

# Odozvy surrealizmu v podobe aktuálnych filmových príbehov

Bc. Martina Nagyová

---

Diplomová práca  
2014



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2013/2014

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Martina Nagyová**

Osobní číslo: **K11252**

Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1.Teoretická část:**

**Odezvy surrealismu v podobě aktuálních filmových příběhů**

**2.Praktická část:**

**Hraný film: "Pohoda Jazz", délka min. 20 min., režie**

#### Zásady pro vypracování:

##### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

##### 2. Praktická část:

Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)
- 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny.

Všechny odevzdané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování  
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

THOMPSON, DAVID BORDWELL: Dějiny filmu, NLN – Nakladatelství Lidové noviny (2011), ISBN: 978-80-7331-207-2  
LUIS BUNULE, JEAN-CLAUDE CARRIERE: Tam dole, Nakladatel: Parnas, Volvox Globator Rok vydání: 1996, ISBN: 80-85769-74-3  
KATARÍNA MIŠÍKOVÁ: Mysl a příběh ve filmové fikci, Nakladatel: Akademie múzických umění, Rok vydání: 2009, ISBN: 978-80-7331-126-1,  
JAMEC MONACO: Jak číst film, Nakladatel: Albatros, Rok vydání: 2006, ISBN: 80-00-01410-6,  
ROBERT FISCHER: Lynch – Temné stránky duše, Nakladatel: Jota, Rok vydání: 2006 ISBN: 80-7217-433-9,  
VRATISLAV EFFENBERGER, Výtvarné projevy surrealismu, Praha, Odeon, 1969

Vedoucí teoretické části: prof. Stanislav Párnický, ArtD.  
Ústav animace a audiovize  
Vedoucí praktické části: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
Ústav animace a audiovize  
Datum zadání diplomové práce: 2. prosince 2013  
Termín odevzdání diplomové práce: 14. května 2014

Ve Zlíně dne 2. prosince 2013

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
MgA. Pavel Hruša  
ředitel ústavu

## PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo –diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ..... 9.12.2013 .....

MARTINA NAGYOVÁ   
.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybného projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Práca je zameraná na históriu a vývoj avantgardných filmových smerov, najmä surrealizmu a jeho používanie vo filmových príbehoch v minulosti i dnes.

Kľúčová slova: avantgardný film, surrealizmus, podvedomie, fantázia, sny,

## **ABSTRACT**

The work is aimed to the history and the progress of avant-garde film tendencies, especially the surrealism and its application to the past and current film stories.

Keywords: avantgarde film, surrealism, unconscious, fantasy, dreams,

Ďakujem prof. Stanislavovi Párnickému, ArtD., za podporu, ochotu a informácie, ktoré mi poskytol nie len pri písaní diplomovej práce, ale aj počas štúdia.

Motto:

Ak sa zbavíme obmedzujúceho materiálneho myslenia a rozumovej logiky, budeme viac slobodní vo vnímaní experimentálnych smerov.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>I POČIATKY A VÝVOJ AVANTGARDNÝCH SMEROV</b> .....	<b>11</b>
<b>1 POJEM AVANTGARDA</b> .....	<b>12</b>
1.1 POLITICKÁ SITUÁCIA A ATMOSFÉRA V KRAJINÁCH PO PRVEJ SVETOVEJ VOJNE.....	13
<b>2 FRANCÚZSKY IMPRESIONIZMUS VO FILME</b> .....	<b>14</b>
2.1 INOVATÍVNE ŠTYLISTICKÉ POSTUPY VO FILMOVOM IMPRESIONIZME .....	15
2.2 KONIEC FRANCÚZSKEHO FILMOVÉHO IMPRESIONIZMU .....	16
<b>3 NEMECKÝ FILMOVÝ EXPRESIONIZMUS</b> .....	<b>17</b>
3.1 KONIEC NEMECKÉHO FILMOVÉHO EXPRESIONIZMU .....	18
<b>4 RUSKÁ AVANTGARDA</b> .....	<b>20</b>
<b>5 FILMOVÉ EXPERIMENTY 20.ROKOV, MIMO HLAVNÝ PRÚD</b> .....	<b>22</b>
5.1 ZROD UMELECKÝCH KÍN, KLUBOV, VÝSTAV .....	23
5.2 ABSTRAKTNÁ ANIMÁCIA .....	24
5.3 DADA FILMY .....	26
5.4 CINEMA PUR.....	28
5.5 LYRICKÁ DOKUMENTÁRNA TVORBA, SYMFÓNIA MESTA.....	29
5.6 EXPERIMENTÁLNE HRANÉ FILMY.....	30
5.7 SURREALIZMUS .....	31
5.7.1 Psychoanalýza, podvedomie a sny .....	32
5.7.2 Psychický automatizmus .....	36
5.7.3 Surrealistické tendencie .....	36
5.7.4 Surrealizmus a film .....	37
5.7.5 Čo je to vlastne „surrealistický film“? .....	39
<b>6 SURREALIZMUS VO FILME OD ROKU 1960</b> .....	<b>45</b>
6.1 ALEJANDRO JODOROWSKY (TVORBA 1957-2013).....	45
6.2 JAN ŠVANKMAJER (TVORBA 1964-2010).....	47
<b>II PARADIGMA</b> .....	<b>50</b>
<b>7 PARADIGMA</b> .....	<b>51</b>
7.1 (SKRYTÉ) SYMBOLY A VÝZNAMY .....	52
7.2 PROBLÉMY A RIEŠENIA .....	55
7.3 PODVEDOMÉ PROCESY A SPÔSOB VNÍMANIA.....	57
7.4 INTERAKCIA S DIVÁKMI.....	59
<b>8 ZÁUJEM O SURREALIZMUS</b> .....	<b>61</b>
<b>ZÁVER</b> .....	<b>63</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>65</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>68</b>
<b>SEZNAM TABULEK</b> .....	<b>69</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	<b>70</b>



## ÚVOD

Človek sa vždy snažil posúvať hranice, vynaliezat', zdokonaľovať, skúmať, tvoriť, odlišovať sa. Vďaka týmto prirodzeným vlastnostiam sa môže ľudstvo stále posúvať vpred. Tak je to aj v prípade kinematografie. Tvorcovia sa stále snažili a snažia posúvať hranice, či už v technologickom pokroku, alebo v rozprávaní filmového príbehu. Filmové rozprávanie sa vyvíja s dobou, spoločnosťou, so sociálnymi a kultúrnymi vplyvmi, politickým systémom a vnútorným prežívaním a vnímaním každého jedinca. Vďaka tomu začali v minulosti ako aj v súčasnosti vznikať nové výtvarné smery, experimentálne hnutia, filmové žánre a alternatívne prístupy filmovania. Niektoré sú dominantné doteraz, iné zas prežívajú svoj útlm a nie sú až tak populárne, ako v čase ich najväčšieho rozmachu. Z mnohých smerov, sa čerpajú postupy doteraz. Filmy, ktoré boli v minulosti označované za avantgardné, by v dnešnej dobe len ťažko niesli takúto nálepku. Napríklad film *Občan Kane* od Orsona Wellesa bol na svoju dobu inovatívny, a dodnes patrí medzi legendy v rozprávačských i kameramanských postupoch. Od nástupu zvukového filmu, bol tento film ako prvý vyrozprávaný retrospektívnou metódou, no diváci takýto postup neprijali. Nerozumeli dej, ktorý je vyrozprávaný inak, ako sú zvyknutí a film časť publika neprijala.

Zo súčasnosti možno uviesť príklad od režiséra Leoxa Caraxa film *Holy Motors*, ktorý mal premiéru v Cannes . Sled scén, často nelogických, časovo nenadväzujúcich na seba, kde jedna postava hrá viacej charakterov, asi nelichotil každému a po premiére nasledoval v sále šum nepokojných divákov.

Každý človek vníma umenie rozdielnym spôsobom. Takmer všetky umelecké diela sú závislé na cieľovej skupine alebo osobe, pre ktorú je dielo určené. Stále sú, boli a aj budú ľudia, ktorých oslovujú filmové diela porušujúce normy, ktoré určuje mainstream, ako je to aj v prípade surrealizmu vo filme. I keď tento smer mal vplyv predovšetkým v minulosti, myslím, že je potrebné nezabudnúť na neho, a pripomenúť si, že i dnes je potrebné uniknúť zo sveta ohraničeného hmotou a racionalitou do sveta fantázie a iných „realít“.

V tejto práci sa chcem zamerať na históriu a vývoj avantgardných smerov končiac surrealizmom a jeho používaním vo filmových dielach v minulosti i dnes. Práca začína objasnením pojmu avantgarda, ako i oboznámením spoločenskej situácie v dvadsiatych rokoch, v ktorých sa tieto smery začali vyvíjať. Keďže je táto práca zameraná na surrealizmus a jeho používanie vo filmových príbehoch v minulosti a dnes, len v stručnosti zhrniem aj iné avantgardné smery, ktoré vznikali v rôznych krajinách paralelne so surrealizmom, ale-

bo boli jeho predchodcom. Na zmapovanie prierezu týmito avantgardnými hnutiami čerpám najmä z literatúry *Dejiny filmu* od Bordwela.

Téma surrealizmu vo filme je obsiahla a v mnohých dielach môžeme nachádzať surreálne tendencie. Preto spomeniem len tie najznámejšie a najzásadnejšie, rýdzo surreálne diela. Práca sa nesústreďí len na diela a ich tvorcov, ale neopomína ani teóriu pojmu *surrealistický film*, pojmy súvisiace so surrealizmom, ako i to, ako vníma spoločnosť tento smer. Na odpoveď mi bude slúžiť dotazník, na ktorý odpovedali daní respondenti. Koniec práce venujem opisu mojeho filmu *Paradigma*.

# **I. POČÍATKY A VÝVOJ AVANTGARDNÝCH SMEROV**

## 1 POJEM AVANTGARDA

Pojem avantgarda je používaný pre akýkoľvek druh experimentálneho hnutia v umení, ktoré je v rozpore s konvenčne zaužívanými postupmi. Hlavným rysom všetkých avantgardných smerov je experimentovanie a hľadanie nových možností. Vo filme sa tento pojem vzťahuje ku skupine radikálnych filmových tvorcov, ktorí skúšali nové cesty vo filmovom rozprávaní a vďaka tomu boli pre danú dobu novátorskí, priekopníci. Vďaka týmto tvorcom vznikali a vznikajú nové umelecké smery a hnutia, ktoré pôsobia ako alternatívy k hlavnej kinematografii. Každé umelecké hnutie nesie formálne znaky daného avantgardného smeru, do ktorého sa radí a je viazané na určité časové obdobie. Avantgardné smery sa začali rozvíjať v Európe po prvej svetovej vojne. Vo väčšine avantgardných diel sa odrážajú zmätujúce pocity z vojny a z povojnových situácií v krajinách, ktoré nastali.

Umelecké filmy sa začali odlišovať od klasických, komerčných filmových zábav. Išlo o nezávislé avantgardné filmy, ktoré vznikali väčšinou mimo veľkých filmových štúdií. Kvôli nedostatku zachovaných diel, sa o ranných experimentálnych filmoch píše v literatúrach až od 20. rokov.

V rámci avantgardných filmových hnutí, vznikli po prvej svetovej vojne tri významné, ktoré boli aj komerčne úspešné. Francúzsky impresionizmus (1918-1929), nemecký expresionizmus (1920-1927) a ruská montážna škola (1925-1933)<sup>1</sup>.

V 20. rokoch sa prvýkrát objavili aj nezávislé, (experimentálne) avantgardné filmy, ktoré často vychádzali z výtvarných smerov- surrealizmus, dadaizmus, abstraktné animácie, lyrická dokumentárna tvorba, experimentálne hrané filmy a cinéma pur.

Pojem avantgarda u mnohých ľudí vytvára polemiku ohľadom zaradenia rôznych smerov do tohto pojmu. Niektorí tvrdia, že tento pojem by mal byť spájaný iba s hnutiami, ktorých diela neboli komerčné, podľa iných by zas tento pojem mal byť priradený ku každému hnutiu, ktoré bolo novátorské na svoju dobu. Ja osobne sa prikláňam k prvej definícii. Nejde ani tak o komerčné diela, ale o diela, ktoré museli prejsť určitou úpravou, ktorá bola v rozpore s autorskou myšlienkou na úkor diváckej úspešnosti.

---

<sup>1</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 90. ISBN 978-80-7331-091-2.

## 1.1 Politická situácia a atmosféra v krajinách po prvej svetovej vojne

Následky svetovej vojny poznamenali viacerých. Toto obdobie signalizovalo zmenu spoločenských názorov vplyvom nového životného štýlu a priemyselnej revolúcie. Bolo to ideálne obdobie na zrod nového zmýšľania. Európske krajiny museli čeliť mocnému postaveniu Hollywoodskej kinematografií v Európe.

V Európe teda prevládali Hollywoodske filmy. Začali sa ukazovať skupiny tvorcov, ktorí mali snahu postaviť sa Hollywoodskej konkurencii svojším štýlom. V každej krajine bola politická situácia iná. Výtvarné umelecké smery, ktoré vznikli v tomto období majú jedno spoločné a to odklon od realizmu. Na začiatku 20. storočia futurizmus v Taliansku, Konštruktivizmus v Rusku, expresionizmus v Nemecku, fauvizmus vo Francúzsku, surrealizmus, dadaizmus a iné. Mnohé výtvarné smery ovplyvnili aj film.

## 2 FRANCÚZSKY IMPRESIONIZMUS VO FILME

Kinematografia vo Francúzsku počas prvej svetovej vojny stagnovala, kvôli nedostatku financií, ktoré boli investované do vojnových akcií. Na trhu sa presadzovali najmä hollywoodske filmy a prevádzkovatelia kín dali prednosť istému zisku zo zahraničných filmov. Malé produkcie nemali dostatok financií pre podporovanie domácich filmov. Francúzskemu publiku chýbal domáci film. Takáto nejednotná situácia vo filmovom priemysle paradoxne pomohla nástupu nových filmárov. Po prvej svetovej vojne, v rokoch 1918 až 1929<sup>2</sup> sa objavila nová generácia filmárov, ktorí boli fascinovaní najmä vizualizmom, psychológiou postáv a obrazovou krásou, na ktorú poukazovali v manifestoch a často v nezrozumiteľných poetických filmových esejach, v ktorých dávali najavo svoju odlišnosť. V roku 1925 publikoval Léon Moussinac manifest *Zrodenie filmu* (Naissance du cinéma)<sup>3</sup>. V manifeste zhrnul Moussinac hlavné znaky impresionistického hnutia a teoretické názory filmárov.

Kľúčovým prvkom impresionistického hnutia boli pokusy vyjadrovať vnemy a dojmy. Kým dávnejšie sa výtvarníci pri maľovaní impresionistického obrazu snažili zachytiť daný okamih, filmári dávali dôraz na emóciu, subjektívne pocity postavy, vízie, sny. Impresionisti tvrdili, že základom filmu by mali byť emócie, nie príbeh. To je dôvod, prečo postavy v impresionistických filmoch upadávajú do bezvedomia v srdcervúcich zvratoch a zápletkách. Zastávali sa natáčania v autentickom prostredí v exteriéri, kde mohli pracovať s prirodzeným svetlom. Niektoré filmy boli tak symbolistické a nezrozumiteľné, že nemali veľkú divácku priazeň. Francúzska kritika v roku 1920<sup>4</sup> vyhlásila, že má novú filmovú, francúzsku avantgardu. No filmári okrem avantgardných filmov točili aj komerčné filmy zamerané na zisk.

Medzi najznámejších autorov francúzskeho impresionizmu patrí Abel Gance, ktorý sa ako prvý odpútal od zavedených štýlových tradícií. Zo začiatku tvorby pôsobil ako scenárista,

---

<sup>2</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 94. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>3</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 105. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>4</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 96. ISBN 978-80-7331-091-2.

neskôr aj ako režisér. Jeho filmové dielo *Šialenstvo Dr. Tubeho* (*La Folie du Dr. Tube*, 1915)<sup>4</sup>, je natočené v štýle Meliésových fantázií. Film *Desiata symfónia* (*Dixieme symphonie*, 1918)<sup>4</sup> sa radí medzi prvý veľký impresionistický film. Abel Gance sa stal najpopulárnejším spomedzi všetkých filmových impresionistických tvorcov.

Debutný film Marcela L'Herbiera *Ruže Francúzska* (*Rose- France*, 1919)<sup>4</sup> sa stal druhým impresionistickým filmom.

Komerčne najúspešnejší režisér Jacques Feyder natočil *Atlantídu* (*L'atlantide*, 1921)<sup>2</sup>

Germaine Dulacová, sa radí medzi prvé ženské filmové teoretičky. Z jej diel môžeme spomenúť impresionistický film *Usmievavá pani Beudetová* (1922).<sup>4</sup>

Jean Epstein točil najodvážnejšie z impresionistických filmov. Jeho debut je paradokument *Pasteur* (1923)<sup>4</sup>.

Jediným impresionistickým filmárom, ktorému produkovali nízkorozpočtové filmy malé spoločnosti, bol Louis Delluc.

## 2.1 Inovatívne štylistické postupy vo filmovom impresionizme

Pojem *fotogenia*<sup>5</sup>, ktorý sa vyskytol v tomto období bližšie rozvíja vo svojich teóriách Louis Delluc. V zjednodušenej definícii pojmu *fotogénia* môžeme povedať, že objekt ktorý vidíme premietaný na filmovom plátne je krajší, než sám o sebe v skutočnosti. Snímaný objekt sa stáva krajším, esteticejším cez filmové zobrazenie. Umelcom fotogénie je kameraman.

Ako som už písala, filmári boli fascinovaní vizualizmom. Snažili sa o estetizáciu obrazu a to rôznymi postupmi. Používaním optických zariadení, filtrov, natáčaním cez zakrivené zrkadlo, čo malo za následok efekt zdeformovaného obrazu, viacexpozíciu, ktorá môže evokovať spomienky postavy, rozostrenie obrazu na ohraničenie začiatku a konca zasnena postavy, pohyblivosť kamery. Takmer každý kamerový postup mohol slúžiť k subjektivi-

---

<sup>5</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 97. ISBN 978-80-7331-091-2.

zácií deja. Abel Gance využil tzv. *Triptych*<sup>6</sup> Jedná sa o techniku snímania na tri kamery umiestnené vedľa seba, ktoré pri projekcii na tri plátna vytvoria extrémne širokohlý formát. Inovatívnym prvom v oblasti strihu bola rýchla, rytmická montáž.

