování velká část souvislostí unikla a k pozdějšímu částečnému porozumění mě dovedla až kniha Martina Švoma, ve které detailně vypisuje aktéry a témata jednotlivých sekvencí. Proto je pro mě analýza tohoto konkrétního díla velmi problematická.

## **4. Porevoluční tvorba**

### 4.1 Tetralogie Malý kapitalista

#### 4.1.1 Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství

Ve filmu *Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství* Vachek znovu obrátil svou pozornost k politickému dění a v rozsáhlé 207 minutové stopáži zaznamenává atmosféru roku 1990 kolem prvních svobodných voleb po Sametové revoluci. V názvu filmu pracuje s odkazem románu Friedricha Hoerderlina (1770-1843) *Hyperion aneb Eremita v Řecku* (1799) a s motem francouzské revoluce „volnost, rovnost, bratrství“. Film je rafinovanou a pestrou mozaikou vypovědí nejrůznějších lidí a záznamů atmosféry dané doby, jejichž kombinací vytváří nečekané souvislosti a kontexty. Film přímo navazuje na úspěšnou formu filmu *Spríznění volbou*, proplétání jednotlivých linií se ale neodehrává pouze změnou jednoty času a děje, ale i díky propracovanému stříhovému propojování jednotlivých linií. Středobodem filmu jsou parlamentní volby, významnou roli tu ale sehrává galerie nejrůznějších více či méně známých postav. Právě díky nim nevnímáme události jako čistě politické, ale posouvají se na úroveň osobní, subjektivní. Akt volby jako projev dlouho očekávané svobody a nakládání s ní jsou ústředními tématy filmu.

Postavy jsou snímány v pro ně přirozeném prostředí a akcenty budovány pomocí detailů tváře, gestiky a dalších specifických atributů jako například hořící cigarety. Roztěkaná ruční kamera Vachkovi dovoluje velkou míru flexibility a funguje jako paralela s nekonkrétním a chaotickým vývojem. Zvuková a obrazová složka často osamostatňují, mluvené slovo tu získává nadřazenou roli a obraz tak plní pouze funkci ilustrační či kontrapunktickou. Vytváří zvukové montáže dvou oddělených stop, přičemž jedna je k obrazu asynchronní. Mísí tak například verše Martina Jirouse s vypovědí disidentů a skladá tyto obrazové i zvukové záznamy do koláže. Často si pohrává s divákovou recepcí, kdy díky zvukové montáži zabraňuje úplnému porozumění jednotlivých výpovědí. Kromě mluveného slova využívá dramatizačních prvků filmové hudby, nijak se nebrání doprovodu diegetickému i nediegetickému. Příklad prvního způsobu jsou všudypřítomní písničkáři skepticky se

vyjadřující k politickému vývoji nebo v mnoha verzích opakovaná *Škoda lásky*. Poprvé se také projevuje Vachkova láska k dílu Bedřicha Smetany, velký význam získává mimo jiné v poslední scéně, kdy sbor pějící úryvek z opery Braniboři v Čechách doprovází panoráma Pražského hradu doplněného o Bastilu, moskevský chrám Vasilije Blaženého a sochu Svobody. Příklad hudby, která není součástí filmové reality, je například využití dramatických bubnů doprovázejících vyhlašování ministerských postů v nové vládě. S těmito orchestrálními akcenty pravidelně pracuje i ve své pozdější tvorbě.

Role Karla Vachka před kamerou nabývá na intenzitě, od Spříznění volbou více zasahuje do dění a z pozice on screen často nabízí aktérům svůj postoj k nejrůznějším tématům. Stále se ale nestaví do hlavní role, nechává své postavy promlouvat a diváka jednotlivé události samostatně vnímat. Nový Hyperion je již v úvodním titulkovém sloganu označen za volební komedii, sehranou ku příležitosti prvních svobodných voleb, na jejímž pozadí se odehrávají příběhy a události spojené s *„filozofy, hlavami států a církví, s umělci a stranickými sekretariáty, vědci a ministry federálními i republikových vlád, s důchodci a vězni, odboráři a úředníci, disidenty i tou šedou zónou, s kazateli i ozbrojenci, radikály pravými i levými, bývalými i současnými, občany a jejich poslanci.“* Toto vymezení je specifické pro režisérův přístup k tvorbě, kterou důsledně uplatňuje ve všech filmech tetralogie.



