Vývojová linie surrealismu s odrazem v současné kinematografii

Veronika Göttlichová

Bakalářská práce
2008

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Vyšší odborná škola filmová Zlín
akademický rok: 2007/2008

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Veronika GÖTTLICHOVÁ**
Studijní program:	**B 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor:	**Klasická animovaná tvorba**
Téma práce:	**Vývojová linie surrealismu s odrazem v současné kinematografii**

Zásady pro vypracování:

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

Rozsah práce:	**viz. Zásady pro vypracování**
Rozsah příloh:	**viz. Zásady pro vypracování**
Forma zpracování bakalářské práce:	**tištěná**

Seznam odborné literatury:

Benešová, Marie–Boček, Jaroslav: Kapitoly z dějin českého animovaného filmu. Praha, Československý filmový ústav 1979 Boček, Jaroslav: Kapitoly o filmu. Praha, KLHU 1963; Bartošek, Luboš: Náš film. Praha, Mladá fronta 1985 Toeplitz, Jerzy: Dějiny filmu. Panorama, Praha 1989; Toeplitz, Jerzy: Kam spěje nový americký film. Praha, Orbis 1977 Brož, Jaroslav–Frída, Myrtil: 666 profilů zahraničních režisérů.Praha, Československý filmový ústav 1977 Buňuel, Luis: Do posledního dechu. Praha, Mladá fronta 1987 Dalí, Salvador: Tajný život Saldvadora Dalího. Praha, Slovart 2004 Maurice Nadeau: Dějiny surrealismu. Olomouc, Votobia 1994

Vedoucí bakalářské práce:	**PhDr. Zdeněk Storch** Vyšší odborná škola filmová Zlín
Datum zadání bakalářské práce:	**7. ledna 2008**
Termín odevzdání bakalářské práce:	**12. května 2008**

Ve Zlíně dne 7. ledna 2008

L.S.

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

prof. ak. soch. Pavel Škarka
ředitel ústavu

ABSTRAKT

Bakalářská práce si klade za cíl nahlédnout nejen do základů surrealismu jako takového, ale především odhalit jeho roli v současné světové i naší kinematografii. Teoretická část je zaměřena na samotný pojem surrealismu, jeho myšlenkové vyjádření, obsahovou náplň i koncepci programového hnutí vyjádřenou v manifestech surrealismu. Neopomíná rovněž přiblížení počátků vzniku surrealismu ve Francii s odkazem na formování surrealistických tendencí v českém prostředí, dále pak také odraz idejí surrealismu v dalších uměleckých formách, jako jsou literatura i výtvarné umění. Praktická část směřuje již přímo k přiblížení klasické surrealistické kinematografie 30. let 20. století, odkazující na počátky tvorby průkopníků autorského a avantgardního filmu, přes aplikaci surrealistických prvků ve vývojové linii filmové tvorby, až k nalezení odrazu surrealistické poetiky v tvorbě současné, zejména japonské a české, produkce.

Klíčová slova: Surrealismus, surrealistická poetika, podvědomí, asociace, sny a snové vize, iracionálno, imaginace, mnohoznačnost, vizuálnost, mysterióznost, film, avantgarda, experimentální film, nezávislý autorský film.

ABSTRACT

The aim of this Bachelor Work is to conceive not only the elements of surrealism in itself but mainly to disclose its role in contemporary world's and Czech cinematography. Theoretical part is intended on the term of surrealism, its ideal explication, contents and also the conception of movement implied in manifests of surrealism. It also mentions the beginnings of inception of surrealism in France with reference to formation of surrealistic tendencies in the Czech area and with reflection of surrealistic ideas in other artistic forms such as literature and visual arts. Practical Part approximates classic surrealistic film in the thirties of the Twentieth Century with the regression to the beginnings of the author's and avant-garde film, through the application of surrealistic components in the developmental line of cinematography, to find reflection of surrealistic poetics in the contemporary, above all Japanese and Czech, production.

Keywords: Surrealism, surrealistic poetics, subconsciousness, associations, dreams and dreamy visions, irrationalism, imagination, ambiguity, visuality, mysticism, film, avant-garde, experimental film, independent author's film.

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce PhDr. Zdeňku Storchovi za pomoc při jejím zpracování, především za cenné rady a velkou trpělivost. Dále bych ráda poděkovala Pepovi Kocourkovi za jeho vstřícnost při finalizaci bakalářské práce.

Prohlašuji, že bakalářskou práci na téma Vývojová linie surrealismu s odrazem v současné kinematografii jsem vypracovala samostatně a uvedla veškeré informační zdroje.

Ve Zlíně dne 12. května 2008

…….

Veronika Göttlichová

OBSAH

ÚVOD **7**

I TEORETICKÁ ČÁST **8**

1 VÝVOJOVÁ LINIE SURREALISMU **9**

1.1 SURREALISMUS – VYMEZENÍ, VÝKLAD A MYŠLENKA POJMU, CHARAKTERISTIKA SMĚRU 9

1.2 VZNIK A VÝVOJ SURREALISMU VE FRANCII 10

1.3 POČÁTKY SURREALISMU V ČESKÉM PROSTŘEDÍ 12

1.4 ODRAZ SURREALISMU V LITERATUŘE 14

1.5 ODRAZ SURREALISMU VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ 16

II PRAKTICKÁ ČÁST **19**

2 ODRAZ SURREALISMU V KINEMATOGRAFII **20**

2.1 HISTORIE ANEB KLASICKÁ PODOBA SURREALISMU 20

2.1.1 Předchůdce filmového surrealismu Georges Méliés 20

2.1.2 Avantgardní filmy 20. a 30. let 20. stol. – dadaismus a „čistý film“ 22

2.1.3 30. – 60. léta 20. stol. – klasický surrealismus a jeho dozvuky 24

2.1.4 Odraz surrealismu v českém filmu do 60. let 20. stol. 35

2.2 ODRAZ SURREALISMU V SOUČASNÉ KINEMATOGRAFII 36

2.2.1 Ryze surrealističtí současní režiséři 36

2.2.2 Originální česká poetika surrealismu 42

2.2.3 Emocionální asijský surrealismus 58

2.2.4 Filmy s prvky surrealismu v dalších zemích 69

ZÁVĚR **78**

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY **79**

SEZNAM OBRÁZKŮ **81**

ÚVOD

Surrealismus odjakživa prostupoval mým životem. Díky rodičům spatřilo mé oko již v předškolním věku obrazy Salvadora Dalího a na otázku, jaká je moje nejoblíbenější pohádka, jsem okamžitě odpovídala, že přece Alenka, čímž jsem samozřejmě nemyslela nic jiného, než úžasný nonsens "Něco z Alenky" od Jana Švankmajera. Oba umělci zůstali mými oblíbenci dodnes – Dalí na poli výtvarném, Švankmajer na poli filmovém. A stejně tak i surrealismus ve všech svých podobách mě nikdy nepřestal lákat. Proto jistě nikoho nepřekvapí, že když jsem měla možnost zvolit si téma pro svou bakalářskou práci, nerozhodovala jsem se ani vteřinu a okamžitě jsem věděla, že se budu věnovat surrealismu ve filmové tvorbě.

Již na počátku mi však bylo jasné, že daná tematika se dá velmi těžce ohraničit mantinely. V období zrodu surrealismu, kdy existovala mnohá avantgardní hnutí a spolky, jsme mohli s jistotou tvrdit, že ten či onen režisér i jeho tvorba byla surrealistická. Současná kinematografie je však odrazem dnešní postmoderní doby, která spojuje subjektivní cítění režisérských osobností s množstvím uměleckých proudů a směrů, a tak znemožňuje přesné zařazení uměleckého stylu, vyjádření a pojetí tvorby autora. S čistým surrealistickým uměním se tak můžeme setkat již jen ojediněle, často dokonce pouze v náznacích. I zde sehrává velmi silnou roli subjektivní náhled, čehož dokladem může být i má volba při výběru snímků a režisérských osobností v práci uváděných.

Přestože cílem bakalářské práce je soustředit pozornost pouze na surrealismus ve filmu, kde se zaměřím zejména na problematiku míry odrazu klasického surrealismu 20. a 30. let v současné filmové tvorbě, určitě neopomenu připomenout, jakými transformacemi prošel surrealismus v dané časové periodě. Základem práce bude rozbor filmů obsahujících surrealistické scény či prvky, ale také připomenutí osobností filmařů, které surrealismus zasáhl. Ať už půjde o režiséry věnující se čistě surrealistické tvorbě nebo režiséry, kteří se surrealismem nechali pouze inspirovat a změnili jej ke svému obrazu, popř. skloubili s jiným uměleckým proudem či žánrem. Jelikož je téma samo o sobě hodně široké a je mi již teď jasné, že není možné podrobně zmapovat celou oblast, pokusím se čtenáři alespoň stručnou analýzou děl a stručným přiblížením filmových osobností české i světové produkce poodhalit tajemství takového fenoménu, jakým byl, je a bude surrealismus.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 VÝVOJOVÁ LINIE SURREALISMU

1.1 Surrealismus – vymezení, výklad a myšlenka pojmu, charakteristika směru

Surrealismus, tzv. nadrealismus, je literárním a uměleckým směrem, jehož název byl odvozen od francouzského slova surréalité - nadrealita. Ta je pojímána představiteli surrealismu jako intuitivní zdroj veškerého uměleckého formování, jenž je nepřístupný rozumovému poznání. Cesta k nadrealitě je hledána v umělém vyvolávání duševních stavů, při kterém je vědomí zastřeno. Představivost tvůrců pracuje bez řízení vůle, morálky a intelektu.

Samovolnost a spontánnost umění je považována za prioritu, neboť pro umělce se stávají základem síly podvědomí a instinkty. Odmítá rozumovou kontrolu tvůrčího procesu a jako uměleckou metodu vyznává tzv. čistý psychický automatismus opírající se o psychoanalýzu. Jde o podvědomý tvůrčí proces, v němž působí síly skryté při jasném vědomí a jenž zachycuje pohyb myšlenky, osvobozené od estetických a etických záměrů. Tzn. automatický tvůrčí proces umožňující zachytit podvědomí v nejčistší formě, což dovolí tvůrci dosáhnout takových možností poznání, jež tkví v nadrealitě a které jsou vyšší a cennější než poznatky, jichž bylo dosaženo klasickým způsobem. Je založen na víře ve vyšší realitu určitých forem asociací do té doby opomíjených, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Směruje k definitivní likvidaci všech ostatních psychických mechanismů, aby mohl zaujmout jejich místo při řešení hlavních problémů života. Pojetí duševního života má romantický a mystický charakter s prvky primitivismu i ve spojení intuice se sexuálními psychickými disposicemi. K základním uměleckým prostředkům vyjadřujícím reálné fungování myšlení řadili automatický text, koláž a surrealistický objekt, uplatňovaný zejména ve výtvarném umění.

Surrealisté nedokážou najít vztah mezi tvůrcem a společností. Umění pojímají jako náhražku náboženství i politiky, což vede k přisuzování mu někdy menší a někdy větší společenské role, než jakou skutečně má. Zejména požadují naprostou anarchistickou svobodu výrazu i funkce. Usilují o spojení uvolňování emocionality s požadavkem revoluční přeměny světa.

Surrealismus byl přijímán jako módní zvláštnost vyvolávající určitý zájem, i když převážně jen efektností svého vystoupení. Názorová i metodická vágnost, stejně jako utopický ráz koncepcí jeho vliv však postupně oslaboval.

1.2 Vznik a vývoj surrealismu ve Francii

„Surrealismus vznikl jako široké intelektuální hnutí počátkem 20. let 20. století, vévodil meziválečné době a ožil v menší míře v letech po 2. světové válce. Do 60. let měl vše, leč poté vyprchal. Od samého zrodu zůstávala duchovním domovem surrealismu Francie a především Paříž, odkud se směr rozšířil, aby ovlivnil celý svět.“ (Martin, 2004, s. 6)

Počátky surrealismu se začínají formovat v přímé návaznosti na hnutí dadaismu a oba směry se nakrátko i překrývaly. Stejně jako dada byl i surrealismus negativní odpovědí na první světovou válku, reakcí na krizi, která v západoevropské kultuře vznikla po jejím skončení. Řada umělců byla s tímto, v podstatě anarchistickým, hnutím původně spojena. Sám zakladatel surrealismu **ANDRÉ BRETON** (1896–1966), teoretik, básník, prozaik a autor dadaistických skečů a scének, podílející se ještě v letech 1919 až 1921 po boku Tristana Tzary na dadaistických aktivitách, napsal, že surrealismus vzešel „z popela dada“. (Šrámek, 1997). Přestože oba směry odsuzovaly měšťácké konvence a tíhly k novátorskému uměleckému vyjádření, každý si zvolil jinou cestu. Na rozdíl od dadaistického hnutí měl surrealismus výrazně širší rozsah (nepředstavoval pouhý přechodný postoj), pozitivnější náhled na svět (jenž mohl být změněn a transformován v místo lásky, svobody i poezie) a ucelený programový systém schopný reagovat na závažné společenské, filozofické i umělecké dobové otázky a problémy, do kterého zahrnoval psychoanalytické bádání Sigmunda Freuda i marxistickou ideologii, aby vytvořil vlastní intelektuální ideologii (nikoli pouhé impulsy spočívající v protestu a okamžitém násilném převratu).

Termín surrealismus v pojetí „jakéhosi druhu nad-skutečnosti“ (sur-realismu) poprvé použil **GUILLAUME APOLLINAIRE** (1880–1918) při líčení dojmu z inscenace baletu "Paráda" (květen 1917) na libreto Jeana Cocteaua zhudebněné Ericem Satiem a doprovázené jevištní úpravou Pabla Picassa. (Martin, 2004, s. 7) Ještě téhož roku použil stejné označení v podtitulu své divadelní hry *Prsy Thiresiovy* (Les Mamelles de Tirésias, červen 1917), uvedené jako „surrealistické drama“. Nového výrazu použil k označení umělecké metody,

ve které se měla uskutečňovat nezávislost umělcovy fantazie a imaginace na vnější realitě – nadrealitě. Rok 1920, kdy vychází kniha André Bretona a Philippa Soupaulta *Magnetická pole* (Les Champs magnétiques), můžeme již spojit se vznikem surrealistického hnutí ve Francii, neboť právě zde bylo poprvé použito metody automatického diktátu podvědomí. Jak sami autoři „prvního surrealistického díla“ uvedli, základem daného způsobu psaní je co největší možná izolace od vnějších vlivů. (Šrámek, 1997, s. 288)

Přestože byl surrealismus od počátku hnutím velmi složitým i rozporným jak v závislosti na jednotlivých národních skupinách, tak i uvnitř skupin mezi jednotlivými osobnostmi, můžeme ve vývojové linii vymezit dvě výrazná období. První, datováno lety 1919–1925, je charakterizováno jako tzv. INTUITIVNÍ OBDOBÍ (označováno také jako tzv. období spánku) opírající se o víru ve všemohoucnost myšlenky postavené před a nad realitu a vycházející z principů filozofického idealismu bez ohledů na sociální aspekty. Základem se stávají experimenty vedoucí k zachycení čisté formy nevědomí, jíž bylo dosahováno pomocí hypnotického spánku. Program hnutí je koncipován André Bretonem v roce 1924 v *Manifestu surrealismu* (Manifeste du surréalisme). Zde také Breton vymezil pojem surrealismus: „Čistý duševní automatismus, jímž se chce vyjádřit ať slovně, ať písmem, ať všemi jinými způsoby skutečné fungování myšlení. Diktované myšlení bez účasti veškerého dozoru prováděného rozumem, mimo každý předsudek estetický a morální.” V té době začíná vycházet také časopis *Surrealistická revoluce* (La Révolution surrealisté, 1924-1929), který soustředil pozornost především na propagaci tvorby surrealistů a k surrealismu se hlásil programově.

Druhé období, vyznačující se jak přibližováním surrealistů k stanoviskům proletariátu i intelektuální levice, tak myšlenkovým úsilím překročit propast dělící tzv. absolutní idealismus od absolutního materialismu, bývá nazýváno jako tzv. POLITICKÉ OBDOBÍ (označováno též jako tzv. usuzující období). Změny, které se projevovaly od roku 1925, byly ovlivněny silnými podněty z vnějšku, zejména válkou Francie v Maroku (1925), jež přispěla k uvědomění si nutnosti proklamovat svůj postoj k současnému společenskému řádu a k jevům, jenž produkuje, což se projevilo veřejným protestem v prohlášení proti koloniální politice vlády *Revoluce nejdřív a vždy* (La Révolution d´abord et toujors, říjen 1925). To již nebylo pouhé obracení se do vlastního nitra, ale i k potřebám a požadavkům okolního světa. Nevědomí se začíná propojovat s vědomím. Shrnutí názorové změny se objevilo v Bretonově *Druhém manifestu surrealismu* (Le Second Manifeste du surréalis-

me) v roce 1930 a současně se odrazilo i ve změně názvu i obsahového zaměření surrealistické revue *Surrealismus ve službách revoluce* (Surréalisme au service de la révolution, 1930-1933), jež se stala názorovou platformou hnutí. Ideologický proces, jímž přibližně za jedno desetiletí surrealismus prošel, tak můžeme prezentovat stupnicí jmen: Berkeley - Hume - Hegel - Marx.

Z Francie se myšlenky surrealismu přenesly i do dalších zemí (Belgie, Španělsko, Jugoslávie, tehdejší Československo). Ohlas surrealismu byl velmi silný zejména v meziválečném období. S nástupem fašismu však dochází k velkému oslabení, neboť hnutí opouští mnoho umělců (Pablo Picasso, Tristan Tzara, Paul Eluard, Vítězslav Nezval, atd.), druhá významná část tvůrců se přemístila ve 40. letech do USA (Mezinárodní výstava surrealismu roku 1942 v New Yorku). Přes snížení aktivity i dosahu hnutí řada členů dále pokračuje ve své tvorbě. Byl to opět Breton, který se snaží po návratu do Francie o oživení surrealismu novými podněty. Největší možnosti spatřuje v magii (esej L´Art magique, 1956). Magie se stává příznakem touhy po autonomii představivosti, symptomem osvobození se od vžitých předsudků a omezení, stává se znepokojující zkušeností života. Ještě v tomtéž roce zakládá surrealistickou revue *Surréalisme même.* Po jeho smrti se však surrealismus jako hnutí rozpadá. V březnu 1969 přestává vycházet poslední surrealistická revue *Archibras***,** kterou řídil Jan Schuster. Zánik surrealistického hnutí však neznamená konec surrealismu, který nejen že výrazně ovlivnil vývoj poezie 20. století, ale čas od času je oživován v nových uměleckých vlnách dodnes (např. hnutí neosurrealismu v malbě 1. poloviny 80. let).

1.3 Počátky surrealismu v českém prostředí

České prostředí vstupuje na půdu surrealismu v roce 1934, kdy dochází k založení surrealistické skupiny, jejímž zakladatelem, mluvčím i autorem programového letáku *Surrealismus v ČSR* (1934) byl **VÍTĚZSLAV NEZVAL**. K založení pražské skupiny došlo nedlouho poté, co se Nezval a Honzl osobně seznámili s představiteli surrealismu v Paříži (1933), s nimiž pak skupina udržovala pravidelný přátelský vztah po celou dobu své existence. Jádro skupiny tvořili členové někdejšího *Devětsilu* (1920-1931), který byl centrem české avantgardy 20. let a prošlo jím více než šedesát osobností z řad spisovatelů, malířů, architektů, fotografů, divadelníků, hudebníků, kritiků i publicistů. Vytvořil dynamický, vnitřně proměnlivý model avantgardní estetiky. Hlavním teoretikem poetismu byl **KAREL**

TEIGE, tvůrce obou manifestů poetismu (1924 a 1928), z nichž druhý vytvořil již společně s V. Nezvalem. Už koncem 20. let se projevuje u obou zájem o surrealismus. Jedním z důvodů je také fakt, že představitelé české meziválečné levicové avantgardy přijímají myšlenky programu surrealistického hnutí, které jsou zakotveny ve Druhém manifestu surrealismu (1929), slovně se hlásícímu k ideám komunismu a marxismu. K hlavním představitelům se řadili básníci např. K. Biebl, J. Kunstadt a Katy King (Libuše Jíchová), dále režisér J. Honzl a skladatel J. Ježek, malíři J. Štýrský a Toyen, sochař V. Makovský a publicista B. Brouk.

V průběhu čtyř let své existence zorganizovala skupina surrealistů např. 1. výstavu surrealismu v Praze (1935), o rok později pak výstavu Štýrského a Toyen (1936), v době návštěvy Bretona a Eluarda v Praze (jaro 1935) uspořádala řadu přednášek a vydala *Mezinárodní bulletin surrealismu*. K básnické produkci surrealistické skupiny patřila především tvorba V. Nezvala (*Žena v množném čísle, Praha s prsty deště, Absolutní hrobař*), který se také podílel na většině překladů z francouzské surrealistické literatury (překlad Eluardovy *Veřejné růže* a účast na překladu Bretonových *Spojitých nádob, Nadji* i přednáškového triptychu *Co je surrealismus*). V počátečním období obhajoval a přibližoval teorii surrealismu nejen svými přednáškami a články, ale rovněž na veřejných diskusích (sborník *Surrealismus v diskusi*) a také na moskevském sjezdu sovětských spisovatelů. V březnu 1938 však surrealistickou skupinu rozpouští na protest proti antisovětským názorům a výrokům některých členů skupiny.