## 2.2 Koniec Francúzskeho filmového impresionizmu

K úpadku impresionizmu sa radí niekoľko faktorov. Jedným boli rôzne názory a záujmy tvorcov, ktoré sa začali rozchádzať. Moderné a inovatívne postupy sa stávali bežnými a postupne klesal záujem divákov, aj napriek dobrej filmovej kritike. Ďalší faktor bol vplyv experimentálnych filmov. Filmy dadaistov, surrealistov a abstraktné filmy boli premietané v artkinách spolu s impresionistickými filmami. Všetky tieto tendencie boli radené do kategórie *Cinema pur*. Niektorí režiséri opúšťali impresionizmus a začali tvoriť dadaistické filmy.

---

<sup>6</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 100. ISBN 978-80-7331-091-2.



### 3 NEMECKÝ FILMOVÝ EXPRESIONIZMUS

Po prvej svetovej vojne sa Nemecko spamätávalo z porážky a malo ekonomické problémy v podobe dlhov. No napriek tomu, sa začínalo jedno z najvplyvnejších Nemeckých filmových období, ktoré sa preslávilo v medzinárodnom merítku. V krajine bol zákaz importu filmov z roku 1916<sup>7</sup>, na rozdiel od Francúzska, kde bol vplyv Hollywoodu, Nemecko podporovalo výrobu domácich filmov. Zákaz trval do roku 1920, kedy vzniklo ďalšie jedinečné umelecké hnutie, filmový expresionizmus, ktorý trval do roku 1926.<sup>7</sup>

Výtvarný expresionizmus zažil svoj najväčší rozmach 1905-1920.<sup>8</sup> Vo výtvarnom a filmovom expresionizme prevládalo opovrhovanie buržoáznou spoločnosťou. Umelci v dielach reflektovali osamelosť, úzkosť, neistotu, šialenstvo. Vo výtvarnom umení pôsobia dve umelecké skupiny *Die Brucke* a *Der Blaue Reiter*.<sup>9</sup> Skupinu *Die Brucke* v tvorbe ovplyvnil primitivizmus a umenie prírodných národov. Spočiatku svoju tvorbu zameriavali na mestskú tematiku, neskôr prešli na akty a krajinky. Figúry mali úzkostné, vystrašené výrazy tváre. Druhá skupina *Der Blaue Reiter* sa inšpirovala detskou tvorbou, ľudovými motívami a ornamentami. Predstavitelia tejto skupiny, Kandinskij a Schonberg sa považujú za zakladateľov abstraktného umenia.

Výtvarný expresionizmus ovplyvňuje aj filmový. Charakteristickou črtou filmového expresionizmu sú výtvarné štylizácie mizanscén. Naklonené budovy, krivé schody, deformované kulisy, ktoré majú odrážať pocity, výrazy duše a nálady, čiže vnútorné rozpoloženie postavy. Herci boli taktiež považovaní za súčasť vizuálneho prvku, ktorá tvorí kompozíciu obrazu. Herecké výkony boli prehnané, zveličené. Každý záber vytváral vizuálnu kompozíciu a herec sa v ňom pohyboval akoby tanečným dojmom, ale to bol zámer, aby všetko vyzeralo neprirodzene. Herci s výrazným líčením boli často umiestňovaní vedľa krivých stromov, čo taktiež napomáhalo k vytváraniu krivému štýlu filmového expresionizmu. Tempo filmov na rozdiel od impresionistov bolo pomalé, aby mal divák čas na vnímanie kompozície, atmosféry a pocitu, prevládali hororové žánre, nadprirodzené a mystické prvky. Fil-

---

<sup>7</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 109. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>8</sup> VÁVRA, Jiří. *Od impresionismu k postmoderně*. OLOMOUC, 2001, s. 27. ISBN 80-7182-120-9.

<sup>9</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 113. ISBN 978-80-7331-091-2.

mový expresionizmus vyjadroval sklamanie, pesimizmus. Väčšina diel bola dekadentná, s existenciou tajomných síl.

*Kabinet doktora Caligariho* (1920, R. Wiene)<sup>10</sup> je prvý najslávnejší film hnutia, ktorý si ihneď po uvedení získal úspech a medzinárodnú reputáciu. Film sa natáčal v ateliéri, s vyrobenými dekoráciami mesta, ktoré sa približovali štylizáciám expresionistických maľieb.

Ďalším expresionistickým filmom bol *Doktor Mabuse dobrodruh* (1922, F.Lang) a *Upír Nosferatu* (1922, F.Lang)<sup>11</sup>, kde dôležitým výrazovým prostriedkom je hra svetla a tieňa.

### 3.1 Koniec Nemeckého filmového expresionizmu

V tomto istom období vznikol aj *Kammerspiel* film (*komorné drama*)<sup>11</sup>. Jedná sa o protiklad filmového expresionizmu. Vracia sa ku realizmu, zobrazuje životné osudy obyčajných ľudí, vyhýbal sa fantazijným, expresionistickým prvkom. Tieto filmy boli veľmi nákladné. Jednalo sa o vysoko rozpočtové veľkofilmy, ktoré mali takisto úspešnosť v zahraničí. Napríklad *Madam Dubariová* (*Madame Dubarry*, Lubitsch)<sup>11</sup> dosiahla kasový rekord v New Yorkskom kine. Najslávnejším filmom kammerspielu je *Posledná štácia*<sup>11</sup> od režiséra Mayera. Vo filme *Posledná štácia* musel Mayer tlačný produkčnými spoločnosťami prepísať koniec filmu, na pozitívny a šťastný koniec. Možno aj práve preto, to bol najúspešnejší film kammerspielu. Tieto filmy boli príliš populárne nato, aby si udržali status avantgardy. Ďalším filmom tohto obdobia bol *Metropolis* (1927, F.Lang).<sup>12</sup> Týmto rokom sa aj ukončuje obdobie hnutia .

V tomto roku už existovalo len málo filmárov, ktorí mali ambície tvoriť filmy v expresionistickom štýle. Veľa osobností spojených s týmto hnutím odišlo z nacistického Nemecka do Hollywoodu. Po nástupu nacizmu boli výtvarné diela označené za zvrhlé,

---

<sup>10</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 112. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>11</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 117-118. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>12</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 121. ISBN 978-80-7331-091-2.

odstránili sa z nemeckých galérií a mnohé z nich boli verejne spálené. Toto obdobie prinieslo pôsobivú hororovú atmosféru, ktorej prvky sa ukázali neskôr v 30. rokoch v USA, v pochmúrnych, detektívnych filmoch známych pod názvom *Film noir*.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 242. ISBN 978-80-7331-091-2.

## 4 RUSKÁ AVANTGARDA

Na rozdiel od Francúzska a Nemecka, kde avantgardné filmové hnutia začali hneď po prvej svetovej vojne, sa v Rusku objavilo avantgardné hnutie, ktoré sa označuje aj názvom *Ruská montážna škola*, až v roku 1925, do roku 1933.<sup>14</sup>

Tak ako impresionizmus a expresionizmus, aj Ruská avantgarda dávala najavo svoj nesúhlas proti prevahe hollywoodskych filmov na európskom trhu. Ruské experimenty však nevydržali dlho. Roku 1928<sup>14</sup> prišiel prísny štátny dohľad, ktorý zapríčinil pomalý zánik. Aj napriek tomu bolo toto obdobie prínosné a vďaka experimentom montážnej školy sa obohatil filmový jazyk. Mnoho ruských avantgardistov spísalo ich dojmy o filme v teoretických spisoch. Hlavný prínos filmov tohto hnutia je najmä technický- a to v oblasti strihu. Vo svojich dielach, na nariadenie vyšších mocí, sa museli autori často „krotiť“. Bolo im vyčítané, že vo filmoch im ide viacej o štýl, ako o správnu ideológiu. Filmy mal chápať prostý ľud, a nemali byť príliš intelektuálne. Keďže v krajine prevládala komunistická vláda, účelom filmu bolo zmeniť myslenie ľudí, pripraviť ich na nástup nového veku strojov. Takéto zmýšľanie ovplyvnilo aj vývoj konstruktivismu.

Dziga Vertov je významný tvorca dokumentárnych filmov a experimentátor možností kamery. Hrané filmy jeho kolegov považoval za diela, ktoré otupujú divákove vnímanie skutočnosti. Vertov preferoval autentické zachytenie skutočnosti na verejných priestoroch, často aj za pomoci skrytej kamery. Avšak takéto natáčanie je problematické, ak si uvedomíme akú hlučnosť vytvárali vtedajšie kamery. Názov tejto koncepcie nesie pojem „*Kino-oko*“.<sup>15</sup> Týmto pojmom označoval Vertov dokumentárnu kameru, ktorá zachytávala typické i zvláštne prejavy života. Jeho najznámejší experimentálny film *Muž s kinoaparátom*<sup>15</sup> zachytával život v meste, a to rôznymi postupmi. Napríklad umiestnením kamery na rôzne, neobvyklé snímacie miesta- vrchol komína, koľajnice a pod. Ďalej používaním rôznych rakurzov, zrýchleného pohybu, viacexpozície, rapid montáže, a iné. Tento snímok, ale niektorí kritizovali za strojenosť pár záberov, ktoré boli v rozpore s jeho *kino okom*.

Začiatky Sergeja Ejzenštejna začínajú v divadle, kde režíroval niekoľko hier. Neskôr prešiel od divadla k filmu. Jeho technika spočívala v odstránení zápletky a nahradení indivi-

---

<sup>14</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 127. ISBN 978-80-7331-091-2.

duálneho hrdinu kolektívom. Svoju koncepciu *Montáž atrakcií*<sup>15</sup> použil v prvom filme *Stávka* (1923)<sup>15</sup>, kde je ukázaná vzbura robotníkov a následné vraždenie. Scéna zabíjania je prestrihaná so zábermi z bitúnkov. Koncept teda spočíval v splynutí dvoch záberov s odlišným obsahom. Jeho ďalší film s ideologickým nábojom *Krížnik Potěmkin* (1925)<sup>15</sup> bol úspešný v medzinárodných rozmeroch, avšak v zahraničí, bol premietaný v prestrihanej podobe. Tento snímok je o vzbure námorníkov a ich následné postrieľanie na schodisku, čomu sa nevyhlo ani pár civilistov. Scéna so schodiskom patrí k najznámejšej scéne z ruskej filmovej školy.

Na rozdiel od Vertova, Lev Kulešov neodmietal naráciu a hereckú akciu. Kulešov začal experimentovať s pokusmi o zmene výrazu tváre, známe pod názvom *Kulešov efekt*.<sup>16</sup> V tomto experimente sa Kulešov vrátil už k natočenému filmu a vybral z neho jeden pohľad herca, ktorý bol neutrálny. Na to zostrihal zábery polievky, mŕtveho dieťaťa a podobne. Bežným divákom sa herecký výkon páčil a oceňovali ho, pretože mali pocit, že jeho výraz (aj keď bol neutrálny) vyjadruje hlad, smútok, potešenie. Význam v jeho experimentoch spočíval v tom, že divácka reakcia závisí od strihu, a to vzťahu záberu k ostatným záberom, než na jednotlivých záberoch. V snímke *Stretnutie muža a ženy* (1922)<sup>15</sup> je každý zo záberov muža a ženy, ktorí smerujú k sebe, natočený na inom mieste Moskvy, čo, ale nie je poznať až do momentu, kedy sa stretávajú v jednom zábere a za nimi sa zjavuje Bielý dom. Týmto experimentom poukázal na to, že netreba dodržiavať jednotu reálneho prostredia, ale vďaka montáži môžu nastať nové priestorové súvislosti.

Ďalší autori, ktorí sa radia do ruského hnutia sú Vsevolod Pudovkin a jeho prvý úspešný film *Matka* (1926)<sup>15</sup> a pôvodom Ukrajinec Alexander Dovženko, ktorý bol inšpirovaný prostredím Ukrajinskej dediny, kde aj natáčal snímok *Zem* (1930).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Ruská avantgarda. <http://25fps.cz/> [online]. 2007 [cit. 2014-05-07]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/ruska-avantgarda/>

<sup>16</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 130. ISBN 978-80-7331-091-2.

## 5 FILMOVÉ EXPERIMENTY 20.ROKOV, MIMO HLAVNÝ PRÚD

Tri avantgardné smery spomenuté v predchádzajúcich kapitolách, francúzsky impresionizmus, nemecký expresionizmus a ruská montážna škola, boli prínosné v rôznych aspektoch. Či už sa jednalo o technický alebo naratívny pokrok, všetky boli divácky úspešné. Filmové experimenty, o ktorých sa bude písať v tejto kapitole, nemali až taký divácky ohlas a boli odkázané len na artové kiná. No cez to všetko boli na svoju dobu odvážne, posúvali mieru experimentovania a rozširovali hranice filmu. Nejednalo sa o komerčne úspešné celovečerné filmy, ale väčšinou šlo o krátke filmy.

V priebehu 20. rokov sa začali objavovať nezávislé experimentálne alebo avantgardné filmy. Obvykle tieto filmy boli krátke a vznikali mimo veľkých filmových štúdií. Tieto projekty si autori mohli financovať sami, alebo si mohli nájsť bohatého sponzora. Vo výnimočných prípadoch čiastočne spolupracovali s hlavnou produkčnou spoločnosťou. Začiatkom 20. storočia začali vznikať rôzne nové, umelecké smery, vrátane literatúry, výtvarného umenia, hudby a filmu. Najznámejšie futurizmus, abstraktné umenie, kubizmus, dadaizmus, surrealizmus a iné. Umelci tvoriaci v týchto výtvarných smeroch (väčšinou maliari a fotografi) natočili jeden alebo dva filmy. Inokedy si chceli filmári skúsiť vytvoriť experimentálny, nekomerčný film.

Vo filme *Futuristický život* (*Vita futurista*)<sup>17</sup>, ktorý natočila skupina futuristických umelcov v rokoch 1916- 1917<sup>17</sup>, boli použité deformujúce zrkadlá a viacexpozícia, takže ho možno považovať za predchodcu francúzskeho impresionizmu a avantgardných filmov. Iné filmy z tohto ranného obdobia vraj obsahovali tiež novátorské postupy, žiaľ neboli dochované. A práve kvôli nedochovaným dôkazom sa o ranných experimentálnych filmoch hovorí až od 20 rokov.

„V experimentálnom filme existovalo šesť hlavných trendov: Abstraktné animácie, filmy vychádzajúce z dada, surrealizmus, cinema pur, lyrická dokumentárna tvorba a experimentálne hrané filmy“<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 181-183. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>18</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 181. ISBN 978-80-7331-091-2.

## 5.1 Zrod umeleckých kín, klubov, výstav

Od doby francúzskeho impresionizmu a nemeckého expresionizmu sa začalo rozlišovať medzi komerčnou filmovou produkciou a umeleckou kinematografiou (art cinema).<sup>17</sup> V 20. rokoch začali vznikať nové inštitúcie, nazývané tiež alternatívnou filmovou sieťou, ktoré mali za cieľ predstaviť film ako umeleckú formu. Išlo o filmové kluby, art kina, výstavy, prednášky, ktoré podporovali návštevnosťou aj filmoví tvorcovia, ktorí natáčali filmy výhradne pre tieto elitné podniky. Členovia umeleckých klubov, kde patrili umelci a kritici z parížskej umeleckej smotánky, viedli pri týchto schôdkach diskusie o filmoch, čítali poéziu. Film získal titul vysokého umenia.

Kritik Ricciotto Canudo založil *Club priateľov siedmeho umenia* v roku 1921.<sup>17</sup> Canudo s nadšením propagoval umelecký film a pomocou kontaktov sa mu podarilo vybaviť, aby zriadili na prestížnej umeleckej výstave *Salon d'Automne*<sup>17</sup> dva večery venované kinematografií, kde pribiehali prednášky a ukážky filmov, vychádzajúcich často z francúzskeho impresionizmu a nemeckého expresionizmu. Aj niektoré galérie a výstavy usporiadali výstavu o francúzskom umeleckom filme (väčšinou impresionisticky ladené diela), ktorá zahŕňala okrem premietania filmov aj ukážky plagátov, fotografií, kostýmov a ďalšie artefakty. Postupne sa táto myšlienka začala presadzovať viac a došla do viacerých výstav krajín Európy.

Prvé špecializované kino (salles specialisés), dnes nazývané *artkino* otvoril v Paríži v roku 1924 Jean Tedesco.<sup>17</sup> Tento kritik presadzoval myšlienku kina, ktoré by premietalo klasické filmy, ale súčasne uvádzalo aj nové nekonvenčné snímky. Premietali sa tu i filmy, pre ktoré sa nepodarilo zohnať komerčného distribútora. Toto kino dokonca produkovalo aj impresionistický film od Renoira, *Dievčatko so zápalkami*.<sup>17</sup> Takýto typ kín a filmových klubov sa postupne rozšíril do sveta.

V roku 1925 dorazil trend umeleckých kín aj do USA, kde existoval spolok *Film Arts Guild*.<sup>17</sup> Z počiatku si prenajímali kiná, kde bolo časovo vyčlenené premietanie importovaných filmov. Neskôr mohol prejsť spolok k trvalému premietaniu. Artkiná prevádzkovali v New Yorku a iných mestách. V Hollywoode fungoval klub *Filmarte*,<sup>17</sup> ktorý poskytoval prístup k avantgardným filmom z Európy. Premietali sa tu hlavne expresionistické a nemecké filmy, neskôr i Ruské filmy. Tieto kiná navštevovali hlavne emigranti, a tak fungoval v Amerike na začiatku 30. rokov schopný alternatívny filmový klub.

Myšlienka filmových klubov a umeleckého kina (*artcinema*) sa rozšírilo do sveta. Ak filmový tvorca nenašiel distribútora pre svoj film, mohol osloviť o spoluprácu tieto alternatívne skupiny. Pokiaľ bolo natáčanie avantgardných filmov nízko nákladové, mohol tento kolobeh vynášať drobný zisk. Alternatívna filmová sieť- kluby, výstavy, časopisy, knihy, pomáhali presadzovaniu sa avantgardným filmom. I keď je zjavné, že takýto typ filmov (v oblasti experimentov) si nezískal masové publikum, ale skôr sa o ne zaujímala istá smotánka.