Obr.1-Pražský hrad doplněný o Bastilu, moskevský chrám Vasilije Blaženého a sochu Svobody (Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství)

#### 4.1.2 Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu

Druhý díl Vachkovi Tetralogie přímo navazuje na Nový Hyperion a to již v expozici, kdy se znovu objevuje panorama Prahy obohacené o zahraniční dominanty. Ve stejném momentě Vachek přechází Karlův most a vede monolog o rovnostářské české společnosti. Objevuje se tu také prapor s portréty Darwina, Marxe, Freuda, Einsteina a Picassa, na jehož rubu je geometrický převod čísla  $\pi$  s jednou chybou. Tím je odkazováno na misinterpretaci teorií osobností na druhé straně praporu. Vlajka je tu několikrát Vachkem osvětlována, zobrazována na nejrůznějších místech a stává se důležitým elementem celé tetralogie.

Režisér tu poprvé naplno opouští roli pozorovatele kolem se dějících událostí a vypravuje na cestu do Českého Krumlova dva autobusy plné filosofů, umělců a odborníků z nejrůznějších odvětví. Tato cesta a debaty se při ní odehrávající činí jednu z nosných linií filmu. Nejvýrazněji nejen na diváka ale i na spolucestující působí přio opilý Ivan Martin Jirous. Vachek se svých hostů ptá, konfrontuje je se svými názory, často je přerušuje či šokuje. My pak máme možnost sledovat nejen jejich odpovědi, ale často i zmatenost, vztek či nesouhlas s Vachkovými světonázory. Z toho plyne zajímavá míra přirozenosti a spontánnosti jednotlivých reakcí a Vachek tento režijní přístup důmyslně dodržuje a rozvíjí ve svých pozdějších filmech. V tomto snímku se tak poprvé režisér stává jedním z aktivních protagonistů a tuto novou roli ve své následující tvorbě již neopouští.

Cesta autobusem i celý film probíhá v pomyslném časovém úseku jednoho roku, který je znárodněn místními lidovými tradicemi. Celá „cyklická“ struktura Vachkova vyprávění je umocněná točným krumlovským divadlem, které se objevuje ve 24. minutě filmu. Při jeho rotaci máme možnost sledovat titulky, které vyjmenovávají všechny protagonisty filmu. Na konci nás v titulku seznámí pouze s filmaři, kteří se na filmu podíleli a celý film uzavírá rozsáhlým titulkem s novým fyzikálním pohybovým zákonem JuDr. Otakara Urbánka, čímž je nabourávána zažitá stavba filmu.

Vzdává se také tématu voleb a provází nás dobou, kdy byly karty rozdány a ve společnosti intenzivně dominuje očekávání následujícího vývoje. Další důležitou roli



hraje ve filmu Český Krumlov, který tu funguje alternativa centralizované pražské moci a odkrývá svá tajemství díky místním zvykům, postavám a mystickým příběhům.

Jako protipól strohé reportážní kameře tu fungují hrané etudy, ve kterých Vachek inscenuje své složité filosofické názory pomocí figurantů (Jan Žižka, Švejk, paní Muellerová aj.) Jednu z těchto osob angažuje do role svého asistenta, představuje ho tak i dalším aktérům a před kamerou ho režiruje v hraných etudách. Divák se tak je svědkem tohoto režijního vedení, které celé probíhá v obraze. Poslední část filmů zase patří výhradně rozhovorům s osobnostmi politického života (Miloš Zeman, Petr Cibulka, Václav Benda aj.) ve fotoateliéru Němce Františka Seidla.

Vachek tu poprvé ve své tetralogii používá opakování motivů v obraze, v tomto díle mu jako hlavní leitmotiv slouží marionety. S těmi se setkáváme již v expozici ve stánku u Karlova mostu před tím, než se autobusy vydají na cestu. Loutky mají zpravidla pasivní roli v propojování jednotlivých významových linií, loutka Spejbla se ale dostává do přímého dialogu s Vachkem v jednom z autobusů a stává se tak aktivním narativním činitelem.

