

MARTIN ŠRAJER / 22. 11. 2018

Nad realitou a za realitou: rané surrealistické záchvěvy v československé kinematografii

Tradiční výklad dí, že se surrealismus zrodil z touhy. Z touhy po uměleckém vyjádření toho, jak funguje lidská mysl osvobozená od nadvlády rozumu.^[1] Oproti jiným uměleckým směrům neměl být ten surrealistický svazován žádnými estetickými či morálními kritérii, která by limitovala uplatnění metody psychického automatismu, tedy volného záznamu myšlenek, snů (pod vlivem Freudova *Výkladu snů*) a jiných vnitřních stavů. Uvedeného postupu bylo prvně použito při vzniku *Magnetických polí* André Bretona a Philippa Soupaulta. Stalo se tak roku 1920, kterým je zároveň datován vznik surrealistického hnutí ve Francii. O čtyři roky později Breton shrnul program hnutí v *Manifestu surrealismu* a začal vycházet časopis *Surrealistická revoluce*. Léta Páně 1929 byl vydán *Druhý manifest surrealismu* a započalo politické období surrealismu, vyznačující se větší inklinací k myšlenkám intelektuální levice a proletářské revoluce.

Z Francie se surrealismus v meziválečném období rozšířil do dalších zemí. Například do Československa. Tuzemská surrealistická skupina byla založena v roce 1934, kdy několik tuzemských umělců pod vlivem pařížského setkání s francouzskými surrealisty sepsalo manifest *Surrealismus v ČSR*. Jádrem skupiny tvořili někdejší členové Devětsilu a představitelé poetismu (oproti dadaismu, z něhož primárně vycházel surrealismus ve Francii): Konstantin Biebl, Bohuslav Brouk, Jindřich Honzl, Jindřich Štýrský či Toyen. Hlavními mluvčími a teoretiky pak byli Vítězslav Nezval a Karel Teige. Před tím, než Nezval skupinu v roce 1938 kvůli ideovým neshodám rozpustil, stačila zorganizovat pražskou výstavu surrealismu, několik přednášek (zúčastnil se jich krom jiných Breton) nebo vydat *Mezinárodní bulletin surrealismu*. Sám Nezval pak napsal řadu surrealistických básní (shrnutých ve sbírkách *Absolutní hrobař*, *Praha s prsty deště* a *Žena v množném čísle*) a podílel se na překladech

francouzské surrealistické literatury.

Bývalí členové skupiny, přesvědčení o anarchistické podstatě hnutí, a tudíž usilující o politickou nezávislost surrealismu, ovšem pod vedením Teigeho pokračovali ve svých aktivitách a nadále šlechtili kontakty s francouzskými druhy. Teprve během druhé světové války a nacistické okupace byly aktivity surrealistů utlumeny. Část umělců přešla do ilegálně působící skupiny Ra, založené roku 1936 Václavem Zykmandem a vesměs odmítající automatismus i psychoanalýzu. Také toto uskupení se ovšem pod vlivem politického tlaku a vnitřních neshod po únoru 1948 rozpadlo. Od začátku padesátých let, kdy byla většina uměleckých směrů vzpírajících se doktríně socialistického realismu považována za pokleslé a málo nápomocné při budování šťastných zítřků, mohli surrealisté tvořit leda mimo oficiální umělecké struktury.

Až v šedesátých letech se začala formovat nová surrealistická skupina okolo uměleckého teoretika, básníka a esejisty Vratislava Effenbergera, k jehož koketování s kinematografickou sférou tento digresivní text nyní na chvíli upře svou pozornost.

Vratislav Effenberger

Literární tvorba Vratislava Effenbergera, jednoho z nejvýznamnějších představitelů českého poválečného surrealismu, v jehož úvahách se prolínal marxismus s psychoanalýzou a strukturalismem, stále čeká na své souborné vydání. Vyšly sice dvě knihy jeho básní, jeho sarkastická kritika moderní společnosti a dějinného vývoje dvacátého století *Republiku a varlata* nebo sbírka nerealizovatelných scénářů *Surovost života a cynismus fantasie*, ale nesrovnatelně větší množství textů z autorovy obsáhlé literární pozůstalosti zůstává nevydáno a širší veřejnosti nejsou známy. Jde mimo jiné o jeho studie o filmech.