Někteří bývalí členové skupiny v čele s Teigem se však nechtěli s rozpadem skupiny smířit a snažili se rozvíjet další aktivity. Přestože se však sblížili s Halasem a s představiteli strukturalismu a dále pokračovali v navázaných kontaktech s Bretonem i se slovenskými nadrealisty, jediným výrazným dokladem jejich aktivity byla pouze protinezvalovská, protisovětská a protistranická brožura *Surrealismus proti proudu* (1938). Teige, dogmaticky bránící anarchistický ráz politických aktivit surrealismu a politickou autonomii surrealistické skupiny, se nakonec sám ocitá v izolaci mimo hlavní vývojový proud českého umění a literatury. Pražská surrealistická skupina byla po celou dobu své existence esteticky nekompromisní a sektářsky uzavřena, jejím cílem nikdy nebyla snaha rozšířit svou členskou základnu. Mladší stoupenci surrealismu se od myšlenek surrealismu buď brzy odvraceli (to byl případ některých členů pozdější *Skupiny 42*), anebo se sdružovali v samostatné nové skupiny.

Druhá vlna surrealismu v české literatuře byla reprezentována *Skupinou Ra,* jejíž členové byli též označováni jako "mladší surrealisté", "postsurrealisté" nebo "neosurrealisté". Skupina Ra rozvíjela svou činnost za války a v prvních třech letech po jejím končení. Charakteristickým rysem byla nedůvěra k čistému psychickému automatismu a k teoriím psychoanalýzy. Svou pozornost zaměřila na zdůraznění "úsilí o tvárnost a kompozičnost". První kolektivní vystoupení bylo za protektorátu formou sborníku *Roztrhané panenky* (antidatace z důvodu cenzury rokem 1937), po osvobození dochází k vydání sborníků *A zatímco válka* (1946) a *Skupina Ra* (1947).

Když v roce 1953 umírá v pařížském exilu J. Heisler a z jádra někdejší pražské surrealistické skupiny zůstává surrealismu věrna pouze Toyen, dochází k přerušení vývoje surrealistického hnutí. Komunistická ideologie považovala surrealismus za nejpodvratnější umělecký směr, jehož prezentaci likvidovala všemi dostupnými prostředky.

V šedesátých letech se musel surrealismus skrývat pod označením tzv. imaginativní umění, které zamlčovalo jeho skutečnou podstatu. Opět se objevují snahy o oživení surrealismu a začíná se formovat nová surrealistická skupina kolem **VRATISLAVA EFFENBERGRA**, který převzal hlavní úlohu teoretika a organizátora skupiny po osobnosti K. Teigeho. Představitelé se opírali o myšlenky Bretona a samozřejmě Teigeho, vycházejíce přitom z nenávisti k Nezvalovi a k jeho likvidaci surrealistické skupiny. V průběhu šedesátých let se k surrealistickému hnutí volněji připojila celá řada autorů, jako např. František Hudeček, František Gross, Ladislav Zívr, František Janoušek a další. Můžeme říci, že si český surrealismus vydobyl své pevné místo ve světové historii surrealistického hnutí.

1.4 Odraz surrealismu v literatuře

Surrealismus v literatuře byl ve svých počátcích ovlivněn romantismem (Novalis, Lautréamont, Nerval), francouzským symbolismem (Rimbaud), dadaismem (Jarry jako předchůdce, Tzara, Serner) a zejména Freudovou psychoanalýzou. Bylo to romantické chápání umění a vědomý rozvoj některých zásad romantiků, preromantiků i jejich pokračovatelů, dekadentů. Za romantickou je považována abstraktnost a nečasovost surrealistické tvorby, která dokonce usiluje o to být i bezobsahová a netematická. Tyto znaky pocházejí z romantického individualismu a úzkostlivého subjektivismu surrealistů, kteří jakožto někdejší přísluš-

níci negativistického a anarchistického směru *dada* nedovedli nalézt vztah mezi umělcem a společností. Bylo to v Bretonově a Soupaultově díle *Magnetická pole*, jak již bylo zmíněno, kde dochází poprvé k zachycení podvědomí prostřednictvím záznamů snů (récit de rêves) a automatického psaní (écriture automatique). Surrealismus se opíral o víru ve vyšší realitu určitých asociačních forem (do té doby opomíjených), dále ve všemohoucnost snu a v nezaujatou hru myšlení. Snažil se definitivně odstranit jakékoli ostatní psychické mechanismy a vyplnit jejich místo při řešení hlavních problémů života. Byl pojímán za duchovní dispozici, komplex zkušeností a snah směřujících k tomu vrátit bytí jeho celistvost. Tvůrci usilovali o popis narcistických snů, šílených halucinací, půlnočních delirií, potlačených pudů, klamných vzpomínek, anamorfické hysterie i nejnepatrnějších pocitů nevolnosti. Všechny vize vědomí lidského nitra se na obrazech otevírají v bizarních nadreálných kombinacích, čímž vytvářely neskutečné napětí vedoucí k uvolnění fantazie. Vypráví o něčem vzdáleném, o spojení zdánlivě nesourodých skutečností bez materiální formy, což vede ke zvýšení zvláštnosti a tajemnosti, přičemž smysl obrazu zůstává hluboký, úplný a souvislý, ale současně mimovolný, neboť uniká prosté analýze přímého logického poznání.

Surrealistické básně směřovaly k tomu být čistou transkripcí podvědomých stavů, což vedlo k odstranění kompozice, rýmů i pevného námětu. Básně byly psány v nesouvislých útržcích vět a nespojitých slov bez zřetelného motivu, v nichž abstraktním tvarům nebo nesourodým předmětům byl přikládán symbolický smysl, většinou erotický. Čtenář zde byl odkázán pouze na svou schopnost vžít se zpětně do stavů, za nichž bylo dílo stvořeno. Náhodnost a naprostá subjektivnost podvědomých literárních výtvorů se však stávala velikou překážkou estetického vnímání. Zájem o psychologii přitahoval surrealisty k prozaickým záznamům podvědomých nebo polovědomých stavů, do jejichž popisu se mísila beletrie s psychoanalytickým výkladem. K myšlenkám surrealismu se ve Francii řadili např. Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Eluard, Benjamin Péret, André Breton, Jean Carrise, René Crevel, Pierre Naville, Marcel Noll, Roger Vitrac; v německé literatuře pak zejména díla Kasacka, Arpa, Golla a Celana.

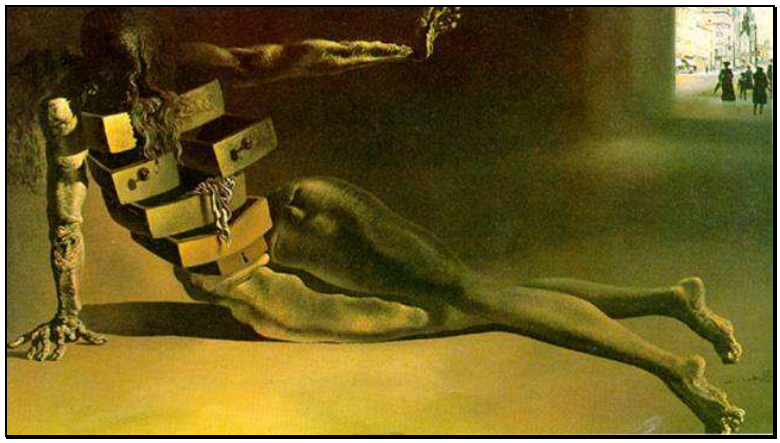
1.5 Odraz surrealismu ve výtvarném umění

Surrealismus ve výtvarném umění představuje spíše hnutí než ucelený estetický názor. Na základech surrealismu vznikla nejkrajnější podoba subjektivismu, jež vycházející a opírající se o Freudovu teorii podvědomí, pronikala do všech forem umění, tedy i výtvarného. Zde představoval surrealismus potřebu objevování nového obsahu umění ve spojení s protestem proti čisté výtvarnosti v takové podobě, v jaké byla přijímána předválečným i poválečným kubismem. Forma postupně přestala být vlastním obrazem obsahu a znovu pronikala do popředí snaha o hledání nové obsahové náplně díla, přestože stál na hranici sdělitelnosti. Surrealismus byl pro umělce nesmírně přitažlivý. Již na první výstavě surrealistů v roce 1925 byli zastoupeni svými díly Man Ray, Pablo Picasso, Hans Arp, Paul Klee, André Masson, Max Ernst, Joan Miró, Pierre Roy, Giorgio de Chirico. Později se přidává Alberto Giacometti, Yves Tanguy, Salvador Dalí, ale také osobnosti dadaismu jako Marcel Duchamp a Francis Picabia. Někteří umělci se surrealismu jen okrajově dotýkali, např. René Magritte; jiní naopak byli za surrealisty prohlašování, ať chtěli nebo ne, jako např. Marc Chagall.

Obr. 1. Joan Miró: "Carnival of Harlequin"

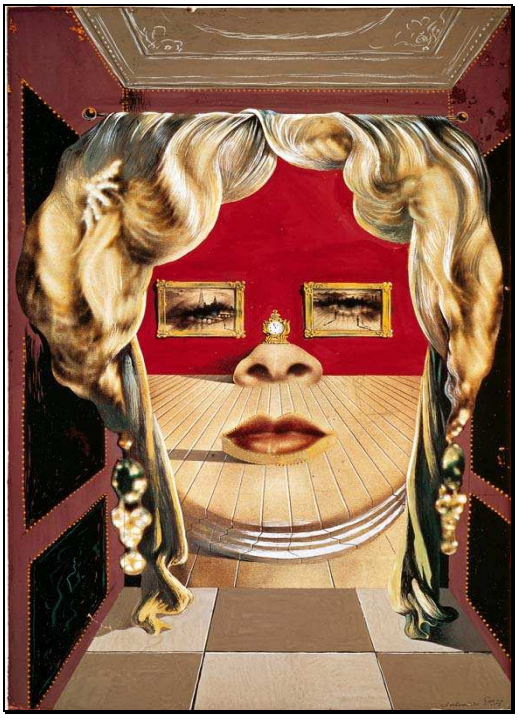
Ve 30. letech se již surrealismus nespokojoval pouhým vyjádřením se formou klasického obrazu, ale pustil se cestou tvorby „symbolických předmětů", které odstraňují hranici mezi sochařským a malířským uměním. Surrealismus pracoval s umístěním známého objektu do pro něj neobvyklého prostředí, což se odráželo tvorbou napětí uvolňující fantazii, nové obrazy apod. Tajemnosti bylo dosahováno spojováním zdánlivě nesourodých skutečností, využíval nesdělitelnost symbolů v oblasti ornamentu. Umění, stejně jako umělec, se vymykalo každému sociálnímu příslibu. Hovoříme zde o extrémní formě emocio-

nální myšlenky neustále „udivovat měšťáka", která ve své teorii obsahuje mnohé protiklady, např. záměrné dodržování automatismu, úmyslné pronikání do podvědomí, z dadaismu zděděný odpor proti společnosti a naopak příklon ke kolektivistické myšlence komunismu, která jednotlivce společnosti podřizuje apod. Ale základní platformou zůstávaly stále freudovské teorie, které sloužily jako repertoár potlačených představ, využívaných dle libosti. Byly to zejména myšlenky týkající se úzkostí z kastrace, fetišů a záhadného, z nichž surrealisté čerpali různými způsoby. Odcizovali důvěrné a známé, užívali principu náhody a neobvyklých konfigurací, rušili hranice mezi pohlavími, člověkem a zvířetem, mezi fantazií a skutečností. V jejich pracích se objevuje strach z odlidštěného robota, děs z ožívajících nebožtíků, z masek a panenek probouzejících v tvůrcích neskutečné fantazijní představy (např. Bellmerovy fotografie panenek roztrhaných na kusy, jež ruší dělicí čáru mezi živým a mrtvým). (Dempseyová, 2002, s. 153) Většina surrealistických děl vede k probouzení zneklidňujících pohnutek, jako jsou strach, zoufalství, touha a smyslnost, ať již jde o organický surrealismus (někdy také označován jako abstraktní surrealismus) Miróa, Massona, Matty a Arpa, či snový surrealismus (někdy také označován jako magický realismus) Dalího, Magritta, Tanguye a Roye. Přes sexismus obsažený v surrealistických dílech bylo mezi surrealisty také několik významných žen. K nim patřily např.: Leonora Carringtonová, Jacqueline Bretonová, Dorothea Tanningová, Valentine Hugová, Eileen Agarová a Meret Oppenheimová, jejíž dílo Objekt (hrníček s podšálkem, 1936) je jedním z předmětů, které nejjasněji vyjadřují ducha surrealismu.



Obr. 2. Salvador Dalí: "Antropomorfní skříň".

Střediskem surrealismu i ve výtvarné poloze byla samozřejmě Paříž, odtud zasáhl i do jiných zemí. V průběhu 30. let ovládl mezinárodní scénu a díky výstavám v Bruselu, Kodani, Londýně, New Yorku a Paříži se stal celosvětovým všeobecně rozšířeným jevem. Surrealistické skupiny vznikaly v Dánsku, Anglii, Belgii, Japonsku, dokonce v Egyptě, Nizozemsku, Rumunsku, Maďarsku i Československu, kde poznamenal nestejnou měrou J. Šímu, J. Štýrského, Toyen, V. Tittelbacha, V. Sychru, F. Janouška, E. Fillu, V. Makovského a další. Přestože poetické i intelektuální snahy surrealistů mnohdy nebyly tak zcela pochopeny, obrazy uchvátily veřejnost svou představivostí. Podivná spojení, nevyzpytatelné a snové výjevy si našly cestu do všech oblastí života, od filmu přes luxusní módní návrhy a reklamu až po výkladní skříně a užité umění (např. sofa ve tvaru rtů May Westové). Po vypuknutí druhé světové války odchází řada členů do Ameriky (Breton, Ernst, Masson), kde získávají řadu nástupců (Tanningovou, Frederica Kieslera, Enrica Donatiho, Arshila Gorkého a Josepha Cornela). Po válce se v Paříži konaly v letech 1947 a 1959 ještě další významné surrealistické výstavy, a přestože se objevily nové směry a proudy, které stále výrazněji zatlačovaly myšlenky do pozadí, surrealistické ideje a techniky pronikaly i do řady poválečných uměleckých hnutí (informel, abstraktní expresionismus, skupina CoBrA, nový realismus a umění performance.) (Dempseyová, 2002, s. 154)



Obr. 3. Salvador Dalí: "Tvář Mae Westové"

Obr. 4. Instalace podle obrazu

II. PRAKTICKÁ ČÁST

2 ODRAZ SURREALISMU V KINEMATOGRAFII

2.1 Historie aneb klasická podoba surrealismu

Pro pochopení celkové kontinuity vývoje surrealistického filmu je nezbytností návrat do jeho počátků, tzn. především do přelomu 20. a 30. let minulého století, do doby formování surrealismu jako uměleckého hnutí. Vždyť i velká většina současných režisérů, které surrealismus ovlivnil, se odkazuje například na španělského režiséra Luise Buňuela, otce filmového surrealismu.

Jak již bylo zmíněno, byla to zejména literatura a výtvarné umění, které se staly doménou surrealismu. V oblasti filmu, potažmo surrealistického vyjádření na filmovém plátně, panoval zpočátku značný skepticismus a nedůvěra. Postupně se však ukázalo, že právě film je naopak velmi vhodným médiem pro realizaci surrealistických námětů, neboť s použitím triků je možné nechat na plátně ožít i ty nejfantasknější a nejpozoruhodnější surrealistické výjevy. Byla to 30. léta, která otevřela surrealismu bránu do prostředí filmové tvorby, a to buňuelovo-daliovským snímkem Andaluský pes, který se stal nejpodstatnějším a nejznámějším surrealistickým filmem. Rozhodně však nebyl prvním, který obsahoval klasické surrealistické prvky a motivy, jako jsou např. symbolika, momenty iracionálna, bizarnosti, absurdity či nelogičnosti, objevující se především formou volných asociací ve ztvárnění světa snů či duševních procesů podvědomí.

2.1.1 Předchůdce filmového surrealismu Georges Méliés

Pokud chceme najít předchůdce surrealismu v oblasti filmové tvorby, musíme se vrátit o takových dvacet let zpět, na úplný počátek kinematografie. Byl to rok 1894, kdy díky bratrům Lumiérovým a jejich vynálezu, kterým byl kinematograf, dochází ke vzniku prvního filmu. Všechny další počiny, jež se poté začaly produkovat, byly exteriérovými dokumentárními snímky, dobovými aktualitami či propagačními šoty bratrů Lumiérových, kteří „brali film pouze jako živou fotografii reprodukující na filmovém pásu okolní skutečnost“. (Toeplitz, 1989, s. 37) Změna nastala až díky osobě **GEORGESE MÉLIÉSE**, kouzelníkovi filmového plátna, praotci autorské filmové režie a průkopníkovi filmového triku. Právě v jeho filmové tvorbě můžeme spatřit odraz čišící bezbřehé fantazie v konfrontaci

s realitou snímků bratrů Lumiérů. Méliés byl původně divadelníkem, iluzionistou a výtvarníkem, což se odrazilo zejména v tom, že nebyl pouze režisérem svých snímků, ale současně i tvůrcem kulis a všech výtvarných počinů, které v mnohém připomínaly např. obrazy Hieronyma Bosche, jenž sám je pokládán za předchůdce surrealismu tentokrát na poli výtvarném. (Schröder, 2004, s. 14) Zajímavé je, že když se podíváme do filmové budoucnosti, zjistíme, že více než polovina autorů, v jejichž filmech se objevily surrealistické prvky, spojovala své původní povolání s činností výtvarnou, nikoli režisérskou. „Méliésův temperament a povahu, kterou – jak sám pravil – ovládali démoni strojů, kreseb a dramatičnosti, přitahovala fantastika. Většina jeho filmů, a právě ty nejzdařilejší, jsou v podstatě příběhy z říše nepravděpodobností …“ (Toeplitz, 1989, s. 36)

Originalita jeho tvorby se začíná projevovat až po roce 1897, kdy objevuje pro své snímky filmové triky. Jediným kompletně dochovaným a současně nejslavnějším Méliesovým filmem je **Cesta na Měsíc** (Le voyage dans la lune, 1902). Zde již můžeme spatřit řadu surreálních a komicky absurdních výjevů (astronomové se dostanou na Měsíc prostřednictvím obrovského děla, které je vymrští přímo do oka Měsíce, jehož podoba sama o sobě je již značně surrealistická; na Měsíci jsou zajati obyvateli v podobě korýšů a zpět na zem se snáší pomocí deštníků, atd.). Film vyniká lehkostí a fantazií. Dalším obdobným a stejně nápaditým snímkem je **Cesta do nemožna** (Le voyage á travers l'impossible, 1904) či poněkud odlišné **Ďábelské taškařice** (Les 400 farces du diable, 1906), ve kterých se objevují podle teoretika Nicolause Schrödera „surreálné sny pro zákazníky cestující v drožkách“. (Schröder, 2004, s. 11)

Méliésovy záměry byly však zatím diametrálně odlišné od představ surrealistů. Snílek Méliés chtěl „pouze“ využít zcela nového filmového média k vytvoření imaginární, fantastické a nadpřirozené umělecké podívané, která měla zaujmout jak mladistvé, tak i dospělé diváky. Surrealisté ale byli vždy fascinováni jeho tvorbou, jeho fantaskními sny a bizarními světy. Mnozí z nich se jeho poetikou či vizuálností nechali inspirovat – např. **René Clair** ve filmech **Fantom z Moulin Rouge** ((Fantom du Moulin Rouge, 1924) a **Neskutečná cesta** (Le voyage imaginaire, 1925), australský režisér **BAZ LUHRMANN** ve filmu **Moulin Rouge** (Moulin Rouge, 2001), kde se objeví přímo sám „Méliésovský měsíc“ nebo ostatně i Jan Švankmajer ve svém pojetí výtvarnosti a v zaujetí pro divadelní estetiku. (Švankmajer, 2001, s. 122) Největší vliv však zanechal na českém filmovém tvůrci, animátorovi Karlu Zemanovi, který šel v Méliésových šlépějích snad ve všech svých dílech a

často bývá označován „českým Méliésem“, přestože v jeho dílech na motivy J. Verna můžeme spatřit spíše vize vědeckofantastické než surrealistické.