Ve zvuku tu oproti předešlým filmům častěji využívá zvukového kontrapunktu, kdy slučuje dějově neprovázané atributy za účelem vytváření nových kontextů. Zahrává si také s divákovým recepčním vnímáním, kdy například kombinuje vícere výpovědi dohromady či je postupně zvukově opouští, aby se k nim po chvíli zase vrátil, připravuje nás tak o možnost vnímat jisté myšlenky jako ucelené celky.

Poprvé tu taky pracuje s mizanscénou a místo zaznamenávání jednotlivých situací tu dovádí své aktéry na místa a do situací, která pro ně nejsou přirozená. Nejvíce se tento jev projevuje v poslední části, kdy využívá ateliéru fotografa Seidla pro konfrontaci jednotlivých osobností. Více se tu také zaměřuje na práci s kamerou, která se sklidňuje a nechává nás vyslechnout a pochopit jednotlivé diskuse s osobnostmi jako Petr Cibulka či Miloš Zeman. Kromě s dějem konkrétně nesouvisejících ilustračních záběrů zde využívá také detailů prostor ateliéru a povyšuje ho tak na úroveň jednoho s aktéru podobně, jako ve filmu Kdo bude hlídat hlídače? pracuje s prostory Národního divadla. Více si tu také vyhrává s kompozicí, rámováním a selekcí jednotlivých prostor.

#### 4.1.3 Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)

Třetí díl trilogie opouští přímou politickou či opoziční souvislost a Vachek tu vyhledává osobnosti vědeckého, uměleckého a literárního života. Ústředním tématem filmu je zmrtvýchvstání podle teorie Fjodoroviče Fjodorova. Ta se projevuje v dialogích s jeho protagonisty i ve Vachkově touze po návratu velikánů minulosti, od kterých se má dnešní společnost stále co naučit – Jaroslava Haška, Karla Hynka Máchy aj. Některé postavy během natáčení naneštěstí umírají (Jaroslav Forglar, Ivan Diviš) a Vachek ve filmu střídá pasáže, kde jsou živý s těmi posmrtnými (pohřeb, novinový článek) bez ohledu na přirozenou chronologii událostí. To ústřední téma filmu ještě silně umocňuje.

Film neprobíhá v jasně vyhraněném časovém období jako byl pomyslný rok ve filmu „Co dělat?“, ale jednotlivé osobnosti zaznamenává na pro ně netradičních místech (Egon Bondy u Slovanské epopeje, Jim Čert v prostorách Macochy, Uhl v Kostnici). Tento režijní záměr se velmi silně projevuje v paralele, ve která se objevuje režisér Krejčík. Ten se snaží najít význam natáčení jeho osoby na „českém rodeu“ a v obraze zpochybňuje Vachkovi filmařské metody. Originální plán probrat jeden z jeho nerealizovaných projektů tak odchází do pozadí a díky nečekané vyhocenosti situace scéna dostává velmi osobní rozměr. K podobnému jevu dochází i v Kostnici, kde Vachek shromažďuje nejrůznější osobnosti s nejrůznějšími pohledy na politické dění v republice a kdy spousta témat vrcholí emocionálním napětím a velkými neshodami.

Během celého filmu se objevují komponané záběry českých hradů a zámků ve spojení s nejrůznějšími druhy hub, ve voiceoveru se vždy objeví název budovy a houby. Tyto sekvence podobně jako marionety z filmu předešlého konkrétní souvislost s dějem filmu nemají, ale jsou důležitou součástí stavby filmu. Houby se objevují i v části, kdy se Vachek v rámci happeningu snaží umístit Knížákovu bustu Havla s houbami na hlavě na oficiální houbařské přehlídce. Celý proces je snímán skrytou kamerou a to do té doby, než mu je vyhrožováno policií. Kromě hub se tu také opakují komponované výjevy loutkového divadla, které zobrazují a parodují politické dění té doby (osobnosti padlé Klausovy vlády atd.).