## 5.2 Abstraktná animácia

Jeden z modernistických smerov, ktorý sa začal presadzovať začiatkom 20.rokov, je Abstraktné umenie. Za jeho vznik sa zaslúžil Vasilij Kandinský a jeho obraz z roku 1910 (Abstraktný akvarel).<sup>17</sup> Na obraze boli namaľované rôzne farby, ale nič konkrétne nezobrazovali. Žiadny predmet, figúru, a ide najmä o expresionistické abstrakcie. Zaujímavé sú aj iné abstraktné obrazy V. Kandinského, na ktorých je zobrazená hudba. V roku 1910 sa snažil oslobodiť od abstrakcie. Rozlišoval tri typy metód: „*impresiu* (zachytenú priamo z vonkajšej prírody), *improvizáciu* (vytvorenú zvnútra, nevedomky a náhle) a *kompozíciu* (keď sa obraz kryštalizuje pomaly a vedome). „Pri všetkých troch tvorivých metódach sa musí divák naučiť vidieť v obraze vyjadrenie duševného stavu, nie zobrazenie predmetov.“<sup>19</sup>

Abstraktné umenie preniklo do filmu o niečo neskôr. Skupina Nemeckých umelcov sa domnievala, že film je rovnako ako maliarstvo vizuálne umenie, a preto by mal byť zobrazený abstraktne. Abstraktná tvorba sa začala ukazovať aj v krátkych filmoch, ktoré využívali animované techniky.

Maliar Hans Richter pôsobil v expresionistickej skupine. Zoznámil sa s dadaistickými tvorcami, ku ktorým patrilo aj maliar Viking Eggeling. Ten bol očarovaný myšlienkou, že by nástrojom duchovnej komunikácie mohlo byť umenie. Títo dvaja páni začali spoločne hľadať cestu, ako premeniť sériu dlhých papierov s kresbami na pohybujúce sa obrazy, ktoré sa stávajú vizuálnou hudbou. A tak experimentovali v štúdiu Ufy v rokoch 1920-

---

<sup>19</sup> PIJOAN, José. *Dejiny umenia*/ 9. Bratislava: Tatran, 1986, s. 275. ISBN 61-783-86.



1921.<sup>17</sup> Film *Rhythmus 21*,<sup>17</sup> sa stal podľa Richtera, prvým abstraktným, animovaným filmom.

Avšak najstaršie animované, abstraktné filmy vytvoril maliar Walter Ruttmann, ktorý maľoval v abstraktnom a expresionistickom štýle. Jeho kritický názor na postupy v Nemecku, ktoré spočívali v tom, že filmové spoločnosti začali natáčať adaptácie významných literárnych diel, zdieľalo viacej autorov experimentálnych filmov tej doby. Išlo zväčša o slávneho spisovateľa, ktorý napísal scenár pre film. „Nemôžete urobiť z filmu umelecké dielo tým, že budete zdôrazňovať a zvyšovať jeho kvalitu. Môžete zhromaždiť najlepších klaunov sveta a nechať ich hrať v tom najnádhernejšom raji, môžete ovenčiť programy svojich filmových drám menami najznámejších básnikov- ale umenie takým spôsobom nikdy nevznikne. Umelecké dielo vznikne jedine, keď sa zrodí z možností a nárokov materiálu.“<sup>17</sup>

Ruttmann nikdy nepoznal komerčné techniky animácie. Maľoval olejom na sklo a vlhké časti maľby následne stieral a menil. Sklo bolo podsvietené zdola, a každú zmenu fotografoval. V snímku *Lichtspiel Opus*<sup>20</sup>, sa miesia abstraktné tvary, ktoré sa zväčšujú, zmenšujú, spájajú a oddeľujú. Neskôr natočil aj v roku 1921 (*Opus 2*),<sup>20</sup> a v ďalších rokoch *Opus 3*,<sup>20</sup> a *Opus 4*.<sup>20</sup> Ruttmann mal v pláne tieto filmy ručne kolorovať a premietat' ich s originálnou hudbou. Vďaka týmto okúzľujúcim, krátkym filmom mohol točiť reklamy a trikové sekvencie v hraných filmoch.

Animátorka Erna Niemeyerová pomohla vytvoriť z Eggelingových obrazových zvitkov, ktoré vyfotografovala, snímok *Diagonálna symfónia*.<sup>20</sup> Vo filme sa objavujú biele čiary na čiernom pozadí, ktoré sa ukazujú v rôznych obrazoch. Pohyblivé abstraktné obrazy považoval Eggeling za rovnocenné s hudbou, preto sa jeho krátky, abstraktný film premietal bez zvuku.

Technika abstraktnej animácie mala využitie aj v komerčnej sfére. Lotte Reinigerová vedela zručne vystrihovať siluety. Spolupracovala s Ruttmannom na svojom najvýznamnejšom filme, ktorý bol prvý veľký animovaný film, *Dobrodružstvo princa Achmeda* (1926).<sup>20</sup> Film predbehol *Snehulienku a sedem trpaslíkov* (1937)<sup>20</sup> od Disneyho. V roku 1925 sa konalo premietanie abstraktných filmov v Berlíne, kde sa premietali aj dva Francúzske snímky, *Mechanický balet* a *Medzihra*.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 184. ISBN 978-80-7331-091-2.

Mladému maliarovi abstraktných obrazov Lenu Lyeovi poskytla londýnska Film Society financie na krátky film. Vytvoril snímok *Tusalava*<sup>21</sup>, na ktorom pracoval od roku 1927-1929. Vo filme vytvoril abstraktné postavy, podľa kresieb austrálskych domorodcov.

Ruchter a Ruttman začali natáčať konkrétne predmety, a tým opustili tvorbu abstraktných animácií.

### 5.3 Dada filmy

Dadaizmus je rôznorodé medzinárodné hnutie, ktoré vzniklo v roku 1916 vo Švajčiarsku, v Curichu, kde sa zišla skupina umelcov z rôznych krajín.<sup>22</sup> Smer vznikol ako reakcia na nezmyselnú vojnu a zabíjanie. Presadzoval zavrhnutie starých hodnôt. Bol to prostriedok, ako vyjadriť zmätok a absurditu vojny, na druhej strane toto hnutie nehľadalo žiadne východiská. Východiskom dadaistov bol nezmysel. „Nerozumieme ničomu, dadaisti nie sú nič a nedospejú nikam.“<sup>22</sup> Dadaisti nepovažovali dadaizmus za umelecký smer, nakoľko iné umelecké smery sa zaoberali estetikou, dadaizmus ju popiera. Snažili sa o to, aby ich diela nemali žiadny význam, ten ponechali na divákovi, ktorý si mohol vytvoriť svoj vlastný. V iných prípadoch bolo dielo len akýmsi výsmechom a v podstate žiadny zmysel nemalo. Max Ernst vystavil dielo, ku ktorému dal aj sekeru, aby ho človek mohol zničiť.

Názov tohto hnutia vznikol náhodne. Má dve verzie. Jedna je tá, že slovo Dada je bez významu a proste si ho vymysleli. Druhá je tá, že názov vznikol náhodne, keď skupina otvorila slovník a prvé na čo náhodne narazili, bolo slovo dada, čo v preklade znamená hračka alebo nezmyselné detské mrmlanie. Cieľom dadaistov nebol nezmysel, ale cieľená provokácia spoločnosti. Princíp dadaizmu spočíval v odmietaní tradičných kultúrnych hodnôt, doposiaľ platných estetických a morálnych pravidiel, ktoré spoločnosť uznáva. Najznámejšími predstaviteľmi sú Hans Arp, Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Francis Picabia a Kurt Schwitters.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 185. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>22</sup> VÁVRA, Jiří. *Od impresionismu k postmoderně*. OLOMOUC, 2001, s. 44-45. ISBN 80-7182-120-9.

Marcel Duchamp je zakladateľom *ready-made*<sup>22</sup> čo znamená umiestnenie arbitrárneho úžitkového predmetu denných potrieb do galérie, múzea a pomenovať ho - tým sa stáva umeleckým dielom. V literatúre (Bordwell a Thompsonova, *Dejiny filmu*, 2007, str.185) sa uvádza, že vystavením záchodovej misy pod názvom *Fontána* spôsobil M.Duchamp škandál. Ide, ale o chybu v preklade, pretože to bol pisoár, ktorý vystavil a nie záchodová miska.<sup>23</sup> Týmto smerom pridal Duchamp estetickú hodnotu veciam, ktoré sú funkčné.

Dadaisti používali techniku tvorenia koláži, ide o klasickú kubistickú papierovú *koláž*, ktorú vytvárali tak, že vystrihovali z časopisov, starých kníh, reklám, rôzne tvary, z ktorých vytvorili výsledný obraz. Ďalej to bolo využívaním *fotomontáže*, kde vystrihnuté fotografie sa na seba lepia, spájajú a vytvárajú obraz rovnakého zmätku a pomäteného sveta, akým bol pre dadaistov skutočný svet. Poriadali sa rôzne večierky, kde sa pod vedením básnika Tristana Tzary recitovali básne tak, že sa čítalo niekoľko pasáží naraz. Premietali sa tu aj dada filmy. Rok 1922 sa označuje ako koniec dadaizmu. Väčšina umelcov prechádza na surrealizmus. Vo filme sa dadaizmus ukázal aj po tomto roku.

V roku 1924 uviedol dadaistický maliar Francis Picabia s hudbou Erica Satieho, dadaistický „balet“ *Zrušené predstavenie* (Reláche)<sup>24</sup>. Ako napovedá sám názov, vo filme sú zábery na divadelnú scénu, kde sa ukazujú statické fotografie baletky. Fotografie sa sem-tam ukážu, potom zas zmiznú. Takže nevidíte nikoho, kto by skutočne tancoval.

V sále boli rozmiestnené plagáty s nápismi „ Ak nie ste spokojní, bežte do čerta.“<sup>24</sup> Počas prestávok sa premietal film Reneho Claira *Medzihra*. Začiatok filmu tvorí scéna, kde Satie a Picabia vystrelia z dela do publika. Vo filme sa okrem iného pracuje so spomalenými pohybmi baletky a ľudí bežiacich za pohrebným vozom. Z filmu je cítiť mestskú atmosféru, hravosť, a množstvo metafor. *Medzihra* nepatrí medzi tak slávne a na svoju dobu provokatívne filmy ako napríklad *Andalúzsky pes*, no určite stojí za zhliadnutie. Je zaujímavé si pozrieť tento istý film s originálnou hudbou od Erica Satieho a s hudbou od Cinematic Orchestra, ktorá neporovnateľne viac sadne do obrazu, ako originál a napomáha k emocionálnej participácii. Spolu s hudbou Cinematic Orchestra ide o pôsobivú filmovú

---

<sup>23</sup> <http://www.artmuseum.cz/> [online]. 22. 4. 2008 [cit. 2014-04-08]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=502](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=502)

<sup>24</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 185. ISBN 978-80-7331-091-2.

hru. Člověk si uvedomí, akú dôležitú úlohu zohráva pri dada filmoch hudba, ktorá napomáha k vytváraniu pocitov a lepšej percepcií filmu, keďže obraz nie vždy dáva zmysel. V knihe (Bordwell a Thompsonova, Dejiny filmu, 2007, str.185) sa píše, že film pozostáva „z divoko iracionálnych scén“. Mne pripadá, že to nie je úplne objektívna definícia. Dadaistická *Medzihra* nespôsobuje zmätok, nezmyselnosť, ktorú môžeme nachádzať v dadaistických dielach. Je to film, ktorý sa dá pomerne ľahko vyčítať a môžeme v ňom nájsť aj dejovú líniu. Film začína atmosférou mesta. Dvaja muži stoja na streche, jeden chce druhému zastreliť vtáka, ktorý mu pristal na klobúku. Jeden muž vystrelí, vták odletí a druhý muž padá zo strechy. Začína sa dlhý pochod za vozom, v ktorom je umiestnená rakva. Tu je cítiť hru Reného Claira s pomalým pohybom, ktorý sa prelína už v expozícii filmu so spomalenými pohybmi baletky. Začína sa naháňačka za vozom, z ktorého rakva na konci vypadne a z nej vylezie živý kúzelník, ktorý nechá zmiznúť všetkých prítomných.

Už spomínaný dadaistický maliar Marcel Duchamp, autor sochy pisaáru tiež skúšal experimentovať v dada filmoch. Spolu s Man Rayom vytvoril v roku 1926 krátky „hypnotický“ film *Anémic cinema*.<sup>25</sup> V záberoch je vidieť motorom otáčajúci sa kotúč, ktorý vytvára krútiace sa špirály. Tie sa prelínajú s kotúčom, na ktorom sú napísané krútiace sa francúzske, slovné hračky. Zdôrazňovaním tvarov a slov vytvoril Duchamp *anemický štýl*.<sup>25</sup>

Hans Richter, tvorca abstraktných animácií sa nechal ovplyvniť aj dadaizmom. Jeho *Dopoledné strašidlo* (1928)<sup>25</sup> pomocou mnohých trikových záberov ukazuje napríklad klobúky lietajúce vo vzduchu, lietajúcu hlavu mimo tela, sám od seba odväzujúci sa motýlik od goliera- akoby veci nemali žiadne pravidlá.

## 5.4 Cinema pur

Komerčné filmy najmä z Hollywoodu boli spojené s príbehom. Abstraktné filmy sa vyznačovali nedejovosťou, „nepoškvrnenosťou“, slobodou tvorenia bez literárnych vplyvov. *Cinema pur*<sup>26</sup> alebo „čistý film“ sa vyznačuje tým, že nie je naratívny, a je založený na vizuálnych tvaroch a rytmických pohyboch. Títo filmári neboli v žiadnych významných moderných hnutiach, ako surrealizmus a dadaizmus. Vlastne sa im vyhýbali. Ich prístup spo-

---

<sup>25</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 186. ISBN 978-80-7331-091-2.

číval v redukcii filmu na jeho najzákladnejšie zložky tak, aby vznikol čistý tvar. Tento filmový smer, ak sa tak dá nazvať, vznikol vo Francúzsku.

Prvý film, ktorý mal vplyv na ďalší vývoj *cinema pur*, bol *Mechanický balet* od francúzskeho maliara Fernanda Légera.<sup>26</sup>

V roku 1925 poskytol bohatý mecenáš financie Henrimu Chometteovi na krátky experimentálny film *Hra odrazov a rýchlosti* (*Jeux des reflets et de la vitesse*).<sup>27</sup> Snímok začína v úvode abstraktnými obrazmi, ktoré neskôr vystriedajú zrýchlené zábery z rôznych dopravných prostriedkov strihaných rytmicky. Divák si tak môže zažiť rýchlu jazdu tunelmi, vodou, vzduchom.

V jeho ďalšom filme *Päť minút čistého filmu* (*Cinq minutes de cinéma pur*, 1926)<sup>27</sup> môžeme vidieť pohyby rôznych predmetov a tvarov. Po týchto filmoch sa venoval Chomette tvorbe komerčných filmov.

Germaine Dulacova, ktorá začínala v impresionistickej tvorbe, a neskôr aj v surrealizme, natočila niekoľko filmov v duchu *cinema pur*- *Disque 927* (1928),<sup>27</sup> *Thème et variations* (1928)<sup>27</sup> a *Arabesque* (1929).<sup>27</sup>

*Cinema pur* ovplyvnil tvorbu experimentálnych filmových tvorcov.

## 5.5 Lyrická dokumentárna tvorba, symfónia mesta

Autori filmov spadajúcich do lyrickej dokumentárnej tvorby experimentovali tým, že natáčali v meste, kde sa snažili zachytiť poetiku mestskej krajiny. Niektoré diela boli čiastočne dokumentárne a čiastočne experimentálne. Podporovali tak nový žáner- *symfónia mesta*.<sup>28</sup>

Prvým filmom *symfónie mesta* a súčasne prvý experimentálny film pochádzajúci z USA bol *Manhatta* od fotografa Paula Stranda a maliara Charlesa Sheelera, 1920.<sup>28</sup> Vo filme

---

<sup>26</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 187. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>27</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 188. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>28</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 189. ISBN 978-80-7331-091-2.

znázornili priemyselné veľkomesto Manhattanu, železnice, prístavy, lode, mosty, vysoké železné budovy a dym z komínov.

Ďalší film, ktorý sa natočil v duchu *symfónie mesta*, je film *Len hodiny* (1926)<sup>28</sup> od brazílskeho režiséra pôsobiaceho v Paríži, Alberta Cavalcantiho. V snímku sa snažil zachytiť plynutie času v Paríži. Postavil oproti sebe dva typy natočených filmových materiálov: dokumentárne a inscenované scény.

Nasledoval film od W. Ruttmanna *Berlín, symfónia veľkomesta* (Berlin:die Symphonie der Grosstadt, 1927).<sup>28</sup> Tu môžeme vidieť abstraktné obrazy, ktoré sa prelínajú do tvarov predmetov mesta. Autor sa pohráva s grafickým porovnávaním abstraktných tvarov, s reálnymi dokumentárnymi zábermi. Napríklad úvod tvoria abstraktné horizontálne čiary, ktoré sa prelinú do káblov vysokého napätia. Film sa premietal v komerčných kinách a bol jedným z najvýznamnejších dokumentárnych filmoch nemej éry.

Holandský dokumentarista Joris Ivens založil v Amsterdame roku 1927 veľký filmový klub *Filmliga*.<sup>29</sup> Jeho prvý lyrický film bol *Most* (1928)<sup>29</sup>, o zdvíhacom moste. Ďalší film *Dášt*<sup>29</sup> si vyslúžil veľký úspech. Ide o zaznamenanie meniaceho sa Amsterdamu pred dažďom, pri daždi a po daždi. Tento film inšpiroval mnohých tvorcov.

Dziga Vertov, *Muž s kinoaparátom*<sup>29</sup> ukazoval zas sovietsku spoločnosť. Používal dokumentárne zábery z rôznych miest, a rôzne filmové triky.

