

**Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická**

Bakalářská práce

Výrazná osobnost českého hraného filmu

-

Jan Švankmajer

Klára Nováková

Plzeň 2014

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia
Studijní obor Humanistika**

Bakalářská práce

Výrazná osobnost českého hraného filmu

-

Jan Švankmajer

Klára Nováková

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Kastner.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2014

.....

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Janu Kastnerovi za pomoc při řešení práce a svým blízkým za jejich podporu a trpělivost.

OBSAH

1. Úvod.....	1
2. Surrealismus.....	2
2.1. Počátky surrealismu.....	2
2.2. Surrealismus v Československu.....	5
2.3. Surrealismus a filmová tvorba.....	9
2.4. Avantgardní filmy 20. a 30. let 20. stol. a dadaismus.....	10
2.5. Klasický surrealismus a film.....	11
2.6. Odraz surrealismu v českém filmu.....	16
3. Jan Švankmajer.....	16
3.1. Životopis.....	16
3.2. Surrealismus v díle Jana Švankmajera.....	18
4. Filmografie Jana Švankmajera.....	21
4.1. Poslední trik pana Schwarzwaldeda a pana Edgara (1964).....	21
4.2. Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll (1965).....	22
4.3. Hra s kameny (1965).....	22
4.4. Rakvičkárna (1966).....	22
4.5. Et Cetera (1966).....	23
4.6. Historia Naturae (Suita) (1967).....	23
4.7. Zahrada (1968).....	23
4.8. Piknik s Weissmannem (1968).....	24
4.9. Byt (1968).....	24
4.10. Tichý týden v domě (1969).....	25
4.11. Kostnice (1970).....	25
4.12. Don Šajn (1969).....	25
4.13. Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta (1971).....	26
4.14. Leonardův deník 72 (1972).....	27
4.15. Otrantský zámek (1977).....	27

4.16.	Zánik domu Usherů (1980)	27
4.17.	Možnosti dialogu (1982)	28
4.18.	Do pivnice (1982).....	29
4.19.	Něco z Alenky (1988)	29
4.20.	Mužné hry (1988).....	32
4.21.	Another kind of love (1988).....	32
4.22.	Tma/Světlo/Tma (1989)	32
4.23.	Zamilované maso (1989).....	32
4.24.	Flora (1989).....	33
4.25.	Konec stalinismu v Čechách (1990).....	33
4.26.	Jídlo (1992)	34
4.27.	Lekce Faust (1993).....	35
4.28.	Spiklenci slasti (1996).....	36
4.29.	Otesánek (2000)	37
4.30.	Šílení (2005).....	39
4.31.	Přežít svůj život (2010)	41
5.	Závěr	41
6.	Seznam použité literatury:	43
7.	Resumé.....	47
8.	Seznam příloh	48

1. Úvod

Ve své bakalářské práci „*Výrazná osobnost českého hraného filmu – Jan Švankmajer*“ se věnuji této velmi zajímavé postavě naší umělecké scény. Bakalářskou práci o Janu Švankmajerovi jsem rozdělila do dvou hlavních částí. V první části se zabývám surrealistickým hnutím, jeho kořeny a vývojem a také zde představuji nejvýraznější představitele tohoto hnutí u nás i v cizině, a to především v oblasti filmové tvorby. Pro surrealismus je příznačná snaha o navrácení čistoty myšlení a jazyka. Hlavním tématem pak velmi často je imaginace a spojení s realitou a s jejím možným obohacením.

Po tomto obecném úvodu následuje seznámení s osobností Jana Švankmajera a jeho životem. V této části práce se zmiňuji o uměleckých vzorech, které jej v mládí silně ovlivnily. Stručně zde vysvětluji také vliv surrealismu na české umělecké prostředí v 1. polovině 20. století. Popisuji zde ty znaky surrealistické tvorby, které jsou v tvorbě Jana Švankmajera zastoupeny nejsilněji, a které jsou pro jeho díla charakteristické. Pro Švankmajerovu tvorbu je takovýmto znakem vnitřní model a inspirace prožitky z dětství a sen. V souvislosti s principem hry, který je spojen s již zmíněnými prožitky z dětských let, se v práci zabývám také fenoménem loutky. Švankmajerova tvorba byla ovlivněna díly Giuseppa Arcimbolda, jeho zálibou je imaginace a inspirace rudolfínským manýrismem, dále se věnuje tvorbě objektů a jejich filmové animaci. V práci se věnuji jeho filmové tvorbě, především jeho celovečerním hraným filmům. Hlavními zdroji pro moji bakalářskou práci jsou samozřejmě filmy Jana Švankmajera, které znám všechny a kniha „*Síla imaginace*“¹, protože kniha „*Možnosti dialogu; Mezi filmem a volnou tvorbou*“² v době, kdy jsem psala práci, ještě nebyla dostupná. V teoretickém úvodu se opírám o knihu surrealistických manifestů Andrého Bretona „*Manifesty surrealismu*“³ a o práci Tima Martina „*Surrealisté*“⁴. Dále jsem využívala knihu

¹ŠVANKMAJER, Jan a DRYJE, František, ed. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Dauphin, 2001.

²ŠVANKMAJER, Jan, DRYJE, František, ed. a SCHMITT, Bertrand, ed. *Možnosti dialogu; Mezi filmem a volnou tvorbou*. Vyd. 1. Řevnice: Arbor vitae, 2012. 508 s.

³BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. 1. souborné vyd. Praha: Herrmann & synové, 2005.

⁴MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Vyd. 1. [Praha]: Slovart, 2004.

„*Surrealismus není umění*,“⁵ kterou napsal František Dryje. Tento autor jako editor společně s Brunem Solaříkem a s Martinem Součkem uspořádal také knihu o tvorbě manželů Švankmajerových „*Syrové umění: sbírka Jana a Evy Švankmajerových*.“⁶ Další publikací, ze které jsem čerpala, je kniha *Scenáristika animovaného filmu; Minimum z historie české animace*⁷ od Edgara Dutky a třetí a čtvrtý díl publikace Bohumíra Mráze *Dějiny výtvarné kultury*.⁸

Zdrojem inspirace při psaní bakalářské práce byla pro mne návštěva výstavy „*Možnosti dialogu /Mezi filmem a volnou tvorbou*,“ od 16. května do 15. září 2013 v Muzeu moderního umění v Olomouci. Tato retrospektivní výstava ukazuje propojenost autorovy filmové tvorby s jeho výtvarnými díly. Z výstavy v Olomouci pochází většina mých fotografií, které jsou součástí této práce.

2. Surrealismus

2.1. Počátky surrealismu

Surrealismus se objevil počátkem 20. století jako intelektuální hnutí, rozšířil se mezi válkami a v menší míře existoval ještě po 2. světové válce. S jeho počátky je spojena Francie, zejména Paříž, odkud se rozšířil do celého světa. Surrealismus navázal na hnutí dadaismu a oba tyto směry byly uměleckou odpovědí na negativní prožitek první světové války a s ním související uměleckou krizi v Západní Evropě.

Samotné slovo „surrealismus“ poprvé použil zakladatel francouzské moderní poezie a dramatik Guillaume Apollinaire (1880–1918). Ten tento pojem poprvé použil při líčení dojmu z baletu „*Paráda*“⁹ Hra se podle jeho názoru zabývá odhalováním jakéhosi druhu nadskutečnosti. V červnu 1917 slovo *surrealistický*

⁵DRYJE, František a KOPÁČ, Radim, ed. *Surrealismus není umění*. Vyd. 1. Praha: Concordia, 2005.

⁶DRYJE, František, ed., SOLAŘÍK, Bruno, ed. a SOUČEK, Martin, ed. *Syrové umění: sbírka Jana a Evy Švankmajerových*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2004.

⁷DUTKA, Edgar. *Scenáristika animovaného filmu; Minimum z historie české animace*. 2. rozš. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006.

⁸MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003.

⁹balet „*Paráda*“: napsal Jean Cocteau, hudbu složil Erik Satie, jevištní výprava Pablo Picasso

G. Appolinaire použil v prologu ke své hře „*Prsy Tiréziovy*.“¹⁰ Toto jeho dílo mělo podtitul *surrealistické drama* a autor v něm zcela záměrně vynechal prvky tradičního dramatu jako děj, konflikt a charakteristiku jednotlivých postav. Stalo se manifestem divadelní avantgardy a předchůdcem absurdního dramatu. Tímto výrazem G. Appolinaire označil novou metodu, která měla napomáhat umělcům k větší nezávislosti na realitě. Termín brzy přejal André Breton jako název pro nově vznikající literární a umělecký směr.

Za zakladatele surrealismu je považován André Breton (1896-1966), který společně s Philippem Soupaultem (1897-1990) vydal v roce 1920 knihu „*Les champs magnétiques*“ (*Magnetická pole*),¹¹ ve které byla poprvé použita metoda automatického psaní textu. Automatický text vzniká bez vědomé kontroly, autor nemá žádný plán a volně řadí za sebou motivy, které vycházejí z jeho podvědomí.

V roce 1924 v „*Prvním manifestu surrealismu*“¹² popsal A. Breton toto slovo takto: „*Surrealismus, podst. jm. r. m. Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem, nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální. Surrealismus je založen na víře ve vyšší realitu určitých forem asociací až do jeho doby opomíjených, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Směřuje k definitivní likvidaci všech ostatních psychických mechanismů a k zaujetí jejich místa při řešení hlavních problémů života.*“¹³

A. Breton byl ovlivněn marxismem, filozofií a psychoanalýzou. Surrealistické umění chápal jako revoltu proti stávající společnosti, chtěl jím způsobit dalekosáhlý převrat. Jako ideologické předchůdce surrealismu A. Breton vnímal Sigmunda Freuda (1856-1939) a básníky Comta de Lautréamonta (1846-1880) a Artura Rimbauda (1854-1891). Známa věta z Lautréamontova díla „*Maldorovy zpěvy*“¹⁴ se stala mottem surrealistů. Autor mluví o nacházení krásy

¹⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. *Prsy Tiresiovy: nadrealistické drama o dvou jednáních s prologem*. 2. vyd., faksimile 1. čes. vyd. v nakl. Odeon 1926. Brno: Jota, 1994. s. 9.

¹¹ BRETON, André a SOUPAULT, Philippe. *Les champs magnétiques: suivi de S'il vous plait et de Vous m'oubliez*. Paris: Gallimard, 2006.

¹² BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. 1. souborné vyd. Praha: Herrmann & synové, 2005.

¹³ Tamt. s. 39.

¹⁴ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. [Praha]: Slovart, s. 151-154.

nebo zázračna v náhodných setkáních na ulici „*tak krásných jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na operačním stole.*“¹⁵

Na rozdíl od chaosu a spontánnosti dadaismu, ze kterého vycházel, byl surrealismus složitě organizovaným hnutím. André Breton zcela změnil náhled umělců na uměleckou kritiku. V jeho pojetí se z kritika stal charismatický vůdce. Dalším protikladem k dadaismu byl optimismus surrealistů. Šlo jim o uvažování lidí, chtěli změnit jejich vnímání skutečnosti, osvobodit lidské nevědomí a dosáhnout jeho souladu s vědomím. Logiku a rozumové vnímání světa vinili z panovačnosti, která vede lidstvo k válkám a násilí. Surrealismus byl od počátku velmi rozporuplným hnutím, ve kterém docházelo k rozporům uvnitř skupin mezi jednotlivými osobnostmi a samozřejmě také na národních úrovních.

Ve vývoji tohoto hnutí A. Breton rozlišoval dvě výrazná období. *Intuitivní období*, které je známo také jako tzv. *období spánku*, se opírá o víru ve všemohoucnost myšlenky, kterou staví před a nad realitu. Vychází z myšlenek filozofického idealismu. Základem byly experimenty k zachycení čistého nevědomí pomocí hypnotického spánku.

Druhé období, které bývá označováno jako „*politické*“, přiblížilo surrealisty k intelektuálům tehdejší levice a ke stanoviskům proletariátu. Během války Francie v Maroku si mnozí surrealisté uvědomili nutnost vymezit se vůči tehdejšímu společenskému řádu. V říjnu 1925 vystoupili s protestem proti koloniální politice francouzské vlády „*La Révolution d'abord et toujours*“ (*Revoluce nejdřív a vždy*). Tehdy došlo ke změně jejich názorů, pochopili, že nestačí obrát k vlastnímu nevědomému já, že je třeba vnímat i okolní svět s jeho potřebami. Tuto změnu v názorech surrealistů shrnul A. Breton ve svém díle „*Le Second Manifeste du surréalisme*“ (*Druhý manifest surrealismu*)¹⁶ z roku 1930.

Surrealismus se zejména v období mezi válkami rozšířil do Belgie, Španělska, Jugoslávie a díky čilým kontaktům našich umělců s francouzskými také do Československa. A. Breton cestoval po světě a propagoval hnutí. V roce 1935 na pozvání Vítězslava Nezvala navštívil také Československo a přednášel o surrealistickém hnutí. V roce 1938 André Breton také zorganizoval mezinárodní výstavu surrealismu v Galerii *Des Beaux Arts* v Paříži. Po nástupu fašistů k moci

¹⁵ LAUTRÉAMONT. *Souborné dílo*. Praha: Kra, 1993.

¹⁶ BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. 1. souborné vyd. Praha: Herrmann & synové, 2005. s. 73.

z řad surrealistů odešli mnozí významní umělci např. Pablo Picasso (1881-1973), Tristan Tzara (1896-1963) nebo Paul Eluard (1895-1952).

Po obsazení Paříže fašisty v roce 1940 část umělců v čele s A. Bretonem odešla do USA. V USA André Breton navázal spolupráci s německým malířem Maxem Ernstem (1891- 1976) a výtvarníkem Marcelem Duchampem (1887-1968), se kterými společně vydával v letech 1942-1944 surrealistický časopis VVV. V roce 1942 také uspořádali v New Yorku mezinárodní výstavu surrealismu.

Po skončení 2. světové války se André Breton vrátil do Francie, kde se pokusil o oživení surrealismu. V tomto období se mu prostředkem pro osvobození vlastního „já“ stala magie, která mu pomáhala zbavit se předsudků a omezení. Založil surrealistickou revue „*Surréalisme même*.“ Po jeho smrti se však surrealismus jako hnutí rozpadl.

2.2. Surrealismus v Československu

„Český surrealismus má poněkud jiné kořeny než surrealismus francouzský. Zatímco český surrealismus se vyvinul z Teigova poetismu, francouzský z dadaismu. Teige zpočátku surrealismus odmítal. Teprve ve třicátých letech se český poetismus (ve svém druhém manifestu Poetrie pro pět smyslů) a surrealismus (v tzv. Druhém manifestu A. Bretona) k sobě natolik přiblížily, že Teige s Nezvaem shledali, že rozdíl jsou nepatrné, a přihlásili se k mezinárodnímu surrealistickému hnutí.“¹⁷

Za předstupeň surrealismu lze na našem území považovat *poetismus*. Pod tímto označením vznikl program, který vytvořili avantgardní umělci, spisovatelé, malíři, architekti, fotografové, divadelníci, hudebníci a publicisté, soustředění kolem Karla Teigeho (1900-1951) ve skupině *Devětsil (1920-1931)*. Byli levicově orientovanou skupinou, ale v jejich tvorbě jim nešlo o zobrazování života chudých lidí, spíše se snažili nalézt poezii i ve všednosti a přiblížit ji tak nejširší veřejnosti. Hlavním teoretikem poetismu byl Karel Teige, tvůrce prvního manifestu poetismu v roce 1924 a společně s V. Nezvaem autor druhého manifestu poetismu v roce 1928.¹⁸ Když se kolem roku 1924 změnil program skupiny, přidali se k Devětsilu

¹⁷ ŠVANKMAJER, Jan a DRYJE, František, ed. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Dauphin, 2001, s. 125.

¹⁸ TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 323-359.

noví umělci: malíř Jindřich Štýrský a jeho kolegyně Toyen, básníci Vítězslav Nezval a František Halas a další. Nový program *Devětsilu* směřoval ke kubismu, purismu, konstruktivismu a dadaismu a zajímal se o techniku. V. Nezval se v roce 1933 během svého pobytu v Paříži seznámil s představiteli surrealismu a skupina *Devětsil* pak s nimi udržovala přátelské vztahy.

