

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2014–2015

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dagmar Civišová

**Rozbor vybraných krátkých animovaných filmů Jana
Švankmajera**

Praha 2015

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Tomáš Kepka

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2014-2015

BACHELOR THESIS

Dagmar Civišová

**Analysis of selected short animated films of Jan
Švankmajer**

Prague 2015

The Bachelor Work Supervisor: Mgr. Tomáš Kepka

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

.....

Dagmar Civišová

Anotace

Bakalářská práce se zabývá životem a tvorbou výtvarníka Jana Švankmajera a rozbořem jeho tří animovaných filmů. Teoretická část práce je věnována životu tohoto autora, uměleckému směru surrealismu a rozborům autorových filmů *Et cetera*, *Žvahlav*, aneb *šatičky Slaměného Huberta* a *Tma, světlo, tma*. Praktická část zahrnuje výsledky strukturovaných rozhovorů, ve kterých tři odlišní respondenti reagují na otázky týkající se třech vybraných animovaných filmů, jejich vlivu na diváka, stěžejních prvků a osobního názoru na tvorbu Jana Švankmajera.

Klíčová slova

Animovaná tvorba, divadlo, film, obraz, surrealismus, surrealistická skupina, umění, výstava.

Annotation

This bachelors thesis is focusing on the art work, life and analysis of 3 animated films of Jan Švankmajer. Theoretical part is devoted to authors life, surrealism and study of authors films- Et cetera, Jabberwocky and Darkness, light, darkness. The practical part contains results of structured dialogues in which 3 different respondents react to the questions regarding the 3 selected animated films, their influence on the viewer, fundamental elements and personal opinion to the work of Jan Švankmajer.

Keywords

Animated work, art, exhibition, film, painting, surrealism, surrealistic group, theater.

Obsah

ÚVOD.....	7
TEORETICKÁ ČÁST	8
1 ŽIVOT JANA ŠVANKMAJERA.....	8
2 SURREALISMUS JAKO SMĚR I ŽIVOTNÍ CESTA.....	24
3 ROZBOR VYBRANÝCH KRÁTKÝCH ANIMOVANÝCH FILMŮ JANA ŠVANKMAJERA	26
3.1 Et cetera	26
3.2 Žvahlav aneb Šatíčky Slaměného Huberta	28
3.3 Tma, světlo, tma	31
PRAKTICKÁ ČÁST	35
4 VÝZKUMNÉ CÍLE A METODIKA.....	35
5 STRUKTUROVANÉ ROZHOVORY	36
5.1 Rozhovor s výtvarníkem a spisovatelem Václavem Vokolkem	36
5.2 Rozhovor se studentkou výtvarné výchovy a lektorkou animované tvorby Terezou Peroutkovou	38
5.3 Rozhovor s psychologem Janem Machalou	40
6 INTERPRETACE A DISKUZE VÝSLEDKŮ.....	44
ZÁVĚR.....	46
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	47

ÚVOD

Umění nás obklopuje, avšak ne vždy je pochopeno. Médium, jakým je film, má neuvěřitelnou schopnost zakonzervování a přenosu v čase, čímž může najít své pochopení až posléze. K tomu, abychom pochopili některá umělecká díla včetně jejich významu, je mnohdy nezbytné povědomí o životě autora, historických událostech a vnějších faktorech, které tvůrce ovlivnily. Právě porozumění je to, o co v dnešním světě usilujeme, ať už se snažíme pochopit zákony vesmíru či přírody, převážně se snažíme porozumět nám, lidem.

Cílem práce je rozebrání a hodnocení krátkých animovaných filmů Jana Švankmajera z technologického a estetického hlediska s důrazem na jejich hlavní prvky a působení na diváka.

Ve své práci jsem se věnovala rozboru krátkých animovaných filmů Jana Švankmajera. Porozumění jeho dílům je obtížné, ale když nahlédneme „pod pokličku“, zjistíme, že přestože je tento autor mistrem imaginace, jeho díla vždy vycházejí z nějaké vášně či prožité zkušenosti a rozhodně nevznikla bezdůvodně a nahodile. V jeho osobitých dílech je zakódován významný podtext, který lze rozluštit až s vědomím všech souvislostí a tím se postupně vytváří jakási skládáčka, kterou když složíme, dojdeme k pochopení. Nezanedbatelný je však fakt, že jsme různí, naše vnímání stejné věci je individuální a právě z tohoto úhlu pohledu vychází tato práce, jejímž cílem je ukázat na rozbořech krátkých animovaných filmů Jana Švankmajera, jaké jsou stěžejní prvky snímků, jak je vnímají tři odlišní lidé, proč jsou Švankmajerovy filmy divákům tak blízké a v čem jsou jedinečné.

Teoretická část práce se zabývá životem výtvarníka Jana Švankmajera, surrealismem - uměleckým směrem, který tento autor zastával a rozbořem tří krátkých autorových animovaných snímků, Et Cetera, Žvahlav aneb šatičky Slaměného Huberta a Tma, světlo, tma, které byly vybrány proto, že každý z nich je naprosto odlišný jak po výpovědní stránce, tak po stránce vizuální.

V praktické části práce jsou čtenáři seznámeni s výzkumnými cíli včetně metodiky a se strukturovanými rozhovory se třemi lidmi, kteří mají na tvorbu Jana Švankmajera odlišný pohled korespondující s jejich zaměřením. Setkáváme se tedy se třemi různými názory – s pohledem psychologa, umělce a lektorky animace. Na závěr jsou výsledky rozhovorů shrnuty a zhodnoceny vzhledem k cílům práce.

TEORETICKÁ ČÁST

1 ŽIVOT JANA ŠVANKMAJERA

Jan Švankmajer se narodil 4. září roku 1934. Jeho otec byl aranžérem, matka švadlenou. Společně s dvěma sestrami vyrůstali ve skromných poměrech. Některé prvky z jeho nejranějšího dětství, jako například určité předměty, vůně, barvy či traumata později zpracoval ve svých filmech. Za názorný příklad by se dala vyjmenovat červenohnědá barva, kterou byla natřena podlaha bytu ve Vršovcích, když byly Janovi čtyři roky. Události z raného dětství trvale ovlivnily jednotlivé členy československé surrealistické skupiny. O tom se zmiňuje například teoretik a básník Vratislav Effenberger. Když bylo Janu Švankmajerovi šest let, dostal spálu. Tato nemoc ho velmi oslabil a následně byl dokonce nucen pohybovat se na kolečkovém křesle. Kvůli svému handicapu nebyl přijat do školy a byl poslán do ozdravovny, kde byl společně s ostatními dětmi vykrmován, aby přibyl na váze. Tato traumatická zkušenost provázela Jana Švankmajera celý život a formovala jeho obsesivní vztah k jídlu, který později znázornil ve své tvorbě. Po roce byl přijat do školy, kde se projevoval jako uzavřené a stydlivé dítě. Jeho uzavřenost vyústila v distanci od ostatních dětí, sníženou aktivitu a jistou morbidnost. Tuto povahu mu učitelé velmi vyčítali, avšak Jan si vše kompenzoval kreslením a malováním (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 63).

Další věcí, která Jana Švankmajera velmi ovlivnila, byl dárek od otce, který dostal k Vánocům roku 1942. Šlo o loutkové divadlo s litografickými kulisami a sádrovými pestře malovanými loutkami. Malý Jan si s tímto dárkem opravdu vyhrál. V tehdejším Československu byla tradice lidového loutkového divadla velmi živá. Jan samotné hry hrál i vymýšlel a tím rozvíjel svou bujnou představivost. Dalším faktorem, který Jana Švankmajera velmi ovlivnil, byla četba, kterou se zabýval během dospívání, zejména povídky Edgara Allana Poea či knihy Lewise Carrolla (Tamtéž, s. 64).

V roce 1950 nastoupil mladý Jan Švankmajer na oddělení scénografie na pražskou Vyšší školu uměleckoprůmyslovou. Ze spolužáků se nejvíce stýkal s fotografem Janem Svobodou a sochařem Alešem Veselým. Nejvýznamnějšími profesory zde pro něj byli malíř a grafik Karel Tondl a loutkář, kreslíř a ilustrátor Richard Lander. Karel Tondl žáky seznamoval s knihami, které byly v tomto období ideologické izolace těžko dostupné. Konkrétně šlo o díla věnovaná fauvistům, Cézannovi

či Picassovi. Jan Švankmajer se sám začal zajímat o meziválečnou avantgardu a později se díky svému spolužákovi dostal k dadaistickému náhledu na svět, k poetismu a následně francouzskému surrealismu. Setkání s tímto směrem Jana Švankmajera uhranulo, a proto začal nakupovat v antikvariátech vše, co bylo dostupné. Četl texty Vítězslava Nezvala, Karla Teiga, Vladislava Vančury, Jindřicha Honzla, Konstantina Biebla a dalších. Tento okruh zájmů ho dovedl k poetickým hrátkám od Voskovce a Wericha, rovněž obdivoval dílo Toyen (Marie Čermínové), Jindřicha Štyrského a Salvadora Dalího. Mimo iluzivní metody pracující s analogií, které tito umělci vytvářeli, si Jan Švankmajer našel zalíbení v manýristických krajinách druhé poloviny 16. a první poloviny 17. století. V tomto okouzlení byly viditelné již první známky fascinace přírodou, energiemi a životními silami. Tato Švankmajerova fascinace se do jeho díla nepochybně promítla jak ve filmové, tak ve výtvarné tvorbě, v níž často ztvárňoval lidský mikrokosmos s makrokosmem univerza (Tamtéž, s. 64).

Potom, co Jan Švankmajer absolvoval na Vyšší škole uměleckého průmyslu, rozhodl se pro studium loutkového divadla na DAMU. Zde studoval dvojbor výtvarná tvorba/režie. Při školních cvičeních se začal čím dál tím více projevovat Švankmajerův smysl pro provokaci. Jako názorný příklad slouží jeho školní práce – dostal za úkol zrežirovat sovětskou divadelní hru v čistě socialisticko realistickém duchu. Švankmajer umístil přímo doprostřed loutkového jeviště sklenici s živými červenými rybkami. Tento předmět nejenže neladil s celou scénou, ale ukázal absurditu celé „realistické“ hry. Část zkoušejících byla rozhořčena, načež Švankmajer reagoval, že chtěl jen posílit realistickou a naturalistickou stránku inscenace (Tamtéž, s. 65).

Během kultu realismu a proletářské literatury se snažil Švankmajer uniknout kamkoli jinam. Jeho další zálibou byly vizuální experimenty, využívání předmětů jako herců, ruská avantgarda a mezinárodní surrealismus. Díky Liboru Fárovi, který byl malířem, výtvarníkem a scénografem se Švankmajer dostal ke spolupráci s avantgardní scénou Malé D 34, která byla součástí slavného divadla D 34. Zde Švankmajer režíroval lidovou verzi loutkové hry Don Šajn (Švankmajer, 2004, s. 9, 123).

V roce 1958, na závěr studií, jel Jan Švankmajer na stáž do Polska. Tam se seznámil s reprodukcemi kreseb Paula Klee. Tento styl Švankmajera velmi zasáhl a ovlivnil převážně v prvním období jeho výtvarné tvorby. V divadle Loutka na Václavském náměstí pak Švankmajer uvedl svou klauzurní práci, kterou byla

inscenace satiry Král jelenem. V této hře vystupovali jak živí herci v maskách, tak loutky a při nezvyklých postupech se zde bořila hranice všech možných žánrů. Díky prvkům expresivní surovosti a provokativnosti tato hra získala rozpačitou recenzi v časopise Československý loutkář a obdiv ze stran studentů DAMU (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 63, 65).

Následně se Švankmajer podílel na snímku Emila Radoka Johanes Doktor Faust – dílo bylo poctou lidovým loutkohrám, používaly se zde originály marionet z 19. století, experimentální prvky a rytmické improvizace. Při práci s Emilem Radokem mohl Švankmajer zasahovat do jednotlivých scén, měnit původní scénář a osvojil si i technické možnosti filmu. Faustovské téma jedince a svobody pak provázelo Švankmajera po celý život a neustále se k němu vracel (Kačor a kolektiv, 2010, s. 125).

Po skončení studií pracoval Švankmajer jako scénograf a loutkoherce v Severočeském loutkovém divadle v Liberci, které se později přejmenovalo na Naivní divadlo Liberec. V tomto divadle režíroval dětskou orientální pohádku z roku 1928 Šuki a Muki čili Čarovné bačkory. Opět se zde projevila jeho originalita, vytvořil výrazně barevné loutky a sestavil z kol bicyklů koruny stromů, které byly postavami v průběhu představení roztáčeny. Představení bylo v tisku hodnoceno velmi negativně, protože tehdejší společnost nebyla na experimentální tvorbu zvyklá (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 66).

Roku 1958 -1960 absolvoval Švankmajer vojenskou službu, kde se nudil a byl šikanován. Tyto nepříjemné dva roky si krátil výtvarnou tvorbou, konkrétně kreslením, při kterém využíval i lavírování kvašem a frotáž. Jeho satirická pestrobarevná tvorba s materiálými efekty byla v tomto období velmi ovlivněna výše zmíněným Paulem Klee (Tamtéž, s. 67).

Po skončení vojny se Švankmajer vrátil do Prahy, kde se na jedné z návštěv DAMU setkal s Evou Dvořákovou. Při tomto setkání si od ní vzal číslo na jejího bratra, kterého znal ze studií. Eva Dvořáková byla během studií DAMU do Jana Švankmajera už dlouho zamilovaná. Stalo se to ve chvíli, kdy zjistila, že režíroval hru Král jelenem, která jí tenkrát vyrazila dech. Oba se později začali scházet a v listopadu roku 1960 měli svatbu. Toho samého roku Švankmajer založil Divadlo masek, kde soubor tvořili převážně jeho bývalí spolužáci z DAMU, ke kterým se přidalo pár dalších herců a hereček. Soubor následně našel útočiště v divadle Semafor, jehož duší byli Jiří

Suchý a Jiří Šlitr. Jan Švankmajer jako režisér pak uvedl v Semaforu představení avatantgardní orientace složené ze tří skečů Škrobené hlavy. Diváci i divadelní kritikové, kteří byli v Semaforu zvyklí na srozumitelné a vtipné hry, reagovali na experimentální tvorbu rovněž negativně, nechápavě a dokonce hlučně opouštěli sál, aby dali najevo svou rozhořčenost. Roku 1961 Divadlo masek opět uvádělo hru Johanese Doktora Fausta ve Švankmajerově režii. Pro zvýšení atraktivity a přizpůsobení očekávání publika divadla Semafor byly hry doplněny o písně s jazzovými melodiemi. V tu samou dobu se v prostorách divadla udála první Švankmajerova samostatná výstava výtvarných děl, převážně kreseb, kvašů a pastelů. Tuto výstavu navštívili členové skupiny mladých umělců Máj, odmítající socialistický realismus, sochař a malíř Vlastimil Beneš s malířem Zbyňkem Sekalem a nabídli Švankmajerovi, aby se k nim připojil. Tentýž rok v červenci se Švankmajer účastnil čtvrté výstavy tohoto uskupení a vystavoval svá díla po boku Stanislava Podhrázkého, Stanislava Chlupáče, Zbyňka Sekala a dalších členů Máje. Tato poděbradská výstava v návštěvnících nevzbudila obdiv a tamější projevy moderního umění vzbudily značné protesty, které měly za následek předčasné ukončení výstavy (Tamtéž, s. 68).

Na začátku roku 1962 Švankmajer režíroval hru Sběratel stínů, kterou napsal společně se svým švagrem. Toto představení rovněž pobouřilo některé semaforské diváky a hra byla opět předčasně stažena z programu. Po této hře Divadlo masek připravilo pro divadlo Semafor ještě jednu hru pro děti. Tato hra s názvem Cirkus Sukric opět nebyla diváky vůbec pochopena a vedení dalo Divadlu masek výpověď (Kačor a kolektiv, 2010, s. 125). V tomto období Jan Švankmajer pokračoval ve své výtvarné tvorbě a rozšířil ji o tvorbu objektů a asambláží. Skupina Máj následně pořádala několik výstav, v nichž byla tato tvorba k vidění. Po ukončení působení v Semaforu našlo Divadlo masek své nové útočiště, jím bylo divadlo Laterna magika, kde jedním z hlavních Švankmajerových úkolů bylo kromě režie dohlížet na průběh tamních představení. Některá představení musel vidět dokonce až třistakrát a monotónnost spolu se stereotypem byly pro Švankmajera po čase neúnosné. V tomto období Švankmajer nepřišel s žádným významným dílem, ale během hlubokého přemýšlení si uvědomil, jak důležité médium je film, díky tomu, že si může po čase najít své publikum, což u divadelních her, které se hrají tady a teď, nelze (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 74).

Následující období měl Jan Švankmajer výstavu svých asambláží a objektů ve vinárně Viola a jeho žena porodila dceru Veroniku. Také skončila jeho kariéra režiséra v Laterně magice (Tamtéž, s. 75). Skupina Máj pak pořádala na jaře roku 1964 poslední společnou výstavu, které se účastnili i oba manželé Švankmajerovi a Jan se posléze dostal prostřednictvím Kulturní orientace Krátkého filmu k tvorbě prvního svého snímku Poslední trik pana Schwarcewallda a pana Edgara, který byl inspirován třetí částí hry Divadla Semafor Škrobené hlavy - Ztroskotanci v manéži (Kačor a kolektiv, 2010, s. 128).

V roce 1965 byl Janem Švankmajerem natočený druhý krátkometrážní film s názvem J.S. Bach: Fantasia g moll, který vznikl hlavně jako improvizace. V tomto filmu je vidět autorův zájem o fotografie zdí české surrealistické fotografky Emily Medkové a hlavně jeho fascinace surovostí materiálů a jejich rozkladu. S Emilou Medkovou se po svém vstupu do surrealistické skupiny velice sblížil. Zanedlouho pozval rakouský producent Hans Puluj manžele Švankmajerovy do svého studia v Linci, aby společně natočili film Spiel mit Steinen (Hra s kameny). Tento film byl opět plný struktur a detailů, zároveň zde byla viditelná fascinace manýrismem. Ve filmu vystupuje sbírka kamenů, vytvářející baletní a rytmické sekvence. (Součástí tohoto filmu jsou i dvě postavy složené s oblázků, které se následně pozrou. Tento děj je zároveň předzvěstí jedné části krátkometrážního filmu Možnosti dialogu, který Švankmajer natočil o 17 let později.) Princip cykličnosti a repetitivnosti, která dělí film na jednotlivé kapitoly, si Švankmajer velmi osvojil a začal ho používat ve svých filmech pravidelně (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 80).

Roku 1966 se Jan Švankmajer podílel na některých představeních Laterny magiky a pomáhal s takzvanými „laternovskými efekty“, kterými byla kombinace divadla a filmu. Toho roku také Švankmajer natočil film Rakvičkárna, kde se mísí kontrasty starého lidového umění s radikálně moderními tvary a jehož hlavním námětem je krutý souboj mezi dvěma chamtivými sousedy. Souboj dvou sousedů se postupně zrychluje až dojde ke konečné destrukci, stejně jako tomu bylo ve filmu Poslední trik pana Schwarcewallda a pana Edgara z roku 1964 (Kačor a kolektiv, 2010, s. 128). Ve filmu Rakvičkárna se o největší kontrast postaralo živé morče, o které bojují loutky. Tento prvek v loutkovém divadle může připomínat Švankmajerův studentský počín – aféru s červenými rybičkami. Při tvorbě Rakvičkárny začal Švankmajer dlouhodobě spolupracovat se Zdeňkem Liškou, který byl jedním z nejvýznamnějších českých

filmových skladatelů (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 81). Dalším Švankmajerovým filmem bylo dílo s názvem *Et cetera*. S tímto filmem pomáhala animátorka Vlasta Pospíšilová, která s autorem spolupracovala i později na dalších snímcích (Kačor a kolektiv, 2010, s. 128). Na podzim roku 1966 se manželé Švankmajerovi zúčastnili Výstavy mladých v Brně, následně koupili domek v blízkosti Pražského hradu (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 81).