## 5.6 Experimentálne hrané filmy

Amerických experimentálnych filmových tvorcov inšpirovali diela francúzskych impresionistov a nemeckých expresionistov. Robert Florey natočil v roku 1927 krátky experimentálny film *Život a smrť hollywoodského štatistu* (The Life and Death of a Hollywood Extra).<sup>29</sup> Film cez satiru kritizuje a poukazuje na necitlivé zaobchádzanie Hollywoodu so snaživými talentami, ktorí sa snažia preraziť vo svete filmu. Príbeh je o tom, ako príde muž do Hollywoodu a chce sa stať hviezdou. Na čelo dostane poradové číslo. Keď zomrie a príde do neba, toto číslo sa z jeho čela vymaže. Tento film bol údajne natočený za sto dolá-

---

<sup>29</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 190. ISBN 978-80-7331-091-2.

rov. Florey ešte natočil pár experimentálnych snímkov, a potom sa vrátil ku komerčnej tvorbe.

Niektorí filmári experimentálnych filmov napodobňovali expresionistický štýl. Charles Klein *Zrádne srdce*,<sup>30</sup> J.S. Watson a M.Weber natočili *Zánik domu Usherov*.<sup>30</sup>

Vplyv sovietskej montáže bol zas cítiť v experimentálnom krátkom filme *Hranica*, na ktorej sa podieľala skupina okolo intelektuálneho časopisu *Close Up*.<sup>30</sup>

Belgičan Charles Dekeukeleire natočil experimentálne, majstrovské filmy, v ktorých ukázal, kam až môže zájsť experimentálna tvorba. Tieto filmy nenadväzovali na žiadnu umeleckú tendenciu: *Netrpezlivosť* (Impatience,1929)<sup>30</sup> a *Detektívny príbeh* (Histoire de détective,1930).<sup>30</sup> V *Netrpezlivosťi* sa opakujú štyri pasáže: žena nahá alebo oblečená, motorka, hory a cesta a abstraktné sekvencie. Tieto časti sa stále dokola opakujú- pri dĺžke filmu takmer štyridsať minút. Jeho tvorba bola divákmi odsúdená, Dekeukeleire sa rozhodol venovať tvorbe dokumentárnych filmov.

Výhodou natáčania nemých, experimentálnych filmov bol pomerne nízky rozpočet. Nástup zvukového filmu náklady na natáčanie zvýšil, a aj artové kiná dávali prednosť zvukovým filmom. Nástupom fašizmu sa mnoho tvorcov podvolilo k tvorbe politických dokumentárnych filmov. Napriek tomu, tvorba experimentov pokračovala.

## 5.7 Surrealizmus

"Protože o vědeckém poznání už víme své a intelligence už nepřichází v úvahu, jedině sen ponechává člověku všechna jeho práva na svobodu. Dík snu, smrt nemá už smysl, který by byl skrytý, a smysl života se stává jiným než dřív..."<sup>31</sup>

Avantgardný, umelecký smer surrealizmus, alebo po slovensky nadrealizmus nadväzoval na dadaizmus, z ktorého mnoho umelcov prešlo práve na surrealizmus. Ich spoločnými

---

<sup>30</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 191. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>31</sup> [Http://www.artmuseum.cz/](http://www.artmuseum.cz/) [online]. 26. 5. 2008 [cit. 2014-04-08]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=105](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=105)

znakmi sú náhodnosť a opovrhovanie konvenciami. Tak, ako aj pri iných avantgardných smeroch, aj surrealizmus reagoval na sklamanie zo spoločnosti a z prvej svetovej vojny. Na rozdiel od negatívne a deštruktívne ladeného dadaizmu, surrealizmus je založený na metafyzike a možnosti nájsť východisko v pozitívnom tvrdení, že svet môže byť zmenený.

Jeho snahy spočívajú v hľadaní novej inšpirácie vyzdvihovaním podvedomia, snov, oslobodenia sa od rozumu a logiky, vytváraním novej skutočnosti, uvoľnením fantázie, prácou s *asociáciami* a tzv. *psychickým automatizmom*.<sup>32</sup> Dostať obsahy z podvedomia na povrch a použiť ich ako umelecký materiál...akoby bol v spánku ukrytý kľúč k inšpirácií. Surrealizmus sa snaží o spontánne vyjadrenie ľudského podvedomia a odkazuje sa na psychoanalýzu S.Freuda. Surrealizmus sa však nesnaží tieto obsahy z podvedomia racionalizovať tak, ako Sigmund Freud. V tom je zásadný rozdiel. Za zrod tohto smeru sa považuje rok 1924, kedy bol spísaný manifest surrealizmu André Bretónom.<sup>31</sup>

### 5.7.1 Psychoanalýza, podvedomie a sny

Psychoanalýza sa zaoberá nevedomými procesmi. Bola vytvorená ako metóda na liečenie psychických chorôb. Zakladateľom psychoanalýzy je Sigmund Freud. Vo svojom výskume sa zameriaval najmä na hystériu. Vo Francúzsku sa zoznámil s metódou hypnózy, ktorá bola jeden zo spôsobov liečenia hystérie. Pomocou hypnózy vedel pacient uviesť dôvod jeho choroby, ktorý za bdelého stavu nebol schopný opísať ani len okrajovo. Freud bol ale presvedčený, že hypnóza je značne sugestívna, a tak ju nahradil tzv. *voľnou asociáciou*.<sup>33</sup> Pri tejto metóde liečenia, môže pacient rozprávať o čomkoľvek, čo sa mu zrovna vynorí v myšli, bez premýšľania. Pomôckou v liečení bola aj *analýza snov*, kedy myšlienky z podvedomia prichádzajú v symbolickej podobe, do vedomia.

---

<sup>32</sup> VÁVRA, Jiří. *Od impresionismu k postmoderně*. OLOMOUC, 2001, s. 67-68. ISBN 80-7182-120-9.

<sup>33</sup> *Psychoanalýza :: Teórie osobnosti, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Heinz Kohut* [online]. 2014 [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.totaltraining.sk/index.php/psychoanalýza-teorie-osobnosti>



Freud skúmal rôzne vrstvy psychiky. *Vedomie*<sup>33</sup> je ľahko dostupné, umožňuje nám vnímanie objektov a udalostí okolo nás, ktorých sme si vedomí v každom momente, práve teraz. Súčasne zahŕňa aj naše myšlienky, spomienky, fantázie, a pocity. Od vedomia sa Freud dostal k *predvedomiu*, ktoré v jeho ponímaní znamená niečo ako pamäť. Takže pokiaľ chceme, môžeme si vybaviť spomienky, na ktoré momentálne nemyslíme, ale vieme ich vzbudiť. Ďalšou vrstvou je *nevedomie*, alebo podvedomie. To je poznateľné iba z nevedomých procesov, ako pudy, inštinkty, gestikulácia, emócie spojené s traumou, symboly v snoch, neurózy apod. Nachádzajú sa tu potlačené obsahy. Zdrojom motivácie je podľa Freuda práve *nevedomie*. Môžu to byť túžby spojené s prežitím, ako je sexuálny pud, hlad, smäd, či motivácie umelcov.

*Cenzúra*,<sup>33</sup> alebo tiež potláčanie je proces, ktorý posúdi, ktoré obsahy sa dostanú do vedomia, a ktoré sa vytesnia do nevedomia. Ak preniknutiu obsahu do vedomia bráni cenzúra, tento obsah sa potlačí do podvedomia. Mnohé z Freudových teórií sú už prekonané. Carl Gustav Jung má odlišnú interpretáciu rozličných symbolov, ktoré vníma viac mysticky ako sexuálne. V jeho teórií rozšíril oblasť psyché o pojem *kolektívne nevedomie a archetypy*.<sup>33</sup>

*Kolektívne nevedomie*<sup>33</sup> zahrňuje rôzne druhy spomienok, rasových, kolektívnych a môžeme ho nazývať tiež historickým a kultúrnym dedičstvom. Príkladom sú skúsenosti zážitkov lásky na prvý pohľad, zážitky *deja vu* a rozpoznanie istých symbolov, mýtov a ich významov. Nastane okamžité prepojenie vonkajšej reality s vnútornou realitou nášho kolektívneho nevedomia.

„Impozantnými príkladmi sú kreatívne zážitky zdieľané umelcami, hudobníkmi po celom svete alebo spirituálne zážitky v mystike, náboženstve, tiež paralely v našich snoch, fantáziách, mytológiách, rozprávkach a literatúre.“<sup>33</sup>

„Obsahy kolektívneho nevedomia nazývame *archetypy*. Mnoho *archetypov* sú postavy z príbehov. Jedným z hlavných je archetyp *hrdina*. On má *mana* (spirituálna sila) osobnosť, je víťazom bojov nad diabolskými drakmi a príšerami. V zásade, reprezentuje ego - zvykne sa identifikovať s hrdinom príbehu, obvykle je zamestnaný bojovať s tieňom, vo forme draka a iných monštier. Hrdina je tiež nerozvážny, ignoruje iné prístupy kolektívneho nevedomia. Luke Skywalker z hviezdnych vojen je dokonalou ukážkou hrdinu.“<sup>33</sup>

V modernej psychológii a psychiatrii skúma hranice ľudského vedomia psychiater českého pôvodu pôsobiaci v USA, Stanislav Grof. V knihe *Psychologie budoucnosti : poznatky a*

*poučení z moderního výzkumu vědomí*. Praha, Argo 2007, zhíňa S.Grof svoje životné, doposiaľ nadobudnuté vedomosti a skúsenosti o objavovaní ľudskej psyché. Stanislav Grof je zakladateľom transpersonálnej psychológie. Jeho pacientov lieči pomocou vysokých dávok LSD. Pod vplyvom tejto drogy sa pacientom začínajú vynárať potlačené zážitky, ktoré vyplávajú na povrch. Pacienti udávajú, že počas intoxikácie dokonca prechádzajú ich vlastným pôrodom, o ktorom Grof tvrdí, že je pre mnohých frustrujúci zážitok. Okrem tejto metódy, ale vyvinul aj nedrogovú terapiu, pri ktorej vie navodiť cieľenou prácou s telom a zvláštnou technikou dýchania zmenené stavy vedomia, tak ako pri podaní LSD. Jeho veľký prínos do sveta psychológie a psychiatrie bol ocenený cenou Dagmar Havlovej a Václava Havla *VIZE* 97.<sup>34</sup>

Tieto obsahy, ktoré sa vynárajú jeho pacientom z podvedomia sú zaznamenané okrem epickej formy aj vo výtvarnej forme, kedy klienti bezprostredne po intoxikácii kreslia obsahy, ktoré videli. Môžeme ich nájsť takmer v každej literatúre od S.Grofa.

Kreslenie obrazov, ktoré sa vynárajú z najhlbšieho podvedomia intoxikovaného halucino-génnymi látkami sa rozšírilo v 50.rokoch v USA a západe, pod názvom *psychedelické umenie*.

„Umelecká produkcia vychádzajúca priamo z intoxikácie LSD zasluhuje pozornosť nie kvôli svojej umeleckej hodnote, ale preto, že je typom psychoprogramu, ktorý ponúka pohľad do najhlbších duševných štruktúr umelca, aktivovaných a uvedomených vďaka LSD.“<sup>35</sup>

Niekoľko slávnych umelcov sa zúčastnilo experimentu, ktorý uskutočnil Psychiater Richard P. Hartmann. Výsledky experimentu sú zaznamenané v knihe *Malířstvíze sfér podvědomí: umělecký experiment s LSD*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Cologne, 1974.

Tu by som spomenula motto surrealistického filmára Alejandra Jodorowského,

---

<sup>34</sup> Stanislav Grof, M.D., Ph.D. [online]. 2007-2014 [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.stanislavgrof.com/>

<sup>35</sup> HOFMANN, Albert. *Hofmann, Albert*. Praha: Profess, 1997, s. 42. ISBN 80-852-3546-3.

„Žiadam od filmu to, čo väčšina Severoameričanov od psychedelických drog.“<sup>36</sup>

Grof rozšíril ďalšie pojmy. „Tradičná akademická psychiatria a psychológia pracuje s modelom psychiky, ktorá sa omezuje výhradne na rámec biológie, postnatálna biológia a freudovského nevedomia. Nová mapa psyché, ktorou v tejto knize nastiňujú, zahŕňa ďalšie dve oblasti: perinatálna (vzťahujúca sa predovšetkým k porodnému traumatu) a transpersonálna (obsahujúca rasové, kolektívne a fylogenetické vzpomínky na vývoj živočíšnych druhov, karmické zážitky neboli vzpomínky z minulých životov, archetypálna dynamiku i vzpomínky predkov.“<sup>37</sup>

Človek sníva rád, pretože snívania prináša slobodu. *Sen* môžeme chápať ako únik od reality (denné snívania), alebo sen počas spánkového procesu organizmu. Pokiaľ hovoríme o sne počas spánku, človek väčšinou nemá kontrolu nad tým, čo sa mu sníva. Sen sa prosto ubera nejakým smerom, ale človek nemôže ovplyvňovať, akým. Ak sa nám sníva sen v poslednej fáze spánku tesne pred zobudením, môžeme mať pocit, že sen je skutočnosťou a často nás táto „atmosféra sna“ sprevádza počas celého dňa. Vtedy sa aj sen môže stať „skutočnosťou“ a presunie sa do vedomia. Ak vychádzame z teórie Freuda, že sny sú výplodom podvedomia, v ktorých sú potlačené pudy, najmä sexuálne. Tie môžeme nachádzať v rade surreálnych filmov. Zdá sa, že táto teória, je ale omnoho zložitejšia, a v dnešnej dobe v mnohých ohľadoch už prekonaná a v rôznych kultúrach inak vnímaná. Keď sa napríklad pozrieme na východ, presnejšie do Indie, výklad snov je rozšírený. V knihe od indického filozofa Bhagwana Shree Rajneesa *Osho Chakra book*<sup>38</sup> sa podrobnejšie rozoberá v kapitole *Sedm typu snu a sedm rovin reality* existencia siedmich tiel, presnejšie fyzického, éterického alebo emocionálneho, astrálneho, duševného, duchovného, vesmírneho a nirvanického. Každé z týchto tiel vytvára svoje sny.

*Cenzúra*<sup>33</sup> vedomia je v sne potlačená. Sny sú kontaktom s našim podvedomím. Keď snívame, sme buď v krajine nikoho, alebo v našom vlastnom svete, ktorý sme si vytvorili.

---

<sup>36</sup> Alejandro Jodorowsky. *Csfd.cz* [online]. 2001-2014 [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/14987-alejandro-jodorowsky/>

<sup>37</sup> GROF, Stanislav. *Psychologie budoucnosti : poznatky a poučení z moderního výzkumu vědomí*. Praha: Argo, 2007,2008., s. 13-14. ISBN 978-80-7203-937-1.

<sup>38</sup> OSHO,. *O čakrách*. Pavel Dobrovský - Beta, 2011, s. 96-109. ISBN 978-80-7306-475-4.

Počas snívania nám nepripadá divné, že obsahy snov sa často vymykajú fyzikálnym zákonom nášho sveta. Keď by sme, ale tento istý sen videli sfilmovaný, už nám pripadá divný, začneme v ňom hľadať logické súvislosti. Sny sú zmysluplné, ale nelogické.

### 5.7.2 Psychický automatizmus

Zakladateľom Surrealizmu je spisovateľ a teoretik André Breton, ktorý vypracoval teóriu, kde Surrealizmus vymedzuje ako „čistý *psychický automatizmus*, ktorým sa dá vyjadriť, buď slovne, písomne, alebo akýmkoľvek inými spôsobmi skutočný priebeh myslela. *Psychický automatizmus* vytvára sled asociácií, kde jedna predstava vychádza z druhej.“<sup>32</sup> Jedná sa o oslobodenie mysle od estetického, etického a morálneho zámeru, alebo tiež voľný priebeh podvedomej imaginácie bez rozumového zásahu.

### 5.7.3 Surrealistické tendencie

*Veristický* (naturalistický) *surrealizmus*, zobrazuje konkrétne predmety alebo veci, snovým, halucinogénnym spôsobom. (S. Dalí, Y. Tanguy, P. Delvaux, R. Margitte)<sup>32</sup>

*Absolútny Surrealizmus*, využíva metódu psychického automatizmu. Tvorca zaznamenáva svoj psychický stav voľným, neriadeným abstraktným maľovaním, písaním, v maliarskej alebo písomnej forme. (J. Miró, P. Klee, A. Masson)<sup>32</sup>

Surrealisti používali rôzne druhy výtvarných techník, napríklad rozličné *koláže*<sup>32</sup> - vytvorenie obrazu vystrihnutím látky, papiera, predmetov a ich nalepovaním na plochu.

Ďalej *frotáž*: spôsob kresby, kedy prenášame štruktúru materiálu na papier. Priložením papiera na predmet a následné prechádzanie ceruzkou po predmete, vytvorí tento efekt. (Príklad mince, kôra stromu, apod.)

*Asambláž*<sup>32</sup>, je v podstate trojrozmerná koláž. Predmety sa k sebe zlepujú, prišívajú, viažu, nitujú, zvárajú.

Technika, pri ktorej sa škrvny tušu alebo farby rozpijú na papier, a potom sa z týchto škvŕn vytvára obraz podľa individuálnej predstavivosti, sa nazýva *Dekalk*.<sup>32</sup>

Obraz na fotografickom papieri bez použitia fotoaparátu vytvárali technikou *fotogramu*.<sup>32</sup> Išlo o umiestnenie predmetov na fotografický papier, ich následné osvietenie a vyvolaním vzniká tieňový obraz.

#### 5.7.4 Surrealizmus a film

Surrealistický film sa od dadaistického líši tým, že nejde o komický a chaotický zhluk príhod, ale o znepokojujúce, často úzkostné, sexuálne ladené príbehy sprevádzané antilogikou sna.