V roce 1934 byla díky aktivitě Vítězslava Nezvala založena také v Praze surrealistická skupina. Do pražské surrealistické skupiny se přihlásili představitelé české meziválečné levicové avantgardy. K hlavním představitelům se řadili publicista, filozof a psychoanalytik Bohuslav Brouk (1912-1978), básníci Konstantin Biebl (1898-1951), Josef Kunstadt (- 1890) a Libuše Jáchová známá jako Katy King, divadelní a filmový režisér Jindřich Honzl (1894-1953), hudební skladatel Jaroslav Ježek (1906-1942), surrealistický malíř a spisovatel Jindřich Štýrský (1899-1942), ve Francii žijící malířka Marie Čermínová, která se proslavila pod pseudonymem Toyen (1902-1980) a sochař a designer Vincenc Makovský (1900-1966).

Surrealistická skupina zorganizovala v roce 1935 v Praze 1. výstavu surrealismu. Na jaře téhož roku pobývali v Praze na jejich pozvání André Breton a básník Paul Eluard (1895-1952). Surrealistická skupina uspořádala řadu přednášek a vydala „*Mezinárodní bulletin surrealismu.*“¹⁹ V roce 1936 uspořádala skupina výstavu Jindřicha Štýrského a Toyen.

Dále k surrealismu řadíme básnickou tvorbu Vítězslava Nezvala „*Žena v množném čísle*“²⁰, „*Praha s prsty deště*“²¹ a „*Absolutní hrobař*“²² a jeho překlady francouzských surrealistických literárních děl, například Eluardovy „*Veřejné růže.*“ Spolupracoval také na překladu Bretonových „*Spojitéch nádob*“, „*Nadji*“ a přednáškového triptychu „*Co je surrealismus.*“ V. Nezval v počátečním období obhajoval a přibližoval teorii surrealismu nejen svými přednáškami a články, ale rovněž na veřejných diskusích a také na moskevském sjezdu sovětských spisovatelů. V březnu 1938 se V. Nezval rozhodl surrealistickou skupinu rozpustit jako protest proti antisovětským výrokům některých členů.

¹⁹ *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus.* Praha: Torst, 2004.

²⁰ NEZVAL, Vítězslav. *Žena v množném čísle.* 2. vyd. Praha: Kentaur, 1993.

²¹ NEZVAL, Vítězslav a BLAHYNKA, Milan, ed. *Básně II.* Jako celek vyd. 1. Brno: Host, 2012.

²² Tamtéž s. 212.

O film se V. Nezval zajímal od dob němého filmu. Za 2. světové války byl v české kinematografii dokonce oficiálně zaměstnán díky filmovému podnikateli Miloši Havlovi. Po válce V. Nezval získal zaměstnání na filmovém odboru Ministerstva informací.

Karel Teige a někteří další členové se nechtěli smířit s rozpuštěním surrealistické skupiny a pokračovali v kontaktech s A. Bretonem a také se slovenskými nadrealisty, ale jediným dokladem jejich aktivity byla brožura namířená proti V. Nezvalovi „*Surrealismus proti proudu*“²³ (1938). K. Teige bránil anarchistický ráz politických aktivit skupiny tak usilovně, až se nakonec sám ocitl mimo vývojový proud české literatury.

Pražská surrealistická skupina byla poměrně nekompromisní a uzavřená, jejím cílem nikdy nebyla snaha rozšířit svou členskou základnu. Mladší stoupenci surrealismu se od jeho myšlenek brzy odvraceli nebo zakládali nové skupiny.

Druhá vlna surrealismu v české literatuře byla prezentována *Skupinou Ra*, jejíž členové byli označováni jako „*mladší surrealisté*“, „*postsurrealisté*“ nebo „*neosurrealisté*“. *Skupina Ra* rozvíjela svou činnost za války a po jejím ukončení. Charakteristickým rysem jejích členů byla nedůvěra k automatismu a k teoriím psychoanalýzy. Skupina poprvé kolektivně vystoupila za protektorátu formou sborníku „*Roztrhané panenky*“, po osvobození vyšly sborníky „*A zatímco válka*“ (1946) a v roce 1947 oficiálně vystoupili umělci známí jako „*Skupina Ra*“ (1947). Vydali sborník a uspořádali výstavu, ale zřejmě proto, že jim chyběl teoretik, není jejich programové vystoupení příliš přesvědčivé

Členy byli Josef Istler (1919-2000), Miloš Koreček (1906-1989), fotografové Bohdan Lacina (1912-1971) a Vilém Reichmann (1908-1991), malíři Václav Tikal a Václav Zykmond (1914-1984) a básníci Ludvík Kundera (1920-2010) a Zdeněk Lorenc (1919-1999). Tito umělci se oficiálně zřekli psychického automatismu a podrobili kritice předválečnou surrealistickou Skupinu. Snažili se omezit ve své tvorbě asociativní umění a kladli důraz na tvárné úsilí. Tito „*mladší surrealisté*“ navázali kontakty se zahraničními umělci a zúčastnili se v říjnu 1947 konference v Bruselu. Po roce 1948 byly jejich kontakty násilně zpřetrhány a skupina se rozpadla. V roce 1950 byla ještě krátce obnovena činnost skupiny

²³ TEIGE, Karel. *Surrealismus proti proudu: surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, St. K. Neumannovi, J. Rybákovi, L. Štollovi a. j.* Faksimile 1. vyd. z roku 1938. [Praha]: Společnost Karla Teiga, [1996].

kolem K. Teigeho, na jejíž činnosti se podíleli J. Istler a V. Tikal.

Do roku 1951 vyšlo deset čísel sborníku „*Znamení zvěrokruhu*“, ale K. Teige byl již unavený štvavou politickou kampaní a zemřel.

V roce 1953 zemřel v Paříži básník, literární kritik a fotograf Jindřich Heisler (1914-1953), který psal texty ke kresbám Toyen a J. Štýrského a z někdejší pražské surrealistické skupiny zůstala surrealismu věrna pouze Toyen. Komunistická ideologie považovala surrealismus za podvratný umělecký směr a snažila se ho zlikvidovat všemi dostupnými prostředky.

V šedesátých letech se vzhledem k pronásledování surrealistů totalitním režimem ukryval pod označením *imaginativní umění*. V této době se začala formovat nová surrealistická skupina kolem Vratislava Effenbergera (1923-1986), který se stal organizátorem a mluvčím skupiny. V tomto období se ke skupině připojila celá řada autorů jako např. malíři František Hudeček (1909-1990) a František Gross (1909-1985), sochař Ladislav Zív, (1909-1980) a další.

Umělci tehdy nemohli prezentovat výsledky svojí tvorby, ale přesto usilovně pracovali. Základní myšlenky surrealismu, tedy revoluční myšlenky a automatismus již pro umělce nejsou tak podstatné. Po roce 1956 došlo v Čechách k uvolnění v politice i v kultuře a surrealističtí umělci mohli opět publikovat.

V tomto období vyšly práce Vratislava Effenbergera, texty zakladatelky české experimentální prózy Věry Linhartové (1938) a básníka a prozaika Milana Nápravníka (1931) V roce 1966 začaly vycházet knižně *Spisy Karla Teigeho* a nový časopis *Analogon*.

V dubnu 1968 vznikl i text „*Pražská platforma*“, který byl pokusem o obnovení mezinárodních kontaktů se surrealisty ve Francii, Belgii, Japonsku.

Po srpnu 1968 došlo k zákazu vydávání časopisu *Analogon* i Teigeho spisů a surrealismus se opět ocitl na dlouhé období v ilegalitě.

Po sametové revoluci surrealisté navázali na svou činnost, obnovili vydávání časopisu *Analogon* a spisů Karla Teigeho. V roce 1991 uspořádali retrospektivní výstavu „*Třetí archa*“, která měla zveřejnit surrealistickou činnost po r.1970, tedy v období, kdy byli jejími čelními osobnostmi V. Effenberger a po jeho smrti v roce 1986 J. Švankmajer.

V r. 1993 vznikla v Brně skupina *A. I. V.*, která byla v roce 1997 zahrnuta

do pražské surrealistické skupiny. Kromě členů surrealistických skupin existovali i v tomto období umělci, kteří sice nebyli členy žádné surrealistické skupiny, ale řadíme je mezi imaginativní umělce, například sem patří surrealistický malíř František Janoušek (1890-1943), malíř František Malý (1900-1980), ilustrátor František Muzika (1900-1974) a malíř a ilustrátor Zdeněk Sklenář (1910-1986).

2.3. Surrealismus a filmová tvorba

V roce 1894 mohl díky vynálezu kinematografu bratry Lumiérovými vzniknout první film, který ale v jejich podání byl spíše filmem dokumentárním, kterým reagovali na aktuální události té doby.

Změnu v pojetí režie přinesla až tvorba George Méliése (1861-1938), který je nazýván „kouzelníkem filmového plátna, průkopníkem trikového filmu a autorské režie“.²⁴ Zatímco bratři Lumiérové natáčeli události běžného dne, G. Méliés, který byl výtvarníkem a vyšel z divadelního prostředí, se ve svých snímcích nechával unášet svojí fantazií a zálibou ve vymýšlení neexistujících strojů. Právě kvůli nim začal vymýšlet trikové záběry. V jeho nejslavnějším filmu „*Cesta na Měsíc*“ (*Le voyage dans la lune, 1902*) inspirovaném románem „*Cesta kolem Měsíce*“²⁵ J. Verna (1828-1905) a „*První lidé na Měsíci*“.²⁶ G. H. Wellse (1866-1946) použil celou řadu surrealistických a absurdních scén. Astronauty ve filmu obrovské dělo vystřelí na Měsíc, kde jsou zajati obyvateli, kteří asi nejvíce připomínají korýše, nazpět na Zemi se dostanou díky deštníkům atd. Podobně působí také snímek „*Cesta do nemožna*“ (*Le voyage á travers l'impossible, 1904*) nebo další jeho snový film „*Ďábelské taškařice*“ (*Les 400 farces du diable, 1906*), ve kterém se objevují podle N. Schrödera „*surreálné sny pro zákazníky cestující v drožkách*“.²⁷ Méliés se pokusil vytvořit prostřednictvím filmu pro svého diváka naprosto nový druh zábavy, kde si každý mohl snít s otevřenýma očima svůj vlastní sen. Asi proto byli surrealisté tak fascinováni množstvím neuvěřitelných světů, ve kterých se díky jeho dílům mohli jako diváci ocitnout.

²⁴ TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989, s. 39.

²⁵ VERNE, Jules. *Cesta kolem Měsíce*. S.l.: s.n., [ca 2012].

²⁶ WELLS, H. G. *První lidé na Měsíci*. 1. vyd. v SNKLU. Praha: SNKLU, 1964.

²⁷ SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 11.

Jeho tvorba inspirovala např. René Claira (1898-1981) ke vzniku filmu „*Neskutečná cesta*“ (*Le voyage imaginaire, 1925*).

Dalším autorem, který byl ovlivněn „*Cestou na Měsíc*“ je australský filmový režisér, scenárista, herec a producent Baz Luhrmann (1962), pravým jménem Mark Anthony Luhrmann. Mezi jeho nejznámější filmy patří „*Tanec v srdci*“, „*Romeo a Julie*“, „*Austrálie*“ a „*Velký Gatsby*“. V jeho filmu „*Moulin Rouge*“ (*Moulin Rouge, 2001*) je k vidění měsíc, který silně připomíná měsíc George Méliése. Velký vliv měl tento film také na Karla Zemana, který se proslavil díky svým filmům na motivy Verneových fantazií.

2.4. Avantgardní filmy 20. a 30. let 20. stol. a dadaismus

Ve 20. letech dvacátého století se ve Francii objevily první experimentální snímky ovlivněné futurismem a dadaismem. Autoři těchto snímků se snažili změnit náhled lidí na estetiku v umění, jejich přístup k tématu měl šokovat tehdejší společnost. Většina z nich byla účastníky hnutí „*cinéma pur*“ (*čistý film*), které vzniklo roku 1924. Jeho stoupence zajímala vizuální stránka díla, volně plynoucí asociace a rozporuplné záběry a snažili se o absenci logiky obsahu a dějovosti. Prostřednictvím dadaistických snímků se jejich tvůrci snažili především provokovat bez nějaké hlubší myšlenky.

Asi nejznámějším dadaistickým snímkem je „*Mezihra*“ (*Entr'acte*) z roku 1924 již zmiňovaného Reného Claira, ve které se objevuje mnoho absurdností, například vousatá tanečnice anebo pohřební vůz tažený velbloudem. Hudbu složil Eric Satie (1866-1925), novátorský hudební skladatel a klavírista, v jehož tvorbě se objevují surrealistické motivy. Autorem scénáře tohoto filmu jel francouzský malíř, sochař a režisér Fernand Léger (1881-1955), který je také autorem filmu „*Mechanický balet*“ (*Ballet mécanique, 1924*).

Další osobností tohoto období byl fotograf a výtvarník Man Ray (1890-1976), který se narodil se v USA, ale většinu svého života prožil ve Francii. Od kubismu se později obrátil k dadaismu a surrealismu. Ray se po celý svůj život snažil o změnu uměleckého vnímání a vyjadřování. S tím souvisely neobvyklé metody a nové techniky jeho práce a experimenty. Proslavil se jako autor

tzv. *rayogramů* neboli *fotogramů*.²⁸ Jeho pokus o surrealistický snímek „*Emak-Bakia*“ (1926) byl silně kritizován skupinou kolem A. Bretona pro nedostatek narace. V jiném jeho surrealistickém snímku „*Tajemství zámku Dé*“ (*Les Mystères du Château du Dé*, 1928) se celým filmem promítá motiv nahodilosti v lidském životě. Kombinace, která hrdinům příběhu v kostkách padne, ovlivní jejich další život a donutí je vydat se na cestu.

Curyšský malíř Hans Richter (1888-1976) vytvořil cyklus „*Rytmus 21*“ (*Der Rhythmus 21*), „*Rytmus 23*“ (*Der Rhythmus 23*) a „*Rytmus 25*“ (*Der Rhythmus 25*) a snímek „*Vormittagsspuk*“ (*Dopolední strašidlo*, 1928), ve kterém se předměty denní potřeby vzbouří proti zaběhlému stereotypu a sviští vzduchem, rozbíjejí se a zase slepují zpět a vzduchem poletují buřinky.

Zajímavý je také snímek Germaine Dulacové (1882-1942) „*Španělská slavnost*“ (*La Fête espagnole*, 1920), nebo „*Žena odnikud*“ (*La Femme de nulle part*, 1922), který natočil režisér a průkopník myšlenky filmových klubů Louis Delluc (1890-1924).

Také snímek „*Věrné srdce*“ (*Coeur Fidèle*, 1923) režiséra a filmového teoretika Jeana Epsteina (1897-1953), stejně jako snímek Abela Gance (1889-1981) „*Kolo života*“ (*La Roue*, 1923) a film režiséra a organizátora francouzské kinematografie Marcela L'Herbiera (1890-1979) „*Nelidská*“ (*L'Inhumaine*, 1924) jsou rozhodně díly, které stojí za to vidět.

2.5. Klasický surrealismus a film

O tzv. „*čistém surrealismu*“ filmoví kritici hovoří až v souvislosti s filmem již zmiňované francouzské novinářky a teoretičky francouzské avantgardy Germaine Dulacové (1882-1942) „*Škeble a kněz*“ (*La Coquille et le clergyman*, 1928). Snímek natočila podle předlohy francouzského surrealistického básníka a divadelníka Antonina Artauda (1896-1948), zakladatele Divadla krutosti. A. Artauda rozzlobilo, že jej do filmu Dulacová neobsadila a postaral se o jeho neúspěch.

²⁸ Fotogram je umělecká fotografická technika bez fotoaparátu. V temné komoře umístí pod zvětšovací přístroj nebo jiný zdroj světla neexponovaný fotopapír nebo jiný materiál citlivý na světlo, na kterém vytvoří kompozici z různě průsvitných předmětů. Po osvětlení papíru, jeho vyvolání a ustálení vznikne obraz, kde na černém pozadí vystupují bílé, případně šedé předměty.

Druhým surrealistickým snímkem je *Mořská hvězda (L'Étoile de mer, 1928)* režiséra Mana Raye, který se v něm již odchytil od dadaismu k surrealismu, což dokazuje snový ráz celého filmu a rozostřená kamera. Filmovou předlohou byla báseň surrealistického básníka Roberta Desnosa (1900-1945) a u surrealistů byl tento snímek příznivě přijat.