V roce 1967 se Jan s Evou společně s dalšími umělci ze skupiny *Máj* podíleli na společné výstavě v rakouském Linci. Téhož roku natočil Jan Švankmajer film *Člověk a technika*, který znázorňoval lidskou bytost zápasící s prací a který byl založen na stejném opakovacím principu jako *Et cetera*. Následujícím Švankmajerovým filmem bylo krátké dílo s názvem *Historia naturae*. V tomto roce se také dva Švankmajerovy filmy – *Et cetera* a *Spiel mit Steinen* promítaly na Mezinárodním filmovém festivalu animovaných filmů ve francouzském městě Annecy (Kačor a kolektiv, 2010, s. 126).

Roku 1968 se v Basileji konala výstava, na které spolupracovali někteří členové skupiny *Máj*, včetně manželů Švankmajerových. Tato expozice byla poslední akcí skupiny *Máj*, které se Jan Švankmajer zúčastnil. Začátkem ledna téhož roku se do Československa vydali zástupci pařížské surrealistické skupiny, kteří navázali kontakty se slovenskými a českými surrealisty, začali vzájemně spolupracovat a vytvářet přátelství. V Československu bylo v tomto období *Pražské jaro*. Situace ve společnosti se neustále dramatizovala., objevily se poplašné zprávy o zatčení signatářů protestní petice s názvem *Dva tisíce slov*, kterou sepsal novinář a spisovatel Ludvík Vaculík. Jelikož byl Jan Švankmajer mezi prvními, kteří petici podepsali, tížil ho značný strach ze zatčení a společně s manželkou Evou a dcerou Veronikou opustili domov a dočasně se přestěhovali do Rakouska. V Rakousku Švankmajer točil a spolupracoval s Petrem Pulujem, u něhož bydleli. Jan Švankmajer ale nechtěl, aby jeho dcera vyrůstala v exilu, a tak se celá rodina vrátila zpět do Československa, kde už v té době stát přestal pronásledovat signatáře výše zmíněné petice (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 88). V tomto období vznikly dva filmy, ve kterých se odráželo napětí, které panovalo na českém území. *Zahrada*, film, který vznikl na základě povídky *Živý plot*, poukazoval na absurditu a zbabělost těch, kdo se podřizují všemožným pravidlům, vše dokresloval jemný černý humor. Sám autor tento film později označil jako svůj první surrealistický snímek. Druhým filmem, natočeným v tomto roce je *Byt*. Tento snímek je velmi temný,

všední prostor se protagonistovi vzpouzí, zmenšuje a stává se pro něj agresivním (Kačor a kolektiv, 2010, s. 131).

Roku 1969 natočil Jan Švankmajer parodii na špionážní snímky Tichý týden v domě (Tamtéž, s. 128). Film byl rozdělen na sedm částí, z nichž každá představuje jeden den v týdnu. Protagonista - špion, každý den vrtá díru do zdi a pozoruje podivné představení. Každý jednotlivý den přináší nové zvláštní vize. Autor zde opět použil principy cykličnosti a film rozdělil na několik repetitivních pasáží, z nichž každá přináší určité téma. Tento styl opakované vrstvení se posloupnosti Švankmajer používal ve svých filmech velmi často až do konce dvacátého století.

V roce 1970 natočil Švankmajer krátkometrážní film Kostnice, který byl věnován Kostnici v kutnohorském Sedlci, jež byla podzemní kaplí Hřbitovního kostela Všechny Svatých (Kačor a kolektiv, 2010, s. 126). Výzdoba kaple je vytvořena z pravých lidských kostí, zbylých po husitských válkách a morové ráně (Kostnice sedlec, 2011, online).

V původní verzi autor použil jako podkres projev oficiální průvodkyně, která má ke kostnici vtipný odlehčený výklad a kárá školáky. Tato verze filmu byla plná absurdity a černého humoru, proto musel být snímek kvůli cenzorům nahrazen hudbou Zdeňka Lišky a písní s českým textem. Pro Švankmajera nebyla tato ořezaná verze přijatelná a následně ji odmítl. Po tomto filmu autor vytvořil středometrážní film Don Šajn, ve kterém vystupovaly loutky. Díky Evě Švankmajerové se autor seznámil s pařížským surrealistou Jorgem Camachem a uspořádal pro něj promítání svých filmů, na které přišel i Vratislav Effenberger a několik dalších členů surrealistické skupiny. Při tomto setkání se Švankmajer se skupinou velmi sblížil a začal se aktivně zapojovat do jejich aktivit (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 93).

V roce 1971 začali Jan a Eva Švankmajerovi spolupracovat s divadem Činoherní klub. První inscenací, ve které měla Eva Švankmajerová na starosti kostýmy a Jan Švankmajer scénografii, byla hra Candide, na motivy Voltairova románu. Filmem, který následoval, byl Žvahlav aneb Šatičky slaměného Huberta (Tamtéž, s. 123). Tato bizarní variace byla vytvořena na motivy básně Jabberwocky, kterou napsal Lewis Carroll, anglický spisovatel, matematik a logik, žijící v devatenáctém století (Wikimedia Foundation, 2015, online). Vzhledem k jistým morbidním prvkům byl tento film v Československu zamítnut a prodán americké společnosti Western wood studio.

Dále Švankmajer navrhl hru Tichá pošta, která byla jakousi interpretací známé dětské hry. Do hry se zapojila i jeho žena Eva včetně dalších autorů, mezi kterými byli i Andrew Lass, Pavel Řezníček, Martin Stejskal, Karol Baron a další. Tím se formovala jakási nová surrealistická skupina. Následujícím počinem Jana Švankmajera byla rouhačská prostorová koláž s názvem Narození Antikrista. Šlo o námět lidového betlému, který měl v české zemi velmi pevně zakořeněnou tradici. Tento kolážovitý výjev byl složený z lidových obrázků a rytin s tematikou narození páně. Zde hrála opět roli ruku v ruce grotesknost, lidová tvorba a absurdita. V následujícím čase byla v olomouckém Divadle hudby výstava výtvarných děl, převážně obrazů Evy Švankmajerové, při které se konalo i promítání Švankmajerových krátkometrážních filmů. Tento počín měla na svědomí hlavně historička umění, malířka a členka surrealistické skupiny Alena Nádvorníková, která celé promítání připravila. V následující hře Dobrý den, pane Gauguine, která byla dalším počinem jednoho ze členů československé surrealistické skupiny, má Jan Švankmajer společně s dalšími členy za úkol přetvořit staré dílo na nové, jež Gauguinův obraz rozvíjí. Při této hře Švankmajer přišel na další interpretační experiment na téma obrazu Budoucí letci. Na obrazu sedí tři téměř nazí mladíci zády k divákovi a pozorují letící letadlo. Švankmajer následně využil tyto dvě kolektivní interpretační hry a sestavil s Martinem Stejskalem sborník Interpretace jako tvůrčí činnost. V tomto sborníku je vysvětleno, jak je pro surrealismus důležitá interpretace a umění porozumění (Tamtéž, s. 123).

V roce 1972 se Jan Švankmajer podílel na dokumentárním filmu Obrazy starého světa. Dalším dílem, které vzniklo už čistě v režii Jana Švankmajera, je krátkometrážní film s animovanými prvky Leonardův deník 72. Film vznikl na motivy Leonardových zápisků a skic společně se sportovní, válečnou a průmyslovou tematikou (Kačor a kolektiv, 2010, s. 130). V tomto období se Švankmajer spolu s dalšími členy surrealistické skupiny rozhodl zúčastnit se jako dobrovolník několika pokusů s psychotropními látkami. K tomuto činu vedlo surrealisty prozkoumání hranic vlastního vědomí. Ve střešovické vojenské nemocnici inhalovali euforické plyny a bylo jim podáváno LSD. Téměř všichni kromě Jana Švankmajera neměli s LSD problém a zkušenost pro ně byla přínosná. Jen pro Jana Švankmajera šlo o traumatizující zážitek, který mu následně způsoboval různé typy úzkostných stavů. „Pro mne to byl otřesný zážitek, z něhož jsem se vzpamatovával léta.“ (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 128).

V roce 1973 byl Švankmajer stále autorem scény a dekorací některých her Činoherního klubu a zároveň tvořil cyklus grafik a koláží s názvem Švank-meyers Bilderlexikon, inspirovaný slavnou německou encyklopedií Meyers Lexikon. Tato imaginární encyklopedie obsahovala různé oblasti vědy, jako například botaniku, zoologii, architekturu či geografii a Švankmajer zde využíval ke svým kolážím přílohy výše zmíněné německé encyklopedie. Dále Švankmajer vytvořil několik koláží a grafik s tematikou fantaskních zvířat, které zařadil do smyšlené sekce Švank-meyers Bilderlexikonu Přírodopis. Některé z těchto koláží byly doplněny o rádobý vědecké vysvětlivky, které mystifikovaly a dělaly zvířata reálnějšími. V této přírodopisné práci autor stále pokračoval, tvořil asambláže ze zvířecích koster a všemožných předmětů a vytvořil celek s názvem Přírodopisný kabinet. Švankmajer svá fantaskní zvířata zasadil do jakýchsi relikviářů a tím posílil vztah mezi jednotlivými objekty a grafickými listy svého lexikonu. Dále se Švankmajer společně s dalšími hráči včetně jeho ženy podílel na kolektivní hře, inspirované koláží Jistota. Tato interpretační hra, uspořádaná československými surrealisty, byla následně otištěna ve francouzském časopisu Bulletin de Liaison Surréaliste (Tippner, 2014, s. 235). Poslední inscenací, na které Jan Švankmajer spolupracoval s Činoherním klubem, byla hra Poprask na laguně.

V následujících letech se Jan Švankmajer začal věnovat stereokolážím, tak vzniklo i animované dílo Panenství, založené na speciální optické animaci, která byla předchůdcem kinematografu. V souvislosti se stereoskopií pak autor vytvořil celou řadu dalších zajímavých objektů. Snímkem, který následoval, byl Otrantský zámek. Film byl inspirován starým románem, který francouzští surrealisté považovali za předka surrealistických textů (Tamtéž, s. 135).

V roce 1974 proběhla v ateliéru Jana Švankmajera výstava Surrealistické skupiny, která měla v té době zákaz veřejných výstav. Jan Švankmajer se pak podílel na tvorbě kolektivního díla s názvem Fantom Karel Teige. V tomto objektu byl uložen sborník Surrealistické skupiny v Československu, vytvořený pro vzdání holdu jevu interpretace. Jelikož měl Jan Švankmajer v tomto období zakázáno natáčet, vytvořil experimentální kolektivní pokus, založený na hmatu (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 141). Pokus měl odhalit, zda hmat, který je oddělený od smyslů, dokáže způsobit estetické vnímání a zda dokáže vzbudit v mozku asociativní myšlení. Autor tedy vytvořil asambláž s tématem restaurátora při práci, která byla vyrobena z předmětů, struktur a různých materiálů a zakryl ji černou látkou, aby „hráč“ této experimentální hry

nepoznal, z čeho je vyrobená. Hráči osahávali asambláž, vyslovovali své asociace a pokusili se objekt popsat. Autor pak rozdál hráčům několik fotografií, mezi nimiž byla i fotografie restaurátora při práci a hráč měl uhodnout, která fotografie nejvíce odpovídá tématu asambláže. Výsledky této hry byly otištěny v revui *Surréalisme I*, *Otevřené hře* a v samizdatovém sborníku *Hmat a imaginace* (Švankmajer, 1994, s. 80).

Rok 1975 byl rokem oslavným a plodným. Mladými surrealistickými básníky byla uspořádaná výstava ve francouzském Lyonu, na níž byla k vidění i díla Jana Švankmajera, jeho ženy a Martina Stejskala. Téhož roku se manželům Švankmajerovým narodil syn Václav, Jan Švankmajer vytvořil interpretační objekt *Masturbace* a zúčastnil se experimentální hry s názvem *Panorama*. Výsledky hry byly posléze vystaveny v ateliéru Emily Medkové. Dalším z mnoha scénářů, na kterých Švankmajer spolupracoval, bylo představení *Laterny Magiky Ztracená pohádka*, aneb *Výlet do hodin*. V tomto díle vytvořili manželé Švankmajerovi jak scénu, tak i speciální rébusové kulisy (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 142).

V dalším roce začali manželé Švankmajerovi s keramikou. Jejich vyrobené předměty nesly iniciály jejich křestních jmen a slovo *Kostelec*, kde se od zdejších hrnčírů zdokonalili v tomto řemesle. Láska ke keramice je vedla k tomu, že si zřídili ateliér a začali sami vypalovat. Keramika se stala pro manžele nejen částečným zdrojem obživy, ale i novým výrazovým prostředkem (Tamtéž, s. 145). Téhož roku se Jan Švankmajer ponořil do studia fenoménu snění a také vytvořil další zajímavá výtvarná díla, jako například taktilní objekt vyjadřující erotické pocity, který pojmenoval *Nezapomenutelné setkání*. Tento objekt byl doplněn o vtipnou fotografii Gustava Husáka v obklopení jeho postarších obdivovatelek a o psanou analýzu vztahu objektu a fotografie. Objekt byl pokryt černou látkou a díky dvěma vedle sebe připevněným rukávům se dal číst pomocí rukou. Dalším autorovým výtvarným projevem byl cyklus koláží *Fyzkultura ve službách erotismu a militarismu*, dílo, v němž byly vedle sebe ironické obrazy spartakiádníků a starých erotických románových grafik. Jan Švankmajer pak kromě interpretací svých snů vytvořil i taktilní asambláž, která nesla název *Sen o špinavém nádobí* a měla interpretovat sen jeho ženy (Tamtéž, s. 148).

Během roku 1977 se Jan Švankmajer podílel na velmi úspěšné hře *Laterny magiky Kouzelný cirkus* a také na výtvarné a animované stránce filmu Oldřicha Lipského *Adéla ještě nevečeřela* (Kačor a kolektiv, 2010, s. 127). Téhož roku podepsal Vratislav Effenberger jménem celé Surrealistické skupiny v Československu *Chartu 77*,

s kterou skupina sympatizovala. Na konci roku se v Německu konala výstava Infaltile Lúste, která obsahovala valnou část děl manželů Švankmajerových (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 149).

Na počátku roku 1978 byl Jan Švankmajer pozván na filmový festival animované tvorby ve francouzském městě Annecy, kde bylo představeno několik jeho krátkometrážních filmů a také do francouzské metropole, kde se konaly další projekce některých jeho filmů. Posléze vytvořil dvě sarkastické koláže Mona Lisa a Vertumnus. Zajímavostí je skutečnost, že Švankmajer použil oficiální fotografii jednoho ze zakládajících členů Komunistické strany Německa a jednoho z prvních podporovatelů invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa.

Další autorovou uměleckou tvorbou bylo psaní básní s důrazem na slovní vyjádření haptických vjemů. Kombinace slov, hrnčířské hlíny s různými otisky a předmětů, nalepených na papíře tvořila takzvané taktilní básně. Od taktilních básní se pak jejich tvůrce přesunul k tvorbě různých taktilních předmětů a nástrojů, které byly vyrobeny za účelem masáží různých částí těla. Tyto masáže měly vyvolat úplně nové pocity a stimulaci. V tomto období Švankmajer velmi zkoumal vliv erotismu a lidských potlačovaných vzpomínek na lidskou psychiku. Prostřednictvím této tematiky se dostal k tvorbě scénáře taktilního filmu Jako dotek mrtvého pstruha, který následně nebyl realizován. (Tamtéž, s. 150). Autor se snažil obrazově vyjádřit erotické prožitky raného dětství a archetypy, kterým se věnoval český psychoanalytik a biolog Bohuslav Brouk, který je dnes znám hlavně v kontextu českého surrealismu 30. let. Svými články a vědeckými pracemi, jako například Autosexualismus a psychoerotismus, dokázal šokovat tehdejší městskou vrstvu. V této části práce jsem si dovolila zdůraznit Bohuslava Brouka především proto, že byl v českém surrealismu důležitou osobností a vedle Sigmunda Freuda velmi uznávaným surrealistou s důrazem na psychoanalýzu. V období komunismu psal výjimečné texty, které jsou dodnes považovány za nebojácné a troufalé: „Lid, lidovost a podobná hesla jsou pro naše komunisty jen nevinně vzhlížejícím pláštěm, pod jehož ochranou se snaží uchvátit veškerou moc ve státě pro sebe samé.“ V roce 1948 odešel Bohuslav Brouk do exilu. Vzhledem k jeho publikacím by se dalo tvrdit, že si díky tomuto počínu možná i zachránil život (Debnár, 2011, online).

V roce 1980 ve spolupráci s tehdejším dětským psychiatrem nemocnice v pražském Motole vyráběl Švankmajer bílé tabule pokryté různými základními

strukturami. Tyto tabule byly součástí dětských testů založených na taktilní synestezii (současné zapojování více smyslových dojmů). Každá tabule interpretovala jednu barvu, kterou mělo dítě pomocí jakéhosi „barevného“ hmatu uhodnout. Během těchto pokusů autor vyráběl různé taktilní reliéfní asambláže, které se pomocí hmatu četly a poté vysvětlovaly (Švankmajer, 2004, s. 56). Následně vytvořil koncept hry, ve které uživatel musel zapojovat paměť, protože šlo o hmatový reliéfní labyrint, který si hráč memoroval, aby dokázal cestu bludištěm zopakovat. Jan Švankmajer dále spolupracoval na komedii Blázni, vodníci a podvodníci, kde vytvářel nejrůznější animace těl „výlohových manekýnů“ a různé podivné amputace postav s mnoha nohama a hlavami (Tamtéž, s. 67). Následně získal opět povolení tvořit filmy, ale jen adaptace známých děl, aby se údajně neprojevila jeho kritika a ironie. Pustil se do snímku Zánik domu Usherů, inspirovaného dílem Edgara Allana Poea. Tento film, stejně jako mnoho dalších vznikl přímo na place bez technického scénáře, jako čirá improvizace (Kačor a kolektiv, 2010, s. 126). Edgar Allan Poe se svými hororovými morbidními povídkami v mládí Jana Švankmajera velmi ovlivnil, jak jsem již zmínila na začátku kapitoly. Následně se Jan Švankmajer pustil do psaní studie Morfologie strachu, ve které popisoval například své dětské děsy, rozříděné podle jednotlivých smyslů. Po tomto spisu vytvořil Anketu o štítivosti, ve které na otázky odpovídají jeho přátelé umělci včetně autora samotného. Tohoto roku v noci měl Jan Švankmajer sen, ve kterém házeli různí intelektuálové předměty do hrobu a jedním z hozených předmětů zde bylo zrcátko z kůstek. Tento sen autora inspiroval k vytvoření snového objektu Zrcátko, které mělo symbolizovat jeho autentické obrazy a pocity (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 166).

