

Život a dílo Jana Švankmajera

Life and work of Jan Svankmajer

Petr Janák

Bakalářská práce
2007

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Vyšší odborná škola filmová Zlín

akademický rok: 2007/2008

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Petr JANÁK**

Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**

Studijní obor: **Klasická animovaná tvorba**

Téma práce: **praktická část: natočit loutkovou, papírkovou, kreslenou, počítačovou či jinou experimentální technologií animovaný film dle témat níže uvedených v délce od 1 minuty do 7 minut na téma horror. teoretická část: Život a dílo Jana Švankmajera**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část Bc. práce: -Teoretická část práce je v pevné vazbě, která nedovoluje vyjímání ani vkládání listů. - Rozsah: min. 20 stran textu. Téma písemné práce je "Život a dílo Jana Švankmajera" - nutno odevzdat 3 ks + 1CD s verzí PDF + 1 PDF elektronicky odeslat knihovně UTB. 2. Praktická část Bc.práce zahrnuje: - Bakalářský film, nutno odevzdat na 6 CD - Propagační plakát k filmu - Součástí praktické části je i neomezené množství ilustrací a příloh obsahujících výtvarné návrhy a technický scénář, vše prezentováno v deskách.

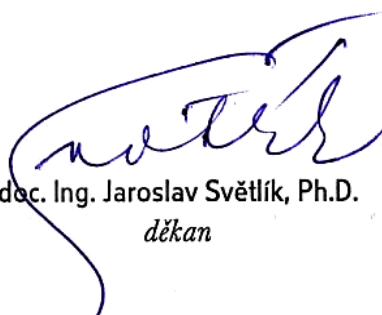
Rozsah práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

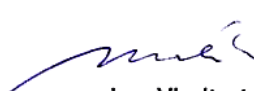
James Monaco – Jak číst film

Vedoucí bakalářské práce: **Ivo Hejzman**
externí pedagog
Datum zadání bakalářské práce: **7. ledna 2008**
Termín odevzdání bakalářské práce: **12. května 2008**

Ve Zlíně dne 7. ledna 2008


doc. Ing. Jaroslav Světlík, Ph.D.
děkan




doc. Vladimír Malík
vedoucí oboru Klasická animovaná tvorba

ABSTRAKT

Ve své písemné práci popisuji život a dílo Jana Švankmajera. Zabývám se jeho dosavadní tvorbou, pokouším se zformovat nejdůležitější myšlenky a popsat některé pohnutky, jenž vedou Jana Švankmajera k tvorbě. Praktická část zahrnuje tvorbu krátkého animovaného filmu „Záhuba – sensuální koncept“ na motivy básně Charlese Baudleairea „Záhuba“.

Klíčová slova: animace, Jan Švankmajer, Záhuba, surrealismus

ABSTRACT

In my paper I describe life and work of Jan Svankmajer. Im describing his acivities up to now and Im trying to describe reasons of his activites. Practical part includes making of a film „Destruction – sensual conception “ based on Charles Baudleaire poem „Destruction“

Keywords: animation, Jan Švankmajer, Destruction, surrealism

Imaginace je největší dar, který lidstvo dostalo. Imaginace polidštila člověka, ne práce. Imaginace, imaginace, imaginace. - Jan Švankmajer

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracoval samostatně. Souhlasím, aby práce byla uložena v knihovně UTB ve Zlíně a zpřístupněna ke studijním účelům.

Ve

.....

Zlíně

OBSAH

ÚVOD.....	8
I TEORETICKÁ ČÁST.....	10
<u>1 STRUČNÝ ŽIVOTOPIS A OSUDOVÁ SETKÁNÍ.....</u>	<u>11</u>
1.1 STUDIUM A DIVADELNÍ PRÁCE.....	11
1.2 POČÁTKY FILMOVÉ TVORBY A PRVNÍ KRÁTKÉ FILMY.....	12
1.3 SURREALISTICKÁ SKUPINA.....	13
1.4 NORMALIZACE.....	13
1.5 FILMOVÉ ADAPTACE.....	14
1.6 OSTATNÍ PŘEDREVOLUČNÍ TVORBA.....	14
1.7 TVORBA PO ROCE 1989 A CELOVEČERNÍ FILMY.....	14
1.8 NEDÁVNÁ MINULOST A SOUČASNOST.....	15
1.8.1 Odpověď Jana Švankmajera na otázku týkající se jeho budoucích filmových projektů.....	16
<u>2 ROZBOR VYBRANÉHO DÍLA JANA ŠVANKMAJERA.....</u>	<u>17</u>
2.1 SPIKLENCI SLASTI.....	17
2.1.1 Vratislav Effenberg (vedoucí surrealistické skupiny) charakterizoval objektivní humor takto.....	18
2.1.2 Úvodní slovo Jana Švankmajera při premiéře filmu spiklenci slasti.....	19
<u>3 JAN ŠVANKMAJER A SURREALISMUS.....</u>	<u>20</u>
3.1 ÚVODNÍ CITACE.....	20
3.2 VÝVOJOVÉ SOUVISLOSTI.....	20
3.3 JAN ŠVANKMAJER O SURREALISTICKÉ TVORBĚ.....	21
3.3.1 O vlastním díle.....	21
3.3.2 O surrealismu jako o duchovní cestě.....	21
<u>4 STRUČNÁ EXPLIKACE NĚKOLIKA ZAJÍMAVÝCH FENOMÉNU VE ŠVANKMAJEROVĚ TVORBĚ.....</u>	<u>23</u>
4.1 JAN ŠVANKMAJER A JEHO ADAPTACE LITERÁRNÍCH DĚL	23
4.1.1 Úvod do problematiky.....	23
4.1.2 Švankmajerovo vyjádření k problematice svých literárních adaptací.....	24
4.1.3 Interpretace povídky Edgara Allana Poea Zánik domu Usherů.....	24
4.2 DESTRUKCE VE FILMECH JANA ŠVANKMAJERA.....	27
<u>5 ŠVANKMAJEROVO DESATERO A JEHO VÝZNAM.....</u>	<u>29</u>
II PRAKTICKÁ ČÁST.....	31
<u>6 BÁSEŇ ZÁHUBA – LITERÁRNÍ PŘEDLOHA.....</u>	<u>32</u>
ZÁVĚR.....	33

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	34
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	35
SEZNAM PŘÍLOH.....	36

ÚVOD

Hovoříme-li o významu díla Jana Švankmajera nemohu si odpustit úvodní citát z desatera Jana Švankmajera : „Imaginace je největší dar, který lidstvo dostalo. Imaginace polidštila člověka, ne práce. Imaginace, imaginace, imaginace...“¹ V tomto citátu je totiž obsažena celá podstata jeho tvorby, i když se občas (opravdu ne příliš často) skrývá za mnohavýznamové symboliky základním kamenem jeho tvorby je imaginace. Imaginace oproštěná od všech ostatních vlivů. Jan Švankmajer vdechl duši neživému. Vzniká tak smysluplný vztah mezi člověkem a věcmi, založený na dialogu, nikoliv na konzumaci. Svět Jana Švankmajera je novým metamorfovaným světem a z tohoto pohledu lze Švankmajera přirovnat k Meliésovi a Felinimu, k nimž se ostatně sám hlásí. Tvorba Jana Švankmajera evokuje jakousi temnou barokní obsesivní náladu.

