

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**Postava dítěte ve filmu Jana Švankmajera Něco z Alenky
(1988)**

Image of the child in Alice by Jan Švankmajer (1988)

Bakalářská diplomová práce

Autor: Jaroslava Kolibačová

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Klusáková, Ph. D.

Olomouc 2014

Prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: „Postava dítěte ve filmu Jana Švankmajera Něco z Alenky (1988)“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího bakalářské práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne.

Podpis

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Veronice Klusákové, Ph D. za její nesmírnou trpělivost a cenné rady při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Veronice Holíkové a Ondřeji Janošovi za četné konzultace a psychickou podporu, Mgr. Rudolfovi Vybíralovi a Magdaleně Selingerové za korekturu a projevenou důvěru.

.....

podpis

ANOTACE

NÁZEV:

Postava dítěte ve filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* (1988)

AUTOR:

Jaroslava Kolibačová

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tématem mé bakalářské práce je analýza dětské postavy ve filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* (1988) v kontextu jiných filmových adaptací (Walt Disney, 1951; Tim Burton, 2010) a přístupu Švankmajera k dětství. Práce se zabývá zobrazování dětství ve filmu a surrealistickým pohledem na jeho reprezentaci. Úkolem je zhodnotit, jak je postava Alenky v těchto adaptacích odlišena a do jaké míry naplňuje koncept viktoriánského dětství. Práce se zaměřuje především na analýzu Švankmajerova filmu *Něco z Alenky*, ve kterém se projevují prvky surrealismu a režisérovy vzpomínky na dětství. Hlavním cílem práce je určit, jak na Alenku působí specifické prostředí, sen, princip hry, ožívování věcí, krutost, nevinnost a surrealismus.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jan Švankmajer, dětství, Alenka, surrealismus, sen

ABSTRACT**TITLE:**

Image of the child in Alice by Jan Švankmajer (1988)

AUTHOR:

Jaroslava Kolibačová

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRACT:

The main topic of my Bachelor's Thesis is the analysis of the children's character in *Alice* (1988), Jan Švankmajer's movie, in the context of other film adaptations (Walt Disney, 1951 and Tim Burton, 2010) and Švankmajer's attitude to the childhood. The Thesis follows up the image of childhood in the film and the surrealistic point of view on its representation. The evaluation of the differences in the character of Alice in these adaptations and the way how strongly it's filling the concept of the Victorian's childhood, are two main tasks to appraise. The work focuses on the analysis of the Švankmajer's movie *Alice*, where the basic elements of surrealism and the memories of the film-maker are shown. The main target of this work is a determination how strongly is Alice influenced by the specific environment, dreams, and the principle of the game, the revival of things, a cruelty, an innocence and the surrealism.

KEYWORDS:

Jan Švankmajer, childhood, Alice, surrealism, dream

Obsah

Úvod a metodologická východiska	7
1. Reflexe literatury a pramenů.....	11
1.1 České zdroje	12
1.2 Zahraniční zdroje.....	17
2. Srovnání postavy Alenky ve filmovém zpracování	19
2.1. Putování animovanou říší divů od Walta Disneyho	19
2.2. Dospělejší Alenka v říši divů	21
3. Jan Švankmajer a Alenka.....	24
3.1. Předchozí tvorba Jana Švankmajera	24
3.2. Švankmajerův přístup k dětství	25
4. Analýza postavy Alenky	29
4.1. Něco z Alenky - fabule	29
4.2. Prostředí a čas ve filmu	30
4.3. Viktoriánské dětství.....	34
4.4. Živé a neživé bytosti.....	36
4.5. Krutost a nevinnost.....	38
4.6. Princip hry	39
4.7. Surrealismus	41
Závěr.....	44
Seznam literatury.....	46
Periodika.....	48
Seznam pramenů	49
Elektronické zdroje	50

Úvod a metodologická východiska

Dětství ve filmu je motivem, který není v kontextu české filmové teorie komplexněji zpracován¹. Tato skutečnost se pro mne stala vhodným výchozím bodem pro finální volbu tématu této diplomové práce. Zvolila jsem si českého filmaře Jana Švankmajera, který se v tvůrčím přístupu k filmovému ztvárnění dětství radikálně odlišuje od ostatních filmařů. Předmětem mé práce je pomocí zahraničních a českých zdrojů analyzovat dětskou postavu ve filmu *Něco z Alenky* (1988), jež je zasazena do českého prostředí. Cílem této práce není analyzovat filmovou adaptaci literární předlohy Lewise Carrolla *Alenka v říši divů*, ze které Švankmajerův film čerpá a vychází. Mým záměrem je analýza reprezentace dětství v tomto filmu.

Metodologicky se budu opírat o literaturu, která se zabývá obrazem dětství ve filmu. Budu vycházet z knihy Vicky Lebeau *Childhood and Cinema*, a to především z první kapitoly „The Child From Life“, kde autorka popisuje reprezentaci dětí ve filmu skrze rozvoj kinematografie a nových technologií. Možnou inspirací pro filmové tvůrce bylo podle Lebeau zobrazování dětí v malbě a fotografii. V prvních krátkých filmech se děti věnují svým obvyklým činnostem - konzumaci potravy či hraní dětských her, např. polštářových bitev. Lebeau definuje subžánr „dětského výrazu“ (záběry z blízka a v pohybu), který se objevoval v éře raných domácích komedií. Tato technika měla velký divácký úspěch, a tak byla filmaři hojně využívána. S rozvojem narativního vyprávění se změnil i přístup k reprezentaci dítěte. Začalo záležet na jeho úhlu pohledu. Režiséři se snažili zprostředkovat vnímání okolních postav a jejich reakce dětskýma očima. Snímky o dětech byly lákavé pro všechny diváky napříč spektrem, protože při jejich sledování snadno nabývali dojmu, že obraz dítěte na plátně uchovává jejich vlastní vzpomínku na dětství. Ve třetí kapitole „Child, Sexuality, Image“ se autorka zaměřuje na posunutí hranic ve vnímání dětí od nevinnosti k akcentaci sexuality, které dokládá na příkladu Mary Pickford a Shirley Temple. Mary Pickford se v sedmnácti letech

¹ Zpracování se dočkaly pouze memoáry dětských herců, vzpomínky režisérů na práci s dětmi např. OKTÁBCOVÁ, Alena. *Dětství před kamerou*. 1. vyd. Praha: Edice České televize, 2008. s. 195. ISBN 978-80-7404-008-5; speciální číslo zaměřené na dětství ve filmu *Cinepur : časopis pro moderní cinefily*. Praha: Tereza Dvořáková, 2012, č. 79. ISSN 1213516X; Pak texty zabývající se dětstvím: PONDĚLÍČEK, Ivo. Pamětní stopy dětství v Bergmanových filmech. *Film a doba*. 2007, č. 3. s. 151-161.; HANUŠ, Milan (ed.). *Krajina dětství: český film z let 1958-1964*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1994.

proslavila jako herečka dětských rolí. Svou kariéru založila na hluboce zakořeněném viktoriánském ideálu ženskosti: do filmu byla obsazena jako dítě s ženskou sexualitou, které je v bezpečí a nevinné. Z této podívané na ženu, která se ve filmu prezentovala jako dítě, se stala forma kulturní pedofilie. Ve třicátých letech byla Pickford vystřídána Shirley Temple, která ztělesňovala dětské postavy v rolích spojovaných s dospělými herečkami, např. exotická tanečnice. V souvislosti se zmiňovaným obdobím zmiňuje Lebeau Freudův *Výkladu snu*, kde píše, že dětské impulzy stále žijí ve snu². Byl to právě Sigmund Freud, který změnil způsob myšlení o sexualitě a dětství. Ve své teorii skloubil jak prvek dětské zvědavosti po původu své tělesnosti, tak vnímání těla skrze erotiku.

Ve „viktoriánských“ filmech se zobrazovalo dětství prostřednictvím knih, obrazů či dobových fotografií. Byl dodržován viktoriánský kult dítěte i s ním spojené hodnoty – cudnost, správné ošacení, morálka a úcta, což vzhledem ke skutečnosti, že postava Alenky z viktoriánské společnosti přímo pochází, považují za podstatný aspekt.

V kontextu českého prostředí budu vycházet ze surrealistických postulátů, jež se vztahují k tvorbě Jana Švankmajera. Z knihy *K surrealismu* Aleny Nádvorníkové, jež zpracovává surrealistické umění, je pro moji práci podstatná kapitola „Filmová tvorba Jana Švankmajera“. Surrealistické myšlení se u Švankmajera podle Nádvorníkové projevuje skrze animaci předmětů, které již neplní svou původní funkci. Švankmajer se jich zmocňuje a prodlužuje jim život v procesu interpretace až k dovršení individuálního pohybu. Jejich skutečný život se zrcadlí v řetězci snu³. Švankmajer se nepovažuje za naturalistu, ale za umělce, který předvádí svou vizi světa, v níž se snové stává reálným, komickým a hrůzostrašným a hranice mezi nimi jsou výrazně znejistěny. Surrealismus je současně ironickou kritikou věcí, jenž se distancuje a je zdrojem destrukce⁴.

Další knihou, která se zabývá Švankmajerovou uměleckou tvorbou je *Surrealismus není Umění* Františka Dryjeho, kde autor v kapitole „Absolutní realita“ popisuje vztah surrealistů ke snu pomocí tezí André Bretona. Surrealisté věří ve splnutí reality a snu v absolutní realitu, kterou André Breton nazval

² LEBEAU, Vicky. *Childhood and Cinema*. 1. vyd. London: Reaktion Books Ltd, 2008, s. 102. ISBN – 13: 978-1861893529.

³ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. 1. vyd. Praha : Torst, 1998. s. 224. ISBN 80-7215-071-5.

⁴ Tamtéž, s. 233.

v *Manifestu surrealismu* „spojitými nádobami“. Stavební prvky snu pocházejí z reálného života, objektivní reality. Sen reaguje na podněty z každodenního bytí a podílí se na řešení v bdělém stavu. Surrealismus se snaží o sblížení dvou naprosto odlišných skutečností, a čím dál budou od sebe vzdáleny, tím bude podle nich obraz působit silněji. Sen se stává druhým životem, který je rozvinutější a pravdivější než každodenní vnímání světa. Lidé ho ale povětšinou takto nevnímají⁵. V kapitole „Pohyblivé cíle aneb Infantilní nedočkavost“ Dryje rozebírá materiál, se kterým Švankmajer pracuje ve svých filmech – hlína, starožitnosti, přírodniny a různé artefakty, z nichž skládá nové objekty a přisuzuje jim nové významy. Tento postup patří ke konceptu surrealistického objektu se symbolickým účelem, se kterým přišel ve 30. letech Salvador Dalí. Švankmajer ho rozvíjí a vkládá do něj svůj osobitý styl⁶. V nadcházející kapitole „Hra-sen: sen hra“ komentuje Dryje film *Něco z Alenky* a Švankmajerův autorský přístup k principu hry. Dětská mysl není podle Dryje dostatečně uzemněna principem užitečnosti. Alenka je poháněna zvědavostí a touhou po dobrodružství⁷.

Co se týká struktury práce, v první řadě reflektuji české a zahraniční zdroje vztahující se k filmu *Něco z Alenky*. Nejprve uvedu periodika, ve kterých se o filmu psalo, a na jejich základě zhodnotím přijetí filmu kritikou. Budu se soustředit na postavu Alenky v kontextu předešlé Švankmajerovy tvorby a dvou jiných filmových adaptací. Důležitou inspirací mi byly diplomové práce věnované Janu Švankmajerovi a jeho přístupu k surrealismu ve filmu. Dále se budu věnovat srovnání postavy Alenky ve dvou vybraných filmových zpracováních (Walt Disney, 1951 a Tim Burton, 2010), kde uvedu rozdíly v zobrazení protagonistky a prostředí, které ji obklopuje. Také poukážu na viktoriánské dětství a na odlišnosti v Alenčině snění v daných snímcích. V následující kapitole „Jan Švankmajer a Alenka“ představím předchozí tvorbu Jana Švankmajera a jeho přístup k dětství. Budu přitom nejvíce vycházet z knihy *Síla imaginace* (2001). Hlavní část mé práce se bude věnovat analýze postavy Alenky ve filmu *Něco z Alenky*. Zaměřím se na fabuli filmu, prostředí a čas ve filmu, pokusím se film zařadit do kontextu českého prostředí a popíšu, jak Alenka vnímá prostor kolem sebe. Následně se zaměřím na

⁵ DRYJE, František. *Surrealismus není Umění*. 1. vyd. Praha : Concordia, 2005. s. 25-32. ISBN 80-85997-26-642.

⁶ Tamtéž, s. 128-143.

⁷ Tamtéž, s. 144-146.

obraz viktoriánského dětství skrze Švankmajerův osobitý styl zobrazení ve snímku. V tematicky provázaných kapitolách „Živé, neživé bytosti“ a „Krutosti a nevinnosti“ popíšu proces ožívání předmětů a jejich chování vůči protagonistce filmu. V následující kapitole „Princip hry“ popíšu vztah hry a snu, a jejich prolínání v realitě a snění. V neposlední řadě se zaměřím na surrealismus a jeho koncepci dětství ve Švankmajerově díle.

Vzhledem k tomu, že pracuji i s anglickou literaturou, budou všechny citace opatřeny mým překladem. Filmy budu uvádět pod českými názvy.

1. Reflexe literatury a pramenů

Snímek Jana Švankmajera *Něco z Alenky* je jeho prvním celovečerním filmem. V chronologickém výčtu Švankmajerovy filmografie se však řadí až na dvacáté místo. Film nevznikal pouze v České republice, ale natáčelo se v koprodukcii se Švýcarskem, Velkou Británií a Spolkovou republikou Německo. Při zkoumání recenzí a literatury jsem narazila na rozdílné údaje o vzniku *Něco z Alenky*. Některé zdroje uvádějí rok 1987, jiné 1988 např. v Československu byl snímek uveden až v roce 1990.