Obr. 5. Z filmu Cesta na Měsíc

2.1.2 Avantgardní filmy 20. a 30. let 20. stol. – dadaismus a „čistý film“

Dadaistické tendence stály i u počátku filmové tvorby. Ve 20. letech se ve Francii začínají objevovat experimentální snímky tzv. první avantgardy (historické členění avantgardy dle Sheldona Renana), jež byly ovlivněny jak futurismem, tak právě zejména dadaismem. (Renan in Toeplitz, 1977, s. 210) Autorům těchto filmů, z nichž se většina opět řadila mezi výtvarníky nebo literáty, nešlo prioritně o vývoj filmové řeči a kinematografie jako takové kupředu, ale o radikální změnu dosavadního pohledu na estetiku umění. Současně chtěli vyburcovat a šokovat tehdejší společnost, a to především svým absurdním přístupem ve ztvárnění tématu. Většina z nich byla účastníky hnutí „cinéma pur“ neboli tzv. „čistý film“, jež vzniklo roku 1924. Puristům, jak byli označováni, šlo především o vyloučení jakéhokoli logického obsahu či dějovosti díla, přičemž podstatu spatřovali ve vizuálních rytmech a kontrastech uvnitř záběrů a zejména v proudu volných asociací. Zde již spatřujeme společné prvky dadaismu a surrealismu, které tkví právě v oné nevázanosti na nelogický obsah a volné asociace, jež udělaly z dadaistických filmů první počiny filmu surrealistického. Rozdílnost však zůstává v tom, že hlavním prvkem dadaistických filmů je stále ještě hra a cíl provokovat bez podstatné hlubší myšlenky, zatímco surrealistické asociace jsou již proje-

vem podvědomého iracionálna a snění, vycházejících často z Freudova učení o psychoanalýze, což se projevuje v niternějším významu.

Nejčastěji zmiňovaným dadaistickým snímkem je **Mezihra** (Entr'acte, 1924) **RENÉHO CLAIRA**, jež je plná absurdních výjevů (pohřební vůz tažený velbloudem, šachová partie konaná na střeše, vousatá tanečnice, atd.) a filmových triků. Hudební doprovod složil Eric Satie, jenž je znám surrealistickými motivy prolínajícími se jeho hudební tvorbou. Autorem scénáře je kubistický malíř **FERNAND LÉGER**, který je současně tvůrcem dalšího avantgardního filmu s názvem **Mechanický balet** (Ballet mécanique, 1924). Mezi další snímky patří **Rytmus 21** (Der Rhythmus 21, 1921) a **Dopolední strašidlo** (Das vormittätige Gespenst, 1928) **HANSE RICHTERA** a **Diagonální symfonie** (Die diagonale Symphonie, 1924) **VIKINGA EGGELINGA**, které jsou však spíše abstraktní než dadaistické. Jejich autoři se hlásili k tzv. absolutnímu německému filmu, který se vyznačuje dvojrozměrnou abstraktní tvorbou. Nesmí být opomenuty také hravé abstraktní snímky **Návrat k rozumu** (La Retour á la raison, 1923), **Emak Bakia** (Emak Bakia, 1926) a **Tajemství zámku Dé** (Les Mystéres du Château du Dé,1928) dadaistického a surrealistického výtvarníka a fotografa **MANA RAYE**, ve kterých je použito techniky rayogramu nebo **Anémic fonéma** (Anémic Fonéme, 1926) dadaistického a futuristického malíře **MARCELA DUCHAMPA**. Za zmínku stojí také např. **Španělská slavnost** (La Fête espagnole, 1920) **GERMAINE DULACOVÉ**, **Žena odnikud** (La Femme de nulle part, 1922) **LOUISE DELLUCA**, **Věrné srdce** (Coeur Fidéle, 1923) **JEANA EPSTEINA**, **Kolo života** (La Roue, 1923) **ABELA GANCE** a **Nelidská** (L' Inhumaine, 1924) **MARCELA L'HERBIERA.**

Obr. 6, Obr. 7. Z filmu Mezihra.

2.1.3 30. – 60. léta 20. stol. – klasický surrealismus a jeho dozvuky

Přestože se výše zmiňované snímky nesly v mnoha aspektech již v surrealistickém duchu, o čistém surrealismu můžeme hovořit teprve u snímku **Škeble a kněz** (La Coquille et le clergyman, 1928) francouzské fotografky a žurnalistky **GERMAINE DULACOVÉ**. Francouzský historik Charles Ford ji označil za „srdce“ tehdejší francouzské avantgardy, jíž byla také teoretičkou. Dulacová natočila film podle předlohy Antonina Artauda, zakladatele divadla krutosti. Došlo však k rozporu, neboť Artauda rozzlobilo, že jej Dulacová neobsadila do hlavní role a nařkl ji z nepochopení a feminizace námětu. Zřejmě i tento fakt přispěl k tomu, že tento snový film nebyl při své premiéře ve Studiu Voršilek surrealisty přijat a vyvolal mnoho dohadů a diskuzí.

Druhým surrealistickým snímkem, předcházejícím již zmíněného Andaluského psa, je **Mořská hvězda** (L'Étoile de mer, 1928) **MANA RAYE**, který se zde poprvé zcela odchýlil od dadaismu k surrealismu, což dokazuje snový iracionální ráz celého filmu. Film byl natočen podle stejnojmenné básně surrealistického básníka Roberta Desnose a u surrealistů byl přijat již o mnoho lépe než snímek Dulacové a Artauda.

Obr. 8, Obr. 9, Obr. 10, Obr. 11. Z filmu Mořská hvězda.

Konečně se tedy dostáváme ke klasice surrealistické kinematografie, tzn. snímku **Andaluský pes** (Un chien andalou, 1928) **LUISE BUŇUELA** a španělského surrealistického malíře **SALVADORA DALÍHO**, která je dodnes považována za mistrovské dílo avantgardy a dokonce můžeme říci, že „představuje pomyslný mezník v dějinách kinematografie“ (Kyrou, 1965, s. 14). Důvod, proč zrovna tento snímek se stal tak proslulým, je možné hledat hlavně v míře šokovat a provokovat, jejíž síla neklesá dokonce ani v dnešní postmoderní době. Předcházející snímky, i když již surrealistické či s prvky surrealismu, nevzbudily tak velký skandál a pohoršení jako právě Andaluský pes. Co je překvapivé, že i přesto, že byl film často ostře napadán a označován za obscénní a krutý, měl v době uvedení obrovský divácký i obchodní úspěch, což se zdálo divné i samotným členům surrealistické skupiny. Buňuel byl skupinou dokonce nařčen, že spolupracuje s policií. Ten se však úspěchu filmu pouze vysmíval: „Davy blbců vidí pěkné a poetické v tom, co je zoufalou a náruživou výzvou k sebevraždě“ (Buňuel in Kronika filmu, 1995, s. 76).

Obr. 12. Plakát - Andaluský pes.

Přestože se později objevilo ještě mnoho surrealistických počinů, Andaluský pes je jediným zcela automatickým filmem vycházejícím z „nelogiky“ snového světa. „Tento film se zrodil ze setkání dvou snů. Když jsem přijel k Dalímu do Figuerasu, kam mne na několik dní pozval, vyprávěl jsem mu, že se mi nedlouho předtím zdálo o rozcupovaném mraku, jak přeřezává měsíc, a o břitvě, jak protíná oko. On mi vyprávěl, že předešlou noc měl sen o ruce plné mravenců. Dodal: A co udělat z toho film?“ (Buňuel, 1987, s. 93) Dalí s Buňuelem spojují v sedmnáctiminutovém němém snímku jednotlivé bizarní a šokující obrazy na principu volných asociací podvědomí, přičemž však nepřijímají žádnou myšlenku ani obraz, který by mohl podléhat jakémukoli racionálnímu, psychologickému či kulturnímu významu. Zároveň nepřijímají reálné časoprostorové uspořádání. Snímek se skládá z mnoha svérázných vizí a kontroverzních sekvencí - velký detail rozřezávání ženského oka břitvou (což je jedna z nejnapadanějších scén filmové historie, která však zároveň mnoho filmařů inspirovala), muž táhnoucí za sebou dva svázané kněze a piáno s mrtvým oslem, dívka na ulici pohrávající si s utrženou rukou či hemžící se mravenci v lidské dlani (právě mravenci se postupem času stali typickým symbolem surrealismu).

Obr. 13. Z filmu Andaluský pes – ruka pokrytá mravenci

„Další komplexní, nesnadno analyzovatelný obraz. Jsou v něm zastoupeny ikonické, indexové i symbolické hodnoty. Obraz je záměrně šokující sám o sobě; představuje míru zamoření duše toho, komu ruka náleží; je nepochybně i symbolem všeobecnějšího zneklidnění. Je metonymický, protože mravenci představují „průvodní detail“; je i synekdochický, pro-

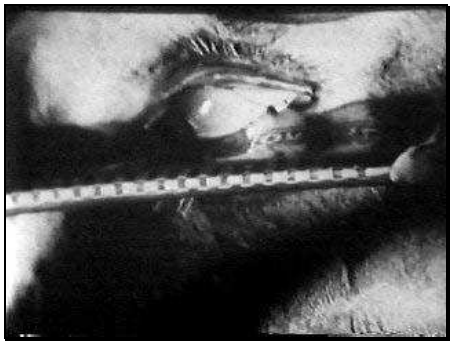
tože ruka je částí, která zastupuje celek. A konečně, zdá se, že zdrojem obrazu je tropus: slovní hříčka využívající francouzského idiomu „mít mravence na ruce“, ekvivalent k anglickému „my hand is asleep“ a českému „mám zdřevěnělou ruku“. Tím, že doslovně ilustrovali tuto frázi, rozšířili Dalí s Buňuelelm možný význam tropu – běžná zkušenost je traktována jako šokující znak rozkladu.“ (Monaco in Zuska, 1991, s. 88)

Snímek se od ostatních avantgardních počinů té doby liší i tím, že Buňuel nepoužil žádných trikových technik, pouze plně využívá přesné montáže a právě díky ní dosahuje tak ohromujících účinků oněch obrazů. Buňuelova montáž by se dala přirovnat k teorii atrakcí ruského režiséra **SERGEJE EJZENŠTEJNA**, jehož průkopnické dílo **Křižník Potěmkin** (Bronenosec Poťomkin, 1925) obsahuje samo o sobě již surrealistické prvky (detail masa prolezlého červy v první části filmu či montáž atrakcí na oděských schodech). „Je to takové spojení hraných úseků děje, které musí vyvolat bezprostřední emoci diváka, aniž se zdánlivě zaměřuje na jiné asociační řady, mimo jiné na významový obsah“ (Šklovskij, 1983, s. 115).

Obr. 14., Obr. 15. Z filmu Křižník Potěmkin

Ale zpět k Buňuelovi a Dalímu. Objevila se řada pokusů o analýzu a výklad významu jimi prezentovaných obrazových spojení, a to zejména z hlediska psychoanalýzy. Avšak většinou zůstala mylná. Sami Buňuel s Dalím se netajili faktem, že tolerovali uplatnění pouze takových obrazů, jež byly dle jejich společného názoru nezbytnými, aniž by se však zjišťovalo proč tomu tak je, neboť skutečně žádný jiný význam neměly. Do rozporu se však dostali i oni samotní, jelikož každý měl jiný důvod pro vznik Andaluského psa. Buňuel chtěl postihnout snovou iracionalitu, aniž by jí přisuzoval nějaký symbolický význam (tajemná atmosféra snu znamená pro Buňuela více než jeho smysl), vykřičet vzpouru a vzbudit

v divákovi neklid, zatímco provokatér Dalí se snažil především šokovat a vyvolat skandál. V tom se jejich názory výrazně rozcházely.



Obr. 16. Z filmu Andaluský pes – rozřezávání oka břitvou.

To byl také důvod, proč na dalším filmu s názvem **Zlatý věk** (L'Âge d'Or, 1930) pracoval Buňuel již z velké části sám. Dalí s ním spolupracoval pouze krátce, a to při psaní scénáře. „Když jsem psal s Buňuelem scénář k filmu Zlatý věk, bylo mým hlavním záměrem vyjádřit přímou a ryzí linii "chování" lidské bytosti, která sleduje lásku, jež jde napříč hanebnými humanitářskými a vlasteneckými ideály a ostatními ubohými mechanismy skutečnosti.“ (Dalí in Nadeau, 1994, s. 270) Zlatý věk je surrealistický pokus prostřednictvím mnohých ideologií interpretovat základ fungování světa a civilizace. Buňuel chtěl film původně nazvat Ledová voda sobecké vypočítavosti, což je výraz převzatý z komunistického manifestu. Hrané absurdní scény, jež mají často sexuální podtext či zesměšňují církev nebo aristokracii, jsou prostřídávány dobovými dokumentárními snímky nebo záběry štírů. Film byl vládou zakázán pro svůj nekompromisní protispolečenský náboj.

Zlatý věk je všeobecně pojímán jako poslední Buňuelův čistě surrealistický film. Někteří z teoretiků však uvádí jako završení Buňuelovy surrealistické trilogie němý dokument **Země bez chleba** (Las Hurdes, 1933). K surrealistické tradici odkazuje snímek opět hlavně svou skandálností. Také on si vysloužil zákaz promítání, jelikož byl nařčen z urážky španělského lidu.

V dalších Buňuelových snímcích došlo k zásadnímu odklonu jeho postoje k filmové tvorbě a filmařině vůbec. Buňuel začal obdivovat hollywoodský perfekcionalismus, přestal se bránit komerci a jeho filmy se staly „lidovějšími“ a zábavnějšími. To vše se odráželo jen na povrchu. Uvnitř nic originální Buňuelovu poetiku nenarušilo, ba naopak, ta se neustále dále

vyvíjela. Jak je zjevné, žádný z následujících snímků již nebyl tak úzce spjat se surrealismem jako Andaluský pes nebo Zlatý věk. Buňuel se však nikdy nepřestal k surrealismu vracet a čerpal z něj po celý svůj život. Tak se dá skutečně ve všech jeho filmech najít více či méně surrealistických motivů. Pro Buňuela totiž surrealismus nebyl vizuálním stylem či poetikou, pro něj byl životním postojem a prostředkem ke kritice a ironii. Nejlépe to charakterizoval on sám: "Svými kořeny zřejmě tkvím v surrealismu, který mne hodně ovlivnil. Surrealistická skupina už neexistuje, ale dneska hlavně není ani surrealismus jako takový. Surrealismus přešel do života." (Buňuel, 1992, s. 138) Ve spojení s Buňuelovou tvorbou se také mluví o jeho tzv. surrealisticko-sadistickém stylu, který se začal formovat již u Andaluského psa. Jde o Buňuelovu schopnost spojovat tzv. nespojitelné, kdy dochází k časté obměně hrůzných a děsivých záběrů se zdánlivě normálními scénami z běžného života. Buňuel si ve svých filmech také rád pohrává s časem a prostorem, často rozvíjí příběh v několika rovinách reality, užívá flashbacky a vsuvky. Hranice mezi realitou a snem, včerejškem a dneškem se tak pro něj stávají naprosto vedlejší. (Schröder, 2004, s. 84-85). A právě snový svět je dalším důvodem, proč se Buňuel nikdy od surrealismu zcela neodpoutal. Louis Buňuel byl totiž odjakživa až chorobně zaujat snem a paradoxně právě ona láska ke snům jej k surrealismu přivedla. Ve svých pamětech *Do posledního dechu*, kde celou kapitolu věnoval právě snům a snění, uvádí: „Jednou jsem řekl jednomu mexickému producentovi, který však ten žert vůbec neocenil. – Jestli je ten film moc krátký, přidám do něj sen.“ (Buňuel, 1987, s. 83) Buňuel skutečně často komponuje sny do svých snímků, ale stejně jako u Andaluského psa mu nejde o vysvětlování jejich významu. Jeho „filmové sny“ mají různé podoby a většinou přechází samovolně do reality a naopak, takže je pro diváka často těžké rozeznat, zda sen již skončil nebo ještě trvá (tohoto jevu, kdy nevíme, co je sen a co skutečnost, často využívá v současné kinematografii hlavně David Lynch – viz kapitola…), přičemž nejvýrazněji se v jeho filmech objevují sny s erotickým a sexuálním podtextem. Realitu narušuje Buňuel většinou také symbolickým používáním detailů, ve kterých se opakují jeho obsedantní motivy – zvířata (hlavně hmyz), zbraně, dámské spodní prádlo, náboženské předměty. Surrealistickou atmosféru často navozují také mnohdy děsivé a bizarní charaktery postav, dialogy se zavřenými ústy, apod.

Z Buňuelových pozdějších filmů stojí za zmínku, neboť se zde objevuje nejvíce výše uvedených rysů, např. snímek **Iluze cestuje tramvají** (La ilusion viaja en tranvía, 1953) plný drobných surrealistických dějů a motivů (maso rozvěšené na držadlech v tramvaji, atd.),

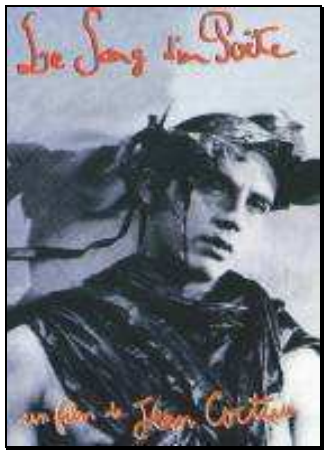
který je navíc zasazen do prostředí připomínající tajuplné obrazy surrealistického malíře Paula Delvauxe. Dále méně **Anděl zkázy** (El angel exterminador, 1962), jenž je zase příkladnou surrealistickou hříčkou o skupině lidí, která po večírku nemůže z neznámých příčin opustit pokoj hostitele; **Deník komorné** (Le Joumal ďune femme de chamre, 1963) zachycující ony sny s erotickým podtextem odkazující na fetišismus; snímek **Kráska dne** (Belle de jour, 1966), označován jako „film-záhada“, na kterém spolupracoval Buňuel již se svým scénáristou Jeanem Claudem Carrierem, zachycuje opět ono zmiňované nejednoznačné oddělení snu, denních vizí a reality. Právě posledně zmiňovaný film je jen velmi těžko interpretovatelný a pochopitelný pro diváka, neboť je zde prakticky nerozpoznatelné, kdy hlavní hrdinka prožívá svůj život a kdy sní, přičemž splývání vnějšího a vnitřního světa nedává odpovědi, nýbrž klade další otázky, čímž přispívá k mnohoznačnosti snímku. **Mléčná dráha** (La Voie lactée, 1969), pojednávající o náboženských a církevních otázkách, znamená jen další vývoj ve filmovém pohybu časoprostorem. Buňuel s Carrierem vkládají do filmu, co se jim namane, čímž absolutně matou diváka, který se přestává v ději orientovat - pouť dvou poutníků je přerušovaná samostatnými vstupy dalších postav, přičemž oni samotní náhle mizí a zase se objevují, základní situace se spojují mnohdy v další (ať už ve formě flashbacku nebo představy), často se paralelně odehrává i více dějů najednou, atd. V **Nenápadném půvabu buržoazie** (Le charme discret de la bourgeoisie, 1971) dochází opět k těžko rozpoznatelným přechodům, tentokrát se ale jedná o přechod z fikce do fikce, jelikož nedochází pouze k prolínání skutečnosti se snem, ale také se snem ve snu.

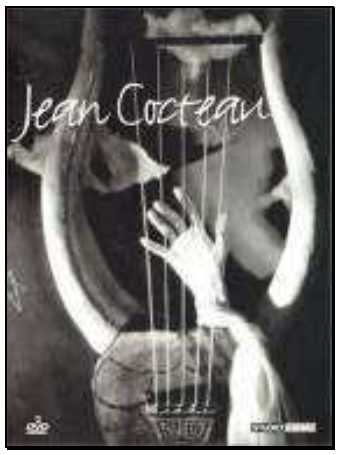
Obr. 17. Kniha - Mléčná dráha.

Obr. 18. Plakát – Zlatý věk.

Často se tvrdí, že Buňuelův Zlatý věk ukončil filmovou epochu surrealismu. Toto tvrzení je však pravdivé pouze zčásti. Zlatý věk byl sice posledním filmem, který se přímo programově hlásil k surrealismu jako uměleckému hnutí, ale i v dalších letech vznikají více či méně surrealistické snímky různých tvůrců, z nichž někteří tvořili v duchu surrealismu a žili pro něj, někteří vybočili ze své řady pouze třeba jen jedním surrealistickým počinem a další chtěli opět jen experimentovat nebo šokovat.

JEAN COCTEAU byl všestranným umělcem – básníkem, výtvarníkem, dramatikem a také filmařem. Ve své tvorbě experimentoval jak s dadaismem, kubismem, tak i surrealismem. Zlomovým bodem jeho filmové tvorby byl snímek **Krev básníkova** (Le Sang d'un poéte, 1930), který by se dal jako jediný z jeho filmografie označit za surrealistický. Cocteau se zde prostřednictvím filmového obrazu a alegorie zamýšlí nad problematikou umělecké tvorby a zjišťuje, že básník nemůže utéct svému osudu. Tato mystická a metaforická intimní zpověď se vyznačuje snovou atmosférou a surrealistickou symbolikou.





Obr. 19, Obr. 20. Plakáty k filmu Krev básníka.

Zcela jiný charakter má film amerického výtvarníka pozoruhodných asambláží **JOSEPHA CORNELLA.** K jeho tvorbě náleží i několik surreálně experimentálních filmů, mezi nimiž zaujímá přední místo snímek **Rose Hobart** (Rose Hobart, 1936), jehož dějová linie je tvořena rozstříhaným a do nových a nevšedních souvislostí vsazeným hollywoodským béčkovým snímkem "East of Borneo" (1931).