Zcela zdokumentovat život a dílo Jana Švankmajera je rozsáhlým úkolem, který by stěží mohla obsáhnout i práce diplomová. Například František Dryje (zdroj ze kterého ve své bakalářské práci čerpám nejčastěji), který spotřeboval při svém prolgu ke knize Síla Imaginace 100 stran, „pouze“ shrnul nejdůležitější díla, vypíchnul nejdůležitější momenty, zformoval nejdůležitější myšlenky a popsal některé pohnutky, jenž vedou Jana Švankmajera k tvorbě. Takto obsáhlou látku nelze zcela probrat na pouhých dvaceti stranách určených pro tuto bakalářskou práci. Proto jsem se také v spokojil se stručným životopisem rozborem stěžejních děl a krátkou explikací několika zajímavých fenoménů ve Švankmajerově tvorbě.^{2, 3}

Toto téma jsem zvolil z důvodu, že některé filmové postupy Jana Švankmajera z velké části ovlivnily také praktickou část mé bakalářské práce a celkově se dá říci že je mi autorem blízkým snad i nejbližším. Ani ne toliko svými surrealistickými postupy, které tak

1 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace*. Vydání první. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 115 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

2 ŠVANKMAJER, Jan, ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Syrové umění*. První vydání. Praha: Arbor vitae 2004. ISBN 80-85628-52-X

3 KRÍŽ, Michal, KRÍPAČ Jan. *Imaginace jako možná cesta ke svobodě. Fantomfilm [online]*. 2006, no. 25. [cit. 2008-04-26]. Dostupný z <<http://www.fantomfilm.cz/?type=article&id=348>>

hojně využívá, ale spíše tím, že jeho filmy jsou tak intenzivní a expresivní výpovědí o jeho duši. Pro mne (na rozdíl od Jana Švankmajera) surrealismus není cestou, ale spíše pouze jednou z cest.

Úvodní slovo si dovoluji zakončit dalším citátem, kterým se Jan Švankmajer vyjadřuje k problematice, s jejímiž důsledky se i já sám dnes a denně potýkám, v situacích kdy lidé hodnotí mou tvorbu.

„Latentní obsahy snů, ale i zlomků nebo fragmentů reality, z nichž „poskládávám“ své filmy, nejsou samozřejmě ani pro mne dešifrovatelné beze zbytku. Řada lidí se dívá na imaginativní díla (ať už jde o film, báseň nebo obraz) jako na jakousi „špionážní zprávu“, domnívají se že stačí k tomuto dílu přiložit tu správnou dešifrovací mřížku a pak lze projev imaginace převést do „srozumitelného“ jazyka. Jenže to je velký omyl. Divák dešifruje latentní obsahy imaginativního díla jen prostřednictvím vlastních asociací, analogií, zakotvených v jeho vlastní mentální morfologii, a jen tak může fungovat intersubjektivní komunikace mezi tvůrcem a vnímatelem.“⁴

⁴ ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace. Vydání první*. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 140 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 STRUČNÝ ŽIVOTOPIS A OSUDOVÁ SETKÁNÍ

1.1 Studium a divadelní práce

Jan Švankmajer se narodil 4. září 1934 v Praze. Studoval v letech 1950 - 1958 na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové obor scénografie a na loutkové katedře Akademie múzických umění v Praze (což byla v té době rarita a studovala zde i celá řada cizinců). V době studia se zabýval hlavně sovětským avantgardním divadlem a filmem. Propadl například tvorbě Mejercholda, Tarinova, Ejzenštejna nebo Vertova. Teprve po XX. sjezdu KSSS, kdy nastalo první mírné uvolnění politické situace, se začal seznamovat s prvními informacemi o meziválečné avantgardě (Filmy Luise Bunuela, texty předválečných surrealistů, obrazy Maxe Ernsta, Salvadora Dalího, Joana Miróa).

Poté co se vrátil z prezenční vojenské služby založil soubor Divadla masek při divadle Semafor. Součástí tohoto divadla bylo i černé a luminiscentní divadlo, v té době v Praze dosti módní technika. Ve svých inscenacích záměrně navazoval na avantgardní postupy a inscenoval vedle svých vlastních prací libreta Mahenova či Nezvalova. Již zde prvně uvedl i Doktora Johana Fausta lidových loutkářů, a sice jako divadlo masek. Při přípravě první inscenace, která nesla název Škrobené hlavy, se seznámil se svou budoucí ženou výtvarnicí Evou Švankmajerovou. Divadlo semafor se však velice brzo vyprofilovalo jako muzikálová scéna a soubor Divadla masek se svou avantgardní tvorbou dostal do rozporu jak s vedením divadla, tak i s vyhraňujícím se publikem.

Poté Jan Švankmajer převedl soubor do Divadla Laterna magika, kde působil do roku 1964 jako režisér a vedoucí souboru černého divadla. Zde se setkává s Emilem Radokem bratrem dobře známého Alfréda Radoka, který bohužel v době Švankmajerova příchodu do Laterny magiky již divadlo opustil. S Emilem nachází Jan Švankmajer brzy společnou řeč. V roce 1958 s ním spolupracuje na filmu Doktor Faust, inspirovaném lidovými loutkáři (vůbec první Švankmajerova práce u filmu a látka, která Jana provázela celý život). Začínají se pravidelně scházet a psát scénáře „do šulplíku“ a podobně. Jan Švankmajer se později vyjádřil ve smyslu, že spolupráce s Emilem Radokem pro něj

znamenal mnoho.

1.2 Počátky filmové tvorby a první krátké filmy

V roce 1964 natáčí svůj první animovaný film s názvem *Poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara*. Kouzelníci pan Edgar a pan Schwarzwalde se ve stylizovaném rámci pseudodivadelního představení (kombinace divadla masek a černého divadla), za použití specifických filmových výrazových prostředků (dynamické využívání montáže a kombinace herce s animovanými předměty), které rytmičují děj pokoušejí přetrumfnout o nejlepší trik, což má v konečném důsledku za následek absolutní destrukci. Film dovádí do absurdity situaci konvenčního rozhovoru. Od této doby se Jan Švankmajer stále méně angažuje v divadelní tvorbě a svou pozornost posouvá ke krátkému filmu. Natáčí krátké s výjimkou *Kostnice* (který je dokumentárním snímkem) a *Zahrady* (hraný film) animované filmy *Johan Sebastian Bach: Fantasia G-moll* (1965), *Hra s kameny* (1965), *Rakvičkárna* (1966), *Et Cetera* (1966) *Historia Naturae Suita* (1967), *Zahrada* (1986), *Picknick mit Weissmann* (1968), *Byt* (1968), *Tichý týden v domě* (1969), *Kostnice* (1970), *Don Šajn* (1970), *Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta* (1971), *Leonardův deník* (1972).

V tomto období získaly jeho filmy několik mezinárodních ocenění (například cenu Maxe Ernsta na festivalu v Oberhausenu za film *Historia Naturae Suita*) a staly se předmětem zevrubných intelektuálních diskusí a rozborů. Švankmajer považuje své první snímky spíše za manýristické. Jsou více spjaty s loutkářskou tradicí (poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara, *Rakvičkárna*, *Don Šajn*). Filmy z konce šedesátých let (*Zahrada*, *Byt*) se blíží pojetí nové vlny, avšak autor přímou inspiraci odmítá. Dodává, že žádný člověk neuteče době ve které žije a ani jeho filmy ze šedesátých let neutekly určitému kafkovskému koloritu té doby. Své filmy natáčí v produkci Krátkého filmu Praha (Pouze externí spolupráce. Nikdy nebyl jeho členem) *Film picknick mit Weissmann* natáčí v Linci v rakouské produkci ve studiu Petra Puluje. Tento film zpracoval celý sám bez natáčecího štábu.

1.3 Surrealistická skupina

V roce 1970 vstupuje i se svou ženou Evou do surrealistické skupiny. Samozřejmě se považoval za surrealistu již před vstupem do skupiny, ale teprve setkání s Vratislavem Effenbergem (tehdejším vedoucím surrealistické skupiny) a aktivní silou skupiny mu ukázalo jak povrchní představy o surrealismu měl. Na adresu Vratislava Effenberga uvádí Jan Švankmajer, že to byl guru v pravém slova smyslu a velký básník z rodu prokletých.

1.4 Normalizace

V období normalizace je Švankmajerovi ztěžována tvůrčí práce. V letech 1973 – 1979 měl zakázáno natáčet filmy, protože odmítl přistoupit na kompromisy při postprodukcii svého filmu Othranský zámek (1977). Problémy měl také s filmy Kostnice (musela být vyrobena „nezávadná“ verze bez komentáře, jen s hudbou). Film Byt byl strčen do trezoru, podobně jako hraný snímek Zahrada. Cenzurní zásahy byly také v Leonardově deníku. Snímek Žvahlav měl zakázáno promítání.