V československém prostředí vyšly reflexe filmu ve *Filmu a době* (1989, č. 9) a *Filmovém přehledu* (1991, č. 1 a 2009, č. 4). Na internetu se objevily recenze Tomáše Odahy (2008) a Jiřího Neděly (2009). Komparace knihy a filmu je studie Jána Kraloviče „Alenka v objatí imaginácie. Poznámky k filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* a jeho vztah k literárnej predlohe Lewise Carrola“, která byla publikována ve sborníku *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinárni a intermediální debatu* (2010). Tvorbou Jana Švankmajera se obecně se zabývají následující knižní publikace: *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě* (Jan Švankmajer, 2001), *Transmutace smyslů* (Jan Švankmajer, 1994) a *Možnosti dialogu/Mezi filmem a volnou tvorbou* (Jan Švankmajer, 2012). Důležitým zdrojem pro mou práci jsou i bakalářské diplomové práce od Michaely Sedlákové *Nadčasová Alenčina Říše divů ve třech filmových adaptacích* (Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudebních věd, 2012), Kateřiny Slezákové *Prvky surrealismu v tvorbě Jana Švankmajera* (Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2011) a magisterská diplomová práce Jiřího Neděly *Princip surrealismu ve filmové tvorbě Jana Švankmajera* (Univerzita Palackého Olomouc, Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, 2008).

V zahraničních periodikách vyšlo o filmu *Něco z Alenky* několik článků a recenzí. Pro mou práci bude stěžejní text Eda Whitwortha „Patterns of Consumption in Svankmajer's Alice“ (*Animatrix: A Journal of the UCLA Animation Workshop*, 2008) a recenze Marka Sinkera „Alice Through the Lens“ (*Sight&Sound*, 2010). Švankmajerovým specifickým přístupem k adaptaci *Alenky v říši divů* se zabývá Jeff Strickler v „Grisly Surrealism Makes Svankmajer's Alice Strictly for Adults“

(*Star Tribune*, 1988). Zásadní monografie o Janu Švankmajerovi je *The cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* od Petera Hamese (2008).

1.1 České zdroje

O filmu *Něco z Alenky* vyšlo v době jeho vzniku v českých periodikách minimum článků a recenzí. Poprvé se o filmu objevila zmínka ve čtvrtletníku *Film a doba* v roce 1989. Je zde zmínka o jeho vzniku, úspěšnosti v zahraničí a neodkoupení našimi distributory. Spolu s těmito údaji otiskl časopis rozhovor, který Jan Švankmajer poskytl v roce 1989 anglickému časopisu *Asterimage*. Uvádí v něm důvody svého zpracování *Alenky v říši divů* a odkazuje i na fragmenty ze scénáře. Švankmajer označuje Lewise Carrolla za předchůdce surrealismu, a to především díky jeho dokonalému chápání snové logiky. „Alenka je vzácným českým příkladem infantilního snu. Neustálé změny velikosti, přeměna děcka do prasečí podoby apod. svědčí u Carrolla o tom, že dětem dokážou lépe porozumět pedofilové než pedagogové.“⁸ Další informace o Alence jsem našla ve *Filmovém přehledu* (1/1991), kde je zmíněn rok premiéry 1987. Jsou zde také uvedeny základní údaje o filmu a obsah. V roce 2009 byla *Alenka* vybrána jako jediný reprezentant českého filmu do *Projektu 100* a dostala se tak opět do povědomí českých diváků. Při této příležitosti byl film znovu zmíněn ve *Filmovém přehledu* (4/2009).

Jedna ze dvou internetových recenzí, text Jiřího Neděly „Filmař v říši dětství“, která byla publikována 25. ledna 2009 v internetovém časopise 25fps, reflektuje uvedení tohoto filmu v *Projektu 100*. Autor recenze uvádí rok 1988 jako vznik filmu. Nejprve představuje Jana Švankmajera a jeho filmařský záměr. Film vycházel nejen z literární předlohy, ale i z filmařovy vzpomínky na dětství, a zároveň chtěl vzbudit v divákovi emoce z dětských let. „Jeho film *Něco z Alenky* je poctou nezměrné Carrollově představivosti, ale současně i záminkou k rozvinutí o nic menší představivosti vlastní. Je autorovou vzpomínkou na dětství, a zároveň pokusem evokovat prožitek dětství i v divácích. Infantilní vnímání světa totiž surrealisté vždy stavěli na roveň básnické intuici či myšlení příslušníků

⁸ ŠVANKMAJER, Jan. *Něco z Alenky*. *Film a doba*. 1989, č. 9. s. 493. ISSN 0015-1068.

domorodých kultur.“⁹ Neděla reflektuje i Švankmajerův nesouhlas s používáním pojmu adaptace ve vztahu ke svému filmu: „Před označením adaptace však dává přednost pojmu autorská interpretace. Znamená to, že nechce kopírovat fiktivní svět, který vymyslel už někdo před ním, ale vytvořit vlastní svět z emocí, jež mu četba knihy vtiskla. Motivy převzaté z knihy do filmu jsou v režisérově podvědomí přetaveny imaginativními procesy.“¹⁰ Recenzent se věnuje především působení surrealismu na film, a jak se v něm projevuje. Odkazuje i na výklad snu od Sigmunda Freuda a co pro skupinu surrealistů znamenal. „Výklad snů se pro surrealisty stal impulzem k bádání ve skrytých stránkách duševního života, o němž podávali svědectví mimo jiné i prostřednictvím výtvarné, básnické nebo filmové tvorby. V případě filmu se však po slibných začátcích (známky surrealismu se kromě Buñuelových děl objevily i ve filmech Mana Raye nebo Germaine Dulacové) stal přívlastek „surrealistický“ pouhou žurnalistickou nálepkou, aniž by se v dějinách kinematografie – až na výjimky – objevila osobnost, která by se svým dílem k surrealismu doopravdy hlásila. Švankmajer však představuje právě onu výjimku a jeho filmy dokazují, že odkaz surrealismu v české kultuře stále přetrvává“¹¹.

Druhá internetová recenze pod názvem „Jan Švankmajer: Něco z Alenky“ byla publikovaná 27. prosince 2008 Tomášem Odahou na jeho stránce www.odaha.com. Na rozdíl od předchozího autora zmiňuje jiný rok výroby, 1987. Nejprve uvádí Alenku do kontextu režisérovy tvorby a politické situace v ČSR, díky níž se film nedostal do širší distribuce. Podobně jako Neděla o surrealistickém vlivu uvádí, že Švankmajer převedl Carrollův příběh do surrealistické podoby „tedy někam na rozmezí snu, naturalismu a protikladu běžné racionality. Alenčin příběh samotný tak stojí daleko v pozadí, což můžeme, byť na první vjem poněkud paradoxně, interpretovat jako tu nejvyšší poctu Lewisi Carrollovi, jenž byl masami čtenářů léta degradován na pouhého spisovatele pro děti“¹². Odaha charakterizoval „švankmajerovskou“ složku skrze kombinaci výtvarné techniky použité ve filmu.

Dalším důležitým zdrojem je studie Jána Kraloviče „Alenka v objatí

⁹ NEDĚLA, JIŘÍ. 2009 *Filmař v říši dětství* [online]. [cit. 25. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2009/filmar-v-risi-detstvi/>>.

¹⁰ NEDĚLA, cit. 9.

¹¹ Tamtéž.

¹² ODAHA, TOMÁŠ. 2008 *Jan Švankmajer: Něco z Alenky* [online]. [cit. 14. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/film/jan-svankmajer-neco-alenky#f1>>.

imaginácie. Poznámky k filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* a jeho vztah k literární předloze Lewise Carrolla“ vydaná ve sborníku z 9. ročníku studentské (intermediální) konference *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární a intermediální debatu* v roce 2010. Autor se zde zabývá porovnáním vztahu textu a filmového obrazu a označuje Švankmajera za režiséra, který se nejvíce přiblížil k říši snů Lewise Carrolla. Švankmajer podle Kraloviče skrze poetiku surrealismu realizuje Carrollovu knihu prostřednictvím charakteristických principů jeho práce: stylizovaná expresivita, tematizace procesuality, přepínání mezi agresivním s lyrickým, fatálním s groteskním. Autor cituje Švankmajerův pohled na animaci a dětství. „*Animace dokáže imaginární svět dětství znovu oživit, vrátit mu jeho původní důvěryhodnost. Spojení dětských her s imaginárními a infantilními sny získává ‚objektivní‘, reálný rozměr, při němž tuhnou otcovské úsměvy na tvářích těch úředníků, kteří se již považují za dostatečně přestárlé a rozumné, všech těch úředníků života. Nikdy jsem nechápal dětství jako něco, co mám už dávno za sebou*“¹³. Kralovič zmiňuje, že hlavní roli u Švankmajera mají předměty. Ani samotná Alenka jimi není pouze obklopená, ale stává se jedním z nich, a to například v momentě, kdy se přeměňuje v panenku. Na závěr shrnuje společná témata z literárního textu a filmového zpracování: motiv zázračného, kvintesenci matérie, procesy hry, dětství a sféru snu.

Dalším východiskem pro mou práci bude bakalářská diplomová práce od Michaely Sedláčkové *Alenčina Říše Divů ve třech filmových adaptacích* (2012). Autorka zde zpracovala tři adaptace *Alenky v říši divů* od Lewise Carrolla (Walt Disney, 1951; Švankmajer, 1988; Tim Burton, 2010). Přistoupila k nim skrze různá technologická zpracování a převody textu do obrazového ztvárnění. Disneyho *Alenka* je určena pro dětskému publiku, proto došlo k logickému seřazení obrazů popisujících její pobyt v říši divů jako sen. Švankmajer naopak postavil sen do centra dění. Burton upravil příběh jako boj dobra proti zlu a obohatil jej o akční scény a jiskření mezi Alenkou a Kloboučníkem.

Druhou bakalářskou prací, která se zabývá Švankmajerovou tvorbou, jsou *Prvky surrealismu v tvorbě Jana Švankmajera* (2011) od Kateřiny Slezákové.

¹³ KRALOVIČ, JÁN. Alenka v objetí imaginácie Poznámky k filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* a jeho vztah k literární předloze Lewise Carrolla. *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární debatu*. In VOJTKOVÁ, Milena (ed.). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2011, s. 75. ISBN 978-80-85-778-85-4.

Kapitoly „Sen jako prodloužené dětství“ a „Dětství a Ludikativní princip“ jsou pro mě důležité skrze pojetí dětství u Švankmajera a jeho ludikativní princip ve filmu. „Všechny prvky, které v jeho filmové tvorbě nalézáme, se dají vztáhnout ke vzpomínkám na dětství, které jsou postupem času transformovány. V tomto duchu lze o Švankmajerových filmech mluvit jako o zvláštním druhu dokumentárního filmu. „Infantilnost“ se projevuje také ve spjatosti Švankmajerova díla s loutkami, hračkami, dětským divadlem“¹⁴. Autorka zmiňuje, že Švankmajer vzpomíná, jak v dětství snil nad knihou Carrolla a prožíval vlastní příběh. Mezi snem a hrou se stírají hranice a vzájemně se prostupují. „Švankmajer vzpomíná na to, jak v dětství snil nad stránkami Carrollovy knihy, vzpomíná na své vlastní prožívání příběhu. Sen a hra se zde vzájemně prostupují a ztrácejí mezi sebou hranice“¹⁵.

Diplomová práce Jiřího Neděly *Princip surrealismu ve filmové tvorbě Jana Švankmajera* (2008) se zabývá čistě Švankmajerovým surrealismem. V kapitole „*Něco z Alenky* – imaginativní diegeze v podobě snu“ vysvětluje sen pomocí Freudovy knihy *Výklad snů*. Švankmajerovu práci se snem v tomto filmu demonstruje na úvodní a závěrečné scéně, kde vidíme Alenčiny hračky, školní potřeby, sbírku motýlů aj. Všechny tyto věci, které kamera v první scéně detailně zabírá, se pak v Alenčině snu objevují a hrají v něm určitou roli. V závěrečné scéně po probuzení se tyto předměty znovu vrací ve své původní formě a podobě. Hranice mezi snem a realitou je setřena a spojitost mezi reálným materiálem a jeho projekcí do snu je potvrzena.

Z tištěných publikací se Švankmajerovou tvorbou zabývá kniha Jana Švankmajera *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě* (2001), kterou uspořádal a úvodní studií opatřil František Dryje. Tato studie složená z osmi kapitol, mimo jiné označuje prvky surrealismu v jeho tvorbě. Film *Něco z Alenky* je Švankmajerův v pořadí třetí film tematizující dětství. Dryje se zároveň věnuje filmu *Něco z Alenky*. Ten podle něj nezkoumá problém estetický, ale psychologický, ve kterém se soustředí na emociální pozitky. Děšivá monstra z *Alenky* ztrácejí dojem grotesknosti a odkrývají prvotní dětské vjemy. To odhalilo především vzpomínky na režisérovo dětství, jimiž odhalil svou vlastní obsesi, jež vedla k dlouholeté

¹⁴ SLEZÁKOVÁ, Kateřina. *Prvky surrealismu v tvorbě Jana Švankmajera*. Bakalářská diplomová práce. Seminář estetiky. Masarykova univerzita v Brně. 2011. s. 34.