Zatímco Jan se svou ženou hledali místo, kde by mohli vybudovat obří keramickou pec, narazili na budovu, která je zaujala. Šlo o bývalý zámek z 19. století v Horním Staňkově. Manželé Švankmajerovi využili budovu pro letní byt, kam s oblibou jezdila celá rodina, pořádala se zde mnohočetná setkání surrealistické skupiny a kde byl následně vybudován i ateliér (Tamtéž, s. 168).

V roce 1981 pořádali členové revue Le la v galerii v Ženevě výstavu děl Československé Surrealistické skupiny. Na této výstavě byly promítnuty některé Švankmajerovy krátkometrážní filmy, které musely být z Prahy propašovány. Když výstava skončila, vypravili se někteří členové revue do Prahy, aby se zúčastnili několika kolektivních her s československými surrealisty (Tippner, 2014, s. 237). Též

roku se začalo natáčet dílo Tajemný hrad v Karpatech, Jan Švankmajer byl do díla zakomponován jako výtvarník dekorací, pomáhal kolegům s trikovými záběry a vytvořil zde různé bizarní a mechanické rekvizity (Kačor a kolektiv, 2010, s. 127). Dalším filmem, na kterém se podílel, byl snímek Upír z Feratu, ve kterém měl na starosti některé filmové triky. Švankmajer se na filmech a seriálech podílel převážně z důvodů, aby pracoval a uživil se, protože většina jeho výtvarných děl byla v té době cenzurována (Tamtéž, s. 170).

Na jaře roku 1982 začal Jan Švankmajer s psaním svého taktilního deníku a zároveň předložil členům Surrealistické skupiny v Československu hru Ilustrovaný sen. V této kolektivní hře byli hráči vyzváni, aby si vybrali úryvek autorova výchozího snu a k němu vytvořili obrázek jakožto analogický fragment ze svých vlastních snů (Tippner, 2014, s. 240). Dalším autorovým dílem byl snímek Možnosti dialogu, který se v budoucnu stal jedním z jeho nejúspěšnějších. Tento film byl ale v tehdejší Československu velmi kritizován a autor měl další problémy s cenzurou. Po Možnostech dialogu autor natočil krátký film Do pivnice a v souvislosti s výstavou jeho ženy byla uspořádána v pražském filmovém klubu projekce několika jeho krátkých filmů (Kačor a kolektiv, 2010, s. 59).

V roce 1983 Jan Švankmajer dělal animované koláže a triky v koprodukčním televizním sci-fi seriálu s názvem Návštěvníci (Tamtéž, s. 127). Surrealistická skupina v Československu pak chtěla uspořádat výstavu s názvem Sféra snu, ale den před vernisáží tuto výstavu zakázali dva tajní policisté, kteří si vyfotografovali všechna nainstalovaná díla. I přes rozhořčení ze stran diváků a pořadatelů, včetně doložení dokladů o povolení výstavy, musela být díla odstraněna pro údajnou nemorálnost surrealistů. K výstavě pak vyšel v samizdatu malý katalog, kam přispěl Jan Švankmajer svým textem Sáhněte si na své sny, který napsal roku 1976 (Švankmajer, 1994, s. 94). Další výstavou, které se Jan Švankmajer účastnil se svými filmy, grafikami a anatomickými kolážemi byla expozice s názvem Přírodopisný kabinet, kterou uspořádal Pražský Filmový klub. V samizdatu pak vyšel autorův sborník nesoucí název Hmat a imaginace. V tomto sborníku byly autorovy informace o experimentech, záznamech snů, scénáře, texty a jiná díla (Tamtéž, s. 56). Po vydání této objektové taktilní knihy se autor uchýlil k natočení filmu Kyvadlo, jáma a naděje, které bylo inspirováno dvěma díly klasické literatury. Vedení Krátkého filmu přidalo proti autorově vůli na závěr filmu text, který odsuzoval zločiny inkvizice, aby film

nepůsobil proti režimu. Režisér byl velmi rozhořčený a chodil do kinematografů, kde se dílo promítalo za účelem přemluvení promítajících, aby mu dovolili závěrečný text vystříhnout. Jeho vytrvalost v několika případech sklídila ovoce a skutečně se mu to několikrát podařilo. Na základě těchto počinů, pro temnost tohoto díla a hlavně kvůli snímku Možnosti dialogu byl režisér nucen odejít od Krátkého filmu a následujících několik let měl opět zakázáno natáčet další filmy (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 176).

V roce 1984 byl v rámci Surrealistické skupiny Československa uspořádán sborník Proměny humoru, na kterém pracoval i Jan Švankmajer a souvislosti s těmito úvahami o humoru následně napsal text Hmat a humor a navrhl program bizarních taktilních her pro lidi, ve kterých se opírá o jednu ze studií psychoanalytika Bohuslava Brouka (Švankmajer, 2004, s. 8). Jan Švankmajer pak vytvářel animované sekvence ve filmu Barrandovské nokturno, aneb Jak film tančil a zpíval a v následujícím roce spolupracoval na dalším filmu, tentokrát s názvem Skalpel, prosím. V roce 1985 se konal 12. ročník Mezinárodních dní animovaného filmu ve francouzském městě Annecy, kde byla při této příležitosti uspořádána retrospektiva Švankmajerových filmů (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 182).

V následujícím období vyšla samizdatová kniha Opak zrcadla, surrealistická poezie, kterou tři roky tvořil Jan Koubek společně s Janem Švankmajerem. V této publikaci byly zveřejněny odpovědi surrealistické skupiny na anketu o poezii včetně výsledků Hry na obrazové definice. Téhož roku vytvořil Jan Švankmajer objekt, který se skládal ze sedmi otisků autorovy ruky do hlíny, (každý otisk byl vytvořen v jeden den v týdnu) nesoucí název Týden v gestu (Tamtéž, s. 183). V tomtéž období autor dokončil scénář k filmu Něco z Alenky a nabídl jej Krátkému filmu, který ho však odmítl. Tento projekt se mu podařilo zrealizovat ve spolupráci s Artcentrem a snímek vznikl nezávisle na státních filmových studiích (Kačor a kolektiv, 2010, s. 86). Dále se podílel na animovaných sekvencích seriálu Teta/ Pehavý Max a strašidla a některá jeho díla, včetně děl několika dalších českých surrealistů, byla k vidění na výstavě v Belgii (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 183).

V roce 1988 natočil Jan Švankmajer snímek, který je zároveň humornou parodií na fotbal a jeho příznivce, Mužné hry (Kačor a kolektiv, 2010, s. 132) a režíroval videoklip k písni Another Kind of Love, britského zpěváka Hughy Cornwella. Tento počin byl pro autora velkým experimentem, protože on sám měl k populární hudbě spíše negativní vztah. Nicméně tento videoklip měl ve světě poměrně kladný ohlas

a autor se tak zviditelnil u americké a britské mládeže (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 188).

Roku 1989 se Jan Švankmajer zúčastnil několika přednášek o surrealismu na Karlově univerzitě a přednášel téma hmatu a imaginace. Dále se pustil do natočení kratičkého filmu Zamilované maso a následně do dvacetivteřinového snímku s názvem Flora. Režisér David Ehrlich požádal dvacet sedm filmařů z celého světa, aby natočili krátký dvaceti pěti vteřinový animovaný snímek s názvem Autoprotrét. Mezi vyvolenými výtvarníky byl i Jan Švankmajer, jenž natočil snímek se svými portrétovými fotografiemi vyplazujícími jazyk. Autor si udělal legraci sám ze sebe a opět zde projevil svou drzost a surovost. Dalším výtvarnickým filmem byl projekt Tma - světlo – tma, temný film o jedinci a jeho izolaci. Téhož období byla uspořádána retrospektivní projekce filmů Jana Švankmajera v New Yorku, současně autor tvořil sérii gestických básní zachycených v keramické hlíně. Po sametové revoluci se situace pro surrealisty značně uvolnila, avšak manželé Švankmajerovi si zachovali svou kritiku, byli obezřetní a nenechali se tolik pohltit jásajícími davy. Jan Švankmajer se na konci roku stal spoluzakladatelem Společnosti Karla Teigehe (Tamtéž, s. 190). Zmíněná společnost se zabývala myšlenkami tohoto pražského teoretika umění a českého kritika, který byl levicově orientovaný, propagoval avantgardu a významně ovlivňoval surrealismus s poetismem (Sedlecký, 2014, online).

V následujících dvou letech natočil Jan Švankmajer groteskní film Konec stalinismu v Čechách a dílo Jídlo, ve kterém je vidět autorova obsese jídlem, mající kořeny již v jeho útlém dětství a doprovázející autora po celý život, jak jsem již zmínila na začátku této kapitoly. Téhož období byla autorem a Jaromírem Kallistou založena produkční společnost s názvem Anthanor, v níž pak vznikaly další filmy. V roce 1994 natočil Jan Švankmajer velmi ceněný celovečerní film s názvem Lekce Faust a v následujících dvou letech snímek Spiklenci slasti. V tomto filmu se autor zaměřil na sexuální slasti protagonistů a zdůraznil, že zřejmě každý má nějaký zlovyk či úchylku (Kačor a kolektiv, 2010, s. 132). Dalším významným filmem, který stojí za zmínku je Otesánek. Tento snímek byl natočen v roce 2000, manželé Švankmajerovi za něj získali Českého lva za nejlepší výtvarný počin a nejlepší film (Tamtéž, s. 132).

V roce 2004 byla v Jízdárně Pražského hradu uspořádána výstava manželů Švankmajerových nesoucí název Jídlo, na které byla vidět celoživotní bilance této

dvojice. Výstava měla u návštěvníků obrovský úspěch, právě proto, že byla koncipována jako cesta uměním a celým životem (Švankmajer, 2004, s. 96).

Dne 20. října 2005 zemřela Eva Švankmajerová ve věku pětasedesáti let. Tato událost Jana Švankmajera nepochybně velmi zasáhla, dokonce byl hospitalizován na psychiatrii. Později se Jan Švankmajer ale dal po psychické stránce do pořádku a v budoucnu své ženě věnoval některé části svých expozic. V témž roce měl premiéru filosofický horor Jana, Evy a jejich dcery Veroniky Šílení (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 402). Jana Švankmajerová získala in memoriam za plakát a výtvarnou koncepci k tomuto snímku Českého lva. V následujícím období se Jan Švankmajer věnoval výstavám svých děl, aktivně se účastnil seancí Surrealistické skupiny, přispíval do časopisu Analogon, v němž byl i redakčním předsedou a v roce 2010 natočil celovečerní film Přežít svůj život, ve kterém protagonista podvádí svou manželku ve snech.

Poslední expozicí, kterou v roce 2014 Švankmajer uspořádal, byla výstava s názvem Naturalia. Šlo o tzv. kunstkameru, která byla variací na starodávné kunstkomy renesance a baroka a především na slavnou kunstkому císaře Rudolfa II. Narozdíl od barokních a renesančních kunstkomy nebyl u Švankmajera patrný přílišný respekt k přírodě ani víra v hermetické vědy, z kterých také autorova tvorba čerpala. Pro Jana Švankmajera nebyl hlavním velkým zázrakem člověk tak jako v dobách renesance. Domnívá se naopak, že západní člověk naprosto vyčerpal schopnost duchovního rozvoje a je pouze unášen vlnou moderních technologií. Švankmajer tak chtěl vyburcovat člověka z pasivity, probudit v něm představivost a přimět ho k tvorbě nového. Tato výstava byla vytvořena jako část kunstkamery, která se zabývala přírodou a její tvorbou. Nešlo tedy o tradiční výstavu, ale přenesení části autorovy kunstkamery z Horního Staňkova do galerie (Ivo Purš, 2014). Účelem kunstkamery bylo zasvěcení návštěvníků do světa, ve kterém hlavní roli hraje imaginace a kde se klade velký důraz na emoce a racionální uspořádání. Na výstavě nebyly exponáty označeny popisky, aby tím divák nebyl nikterak rušen nebo ovlivňován. Na výstavě byla k vidění jak fantaskní vycpaná zvířata, tak i velké množství koláží, grafik, sbírka afrického kmenového umění včetně různorodých rituálních masek a takzvané Švankmajerovy šuplíkové feteše.

2 SURREALISMUS JAKO SMĚR I ŽIVOTNÍ CESTA

Tato umělecká tendence vznikla nejprve v literatuře, především v poezii a až posléze se tento směr začal formovat ve výtvarném umění, kde vnikl z dadaismu. Na zrod surrealistického výtvarnictví nepochybně působil manýrismus a metafyzické malířství. První zárodky surrealismu spatřily světlo světa v polovině dvacátých let dvacátého století. Za zakladatele surrealismu je považován francouzský básník André Breton. Už na počátku vzniku uvedeného směru měl André Breton jasnou definici i teorii tohoto hnutí. Popisoval je jako psychický automatismus, jímž se dá jakýmkoli způsobem vyjádřit pohyb myšlenky. Tento mechanický psychický proces byl založený na tom, že se člověk osvobodil od všech etických, estetických a jiných záměrů a energie byla soustředěna na myšlenkové formy a asociace světa nevědomí, které racionální vědomí utajovalo. Surrealistům šlo o vyjádření toku myšlení a různých složitých mechanismů, kterým dříve nevěnoval nikdo pozornost (Zykmund, 1971, s. 176).

Vývoj surrealismu se dá rozdělit na tři etapy. První etapa nazývaná také intuitivní, začala v roce 1920 a v poezii se počal využívat výše zmíněný psychický automatismus. Víra v myšlenky a v duši, jakýsi anarchismus, byly charakteristickým znakem pro toto období, ve kterém vyšel i Bretonův Manifest surrealismu, v němž byly shrnuty cíle této etapy. Druhá, takzvaná usuzující etapa, začala před vydáním Druhého manifestu surrealismu v roce 1929. Změna názorů surrealistů byla způsobena jak vývojem členů surrealistické skupiny, tak i politickými událostmi, které se tenkrát týkaly všech. Surrealisté se v Druhém manifestu hlásili k filosofii marxismu, byli zastánci šíření sociální progrese. Krátce před vypuknutím druhé světové války toto období skončilo a začala třetí etapa, která přežívá dodnes. Tato poslední etapa by se dala charakterizovat velkým odporem ke stalinismu a návratem k původnímu anarchistickému přístupu. Během těchto tří etap se členové surrealistické skupiny velmi měnili pod vlivem událostí a někteří představitelé tohoto hnutí dokonce skupinu opouštěli (Tamtéž, s. 177).

V literatuře tkvěly surrealistické kořeny v revolučním romantismu prokletých básníků a sám André Breton zdůraznil, že surrealismus je posledním ohonem

romantismu. Ve výtvarném umění byl vývoj tohoto směru zcela odlišný a můžeme ho rozdělit na dvě různé linie. První linií je takzvaný veristický surrealismus, který vychází ze snové nebo fantaskní představy. Tato linie má kořeny v dílech Petera Bruegela, Hieronyma Bosche a především Giuseppa Arcimbolda. Významnou úlohu měla v této linii také Freudova psychoanalýza. Druhou větví je absolutní surrealismus, ve kterém se daleko více uplatňoval psychický automatismus, technika, která měla ústít do jakéhosi psychogramu výtvarníkovy stavu. Hlavním představitelem této větve byl francouzský malíř André Masson, který v období druhé světové války emigroval do USA a tam společně s dalšími emigrujícími surrealisty velmi ovlivnil americké malířství (Tamtéž, s. 178).

V roce 1934 se z poetismu a surrealismu, ležících na jedné konvergentní platformě, vyvinula Surrealistická skupina v Československu. Jejími členy byli Bohuslav Brouk, Konstantin Biebl, Imre Forbath, Jaroslav Ježek, Jindřich Honzl, Vincenc Makovský, Jindřich Štýrský, Vítězslav Nezval, Toyen, Karel Teige a další. První formou identifikace básníka a malíře byly obrazové básně. Podle poetistické teorie Karla Teigeho byla poezie chápána jako nejvyšší forma tvůrčího myšlení, v níž jednotlivé výrazové prostředky, jako například básnictví, malířství, film, sochařství a další, jsou jen složkami jednotného pudu tvoření, který vyvěrá z emocionálních kořenů lidské imaginace. Tato literárně umělecká skupina byla ovlivněna 2. manifestem André Bretona a ve velmi krátkém časovém období se jí podařilo navázat kontakt s ostatními skupinami v zahraničí s podobným zaměřením. Zakladatel skupiny Vítězslav Nezval ale v roce 1938 Surrealistickou skupinu v Československu rozpustil, aby vyjádřil svůj odpor k antisovětským názorům valné většiny členů skupiny. I po rozpuštění skupiny vyvíjeli někteří členové aktivitu a na oficiální ukončení nebrali zřetel, avšak tyto aktivity skončily kolem roku 1939 (Effenberger, 1969, s. 92 – 96).

3 ROZBOR VYBRANÝCH KRÁTKÝCH ANIMOVANÝCH FILMŮ JANA ŠVANKMAJERA

Důkladný rozbor jakéhokoli díla, v tomto případě třech vybraných krátkých animovaných filmů Jana Švankmajera pomáhá divákovi nejen k většímu porozumění obsahové stránky, ale i k povšimnutí si detailů a práce, která za celým výsledkem stojí. Pro důkladnou analýzu jsou filmy rozebrány jak po technické stránce, ve které se dovídáme jak a s kým autor film tvořil, jaké používal animátorské metody a výtvarné techniky, práce s materiálem, tak po estetické stránce, kde je zhodnocena jakási preciznost a vzhled díla. V rozboru krátkých filmů není opomenuta ani filosofická stránka, vypovídající o významu děl a úzce souvisejících faktorech, které je ovlivňovaly (historické, existenciální, osobní). V rozbořech, které následují v podkapitolách se čtenář setká i s hlavní ideou snímků, která může odkazovat jak k politicko-historickým událostem, viditelných ve filmu *Tma, světlo, tma*, autorově postojům k rodině, školství a dalším zažitým vzorcům konkrétně v díle *Žvahlav, abeb šatičky Slaměného Huberta*, tak k hluboce zakořeněným nadčasovým archetypům, které jsou velmi dobře viditelné v díle *Et cetera*. Výběr těchto zmíněných filmů není nahodilý, ale záměrný, aby si čtenář mohl lépe uvědomit každíčký střípek, který je součástí komplikované mozaiky, která tvoří celek, jímž jsou audiovizuální díla, nesoucí odraz doby, či autorovo poselství. Dalším kritériem, podle kterého byly filmy vybrány je vizuální vzhled děl, protože každý snímek je po této stránce naprosto odlišný. Ve filmu *Tma, světlo, tma* je protagonista převážně z hlíny, ve filmu *Žvahlav, aneb šatičky Slaměného huberta* jsou různé předměty včetně živých zvířat a snímek *Et cetera* je pouze ve druhém rozměru. Rozbor tedy pomáhá nevnímat snímky jen jako mnohdy nepochopené příběhy, ale jako komplexní propracovaná díla s hlubokými myšlenkami, za kterými stálo mnoho práce a autorova úsilí.

3.1 Et cetera

Na filmu *Et cetera*, vzniklém v roce 1966, spolupracoval Jan Švankmajer s animátorkou Vlastou Pospíšilovou. V tomto snímku se objevuje animace frotáží, kreseb, koláží a další grafické techniky. Film je rozdělen na tři části, z nichž každou

oddělují popisky, které jsou rovněž zakomponovány do filmu. Na grafickém zpracování filmu je vidět autorova životní inspirace a směry, které ho velmi ovlivnily. Jsou to avantgardní směry 20. století a barokní a renesanční vědecká díla (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 81). Právě tento znak v díle zdůrazňují titulky a zkratky, které doprovázejí děj.

