

*Edice a materiály***Abakadabrantní proměny**

*„Jde-li o to napsat abstraktní scénář, jsou na výběr dvě metody:
nechat se unést fantazií a učinit ji výhradním tvůrčím principem,
anebo připustit existenci určité normy, která spojuje
obrazy do umělecké konstrukce. První metoda je metodou surrealistů.“*

Jean Brzekowski¹⁾

I

O existenci útlého svazečku ani ne osmerkového formátu s názvem **4 texty pro film** dnes již ledaskdo ví. Pominu-li pozoruhodnou imaginativní sílu těchto textů, byly tu dva další důvody k nové edici. Předně to, že knížka je dnes poměrně obtížně dostupná širšímu okruhu zájemců a pak také to, že otázka jejího autorství jeví se dosti pozoruhodná.

Svazek 4 texty pro film vyšel v ilegální Edici Surrealismu, a to patrně v roce 1944.²⁾ V tiráži knihy je uveden náklad sto exemplářů. Knihu výtvarně doprovodila Toyen: kromě titulního listu vytvořila čtyři koláže s číslicemi označujícími pořadí jednotlivých textů. (Viz naši edici.)

Jako autor je v knize uveden „L. Toman“. Toto jméno se objevilo hned po válce v bilančním přehledu „osudu umělecké avantgardy“ z pera Karla Teiga: „Je třeba ještě a v neposlední řadě jmenovat J. Heislera, jenž vydal doprovodem k fotografiím J. Štyrského básnický text Na jehlách těchto dní, a autora několika filmových libret L. Tomana.“³⁾

Pod tímto jménem se skrývá Ludvík Toman (1920 – 1988), jedna z nejobávanějších postav československé normalizační kinematografie.

Za okupace měl Ludvík Toman velmi blízko k surrealismu, a to díky rodinným a přátelským svazkům s Jindřichem Heislerem (1914 – 1953) a s Toyen (1902 – 1980).⁴⁾ Tomanovou ženou

1) Básník Jean Brzekowski (1906 – 1981) odjel v roce 1928 z Krakova do Paříže, okouzlen poezií Apollinaira, Cendrarse a Jacoba. Zde vydával vynikající francouzsko-polskou revui L'Art contemporain, spřátelil se s generací Hanse Arpa, Maxe Ernsta, Fernanda Légera ad., stal se významným znalcem umění. Od třicátých let publikoval též francouzsky. Intenzivně se zajímal o film, který ovlivnil i jeho básnickou a románovou tvorbu. Hlavní souvislost mezi filmem a poezií viděl Brzekowski ve zrušení anekdotičnosti. Jeho filmová představa vycházela z dynamiky abstraktní konstrukce „primárních forem“.

Srov. Jean Brzekowski, Pour le film abstrait. In: Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*. Jean Michel Place – Arte, Paris 1995, s. 90 – 93.

2) Tato datace pochází z kalendária otištěného v katalogu výstavy *Skupina Ra*. (Ed. František Šmejkal. Galerie hl. města Prahy, Praha 1988, s. 129.) Zatím se však nepodařilo ji potvrdit z jiných zdrojů.

3) Karel Teige, *Osud umělecké avantgardy v obou světových válkách*. In: Týž, *Osvobozování života a poezie*. Aurora, Praha 1994, s. 99 – 125, cit. s. 120.

4) V životopisných údajích vycházím z rozhovoru se synem Ludvíka Tomana, Jindřichem Tomanem, ze dne 23. 4. 1997. Jindřich Toman svého otce téměř nepoznal, protože rodiče se rozvedli, když byl Jindřich malé dítě, patrně někdy v roce 1946 či 1947.

byla sestra Jindřicha Heislera a za války, pravděpodobně však až po smrti Jindřicha Štyrského (1899 – 1942), byly mezi nimi úzké přátelské vazby. Toman se prý podílel i na skrývání Jindřicha Heislera před německými úřady a gestapem.

V té době a pod nepochybným vlivem Heislera a Toyen se Toman patrně rozhodl, že se bude věnovat umění. Hned po válce Toman působil ve Studiu Jindřicha Honzla při Národním divadle, ale jeho touha už nabírala filmový směr: pracoval tehdy jako asistent režiséra Martina Friče při natáčení filmů *Třináctý revír* (1946), *Polibek ze stadiónu* (1947) a *Návrat domů* (1948).