¹⁵ Tamtéž, s. 33.

manipulaci právě s těmito předměty. Dryje srovnává Carrolla a Švankmajera. Uvádí, že oba autoři obsedantně plní všechna přání Alenky, čímž zároveň plní svá infantilní a dospělá přání, o kterých možná vědí, možná nevědí. Postulují i jejich společná témata: dětství, sen a skrytý erotismus. Druhá polovina knihy obsahuje Desatero. Jsou to pravidla, která vyplynula ze Švankmajerových zkušeností, jejich univerzální platnost je ale samotným tvůrcem zpochybňována: „Ostatně všechna přikázání jsou tady od toho, aby se překračovala (ne obcházel). Ovšem existuje ještě jedno pravidlo, jehož překročení (natož jeho obcházení) je pro jakéhokoli tvůrce zničující: Nikdy nedej svou tvorbu do služeb čehokoli jiného, než je svoboda“¹⁶. Dále se zde nachází rozhovor s Peterem Hamesem, který byl odrazovým můstkem pro sepsání Hamesovy knihy *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*. Tento rozhovor je členěn do několika částí. V sekci nazvané „Surrealismus“ Švankmajer přibližuje vznik surrealismu v České republice, a kdo Švankmajera ovlivnil ze zahraničí. Podle něj je sen jedna z konstant surrealismu. Skutečnost a sen jsou „spojité nádoby“. *Alenka* je infantilní sen a řídí se Carrolovou logikou příběhu.

Další publikace od Jana Švankmajera se jmenuje *Transmutace smyslů* (1994). Kniha je sestavena z článků různých autorů. Pro mou práci je významná kapitola „Z anket a rozhovorů“, kde Švankmajer popisuje film *Něco z Alenky* a to jak k němu přistupoval. „Smysl mého film *Něco z Alenky* je zdánlivě skromný: upozornit opět na sen, se kterým se v současné civilizaci přestalo počítat. Který společnost odložila na smetiště psychik.“¹⁷.

Nejnovější Švankmajerovou knihou jsou *Možnosti dialogu/Mezi filmem a volnou tvorbou* (2012). Monografie se chronologicky věnuje všem oblastem autorovy tvorby a představuje jej jako filmaře, výtvarníka, experimentátora a surrealistu. Biografie se střídá s eseji a komentáři k jeho dílům. Opět se zde objevuje paralela Alenky a snu oproti Alence coby dětské knížce: „Švankmajer se rozhodl svoji Alenku pojmout ne jako tradiční pohádku nebo fantastický dětský

¹⁶ ŠVANKMAJER, JAN. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. 1. vyd. Praha – Podlesí: Dauphin, 2001. s. 114. ISBN 80-7272-45-7.

¹⁷ ŠVANKMAJER, JAN. *Transmutace smyslů*. 2. publikace Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994. s. 83. ISBN 80-9014559-3-6.

*příběh, nýbrž jako sen: a proto je tento osobní, subjektivní film možná tou nejvěrnější carrollovskou adaptací*¹⁸.

1.2 Zahraniční zdroje

Zajímavým pohledem na Alenku je text Eda Whitwortha „Patterns of Consumption in Svankmajer's Alice“, který se zabývá konzumací a požíváním. Toto téma podle Whitwortha přejímá Švankmajer od Carrolla jako surrealistický a často transformativní zážitek. Pro Carrolla je jídlo a pití jedním z mnoha leitmotivů v jeho fantaskním světě, ale pro Švankmajera se stává dominantou a nezbytnou funkcí jeho postav - např. Alenka místo lahodného nápoje vypije inkoust. V úvodní scéně u Alenky v pokoji působí jídlo jako zneklidňující prvek – plesnivé jablko, kus sýra v pasti pro myš, talíř koláčů umístěný vedle láhve černého inkoustu. Tato sekvence poukazuje na to, že jídlo a pití jsou v tomto příběhu důležité, ale že jejich přítomnost bude nějakým způsobem nechutná a nepřírozená.

Srovnáním Švankmajerovy a Disneyho Alenky se zabývá text „Alice Through the Lens“ Marka Sinkera v časopisu *Sight&Sound*. Alenka u Švankmajera je dominantnější, což je zdůrazněno detailními záběry na její ústa a oči při promluvách. Švankmajerovskou říší divů pak Sinker popisuje takto: „Toto vlhké a mizerné místo - labyrint zchátralých a klaustrofobických pražských činžáků, sklepů a chodeb - vypovídá o utrpení stejně jako o úpadku. Věci, které běžně používáme, mají i svou ošklivou polohu: kuřecí lebka klubající se z vejce, rostoucí nehty a syrové maso, které se slizce plazí“¹⁹.

Další zahraniční recenze je od Jeffa Stricklera „Grisly Surrealism Makes Svankmajer's Alice Stricly for Adults“. Alenka je nejvíce zpracovávaný dětský pohádkový příběh, ale v rukou českého animátora Jana Švankmajera se skrze surrealismus stávají pohádkové prvky děsivé. Rozpohybované bytosti jsou poskládané z neobvyklých věcí, což je pro některé nápaditá animace např. Houseňák, který je zpodobněn ponožkou s lidskýma očima a zubní protézou. Autor uvádí, že film není vhodný pro dětské publikum, ale je výhradně jen pro dospělé.

¹⁸ SCHMITT, Bertrand. Podrobný komentovaný životopis (II) 1971-1989. In: ŠVANKMAJER, JAN *Možnoti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. 1. vyd. Řevnice: Arbor vitae, 2012. s. 186. ISBN 978-80-7467-015-2.

¹⁹ SINKER, Mark. Alice Through the Lens. *Sight&Sound*. [online]. [cit. 5. 1. 2014]. Dostupné z WWW : <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49605>>.

Další publikací o Janu Švankmajerovi je kniha Petera Hamese *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*. Kniha je členěná do sedmi kapitol, ve kterých popisuje celkový umělecký vývoj Jana Švankmajera. Také se zde nachází rozhovor Hamese se Švankmajerem a Desatero, jež jsou uvedeny i v *Síle imaginace*. Autor uvádí, že režisér skrze zobrazování dětství promítá své „alter-ego“ do filmu *Do pivnice*. Je to jeho nejvíce subjektivní a autobiografický film. Přechod z reálného světa do světa snů, z vědomí do bezvědomí objasňuje výhradně skrze symboly, např. stůl není pouze psací stůl, ale poskytuje přístup Alence do snového světa. Autor popsal Alenku proměněnou ve velkou pannu pouze s očními otvory jako duální povahu protagonistky v přechodu, v němž se očekává návaznost psychické identifikace, která se stává v okamžiku krize. To je zobrazeno v hovoru Alenky a Houseňáka, který se jí ptá, kdo je.

Něco z Alenky se pro zahraniční recenzenty může jevit jako film neobvyklý a ojedinělý, vzhledem k přístupu k pohádkovému příběhu *Alenky v říši divů*. Čeští recenzenti, kteří jsou se Švankmajerovou tvorbou důkladněji obeznámeni a posuzují ho převážně skrze jeho tvorbu. Oba zdroje se shodují, že prvky surrealismu dodaly filmu na originalitě. Role Alenky je oproti jiným zpracováním dominantnější. Protagonistka se nachází v děsivém prostředí, navíc je obklopena bytostmi, které jsou poskládané dohromady z různých částí věcí. Téma jídla a konzumace se odráží na frázování obrazu skrze Alenčina ústa a rekvizity, které používá.

2. Srovnání postavy Alenky ve filmovém zpracování

Kniha Lewise Carrollova *Alenka v říši divů* odehrávající se ve viktoriánské době je pro filmové tvůrce stále lákavým námětem. Vybrala jsem si dvě odlišné adaptace. Animované zpracování od Walta Disneyho (1951) směřuje primárně k dětskému publiku, kterému je film přizpůsobený. Další zvolený film inspirovaný *Alenkou v říši divů* režíroval Tim Burton (2010), který posunul děj knihy o třináct let později. Tato kapitola obsahuje porovnání postavy Alenky, zaměřím se na výklad jejího snu a na její zobrazení ve filmu. Michaela Sedláková se ve své bakalářské práci *Nadčasová Alenčina Říše Divů ve třech filmových adaptacích* zaměřila na porovnání základní dějové linie filmu s knihou a na odlišné technologie použité v každé adaptaci. Má práce se zabývá pouze postavou Alenky a zobrazováním dětství v zmiňovaných filmech.

2.1. Putování animovanou říší divů od Walta Disneyho

Alenka v říši divů v produkci Walta Disneyho a v režijním zpracování Hamiltona Luskeho, Wilfreda Jacksona a Clyda Geronimiho z roku 1951 je třináctým celovečerním animovaným filmem Walta Disneho. Filmová adaptace vychází volně z námětu především prvního dílu Carrollovy předlohy, ale jsou zde použity i nejvýraznější postavy a motiv z druhého dílu *Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala*. Autoři se zaměřili především na dětského diváka a s tím jsou spjaty úpravy textu. V knižní předloze se přeskakuje mezi situacemi, ve filmu jsou jednotlivé obrazy skládány návazně na sebe v chronologický příběh provázený písněmi. Alenka jde po jasně vytyčené cestě, na které zažívá různá dobrodružství a setkává se zvláštními postavami.

Fabule animovaného filmu *Alenka v říši divů* není komplikovaná. Vše začne Alenčíným spatřením věčně spěchajícího Bílého králíka. Pronásleduje ho až do nory, kterou se propadne do říše divů. Nejprve na své cestě potká Tydlidima a Tydliduma, jež jsou nadšení z její společnosti a zpívají jí píseň. Posléze dojde až k domu bílého králíka, který si ji splete se služkou Marianou. Překvapivě se Alenka tvorů nebojí, ale oni mají často strach z ní. A to hlavně v situaci, kdy sní sušenku, zvětší se a její tělo proroste domem. Po zmenšení pokračuje ve své cestě, přičemž narazí na záhon mluvících květin, kočku Šklíbu a dojede až k zajíci Břežňákovi a

Kloboučníkovi na bláznivou svačinu a čaj. Postupně na Alenku přichází únava a stesk po domově. Šklíba Alenku nasměruje k Srdcové královně. Po jejím povolení na zem je Alenka poslána k soudu. Během vyšetřování se opět zvětší a zmenší. Po vyřknutí rozsudku „Srazte jí hlavu“, utíká pryč až ke dveřím, které ji vysvobodí z kraje divů. Probudí se a ujistí, že to byl vše jen pouhý sen.

Alenka je zde situována do malebného prostředí plného zvířat, zeleného porostu a poletujících motýlů. Její příběh se zaměřuje na putování „kouzelným“ lesem a seznamování se s podivíny. Vizuálně i motivem cesty novou říší film připomíná *Čaroděje ze země Oz* (Victor Fleming, 1939). Alenka je roztomilá blondátá holčička, která se chová slušně a nikdy by nikomu neublížila (lituje ústřice, které snědl mrož v básni od Tydlidima a Tydliduma). Má oděv na hraní, modré šaty s bílou zástěrou a bílými punčochami. Hubatá je pouze na květiny, když ji chtějí vystrnadit ze svého okolí. S Houseňákem řeší svůj jediný problém – velikost. Je na svůj vkus příliš malá. Dokonce na něj zvýší i hlas, jak to děti mají ve zvyku, když se jim něco nelíbí a chtějí docílit svého. Ke královně chová úctu a podle toho se chová – je samá poklona, úklona a strojená mluva. Až u soudu se začne více projevovat, když ví, že se jí u soudu děje bezpráví.

Filmy Walta Disneyho jsou pro dětského diváka srozumitelné a nekomplikovaným vyprávěním snadno přístupné. Tvůrci uspořádali knihu Lewise Carrolla do pohádkového příběhu se zdvořilou protagonistkou a některé pasáže zhudebnili. Při koncepci hlavní postavy vycházeli z viktoriánské doby, v níž byla kniha *Alenka v říši divů* napsána. Podle Vicky Lebeau, autorky knihy o dětství ve filmu *Childhood and Cinema* (2008) „je ideál dětství zobrazen jako symbol dobra, přírody a čistoty: viktoriánský kult dítěte, který více, než sto let později nadále pomáhá vytvářet naše vnímání vůči dětem²⁰“. Hrdinka reprezentuje naplnění tohoto ideálu – je zvědavá, upřímná a plná fantazie. Pravděpodobně ji rodiče a vychovatelka vedou k etiketě a spokojenosti. Podle toho by se dalo usoudit, že má Alenka spokojené dětství, které se projevuje v jejím snění. Její představy ve snu jsou nevinné a plné pohádkových postav, která se o ní starají a provázejí ji říší divů. Co prožívá a čím se obklopuje v reálném světě, se promítá do jejího snu - např. Houseňák ji poučuje podobně, jako to ve skutečném světě dělá vychovatelka. V závěru je jasně vylíčeno, že vše bylo jenom sen a tím se uzavře cesta snovou říší.

²⁰ LEBEAU, cit. 2, s. 98.

2.2. *Dospělejší Alenka v říši divů*

V roce 2010 vznikla nová verze *Alenky v říši divů* v režii Tima Burtona. Stejně jako u výše zmíněného filmu i tuto *Alenku* produkčně zaštitilo studio Walt Disney Picture, tím však podobnost obou verzí končí. Linda Woolverton napsala scénář jako volné pokračování knihy *Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala* s tím, že jsou zde použity některé scény z Carrollovy knihy. Nejdůležitějším prvkem filmu je báseň „Žvahlav“ (Jabberwocky) z knihy, kterou Alenka najde na stole ve druhé knize. Báseň se objevuje posléze v orákulum jako proroctví, co musí Alenka pro říši divů vykonat. Celý příběh se točí kolem Žvahlava/Tlachapouda, jemuž musí Alenka setnout hlavu, aby splnila proroctví a navrátila korunu Bílé královně.