Film začíná titulky FINE, což znamená konec a přesně v rytmu doprovodné hudby postupně vyskakují titulky značící název Et cetera. První část filmu nese název Křídla a je vytvořen takzvanou plnou animací, která má charakter kreseb vypjatý a výrazný a nepřerušeně plynulý pohyb linky nahrazují pohyby kamery a střihu (Plass, 2010, s. 121). Zde je protagonistou jakýsi mechanický panáček bez obličeje a výrazu, snažící se přeskocit z jedné židle na druhou. Postupně si přemísťování z bodu A do bodu B ztěžuje tím, že manipuluje se židlemi, mezi kterými vzniká větší vzdálenost. Přiskocích z jedné židle na druhou drží v rukou křídla, kterými mává. Jakmile s křídly zdolá jednu obtížnost, nastává další obtížnější úroveň, vzdálenost mezi židlemi se prodlouží a na řadu přicházejí větší a větší křídla. Takto postava postupuje až do čtvrtého stupně k těm největším křidlům, s kterými by měl hrdina obletět celý svět a vrátit se na původní místo. Jakmile se to povede, celý koloběh posouvání židlí a střídání křídel začíná znovu. Zde autor prokázal prvky nekonečné cykličnosti příběhu, ve kterém se hlavní postava o něco snaží a vždy se přirozeně vrátí na začátek.

Druhou částí filmu je Bič. Děj se zde odehrává mezi maskulinní postavou a psem. Postava vzpřímeného člověka šlehá nad psem bičem, pes na povel udělá něco jako cvik a zavrtí se. Každý tento pohyb odpovídá tajemným hlubokým zvukům skladatele Zdeňka Lišky. Čím více ran bičem padne, tím více se člověk „snižuje“, postupně metamorfuje v psa a pes, provádějící různé cviky, pak při jedné ráně vyrostе v člověka (tato stěžejní myšlenka je podle mého názoru klíčová a vykresluje charakter lidské rasy). Přijde na řadu fáze, kdy se člověk naprosto snížil v psa a ze psa je tedy člověk. Pes odevzdá člověku bič a člověk (původně pes) nyní mrská bičem. A tak jde celý koloběh znovu.

Poslední třetí část film je nazvána Dům. Uprostřed různých ornitologických kolází je panáček, který si kreslí obrys svého domečku, do něhož se marně snaží dostat. Po neúspěšném pokusu dům pohybem ruky smaže a nakreslí jej kolem sebe tak, aby byl uvnitř. Avšak když už je uvnitř, nemůže se dostat ven. Smaže tedy celý dům a kreslí opět, tentokrát dům, u kterého stojí zvenčí a nemůže dovnitř. Takto střídá

pobyt uvnitř domu nebo venku a přesto, že nemá žádný výraz a jde jen o jakousi siluetu, diváku je zřejmé, že je značně nespokojený. Vše se zrychluje, panáček stále kreslí dům do kterého nemůže/ z kterého nemůže, stále dokola. Nabíhají titulky Et cetera a titulky konec, které byly i na začátku. Název Et cetera – francouzský výraz pro „a tak dále“ je pro snímek naprosto vystihující. Liškova repetitivní a expresivní hudba plná syntetických zvuků tvoří spolu s obrazem nekonečné situace, které se neustále opakují a „pojídají svůj ocas“.

3.2 Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta

Druhým filmem, který jsem rozebrala, je Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta. Jak jsem již zmínila v kapitole 1.1. Život Jana Švankmajera, tento krátký animovaný snímek, byl vytvořen jako odkaz na tajuplnou básničku s názvem Jabberwocky z roku 1874 a také na Nezvalovu dětskou knihu - Anička skřítek a Slaměný Hubert, kterou ilustrovala Toyen.

Tento film byl vytvořen technikou zvanou Stop motion, má stopáž 14 minut a byl natáčen jak v interiéru, tak v exteriéru. O kameru se postaral Boris Baromykin, střih provedla Helena Lebdušková a animaci Vlasta Pospíšilová (Kačor a kolektiv, 2010, s. 130). Ve filmu vystupují hračky, různé dětské předměty a oděvy a společně podnikají zvláštní rituály připomínající dětské hry, které jsou pro ně pravděpodobně zábavné, avšak na diváka působí velmi morbidně. Opět se zde projevila surrealistická imaginace jakožto neviditelná síla, která vdechla vystupujícím předmětům život a schopnost konat bizarní rituály. Zajímavostí na tomto filmu je, jak autor s dětským nádechem ztvárnil zhmotňující se děje a pocity od strachu až k traumatu. V úzkostných situacích si vystupující předměty následně vytvářejí nové hry, podobající se rituálům. Tento proces, ve kterém nepřátelské síly přinášejí pocit bezpečí, nazývá Sigmund Freud „princip slasti“. V tomto principu vlastní Já poznává, že je nevyhnutelné vzdát se bezprostředního ukojení. Sigmund Freud tvrdil, že když si dítě vizualizuje trapné a traumatické scény, není pasivním, ale naopak aktivním účastníkem a autentickým způsobem do nich zasahuje (Freud, 1969, s. 149). A přesně toto je hlavním motivem, který Jan Švankmajer v tomto snímku rozvíjel a zároveň údajně navazoval na své vlastní dětské hry, v nichž vystupující předměty jsou magickými zástupci, kterými

manipuluje dítě, aby symbolicky ovládalo okolní svět. Ať už z pozice kladné osoby, či tyрана, dítě je těmito činy konejšeno, ale zároveň jde o jakousi formu msty vůči světu dospělých lidí, do kterého nemůže zasahovat.

Film začíná záběrem na lidskou ruku, která dopadá na holé dětské pozadí. Záběr se rytmicky střídá s titulky a zvuk plácající ruky bouchá do rytmu skladby Zdeňka Lišky. Tento symbolismus znamená autoritu dospělých, které se dítě musí neustále podřizovat. Jakmile začne báseň Lewise Carrolla, recitovaná autorovou dcerou Veronikou, divák zavítá do děje, ve kterém dřevěná skříň kráčí zimním ovocným sadem. Jakmile se báseň, znějící jako zaklínadlo, blíží ke konci, skříň se zastaví a záběr se oddaluje. Je zřejmé, že děj už se neodehrává na sadu, ale v dětské světnici se stolem, židlí, petrolejkou a nejrůznějšími hračkami a předměty, které jako by po básni obžily. Do rytmů slabik básně se napouštějí sklenice kompotů, nebo panenka jezdí na židli po pokoji. Střih střídá střih a děj je naprosto synchronizován se zvukem. Třešně se vaří ve sklenici, otevře se skříň, ve skříni je lavor s vodou, z něj vyskočí pruhovaný obleček se slaměným kloboukem a pověsí se do skříně na ramínko. Jde nepochybně o strašidlo Žvahlava, šatičky Slaměného Huberta. V následujících jedenácti minutách je divák vystavený podivuhodnému ději v dětském pokoji, který je rozdělený na několik částí.

V první části sedí panenka, které se rukavice samy svlékají a začne jezdit v kočárku po místnosti. Šatičky na ramínku vezmou svůj slaměný klobouk, vyskočí ze skříně a předvádějí brilantní taneční choreografii nejen na zemi, ale i ve vzduchu. Zatímco Žvahlav tančí, zdí prorůstají větve stromů, vše v rytmu písně filmového skladatele. Větve postupně obrůstají listy, kvetou a plodí nádherná jablka. Ovšem aby divák neulpíval na „kráse“, jablka začnou padat na zem, rozpadat se a vylézají z nich kvanta hnědých červů. Žvahlav pak nasedne na houpacího koně a odjede s ním do skříně, která vede do jiného pokoje. Následuje záběr, na kterém jsou rozšklebené loutky, které hýbou do rytmu nohama; celý obraz se zasype dřevěnými dětskými kostičkami, majícími na každé straně nějaký obrázek a dohromady skládají velké obrazy obdobně jako puzzle. Kostičky skládají obrazy s horskou tematikou, skončí u obrazu bludiště. Bludištěm projíždí linie, jako by ho někdo právě zkoušel vyluštit. Linie tužky se snaží najít z bludiště východ, který symbolicky vede do věku rozumu. Tužka hledá východ z labyrintu, blíží se do slepé uličky a v tom rozrazí kostky živý kocour. Při tomto záběru se divák může až leknot, protože se neustále soustřeďuje

na cestu labyrintem. Právě tímto „kostičkovým bludištěm“ a našťvaným kocourem, kterého Švankmajer označuje za nevědomí, odděluje jednotlivé části filmu a tato cyklická síla je podstatou dětství, jež by se dala přirovnat k pocitu, který dítě cítí, když poslouchá stále stejnou oblíbenou pohádku, nebo když dokola prožívá jedno a totéž trauma, aby ho mohlo ovládnout.

Následuje druhá část, v níž ze všech možných částí těla ležící panenky, která je uvnitř slaměná, postupně vylézají menší panenky. Žvahlav zvoní na zvon a panenky, které rozpáraly velkou pannu, začnou žít svůj život v domečku. Nyní je divák svědkem jakýchsi jatek. Pod domečkem stojí točící se mlýnek a jednotlivé panenky do něj dírou v domečku padají. Z mlýnku jsou pak panenky převezeny na stůl, kde po nich jezdí starodávná nahřívací žehlička a žehlí je na placku. Tuto scénu vystřídá ještě daleko morbidnější děj, kde se jednotlivé části panenek vaří v hrncích na plotně. Uvařené hlavičky a ručičky jsou pak naservírovány na stole v roztomilém porcelánovém servisu. U stolu sedí větší panenky a kanibalisticky si pochutnávají na ostatcích panenek z domečku. Celý děj je postupně zasypán dětskými kostkami, které zakryjí obzor a ukončí tím brutální výjev. Kostky se opět promění v labyrint, jenž zlá živá kočka jedním pohybem zboří. Je to přímý obraz zboření systému rodiny, kterou znázorňovaly rodící se a stolující panenky a boje mezi možným a zakázaným. Tyto děje jsou vyjádřením principu slasti a kompulzivní síly v duši dítěte, kterým jsme v útlém věku, ale i toho, jímž jsme v dospělosti.

Ve třetím dějství sedí Žvahlav u stolu a z rukávu mu vycházejí malé figurky vojáků, které na stole předvádějí různé symetrické variace. Ze stolu vyjede šuplík a v něm se složí nádherný hrad z kostek. Šuplík se do rytmu hudby otevírá a zavírá a vždy předvede jiný hrad. S posledním otevřením šuplíku pak kromě hradu vyjede ničivý element v podobě zavinuté porcelánové panenky a rozjede všechny symetricky seřazené vojáčky na stole. Vojáčky proti ní zkouší bojovat, ale proti porcelánu nemají nejmenší šanci. Obraz najednou začnou zasypávat kostky a divák se opět setkává s cyklickým předělem dětských kostiček, které se mění v bludiště. Opět se tu setkáváme se zhmotněným nevědomím, které se z ničeho nic objeví a rázem smete všechny pěkné stavby z kostek, které dětem dospělí vnucují a vštěpují prostřednictvím hry a vzdělání. Zároveň byl nyní zbořen systém vlastenectví a válečnictví, kterou znázorňovali cínoví vojáčky a porcelánová panna.

Čtvrtý obraz začíná scénou, kdy na stole tančí otvírací nůž, který má rukojeť vyřezanou do tvaru staré dámy. „Nožová dáma“ předvádí na stole fantaskní balet a pícháním své nohy jakožto nože do stolu postupně řeže do háčkovaného ubrusu. Nůž pak udělá ve vzduchu piruetku, padá zpět na stůl a když čelem dopadne, nůž se zaklapne a celý děj vypadá, jako když se staré ženě zaťal nůž do zad. Věrohodnosti přidává rudá krev, která z rány začne vytékat. Kostky zasypou obzor, promění se v bludiště a zlomyslný kocour opět vše zboří.

V pátém dějství se ve světnici ze školních sešitů začnou trhat papíry a skládat lodičky, vlaštovky a jiné origami. Portrét na zdi neustále vyplazuje jazyk a plive kostičky, které pak na zemi společně s papírovými zvířátky tancují. Vlaštovky vylétnou ven oknem a následuje střih - neanimovaný záběr na letící vlaštovky. Tento děj naschvál boří normativní systém školství. Obraz pak zasypou kostky tak, jak už divák očekává a postupně se promění v bludiště. Tužka se snaží najít východ a dostane se k cíli. Jakmile linie tužky vyjede z bludiště, začne zběsile čmárat po zdech a po všem okolo, včetně přísného portrétu na zdi, který symbolizuje dospělý dohled. Tužka jedním tahem pokreslí portrét s přísnými dohlížečícími brýlemi a skončí ve skříni, kde byl původně námořnický obleček se slamákem. Místo tohoto oblečku tam ale visí pánský oblek, vedle kterého se zmítá v kleci černá kočka, ztělesňující nevědomí.

Tento Švankmajerův film není nikterak idylický, ale jde spíše o vyjádření dětské touhy v jakékoli podobě a ztvárnění vzpoury, která je reakcí na neustálý tlak vnější společnosti (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 124-127).

3.3 Tma, světlo, tma

Tento film trvající necelých 8 minut byl vytvořen technikou stop motion, která se také nazývá fázovou či pookénkovou animací. O kameru se postaral Miroslav Špála a střih provedla Věra Benešová. V pookénkové animaci se objekt posouvá o malé kousky, neustále se ručně upravuje a každá posunutá část se fotografuje. Po spojení snímků jednotlivých částí vzniká animace, která tvoří dojem plynulého pohybu. Tímto způsobem autor může „vdechnout“ život mrtvým předmětům a rozpohybovat téměř cokoli, což je výhodou. Tato technika má ale i své nevýhody, zejména pracnost a velkou časovou náročnost. V technice stop motion použil Jan Švankmajer takzvanou

Clay animaci, což je označení pro animaci, ve které vystupují objekty z modelíny, hlíny, nebo jiných materiálů, které se dají velmi dobře tvarovat. Tento druh animace je velmi variabilní a umožňuje něco naprosto jiného, než animace pevných předmětů (Kačor, 2014, online).

Snímek vznikl v roce 1989, těsně před pádem čtyřicetiletého politického režimu. Napjatá situace, která panovala v tehdejší Československu, doslova prosákla do tohoto díla. Téma svobody bylo tím hlavním, čím se tehdejší lidé zaobírali. Izolovanost, neprodyšnost a stísněnost prostoru jsou autorovy oblíbené charakteristické znaky, tento pesimistický snímek poukazuje převážně na to, že člověk si svou klec či vězení buduje sám. Vystávají zde zásadní obavy a otázky svobody a místa člověka ve světě. Motivy izolovaného jedince, který prahne po svobodě, ale je neustále ve stísněném prostoru, vypovídají o situaci v Československu před sametovou revolucí. Tuto situaci a pocity s ní spjaté dokázal Jan Švankmajer ve filmu bravurně vyjádřit, takže snímek je jakýmsi pocitovým okénkem do tehdejší doby. V knize Možnosti dialogu/ mezi filmem a volnou tvorbou je popsáno: „Název – sled antagonistických situací podaných „dialektickou formou“ (teze, antiteze, synteze) – zdůrazňuje pesimistický, (ale snad i zcela jasnozřivý) charakter díla; světlo tu je chápáno jako okamžik, mezifáze mezi dvěma temnotami, přestup z jedné nicoty do druhé, bez možnosti dialektického přesahu.“ (Švankmajer a Dryje, 2012, s. 190).

V tomto snímku autor použil pro děj minimalistickou scénu, kterou je jen jedna místnost, mající na každém svém konci dveře a uprostřed tmavé okýnko. Po estetické stránce je prostředí včetně jednotlivých hliněných částí těla dost temné a surové. Jak již vypovídá sám název, světlo a tma zde hrají významnou roli. Místnost osvětluje nažloutlou září pouze stropní lampa, jinak je scéna potměšilá. V tomto filmu není ani žádná podkresová či doprovodná hudba, děj doplňují pouze zvuky, o které se postaral skladatel Ivo Špalj. Kromě organických zvuků, které vydávají jednotlivé části těla, diváci mohou slyšet i vrzání či bouchání na dveře, takže snímek působí reálně a divákem prostupuje mírný strach či napětí.

Postranními dveřmi vstoupí do zhasnuté místnosti živá ruka a nejprve stiskne vypínač, aby rozsvítila světlo, které ozáří celou místnost. Následně se po prkenné podlaze doplází k protějším dveřím, které otevře, a tak se dostane ke dvěma očím, které se k ní vykutálejí. Ruka si oči nasadí na prsty, postaví se do vzpřímené polohy a konečně vidí. Prohlídne si celý prostor a v tom někdo klepe na dveře. Je to další

ruka, kterou si ruka s očima prohlédne a v zápětí něco šustí za oknem. Oknem přiletí uši, třepetající se jako malý motýl. Motýl létá kolem lampy a ruce ho chytanou, každá za jedno ucho. Tahají tak dlouho, dokud uši, symbolizující křídla, neodtrhnou od sebe. Ruka bez očí si pak uši nasadí a v tom někdo zase klepe na dveře. Obě ruce jsou pozorné a napětí by se dalo krájet. Klepání se opakuje, a tak jde ruka s očima otevřít. Do místnosti se po zemi plazí dlouhý čichající chobot, který zároveň vydává zvuky podobné vepři. Obě ruce mu zavřely dveře doslova před nosem, jenže nos si posléze otevřel sám. Ruka s ušima si usmyslela, že ho vtáhne tedy dovnitř. Připojila se k ní i druhá ruka, společně tahaly tak dlouho, dokud do místnosti nevtáhly celý nos i s hlavou. Uprostřed místnosti stojí hlava s nosem, bez očí a pusy a obě ruce na ni zírají. Dveře se samy od sebe zaklaply. Ruce hlavu pozorují a obcházejí. Ruka s očima pak odtrhne uši své kolegyni a přilepí je na hlavu. Následně do hlavy vyhloubí oční důlky a vloží do něj bulvy. Hlava zamrká očima a vidí. V tom se otevrou dveře a do místnosti se připlazí jazyk, který ovšem není z materiálu jako ruce s hlavou, ale vypadá skutečně organicky. Autor zřejmě použil jazyk nějakého zvířete. Jazyk se přes celou místnost doplází k druhým dveřím a otevře teď zubům. Zuby „klapačky“ párkrát zaklapají a hned je i s jazykem popadnou ruce, které je vloží do hlavy do oblasti úst. Hlava se jazykem olízne a vzniknou tak ústa se vším všudy. Dveřmi vnikne do místnosti krvavý mozek, taktéž z organického materiálu. Ruka ho okamžitě popadne a druhá ruka vyškrábne v temeni hlavy díru, do které vloží mozek. Ruce společně hlavu uhladí, takže po díře není ani stopa. Hlava se cítí s mozkiem dobře, spokojeně zavrčí a usměje se. Ruce se pak sunou pod hlavu, takže je má hlava místo nohou a může je ovládat. Hlava s rukama místo nohou se prochází sem a tam a v tom někdo klepe, tentokrát z obou stran. Ruce se odtrhnou od hlavy a každá jde k jednomu dveřím. Jakmile jsou oboje dveře otevřeny, do místnosti vlítnou obří nohy, které slisují a zdeformují hlavu, stojící uprostřed místnosti. Ruce vymaní hlavu ze spárů nohou a hlava se nafoukne do původního tvaru. Nohy se přilepí na dolní část hlavy, ruce na strany. Vzniká hlava s rukama i nohama, avšak bez těla. Tento zvláštní trpaslík se prochází po místnosti, když v tom se opět ozve tentokrát velké a strašlivé bušení na dveře, otřásající celou místností. Otřes povalí hlavu s končetinami na zem. Ruka otevře dveře, podívá se ven, rychle je zase zabouchne a opře se o ně. Jdou jí na pomoc ostatní části těla a společně drží dveře, aby nikdo nemohl dovnitř. Jedna ruka běží k protějším dveřím, kterými vyběhne ven z místnosti a přinese vodu v půllitru.