Po odmaturování na střední průmyslové škole v roce 1944 se Effenberger pustil do studia chemie a dějin umění a estetiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Ještě během svých vysokoškolských studií začal tento původce mnoha neortodoxních myšlenek coby chemik pracovat v oddělení technického výzkumu v Československém filmovém ústavu. Ve stejné době napsal téměř osmdesátistránkový text *K estetice filmu*, později přejmenovaný na *Poznámky o filmu*.^[2] Později publikoval kratší teoretické stati o filmu v časopisech *Blok* (Problémy filmové kultury a Nová avantgarda filmové kultury) a *Kvart* (Studie o filmu). V roce 1954 byl Effenberger z Filmového

ústavu propuštěn a až do roku 1966 pracoval jako dělník. K této profesi se vrátil poté, co byl z Ústavu kvůli nepohodlným politickým stanoviskům po začátku normalizace úspěšně propuštěn podruhé.[3] V letech 1975 a 1977 se živil jako noční hlídač a zbytek života strávil v invalidním důchodu.

Během svého nedlouhého působení ve Filmovém ústavu ve druhé polovině šedesátých let se Effenberg zapojil do projektu *Obraz člověka v českém filmu*. Výzkum vedený Ivanem Svitákem se zaměřoval na sociologické a sociálně psychologické aspekty filmové tvorby. Metoda byla vypracována Ústavem pro výzkum komunikačních prostředků univerzity v Illinois (Department of Communication College) v listopadu 1962. (Proměně filmové řeči českého hraného filmu se bude věnovat až pozdější Vývoj filmového vyjadřování, zaštitěný Marií Benešovou. K němu Effenberger vypracoval metodologickou příručku *Analýza struktury filmu*.[4]) Effenbergerovým výstupem z projektu byla studie nesoucí název celého projektu – *Obraz člověka v českém filmu*. V ní Effenberger na vzorcích deseti filmů z let 1912, 1922, 1932, 1942 a 1952 zkoumá, jak určité ideologické modely odrážejí mentalitu masového publika a předkládá typologii českých filmových hrdinů. Věcným stylem psaní jeho pronikavý příspěvek surrealistickou tvorbu sice nepřipomíná, ale nesmlouvavostí, s jakou popisuje duchovní inferioritu české buržoazie, rozhodně ano.

Hluboký zájem o film a surrealismus se prolínaly také v bohaté a pestré literární tvorbě Effenbergerova blízkého kolegy, psychiatra, jazzmana a filmového historika Ludvíka Švába, autora nerealizovaných filmových scénářů a historických studií.[5] Poměrně vyčerpávající představu o jeho aktivitách (nejen na poli surrealistické tvorby) nedávno nabídla publikace *Uklidit až po mé smrti*. Tuto odbočku i shrnutí počátků českého surrealismu uzavřeme strohým konstatováním, že Šváb, Effenberger i ostatní zdejší surrealisté byli po srpnu 1968 nuceni (zase) přejít do uměleckého „undergroundu“.

Surrealismus ve filmu

Jedním z prvních a zároveň vrcholným projevem surrealismu ve filmu byl *Andaluský pes* (Un chien andalou) z roku 1929, kterého na základě vlastních snů a v tradici „čistého filmu“ (cinéma pur) natočili Luis Buñuel a Salvador Dalí.[6] Výrazně je surrealismem prostoupen i následující Buñuelův film *Zlatý věk* (L'âge d'or, 1930) a prvky surrealismu bychom našli ve většině jeho následujících snímků, třebaže se jejich tíhnutí k

surrealistickým principům projevuje „jen“ porušováním společenských tabu a revoltou proti buržoazní morálce, nikoliv již odmítnutím dějové kauzality a logického obsahu ve prospěch asociativní skladby. Z avantgardních tvůrců měla k surrealismu blízko také Maya Deren (*Odpolední osidla* [Meshes of the Afternoon, 1943]), Jean Cocteau (*Krev básníka* [Le sang d'un poète, 1932]) či Joseph Cornell (*Rose Hobart*, 1936).