V roce 1945 Toman zveřejnil třetí ze svých surrealistických scénářů v časopise Kvart (4, 1945, č. I, s. 60 – 63), v srpnu téhož roku pak publikoval stať *Krise námětu na divadle a ve filmu*,⁵⁾ v níž píše především o nedostatečnosti soudobého divadla, o jakémsi jeho zpoždování za vývojem moderní poezie: „Poezie (...) se jedinečným rozmachem (...) zbavuje různých pout, osvobozuje se ve své technice, aby uvolnila cestu básnickové fantazii. (...) jeviště prostě nemůže realizovat ani nejjednodušší představu dnešní uvolněné a rychle se pohybující básnickovy fantazie.“ Pro básníka pak Toman nachází východisko ve filmu, mezi jehož přednostmi vyzdvihuje tyto: 1. „uskutečnitelnost různých představ“, 2. možnost vést a soustředit divákův pohled podle dynamiky básnickovy myšlenky, 3. „možnost určení definitivní formy hry“. Toman pak svou představu dokresluje připomenutím jmen jako Ejzenštejn, Pudovkin, Dalí, Buñuel, Man Ray, Clair, Picabia, Méliès, P. A. Birot. Jeho filmové nadšení je v závěru článku poněkud zkroceno uměřeným důrazem na specifické rozdíly mezi divadlem a filmem. Když však přirovnává divadlo k automobilu a film k letadlu, je zřejmé, že naději básnickovy přítomnosti vidí spíše ve filmu. O něco méně otevřeně Toman zopakoval tuto myšlenku v článku nazvaném *K otázce jevištní výpravy*,⁶⁾ kde znovu zdůraznil celkovou krizi soudobého divadla, v němž není místa pro „suverenního básníka“, totiž divadla vážně omezeného veteší starých divadelních prostředků („statičnost, neproměnlivost a topornost scénických prostředků“).⁷⁾

Není dnes známo, proč Ludvík Toman opustil Honzlovo Studio. Víme jen, že po krátké asistentské kariéře na Barrandově pracoval ve zpravodajském filmu a natáčel politicky angažované dokumentární a populárně naučné filmy, podílel se i na scénáři k filmu Hermíny Týrlové *Nepovedený panáček* (1951).⁸⁾

Do dějin české kinematografie však Toman zasáhl mnohem výrazněji až v éře normalizace, když se stal ústředním dramaturgem Filmového studia Barrandov (1969 – 1982).⁹⁾ Do normalizačních let je situována celá řada tragikomických historek o všemocném „Ludvíčkovi“, s nímž se musel setkat, či lépe utkat, snad každý, kdo chtěl v oné době na Barrandově točit. Režisér Jiří Menzel

5) „Tvorba“ 14, 1945, č. 3, s. 44 – 45.

6) „Otázky divadla a filmu“ 1946, č. 5, s. 254 – 257.

Oba citované příspěvky jsou – stejně jako 4 texty pro film – podepsány „L. Toman“, přestože v obou zmíněných časopisech byly články v té době podepisovány výhradně celým jménem.

7) Na Tomana pak mírně polemickým tónem navázal v tomtéž čísle *Otázek divadla a filmu* Jindřich Honzl (s. 268 – 271), který si všímá dalších dvou podobných hlasů: článku Jiřího Kárneta v „Generaci“ 1946, č. 3, a Otomara Krejčí v „Divadelním zápisníku“ 1946, č. 5 – 6.

8) Srov. medialon Ludvíka Tomana ve zpravodaji „Filmové informace“ 10, 1959, č. 18, s. 11. a stručný nekrolog v časopise „Záběr“ 21, 1988, č. 21, s. 2. Některé Tomanovy dokumentární filmy: *Nedělní odpoledne* (1947), *Čtyři říjnové dny* (1949), *Rychloraziči v Tisové* (1954). Od poloviny padesátých let se Ludvík Toman věnoval práci na populárně naučných filmech, zejména z oblasti rentgenologie a polarografie, příležitostně natáčel další dokumenty (*Slunečná Albánie*, *Obrázky z Československa* apod.). Jeho jméno se objevilo také u scénářů celovečerních hraných filmů jako *Větrné moře* (1973), *Borisek malý seržant* (1975), *Hněv* (1978).

9) Před tím působil Ludvík Toman osm let ve Svazu československo-sovětského přátelství, snad v jakémsi propagačním oddělení.

dal nedávno k lepšímu svou – ovšem zprostředkovanou – vzpomínku: „Kdysi po válce chtěl patřit k surrealismu, ale nikdo ho nebral vážně, protože byl hloupej.“¹⁰⁾

Na 4 texty pro film – s důrazem na autorství Ludvíka Tomana – mě upozornil před deseti lety František Šmejkal.¹¹⁾ Představa o surrealistické minulosti Ludvíka Tomana, strašného filmového pána, byla velmi bizarní. František Šmejkal vzpomínal, jak se s tímto Ludvíkem Tomanem setkal: bylo to na samém konci šedesátých let, kdy Šmejkal připravoval knihu o Jindřichu Heislerovi s edicí jeho výtvarných a literárních děl.¹²⁾ Šmejkal, který zjistil, že Toman a o šest let starší Heisler si byli blízcí, navštívil Tomana s žádostí o vzpomínku či upřesnění některých biografických dat. Toman jej však energicky, přesněji řečeno: vulgárně, odmítl; nechtěl se jakkoli k Heislerovi a ke své „surrealistické minulosti“ vracet.