Stejně jako v animované *Alence v říši divů* od Walta Disneyho se nové zpracování odehrává ve viktoriánské době, ale o třináct let později od doby, kdy Alenka naposledy navštívila říši divů. Alenka Kingsley je devatenáctiletá slečna a nastal čas ji provdat za nesympatického lorda Hamishe. Během zasnub v altánku na zahradě opět spatří Bílého králíka. Naznačuje jí, aby šla za ním. Bez rozmyšlení jde a následně propadne králičí norou do říše divů, která se spolu s Alenčíným uvědomováním sebe sama a dospíváním od její poslední návštěvy proměnila z přívětivé scenerie na pochmurnou až depresivní. Zde začíná Alenčina cesta za znovuobjevením svého já. Během svého putování kouzelným světem se setkává s již známými postavami, které si ovšem nepamatuje. Tyto postavy přispívají k její krizi identity otázkami typu „Je to Alenka? Je to ta pravá Alenka?“²¹ Obyvatelé kouzelné říše doufají, že přivedli tu správnou Alenku, ale ani oni sami si nejsou naprosto jistí. Ukazují jí Orákulum, kde je vyobrazeno vše, co je v říši předurčeno. Vkládají do ní poslední naděje na záchranu jejich světa. Seznamují ji se dnem zvaným Nádherňajs. V tento den má Alenka skolit hrozivého Tlachapouda. Během cesty poznává krutovládu Srdcové královny. Tyranie je reflektována na postavě Kloboučníka. Po jeho vyprávění životního osudu si Alenka uvědomí zlobu Srdcové královny a přiklání se k její sestře, Bílé královně, na stranu dobra a chce do říše divů opět navrátit rovnováhu. K vítězství potřebuje získat vorpálový meč Šaršoun, který stráží Pentlochňap. Nadchází den osudového střetnutí – čarovný den

²¹ Otázky ji kladou všechny postavy, nejvíce avšak houseňák Absolen.

Nádherňajs. Alenka váhá, zda je opravdu tou vyvolenou, která má zachránit jejich svět. V panice utíká do ústraní, kde potká houseňáka Absolena. Ten jí konečně potvrdí, že je tou správnou Alenkou, jež je navštívila před několika lety. V tento okamžik Alenka konečně začne věřit v sebe samu a ve zbroji s mečem Šaršounem se staví po boku Bílé královny proti armádě Srdcové královny v čele s Tlachapoudem. Po úporném boji, dobro vítězí nad zlem a Srdcová královna je poslána do vyhnanství. Alenka se vrací zpět k altánku sebevědomá a viditelně dospělejší, což se projevuje v jejím přímém vyjadřování při konfrontaci s dalšími postavami. Své putování v říši divů rozřešuje tím, že její sen se stal skutečností, což zároveň značí její odhození dětské nevinnosti a přerod v dospělého jedince. Má touhu poznávat nové světy, říše divů však zůstává nadále její součástí²².

Alenka po třinácti letech poznává jinou říši divů – z malebného kraje se stal kraj pochmurný a plný neštěstí. Při vstupu zažívá opětovné shledání s podivíny a prochází stejnými místy. Její šat ze začátku odpovídá viktoriánské době. Jakmile se napije z lahvičky s nápisem „Vypij mě“, zmenší se, ale její oděv zůstává ve stejné velikosti. Na těle jí zbude jen určitá část. Během jejího putování jsou její šaty čím dál špinavější a potrhanejší. Už není nevinnou holčičkou, ale smyslnou dívkou, z níž vyzařuje sexualita. Projeví se to na jejím vztahu s Kloboučníkem. I Srdcový spodek při pohledu na ni potlačuje náklonnost k Srdcové královně a touží po Alence.

Alenčino chování se také proměnilo. Místo dětské nevinnosti a upřímnosti se objevuje zarputilost a ztráta důvěry i sebedůvěry, což se projevuje i na jejím obličejí, na němž se neobjeví – ani jeden úsměv. Ten se vrátí až po nalezení skutečné identity a odhodlání žít život po svém.

Tim Burton pojal film jako válku mezi dobrem a zlem prostoupenou akčními scénami. V příběhu se Alenka-dítě vyskytuje na začátku pro uvedení do děje a retrospektivně v Alenčiných vzpomínkách na první návštěvu říše divů. Její otec ji podporoval ve fantaziích a snech. Jakmile ji v dospívání opustí, neztrácí pouze otce, ale i vlastní já. Matka nepodporuje její obrazotvornost. Snaží se Alenku za každou cenu provdat. Posléze Alenka zjistí, že její sestru podvádí manžel. Z této situace je nešťastná a odráží se to v jejím snění. Zakladatel psychoanalýzy Sigmund

²² V závěrečné scéně při nalodění v přístavu na nadcházející cestu do Číny, jí na ramenou usedne Absolon v podobě modrého motýla.

Freud uvedl v knize *Výklad snů*, že „za nepopřený poznatek smíme považovat, že veškerý materiál, tvořící obsah snu, nějakým způsobem pramení z prožitků, tedy je ve snu reprodukován, vybavován²³“. V tomto smyslu by bylo možné i nahlížet na proměnu říše divů - poprvé ji Alenka viděla jako okouzující a kouzelnou, jelikož žila ve spokojené, celistvé rodině. Ale po smrti otce se říše divů proměnila v temné a depresivní místo.

Pro srovnání filmového zpracování *Alenky v říši divů* podle předlohy Lewise Carrolla jsem si vybrala dvě odlišné adaptace, ve kterých jsou patrné rozdíly mezi nimi. Každý tvůrce zohledňuje jiný přístup k zobrazení protagonistky. Pod režijním vedením Hamiltona Luskeho, Wilfreda Jacksona a Clyda Geronimiho vytvořilo studio Walt Disney animovanou verzi. Zde je Alenka malou nevinnou dívkou, přátelí se zvířaty a splňuje všechny atributy viktoriánské doby. Vše co se odehrálo, pokládá za pouhý sen. Oproti tomu Tim Burton vytvořil postavu Alenky na prahu dospělosti a stylizoval ji do ženské bojovnice, která bojuje proti zlu. U ní se stal sen po přiznání své skutečné identity realitou.

²³ FREUD, Sigmund. *Výklad snů*. 2. vyd. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, s. r. o., 1994, s. 12. ISBN 80-901916-0-6.

3. Jan Švankmajer a Alenka

V následující kapitole se zaměřím na Švankmajerův první celovečerní film *Něco z Alenky* v kontextu jeho předchozí tvorby. Má primární pozornost pak bude věnována tvůrčímu přístupu, jímž Jan Švankmajer prezentuje dětství.

3.1. *Předchozí tvorba Jana Švankmajera*

„Ve své tvorbě, podobně jako staří alchymisté, neustále destiluju vodu svých zážitků z dětství, svých obsesí, idiosynkrazií, úzkostí, aby tak vznikla, těžká voda‘ poznání, nezbytná pro transmutaci života“²⁴.

Jan Švankmajer je všestranně talentovaný umělec, který ve svých filmech pracuje s různými druhy umění – malířstvím, loutkářstvím, animací. Jeho filmy jsou ve vlastním smyslu autorské, od výběru a interpretace tématu, přes scénář po animaci i výtvarnou složku, na které se v některých filmech podílí se svou manželkou Evou. Ve svých prvních filmech např. *Rakvičkárna* (1966) nebo *Don Šajn* (1969) se inspiroval čínskou operou a japonským uměním kabuki²⁵. Podle Aleny Nádvoříkové se od počátku ve Švankmajerově tvorbě objevují jeho úzkostné obsese, touhy a jiné negativní emoce a promítají se i do filmů. K adaptacím literárních předloh přistupuje Švankmajer zcela odlišným způsobem a dochází k protichůdné asociaci, která brojí proti zobecnění. To vše se objeví v jeho prvním celovečerním filmu *Něco z Alenky*²⁶.

Důležitým aspektem Švankmajerova obrazu dětství je jeho surrealistická inspirace. Jak říká Hames: Švankmajer byl vnímán jako surrealista, ještě dříve než se v roce 1970 připojil k surrealistické skupině. Tvořil v surrealistické tradici permanentní revoluce, zdůrazňoval, že surrealismus není umění, nýbrž cesta do hloubky duše, podobně jako alchymie nebo psychoanalýza. Švankmajer ve svých filmech dokazuje, že souhlasí se surrealismem jako průnikem všedního života do snu. Sen přirovnává k dětství. Hodně záleží na druhu snu, a jak moc ho zaujme, např. *Alenka* je podle jeho slov infantilní sen a stejně tak i filmy *Kyvadlo*, *jáma a*

²⁴ ŠVANKMAJER, cit. 17.

²⁵ HAMES, Peter. *Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*. London: Praeger, 1995. p. 104. ISBN 978-1-905674-45-9. 118. ISBN 80-7272-45-7.

²⁶ NÁDVORNÍKOVÁ, cit. 3, s. 232.

naděje a *Do sklepa*, kde se prolíná snová rovina se syrovou realitou²⁷. V knize *Síla imaginace* Švankmajer uvádí, že na počátku své tvorby se věnoval převážně krátkým filmům, ve kterých používal především neživé předměty a jen výjimečně pracoval s živými bytostmi. Svou filmovou animací se odkloňuje od tradičního Trnkova pojetí. Švankmajer je schopen oživit vše: bahno, kameny, zvířecí jazyk, ponožky, hlinu, kostry. Ale animuje rovněž i věci živé – zvířata a člověka (*Žvahlav* 1971, *Jidlo*, 1992)²⁸. Nádvorníková shrnuje Švankmajerovy bytosti do bestiáře, který obsahuje nejrůznější podivnosti, jako je kanibalské obžerství v *Jidle*, černé kočky ve *Žvahlavovi* a ve filmu *Do sklepa*, jejichž mlsná olíznutí evokují temné síly a bezohlední psi v *Bytě* (1968). V *Něco z Alenky* se objevuje personifikované maso a skelety. Ojedinělým Švankmajerým stylotvorným prvkem je trojice člověk-loutka-zvíře, s níž autor manipuluje rovnocenně a jejímž členům vyměňuje podoby, místa i funkce²⁹. Další opakovaně využívaným významovým prostředkem je pro Švankmajera detail úst. Ve filmu *Zahrada* jsou to ústa protagonisty, představující mentální kanibalismus. Dále se také vyskytuje v podobě klepající čelisti Kašpara v *Donu Šajnovi*, jež zdůrazňuje hybatele tragédie. Alenčiny ústa dotvářejí její dětskou a křehkou identitu³⁰.

3.2. Švankmajerův přístup k dětství

„Tajemství Švankmajerova imaginativního humoru spočívá jistě v tom, že postaví-li prosti 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“³¹.

Švankmajer ve svých třech filmech, jež tematizují dětství, přistupuje k ústřednímu motivu zcela specificky. První z nich, *Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta* (1971), začíná dívčí recitací básně „Žvahlav“, pak následují jednotlivé scény představující dětství, které uzavře zboření stěny z kostek černou kočkou. Kostky se mění v obrazy a kočka coby symbol temné síly je uvězněna v

²⁷ HAMES, cit. 25. s. 111.

²⁸ ŠVANKMAJER, cit. 16, s. 24.

²⁹ NÁDVORNÍKOVÁ, cit. 3, s. 232.

³⁰ Tamtéž, s. 235-236.

³¹ ŠVANKMAJER, cit. 16, s. 38.

kleci. Dítě (ani jiná postava) přítomno není, ale je tu jakoby zprostředkováno dětské vidění světa, který představuje dětský svět, svět hraček a her. Švankmajer oživuje předměty (panenky, kostky), které se vyznačují prvky svobody a krutosti, jež jsou součástí světa dítěte. Hudební složka je v kontrastu s obrazem. Líbezný tóny prostupují hororovými scénami, např. ve scéně čajového dýchánku, kdy se panenky navzájem pojidají. V dalším filmu *Do pivnice* (1983) je oproti předchozímu snímku použita kombinace živé herečky a animace reálných věcí. Holčička (Monika Belocabanová) stylizovaná do Červené Karkulky jde do sklepa pro brambory. Cestou potkává souseda, kterého pak najde ve sklepení, jak si uléhá do postele plné uhlí a černou kočku, jež jí putování ztěžuje. V závěrečné scéně se holčičce brambory rozsypou dolů a vše se vrátí na začátek. Tématem filmu je dětský strach, který je zprostředkovaný autorovou vzpomínkou na zážitek plný negativních emocí. Dívka je nadaná silnou imaginací, jež je předností dětského vnímání³².

Třetím filmem je *Něco z Alenky*, které se budu věnovat v nadcházející kapitole. Švankmajerův dosud poslední film tematizující dětství je *Otesánek* (2000), jenž vychází z pohádky Karla Jaromíra Erbena. Manželé Horákoví si žijí svůj běžný život. Jejich jediný cíl je mít dítě, ale příroda jim nepřeje. Pan Horák chce po úporném snažení odlehčit situaci. Opracuje pařízek ve tvaru lidské hlavy v neumělý samorost. Následně ho překvapí reakce manželky, která k jeho výrobku přistupuje jako k opravdovému dítěti. Tím začíná sled nečekaných událostí. Otesánek je oživlá neživá bytost s dětskými hodnotami, které se stávají zkázou. Příběh je uzavřen do panelákového prostředí manželů Horákových a jejich sousedů Štádlerových. Další dětskou postavou desetiletá Alžbětka Štádlerová je přemoudřelé dítě, které věří pohádkám. Alžbětka odhalí Otesánkovu identitu a převezme iniciativu. Nejprve se jej snaží odstranit pomocí znalosti pohádky, ale pak ho schovává ve sklepě. V závěru je osud Otesánka naplněn a umírá dle pohádky pod úderem motyky. *Otesánka* Švankmajer postavil výjimečně na dialogích a zachoval animaci neživých věcí kombinovanou s hranou akcí.

Vzájemný vztah dětství a hry je zásadním rysem Švankmajerovy tvorby. Jan sám říká: „Animace dokáže imaginární svět dětství znovu oživit a vrátit mu jeho původní důvěryhodnost. Spojení dětských her s imaginárními a infantilními sny.

