

# Jste zde, strihnete a jste jinde

## Rozhovor s Janem Švankmajerem

**S výtvarníkem, animátorem, režisérem a ctitelem taktilní imaginace jsme diskutovali o autenticitě tvůrčího procesu, animovaném filmu a magii umění. Dotkli jsme se také jídla přeměněného v šlichtu, masturbace a manýrismu.**

BLANKA ČINÁTLVÁ  
JAN KOLÁŘ

Často zmiňujete magickou funkci umění – magii jako extrakt imaginace. Je tato funkce přítomná i v současném umění? Nalézáte ji v současném umění? Ptáte se, jako by současné umění bylo nějaká jednotná hmota. Z umělecké tvorby – jak staré, tak současné – mě zajímá jen ta část, která má imaginativní charakter. Nebo lépe: umění jako specifická lidská aktivita mě nezajímá. Co mě zajímá, je imaginace. A imaginace se s oblastí umění nekryje, jen určitou částí překrývá. A právě jen tato část umění mě vzrušuje. V současné tvorbě toto překrývání příliš necítím. Jsou ovšem výjimky, jako například David Lynch.

Jedna z mála věcí, která ve vašich artefaktech nebývá estetizována, je jídlo. Zatímco ze starých hraček, rozpadajících se mechanických strojů nebo i kostí vytváříte sice bizarní, ale vždy v jistém ohledu velmi souměrné a vycizelované objekty, jídlo se ve vaší tvorbě objevuje takřka vždy v podobě odpudivé šlichty. Jídlo je jedna z mých obsesí, která sahá hluboko do dětství, proto je nepotlačitelná a stěhuje se z jednoho mého filmu do druhého, a nejen do filmů. Byl jsem nejdoucí dítě. Jídlo se mi přičilo. Byl jsem proto poslán na vykrmovací tábor. lili do mne železi. té víno a rybí tuk a podobně. Až jsem skončil na vozičku, protože jsem se neudržel na nohách. Teď už jím normálně, kromě vařených cibule celkem všechno, i když ne všechno stejně nadšeně.

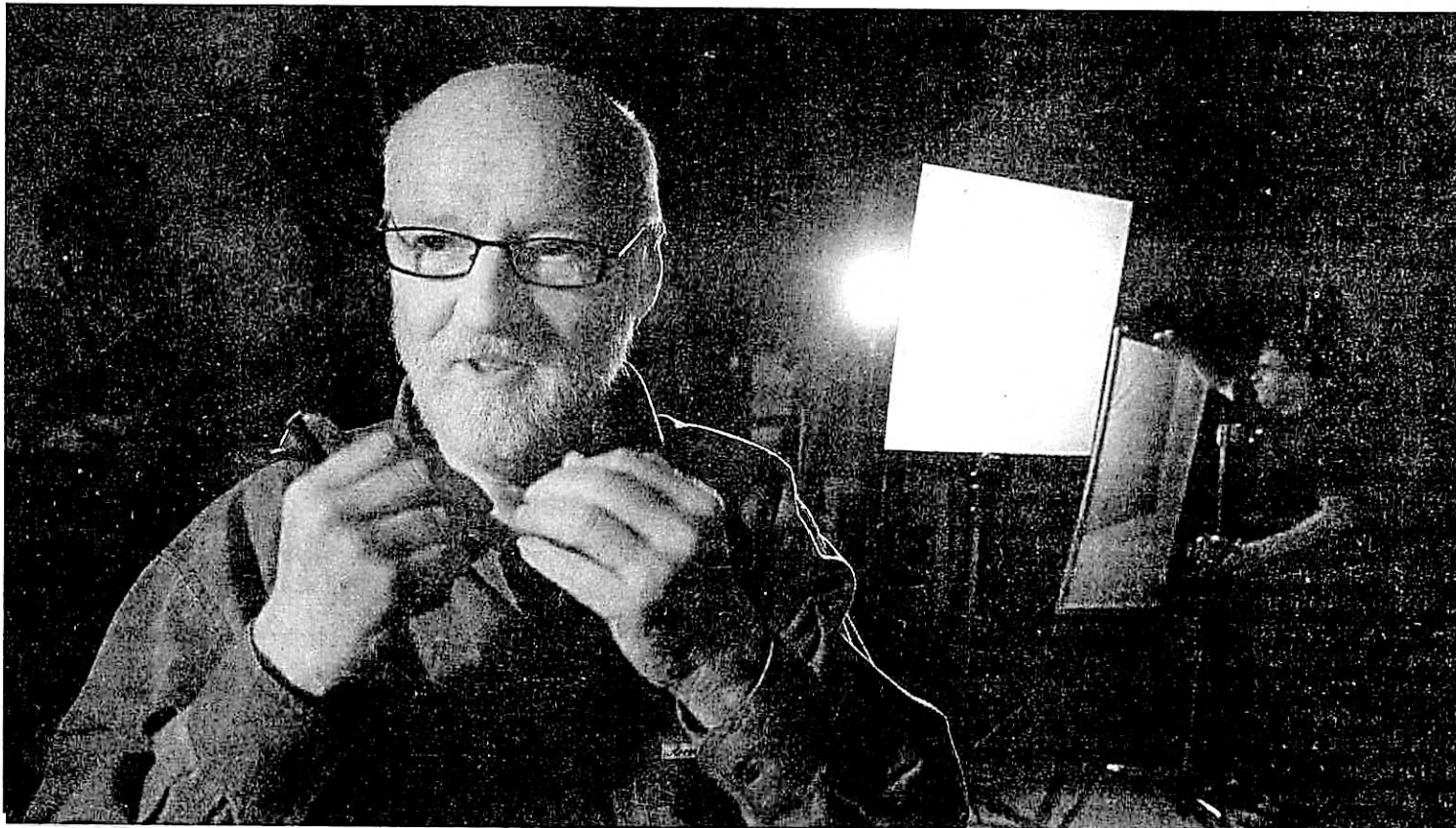
Kdysi jste sám sebe označil za čistého nekrofila a vaše filmy neustále tematizují na jedné straně rozklad nejrůznějších organických tkání, na straně druhé anorganický život mechanických aparátů. Změnil se s přibývajícím roky a blíží se fyzickým koncem nějak váš pohled na smrt? Za nekrofila jsem se označil v souvislosti s Frommovou typologií rozdělující lidi na biofily a nekrofil, nikoliv proto, že by mě sexuálně vzrušovaly mrtvoly. Destrukce a rozklad, které nacházíte v mých filmech, je třeba vnímat jako negaci negace, a to, jak říká Vratislav Effenberger, není negativismus, natož nekrofilie. Jinak vám děkuji, že jste mně připomněli blízký se fyzický konec, málem jsem zapomněl.