Dadaista a fotograf Man Ray natočil surrealistický snímok *Emak Bakia* (1926),<sup>25</sup> ktorý je o snívajúcej žene, ktorej sa sníva chaotický sen. V Bordwelovi sa uvádza rok 1927, avšak v úvodných titulkoch filmu je napísaný rok 1926. Z tohto filmu je najznámejšia posledná scéna, keď spiaca žena má na zatvorených očných viečkach nakreslené oči. Tie potom otvorí, a znova zavrie. Vo filme je kopec „Man Rayových“ trikov, ktoré sa prelínajú s hranými časťami. Jeho ďalší surrealistický film *Morská hviezdica* (*L'Étoile de mar*, 1928),<sup>25</sup> Bordwel takisto chybné uvádza rok 1927, je adaptáciou na báseň od básnika Roberta Desnosa. Po zhliadnutí filmu môže divák márne premýšľať nad tým, o čom film vlastne bol. Vo filme vystupuje pár muža a ženy. Potom sa v ich živote objaví morská hviezdica, a my vo filme vidíme v hmle zábery páru, mesta, morskej hviezdice. Na konci žena odíde s iným mužom, a jej ex partner ostane sám s morskou hviezdicou. Ale aj o tom surrealizmus je...o najdivnejších snoch.

Germaine Dulacová a jej surrealistický počin *Mušle a Kňaz* (1928)<sup>25</sup> vyvolali po premietaaní pobúrenie, ktoré nie je jasné prečo vzniklo. Film je sfilmovaným scenárom avantgardného básnika Antonina Artauda. Film pojednáva o farárovi, ktorý sa zamiluje do jednej ženy. Policajt zničí veľkú mušľu, ktorú kňaz drží v rukách a pomocou ktorej prelieva tekutinu do veľkých skúmaviek, ktoré následne rozbíja. Odvtedy akoby policajt bránil jeho lásku, a kňaz sa snaží o priazeň ženy. Nakoniec v tomto zápase zvíťazí, ale aj tak ostane sám s mušľou.

Najznámejší surrealistický film je bezpochybné *Andalúzsky pes* (*Un Chien andalou*, 1929)<sup>26</sup> od španielskeho filmového režiséra Luisa Bunuela a Salvadora Dalího. V roku 1923 sa rozhodol Luis Bunnuel odísť do Paríža. Zapojil sa do avantgardných hnutí, obzvlášť surrealizmu. *Andalúzsky pes* vznikol na základe snov Salvadora Dalího a Luisa Bunuela. Ak sa snažíme nájsť v *Andalúzskom psovi* nejakú aspoň základnú dejovú líniu, môžeme povedať, že je to príbeh o spore dvoch milencov. Časová linka sa vymyká akejkoľ-

vek logike. Titulky vo filmu oznamujú „ pred šestnástimi rokmi“, „ o tri roky neskôr“, „o pár hodín“, „na jar“, atď. Je potrebné povedať, že tento surrealistický snímok bol dosť odvážny a provokatívny na svoju dobu. Film začína scénou, v ktorej nabrúsenou britvou muž rozreže oko sediacej ženy. Ako spor pokračuje, vidíme, ako z mužovej ruky vyliezajú mravce, prsia ženy, ktoré sa pod rukami muža menia na zadok, muža, ktorý po miestnosti ťahá dva klavíry, na ktorom je mŕtvy dobytok zašpinený krvou.

Na tento film nadviazali Bunuel a Dalí ďalším provokatívnym, tento krát celovečerným zvukovým filmom *Zlatý vek* (*L'Age d'or*, 1930).<sup>26</sup> Surrealistický príbeh je o zamilovanosti muža a ženy, ale ich pokusy byť spolu neustále oslabujú rodiny, cirkev, spoločnosť. *Zlatý vek* bol hneď po premietaní zakázaný, vyvolal veľké pobúrenie a bolo možné ho vidieť prílišne až o štyridsať rokov.

Po týchto dvoch filmoch strávil L.Bunuel v Hollywoode časť roku 1930, kde bol pozvaný štúdiom MGM,<sup>39</sup> aby tu študoval profesionálne metódy filmovania. Kvôli svojmu nepriateľskému postojú túto prácu stratil. Potom strávil niekoľko rokov vo Francúzsku, kde pomáhal prekladať hollywoodske filmy do Španielčiny. Po páde diktatúry sa znova vrátil do Španielska, kde natočil dokument *Zem bez chleba* (*Las Hurdes*, 1932),<sup>39</sup> ktorý ukazuje Španielsko v tieni chudoby, degeneratívnych chorôb, biedy. „Natočil som *Zem bez chleba*, pretože som mal surrealistickú víziu a zaujímal ma problém človeka. Vnímal som realitu inak než v dobe, kedy som ešte nebol surrealistom.“<sup>39</sup> Počas Španielskej občianskej vojny Bunuel pôsobil na Španielskom veľvyslanectve v Paríži. Po porážke republiky sa do Španielska už nevrátil a emigroval do Spojených štátov.

Francúzsky básnik Jean Cocteau natočil v roku 1930 svoj prvý surrealistický zvukový film *Krv básnika*.<sup>39</sup> Film bol financovaný bohatým šľachticom, ktorý podporil aj vznik *Zlatého veku*. Mladý umelec nakreslí na plátno tvár. Ústa nakreslené na tejto tvári, sa zjavia na umelcovej ruke, a začnú zrazu rozprávať. Umelec sa snaží úst zbaviť, ale márne. Ruku silno pritisne k nedokončenej soche mladého dievčaťa, ktorá ožije a vysvetľuje umelcovi, že jediný spôsob, ako sa dostať von je cez zrkadlo. Umelec skočí do zrkadla a ocitá sa v mystickom svete, v hoteli, kde cez kľúčové dierky pozoruje rôzne čudné situácie.

---

<sup>39</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 326. ISBN 978-80-7331-091-2.

Surrealizmus sa ako jednotné hnutie rozpadol v 30. rokoch. Avšak surrealizmus si uchoval silný vplyv aj po druhej svetovej vojne.

### 5.7.5 Čo je to vlastne „surrealistický film“?

Americký teoretik Michael Richardson v knihe *Teorie a praxe filmu u surrealistů*, z anglického originálu *Introduction: Surrealist Film Theory and Practice* (z knihy *Surrealism and Cinema*, Berg, Oxford – New York 2006), sa zaoberá relatívnym vzťahom medzi surrealizmom a filmom.

V aforizmoch nemeckého surrealistického básnika Novalisa, môžeme nájsť, vyrozumenie surrealistického filmového zážitku. „Temné vzpomínky vznášajú sa za prúhľadným parovaním prítomnosti ukážou v ostrých konturách obrazy skutočnosti a vytvorí tak pôsobivý dojem dvojitého sveta.“ „Vnější svět se natolik zprůhlední a vnitřní natolik rozrůzní a naplní významem, že se člověk mezi nimi ocitne ve stavu nervního rozrušení.“<sup>40</sup>

V týchto tvrdeniach sa odкрýva to, čo surrealistov fascinovalo na filme: jeho schopnosť odkryť, čo drieme v našom kolektívnom nevedomí.

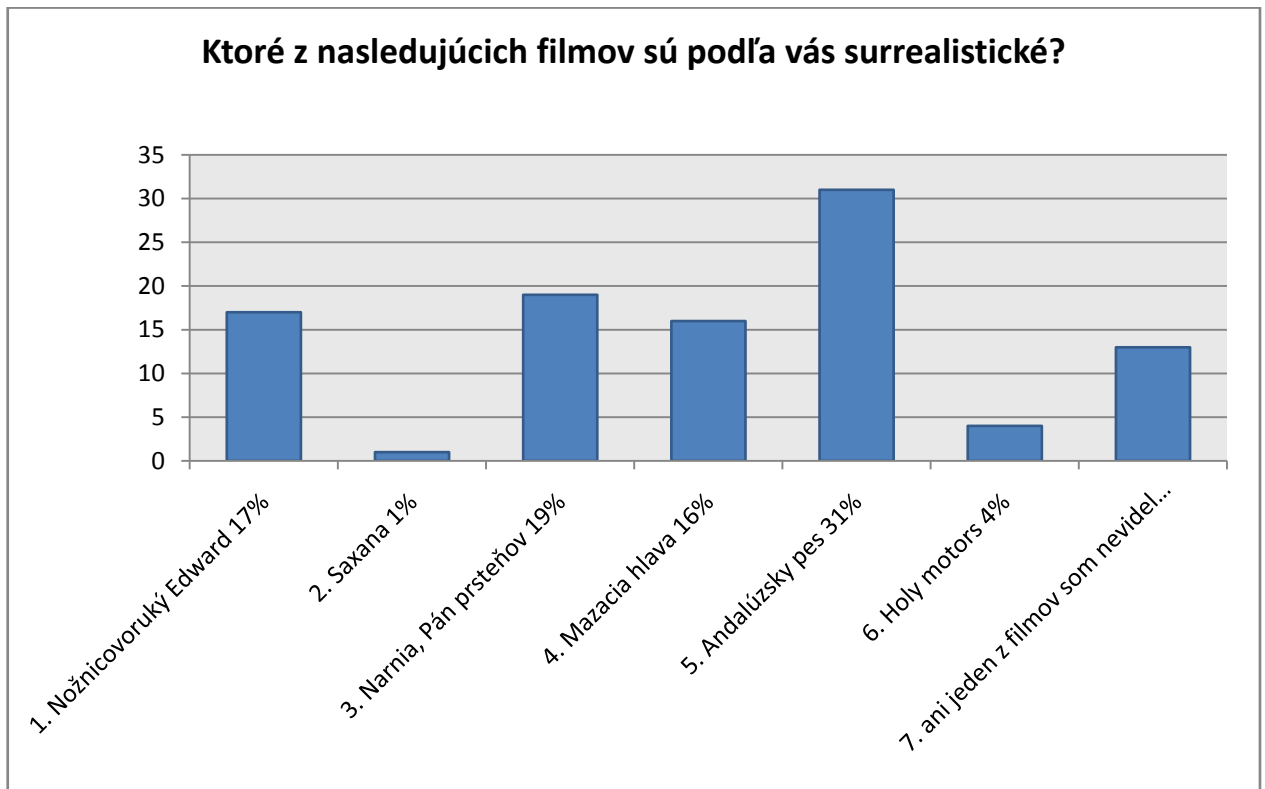
Pod označením filmu „surreálny“, môžeme nájsť rôzne nezhody a názor od názoru sa líši. Aké kritéria teda by mal mať film, aby mohol byť označený slovom surreálny? Tento pojem sa môže vzťahovať len k určitým scénam vo filme, ktoré pôsobia snovo alebo k celému obsahu filmu. Vo výtvarnom surrealizme je pomenovanie jasnejšie. Prostredníctvom surreálnych maliarov, je tento smer zaraďovaný do kategórie divnosti, fantázie, a súborov nesúrodých prvkov. Zdá sa, že niektorí ľudia hodnotia povahu surreálneho filmu inak.

Vyhodnotenie dotazníku, ktorý sa vykonával na vzorke 130 ľudí ukazuje, že nie všetkým je jasné, čo si pod surreálnym filmom predstavovať. Myslím, že „správnosť“ odpovedí je závislá na tom, či má daný respondent záujem a vzdelanie v dejinách umenia a filmu. Treba brať do úvahy aj fakt, že surreálne filmy neboli takmer nikdy komerčne úspešné a pro-

---

<sup>40</sup> Teorie a praxe filmu u surrealistů. In: <http://www.advojka.cz/> [online]. 2005-2012 [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2011/5/teorie-a-praxe-filmu-u-surrealistu>

pagované vo veľkom merítku, a teda nedostal sa medzi širokú verejnosť. Ďalším faktorom môže byť aj (ne)záujem o tento štýl filmovania.



Tab. 1

Na základe grafu je zrejmé, že mnoho respondentov považuje za surrealistický film aj ten, ktorý je z pohľadu narácie časom aj miestom logický, no stačí, že sa v ňom vyskytujú fantazijné scény. Teda filmy, ktoré sa oficiálne zaraďujú do *fantasy žánru* (*Narnia, Pán Prsteňov, Nožnicovoruký Edward*). Rôzne interpretácie surreálneho filmu sa líšia. Je potrebné si určiť kritéria, na základe ktorých môžeme kategorizovať film. Záleží na tom, či zhodnocujeme celý obsah filmu z pohľadu narácie a výrazových prostriedkov, alebo len jednotlivé scény, podľa obsahu akčného, fantazijného, apod. Tak, ako aj výtvarné dielo obsahuje mnohokrát viac smerov a štýlov, ktoré splývajú dokopy, tak je tomu i vo filmovom svete.

Vo všeobecnosti, aby bol film surreálny, by mal z pohľadu filmového rozprávania mať deficit logiky priestoru, alebo času, ako i konania postáv, postrádanie kontinuálneho deja, alebo jednoducho malo by v ňom byť aspoň niečo, čo nie je obsiahnuté L



O

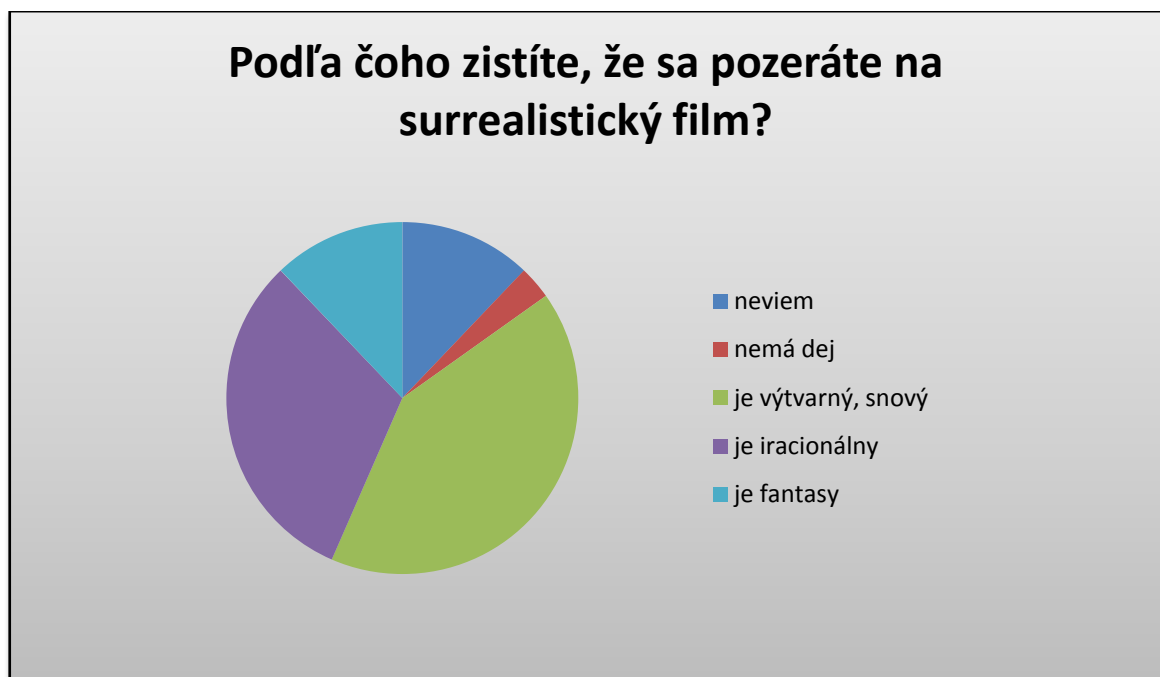
G

I

K

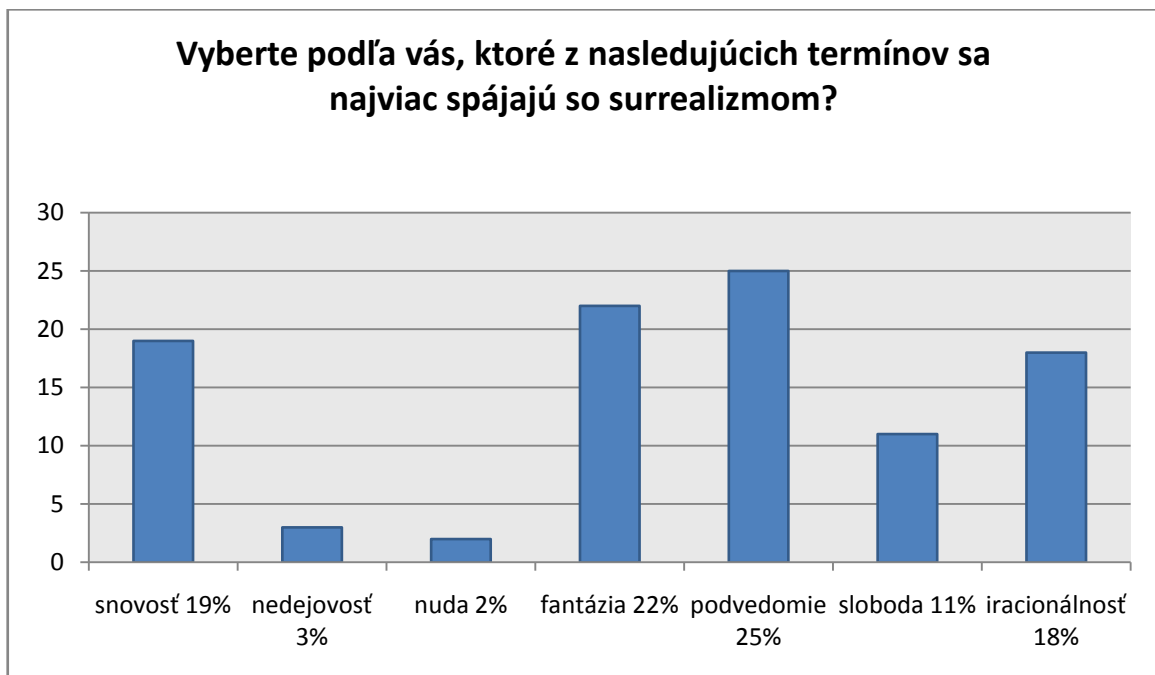
OU.

Tak, ako je to aj v prípade *Andalúzskeho psa*, *Mazacej hlavy*, a z môjho vnímania i v *Holy motors*.



Tab. 2

Na grafe vidieť, že väčšina z opýtaných respondentov je oboznámená so Surrealizmom.



