

2. Úvod do tématu

Tato práce by se měla zabývat krátkým filmem z dílny režiséra, výtvarníka a animátora Jana Švankmajera, jehož tvorba představuje v české kinematografii něco zcela odlišného a pozoruhodného. Ačkoliv by se mohlo zdát, že se jedná o velmi snadný úkol, opak je pravdou. Švankmajerovy filmy se totiž, alespoň podle mého názoru, mnohem lépe sledují než popisují. Jejich tajemná až magická atmosféra dokáže naprosto pohltit a vtáhnout do svého děje každého trochu vnímavého diváka. Divák je okamžitě okouzlen neustálým pohybem, metamorfózou jednotlivých věcí i lidí, rychlým střihem. Je vtažen do středu dění, které podvědomě chápe a někdy se s ním může i ztotožnit, avšak nemá potřebu, nebo snad nedokáže, vyjádřit své zážitky a dojmy slovy. Tak se ukazuje, že řeč, jež se v dnešní hektické době stala základem a nezbytností komunikace a bez níž mnohdy nejsme sto navázat kontakt s okolním světem, je, pokud se týče filmové tvorby Jana Švankmajera, nedostačující a v určitém smyslu omezující. Tato problematika „nedostatku slov“ se samozřejmě nevztahuje pouze k filmům Švankmajerovým. I jiní tvůrci pracují s nejrůznějšími rovinami lidského vnímání, v nichž není řeč základním sdělovacím prvkem. Švankmajerova díla jsou však v této skupině velmi významná a možná i jedna z nejslavnějších, proto nesmím tento fakt určitě opomíhat.

Pokusím se jako již mnozí nahlédnout pod povrch několika Švankmajerových filmů a určit některé inspirace, sjednocující motivy (protože předpokládám, že existují), opakující se momenty, postupy a předměty. Přitom všem budu vycházet z početných obsesí, o nichž často sám Švankmajer hovoří. „*Má tvorba se-na rozdíl od tvorby postmodernistů - neodvíjí od nápadu, ale z obsese: a ta, jak víme, je mutkáva. (...)Točímjen své obsese. Film je pro mne prostředek sebevyjádření. Určitý druh autoterapie. Mým snem je jednoho dne vzít všechny své filmy; odstříhnout jim úvodní a závěrečné titulky a slepit je v jediný několikahodinový film.*“⁽¹⁾ Pro Švankmajera je tedy tvorba filmu přirozenou fyzickou potřebou, již v jednom rozhovoru přirovnal k potřebě chození na záchod a která se někdy přetvoří v onu chorobnou obsesi, bez níž by jeho život nebyl plnohodnotný a skutečný. Pokusím se popsat i zdroje Švankmajerových obsesí, které jako u většiny lidí, i u Jana Švankmajera vznikly zřejmě

1 OVSÍKOVÁ, J. Posedlost Jana Švankmajera. *Lidové noviny*, 1993, roč. 6, č. 241, s. 5.

v dětství či během dospívání, a které mají často návaznost na konkrétní situace. Bude tedy nutné poodhalit

celkovou osobnost Jana Švankmajera.

3. Kdo je Jan Švankmaier

Obecně tento muž platí za člověka, o němž by se dalo říct, že je obdařen až renesanční univerzálností, o čemž nás může přesvědčit i široké rozpětí jeho tvorby. Stejně tak je známo, on sám se tím nikdy netajil, že nepatří mezi ty, kteří rádi poskytují veřejnosti rozhovory, neboť se obává mylného pochopení či záměrného zkreslení ze strany novinářů. Není proto zcela jednoduché proniknout alespoň trochu pod kůži tohoto výtvarníka a filosofa v jedné osobě. Musíme se jej tedy snažit pochopit prostřednictvím jeho výtvarných a filmových počínů.