Těsně po druhé světové válce se vzedmula další vlna filmové avantgardy, tentokrát v Americe. Tzv. druhá avantgarda (historické členění avantgardy podle Sheldona Renana) vznikla ve třicátých letech 20. století a zaznamenala rozmach zejména v polovině čtyřicátých let. (Renan in Toeplitz, 1977, s. 210) Její hlavní představitelka, experimentální umělkyně ruského původu Eleonora Derenkowsky známá pod pseudonymem **MAYA DERENOVÁ**, byla velice pozoruhodnou režisérkou, často označovanou za Germaine Dulacovou Ameriky. Iniciačním snímkem druhé americké avantgardy se stala její experimentální surrealistická hříčka **Odpolední osidla** (Meshes of the Afternoon, 1943), kterou vytvořila společně se svým manželem, českým kameramanem **ALEXANDREM HACKENSCHMIEDEM**. Mysteriózní snímek navozuje nejasnou atmosféru nasáklou paranoiou a strachem snícího člověka. Pojednává o přeměně spící dívky, kterou ztvárnila sama Maya Derenová, ve vražedkyni. Tak vzniká jakýsi sen ve snu, přesněji noční můra. Ve filmu je ukryto mnoho surrealistických a psychoanalytických motivů, z nichž nejtajuplněji působí záhadná postava v černém plášti se zrcadlícím se obličejem. Derenová plně využívá možností střihu k vyjádření iracionálních změn místa a času - postavy a věci se objevují a mizí bez příčin (zde se nechala inspirovat právě Méliésovým magickým střihem, neboť i on si pohrával s časoprostorem), dochází k znásobování hrdinky (jednou je dokonce zčtyřnásobena), děj se odehrává v obměnách stále dokola. „U Derenové stojíme tváří v tvář prostorovým událostem, které jsou vybaveny svým vlastním rytmem. Je to únik před hloupostí filmového zdání.“ (Le Corbusier in Schröder, 2004, s. 125) Snímek patří ke klasice americké nezávislé kinematografie.

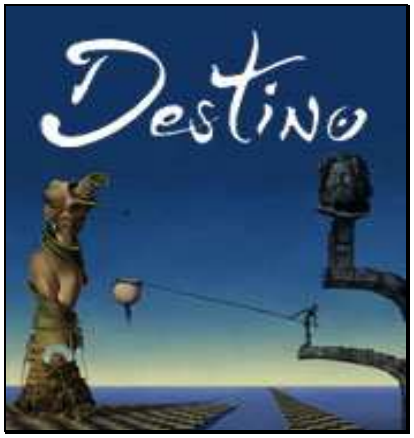
Obr. 21, Obr. 22, Obr. 23, Obr. 24. Z filmu Odpolední osidla.

Ve druhém filmu **Na zemi** (At land, 1944), kde ztvárňuje Derenová opět hlavní hrdinku, se také setkáváme s náhlými a nezdůvodněnými změnami prostoru, perspektivy a reality. Opojné obrazy v tomto snímku jako by odkazovaly k Daliovskému pojetí surrealismu. K jejím dalším, ale již méně významným, experimentálním počinům patří např. **Choreografická studie kamery** (A Study in Choreography for Kamera, 1945) či **Obřad v proměně času** (Ritual in Transfigured Time, 1946). V těchto snímcích je však hlavním zájmem Derenové spíše objevování dalších kamerových či střihových možností, než snaha o surrealistické vyznání duše. „Tolik z našich zkušeností je překládáno do obrazů, čehož někdy nedosáhne ani hudba ani literatura – ba dokonce ani malířství. Derenová svou schopností jasně snít a z toku nevědomého čerpat to podstatně zvládá takovouto transkripci se zručností a velkým citem pro význam pohyblivého obrazu jako nového média.“ (Anaïs Nin in Schröder, 2004, s. 126)

Padesátá léta jsou prezentována vznikem filmu **ALFREDA HITCHCOCKA** s názvem **Rozdvojená duše** (Spellbound, 1945). Film není sám o sobě surrealistickým snímkem (jde spíše o psychologický thriller), avšak Hitchcock se rozhodl postavit jeho narativnost na psychoanalytické teorii. Objevuje se zde snová sekvence, která poslouží jako klíč k rozluštění vraždy. Hitchcock si právě pro tuto fázi přivzal **SALVADORA DALÍHO**, což se projevilo bizarní surrealistickou scénou podobné těm v Andaluském psovi (také se zde objevuje lidské oko nebo např. obrovské nůžky). Na jedné straně byl Dalí za tuto spolupráci jedněmi kritizován: „Snová sekvence pro ultrakomerční Hitchcockův film byla lacině a povrchně surrealistická“ (Kyrou, 1965, s. 16). Na straně druhé jsou vnímány tyto sekvence jako to nejlepší na ne příliš úspěšném a tudíž i méně známém Hitchcockově filmu.

Obr. 25. Z filmu Rozdvojená duše.

V roce 1946 začíná SALVADOR DALÍ jednat s americkým animátorem **WALTEM DISNEYEM** o vytvoření společného animovaného filmu s názvem **Destino** na motivy mexické balady podle Armanda Domingueze. Tím byla započata snad nejpodivuhodnější spolupráce v dějinách kinematografie. Jakkoli nám však může připadat toto spojení zvláštní, jelikož ze současného pohledu se Disneyova tvorba jeví jako pravý opak Dalího charakteristického přístupu, bylo známo, že Dalí je velkým Disneyovým obdivovatelem a André Breton dokonce označil Walta Disneyho za úžasného amerického surrealistu. Dalí chtěl s Disneyem vytvořit film, který ještě nikdy nikdo neviděl. Některé Dalího vize sice zanimovány byly, ale Disneyho studio se v té době dostalo do finančních problémů a rozpracovaný snímek byl uložen tzv. do šuplíku. Roku 2003 se ho však ujal vnuk Walta Disneye, režisér **ROY E. DISNEY** a film se konečně dočkal svého dokončení. Jde o kombinaci kreslené animace s 3D, takže Dalího úžasné surrealistické ikony a kresby byly rozpohybovány a převedeny do prostoru. Kritik Leonard Maltin označil film směsicí Disneyho klasického kýče s čistým Dalím a poetikou současné vnímavosti.



Obr. 26. Z filmu Destino

V období po druhé světové válce, kdy se přesouvá hlavní centrum surrealismu z Francie do USA, byl natočen kolektivní surrealistický film **Sny na prodej** (Dreams for sale, 1944-47), na kterém se podíleli někteří autoři zmiňovaní již u první umělecké avantgardy - **HANS RICHTER, FERNAND LÉGER, MARCEL DUCHAMP, MAN RAY, ALEXANDER CALDER** a malíř surrealismu **MAX ERNST**.

2.1.4 Odraz surrealismu v českém filmu do 60. let 20. stol.

Vývoj české kinematografie do r. 1960 se odehrával, dalo by se říci, téměř bez vlivu surrealismu. Český film postrádal tvůrčí osobnosti, jež by byly schopny nastavenou světovou surrealistickou linii patřičně rozvíjet. „Vlastní smysl filmové avantgardy, tj. hledání cest, objevování nových estetických možností, zápas o styl, pokud bychom chtěli navázat na avantgardu francouzskou, v českém filmu němé éry nenajdeme.“ (Bartošek, 1985, s. 131) Umělci kolem skupiny Devětsil sice sledovali zahraniční vývoj avantgardního filmu a pokoušeli se o změnu i u nás, avšak veškeré snahy zůstaly pouze u jakýchsi pokusů o literární filmové práce, které patří spíše do oblasti literární než filmové. Především vášnivý teoretik české avantgardy, Karel Teige, rozvinul v několika statích své bojovné vize o moderním filmu, ale nakonec byl umlčen. (Žalman, 1993, s. 129) Ve 20. letech procházel český film krizí a výroba filmů pro nedostatek finančních prostředků téměř ustala.

Na počátku třicátých let začaly vznikat krátké experimentální snímky, z nichž za zmínku stojí surrealistická hříčka **Burleska JANA KUČERY**, tehdejšího filmového kritika a dokumentaristy, nebo pokusy **ALEXANDRA HACKENSCHMIEDA**, žijícího tehdy ještě v ČSR. Během války se mladí čeští příznivci surrealismu pokoušeli napsat pár scénářů, avšak jejich realizace byla v té době absolutně nemožná. Postupem času se filmový cíl natolik vzdálil, že scénáře byly spíše projevem touhy po filmu než nějakým určitým záměrem. Jediným známým dokončeným filmem té doby je **Studie o zlomku skutečnosti** (1947) českého surrealisty **VRATISLAVA EFFENBERGRA**, což je patrně opravdu jediný snímek, který vznikl v české kinematografii v přímé spojitosti se surrealistickým hnutím. Všechny Effenbergrovy pseudo-scénáře jsou shrnuty v cyklu *Surovost života a cynismus fantazie*.

2.2 Odraz surrealismu v současné kinematografii

2.2.1 Ryze surrealističtí současní režiséři

„Sovy nejsou, čím se zdají být."

(Lynch, citace z filmu Twin Peaks)

„ – teď musíte – zavřít oči – jinak – nic neuvidíte."

(Švankmajer, citace z filmu Něco z Alenky)

Když se řekne současný surrealistický film, okamžitá asociace nám evokuje dvě kultovní jména – JAN ŠVANKMAJER (jako představitel českého surrealismu) a DAVID LYNCH (jako zástupce surrealismu amerického). Můžeme říci, že jsou to skutečně jediní filmaři od dob Buňuela, u nichž se surrealistické principy projevují bezmála v celé jejich tvorbě. Absurdní je však skutečnost, že zatímco surrealismus tyto dvě režisérské osobnosti spojuje, současně je také zásadně rozděluje, neboť každý z nich si vzal ze surrealismu pouze to, co považoval pro svou tvorbu za nejpotřebnější. Vhodným spojením se svými oblíbenými filmařskými postupy, výrazovými prostředky či obsedantními motivy si tak každý z nich vytvořil osobitou poetiku, kterou již nelze přirovnávat ke klasickému surrealismu, reprezentovanému Buňuelem či kýmkoli jiným. V jejich případě se stává surrealismus zkrátka surrealismem „švankmajerovským" a „lynchovským", přičemž oba se od sebe výrazně odlišují nejen stylově, formálně i obsahově, ale zejména svým jednoznačně osobitým postojem k surrealismu. Zatímco Jan Švankmajer je ortodoxním surrealistickým režisérem a sám se k surrealismu programově hlásí (od r. 1970 je členem *Surrealistické skupiny*), David Lynch naopak odmítá „zaškatulkování" do role surrealistického filmaře, otevřeně popírá jakékoli surrealistické vlivy ve své tvorbě a dalo by se říci, že i existenci surrealistického filmu vůbec. Spojující prvek v jejich tvorbě však přece jen nakonec můžeme objevit. Jde o důsledný bojkot objasňování významů jejich filmové tvorby. Jak uvedl David Lynch: „Vůbec nechápu, proč lidé za každou cenu chtějí najít v umění nějaký smysl, když se přitom už dávno smířili s tím, že sám život smysl nemá." A Jan Švankmajer konstatoval: „Každé imaginativní dílo je mnohovýznamové. Zásadně nevykládám své filmy, alespoň pro veřejnost ne. Autorizoval bych totiž jeden z možných výkladů a tak diváka odradil od hledání

jeho vlastní interpretace. Nabízím pouze klíče k možným výkladům, aniž bych některý preferoval.“

Kontroverzní **DAVID LYNCH** je rozporuplným a složitým režisérem, jehož tvorba se povšechně označuje jako postmoderní a často i jako nezařaditelná, tedy odporující jakékoliv konvenční kinematografii. V rámci své osobité poetiky těží z řady odlišných filmových žánrů a avantgardních směrů, což se projevuje např. v až naturalisticky ztvárněném násilí či obscénnosti, expresionismu, vlivu filmu noir či parodii na hollywoodský mainstream. Je to ignorace a vyvracení veškerých vypravěčských schémat či kinematografických postupů, halucinogenní až bizarní atmosféra ve snovém, reálném i fiktivním (nebo jakém vlastně?) světě, všudypřítomný dojem mrazivosti (podpořen úžasnou hudbou A. Badalamentiho) a freudovská (i jiná) symbolika, jež odkazují jednoznačně k surrealismu. Lynch však posunul pomyslnou hranici surrealismu ještě dále. V jeho filmech nedochází pouze k nejednotě času a prostoru, ale také k nejednotě charakterů (jedna postava může mít najednou identitu té druhé apod.), není zachycen jednotný děj, ale jen jakési střípky, které do sebe sice na chvíli zapadají, ale jen proto, aby byly hned nato roztříštěny na padrť.

Obr. 27. Z filmu Inland Empire

Obr. 28. DVD Modrý samet.

Souhrnně řečeno, divák si nemůže být jistý ničím, co je mu zde předkládáno, neboť Lynch si dokáže skutečně mistrně pohrát s divákem, zvláště pak s jeho podvědomím. Zastává tzv. teorii spoluúčasti, podle níž by se divák neměl dozvědět příliš mnoho konkrétních faktů, ale měl by mu být ponechán prostor pro dotváření díla na základě vlastních emocí a prožitků, jinými slovy: „Řekneme-li příliš mnoho, tajemství ztrácí sílu.“ (Lynch in Film a Doba, 3/1997, s. 148-150) Často a rád opakuje své motivy, které jsou dnes již označovány za

„lynchovské“ a „sebecituje“ se tak i ve svých filmech (např. modrá krabička, sametové závěsy, atd.). Lynchovy osobité, pro mnohé nepochopitelné, filmy „názorně ukazují, jak silně infiltrovaly surrealistické aspekty do všedního života Ameriky.“ (Peter Nagy in Fischer, 2006, s. 286)

Lynchův debut **Mazací hlava** (Eraserhead, 1976), jenž je obrazově i zvukově vytříbeným surrealistickým hororem, je považován za nejčistší surrealistický film po Andaluském psovi. Dokazuje to jak sled nevysvětlitelných a absurdních obrazů či šokujících scén odehrávajících se v hororové temnotě místnosti, která dává prostor k odhalení nejtemnějších propastí lidské duše, tak i třeba v podobě novorozeněte, která prý inspirovala surrealistického umělce HR Gigera při návrzích Vetřelce. Stejně jako ve všech surrealistických filmech zde dominuje vizuální stránka nad úspornými dialogy i nad vlastním značně šokujícím příběhem. Mazací hlava se sice jeví, jako by v mnohém odkazovala či navazovala na Andaluského psa (např. ve scéně, kdy hlavní postava prostřihne amorfní tělíčko novorozeněte, se nabízí srovnání s řezem přes oko), Lynch to však vehementně popírá:„Andaluského psa jsem viděl až po Mazací hlavě. Nač si lámat hlavu klasifikací různých směrů? Jestliže surrealismus vyplyne sám od sebe, jestliže vytryskne z nitra umělce, jestliže si přitom tvůrce uchová svoji nevinnost – pak dobrá. Vyrobený, chtěný surrealismus by byl naproti tomu strašlivý. Jestli tedy tato kategorie vůbec existuje, pak bych řekl ano, Mazací hlava je surrealistický film.“ (Lynch in Fischer, 2006, s. 277)

Obr. 29., Obr. 30. Z filmu Mazací hlava.

K Lynchovým dalším filmům patří: **Sloní muž** (The Elephant Man, 1980); **Duna** (**Dune**, 1984); **Modrý samet** (**Blue Velvet,** 1986); TV film **Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Broken Hearted** (1990); **Zběsilost v srdci** (**Wild at Heart**, 1990); **Twin**

Peaks: Ohni se mnou pojď (**Twin Peaks: Fire Walk With Me**, 1992); **Lost Highway** (1997); **Příběh Alvina Straighta** (**The Straight Story**, 1999); **Mulholland Drive** (The Mulholland Drive, 2001) krátké snímky **Darkened Room** (2002), **Králíci** (**Rabbits,** krátký film, 2002), **Dumbland** (2002); **Inland Empire** (2006). Kromě zmíněných filmů natočil také netypické seriály s prvky postmodernismu určených pro televizní vysílání a narušil tak žánrová neměnná pravidla klasických televizních sitcomů: **Městečko Twin Peaks** (**Twin Peaks,** 1989 - 1991), **American Chronicles** (1990); **On the Air** (1992); **Hotelový pokoj** (**Hotel Room,** 1993).

JAN ŠVANKMAJER je surrealista se vším všudy. Z poetiky surrealismu vychází jako výtvarník, spisovatel a samozřejmě také jako filmař (na rozdíl od Lynche však přiznává svou inspiraci Buňuelem, kterému děkuje v prologu ke svému poslednímu snímku "Šílení"; nejvýrazněji na něj však zapůsobil Vratislav Effenberger). Švankmajer chápe surrealismus „nikoli jako estetický směr, ale jako duchovní cestu“ (Švankmajer, 2001, s. 129), takže pojímáno z tohoto hlediska většina děl výše či níže zmiňovaných by fakticky surrealistickými nebyla, protože majorita současných surrealistických filmařů vychází právě z výtvarna surrealismu. U Švankmajera se surrealismus projevuje v mnohém. Švankmajer nachází spojováním zdánlivě nespojitelných věcí nové souvztažnosti; vytváří časoprostorové koláže; klasickým zůstává, že pro něj není podstatný vnější příběh, avšak nestaví nad něj vizualitu (jako to dělá mnoho surrealistických filmařů, které on tak radikálně odmítá nazývat surrealisty), ale niterné pochody a vnitřní asociace, ze všeho nejvíce pak klade důraz na myšlenku. „Nikoli ovšem myšlenka jako teze či dogma, ale jako úvaha nad mnohovrstevností příčin a následků.“ (Český animovaný film, 1994, s. 86) Pokud bychom měli najít slova, která charakterizují jeho tvorbu, bude k nim patřit bezpochyby sen (kterému vzdal největší hold ve snímku "Něco z Alenky") „Sen vždy tvořil jednu z konstant surrealismu. Sen a skutečnost pro něj byly spojité nádoby (Breton). Povaha mých filmů to, myslím, plně dokládá.“ (Švankmajer, 2001, s. 132); dále pak hravost; rafinovanost; bezbřehá obraznost a imaginace; rouhačství a erotismus, někdy až hraničící s perverzitou (zjevné u "Spiklenců slasti"), groteska, absurdita, někdy cynismus, morbidnost a tíživá hororová atmosféra vycházející z poetiky E. A. Poea. (Jeho díla přispěla bezesporu k rozvoji českého hororu jako žánru.) Švankmajerova filmová výtvarnost je spjata také se střihem a montáží.

Obr. 31. Z filmu Byt.

Obr. 32 Z filmu Don Šajn.

Střih se pro něj stává u filmového vyjádření „non plus ultra“, v jednom rozhovoru dokonce uvedl, že slovo střih je vlastně ekvivalentem pro film. Švankmajerovy snímky jsou skutečně jakýmsi sledem záběrů a v jeho tvorbě se jich objevuje dvakrát více než v „normálním“ filmu stejné délky. K typickému Švankmajerovu rukopisu patří také obrovská zaujatost pro detaily až makrodetaily, které mají podle něj taktilní (hmatové) hodnoty a mohou tedy do snímku přenést další, díky své hluboké emocionalitě nejdůležitější, lidské vjemy, jako je např. hmat. Švankmajer je proslulý svou neustálou experimentací s taktilními objekty, výtvory a básněmi. K jeho dalším netradičním postupům patří kombinace hraného a animovaného filmu, přičemž neopouští (a určitě již neopustí) klasickou animaci, neboť počítačová mu neposkytuje onu skutečnou a hmotnou realitu. Animovanými se u něj stávají různé materiály, hmoty, loutky (v raných dílech marionety nebo lidé) a předměty, přičemž Švankmajer využívá již věcí skutečných a existujících (maximálně vznik loutky smícháním rozličných předmětů, jako např. postavičky v "Něco z Alenky"), které animuje často v reálném prostředí, neboť jim „chce navrátit svou magickou funkci.“ (Švankmajer, 2001, s. 132). Ze všech jeho filmových postaviček bychom mohli složit bizarní a zároveň pitoreskní obludárium. Předlohou k Švankmajerovým námětům jsou často významná literární díla světových autorů (L. Carroll, E. A. Poe, Goethe, Markýz de Sade), přičemž zde však nemluvíme o jejich adaptaci, nýbrž o tzv. autorské interpretaci, která „nesleduje záměry autora, ale záměry své a zajímá ho, jak dalece ten který motiv rezonuje s jeho vlastními zážitky či pocity.“ (Švankmajer, 2001, s. 143-144). Stejně jako Lynch, tak si i Švankmajer

vytvořil jakési obsedantní prvky, jež mají své kořeny v jeho kratších animovaných počinech. Ty se již staly jakýmsi poznávacím znamením a vkrádají se i do filmů celovečerních, což mu je kritiky vytýkáno se slovy, že vykrádá sám sebe. Tím je myšleno zejména ono typické Švankmajerovo maso, zvětšené jazyky, vyvalené oční bulvy, polykající nebo artikulující ústa, kostřičky, vycpaná zvířata, jídlo, atd.

Švankmajerova tvorba se značně vymyká jakékoli jiné současné filmové produkci (samozřejmě mimo té, která vychází z jeho tvorby nebo ji záměrně napodobuje) a on sám je vnímán jako jeden z mála českých režisérů, který je ikonou i v zahraničí. Jeho filmy (podle jeho slov) přitahují ty diváky, kteří ještě nezabouchli dveře za svým dětstvím a nenechali si pragmatickou civilizací vymlátit z duše imaginaci.