Stříhová skladba je komplikovaná, Vachek odchází od témat a vrací se k nim, kombinuje souvislosti a významy. Naše pozornost je přenášena po jednotlivých paralelních liniích, již ale není nutno udržovat vědomí mnoha vztahů a souvislostí jako u předešlých filmů. Občas se tak oproti minulé tvorbě stává významově čitelnějším a propojuje linie díky reálné významovosti. Jako příklad tohoto jevu uvedu propojení výpovědi dvou mystiků o vině člověka po které následuje píseň Jima Čerta, který se již v jedné z předešlých vstupů přiznal ke spolupráci s STB, čímž Vachek vytváří pro diváka přímou spojitost.

Režisér tu opět předvádí hrané etudy a komponované záběry. Ty se tu věnují tématu marketingu a reklamy, převážně té politicky angažované. I zde je někdy uplatňována jasná symbolika jako v momentě, kdy Vachek žádá Foglara o výčet jednotlivých členů Rychlých šípů po čemž následuje záběr na pět plakátů lídrů nejvýznamějších vládních stran. Znovu se tu výrazně projevuje Vachkova láska k tvorbě Bedřicha Smetany a to hned na několika místech, Jiřího Stivína tak například nutí nejrůznější variace na Vltavu na slavnostním otevření kavárny Slavia.

#### 4.1.4 Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k chaloupce strýčka Toma

Poslední díl tetralogie je samotným autorem označován za tragédii. Celý film se odehrává na půdě Národního divadla při civilní scénické zkoušce opery Dalibor v režii Jana Antonína Pitínského. Vachek usiluje o dramaturgickou souvislost mezi dějem opery a paralelami svých aktérů, proto je celý film stejně jako opera dělen do jednotlivých dějství. Film začíná v momentě, kdy v obraze probíhají úvodní titulky při děkovačce po skončení opery Libuše. Z titulku se dozvídáme se, které osobnosti v sále zůstávají aby byly Vachkem znázorněni jako “Daliborové moderní doby” či jako svědkové podobných osudů. Ústředním tématem filmu se stává hledání hrdinů a jejich funkce v historickém kontextu české společnosti. Sama postava Dalibora z opery, která je Smetanou tak mýtický zpracována je zde oslavována i zpochybňována.

Mimo zdi Národního divadla se dostáváme pouze v momentech, kdy jsou zobrazovány staré stromy na území Čech a Moravy, které Vachek znázorňuje jako svědky národní historie. V záběru s těmito stromy-pamětníky, které mají stejně jako postavy ve filmu vlastní titulky, se často objevuje židle z Národního divadla, čímž jsou tyto paralely významově propojeny. Kromě stromů se tu ale objevují i další symboly jako kameny a předměty dávných kultur, které se na našem území v průběhu historie objevovaly.

Jasně tu take vrcholí Vachkův obdiv k osobě Bedřicha Smetany, jeho dílo používá jako nosnou část filmu. Nechá nás ale naslechnout pouze zkušební verzi doprovázené pouze klavírem, při které se střídají jednotlivé alternace postav a do které často zasahuje režisér Pitínský. Kamera, která děj na jevišti zaznamenává se oproti předešlým dílům tetralogie zase o něco uklidnila a někdy až meditativně zkoumá scénu i nejrůznější zákoutí, která se divadle skrývají. Vachek do divadla kromě svých hostů přináší take nejrůznější artefakty v podobě hraček, díky nimž se snaží glosovát situace odehrávající se ve zvukové výpovědi či zvířata (psa, prase a kysu), které nechává pobíhat po jedné z přízemních lóží. Ty se objevují v momentě kdy Vachek s lékaři probírá blokaci léčby rakoviny pomocí devitaliace nádoru farmaceutickými firmami. Využití tohoto obrazového doprovodu je možné vnímat kontrapunkticky, další možnost interpretace ale vidím v úspěšnosti léčby na

laboratorních zvířatech, ke kterému jsou tyto druhy zvířat hojně využívány. Tato nejednoznačnost interpretace je jistě charakteristickým prvkem Vachkovi tvorby.

Celou tetralogii po závěrečných titulkách uzavírá pohled na oponu Národního divadla, kde máme místo Hynaisovy dekorace možnost spatřit v cyklu několikrát zobrazenou koláž s pohledem na Hradčany obohacenou o rusko-americko-francouzské dominanty a hesla francouzské revoluce tak, jak jsme ji měli možnost poprvé spatřit v prvním díle Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství.