Jan Švankmajer se narodil 4. září roku 1934 v Praze. Svá středoškolská léta (1950 - 1954) strávil na Vyšší škole uměleckého průmyslu, přesněji na scénickém oddělení. V letech 1954 -1958 studoval na DÁMU, na katedře loutkářství, obor režie a scénografie. Tehdy se upevňuje jeho láska k loutkovému divadlu. Jeho fascinace loutkami, maňásky a jinými „pimprlaty“ je dobře viditelná i na jeho filmech. Po návratu z povinné vojenské služby založil soubor Divadla masek, jenž existoval při pražském divadle Semafor. Právě v té době se na semaforských prknech seznámil se svou budoucí ženou Evou, výtvarnicí, která s ním občas spolupracuje na výrobě některých filmů (Kyvadlo, jáma a naděje, Otesánek aj.). Bohužel diváci zvyklí především na tradiční hudební a zábavní produkci divadla přijali Švankmajerův soubor nepříliš kladně.² Švankmajer byl nucen divadlo opustit. Společně se souborem přešel do Laterny magiky, kde až do roku 1964 působil zejména jako režisér a vedoucí souboru černého divadla. Zde spolupracoval s Emilem Radokem, díky němuž se začal zajímat o film.

Film mu postupně začal vyhovovat více, až k němu přešel zcela. „*Film má před divadlem jednu velkou výhodu. Muže si na své diváky počkat. To divadlo nemůže. (...) Další důležitou předností filmu před divadlem je střih, který umožňuje mnohem větší dynamiku výtvarných obrazů než divadlo. Ve filmu odpadají všechny ty „přechody“ z jedné kompozice do druhé, které tak zpomalují děj a vyhánějí diváka.*“³

² Jan Švankmajer se o tom zmiňuje v rozhovoru s Peterem Hamesem, který je otištěn v knize ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, 2001.

³ ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, 2001. Texty Jana Švankmajera, s. 121.

4. Surrealismus, sen, dětství

Jeho první filmy tak vznikají v šedesátých letech, v době, kdy v oblasti filmu působí tzv. Nová vlna (V. Chytilová, P. Juráček, J. Jakubisko aj.). Jan Švankmajer se však nikdy necítil být součástí této vlny, spíše naopak se snažil stát stranou. „*Můj vztah k české Nové vlně nebyl nijak hodnotící, jen jsem svoji tvorbu od tohoto hnutí distancoval. A to proto, že si myslím, že vychází z jiných vnitřních zdrojů, i když navenek je asi možné najít určité paralely (Byt - Postava k podpirání/Juráček/, Zahrada - O slavnosti a hostech /Němec). Jak už jsem někde řekl - to, co mají moje filmy společného s filmy české Nové vlny, je určitý postoj „proti“.*⁴

Švankmajerovy filmy, stejně jako některé filmy řadící se do Nové vlny, nesou surrealistické prvky. Jan Švankmajer se sám považuje za surrealistu. Od roku 1970 je i členem surrealistické skupiny. Je však potřeba ujasnit si, co máme na mysli, když jméno Jana Švankmajera spojujeme se slovem surrealismus. Sám Švankmajer nezdědka upozorňuje na rozdílná pojetí tohoto výrazu. Často tak dochází k četným nedorozuměním vyplývajícím ze špatného chápání smyslu slova.

Švankmajer tedy nemluví o surrealismu jako o uměleckém směru dvacátých a třicátých let 20. století, ale říká: „*Především: surrealismus není umění. Surrealismus je určitá duchovní cesta, cesta, která nezačala ani prvním surrealistickým manifestem z r. 1924, ani neskončila druhou světovou válkou (nebo Bretonovou smrtí). Surrealismus je cesta do hlubin duše podobné jako alchymie a psychoanalýza. Na rozdíl od nich to však není cesta individuální, je to kolektivní dobrodružství. (...) Surrealismus je všechno jiné (světový názor, filozofie, ideologie, psychologie, magie) než estetika.*“⁵

Se slovem surrealismus jsou ale bezpochyby spjata slova jako sen, fantazie, podvědomí.

Inspirace snem je ve Švankmajerových filmech zřejmá. Jeho vliv je, dle mého soudu, nejpatrnější ve filmu Něco z Alenky. Ten však nespadá do krátkometrážních filmů, proto se jím nebudu zabývat.

⁴ ŠVANKMAJER, J. *Sila imaginace*. Praha: Dauphin, 2001. Texty Jana Švankmajera, s. 130.

⁵ ŠVANKMAJER, J. *Sila imaginace*. Praha: Dauphin, 2001. Texty Jana Švankmajera, s. 129.