Švankmajerova filmografie skýtá následující snímky: **Poslední trik pana Schwarzewalldea a pana Edgara** (1964); **J. S. Bach - Fantasia G-moll** (1965); **Hra s kameny** (1965); **Et cetera** (1966); **Rakvičkárna** (1966); **Historia naturae** (1967); **Byt** (1968); **Zahrada** (1968); **Tichý týden v domě** (1969); **Picknick mit Weismann** (1969); **Kostnice** (1970)**; Don Šajn** (1970); **Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta** (1971)**; Leonardův deník** (1972)**; Laterna Magika: Kouzelný cirkus** (1976)**; Otrantský zámek** (1979); **Zánik domu Usherů** (1980); **Do pivnice** (1982)**; Možnosti dialogu** (1982); **Kyvadlo, jáma a naděje** (1983); **Něco z Alenky** (1987)**; Jiný druh lásky** (1988); **Mužné hry** (1988); **Flora** (1989)**; Tma, světlo, tma** (1989); **Zamilované maso** (1989)**; Konec stalinismu v Čechách** (1990)**; Jídlo** (1992)**; Lekce Faust** (1993)**; Spiklenci slasti** (1996)**; Otesánek** (2000)**; Šílení** (2005).

Obr. 33. Z filmu Tma, světlo, tma

Obr. 34. Z filmu Něco z Alenky

Obr. 35. Z filmu Otesánek

Obr. 36. Z filmu Šílení.

2.2.2 Originální česká poetika surrealismu

„Hra s obrazem je sama o sobě smyslem.“

(Krumbachová a Němec in Sviták, 1968, s. 156)

Výrazná změna v české kinematografii, a tedy i v postavení surrealistického filmu, se výrazně projevuje od 60. let, a to zejména s nástupem filmové české nové vlny. Poprvé zde dochází ke skutečnému kontaktu československé a světové (potažmo evropské) filmové tvorby, což se následně odrazilo v osvobození se od konvencí klasického filmu a vedlo k povznesení autorské a nezávislé filmové tvorby. Do té doby byl jakýkoli svobodný filmový projev omezován cenzurou státu a dominantním postavením ideologie, jíž se musela podřídit i filmová tvorba, což vedlo ke vzniku socialistického filmového stereotypu a formalismu. (Žalman, 1993, s. 86). Nová situace umožnila vznik snímků námětově i pojetím zcela odlišných od filmů předsocialistické a socialistické éry. Osobití filmaři české nové vlny se přihlásili k metodě „cinéma-vérité“ neboli „film-pravda“, přičemž nejvýraznějším rysem jejich tvorby byl záměr co nejtěsněji se přiblížit prostým českým lidem a co nejpřesněji vystihnout každodenní realitu jejich života. I zde se však objevilo několik režisérů, kteří se významně přiblížili také surrealistické rovině. Dopad vlivu socialistické společnosti byl totiž stále znatelný, proto tvůrci často volili formu symbolů a jinotajů surrealistického

vyjadřování jako prostředek k úniku. Tato cesta se stala také účinným nástrojem společenské kritiky.

Za osobitý rys českého surrealismu je všeobecně pojímáno především propojení hororové poetiky s expresionismem, popř. hororu s groteskností či absurditou. Surrealismus se v českých filmech projevuje hlavně v absolutně ojedinělé výtvarné stylizaci filmových obrazů (vznikajících propojením bizarnosti a hororové atmosféry s českou atmosférou a mentalitou), která je v dané formě specifickou záležitostí výhradně českého prostředí.

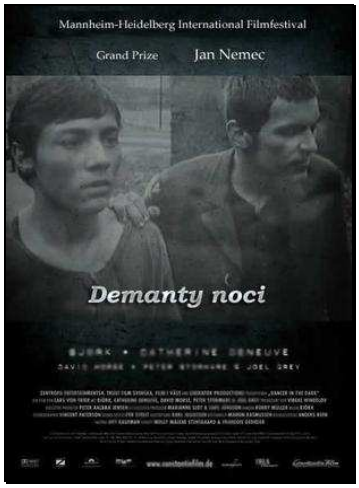
Stejně jako ve světě, tak i u nás měli velký podíl v nastavení nové umělecké vize v oblasti filmové tvorby zejména výtvarníci. Nejvýznamnější a současně nejosobitější představitelkou této linie byla **ESTER KRUMBACHOVÁ**. Hlavně její zásluhou získaly některé filmy představitelů české nové vlny experimentální a surrealistickou tvář. Krumbachová byla výtvarnicí, scénografkou, scenáristkou a spisovatelkou – takže tzv. renesančním člověkem své doby. Režie se však ujala pouze jednou, a to když sama natočila snímek **Vražda inženýra čerta** (1970). Svůj osobitý výtvarný rukopis a úžasný filmový pohled na svět však realizovala především v tvorbě svých režisérských kolegů - zejména ve filmech Jana Němce a Věry Chytilové. Krumbachové nevšední a intuitivní estetika se vyznačuje poetickou abstrakcí, lyrickým symbolismem a samozřejmě surrealismem (jejími výtvarnými oblíbenci byli Hieronymus Bosch, Joan Miró a Paul Klee), přičemž klade důraz zejména na detail a barvu. Jan Němec označil Krumbachovou za múzu a šedou eminenci české kinematografie 60. let.

JAN NĚMEC stál u zrodu české nové vlny a právě on je tím režisérem, jenž se nesnažil zachytit skutečnost formou „cinema-vérité“, ale vytvářel skutečnosti nové, mimo film neexistující. Jan Němec je po Janu Švankmajerovi bezesporu nejortodoxnějším českým surrealistickým filmařem, přičemž však nutno podotknout, že jeho pojetí surrealismu je diametrálně odlišné od toho Švankmajerova. Osou Němcovy filmové tvorby je především téma mystifikace (tvrdí, že jakékoliv dílo je přece účelová fantazie a tedy mystifikace) a neutuchající úsilí dobrat se originálního filmového vyjadřování. Němcovy filmy patří k tomu nejosobitějšímu a snad i nejprovokativnějšímu, co kdy v Česku vzniklo. Surrealistické cítění dokazuje nejvíce jeho celovečerní debut **Démanty noci** (1964). Film nám předkládá obraz dvou mladíků, jež utekli z transportu smrti a schovávají se v lese. Vše je ztvárněno proudem jejich vědomí. Němec mísí bez jakéhokoli předělu realitu a vizi, přelud a sen, o to

více pak před námi odkrývá hloubku jejich úzkosti: „Chtěl jsem zobrazit duševní stavy člověka postaveného do nelidsky těžkých podmínek, zobrazit tlak na člověka i v psychických oblastech. Proto část děje není v oblasti skutečnosti, ale v oblasti představ." (Němec in Brož, 1964, s. 44). Klade důraz na filmové obrazy, jelikož podle něj mají schopnost působit daleko emotivněji na paměť a podvědomí než příběh a dialogy. Některé scény jsou sice zobrazeny až naturalisticky, surrealismus a inspirace Andaluským psem (jednoznačným a čitelným odkazem jsou mravenci lezoucí po mladíkově ruce) je ale patrnější. Následující Němcovy snímky **O slavnosti a hostech** (1965) a **Mučedníci lásky** (1967) vzešly ze vzájemné spolupráce výše zmiňované Ester Krumbachové. Na tu dobu velice kontroverzní snímek O slavnosti a hostech je surrealisticko-kafkovským podobenstvím lidské hlouposti. Surrealismus zde představuje hlavně groteskně prezentovaný příběh s mnohoznačnou pointou, zatímco ke Kafkovi odkazuje „prostota stylu i poetiky, též absurdnost bez fantastičnosti, hrůznost bez děsivosti a násilí bez surovosti." (Žalman, 1993, s. 153). Snímek Mučedníci lásky je projevem poněkud odlišnějším od předchozího – je více melancholickým a anekdotickým, i když absurdita stále přetrvává. Film se skládá ze tří povídek, z nichž na surrealistických principech je nejvíce založena povídka "Nastěnčiny sny", jež pojednává o tzv. denním snění. V groteskní adaptaci nadčasového románu Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha* s názvem **V žáru královské lásky** (1990) nabízí Němec hrůznou expresivitu kombinovanou se surrealismem a bizarní odvážnou imaginací (scény detailního sežrání, nekrofilie, krvavých halucinací, atd.). Němec se rozhodl zadaptovat Klímovo dílo překvapivými a postmoderními filmovými prostředky. Šokující je především přenesení mizanscény do současné Prahy, zvláště pak umístění Sternenhochova sídla do žižkovského vysílače (tento Němcův nápad skutečně mnoho diváků a kritiků neuneslo). Na výtvarné složce filmu se podílel surrealistický výtvarník Michal Rittstein. Mnozí kritici mu vyčítají také povrchní a příliš parodický nadhled. V posledních letech začal Němec hojně experimentovat s různými technikami filmového vyjadřování, zejména s technikou tzv. vizuální koláže, kterou použil např. v experimentálním dokumentu **Krajina mého srdce** (2004), kde ukazuje montáží obrazů a fotografií, co se odehrává v podvědomí člověka během narkózy. Ve svém nejnovějším snímku o životě a tvorbě surrealistické malířky **Toyen** (2005) posouvá tuto techniku ještě dál. Koláží obrazů jdoucích za sebou a doplněných emotivní hudbou (jakási audiovizuální báseň) usiluje především o to, aby divák ne-

vnímal film rozumem, ale citem. Němcovi ve filmu nejde o prezentaci biografie Toyen, ale o zamyšlení se nad její osobností.

Obr. 37. Z filmu Démanty noci



Obr. 38. Plakát - Démanty noci

Obr. 39. Z filmu Krajina mého srdce

Obr. 40. Z filmu Toyen.

Surrealistická rovina ve filmech **VĚRY CHYTILOVÉ**, další reprezentantky nové filmové vlny v Česku, se projevuje především silně propracovanou vizuální stránkou a ironickými podobenstvími o lidech a světě. Surrealistické tendence jsou spatřovány spíše v raných dílech její tvorby, kdy tvořila pod vlivem české nové vlny. Na rozdíl od Němce byla Chytilová zpočátku zaujata principy „cinéma-vérité“ a natočila pár dokumentárně laděných snímků v daném stylu. Jejím debutem se stal nekompromisní experimentální film **Sedmikrásky** (1966), ve kterém jako by spojuje styl „film-pravda“ se zajímavou výtvarnou stylizací. Sama Chytilová označuje Sedmikrásky za „šokující filozofický dokument o pustošení a nihilismu.“ (Chytilová in Boček, 1966, s. 71) Ve filmu neexistuje zápletka, která by jeho vývoj posouvala dál, ale ani klasická forma narativnosti. Sedmikrásky jsou totiž založeny především na surrealistických metaforách ztvárněných koláží výtvarně stylizovaných fil-

mových obrazů, na nichž se podílela samozřejmě i Ester Krumbachová (stejně jako na scénáři). Poetikou Sedmikrásek tedy není děj, nýbrž struktura obrazového a myšlenkového řádu. Tento mnohoznačný snímek se stal pro Chytilovou klíčovým, jelikož si v něm našla svůj filmový rukopis. Podobná poetika se prolíná i jejími filmy **Ovoce stromů rajských jíme** (1969) – ještě zašifrovanější podobenství o vyhnání z ráje, kde je Krumbachové důraz na barvu doveden do extrémnosti, jelikož film je na barevné symbolice založen i dějově; **Hra o jablko** (1976) nebo **Šašek a královna** (1987).

Obr. 41, Obr. 42. Z filmu Sedmikrásky.

Dále nesmí být opomenut ani neobvykle laděný skvost české kinematografie s názvem **Valérie a týden divů** (1970) režiséra **JAROMILA JIREŠE**, dalšího důležitého představitele české nové vlny, který se dotkl surrealistické poetiky. Jde o adaptaci gotického (neboli černého) románu Vítězslava Nazvala, který se svou ojedinělou atmosférou velmi odlišuje od ostatní české produkce. „Mistrné balancování na pomezí pohádky a halucinace, somnambulní lyrika vytvářející jakoby světelný most mezi pubertálně sladkou mdlobou a životem, a konečně i ten smyslný opar, do něhož je to zahaleno – to vše představovalo v poměrech českého filmu kus nefalšovaného básnického zisku.“ (Žalman, 1993, s. 171) Valérie a týden divů v sobě snoubí poetický surrealismus s hororovými, lyrickými i odvážnými erotickými prvky (odkazující na freudovskou sexuální symboliku). Jireš ve filmu pomocí symbolických obrazů, barev, tvarů a zvuků spojuje bizarní snění mladé dívky s ještě bizarnější realitou. Pro absolutní surrealismus mluví i fakt, že se naskýtá mnoho možností vysvětlení děje. Na filmu se již tradičně podílela Ester Krumbachová jako scénáristka i výtvarnice,

což jako vždy dokazuje úžasná fantazijní výprava filmu, tentokrát s nádechem dětské nevinnosti.

Obr. 43,Obr. 44,Obr. 45. Z filmu Valérie a týden divů.

Posledním představitelem české nové vlny, jenž si díky svému doteku se surrealistickou poetikou zaslouží být zde rovněž jmenován, je **PAVEL JURÁČEK.** Juráček není v povědomí české veřejnosti tak významně zapsán jako výše zmiňovaní režiséři. „Je slavný spíše za hranicemi než doma. Jeho filmy, a to budiž připomenuto k věčné hanbě tehdejší kulturní politiky, se s českými a slovenskými diváky prakticky nesetkaly.“ (Liehm, 2001, s. 358) Nejdříve se podílel na některých počinech svých kolegů (např. je autorem námětu k Sedmikráskám). Nejzajímavějším snímkem, odkazujícím v mnohém na surrealismus, je **Případ pro začínajícího kata** (1969). Scénář s názvem *Krajina vlídných bludiček* napsal Juráček na motivy knihy *Gulliverovy cesty* Jonathana Swifta. Skrze fantaskní Gulliverovo podobenství se mu totiž podařilo natočit nečekaně adresný a kritický film. Carrollovský úvod, kdy havárii hlavní postavy zapříčiní oblečený zajíc se zlatými hodinkami v kapse, stíhají fantasmagorické obrazy. Gulliver se ocitá v zemi Balnibarbi, kde se noční můra stává realitou, absurdita zákonem a on tak vstupuje do světa spleteniny oživlých, nesouvislých vzpomínek a snové imaginace. Surrealistické principy dokazuje také popření konkrétního časoprostoru. Ačkoli je Případ pro začínajícího kata zjevně surrealistickým dílem, v celku šlo Juráčkovi hlavně o přepis ustrašeného jednání, dobře viditelného v posrpnové realitě. Filmy Pavla Juráčka zůstanou uhrančivým svědectvím časů svého vzniku. Současný slovenský režisér **MARTIN ŠULÍK** (jenž ostatně točí také relativně experimentální a originální filmy, např. **Orbis Pictus, Krajinka nebo Zahrada**) natočil o Pavlu Juráčkovi dokument **Klíč k určování trpaslíků podle deníků Pavla Juráčka** (2002), který, jak už název napo-

vídá, vychází z Juráčkových zápisů v denících, kde skeptický Juráček popisuje strastiplné natáčení jeho výše zmiňovaného snímku.

Za celosvětovou raritu je pokládán fenomén československé pohádky, jelikož ta byla mnohdy daleko více hrůznou a hororovou nežli pohádkovou a ve své výpravě či atmosféře tak někdy využívala i surrealistické poetiky. Nejlepším příkladem surreálno-hororové pohádky jsou snímky **Deváté srdce** (1978) a **Panna a netvor** (1979), jež má na svědomí slovenský režisér **JURAJ HERZ**. O surrealistickém vzezření pohádek přesvědčí i fakt, že na Devátém srdci se jako kostýmní návrhářka a scénografka podílela surrealistická výtvarnice Eva Švankmajerová, zatímco na Devátém srdci spolupracoval s Herzem další mimořádná osobnost, surrealistický malíř Josef Vyleťal. Pohádky tedy charakterizuje velké množství bizarních rysů a hrůzných figur, ponurá, děsivá až morbidní atmosféra a samozřejmě úchvatná vizuální stránka. I v jiných Herzových filmech ale můžeme spatřit stopy surrealismu. Hned jeho groteskně stylizovaný debut **Sběrné surovosti** (1965), původně plánovaný jako součást manifestu české nové vlny, má značné surrealistické rysy. Film nás zavádí do světa kuriózní až fantaskní všednosti, do světa obydleného podivíny. Objevují se zde rozřezané sochy svatých hýbající očima, dítě vytažené z lisu na papír, pouťové obludárium, atd. Surreálně a expresivně groteskní je také mistrovský snímek **Spalovač mrtvol** (1968), který bývá většinou označován jako psychologický horor. Herz zde zobrazuje svět psychopatického pracovníka krematoria „jako přízračný a deformovaný, což umožnil efekt tzv. rybího oka“ (Kronika filmu, 1995, s. 383). Za zmínku také stojí Herzův sci-fi horor **Upír z Feratu**, a to hlavně z důvodu, že na zobrazení zažívacích orgánů hybridního automobilu se podílel tentokrát Jan Švankmajer, i když zásah cenzury donutil režiséra šokující scény vynechat.

Hodinářova svatební cesta korálovým mořem (1979) režiséra **TOMÁŠE SVOBODY** je filmem plným hudby (oficiálně je označen jako hudební komedie), parodií a odkazů na slavné filmy a především filmem plným absurdních, bizarních a šokujících nápadů (např. za doprovodu Smetanovy Vltavy je vypuštěna Vltava majíc na dně špunt). Děj, který se neustále mění a vrací zpět, se tak stává absolutně nepředvídatelným. U tohoto snímku, o němž se mluví dokonce jako o nejpodivnějším filmu české kinematografie, není potřeba bát se použít dokonce spojení „surrealistický úlet“.

Surrealismus ve spojení s kafkovským existencionalismem se projevuje v tvorbě **PAVLA BÁRTY**, režiséra nezávislého filmu 80. let. V mnohém navazuje na novou vlnu 60. let, hlavně na tvorbu Chytilové, Juráčka a Němce, tedy všech výše zmíněných. Bárta pracuje úžasně a originálně především s výtvarností, atmosférou filmu, metaforou a s filmovou montáží – tedy právě s těmi výrazovými prvky, jichž využívá surrealismus nejvíce. Nejsurrealističtěji laděným filmem je **Poslední služba** (1983), kde se Bárta nechal inspirovat svým snem o muži jdoucím na smrt nebo **Hledání** (1987) vyznačující se tíživou fantaskní atmosférou a bizarností.

Animované filmy **JIŘÍHO BÁRTY** patří rozhodně mezi skvosty a hlavně také originální počiny jak z hlediska filmového, tak i výtvarného. Bárta má úžasnou schopnost vyprávět příběhy prostřednictvím filmových obrazů. Inspirován německou legendou natočil fascinující metaforu **Krysař** (1985), jež se právem řadí ke klenotům české kinematografie a zároveň je jedním z nejnáročnějších filmů, které kdy byly ve světě animovaného filmu natočeny. V tomto snímku prokázal Bárta hlavně zajímavý výtvarný styl. Mytologický Hammeln ztvárnil jako bizarní středověké město s kulisami v goticko-expresionistickém (kde, podle jeho slov, vytvořil svou verzi Wieneho Kabinetu dr. Caligariho) stylu a docílil tak podivné mrazící atmosféry. Stylizace je zjevná také díky zatoupení řečí podivnými skřeky. Bárta dále využívá různých animačních technik a výrazových prostředků typických spíše pro hraný film, přičemž expresionisticko-surrealistické loutky jsou doplňovány reálnými rekvizitami a někdy i živými krysami. Tím vším docílil Bárta velice sugestivního díla až znepokojujícího ve svém poslání. V groteskním hororu **Poslední lup** (1987), který balancuje na pomezí hraného a animovaného filmu, vytvořil Bárta další fantastický svět s bizarní mystickou scénou. Zatímco v Krysaři byl inspirován zvláště expresionismem, v **Zaniklém světě rukavic** (1982) a pozdějším **Klubu odložených** (1989) je surrealismus a Bártova fantaskní imaginace zjevnější. Zaniklý svět rukavic v sobě schovává patnáct parafrází na vývoj kinematografie, přičemž pro alegorické ztvárnění posloužily rukavice, jež se zde díky pixilaci stávají hrdiny různých filmových žánrů. Jedním z nich je právě surrealismus. Objevují se zde např. Dalího známé měkké hodinky z obrazu "Stálost paměti" atd. Klub odložených má být zase jakousi metaforou pražské společnosti před Sametovou revolucí, k jejímuž vyjádření využil Bárta manekýnů z výkladních skříní, čímž docílil velice bizarní až hororové atmosféry. Nyní natáčí Jiří Bárta první český celovečerní lout-

kový film podle scénáře Edgara Dutky (s nímž spolupracoval na většině svých počinů) s názvem **Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?** Hlavním stylotvorným prvkem příběhu je dětská imaginace a hravost, díky níž harampádí a hračky schované v kufru na půdě ožívají a představují se v překvapivě nových rolích, takže např. z prostěradla vznikne bouřlivá řeka atd. Můžeme se tedy těšit na mnoho dalších Bártových zajímavých nápadů.

