

*Edice a materiály***Kino v psacím stroji**

V písemných projevech surrealistů se vedle poesie a prozaických textů setkáváme stále častěji, zejména po druhé světové válce, s útvary, které na sebe berou podobu nejrůznější: vedle dramát, obrazových básní a jiných experimentů jsou to také filmové scénáře. Prvotní příčinou těch posledně uvedených bude patrně uchvácení médiem filmu, rané zážitky z temných sálů kin, na jejichž plátnech se odvíjely děje, které se vtiskly do paměti tím hlouběji, čím více unikaly našemu chápání. Potřeba oživit tyto zážitky pak vedla surrealisty k jejich fantazijní nápodobě.

Něco podobného se odehrávalo někdy na počátku padesátých let, kdy v jednom smíchovském bytě se scházeli u psacího stroje dva mladí básníci Karel Hynek a Vratislav Effenberger a představovali si, že přišli do divadla, kde se právě zvedla opona a začalo drama, které je zaujalo. A protože v té době nic takového ve skutečnosti zhlédnout nemohli, začali si svá vysněná dramata sami psát, střídající se u psacího stroje. Když pak své hry četli – rovněž střídavě – před svými přáteli i známými, setkal jsem se s nimi i já a byl jsem od první chvíle uchvácen, ba rozhodlo to o mých dalších krocích.

Záhy jsem se i já sám pokoušel zachytit své představy živoucích dějů a začal jsem psát svá dramata i filmové scénáře. Zatímco iniciátoři mého snažení tvořili své dílo jako cosi hotového, co bylo určeno jen fantazii jejich posluchačů a vůbec nepočítali s možností nějakého jevištního uskutečnění, psal jsem já svá dramata i scénáře tak, abych je v dosahu svých možností mohl uskutečnit. Nakonec jsem však dopadl skoro stejně – jen malý zlomek mých plánů se mi podařilo zachytit na úzký filmový pás a vše ostatní zůstalo jen na papíře. Něco z toho předkládám vaší pozornosti.

* * *

Prvý scénář **Bez názvu** je opravdu první, který jsem kdy napsal. Vzniknul někdy v polovině padesátých let, na rukopisu nemám ani uvedeno přesné datum. Titul jsem doplnil až nyní, tehdy jsem prostě na název nemyslel. Teprve později jsem si uvědomil, jaký význam poskytuje titul dopadu díla – ať je to obraz, báseň, koláž nebo film: vytváří v diváku určité napětí v souvislosti se snahou uvést v soulad označující s označovaným, tedy „pochopit“ smysl díla. Čím je název vzdálenější obsahu, čím šalebnější je klíč k otevření tajemství, tím větší vzniká prostor pro rozvinutí divákovy imaginace, která pak nalézá v díle významy, o nichž tvůrce nemá ani tušení.

Podle tohoto scénáře jsem opravdu chtěl natočit film – proto tolik technických podrobností (mnohdy patrně pochybených, a to vinou mé malé znalosti skutečné filmové techniky). Že jsem svůj záměr neuskutečnil, jak tomu ostatně zůstalo i u většiny mých dalších scénářů, mne v tomto prvním případě ani moc nemrzí – s odstupem let vidím značnou odvozenost svých tehdejších představ jasněji, než tenkrát. Je to zároveň doklad, jak zapůsobilo zhlédnutí *Andaluského psa* na tolik příznivců avantgardního filmu, k nimž jsem i já patřil: bude existovat asi celá řada filmových prvotin a ještě více scénářů, které nesou stopy tohoto vlivu.

Spíše než onen záběr prořátého oka, klavírů s oslími mršinami nebo dlaně s mravenci (to poslední cituje i Jan Němec ve svých *Démantech noci*) na mne samého zapůsobily ony podivuhodné pro-