Sen se mísí se skutečností, stává se její součástí a naopak. Je těžké rozeznat, kde končí sen a začíná skutečnost. Tato hranice ale není zase až tak důležitá. V této souvislosti Jan Švankmajer rád cituje André Bretona, který tvrdil, že sen a realita jsou spojitě nádoby.

Společně se svými sny se Jan Švankmajer navrácí do svého dětství, do svých dětských her, do temných nocí, během nichž se jako dítě bál. Z dětských let pochází většina Švankmajerových „strašáků“ - jídlo, tma, sklepení, padající stropy atd. „3ubáci“ se postupem doby přesunuli do nevědomí, aby se z něj jednou za čas mohli vynořit a zapůsobit ve své prapůvodní síle.

Jan Švankmajer popisuje svůj kreativní proces: „*Základem mé tvorby je vnitřní model, na jehož utváření se podílí jak složka vědomá, tak i nevědomá. Impulz, přicházející z okolního světa (z reality), je zpracováván v nevědomém kotli vnitřní laboratoře, do jejichž prostorů nemám přístup. Inspirace je potom zvonkem u domovních dveří, kterým je mně oznámeno, že vnitřní model je hotov a že si jej mohu vyzvednout. V průběhu tohoto procesu se několikrát meziproduct vynoří na okamžik do vědomí k oplodnění dalšími impulzy reality, aby se opět ponořil pod hladinu, do nevědomí k dalšímu zpracování. Rytmus tohoto procesu až do zazvonění zvonku neovládám,*“[&] „

5. Jídlo

Jan Švankmajer trpěl od malička odporem k jídlu. Coby neskutečně hubené děčko byl neustále násilně vykrmován. Jeho nechuť k jídlu se s věkem stupňovala. Jídlo a obžerství se v podání Švankmajera stává symbolem dnešní nenasyté konzumní doby, i když Švankmajer tvrdí, že jednoznačné symboly ho nezajímají. Jídlo může souviset i s chorobnou nutkavostí hromadit vše, co se dá. Kumulovat do té doby a do té míry než dojde k sebestrukci, která zase může souviset až s kanibalismem. Motiv jídla se tak objevuje v mnoha Švankmajerových filmech. Nejvýrazněji ale vystupuje ve filmu Jídlo.

Námět na film vznikl již v sedmdesátých letech, leč nemohl být realizován, proto se na ? plátnech kin objevil až v roce 1992. S plnou syrovostí ukazuje, jak se při snídani uspěchaní strážníci mění v rychle obsluhující neživé jídelní automaty, vydávající ne příliš „sváteční“ menu. Při obědě, když číšník nepostizitelně pobíhá po restauraci, hosté nejdříve soutěživě spořádají jídelní servis, šaty, nábytek a nakonec i jeden druhého. Večere se pak mění v jakousi autokanibalskou hostinu skutečných labužníků.

⁶ DRYJE, F. František Dryje: Síla imaginace. In ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, 2001, s. 30.

6. Předměty a sběratelství iako obsesc

Ono uvedené hromadění u osoby Jana Švankmajera nesouvisí s jídlem, kvůli již zmiňované averzi z dětství. Dokonce bych i s nadsázkou mohla říci, že hromadění se u Jana Švankmajera netýká snad jen jídla. Všeho ostatního se totiž týká, neboť Švankmajerova sběratelská vášeň je neukojitelná a náruživá. Ziskávání nových a nových předmětů pro něj znamená jednu z nejpříjemnějších obsesí, pokud se o obsesi může tvrdit, zeje příjemná.

Sbírá téměř cokoli, od zlámaných vidliček a nožů, dětských poničených hraček přes kostry mrtvých zvířat až po oprýskané kusy nábytku. Předměty bezmezně miluje, hovoří o jejich latentních obsazích a často je obsazuje do hlavních rolí svých filmů. *„Předměty pro mě byly vždy životnější než lidé. Stálejší, ale též výmluvnější. Vzrušivější svými latentními obsahy, svoji pamětí, přesahující daleko lidskou pamět. Předměty tají v sobě děje, kterých byly svědky. Proto se jimi obklopuji a snažím se z nich tyto utajené děje a zážitky vyčíst. Někdy mluví předměty hned na první pohled nebo dotek, jindy to trvá déle, někdy celé roky, než promluví. Lidé se předmětů, věcí dotýkali v určitých životních situacích při různých tenzích, náladách, a svými doteky do nich ukládali své afekty a emoce. Čím dotýkanější předmět, tím nabitější obsahy. Ve svých filmech jsem se vždy snažil tyto obsahy z předmětů „vydolovat“, naslouchat jim a pak jejich vyprávění zobrazit. V tom spočívá neopakovatelná síla animace.“*⁷