Ze spolupráce španělského filmového režiséra Luise Buñuela (1900-1983) a surrealistického malíře Salvadora Dalího (1904-1989) vznikl snímek „*Andaluský pes*“ (*Un chien andalou, 1928*), který je dodnes považován za mistrovské dílo. Film je plný bizarních a surrealistických výjevů, jejichž hlavním účelem bylo provokovat a šokovat diváky. Způsobil ve své době obrovský skandál, ale kupodivu měl úspěch u diváků i po finanční stránce, takže L. Buñuel byl dokonce členy surrealistické skupiny nařčen ze spolupráce s policií. „*Andaluský pes*“ jako asi jediný film z této doby je zcela automatický a divák se při jeho sledování ocitá uprostřed snového světa. „*Tento film se zrodil ze setkání dvou snů. Když jsem přijel k Dalímu do Figuerasu, kam mne na několik dní pozval, vyprávěl jsem mu, že se mi nedlouho předtím zdálo o rozcupovaném mraku, jak přeřezává měsíc, a o břitvě, jak protíná oko. On mi vyprávěl, že předešlou noc měl sen o ruce plné mravenců.*“²⁹ Ve snímku se vše odehrává jaksi mimo čas a prostor, jednotlivé obrazy spojuje podvědomí a nic z toho, co se odehrává na plátně, není logicky vysvětlitelné. Ve filmu je detailní záběr na břitvu, která rozřezává ženské oko, můžete v něm vidět scénu, ve které muž táhne za sebou dva spoutané kněze a piano s mrtvým oslem, dívku, která si hraje s utrženou rukou anebo dlaň plnou mravenců. L. Buñuel nepoužil v tomto filmu žádné triky, pouze přesnou montáž a právě díky ní dosáhl tak ohromujícího účinku. L. Buñuel se S. Dalím netajili fakt, že tolerovali uplatnění pouze takových obrazů, jež byly dle jejich společného názoru nezbytnými. Každý měl ale jiný důvod pro vznik Andaluského psa. L. Buñuel chtěl postihnout sen v jeho tajemnosti a vyvolat svojí vzpourou v divákovi neklid, zatímco S. Dalí se snažil obecnost šokovat a vyvolat skandál.

Na dalším filmu *Zlatý věk (L'Âge d'Or, 1930)* pracoval L. Buñuel již bez S. Dalího, který mu pomáhal pouze při psaní scénáře. „*Zlatý věk*“ je surrealistický pokus o interpretaci fungování světa a civilizace. Hrané scény plné absurdností

²⁹ BUÑUEL, Luis. *Do posledního dechu*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987. s. 93.

se střídají s dobovými dokumentárními snímky a mají často sexuální podtext nebo zesměšňují určitou společenskou vrstvu. Vláda tento poslední čistě surrealistický film L. Buñuela zakázala.

Završením Buñuelovy surrealistické trilogie byl němý dokument „*Země bez chleba*“ (*Las Hurdes, 1933*). K surrealistické tradici se film řadí hlavně svou skandálností, díky které byl také zakázán.

V dalších snímcích se projevila změna Buñuelova postoje k filmování.

L. Buñuel začal obdivovat hollywoodský filmový průmysl a přestal se bránit komerci. Díky tomu se jeho filmy staly přístupnější a zábavnější, ale jejich poetiku to ani tehdy nenarušilo, naopak se dále vyvíjela. L. Buñuel se nikdy nepřestal k surrealismu vracet a čerpal z něj po celý svůj život. Proto také ve většině jeho filmů můžeme najít surrealistické motivy. Pro Luise Buñuela byl surrealismus životním postojem a pomáhal mu k ironii a kritickému postoji. Ve spojení s jeho tvorbou se mluví o *surrealisticko-sadistickém stylu*, který se začal formovat již u „*Andaluského psa*.“ Jde o jeho schopnost náhle obměňovat scény z běžného života děsivými záběry vzbuzujícími hrůzu.

L. Buñuel si ve svých filmech také pohrával s časem a prostorem, jeho příběh se odehrával v několika rovinách reality, užíval flashback³⁰ a vsuvky. Hranice mezi realitou a snem, včerejškem a dneškem se pro něj stávají naprosto vedlejší. Snový svět je důvodem, proč se Buñuel od surrealismu nikdy zcela neodpoutal, byl totiž zaujat snem a právě láska ke snění ho k surrealismu přivedla. Jeho „*filmové sny*“ jsou různé a přechází z reality do snu a naopak, takže je problém odhalit, jestli snění trvá anebo jsme nazpět v realitě. Tu narušuje L. Buñuel používáním obsedantních motivů. V jeho případech je takovým pro něj typickým motivem hmyz, dámské spodní prádlo, zbraně nebo náboženské předměty. Surrealistickou atmosféru umocňují děsivé postavy a jejich dialogy, které vedou se zavřenými ústy.

V jeho pozdějších snímcích je nejvíce výše uvedených prvků ve filmu „*Iluze cestuje tramvají*“ (*La ilusion viaja en tranvía, 1953*), ve kterém můžeme vidět např. syrové maso rozvěšené po držadlech v tramvaji, která je určena

³⁰ *Flashback je retrospektiva, ve filmu se jedná o postup, při kterém je narušena linie děje a příběh se vrací do minulosti.*

k vyřazení a se kterou se dva hrdinové příběhu vydali na poslední nostalgickou cestu po Mexico City.

Film „*Anděl zkázy*“ (*El angel exterminador*, 1962), je zase surrealistickou hříčkou o skupině hostů, která nemůže z neznámých příčin po večírku odejít z pokoje hostitele. V „*Deníku komorné*“ (*Le Journal d'une femme de chambre*, 1963) zachytil sny související s fetišismem. Na filmu „*Kráska dne*“ (*Belle de jour*, 1966), spolupracoval L. Buñuel se scénáristou Jeanem Claudem Carrierem, zachytil v něm snění i realitu hlavní hrdinky. „*Mléčná dráha*“ (*La Voie lactée*, 1969), pojednává o náboženských a církevních otázkách a diváci měli problém orientovat se v ději.

V „*Nenápadném půvabu buržoazie*“ (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1971) se prolíná nejen skutečnost se snem, ale také se snem ve snu. Často se tvrdí, že Buñuelův „*Zlatý věk*“ ukončil epochu surrealismu. Byl to sice poslední film, který se programově hlásil k surrealismu jako uměleckému hnutí, ale i v dalších letech vznikaly více či méně surrealistické snímky různých tvůrců.

Výtvarník a dramatik Jean Cocteau ve své tvorbě experimentoval s dadaismem, kubismem i surrealismem. Za surrealistický snímek v jeho tvorbě lze označit film „*Krev básníková*“ (*Le sang d'un poète*, 1930). J. Cocteau se v něm zamýšlí nad problematikou umělecké tvorby v intimní zповědi, plné snové atmosféry a surrealistických symbolů.

Také k tvorbě amerického výtvarníka Josepha Cornella patří několik experimentálních filmů, mezi kterými zaujímá přední místo snímek „*Rose Hobart*“ (*Rose Hobart*, 1936),

Po druhé světové válce vznikla v Americe tzv. *druhá avantgarda*. Její hlavní představitelkou byla režisérka Maya Derenová (1917-1961). Společně se svým manželem, kameramanem českého původu Alexandrem Hackenschmiedem (1907-2004) vytvořila surrealistickou hříčku „*Odpolední osidla*“ (*Meshes of the Afternoon*, 1943). Film je jakousi noční můrou, ve které se hlavní hrdinka promění ve vražedkyni. Ve filmu je mnoho surrealistických a psychoanalytických motivů, např. ženská postava v černém plášti, která má místo obličejů zrcadlo anebo klíč, který se změní v nůž. Postavy a věci se objevují a zase mizí, dochází ke znásobování hrdinky: jednou existuje dokonce čtyřikrát a děj se odehrává stále dokola.

Ve filmu „*Na zemi*“ (*At land, 1944*) se také setkáváme s náhlými změnami reality. K jejím dalším, ale již méně významným, experimentálním filmům patří např. „*Choreografická studie kamery*“ (*A Study in Choreography for Kamera, 1945*) či „*Obřad v proměně času*“ (*Ritual in Transfigured Time, 1946*).

V roce 1945 vznikl film Alfreda Hitchcocka (1899-1980) s názvem „*Rozdvojená duše*“ (*Spellbound, 1945*). Tento thriller s prvky romantična natočil A. Hitchcock podle scénáře Bena Hechta. Příběh o síle psychoanalýzy je neobyčejně působivý, snové sekvence a momenty šílenství jsou těmi nejzajímavějšími momenty filmu. Surrealistický sen hlavního hrdiny, který trpí schizofrenií, je zároveň klíčem k odhalení vraha. Ve filmu ztvárnily hlavní postavy hollywoodské hvězdy Ingrid Bergmanová (1915-1982) a Gregory Peck (1916-2003). A. Hitchcock spolupracoval na snové části filmu se S. Dalím, což se projevilo surrealistickou scénou velice podobnou té v „*Andaluském psovi*.“ Dalí byl za tuto spolupráci kritizován i chválen.

V roce 1946 uvažoval Salvador Dalí o spolupráci s americkým animátorem Waltem Disneyem na animovaném filmu „*Destino*“ na motivy mexické balady. Dalí chtěl s Disneyem vytvořit film, který ještě nikdy nikdo neviděl. Některé Dalího vize byly realizovány, ale Disneyho studio se v té době dostalo do finančních potíží a snímek skončil na mnoho let v šuplíku. Režisér Roy Edward Disney film dokončil v roce 2003. Jedná se o kombinaci kreslené animace s 3D, takže Dalího surrealistické ikony a kresby byly rozpohybovány a převedeny do prostoru a doplněny dobovou hudbou.

V období po druhé světové válce, kdy se hlavní centrum surrealismu přesunulo z Francie do USA, byl natočen kolektivní surrealistický film „*Sny na prodej*“ (*Dreams That Money Can Buy, 1944-47*), na kterém se podíleli např. Hans Richter, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder a zahrál si v něm malíř surrealismu Max Ernst. Ve filmu se odehraje sedm různých snových sekvencí. Každá z nich se odehrává v jiném prostředí a z každé je doslova cítit úplně jiná atmosféra.

2.6. Odras surrealismu v českém filmu

Na vývoj české kinematografie neměl až do šedesátých let 20. století surrealismus téměř žádný vliv. Český film postrádal tvůrčí osobnosti, které by rozvíjely světovou linii surrealismu u nás. Umělci kolem skupiny *Devětsil* se sice pokoušeli o změnu i u nás, ale jejich snaha skončila u pokusů o literární filmové práce. Především teoretik K. Teige v několika statích nastínil své představy o moderním filmu, ale nakonec byl umlčen.

Ve 20. letech procházel český film krizí a výroba filmů stagnovala. Na počátku třicátých let začaly vznikat krátké experimentální snímky, např. surrealistická práce filmového kritika Jana Kučery „*Burleska*“, nebo pokusy Alexandra Hackenschmieda.

Během války se mladí čeští příznivci surrealismu pokusili napsat několik scénářů, jejich realizace se ale vzhledem k okolnostem neuskutečnila.

Jediným dokončeným snímkem, který vznikl v přímé souvislosti se surrealismem je film českého teoretika surrealismu Vratislava Effenbergra „*Studie o zlomku skutečnosti*“ (1947). Effenbergrovy scénáře jsou shrnuty v cyklu „*Surovost života a cynismus fantazie*.“³¹

3. Jan Švankmajer

3.1. Životopis

Jan Švankmajer se narodil v Praze 4. září 1934. Maminka byla švadlena a otec aranžér. Právě rodiče věnovali Janovi v roce 1942 první loutkové divadlo a zřejmě tím ovlivnili celý jeho další život. V letech 1950-1954 studoval na uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde se díky spolužákovi seznamuje s pracemi Karla Teigeho a surrealismem. V letech 1954-1958 studoval na DAMU režii a scénografii a silně ho ovlivnilo sovětské avantgardní divadlo a film. Během studia se seznámil s E. F. Burianem, v jehož divadle D 34 připravoval inscenaci

³¹EFFENBERGER, Vratislav. *Surovost života a cynismus fantazie*. 1. vyd. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1984. 149 s. ISBN 0-88781-119-1.

loutkové hry „*Don Šajn*“, která se ale neuskutečnila. V roce 1958 pracoval jako loutkoherec na filmu Emila Radoka „*Johannes doktor Faust*.“ Povinnou vojenskou službu strávil v Mariánských Lázních, kde pracoval na svých kvaších na mačkaném papíře, a kreslil. Po návratu z vojenské služby založil při Semaforu *Divadlo masek*, kde připravil několik inscenací a v tomto období se věnoval výtvarnému umění. Také se zde poprvé setkal se svojí budoucí ženou Evou (1940-2005).

Po odchodu ze Semaforu působil v letech 1962-1964 v *Laterně Magice* jako režisér a byl také v kontaktu s Emilem Radokem, se kterým vytvořili řadu nerealizovaných scénářů. S *Laternou Magikou* spolupracoval nadále jako externista. V roce 1963 se mu narodila dcera Veronika. V roce 1964 odešel z divadla a natočil svůj první film „*Poslední trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara*.“ V roce 1965 vznikly jeho filmy „*Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll*“ a „*Hra s kameny*.“ Poctou českému loutkovému divadlu je další jeho snímek z roku 1966, „*Rakvičkárna*“ a ve stejném roce vznikl i snímek „*Et Cetera*.“ Ze svého obdivu k osobě císaře Rudolfa II. a dílů jeho dvorního malíře Giuseppe Arcimbolda se J. Švankmajer vyznal ve snímku „*Historia Naturae*“ z roku 1967. V letech 1968-1969 byl J. Švankmajer silně ovlivněn jednak Pražským jarem a následně sovětskou invazí. V tomto období postupně přešel ve své tvorbě od manýrismu k surrealismu. V roce 1970 se stal členem Surrealistické skupiny, na jejíchž aktivitách se za normalizace podílel. Velmi ho tehdy ovlivnilo setkání s teoretikem skupiny Vratislavem Effenbergerem. Vydávali katalogy z výstav a samizdatové sborníky např. „*Sféra snu*“³², „*Proměny humoru*“³³ nebo „*Opak zrcadla*.“³⁴ Natočil svůj zatím nejdelší film „*Don Šajn*“ a vznikl také problémový snímek „*Kostnice*,“ ve kterém byl pro tehdejší režim nepřijatelný komentář průvodkyně zaměněn za naprosto nevhodný hudební doprovod.

V roce 1971 natočil „*Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta, první setkání s e světem Lewise Carolla*.“ V roce 1972 má po natočení „*Leonardova deníku 72*“ problémy s úřady a na sedm let nesměl natáčet. V tomto období svého života pracoval Jan Švankmajer jako scénograf Činoherního klubu, později jako trikař a výtvarník spolupracoval na filmech „*Adéla ještě nevečeřela*“, „*Deváté*

³²*Sféra snu: Tématická expozice Surrealistické skupiny v Československu*. Genève: BP, 1983. 32 s.

³³*Proměny humoru: tématická expozice Surrealistické skupiny v Československu*. Genève: BP, 1984.

³⁴*Opak zrcadla: Surrealistická poesie: Antologie tvorby Surrealistické skupiny v Československu 1980-1985*. Genève: La BP, [1986]. 242 s.

srdce“, „*Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*“, „*Blázni, vodníci a podvodníci*“, „*Tajemství hradu v Karpatech*“ a „*Upír z Ferratu*“ a věnoval se výtvarné tvorbě.

V roce 1974 začal experimentovat s taktilními předměty, tyto techniky později silně ovlivnily jeho další tvorbu.

V roce 1975 se narodil syn Václav, který je v současnosti také režisérem. Společně s manželkou Evou v tomto období vyrábí keramiku, kolem roku 1978 vznikla většina jejich taktilních neboli hmatových nástrojů, kreseb, koláží a také portrétů členů Skupiny. V roce 1979 smí opět natáčet, ale dostává podmínku, aby používal ke svým scénářům klasické literární náměty. Takto vnikly snímky „*Otrantský zámek*“ a „*Zánik domu Usherů*.“

V roce 1981 manželé Švankmajerovi koupili zchátralý zámeček v Horním Staňkově na Šumavě, kde starou sýpku postupně předělávají na surrealistickou „*Kunstkameru*.“³⁵ V roce 1982 natočil „*Možnosti dialogu*“, který se velmi nelíbil ideologické komisi ÚV KSČ, takže byl u nás zakázán aj. Švankmajer svůj další film „*Do pivnice*“ natočil v Bratislavě. V roce 1983 natočil další filmovou adaptaci románu E. A. Poea „

Od roku 1991 má vlastní filmovou společnost Athanor, kterou založil společně s Jaromírem Kallistou a která sídlí ve zrušeném kině v Knovízi.