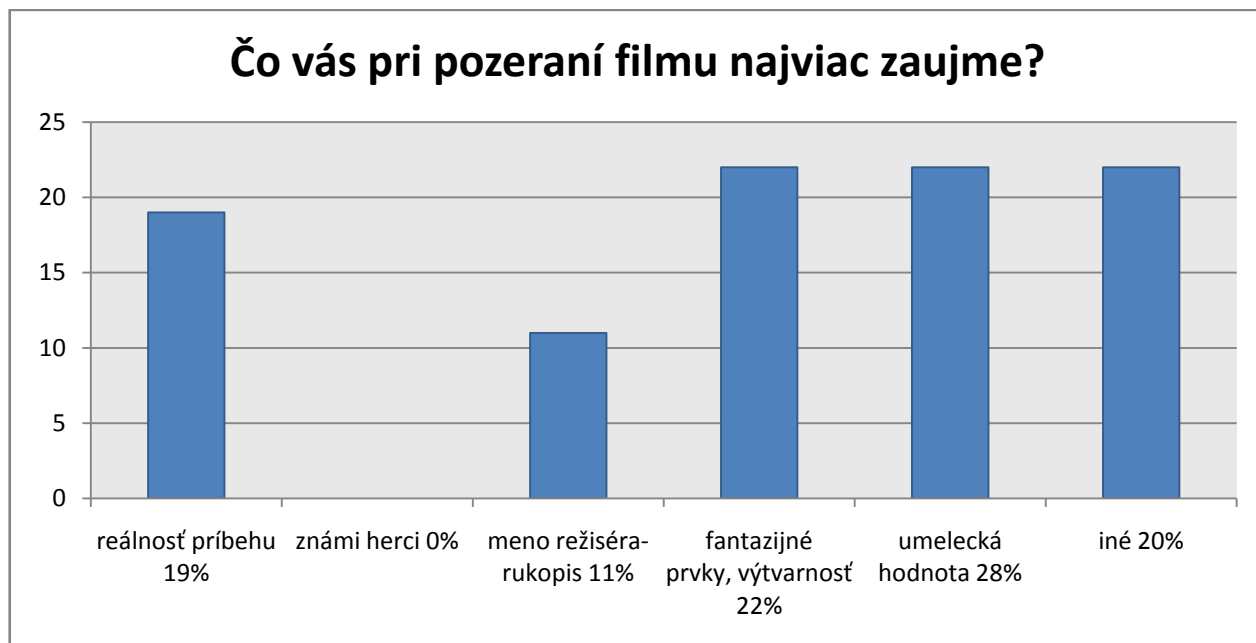
Tab. 3

O vzťahu medzi surrealizmom a filmom sa zamýšľa Ado Kyrou v *Le Surréalisme au Cinema* (Surrealismus ve filmu, 1953, 1963), ktorý tvrdí, že každý film je vo svojej podstate surrealistický. Táto analýza vychádza z toho predpokladu, že v širokej škále filmov z rozličných oblastí, sa môžu javiť surrealistické rysy. Richardson však upresnil, čo presne myslel Ado Kyrou tvrdením, že každý film je vo svojej podstate surrealistický. „Film jako takový surrealistický není, surrealistické je kino – prožitek při sledování filmu ve zšeřelém sále.“<sup>40</sup>

Toto tvrdenie charakterizuje, že návšteva kina je vo svojom jadre surrealistický zážitok. Surrealizmus nemusí byť sprostredkovaný cez určité filmy, ale ide o paralelu medzi snením a sledovaním filmu, kedy vzniká určitý jav odohrávajúci sa v prostredí kina, ktorý je založený na atmosfére vzťahu medzi divákom a premietacím plátnom. Týmto môžeme povedať, že každý film, ktorý sa premieta v kine je surrealistický, a naopak film, ktorý sa premieta v televízie nie je, pretože televízia nemá schopnosť vytvoriť onen vzťah dávania a prijímania, ktorý je pre surrealistov podstatou kina.

A. Bretón v jeho Manifeste hovorí: „ Trikrát hurá ztemneným sálam!“<sup>40</sup> Surrealisti interpretovali návštevu kina ako rituál, ktorý bol na mieste, kde sa vykonávajú záhady. Divák príde do kina, kde je tma a pred očami fyzicky pasívnych divákov sa premietajú obrazy pomocou obrazu, hudby a minimálnou podporou slova. Tento zážitok musí mnohým evokovať snenie. Táto jedinečná atmosféra však nemala dlhé trvanie a narušila sa príchodom moderných technológií, zvuku, televízie, videa. A súčasné projekcie postrádajú tento rituál zážitku kina a zážitku sna. V súčasnej dobe chodenie do kina len prežíva. Je otázne, či v dnešnej dobe by dokázal divák vnímať kino podľa Bretónových predstáv. „Väčšina návštevníkov by dnes asi nesouhlasila s predstavou kina jako prostoru pro záhady nebo rituál, jak to bylo běžné v raném dvacátém století. Filmy se promítaly nejen v doslovném významu, ale i ve smyslu sdělovacím – film byl bodem součinnosti, v němž mohl vzniknout kolektivní mýtus vyzařující z nevědomí celé společnosti.“<sup>40</sup>

Ja si myslím, že je to možné i dnes. Surreálny „rituál kina“ chápem ako snovú atmosféru, ktorá vzniká v kine pri zhasnutých svetlách a premietajúcom sa filme. A tá je možná v podstate i pri niektorých filmoch súčasných. Richardson ďalej píše, že film, ktorý sme schopní za istých podmienok hodnotiť za surrealistický, z neho ešte surrealistický film nerobí. „V podstate nič jako „surrealistický film“ neexistuje. Existujú pouze filmy surrealistických tvůrců a filmy, jež mají k surrealismu blízko nebo s ním souzní, stejně tak jako filmy, které k surrealismu blízko nemají.“<sup>40</sup>



Tab. 4

## 6 SURREALIZMUS VO FILME OD ROKU 1960

Surrealistické tendencie pretrvávali aj po tridsiatych rokoch. Surrealizmus mal vplyv v rôznych krajinách a v mnohých dielach autorov môžeme nachádzať surreálne intencie. Preto sa nedá písať o všetkých, no vyberiem tých najznámejších v celosvetovom merítku.

### 6.1 Alejandro Jodorowsky (tvorba 1957-2013)

„Môžem prehlásiť, že môj život je v súlade s tými najfantastickejšími snami.“<sup>41</sup>

A.Jodorowsky

A.Jodorowsky má viacej objektov záujmu, je možné ho poznať ako: režiséra, herca, spisovateľa, klauna, autora komixov, spirituálneho nadšenca zen-budhizmu, šamanizmu a tarotu, ktorý, len tak pre zaujímavosť, umelecky spracovali aj S.Dalí, Durer, Nicky de St.Phalle a mnohí ďalší. Jodorowského rodina musela odísť so starým otcom z Ruska kvôli zabíjaniu židov. Alejandro sa narodil v Chile. Jeho otec mal cirkus, a tak v detstve poznal všetko okolo života v cirkuse, čo je vidieť aj v mnohých jeho dielach. V mladosti odišiel do Paríža, kde študoval mima. Tu natočil stredometrážny surrealistický, pantomimický film bez dialógov, *Vymenené hlavy* (1957).<sup>42</sup> V šesťdesiatych rokoch sa vracia späť do Mexika. Jeho prvým surreálnym celovečerným filmom je *Fando a Lis* (1968).<sup>42</sup> Tento film si na festival v Acapulcu vyslúžil škandál, Alejandro musel z premiéry ujsť a snímok bol po dlhé roky zakázaný. Jedná sa o love story medzi Fandom a ochrnutou Lis, v ktorom nachádzame mnoho symbolov. Tí sa snažia dostať do jedného mestečka, ale na ceste ich čaká niekoľko prekážok, pričom ich vzťah prerastá do nenávisti. Po *Fando a Lis* nasledo-

---

<sup>41</sup> Citazioni di Alejandro Jodorowsky. <http://citazioni.in/> [online]. 2007-2013 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://citazioni.in/autori/alejandro-jodorowsky/>

<sup>42</sup> *Alejandro Jodorowsky* [online]. 1990-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0423524/?nmdp=1&ref\\_=nm\\_ql\\_5#filmography](http://www.imdb.com/name/nm0423524/?nmdp=1&ref_=nm_ql_5#filmography)

val ďalší celovečerný snímok *Krsko* (*El topo*, 1970).<sup>46</sup> V rôznych zdrojoch je popisovaný ako *psychedelický western*.<sup>43</sup>

Názov filmu „*Krsko*“ je metaforou na undergroundové filmy šesťdesiatych rokov, ktoré sa musia prehrabať zo zeme, až na jeho povrch. V Amerike bol premietaný v rámci *Midnight movie*.<sup>44</sup> Jodorovsky o tomto filme prehlasoval: "Pokud jste skvělý, Krtek je úžasný film. Pokud ste omezení, Krtek je omezený."<sup>45</sup>

Behom premietaní si tento film zhliadlo i mnoho slávnych divákov, David Lynch, Yoko Ono a John Lenon, ktorý si film obľúbil a vďaka ktorému mal Alejandro dostatok financií na jeho ďalší film *Svätá hora* (1973).<sup>46</sup>

Sledovanie filmu *Svätá hora*, by som priblížila k tomu, ako keď si dáte psychedelickú látku a sledujete „výlet“, ktorý sa začne odohrávať vo vašom mozgu. Vydáte sa na cestu na svätú horu a behom cesty prechádzate rôznymi prostrediami, bizarnými, často odpudzujúcimi psychopatickými situáciami a nerozmýšľate nad tým, ako je to možné. V roku 1975 sa vrátil Jodorowsky späť do Paríža, aby tam mohol sfilmovať kultový sci-fi román *Duna*<sup>45</sup> od Franka Herberta. Na projekte mali spolupracovať slávne mená ako Salvador Dalí, výtvarníci Giger a Dan O'Bannon, hudbu mali zložiť Pink Floyd. Kvôli nedostatku financií sa však tento projekt v tomto zložení neuskutočnil a diela sa zmocnil David Lynch.

K ďalším jeho snímkam *Tusk* (1980)<sup>46</sup> a *Zlodeji dúhy* (1990)<sup>46</sup> sa Alejandro odmieta hlásiť, pretože tvrdí, že boli vytvorené pod nátlakom a bez kreatívnej slobody.

---

<sup>43</sup> Do české distribuce vstupuje film Alejandra Jodorowského *Krtek*. In: <http://www.metropolislive.cz/> [online]. 8.4.2008 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://www.metropolislive.cz/detail/3329/99/>

<sup>44</sup> *Krtek* synopse. In: <http://www.aerofilms.cz/> [online]. 2005-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: <http://www.aerofilms.cz/filmy/119-Krtek/synopse/>

<sup>45</sup> Alejandro Jodorowsky Biography. <http://www.imdb.com/> [online]. 1990-2014 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0423524/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0423524/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

<sup>46</sup> *Alejandro Jodorowsky* [online]. 2001-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/14987-alejandro-jodorowsky/>

Vo filme *Svätá krv* (1989)<sup>46</sup> si zahrli jeho obidvaja synovia. Film bol prijatý kritikou a distribuovaný. Jeho najnovší film *Tanec reality* (2013)<sup>46</sup> bol vybraný do oficiálnej selekcie v Cannes. Film je natočený podľa autobiografickej knihy.

V jeho filmoch sa nachádza množstvo odkazov na iné filmy, kultúry a náboženstvá. Násilie je to, čo mnohých odpudzuje k zhladnutiu jeho filmov. Jeho filmom bolo vytýkané, že obsahujú priveľa násilia. V mnohých rozhovoroch sa Alejandro vyjadril, že zobrazovanie násilia má rád, a ak to niekto nemá rád, len si zatvára oči pred realitou. Tvrdí, že násilie je všade okolo nás, v správach, tak prečo ho nezobrazovať i vo filme. Nájde sa asi len málo divákov, ktorí v sebe dokážu potlačiť nechť ku kontroverzným scénam. Je však pravdou, že Alejandro ukazuje násilie v „inom“ prapodivnom, snovom svete, v ktorom si takéto „divné“ vyobrazenie násilia niekto rád pozrie.

V jeho tvorbe sa určite prejavujú aj defekty, ktoré si nesie z nešťastného detstva a ktoré mu tkvejú v podvedomí. Ale ako sa hovorí, časom sa všetko mení. Jeho najnovší „jemný“ snímok, je toho dôkazom.

## 6.2 Jan Švankmajer (tvorba 1964-2010)

„Moje filmy přitahují ty diváky, kteří ještě nezabouchli dveře za svým dětstvím a nenechali si pragmatickou civilizací vymlátit z duše imaginaci.“<sup>47</sup> Jan Švankmajer

Vyštudoval na DAMU bábkarstvo, ale keďže bol ovplyvnený českým surrealizmom tridsiatych rokov, prejavilo sa to v jeho tvorbe. V šesťdesiatych rokoch vytvoril animátor Jan Švankmajer nadčasové surrealistické diela. Jeho tvorbu charakterizuje hravosť, imaginácia, výtvarnosť, koláž, absurdita, morbídnosť, niekedy perverzita a hororové prvky. Pre jeho tvorbu je typické využívanie reálnych hercov spolu s animovanými predmetmi. V snímkach je viditeľná i zaujatosť detailov predmetov, ktoré podľa Švankmajera podne-

---

<sup>47</sup> Jan Švankmajer citáty. [Http://azcitaty.cz](http://azcitaty.cz) [online]. 2009-2013 [cit. 2014-04-22]. Dostupné z: <http://azcitaty.cz/citaty/jan-svankmajer/#ixzz2zbzRjb4M>

cujú u diváka ďalší dôležitý vnem, a tým je hmat. Jeho osobitý štýl je spätý i so strihovou prácou.

Jeho prvý krátky film *Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara*<sup>48</sup> natočil v roku 1964. Potom nasledovalo niekoľko krátkych filmov, napr. *S. Bach - Fantasia G-moll* (1965), *Hra s kameny* (1965), *Historia naturae* (1967), *Byt* (1968), *Zahrada* (1968),<sup>49</sup> *Don Šajn* (1969).<sup>49</sup> Krátko na to, po stretnutí s V. Effenbergerom sa stal členom surrealistickej skupiny.

Švankmajer sa o surrealizme vyjadril : „A. Breton nemal hovoriť o „surrealistickej maľbe“, ale o „surrealizme v maľbe“. Podobným spôsobom hovorím o Surrealizme vo filme. Surrealizmus je psychológia, filozofia, je to spirituálna cesta, ale Surrealizmus nie je estetický. Surrealizmus nemá záujem vytvárať žiadny druh estetiky.“<sup>50</sup>

V Švankmajerových filmoch sa plazia plátky mäsa, pohybujúce sa jazyky, jedlo, vytreštené očné bulvy, plastelínové sochy, ktoré sa deformujú a transformujú. Tieto predmety animuje v reálnom prostredí, aby im navrátil ich magickú funkciu.<sup>51</sup>

Jeho prvým celovečerným filmom bolo *Něco z Alenky* (1988), ktorý bol voľnou adaptáciou na známu *Alicu v Krajine zázrakov*.<sup>48</sup> Druhým celovečerným filmom bol *Lekce Faust* (1994).<sup>49</sup> Potom nasledovali *Spiklenci slasti* (1996),<sup>49</sup> kde groteskne nahliada do sveta ľudí sexuálnych úchyliet. Tretí celovečerný film *Otesánek* (2000),<sup>49</sup> spracoval Švankmajer takisto v originálnom podaní, a to ľudovú rozprávku, o nenásytnom dieťati vytvoreného z dreva. Vo filme *Šílení* (2005)<sup>49</sup> sa dej odohráva v blázinci, v ktorom je šíalený psychiater, ako i celý bláziniec, ktorý je obrazom slobody a manipulácie. *Prežít svůj život* (2010)<sup>49</sup> je o mužovi, ktorý žije v dvoch svetoch. V tom reálnom a druhý vo svete sna. Postupne

---

<sup>48</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, s. 611. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>49</sup> *Jan-svankmajer* [online]. 2001-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3305-jan-svankmajer/>

<sup>50</sup> Jan Svankmajer Biography. *Www.imdb.com* [online]. 1990-2014 [cit. 2014-04-22]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0840905/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0840905/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

<sup>51</sup> ŠVANKMAJER, Jan. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, Mladá fronta, 2001. ISBN 80-7272-045-7.



príde na rituál, ako sa môže kedykoľvek dostať do sna. Sny mu slúžia ako zdroj informácií o jeho rannom detstve.

Jan Švankmajer má fantastický a jedinečný štýl, ktorým sa preslávil po celom svete. Z jeho tvorby cítiť neskutočnú slobodu tvorenia.

## **II. PARADIGMA**

## 7 PARADIGMA

Film *Paradigma* (2012) som vytvorila vo štvrtom ročníku ako môj krátky, klauzúrny film. Oficiálna anotácia filmu znie nasledovne: V bezčasí, na neznámom mieste, žije v malé chaloupce teta Irma. Jednoho dne, při hledání nářadí na opravu televize, najde čarovné kuličky.

Kuličky, které mají moc přírody, ale i zkaženého ráje - obžerství a sexuální chtíč. Existuje kromě našeho světa i jiný svět? Nebo je vše jen iluze z opojení? Zapomeňte na pravidla opravdového světa a nechte se unášet vizuální mozaikou pocitů a absurdních vztahů.



Obr. 1 fotografia z filmu Paradigma

Mojou snahou bolo vytvoriť bohato vizuálny film plný symbolov a fantazijných svetov. Vytvoriť mystický priestor, ktorý si divák nebude vedieť zaradiť do konkrétneho obdobia, miesta a času, čo napomôže k pocitu snívania. Tomuto „vizuálu“ mala okrem iného napomáhať aj „divná“ lokácia, v ktorej sa celý príbeh odohrával, šialené kostýmy a melódia guličiek, ktorá evokuje detstvo a fantáziu.

„Nejkrásnějším zážitkem, kterého se nám může dostat, je tajemno... Komu je tato emoce cizí, kdo se už neumí v údivu zastavit a zůstat stát ve vytržení s posvátnou úctou, jako by byl mrtev.“<sup>52</sup>

Albert Einstein

Názov Paradigma vznikol úplne náhodne. Keď sme s Jurajom Klaudínym písali scenár, počas prestávky išiel v televízií vedecký dokument o paralelných svetoch. Tam padlo slovo Paradigma, ktoré sa nám veľmi páčilo bez ohľadu na to, čo vlastne znamená. Keď som si zisťovala, aké je definícia toho slova, prišla som na to, že nám vlastne zapadá do kontextu. Paradigma je model alebo vzor. Vo filme *Paradigma* je model sveta, ktorý má svoje vlastné pravidlá. Nadvládu nad všetkým má pavúk, ktorý charakterizuje prírodu a jeho pracovníci mravce, v izbe začínajú z guľčiek vyrastať rastliny a skazené plody, cez stôl sa dostane jedna postava do iného sveta, kde rastie tajomný strom s guľčkami apod.