S předměty si tedy rozumí velmi dobře, protože je schopen animovat cokoli. Jako například maso v kratičkém asi jednodominutovém snímku Zamilované maso z roku 1989 nebo bahno, hlínu, kameny a poškrábanou omítku v hororové povídce podle E. A. Poea Zánik domu Usherů, kterou natočil v roce 1980.

V tomto filmu Jan Švankmajer nestaví pouze na hrůzném příběhu o „předčasném“ pohřbu lady Madelaine. Vychází a spoléhá se spíše na divákovu taktilní paměť, nadřazuje hmat nad jiné smysly, a tak v něm vyvolává nejružnější pocity úzkosti, hnusu a beznaděje, nechává průchod skryté temné síle. *„Pocit doteku, který v běžném životě skoro nevnímáme, se ve chvílích psychického vypětí a stresu totiž silně senzibilizuje (ukázaly to přesvědčivě výsledky mé „Ankety o štitivosti“), což Poe věděl (a zřejmě to i zažil), a proto se jeho povídky hemží popisem taktilních pocitů. Jistě, pro čtenáře jsou tyto pocity zprostředkované, nikoliv bezprostředně zakoušené na vlastním těle, ale taktilní imaginace je schopna je přetvářet značně intenzivně.“*⁸ O taktilní experimentace se pokouší i ve výtvarné tvorbě. Některé předměty, které při své výtvarné tvorbě vyprodukuje, použije i ve svých filmech. Mnoho z nich je skutečně podivných, a mohou proto divákovi nahánět až hrůzu. Svou úlohu ve filmové verzi povídky Zánik domu Usherů hraje i mluvené slovo, na rozdíl od jiných Švankmajerových filmů, ve kterých by se stalo jakousi brzdou.

⁷ ŠVANKMAJEROVA, E. ŠVANKMAJER, J. *Jidlo*. Praha: Arbor vitae, 2004. s. 97.

⁸ ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, 2001. Texty Jana Švankmajera, s. 138.

Sugestivní hlas Petra Čepka, promlouvající v literární ich - formě, jenž magicky podbarvuje záběry hněteného bahna a rozkládajících se předmětů, se divákovi vryje hluboko do podvědomí.

E. A. Poem se do určité míry nechal inspirovat i ve filmu *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983). Švankmajerovu hrdinovi se však ze spárů kruté, fanatické inkvizice nepodaří uniknout zřejmě nikdy.

Mezi předměty, které Jan Švankmajer používá nejčastěji a zřejmě i nejráději, patří loutky. Tato záliba asi souvisí s jeho původní profesí. Pracuje s pout'ovými oprýskanými a „zmrzačenými“ loutkami, maňásky i marionetami. Někdy režíruje i živé herce v maskách marionet, jako tomu bylo ve filmu *Don Šajn* z roku 1970 inspirovaném donjuanovskými texty klasického loutkového českého divadla 19. století. Jde tedy vlastně o tradiční českou loutkovou pohádku, kterou hrával už Matěj Kopecký. Herci, přesvědčivě znázorňující marionety svými neohrabanými, nedokonalými pohyby, spolu zápasí na život a na smrt. Bojovná až vražedná nálada vychází i z o čtyři roky staršího Švankmajera snímku *Rakvičkáraa*. Příběh o dvou sousedech (tentokrát v podání skutečných loutek), kteří se hádají a později i vraždí kvůli morčeti, jež jeden druhému závidí, je zasazen do pout'ového prostředí s typicky pout'ovými rekvizitami. Povedenému a tragikomickému kousku tedy nechybí oblíbené téma destrukce. Je zřejmý i motiv manipulace, k němuž se Jan Švankmajer často navrácí. Na okamžik se zde objevuje postava jakéhosi manipulátora (možná d'ábla), který proniká do loutkového představení ze zákulisí jako z jiného světa. Zjevuje se nám tedy pouze na začátku, a pak na konci, kdy prostrčí své ruce otvorem v podlaze a velmi umně pohřbí oba zabité sousedy do společné rakve. Působí jako tichý skrytý čekatel na nové hříšné duše, které se ubijí v důsledku své vlastní chamtivosti.