³² ŠVANKMAJER, cit. 16, s. 67-68.

Nikdy jsem nechápal dětství jako něco, co mám už dávno za sebou³³. Princip hry se prolíná celou jeho uměleckou tvorbou. *Historia naturea* (1967) je poskládána z dynamických záběrů animovaných zvířat a zvířecích koster v čistou hru, tedy v činnost, která má smysl sama v sobě. Fiktivní hra se zde střetává s realitou. Od filmu *Žvahlav aneb Šatičky slaměného Huberta* docházejí v principech k podstatnějšímu posunu. Hra se stává zásadním motivem filmu a sám autor jej označil za osobní vzpomínku. Nejedná se pouze o čistou hru, ale prvek hry stojí samostatně a je motivován zevnitř zážitkem z dětství. Identický princip je posléze aplikován i v případě adaptace *Alenky v říši divů* od Lewise Carrolla³⁴.

Film *Něco z Alenky*, natočil Jan Švankmajer až poté, co zpracoval báseň „Žvahlav“ ve filmu *Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta*. Vznikl v koprodukcii se Švýcarskem, Velkou Británií a Německem. Švankmajer spolupracoval se svým lety ověřeným týmem tvůrců v čele s producentem Jaromírem Kallistou, animátorem Bedřichem Glaserem, kameramanem Svatoplukem Malým a výtvarnicí Evou Švankmajerovou. Kvůli tomuto filmu se přesunuli do většího ateliéru v Nerudově ulici, kde vznikla většina interiérových a animovaných scén. Později zde vznikla řada dalších Švankmajerových filmů. Pro režiséra bylo důležité najít správnou představitelku jediné postavy Alenky, která musela odpovídat správným fyziognomickým kritériím. Nejdůležitější části těla jsou pro Švankmajera ústa a oči, jež jsou ve filmu zdůrazněna. Po dlouhém hledání si vybral Kristýnu Kohoutovou, a to zejména pro její oči. Ale záběry úst snímáné ve velkém detailu patří jiné dětské představitelce. Ve Švýcarsku muselo být promítání pozastaveno, jelikož si stěžovalo několik spolků křesťanských rodičů, že je film nevhodný pro děti³⁵.

Švankmajerův přístup k dětství je v každém filmu odlišný, byť v něm hraje hlavní postavu holčička. Základním strukturním prvkem těchto filmů je princip hry, který se pojí s dítětem a je zde patrná inspirace externími zdroji – Žvahlav, Alenka, Otesánek. Nejprve v *Žvahlavovi* dítě není přítomno, ale je tu zprostředkováno dětské vidění světa. Film *Do pivnice*, který pojednává o autobiografickém prožitku režiséra, kde hlavní postavou je dívka a nikoli chlapec. Následně pokračoval s filmy, kde vystupuje hlavní dětská hrdinka (*Něco z Alenky* a *Otesánek*), jež

³³ ŠVANKMAJER, Jan - ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Anima animus animace*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae 1997. s. 121. ISBN: 80-901964-3-8.

³⁴ ŠVANKMAJER, cit. 16, s. 34-36.

³⁵ SCHMITT, cit. 18, s. 183.

funguje jako optika, skrze kterou je traktována realita. Snímky pramení z jeho vzpomínek a zážitků, kde je dětství představováno skrze negativní emoce a strachy. Tím se výrazně odlišuje od reprezentace dětství podle Lebeau, která to považuje za šťastné období, jež se zachytí ve vzpomínce, k níž se budou děti rádi vracet³⁶. Protagonistky Švankmajerových filmů jsou v neustálém kontaktu s oživlými předměty a stávají se z nich pro dívky dalším zdrojem strachu.

³⁶ LEBEAU, cit. 2, p. 40.

4. Analýza postavy Alenky

V následující kapitole přikročím k analýze postavy Alenky z filmu *Něco z Alenky* (1988). Zaměřím se na zobrazování dětství a přístup k prostředí, ve kterém se tato postava nachází, a nastíním fabuli. V analýze se pak soustředím na téma viktoriánského dětství v jeho zobrazení skrze panenky, které se ve filmu objevují, na rozdíl mezi živými a neživými bytostmi, stanovisko vůči krutosti a nevinnosti, a v neposlední řadě zohledním princip hry a surrealistický postoj použitý ve filmu. Okrajově se budu odkazovat na snímek Terryho Gilliama *Krajina přílivu* (2005), neboť v něm se také objevuje postava dívky hrající si s panenkami a v jeho závěru dochází podobně, jako u Švankmajera ke stírání hranice mezi realitou a snem.

4.1. *Něco z Alenky - fabule*

Fabule filmu začíná u potoka, kde sedí Alenka se svou sestrou, jež ji pravděpodobně předčítá z učebnice. Pak se kamera zaměří na Alenčin obličej a posléze na detail úst, které uvádějí diváka do příběhu. Její hlas promlouvá stříhově do promítaných titulků. „Pomyslela si Alenka. Uvidíte film pro děti. Možná, abych nezapomněla. Teď musíte zavřít oči, jinak nic neuvidíte“³⁷. Po titulkové sekvenci se Alenka ocitá ve svém dětském pokoji obklopená nejrůznějšími hračkami. Zbystří, když se v teráriu z ničeho nic začne hýbat vypreparovaný králík. Alenka ho pozoruje, jak si obléká vznešený obleček a utíká za ním přes zorané pole k psacímu stolu. Skrze zásuvku spadne do sklepení, ze kterého se dostane do říše divů. Tam se setkává s nejrůznějšími bytostmi, živými či neživými. Jakmile dožene Bílého králíka, splete si ji se služebnou Máry a posílá ji do svého domu, který zvenčí vypadá jako postavený z kostek, ale uvnitř je to králíkárna. Alenka zde uvízne a neví, jak zpět, jelikož se po vypití inkoustu zvětšila. Obyvatelé říše divů ji odtud chtějí vystrnadit. Útočí na ni kameny, které se po dopadu mění v koláčky. Alenka je sní, zmenší se a utíká pryč. Podivíni ji však i nadále pronásledují a následně ji odtáhnou do spižírny. Tam najde v konzervě klíček ke dveřím a putuje dál. Objeví další dveře, před nimiž jsou volně naskládány boty. Také se zuje a vstupuje do místnosti. Skrze díry v podlaze se prohánějí ponožky, jejímž vůdcem je poskládá se dohromady z ponožky, protézy a očí. Vyleze si na dřevěný hřib a položí Alence

³⁷ *Něco z Alenky* [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR, CHE, GBR, SRN. 1988.

otázku, kdo je. Ta nechce prozradit svou identitu a Houseňák se následně zakuklí. Alenka pak dále bloudí po říši a pátrá po dalších záhadách. Přistoupí k malému domku, ze kterého se line dětský pláč, který se změní v kvičení selete, když ho chce Alenka nakrmit. K domu ji Lokaj-ryba přiveze pozvání Královny do jejího království. Posléze ji cesta zavede po schodech na čajový dýchánek Kloboučníka a zajíce Březňáka. Alenku to však s nimi nebaví a nenápadně se vytrácí pryč. Opět spatří Bílého králíka a následuje ho. Tentokrát ji zavede přímo do království Srdcové královny, s níž musí hrát kroket. Královna ji po chvíli posílá k soudu. Alenka se měla naučit výpověď nazpaměť, ale vzepře se a na důkaz vzdoru začne otáčet hlavou. Poté se najednou probudí ve svém pokoji, zasypaná hračkami, včetně karet. Podívá se do terária, které je prázdné a řekne: „Zase se opozdil. Asi mu srazím hlavu. Pomyslela si Alenka“³⁸.

Již ze samotné fabule vyplývá několik odlišností Švankmajerovy *Alenky* od Disneyho i Burtonovy verze. U Švankmajera nejde primárně o cestování krajinou, ale říše se převážně uzavírá do paneláku. U Disneyho a Burtona jsou zvířata laskavá a ochotná Alence pomoci, Švankmajerova jsou naopak zlá a agresivní. U soudního procesu je Disneyho *Alence* jasně ukázáno, že je Alenka nevinná, jelikož si přelíčení vymyslela zlá Srdcová královna k jejímu pokoření. Burtonova verze zaměnila soud za velkolepý boj. Každá ze zmiňovaných Alenek prožívá jinak svůj sen. Animovaná si je jistá, že to bylo pouhé snění. V Burtonovi je jasně ukázáno, že Alenka nesní, ale žije svůj život. U Švankmajera není takto jednoznačné, zda byl Alenčin sen skutečný, to ponechává na divácích.

4.2. Prostředí a čas ve filmu

Prostředí, do kterého je *Alenka* situována, je odlišné od předchozích zpracování, která se ve shodě s literární předlohou odehrávají ve viktoriánském období. Švankmajer situuje příběh do socialistického Československa, což samozřejmě ovlivňuje i obraz dětství v tomto filmu. Jak píše Chris Jenks v knize *Childhood* (2005), dětství je do velké míry sociálním konstruktem, který je odvislý od konkrétního sociálního a kulturního prostředí: „Dětství by mělo být chápáno jako sociální pojem; odkazuje na roli sociálního statusu, který je vymezen pohyblivými hranicemi měnícími se časem od společnosti ke společnosti. Tyto

³⁸ *Něco z Alenky* [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR, CHE, GBR, SRN. 1988.

hranice jsou nicméně začleněny v sociální struktuře, a tudíž jsou proječovány a tvořeny určitými formami chování. Dětství se tak vždy vztahuje ke konkrétní kulturnímu pozadí jedince³⁹. Švankmajer dle Aleny Nádvorníkové: „Alenku situuje do českého prostředí a do značné míry, rekonstruuje proces vlastního prožívání skutečnosti v dětství a jeho imaginativního přehodnocování.“⁴⁰ Sociální prostředí ovlivňuje výchovu dítěte. Alenka je dítě, jež vyrůstá v městském prostředí v době komunistického režimu. Na rozdíl od ostatních adaptací nemá Švankmajerova Alenka svou chůvu ani se o ni jako u Burtona nestará přísná matka. Ve Švankmajerově zpracování se neobjevuje žádný rodič. Na začátku filmu se na okamžik objeví Alenčina sestra, která je stylizována do toporné panny bez emocí. Říše divů je znázorněna pomocí malovaných divadelních kulis. Na začátku filmu Alenka sedí se starší sestrou u potoka, kolem zpívají ptáčci a je slyšet hučení potoka, stejně jako u animované Alenky. Pak se vše změní. Jakmile se Alenka ocitá v dětském pokoji, okolí se naprosto proměňuje - malebná krajina na chladné a betonové prostředí paneláku. Alenčino místo na hraní vypadá spíše jako vetešnictví či půda, kde se odkládají nepotřebné věci a ona se ukrývá před reálným světem a sní o dalších světech. Pomocí švenkování kamera zaznamenává hračky, které se promítnout i do jejího snění v zemi divů v jiných významových souvislostech. Nejvýraznější rekvizita filmu je psací stůl se zásuvkou. Objeví se v několika důležitých scénách, v různých velikostech. Zprvu k němu Alenka přistoupí, když šuplíkem vidí prolézat Bílého králíka. Posléze ho postupně nalézá v říši divů. Alena Nádvorníková cituje Iva Purše, který ve svém Komentáři k filmu popsal prostředí takto: „Okolní prostředí se zcela zmocňuje její osoby a stupňuje svou agresivitu od zlomyslnosti zásuvky (toho enigmatického šuplete provokujícího dětského snění) a napínáček ukrytých ve sklenicích od zavařeniny, až po frašku procesu, ve které ji přímo manifestačně Alenka přestává být pouhým divákem a svědkem kazícím tragikomickou hrou a stává se objektem zničující manipulace“⁴¹.

Alenčin sen se neodehrává v příjemném prostředí dětského světa, naopak, nebezpečné nástrahy na ni čekají v každé místnosti, již navštíví, a mají různou podobu. Hrozby postupně gradují. Na začátku ji stěžují cestu školní pomůcky při průchodu sklepením, posléze na ni věci dokonce i útočí – ve spižárně například

³⁹ JENKS, Chris. *Childhood*. 2.ed. New York: Routledge, 2005. p. 6-7. ISBN 0-415-34166-3.

⁴⁰ NÁDVORNÍKOVÁ, cit. 3, s. 256.

⁴¹ Tamtéž, s. 256.

z rohlíku vylezou po doteku hřebíky. Nejvíce agresivity projeví zvířata při honbě za Alenkou, pro kterou se stává nebezpečné i prostředí, v němž se pokouší schovat. Bytosti ji ohrožují z každé strany, jak z povrchu, tak i ze vzduchu. Naženou ji do nádoby s mlékem, které ji promění ve velkou kaširovanou pannu. Ivo Purš tento proces označil za Alenčinu symbolickou smrt⁴². Zvířata odtáhnou její tělo do jiné místnosti, aby jim už nepřekážela.

Když se Alenka propárá panenkou na svobodu, získá od Houseňáka kusy hřebíku, kterými má moc měnit velikosti ostatních předmětů. V záplavě z Alenčiných slz, plují předměty, se kterými se již setkala či se s nimi shledá v průběhu své cesty. Po vodě pluje i zmenšený stůl, na kterém odpádluje ke dveřím a po odemčení jimi propluje do potoka, u kterého na začátku seděla. Nepřívětivé prostředí panuje i zde. Alenka při sjezdu vířící vodou naráží na ostré kameny, které si tam v reálném světě sama naházela. Uprostřed louky jsou umístěny malované kulisy s motivem rozbouřené vody. Alenka dírou v nich projde opět do interiéru fantazijní říše. Zdá se, že venkovní krajina je stejně idylická jako v animované verzi. Protagonistka je rovněž rozpohybována animací, jelikož je zde proměněná v panenku. Tato scéna je zároveň i jedinou exteriérovou scénou v říši divů. Před vstupem do říše divů se Alenka ocitá v krajině znázorněné zoraným polem, kde je uprostřed planiny psací stůl. Obě exteriérové scény jsou v kontrastu k prostředí interiéru a k dítěti. V pustině je živá Alenka, ale v exteriérové krajině plné zeleně se ocitá Alenka-panenka.