3.2. Surrealismus v díle Jana Švankmajera

„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. Dokonce toto slovo začali užívat i politici jako synonymum nesmyslu. Jiní si pletou surrealismus s absurditou. Jako „umělecké hnutí“ pak je pro snoby „jdoucí s pokrokem“ pasé. Především: surrealismus není umění. Surrealismus je určitá duchovní cesta, cesta, která nezačala ani prvním surrealistickým manifestem z r. 1924, ani neskončila druhou světovou válkou (nebo

³⁵Jedná se o sbírku umění *art brut*, tedy umění v surovém stavu. Autory jsou lidé všeobecně považovaní za "nenormální", lidí osamělí, duševně nemocní anebo velmi vnímaví, např. média. Autory obrazů jsou většinou samouci, kteří začali tvořit až v poměrně vysokém věku, nejednou po nějakém životním otřesu.

*Bretonovou smrtí). Surrealismus je cesta do hlubin duše podobně jako alchymie a psychoanalýza.*³⁶ Jan Švankmajer

Zařadit Jana Švankmajera do nějakého kontextu je velmi nesnadné. Pokud on sám mluví o inspiraci, pak zmiňuje svůj obdiv k císaři Rudolfovi II. a k jeho dvornímu malíři G. Arcimboldovi, dále pak je pro něj inspirující dílo Luise Buñuela a Salvadora Dalího. Ale nedá se o něm mluvit pouze jako o filmaři, to by bylo velmi zjednodušující, protože všechny jeho aktivity se prostupují a navzájem podporují. Tím nejdostupnějším z jeho rozsáhlé tvorby jsou jeho filmy I ty ale stojí stranou pozornosti většinového českého publika, přestože se Jan Švankmajer v poslední době přeorientoval na v našich zemích tradiční celovečerní formát. Od animace předmětů a výrazné stylizace se přiklání k hranému filmu ve snaze zachytit realitu a pravděpodobnost na svých stále fantastičtějších autorských výpravách. Významný podíl na směřování jeho tvorby měly na jedné straně reprodukce obrazů předválečných surrealistů, jako byli Max Ernst či Toyen, na druhé straně filmy Sergeje Ejzenštejna, George Méliése a Luise Buñuela. Na první pohled jde o trochu rozmanitou společnost, ve skutečnosti však každého z nich charakterizuje zcela originální a neopakovatelný pohled na svět, zcela ojedinělý exhibicionismus.

Jana Švankmajera lze považovat za jediného režiséra na světě, který se zabývá klasickou animací, což znamená, že ve svých filmech dokáže oživit naprosto cokoliv: bahno, kameny, kostry zvířat, ale i člověka. Snaží se je oživit a představit společnosti jejich prožitky.

Tradičnímu dělení podle režimů se J. Švankmajer brání vlastními vazbami na nejrůznější inspirační vlivy: dětský pohled zastupují knížky Lewise Carrola, zatímco díla Edgara Allana Poea odkazují k období puberty. Práce markýze de Sade splývají Švankmajerovi s jeho surrealistickou dospělostí, hlavním inspiračním zdrojem imaginace však zůstává vlastní dětství.

Od „*Posledního triku pana Schwarzewaldea a pana Edgara*“ z roku 1964 po celovečerní „*Šílení*“ z roku 2005 je jedním z opakujících se témat jeho tvorby útlak. Příčinou může být zážitek války, ve které prožil dětství. Autobiografické vlivy ostatně opakovaně přiznává ve svých filmech s dětskou hrdinkou. Úzkost

³⁶ŠVANKMAJER, Jan a DRYJE, František, ed. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Dauphin, 2001. S. 129.

a vzrušení dívenky, které výprava pro uhlí v krátkometrážním hororu „*Do sklepa*“ otevře celý nový svět i celovečerní adaptace knížky Lewise Carrolla „*Něco z Alenky*“ a děsivý „*Otesánek*“ jsou příběhy, ve kterých malá protagonistka zůstává jedinou osobou, u níž nad strachem zvítězí její zvědavost, a která na rozdíl od dospělých postav může zažít skutečné dobrodružství.

Dalším znakem Švankmajerovy tvorby je destrukce. Destrukce, která je všudypřítomná a podléhá jí jak okolní svět, tak i lidské tělo. Autor pomocí destrukce navozuje úzkost, strach, potřebu ničit. Nejjasněji je tento rys vidět ve filmech „*Tma, světlo, tma*“ a „*Jídlo*“, kde jsou jednotlivé lidské orgány chápány jako rekvizity výtvarné hry.

S destrukcí je často také spojena agresivita, když nám ukazuje krásná červená jablka, která vzápětí ukazují prohnílý a červy se hemžící vnitřek. Agresivní jsou v jeho filmech oživé panenky i jiné hračky, otřískaná pimprlata i rozpořehované exponáty z jeho přírodopisného kabinetu. Agresivita se objevuje také ve spojení s motivem jídla, což zřejmě souvisí s poruchou příjmu potravy, kterou Jan Švankmajer trpěl jako malý chlapec. Pouhá skutečnost jídla nabývá v jeho filmech obludných podob a ústí až do obrazu hltavé přesycenosti moderní, konzumní společnosti. Polknutí nabízeného sousta pro Švankmajera ale zřejmě znamená i pragmatické smíření se s pravidly tohoto světa.

Klíčovým tématem jeho snímků je otázka svobody. Té sice nelze vždy dosáhnout, ale je třeba o ni neustále usilovat. Manipulace, kterým podléhá hmotný i nehmotný svět, nepřicházejí ovšem jen zvenčí, ale v jakémisi nutkavém dialogu mezi povrchem a nitrem se derou i zevnitř - jakoby z temných hlubin podstaty. A zůstává tajemstvím, jestli nás určuje tělesnost, dědičnost, pohyby hvězd, nebo ďábelské úklady.

Podíl na filmové tvorbě mají i reálné předměty, jež jsou nedílně spojeny se Švankmajerovými filmy i výtvarnými objekty. Většinou jde o nalezené věci nebo artefakty vytvořené pro potřeby natáčení a doplněné v některých filmech pracemi režisérovy manželky Evy. Animace pak není pohybováním neživými věcmi, ale ožívováním předmětů.

Imaginativní sběratelství, měnící filmy až v hrůzou nahánějící kabinet kuriozit, se u Švankmajera spojuje se zálibou v pokleslosti, morbiditě, vyprávění

točícím se v kruhu a popisováním ničení a prohry. Divák se stává svědkem sebezničujícího boje loutkových hraček o živé morče, exkurze dětí do Kostnice, dialogu literárního textu a přírody a marné vzpoury Fausta. Ve snaze zjistit, zda hmat stejně jako smysl, je schopen vzbudit asociativní myšlení a stát se imaginativním podnětem, přišel J. Švankmajer v rámci interpretačních her v surrealistické skupině s tzv. taktilními neboli hmatovými experimenty. Z této hry se vyvinula náruživá tvůrčí činnost, takže vznikly taktilní objekty, básně, deníky, koláže a portréty ostatních surrealistů, které se promítají i do jeho filmů a vznikla i celá věnovaná hmatu a imaginaci. J. Švankmajer hledá již od dětství čisté zdroje pro svoji magickou tvorbu. Vytváří celá léta stranou současného dění nový pohled na svět, kde lze najít náznaky a narážky na manýristy, nejrůznější kuriozity, přes africké masky a objekty až po umění brut artu.

Jan Švankmajer chápe surrealismus ne jako estetický směr, ale jako duchovní cestu. To je asi jediný přístup, který činí umění stále živým a snaží se člověka osvobodit. Nejen Jan Švankmajer, ale i mnozí další surrealisté zastávají ideu, že se surrealismus vrací k základním otázkám po smyslu svobody, k lásce a poezii, že je to postoj, který se obrací čelem ke světu a k životu.

4. Filmografie Jana Švankmajera

4.1. Poslední trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara (1964)

Jedná se o stop motion loutkovou grotesku s prvky černého divadla, které autor využívá k vyjádření mezilidských vztahů. Ve filmu se na ošumělém pódiu s oprýskanými židlemi a rozbitým lustrem objevují dva kouzelníci, pan Schwarzewald a pan Edgar. Tyto postavy vznikly s pomocí živých herců, kteří, jak to na černém divadle bývá, mají nevýrazné oblečení a na obličejích masky. Sedí na pódiu na židlích a uklánějí se obecenstvu, ale nikdy společně, vždy jen jeden. Ve svém prvním triku pan Edgar vytáhne z cylindru rybu. Režisér si zde pohrává s velikostí objektu a časem, při letu kapra vzduchem natahuje filmový čas na samou hranici uvěřitelnosti, co to jen divák vydrží. Oba kouzelníci žonglují vlastními hlavami, ve kterých ukrývají naprosto neuvěřitelné věci: pouzdro na housle, strojek

na maso, který se uvádí do pohybu klíčkou vycházející z ucha. Muži předvádějí svoje triky a snaží se jeden druhého trumfnout. Jejich konflikt je nakonec oba zabije: loutky si tak dlouho potřásají rukama, až se navzájem zničí. Na pódiu zůstávají ležet jen dvě ruce bez těl. Během filmu se po pódiu pohybuje živý černý brouk, ale i ten je nyní mrtvý. Režisér ve své prvotině předvádí svůj pohled na humor, když brouk prolézá hlavami postaviček, které tak mají „brouka v hlavě“ anebo na konci snímku, když mrtvý brouk leží na zádech a „dělá mrtvého brouka“.

4.2. Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll (1965)

Po Malé straně kráčí muž v tmavém klobouku a svrchníku, odemkne si notně zchátralý dům a vejde, aby kráčel temnými prostorami kolem oprýskaných zdí, oken a dveří k točitému schodišti, po kterém velmi dlouho stoupá vzhůru. Nahoře si odemkne klíčem, vejde, pověsí si na věšák klobouk a kabát a teprve tehdy divák zjistí, že tajemný muž je varhaník. Podle hudby se mění i čáranice na zdi, která „ožívá“. V další části sledujeme s kamerou mnoho různých záběrů na mřížce všech typů a velikostí a na předměty, které jsou nám důvěrně známé jako vodovodní kohoutek, klika anebo zvonek. V domě se otevírají další a další dveře, rychlost se přizpůsobuje hudbě a vzápětí se záběry opakují, tentokrát kamera zabírá nejružnější okna. Snímek vzdává poctu strukturálním fotografiím Emilie Medkové.

4.3. Hra s kameny (1965)

Ze starých hodin s kyvadlem každou hodinu vypadávají černé a bílé kameny do starého hrnce s černobílým dnem. Díky hudbě ze starodávné hrací skříňky v hrnci kameny ožívají a vytvářejí různobarevné obrazce. Snímek je ozvláštněn zvuky kamenů, které se třou o sebe se zvláštním charakteristickým zvukem. Z obrazu a zvuku je doslova cítit hladký a příjemný povrch kamenů. Nakonec jsou kameny vysypány z hrnce na hromadu, rozbijí se a zůstane jen hromada písku.

4.4. Rakvičkárna (1966)

Opičí orchestr hraje pouťovou dobovou hudbu, zatímco si dvě lidské ruce navlékají maňásky a chystají představení. V příběhu se jedná o mezilidské vztahy, které mnohdy vyústí tak jako v tomto příběhu v tragédii. Kašpárek se zvonečkem na čepici se láskyplně stará o své morče, ale nakonec se nechá přemluvit a přenechá ho sousedovi. Tak začala válka sousedů. Rozlícený Kašpárek s palicí v ruce nakonec dosáhne svého a z domku donese rakev. Zuřivé pohledy loutek při hádce

a stupňující se intenzita jejich gest naznačují, jak nebezpečná mohou být slova plná nenávisti. Hřebík, který Kašpárek zatlouká do rakve, symbolicky připomíná moc a ničivost slov. Maňásci se nakonec zabijí a navzájem se uloží do rakve, zatímco morče proleze ven plakátem ženy s velkými ústy.

4.5. Et Cetera (1966)

Ve třech příbězích „*Křídla*“, „*Bič*“ a „*Dům*“ ožívají kresby, aby nám stále dokola opakovaným dějem ukázaly důsledky odvěké lidské touhy létat, krotit zvířata a vlastnit.

4.6. Historia Naturae (Suita) (1967)

Suita je věnována císaři Rudolfovi II. Snímek je rozčleněn do osmi částí. Každá divákovi ukazuje jinou část živočišné říše, její nádheru a rozmanitost a je podbarvena jiným typem hudby. Jednotlivá zastavení odděluje opakující se refrén, kterým je motiv mužských úst žvýkajících potravu. Kombinace obrázků z *Brehmova „Světa zvířat“*, exponátů z přírodovědeckého kabinetu a záběrů živých zvířat jakoby upozorňovala, že i lidstvo se může ocitnout na seznamu ohrožených druhů.

4.7. Zahrada (1968)

Tento hraný film byl inspirován povídkou „*Živý plot*“ od Ivana Krause. Jedná se o první Švankmajerův film, ve kterém neožívuje předměty pomocí animace. Vyskytují se zde dialogy, které se později objevují až v jeho celovečerních filmech. Snímek pojednává o setkání dvou přátel z mládí, Pepy a Franty. Bohatý Pepa má takovou moc nad lidskými osudy, až diváka mrazí. Absurdita příběhu, ve kterém je neživý plot kolem Pepova pozemku utvořen živými lidmi, kteří ve dne v noci stojí a drží se za ruce, aby byl jejich pán spokojený. Stojí zde lidé různého věku, pohlaví i sociálního postavení, stojí i muž se zlomenou nohou. Pepa se o lidi vůbec nestará, zato se kamarádovi chlubí svými králíky: „*To je páreček, co? Čistá rasa ...*“ O zvířata se láskyplně stará, králíci dostávají krásně naaranžovanou zeleninu, ale lidé jej nezajímají. Terorizuje je a vydírá s pomocí jednoho z nich, udavače v koženém kabátě. Pepa využil lidský strach a postavil si z něj živý plot. Atmosféra strachu připomíná totalitu. V dialogích Pepy s Františkem využívá autor absurdní humor, který se od této chvíle začíná v jeho filmech objevovat ve větší míře.

4.8. Piknik s Weissmannem (1968)

Na louce mezi stromy stojí stůl, proutěná křesílka, kanape a skříň vylepená dobovými fotografiemi rodiny. Starodávný gramofon na kliku se obsluhuje sám a pouští gramofonové desky s německou hudbou. Karty na stole se samy otáčí, zásuvka stolu je na zámek, který vidíme v detailním záběru. Ve filmu není jediná živá bytost, na kanapi leží pánský oblek s ramínkem namísto hlavy, a když na gramofonovou desku spadne šnek, není to šnek, ale jen prázdná ulita. V trávě jsou připraveny ke hře šachy, namísto jedné z figurek je na šachovnici položený kámen. Jednotlivé předměty na louce ožívají, mají vlastnosti jako lidé a také se tak chovají. Ze šuplíku vyleze prázdný míč, šuplík ho nafoukne a křesílka si kopou jako dovádivé děti. Idylickou atmosféru narušuje pouze lopatka, která před skříňí hloubí jámu Hromada hlíny vedle jámy se stále zvětšuje a záběry na ni jsou stále častější a znervózňující. Idylická atmosféra louky mizí, obloha zešedne a stromy jsou úplně opadané: Spadané listí zasype nejprve vypnutý gramofon a pak i všechn ostatní nábytek. Fotografie rodiny ve skříni jsou nahrazeny fotografiemi nábytku, skříň se otevírá a obavy jsou naplněny. Ze skříně vypadl do vyhloubené jámy svázaný muž ve spodním prádle s roubíkem v ústech, kterého lopatka zasypala.

4.9. Byt (1968)

Buñuelovsky laděný příběh začíná v okamžiku, kdy se muž nechá vlákat do hry na stopovanou a sleduje křídou nakreslené šipky. Po chvíli ale hlavní hrdina zjišťuje, že je uvězněn v tmavé a ponuré místnosti, ze které nelze odejít. V místnosti je plno obyčejných předmětů, které denně používáme, ale teď se všechny spikly proti němu: chce sníst polévku, ale jeho lžíce se promění v cedník, když se chce napít piva ze sklenice, ta se zmenší, vajíčko je nerozbitné a spadne mu na nohu. Když se chce umýt, z kohoutku namísto vody vypadne kámen a rozbije umyvadlo. Když chce sníst vidličkou špekáček, ta se jakoby roztřepí a když chce jíst rukama, zvuky ze skříně ho zaujmou natolik, že se do ní jde podívat. Ven vyskočí živá bytost, pes, ale jeho radost z přítele netrvá dlouho, protože pes mu sní špekáčky. Zavře ho tedy zpět do skříně. Hlavního hrdinu trápí strach a nejistota, nemůže odejít, jíst ani spát. Když si lehne do postele, postel se rozpadne a ze dřeva jsou piliny, které jej zasypou. Sled absurdních, surrealistických hříček je návštěvou muže v černém s cylindrem na hlavě, který přinese bílou slepici a sekyru, ale nepoužije ji a odejde normálně dveřmi. Náš

hrdina jimi ale projít nedokáže, mlátí do nich sekyrou a rozbije je, ale uniknout nedokáže. Za nimi nachází jen zeď s tužkou na provázku popsanou mnoha jmény. I on se podepíše: Josef K. než ale stačí dopsat, obraz potemní.