Kromě loutek a beztvaré hlíny ve filmech Jana Švankmajera ožívají i naprosto všední předměty, které zpočátku člověku poslušně sloužily, ale s postupem času jej začaly ohrožovat a řídit ho, samy se při tom ničily. Tak to mu je v mikrodramu *Byt* (1968). Hlavní postava v podání Ivana Krause se stává obětí vlastního bytu, v němž je uvězněn. Ohrožují a upoutávají ho na místě hřebíky zatlučené do nábytku. Mstí se mu lžice i vidlička. Nemůže se najíst ani vyspat. Po marném a vyčerpávajícím zápasu se vzdává. Je ochoten přistoupit, neboť nic jiného mu ani nezbyvá, na tuto nerovnou hru, kterou nemůže nikdy vyhrát a která se tak rovná jeho konci. Je smířen s celou absurditou situace. Rezignovaně připisuje své jméno (Josef M.) na seznam předchozích

V tomto filmu ještě Švankmajer využil hrané hudby. Neklidná melodie tak ještě umocňuje pocit beznaděje hlavního hrdiny. K dotvoření atmosféry a ke gradaci vybraných sekvencí přispěly ale i nejrůznější zvuky (v dále houkající vlak, skřípot rezivělého kolečka). Hudební „podklad“ pro tento film vytvořil výborný skladatel filmové hudby Zdeněk Liška, s nímž Švankmajer spolupracoval velmi často. Mimo Lišky spolupracoval Jan Švankmajer i se skladatelem Janem Klusákem, jedním z nejuznávanějších současných starších skladatelů, jenž zkomponoval hudbu k *Možnostem dialogu*, přestože nebyl čistě filmovým autorem. Postupem času se však ze

Švankmajerových filmů hudba zcela vytrácí a autor dává přednost skutečnému šumu a nestrojenému zvuku. Na svých celovečerních filmech Jan Švankmajer spolupracoval s výborným zvukařem Ivem Špaljou, který experimentoval s nejrůznějšími zvukovými záznamy z archivů. Ivo Špalj vyrobil zvuk i u Švankmajerových Spiklenců slasti (1996), což mu vyneslo nominaci na Českého lva jako u Otesánka (2001). Za zvuk k celovečernímu filmu Lekce Faust (1994) Českého lva získal.

Zmíněné Možnosti dialogu vznikly po dlouhé nucené přestávce roku 1982. Místy až tragikomický příběh o mnohých nedorozuměních je rozdělen do tří částí - tří dialogů, které spolu souvisí a navzájem se ovlivňují. Dialog věcný, vášnivý a vyčerpávající. Někdo by mohl v tomto díle, ostatně jako i v jiných Švankmajerových snímcích, hledat politický jinotaj. Možná se ale Švankmajer jen snažil filmově ztvárnit krutý sled několika nedorozumění, k nimž mezi lidmi nezdídka dochází a která mohou skončit i totální destrukcí. Film nás ohromí mistrně zvládnutou technikou animace, jež se zdá být až neuvěřitelná. Jednotlivé materiály se neustále hekticky mísí, vzájemně se požírají. Současně se nezvratně metamorfují do materiálů nových, stále jemnějších, hladších, dokud nedojdou naprostého rozmělnění.

Počáteční lehká výměna názorů dvou hlav stojících proti sobě se tedy postupně mění v ostře vášnivou hádku až nakonec přeroste v hlubokou ničivou nenávist.