Pohyb ve dvou prostorech spojuje Alenku s hlavní hrdinkou *Krajiny přílivu* Terryho Gilliama Jelizou. Jak o ní píše Debbie Olson a Andrew Scahill v knize *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*. Jeliza se pohybuje ve dvou psychických prostorech, „externím (svoboda) a interním (klaustrofobie). V důsledku usnadňuje externí a surrealistický terén její psychologickou svobodu vytvořit si svět fantazie a utéct z interiéru a reálného klaustrofobického domu“⁴³. Stejný přístup je možno aplikovat i na Alenku, která utíká ze stereotypu reálného světa do světa své fantazie. Reálný svět se ale do Alenčina snění promítá v mnoha podobách – skrze její sestru i předměty a bytosti, které na ni útočí.

⁴² NÁDVORNÍKOVÁ, cit. 3, s. 256.

⁴³ OLSON, Debbie – SCAHILL, Andrew (ed.). *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*. 1 ed. Lexington Books, p. 22. ISBN 978-0-7391-7025-0.

Jakmile Alenka poprvé projde zásuvkou, ocitne se ve sklepe, tedy ve stejném prostoru jako dívka z filmu *Do pivnice* (1983), která stejně jako Alenka sestupuje do podzemí a setkává se tam s různými bytostmi. V obou filmech je použita kombinace živého herce a animace reálných věcí. Z režisérova autorského komentáře se dá odvodit, že film *Do pivnice* je jeho vlastní vzpomínkou a zkušeností z dětství⁴⁴. Jeho vlastní dětstvím je inspirována i *Alenka*. Švankmajer však do obou protagonistek vtiskl převážně negativní emoce – strach, děs, znechucení. Alenka Walta Disneyho si projektuje do svého snu příjemné prostředí. Vysněná říše ji fascinuje a pohání její zvědavost. Agresivně na ni působí pouze mluvící květiny, jelikož zjistí, že nejsou žádným známým druhem flóry. Alenka se proti nim ohradí a dokonce jim vyhrožuje, že „kdybych byla větší, tak bych vás všechny otrhala“⁴⁵. Nakonec ji květiny vystrnadí ze svého území. Jakmile ji to už znudí, nastupuje Srdcová královna, která je zástupkyní zla. Při útěku před popravou se Alenka posléze probudí opět vedle své vychovatelky. Švankmajerova Alenka manipuluje se svým snem prostřednictvím tvrdohlavosti a umíněnosti, což je v přímém rozporu s Burtonovou Alenkou, jejíž snová rovina je vyvrácena Houseňákem hned po jejím příchodu. Svým snem neovlivňuje příběh, v zemi i přesto panuje krutovláda Srdcové královny. Děsivě na ni působí ztráta její vlastní identity a nevědomost, kam vlastně patří. Smiřuje se však situací a nechává se vést předurčenou věštbou.

Domnívám se, že ve filmu *Něco z Alenky* nepanuje ucelená jednota času. Švankmajer prožil své dětství v době druhé světové války. V *Transmutaci smyslů* vzpomíná: „V dětství, za války, jsem byl opakovaně ve snech pronásledován cizími vojáky. Unikl jsem jim přes dvory bloku domů, ve kterém jsme bydleli“⁴⁶. Každý obyvatel bytu v panelovém domě měl ve sklepe svou místnost na uskladnění věcí. Pro většinu dětí to byla děsivá, temná prostředí, kde je ovládl strach a hrůza. Autor do příběhu promítl několik časových rovin, které se projevují i na oblečení postav. Švankmajerova Alenka je oblečená do šatů z meziválečného období. Růžové šaty s krajkami, bílé podkolenky a černé boty značí, že je z vyšší společenské vrstvy. Do stejného oděvu jsou navlečeny i její panenky, do kterých se v říši divů proměňuje.

⁴⁴ ŠVANKMAJER, cit. 16, s. 67.

⁴⁵ *Alenka v říši divů* [film]. Režie: Clyde GERONIMI, Hamilton LUSKE, Wilfred JACKSON. USA. 1951.

⁴⁶ ŠVANKMAJER, cit. 17, s. 110.

Sloužící Srdcové královny se stylizují do vrchnosti z 18. století. Bílý králík se oblékne do fraku se zlatými knoflíky, krajkami kolem krku a rukávů. Na hlavě má posazený cylindr. Do obdobných šatů jsou oblečeni i lokajové. Příběh nemá přesné časové určení, jelikož mísí několik různých období. Film odkazuje na Švankmajerovo dětství prožité v socialismu skrze panelák, dále na První republiku Alenčiným oblečením a na 18. století lokajským oděvem. Příběh se tedy odehrává v imaginárním časoprostoru, ale i s odkazy na reálný svět. Oblečení je v kontrastu s prostředím. Alenčin honosný oděv nekoresponduje s obydlím, které zapadá do chudší vrstvy městského prostředí. Její pokoj obsahuje několik různorodých rekvizit, které zabírají většinu místnosti. Přes klasické dětské hračky (kostky) až ke sbírce motýlů pověšenou na zdi. Disney i Burton situovali Alenku striktně do viktoriánského období, kdy byla napsána. Animovaná verze má jednoduché, neměnné kostýmy. Druhá zmiňovaná verze dodržuje v reálném světě viktoriánské šaty, naopak v říši divů výtvarníci zapojili i současné módní trendy.

4.3. *Viktoriánské dětství*

Jak již bylo výše zmíněno, Švankmajer situoval Alenku do českého prostředí. I přes to zachoval viktoriánskou dobu v podobě viktoriánské panenky, ve kterou se Alenka proměňuje při zmenšování pomocí koláčků.

Vicky Lebeau v *Childhood and Cinema* definovala nový populární žánr viktoriánského filmu, který se nejvíce rozvíjel v 90. letech 19. století až do počátku 20. století. Tento žánr se zaměřoval na zobrazování života dítěte ve filmu. Ve viktoriánských filmech hráli dětské herci a jejím prostřednictvím vyprávěly příběhy o hodnotách, které jsou s dětstvím a dětmi spojené – nevinnost, přirozenost. Například se natáčeli dětské nevinné hry - čajový dýchánek. Tímto se staly viktoriánské filmy přístupnější publiku, kterému byl obraz dítěte zdrojem zábavy⁴⁷. Viktoriánské dítě bylo po většinu času s vychovatelkou, která je učila vyznávat správné hodnoty. Jejich každodenní život byl osamělý, monotónní a velmi formální. Rodiče se o děti moc nestarali, dávali pouze pokyny vychovatelkám, jaké hodnoty by do nich měli vštípit.⁴⁸ Volnost od rodičů a určitá forma vzpoury proti nim a společenským konvencím v analyzovaných filmech o Alence. V animované verzi

⁴⁷ LEBEAU, cit. 2, p. 8, 25-26.

⁴⁸ PRICE, Paxton. *Victorian Children in Victorian Times*. Dec 2012 [cit. 1. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.victorianchildren.org/victorian-children-in-victorian-times/>>.

z produkce Walta Disneyho se Alenka vzepře proti své vychovatelce, jelikož ji už nebaví výuka a raději si vysní svou vlastní pohádku. Na konci filmu ji však poslechne a vrátí se zpět k učení u šálku čaje, což značí, kdo je v tomto vztahu autoritou. Burtonova Alenka je svázána pravidly viktoriánských hodnot jen na začátku, jelikož v závěru se cítí naprosto svobodná a vzbouří se proti rodině i společnosti. Oproti Burtonovi a Disneymu Švankmajer poskytl Alence volnost po celou dobu filmu, s výjimkou scény učení se u potoka se starší sestrou, kdy je Alenka napomenutá poté, co si prolistuje sestřinu knihu bez jediného obrázku, což ji znudí.

Alenka má v pokoji dvě panenky na hraní usazené ve stejné poloze a ošacení, v jakém spolu seděly se sestrou u potoka. Alena Nádvorníková říká: „Dívka se mění v panenku, tehdy, když se stává objektem zloby hemžících se monster. Ale nedá si nahnat strach – je to nejsvobodnější bytost Švankmajerových filmů. Je-li vtahována do děje, pak proto, že to sama chce, že touží po dobrodružství. Její zdánlivě nezúčastněný pohled je pohledem režiséra, který s rozkoší a nevyčerpatelnou důmyslností vynalézá stále nové divy, aniž by se jimi dal pohltnout“⁴⁹. Jako příklad nám může posloužit scéna, v níž si chce na Alenčině hlavě uvařit myška. Postaví si ohniště, utne srpem její vlasy a zapálí jimi pod hrncem. Alenka zareaguje na danou událost komentářem: „Tak to už je příliš. Pomyslela si Alenka“⁵⁰. Následně se potopí pod vodu.

S „china doll“ neboli viktoriánskou panenkou si hrály děti ve stejnojmenné době. Švankmajer ji použil k Alenčině transformaci po vypití inkoustu. Alenka má pak neměnný výraz v obličeji, jelikož je její hlava z porcelánu. Porcelán dodává Alence křehkost a zranitelnost, což jsou klasické atributy dětství, které jsou v kontrastu s dospělým obličejem. Ve scéně, kdy Alenka mluví s Bílým králíkem, zastupují panenku její lidská ústa. Když se promění ve viktoriánskou panenku, projevuje Alenka své emoce nejvíce pomocí očí, neboť může pohybovat pouze jimi. Při abnormálním zvětšení se stane velkou pannou, stvořenou pomocí kaširovací techniky, s otvory na oči. Stejně jako Alenka u Tima Burtona prochází Švankmajerova Alenka říší divů bez úsměvu. Plně se soustředí na poznání nových věcí a zážitků. V usilovném pronásledování králíka jí nebrání jeho ustavičné

⁴⁹ NÁDVORNÍKOVÁ, cit. 3, s. 257.

⁵⁰ *Něco z Alenky* [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR, CHE, GBR, SRN. 1988.

odrazování, kdy jí šlape po ruku, odstrkuje, hází po ní nebezpečnými předměty. Když se promění z panenky opět v holčičku, začne se bát podivínů, kteří na ni posléze začnou útočit kameny.

Viktoriánské dětství je v *Alence* od Švankmajera promítnuto skrze panenky a rodičovskou výchovou. Roli chůvy zastupuje Alenčina sestra, jež se snaží Alenku učit u potoka. Ale i ta jí nechává volnost, když povolí Alence házet během výuky kameny do potoka. O rodičích není zmínka, což evokuje viktoriánský postoj k výchově dětí. Funkce matky je znázorněna pověšeným bílým prádlem na půdě, kterým Alenka prochází do království Srdcové královny. Působí domáckým dojem a nenásilně. Na konci místnosti je ve formě stínohry zobrazen souboj srdcových spodků, což ruší poklidnou atmosféru.

4.4. *Živé a neživé bytosti*

Zvířata v *Alence* v *říši divů* přesahují svou funkci a participují na ději. Nejsou to němá stvoření, ale Alenčini průvodci a poddaní královny Srdcové královny. V adaptaci Jana Švankmajera jsou zvířata a předměty znázorněny loutkami či jinými věcmi, které plní svou hlavní úlohu – ukazují Alence říši divů. Podle Jána Kraloviče se Alenka nejprve nachází v obklopení předmětů, kterými je pohlcena a dokonce se stává jedním z nich, když se promění v panenku. Předměty se postupem děje osamostatní a manipulují s příběhem. Bytosti neodhalí svou původní realitu, ale principy vztahu mezi hmotnou věcí a imaginací⁵¹.

V Alenčině pokoji vidíme bohatý inventář věcí, které se nechovají podle reálných zvyků. Skrze jejich ožívování a naši představivost jim připadá jiná úloha než je zvykem, například vypreparovaný králík pochoduje. Alenka je jím fascinovaná a následuje ho, neboť od něj jako od své hračky očekává společné hraní, které tentokrát povede on. Sleduje ho, jak se krmí pilinami a posléze, jak zavře díru v kožichu spínacím špendlíkem. Ožívování je založeno na principu překvapení. Nejprve je to pro Alenku nové a záhadné, následně se už začíná oživlých věcí bát. Alenka předem netuší, které věci se z ničeho nic rozpohybují. V čele s Bílým králíkem hází po ní kameny, které se po dopadu přeměňují v koláčky. Při obraně Alenka zabije krokodýla-Vaňka, ale ostatní bytosti ho zašijí a on funguje dál.

⁵¹ KRALOVIČ, cit. 13, s. 74.

Pod Alenčiným dotykem ožívají věci v živé bytosti v průběhu celého příběhu. Při hraní kroketu s královnou si bere papírového plameňáka, který se při úderu změní v živou slepici, hrací jehelniček se změní ve skutečného ježka. Slepice při letu do okna málem Alenku srazí. Dle Nádvorníkové je „postava Alenky obklopena věcmi-bytostmi, jež jsou vytvořeny a animovány s novou vynalézavostí. Klasické postavy Králíka, Housenky a dalších zvířátek jsou nadány neobyčejnou životností zcela v autorově stylu. Housenka je ponožka klapající protézou, z Králíka se dírou sypou piliny, hravá zvířátka se proměnila v hybridní monstra. Carrollovo okouzlení nonsensem posunul Švankmajer výrazně ve směru vlastní poetiky“⁵². Oproti ostatním verzím pracuje Švankmajerova *Alenka* s běžnými objekty, jako jsou ponožky a piliny. Burton například použil živá zvířata či je vytvořil digitální animací.