4.2 Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho prázdnin pana Hulota aneb vznik a zánik Československa (1918-1992)

Karel Vachek v roce 2004 vydal knihu s názvem *Teorie hmoty*, o vnitřním smíchu, rozdvojené mysli a středovém osudu, ve které *shrnuje svůj životní názor i tvůrčí metody (část první a druhá), k nimž patří také práce se svého druhu "found footage" (část třetí) či věrnost autoritám, které v jeho vědomí obstály i po rozličných životních zkouškách (čtvrtá část)*(oficiální anotace). Ta je inspirována jeho přednáškou z FAMU, název knihy i přednášky pochází z neúspěšné fyzikální teorie jeho tchána Otakara Urbánka a stejně jako ve svých předešlých filmech se tu vrací ke svým oblíbeným velikánům – Bedřichu Smetanovi, Alexandru Dubčekovi, J.A.Komenskému, českým obrozencům aj. Film *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho prázdnin pana Hulota aneb vznik a zánik Československa (1918-1992)*, který lze považovat za její filmovou podobu, byl dokončen v roce 2006. Podobně jako u *Moravské Hellas* chtěl Vachek do filmu zařadit hranou paralelu, ale díky nedostatku finančních prostředků byl nucen od tohoto záměru upustit. Drží se tak znovu své osobité polohy, která přímo navazuje na poslední dva filmy tetralogie.

Milan Záviš Smrčka, jehož obsazení prozrazuje již složitý název filmu, tu zaujímá funkci glosátora jednotlivých zobrazovaných situací a výroků a to již v úvodní části díky písni *Starý kokot*. Ta funguje jako protipól Vachkovi přednášky v zaplněné posluchárně FAMU, která stejně jako Závišova tvorba rámuje celý film (stejná kombinace prvků celý film i uzavírá). V úvodu filmu je exponována proslulá netající skvrna ve tvaru Československa, které se týká jeden z titulů filmu, ale která v zaznamenané podobě tento tvar příliš nepřipomíná.

Ještě větší roli zde získávají zvířata a především třínohý pes, který nás provádí celým filmem. Kromě něj máme možnost spatřit například vycpaného ledního medvěda z pražské ZOO (proces taxidermie sledujeme v obraze), umělecky pojaté plastové krávy z pražské Cow Parade, sokolníka se sokolem aj. Důležitou roli také sehrává psí pohřeb a zvířecí hřbitov na Řípu, na kterém nechávají pohřbívat své psy i nejrůznější osobnosti veřejného života. O zvukový kontrast se tu opět stará Záviš se svou písni o "chcíplém rorýskovi".

Tak trochu absurdní akt honosného pohřbívání zvířat lze zase přirovnat k ostatním bizarním událostem, na které ve svém filmu Vachek poukazuje – motokrážské kreače v megalomanské hale, rajčatové bitvy v přírodě či pražský maraton. Ty podle Vachka existují pouze kvůli finančním zájmům jednotlivých firem, které za projekty stojí a které spolu se svými hosty globálně odsuzuje. Tyto komerční projekty staví Vachek do kontrastu s těmi alternativně nekomerčními. Jako příklad za všechny uvedu debatu s účastníky CzechTeku, ve které je nechává vypovídat o událostech brutálního rozehnutí akce policií. Dále zaznamenává stavbu nízkooenergetického konopného domu jako protipól megalomanské a v té době již obyvateli opuštěné vily Radovana Krejčíře. I v tomto momentě konfrontuje autenticitu s umělostí a ekologická řešení se zbytečným luxusem plynoucím z podnikatelských a často “nečistých” aktivit. Velmi výstižně pro mě film a jeho vyznění shrnuje Vachek v následujícím citátu:

*“Pohřbívát někoho, jako je pes, musí být stejně důstojné, jako když pohřbíváte člověka. Když pohřbíváte psa a zjistíte, že nemáte vždy dost prostředků na pohřbení lidí, je to na pováženou. Znamená to, že někteří lidé mají dost prostředků a energie, aby pohřbili psa, jiní nemají peníze, aby se dali sami slušně pohřbít. Chudí i bohatí mají existovat, jak nás učí současná doba. Minulá doba nás učila, že nemají být ani jedni, ani druzí. Když si oboje proberu nad psím hrobem, je mi to k úsměvu.*