4.10. Tichý týden v domě (1969)

V úvodním záběru zamaskovaný muž pozoruje dalekohledem dům za silnicí. Pak přeběhne s kufrem v ruce zpustlý sad plný křovisek k domu, vloupá se dovnitř a stráví v něm týden. Každý den vyvrtá novou díru ve dveřích a pozoruje jí svět tam venku plný barev a tvarů. Uvnitř domu nachází nejrůznější věci, které denně používáme, ale v jeho rukou se s nimi dějí podivné věci. Dětská mechanická hračka - slepička na klíček ožívá, takže pro ni připraví na talíř zrní, kuchyňská kredenc vyhazuje ze šuplíků hlínu, po kuchyni létá židle s křídly z peří. On sám je ale svázan stereotypností svého života. Každý den vstává na zvonění budíku, vyvrtá další otvor ve dveřích, dívá se jím ven, každý den zaškrťává další uběhlý den ve svém kalendáři, chodí ve stejnou dobu spát i vstává. Ve filmu je použita rozřesená, dokumentární kamera, části filmu, kdy muž pozoruje okolí, jsou bez zvuku, zatímco chvílemi je slyšet zvuk kamery. Po týdnu se muž rozhodne skoncovat se svým stereotypním životem v domě, oholí se, vezme si z kufru čistou bílou košili, sbalí si věci do něj věci a umístí v domě nálož, kterou si také přinesl s sebou. Utíká pryč, ale náhle se vrací, protože si v domě zapomněl kalendář. Jeho zažitá stereotypy jsou silnější než strach ze smrti.

4.11. Kostnice (1970)

Jedná se o černobílý film, který existuje ve dvou verzích. Dokument o Sedlecké kostnici je v původní verzi s komentářem, který připomíná výklad průvodkyně pro školní výlet, která neustále napomíná děti, aby nesahaly na kosti. Díky roztěkané kameře a rychlým střihům i naše pozornost odbíhá od výkladu k lebkám a kostem, které jsou všude přítomné. Cenzurovaná verze je ještě více cynická díky hudebnímu doprovodu, kterým je zpívána báseň Jacquese Préverta „*Jak namalovat portrét ptáka*,“ která pojednává o něžné kráse, v kombinaci s morbidními záběry z dětské výpravy do kostnice.

4.12. Don Šajn (1969)

Příběh lásky, intrik a vražd, který je inspirovaný lidovým loutkářstvím. Ve filmu se střídá reálné prostředí se starodávnými divadelními kulisami. Živí herci

v dvoumetrových marionetách vedou své rozhovory jazykem českého venkova 19. století a komentáře Františka Filipovského nás přenášejí na jarmark. Ve filmu byla použita dobová hudba s motivem kramářských písní Zdeňka Lišky, která doplňuje jednotlivé obrazy.

4.13. Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta (1971)

Úvodní titulky s prostřihy na zadeček malého dítěte, které dostává výprask a pláče, mnohým z nás připomínají dětství. V úvodu filmu skříň přijede sadem směrem ke kameře a k tomu dětský hlas recituje báseň *Žvahlav*. Dveře skříň se otevrou a prostor se změní, ocitáme se v dětském pokoji. Film se člení na několik tematicky oddělených částí. Můžeme vidět manévry cínových vojáků, vaření a pojídání panenek, námořnické šaty bez těla, které jezdí po pokoji na houpacím koni, balet zavíracího nože – panenky, která nakonec zabodne sama sebe, stránky ze sešitu, které se vytrhávají a skládají v parníky, vlaštovky a lodičky. Jednotlivé etudy odděluje opakující se refrén, kterým je skládání obrazců z kostek. Kostky se představují na bludiště, ze kterého se snaží najít cestu ven tužka. Když tužka zabloudí, hradbu z kostek zboří černá kočka. Film končí, když se tužka v posledním refrénu dostane z bludiště a začne v divokém reji zlobit a čmárat po stěnách pokoje a po obrazech na stěnách. V té chvíli se naposledy otevře skříň a ve dveřích se objeví společenský oblek, který v roli rodiče ukončí řádění tužky.

"Tajemství Švankmajerova imaginativního humoru spočívá jistě v tom, že postaví-li proti sobě lyrický patos a syrovou realitu, syrovost vyprchá spolu s patosem a lyrická realita se stane tím, čím je v očích dítěte nebo básníka: hrou, která neobsahuje ani nic vznešeného, ani nic nízkého, kde hrubost přestává být hrubostí, cynismus cynismem, krutost dostává motýlí křídla snu a sen rozvíjí zázračnost, tedy hrou, jak jí rozuměl Lewis Carroll, hrouživé obrazotvornosti. To je také všechno, co Švankmajer převzal pro svůj film z Carrollova Žvahlava. Ostatní je živá obrazotvornost, možná sen, možná snění, možná hravé vyprávění dítěte, jemuž splývá vnitřní život s vnějším světem a které se raduje z proměn věcí. (...) Tísňivost rodinného pokoje, soudnost otcovského pohledu - materializovaná kvasnými láhvemi domácího vína na skříni - věznící celý vesmír představ a odsuzující celou přírodu k sešlapané užitečnosti, znenadání jako švihnutím kouzelného proutku pukne, pokoj se promění v zahradu a skříň se rozevře jako

brána do země za zrcadlem, kde se, zaklety do školních úloh, probouzejí papírové lodičky a vlaštovky."

V. Effenberger

4.14. Leonardův deník 72 (1972)

Omračující rozhybané kresby Leonarda da Vinci kombinované s dobovými záběry násilí dnešního světa, nad kterými Leonardo jen obrací oči v sloup. Kresby jsou černou a hnědou tuhou a podobně jako originály na zahnědlém papíře. Kresba je jednoduchá, s rychlými proměnami obrazu. Refrémem v tomto filmu je výjev z bitvy, můžeme zde vidět také simulaci průletu mezi horami či proměny budov.

4.15. Otrantský zámek (1977)

Mystifikace v podobě dokumentu s věnováním „*všem badatelům, kteří si svou existenci založili na mystifikaci*“. Znamý reportér z dob socialismu Miloš Frýba navštívil tajuplný hrad u Náchoda, kde natáčí reportáž o zdejších obvodním lékaři Jaroslavu Vozábovi. Ten celý svůj život zasvětil pátrání po podobnosti tohoto místa a osudu jeho obyvatel s Walpoleovým rytířským románem, ve kterém se opět objevuje jako refrén motiv oka. Příběh z minulosti je ve zkratce vyprávěn rozhybanými strnulými knižními ilustracemi a přerušován dokumentárními záběry ze současnosti na lékaře, který provádí reportéra po ruinách zámku.

4.16. Zánik domu Usherů (1980)

Tento snímek vznikl na námět E. A. Poea. Povídku čte herec Petr Čepek. V příběhu pozve Roderick Usher přítele z dětství k sobě na panství, které leží v blízkosti bažiny na velmi ponurém místě. V dopise se zmínil o své duševní poruše a o tom, že jeho sestra Madelaine umírá. Po příjezdu do domu sdělil bledý Roderick příteli, že jeho ducha ovládla hmota pochmurného zchátralého domu. Roderick je přesvědčen, že rostliny i nerosty včetně zdiva jeho domu mají schopnost působit neblaze na osudy lidí v domě. Když zemře jeho sestra, vidíme rakev, která se sama vydala na cestu do hrobky. Ve filmu je jako refrén opět použito oko a jedinou živou bytostí je černý havran. Během bouře jezdí v sídle nábytek a nakonec končí v močálu, kam se velice pomalu propadá například židle. Zatímco Poe popisuje rozklad osobnosti Rodericka, J. Švankmajer se zabývá destrukcí panského sídla, oba motivy se ale propojují, autoři mají na mysli stejnou věc.

„Když jsem pak přemítal o tom, jak dokonale se vlastnosti panství shodují s vlastnostmi rodu, o tom, jak se obojí během dlouhých staletí patrně navzájem ovlivňovalo, usoudil jsem, že snad právě tento nedostatek – ta chybějící poboční větve – a tedy i neúchylné přenášení dědictví i jména z otce na syna, nakonec obě složky ztotožnily, takže dědičný titul splynul s podivným, dvojvýznamným pojmenováním „Dům Usherů.“³⁷

4.17. Možnosti dialogu (1982)

Film o dialogu bez jediného slova. J. Švankmajer se v tomto snímku zabývá třemi typy rozhovoru: dialogem věcným, vášnivým a vyčerpávajícím. V „*dialogu věcném*“ se spolu utkaly dva typické Švankmajerovy objekty, jeden z kuchyňského náčiní a druhý z kancelářských potřeb. Refrémem v tomto snímku je bílá obálka, ve které skončí náprstky i kusy jablek. V „*dialogu vášnivém*“ se žena a muž z hlíny probudí z nehybnosti, padne první úsměv, mrknutí, doteky a polibek, mají typicky pro Švankmajera prorostlé obličej jako obraz erotiky. „*Dialog vyčerpávající*“, ve kterém si dvě hliněné hlavy vyměňují nejrůznější věci denní potřeby a vzájemně se jimi a jejich působením ovlivňují až k naprosté destrukci. V závěrečné scéně z nich zbyly zase jen dvě hromádky hlíny, kterým vylézají a zase se zasouvají jazyky a s vypoulenýma očima.

„*Erotické vzrušení pokládám za základní potřebu v tvorbě, i když se nemusí ve výsledku bezprostředně projevit.*“³⁸

Námět tohoto filmu vznikl spojením povídky E. A. Poea „*Jáma a kyvadlo*“ a povídky „*Naděje*“ jejíž autor je znám jako Auguste Villiers de l'Isle Adam. Francouzský dramatik, básník a spisovatel Auguste Villiers de l'Isle Adam (1838-1898) se proslavil až na sklonku svého života. V českém jazyce vyšly jeho „*Kruté povídky*.“³⁹ Kamera v ich formě nás vtáhne do kůže hlavního hrdiny, který je uvězněn inkvizitory. Zvuk jeho dechu divákovi zrychluje tep, když bosý pobíhá v marné snaze uniknout z podzemí. Ve filmu nezazní jedině slovo, ani jediný tón. Slyšíme pouze skřípění klesajícího kyvadla, přerývavý dech odsouzence, pleskání jeho bosých nohou, prsty zarývající se do hlíny, pištění krys a křik mučených.

³⁷POE, Edgar Allan a SCHWARZ, Josef, ed. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. 3. vyd. v Odeonu. Praha: Odeon, 1987. s. 151.

³⁸ŠVANKMAJER, Jan a DRYJE, František, ed. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Dauphin, 2001, s. 57.

³⁹VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. *Kruté povídky*. Praha: Odeon, 1968. 287, [3] s.

Společně s vězněm prožíváme jeho vzdor, naději, strach a závěrečnou beznaděj.

„Zítřka budete možná spasen ... a vy jste chtěl od nás odejít!“

4.18. Do pivnice (1982)

V rozhovorech s novináři J. Švankmajer připouští, že svůj autobiografický film o hororové cestě malé holčičky do sklepa pro brambory má obzvlášť rád. Holčička v červených šatech s košíkem, ve kterém leží klíč s číslem 37 a baterka, se setkává s prvními potížemi již na schodech. Nejprve setkání s podivným mužem v černém, pak potíže se správcovou a konečně pohled černé kočky. Strašidelný špinavý a vlhký sklep osvětlený jen malým kuželem světla. V jedné sklepní kóji, která je vybavena nábytkem jako byt, kloktá před spaním muž, který si lehá do postele a přikryje se koksem jako pokrývkou, zatímco jeho žene z mouru a vajíček zadělává těsto, ze kterého peče buchty. Když pocukrovanou buchtu nabídla holčičce, ta prchá a konečně se dostává do kóje č. 37, kde na ni číhají další záludnosti. Oživlé brambory, které se opakovaně vrací zpět do dřevěné truhly, opakující se úpěnlivé mňoukání kočky, uhlák, který jezdí po sklepě a zlověstný pohled žlutých kočičích očí

4.19. Něco z Alenky (1988)

Švankmajerův první celovečerní film na motivy knihy Charles Lutwidge Dodgson, vlastním jménem Lewis Carroll (1832-1898) „*Alenka v říši divů*.“⁴⁰ J. Švankmajer scénář k filmu „*Něco z Alenky*“ nabídl Krátkému filmu, ale byl odmítnut. Díky kontaktům v cizině se mu ve spolupráci s Janem Kalistou podařilo domluvit převzetí filmu Artcentrem, a tímto způsobem vznikl první nezávislý⁴¹ koprodukční snímek Československa, Švýcarska, Velké Británie a Západního Německa. Tento snímek je považován za jeden z nejvýznamnějších surrealistických filmů. Ústředním tématem je sen, jeho prožívání a propojení s realitou. Děj se odehrává v Alenčině vysněném království, kde není omezená žádnými hranicemi, ale přitom je stále v dětském pokoji. Vstup do světa fantazie mají povolen pouze děti a J. Švankmajer nám tuto skutečnost opakovaně připomíná. Ale i dospělí se s pomocí fantazie někdy mohou vrátit do tajuplné krajiny svého dětství.

Filmy Jana Švankmajera se vyznačují velkou dávkou surrealismu a příběh malé holčičky autor podává velmi syrově. Film byl prezentován jako film pro děti,

⁴⁰ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Slovart, 2005. 191 s.

takže se rodiče mylně domnívali, že se bude jednat o pohádkové představení a s touto představou na něj brali svoje ratolesti. Díky stížnostem křesťanských spolků bylo ve Švýcarsku dokonce pozastaveno promítání filmu, ačkoliv se jinak film po celém světě setkal s velmi kladným přijetím. Švankmajer totiž nevidí v příběhu L. Carolla pohádkový námět, spatřuje v jeho fantazijním světě spíše prvky surrealismu, což jej inspirovalo k napsání scénáře, ve kterém se nesnaží převyprávět dávný příběh, ale spíše nám nastítnit své vlastní zážitky z četby této úžasné knihy. Švankmajer interpretuje knihu zcela novým způsobem, podle toho, jak na něj scény z knižní předlohy působí, kde nachází úzkosti z vlastního dětství, v jakých scénách spatřuje vlastní asociace – zde potom vkládá úzkost i do filmu a zobrazuje asociované.

Velmi trefně uchopil Švankmajer titul filmu. „*Něco z Alenky*“ je zcela odpovídajícím popisem. Některé scény jsou podobné knižní předloze, ale na první pohled je patrná odlišnost prostředí, ve kterém se děj příběhu odehrává. V úvodu filmu se hlavní hrdinka nudí na nádherném místě u říčky, záběr na krásu přírody je rychle vystřídán pohledem do místností plné povalujících se podivných předmětů a rozbitých hraček s ošumělými a špinavými zdmi, starým nábytkem, temnými schodišti a podivnými sklepními kójemi. Film si je se samotným dějem knihy docela podobný a jednotlivé scény a setkání jsou alespoň částečně uskutečněny, např. sezení u řeky s házením kamenů do vody, nuda v pokoji plném hraček a jiných podivných předmětů, házení kamenů tentokrát do šálku čaje, proměna bílého vycpaného králíka v královského sluhu v červeném obleku s kloboukem a jeho pronásledování, průchod šuplíkem stolku na rozoraném poli do sklepních prostor, kde králík jí z modrého hrnce piliny a poprvé se vyděsí při pohledu na svoje kapesní hodinky, zmenšování se a zvětšování pomocí kouzelných koláčků či zázračného inkoustu, pád do prádelního hrnce a následná jízda výtahem, kolem kterého se míhají mnohé s artefaktů vytvořených autorem či jeho ženou Evou, setkání se srdcovou královnou i podivná vévodkyně, která bije miminko, ze kterého se v Alenčině náručí stane čuník. Ve filmu nenajdeme všechny postavy z knihy, chybí například Blboun Dodo, Holub, Falešná Želva, Gryfon nebo pro mě osobně dost zásadní Kočka Šklíba, ale objevuje se zde Bílý Králík, Myš-Námořník, Ještěrka Vaněk, Housenka, Ryby lokajové, Miminko-Čuník, Kloboučník, Zajíc Březňák, Srdcová Královna a Král a jejich poddaní Karty.