K filmu byl opět „připuštěn“ až roku 1980, a to za podmínky že si jako námět smí vzít pouze dílo nějakého klasika (tak vznikl film Zánik domu Usherů (1981)). Ani v osmdesátých letech dohled nepovolil. Následoval zákaz Možností dialogu (1982) a následný cenzurní zásah do filmu Kyvadlo, jáma a naděje (1983). Následovala další vynucená pauza v Krátkém filmu Praha a promítání filmu Možnosti dialogu ideologické komisi ÚV KSČ jako odstrašující příklad (jak by se film neměl točit).

V době kdy Jan Švankmajer nemohl natáčet se věnoval zejména výtvarné práci. Zabýval se zejména výrobou taktilních objektů (které později využil jako rekvizity ve svém filmu Spiklenci slasti (1996)), taktilní experimentací, dělal koláže, grafiku, objekty a živil se především jako výrobce „zvláštních rekvizit“ (výtvarná spolupráce na filmech Oldřicha Lipského – Adéla ještě nevečeřela a Juraje Herze – Deváté srdce), animátor a výtvarník titulků pro barrandovské filmy. Pracoval jako scénograf v Činoherním klubu.

1.5 Filmové adaptace

V sedmdesátých letech se Jan Švankmajer nechal ve svých filmech inspirovat spisovateli. Jde spíše o subjektivní interpretaci než o objektivní pietní adaptace. Jedná se o dříve zmíněné filmové adaptace povídek Edgara Allana Poea Zánik domu Usherů, Jáma a kyvadlo, kde využil také motivů Villierse de l'Isle Adama a filmové zpracování knížky Lewise Carrola Alenka v říši divů. Švankmajerova adaptace nese název Něco z Alenky (1988) a je to jeho první celovečerní film, který měl v zahraničí a zejména v Británii značný ohlas.

1.6 Ostatní předrevoluční tvorba

V roce 1983 získal Jan Švankmajer velkou cenu a cenu mezinárodní kritiky za film Možnosti dialogu na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy. Na tomto festivalu měl přehlídku svých filmů ze šedesátých let. Zajímavostí je že se mohl tohoto festivalu zúčastnit díky zájmu jednoho z úředníků krátkého filmu a spolupracovníkovi StB Jiřímu Kubíčkovi, jenž je v zahraničí znám jako „autor“ animovaných filmů, protože za totality umožnil skutečným autorům cesty do zahraničí a uváděl se jako spoluautor jejich děl. V roce 1983 také natočil v Bratislavě snímek Do pivnice, který označuje jako svůj nejoblíbenější. V roce 1988 parodoval agresivitu sportovních klání v krátkém snímku Mužné hry. V tomtéž roce natočil pro hudebníka Hughu Cornwella videoklip k písni Another kind of love. Následuje krátkometrážní snímek Tma, světlo, tma (1989) a krátká groteska zamilované maso (1989). Další krátkou etudou zřejmě navazující na zamilované maso je snímek Flora (1989).

1.7 Tvorba po roce 1989 a celovečerní filmy

V roce 1990 natočil Jan Švankmajer na požádání BBC film, který lehce vybočuje z jeho dosavadní filmografie. Jedná se o snímek Konec stalinismu v Čechách politický film ve stylu agitpropu (První Švankmajerův porevoluční film, kde převedl do satirické zkratky čtyřicetiletou éru komunismu a její pád). Film Jídlo (1992) je zatím posledním

Švankmajerovým krátkometrážním filmem.

Hlavní změnou Švankmajerových filmů v novém politickém ovzduší je právě jejich metráž. Všechny následující filmy jsou již celovečerní. V roce 1992 založil společně s produkčním Jaromírem Kallistou produkční společnost Athanor, jejíž sídlem se stal Knovíz na Kladensku. Zde vznikly další filmy. Roku 1994 natočil svůj druhý celovečerní film pod názvem Lekce Faust (Vrací se k tématu, s nímž se setkal už v začátcích své režijní dráhy, a které jej provázelo celým životem), v hlavní roli s Petrem Čepkem, který zde hrál jak Fausta, tak Mefistofela. Za tento herecký výkon získal Čepěk in memoriam Českého lva. Ve filmu Spiklenci Slasti (1996) představuje neobvyklé formy dosahování rozkoše a navzdory humorné nadsázce je myslí stejně vážně, jako svého času myslel vážně vědecké podchycení problematiky rozkoše Sigmund Freud. U pozdějších forem surrealismu, ovlivněných myšlenkami Freudova žáka Carla Gustava Junga, je patrný zájem o mytologii, neboť ta hovoří jazykem archetypálních symbolů, podobně jako sen, zásadní surrealistická konstanta. Archetyp (tedy určitý předobraz) je důležitou složkou i v pohádkách, které podobně jako mýty původně kolovaly pouze v ústním podání. Z těchto důvodů sáhl po pohádce i Jan Švankmajer. Výsledkem byl snímek Otesánek (2000).

1.8 Nedávná minulost a současnost

V průběhu roku 2004 pořádali Švankmajerovi v Jízdárně Pražského hradu bilanční výstavu nazvanou Jídlo, která měla velký úspěch jak u širší veřejnosti, tak u kritiky. Námět pro svůj zatím poslední film Šílení (2005) čerpal Jan Švankmajer opět v díle Edgara Allana Poea, konkrétně v jeho povídkách Šílený psychiatr a Zaživa pohřben. Ke slovu se zde ovšem dostává i surrealisty uctívaný literát 18. století markýz de Sade, jehož osobností je inspirována postava Markýze. Za výtvarnou koncepci a plakát k tomuto filmu získala Eva Švankmajerová, která bohužel umírá 20. října 2005 (tedy zhruba měsíc před premiérou) in memoriam Českého lva. Na tomto filmu také spolupracovala jejich dcera Veronika Hrubá. V současné době se Jan Švankmajer aktivně účastní seancí Surrealistické skupiny, je předsedou redakční rady revue Analogon, do něhož také přispívá, pokouší se zajistit

finanční prostředky pro svůj připravovaný film.^{5, 6, 7, 8}

1.8.1 Odpověď Jana Švankmajera na otázku týkající se jeho budoucích filmových projektů

Sháníme peníze na realizaci mého nového scénáře *Přežít svůj život*. Podtitul je: Psychoanalytická komedie. Již dlouho jsem chtěl realizovat ve filmu autentický sen. Dokonce v sedmdesátých letech vzniknul jeden scénář na základě tří mých snů, které se mi zdály na pokračování. Nazval jsem ho *Útěk z deprese*. Ale ten zřejmě ještě zůstane v šuplíku. *Přežít svůj život* je zcela nový scénář, který vzniknul na základě jednoho mého snu, který jsem spontánně rozvinul v jakýsi děj přecházející volně ze snu do reality a zpět. Zcela v duchu G.Ch. Lichtenberga vytvářejíc tak jeden nedělitelný život.³

5 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace*. Vydání první. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 9-153 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

6 EVAŠVANKMAJERJAN. *Anima Animus Animace*. Praha. První vydání. Praha: Arbor vitae. ISBN 80-901964-3-8.

7 Seznam encyklopedie: Jan Švankmajer [online]. [cit. 2008-05-01]. Dostupný z <<http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/132794-jan-svankmajer>>

8 Seznam encyklopedie: Eva Švankmajerová [online]. [cit. 2008-05-01]. Dostupný z <<http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/128421-eva-svankmajerova>>

3 KRÍŽ, Michal, KŘIPACĚ Jan. *Imaginace jako možná cesta ke svobodě*. *Fantomfilm* [online]. 2006, no. 25. [cit. 2008-04-26]. Dostupný z <<http://www.fantomfilm.cz/?type=article&id=348>>

2 ROZBOR VYBRANÉHO DÍLA JANA ŠVANKMAJERA

2.1 Spiklenci slasti

Dějový základ filmu (nikoli však nezbytně ideový) Spiklenci slasti tvoří scénář k filmu Bleděmodrovous z roku 1970 (který byl v roce 1970 shledán jako nevhodný). Na „aktuálnosti“, zdá se, získal právě nyní, kdy knihkupectví a časopisy zaplavuje vlna pokleslé iracionality, která začíná suplovat jakousi ideologickou nadstavbu k pragmatismu a utilitarismu dnešní ekonomické civilizace. Je to Janův v pořadí třetí celovečerní film. Autor zde použil mnoho nových a nevyzkoušených postupů a z formálního hlediska se od od předchozích děl v mnohém odlišuje (například ve svém předchozím celovečerním filmu Lekce Faust spíše shrnul a prohloubil své dosavadní filmové a animační postupy). Dominují hrané sekvence a animace spíše pouze dotvářejí a doplňují. Při tomto postupu (na rozdíl od krátkého filmu) vznikají jistá úskalí vzhledem k tomu, že Švankmajer téměř výlučně nepoužívá dialogy. Autor musí udržet divákovu pozornost pouze vizuálními prostředky. Samozřejmě je zachován základní švankmajerův rukopis (práce s detailem, ostrý až násilný střih, montáž).