Jan Švankmajer byl při tvorbě tohoto filmu nesporně inspirován arcimboldovskou asambláží. Sám nikdy neskrýval svou slabost pro Giuseppa Arcimbolda, pro alchymisticky laděnou dobu Rudolfa II. a pro jeho bohatý kabinet kuriozit Jan Švankmajer vysvětluje svůj postoj k tomuto, pro dnešního člověka, až romanticky působícímu období: *„Arcimboldoje se svou antropomorfní kumulační metodou jednou z obsesí, pro niž jsem schopen nalézt uspokojivou interpretaci. Opět budu citovat sám sebe: „Co to je, co mě tak neodolatelně fascinuje na metodě Giuseppa Arcimbolda, že se neštítím ani epigonství, kterým jinak hluboce pohrdám? Je to snad onen hluboký otisk pražského manýrismu, do kterého zaklel Prahu Rudolf II., tento nový Hermes Trismegistos, jak ho nazývali zasvěcenci té doby, a který je schopen ještě po staletích ovládat mentálně spřízněné bytosti? Anebo jde o sublimaci dětské masturbace, jak vykládá psychoanalýza, vašeň sběratelství, která se tak výrazně manifestuje v kumulaci věcí, zvířat a plodů v Arcimboldově metodě? „Moje slabost pro rudolfínský manýrismus je obecně známá. Jde o vztah Prahy, Rudolfa II. a osudové vtisknutí rudolfínské doby do každého kamene do tohoto města, o to, jak tato magická atmosféra vyzářuje přes hranice věků.“¹⁹*

Švankmajer však není posedlí pouze Arcimboldem. V jeho filmové tvorbě je možno zahlédnout i tmavé stíny a tušit doteky démonicky vyhlížejících monster Hieronyma Bosche či snové představy René Magritta.

Vedle režie živých herců, u nichž často vyžaduje záběry na kameru, vedle práce s předměty, jimž s oblibou

propůjčuje či přisuzuje nové netypické funkce, vedle asambláže uplatňuje i kolážovou techniku. Ve své tvorbě nezřídka kdy oživuje i fragmenty z neživé přírody.

Jedním z filmů, kde to jsou právě herci, kteří zastávají hlavní úlohu, je tak trochu kafkovsky laděná Zahrada (1968). Jeden z mála čistě hraných filmů vznikl na motivy povídky Ivana Krause Živý plot. Tento film se podle Švankmajera nejvíce přibližuje filmům spadajícím do Nové vlny. Snad tím, že se navrácí k člověku, k jeho existenci, která bývá mnohdy nesrozumitelná. Člověk se dostává do absurdních situací, neví, jak se z nich dostat. Může dokonce ztratit i svou identitu. Zahradu Švankmajer považuje za svůj první skutečně surrealistický film.

¹ ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, 2001. Texty Jana Švankmajera, s. 136.

Jedná se o historku s prvky černého humoru, k němuž má Švankmajer velmi blízko a na nějž pohlíží jako na účinnou zbraň, která rozbíjí existenciální trdomyslnost. „Černý humor svým imaginativním nábojem rozbíjí naši existenciální trdomyslnost. F tom je jeho nezastupitelná funkce. Proto mám rád třeba Jarryho a nemám rád Sartra.“¹⁰ „Nejbližšíje mi samozřejmě objektivní humor černý a groteska balancující na ostří hrůzy.“

Děj filmu Zahrada se skutečně potácí na úzkém a rozviklaném rozhraní, oddělujícím černou grotesku od nehumorně černé reality. I Martin Stejskal přiřadil k této filmové černé anekdotě pojem „černý realismus“. Film začínající naprosto nevinně setkáním dvou přátel (František a Josef) po řádce let, se pomalu stává špatným vtípem, během něhož tuhne úsměv na ústech nejen jednomu z hlavních protagonistů, ale i divákovi. Děje se tak od momentu, když oba kamarádi dojedou k Josefovi domů. Josefova zahrada je totiž obehnaná „živým plotem“. Ten však není tvořen pečlivě zastřiženými stromky, nýbrž desítkami lidí, mladými, starými, muži, ženami, v drahých kostýmech i v teplácích, kteří se drží za ruce a tváří se naprosto normálně. Součástí plotu jsou i nenápadně vyhlížející informátoři. Zcela nevzrušeně se tváří i Josef, který vystoupí z vozu, vyndá klíče, otevře vrata „plotu“ a zaparkuje auto na zahradě. Jediný, kdo se tváří naprosto nechápavě, je František. Vyndá hřeben z kapsy a rozpačitě si pročesává vlasy (tento makrodetailní záběr se Vám vryje do paměti). Velmi neklidně si prohlíží „živý plot“. Vtom už volá Josef, který se jako vášnivý chovatel králíků chce pochlubit těmi nejlepšími kousky. Mluví o důležitosti čisté rasy. František neustále nervózně odbíhá pohledem směrem k jednotlivým „stromkům“ plotu...