Švankmajer výborně zachycuje atmosféru snu, kdy je vše možné a nic není neuskutečnitelné: skoky mezi jednotlivými záběry jsou mnohdy velmi nečekané, stejně jako je tomu v knize a jak by tomu bylo i ve snu – záběr na zeď se náhle změní v záběr kamery na pole apod.

V celém snímku hraje jediná herečka Kristýna Kohoutová. Ta režiséra zaujala svými očima, které mají ve filmu svoji nezaměnitelnou roli. Ve filmu se nevyskytují klasické dialogy, místo nich celý snímek komentují výrazně rudé rty, které ale nepatří Kristýně, ale jiné dětské představitelce, která je zároveň vypravěčkou příběhu. Ještě před titulky mne zaujala scéna, v níž sedí Alenka s nějakou starší dívkou či ženou u řeky, záběr je pouze na její ruku, když Alenku odhání od knihy, ve které si holčička listuje. Na tento záběr navazuje kamera švenkující po pokoji, kde je směstnaná spousta věcí včetně starodávné panenky, psacího stolu a šálku s čajem, což jsou předměty, kolem kterých se bude točit děj filmu. Scény zmenšování a zvětšování nedopadnou tak jako v psané podobě, Švankmajerova Alenka, zmenšená a plující na stole v jezeře z vlastních slz nakonec nalezne obrovský klíč a odemkne s ním velké dveře. Stejně tak, když Ještěrka Vaněk, ve Švankmajerově pojetí krokodýl vycpaný pilinami, který má místo hlavy pouze lebku, identicky jako v knize leze komínem do domu vypudit Alenku, vyletí komínem, ale na rozdíl od knihy spadne a zemře, protože se mu roztrhne břicho a piliny se vysypou.

Závěrečná scéna probuzení je s knihou vcelku identická, Alenka během procesu před Králem a Královnou odmítá svoji vinu a začne zuřivě kroutit hlavou, aby se vzápětí probudila na zemi pokoje, kde usnula, pokrytá kartami. L. Carroll v knize otevřeně přiznává, že celý děj byl snem, Švankmajerův konec je otevřený, Alenka v pokoji po probuzení vidí, že vitrína je skutečně rozbitá, ve dně stolu opravdu najde tajnou zásuvku s nůžkami a vycpaný králík zmizel. To, co se jí zdálo, byl sen, ale zároveň i skutečnost.

Básně ani písně, které se objevují v knize, se do filmu nepromítly vůbec, do Švankmajerovy interpretace dětského snění ve své syrovosti a úzkosti by ani nezapadaly. Fráze z knihy zde také skoro nenajdeme, jen několik komentářů v podání Alenky (velmi detailní záběr na rudé rty), která po tom, co např. projde Bílý Králík kolem a podívá se na hodinky, pronese „*Bože, bože, já určitě přijdu pozdě. Řekl Bílý Králík.*“ V některých případech je citace přesnější, např. když

se Alenka zamkla v Králíkově domě a litovala Vaňka, že na něj ostatní „všechno strkají“ (všechnu práci) nebo Královnin povel: „*Srazte jí hlavu!*“

Ve snímku se ale téměř nemluví, hudba je použita zřídka a vše je nahrazováno zvuky. Jan Švankmajer vyjádřil svými charakteristickými výtvarnými díly a objekty svoje vzpomínky na dětství a na důležitost snění pro dítě, ale i pro dospělého člověka, který se i v dospělosti občas rád dostane díky snění mimo každodenní rutinu. Sen je pro surrealisty fenoménem, na němž nám ukazují, jak je reálný svět neúplný a nedokonalý. Do plnohodnotného celku, tedy surreality, jej mohou doplnit právě neprobádané oblasti našeho nevědomí.

4.20. Mužné hry (1988)

Černá fraška odhalující pravou tvář fotbalového zápasu, totiž agresivitu sportu a sportovních fanoušků. Fotbalová satira kritizující ritualizaci sportu, která je součástí naší doby.

4.21. Another kind of love (1988)

Videoklip k písni „*Another kind of love*“ anglického zpěváka Hughha Cornwella (1949), ve které J. Švankmajer využil rychlost svých záběrů a ostře červených předmětů pro ozvláštňení prostoru.

4.22. Tma/Světlo/Tma (1989)

Děj tohoto snímku je zasazen do nevelké místnosti s lampou, kam dveřmi i okny postupně vnikají části lidského těla z hlíny a skládá se z nich svépomocí živé lidské tělo. Na rozdíl od oddělených údů, které se v místnosti pohybovaly s úplnou volností, např. uši spojené k sobě a připomínající netopýra volně poletovaly vzduchem, se však hotový člověk uvnitř místnosti cítí utlačován a sotva se tam může pohnout. Film o hledání vlastního „já“, člověk si díky rozumu a smyslům uvědomuje tísnivost lidské existence.

4.23. Zamilované maso (1989)

Tento pouhou jednu minutu trvající film byl vyroben pro MTV, Nomad Films a Konick International. V nepříliš uklizené kuchyni je vše přichystáno ke smažení řízků. Na prkénku leží maso a nůž, vedle se povaluje polévková lžice. Nůž odkrojí z kusu masa na prkénku dva plátky, které obživnou a prohlížejí se v polévkové lžici jako v zrcadle. Maso si uvědomuje samo sebe. Ona se stydí a zakrývá se kostkovanou utěrkou, on pustí rádio a vyzve ji k tanci. Jejich láska

vyvrcholí výbuchem vášně v talíři plném hladké mouky, odkud jsou ve stejném okamžiku přeneseni dvěma vidličkami na pánev s rozpáleným olejem. Celý film je ozvláštněn zvuky pohybujícího se masa.

4.24. Flora (1989)

V tomto filmu J. Švankmajer vzdává hold obrazům Giuseppe Arcimbolda (1527-1593).⁴² Žena z květin a zeleniny je upoutána na lůžko a doslova nám „hnije“ před očima. Postava vyděšená z uvědomění si vlastní pomíjivosti se marně snaží dosáhnout na noční stolek, kde stojí záchrana v podobě sklenice obyčejné vody. V tomto snímku se dle mého názoru autor snaží upozornit na pomíjivost našich dnů v souvislosti s nešetrným zacházením s životním prostředím na Zemi.

4.25. Konec stalinismu v Čechách (1990)

Vývěsní skříňka na zdi poničené střelbou, ve které se vyměňují fotografie, letáky a artefakty upomínající na danou dobu zobrazující dějiny komunistického Československa od oslav vítězství v roce 1945, přes únorový převrat v roce 1948 až po sametovou revoluci v listopadu 1989. V této humorem sršící zkratce se ve vývěsce nejprve objeví fotografie Stalina se svatozáří ze srpů a kladiv, aby později ožila Stalinova busta. V dalším záběru se ocitáme na operačním sále, kde se chystá Stalinova operace. Chirurg si dlouze myje ruce, rozsvěcí se světlo nad operačním stolem a pacientovi je vyjmut mozek, aby se zrodil K. Gottwald a pak lebka, která požívá jejich portréty symbolizující jejich smrtelnost. Ve snímku jsou použity budovatelské dokumenty a fotografie s doprovodem dělnických písní. Ze zmačkaných fotografií prezidentů se po rozložení rodí Chruščov, Andropov, Černěnko a Gorbačov a Brežněvovi naroste knírek jako symbol jeho obdivu ke Stalinovi. Po kamenné dlažbě kolem vývěsky se řítí kuchyňské válečky nejrůznějších velikostí jako symbol obsazení Československa vojsky Varšavské smlouvy, které rozválejí i Alexandra Dubčeka. Češi jsou ukázáni jako strašpytlové a flegmatici, kteří se namísto odporu radují za vlády G. Husáka z levného piva a rohlíků. Asi nejvíce mne pobavily záběry spartakiádních cvičenců v konfrontaci s kresbami středověkých sexuálních praktik.

⁴²Italský malíř, který se proslavil tím, že často používal ve svých malbách ovoce a zeleninu a také hrnce, pánve a nejrůznější řemeslnické nářadí. Tyto předměty pak na obrazech aranžoval tak, aby z nich vznikly zajímavé portréty. Jeho popularita výrazně vzrostla s nástupem surrealismu, který v něm viděl svého duchovního předchůdce, jeho dílo oceňoval S. Dalí a je velkou inspirací pro Jana Švankmajera.

V poslední části věnované listopadu 1989 se J. Švankmajer vysmívá tehdejšímu až přehnanému vlastenectví, když ruce v rukavicích malují naprosto všude a na všechno národní barvy, takže je jimi pomalována i Stalinova busta. České barvy jsou ale namalovány obráceně, a když v závěru snímku zní dětský pláč, jako by to byla předzvěst něčeho zlého, co Čechy čeká v budoucnosti.

4.26. Jídlo (1992)

Snímek je rozdělen na tři části nazvané „*Snídaně*“, „*Oběd*“ a „*Večeře*.“ Lidé na špinavé chodbě stojí v dlouhé frontě, aby se dostali do místnosti se stolem, kde proti nim sedí jiný člověk, který je ale naprosto strnulým automatem na výdej jídla s pokyny k používání pověšenými na krku. Pokud mu vhodíte do úst ty správné mince, dostanete párek s hořčicí a pivo v kelímku, pokud jej zataháte za uši, můžete mít i plastový a příbor. Když člověk dojde, vymění si s automatem míst a, ten ožije a odejde, aby dovnitř vešel další hladový strážník z fronty na chodbě.

„*Oběd*“ se odehrává v lepší restauraci, kde spolu u hezky prostřeného stolu sedí elegantně oblečený a etikety znalý muž a naproti němu špinavý vagabund. Číšník sice běhá kolem nich sem a tam, ale u nich se nezastaví, takže se pánové musí nasytit sami. A zde si opět užíváme absurdnost humoru pana režiséra: hladoví hosté v restauraci nejprve sní slaměnky z vázičky na stole, jeden s příborem a ubrouskem, druhý rukama, pak vypijí vodu a sní vázičku, elegantní ubrousek a otrhaný špinavý kapesník. Elegán sní vlastní polobotky a ponožky příborem, zatímco jeho protějšek si svoje pracovní boty nacpe celé do pusy, která se mění v hlínu a tvaruje mu obličej podle boty. Postupně oba sní celou svoji garderobu až po bílé slipy a smrduté trenýrky a pokračují nádobím a nábytkem. Nakonec oba sní příbor, protože jim konečně došla marnost snahy polapit číšníka. Elegán si to ale rozmyslí a příbor vyndá z pusy, aby mohl sníst svého spolustolovníka.

„*Večeře*“ bývá v naší společnosti asi nejvíce spojena s erotikou, při její přípravě je mnohdy její příprava a okořenění pokrmů mnohem důležitější než samotné jídlo. V elegantním hotelu sedí muž ve fraku s dřevěnou rukou u stolu, na které jsou snad všechny známé přílohy v malých nádobkách. Když mu naservírují na oválném podnose ruku s velkou přílohou, přibije si ke dřevěné ruce velkými hřebíky vidličku, stáhne z pokrmu snubní prsten a pustí se do jídla. Dalším pokrmem je lidská noha obutá do tretry, pak jsou na řadě ženská prsa, na která ruce s rudými nehty v síťovaných rukavičkách nakapou citrón. Nakonec se ocitáme

v hospodě nižší cenové kategorie, kde u stolu s umatlaným kostkovaným ubrusem sedí muž a drbe si zarostlá prsa, před ním stojí pivo a popelník s nedopalky a on se už těší na gulášek s knedlíky a cibulí, aby na talíři objevil namísto masa penis.

4.27. Lekce Faust (1993)

V tomto mistrovském snímku J. Švankmajer použil různá zpracování příběhu o Faustovi z tvorby J. W. Goetha, Marlowa, Grabbeho, Gounoda a také z lidových loutkových her. Ve filmu kombinuje *stop motion animaci*⁴³ plastelíny. Do hlavní role J. Švankmajer obsadil úžasného Petra Čepka, který se bohužel již nedožil premiéry filmu. Muž v kabátě vyjde z metra a vidí dva muže rozdávát letáky s jakousi mapou. On plánek zmuchlá a zahodí a jde domů. V domě vyndá ze schránky poštu a na schodech se potká s ženou, která nese v náručí dítě a za nohu táhne panenku, které skřípne hlavu do dveří. V bytě je černá slepice, která tam nadělala velký nepořádek, ta uniká na ulici, kde se dvěma mužům podaří ji chytit do aktovky. Muž poklízí, pak si chystá jídlo a prochází poštu, ve které najde stejný leták – mapu, kterou dostal na ulici. Uvnitř bochníku je vajíčko, zatřepal s ním a pokusil se ho otevřít, ale rozpoutal tím bouři, okno se otevřelo a průvan shodil talíř a oživlý stůl jezdí sem a tam po pokoji. Při zavírání okna dole na ulici spatří muže, od kterých dostal mapu a vidí jejich podivné oči. Byl zvědavý, vyndal ze šuplíku vlastní mapu a porovnává ji s plánkem, aby zjistil, kam jít. Opět se zde objevuje refrén v podobě očí, která si tentokrát dá do krabičky od sirek. Dostává se na starobylé nádvoří, kde proti němu vyrazí muž a prchá pryč. Při průzkumu domu najde sklep plný kostýmů a jevištní nábytek a opakovaně se setkává s černou kočkou. Našel Ohořelou kopii Goethova *Fausta*, oblékl se do kostýmu a nalíčil se, z lednice vyndal pivo a nalil si a nahlas si čte roli. Vyruší ho alarm a na WC objeví loutku. Zkusí další dveře a ocitá se v dámské šatně, odkud je vykázán. Dostává se do zákulisí, kde spí požárník, a když se podívá dírou v oponě na plné hlediště, dostane strach, strhá kostým a otírá si šminky. Vyndá kapesní nůž a prořeže si cestu ven kulisami a prchá. Dostal se do alchymistické laboratoře a s pomocí knihy kouzel zde oživil děťátko z hlíny, později je už dospělé a nakonec se mění v lebku, která děsivě cvaká zuby, než hlínu rozmačká. Neuposlechl radu

⁴³ Tato technika je založena na principu manipulace s objektem a zachycování jeho stavů tak, aby bylo docíleno iluze samovolného pohybu objektu, který je na každém snímku pozměněn, aby se při jejich rychlém promítání za sebou navodil pocit plynulosti.

loutkového anděla, „*Fauste, Fauste ...*“ aby přestal experimentovat, zatímco loutka Dábla jej naopak povzbuzuje, aby si dělal, co se mu zlíbí. Další loutka mu hlásí, že má dole návštěvu. Kašpar si prohlíží knihu, on si zapálil cigaretu, ale hasič ho vyhodil, takže šel kouřit na WC a pak do hospody. U stolu sedí muži, od kterých dostal leták. Ti mu předají kufr plný magických zařízení. S ním prchá po schodech nahoru, kleká si a objevuje v kufru knihu. Obléká si v kufru nalezený bílý rubáš a čte latinsky z knihy a vykuřuje prostor kadidelnicí. Objevuje se spousta košťat, která práší, buben s rukama buší paličkami, hrozný hluk. Pojednou naprostí ticho, muž se ocitl na vrcholku hory ve Skalním městě a zaklíná Mefista. Muž nabídl Luciferovi svoji duši. Ptal se, kdo byl Lucifer? Prý anděl, kterého pro jeho pýchu Bůh zavrhl. Lucifer si pro něj přijde dříve, než čekal, Faust se snažil uprchnout z divadla, a stejně jako na začátku neznámý muž, i on se bezhlavě vrhl ven z domovních dveří. Porazilo ho červené auto a roznašeči letáků, kteří stojí opodál, pobaveně pozorovali tuláka, který pod autem objevil utrženou nohu. Přivolaný policista sice zkontroloval auto, ale to je prázdné, bez řidiče.