Podle Sigmunda Freuda se v každém z nás stále střetává princip slasti (který je asociální tudíž nepřizpůsobivý) s principem reality (který je umravňující, omezující represí společnosti). Podle Freuda by prý při zdravém duševním vývoji měly být oba tyto principy v rovnováze. U postav z filmu jednoznačně převažuje princip slasti. Jsou zde konfrontovány „neškodné“ malé perverze jedinců s obludnými perverzemi civilizace. Ovšem jde o film imaginativní, který není pouze takto jednoduše prvoplánový, ale otevírá široké pole jiným významům a interpretacím. Snímek se také věnuje tématu autosexuality. Potřebu sexuálního ukojení v moderním světě staví autor v pomyslném žebříčku za úroveň základních potřeb (spánek, jídlo, dýchání). Jak autor již koncem sedmdesátých, kdy virtuální realita byla spíše záležitostí science fiction let prozíravě napsal „budoucnost patří ipsačním strojům“.

Ústředním motivem scénáře je sadomasochistický vztah pana Pivoňky a paní

Loubalové. Autor používá Bunuelovského postupu a zdánlivě bezděčně (pošťáčka donese panu Pivoňkovi psaní) na tuto základní dějovou linii organicky navazují další čtyři komplementární příběhy (pošťáčka – provozuje taktilní deviaci aplikací chlebových kuliček, které „žmoulá“ doslova na každém kroku, trafikant - který sestrojil vlastní ipsační stroj a orgasmus prožívá při sledování večerních zpráv, jež moderuje hlasatelka Wetlinská - ta nalézá slast v kontaktu svých palců u nohou s tlamičkami živých kaprů a její muž kriminalista – který se ukáží při taktilních válečkových orgiích), které se neustále podobným způsobem prolínají.

Spiklenci slasti jsou dílem mnohoúrovňového sdělování i vnímání, a tak absence dialogu, předznamenávající onen zdánlivě krátkometrážní charakter celovečerního filmu, vskutku nepřináší ztrátu komunikativnosti. I kdybychom zůstali v prvním, nejzjevnějším plánu díla, tedy u pouhého popisu roztodivného chování našich bližních. Máme co dočinění s podívanou plnou černého a objektivního humoru (co je to objektivní humor viz níže ve vyjádření Vratislava Effenberga), i překvapivých imaginativních proměn vnímání. Snímek je kombinací hraného a trikového filmu o délce 75 minut.

2.1.1 Vratislav Effenberg (vedoucí surrealistické skupiny) charakterizoval objektivní humor takto

„Nejvyšší a nejsložitější formou humoru je objektivní humor, který ve své ryzi podobě nevzniká porušováním logiky a racionality, nýbž vyplývá z jejich vlastního řádu, z určité jejich parapolohy. Zde je nejbližší snovému humoru s jeho nesnadno definovatelnou samozřejmostí. Můžeme v něm rozeznat ironii a sarkasmus absurdního humoru právě tak jako imaginativní cynismus černého humoru., avšak tato obsažnost ho necharakterizuje, protože s těmito kategoriemi nakládá zcela zvláštním způsobem.

Nepopírá racionalitu a logiku významových vztahů: pohlcuje ji. Jestliže obě jsou založeny na určitém konvenčním vymezení, pak princip objektivního humoru rozvíjí taková logická a racionální zřetězení, která překračují hranice, dané vládnoucí konvencí v podobě a v míře předpokladu, směrem k objektivitě znenadání vyvstávající proti jeho logickému a racionálnímu vymezení nebo mimo ně. Tímto svým principem se stal vlastní

krví nové imaginace, nového imaginativního objektu, vytvářeného v umění odklonem od realisticko-naturalistické deskripce. Dialektika racionálních a iracionálních funkcí ve výstavbě myšlení, která se uplatňuje syntézou protikladných faktorů vědomého a pudového, pojmového a obrazného procesu, dospívá zde do nejvyvinutější, nejkrajnější podoby.^{9, 10}

2.1.2 Úvodní slovo Jana Švankmajera při premiéře filmu *Spiklenci slasti*

„Dámy a pánové, je stále ještě mnoho lidí, a to i z takzvaných odborných kruhů, kteří si pletou umění s rákosku. Jsou totiž přesvědčeni že umění má vychovávat, že skutečné umění má dělat člověka lepším. Proto řada tvůrců, aby splnila tento v podstatě domestikační požadavek na umění, pěchuje svoje filmy tím, čemuž se v českých zemích familiérně říká člověčina. Mohu vás ujistit, že nic podobného v mém filmu nenajdete. Jestli má totiž umění vůbec nějaký smysl, pak ten, že má člověka dělat svobodnějším, že nás má osvobodovat právě od oněch domestikačních návyků, které nám od dětství vtlačí civilizační výchova. Výchova jak víme od Sigmunda Freuda, je nástrojem principu reality, zatímco umění je plodem principu slasti. A tyto dva principy se mají vůči sobě jako pes a kočka, jako voda a oheň, jako represe a svoboda. A o tom je právě film, který za chvíli uvidíte. *Spiklenci slasti*, kromě toho že jsou prvním erotickým filmem, ve kterém se nesouloží, jsou především filmem o svobodě, tak jak jí rozuměl například božský markýz de Sade.

Téma svobody, jediné téma, pro které stojí za to vzít do ruky pero, štětec nebo kameru, je v tomto filmu podáno formou černé grotesky. Domnívám se, že černý a objektivní humor, mystifikace a cynismus fantazie jsou adekvátnějšími prostředky k vyjádření pokleslosti doby než již zmíněný, pokrytecký, zato v českých filmech oblíbený, zápach člověčiny.¹¹

9 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace. Vydání první.* Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 141-142 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

10 EFFENBERGER, Vratislav. *Výtvarné projevy surrealismu. První vydání.* Praha: Odeon, 1969.

11 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace. Vydání první.* Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 197-198 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

3 JAN ŠVANKMAJER A SURREALISMUS

3.1 Úvodní citace

Vždy jsem chápal surrealismus v mnohem širších souvislostech než jako pouhou uměleckou kategorii: „Surrealismus je určitá duchovní cesta, která nezačala ani prvním surrealistickým manifestem z r. 1924 ani neskončila druhou světovou válkou (nebo bretonovou smrtí). Surrealismus je cesta do hlubin duše podobně jako alchymie a psychoanalýza. (...) Surrealismus je všechno jiné (světový názor, filozofie, ideologie, psychologie, magie) než estetika.¹²

3.2 Vývojové souvislosti

K surrealistické skupině se Jan Švankmajer připojil v roce 1970. Za surrealistu se považoval již předtím (své ranné práce označuje za manýristické – nemá samozřejmě na mysli nějakou retrogradní transpozici tohoto historického uměleckého a myšlenkového proudu), ale teprve setkání s Vratislavem Effenbergem a aktivní silou skupiny mu ukázalo, jak povrchní představy o surrealismu měl. Na sklonku šedesátých let se Švankmajerova tvorba ocitá v bezprostřední blízkosti surrealistické činnosti, která se v Československu rozvíjí ve specifické kontinuitě od předválečného období až po současnost. Koncem čtyřicátých let se zformovala kolem osobnosti Karla Teiga skupina autorů, kteří vystoupili s vlastní, podmíněnou interpretací někdejšího surrealistického dobrodružství, jež mělo vyústit v nastolení řádu lásky, poezie a porozumění. Malíři Medek, Istler, Tikal a další, básník Hynek a především básník a teoretik Vratislav Effenberg navazovali na četné surrealistické postupy (experimentace), ale zároveň revidovali některé až dosud neotřesitelné postuláty surrealistického programu.