Následně končetiny uvolní dveře, na které byl nátlak a chrstnou do prostoru vodu. Do místnosti se doplází nyní už klidné mužské přirození. V zápětí se oběma dveřmi i oknem začne do místnosti valit hmota, která ji doslova zaplní. Z hmoty začnou ruce uplácávat pozadí se stehny a s pasem. Ruce následně přilepí na své místo penis a postupně z veškeré materie modelují i zbytek celé postavy. Hlava tak dostává krk, ramena i celé tělo a jakmile je dílo dokonáno a postava zformována, nově vzniklý člověk vyjekne, protože je pod náparem částí těla a nedostatkem prostoru namáčknut až ke stropu, ze kterého visí stropní lampa, která se mu nyní opírá o krk. Člověk je obrovský a evidentně se do místnosti vůbec nevejde. Jeho výraz v obličeji je plný beznaděje a strachu. Zvuk jeho zrychleného vyděšeného a vyčerpaného dechu dokresluje tuto temnou atmosféru. Kamera zabere postavu v místnosti kolem dokola a zastaví se u záběru lampy, která pálí osobu do krku. Jediné na co se stísněná osoba zmůže, je zhasnout rukou vypínač a tím i světlo, takže nastane naprostá tma a film skončí.

PRAKTICKÁ ČÁST

4 VÝZKUMNÉ CÍLE A METODIKA

Smyslem praktické části je uvedení vnímání tvorby autora prostřednictvím rozboru třech vybraných animovaných filmů Jana Švankmajera třemi různými lidmi – Janem Machalou (28 let) - dětským psychologem v brněnské nemocnici, Václavem Vokolkem (68 let) – básníkem, výtvarníkem a publicistou a Terezou Peroutkovou (25 let) - studentkou výtvarné výchovy na Karlově Univerzitě a lektorkou animované tvorby v občanském sdružení Ultrafun.

Tito tři respondenti byli vybráni, aby sdělili svůj názor na tvorbu Jana Švankmajera, přičemž pohled na věc každého z nich je specifický vzhledem k oboru, jímž se jednotlivý respondent zabývá.

Cílem práce je rozebrání a zhodnocení krátkých animovaných filmů Jana Švankmajera z estetického a technologického hlediska, zdůraznění jejich hlavních prvků, vlivu na diváka a informace, v čem jednotliví respondenti vidí kouzlo a jedinečnost Švankmajerovy tvorby a jaké pocity v nich díla vyvolávají.

Jako metodu výzkumu jsem zvolila strukturované rozhovory, které měly odhalit potřebné informace. Setkala jsem se zvláště s výtvarníkem Václavem Vokolkem a lektorkou animované tvorby Terezou Peroutkovou a provedla jsem s nimi rozhovor, který byl nahráván. S psychologem Janem Machalou byl rozhovor prováděn přes skype, protože jsme se vzhledem k časové vytíženosti nedokázali sejít. Rozhovor s ním byl rovněž nahráván; všechny rozhovory jsou přiloženy k práci na CD nosiči. Všichni tři respondenti obdrželi podobně zaměřené otázky, týkající se vlivu uvedených filmů, jejich symbolického obsahu, vlivu morbidity na diváka a jejich vlastního názoru na vybraná díla i autora. Zpracované odpovědi a vyjádřené názory jsou publikovány na konci této práce.

5 STRUKTUROVANÉ ROZHOVORY

Rozhovory s respondenty, kterými byli výtvarník Václav Vokolek, lektorka animované tvorby Tereza Peroutková a psycholog Jan Machala, probíhaly na začátku ledna roku 2015. Uskutečnit je rozhodně nebylo snadné vzhledem k jejich vytíženosti a obsáhlému dennímu režimu, dlouho jsme společně hledali volné okénko, než se nám podařilo najít čas, který by se hodil oběma stranám.

Právě tyto respondenty jsem zvolila pro jejich oblibu výtvarného umění, znalost tvorby výtvarníka a filmaře Jana Švankmajera a zvláště kvůli odlišným pohledům na danou tematiku, ovlivněným zejména přístupy a zkušenostmi vycházejícími z jejich profese. S každým z respondentů se osobně znám, a tak pro mě bylo navázání kontaktu jednoduché a společně strávený čas při provádění rozhovorů byl jak pro mě, tak pro respondenty příjemný.

5.1 Rozhovor s výtvarníkem a spisovatelem Václavem Vokolkem

První otázka, kterou jsem položila Václavu Vokolkovi, se týkala pocitů, které v něm tři vybrané animované filmy Jana Švankmajera vyvolaly. Václav Vokolek odpověděl, že tyto snímky jsou pro něj ohromnou nostalgií. Na Švankmajerovy filmy se kdysi (v 60. letech) chodilo i nechodilo, protože byly zakázané, ale přesto někdy někdo udělal projekci Švankmajerových filmů, které pak už třeba Václav Vokolek nikdy neviděl. Jan Švankmajer byl takovým ukrytým pokladem a jeho filmy mají v sobě hodnoty, přesahující jeho samotného.

Aby Václav Vokolek vysvětlil, jak toto tvrzení myslel, zmínil historku z návštěvy u manželů Švankmajerových v domě na Novém světě. Jan Švankmajer prý skutečně žil vizualitou, celý jeho dům byl vevnitř z kulis. I jejich dcera Veronika nebyla jen holčička, ale byla stylizovaná do Alenky v říši divů. Janu Švankmajerovi na všech těch kulisách záleželo a byl by velmi nešťastný, kdyby se s nimi něco stalo. V domě byla i renesanční truhla, pokrytá bílými mušlemi. Hosté v domě pili z „nelidských“ vysokých sklenic na víno, které se špatně držely, a tak si Václav Vokolek odložil skleničku na onu bílou truhlu a samozřejmě tam to červené víno vylil. Prý byl zázrak,

že Jan Švankmajer Václava Vokolka nezabil. Tato historka svědčí o tom, že nejen Švankmajerův život, ale i jeho filmy jsou křehkým světem, v němž se střetá fantazie s realitou. Švankmajer ve svých filmech neustále něco polévá, ničí a deformuje, ale ve skutečnosti tenhle princip nesnáší, protože je milovníkem pořádku. Stejně tak jako je obrovský libertín, žije buržoazním způsobem života - to jsou kontrasty, které Václav Vokolek zvláště vnímá. Všechny Švankmajerovy filmy jsou hry, Vokolek v nich vidí i zamrzlý svět *biedermeieru*, ke kterému cítí stejně silnou lásku jako Jan Švankmajer, pouze s tím rozdílem, že on sám jej neničí, narozdíl od Jana Švankmajera, který tento příjemný svět postavil na hlavu, udělal ho agresivním a vložil do něj prvky, které tam nepatří. Podle Václava Vokolka právě díky tomuto napětí pravděpodobně vzniká to, proč nás Jan Švankmajer zajímá. Více než surrealistu vnímá Václav Vokolek Jana Švankmajera jako *manýristu* a *rudolfínce*, který je tak rafinovaný, že *rudolfínského ducha* dokázal přesunout do *biedermeieru*, čímž vznikl onen „vražedný koktejl“. Tento koktejl ale uměl Jan Švankmajer velmi dobře namíchat, protože *manýra* je mnohdy nudná, umělá a nahrazuje život, nicméně Jan Švankmajer dokázal diváky vždy do svého mrtvého světa hezky dostat a vyvolat v nich pocit, že v něm okamžik skutečně žijí. Tento svět starých nepotřebných mrtvých věcí on dokáže oživit, jako v *rudolfínském světě Golemů*. Podle Václava Vokolka by si Švankmajer s *rudolfínci* velmi rozuměl, možná i více než s *André Bretonem*, protože to byl spíše mág než surrealista, muž dávných časů a hlavně *rudolfínek*.

Následující otázka zněla, proč si Václav Vokolek myslí, že Švankmajer není surrealista a proč by ho potenciálně *André Breton* vyloučil. Václav Vokolek na otázku o surrealismu reagoval myšlenkou, že pro něj je surrealismus stejný jako *socialistický realismus*, pro svou dogmaticčnost a doktrínu. *André Breton* prý někoho neustále vylučoval ze skupiny a liboval si v tom, stejně tak jako přívrženci *komunistického režimu*. Švankmajer je ale pro Vokolka *nesurrealistický* v tom, že si bere od každého trochu a dovede si z tohoto směru udělat legraci. Samozřejmě v sobě *surrealistické* znaky má, vzhledem k jeho návaznosti na *Freuda*, ale spíše surrealismus přesahuje a částečně ho i zachraňuje tím, že dokázal vše převést do animovaného filmu. Toto médium zde hraje významnou roli, protože *surrealistických* filmů není mnoho a platí zde jakási angažovanost v čase. Václav Vokolek vidí ve Švankmajerových filmech přesně prvky oné doby – úzkost či myšlenku svobody. Tyto prvky reality do filmů autor zasadil úmyslně, protože nebyl jen nad *realismem*, ale i v něm. Velmi zřejmým prvkem

v jeho animovaných filmech je úzkost, která rozhodně není surrealistická. André Breton se nebál a nebyl ničím ohrožován, oproti Švankmajerovi, který měl s režimem strašné problémy a vše mu bylo neustále zakazováno. Jan Švankmajer tedy přímo žil v úzkosti totality a dokázal jí do svých filmů dokonale otisknout. Svět jeho filmů tedy není čistě umělý, ale autor tak skutečně žil.

Dalším tématem byla destrukce ve Švankmajerových filmech. Václav Vokolek odpovídal na otázku, zda mu tyto prvky nevadí, nebo jestli nenavádí ke špatným mravům. Podle respondenta máme v tomhle světě přístup naprosto ke všemu. Můžeme si zaletět na Ukrajinu střílet do lidí, pustit si na internetu tu nejšilenější pornografii, ale Švankmajerovy filmy na nikoho žádný špatný vliv nemají. Lidé se rádi dívají, protože jsou všichni voyeři. Ve Švankmajerových filmech je sice realita mnohdy velmi surově znásilněná, ale i tak je pořád realitou. U Švankmajera ale převažuje téma slasti, které je beznadějně. Slast je jen potřeba, která nikam nevede. Nakonec Václav Vokolek označil Švankmajerovy filmy termínem vizuální slast. Divák si tuto vizuální slast chvíli užívá a když to skončí, nic se neděje, divák už o tom ani neví.

5.2 Rozhovor se studentkou výtvarné výchovy a lektorkou animované tvorby Terezou Peroutkovou

První otázka, na kterou Tereza Peroutková odpovídala, byla stejná jako u prvního respondenta – jaké obsahy a pocity v ní vybrané filmy vyvolaly. Tereza se svěřila, že všechny tři animované snímky Jana Švankmajera už kdysi viděla v období puberty a tenkrát jí byly velmi blízké. V tomto těžkém období dospívání si ke snímkům hledala vlastní paralely a viděla v nich člověka, který je uzavřený sám v sobě. Tereza pak zmínila konkrétně film *Et cetera*, který je podle ní jedním z nejhezčích krátkých filmů Jana Švankmajera, který zná. Zde oceňuje především vizuální provedení, které není oproti ostatním filmům tak surové.

Dále na ni velmi zapůsobil autorův bravurní střih, který označila za magický. Tereza Peroutková se pak pozastavila nad částí filmu *Et cetera*, ve které se pes mění na člověka a člověk postupně na psa. K tomuto ději měla Tereza historku o jednom svém studentovi, kterým byl malý nadaný chlapec. Tento hoch dělal pod vedením Terezy svou úplně první kreslenou animaci, v níž byla hlavním motivem paní, venčící

svého psa, který se postupně měnil v paní. Animace prý byla také smyčka, lektorka se chlapečka vyptávala, kde na tento motiv přišel a chlapeček odpověděl, že prý šel parkem a takovou paní viděl, takže to měl ze života. Podle Terezy Peroutkové jsou ve Švankmajerových dílech prvky, které člověk může hledat v životě a sám v sobě.

Při otázce, co si Tereza Peroutková myslí o filmu *Žvahlav, šatičky Slaměného Huberta*, odpověděla, že když film viděla kdysi, tak jí přišel jako jeden z méně násilných filmů, ale nyní s odstupem času jí snímek přijde až trochu odporný a morbidní, obzvláště část, kdy panenky hodují na jiných panenkách. Když Tereza začínala jako lektorka, vnímala morbiditu jinak a klidně by film *Žvahlav, šatičky Slaměného Huberta* vybrala jako ukázkou animované tvorby pro teenagery loutkového filmu a filmového triku, avšak nyní si troufá říct, že by s tímto výběrem klidně počkala až do dospělosti.

Zeptala jsem se jí, v čem se tak změnil její náhled a jestli tato změna postojů souvisí s jejím čerstvým mateřstvím. Odpověděla, že pravděpodobně ano a že právě díky tomu nyní vnímá mnohem intenzivněji například děj, kde se vaří dětské hlavičky. Další otázkou bylo, zda by Tereza Peroutková tyto filmy pouštěla dětem. Tereza odpověděla, že dříve filmy Jana Švankmajera pouštěli malým studentům jako ukázkou toho, jakými způsoby se dá pracovat s materiálem, ale nyní ho pouští studentům, kteří jsou starší minimálně dvanáct až patnáct let, protože se jí v minulosti několikrát stalo, že když Švankmajerovy filmy pustila malým dětem, nemělo to dobrý efekt. Dětem prý filmy připadaly strašidelné, nepochopily je a nevzaly si z nich informační hodnotu vypovídající o práci s materiálem, kterou lektorka zamýšlela. Lektorka tedy následně rozřadila ukázkové filmy podle věkových kategorií.

Dále jsem se zeptala Terezy Peroutkové, jestli měla problém i se samotnými rodiči svých studentů. Tereza odpověděla, že když s lektorstvím začínala a neměla ještě zkušenosti, byla schopná pouštět dětem všechny možné, mnohdy i hororové snímky, aby na nich ukázala animátorské principy. Mezi snímky byla i tvorba Jana Švankmajera, jak již dříve zmínila. Jednoho dne jí přišla vynadat rozhořčená maminka jedné studentky a stěžovala si na to, že lektorka učí děti brutalitě. Studentka prý měla údajně doma problémy se spánkem a vyprávěla mamince, na co v kurzu koukali, což se mamince pochopitelně nelíbilo.

Zajímavý je ale fakt, že malé děti, které k Tereze Peroutkové na animační workshop chodí, mají tendence samy v příběhu používat motivy vraždy, porcování

a různé souboje. Tereza Peroutková ale podotkla, že tuto tvorbu dětem na kurzu nezakazují, protože to je velmi jednoduchý a působivý způsob tvorby příběhu. Jako příklad zmínila, že když student chce na animované tvorbě udělat rozhovor nebo přeběhnout vymodelovanou figurkou ze strany na stranu, tak je to obvykle dost komplikované, oproti tomu když vytvoří dva dinosaury, z nichž jeden druhého sežere, je to jasně pochopitelný scénář, který funguje. I u tohoto se párkrát stalo, že rodiče měli s agresivní tvorbou problém, ale děti si témata vybírají prý víceméně samy a lektori celý workshop jen korigují. Tereza Peroutková si myslí, že tento motiv destrukce je u animovaného filmu používán velmi často a bytostně k němu patří. Animovaný film může realitu modelovat a morfovat jak se mu hodí a dokáže tím sdělovat nějaký určitý nádrámec. Rozhořčení maminek Tereze tolik nevadí, protože si myslí, že nemají tak úplně pravdu, avšak film Žvahlav, šatičky Slaměného Huberta by malým dětem nyní pravděpodobně nepustila. Snímkem, za kterým si ale přes všechno stojí a s oblibou ho pouští starším ročníkům jsou Možnosti dialogu, na kterých se dokonale ukazuje variabilita materiálů.

Poslední otázka se týkala osobního vztahu respondentky ke Švankmajerovým animovaným filmům. Tereza Peroutková prý Švankmajera ve svých šestnácti letech milovala a považovala ho za geniálního filmaře. I nyní ho obdivuje, jeho tvorba se jí líbí, ale užší vztah k němu měla právě v období puberty, kdy jeho dílům rozuměla více než nyní, kdy už spíš obdivuje filmové triky, dynamičnost střihu a snovost, ale obsahy jí již nejsou blízké jako kdysi. Buď prý něco ztratila, nebo se něco naučila.

5.3 Rozhovor s psychologem Janem Machalou

S Janem Machalou jsme rozebrali tři výše uvedené animované filmy z psychologického hlediska. Ještě než jsme s rozbořem začali, zeptala jsem se ho, které psychologické metody a způsoby bude při rozboru filmů používat a dále jsem se ptala konkrétně na film Tma, světlo, tma – jakou zde vidí symboliku a jaký podle něj má tento film z psychologického hlediska efekt na diváka. U symboliky se podle Jana Machaly nabízí metoda hlubinné psychologie, psychoanalýza a analytická psychologie. Tyto metody by rád využil, protože se hodí nejen do psychoterapie, ale i na rozbor jakýchkoli sociálních nebo kulturních fenoménů a občas mohou pomoci rozkrýt

neuvědomované obsahy, či prvky pospojovat trochu jiným způsobem, než se na první pohled jevílo. Tento způsob práce vlastně převede jakýkoli fenomén do symbolické podoby a to nám pomůže onen prvek vzít, zasadit do asociační sítě a hrát si s ním. V rámci asociací lze potom tyto prvky různě kombinovat, otáčet a dávat do všelijakých kontextů. Podle Jana Machaly to samozřejmě nelze považovat za exaktní metodu, ale závěry mohou být zajímavé. Jan Machala následně psychologicky rozebral děj filmu *Tma, světlo, tma*, který začne vrznutím dveří do tmy a pak rozsvícením světla. Aktem zhasnutí pak celý film končí, je to tedy, jako bychom na nějaký moment osvětlili cosi, co je jinak ponořeno do hluboké tmy. Jako bychom nějaký nevědomý fenomén na chvíli přivedli do vědomí, nebo třeba jen mohli spatřit něco, co se odehrává mimo dosah zorného pole. Podle Jana Machaly je scéna filmu jednoduchá - pokoj s dvěma dveřmi a oknem. O okolí scény nic nevíme, jde o bezbřehé temno, které je ovšem ve své podstatě potentní a plné nějakých jevů, protože z něj postupně přichází do pokoje různé prvky. Slyšíme v průběhu i hodně silné zvuky, které třesou celou místností. To temno tedy místnost přesahuje a možná i obsahuje. Jan Machala pak rozebírá pokoj tak, jak ho vnímá. Podle něj by pokoj mohl být lůnem či dělohou a zároveň alchymistickou baňkou, kde se postupně permutují jednotlivé příchozí substance. Jan Machala zmínil, že alchymistická nádoba k děloze odkazuje.