Divákův neklid se stupňuje společně s rozhovorem Františka a Josefa. Stále se zesiluje pocit, zeje „něco ve vzduchu“. Pocit, že se lidé tvořící plot stali bezduchým majetkem muže s vilou. Bojí se vystoupit z řady, vymanit se z moci svého „majitele“, jít proti mase, protože vědí, že člověk, který to s nimi „myslí dobře“, na ně „něco“ má, a tak s nimi může libovolně manipulovat. Když si uvědomíme v jaké době tento temný

snímek vzniknul, nenapadne nás, než v něm hledat alegorii totalitárních systémů. Martin Stejskal napsal: „*Ve filmu Zahrada je způsobem par s pro toto navozen děs z odlidštěného totalitarismu. Černých poloh nedosahuje*“

¹⁰ KOVÁČ, P. Neviditelná ruka trhuje zase jen mocenská ideologie. *Právo*, 2004, roč. 14, č. 205, s. 1.

¹¹ FOLL, J. Film je živým organismem. *Lidové noviny*, 1994, roč. 7, č. 230, s. 10.

n

ani tak svým syžetem (není ostatně Švankmajerův), spíše jakoby mimochodem, imanentními možnostmi filmového výrazu, kde zdánlivé nepodstatnosti nabývají v kontextu díla iracionálně hrozivého vyznění. “

Musím přiznat, že tento film mě společně s Bytem oslovil nejvíce.

7. Filmový prostor

Filmy Jana Švankmajera bychom mohli zkoumat i z hlediska prostoru. Jak s ním pracuje, jakou funkci mu přisuzuje. Švankmajer často uzavírá své herce, věci a zvířata do přísně vymezených prostor. Živý plot ohraničuje území Zahrady. Byt se stává uzamčenou klecí pro svého obyvatele. Uniknout z uzavřeného prostoru se snaží i host sourozenců Rodericka a Madelaine Usherových.

V řadě filmuje i poměrně jasně naznačen rozdíl mezi nahoře a dole. Když Don Šajn zahazuje mince do kanálu, navždy se tak dává do služeb d'ábla. Dole se tedy nachází svět zatracení. Prostor, kde je možné vše, kde se odehrávají hrůzostrašné věci a kde sídlí kruté a podivné bytosti. Sklepy (prostor dole) a tma vyvolávají ve Švankmajerovy již odmála pocity úzkosti a strachu. Do sklepa (1982) považuje za svůj nejvíce autobiografický film. V podzemí je mučena i oběť inkvizice ve filmu *Kyvadlo, jáma a naděje*. Zdi domu Usherů plesniví odspodu, navíc imaginárně rozkládány „zevnitř“. Svět nahoře naopak znamená vykoupení a světlo. Ze shora je možno zasáhnout do děje a manipulovat s jednotlivými živými i neživými objekty. Odtud vše sleduje havran, jediný živý tvor figurující v hororu *Zánik domu Usherů*. Na povrch, z temného sklepení, se snaží proniknout i hlavní postava z filmu *Kyvadlo, jáma a naděje*.

Švankmajer si rovněž libuje v nejrozličnějších makrodetailech. A tak vidáme obrovská žvýkající ústa, hnědočerné oko morčete, hřeben s řídkými zuby zajíždějící do prošedivělých vlnitých vlasů aj. Tyto, hbitě se střídající, emotivní makrodetaily přidávají filmu na dynamičnosti. Tak tomu je například v hořce sarkastické agitce *Konec stalinismu v Cechách*, která byla natočena rok po Sametové revoluci.

¹² STEJSKAL, M. Černé polohy filmů Jana Švankmajera. In ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, 2001, s. 72.