V roce 1967 natočil Jan Švankmajer podle vlastního scénáře na námět povídky Živý plot Ivana Krause hraný surrealistický film Zahrada, která byla v mnoha aspektech podobná (ač Švankmajer jeho práci v té době neznal) nerealizovanému scénáři Vratislava Effenberga *Vzpouza sládků*. Filmem Zahrada Švankmajer reflektuje základní tendence

12 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace. Vydání první*. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 129 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

surrealistické tvorby v šedesátých letech, jeho pozdější vývoj již vyjadřuje a spoluvytváří nové funkce.

3.3 Jan Švankmajer o surrealistické tvorbě

3.3.1 O vlastním díle

„V jedné z anket Surrealistické skupiny jsem popsal inspiraci takto: Základem mé tvorby je vnitřní model, na jehož utváření se podílí složka jak nevědomá, tak i vědomá. Impulz přicházející z okolního světa (z reality) je zpracováván v nevědomém kotli vnitřní laboratoře, do jejíchž prostorů nemám přístup. Inspirace je potom zvonkem u domovních dveří, kterým je mi oznámeno, že vnitřní model je hotov a že si jej mohu vyzvednout. V průběhu tohoto procesu se několikrát na okamžik meziprodukt vynoří do vědomí k oplodnění dalšími impulzy reality, aby se opět ponořil pod hladinu, do nevědomí, k dalšímu zpracování. Rytmus procesu až do zazvonění zvonku neovládám.“¹³

3.3.2 O surrealismu jako o duchovní cestě

„Kolem surrealismu existuje stále celá řada nedorozumění. Kunsthistorici ho považují za umělecký směr meziválečné avantgardy, jiní jeho jménem označují vše vymykající se logice a realitě. (...) Především: surrealismus není umění. Surrealismus je určitá duchovní cesta, cesta, která nezačala ani prvním surrealistickým manifestem z roku 1924, ani neskončila druhou světovou válkou (nebo Bretonovou smrtí). Surrealismus je cesta do hlubin duše podobně jako alchymie a psychoanalýza. Na rozdíl od nich to však není cesta individuální, je to kolektivní dobrodružství. Proto mě (až na výjimky) nezajímají lidé (nebo jejich díla) ovlivnění surrealismem.“¹²

Chápete surrealismus nikoli jako estetický směr, ale duchovní cestu. To je asi jediný přístup, který ho činí stále živým: „Podle mě jediným smyslem umění (má-li vůbec jaký),

13 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace. Vydání první*. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 130 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

12 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace. Vydání první*. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 129 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

je to, že má člověka osvobodovat. Jestliže surrealisté ve třicátých letech přišli s heslem Změnit svět (Marx), proměnit život (Rimbaud), pak šlo skutečně o převratný názor na umění (a to i v rámci tehdejší umělecké avantgardy). Dnes to zní značně utopicky a po debaklech, které civilizace utrpěla fašismem a stalinismem, to zní téměř jako ironie. Přesto si myslím, že bez utopií by se svět zastavil. A umění je půda, kde utopie má své domovské právo.³

3 KŘÍŽ, Michal, KŘIPACĚ Jan. Imaginace jako možná cesta ke svobodě. *Fantomfilm* [online]. 2006, no. 25. [cit. 2008-04-26]. Dostupný z <<http://www.fantomfilm.cz/?type=article&id=348>>

4 STRUČNÁ EXPLIKACE NĚKOLIKA ZAJÍMAVÝCH FENOMÉNU VE ŠVANKMAJEROVĚ TVORBĚ

4.1 Jan Švankmajer a jeho adaptace literárních děl

4.1.1 Úvod do problematiky

Řada Švankmajerových filmů čerpá náměty z literárních děl. Zánik domu Usherů vychází ze stejnojmenné povídky zakladatele hororu E. A. Poea. Téhož autora představil na plátně společně s prokletým básníkem Villiersem de l'Isle Adamem spojením motivů jejich povídek ve filmu *Kyvadlo, jáma a naděje*. Film *Něco z Alenky* je zpracováním Alenky v kraji divů Lewise Carrola. V případě předlohy filmu *Lekce Faust* jde o lidovou látku. Objevují se zde sice citace z různých literárních zpracování (například Marlow, Goethe, Gounod), ale nejvíce se zde vychází z původní lidové legendy z 16. století. Dominanci legendy, v tehdejších dobách často inscenované a předváděné v podání marionet, podtrhuje Švankmajerovo využívání loutek a jiných divadelních rekvizit.

Na první pohled může být nápadná tematická odlišnost těchto děl i nesourodost jejich autorů. Výběr předloh ovšem má svou vnitřní logiku, pokud k němu přistupujeme v duchu Bretonova pojetí surrealismu jakožto časově neomezeného jevu. Ve svém manifestu Breton uvádí spisovatele, které chápe jako předchůdce surrealismu. Kritérium pro status předchůdce spatřuje ve schopnosti spisovatele tvořit nebo naopak užívat nějakou hodnotu v nejzazší myslitelné míře, jelikož i surrealismus samotný si vytknul za cíl nerespektovat hranice možností, neboť jejich překonáváním se člověk osvobozuje, a osvobozování je proces trvalý, je-li trvalé i překonávání možností. Markýz de Sade je surrealistou v sadismu. Edgar Allan Poe je surrealistou v dobrodružství. Jarry je surrealistou v absinthu.

Podobným způsobem si i Švankmajer našel své literární kultury. Je však sporné, lze-li v případě jeho filmových verzí mluvit o adaptaci. Režisér sám je považuje za své autorské interpretace: „Nesleduji záměry autora, ale záměry své. Nezajímá mne, co tím autor chtěl říci, ale čistě jen jak dalece ten který motiv rezonuje (souzní) s mými vlastními

zážitky (pocity).¹⁴ Původní literární látka je u Švankmajera různě transformována na nevědomé impulsy, které například ve filmu *Zánik domu Usherů* nacházejí své zpodobení ve scéně, v níž se kus hlíny proměňuje do nejrůznějších abstraktních tvarů. Tato animovaná sekvence je zároveň příkladem Švankmajerova zaujetí haptickými vjemy. Ještě silněji je zprostředkovávají Švankmajerovy taktilní „obrazy“ a objekty, vytvořené z hmatově velmi výrazných materiálů, a to smirkového papíru, kožešiny a podobě. Tvorbě těchto objektů se věnoval v letech, kdy mu bylo režimem znemožněno točit.^{2, 15, 16, 17, 18}

4.1.2 Švankmajerovo vyjádření k problematice svých literárních adaptací

„Pokud jde o autory jejichž díla jsem interpretoval ve svých filmech v sedmdesátých letech, jsou to autoři mého srdce, plně zakotvení v mé osobní mytologii. můj vztah k těmto autorům se Můj vztah k těmto autorům se vždy opírá o vzpomínku na osobní zážitek ze setkání s nimi. Moje paměť je však v tomto směru značně selektivní. Proto hrají v mých interpretacích často podstatnou roli zdánlivě vedlejší, nepodstatné okolnosti. A tak místo objektivní, pietní adaptace vznikají subjektivní výpovědi, kde původní autor působí jako jakási rozbuška mé osobní exploze. Přesto si myslím že moje subjektivní interpretace Poea nebo Carrolla svým vnitřním smyslem plují ve stejných ponorných vodách. Neboť jde o zachycení identického světa, jeho děsů, snů, infantilility.“¹⁹

4.1.3 Interpretace povídky Edgara Allana Poea *Zánik domu Usherů*

14 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace*. Vydání první. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 143-144 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

2 ŠVANKMAJER, Jan, ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Syrové umění*. První vydání. Praha: Arbor vitae 2004. ISBN 80-85628-52-X

15 GOETHE, Johan Wolfgang. *Faust*. Otokar Fischer. 1. Auflage. Praha : Mladá fronta, 1973. ISBN 23-096-73.

16 EDGAR ALLAN POE. *Jáma a kyvadlo a jiné fantastické příběhy*.

NAKLADATELSTVÍ XYZ, s. r. o. 2007. ISBN 978-80-7388-023-1.