Dalším slovutným filmařem, jehož tvorbu málokdo dokáže charakterizovat bez užití slova „surrealismus“, je David Lynch. Například Luboš Ptáček nicméně automatické spojování Lynche se surrealismem problematizuje, když uvádí: „Rozdíl mezi provokací surrealistickou a její Lynchovou obdobou spočívá tedy v tom, že u surrealismu je konfrontována společnost, u Lynche jednotlivec.“ [7]

První pokusy o surrealistickou filmovou tvorbu u nás se objevily již v díle autorů z okruhu Devětsilu, jejichž snaha ovšem, navzdory působení spolků jako Klub za nový film (1927), Film-foto skupina Levé fronty (1931) nebo Československá filmová společnost (1936), prosazující nové postupy a umělecké hodnoty v české filmové produkci, zůstala ve fázi literárních námětů. Domácí filmaři se museli do značné míry podřizovat požadavkům produkčních společností, pro které pracovali (výjimku představoval Gustav Machatý, který měl více tvůrčí svobody díky lákavosti své tvorby pro zahraniční trh). Mecenáši s odvahou investovat peníze do ambicióznějšího surrealistického filmu (jako byl v případě *Zlatého věku* vikomt de Noailles) u nás za první republiky chyběli.

Fiktivní filmová libreta od autorů z okruhu Devětsilu a Surrealistické skupiny ovšem ani nevznikala se záměrem, aby byla převyprávěna řečí filmu, nýbrž z prosté radosti a okouzlení novým médiem a jeho vizuálním jazykem. Film byl pro domácí literáty spjaté se surrealismem a poetismem také častým předmětem básnické tvorby a zároveň ovlivňoval strukturu jejich básnických děl (pásmo obrazů bez začátku a konce, ostré „stříhy“, souběžnost dějů, spojení malířství a básnictví v obrazových básních). *Konec starých časů* například Vladislav Vančura, jehož cesta k filmu vedla rovněž přes Devětsil, původně koncipoval jako film, nikoliv jako román. Alespoň teoreticky představu moderního filmu rozpracovali Vítězslav Nezval, Karel Teige či Artuš Černík. [8] Karel Teige pak fotografii a film ve studii *Foto kino film* z roku 1922 v duchu surrealismu prohlásil za nejmodernější umělecké disciplíny, které by mohly vést k revoluci a naplnění ideálu beztřídní společnosti.

Opatrné experimentování s uměleckým stylem najdeme v lyrických filmech Josefa Rovenského nebo v dramatu ze středoškolského prostředí *Před maturitou* (1932), na němž se jako odborný poradce podílel před chvílí zmíněný Vladislav Vančura. Společně s Vítězslavem Nezvalem a lingvistou Romanem Jakobsonem následně Vančura natočil sociální drama oživené občasnými poeti(sti)ckými výboji *Na sluneční straně* (1933), které však navzdory volnosti, kterou Vančurovi poskytla společnost A-B, nikterak neučarovalo ani divákům, ani kritikům. Počátkem třicátých let vzniklo alespoň několik krátkých experimentálních filmů, ovlivněných ovšem nikoliv primárně surrealismem, nýbrž kupříkladu sovětskou montážní školou (*Burleska*, r. Jan Kučera, 1932), městskými symfoniemi (*Praha v záři světél*, r. Svatopluk Innemann, 1928), impresionismem (*Bezúčelná procházka*, r. Alexander Hackenschmied, 1930) nebo kinetismem (*Světlo proniká tmou*, r. Otakar Vávra, František Pilát, 1931).

K lepší obeznámenosti domácích tvůrců se zahraniční filmovou avantgardou přispěly Týdny avantgardního filmu, které počátkem třicátých let třikrát pořádal fotografující publicista, kameraman a režisér Alexander Hackenschmied. Během druhé světové války a krátce po ní mladí příznivci surrealismu napsali několik scénářů. Ani k jejich realizaci však nedošlo. V případě nám již známého Vratislava Effenbergera to byla například *Zapomenutá noc* (1944) nebo *V ulicích hlavního města* (1947).^[9] V produkci Československého filmového ústavu se Effenbergerovi s pomocí malíře Josefa Istlera, kameramana Karla Hollegchy a šestnáctimilimetrové kamery přesto jeden scénář podařilo převést do filmové podoby. Jednalo se o *Nástin studie o zlomku skutečnosti*.^[10] Kopie zřejmě jediného českého filmu natočeného před rokem 1960 pod přímým vlivem surrealismu, se ale nedochovala. V Effenbergerově pozůstalosti je nicméně k nalezení scénář filmu doplněný o fotografie.