*Neznám řešení. Ale protože se nad takovými věcmi usmíváme, víme, že nejsou v úplné harmonii.”*

Matěj Stropnický: “Čekal bych velké změny”, Literární noviny, č.9/2006, s.15

I zde se Vachek prezentuje před kamerou v minimalistických etudách a happeninzích. V prvních minutách filmu již po druhé (poprvé příběh zmiňuje při přednášce na FAMU) vypráví o tom, jak Beneš jako malé dítě záchránil život svým rodičům. Při vyprávění nechává u Benešovi sochy na Hradčanech lézt po zemi malého mechanického plazícího se vojáčka. Pododnou akci opakuje u sochy Jaroslava Haška na Žižkově, kdy na ní klade pohyblivou hračku CocaColy. Zde opět můžeme pozorovat odkaz k již výše zmíněným absurditám dnešní doby, které neúnavně staví do kontrastu s hodnotami a osobnostmi, které uznává.

## **5. Závěr**

Filmy Karla Vachka nelze považovat za stylově indentické a proto se pokusím svoje hlavní poznatky zrekapitulovat:

V Moravské Hellas se setkáváme s linií popisující život na venkově v kombinaci s hranými etudami, bez žádných intervencí režiséra před kamerou. Již zde objevujeme hlavní charakteristiku jeho tvorby, za kterou pokládám významové prolínání paralel a tím způsobené vytváření nových kontextů.

Ve Spříznění volbou se komplikovanost stříhové skladby prohlubuje, nesetkáváme se ale s hranými či aranžovanými sekvencemi. Využívá obrazových detailů pro charakteristiku postav, které se snaží zachycovat převážně mimo oficiální a veřejně přístupná místa. Zásah režiséra do dění před kamerou není patrný.

V Novém Hyperionu přímo navazuje na předchozí film a téma volby, rozšiřuje ale svůj záběr o lidi, kteří s politickou situací a samotným aktem volby prezidenta nemají nic společného. Využívá obrazových a zvukových kontrapunktů. Začíná se také objevovat před kamerou, ale nestrhává na sebe větší množství pozornosti.

V Co dělat? Vachek poprvé vystupuje jako aktivní protagonista a v této roli již setrvává. Před kamerou začíná budovat vlastní situace tím, že dovádí sebe a své hosty k přirozené interakci na nezvyklých místech. Poprvé se tu také objevují opakované motivy (marionety) a hrané etudy před kamerou. Přibývá obrazových a zvukových kontrapunktů. Celý film vyznívá cyklicky díky stylizaci do času jednoho roku pomocí lidových tradic a svátků.

Ve filmu Bohemia docta Vachkova provokace dosahuje vrcholu. Svě protagonisty před kamerou cíleně provokuje, ti pak na něj velmi autenticky reagují, často negativně a podrážděně. Hrané etudy doplňuje o hapenny. Svě subjekty zve na místa, která pro ně nemají přímou či logickou souvislost. Poprvé tu využívá předsádku v podobě rybiho oka, kterou si udržuje i v ostatních filmech. Jako leitmotiv využívá zaběrů hub a hradů.



V Kdo bude hlídat hlídače celé dění izoluje v prostorách Národního divadla. Využívá civilní zkoušky Smetanovy opery Dalibor jako metafory moderního hrdinství. Využívá leitmotivu starých stromů a hraček. Obrazově se z divadla posouvá pouze při jejich záznamu, svoje protagonisty přivádí do hlediště divadla. Využívá struktury opery jako hlavního vzoru pro své vyprávění.

V Závišovi Vachek využívá písní titulního písničkáře a své přednášky jako hlavních linií filmu. V momentě, kdy přednáší na FAMU, jako by na plno opouštěl režijní pozici a stával se filmovým médiem pouze pozorovaným. Znovu využívá hapenningu a hraných etud. Film přímo vychází z jeho knihy a jako by shrnoval jeho dosavadní postoje. Využívá kontrastu reklamy a mainstreamu proti hledání alternativy.