4.28. Spiklenci slasti (1996)

Třetí celovečerní film je téměř bez dialogů, místo nich je použita hudba, která tvoří důležitou kulisu při sebeukájení hrdinů filmu. Psychologický a erotikou nabitý film je tak trochu návodem, jak si podomácku vyrobit pomůcky potřebné k sebeukájení. Osamělí lidé se stávají všeuměly, jen aby si mohli prožít svoji erotickou chvíli co nejlépe. Ve filmu byly použity velmi netradiční rekvizity, které slouží k obohacení sexuálních praktik. Osamělí hrdinové filmu si každý pro sebe budují zázemí pro erotiku s použitím nejrůznějších bizarních pomůcek. Ve snímku mne zaujaly zejména herecké výkony Bány Hrzánové jako listonošky vyrábějící kuličky z chleba, frotéra Pavla Nového, kutila, který si vyrábí nejrůznější dráždidla pro autoerotiku a trafikanta Jiřího Lábuse, který miluje půvabnou televizní hlasatelku Annu Wetlinskou. Osudy hlavních postav se prolínají, někteří umírají, a jiní si prohazují svoje role. Film je sondou do světa slasti a zabývá se možnostmi uspokojení a tím, co je člověk schopen pro ně udělat. Ve „*Spiklencích slasti*“ provozuje šestice navenek normálních lidí nenormální praktiky. Na druhé straně, kdo z nás je oprávněný posuzovat, co je a co není normální.

Scénář k filmu, nazvaný „*Bleděmodrovous*,“ napsal J. Švankmajer již v roce 1970. V příběhu nesmělého nájemníka, pana Pivoňky a jeho bytné Loubalové popisuje sadomasochistický rituál. K této základní osnově jsou připojeny příběhy dalších čtyř osob: trafikanta, listonošky, kriminalisty a jeho ženy hlasatelky Wetlinské. Propojenost příběhů byla vytvořena nahodilým setkáváním jednotlivých postav: listonoška nosí panu Pivoňkovi poštu, ten zase navštěvuje trafikku. V tomto filmu režisér omezil používání animace, je zde zřejmý vliv Luise Buñuela na Švankmajerovu tvorbu. Osudy postav se prolínají, dochází k fázování časoprostoru, tak typickému pro tvorbu L. Buñuela. Animované scény jsou zde v menšině, mnohem více je zde hraných sekvencí. Ve filmu je poprvé otevřeně prezentováno *taktilní umění*,⁴⁴ když se kriminalista oddává své úchylce za použití taktilních válečků a vařeček, tedy předmětů, které J. Švankmajer vyrábí v rámci své druhé profese výtvarníka.

4.29. Otesánek (2000)

Film je vůbec prvním Švankmajerovým filmem, který má charakteristické znaky hraného filmu a zároveň v něm režisér poprvé použil počítačovou animaci ve scéně, kde Veronika Žilková v roli maminky Horákové kojí Otíka. Inspirací pro tento film byla J. Švankmajerovi klasická pohádka Karla Jaromíra Erbena. Ale spíše než o pohádku se jedná o horor. „*Otesánek*“ je prvním celovečerním filmem, ve které se odvíjejí klasické dialogy. V předchozích celovečerních filmech sice již také bylo něco řečeno, ale jednalo se spíše jen o stylizované promluvy. Během úvodních titulků sledujeme miminko v mnoha polohách a slyšíme jeho charakteristické zvuky. Ve filmu se opět objevuje refrén v podobě očí, tentokrát pana Horáka, který je s manželkou na gynekologii a úchylného pana Žlábka, který pronásleduje malou holčičku.

Manželům Horákovým příroda odepřela mít vlastní dítě. O to víc po něm touží. Paní má doma připravené věci na miminko a je stále smutnější. Horákovi bydlí ve starém domě a přátelí se s manželi Štádlerymi, kteří mají holčičku Alžbětku. Oba páry mají navíc vedle sebe chaty, kam často jezdí. Alžbětka nemá ráda starého souseda pana Žlábka, tvrdí rodičům, že ji obtěžuje. Jeho oči za brýlemi si mlsně prohlíží na schodech holčičku a její kalhotky pod

⁴⁴ Experimentování s vnímáním uměleckých děl prostřednictvím hmatu.

sukní. Dále v domě bydlí osamělá správcová, která má kromě úklidu jedinou radost, a to pěstování zelí na dvorku domu, od semínek až po veliké hlávky.

Jednoho dne na chatě vykope pan Horák na zahrádce pařez, který vypadá jako malé dítě. Trochu si s ním v dílně pohraje a dá ho manželce. Paní Horáková pak svojí touhou a láskou pařez ožíví. Manžel se jí snaží přesvědčit, že cítit mateřský pud ke kusu dřeva není tak úplně normální, ale ona děťátko pojmenuje a Otíkovi se láskyplně věnuje. Skrývá ho před lidmi, a pokud musí ven, do kočárku raději dává panenku. Otík je stejně jako v pohádce stále hladový a jak roste, roste i jeho chuť k jídlu, takže manželé jsou nuceni vláčet domů obrovské nákupy. Otík už není malé miminko: nejprve sežere kocoura, pak poštovního doručovatele a nakonec sní sociální pracovníci. Horák v zoufalství a přes protesty paní Horákové zamkne Otíka ve sklepě do bedny na brambory, myslí si totiž, že ho umoří hladem. Alžbětka měla určité podezření, takže si přečetla pohádku a jako jediná v domě tuší, co se děje. Ve filmu Alžbětčin hlas předčítá úryvky z pohádky, které jsou doplněny animovanými scénami z knihy „*Otesánek*“, kterou ilustrovala Eva Švankmajerová. Varuje své rodiče, aby nevycházel z bytu a zamykali se. Snaží se Otíkovi pomáhat a nosí mu z domova i odjinud jídlo. Ale nakonec je nucena vybrat pro Otíka lidskou potravu. Vybrala osmdesátiletého zvrhlíka pana Žlábka, který by ji rád poznal poněkud lépe. Maminka Alžbětku nepustí z bytu a Otík se dostane z bedny a sní celé pole zelných hlávek, které na dvoře domu pěstuje paní správcová. Ta se rozzuří, vezme motyku, se kterou po celou dobu pečlivě okopávala svoje hlávky a odchází do sklepa, aby příběh dospěl ke svému konci.

V tomto příběhu autor popisuje absolutní a zaslepenou rodičovskou lásku. Maminka Otíka je ochotna mu odpustit cokoliv, co udělá, a neustále ho před manželem i sama před sebou omlouvá. Karel Horák je jiným rodičem, miluje Otíka stejně jako jeho žena, ale na rozdíl od ní si uvědomuje obludnost toho, co se kolem nich děje a několikrát je rozhodnut zakročit. Poprvé vezme na Otíka sekyru, podruhé si od souseda půjčí motorovou pilu. Nakonec se ale vždy na přání své ženy slituje nad nenasytným monstrem, ve které se jejich synek proměnil. Ve filmu je důležitým tématem jídlo, ať už jako důvod k vraždění nevinných bytostí u Horákových, tak jako stále se opakující rituál rodinných snídaní, obědů a večeří v domácnosti Štádlerych.

4.30. Šílení (2005)

Tento horor na motivy povídek E. A. Poea je kombinací hraných scén s animovanými pasážemi. Ústředními motivy filmu jsou absolutní svoboda na straně jedné a manipulace a represe na straně druhé. Scénář volně vychází ze dvou povídek E. A. Poea „*Zaživa pohřben*“ a „*Šílený psychiatr*.“ „*Šílení*“ je po „*Zániku domu Usherů*“ a filmu „*Kyvadlo, jáma a naděje*“ třetím pokusem J. Švankmajera vyrovnat se s dílem E. A. Poea. J. Švankmajer se v závěru snímku vyznává z lásky k dalšímu autorovi, kterým je francouzský literární kritik a spisovatel Joris Karl Huysmans (1848 – 1907), autor knih „*Naruby*“⁴⁵ a „*Tam dole*.“⁴⁶ Ve filmu se odráží i vliv dalšího Švankmajerova vzoru, kterým je markýz de Sade. .

Děj filmu se sice zdánlivě odehrává v 19. století na Markýzově zámku a v ústavu choromyslných, ale příběh je propojen se současností. Hlavními hrdiny jsou mladý Berlot, Markýz, ředitel blázince Dr. Murllop a krásná Charlota. Mladý Berlot se po pohřbu své matky, která zemřela v ústavu pro duševně choré, rozhodne přenocovat v hostinci, kde ho ale trápí stále se opakující sen, který se mu zdá vždy po nějaké nepříjemné události. Ve snu se sám ocitne v ústavu a zřízenci v bílých pláštích se ho snaží dostat do svěřací kazajky. Ve snu se jim brání, takže se po probuzení ocitne ve zdemolovaném pokoji. Svědkem jeho noční můry v hostinci byl Markýz, který za něj uhradil škodu a pozval ho k sobě na zámek. Jednou v noci se Berlot stal svědkem orgií konaných v zámecké kapli, kterých se účastnil Markýz, jeho sluha Dominik, obtloustlý a plešatý Markýzův přítel a čtyři velmi mladé dívky. Mladík vše sledoval za oknem kaple a viděl odpor, se kterým se orgiím podvolovala jedna z dívek. Druhý den rozmlouvá s Markýzem o tom, co viděl a oznamuje mu, že odjede. Markýz se pokoušel o obhajobu, ale dostal ošklivý záchvat a umírá. Berlot sám vlastnoručně zatloukl hřebíky do jeho rakve, ale druhý den Markýze objeví, jak hoduje na rakvích rodičů v rodinné hrobce. Znechucený Berlot je přinucen, aby si vyslechl Markýzův příběh. Markýz vypráví o své milující matce, která byla omylem pohřbena zaživa, protože také trpěla na záchvaty. Od její smrti Markýz trpí záchvaty strnulosti a strachu, aby ho nepotkal stejný osud. Své orgie bere jako léčbu a přesvědčí Berlota, aby se nechal zavřít do blázince, a ten nakonec souhlasí.

⁴⁵ HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993. 197 s.

⁴⁶ HUYSMANS, Joris-Karl. *Tam dole*. Vyd. 2., tohoto překladu 1. Brno: Jota, 1997. 253 s.

Markýzův přítel doktor Murlloppe, ve kterém poznáváme onoho muže, který se podílel na orgiích na zámku, Berlotu velice překvapí. Mladý muž nechápe, jak je možné, aby vážený lékař byl schopen takových ohavností, a chce z ústavu okamžitě odejít. Svůj názor ale změní, když mu doktor Murlloppe představí Charlotu, dívku, která zná z kaple, kde se s odporem musela oddávat orgiím. Berlot se od ní dozvídá, že před rokem v ústavu došlo ke vzpouře bláznů, v jejímž čele stáli právě Markýz a Murlloppe. Skutečný ředitel doktora Coulmier a dozorcí jsou uvězněni v kobkách a jen ji jedinou ušetřili a zneužívají ji při svých orgiích.

Jednoho dne když zase odjedou do kaple na orgie, osvobodí Berlot dozorce a doktora Coulmiera, kteří hned začnou v ústavu dělat pořádek. Coulmiere vřele děkuje Berlotovi za záchranu ústavu a popisuje mu svou léčebnou metodu, která spočívá v tvrdých tělesných trestech. Vyděšený Berlot chce okamžitě i s Charlotou utéci, ale podle pravidel ústavu musí počkat do rána. V noci Berlot hledá Charlotu a nachází ji spolu s doktorem Coulmierem při sadomasochistickém aktu. Zničený a zklamaný Berlot se zamkl v pokoji a po usnutí se mu opět zdál zlý sen, takže zdemoloval pokoj. Ráno se probudil ve svěrací kazajce a dozvídá se, že bude léčen pomocí tělesných trestů.

Ve filmu autor použil mnohé osvědčené rekvizity a metody klasického hororu, jako jsou orgie, černá mše, tajné pohřby, násilí, únosy a nečekané dějové zvraty. Ve filmu jsou použity některé autentické texty markýze de Sade. Na výtvarné podobě filmu a kostýmech spolupracovala Eva Švankmajerová, která bohužel asi měsíc před premiérou, 20. října 2005 zemřela. Za plakát a výtvarnou koncepci filmu dostala in memoriam *Českého lva*. Je držitelkou celkem 5 *Českých lvů* - za nejlepší výtvarný počin za filmy „*Lekce Faust*“ a „*Šílení*“, za nejlepší výtvarné řešení za film „*Otesánek*“ a za nejlepší filmový plakát k filmům „*Otesánek*“ a „*Šílení*.“ Animace je v tomto filmu použita jen velmi skromně. Zajímavé je, že J. Švankmajer stále ještě pracuje s klasickou, ruční animací. Tyto postupy zdůvodňuje tím, že použitím počítačové animace mizí skutečná realita. „*Šílení*“ je filmem imaginativním, počítá s aktivní divákovou interpretací. Záleží tedy na každém z nás, jak film pochopíme.

4.31. **Přežít svůj život (2010)**

Tento film vznikl nejstarší animační metodou, kterou je *plošková animace*. Tato technika spočívá ve skládání jednotlivých snímků z připravených dvourozměrných rekvizit, například obrázků vystříhaných z novinového papíru, nebo tvarů vystříhaných z textilu. Jedná se o psychoanalytickou komedii, ve které stárnoucí muž navštěvuje svoji psychoterapeutku, která mu objasňuje jeho sny. Její pacient žije ve dvojím světě: v tom reálném a ve světě svých neobyčejných snů. Evžen/Milan tak žije vždy jen na půl, až ho jeho závislost na snech donutí přijít na způsob, rituál, díky kterému se může kdykoliv dostat do světa svých snů. Ze snů se dozvídá podrobnosti o svém dětství, o vztazích s rodiči a je mu zde dobře. Tyto jeho útky ze světa reality ale není ochotna snášet v reálném světě jeho manželka. Když je hlavní hrdina postaven před rozhodnutí, zda žít v tvrdém světě reality anebo snít, odchází definitivně do snu. Hlavní postavy filmu si zahráli Václav Heřus, Klára Isovoá, Zuzana Kronerová a další.

Filmový publicista Adam Gebert poukazuje ve svojí recenzi tohoto snímku na přílišnou didaktičnost obsahu filmu, ve kterém podle něj „obsah filmu ale za formální stránkou pokulhává.“⁴⁷ Podle recenzenta v tomto snímku J. Švankmajer zaměnil svoji obvyklou mnohoznačnost a nejistotu surrealistické hry za pro něj netypickou očekávatelnost a mentorování.

5. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se pokusila popsat filmovou tvorbu zcela jedinečné osobnosti českého a světového filmu Jana Švankmajera. Jan Švankmajer patří k nejuznávanějším českým filmovým tvůrcům, za svoji celoživotní tvorbu obdržel v roce 2009 na 44. ročníku Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech *Křišťálový Glóbus* jako ocenění za mimořádný umělecký přínos světové kinematografii. Řada významných filmařských osobností neskrývá svůj obdiv k jeho nenapodobitelné tvorbě. Řadí se mezi ně tací velikáni světového filmu, jako jsou bratři Stephen a Timothy Quayové, Terry Gilliam, Tim Burton, nebo Henry

⁴⁷ GEBERT, Adam. Přežít svůj život díky fantazii. *Lidové noviny*, 2010, **23**(250), s. 9.

Selick. Ráda bych zde připomněla animovaný film bratří Quayových „*The cabinet of Jan Švankmajer*,“ který natočili jako poctu českému režisérovi, a ve kterém kamera snímá nejrůznější artefakty z jeho tvorby.

V teoretické části mojí práce jsem se pokusila odhalit obsah jeho tvorby a klíčové výrazové prvky, které ve svých filmech i výtvarných objektech opakovaně používá. Popsala jsem umělecký směr, jež ho inspiroval. Celým jeho životem a tvorbou se prolíná spolupráce se Surrealistickou skupinou v České republice. Surrealismus je jeho celoživotním postojem a filozofií. Jan Švankmajer v celé svojí tvorbě nápaditě využívá nejrůznějších technik animace v kombinaci s živými herci. V práci jsem zkoumala cestu jeho experimentů s výrazovými prostředky a odhalovala jsem jeho postupy s včleňováním animace do hraného filmu. Švankmajer srovnává sen s realitou všedních dnů a soudí, že právě toto vede k narušení reality. Odkazuje se na prožitek vlastního dětství, ze kterého čerpá. Dalším ústředním momentem v jeho tvorbě jsou taktilní experimenty.

V rozhovoru s Ivanem Melicharčíkem pro časopis *Flash Art* Jan Švankmajer hovoří o svém vztahu k surrealismu: „*Surrealismus mne naučil tři věci: za prvé mne zbavil strachu z kolektivity, protože surrealismus je kolektivní dobrodružství. Za druhé mi pomohl rozvinout mojí imaginaci do netušené šíře a za třetí mne naučil, že poezie je jenom jedna a je lhostejné, jakými prostředky se jí zmocníme.*“⁴⁸

Právem Švankmajer otisk stopu ve světové filmařské tvorbě a získal uznání řady umělců.