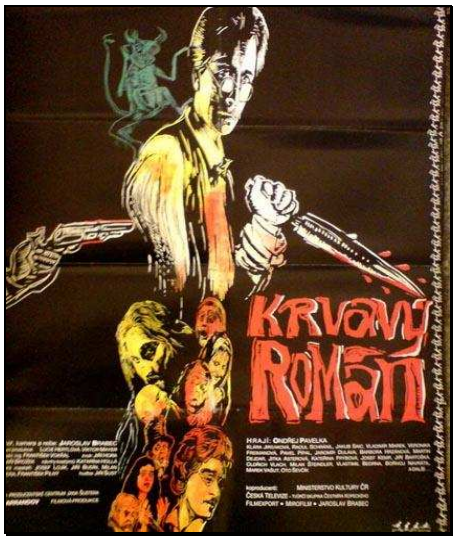
Obr. 46. Z filmu Krysař

br. 47. Návrh plakátu k Na půdě…

Také tvorba výtvarníka a animátora **DUŠANA MARKA**, který patří k předním australským animátorům, přestože původem je z Čech (i když u nás se o něm prakticky vůbec neví) je z velké části ovlivněna surrealismem. Jeho raná díla připomínají výtvarností výše zmíněného Jiřího Bártu (objevuje se vliv expresionismu, kubismu). Poté se však zcela přiklonil k surrealismu, který je nejvíce znatelný např. ve snímcích **And the Word Was Made flesh** (1971), kde hledá Marek surrealistické rezonance australské krajiny (např. fazolový lusk v podobě falusu, atd.) nebo **Pavučina na padáku** (Cobweb on a Parachute, 1966-67), ve kterém zvláštním způsobem spojuje abstraktní a realistické sekvence. Ve filmu jsou dvě postavy – on se svým podvědomím a jeho druhé já s maskou inspirovanou malbou surrealistického malíře Giorgia de Chirica. Ve své tvorbě také často experimentuje s různorodými animačními technikami.

Za zmínku stojí také experimentální až psychedelicky laděný debut **JAROSLAVA BRABCE** s názvem **Krvavý román** (1992), jenž k surrealismu navádí již svou předlohou – stejnojmenným surrealisticky roztříštěným románem Josefa Váchala. Brabec, jenž je zároveň scénáristou i kameramanem filmu, se námětu zhostil originálním způsobem - absurdní spletitou a značně nejasnou dějovou linii umocnil filmovou stylizací, kdy paroduje

diletantské počátky kinematografie - němou éru i klasické horory, aby potom přešel do odlišně barevně pojatého zvukového moderního hororu (čehož docílil technikou tónování filmu). Brabcovi se sice podařilo nastínit surrealistickou povahu a atmosféru Váchalova textu, avšak podle většiny kritiků nezvládl proměnit jej v hluboký a nosný celek. „Filmový Krvavý román – to je „váchalismus“ bez Váchala, řemeslně jedinečně vypracovaná a u nás vzácně talentovaná bájná vize – ale bez silnější osobní zprávy.“ (Cieslar, 1993, s. 71)



Obr. 48. Plakát k filmu Krvavý román

Také v rozsáhlé tvorbě československého režiséra **JURAJE JAKUBISKA** se objevují surrealistické prvky, tentokrát v kombinaci s naturalistickými a poetickými. Absurdita a nadsázka hrají rovněž důležitou roli. „Realita přivede diváka k čemusi, co mi dovolí přeskočit někam, kdy už realita skončila. Používám nadsázku reality.“ (Jakubisko in Liehm, 2001, s. 371). K atypickým a deformovaným postavám, jež se opětovaně objevují v Jakubiskových příbězích spolu s jakousi krutostí, jej, jak uvedl v jednom rozhovoru, přivedlo vyrůstání na východním Slovensku, kde ho podle jeho slov obklopovali samí bizarní lidé, kteří se s onou krutostí života vždy uměli poprat. Z těchto zkušeností vychází bezpochyby i snímek **Dovidenia v pekle, priatelia** (1970, 1990), jenž jediný se z Jakubiskových filmů hlásí k surrealismu otevřeně. V tomto neobvyklém příběhu se mísí typické surrealistické symboly (např. osel – viz Buňuelův Andaluský pes) s katastrofickými vizemi, černým humorem a inscenačními výstřednostmi. Jelikož film začal vznikat v roce 1968, využil v něm Jakubisko jinotajné roviny a vyprávění v symbolech. I přesto ale film neprošel cen-

zurou, a proto se svého dokončení dočkal až roku 1990, což jej ze současného pohledu činí ještě zajímavějším. Ve filmu **Takmer růžový príbeh** (1990), jenž je hudební parafrází na Šípkovou Růženku, se dá rovina surrealismu spatřit v klasickém prolínání zoufalé reality se snovými až pohádkovými vizemi připomínajícími magický realismus. Symbolika, absurdita a magičnost se objevují i v Jakubiskových pozdějších snímcích, i když ne již v takové míře – dokladem jsou filmy **Nejasná zpráva o konci světa** (1997), kde se mísí magické a realistické vize a **Post Coitum** (2004), ve kterém převládá vizuální stránka a stylizovanost obrazu i děje nad ostatními složkami filmu (Jakubisko je také „nečekaně" původně výtvarníkem a ne filmařem), což připomíná estetiku výše zmiňovaných Jakubiskových filmů. K surrealistické rovině přispívají také vyskytující se nerealistické scény (např. žena s křídly vznášející se u stropu) a neméně i ústřední téma filmu, tedy sexualita.

Ve filmech režiséra a kameramana **F. A. BRABCE** sice obsahově ani elementárně nedominují surrealistické principy, ale přesto si zaslouží být zde uveden. Jeho „surreálnost" totiž spočívá především v obrovském zaujetí pro výtvarnou stránku filmu, kterou důsledně povyšuje nad stránku obsahovou i nad celkovou realizaci filmu vůbec. Absurdní hříčka **Král Ubu** (1996) je adaptací stejně absurdní divadelní hry Alfreda Jarryho, jež byla považována za nezfilmovatelnou. Brabec, ve spolupráci s Milošem Macourkem jako scénáristou, se zhostil námětu odvážně, čímž vznikl výtvarně působící groteskní snímek o slepé primitivní tyranii, na tu dobu velmi nekonvenčně výtvarně pojatý. Ještě odvážnějším Brabcovým počinem je výtvarně obrazový baladický film **Kytice** (2000)**,** filmové zpracování Erbenovy stejnojmenné literární klasiky. V tomto snímku se Brabcovo básnické vidění projevuje ještě razantněji a přítomná je i hororová poetika, která je ale samozřejmě předurčena již Erbenovou předlohou. V létě 2008 by měla mít premiéru další Brabcova adaptace opět nezfilmovatelné látky - Máchova *Máje*. Brabcovy stylizované obrazové fantazie jsou sice značně originální a zajímavé, často však bývá kritikou napadán za lacinou zálibu v přílišné efektnosti na úkor obsahové stránky filmu a souznění s literární předlohou. „Z okouzlení sebou samými vzniká cosi jako vizuální masturbace, nedochází k básnickému splynutí jedinečné předlohy s její vizuální podobou a vzniká pouze archetypický kýč." (J.A.Liehm in Čulík, 2007, s. 534) Kýčovitost se však jeví jako Brabcův umělecký záměr. V rozhovoru o připravovaném Máji Brabec uvedl: „Točím obrazový kýč. Bude to ještě větší kýč než moje Kytice." (Francková, Koudelková, 2007, s. 31).

Obr. 49. Z filmu Král Ubu

Obr. 50. Z filmu Kytice

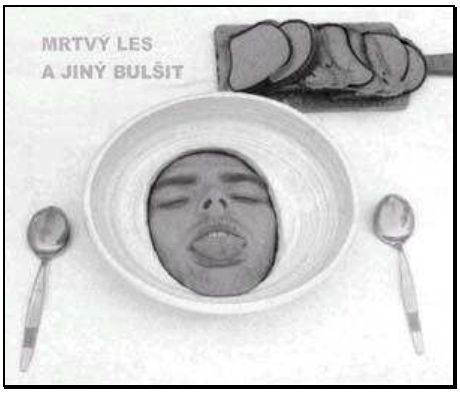
Mírně surrealisticky laděné jsou také některé počiny **IGORA CHAUNA**. U něj se objevuje surrealismus kombinovaný s hororem a groteskou, přičemž klasicky převažuje obraz a hudba nad dějem a dialogy – příkladem může být krátký snímek **Život po životě sira T.** (1990) či cyklus **Velmi neuvěřitelné příběhy** (1991), ve kterém se objevuje šest povídek inspirovaných především tvorbou spisovatele Roalda Dahla. Také u svých dokumentů – např. **Otec, matka a já** (1990) - propojuje Chaun dokumentární principy se zajímavou obrazovou a někdy až snovou stylizací (Cieslar, 1993, s. 32)

Absolventský film **RADIMA ŠPAČKA** s názvem **Rychlé pohyby očí** (1998) se řadí k dalším experimentálním snímkům, které nebyly veřejností ani kritikou příliš pochopeny (snímek získal anticenu Plyšový lev). Již název, jenž je českým překladem výrazu R. E. M. označujícím část spánku, napoví, že ve filmu není o sny a tudíž i o surrealismus nouze. Střídání reality se snovými vizemi, značné experimentování s výrazovými prostředky, nesrozumitelný děj jdoucí proti chronologickému sledu, sebevražedné tendence hlavního hrdiny a k tomu doporučení samotného režiséra navštívit po zhlédnutí psychiatra – to vše (plus navíc fakt, že film vznikl pod pedagogickým vedením Jaromila Jireše) činí z filmu ryzí surrealistickou podívanou.

Živočišná komedie **Eliška má ráda divočinu** (1999), jejímž režisérem je **OTAKÁRO SCHMIDT**, je svérázným pohledem do světa, ve kterém se také prolíná fantazie s realitou a skutečnost se snem. Film je plný Schmidtových barevných stylizovaných vizí (inspiraci našel u Federica Felliniho) a absurdností. Není zde nikdy úplně jisté, co je hra a co skuteč-

nost a děj filmu lze jen velmi těžko převyprávět. „Tok filmu je natolik bezbřehým sledem výjevů a asociací, že si o snímku může myslet kdokoliv cokoliv.“ (Jaroslav Sedláček in Čulík, 2007, s. 555) To vše nám jasně napovídá, že Eliška má ráda divočinu je opět značně experimentálním, na české vody nezvyklým, a především tedy velmi surreálným filmovým počinem.

Surrealismus ve spojení s groteskní atmosférou, paradoxy a ironií – tato slova by mohla charakterizovat tvorbu tvůrčího společenství *Bulšitfilm*. Skupinu založil **ROMAN VČELÁK** a **PAVEL MAREK** a postupem času se rozšířila o další členy. Do roku 1992 vzniklo osm krátkých filmů a jeden středometrážní. V roce 2000 měl premiéru soubor obsahující všechny tyto filmy s názvem **Mrtvý les a jiný bulšit**. Jedná se např. o filmečky s názvy **Narozeniny v parku** (1987), **Sklizeň** (1992), **Vychovatel ke strachu** (1989) či **Indispozice KRISTÝNY BOAJROVÉ**, kde se klasicky surrealisticky opět zaměňuje sen se skutečností**.** Nejdelším a nejznámějším z nich je ale **Mrtvý les** (1990) **PAVLA MARKA**, který nám představuje houbaře, jenž kvůli lysohlávce zabije svého souseda a poté se polévkou z ní otráví. Jde o animovaný film využívající především metody pixilace a surrealistické poetiky, takže inspirace Buňuelem a Švankmajerem je zjevná (ostatně i přiznaná, neboť Švankmajer je uveden i v titulcích). Podle Jana Čulíka „jde však spíše o amatérské cvičení, které neuměle napodobuje Luise Buňuela, což je po více než šedesáti letech nepůvodní a trochu pozdě“. (Čulík, 2007, s. 522)



Obr. 51., Obr. 52. Z filmu Mrtvý les.

Divadelní režisér a scénárista **DAVID JAŘAB** byl v 90. letech členem české a slovenské surrealistické skupiny. Jeho uměleckými vzory jsou Louis Buňuel, Jan Neměc a Jan Švankmajer. Z toho logicky vyplývá, že jeho filmová prvotina **Vaterland – lovecký deník** (2004) bude mít se surrealismem určitě něco společného. A nejenom něco. Ve filmu si Jařab pohrál s namícháním snad všech surrealistických motivů – v prvé řadě není vymezen ani čas ani místo děje, takže se vše odehrává v jakémsi záhadném neidentifikovatelném teritoriu. Vše je zahaleno do stísňující, dusivé a ponuré atmosféry (odkazující k hororové poetice a la Edgar Poe), kterou umocňuje například tajemné prostředí starého sídla s ještě tajemnější půdou a sklepem, třesoucí se kamera a všudypřítomný bzukot much, časté objevování se mnoha nemotivovaných a hlavně v ději nevysvětlených prvků (podivné mozaiky ve sklepě, dívka zavřená po léta na půdě, atd.) Příběh neustále osciluje mezi realitou, světem jakéhosi přeludu a světem minulosti, přičemž divák si samozřejmě není nikdy úplně jist, který z těchto stavů se zrovna odehrává. Film je plný surrealistických podivností, nelogičností a metafor. Navíc se v příběhu divákovi jakoby odkrývá nějaké tajemství, které se ale nakonec vůbec neodkryje. Právě naopak, vše je pouze nejasně naznačeno a závěrečná scéna v lese diváka ještě více zmate (hlavně díky ní nazývají mnozí Jařaba českým Lynchem, on se takovému přirovnání však brání) a pointa se ztratí někde v nekonečnu. Formou film mnoho nového nepřináší, Jařab používá již osvědčených surrealistických a hororových metod. Originálnější je Vaterland v tom, jak jich využívá v kontextu s obsahovou stránkou filmu (prostředí zcela vymyšleného starosvětského lovu v kombinaci s jakoby nejasnou rodinnou tragédií).

Obr. 53, Obr. 54. Z filmu Vaterland – lovecký deník.

Dalším originálním debutem, jenž se svou formou liší od typických filmů současné české kinematografie, je **Žralok v hlavě** (2005) **MARIE PROCHÁZKOVÉ**. Film sám o sobě je navenek jednoduchou nenápadnou tragikomedií o člověku uzavřeném ve své samotě. Již absence nějakého zásadního děje či pointy může vyznívat mírně surrealisticky, skutečný surrealismus však Procházková rozehrává ve chvíli, kdy se dostává do mozku hlavního hrdiny a tím i do jakéhosi snového nadreálného světa. Tady využívá animace, která může vzdáleně připomínat tvorbu Jana Švankmajera (stejně jako časté využívání detailů a makrodetailů). „Samota si postupně vyžádá své. Mužovo vnímání světa kolem propadá všedností do nemoci – obrazy, které vidí, se postupně stávají fantastičtějšími (symbolem jsou zmnožující se červené korálky, snad léky). Animace je stále groteskněji. Posedlost detaily v mužově světě je stále intenzivnější. Realita splývá s fantasmagorickými vizemi.“ (Čulík, 2007, s. 568)

Experimentální divadlo Buchty a loutky se rozhodlo vstoupit na pole filmové parodickým snímkem **Chcípáci** (2006). Režisér filmu **RADEK BERAN** popisuje dílo „jako autobiografický film pro dospělé, jenž má být zároveň poklonou brakovým a pokleslým příběhům.“ Chcípáci jsou sice filmem loutkovým, nejde však o typickou animaci. Loutky se pohybují v reálném čase, a tak se filmové postupy kombinují s divadelními. Inspirace Švankmajerem je zjevná, hlavním popudem autorů byla ale spolupráce na dánském snímku **Strings** (2004), v němž také vystupují klasické divadelní loutky. V Chcípácích se objevuje řada typicky surreálných jevů – netypická výtvarná stránka filmu dominuje nad složitě a nepřehledně strukturovaným dějem, erotické symboly, detailismus, asociativnost a v neposlední řadě mnoho bizarních scén a nápadů (návod na vyrobení jednovaječného dvojčete, vykládání budoucnosti z vypláchnutých exkrementů, žena sražená autobusem se svými dvěmi posmrtnými inkarnacemi, vypravěč v podobě masokombinátem opracovaného kuřete, atd.) Film se klasicky setkal s rozporuplnými reakcemi - někteří diváci jej považují za zmatený, nevtipný a vulgární, jiní za originální poctu loutkovým a surrealistickým filmům.

Obr. 55, Obr. 56. Z filmu Chcípáci.

Výrazně surrealistickou lahůdkou je animovaný celovečerní film **Jedné noci v jednom městě** (2007) **JANA BALEJE**. Tento snímek je koláží mnoha úžasných nápadů, mnoha podivných scén a ještě podivnějších postaviček, prezentovaným ve třech na sobě nezávislých povídkách. Surrealismus zde stojí především na Balejově bujaré imaginaci, která nezná hranic. Jeho nápady jsou zajímavé, vtipné a často velice bizarní, přičemž odkaz k surrealismu je od něj až do očí bijící (ať už jsou to typičtí „andaluští mravenci“, kteří se ale tentokrát neobjevují na ruce, nýbrž se nenápadně propochodují dějem, aby byli potom vsáni narkomanem šňupajícím drogu; nebo ztvárnění mnoha podivínských, fetišistických až úchylných obsesí – např. pán provozující cirkus s mrtvým hmyzem, myslivec lovící zvěř ve svém bytě, muž posedlý spalováním psů, atd., což může evokovat Švankmajerovy Spiklence slasti.) Od povídek "Ulity" a "Jedné noci v jednom městě", jejichž spojujícím elementem je noc, mizanscéna žižkovských uliček a temná jakoby zamlžená mírně hororová atmosféra, se poněkud odlišuje povídka "Větvička a Ploutvička" - alegorický přepis života stromu a ryby, která je melancholičtější a poetičtější. Balejovi je zde vytýkána především absence pointy a dějové linie, avšak jeho úžasný bizarní mikrokosmos stejně zůstává triumfem autorské imaginace.

Obr. 57, Obr. 58, Obr. 59. Z filmu Jedné noci v jednom městě.

2.2.3 Emocionální asijský surrealismus

„…a květy padají tiše a zcela němě

člověk je čistý podoben chryzantémě

umět tak vypsat krásu každé roční doby

a čísti věčně co nám vypráví…“

S-Kung-Tchu in Král, 1971, s. 119)

- **JAPONSKO**

Japonský národ má v porovnání s evropským i americkým zcela odlišné estetické cítění i pohled na svět. Je tedy zřejmé, že i japonská kinematografie se bude zásadně odlišovat od evropské. I když se v novějším japonském filmu snaží tvůrci přiblížit evropskému divákovi, japonský vliv a obrovský důraz na vizuálnost a uměleckou složku filmu je nepřehlédnutelný. „Kurosawa chápal film jako médium, jehož prostřednictvím lze literaturu, malířství a hudbu spojit v jedno složité umělecké dílo.“ (Schröder, 2004, s. 118) V porovnání s tvorbou evropskou a americkou lze zjednodušeně napsat, že japonský film je především o atmosféře, neboť důraz kladený na atmosféru má kořeny již v japonské tradiční estetice, které více než o vyprávění příběhu šlo o emoční výpověď, ještě lépe o emoční prožitek. Také častá symbolika (přičemž nositelem významů je hlavně příroda, především květy) je v japonských filmech zásadní. To může být odpovědí k hádance, proč je surrealismus v japonských filmech tak častý a hlavně přirozený.

Magický snímek **Povídky o bledé luně po dešti** (Ugetsu monogatari, 1953) natočil japonský tvůrce **KENDŽI MIZOGUČI** na motivy příběhů, jež se v Japonsku tradují po staletí. Objevuje se zde snový japonský surrealismus. Nejpůsobivější částí filmu je scéna odehrávající se v sídle mrtvé aristokratky.

Obr. 60. Z filmu povídky o bledé luně po dešti

Další snímek, **Kwaidan** (Kaidan, 1964), je dvoudílný film proslulého japonského režiséra a malíře **MASAKI KOBAJAŠIHO**. Dílo je klenotem japonské kinematografie a řadí se k nejsugestivnějším filmům světové kinematografie. Jde o čtyři mystikou obestřené povídky na motivy starých japonských legend. Duchařské, místy až pohádkové, příběhy s názvy "Černé vlasy", "Sněhová královna", "Muž bez uší" a "Šálek" mají sice především hororové prvky, ale značný surrealistický nádech je ve filmu taktéž zřetelný. Ve všech povídkách se prolíná realita se světem nadskutečna. Fantasknosti snímku a snovosti vyprávěných příběhů dává vyniknout Kobajašiho úžasné stylizované výtvarné pojetí. Naprosto šíleným dojmem působí například scéna z povídky "Černé vlasy", ve které bojuje samuraj s příčeskem.