Obr.2: Via Lucis: Dagmar Urbánková-Vachková, Karel Vachek,  
olej na plátně 200x200 cm, 1969-1979

V celé jeho tvorbě je možné pozorovat následující podobnosti:

Kromě výše zmíněných prvků jeho tvorby je potřeba zmínit odkrývání procesu natáčení před kamerou. Často pozorujeme zvukaře s tágem či Vachka dávajícího pokyny kameramanovi. Charakteristické je také Vachkovo tleskání jako

pokyn pro kameramana k ukončení záznamu. Jako zajímavé se mi také jeví opakování jednotlivých Vachkových názorů v jeho filmech. Například svým monologem o vnitřním smíchu konfrontuje hned několik postav.

Karel Vachek je pro mě velmi zajímavou osobou, jehož dílo není rozhodně není produkováno pro řadového diváka. Vždyť jeho 7 filmů má neuvěřitelnou stopáž 1163 minut, jenom shlédnutí Tetralogie Malý kapitalista mi zabralo přes 15 hodin. Vachek se ve svých filmech nesnaží o ucelenou výpověď o volbách nebo událostech jednotlivých období, které ve svých dílech zpracovává, ale posouvá je na velmi subjektivní úroveň. Jednotlivé výpovědi a obrazy skládá do rozsáhlých koláží. Často nás nenechá úplně náhlédnout do problémů, které zpracovává - například díky zvukovým montážím, které úplnému pozorování zabraňují. Myslím si, že speciálně jeho porevoluční filmy originálně zaznamenávají pro náš národ tolik důležitou dobu politické a kulturní transformace a jsou pokladnicí názorů, nadějí, událostí a atmosfér jednotlivých období.

Osobně jeho snímky vnímám spíše jako abstraktní obrazy, které Vachek také maluje a na kterých se setkává neuvěřitelné množství motivů a možností interpretace se surrealistickou tradicí.

## **6. Použitá literatura a média**

### Použitá literatura-

[1] ŠVOMA, Martin. *Vachek etc*

1.vyd. Praha: AMU, 2008. 312 s. ISBN 978-80-7331-122-3

[2] GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film-jiná kinematografie*

1.vyd. Praha: AMU & Ji hlava, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6

[3] VACHEK, Karel. *Teorie hmoty, o vnitřním smíchu, rozdvojené mysli a středovém osudu*

1.vyd. Praha: Herrmann a synové, 2004, 206 s. ISBN: neuvedeno

[4] ŠTOLL, Martin a kol. *Český film: režiséři a dokumentaristé*

1.vyd., Praha: Libri, 2009, 500 s. ISBN: 978-80-7277-417-3

### Internetové zdroje:

FRYŠ, Miloš (1995): Karel Vachek: Zázrak je logický, protože je součástí světa.  
<[http://www.nostalghia.cz/myslet-filmem/texty/vachek\\_zazrak.php](http://www.nostalghia.cz/myslet-filmem/texty/vachek_zazrak.php)>

ADAMOVIČ, Ivan (2006): Karel Vachek: Dokument se musí sestávat z atrakcí  
<[http://kultura.ihned.cz/c4-10075840-19638990-J00000\\_d-dokument-se-musi-sestavat-z-atrakci](http://kultura.ihned.cz/c4-10075840-19638990-J00000_d-dokument-se-musi-sestavat-z-atrakci)>

HRODEK, Dominik (2005): Myslet filmem. Rozhovor s Karlem Vachkem.  
<<http://www.dialog.stred.org/?page=2005/kveten/rozhovor>>

<<http://www.karelvachek.cz/>>

SIKORA, Roman (2009): Vachek, kníže filmového eseje  
<[http://www.literarky.cz/index\\_o.php?p=clanek&id=3056](http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=3056)>

DVD nosiče

**- souborně vydáno: PRODUKCE RADIM PROCHÁZKA, 2007:**

1963: Moravská Hellas

1968: Spříznění volbou

1992: Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství

1996: Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu

2000: Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)

2002: Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k chaloupce strýčka Toma

2006: Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho prázdnin pana Hulota aneb vznik a zánik Československa (1918-1992)

Obrazové přílohy

Obr.1-Pražský hrad doplněný o Bastilu, moskevský chrám Vasilije Blaženého a sochu Svobody (Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství).....13

Obr.2: Via Lucis: Dagmar Urbánková-Vachková, Karel Vachek, olej na plátně 200x200 cm, 1969-1979.....23