Než jste začal pracovat s filmem, věnoval jste se divadlu. Co vás vedlo k tomu, abyste se od divadla, jež má blízko ke hře a bezprostředně sdílené imaginaci, přiklonil k médiu, které je mnohem soliternější, mechaničtější a, benjaminovsky řečeno, zbavené aury? Co vás na filmu fascinuje? Je pravda, že film je určitá konzerva, ale to není jen negativum. Divadlo se musí aspoň částečně trefit do stavu diváků. To se mi nepodařilo. Film si právě proto, že je to konzerva, může na svého diváka počkat. Ale to, co mě na filmu nejvíce fascinuje, je střih. Jste zde, strihnete a jste jinde. To kromě filmu dokáže už jenom sen.

Co si myslíte o současné filmové tvorbě a současných animovaných filmech? Nejráději bych odpověděl jedním výrokem Vítězslava Nezvala: „Jsem příliš zaujatý pro svůj způsob.“ Ale to by vás asi neuspokojilo. Současný hraný i animovaný film, podobně jako celá oblast umění, a nejen umění, prochází těžkou komercializací. Hledat ostrůvky autentické tvorby je čím dál obtížnější. Když k tomu přidáte ještě můj vyhraněný zájem o imaginativní tvorbu, uvázne vám v tom sílu jen pár jmen nebo filmů: David Lynch, některé filmy Woodyho Allena, u nás pak filmy Davida Jařaba Vaterland a Hlava, ruce, srdce

Stěžejním momentem vaší tvorby je taktilita coby autentičtější či fundamentálnější zkušenost těla než tolik upřednostňovaná vizualita. Je možné tuto taktilní imaginaci převést autenticky do filmu, který je považován primárně za médium audiovizuální? Film je jistě především audiovizuální prostředek, ale to neznamená, že je uzavřen taktilním počítáním. Už ve svých raných filmech jsem kladl velký důraz na struktury snímáných objektů. Ale o vědomém vnášení taktilních pocitů do filmu se dá mluvit až od Zániku domu Usherů z roku 1980. I když při

Váš slavný film Možnosti dialogu popisuje tři různé druhy selhání komunikace. Do jaké míry je pro vás vůbec podstatný nějaký kontakt s publikem? Zajímá vás, jak diváci na vaše dílo reagují, a je pro vás důležité, aby publikum znalo vaše intence? Jak už jsem řekl, moje tvorba je imaginativní čili je i vícevýznamová. Umožňuje řadu interpretací. I já se po natočení filmu ptám, co jsem to vlastně udělal, co to znamená. Ale nějaký soulad diváků s mojí interpretací nevyžadují, naopak vždy říkám, že všechny interpretace jsou správné. V samotném tvůrčím



Jan Švankmajer. Foto drnorth.wordpress.com

a samozřejmě filmy Karla Vachka. U animovaného filmu je to ještě horší. Asi bych jmenoval bratry Quaye, ale oni už vlastně ani animované filmy nedělají.