Podivíni jsou u Švankmajera složeni z různých druhů – na zvířecím či vycpaném těle je posazena kostra hlavy. Jakmile uvidí Alenka pomalu pohybujícího se vycpaného králíka v teráriu, rozhodne se vystoupit ze stereotypu a začít dobrodružství. Přistoupí na princip ožívování neživých věcí, jenž je pro ni lákavým tajemstvím i vítaným vytržením z nudy.

Téma konzumace a spotřeby je nedílnou součástí Švankmajerovy tvorby a projevuje se v záběrech jídla, pití, detaily požívání apod. V češtině má pojem „jídlo“ dvojí významovou polohu – znamená jak rituál dění-jezení, tak pokrm, přichystaný ke konzumaci⁵³. Podstatný je pro Švankmajera princip perorální spotřeby, který se v Alence projevuje - vypití inkoustu na zvětšení a snědení koláčku na zmenšení. Ochutnávání nejrůznějších věcí provází Alenku celým příběhem, objevuje se zde např. marmeláda s napínáčky, piliny či konzervy, které olizuje. Bílý králík se společníky odvede Alenku do spižírny, ta ale v uzavřeném prostoru propadne zoufalství. Uvidí sluneční paprsky, ale okno je příliš vysoko. Na jedné z polic zahlédne dózu s koláčky a vedle lahvičku s inkoustem. Na to Alenka zoufale konstatuje: „Jenom už žádné koláčky ani inkoust. Pomyslela si Alenka“⁵⁴. Její pohled je vystrašený při pohledu na klubající se vajíčko, ze kterého vychází skelet kuřete. V zápětí otevře plechovku plnou brouků. Tato scéna je pro ni nejděsivější.

⁵² NÁDVORNÍKOVÁ, cit. 3, s. 255.

⁵³ Tamtéž, s. 263.

⁵⁴ *Něco z Alenky* [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR, CHE, GBR, SRN. 1988.

V Disneyho zpracování jsou neživé všechny postavy, které se pohybují skrze animaci. Princip ožívování je zcela odlišný od Švankmajera. Alenka se jich nebojí. Oživená fauna ani flóra není děsivá, jelikož má obdobný tvar toho, co představují, jsou s Alenkou na stejné úrovni. Stejně to je i u Burtona, živí herci jsou kombinováni s digitální technikou.

Olson a Scahill se v knize *Lost and Othred Children in Contemporary Cinema* zmiňují, že „podobně jako s hlavami panenek od Jelizy se zde může zdát, že živé i neživé objekty vedle sebe existují v rámci alternativní reality, která se vzpírá logickému vnímání světa dospělých“⁵⁵. Na základě oživlých hraček by se dalo říci, že Alenka i Jeliza jsou v rodině outsideři, stejně tak i ve společnosti. Obě jsou tvrdohlavé a svobodné bez rodičovské kontroly. Místo reálných kamarádů si raději vytváří vlastní. V *Alence* je vytvořen zcela nový prostor prostřednictvím střídání živých a neživých předmětů.

4.5. Krutost a nevinnost

„Už od mých školních let mi byla vyčítána určitá morbidnost, nemocnost, negativismus a pesimismus“⁵⁶.

Jan Švankmajer přistupuje k *Alence* zcela jiným způsobem než výše zmínění. Na dětství nahlíží spíše z temné stránky. Tento film z pohledu dítěte šokuje dospělé jedince svými hrůzostrašnými představami. Jsou zde přítomna zvířátka, panenky a dětské hry, ovšem ne jako cosi roztomilého, ale např. v podobě žáby s masivním jazykem aj. Obyvatelé říše divů se k *Alence* chovají odtažitě, až nepřátelsky. Její hlavní nepřítel je Bílý králík, který se ji intenzivně snaží vystrnadit pryč. Podivíni s ní zachází krutě, když ji za živa uvězní ve velké panně v podobě jí samotné. Odtáhnou ji do komory, kde zamknou dveře. Alenka se musí ze své podobizny doslova probojovat. Morbidní zážitek podpoří fakt, že se ocitne v místnosti plné bizarních objektů, které se v dosahu dětí většinou nevyskytují (rohlíky s hřebíky, nejružnější předměty naložené v dózách aj.). Bílý králík ve své krutosti pokračuje, když se stává katem. Tento úkol dostal od Srdcové královny, která bez rozvahy nechává utnout hlavu komukoli. Alenka je svědkem useknutí/ustřihnutí hlav Kloboučníka a zajíce Březňáka, kterému předtím

⁵⁵ OLSON, Debbie – SCAHILL, Andrew (ed.), cit. 43, p. 29.

⁵⁶ HAMES, cit. 25, p. 116.

upravovala oko a natočila ho klíčem. Alenka je z toho, co vidí, vyplašená, jelikož se popravou narušila její dětská nevinnost. Z jejího vyděšeného pohledu je jasné, že něco takového vidí poprvé. Změna koncepce zobrazením násilného aktu ukazuje, že svět kolem ní je krutý, nespravedlivý a zrádný. Alenka má také kruté myšlenky, jež se promítnou ve snu. V úvodním pohledu na pokoj je záběr na past na myš s návnadou, do níž je posléze polapena myška, která si udělala na Alenčině hlavě ohýnek a pomstila se jí, a to dokonce „smrtí“. Ukázkou naprostého ovládnutí snu a převahy nad podivíny představuje scéna, kdy po Alence hází kameny, které se po dopadu promění ve zmenšovací koláčky, jež ji zachrání z králíkárně. Otázkou je, zda je Alenka opravdu nevinná, a do jaké míry je její nevinnost spojená s dětstvím? Na tu otázku nedává režisér jasnou odpověď.

Ve filmu *Něco z Alenky* jsou hranice mezi dospělostí a dětstvím rozostřené, jelikož je Alenčina dětská nevinnost konfrontována s krutostí „dospělého“ světa. Švankmajerova zvěř je sestavena z loutek a z různých poskládaných předmětů, což už z výchozího pohledu působí nepřátelsky ve srovnání s příznačně dětskou verzí od Walta Disneyho, kde neexistuje morbidnost a Alenka není žádným zlem poznamenána.

4.6. Princip hry

„Animace dokáže imaginární svět dětství znova oživit a vrátit mu jeho původní důvěryhodnost. Spojení dětských her s imaginárními a infantilními sny, získá „objektivní“ reálný rozměr“⁵⁷.

Ludikativní princip, tj. princip založený na hře, se objevuje ve všech Švankmajerových filmech. Hry pramení z popudu zvědavosti a snahy o vyřešení hádanek, jsou spontánní a bez účelu. Jsou typickou součástí dětství. František Dryje se k tomu vyjádřil: „Vždyť dětská vůle ke hře je permanentní a není dosud uzemněna a lokalizována beznadějnými funkcemi principu užitečnosti“⁵⁸.

Hra funguje i ve filmu *Něco z Alenky*. Ve hře a hraní, jež jsou součástí filmu, má Alenka mocenskou sílu, jelikož je jedinou živou postavou v příběhu a mluví za všechny bytosti. Ale sporadicky se nechává rovněž i upozadit obyvateli země divů, jelikož je to pro ni zajímavější. V dětském pokoji se nachází skříň se slaměným

⁵⁷ ŠVANKMAJER, cit. 8, s. 493-494.

⁵⁸ DRYJE, cit. 5, s.144.

kloboukem, který odkazuje na předchozí film *Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta* inspirovaný Carollem, jež je celý založený na principu hry.

Kulturní teoretik Johan Huizinga popsal v knize *Homo Ludens*, že „hra se odlišuje od obyčejného života místem a trváním a v oblasti hry neplatí zákony a zvyky obyčejného života“⁵⁹. Švankmajer zvolil pro Alenku místo hry sen, který se nedá přesně určit a neplatí pro něj pevné pravidla. Ve snu se Alence projektují věci, které dobře zná: věci, které obyvatelé říše divů používají, patří v reálném světě jí. Snová logika jim přiděluje určitou roli v její hře a dokonce i jiné majitele. Jak uvádí britský psychoanalytik Donald Woods Winnicott, „oblast hraní není vnitřní psychická realita. Nachází se mimo jedince, ale není to vnější svět. (...) Dítě si bez halucinování vybere nějaký vzorek ze snového potencionálu a s tím to vzorkem žije ve zvoleném uspořádání fragmentům z vnější reality. Při hraní dítě manipuluje s vnějšími jevy ve službě snu a přisuzuje vybraným vnějším jevům snové významy a pocity“⁶⁰. Dům Bílého králíka je postavený z kostek, se kterými si předtím hrála Alenka, a dokonce i Alenčina postel je ve snu součástí interiéru jeho domu. Ponožce je přiřknuta antropomorfní podoba, stává se z ní Houseňák. Královská rodina je vytvořena z reálných hracích karet, ze kterých jsou vystřiženy postavy. Hříbek na šití se mění ve skutečnou houbu, s jejímiž kousky Alenka dovede měnit velikost (jedna strana natahuje a druhá zkracuje), což podněcuje její dětskou touhu opakovat zajímavé věci.

V textu „Tvořivost, hraní, snění: překrývající se kruhy v díle Marion Milnerové a D. W. Winnicotta“ jeho autoři uvádí, že „Alenčino snění ukazuje, že sen není pouze kompenzačním splněním nějakého přání (jimiž dítě naplňuje pocit prázdnoty a nudy), ale rovněž popisuje možnost prožívání oněch dimenzí vlastního já a vztahu k ostatním“⁶¹. V království Srdcové královny Alenka obdrží od Bílého králíka školní modrý sešit, stejný jako měla v pokoji na stole k přípravě domácího úkolu, s pokyny: „Tohle se máte naučit nazpaměť. Řekl Bílý králík“⁶². Prolistuje ho, a když zjistí, že je bez obrázku, přestane ji zajímat. Scéna u soudu připomíná zkoušku ve škole. Záhy po zahájení procesu chce královna Alence setnout hlavu. Králík

⁵⁹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 16-19.

⁶⁰ BONAMINIO, Vincenzo – DI RENZO, Mariassunta. Tvořivost, hraní, snění: překrývající se kruhy v díle Marion Milnerové a D. W. Winnicotta. *Analogon*. 2011, č. 63, s. 4. ISSN 0862-7630.

⁶¹ Tamtéž, s. 5.

⁶² *Něco z Alenky* [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR, CHE, GBR, SRN. 1988.

zareaguje šmikáním nůžek, což Alenku vyděsí. Král jí položí otázku, na kterou raději zalže, což je typicky dětská reakce dítěte v situaci, když se nechce prozradit a vzpouzí se. Alenka ukončí hru na školu ve chvíli, kdy ji přestane bavit a probudí se ve svém pokoji zasypaná hracími kartami – přemohla Srdcovou královnu i krále. Kontroluje, zda je vše na svém místě jako před vstupem do říše. Jediná věc je jinak - v teráriu chybí Bílý králík, což Alenku vůbec nepřekvapí. Dryje se v článku *Hra – sen : sen – hra* zmiňuje, že „L. Carroll snil o tom, jak malá holčička sní při hře s věcmi známými-neznámými, se zvířaty, představami, obrazy a vědomostmi z knih, jak se její hra stává snem a sen hrou, neboť princip obou činností je shodný“⁶³.

4.7. Surrealismus

V předchozích podkapitolách jsem se okrajově zmiňovala o surrealistických přístupech, jež Švankmajer používá ve své tvorbě i ve filmu *Něco z Alenky*. Zde se jim budu věnovat podrobněji, především ve vztahu k obrazu dětství.

Surrealistům jde o určité fenomény, se kterými konvenuje pojetí spojených nádob: především sen, dětství, od kterého je odvozena hra a psychický automatismus – úplné osvobození lidské mysli od všech konvencí a zásad, které ji svazují. Zásadní roli hraje asociativní imaginace, kde bují nevědomé touhy⁶⁴. Dětství je důležitým zdrojem surrealistického k nahlížení na svět, jelikož se pojí s halucinacemi či s primitivními národy – jejich mysl je osvobozena a mohou zaměňovat realitu za sen. „Analogie je vlastní přírodním národům a samozřejmě malým dětem, neboť ony pomocí analogie rozšiřují svůj obzor poznání a jen díky analogiím si utvářejí jakousi koncepci světa. Dítě analogicky k tomu co zná, předměty a objekty, které se nějakým prvkem své existence navzájem podobají“⁶⁵. Dítě přistupuje ke světu prostřednictvím nespoutaných principů kauzální logiky, a tím se stává svobodné a tvořivé. Surrealisté vzpomínkami na dětství rozvíjejí svůj imaginární svět v dospělém životě.

Alenka se prostřednictvím nudy odpoutala od konzervativních zásad (např. poslouchat sestru při učení) a začne snít. Jedna její představa přitom spouští

⁶³ DRYJE, František. *Hra – sen : sen – hra*. *Analogon* 1990, č. 3 s. 88. ISSN 0862-7630.

⁶⁴ EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poesie: k vývojové dialektice moderního umění*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 78.

⁶⁵ ŠVANKMAJER, cit. 17, s. 81.

nekonečný řetězec dalších. Jakmile zahlédne utíkajícího králíka, začíná sled událostí – postupně se v příběhu roz pohybují i jiné předměty. Většina ožvlých věcí v Alenčině snění pochází z dětského pokoje. Režisér ukázal, jak se dá pracovat s obyčejnými věcmi, které nás běžně obklopují. Alenka skrze imaginaci pracuje s objekty, které dobře zná. Tím se docílí opět spojení reálného a snového světa. Švankmajer použil „animaci reálných předmětů, metafora jejich funkcí v reálném prostředí v kombinaci s živým člověkem vytváří konkrétní iracionalitu“⁶⁶. V surrealismu nejde primárně o umělecké dílo, ale spíše o poznání jiných světů. Carrollova říše divů tak je zasazena do imaginárního časoprostoru převážně klaustrofobických pokojů v panelovém domě a pouze dvě scény odehrávají v exteriéru. Tím se Švankmajerovo pojetí odlišuje od jiných zpracování.