17 CARROL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Přeložili Aloys a Hana Skoumalovi; ilustrovala Markéta Prachatická. 3. vyd. Praha : Albatros, nakladatelství pro děti a mládež, 1983. ISBN 13-811-83.

18 DE SADE, marquis. *Julietta, Čili slasti a neřesti*. Dybuk 2007. ISBN 80-86862-37-2

19 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace*. Vydání první. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 135-136 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

Poeovy povídky vůbec není lehké zfilmovat z toho důvodu, že jejich opravdová síla netkví v příběhu, ale v jakési expresi, pocitu že něco narušuje lidskou integritu a v tom jak Poe dokáže popisovat ty nejmenší záchvěvy v lidské duši. K tomuto způsobu interpretace je Švankmajerův téměř haptický způsob vyprávění naprosto adekvátní. Zánik je zřejmě vůbec nejlepší filmovou adaptací Edgara Allana právě z důvodu, že Jan Švankmajer nepopisuje děj, ale pocit a duši. Taktilní a nadsmyslové vjemy neustále šponují divákovu fantazii a probouzejí v něm vlastní niterné zážitky.

Edgar Allan Poe se dostal do galerie svatých Jana Švankmajera někdy v období jeho puberty. Vytvořil si kole něj mýtus který působí dodnes, jen snad byl přehlušen mýty pozdějšími a aktuálnějšími. V okamžiku kdy byl postaven před podmínku natočit literární adaptaci. Bez váhání sáhl po Poeových povídkách.

Paměť Jana Švankmajera je selektivní. Nikdy si nepamatuje děje. Jeho vzpomínky se odehrávají v rovině pocitů, emocí a „nepodstatných detailů“. Zánik domu Usherů je pohyblivým močalem a životem kamenů. A samozřejmě hrůza, nemotivovaná hrůza. Dá se říci že Jan Švankmajer přesně vystihl impresi Poeových povídek, a to zejména v Zániku domu Usherů. Vytvořil jakousi nadrealitu ve které neživé věci a příroda ožívají a odhalují svou animé (duši). V tomto snímku se mu to podařilo natolik, že doslova cítíme jak prastará budova dýchá. Z tohoto pohledu na Švankmajerovu tvorbu je Zánik domu Usherů stěžejním dílem v jeho filmografii.

Když si přečetl tuto povídku znovu po třiceti letech, zjistil že paměť neselhala. Volba na tuto povídku padla také z jiného důvodu, a to Usherovy názory na neživou přírodu. Předměty jsou totiž pro Jana Švankmajera mnohem životnější a výmluvnější než lidé. Vzrušivější svými latentními obsahy, svojí pamětí, jež daleko přesahuje paměť lidskou. Předměty v sobě tají děje, jimž byly svědky. Proto se jimi Jan Švankmajer obklopuje a snaží se z nich tyto utajené děje a zážitky vyčíst. Někdy mluví předmět hned na první pohled nebo dotek, jindy to trvá déle, někdy celé roky, než promluví. Lidé se předmětů, věcí, dotýkali v určitých životních situacích, při různých tenzích a náladách a ukládali do nich svými doteky, své afekty a emoce. Čím dotýkanější předmět tím nabytější obsahy. Jan se vždy snažil ve svých filmech tyto obsahy z předmětů „vydolat“,

naslouchat jim a pak jejich vyprávění zobrazit.

V tom je neopakovatelná síla animace. Je to vůbec smyslem jakékoliv animace. Nechat mluvit předměty samy. Vzniká tak smysluplný vztah mezi člověkem a věcmi, založený na dialogu, nikoliv na konzumaci. Předměty se tak vyčleňují ze svých utilitárních funkcí a vracejí se ke svým prapůvodním, magickým významům. Neboť první věci, které člověk vytvořil, byly skutečně živé a bylo s nimi možné rozmlouvat. Tento názor úzce souvisí s názorem, který hájí Usher v Poeově povídce Je jen logickým dovršením, uzavírajícím náš vesmír: člověk – zvíře – rostlina – nerost – předmět vytvořený člověkem. Had starých alchymistů, zakousnutý do svého ocasu. V tomto bodě také Poeova povídka souvisí s taktilní experimentací.

Poeovy „popisy“ jsou velmi ošidné (a do konvenční dramatické řeči nepřeveritelné), neboť jsou jen zdánlivě realistické a jen zdánlivě představitelné. Jako příklad uvádí Jan Švankmajer jeho popisy zvuků, kterými popisuje dobývání se lady Madelaine z rakve a z kobky, kolik je zde vlastně protimluvů. Stejně tak popis Usherovy tváře, jdoucí do nejnepatrnějších podrobností, a přece, když si ho chceme vybavit jako člověka z masa a kostí, tak se nám to nepodaří. Také proto Jan na reálné zpodobnění postav ve filmu rezignoval.

Nakonec Jan Švankmajer zvolil při psaní scénáře podobnou cestu, jako Edgar Allan při psaní své povídky. Se snažil pomocí obrazového popisu (na rozdíl od verbálního popisu Poea) v rovině analogie vyvolat identické pocity. Tedy k identitě pocitů šel cestou objektivně popisující obrazové analogie. Lidi zaměnil za věci. A věci se staly nositelem nejen děje, ale i emocí jednotlivých postav a atmosféry příběhu.

Nezvyklost analogického vztahu mezi obrazem a mluveným slovem (tento vztah se u většiny filmů odehrává v rovině identity) způsobila některé rozpaky nad tímto filmem. Mluvené slovo se jakoby rozpojovalo s obrazem. Buďto se zdá, jako by bylo v závěsu za obrazem a nebo naopak před ním. Vnímat současně informace dodávané zrakem a sluchem, které však jsou vzhledem k sobě v jiném než identickém vztahu, bohužel naše racionalistická společnost dokáže jen stěží. Analogie je vlastní přírodním národům a

samozřejmě malým dětem, neboť ony pomocí analogií rozšiřují svůj obzor poznání a jen díky analogiím si utvářejí jakousi koncepci světa, což je vlastní člověku od nepaměti. Člověk chce totiž za všech okolností a vždy znát odpovědi na všechny otázky (žít v koncepci). Dítě analogicky přiřazuje k tomu co již zná (co umí pojmenovat), další předměty a objekty, které se nějakým prvkem své existence podobají, a tak se na určitém stupni poznání dostávají do jednoho analogického pytle (hrom, buben, dělo nebo penis, had, ryba). Toto poznání však s racionalizací pozdějšího věku nemizí, je zatlačeno do nevědomí, odkud působí dále, přetaveno v symbol nebo básnický symbol

Na závěr několik poznámek k interpretaci básně zakletý zámek, která je součástí povídky. Báseň analogicky vyjadřuje proměnu Usherovy duše a ukazuje, že Usher v nevědomí cítí co se s ním děje. Proto má báseň důležitou roli nejen v příběhu, ale i v koncepci filmu. Je to tedy analogie v analogii. Jako interpretační materiál bylo zvoleno animované bláto, jednak evokující autorovu pubertální vzpomínku pohyblivého močálu, ale také je to převedení autorových taktilních experimentací do oblasti filmu. Dodejme, že tuto sekvenci si autor animoval sám a snažil se o jakousi tenzní interpretaci této básně. Bylo to o to těžší že gesto vybijející tenzi muselo být stále bržděno animační technikou a nemohlo být jaksi vybit najednou. To mělo ale také za následek, že tyto pocity a energie se neustále kumulovaly až do křečí v prstech.^{14, 20}

4.2 Destrukce ve filmech Jana Švankmajera

Některé filmy Jana Švankmajera zdánlivě obměňují stejné téma (dialog, konflikt dvou aktérů, neodvratně směřující k jejich vzájemné destrukci. Jde o filmy Poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara, Rakvičkárna, Možnosti dialogu, Jídlo. Při analýze prvních dvou prací nebudeme sledovat gradaci tématu v jednotlivých fázích, ale zaměříme se na analýzu vazeb mezi výrazovým a významovým plánem díla

Poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara - v podivném pseudodivadelním

14 EDGAR ALLAN POE. *Jáma a kyvadlo a jiné fantastické příběhy.*

NAKLADATELSTVÍ XYZ, s. r. o. 2007. ISBN 978-80-7388-023-1.