Do pokoje následně vstupují jednotlivé části těla a rodí se celistvý člověk. Začíná se odvíjet příběh integrace a propojování, veskrze tvořivý akt, kterého jsme svědky celou dobu filmu. Jan Machala považuje za zajímavé, že se vše děje poměrně naturalisticky a jsme postupně svědky příchodu částí těla včetně mozku a genitálií, což může brnkat na různé strunky tabuizace. V dnešní společnosti už to prý tak citlivě nevnímáme, ale pořád v nás něco z toho zůstává. Další silnou stránkou, kterou Jan Machala ve snímku vnímal intenzivně, je zvuk, dodávající filmu primitivní charakter. Jan Machala připustil, že snímek lze vnímat na první pohled jako odpudivý, ale on sám pod ním vidí poselství o kreativním procesu, který se děje a za povšimnutí stojí fakt, že všechny části těla na scéně spolupracují a snaží se propojit do jednotného celku. Podle respondenta je celý film poselstvím o systémech, které se udržují díky své vlastní struktuře a dílo vnímá jako tajuplný akt růstu plodu, který může vyvrcholit zrozením.

Další otázka zněla, jaký efekt má podle psychologa Jana Machaly snímek na diváka. Podle respondenta je role diváka zvláštní. Divák je svědkem aktu kreace

a vidí alchymistickou proměnu, která se jinak děje v hlubinách. To s sebou nese naturálnost a animálnost děje, odkazující k primitivnímu intuitivnímu způsobu fungování, staré myslí, vědomí i nevědomí. Tyto části jsou v nás, ale v běžné situaci jsou pod velkou kontrolou. Většinou vůči nim cítíme takovou směsici odporu, strachu a zároveň fascinace a vzrušení. Efekt na diváka by mohl podle Jana Machaly být směsicí těchto pocitů: odpor, strach, fascinace a vzrušení. Někdy se k tomu přidává i smích, ale ten může vznikat reaktivně, jako snaha o adaptaci na ne úplně komfortní pocity. V tomto snímku i samotné části těla zažívají momenty obav, strachu a nejistoty. Jan Machala tvrdí, že je to zvláštní kombinace. Ve snímku celou dobu probíhá spolupráce a přitom jsou tam před vstupem další části těla na scénu chvíle, kdy se objevuje nejistota a napětí. Je to dost možná součást dramatizace, ale i tak to tento efekt na diváka určitě má. Diváci jsou napjatí, jak to bude dál a co se bude dít.

Následně jsem se Jana Machaly tázala, proč si myslí, že je v dnešní době dílo Jana Švankmajera tolik oblíbené. Respondent odpověděl, že v tomto případě je hnacím motorem zvědavost, která je zároveň důležitým prvkem všech narativních forem. U Švankmajera Machala oceňuje rozmanitost děje, protože lidé nežijí jen horor nebo lovestory od začátku až do konce, ale náš život je směsicí radosti, smutku, vzrušení a strachu. Právě tím, že jde o vícečetnou směsici protichůdných pocitů a překonávání pomyslných bariér našeho nevědomí, z toho vzniká v díle plastický efekt, který je velmi podobný žité zkušenosti. Kdybychom se podle Jana Machaly drželi hypotézy, že ve filmu jde o prenatalní děj, jsme v roli něčeho, co je naruby a vidíme část, která je pro nás v normálním životě skrytá.

Po filmu Tma, světlo, tma, psycholog stejným způsobem rozebral film Žvahlav, šatičky Slaměného Huberta. Klíčovým prvkem, který zde respondent vnímá, je agrese zesílena tím, že je zasazena do kulis dětského světa. Žvahlava, který je jen šatičkami, můžeme vnímat třeba tak, že se jedná o chování nebo vnější znaky bez vnitřních komponent osobnosti, jakoby Švankmajer naznačoval, že bude ukazovat "jen" vnější projevy. Film probíhá jako sada scén, přičemž v každé se odehrává nějaký projev agrese. Vzhledem k závěrečné scéně, kde se objevují šaty dospělého člověka, se podle Jana Machaly jedná o učení jak se seberegulovat v případě agresivních sklonů. Dítě se učí hrou, postupně zkouší stylem pokus omyl, až se naučí. A tak vidíme mlýnek na panenky, panenky kanibaly, sebevražedný nůž a téměř pokaždé se něco pokazí a přijde smůla v podobě černého kocoura. Jan Machala zdůraznil, že nesmíme

opomenout ani auditivní složku filmu, která tomu všemu dodává bezstarostný ráz, možná trochu infantilismu a tím posiluje "dětský" prvek celého filmu, jako když nevinné a nevědomé děťátko objevuje svůj potenciál v podobě agresivních impulzů a jejich vyjadřování ve světě prostřednictvím ničení, rozbíjení, rozmačkávání apod.

Následně respondent odpovídal na otázku, zda film nemůže mít negativní vliv na mravní stránku dětí. Jan Machala si myslí, že tohle není něco, co jde obecně říci. V dnešní době rodiče prý často přicházejí s tím, že jejich děti hrají dlouhé hodiny střílečky plné krve a rozsekaných těl, či přes internet stahují pornografii i ve svých deseti letech. Každý rodič by měl rozhodnout, na co se bude jeho dítě dívat, pokud vůbec lze mít dnes tyto věci pod kontrolou. Na jednu stranu máme agresi a destruktivitu všichni v sobě, je to součást nás a dříve nebo později se aktivuje a musí dojít k její integraci v člověku, jinak to může vést k ne příliš harmonickému vývoji osobnosti. Podněcování agrese a destruktivity vnějšími stimuly jako jsou filmy nebo hry považuje Jan Machala za diskutabilní a dosud nevyřešenou otázku.

Nakonec jsem se Jana Machaly zeptala na snímek *Et cetera*, jaký v něm vnímá symbolismus a co v lidech film aktivuje. Hlavním prvkem filmu Jan Machala shledává princip opakování ve smyčce, která je možná nekonečná. Ve scénách se objevuje náznak progresu, zlepšení a posunu, ten je ale součástí točení se v kruhu. Respondent se svěřil, že v něm osobně snímek vyvolává pocit zoufalství či beznaděje. Ve všech živých systémech je zahrnutý princip opakování společně s principem neopakovatelnosti a inovace. Nic se neděje přesně stejně, nikdy nevstoupíme, slovy Herakleita, do stejné řeky. Tento film ukazuje jednu stranu mince, ale neukáže druhou a tím nás odřezává od *Panta Rhei*. Jan Machala věří, že někoho toto opakování může naplnit jistotou z jasné struktury, ale někoho naopak může taková smyčka vyděsit.

6 INTERPRETACE A DISKUZE VÝSLEDKŮ

Ve strukturovaných rozhovorech se protnulý názory respondentů v několika rovinách a tím i pomohly naplnit cíle této práce, jimiž bylo ukázat na rozborech krátkých animovaných filmů Jana Švankmajera, jaké jsou stěžejní myšlenky snímků, jak je vnímají tři odlišní lidé, proč jsou Švankmajerovy filmy divákům tak blízké a v čem tkví jejich jedinečnost.

Všichni tři respondenti se shodli na tom, že ve Švankmajerových dílech jsou prvky reality, které člověk může nalézt v životě sám v sobě. Tím, že při pozorování filmů prožíváme směsici různých pocitů, vzniká plastický efekt, který je podobný naší žité zkušenosti. Autor tedy nebyl jen nad realitou, ale byl nepochybně i v ní a respondenti se s jeho pocity ztotožňují. Jak se svěřila například lektorka animace Tereza Peroutková, při pozorování snímků hledala na dílech vlastní paralely, které ztotožňovala jak s protagonistou, tak sama se sebou. Z odpovědí na otázku, v čem je dílo Jana Švankmajera tak jedinečné a co ho dělá oblíbeným, vyplývá, že Jan Švankmajer dokáže vdechnout život mrtvým předmětům a místům, přičemž vtáhne diváka do děje neživého světa. Divák nejen že přihlíží tomuto ději, ale po dobu filmu v něm žije. Díla Jana Švankmajera jsou zároveň okénky do minulosti a pocity, které autor při tvorbě filmů prožíval, jsou do jeho filmů otisknuty a při sledování se přenesou i na nás diváky.

Respondenti vnímali velmi intenzivně pocity vzrušení, strachu, úzkosti a napětí. Vzhledem k samotnému napětí a ke směsici těchto pocitů, které jsou pro člověka realistické, docházíme k výsledku, že právě toto diváky na Janu Švankmajerovi zajímá. Úzkost, strach, touha, to vše je při pozorování filmů cítit, přičemž právě tyto pocity vypovídají o samotném autorovi a jeho skutečných prožitcích.

Dalšími prvky, které respondenti odhalili a akcentovali, byla dětskost a hra. Václav Vokolek tvrdí, že všechny Švankmajerovy filmy jsou hry, ve kterých se vyskytují světy, které autor postavil na hlavu. Psycholog Jan Machala vidí konkrétně ve filmu Žvahlav, šatičky Slaměného Huberta prvky dítěte, které se učí hrou. Lektorka animované tvorby Tereza Peroutková zase přiznala, že když byla mladší, cítila při sledování Švankmajerových snímků mnohem větší porozumění. Respondenti se také shodli na propracovanosti vizuální stránky, kterou oceňují.

Názory respondentů se rozcházel při otázce destrukce a morbidních prvků v dílech Jana Švankmajera a jejich negativním vlivu na děti. Václav Vokolek a Jan Machala nepovažují Švankmajerovy filmy za škodlivé pro děti, v dnešní době, kdy má každý přístup naprosto ke všemu, tudíž i k pornografii či násilí. Tereza Peroutková na téma agrese a destrukce ve filmech nazírá odlišně. Vzhledem k jejím zkušenostem s rozhořčenými rodiči a dětmi, které byly často vystrašené a nedokázaly si vzít z díla potřebnou informační hodnotu, zastává názor, že některé filmy by měly být přístupné až od určitého věku. Sama přiznala, že její postoj se striktně zformoval až s jejím čerstvým mateřstvím, při kterém začala snímky vnímat jinak než dříve, ale také uznala, že motiv destrukce k animovanému filmu jednoznačně patří.

ZÁVĚR

Tato práce byla pro mě velkým přínosem, pomohla mi uvědomit si sílu lidského pudu imaginativní tvořivosti, díky kterému vznikají díla, otevírající v lidech fascinující pocity. Cíle práce byly splněny, podařilo přiblížit stěžejní myšlenky vybraných krátkých animovaných filmů, pramenících z autorova vnitřního stavu. Respondenti popsali své názory a pohledy na autorovu tvorbu a shodli se nezávisle na sobě na prvcích poukazujících na jedinečnost děl.

V teoretické části je nastíněn autorův život, který rozhodně nebyl jednoduchý a přiblížen umělecký směr, který provázel autora životem. Přestože v dnešní době je Jan Švankmajer uznávaným umělcem, musel urazit obrovský kus náročné cesty plné nástrah a překážek. Jeho díla byla často zakazována, přesto se nevzdal a jen díky jeho odvaze a potřebě stále tvořit můžeme nyní při sledování výsledků jeho práce, jak uvedl Václav Vokolek, prožívat vizuální slast. Tři animované filmy, rozebrané na konci teoretické části práce, zrcadlí nelehkou dobu, kdy lidé cítili strach, úzkost, touhu po svobodě, ale i autorovy imaginativní dětské hry a cyklický proces nekonečna.

V praktické části se prostřednictvím strukturovaných rozhovorů podařilo ukázat rozmanitost vnímání respondentů, kteří se přes své odlišné zaměření, zkušenosti a pohled na svět dokázali v některých názorech sejít a nastínit tak stěžejní prvky uvedených děl a jejich výjimečnost.

Práci lze využít při studiu života a díla Jana Švankmajera nebo při zkoumání vlivu výtvarného díla na příjemce. S tímto tématem se dá pracovat cíleně na výše zmíněného autora, ale i obecně v souvislosti s vlivem umění na příjemce.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

EFFENBERGER, Vratislav a Jan ŠPLÍCHAL. *Výtvarné projevy surrealismu: Dokum. material textový i obr. vybral a uspoř. Vratislav Effenberger*. 1. vyd. Praha: Odeon, Rudé právo, 1969.

FREUD, Sigmund. *Vybrané spisy*. Vyd. 1 (v SZdN). Praha: Státní zdravotnické nakladatelství, 1969, 269 s.

KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Animation People, 2010, 221 s. ISBN 978-80-254-5920-1.

PLASS, Jiří. *Základy animace: základní pravidla klasické a virtuální animace*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2010, 196 s. ISBN 978-80-7238-884-4.

TIPPNER, Anja. *Permanentní avantgarda?: surrealismus v Praze*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014, 423 s., [16] s. obr. příl. Literární řada (Academia). ISBN 978-80-200-2376-6.

ŠVANKMAJER, Jan. *Hmat a imaginace (úvod do taktilního umění): Taktilní experimentace 1974-1983*. V Praze: Kozoroh, 1994.

ŠVANKMAJER, Jan. *Jan Švankmajer: transmutace smyslů = transmutation of the senses*. 2., rozš. vyd. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 2004, 132 s. Detail. ISBN 80-902258-3-7.

ŠVANKMAJER, Jan a František DRYJE. *Jan Švankmajer: možnosti dialogu: mezi filmem a volnou tvorbou*. Vyd. 1. Editor Bertrand Schmitt. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 9788074670152.

ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

Seznam použitých internetových zdrojů

DEBNÁR, Viktor. Bohuslav Brouk: Zde trapno existovat. *Bohuslav Brouk* [online]. 2011 [cit. 2015-02-01].

Dostupné z: <https://bohuslavbrouk.wordpress.com/>

KAČOR, Miroslav. Stop motion animation. *Animation people* [online]. 2014 [cit. 2015-02-02].

Dostupné z: <http://www.animation.cz/cz/animacni-technologie?view=category&id=23>

Kostnice Sedlec: Hřbitovní kostel Všech Svatých s kostnicí. *Kostnice Sedlec* [online]. 2011 [cit. 2015-01-01].

Dostupné z: <http://www.ossuary.eu/index.php/cz/kostnice>

Lewis Carroll. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-2015 [cit. 2015-01-01].

Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll

SEDLICKÝ, David. Karel Teige: kritik a teoretik umění, publicista a překladatel. *Spisovatelé* [online]. 2014 [cit. 2015-01-01].

Dostupné z: <http://www.spisovatele.cz/karel-teige>

Ostatní zdroje:

PURŠ, Ivo. *Jan Švankmajer - Naturalia: Kunstkamera Jana Švankmajera*. 2014

PŘÍLOHA

Strukturované rozhovory

Rozhovor s výtvarníkem Václavem Vokolkem

My jsme si teď pustili tři filmy, a já bych se Vás chtěla zeptat, co ve Vás ty filmy vyvolaly? Jaké ve filmech vidíte prvky a co to ve Vás vyvolává za pocity.

Víte, jednak je to ohromná nostalgie, protože Švankmajer patřil k takové výzbroji starší generace, nebo staré dokonce už, no, úplně nostalgicky. Na Švankmajerovy filmy se chodilo a nechodilo, protože ony vlastně nebyly, takže vždycky někdo někde promítal nějaký blok Švankmajerových filmu, tím mám na mysli ta šedesátá léta a to byla taková senzace, protože někde se ty lidi sešli, pustili si to a zase už jsem to třeba nikdy neviděl. Ten Švankmajer byl takový ukrytý poklad, tak to zaprvé. Za druhé, já jsem se s ním pak párkrát sešel, když, nebo já nevím, jestli ještě bydlí na Novém světě, v tom jeho domečku, který byl z těch jeho filmů, jo? Tak to se tam takhle mísí, ale ty filmy, víte, jako člověk si pořád uvědomuje, že ten Švankmajer má v sobě nějaké hodnoty, které dokonce přesahují jeho a to je ta vizualita. On prostě to byl i jeho způsob života, on vlastně žil v těch domečkách. Já jsem tam s ním měl neuvěřitelné faux pas, v tom domě byly všechno kulisy. On žil v kulisách. Ta holčička, to nebyla jejich holčička, to byla Alenka v říši divů, tak byla oblékaná, prostě všechno byly kulisy. A on byl úplně nešťastný, kdyby se s těma kulisama něco stalo. Takže já si vzpomínám, ale ona to není vzpomínka, ono to o něm něco vypovídá, víte? No tak tam měl nějakou renesanční truhlu, nádhernou, kterou měl celou posypanou poctivě vyčištěnými vymytými mušlemi a všelijakými mořskými potvory a ty byly hlavně bílé. No a já jsem si tam s nimi povídal a oni mi nalili nějakou sklenici s vínem, ale to byla zase samozřejmě také kulisa nelidská, takže to znamená, že to bylo na tenoulinké noze. Do toho mi nalili víno, nebylo praktické držet to v ruce, takže já jsem to přirozeně postavil na tu truhlu s těma mušlema a přirozeně jsem to vylil. Bylo mi jasné, že je zázrak, že mě nezabil a že Vám to tady mohu povídat. Protože já jsem zasáhl do toho, kde on žil a já si myslím, že takhle jsou ty filmy, že to teda je strašně křehký svět a on vlastně nic jiného nedělá, než to polejvá, ničí, ač tento princip nesnáší. On je strašně

pořádku milovný a tak dále. On je obrovský libertýn, ale žije úplně buržoazním způsobem života a tak dále. To jsou takové kontrasty, které já tam v tom vidím, víte? Ta vizualita je pro něj nějaká nepředstavitelná hra, to jsou všechno hry, je to svět zamrzlého biedermeieru, v kterém on se našel. Já ho také miluju, tak pro to mám pochopení, ale já to třeba neničím. A on to postavil na hlavu. Ten příjemný bláznivý svět postavil na hlavu, že je agresivní, že se tam děje něco, co k tomu světu nepatří a z tohohle napětí možná vzniká něco, proč nás ten Švankmajer zajímá. Mě nikdy moc Švankmajer nezajímal jako surrealista, možná taky proto, že ho mám docela rád a surrealisty nemám rád. Teda nemám rád surrealismus po roce 45. On je prostě klasický manýrista. To je rudolfínek, který je ještě tak rafinovaný, že toho rudolfínského manýristického ducha přesunul do toho biedermeieru. A to je koktejl, který je vražedný a je to teda peklo, nedovedu si představit horší koktejl, ale on ho vždycky dokázal namíchat dobře, protože ta manýra dokáže být někdy nudná. Manýra je umělá, manýra nahrazuje život a manýra je proti životu, jo? Čím manýrističtější, tím neživé a u toho Švankmajera je to absolutně neživé, kdyby se řeklo. A je to strašně pěkné, je to přitažlivé. On nás dovede do toho mrtvého světa tak pěkně dostat, že v něm chvíličku žijeme, i když víme, že to není iluze, že je to opravdu mrtvý svět mrtvých věcí, ty věci jsou mrtvé. To je ten rudolfínský efekt všech těch Golemů a ještě s nimi zatancuje balet. On opravdu miluje Arcimbolda a on nějak v něm ten Arcimboldo ožil, a tak dále a tak dále. Napadlo mě třeba, že by si s těmi rudolfinci asi hodně rozuměl. Možná víc, než s Bretonem, protože možná by ho Breton vyloučil ze surrealistické skupiny, kdo ví. Takže často se tak mluví a píše, že surrealista je, měl nejužší kontakty, ale myslím si, že nebyl surrealista v tom ortodoxním slova smyslu, ale je to mág trochu, je to muž dávných časů a je to tedy rudolfínek. Kdybych věřil na nějaké převtělování, tak je v něm nějaký Kelly, nebo kdo, ale nechce už dělat zlato a dělá filmy. Nakonec vlastně možná nějakou zlatou medaili dostal, takže vidíte, že vyrobil to zlato.

A proč si myslíte, že není surrealista, nebo proč by ho Breton vyloučil?