Švankmajerova Alenka nepůsobí jako slabé, bojácné dítě. I když je terčem útoku, neodrazuje ji to pokračovat v její cestě k objevům. Co ji nebaví, rychle opouští a přesouvá se jinam, přestože k ní prostředí není příznivé. Tyto prvky se objevují i v postavě holčičky ve filmu *Do pivnice*, kterou neovládne strach a nebojácně se na konci vrací zpátky do sklepa. Švankmajer do těchto dívčích postav projektoval své vlastní zážitky z dětství za použití realistických předmětů v neobvyklé podobě. V obou filmech je také opomenuta hudební složka, která je zastoupena diegetickými zvuky, v Alence jsou doprovázeny jejím komentářem. Vnitřní svět dívek je více podnícen realistickými ruchy.

Závěrečná scéna vystihuje hlavní myšlenku surrealismu jako vidění světa, ve kterém nejsou skutečnost a fantazie/sen oddělené, nýbrž jsou „spojitými nádobami“, vzájemně se ovlivňují a jedna se prolíná do druhé. Alenka po probuzení ve svém pokoji zjistí, že je terárium prázdné, k čemuž došlo ve snu. Všechny předměty, které se vyskytují v Alenčině snění, pocházejí z reálného světa, ve snu však mají jinou funkci. Alence se v říši divů zaměňuje tělo za panenku, což přijímá bez povšimnutí. Fantazijní svět má na ni vliv v reálném světě, když od Srdcové královny převezme krutost a chce useknout hlavu Bílému králíkovi. Jan Švankmajer vnímá sen jako „život, který byl přidán k našemu ostatnímu životu. Vytváří to, co nazýváme lidským životem. Sny se ztrácejí pozvolna v našem bdění a nelze říci, kde jedno začíná a druhé končí“⁶⁷. V rámci surrealistického myšlení odmítá

⁶⁶ ŠVANKMAJER, cit. 17, s. 85.

⁶⁷ ŠVANKMAJER, cit. 17, s. 84.

Švankmajer v závěru filmu rozlišovat mezi realitou a fantazií. Stejný způsob ukončení filmu zvolil i Terry Gilliam v *Krajině přílivu*.⁶⁸ Oba tvůrci zvolili magickou jednotu a splnutí hranic mezi fantazijním a skutečným světem.

⁶⁸ OLSON, Debbie – SCAHILL, Andrew (ed.), cit. 43, p. 29.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce byla analýza reprezentace dětství ve filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* v kontextu dalších filmových adaptací *Alenky v říši divů* Lewise Carrola (Walt Disney, 1951; Tim Burton, 2010), které se od sebe výrazně odlišují. S přihlédnutím k literatuře o dětství ve filmu jsem se pokusila definovat Švankmajerovu postavu Alenky prostřednictvím osobitého stylu v jeho umělecké tvorbě, ve které převažuje surrealismus.

Jak již bylo několikrát zmíněno, *Něco z Alenky* se vymyká oproti jiným adaptacím. Zatímco Švankmajer interpretoval pouze první díl knižní předlohy, Walt Disney adaptoval Alenku primárně pro dětského diváka, čerpal z obou dílů *Alenky v říši divů* a dodal jim logickou návaznost. Říše divů je malebné prostředí plné ochotných zvířat. Alenka zde splňuje atributy viktoriánského kultu i doby. V závěru je vysvětleno, že vše byl pouhý Alenčin sen. Tim Burton zpracoval *Alenku* jako pokračování knihy *Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala*, v jejímž centru stojí báseň „Žvahlav“. Alenka se zde vrací o třináct let později do říše divů, která je od její poslední návštěvy depresivním místem. Podivní ji opět rádi vidí a podle toho se k ní i chovají. Alenka však zažívá krizi identity, která je nakonec vyřešena jejím sebepoznáním. Opět je dodržena viktoriánská doba i výchova, se kterou je spojená. V závěru je skrze Absolena zdůrazněno, že to, co se odehrálo ve snu, bylo reálné.

Švankmajerův styl je inspirovaný surrealismem a kombinací různých druhů umění – výtvarné, sochařství, animace. Švankmajer přistupuje k dětství skrze vzpomínky a osobní zážitky. Prvním jeho filmem založeným na principu dětské hry byl *Žvahlav*. Následující film *Do pivnice* je autobiograficky inspirovaný autorovým dřívějším prožitkem. Do obou snímků promítl veskrze negativní emoce. V *Otesánkovi*, který vznikl až po *Alence*, je dětská postava Alžbětka spouštěčem tragických událostí. Ve všech těchto filmech je hlavní postavou holčička, ačkoli to jsou převážně vzpomínky samotného režiséra.

Alenka je situována do imaginárního časoprostoru. Většina děje se odehrává v říši divů, která je vytvořená prostřednictvím místností v paneláku. Viktoriánská doba předlohy se zde projevuje skrze Alenčiny panenky, ve které se v průběhu filmu proměňuje. Také je vychovávána viktoriánským způsobem – nevíme nic o jejich rodičích, stará se o ni sestra, jež se promítá i do Alenčina snu. Předměty v jejím pokoji se promítají do snění, kde zastávají odlišnou funkci. Je zde přítomno

téma konzumace a hry, což je znázorněno pitím a jídlem, po kterém Alenka mění velikost. Hra pramení z Alenčiny zvědavosti a chutí vyřešit hádanky. Alenka je pánem svého snu, pokud ji neuspokojuje dotyčný objekt, odstraní jej. Promítá do snění věci, které dobře zná. Alenka zobrazená jako nebojácné dítě, jejíž křehkost se promítá do viktoriánských panenek. Její dětská nevinnost se postupně proměňuje v závěru filmu na krutost. Švankmajer prostřednictvím surrealismu nechává splynout hranice mezi realitou a fantazií.

Seznam literatury

- DRYJE, František. *Surrealismus není Umění*. 1. vyd. Praha: Concordia, 2005. s. 239. ISBN 80-85997-26-6.
- EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poesie: k vývojové dialektice moderního umění*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 382.
- FREUD, Sigmund. *Výklad snů*. 2. vyd. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, s. r. o., 1994. s. 12. s. 395. ISBN 80-901916-0-6.
- HAMES, Peter (ed.). *Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*. London: Praeger, 1995. p. 202. ISBN 978-1-905674-45-9.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 226.
- JENKS, Chris. *Childhood*. 2.ed. Routledge, 2005. p. 173. ISBN 978-0415341677.
- KRALOVIČ, JÁN. Alenka v objatí imaginácie Poznámky k filmu Jana Švankmajera Něco z Alenky a jeho vzt'ah k literárnej predlohe Lewise Carrolla. *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinárni debatu*. In VOJTKOVÁ, Milena (ed.). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2011, s. 71-80. ISBN 978-80-85-778-85-4.
- LEBEAU, Vicky. *Childhood and Cinema* 1. ed. London: Reaktion Books Ltd, 2008. p. 192. ISBN – 13: 978-1861893529.
- NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1994. s. 457. ISBN 80-856-1963-6.
- NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998. s. 348. ISBN 80-7215-071-5.
- NEDĚLA, Jiří. *Princip surrealismu ve filmové tvorbě Jana Švankmajera*. Diplomová práce. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s.123.
- OLSON, Debbie – SCAHILL, Andrew (ed.). *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*. 1 ed. Lexington Books, p. 338. ISBN 978-0-7391-7025-0.
- SEDLÁKOVÁ, Michaela. *Nadčasová Alenčina Říše divů ve třech filmových adaptacích*. Bakalářská diplomová práce. Ústav hudebních věd. Masarykova univerzita v Brně. 2012. s. 47.

SLEZÁKOVÁ, Kateřina. *Prvky surrealismu v tvorbě Jana Švankmajera*. Bakalářská diplomová práce. Seminář estetiky. Masarykova univerzita v Brně. 2011. s. 62.

ŠVANKMAJER, JAN. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. 1. vyd. Řevnice: Arbor vitae, 2013. s. 512. ISBN 978-80-7467-015-2.

ŠVANKMAJER, Jan. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. 1. vyd. Praha – Podlesí: Dauphin, 2001. s. 271. ISBN 80-7272-45-7.

ŠVANKMAJER, JAN. *Transmutace smyslů*. 2. publikace Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994. s. 83. ISBN 80-9014559-3-6.

ŠVANKMAJEROVÁ, Eva - ŠVANKMAJER, Jan. *Anima animus animace*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae 1997. s. 181. ISBN: 80-901964-3-8.

ŠVANKMAJEROVÁ, Eva – ŠVANKMAJER, Jan. *Jídlo*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 2004. s. 235. ISBN 80-86300-46-3.

Periodika

BONAMINIO, Vincenzo – DI RENZO, Mariassunta. Tvořivost, hraní, snění: překrývající se kruhy v díle Marion Milnerové a D. W. Winnicotta. *Analogon*. 2011, č. 63, s. 2-7. ISSN 0862-7630.

DE BRUYN, Dirk. Chasing Rabbits out of the Hat and into the SHEDding of DRYJE, František. Film a sen. *Illuminace*. 2002, č. 1, s. 115-119. ISSN 0862397X.

DRYJE, František. Hra – sen : sen – hra. *Analogon*. 1990, č. 2, s. 87-88. ISSN 0862-7630

FIKEJZ, Miloš. Něco z Alenky. *Filmový přehled: měsíčník pro film a video*. Praha: Národní filmový archiv, 1991, č. 1, s. 15. ISSN 0015-1645.

FIKEJZ, Miloš. Něco z Alenky. *Filmový přehled: měsíčník pro film a video*. Praha: Národní filmový archiv, 2009, č. 4, s. 33. ISSN 0015-1645.

GIRARD, Guy. Výchova šotků, dobroději a dobrodějmami. *Analogon*. 2011, č. 63, s. 45-46. ISSN 0862-7630.

SCHMITT, Bertrand. Polymorfní tváře ženy-dítěte. *Analogon*. 2011, č. 63, s. 10. ISSN 0862-7630.

ŠVANKMAJER, Jan. Něco z Alenky. *Film a doba*. 1989, č. 9, s. 492-499. ISSN 0015-1068.

Seznam pramenů

Něco z Alenky (1988)

Námět: na motivy knihy Lewise Carrolla Alenka v říši divů

Režie, scénář a výtvarní: Jan Švankmajer

Kamera: Svatopluk Malý

Výtvarná spolupráce: Eva Švankmajerová

Střih: Marie Zemanová

Produkce: Jaromír Kallista

Animace: Bedřich Glaser

Hraje: Kristýna Kohoutová

Alenka v říši divů (2010)

Originální název: Alice in Wonderland

Námět: na motivy knihy Lewise Carrolla Alenka v říši divů a Za zrcadlem a co tam Alenka našla

Režie: Tim Burton

Scénář: Linda Woolverton

Kamera: Dariusz Wolski

Střih: Chris Lebenzon

Hudba: Danny Elfman

Hrají: Mia Wasikowska, Johnny Depp, Helena Bohdan Carter, Anne Hathaway, Crispin Glover, Marr Lucas

Alenka v říši divů (1951)

Originální název: Alice in Wonderland

Námět: na motivy knihy Lewise Carrolla Alenka v říši divů a Za zrcadlem a co tam Alenka našla

Režie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske

Scénář: Aldous Huxley

Střih: Lloyd L. Richardson

Hudba: Oliver Wallace

Hrají: Kathryn Beaumont, Ed Wynn, Richard Haydn, Sterling Holloway, Verna Felton, Jerry Colonna

Byt [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR. 1968.

Do pivnice [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR. 1983.

Don Šajn [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR. 1969.

Historia Naturae [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR. 1967.

Jídlo [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR, GBR. 1992.

Kyvadlo, jáma a naděje [film]. Režie Jan Švankmajer. ČSR. 1983.

Leonardův deník [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR, ITA. 1972.

Možnosti dialogu [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR. 1983.

Mužné hry [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR. 1988.

Otesánek [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČR, GBR, JAP. 2000.

Zahrada [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR. 1968.

Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. ČSR. 1971

Elektronické zdroje

DE BRUYN, Dirk. Chasing Rabbits out of the Hat and into the SHEDding of Childhood: Alice. *Senses of Cinema* [online]. [cit. 26. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://sensesofcinema.com/2002/cteq/alice/>>.

KEBR, Jan. Inspirují mě dětství a sen. *Divadelní noviny*. 2003, č. 12. s. 10. ISSN 1210471X.

NEDĚLA, JIŘÍ. 2009 *Filmař v říši dětství* [online]. [cit. 25. 1. 2009]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2009/filmar-v-risi-detstvi/>>.

ODAHA, TOMÁŠ. 2008 *Jan Švankmajer: Něco z Alenky* [online]. [cit. 27. 12. 2008]. Dostupné z WWW: <<http://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/film/jan-svankmajer-neco-alenky#f1>>.

PRICE, Paxton. *Victorian Children in Victorian Times*. Dec 2012 [cit. 1. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.victorianchildren.org/victorian-children-in-victorian-times/>>.

SINKER, Mark. Alice Through the Lens. *Sight&Sound*. [online]. [cit. 5. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49605>>.

STRICKLER, Jeff. *Grisly surrealism makes Svankmajer's Alice strictly adults*. Oct 1988. [online]. [cit. 23. 10. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://search.proquest.com/docview/417969225?accountid=16730>>.

WHITWORTH, Ed. *Patterns of Consumption in Svankmajer's Alice*. Jan 2008. [online]. [cit. 5. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://connection.ebscohost.com/c/articles/33391288/patterns-consumption-svankmajers-alice>>.