⁴⁸ MELICHERČÍK, Ivan. Subverzia Švankmajerovej imaginácie. *Flash Art: Czech & Slovak Edition*. Praha: Flash Art CZ, 2006, s. 36.

6. Seznam použité literatury:

Knihy:

A POLLINAIRE, Guillaume. *Prsy Tiresiovy: nadrealistické drama o dvou jednáních s prologem*. 2. vyd., faksimile 1. čes. vyd. v nakl. Odeon 1926. Brno: Jota, 1994. 71 s. ISBN 80-85617-38-2.

BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. 1. souborné vyd. Praha: Herrmann & synové, 2005. 174 s. ISBN 80-239-5789-9.

BRETON, André a SOUPAULT, Philippe. *Les champs magnétiques: suivi de S'il vous plaît et de Vous m'oublierez*. Paris: Gallimard, 2006. 182 s. ISBN 2-07-031877-X.

BUÑUEL, Luis. *Do posledního dechu*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987. 254 s., [16] s. obr. příl. Máj; sv. 493.

CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Slovart, 2005. 191 s. ISBN 80-7209-642-7.

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. [Praha]: Slovart, 2005. 304 s. ISBN 80-7209-731-8.

DRYJE, František, ed., SOLAŘÍK, Bruno, ed. a SOUČEK, Martin, ed. *Syrové umění: sbírka Jana a Evy Švankmajerových*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2004. 188 s. ISBN 80-85628-52-X.

DUTKA, Edgar. *Scenáristika animovaného filmu; Minimum z historie české animace*. 2., rozš. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. 137 s., [4] s. barev. obr. příl. ISBN 80-7331-069-4.

EFFENBERGER, Vratislav. *Surovost života a cynismus fantazie*. 1. vyd. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1984. 149 s. ISBN 0-88781-119-1.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993. 197 s. Vokno. ISBN 80-85239-21-3.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Tam dole*. Vyd. 2., tohoto překladu 1. Brno: Jota, 1997. 253 s. Odkaz; sv. 8. ISBN 80-7217-027-9.

LAUTRÉAMONT. *Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse)*. [*Maldororovy zpěvy*. *Poesie*. Praha: Rudolf Škeřík, 1929. 204 s. Prokletí básníci; sv. 4.

MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Vyd. 1. [Praha]: Slovart, 2004. 255 s. ISBN 80-7209-609-5.

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 3. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003. 220 s. ISBN 80-85970-47-3.

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 4. 1. vyd. Praha: Idea servis, 2002. 197 s. ISBN 80-85970-32-5.

NEZVAL, Vítězslav. *Žena v množném čísle*. 2. samostat. vyd. Praha: Kentaur, 1993. 173 s. ISBN 80-85285-36-3.

NEZVAL, Vítězslav a BLAHYNKA, Milan, ed. *Básně II*. Jako celek vyd. 1. Brno: Host, 2012. 486 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7294-608-2.

RICHARDSON, Michael. *Surrealism and cinema* [online]. Oxford: Berg, 2006 [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10193730>.

SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 287. ISBN 80-7209-643-5.

ŠVANKMAJER, Jan, DRYJE, František, ed. a SCHMITT, Bertrand, ed. *Jan Švankmajer: možnosti dialogu: mezi filmem a volnou tvorbou*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. 508 s. ISBN 978-80-7467-015-2.

ŠVANKMAJER, Jan a DRYJE, František, ed. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Dauphin, 2001. 271 s. ISBN 80-7272-045-7.

ŠVANKMAJER, Jan, DRYJE, František, ed. a SCHMITT, Bertrand, ed. *Možnosti dialogu; Mezi filmem a volnou tvorbou*. Vyd. 1. Řevnice: Arbor vitae, 2012. 508 s. ISBN 978-80-7467-015-2.

ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Evašvankmajerjan: anima animus animation: between film and free expression*. Prague: Slovart, 1998. 181 s. ISBN 80-901964-4-6.

TEIGE, Karel. *Surrealismus proti proudu: surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, St. K. Neumannovi, J. Rybákovi, L. Štollovi a. j.* Faksimile 1. vyd. z roku 1938. [Praha]: Společnost Karla Teiga, [1996]. 67 s.

TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. 637 s., [16] s. obr příl. Karel Teige. Výbor z díla; sv. 1.

TOEPLITZ, Jerzy a SMEJKAL, Zdeněk. *Dějiny filmu. I. díl, 1895-1918*. Praha: Panorama, 1989. 291 s. Dramatická umění. ISBN 80-7038-025-X.

ULVER, Stanislav, ed. *Animace a doba: sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, [po r. 2000]. 398 s.

VERNE, Jules. *Cesta kolem Měsíce*. S.l.: s.n., [ca 2012]. 111 s.

WELLS, H. G. *První lidé na Měsíci*. 1. vyd. v SNKLU. Praha: SNKLU, 1964. 152, [3] s. Klub čtenářů; Sv. 192.

Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus. Praha: Torst, 2004. 213 s. ISBN 80-7215-219-X.

Periodika:

BEZR, Ondřej. Jan Švankmajer, spiklenec slasti. *Mladá fronta Dnes*, 2013, **24**(139). *Víkend Dnes*, s. 28. ISSN 1210-1168.

GEBERT, Adam. Přežít svůj život díky fantazii. *Lidové noviny*, 2010, **23**(250), s. 9. ISSN 0862-5921.

MELICHERČÍK, Ivan. Subverzia Švankmajerovej imaginácie. *Flash Art: Czech & Slovak Edition*. Praha: Flash Art CZ, 2006- . ISSN 1336-9644.

KASTNER, Jan. Přežít svůj život, nejen novoroční předsevzetí. *Mladá fronta Dnes*, 2011, **22**(2). *Plzeňský Dnes*, s. B/5. ISSN 1210-1168.

DVD:

Jan Svankmajer the complete short films. 1964-1972. BFI. 2007. 3 DVD

Lekce Faust = Faust [videozáznam]. [Knovíz]: Athanor, 2012. 1 DVD (92:00).
Filmy Jana Švankmajera; 2.

Něco z Alenky = Alice [videozáznam]. [Knovíz]: Athanor, 2012. 1 DVD (83:00).
Filmy Jana Švankmajera; 1.

Otesánek = Little Otik [videozáznam]. [Knovíz]: Athanor, 2012. 1 DVD (127:00).
Filmy Jana Švankmajera; 4.

Přežít svůj život = Surviving life [videozáznam]. [Knovíz]: Athanor, 2012. 1 DVD (105:00).
Filmy Jana Švankmajera; 6.

Spiklenci slasti = Conspirators of pleasure [videozáznam]. [Knovíz]: Athanor, 2012. 1 DVD (83:00).
Filmy Jana Švankmajera; 3.

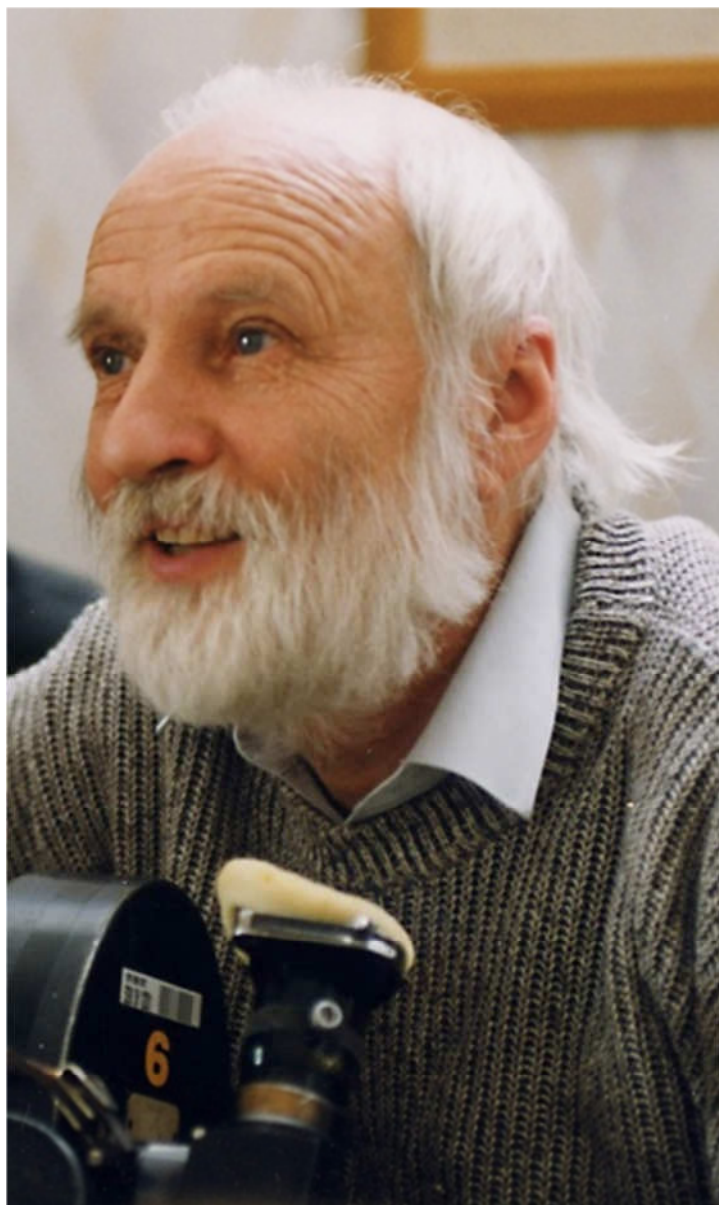
Šílení = Lunacy [videozáznam]. [Knovíz]: Athanor, 2012. 1 DVD (119:00).
Filmy Jana Švankmajera; 5.

7. Resumé

In my thesis I try to explore the personality of Jan Svankmajer, who is undoubtedly considered to be one of the most renowned Czech artist abroad inspiring intensely a number of successful foreign filmmakers. I attempted to unveil the content of his artwork and the principles applied. My aim was to observe the path of his experiments with means of expression in film and processes used to incorporate animation into a live-action film.

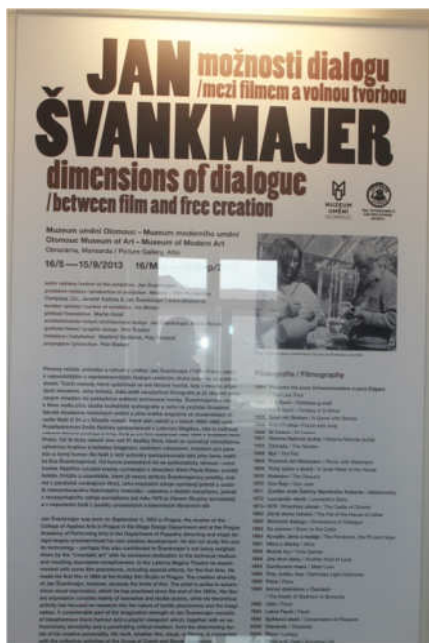
8. Seznam příloh

- 1 Fotografie Jana Švankmajera
- 2 Archiv autorky – plakát k výstavě v Olomouci 2013
- 3 Archiv autorky – výstava v Olomouci, koláž z filmu „Přežít svůj život“
- 4 Archiv autorky – výstava v Olomouci 2013
- 5 Archiv autorky, výstava v Olomouci 2013, scéna z filmu „Tma – světlo – tma“
- 6 Archiv autorky – výstava v Olomouci 2013, scéna z filmu „Něco z Alenky“
- 7 Plakát k filmu „Cesta na Měsíc“
- 8 Plakát k filmu „Španělská slavnost“
- 9 Plakát k filmu „Kolo života“
- 10 Plakát k filmu „Andaluský pes“
- 11 Plakát k filmu „Škeble a kněz“
- 12 Plakát k filmu „Rozdvojená duše“
- 13 Fotografie z filmu „Poslední trik pana Schwarzwaldeda a pana Edgara“
- 14 Fotografie z filmu „Rakvičkárna“
- 15 Fotografie z filmu „Fantasia G-moll“
- 16 Fotografie z filmu „Historia Naturae“
- 17 Fotografie z filmu „Zánik domu Usherů“
- 18 Fotografie z filmu „Do pivnice“
- 19 Fotografie z filmu „Jídlo“
- 20 Fotografie z filmu „Lekce Faust“
- 21 Fotografie z filmu „Spiklenci slasti“



1 Jan Švankmajer.

Dostupné z: <http://www.igalerie.cz>



2 Archiv autorky – plakát k výstavě v Olomouci 2013



3 Archiv autorky – výstava v Olomouci, koláž z filmu „Přežít svůj život“



4 Archiv autorky – výstava v Olomouci 2013



5 Archiv autorky, výstava v Olomouci 2013, scéna z filmu „Tma – světlo – tma“



6 Archiv autorky – výstava v Olomouci 2013, scéna z filmu „Něco z Alenky“



7 Plakát k filmu „Cesta na Měsíc“.
Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



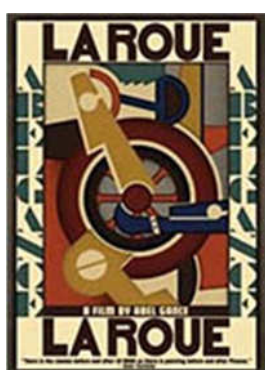
10 Plakát k filmu „Andaluský pes“.
Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



8 Plakát k filmu „Španělská slavnost“.
Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



11 Plakát k filmu „Škeble a kněz“.
Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



9 Plakát k filmu „Kolo života“.
Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



12 Plakát k filmu „Rozdvojená duše“ .
Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



13 „Poslední trik pana Schwarzwaldka a pana Edgara“ . Dostupné z: <http://www.csfd.cz>

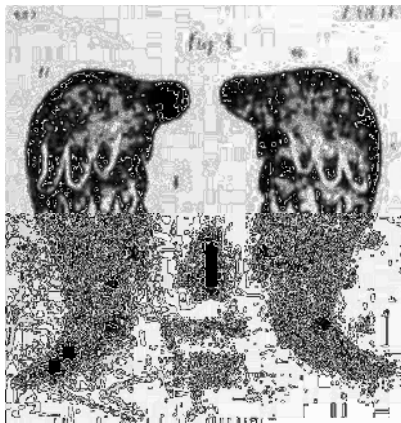


14 „Rakvičkárna“ . Dostupné z: <http://www.csfd.cz>

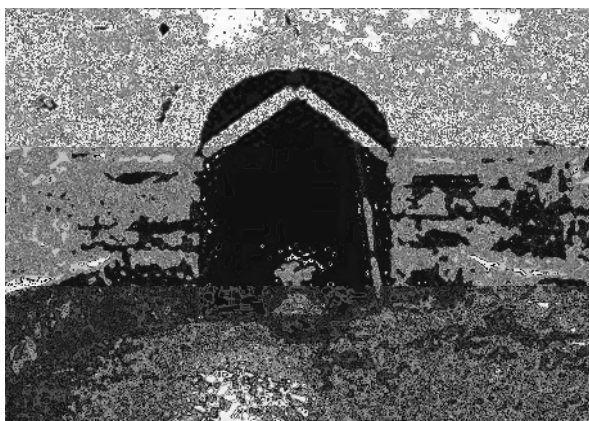


15

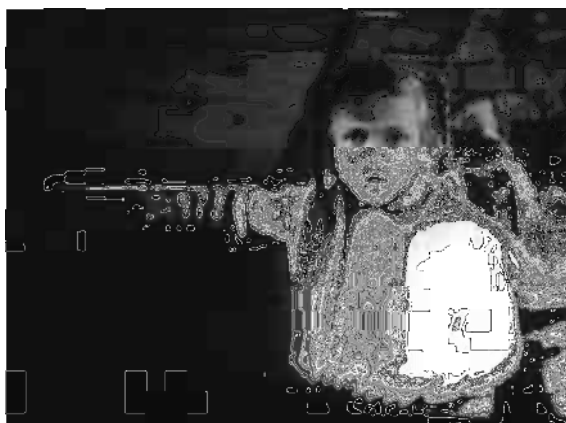
„Fantasia G-moll“ . Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



16 „Historia Naturae“. Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



17 „Zánik domu Usherů“. Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



18 „Do pivnice“. Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



19 „Jídlo“. Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



20 „Lekce Faust“. Dostupné z: <http://www.csfd.cz>



21 „Spiklenci slasti“. Dostupné z:
<http://www.csfd.cz>