No tak už jsme u toho. Mě někdy napadne, že surrealismus je úplně stejný jako socialistický realismus, protože je dogmatický, má doktríny, rád vylučuje, to ti komunisti také milovali, víte? Milovali vylučovat ze strany a dělat prověrky. To ten Breton miloval.

Vyloučil prakticky každého, koho nevyloučil, tak to byla nějaká záhada. A vlastně i tak k tomu ke všemu přistupoval, protože kdo nebyl surrealista, tak pro surrealisty není. A já si myslím, že v tom ten Švankmajer je nesurrealistický, například proto, že si bere odevšad a dovede si z toho také dělat legraci, ale zase mnoho surrealistického tam bez pochyby je, ta jeho práce s Freudem, tak je jasná. Ale myslím si, že přesahuje ten surrealismus. I když víte, zase je tam taková zvláštní věc, že když listujete těmi slavnými minotami z třicátých let, tak oni se hlásili ke všemu, protože ten surrealismus byl pravěké umění a právě manýrismus a symbolismus a tak dále a tak dále, to byla taková chytristika, ale jo, surrealismus je téměř všechno. Ale to, co pak nejde naroubovat na surrealismus, tak není. Čili oni si pořád víc a víc uzavírali ten svůj svět a víte, možná i něco s tím Švankmajerem a surrealismem by bylo, že já jsem teď byl v lednu na výstavě Miróa v Albertině ve Vídni a to je nepředstavitelné, to je absolutní a kdyby ten surrealismus za něco stál, tak to zabalej, po té válce. Už nic nemohlo být, prostě nic, to jsou nesmysly. Nějaké surrealistické výstavy, to je úplně směšné. Já si vzpomínám, jak zaplnili celé podzemí Staroměstské radnice a prostě udělali obrovskou výstavu. To bylo tak trapné, tak pitomé, včetně Švankmajerových obrazů. Úplné nic, úplná beznaděj, že jo. A v tom ten surrealismus pak už neměl osobnosti. Ale možná ten Švankmajer zachránil i trochu surrealismus, že to převedl do toho animovaného filmu.

My jsme se právě o tom spolu bavili, že ta jeho starší a filmová tvorba jsou rozdíl – i ty nové a staré filmy...

Ano, tam jde prostě o to, že možná je to díky tomu médiu, surrealistických filmů moc není, notoricky známý Dalí s Bunuelem a co, že jo. Pak ještě v Begmannovi najdete nějaké prvky. No a on tím, že to převedl do té pohybové vizuality, tak asi na to prostě vyžrál a možná ono se ho to víc zmocnilo, a proto možná je víc tím manýristou a víc tím nějakým podivným glorifikátorem téměř nevkusy nějakého biedermeyerského umělého světa a tak dále a tak dále. A to mu rozhodně, prostě rozhodně pomohlo a ten Freud z toho tak nekouká a to je všechno dobře. No a pak je tam to, co já si myslím, o tom jsme přeci mluvili, jako taková ta angažovanost v čase. Jo, že já jsem natolik velký pamětník, že tam přesně vidím, že bych přesně skoro řekl 1963, protože se to

takhle dělalo, ale na obrazech, ne samozřejmě ve filmu a je tam trochu ta úzkost, je tam ta radost po té svobodě i od toho uvolnění, to všechno tam je a je to tam úmyslně, není to prostě, že my to tak vidíme. Ten Švankmajer jakoby nebyl nad tím realismem, on taky byl v něm, že jo, pochopitelně. A to je taky pěkné.

Takže se tam tedy odráží obraz té doby?

Perfektně, ale nejen nějaké klima té doby, ale té reality, víte, tam bych skoro mohl citovat „Ahá, tady byl na výstavě Koláře.“ Prostě to tam všechno je a to je pěkné. To je syntéza, akorát v tom filmu jde udělat, akorát nejde v obraze. Je tam možná taky, víte, taková ta věc, která možná je typická pro tu dobu a česká samozřejmě (já nechci mluvit o nějakém nacionálním umění), ale víte, ta úzkost. Ta úzkost není surrealistická. André Breton nikdy nezažil ve svém životě, (nevím jak to bylo za války), že by se bál, nebo že by ho něco ohrožovalo. Víte, ten Švankmajer zase samozřejmě už byl naštěstí v době, kdy by ho nezavřeli, ale vždyť ho pořád zakazovali, měl strašné problémy, čili on žil v té úzkosti a dovedl ji potom teda do toho úžasně otisknout, do toho nadsvěta. Je tam ta obyčejná úzkost té totality, že jo a to je moc pěkné.

To je právě vidět v tom díle Tma, světlo, tma, o izolovanosti jedince...

Ano, on tak žil, vlastně. To nebyl pro něj umělý svět, víte? To je moc pěkné, protože třeba v tom Miróvi mě tam fascinuje, jak je to úplně jeho deník, jo? Prostě bylo hezké počasí, tak tam má takový obraz se sluncem a to nějak, víte, ten Breton vycítil, protože ten Miró nebyl žádný surrealista a on ho jediného nevyhloučil a měl ho opravdu celý život rád a dokonce pak někdy řekl, že to byl největší surrelista, jo? A tak dále. Takže to je také zajímavé, víte? Že když se z něčeho, z čehokoliv (a znovu jsme u toho socialistického realismu) stane doktrína, tak většinou to dopadne špatně. A potom, ten surrealismus poválečný, je jenom doktrína, nic jiného. Musím být surrealistou, no tak to je konec, samozřejmě. Tomu se myslím ten Švankmajer (alespoň v těch starších filmech) dokonale ubránil.

Ještě jsem se chtěla zeptat, jak tam jsou různé ty destruktivní prvky, vy také máte děti, tak jestli vám nevadí, kdyby se děti dívaly na tyto filmy, nebo šly na takové výstavy, nebo jestli to nenavádí k nějaké agresi.

No tak tomu nevěřím vůbec, to je nesmysl, víte? Já si myslím, že v tomhle světě, když by třeba někdo tohle řekl, třeba nějaká paní učitelka, tak je samozřejmě hloupá, protože ten dnešní svět vám nabízí úplně všechno. Vždyť si můžete sednout na letadlo, jet na Ukrajinu a tam si zastřílet do lidí. Můžete (vy to asi umíte) si najít tady v počítači nejšilenější pornografie, jaký nikdy nezažijete a budete se na ně dívat, a tak dále. Takže já jsem přesvědčený, že to na nikoho vůbec žádný vliv nemá. Ani dobrý, ani špatný. Prostě lidé se rádi koukají. Jme všichni voyéři, to je na tom to zajímavé.

Ta dnešní doba je mnohem uvolněnější, právě díky těmto prvkům to dříve zakazovali.

Jistě že jo, samozřejmě, víte, je v tom mnohé nebezpečí, ale to není věc Švankmajera, ani našeho povídání, protože nás fakt už nikdy nic nepřekvapí. A to možná taky v tom Švankmajerovi je, víte? To je sice realita mnohdy velice surově znásilněná, ale je to taky realita, že jo. Takže by se to mohlo brát, jako nějaké varování. Ale že by to nějaké děťátko zkazilo, to teda určitě ne. A tam je určité libertinství toho podvědomí, víte? Já jsem vám dneska říkal zážitek s paní učitelkou, víte já bych takovou učitelku klidně zabil. No a půjdu do vězení a to je dneska blbé, že jo. No tak já něco zmačkám, rozbiju a je to stejný, že jo. Jsme takhle primitivní jako lidé.

To ukazuje takové znaky lidské rasy...

No, ale naše touhy, víte? On tam má opravdu to téma, tu slast. Co to je ta slast? Úplně to nevíme, ale v tom (proto se mi ten film docela líbí), že ta slast je všechno, žejo, strkat si do nosu kuličky.

Vy myslíte Spiklence slasti?

Jo a jdu dál. Každý jedlík dojde na to, že už mu nechutná. Každý holkař, brzy velmi dobře zjistí, že to je celkem nuda. Salin má takovou (ted' jsem si náhodou na to vzpomněl, Salina mám moc rád), ted' nevím, v čem to je – člověk, který nic jinýho nedělá, než loví holky. A on mu říká: „Co to, co to je?“ a on mu říká: „No, já pořád doufám, že budou mít mezi nohama něco jinýho.“ Nic, beznadějně, že jo. A to je slast a to nějak v tom Švankmajerovi je. Ta slast mu nesplývá s velkou rozkoší. Slast je jenom, že to musím dělat, já nevím, musím si cpát do nosu kuličky, ale pořád nic celkem z toho, že jo. Pořád jsou kuličky v nose a pořád mezi nohama je to samé. Nakonec, i bychom mohli říct, že je to taková vizuální slast, ten Švankmajer je do jisté míry vizuální slast a k ničemu nevede. Je to chvíli, ale když už skončí, tak už nevím. Ale jo, tak i to je dobré, že? Vizuální slast možná. A to umí, že ano.

Rozhovor s lektorkou animované tvorby Terezou Peroutkovou

Ahoj Terko, já jsem si tě vybrala, protože jsi studentka pedagogické fakulty, studuješ tam výtvarnou výchovu a ještě k tomu se zaměřuješ na animaci, co jsi mi řekla, jsi členkou občanského sdružení a pouštěla jsem ti tři krátké animované filmy Jana Švankmajera a ráda bych se tě zeptala nejdříve na ty filmy. Jaké obsahy v tobě ty filmy aktivovaly? Co jsi cítila, když jsi to viděla? Jestli jsi tam třeba viděla nějaké prvky symbolismu, nebo jak to na tebe celkem působilo, ty filmy?

Já jsem všechny ty tři filmy už viděla teďka podruhé, jen jeden jsem si pamatovala podle názvu, to byla ta Tma, světlo, tma, tak to jsem si pamatovala, protože když jsem to viděla poprvé před lety, tak to ve mně zanechalo docela hluboký zážitek, protože myslím, že jsem to někomu mnohokrát vyprávěla, protože mi to přišlo jako geniální scénář, prostě strašně jednoduchý a přitom výstižný pro tu dobu mojí puberty třeba, tak já jsem si v tomhle hledala nějaké paralely člověka, který je uzavřený spíše sám v sobě, než že by to bylo s politickou paralelou. Tak mi to přišlo spíše takové psychologizující. Ale co jsem si osvěžila, byl ten film Et cetera, který jsem včera sledovala s úplným nadšením, protože mi to připadá jako jeden z nejhezčích kráťasů od něj, který znám, líbilo se mi to hlavně tím, že to nebylo tak surové, ta animace, že to nebyla ta pixelace toho masa a hlíny, ale že to bylo na základě těch liter a těch vystřihovánek a různých těch překreslovaných stínů, tak to se mi líbilo strašně, jako vizuálně. A taky jsem byla teďka nadšená po dlouhé době, co jsem to viděla, že jsem ocenila jak to dokázal mistrně stříhat, že vlastně používá úplně jednoduché triky, které já už teďka znám, ale dokáže to sestříhat tak neuvěřitelně, že to je magické. A zároveň jsem si tam vzpomněla, tam je jedna taková sekvence, jestli si jí pamatuješ, jak je tam ten pejsek a páníček s bičem, tak to jsem si vzpomněla na jednoho svého studenta asi před rokem a půl, když jsem pracovala v lidušce u pana profesora Dutka a tam byl také strašně šikovný chlapeček a udělal vlastně svojí úplně první animaci, kreslenou, jak venčí paní psa a ten pes se postupně mění v tu paní, je to taková jako smyčka a končí to tím, že se to zase přelee zpátky. No a já jsem se ho tenkrát ptala, kde na to prostě přišel a on říkal: „No šel jsem parkem a viděl jsem takovou paní.“, že to jakoby měl ze života. Takže jakoby jsou tam k nalezení takové prvky, které podle mě člověk může

hledat prostě v životě nebo sám v sobě.

To je vlastně podobný motiv, jako jsi popisovala u toho Tma, světlo, tma, že se tě ten film dotýkal, když ti bylo šestnáct, to také šlo od nějaké tvé zkušenosti. A třetí film, Žvahlav?

To mě překvapilo, protože tenkrát, když jsem to viděla, tak mi to přišlo jako jeden z těch méně násilných filmů co jsem od něj viděla a teďka mi to přišlo, vlastně docela až i mně odporný, trochu. Jak tam jakoby ty panenky prostě v tom šíleném mlýnku drtí a vyvaňují hlavičky, tak to mi přišlo fakt, ještě jak se tam ta panenka krmí polévkou z té jiné panenky, drsné. Jsou tam zase paralely, které já jsem tehdy vůbec nevnímala tak silně, že mi to prostě přišlo naopak jako hezký, že prostě tam používá ty staré kočárky, panenky, starý nábytek. S odstupem času mi to přišlo neuvěřitelně morbidní. Tehdy na mě působilo silně, když jsem viděla Možnosti dialogu, nebo Tma, světlo, tma, tak mi to přišlo morbidní, že se tam jako deformuje lidské tělo, tak nějak to pro mě bylo trochu morbidní a teď s odstupem času mi tohle přišlo úplně v pohodě, ale Žvahlav, prostě to byla fakt síla jako. A asi bych třeba uvažovala jinak, když jsem začínala jako lektorka, tak jsem měla to vnímání té morbidity taky trochu posunuté, takže bych asi vybrala klidně Žvahlava jako na ukázkou pro teenagery loutkového filmu a filmového triku a teď bych s tím počkala klidně až do dospělosti.

Ty jsi vlastně teď i v jiné roli, než jsi tenkrát byla, protože ty máš teď půlroční miminko, takže myslíš, že třeba tím se to trochu změnilo, to tvé vnímání?

Určitě, no, možná na mě působilo díky tomu silněji to, že se tam vařily ty dětské hlavičky.

Takže ty jsi, předpokládám, ten člověk, který by to vzhledem k těmto tvým názorům, dětem nepouštěl? Nebo jak to máš?

My jsme docela tradičně používali Švankmajera pro starší děti jako ukázkový materiál, jak se dá pracovat s materiálem, když máme s nimi možnost pracovat na

delší dobu, tak jim pouštíme různé filmy a děláme s nimi na začátku takové materiálové experimenty, aby si to vyzkoušely a tak. No a teď už tedy s tou zkušeností pouštím toho Švankmajera až od patnácti nebo od dvanácti výš a předtím se mi párkrát stalo, že jsem to pustila malým dětem, jako třeba osmiletým, to nebylo úplně dobré.

A proč to nebylo dobré?

Ony z toho byly akorát rozpačité, že jim to připadalo strašidelné, nebo úplně nevzaly tu informaci, kterou jsem jim chtěla sdělovat. Já jsem jim chtěla ukázat, jak se dá pracovat různě s tím materiálem třeba v ploše, jak máš ty Možnosti dialogu, kde máš ty dvě hlavy, tak tam je krásně ukázané, jak s hromadou harampádí se dá zahrát složitý komplikovaný příběh rozhovoru a ony z toho měly spíše srandu a trochu strach a trochu nerozuměly tomu obsahu, že jo. V tom nečetly ty věci, které ten film říká. Ony viděly jen hromadu a rychlý střih, který je pro Švankmajera typický. Tak jsem potom postupně rozřadila ty filmy, které se dají pouštět spíše větším dětem, alespoň teda druhý stupeň a takže z toho ty větší děti spíše něco mají. Takže na tyhle etudy jsem to pouštěla.

Ty jsi mi ještě říkala, že jsi měla problémy s rozhořčenými rodiči, jak to bylo?

To se mi stala taková věc na začátku, jak jsem s tím ještě neměla moc zkušeností, když jsem jako byla schopná pustit i trochu hororový film menším dětem, no a měla jsem právě takový dětský kroužek a pouštěla jsem takovou skladbu ukázek a už ani nevím přesně, kvůli kterému filmu to bylo. Byl tam zastoupený Švankmajer a ještě nějaký další film, kde je rozložení obličeje v prostoru a já jsem na tom ukazovala některé animátorské principy, které se prostě na tomhle ukazují dobře, protože to je působivé, jednoduché, dá se to natočit v těch podmínkách, které my tam máme, že to není natáčení ve studiu za pomoci nějakého složitého filmového triku a prostě se mi pak stalo, že mi pak přišla vynadat jedna taková maminka, která mi řekla, že učím děti brutalitě a že ta dcera jim vyprávěla, na co jsme tam koukali, že z toho nemohla spát a že jim chodila celou noc do postele a že se toho hrozně bála. Takže to je jedno okénko, což je můj přešlap, že jsem si pak utříbila, že s některými

věcmi je lepší počkat, že to nemá tu hodnotu pro ty diváky.

Takže ty si tedy myslíš, že ty filmy lidé vidět můžou, zakazovat by se neměly, ale mělo by se zvážit v jakém věku na to třeba děti koukají?

Já si myslím, že jo, teďka zpětně. Pak zase malinké děti, které přijdou na ten náš animační workshop, mají tendenci samy v tom příběhu používat různé vraždy a porcování a mačety a souboje a žraní se navzájem a tak a my jim to nezakazujem, už jenom z toho prostého důvodu, že to je jako jednoduchý a působivý způsob, jak zahrát ten příběh a jak si to vyzkoušet, protože když ony si vymodelují tu figurku a snaží se s ní zahrát třeba rozhovor nebo nějaké pohnutí, nebo se s ní snaží přeběhnout celou scénu, tak to bývá dost komplikované, ale když se proti sobě postaví dva dinosauři a ten jeden druhého sežere, tak to je jasně pochopitelný scénář, který funguje a na to jsme také párkrát narazili, že se to těm rodičům hluboce nelíbilo, že jejich děti natáčejí takové filmy, ale ony si to téma vybírají víceméně samy a my je jako korigujem a hlavně si myslím, že v tom animovaném filmu je to jev, který se tam objevuje dost často a úplně k němu bytostně patří, že ta možnost, že normálně by se něco velmi složitě rozdělovalo na malé kousky a skládalo, tak tady je jako jednoduchá a nasnadě, že vlastně i ten film, jak vznikl z karikaturních okýnek a že ten úplně první film bylo morfování lidského obličeje, to je svébytný nástroj, kterým můžeme tu realitu takhle různě modelovat a morfovat podle toho jak se to hodí a sdělovat tím nějaký nadrámec. Vystihnout tím něco, co se nedá vystihnout ani fotkou.

To je podle tebe teda to kouzlo animovaného filmu?

Já myslím, že to k tomu rozhodně patří, že to je jeden z jeho důležitých pilířů. Takže když prostě přijde dítě a je nadšené, že jeho dinosaurus sežere jiného dinosaura, tak já mu neřeknu, že to je příliš brutální scénář a že by se měli do sebe spíš zamilovat, ale zkusím mu navrhnout, že by se mohli mezitím alespoň uvést, nebo bysme mohli vidět, jak žijou, nebo se s nimi nějak seznámit, aby se to přeci jen prodloužilo a aby tam nastala ta modelace toho příběhu a aby oni nad tím přemýšleli, že to není jen o tom samotném útoku a o tom aktu. Jako rozhodně to tam nechávám,

protože mi přijde, že to funguje dobře v těch krátkých filmech a vlastně ty maminky, vlastně mi nevadí to jejich rozhořčení, protože si myslím, že nemají v tomhle úplně pravdu. Ale v tom, jestli bych znovu pustila právě Žvahlava malým dětem teď, v téhle pozici, asi úplně ne, asi bych vybrala nějaký jiný film, ale třeba prostě znova a znova nemůžu narazit na nic lepšího, než Možnosti dialogu, které používám pro starší ročníky na začátku, protože to je prostě nenapodobitelné a výstižné pro tu variabilitu těch materiálů na jednoduchém scénáři.