Nejznámější japonský režisér **AKIRA KUROSAWA** se ve své tvorbě také přiblížil surrealismu. Své sny, noční můry i bizarní představy z dětství se pokusil zhmotnit ve svém posledním, výhradně autorském filmu s názvem **Sny Akira Kurosawy** (Akira Kurosawa's Dreams, 1990). Snímek se skládá z osmi silně stylizovaných epizod (Sluneční svit v dešti,

Broskvový sad, Sněhová bouře, Tunel, Vrány, Hora Fudži v rudé barvě, Plačící démon, Ves vodních mlýnů*)*, jimiž prostupuje Kurosawův snový dvojník. Objevuje se jak v dospělé, tak i v dětské podobě. Povídky nejsou sjednoceny filmových dějem, ale emocemi a duševními stavy jako je strach a poznání, soucit a vyvolenost, prožitek krásy a umění. Nejen absence dialogů a přemíra emocí nám dává tušit, že máme co do činění se surrealistickou magií. I když je každá epizoda natočena jakoby v jiném stylu, spojujícím prvkem se stává úžasná Kurosawova imaginace a vizuálně bohatá výtvarná estetika, neboť Kurosawa své niterné výpovědi zasadil do fantastických snových krajin - ať už to byl broskvový sad, sněhová bouře či obraz Vincenta van Gogha.

Obr. 61. Z filmu Sny Akira Kurosawy

V současné době je nejznámějším surrealistickým filmařem Japonska kontroverzní tvůrce **ŠINJA TSUKAMOTO**. K surrealistickým filmům se řadí Tsukamoto svými náměty i výrazovými prostředky - neostrá kamera se třepe, vyhýbá se přímým pohledům a zabírá věci jak z velké blízkosti, tak z velké dálky. To vše se odráží v silném surrealistickém účinku. Tsukamoto je zastáncem původního významu surrealismu, kdy se divák nemusí vyděsit tím, co vidí, ale pocit úzkosti zde vychází z vlastních představ jdoucích přímo z podvědomí. Charakteristickým motivem Tsukamotovy tvorby je přeměna či úplná zkáza lidského těla. Díky tomu dostal přezdívku japonský David Cronenberg, který je posedlý opačným postupem, tedy přeměnou stroje v něco živočišného, na rozdíl od Tsukamota, který transformuje většinou tělo v stroj. Tsukamoto umožňuje divákovi pohled do nepřípustných obrazů obsahujících násilí, sex a provokaci. Černobílé **Tetsuo** (Jap, 1988) je příkladem

kombinace klasického surrealismu s cyberpunkem. Polytematičnost použitých symbolů a nejasnost charakterů nechávají prostor interpretovat Tetsuo nespočetnými způsoby. Typickým surrealistickým prvkem je zde spojení rovin reality a fikce, přičemž nikdy není zřejmé, kde fantazie nebo sen končí a začíná skutečnost. Jediným zřejmým motivem je zde transformace člověka v železný odpad, či v železného robota. Těžko říct. Z těla hlavního hrdiny děsivě vyrůstají trubky, dráty, zbraně a různé jiné kovy, přičemž se neživé strojové části začínají chovat živě, zatímco člověk se začíná chovat jako robot. Při těchto záběrech nebylo ve filmu použito žádného digitálního triku. V přeměně těla v železné monstrum je využito klasické animace, která tím, jak působí nedokonale, ještě umocňuje celkovou surrealističnost snímku a připomíná některá díla Jana Švankmajera. Tsukamoto natočil pokračování Tetsua s příznačným názvem **Tetsuo 2** (Jap II, 1992). Tentokrát však leitmotivem není přeměna člověka ve stroj, ale jde o transformaci lidí ve zbraně. Tetsuo 2 ale v žádném případě nedosahuje takových kvalit jako první díl. Nepřináší tolik zajímavých a bizarních nápadů a scén, tím pádem není ani z hlediska surrealistického nějakou zvláštní lahůdkou. Další Tsukamotův film s názvem **Blíženci** (Sôseiji, 1999) je označován za nejnormálnější počin v jeho tvorbě. Ale i na tento snímek můžeme nahlížet ze surrealistické roviny. Podstatnější roli zde hraje atmosféra filmu. Objevují se zde historizující kostýmy a dekorace, čímž se snímek řadí spíše než do konkrétního časoprostoru někam na pomezí reality a snového světa, který tentokráte navazuje spíše na daliovské pojetí surrealismu zejména svým mytickým obsahem.

Obr. 62, Obr. 63. Z filmu Tetsuo

TAKEŠI KITANO, kterému se také přezdívá japonský mistr filmového obrazu, točil dříve spíše realisticko-naturalistické filmy a v jeho filmech hrála narativita zásadní roli. Jeho novější film **Samuraj** (Zatôichi, 2003) celou jeho dosavadní poetiku ale popírá. Jde o experimentální postmoderní dílo, ve kterém si své místo našel i surrealismus. Kitano ve filmu mísí žánry, pohrává si s obsahem obrazů a zvuků, popírá původní významy mnoha nevysvětlitelnými zvraty, čímž se děj stává nejednoznačným.

Snímek **Uzumaki** (2000), jehož režisérem je japonský filmař **HIGUCHINSKI,** je sice označován jako horor, ale velice originální, snoubící v sobě také iracionální a surrealistické prvky. Film bourá klasickou výstavbu děje a je založen spíše na temné a úžasné vizuální atmosféře. Leitmotivem se pak stává symbolika, která má být klíčem k pointě celého filmu, kterou jde ale až příliš nesnadně odhalit.

Přestože ne jednoznačně, ale přece jen si zde zaslouží být jmenován také kontroverzní film japonského režiséra **SIONA SONA** s názvem **Suicide Club** (Jisatsu saakuru, 2002). Původně měl být tento snímek plný přehnaných gore efektů a scén o hromadných sebevraždách hororem, jenž měl jako metafora na současnou společnost varovat před schopností masové kultury zfanatizovat národ. Ve svém výsledku se však film zařadil spíše do kategorie značně bizarních snímků a spíše než ponaučení se nám dostane surrealistického zážitku.

Obr. 64. Z filmu Suicide Club

Z novějších japonských filmů je třeba uvést také snímek **Najsovní hvozd: První kontakt** (Naisu no mori: the firtst contact, 2005), jenž mají na svědomí tři japonští režiséři televizních reklam **KACUHITO ISHII, HAJIME IŠIMINE** a **ŠINICHIRO MIKI**. Jde přímo o „surrealistický výbuch“. Čím více je ve filmu momentů absurdnosti, šíleností a iracio-

nálna, tím lépe (např. vajíčkový ufonek, bratři krtci, lesní DJka, atd.). Snímek je koncipován jako audiokazeta a je tak rozdělen do několika „fantasmagorických“ pasáží bez jakéhokoli příběhu či struktury. Kacuhito Ishii natočil také snímek **Chuť čaje** (2004)**.** I když je zde režisér poetičtější a klidnější**,** surrealistických jevů se nevzdává. Líčí zde osudy jedné výstřední rodiny, jejíž každý člen je něčím podivuhodně zvláštní (např. holčička, které se neustále zjevuje její obří dvojče, atd.).

Obr. 65. Z filmu Najsovní hvozd: První kontakt.

Značně surrealistickou japonskou podívanou je také kreslený film **HAYA MIYAZAKIHO Cesta do fantazie** (Sen to Chihiro no kamikakushi, 2001)**.** I přesto, že snímek zapadá do žánru anime, není v žádném případě typickým projevem tohoto druhu. Ba právě naopak. Většina anime-nadšenců Cesta do fantazie zklamala a preferují raději Miyazakiho **Princeznu Monoke**, která je epičtější a klasičtější. Cesta do fantazie je na anime příliš surrealistická s prvky poetismu. Fantazie a obrazotvornost v rukou Miyazakiho v tomto díle snad nezná hranic. Tento magický snímek v sobě ukrývá obrovské množství nejroztodivnějších fantaskních figur a snivých obrazů, které vychází zejména z prastarých asijských mýtů. Můžeme se zde setkat s řadou zajímavých bohů a démonů; objevit kotelníka se šesti rukama, jemuž s prací pomáhají malé chodící saze; špehovací vránu v podobě mouchy; čarodějku Yubabu s obrovskou hlavou a ještě obrovitějším synáčkem, který se později promění v krysu; atd. Nejzajímavější je postava Bezobličejníka (v originále Kaonashi), který do příběhu vnáší ještě více surreálné magie. Okamžitě evokuje přízrak v černém plášti z Odpoledních osidel Mayi Derenové a svou mysteriózností by se mohl klidně srovnat i

s některými Lynchovými postavami. Cesta do fantazie připomene také Švankmajerovo Něco z Alenky – ať už svým námětem nebo např. scénou, kdy vyvede Chichiro Bezobličejníka z lázní díky podivnému koláčku od říčního boha. I u Švankmajera používala Alenka koláčky k tomu, aby se mohla ve své cestě dostat dál.

Obr. 66, Obr. 67. Z filmu Cesta do fantazie.

Zásadním snímkem surrealismu v japonském anime je rozhodně také fascinující snímek **Kočičí polévka** (Nekojiru so, 2001), za jehož vznikem stojí režisér **TATSUO SATO**. Ve snímku je patrná inspirace Salvadorem Dalím, především v amorfizaci objektů a posedlostí bizarními zneklidňujícími výjevy. Kočičí polévka vychází ze samotných kořenů surrealismu, z volného toku vědomí a snových vizí. Čistě surrealistickým jevem je zde také záliba v tom lidi šokovat. Putování obou koťátek, z nichž jedno je psychicky labilní, je doprovázeno rozsekáváním a pojídáním všech možných živých i neživých druhů. Šílenost snímku dokazuje například scéna, ve které se koťátka plaví na loďce uprostřed moře spolu s prasetem, přičemž jej postupně zaživa ujídají, čímž se i ono samo účastní hostiny svého těla. Také po vizuální stránce je Kočičí polévka zajímavá. Mísí se zde styl typický pro

anime s evropským způsobem kresby. Bizarní architektura občas připomene také animované filmy Tima Burtona.

Obr. 68, Obr. 69, Obr. 70. Z filmu Kočičí polévka.

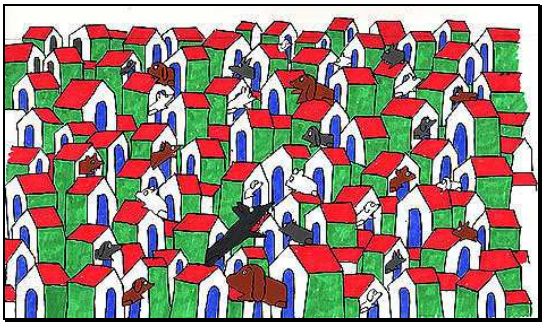
Kočičí polévka vznikla v japonském studiu 4°C. Odtud pochází také snímek **Myšlenkové hry** (Mind Game, 2004), který stojí za připomenutí opět díky svým surrealistickým rysům, přestože nejsou tak evidentní jako u předešlého snímku. Režisérem je scénárista Kočičí polévky **MASAAKI YUASA**.

Starším snímkem z řad japonského anime, který nás rovněž zavede do tajemného světa surrealismu, je **Andělské vejce** (Tenshi No Tamaro, 1985) japonského režiséra **MAMORU OSHII**, který proslul hlavně anime legendou **Ghost in the Shell**. Tento snímek, stejně jako Myiazakiho Cesta do fantazie, rovněž nebyl dobře přijat fanoušky anime, tentokrát ale díky své nadsazené temnosti. Ve filmu nejsou skoro žádné dialogy, jedná se spíše o dlouhé a pomalé záběry města ponořeného do mlhy a plného polorozpadlých budov a stínových postav. Závěrečný záběr filmu, kdy zjišťujeme, že město je vlastně ostrovem v širošírém oceánu, evokuje záběr z Tarkovského Solarisu.

Obr. 71. Z filmu Andělské vejce

Ve světě japonského kresleného filmu má sice anime zásadní a všeobecně uznávaný význam, neznamená to však, že by mělo být jediným možným filmovým kresleným projevem, který získal prvořadé postavení v japonských zemích. Existuje celá řada nezávislých japonských animátorů, kteří se postavili proti mainstreamové anime produkci a tvoří svébytná originální kreslená díla (i když i výše uvedené anime jsou jakýmsi odporem vůči zcela klasickému a komerčnímu anime).

Nejúspěšnějším a mezinárodně uznávaným nezávislým japonským animátorem je **YOJI KURI**. Za svou kariéru vytvořil mnoho zajímavých autorských snímků (za které získal mnohá ocenění, např. v Annecy či Benátkách), ve kterých se objevily surrealistické, abstraktní a také erotické prvky**.** I satira a smysl pro humor je pro Kuriho samozřejmá. Za zmínku stojí např. jednoduchý černobílý kreslený snímek **Pokoj** (The Room, 1967). Skládá se z 19 živých obrazů, z nichž každý je stísněn do jakéhosi surreálního prostoru evokujícího prázdný pokoj a v nichž dochází k symbolickým a bizarním transformacím.



Obr. 72. Z filmu Fungorogashi.

- **DALŠÍ ASIJSKÉ ZEMĚ**

Když v 50. letech 19. století donutila Amerika Japonsko otevřít hranice, došlo k mnoha vnitřním reformám, které se výrazně odrazily také v kultuře. Nejen, že se Japonsko otevřelo světu, ale svět se otevřel Japonsku. A samozřejmě, že se jednalo i o oblast kinematografie. O zpřístupnění a přiblížení japonského filmu západním divákům se zasloužil nejvíce již zmíněný Akira Kurosawa, přezdívaný též "nejzápadnějším" japonským režisérem. "Ve filmech Akiry Kurosawy objevil západní svět vizuální univerzum, jehož bohatství rozbilo vše, co zde doposud bylo." (Schröder, 2004, s. 118) Japonská kinematografie se tak stala pro náš svět dostupnou a známou. Co se týče ostatních asijských zemí, situace nebyla tak

jednoznačná. V posledních letech se u nás sice začaly v tzv. artových kinech a na filmových festivalech objevovat i jiné snímky z asijských zemí než japonské. Tak se postupně dostávají do povědomí západního publika i další režisérské osobnosti, jako je např. korejský režisér **KIM KI-DUK.** I tak je však těžké najít mezi přílivem filmů z těchto zemí i vzhledem k relativně malému množstvím informací surrealistické snímky.

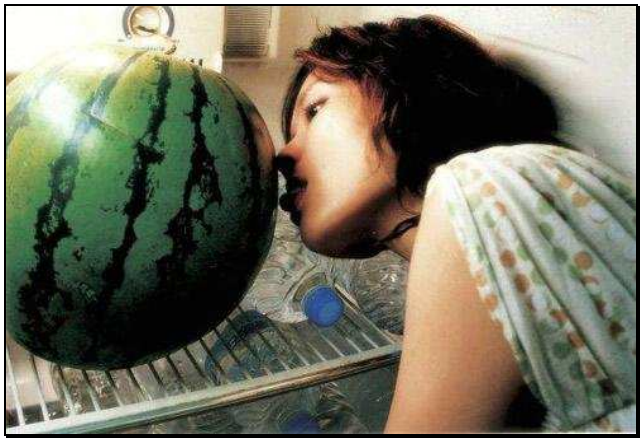
Za výjimku, která potvrzuje pravidlo, můžeme považovatt snímek **Občan pes** (Mah Nakorn, 2004), thajského režiséra **WISITA SASANATIENGA**. Film, jenž získal podtitul Amélie z Bangkoku, byl uveden na mnoha festivalech, mimo jiné i v České republice, a ihned se dostal do povědomí mnoha filmových nadšenců. Jde o vizuálně zajímavou surrealistickou podívanou plnou absurdit a bizarních momentů (hrdina se potlouká po městě, aby našel svůj uříznutý prst). „Bohaté používání digitálních triků proměňuje šedivý Bangkok v město jasných, téměř kýčovitých barev a podivných prostředí. Film obsahuje neobvyklou dávku sebeironie. Přesto je ale zároveň dojemný, originální a vtipný.“ (Sborník k 47. mezinárodnímu festivalu Zlín, 2007, s. 145). Film vychází z knižní předlohy, kterou napsala režisérova manželka Koynuch a kterou Sasanatieng ilustroval.

Obr. 73, Obr. 74. Z filmu Občan pes.

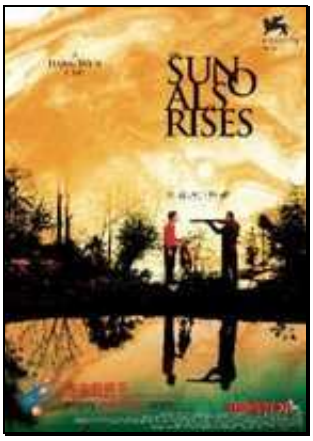
Dalšími snímky, které si pohrávají se surrealistickou poetikou, jsou např. **Umíněné mraky** (Tian bian yi duo yun, 2005) tchajwanského režiséra **TSAI MING-LIANGA**. Jde o extravagantní snímek s klasickým a ne nijak zajímavým příběhem, ale s o to bizarnějšími vedlejšími momenty filmu (ve městě vyschne voda, ale zato se urodí mnoho melounů a plastové láhve se stávají fetišem). Jiným tchajwanským filmem, který se odkazuje na surrealistické klasiky, je snímek **Bardo** režiséra **LIN TAY-ŽUA**, jenž v šokujících fantaskních

asociacích připomínajících až apokalyptické obrazy ukazuje bolestný přechod mrtvého do reinkarnace.

Čínské kinematografii dominují v současné době hlavně historické velkofilmy a také tzv. severočínský ultrarealismus. Dalo by se tedy očekávat, že se setkáme také s určitým protipólem. Tím je např. film **The Sun Also Rises** (2007) „čínského Kusturicy“ **JIANGA WENA**, který v sobě skrývá čtyři optimisticko-surrealistické příběhy o smrti, lásce a bláznovství. Hlavním představitelem tzv. nového surrealismu v Číně je ale režisér **JI ZHANG-KE**, v jehož filmu **Still life** (2006) se objevuje mnoho surrealistických a nelogických momentů (např. obrovský betonový kvádr letí k nebi jako raketa, atd.) Jak uvedl režisér v jednom rozhovoru: „Surrealismus se pro Čínu stane brzy novou realitou.“



Obr. 75. Z filmu Umíněné mraky



Obr. 76. The Sun Also Rises

2.2.4 Filmy s prvky surrealismu v dalších zemích

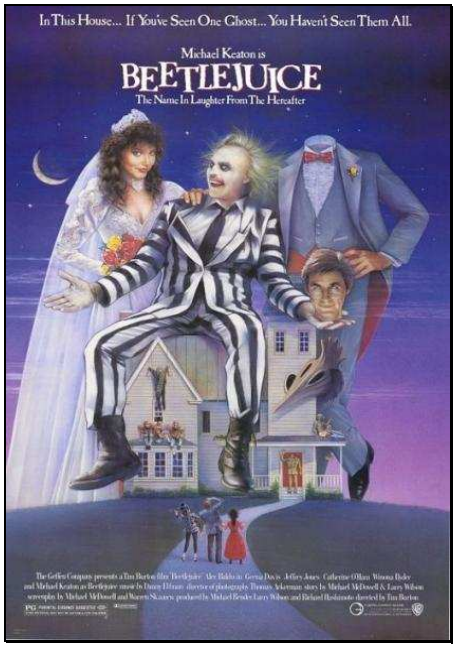
- **AMERIKA, KANADA**

  ROGER CORMAN: **House of Usher** (1960), **Jáma a kyvadlo** (Pit and Pendulum, 1961), **Havran** (The Raven, 1963), **Trip** (1967) - „halucinace neboli garážový surrealismus“; **RIDLEY SCOTT, HR GIGER** - „biomechanický surrealismus**“: Vetřelec** (Alien, 1979); **DAVID CRONENBERG: Z odpadní trubky** (From the Drain, 1967), **Chvění** (Shivers, 1975), **Videodrome** (1983), **eXistenZ** (1999), **Nahý oběd** (Naked Lunch, 1999); **ADRIAN LYNE: Jakubův žebřík** (Jacob's ladder, 1990); **BARRY LEVINSON** - „komerční surrealismus“: **Hračky** (Toys, 1992); **PAUL THOMAS ANDERSON**: **Magnólie** (Magnolia, 1999)**; JOEL a ETHAN COENOVÉ**: **Barton Fink** (1991), **Big Lebowski** (The Big Lebowski, 1998), **Muž, který nebyl** (Man Who Wasn't There, 2001); **RICK LINKLATER: Probouzející se život** (Waking Life, 2001) – animované; **JULIE TAYMOR: Frida** (2002); **JOBY HAROLD: Awake** (2003); **SAM MENDEZ: Americká krása** (American Beauty, 2003), **Mariňák** (Jarhead, 2005); **TIM BURTON** - „vizuální surrealismus“: **Vincent** (1982), **Beetlejuice** (1988), **Noční můra před Vánoci** (The Nightmare before Christmas, 1993) – animované, **Velká ryba** (Big Fish, 2003), **The World of Stainboy** (2000), **Mrtvá nevěsta Tima Burtona** (Corpse Bride, 2005) - animované, **Karlík a továrna na čokoládu** (Charlie and the chocolate factory, 2005), atd.

Obr. 77. Z filmu Vetřelec.

Obr. 78. Z filmu Jakubův žebřík.

Obr. 79. Z filmu Karlík a továrna na čokoládu.