20 ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace. Vydání první.* Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 158-171 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

představení se zde snaží „přetrumfovat“ dva kouzelníci pan Edgar a pan Schwarzwalde o nejlepší kouzelnický trik za pomoci stále nesmyslnějších a nerozeznatelnějších rekvizit. Jeden z principů němé grotesky „oko za oko“ je zde uplatněn beze zbytku. Nakonec dochází destrukci obou kouzelníků (absurdní humor se mění v humor černý). Identita psychologického plánu, v němž se střetnutí odehrává a v němž jej vnímáme jako „hru“ na skutečnost, není narušena.

Je z tohoto hlediska nejčitelnějším filmem, což je dáno technickými postupy a technologickými atributy (převod maňáskového divadla do filmu). Je to v podstatě film alegorický, avšak černý humor rozhodně rozněcuje více asociačních řetězců, než prosté podobenství o lidské zlobě a hlouposti. Švankmajer rozbíjí tradiční schémata animovaného filmu, která je založena na iluzi, na diskontinuitě díla a skutečnosti. Využil svého oblíbeného divadla masek (kombinace živého herce s hlavou loutky). Zdánlivě konfrontuje dva světy. Svět reality a filmové fikce. Nejde však o ustanovení superiority či dominance. Analogické zpochybnění hranice mezi vjemem a představou je tedy ve Švankmajerových filmech přítomno od začátku.

5 ŠVANKMAJEROVO DESATERO A JEHO VÝZNAM

V deseti bodech zde Švankmajer postihuje určitou filosofii a metodologii filmové tvorby. Jde o metodologii velmi osobní, subjektivizovanou, která však nejspíš vychází z jeho mnohaleté zkušenosti v oblasti umělecké tvorby. „Měj na paměti, že poesie je jen jedna“, jsou úvodní slova Desatera. Švankmajer dává ihned od začátku do protikladu básnictví a racionální, „profesionální odbornictví“. V tomto jasném oddělení básnické tvůrčí činnosti od rozumovosti jsou patrné vlivy Bergsonovské filosofické metody intuitivismu a vitalismu. Zdravý rozum, kombinace intelektu s instinktem, má být využíván k pěstování univerzality uměleckého výrazu, následně pak k vytvoření „dobrého“ filmu.

Ve druhém bodě se Švankmajer věnuje využívání obsesí, „reliktů dětství“, „největších pokladů“. Ty mají být prostředkem k natočení filmu, jenž tak bude „triumfem infantilismu“, o který jde především. Dětství sehrálo velkou roli ve formování autorovy tvůrčí metody, která se projevuje ve vyzrálém stádiu umělcova vývoje. Máme na mysli především vliv lidového loutkářství na Švankmajerův symbolický aparát, kterého synteticky využívá ve filmovém vyprávění.

Ve třetím prikázání píše Švankmajer o významu animace ve vztahu k ožívování neživých věcí. Animace tu není chápána jako prosté pohybování neživými předměty, nýbrž jako „jejich probouzení k životu“. Švankmajer nabádá k prozkoumávání „vnitřních životů“ předmětů, zvláště pak těch starých, jež byly svědky událostí plynoucího času. Proto je třeba předmětům „naslouchat“. Filmař tak nemá předměty „znásilňovat“ vyprávěním svých příběhů, ale naopak by měl vyprávět jejich příběhy. Navíc animované předměty předkamerové reality jsou reálné ve smyslu existující a rovněž nadreálné, meta-významové. Klasická animace na celuloidový film (po okénku) svou iluzí strnulého pohybu vytváří dojem nereálného, určitým způsobem stylizovaného magického světa, který má analogicky podobné, ale ne stejné vlastnosti jako běžné snímání.

Dále čteme v bodě čtvrtém: „Mezi snem a realitou je jen jeden nepatrný fyzický úkon: zvednutí nebo zavření víček. U denního snění pak odpadá i ten.“ Zde se již dostáváme ke snu s jeho snovou logikou. V sedmém bodě svého Desatera Jan Švankmajer

píše: „Imaginace je subverzivní, protože staví možné proti skutečnému. Proto používej vždy tu nejobtížnější imaginaci. Imaginace je největší dar, který lidstvo dostalo. Imaginace polidštila člověka, ne práce. Imaginace, imaginace, imaginace.“²¹

Celé Švankmajerovo desatero viz. příloha.

²¹ ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace*. Vydání první. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. 113-116 s. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.

II. Praktická část

6 BÁSEŇ ZÁHUBA – LITERÁRNÍ PŘEDLOHA

Charles Baudleaire - záhuba

Jak vzduch, jenž, nehmotný, se nedá nahmatat,
se vlní kolem mne zlý Démon v zběsilosti;
já, dýše, cítím jej v svých slabých plicích plát
a hříšný věčný chtíč v nich nítit bez milosti.

Tak v tmách, kde nade mnou již nebdí Boží zrak,
zbitého únavou mě provází pak
pláněmi Nudy zlé, pustšími nad savany,

a v oči zděšené mi metá plameny
zbrocené oděvy, zející živé rány
a nástroj Záhuby, vždy zakrvácený!²²

²² BAUDLEAIRE, Charles. *Květy zla*. Otokar Fischer. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0619-0.

ZÁVĚR

První a poslední citát v této práci je stejný. Ne snad z důvodu, že by již nebylo co citovat, ale tímto souvětím „začíná, končí a opět začíná“ pomyslný hermeticky uzavřený kruh starých alchymistů který znázorňuje tvorbu Jana Švankmajera. Pevně doufám, že se ještě dočkáme posledního velkého díla – epitafu Jana Švankmajera

SEZAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] ŠVANKMAJER, Jan. *Síla Imaginace*. Vydání první. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001. ISBN 80-7272-045-7, 80-204-0922-X.
- [2] ŠVANKMAJER, Jan, ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Syrové umění*. První vydání. Praha: Arbor vitae 2004. ISBN 80-85628-52-X
- [3] KŘÍŽ, Michal, KŘIPACĚ Jan. *Imaginace jako možná cesta ke svobodě. Fantomfilm* [online]. 2006, no. 25. [cit. 2008-04-26]. Dostupný z <<http://www.fantomfilm.cz/?type=article&id=348>>
- [4] EVAŠVANKMAJERJAN. *Anima Animus Animace*. Praha. První vydání. Praha: Arbor vitae. ISBN80-901964-3-8.
- [5] Seznam encyklopedie: Jan Švankmajer [online]. [cit. 2008-05-01]. Dostupný z <[www:http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/132794-jan-svankmajer](http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/132794-jan-svankmajer)>
- [6] Seznam encyklopedie: Eva Švankmajerová [online]. [cit. 2008-05-01]. Dostupný z <<http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/128421-eva-svankmajerova>>
- [7] EFFENBERGER, Vratislav. *Výtvarné projevy surrealismu*. První vydání. Praha : Odeon, 1969.
- [8] GOETHE, Johan Wolfgang. *Faust*. Otokar Fischer. 1. Auflage. Praha : Mladá fronta, 1973. ISBN 23-096-73.
- [9] EDGAR ALLAN POE. *Jáma a kyvadlo a jiné fantastické příběhy*. NAKLADATELSTVÍ XYZ, s. r. o. 2007. ISBN 978-80-7388-023-1.
- [10] CARROL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Přeložili Aloys a Hana Skoumalovi; ilustrovala Markéta Prachatická. 3. vyd. Praha : Albatros, nakladatelství pro děti a mládež, 1983. ISBN 13-811-83.
- [11] DE SADE, marquis. *Julietta, Čili slasti a neřesti*. Dybuk 2007. ISBN 80-86862-37-2
- [12] BAUDLEAIRE, Charles. *Květy zla*. Otokar Fischer. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0619-0.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