Ted' se tě zeptám ještě, jaký ty máš osobně vztah k Švankmajerovým filmům a jestli tě inspirují? Nemyslím teď přitom, že to dáváš a ukazuješ studentům, ale jaký to má vliv na tebe?

Já jsem svého času okolo těch šestnácti a sedmnácti ho hrozně milovala, protože mi přišel jako naprosto geniální filmař a dodneška ho obdivuji, když si vzpomenu na tu výstavu, která proběhla v Domě u kamenného zvonu, tak jsem z jeho výtvarných prací a z těch kulis a z té variace byla úplně odrovnaná, třeba z těch grafických listů, kde měl namontovaná ta zvířata, mně se to jako strašně líbí, ale prostě se mi to asi líbilo o trochu víc, když mi bylo těch šestnáct, sedmnáct, to jsem tomu nějak víc rozuměla. Ted' už je to pro mě strašně zajímavé a dost tam obdivuji třeba práci kamery a jak dokáže za sebe sázet ty filmové triky a s tím rychlým střihem tomu dává takovou tu dynamičnost a takovou tu typickou surovost, ale už jako ty obsahy mi nejsou blízké jako tehdy. Buď jsem něco ztratila, nebo jsem něco našla.

Ona jeho tvorba je taková dětská..

No možná docela jo, on vlastně používá ty hračky a všechno.

Rozhovor s psychologem Janem Machalou

Ahoj Honzo, já o tobě vím, že jsi dětský psycholog a ráda bych se tě zeptala na pár otázek, týkajících se tvorby našeho českého výtvarníka Jana Švankmajera. Ty tvorbu tohoto umělce znáš a všechny filmy, které rozebírám ve své práci, jsi už viděl, tak by mě zajímaly tvé názory. Co si myslíš například o filmu Tma, světlo, tma - cítíš tam nějakou symboliku? A jaký má podle tebe tento film efekt na diváka z psychologického hlediska? A ještě bych se chtěla zeptat, jestli bys nám na úvod mohl říct něco o způsobu a metodách, kterými filmy budeš rozebírat.

Ahoj Dášo. Když se ptáš na symboliku, tak se nabízí metoda hlubinné psychologie, psychoanalýza a analytická psychologie. Využil bych toho, protože se tahle metoda hodí nejen do psychoterapie, ale i na rozbor jakýchkoliv sociálních nebo kulturních fenoménů. Ono to občas pomůže rozkrýt nějaký neuvědomovaný obsahy v tom fenoménu nebo ty prvky pospojovat trochu jiným způsobem, než se to na první pohled jeví.

Tenhle způsob práce vlastně převede jakýkoliv fenomén do symbolické podoby, to nám pomůže ten prvek vzít a zasadit do asociační sítě a hrát si s ním. Jo, psychoanalýza a analytická (nebo taky jungiánská) psychologie jsou odlišné směry v psychoterapii, ale pro potřeby analýzy kulturního fenoménu jsou dost dobře kombinovatelné - vychází z velmi podobných předpokladů a pro naše potřeby lze rozdíly mezi nimi přehlédnout. V rámci asociací jde potom ty prvky různě kombinovat, otáčet a dávat do všelijakých kontextů. Samozřejmě to nelze považovat za exaktní metodu, ale ty závěry můžou být docela zajímavý a někdy i vtipný.

Co se týče Tma, světlo, tma, já bych se odpíchnul od začátku celého filmu a pak samotné scény, kde se děj odehrává. Film začne vrznutím dveří do tmy a pak rozsvícením světla. Aktem zhasnutí potom celý film končí, je to tedy, jako by jsme na nějaký moment osvětlili cosi, co je jinak ponořeno do hluboké tmy. Jako by jsme nějaký nevědomý fenomén na chvíli přivedli do vědomí. Nebo třeba jen mohli spatřit něco, co se odehrává mimo dosah pohledu a očí. Scéna filmu je jednoduchá. Je jí pokoj, s dvěma dveřmi a oknem. O okolí scény nic nevíme, je to takové bezbřehé temno, které je ovšem ve své podstatě potentní a plné nějakých jevů, protože z něho postupně

přicházejí do pokoje různé prvky. Slyšíme v průběhu i hodně silné zvuky, které třesou celou místností. To temno tedy místnost přesahuje a možná i obsahuje. Ten pokoj by mohl být lůno, děloha - to mě napadá jednak z hlediska toho, že pokoj nebo dům jako takové často symbolizují dělohu a taky z hlediska procesu celého filmu. Ten pokoj je takovou alchymickou baňkou, kde se postupně permutují jednotlivé přichozí substance. A alchymická nádoba také odkazuje k děloze.

Nakonec i z hlediska obsahového, byť se vše neděje dle předpisů biologie, se tam v tom pokoji postupně rodí celistvý člověk. Do pokoje vstupuje ruka, aktivní činitel. Pohybuje se, prohledává nebo spíše prochmatává prostor. První, co skoro hned udělá, je, že otevře druhé dveře a tím dá prostor dalšímu prvku, očím. Začíná se odvíjet příběh integrace a propojování, veskrze tvořivý akt, kterého jsme svědky celou dobu filmu.

Je zajímavé, že se toto děje poměrně naturalisticky, jsme postupně svědky příchodu částí těla včetně mozku a genitálií, což může brnkat na různé strunky tabuizace. V dnešní společnosti už to tak citlivě nevnímáme, ale pořád v nás něco z toho zůstává. V té době, bych řekl, to vnímání mohlo být ještě o něco silnější. Jako velmi silné tam vnímám také zvuky, které dodávají scénám filmu takový animistický, primitivní charakter.

Na první pohled by možná šlo film vnímat jako trochu odpudivý. Co ovšem vidím pod tímhle vším, je jednoznačné poselství o kreativním procesu, který se děje. Za povšimnutí stojí to, že všechny prvky, které jsou v dané chvíli na scéně, spolupracují nebo se dokonce snaží propojit do jednotného celku. Když se potom objeví smysluplnější možnost uspořádání, tak se přerovnají (například oči jsou původně na prstech a potom se přesunou do očních důlků). Řekl bych, že celý film je poselstvím o autopoiesis. Vnímám to jako duchovní a tajuplný akt růstu plodu, který může vyvrcholit zrozením.

Moc děkuji za tvůj rozbor. A jaký má podle tebe film efekt na diváka?

Efekt na diváka, no to nebude asi snadný, každý jsme jiný, ale dobře, zkusím. Mě teď napadá, že role diváka je vlastně taková zvláštní, jakoby jsme byli přizváni k tomu shlédnout něco, co by jsme jinak nemohli vidět. Jsme svědky numinózního aktu

kreace, vidíme alchymickou proměnu, která se jinak děje v hlubinách. To s sebou nese jednak určitou naturalističnost a animálnost děje, odkazující k primitivnímu intuitivnímu způsobu fungování, stará mysl, staré části vědomí a nevědomí. Tyto části jsou v nás a jsme jimi prostoupeni, nicméně v běžné situaci jsou pod velkou kontrolou. Většinou vůči nim cítíme takovou směsici odporu, strachu a zároveň fascinace a vzrušení.

Takže bych řekl, že efekt na diváka by mohl být směsicí těchto pocitů: odpor a strach, fascinace a vzrušení. Někdy se k tomu přidává i smích, ale ten může vznikat reaktivně jako snaha o adaptaci na ne úplně komfortní pocity. Na druhé straně mi ten film osobně přišel docela milý. Je pro mě legrační a zároveň trochu strašidelný. Třeba situace, kde se objevuje jazyk, po vstupu do úst se celá hlava mohutně oblízne nebo to, jak ruce vkládají mozek do hlavy, bizarní propojení "hlavoruče", to vše může vyvolávat podivnou směsici zmíněných pocitů.

Vlastně i ty samotné části těla zažívají momenty obav, strachu a nejistoty. Je to zvláštní kombinace, protože tam celou dobu probíhá spolupráce a přitom jsou tam chvíle, před vstupem další části těla na scénu, kdy se objevuje nejistota a napětí. Je to dost možná součást dramatizace, ale ten efekt na diváka to určitě mít bude. Jsme napjatí, jak to bude dál a co se bude dít.

Dobře, takže podle tebe film v divácích vyvolává odpor, strach, fascinaci a vzrušení. Tyhle pocity jsou celkem nepříjemné, avšak dílo Jana Švankmajera má v dnešní době velké množství fanoušků. Čím si myslíš, že to je? Možná, že ta zvědavost diváků je v tomto případě klíčová? Co myslíš?

Určitě. Já zvědavost a takovýhle napínání vnímám i jako důležitý prvek všech narativních forem. To bych nepřisuzoval jen Švankmajerovi. U něho osobně (když se teda odkloním teď na chvíli od analytické metody) vnímám jako hodnotnou práci s různými bizarními obsahy, no a hlavně tu jeho kombinatoriku. Zpět k pocitům, na které jsi se ptala. Já bych spíš řekl, že jsou to pocity ambivalentní, což je něco, co je součástí dynamiky naší psychiky. Popravdě, takový ty jednoznačný lovestory nebo horory od začátku do konce jsou ve své podstatě hrozně placatý. Ale právě o čem je život, vždyť nežijeme jednoznačnou love story nebo horor od narození až po smrt (alespoň většina z nás). Náš život je směsicí radosti a smutku, vzrušení a strachu.

Jsme třeba na jednu stranu přitahování k osobě druhého pohlaví, líbí se nám, vzrušuje nás a na druhé straně můžeme mít různé obavy, nejistotu. Řekl bych, že právě tím, že je to vícečetná směsice protichůdných pocitů, z toho vzniká vsutku plastický efekt, který je velmi podobný žité zkušenosti. A co si budeme povídat, ten film je silný, i když třeba nejsme s to říct úplně jasně proč.

Takže když to shrnu, dalo by se říct, že autor dokáže určitou tematiku vyjádřit plasticky a živě a díky tomu je to divákům blízké a dotýká se jich to?

Plasticky a živě, to jsi řekla hezky. Já bych se zastavil ještě u té blízkosti, tím si právě nejsem úplně jistý, respektive bych to vnímal trochu komplikovaněji. To, co se v tom filmu děje, pokud zůstaneme u "hypotézy", že sledujeme prenatální děj v lůně, je něco, co všichni velmi dobře známe, takže ano, z tohoto pohledu je nám to blízké, všem. Na druhou stranu je to prožitek, ke kterému nemáme přímý paměťový přístup jako třeba ke vzpomínkám na svoji poslední oslavu narozenin. Je to něco, co mnohem víc cítíme, než si pamatujeme (pokud tedy připustíme, že si takové věci pamatujeme, protože v dnešní době jsou stále lidé, kteří tvrdí, že si něco takového nemůžeme pamatovat), je to něco uloženého hluboko v nevědomí. Takže je nám to blízké, ale zároveň jsme od toho oddělení jakousi bariérou, kterou nejde jen tak překlenout na lusknutí prstu. A to co se v tom filmu dost možná děje je právě překračování této bariéry, i proto se nás to může tak dotýkat.

A součástí tohoto zážitku jsou jak velmi příjemné pocity harmonie, tak agresivní impulsy. Nakonec film končí tím, že místnost je totálně přeplněná, ten člověk je moc velký na to, aby tu místnost obýval, podobně jako dítě doroste v bříšku a pak už je mu mamčin domeček malý. Dost možná si dokážu představit, že film končí přesně v momentě, kdy by mohl začít akt zrození, který už z našeho běžného pohledu vidíme.

Divák je vlastně v roli něčeho "naruby", vidí tu část, která je normálně skrytá. Normálně jsme přítomni kopulaci, ale nevidíme vstup spermie do lůna (a tímto začíná film, ruku lze chápat takto falicky), pak sledujeme celý perinatální děj a pak v momentě uzrání plodu film končí a to je přesně moment, kdy zase můžeme další navazující děj (porod) sledovat z našeho pohledu. Jako divák se vlastně cítím poctěný, že mně autor filmu umožnil a zprostředkoval pohled do zákulisí, do strojovny vesmíru.

Mimochodem to téma "překračování bariéry" je tam taky patrné. Při vtahování hlavy do pokoje je třeba provést určitý zápas, není to samozřejmé a jednoznačné a je třeba překonat určitý odpor. To jsou všechno symbolické prvky, které na nás mocně působí a působí tím mocněji, že si nemusíme uvědomovat jejich hloubku a univerzálnost.

Rozebrali jsme si tedy film tma, světlo, tma, u něhož jsme zdůraznili prvky plastičnosti, vzrušení i nejistoty. Jakým způsobem bys tedy rozebral film Žvahlav, šatičky Slaměného Huberta, který je podle mého názoru mnohem více chaotický a složitější?

Dobře, pojďme na Žvahlava. Nechám stranou pojetí chaotičnosti, složitost vnímám v počtu scén a obsažených prvků. Vezměme tedy některé stěžejní a koukněme se na ně. Máme šatičky se slaměným kloboukem, ale bez těla, dále máme labyrint, kterým se snažíme postupně projít na více pokusů než se nám to podaří. A klíčový prvek, který vnímám jako základ celého filmu a tím je agrese. Ten film je prodchnutý agresí, která je ještě zesílena tím, že je zasazena do kulís dětského světa, panenky, domeček pro ně a další hračky vytváří opět dojem jisté ambivalence, nebo možná ne? Žvahlav, co je jen šatičkami, můžeme vnímat třeba tak, že se jedná o chování nebo vnější znaky bez vnitřních komponent osobnosti, jakoby Švankmajer naznačoval, že bude ukazovat "jen" vnější projevy. Film je složen jako sada scén, v níž v každé se odehrává nějaký projev agrese nebo je v ní nějaká podoba agrese. Když už je ta agrese adekvátní ve smyslu hraček, scéna s vojáčky, tak jsou potom vojáčky anihilování panenkou, čímž se celý dojem může ještě zesílit. Když bych měl tak od boku střelit, tak bych řekl, i vzhledem k závěrečné scéně, kdy se objevují šaty dospělého člověka, že se jedná o učení se, jak seberegulovat v případě agresivních sklonů. Dítě se učí hrou, postupně zkouší stylem pokus omyl, až se naučí. A tak vidíme mlýnek na panenky, panenky kanibaly, spoustu vojáčků, sebevražedný nůž, ale pokaždé se něco pokazí a přijde smůla v podobě černého kocoura. Nesmíme zapomínat ani na auditivní složku filmu, která tomu celému dodává jakoby bezstarostný ráz, možná trochu infantilismu a tím posiluje "dětský" prvek celého filmu. Jako když nevinné a nevědomé děťátko objevuje svůj potenciál v podobě agresivních impulzů

a jejich vyjadřování ve světě skrze ničení, rozbíjení, rozmačkávání atd.

Děkuji za postřehy. A myslíš si, že tento film není škodlivý pro děti? Respektive kdyby se pouštěl na výstavě, není tu nějaká možnost, že tato morbidita a agrese může mít negativní vliv na diváky? Dřív byl snímek právě dokonce cenzurovaný, ale dnešní situace je podle mě o dost uvolněnější a dokonce lidé snad podobné věci vyhledávají, jak už jsme se bavili u prvního filmu. Co myslíš?

Ha, tak to je otázka vskutku na tělo, zvláště vzhledem k mojí profesi, ale dobře jsi mi nahrála. V době, kdy rodiče často přichází s tím, že jejich děti hrají dlouhé hodiny 3D střílečky plné krve a rozsekaných těl a stahují přes internet pornografii i ve svých třeba deseti letech, je to opravdu jiná situace. Řekl bych, že tohle není něco, co jde obecně říci, to by si asi měl rozhodnout každý rodič. Pokud lze vůbec v dnešní době tyhle věci mít nějak pod kontrolou.

Je to ambivalentní téma. Na jednu stranu máme agresi a destruktivitu všichni v sobě, je to součást nás a dříve nebo později se aktivuje a musí dojít integrace v osobnosti člověka, jinak to může vést k ne příliš harmonickému vývoji osobnosti. Otázka podněcování agrese a destruktivity vnějšími stimuly jako jsou filmy nebo hry je diskutabilní a dosud nevyřešená otázka.

Opět se nám tam objevuje téma nakouknutí do zákulisí, ať již v podobě skládačky z kostek nebo v podobě labyrintu, kdy, jak se na magický svět patří, máme více pokusů a postupně se odvíjí děj, aby se vrátil do počátečního bodu a zase se odvíjel zpátky. Ve filmu tedy kromě ambivalence vidíme taky velký kus magického myšlení.

Jasně, s tím souhlasím, v dnešní době je opravdu těžké mít v tomhle směru dítě pod kontrolou. A jak ty osobně film vnímáš?

Tvoje otázka odkazuje právě k tomu paradoxu ambivalence. Na jednu stranu jsou tam jasné symboly destrukce – panenka, z níž vylezou jiní tvorové, kanibalismus, jablka prožraná červy, těžko bychom hledali silnější symboly, které mohou vzbuzovat odpor, brnkat na tabuizované stránky osobnosti a přitom v mnoha situacích se může divák třeba pousmát a vzpomenout si na svoje vlastní zážitky se zničenou panenkou,

smeteným stolem plným vojáčků atd. Vnímám tam extrapolaci, ale něčeho co máme všichni v sobě.

Poslední film, který jsi nerozebral, je snímek Et cetera, který je dost odlišný od předchozích. Co působení tohoto filmu, co si zde myslíš o symbolice a znacích a co v lidech evokuje?

Je to fakt odlišný film. Hodně málo prvků, minimalistické scény. Pro tenhle film pro mě bylo víc, než pro ty předchozí, potřeba použít pocit, který z toho mám a věřit mu. Jako hlavní prvek ve filmu je princip opakování, pravděpodobně ve smyčce, možná v nekonečné smyčce. Máme tu tedy princip opakování a s tím spojenou možnost nekonečnosti. Ve scénách se objevuje náznak progresu, zlepšení a posunu, ten je ale součástí točení se v kruhu. Ten film ve mně vyvolává takový pocit zoufalství nebo beznaděje. Ono to nikam nevede. Ve všech živých systémech je zahrnutý princip opakování společné s principem neopakovatelnosti a inovace, nic se neděje přesně stejně, nikdy nevstoupíme, slovy Herakleita, do stejné řeky. Tenhle film ukazuje jednu stranu mince, ale neukáže druhou a tím nás odřezává od Pantha Rhei. Věřím, že někoho toto opakování může naplnit jistotou z jasné struktury, někoho naopak může taková smyčka vyděsit.

V prvních dvou scénách je náznak posunu, tréninku, vylepšování, ale záhy zjišťujeme, že se to všechno děje dokola, jako bychom přišli v nějaký moment doprostřed věčnosti a sledovali ji. Věčnost vnímám taky ambivalentně. Jinak máme tři části. Let, člověka se zvířetem jak si mění role a potom člověka a dům. Když vezmu třeba to poslední: člověk vytvoří svůj dům zvenku, ale potom do něj nemůže vstoupit, ať se snaží sebevíc. Nebo jej vytvoří zevnitř a potom z něj nemůže ven, je v něm uvězněn. A tak pořád dokola. Jakoby to naznačovalo nějakou nepřekonatelnou bariéru. Buď je to tak nebo onak, ale nikdy ne oboje zároveň, jakoby nemohlo dojít k integraci protipólů.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Dagmar Civišová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Prezenční (VOŠ)

Název práce: Rozbor vybraných krátkých animovaných filmů Jana Švankmajera

Rok: 2015

Počet stran textu bez příloh: 40

Celkový počet stran příloh: 18

Počet titulů českých použitých zdrojů: 9

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 0

Počet internetových zdrojů: 5

Počet ostatních zdrojů: 1

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Kepka