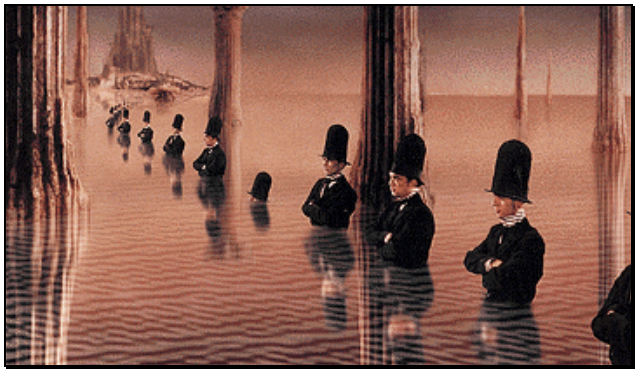
Obr. 80. Plakát k filmu Beetlejuice

- **BELGIE**

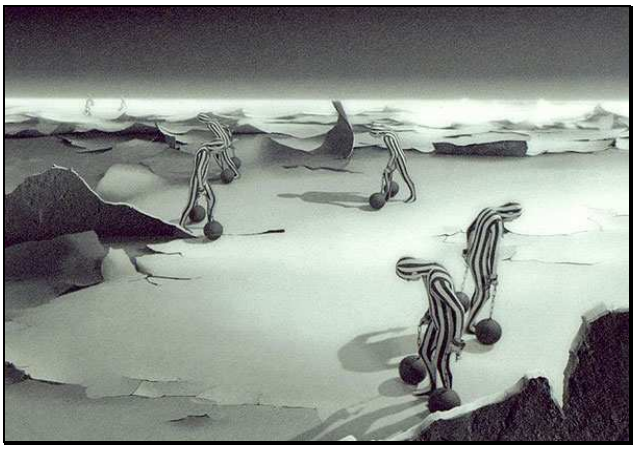
  MARCEL MARIËN: Imitace kina (L'imitation du fonéma, 1959); **ANDRÉ DELVAUX: Muž s oholenou lebkou** (L'homme au crane rasé, 1965), **Jeden večer, jeden vlak** (1968); **DAVID McNEIL: Co se stalo Evě Braunové?** (What Happened to Eva Braun?, 1969); **GÉRALD FRYDMAN: Scarabus** (1971); **JAN BUCQUOY: Camping Cosmos** (1996); **RAOUL SERVAIS** – animované, „estetický surrealismus": **Harpyje** (Harpya, 1979), **Taxandria** (1994), **Noční motýli** (Papillons de nuit, 1998), **Atraksion** (2001), atd.

- **DÁNSKO**

  JACOBUS WILLEM (CO) HOEDEMAN: The Sand Castle (Le Château de sable, 1977) – animované; **LARS VON TRIER: Evropa** (Europa, 1991)



Obr. 81. Z filmu Taxandria.



Obr. 82. Z filmu Atraksion.

- **FRANCIE**

  ALAIN RESNAIS: Loni v Marienbadu (L'Année derniere a Marienbad, 1961); **JACQUE DEMY**: **Slečinky z Rochefortu** (1967); **JACQUES RIVETTE: Céline et Julie vont en bateau** (1968); **ALAIN ROBE-GRILLET: Muž, který lže** (Homme qui ment, 1968); **Eden a potom** (L'Eden et aprés, 1970), **Krásná zajatkyně** (La belle captive, 1983), **RENÉ LALOUX: Divoká planeta** (La Planète sauvage, 1973) - animované; **RAOUL RUIZ**: **Tři životy a jen jedna smrt** (Trois vies et une seule mort, 1995); **JEAN-PIERRE JEUNET** - „vizuální surrealismus“: **Delikatesy** (Delicatessen, 1991), **Město ztracených dětí** (La Cité des enfants perdus, 1995), **Amélie z Montmarteru** (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, 2001); **XAVIER GIANOLLI**: **Jediná noc** (Une Aventure, 2004); **MICHEL GONDRY**: **Věčný svit neposkvrněné myli** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004), **Nauka o snech** (Science of Sleep, 2005) + videoklipy (např. pro Björk).

Obr. 83. Z filmu Nauka o snech.

Obr. 84. Z filmu Divoká planeta.

- **ITÁLIE**

  FEDERICO FELLINI: Cabriiny noci (Le notti di cabiria, 1957), **Giulietta a duchové (**Giulietta degli spiriti, 1965**), Satyricon** (1969), **Řím** (Roma, 1972), **A loď pluje** (E la nave va, 1983), atd.; **PIER PAOLO PASSOLINI**: **Vepřinec** (Porcile, 1969), **Dekameron** (Decameron, 1970), **Kytice z tisíce a jedné noci** (Il Fiore delle mille e una notte, 1974), atd.; **LUCIO FULCI „**hororový surrealismus“: **Ještěrka s ženskou kůží** (Una lucertola noc la pelle do donna, 1971), **Sedm not v černé** (Sette note in nero, 1977) **Rozparovač v New Yorku** (Lo squartatore di New York, 1982).

Obr. 85. Z filmu Giulietta a duchové.

Obr. 86. Z filmu Kytice z tisíce a jedné noci.

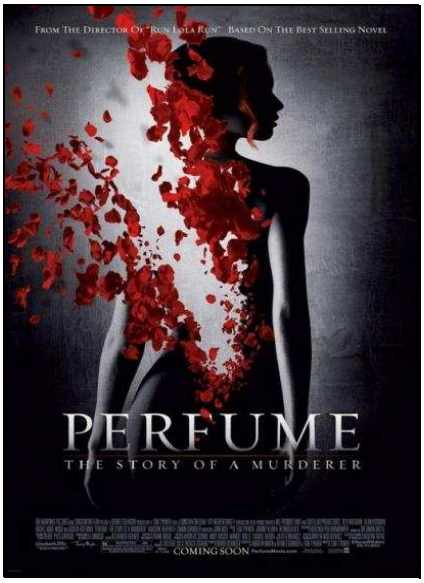
- **MAĎARSKO**

  ZOLTÁN HUSZÁRIK: Capriccio – sněhulák (Capriccio – hoember, 1969), **A piacere – dle libosti** (A piacere – tetszés steriny, 1976), **Malířův svět** (Csontváry, 1980); **GYÖRGY PÁLFI**: **Škyt** (Hukkle, 2002), **Taxidermie** (Taxidermia, 2006).

Obr. 87. Z filmu Taxidermie.

- **NĚMECKO**

  ULRIKE OTTINGER: **Úchyl Orlando** (Freak Orlando, 1981)**, Dorian Gray v zrcadle bulváru** (Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse,1983), **Johanka z Arku Mongolská** (Johanna d'Arc of Mongolia, 1989); **TOM TYKWER** - „vizuální surrealismus": **Parfém: Příběh vraha** (Der Parfüm: Die Geschichte eines Mörders, 2006).



Obr. 88. Z filmu Parfém: Příběh vraha.

- **NOVÝ ZÉLAND**

  PETER JACKSON: rané snímky **Meet the feebles** (1989), **The frighteners** (1996), **Braindead** (1992); **JANE CAMPIONOVÁ: Sweetie, Anděl u mého stolu** (An Angel at my Table, 1990), **Piáno** (The Piano, 1993).

- **POLSKO**

  JAN LENICA; WALERIAN BOROWCZYK: Historie hříchu (Dzieje grzechu, 1975) – animované.

Obr. 89. Plakát - Historie hříchu.

- **RUSKO**

  SEGEJ SOLOVJEV: Assa (1987); **BACHTIAR CHUDOJNAZAROV: Luna Papa** (Lunnyj Papa, 1999); **ANDREJ TARKOVSKIJ: Andrej Rublev (**Andrej Rubljov, 1969), **Solaris I, II** (1972), **Zrcadlo** (Zerkadlo, 1975), **Stalker** (1978).

- **ŠPANĚLSKO, MEXIKO**

  ALEJANDRO JODOROWSKI: Krtek (El Topo, 1970), **Svatá hora** (1974); **FERNANDO PÉREZ**: **Žít je pískat** (La Vida es silbar, 1998); **PEDRO ALMODÓVAR: Co jsem komu udělala?** (Qué he hecho yo para merecer esto?, 1984), **Spoutej mne!** (Átame!, 1990), **Mluv s ní** (Hable con ella, 2002), **Volver**

(2006), atd.; **GUILLERMO DEL TORO**: **Princ bez království** (2001, Devil´s Backbone), **Faunův labyrint** (El Laberinto del Fauno, 2006).

Obr. 90. Z filmu Krtek.

Obr. 91. Z filmu Faunův labyrint.

- **TURECKO**

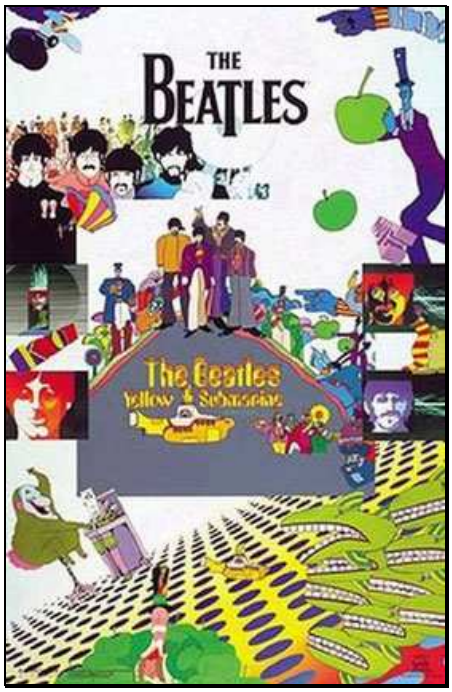
  KAVUR ÖMER: Hodiny na věži (1997).

- **VELKÁ BRITÁNIE**

  GEORGE DUNNING, HEINZ EDELMANN: Žlutá ponorka (Yellow Submarine, 1968); **LINDSAY ANDERSON: Kdyby**…(If…, 1968), **Šťastný to muž** (O Lucky Man, 1973); **ALAN PARKER: Pink Floyd: Zeď (**Pink Floyd: The Wall,

1982); **PETER GREENAWAY** – „vizuální surrealismus“: **Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec** (The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover, 1989), **Prosperovy knihy** (Prospero's Book, 1991), **Dítě z Maconu** (The Baby of Macon, 1993); **JOHN CLEESE - Ryba jménem Wanda** (A Fish called Wanda, 1988); **TERRY GILLIAM** - „pohádkový surrealismus“: animované sekvence pro **Monty Pythonův létající cirkus** (Monty Python's Flying Circus); **Žvahlav** (Jabberwocky, 1977); **Lupiči času** (Time Bandits, 1981), **Brazil** (1985); **Dobrodružství barona Prášila** (The Adventure Of Baron Münchhausen, 1988); **Strach a hnus v Las Vegas** (Leaving Las Vegas, 1998), **Krajina přílivu** (Tideland, 2005), **Kletba bratří Grimmů** (The Brothers Grimm, 2005); **PAUL MCGUIN** - „halucinační ne-boli garážový surrealismus“: **Acid House** (1998); **RICHARD CURSON SMITH: Surrealissimo!** (Surrealissimo: The trial of Salvador Dalí, 2002); **STEPHEN a TIMOTHY QUAY: Kabinet Jana Švakmajera** (Cabinet of Jan Švankmajer, 1983) - animované**, Institut Benjamenta** (Institute Benjamenta or This Dream People Call Human Life, 1995); **The piano Tuner of Erthquakes** (2006), animace ve snímku Frida; **MARTIN MCDONAGH: V Bruggách** (In Bruges, 2008).

Obr. 92. Plakát k Pink Floyd: The Wall.



Obr. 93. Plakát ke Žluté ponorce.

ZÁVĚR

Co napsat na závěr? Zda se mi podařilo dosáhnout cíle, který jsem si na počátku bakalářské práce stanovila? Bylo vůbec možné tento cíl naplnit? Mé podvědomí mi říká ne, práce přede mnou ano. Nebo že by to bylo právě naopak?

Pokusila jsem se poodhalit roušku tajemství, které v sobě surrealismus ukrývá a zjistila, že v rámci své umělecké tvorby se o to pokoušela opravdu velká spousta osobností. Potvrdila jsem si, že někdo cestu odkrýval, jiný se jí pouze přiblížil, další si ji utvářel podle svých představ. Dnes již můžeme pouze konstatovat, komu a jak se podařilo touto dlouhou, náročnou a nevyzpytatelnou cestou projít.

Jak již bylo uvedeno, autorů i filmů je velmi mnoho a rozhodování, jakou cestu si zvolit, nebylo jednoduché. Nakonec jsem se rozhodla zaměřit svou pozornost k českému a asijskému filmu. První mne zaujal domácím prostředím mně velmi blízkým, neboť jsem v něm vyrůstala a ovlivňovalo mne odmalička, druhý mne naopak přitahoval svou exotičností a schopností uplatnit surrealistické prvky ve všech možných formách filmového ztvárnění, které je úzce spojeno s odlišnou kulturou i přístupem k životu. Filmová tvorba ostatních zemí je čtenáři ovšem také předložena, vzhledem k rozsahu bakalářské práce však již jen formou uceleného přehledu.

Mohu říci, že jsem moc ráda, že jsem se na cestu po stopách surrealismu mohla vydat i já, i když ve své práci jen jako pouhý pozorovatel, neboť jsem se přesvědčila, že surrealismus, přes skepsi mnohých, není určitě mrtvou záležitostí. Ovlivnil a ještě dlouho bude ovlivňovat spoustu tvůrců současné a určitě i nastupující generace. Všechny generace k němu budou chtít zaujmout své stanovisko, a mají na to právo, stejně jako na vlastní výklad, řekněme např. Shakespeara. Nakonec i já sama jsem podlehla jeho neodolatelnému vlivu při realizaci svého bakalářského filmu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. BOČEK, Jaroslav. Podobenství Věry Chytilové. Film a doba. 1966 in *Antologie z textů časopisu FILM A DOBA*. s. 701-75. ISSN 0015-1068.
2. BROŽ, Martin. O démantech noci s Janem Němcem. Film a doba. 1964 in *Antologie z textů časopisu FILM A DOBA*. s. 156-163. ISSN 0015-1068.
3. BUŇUEL, Luis: *Do posledního dechu*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1987. 256 s. ISBN 23-019-87.
4. CIESLAR, Jiří. *Filmové zápisky 90-93*. 1. vyd. Praha: GRYF, 1993. 127 s. ISBN 80-85829-02-9.
5. *Český animovaný film 1934-1994*. Praha a Ateliery Zlín a.s.: Ministerstvo kultury České republiky, KF a.s. 1994. 104 s.
6. ČULÍK, Jan. *JACÍ JSME / Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. 1. vyd. Brno: Host–vydavatelství, 2007. 656 s. ISBN 978-80-724-254-1.
7. DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí (Encyklopedický průvodce moderním uměním).* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Slovart, 2002. 304 s. ISBN 80-7209-402-5.
8. FISCHER, Robert. *DAVID LYNCH – Temné stránky duše*. 2. vyd. Brno: JOTA, 2006. s. 462. ISBN 80-7217-433-9.
9. FRANCKOVÁ, Ilona; KUDELOVÁ, Gabriela. *České hity roku 2008*. Premiere. 2007. roč. 10. č. 88. s. 27-40.
10. *Katalog k 47. Mezinárodnímu festivalu filmů pro děti a mládež*, Zlín, 2008.
11. KRÁL, Oldřich. *TAO (Texty staré Číny).* 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1971. 136 s. ISBN 22-093-71.
12. *Kronika filmu.* 1. vyd. Praha: Fortuna Print, Filmové nakladatelství CINEMA Praha, 1995. s. 670. ISBN 80-85873-39-7.
13. KYROU, Ado. *Luis Buňuel*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1965. ISBN 13-748-90.
14. LIEHM, J., Antonín: *Ostře sledované filmy*. 1.vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 474 s. ISBN 59-036-01.

15. MARTIN, Tim: *Surrealisté*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. 256 s. ISBN 80-7209-609-5.

16. MONACO, James. Jazyk filmu: Znaky a syntax. in Zuska, Vlastimil. *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie.* 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991. s. 74-131. ISBN 59-509-91.

17. NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu*. 1.vyd. Olomouc: Votobia, 1994. 457 s. ISBN 80-85619-63-6.

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

19. SVITÁK, Ivan. Groteskní lyrika Jana Němce. Film a doba. 1968 in *Antologie z textů časopisu FILM A DOBA*. s. 44-47. ISSN 0015-1068.

20. ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Ejzenštejn.* 1.vyd. Praha: Odeon, 1983. 319 s. ISBN 604-22-856.

21. ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce.* 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1997. s. 469. ISBN 80-7198-240-7.

22. ŠVANKMAJER, Jan: *Síla imaginace*. 1. vyd. Praha: Dauphin, Mladá fronta, 2001. 272 s. ISBN 80-7272-045-7, ISBN 80-204-0922-X.

23. TOEPLITZ, Jerzy. *Kam spěje nový americký film*. 1.vyd. Praha: Orbis, 1977. 344 s. ISBN 402-22-825.

24. TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu*. 1.vyd. Praha: Panorama, 1989. 291 s. ISBN 11-118-89.

25. ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1.vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 278 s. ISBN 59-011-93.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Joan Miro: "Carnival of Harlequin" 16
Obr. 2. Salvador Dalí: "Antropomorfní skříň". 17
Obr. 3. Salvador Dalí: "Tvář Mae Westové", Obr. 4. Instalace podle obrazu 18
Obr. 5. Z filmu Cesta na Měsíc 22
Obr. 6, Obr. 7. Z filmu Mezihra. 23
Obr. 8, Obr. 9, Obr. 10, Obr. 11. Z filmu Mořská hvězda. 24
Obr. 12. Plakát - Andaluský pes. 25
Obr. 13. Z filmu Andaluský pes – ruka pokrytá mravenci 26
Obr. 14., Obr. 15. Z filmu Křižník Potěmkin 27
Obr. 16. Z filmu Andaluský pes – rozřezávání oka břitvou. 28
Obr. 17. Kniha - Mléčná dráha., Obr. 18. Plakát – Zlatý věk. 30
Obr. 19, Obr. 20. Plakáty k filmu Krev básníka. 31
Obr. 21, Obr. 22, Obr. 23, Obr. 24. Z filmu Odpolední osidla. 32
Obr. 25. Z filmu Rozdvojená duše. 33
Obr. 26. Z filmu Destino 34
Obr. 27. Z filmu Inland Empire, Obr. 28. DVD Modrý samet. 37
Obr. 29., Obr. 30. Z filmu Mazací hlava. 38
Obr. 31. Z filmu Byt., Obr. 32 Z filmu Don Šajn. 40
Obr. 33. Z filmu Tma, světlo, tma, Obr. 34. Z filmu Něco z Alenky 41
Obr. 35. Z filmu Otesánek, Obr. 36. Z filmu Šílení. 42
Obr. 37. Z filmu Démanty noci, Obr. 38. Plakát - Démanty noci 45
Obr. 39. Z filmu Krajina mého srdce , Obr. 40. Z filmu Toyen. 45
Obr. 41, Obr. 42. Z filmu Sedmikrásky. 46
Obr. 43,Obr. 44,Obr. 45. Z filmu Valérie a týden divů. 47
Obr. 46. Z filmu Krysař, Obr. 47. Návrh plakátu k Na půdě… 50
Obr. 48. Plakát k filmu Krvavý román 51
Obr. 49. Z filmu Král Ubu , Obr. 50. Z filmu Kytice 53
Obr. 51., Obr. 52. Z filmu Mrtvý les 54
Obr. 53, Obr. 54. Z filmu Vaterland – lovecký deník. 55
Obr. 55, Obr. 56. Z filmu Chcípáci. 57
Obr. 57, Obr. 58, Obr. 59. Z filmu Jedné noci v jednom městě. 58

Obr. 60. Z filmu povídky o bledé luně po dešti 59
Obr. 61. Z filmu Sny Akira Kurosawy..... 60
Obr. 62, Obr. 63. Z filmu Tetsuo 61
Obr. 64. Z filmu Suicide Club 62
Obr. 65. Z filmu Najsovní hvozd: První kontakt. 63
Obr. 66, Obr. 67. Z filmu Cesta do fantazie. 64
Obr. 68, Obr. 69, Obr. 70. Z filmu Kočičí polévka. 65
Obr. 71. Z filmu Andělské vejce..... 65
Obr. 72. Z filmu Fungorogashi. 66
Obr. 73, Obr. 74. Z filmu Občan pes. 67
Obr. 75. Z filmu Umíněné mraky 68
Obr. 76. The Sun Also Rises..... 68
Obr. 77. Z filmu Vetřelec..... 69
Obr. 78. Z filmu Jakubův žebřík..... 70
Obr. 79. Z filmu Karlík a továrna na čokoládu..... 70
Obr. 80. Plakát k filmu Beetlejuice..... 70
Obr. 81. Z filmu Taxandria..... 71
Obr. 82. Z filmu Atraksion. 71
Obr. 83. Z filmu Nauka o snech..... 72
Obr. 84. Z filmu Divoká planeta..... 72
Obr. 85. Z filmu Giulietta a duchové..... 73
Obr. 86. Z filmu Kytice z tisíce a jedné noci. 73
Obr. 87. Z filmu Taxidermie..... 74
Obr. 88. Z filmu Parfém: Příběh vraha. 74
Obr. 89. Plakát - Historie hříchu..... 75
Obr. 90. Z filmu Krtek 76
Obr. 91. Z filmu Faunův labyrint..... 76
Obr. 92. Plakát k Pink Floyd: The Wall, Obr. 93. Plakát ke Žluté ponorce. 77