## 7.1 (Skryté) symboly a významy



Obr. 2., 3. a 4. fotografie z filmu Paradigma

V *Paradigme* sa vyskytuje mnoho symbolov, ktoré sú schopní diváci vnímať skôr podvedome, akoby si uvedomovali ich význam vedome, alebo ich nevnímajú vôbec. Symbol pavúka, ktorý spriada pavučinu je v rôznych kultúrach inak vnímaný. Kelti považovali pavučinu za symbol spojenia všetkého pozemského. U Egyptanov a Grékov to bol zas

---

<sup>52</sup> GROF, Stanislav. *Kosmická hra : zkoumání hranic lidského vědomí*. Praha: Perla, 1998. ISBN 80-902156-1-0.

symbol bohyně osudu. V křesťanstve symbol satana, a v západoafrické mytologii existuje božstvo tzv. „Pavučí Boh“,<sup>53</sup> který je zákerný, přefíkaný, klamlivý, zlý a múdry. Pavúk samotný bez pavučiny je symbol nenásytosti archetypu „*Velké Matky*“. Pavúk v Paradigme představuje symbol Boha a súčasne prírody, ktorá ma nad človekom neustálu nadvládu. Neovplyvníme dažď, svietenie slnka, striedanie dňa a noci, mráz, záplavy, smrť apod. Pavúk spriada sieť osudu. Naše rozhodnutie a voľby v živote nám vytvárajú túto sieť, alebo náš osud. Pavúk môže tvoriť, ale i ničiť. Presne ako príroda.

Jablko symbolizuje v kresťanskej mytológii pokušenie v raji, „jablko hriechu“ a následné vyhnanie z raja. Jablko je symbolom sexuálnej slasti. V knihe Genezis (prvá kniha Mojžišova) sa hovorí o skazenom ovocí, ktorý sa nachádza uprostred raja a nespomína sa v nej konkrétne jablko. V Záhrade Eden, alebo rajskej záhrade sa nachádzali dva stromy: strom života a strom poznania dobrého a zlého. V našej kultúre má obraz raja takmer každý z nás v podvedomí ako rozprávkovú rozkvitnutú záhradu, plnú pestrej botaniky. Azda nikto si raj nepredstavuje ako New York alebo Peking.

Keď sa pozrieme detailnejšie na scénu, kedy popod stôl v kuchyni sa neter Anička dostáva do iného sveta, (ak si domyslíme neviditeľné steny), nachádzame sa v priestore domu. Situovaný stôl, rebrík a obraz, ktorý sme videli už v predchádzajúcom zábere, by mal tomu napomáhať.

---

<sup>53</sup> Šamanskí sprievodcovia: Pavúk. [Http://eprakone.wordpress.com/](http://eprakone.wordpress.com/)[online]. 2008 [cit. 2014-04-24]. Dostupné z: <http://eprakone.wordpress.com/2008/07/01/samanski-sprievodcovia-pavuk/>



Obr. 5. fotografia z filmu Paradigma



Obr. 6. fotografia z filmu Paradigma

Stôl sa reálne v dome nachádza v kuchyni, rebrík smerujúci na povalu je pri stene, na ktorej je povesený obraz, no a nakoniec guľičky na strome, ktoré našla na začiatku deja Irma na povale. Ide len o ilúziu priestoru, a dva paralelné svety.

Ďalším komunikačným prostriedkom sú obrazy, pri ktorých som si ale už v zárodku uvedomovala, že budú vnímané len podvedome, čo je v poriadku, pretože len dotvárajú estetiku samotného filmového obrazu a významu.



Obr. 7. obraz od Bridget Riley



Obr. 8. flámsky obraz v štýle vanitas.

Na obrázku v ľavo je nad televízorom umiestnený obraz geometrickej abstrakcie- špirály, od Bridget Riley, ktorý pôsobí hypnoticky, môže evokovať stavy zmeneného vedomia, halucinogénu a iluzórnu atmosféru. Na obrázku v pravo je flámsky obraz jedla v štýle va-

*nitás*. Ten bol umiestnený na stene nad gaučom. Flámsky obraz rozhádzaného, miestami hnijúceho jedla po stole požírajúceho hmyzom, znázorňuje márnosť a dočasnosť pozemského života ako i obžerstvo. Postprodukčne je v ňom dorobený motýľ, ktorého význam je popísaný v kapitole problémy a riešenia. Takisto sa použili i avantgardné abstraktné obrazy od Kazimíra Maleviča, známe čierny štvorec na bielom pozadí, kruh, a kríž. Tie môžeme vidieť hneď na začiatku filmu, po titulkovej sekvencii. Tieto tri suprematické obrazy, ktoré nám udrú do očí hneď na začiatku napovedajú o tom, že sa divák nejde pozerat' na niečo „normálne.“ Tvary na obrazoch smerujúce do nekonečna vytvárajú svet, ktorý je oslobodený od gravitácie a pozemských podmienok.

## 7.2 Problémy a riešenia

Ako som už opisovala v kapitole skryté symboly, pavúk predstavuje v *Paradigme* dôležitý prvok. Momentálne sa vo filme vyskytuje dvakrát, na začiatku a na konci filmu, a aj to len v televízií. Pôvodný zámer, bol iný. Pavúk sa mal okrem televízie ukázať aj v reálnom prostredí mimo televízie, a to na strope a počas umývania riadu na dreze. Súčasne mu bola pridelená funkcia rozprávača, ktorý mal v televízií povedať na konci filmu vetu: „ Ak berieme teóriu fraktálov a teóriu chaosu vážne a pozrieme sa na pomery v spoločnosti, v tom zmysle, že pokiaľ je systém vo vysoko nestabilizovanom stave, vzniknú v ňom náhodné posuny, ktoré sa zrazu akoby samoorganizujú do väčších celkov.“ Čo bola práve veta, ktorú sme počuli v dokumente o paralelných svetoch. Keďže som tejto vete nerozumela, ale prišla mi sympatická, nechala som si ju „preložiť“ jednej mojej známej fyzičke, ktorá mi túto vetu objasnila a prirovnala k známej teórii *motýlieho efektu*.

Pavúk:

„ Mávnutie motýlieho krídla nad oceánom môže spôsobiť zmeny na celom kontinente.“

Neskôr, ako sa vyvíjal scenár, sa táto veta zmenila.

Pavúk:

„V prírode ani v raji nemôžeme urobiť nič, čo by sa súčasne nejako neprejavilo na nás samotných. To je moja paradigma.“

Táto veta bola kľúčom k vnímaniu *Paradigmy*. Prečo sa však táto veta vytratila, tak ako aj celý význam pavúka? Počas natáčania sme mali k dispozícii reálneho pavúka, ako aj ume-

lého. Reálny pavúk sa natáčal všade, okrem stropu. Keďže to bol veľký pavúk, ktorý nežije v našich zemepisných šírkach, už existujúca pavučina od domáceho pavúka, by ho na strope neudržala. A tak sme tam naaranžovali umelého pavúka. Jednalo sa o veľké detaily. Aj keď sme si mysleli, že umelého pavúka zamaskujeme v pavučine a bude vyzerat' dobre, opak bol pravdou. Až keď som videla záber na veľkej obrazovke, zistila som, že máme problém. Umelý pavúk nevyzeral až tak dobre, a mohlo hroziť, že niektorí pozornejší diváci by si to mohli všimnúť, čo by skazilo celý dojem, a tak sme pavúka zo stropu v strižni vystrihli. Tým stratil pavúk na význame. Boli sme nútení ho vystrihnúť v niekoľkých častiach filmu, tým pádom sa v celom filme neukázal a až na konci by povedal repliku. Takéto riešenie nám prišlo vo fáze postprodukcie divné, no priznám sa, že teraz keď o tom píšem, tak mi to až tak divné nepripadá- vzhľadom na stavbu *Paradigmy*. Najjednoduchším a efektívnym riešením by bol titulok na konci filmu, ktorý by obsahoval to, čo mal povedať pavúk. V tom období som ale bola zatemnená myšlienkou rozprávajúceho objektu v televízií. Na druhej strane, týmto majú diváci aspoň väčšiu slobodu v interpretácií.

Ďalším problémom, ktorý si uvedomujem až spätne je samotná naratívna štruktúra, alebo inak povedané (ne)príbeh. Príbeh sme začali rozprávať naratívne, teda vytváral súvislý, ako-tak logický dej. Približne od stredu filmu sme od tohto upustili.

Počas sledovania filmu si divák neuvedomuje mnoho procesov, ktoré sa odohrávajú v jeho mysli a tele. Vizuálne vnímanie je automatické. „Proces porozumenia začína divák vedome analyzovať až vtedy, keď narazí na nejaký problém, keď nie je schopný z viditeľného vytvoriť zmysluplné, tj. keď sa jeho predošlé hypotézy o príbehu ukázali mylné a nemá dostatok indícií ku konštrukcií nových hypotéz.“<sup>54</sup> Keby sme od začiatku do konca dodržali rozprávanie nelogické, divák by si na to zvykol a nehľadal by logický zmysel v druhej polovici filmu. Naša prirodzená vlastnosť je schopnosť a potreba porozumieť veciam okolo nás. Ak divák nerozumie deju, začne v jednotlivých obrazoch hľadať rôzne významy a skryté symboly. Snaží sa nájsť aspoň nejakú spojitosť. Na väčšinu symbolov je kladený dôraz cez detail, ktorý umožňuje divákovu pozornosť sústredovať na daný objekt. Potom stačí len otvoriť priestor predstavivosti a vytvoriť si vlastný význam veciam a javom na

---

<sup>54</sup> MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a Příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 107. ISBN 978-80-7331-126-1.



základe podnetov z asociácií. I film so surreálnymi tendenciami vie komunikovať s divákom, pokiaľ mu to divák umožní.

Pri snívaní nám nevadí, že sledy scén nemajú logiku. Každú jednu scénu vnímame ako uzavretú a posudzujeme ju osobite. Scéna skončí, ukáže sa ďalšia, ale nespájame si jej význam s tou predošlou. Také by malo vnímanie i surrealizmu vo filme. Avšak logicky sme naučení a „vychovaní“ ku tomu, že scény si spájame dokopy a snažíme sa z nich vytvoriť kauzalitu.

### 7.3 Podvedomé procesy a spôsob vnímania

„ Teória, že umenie je hodnotné, pretože sa z neho niečomu učíme, sa niekedy označuje ako Kognitivismus.“<sup>55</sup>

Katarína Mišíková v knihe *Mysl a příběh ve filmové fikci* (2009), opisuje kognitivistické prístupy k teórií filmovej narácie. V zjednodušenej forme sa Kognitívne vedy zaoberajú myslou a myslením. Zameriavajú sa na analýzu mentálnych procesov ako „rozpoznávanie, porozumenie, učenie sa, súdy, cítenie, fantázia, schopnosť vytvárať symbolické systémy, schopnosť tvoriť analógiu.“<sup>56</sup> Základom kognitívnych vied je päť disciplín: „ kognitívna psychológia, filozofia, lingvistika, neurobiológia a umelá inteligencia.“<sup>56</sup>

V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch sa kognitívne vedy rozšírili aj do „antropológie, literárnych teórií, sociálnych vied a do rôznych odborov umenoved.“<sup>57</sup> Kognitivismus sa vo filmovej teórií zaoberá povahou myslenia, ľudskej inteligencie a poznávacími procesmi. Dôraz sa kladie na gnozeologické procesy, zapojené do percepcie diela, kde zohráva hlavnú rolu aktívny divák. Pri týchto procesoch sa odкрývajú kognitivistické procesy ľudskej

---

<sup>55</sup> MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a Příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 41. ISBN ISBN 978-80-7331-126-1.

<sup>56</sup> MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a Příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 29. ISBN ISBN 978-80-7331-126-1.

<sup>57</sup> MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a Příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 37. ISBN ISBN 978-80-7331-126-1.

mysle, ako i systémy štruktúry prvkov diela. Ja sa zameriam len v stručnosti na niektoré z nich: fyziologické, podvedomé, vedomé a nevedomé procesy pri vnímaní.

V prvom rade sa treba zamyslieť nad tým, prečo sa divák na film vlastne pozerá a ako ho vníma. Divákove vnímanie filmu nemá objektívny charakter. Divák v rôznych historických obdobiach, v rozličných kultúrnych podmienkach, nehovoriac o veku a vzdelanosti či už filmovom alebo inom, vníma ten istý film odlišne. Filmy existujú práve na vzťahu medzi filmom a záujmom vnímateľa. Tým sa potvrdzuje to, že film nie je dopredu ničím daný, ale utvára sa až počas interakcie medzi divákom.

Divák však nesleduje prioritne film kvôli tomu, aby ho analyzoval. „Najčastejšou motiváciou návštevníka kina, diváka televízie, videa, DVD či iného média je zážitok z naratívneho porozumenia a emocionálna účasť.“, Pocity a emócie sú stavy a procesy v ľuďoch, nie v textoch.“<sup>58</sup> Ďalšie kognitivistické teórie naznačujú, že určité aspekty, ktoré sa viažu k diváckemu porozumeniu a prežívaniu filmu sú determinované vrozenými dispozíciami. Čo by objasňovalo rozmanité subjektívne prístupy k rôznym filmovým dielam.

Prvou úrovňou vnímania sú *Fyziologické procesy*.<sup>59</sup> Patria k nim automatické podmienené reakcie, nepodliehajúce vôli ani mysleniu. Vďaka fyziologickým procesom môžeme rozoznávať farby, zvuk, svetelné kontrasty, figúry, priestor. Tieto procesy nám sú dané od narodenia a predstavujú základ pre vnímanie reality aj filmu. Má ich každý divák s normálne fungujúcim systémom.

*Podvedomé procesy* „spracovávajú informácie, ktoré sú vďaka predchádzajúcej skúsenosti takmer úplne zautomatizované.“<sup>59</sup> Pri rozpoznávaní tvarov, ľudí, nemusíme vynakladať takmer žiadne úsilie, pokiaľ sme už s nimi mali skúsenosť a prišli sme s nimi do kontaktu. I keď sú tieto procesy automatické, môžeme ich ovládať vôľou. Dokážeme spätne prehodnotiť mylne identifikovaný objekt, ktorý sme videli. Zároveň sme schopní zistiť, ktoré črty nás zmiatli. To, keď vidíme nejaký predmet a rozpoznáme ho, a začnú sa nám vytvárať asociácie ku tomuto predmetu, nazývame *saturácia*.<sup>59</sup> Podvedomé procesy sú počas sledovania filmu natoľko zautomatizované, že ich nevnímame. S výnimkou, že vidíme niečo,

---

<sup>58</sup> MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a Příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 108. ISBN 978-80-7331-126-1.

<sup>59</sup> MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a Příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 110-111. ISBN 978-80-7331-126-1.

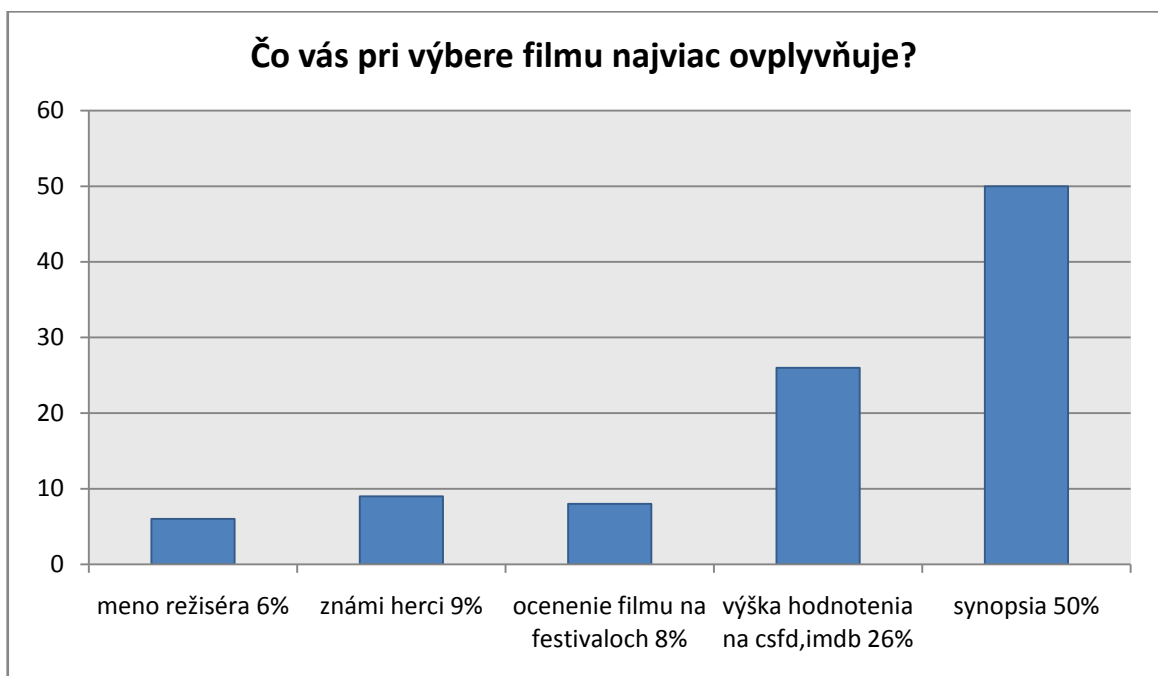
s čím sme ešte nestretli a začneme to vedome vyhodnocovať. Vo *vedomých myšlienkových procesoch*<sup>59</sup> prebieha naratívne porozumenie. Môžeme si tu uvedomiť, ako umelecké dielo môže napadnúť naše ustálené spôsoby myslenia, vnímania, a vyrovnávanie sa so svetom. Procesy, ktoré v divákovi prebiehajú nevedome a sú považované za procesy manipulatívneho rázu, nazývame *nevedomé procesy*. „Vo filmovej teórii a kritike na ne bývajú aplikované metódy a pojmy psychoanalytické.“<sup>59</sup>

#### 7.4 Interakcia s divákmi

V tejto kapitole budem opisovať reakcie divákov, no musím zdôrazniť, že budem opisovať len názory nezaujatých divákov, a teda nie rodinných príslušníkov ani priateľov či známych.