Konec stalinismu v Čechách se stal asi jediným Švankmajerovým filmem, jenž neskrytě projednává téma výsostně politické. Posledních pár desetiletí naší historie líčí jako nástěnkářské údobí, v němž soudruh rodil soudruha, řadoví lidé byli manipulováni a nezřídka i masakrováni. Kuchyňské válečky, kutálející se dlážděnými ulicemi Prahy a ničící vše, co jim přijde do cesty, zde připomínají ruské tanky. To vše probíhá za bujarého zpěvu největších ruských „hitů“ a i Karel Gott si nějakou tu notu přidá. Jan Švankmajer o tomto filmu řekl: „*Konec stalinismu v Čechách je a není výjimečné dílo v kontextu mé tvorby (výjimečné nemyslím ve vztahu ke kvalitě). Když za mnou přišli z BBC, abych natočil nějaký film o tom, co se v Čechách děje, odmítnul jsem. Zdálo se mi to nemožné. Ale ono to začalo pracovat samo (jak už mnohokrát). Ale přestože tento film vznikl stejnou imaginativní cestou jako mé ostatní filmy, nikdy jsem nepředstíral, že jde o něco víc než o agitku. Proto si myslím, že je to film, který nejdříve zestárne.*“¹³

V návaznosti na tento film by bylo záhodno nastínit i Švankmajerův nekompromisně kritický pohled na dnešní dobu, která podle něj vytváří výživné podhoubí pro komerci, konzum a masy. Neliší se tedy v mnohém od totalitních režimů, ale stává se takovým „opozičním“ totalitním režimem, kde je místo pro každodenní manipulaci. Původ této zejména „kulturní rakoviny“ vidí už v samotných počátcích civilizace.

4

8. Závěr

Jan Švankmajer se tak netouží stát ústřední postavou „uměleckého trhu“, proto točí své filmy především pro sebe, aby přikrmoval četné obsese, jimiž „trpí“. Jeho filmy tak nevznikají jako na běžícím páse, Švankmajer se nikterak nesnaží vytvořit početní světový rekord. „*Nezačínám točit film dříve, než je hotov v mé představě. Vlastní natáčení je už jen hledání pokud možno co nejméně bolestného kompromisu s touto představou. Proto se nikdy nedržím otrocky svého scénáře. Improvizuji, přepisuji, nechávám se inspirovat obsahy prostředí, objekty, herci, kostýmy, ale i možnostmi střihu. Točím varianty. A tak se pomalu „smiřuji“ s touto „novou“ verzí svého filmu.*“¹⁴ Řada jeho filmů existuje ve více než v jedné verzi. Nerad poslouchá producenty a dramaturgy. Filmy chce vytvořit skutečně po svém (vymyslel si i vlastní filmové desatero), proto poměrně těžko shání finance na jejich realizaci. Nedostatek finančních prostředků byl v minulosti jedním z důvodů, proč se některé jeho snímky realizovaly až mnohem později. Většina těch, které se natočit povedlo, ale skončila na dlouhou dobu v trezorech pro jejich politickou „závadnost“. Švankmajerova politická „nespolehlivost“ byla určitě i dalším důvodem, proč některé filmy nemohly v minulém režimu vůbec vzniknout. Některé filmy, které nebylo možno vyrobit u nás, zrealizoval Švankmajer v zahraničí (v Rakousku, Velké Británii, na Slovensku). V republice na svých projektech pracoval ve spolupráci Krátkého filmu Praha.

¹³ ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, 2001. Texty Jana Švankmajera, s. 124

¹⁴ ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, 2001. Texty Jana Švankmajera, s. 143.

Jan Švankmajer, který nedávno oslavil sedmdesáté narozeniny, je bezesporu velkou, v jistých směrech těžce zařaditelnou, osobností českého zejména krátkého filmu. Pro mnohé enfant terrible, pro jiné režisér, scénárista, animátor a občas filosofující výtvarník, který ví, co chce a jde si za tím. Autor, jenž je schopen zaplnit některé prázdnou zející mezery české filmové kultury.

Jeho filmografie k dnešnímu dni obsahuje celkem 26 krátkometrážních snímků. Brzy zřejmě dokončí svůj čtvrtý celovečerní film, který zajisté na nějakou dobu zamotá hlavu nemalému počtu diváků. Ostatně tak, jak to jeho filmy dovedou.