měny vášnivého vztahu mezi oběma protagonisty, jejichž motivace nám uniká a tím více fascinuje. To se zrcadlí – snad až nadměrně – ve zvratech vztahu Muže a Dívky v mém scénáři. Nechybí ani moment dvojníka, stejně jako nevysvětlitelné objevení bílé masti na Mužově tváři; stejného rodu je i výskyt dvou kolemjdoucích, rybáře a jeho druha, lhostejných k osudu muže a přec tak bezprostředně do něj zasahujících. Ani zmíněné oko nechybí – zde však inspirace víčka prořátého udičkou a napínaného vlasem tkví především v obraze Mikuláše Medka Hlava která spí imperialistický spánek z roku 1953. Stýkal jsem se v těch letech s Mikulášem a jeho ženou, fotografkou Emilou Medkovou. Navštěvoval jsem je v jejich vile v Čejkovicích, v sousedství Soběšína, kam jsem jezdil na prázdniny. Čejkovice jsou také místem děje mého scénáře, tam je i zatáčející silnice (kterou ovšem připomíná i fotografie z Dellukova filmu *La femme de nulle part*) a v blízkosti je i mostek přes říčku Blanici, kde se odehrává scéna s rybáři. Na Mikulášovy obrazy upomíná i závěrečný záběr na krvácejícího ptáka přibitého hlavou dolů na dveřích vily a rovněž všechny ty zmiňované *objekty*, které bychom našli v řadě jeho děl z té doby. Zrcadlo na hrobu upomíná na tehdejší fotografie Emily Medkové; jeho skutečná předloha visela u Medků ve vile. I v ostatních ohledech zachycuje tento scénář odlesky mého života v těch časech.

Jednou jsem při promítání starého němého dokumentu o Praze založil film do projektoru chybně, stranově převráceně. Zrcadlový obraz známých míst na nás všechny zapůsobil jako cosi, co známe i neznáme zároveň. Tehdy jsem se rozhodl natočit tímto způsobem povídkový film, který jsem nazval **Golem – zrcadlo Prahy**. Dvě povídky, které se zachovaly ze scénáře tohoto záměru, uvádím pod jejich názvy **Komu zvoní hrana** a **Sama uprostřed polární noci**, obě z roku 1958. K prvé z nich jen poznámku: tam, kde mluvím o reportážní fotografii zabitého Lorcy, jsem se mylil. Jak jsem později zjistil, šlo o snímek zabitého mexického stávkujícího dělníka, kterého zachytil Manuel Alvarez Bravo v roce 1934 a zmiňuje se o něm André Breton ve svých vzpomínkách na pobyt v Mexiku. Scéna náboženské demonstrace z této povídky připomíná události z konce osmdesátých let – o třicet let dříve, kdy jsem tento text psal, byla však jen fantastickou představou. Z téže doby je i projekt **Astarté**. Podnětem k němu byl Jenčíkův přepis jednoho tanečního čísla proslulé „prokleté tanečnice“ Anity Berberové. Fragment jeho filmového záznamu mi kdysi věnoval filmový sběratel Bohumil Veselý, který se sám stal mythologickou postavou českých filmových dějin. Tento filmový projekt patřil k těm, které jsem chtěl uskutečnit ze všech sil. Můj přítel, malíř Oldřich Jelínek mi tehdy navrhnul i kostým pro hlavní představitelku. Tu jsem tehdy našel v jedné z členek souboru Milči Mayerové, a natočil jsem s ní dva zkušební snímky, jejichž kopie se dochovaly.

Důvod, proč nemohl film vzniknout, byl velmi prozaický. Měl jsem totiž přesnou představu, kde by se celý děj měl odehrávat: na pusté mořské pláži. Ovšem v těch letech nebylo možno se k moři vypravit – ani cesta do spřátelené NDR nebyla tehdy uskutečnitelná, a tak vše vzalo za své. Musím přiznat, že tento nezdar mne dodnes mrzí.

Následující scénář **Hranice pásma** má pozoruhodnou genesi. Jednoho večera, na přelomu padesátých a šedesátých let, mi Vratislav Effenberger vyprávěl svůj námět filmové povídky. Příběh se mi velice zalíbil a litoval jsem, že je to jen vyprávění, které není nikde zachyceno. Rozhodl jsem se proto je zapsat, ovšem svůj záměr jsem – jak už to u mě bývá zvykem – uskutečnil až o hodně později. Ač jsem chtěl zachytit vše co nejpřesněji, smísilo se to, co jsem několik měsíců nosil v hlavě s některými mými spontánními představami a vše jsem pojal jako jakýsi „foršpan“ povídkového surrealistického filmu.

Celá záležitost měla však své pokračování. Když jsem – zase o hodný čas později – ukázal Vráťovi svůj záznam, ukázalo se, že to všechno je jinak. Ve skutečnosti příběh, který mi vyprávěl, měl již tehdy napsán, a tak jsme mohli porovnat obě jeho podoby. Ukázalo se, že i když jsou obě verze shodné, v celé řadě momentů se liší a dokládají podivuhodné mocenství vzpomínkového klamu.