Teprve od šedesátých let můžeme ve filmech Jana Švankmajera, jehož chápání surrealismu zásadně formoval právě Effenberger, a tvůrců nové vlny (*Sedmikrásky* [r. Věra Chytilová, 1966], *Valerie a týden divů* [r. Jaromil Jireš, 1970]), sledovat výraznější pronikání surrealismu do české kinematografie. Z této doby pochází zamyšlení nad filmovým surrealismem od Antonína J. Liehma, pronesené v kritické debatě nad filmem *Panna zázračnica* (r. Štefan Uher, 1966), které lze zároveň chápat jako doporučení filmařům zaujatým surrealismem, a proto jím naše stručně ohlédnutí za počátky československých snah o aplikování surrealistické poetiky ve filmu uzavřeme:

„Jestliže výtvarný surrealismus vám přidává určitou další dimenzi reality, chtěl bych, aby film, který se inspiruje z těchto zdrojů, musel také svými prostředky najít další rozměr reality nebo eventuálně přivést na plátno kus toho, co je nad realitou nebo za realitou, ale musí to podle mého názoru udělat svými prostředky.“^[1]

Poznámky:

[1] Název směru byl odvozen od francouzského slova „surréalité“ – nadrealita/nadskutečnost. Tou je míněn zdroj umělecké tvorby nepřístupný rozumovému poznání a pracující bez vlivu morálky, intelektu či vůle. Termín v tomto smyslu poprvé použil v roce 1917 Guillaume Apollinaire při popisu svých dojmů z baletu *Paráda*, na jehož vzniku se podíleli Jean Cocteau, Eric Satie a Pablo Picasso. Ve stejném roce označil Apollinaire jako „surrealistické drama“ svou divadelní hru *Prsy Thiresiovy*.

[2] Podrobněji k textu, který zahrnuje úvahy o filmu jako výrazovém médiu, o jeho společenské funkci a o podstatě filmového umění, viz Bregant, Michal, Skutečnost zlomku. *Illuminace*, r. 9, č. 3, 1997, s. 107–116.

[3] Krátce před tím věnoval Effenberger v surrealistické revue *Analogon*, kterou tehdy redigoval, krátkou úvahu Karlu Vachkovi. Effenberger, Vratislav, Nová vlna v českém filmu a Karel Vachek. *Analogon* č. 1, 1969, s. 93–94.

[4] Benešová, Marie a kol., *Zpráva o průzkumu vyjadřovacích složek českého hraného filmu*. Československý filmový ústav, Praha 1972.

[5] Viz Šváb, Ludvík, Filmové scénář. *Illuminace* 1996, č. 3, s. 117–145.

[6] Přehledovou publikací ke vztahu surrealismu a filmu je *Le Surréalisme au Cinema* (Surrealismus ve filmu, 1953) spisovatele a filmaře řeckého původu Ado Kyroura. Podle něj je film, přesněji prostředí kina, surrealistické ze své podstaty, neboť sledování filmů ve zšeřelém sále připomíná snění.

[7] Ptáček, Luboš, Mýtus, symbol, médium. *Cinemapur*. 1994, č. 6, s. 42.

[8] Viz jejich texty v antologii *Stále kinema*. Anděl, Jaroslav, Szczepanik, Petr, *Stále kinema, antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008.

[9] Další z Effenbergerových námětů, filmovou povídku *Tlučte hrbaté*, v roce 2016 pod názvem *Kino Effenberger* zfilmovali Vojtěch Mašek a Jakub Felcman.

[10] Podrobněji k filmu viz Bregant, Michal, Skutečnost zlomku.

[11] Szelepcsényi, J., Panna zázračnica. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců FITES* 1966, č. 10 (31. 12.), s. 3.