„Každé imaginatívne dielo je mnohovýznamové.“ Jan Švankmajer<sup>51</sup>

Nikdy som sa nesnažila hovoriť ľuďom, o čom je *Paradigma*. Chcela som, aby si každý našiel svoju vlastnú interpretáciu, ktorých môže byť mnoho.



Tab. 5

Před premiérou *Paradigmy* sa robila kontrolná projekcia na Festivale na Drienku. Film videlo približne dvesto divákov. Na tejto akcii sa zúčastnili ľudia, ktorí majú blízko k *rainbow family*. Môžem povedať, že to boli najvdčačnejší diváci. Všetky vtipy fungovali, ako aj rôzne vlastné interpretácie. Keď som sa mnohých pýtala, či filmu porozumeli, dostávali sa mi stále tie sté odpovede: „A čo sme nemali pochopiť?“ Každý mal vlastnú interpeláciu, svoje vlastné vysvetlenie príbehu a ja som sa len zabávala, čo všetko môžu diváci vidieť, bez toho, aby to autor vedome zamýšľal.

Potom nasledovalo premietanie v Prahe. V sále bolo hrobové ticho, myslím, že sa nikto nezasmial ani raz a ľudia, ktorí za mnou prišli ničomu nechápali. Na iných filmových festivaloch sa mi stávalo, že za mnou niekto prišiel, povedal mi, „páčilo sa mi to, aj keď som to nepochopil“. Čo mi príde ako zaujímavý fenomén. Môže sa nám niečo páčiť bez toho, aby sme tomu rozumeli?

Komentáre divákov:

„Prapodivné, masochistické, někdy nevkusné, ale stále zajímavé a garantuji vám, že tento snímek vám utkví v paměti, ať je tomu jakkoliv.“<sup>60</sup>

„Zajímavý snímek, člověk se zasměje, občas zamračí nad tím, jak nevkusné to je, ale i tak na konci zatleská a pochválí.“<sup>60</sup>

„No s těžkým srdcem jsem to teda dokoukal do konce. Možná kdybych si přečetl oficiální text distributora před shlédnutím, tak bych to viděl jinak, ale bohužel během sledování to byl naprostý chaos nevkusů a úplných nesmyslů, které jestli někdo považuje za nějaké přirozené unášení se, tak to je konec. Opravdu jsem to silně nepochopil a dost pochybuju, že tu bylo něco k pochopení. Btw shlédnout to v kině s reprákama na max. předpokládám, že polovina diváků měla ještě pár dní po tom pískání v uších ;).“<sup>60</sup>

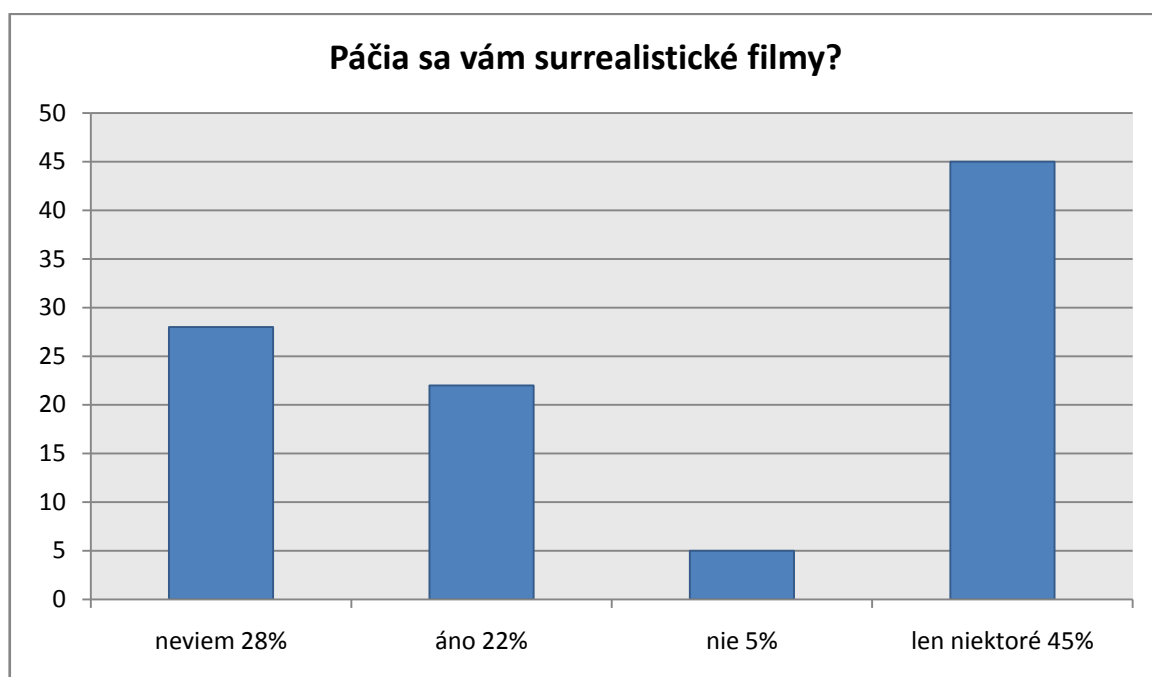
---

<sup>60</sup> Paradigma. [Http://www.csfd.cz](http://www.csfd.cz) [online]. 2001-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/332237-paradigma/>

## 8 ZÁUJEM O SURREALIZMUS



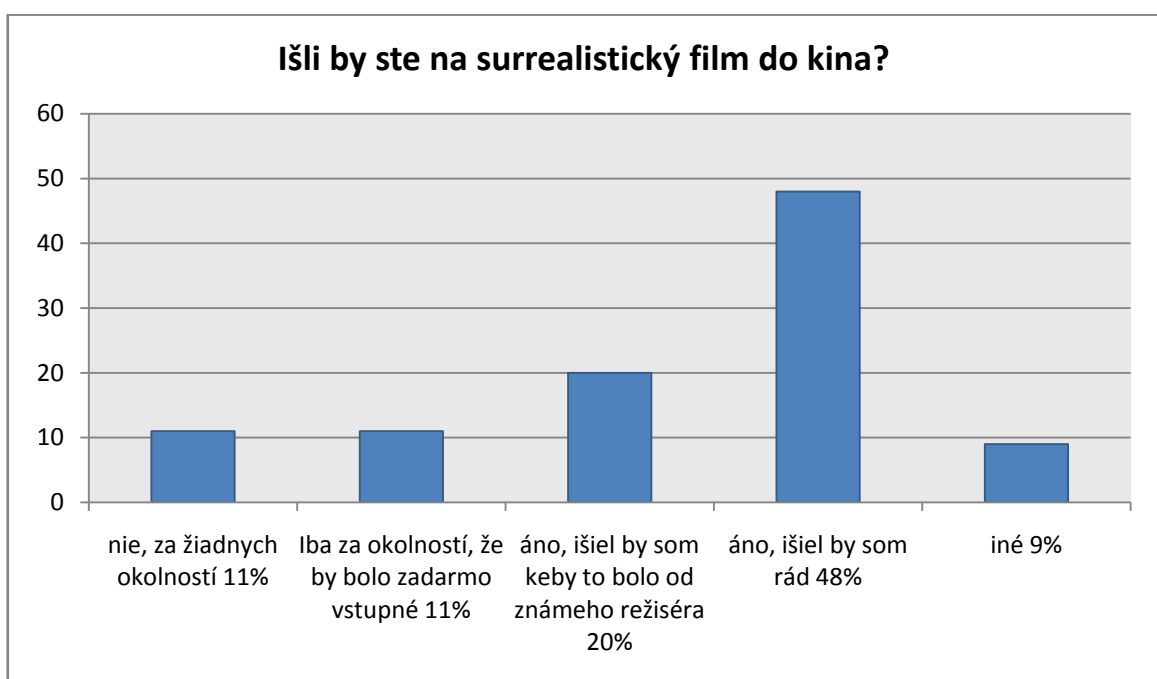
Tab. 6



Tab. 7

Žiadala som respondentov, aby uviedli konkrétnych surreálnych režisérov a surrealistické filmy, ktoré videli. Vyberiem pár odpovedí: „Sedmikrásky, Andalúzsky pes, Náuka o snoch, Tisícročná včela, Avatar, Harry Potter, James Bond, Narnia, Faunov labyrint, Cigáni idú do neba, Švankmajerove skvosty, Lynčove haluze, Holy motors, Clockwork Orange, Modrý zamat, Taxidermia, Donie Darko, Mulholland drive, ...“

„Kusturica, Quentin Tarantino, Kubrick, Bunuel, Tim Burton, Lynch, Švankmajer, Tarkovskij, Jodorowsky, Terry Gilliam, Michel Gondry...“



Tab. 8

## ZÁVER

Surrealizmus bol vo svojom zárodku reakciou na vojnu, spoločenskú situáciu a vnútorné prežívanie. V každej dobe, ktorá doteraz bola jedinec zažíval nespokojnosť a vždy sa nájde niečo, čo niekomu prekáža. Či už sa jedná o vojnu, alebo politické nadradenie nad ľuďmi. Skrátka absurdita sa nájde takmer v hocijakom životnom období a sem tam ju potrebuje každý filtrovať. Film *Andalúzsky pes* bol na svoju dobu provokatívny, no odvtedy sa miera morálnych hodnôt v spoločnosti posunula a v dnešnej dobe by *Andalúzsky pes* vyzeral asi inak, ak by mal byť provokatívnym dielom. Dnešná moderná doba sa od vzniku surrealizmu zmenila. Európska spoločnosť začala viac presadzovať sexualitu a voľné partnerské zväzky, knihy a filmy sú plné sexu, rozširujú sa práva homosexuálov a nastáva úpadok etických hodnôt. Narastá kriminalita, nepokoje a prevraty, v politických a ekonomických kruhoch zas korupcia. To všetko vytvára zas nové „vedomie“ spoločnosti, ktoré transformuje to staré.

Od čias *Andalúzskeho psa* sa surrealizmus vo filme zmenil, a film už nemusí predstavovať len nelogickú spleť záberov vychádzajúcu zo sna, ale môže mať aj hlbší význam a odkaz. Odozvy surrealizmu v dnešných filmových dielach sa prejavujú vo väčšom množstve ako v minulosti. Dôvodov je mnoho. Filmy natáča omnoho viac tvorcov ako tomu bolo v minulosti, vzhľadom ku digitalizácii je filmovanie lacnejšie, čiastočne sa rozšírili možnosti financovania i keď tvorbu filmov so surrealistickými tendenciami takmer vždy sprevádzajú finančné ťažkosti, čo súvisí aj s cieľovou skupinou ľudí. Konzumná spoločnosť takýto druh „zábavy“ neprijíma.

Dotazník vyplňali prevažne ľudia vo veku od 20-40 rokov. Z dotazníku je zjavné, že mnoho ľudí si zamieňa surrealizmus vo filme s fantasy žánrom. Niekomu sa môže zdať takéto škatuľkovanie zbytočné, no pomáha ozrejmiť vzdelanosť ľudí v tomto smere, ako i celkové vnímanie spoločnosti filmov a žánrov. Opýtaní uprednostňujú artové a miestne kiná pred multiplexmi a v obľúbenosti sa surrealizmus nachádza po realizme a impresionizme. Na moje prekvapenie, mnoho z opýtaných má prehľad o tvorcoch surrealizmu vo filme, ako i o samotných filmových dielach.

„Rozvíjajú predstavivosť, podporujú fantáziu diváka, tvorba akéhokoľvek charakteru môže byť prínosom, príjemná alternatíva k ťažkým realistickým drámam, surrealizmus nie je kvalita sama o sebe, dôležité je, čo chce režisér povedať, Ľudia potrebujú snívať, hoci aj

sen niekoho iného.“ To je pár vybraných odpovedí na otázku, či sú pre opýtaných dôležité filmy tohto charakteru.

Ak by som mala zhrnúť problematiku avantgardných filmových hnutí do jednej vety, bola by to táto veta: „ Experimentálny film sa vyvíjí paralelne s mainstreamom. Každá experimentálna a alternatívna forma sa postupne stáva normou. Norma je preto znovu narušovaná a experiment znovu normalizovaný.“<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> [Http://www.dokument-festival.cz/](http://www.dokument-festival.cz/). MAREK, Vlastimil. *Něco v síti: fejetony, které vycházely od roku 1997 na internetu na adrese <http://svet.namodro.cz>* [online]. 1. vyd. Praha: Dharma Gaia, 1999 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.dokument-festival.cz/hranice-filmu>



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### KNIHY:

- [1] THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.
- [2] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a Příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-126-1.
- [3] VÁVRA, Jiří. *Od impresionismu k postmoderně*. OLOMOUC, 2001. ISBN 80-7182-120-9.
- [4] PIJOAN, José. *Dejiny umenia/ 9*. Bratislava: Tatran, 1986. ISBN 61-783-86.
- [5] ŠVANKMAJER, Jan. *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, Mladá fronta, 2001. ISBN 80-7272-045-7.
- [6] HOFMANN, Albert. *Hofmann, Albert*. Praha: Profess, 1997. ISBN 80-852-3546-3.
- [7] OSHO. *O čakrách*. Pavel Dobrovský - Beta, 2011. ISBN 978-80-7306-475-4.
- [8] GROF, Stanislav. *Psychologie budoucnosti : poznatky a poučení z moderního výzkumu vědomí*. Praha: Argo, 2007,2008. ISBN 978-80-7203-937-1.
- [9] GROF, Stanislav. *Kosmická hra : zkoumání hranic lidského vědomí*. Praha: Perla, 1998. ISBN 80-902156-1-0.

### WEB:

- [10] Ruská avantgarda. [Http://25fps.cz/](http://25fps.cz/) [online]. 2007 [cit. 2014-05-07]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/ruska-avantgarda/>

[11] [Http://www.artmuseum.cz/](http://www.artmuseum.cz/) [online]. 22. 4. 2008 [cit. 2014-04-08]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=502](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=502)

[12] [Http://www.artmuseum.cz/](http://www.artmuseum.cz/) [online]. 26. 5. 2008 [cit. 2014-04-08]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=105](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=105)

[13] *Psychoanalýza :: Teórie osobnosti, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Heinz Kohut* [online]. 2014 [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.totaltraining.sk/index.php/psychoanaliza-teorie-osobnosti>

[14] *Stanislav Grof, M.D., Ph.D.* [online]. 2007-2014 [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.stanislavgrof.com/>

[15] *Alejandro Jodorowsky. Csfed.cz* [online]. 2001-2014 [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.csfed.cz/tvurce/14987-alejandro-jodorowsky/>

[16] *Teorie a praxe filmu u surrealistů.* In: [Http://www.advojka.cz/](http://www.advojka.cz/) [online]. 2005-2012 [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2011/5/teorie-a-praxe-filmu-u-surrealistu>

[17] *Citazioni di Alejandro Jodorowsky.* [Http://citazioni.in/](http://citazioni.in/) [online]. 2007-2013 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://citazioni.in/autori/alejandro-jodorowsky/>

[18] *Alejandro Jodorowsky* [online]. 1990-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0423524/?nmdp=1&ref\\_=nm\\_ql\\_5#filmography](http://www.imdb.com/name/nm0423524/?nmdp=1&ref_=nm_ql_5#filmography)

[19] *Do české distribuce vstupuje film Alejandra Jodorowského Krtek.* In: [Http://www.metropolislive.cz/](http://www.metropolislive.cz/) [online]. 8.4.2008 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://www.metropolislive.cz/detail/3329/99/>

[20] Krtek synopse. In: *Http://www.aerofilms.cz/* [online]. 2005-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: <http://www.aerofilms.cz/filmy/119-Krtek/synopse/>

[21] Alejandro Jodorowsky Biography. *Http://www.imdb.com/* [online]. 1990-2014 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0423524/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0423524/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

[22] *Alejandro Jodorowsky* [online]. 2001-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: <http://www.csfid.cz/tvurce/14987-alejandro-jodorowsky/>

[23] Jan Švankmajer citáty. *Http://azcitaty.cz* [online]. 2009-2013 [cit. 2014-04-22]. Dostupné z: <http://azcitaty.cz/citaty/jan-svankmajer/#ixzz2zbzRjb4M>

[24] *Jan-svankmajer* [online]. 2001-2014 [cit. 2014-05-09]. Dostupné z: <http://www.csfid.cz/tvurce/3305-jan-svankmajer/>

[25] Jan Svankmajer Biography. *Www.imdb.com* [online]. 1990-2014 [cit. 2014-04-22]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0840905/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0840905/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

[26] Šamanskí sprievodcovia: Pavúk. *Http://eprakone.wordpress.com/* [online]. 2008 [cit. 2014-04-24]. Dostupné z: <http://eprakone.wordpress.com/2008/07/01/samanski-sprievodcovia-pavuk/>

[27] *Http://www.dokument-festival.cz/*. MAREK, Vlastimil. *Něco v síti: fejetony, které vycházely od roku 1997 na internetu na adrese http://svet.namodro.cz* [online]. 1. vyd. Praha: Dharma Gaia, 1999 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.dokument-festival.cz/hranice-filmu>

**SEZNAM OBRÁZKŮ**

Obr. 1 fotografia z filmu Paradigma .....	51
Obr. 2., 3. a 4. fotografie z filmu Paradigma .....	52
Obr. 5. fotografia z filmu Paradigma , Obr. 6. fotografia z filmu Paradigma.....	54
Obr. 7. obraz od Bridget Riley, Obr. 8. flámsky obraz v štýle vanitas. ....	54

**SEZNAM TABULEK**

Tab. 1 .....	40
Tab. 2 .....	41
Tab. 3 .....	42
Tab. 4 .....	44
Tab. 5 .....	59
Tab. 6 .....	61
Tab. 7 .....	61
Tab. 8 .....	62

## SEZNAM PŘÍLOH

DVD obsahující film *Paradigma*.

CD obsahující dotazník.

**PŘÍLOHA P I: NÁZEV PŘÍLOHY**