Ludvík Šváb
Foto Kamil Varga

Na počátku sedmdesátých let tahle příhoda zaujala Jana Švankmajera, který přišel s nápadem, že by se tato bezděčná mýlka dala změnit v plánovitou hru. Každý člen Surrealistické skupiny by dostal do ruky scénář, na který by napsal svoji verzi, a tu pak předal dalšímu účastníku, který by neznal než právě jen ten předchozí scénář. Tak vznikla hra, kterou jsme potom nazvali Tichá pošta – podle společenské zábavy, jíž se svou podstatou podobala. Průběh celé hry byl neobyčejně zajímavý; výběr jednotlivých částí scénářů jsem pak sjednotil do celku nazvaného Autobus Argonautů, který byl v minulém roce otištěn v druhém čísle časopisu Intervence.

Přesto, že jsem vlastně hru začal, zúčastnil jsem se jí znovu. Na základě losování mi připadlo reagovat na scénář Martina Stejskala Na krok nevidět. V této fázi vývoje hry jsme začali do děje místo původně anonymních postav zapojovat reálně existující osoby. Zpočátku sami sebe, tj. členy Surrealistické skupiny, pak i naše přátele a ostatní lidi z blízkého i vzdálenějšího okolí.

Kratičká zmínka o mlýnici v Martinově scénáři okamžitě ve mně vyvolala vzpomínku na film, ve kterém se významná část děje odehraje právě ve mlýnici – na můj milovaný Feuilladův film *Judex* z roku 1915 (milovaný ostatně i řadou jiných, například režisérem Georgesem Franju, který natočil jeho důstojný remake). Můj scénář **Werich se setkává s Judexem** odpovídal rámci hry a nikdy jsem nepomýšlel na jeho realizaci.

To však neplatí o třech dalších scénářích, věnovaných jednotlivým postavám současné Surrealistické skupiny. Ty byly psány tak, aby je bylo možno amatérskými prostředky realizovat. K tomu, že se tak nestalo, bych rád připojil jedno slůvko, totiž „doposud“; i když se obávám, že se sotva uplatní. Rozhodně ne v prvním případě, v povídce **Smrt Vratislava Effenbergera**, kterou jsem psal ještě za jeho života; mezitím ta skutečná smrt znemožnila natočení její ironizující podoby. (Zed' šancí, u níž se měla odehrát, se však dostala do filmu Jana Švankmajera *Spiklenci slasti*.)

Druhý scénář, **Lovy barona Karola**, je věnován slovenskému členu skupiny, malíři Karolu Baronovi. Jeho název je však také narážkou na slavný americký thriller Ernesta B. Schoedsacka z roku 1932 *The Most Dangerous Game*, který se ve Francii hrál pod názvem *Les chasses du comte Zaroff*. Tento můj scénář byl již na krok k realizaci – před několika málo lety jej chtěla natočit jakási společnost pro košickou televizi. V Bratislavě jsme strávili několik dní nad definitivní podobou scénáře spolu s Karolem Baronem a Ondřejem Šulajem, pozdějším scenáristou filmů *Všetko čo mám rád* a *Záhada*.

Oravský zámek jako sídlo nosferatuovského barona Karola nebyl vybrán náhodně – podle zjištění pařížské filmové historičky Lotte Eisnerové právě ve zříceninách tohoto zámku byly natáčeny exteriéry slavného Murnauova filmu *Nosferatu* z roku 1922. Že k realizaci našeho filmu nakonec opět nedošlo, má tu nejprostší příčinu – nesehnaly se peníze.

Konečně poslední z uvedených scénářů, **Arcipaže**, je věnován Aleně Nádvorníkové, která se však v ději vůbec neobjeví – jen její kresba Vánoční příběh, jejíž vznik by měl na plátně ožít pomocí animace a za doprovodu zvuků, které provázely děje odehrávající se mimo obraz.

V roce 1995 vyšla v Paříži kniha *Le cinéma impossible*. Na počest stého výročí kinematografie je tu shromážděna stovka nerealizovaných scénářů vesměs avantgardních filmů z nejrozličnějších období a od nejrozličnějších autorů. V jejich výčtu nalezneme jména Karla Teiga, Jaroslava Seiferta i Vratislava Effenbergera. Zdá se, že i psaná podoba filmového zážitku může najít své čtenáře, kteří se díky své obrazotvornosti mění v diváky. Zapůsobí-li tak i něco z toho, co jsem napsal, splní to víc, než bych očekával.

červen 1996

Ludvík Šváb