STB	Státní bezpečnost.
ÚV	Ústřední výbor komunistické strany Československa
KSČ	
BBC	British broadcasting corporation
KSSS	Komunistická strana Sovětského svazu

SEZNAM PŘÍLOH

PI – Desatero Jana Švankmajera

PŘÍLOHA PI: DESATERO JANA ŠVANKMAJERA

DESATERO

nějaký předmět ve filmu, snaž se ho pochopit. Ne jeho utilitární funkci, ale jeho vnitřní život. Předměty, zvláště ty staré, byly svědky různých dějů, osudů, které se do nich obtiskly. Dotýkali se jich lidé v různých situacích, ovládaní různými emocemi, a vtiskli do nich své psychické stavy. Jestliže chceš tyto jejich skryté obsahy zviditelnit prostřednictvím kamery, musíš jim naslouchat. Někdy i několik roků. Musíš se stát nejprve sběratelem, teprve potom filmařem. Oživení animací musí probíhat přirozeně. Musí vycházet z předmětů, ne z tvého přání. Nikdy předměty neznásilňuj! Nevypřávej pomocí předmětů (objektů) své příběhy, ale jejich příběhy.

4. Stále zaměňuj sen za realitu a naopak. Neexistují žádné logické přechody. Mezi snem a realitou je jen jeden nepatrný fyzický úkon: zvednutí nebo zavření víček. U denního snění pak odpadá i ten.

5. Jestliže se rozhoduješ, čemu dát přednost, zda pohledu oka, nebo zážitku těla, dej vždy přednost tělu, protože hmat je starší smysl než zrak a jeho zkušenost je fundamentálnější. Navíc oko je v současné audiovizuální civilizaci značně unavené a „zkažené“. Zkušenost těla je autentičtější, nezatížená dosud estetizací. Úběžníkem, který ovšem nesmíš ztratit ze zřetel, je synestézie.

6. Čím hlouběji jdeš do fantastického děje, tím musíš být realističtější v detailu. Tady je třeba se plně opírat o zkušenost snu. Neboj se „nudné popisnosti“, pedantické posedlosti „nedůležitým detailem“, dokumen-

1. Měj na paměti, že poezie je jen jedna. Protikladem poezie je profesionální odbornictví.

Než začneš točit film, napiš báseň, namaluj obraz, slep koláž, napiš román, esej apod. Protože jedině přestování univerzality výrazu ti zajistí, že natočíš dobrý film.

2. Cele se poddej svým obsesím. Stejně nic lepšího nemáš. Obsese jsou relikty dětství. A právě z hlubin dětství pocházejí ty největší poklady. Tím směrem je třeba mít stále bránu otevřenu. Nejde o vzpomínky, jde o pocity. Nejde o vědomí, jde o nevědomí. Nech tuto podzemní řeku volně protékat svým nitrem. Soustřeď se na ni, ale zároveň se maximálně uvolni. Když natáčíš film, musíš být celých 24 hodin v tom. Potom se všechny tvé obsese, celé tvé dětství přestěhuje do filmu, aniž to vědomě postřehneš. A tvůj film se tak stane triumfem infantilismu. A o to jde.

3. Animaci používej jako magickou operaci. Animace není pohybování neživých věcí, ale jejich oživení. Lépe řečeno jejich probuzení k životu. Dříve než oživíš

tárností, chceš-li, přesvědčit diváka, že vše, co vidí ve filmu, se ho týká, že nejde o něco mimo jeho svět, ale o to, v čem je až po uši, aniž by si to uvědomoval. O tom ho musíš pomoci všech triků, které ovládáš, přesvědčit.

7. Imaginace je subverzivní, protože staví možné proti skutečnému. Proto používej vždy tu nejběsilější imaginaci. Imaginace je největší dar, který lidstvo dostalo. Imaginace polidštila člověka, ne práce. Imaginace, imaginace, imaginace...

8. Zásadně si vybírej témata, ke kterým máš ambivalentní vztah. Ta ambivalence musí být dostatečně silná (hlubinná), nezvratitelná, abys mohl kráčet po jejím ostří a nepadat na jednu nebo druhou stranu, nebo naopak padat na obě strany zároveň. Jedině tak se vyheš největšímu prohřešku: filmu à la these.

9. Pěstuj si tvorbu jako prostředek autoterapie. Tento antiestetický postoj totiž přibližuje tvorbu k branám svobody. Jestliže má tvorba vůbec nějaký smysl, tak jedině ten, že nás osvobozuje. Žádný film (obraz, báseň) nemůže osvobodit diváka, jestliže tuto úlevu nepřináší také samotnému autorovi. Všechno ostatní je věc „obecné subjektivity“. Tvorba jako permanentní osvobozování.

10. Dej vždycky přednost tvorbě, kontinuitě vnitřního modelu nebo psychického automatismu před nápadem. Nápad – a to i ten nejlepší – nemůže být dostatečným motivem k usednutí za kameru. Tvorba není

potáčení se od nápadu k nápadu. Nápad má své místo v tvorbě teprve v okamžiku, kdy máš téma, které chceš vyjádřit, plně zažité. Teprve pak přijdou ty správné nápady. Nápad je součástí tvůrčího procesu, nikoliv impulzem k němu.

Nikdy nepracuj, vždy improvizuj. Scénář je důležitý pro producenta, ne pro tebe. Je to nezávazný dokument, k němuž se uchyluj jen ve chvílích, kdy ti selže inspirace. Stane-li se ti to víc než třikrát během natáčení filmu, tak je to znamení: buď děláš na „špatném“ filmu, nebo jsi skončil.

Jestliže jsem zformuloval toto Desatero, neznamená to, že bych se jím vědomě řídil. Tato pravidla jsi vyplývala z mé tvorby, nepředcházela jí.

Ostatně všechna příkázání jsou tady od toho, aby se překračovala (ne obcházel). Ovšem existuje ještě jedno pravidlo, jehož překročení (natož jeho obcházení) je pro jakéhokoli tvůrce zničující: Nikdy nedej svou tvorbu do služeb čehokoli jiného, než je svoboda.

(1998)

ROZHOVOR S PETEREM HAMESEM

Východiska

Můžete přiblížit svá raná studia na UMPRUM a na DAMU?

Myslím si, že význam studia ani tak netkví v tom, že vás něco naučí, jako v tom, že studiem získáváte akademický čas. Čas, který můžete věnovat převážně tomu, co vás zajímá, tedy sebevzdělávání. Já jsem studoval v těch nejstrašnějších letech 1950-1958. O moderním umění se tu nesmělo ani mluvit, natož ho vyučovat. Vzpomínám si, jak nám jednou profesor jako „legální liskovinu“ ukazoval nějakou monografii Paula Picassa. Teigovy knihy byly vyřazeny z veřejných knihoven, a tak se člověk dozvídal o moderním umění vlastně mezi řádky, v publikacích toho moderní umění napadajících. První reprodukcí Salvadora Dalího jsem viděl v knize, která se jmenovala *Sovětská kritika západního buržoazního umění* nebo tak nějak, a Dalího obraz *Tri hlavy Bikini* tam byl reprodukován jako odstrašující příklad. V té době (během studia na DAMU) jsem propadl sovětským avantgardám divadla a filmu. Mejer-