Na svých filmových projektech pracujete často se stejnými spolupracovníky – s animátory Vlastou Pospíšilovou a Bedřichem Glazerem, kameramanem Stanislavem Malým či producentem Jaromírem Kallistou, a často i se stejnými herci. K těm ovšem přistupujete podobně jako k loutkám. Co je pro vás rozhodující při jejich výběru? Těch stálých spolupracovníků by bylo víc, například střihačka Marie Zemanová, se kterou jsem zatím stříhal všechny celovečerní filmy. Nebo zvukař Ivo Špajl, se kterým jsme ozvučovali snad všechny moje dlouhé i krátké filmy. Z kameramanů to není jen Svatoopluk Malý, ale v poslední době také Juraj Galvák a Jan Růžička. Takové filmy, jaké točím, můžete dělat jen s lidmi, kteří je chtějí dělat. Jen profesionální zájem je málo. Některé z nich jsem si vybral sám, jiní mi byli přiděleni. Zvláště v začátcích jsem si nemohl vybírat, ale až na vzácné výjimky jsem měl štěstí. S těmi herci je to tak: moje dlouhé filmy nejsou realistickými příběhy naplněnými osudy postav, ale imaginativními filmy pracujícími s metaforou, metamorfózou, symbolem, analogií. V takových filmech není nositelem významu jen herec, ale může jím být stejně dobře rekvizita, prostředí, kostým, zvuk – všechno je stejně důležité a podle toho s herci zacházím. Vybírám je podle očí a úst. To jsou pro mě nejdůležitější a nejcharakterističtější prvky pro snímání detailů. Oči jsou oknem do duše, ústa vyjadřují druh agresivity.

vnímání filmu nelze počítat s přímým taktilním kontaktem, spoléhám na zdvojení smyslů zrak-hmat z utilitární praxe, na reflexní psychózu a na synestezii.

Známa je vaše fascinace arcimboldovským manýrismem. Často mluvíte spíše o manýristické než o surrealistické podobě svých děl. Manýra má však také negativní konotace – něčeho falešného, imitujícího, přepjatého, kýčovitého. Co pro vás tento postup znamená? Když mluvím o manýrismu, nemám na mysli manýrismus v pojetí pana Hockeho a jeho Labyrintu manýrismu, ale historický manýrismus italský i zaalpý. Dříve byl tento manýrismus vnímán jako jakási úpadková forma renesance, ale jak ukázal Max Dvořák, v manýrismu jde o tvůrčí rozvíjení impulsů antiky. Designo interno není v podstatě nic jiného než vnitřní model surrealistů. Proto surrealisté zařadili některé manýristické malíře mezi své předchůdce. Arcimboldova metoda vnáší do malířství metamorfózu, tak charakteristickou pro surrealistickou poezii psanou či malovanou.

Kdysi jste Arcimboldův přístup interpretoval jako sublimaci potlačené sexuality a uzavřel jste tuto interpretaci otázkou: „Masturboval vůbec Arcimboldo?“ Jak se to má s vámi a masturbací? Sigmund Freud zahajuje jednu svoji přednášku v Úvodu do psychoanalýzy: „Dámy a pánové, všichni jsme v mládí masturbovali, kdo to popírá, masturbuje dodnes.“ Jinak vás odkazuji na svoji studii Budoucnost patří ipsačnīm strojům nebo na můj film Spiklenci slasti.

procesu pak není žádné místo pro ohledy na diváka, bylo by to na úkor autenticity.

Je možné nejen toto osvobození, ale i svobodu umělecké tvorby udržet tváří v tvář grantům a dalším způsobům financování umělecké tvorby? Bez grantů bychom žádný film nenatočili. Samozřejmě, že stojíme jen o takové granty nebo koprodukce, které nejsou spojeny s žádnými podmínkami a zaručují nám absolutní svobodu tvorby. I to je jeden z důvodů, proč točíme film jednou za pět let.

Jan Švankmajer (nar. 1934) je výtvarník, animátor, filmový režisér, člen Surrealistické skupiny, držitel řady mezinárodních ocenění. Po absolvování loutkářské scénografie a režie začal od šedesátých let točit krátkometrážní filmy, jako jsou Rakvičkárna (1966), Byt (1968), Týden v tichém domě (1969), Kostnice (1970), Možnosti dialogu (1982). Výrazně experimentální animované filmy často zpracovávají literární námět, např. Otrantský zámek (1977), Zánik domu Usherů (1980), Kyvadlo, jáma a naděje (1983), Něco z Alenky (1988). Od konce osmdesátých let natočil i několik celovečerních filmů, mj. jsou to Lekce Faust (1994), Spiklenci slasti (1996), Otesánek (2000) nebo Přežít svůj život (2005). Vedle filmu se věnuje také volné tvorbě (v současné době probíhá v Domě U Kamenného zvonu v Praze jeho výstava Možnosti dialogu). Publikuje v surrealistické revui Analogon.