4 texty pro film psal Toman patrně ve svých čtyřicetiletých letech. Jak se ukáže dále, ikonografický rozbor 4 textů pro film svědčí o tom, že se jejich autor pohyboval v prostoru surrealistické imaginace s jistotou a invencí.

II

Všechny čtyři texty jsou nesené na vlnách dění, procesuálních proměn i náhlých zvrátů, nikoliv na principu souvislého narativního děje. Před očima pečlivého čtenáře se dějí věci navýsost fantastické, a proč to neříci: abrakadabrantní.¹³⁾ Tak například hned na začátku 2. textu vběhnou do vířivého kruhu dětské nohy pronásledované štěkajícím psem, aby se v zápětí znejistěl obraz slunečnice uprostřed tohoto kruhu: snad je to „vodotrysk, z něhož vylétají žiletky“. Tyto dějící se pohyby mají v jednotlivých textech různou podobu. Jednou je to jakoby fotografovaný děj nebo proces jako v citovaném případě, podruhé dramaticky gradované napětí (torzní kyvadlo, smršťování a rozpínání krajiny ve 3. textu), jindy zas filmový záznam akce („vítr sebere klobouky [...] a žene je v prudké změti vzduchem“, 4. text). Dominantní jsou ale přece jen různé metamorfózy, vizuálně sugestivní, někdy takřka taktilního charakteru (dráty z kol jedoucích bicyklů se promění v obilí a shoří; 4. text).

Patrně nejcharakterističtějším „děním“ je zviditelňování vnitřní tenze, pohybu uvnitř hmot a prostorů. Takové jsou obrazy všelijakých prasklin, štěrbin a trhlin: „asfalt silnice se žářem škvaří a svažuje, podélně puká a proměňuje se ve větší kus smrkové kůry odloupené ze stromu (...) Kapky rtuti mizí ve štěrbinách kůry“ (4. text). Výsledkem vnitřního pnutí jsou rovněž procesy takřka dalíovského „měknutí“: hroty vidliček zabodnutých do dláždění změkly (3. text), slza teče „jako parafin rozpuštěný teplem svíčky, stéká po ní postupně chladne“, „postraňky (...) se

10) „Iluminace“ 9, 1997, č. 1, s. 143.

11) V té době mi František Šmejkal předal kopii dvoustránkového strojopisu, nadepsanou Uchovejte v suchu. Rukou Františka Šmejkala je zde připsáno jméno autora – Ludvík Toman – a k tomu poznámka: „in: 4 texty pro film, Edice Surrealismus?“. Text strojopisu je částečně identický s druhým ze 4 textů pro film; odlišnou část uvádíme v poznámce v následující edici.

12) Kniha pak nesměla z ideologických důvodů vyjít. – Prvním uceleným pojednáním o Heislerovi byla studie Františka Šmejkala nazvaná *Heisler*. „Výtvarné umění“ 15, 1965, č. 9, s. 414 – 419. Nejnovější poznatky o díle Jindřicha Heislera a jeho interpretace byly publikovány ve statích Lenky Bydžovské a Karla Srpa v katalogu výstavy *Český surrealismus 1929 – 1953*. Galerie hl. m. Prahy – Argo, Praha 1996.

Srov. též: Jindřich Toman, *Wort, Bild und Objekt. Zum Werk des tschechischen Surrealisten Jindřich Heisler*. „Pantheon“ 43, 1985, s. 165 – 170.

13) Dovoluji si zde počestit přiléhavý francouzský výraz *abracadabrante* (neuvěřitelný, fantastický, bláznivý).

prodlužují a po chvíli se měkce přetrhnou“ (4. text). Tam, kde se v textech pro film objevuje – tolik častý – motiv rozkladu, zmaru a znicotnění, připomínají se některé obrazy Jindřicha Štyrského, zejména Tekoucí panenka nebo Člověk nesený větrem (oba 1934), a také kresby k nim. Ve 4 textech pro film často vystupují surově lyrické jakoby detailní záznamy procesu rozkladu – zejména obrazy puchýřů v 2. textu, vyrážka, vřídky či bradavice na ruce kočího ve 4. textu. Jindy zas utkvělé obrazy destrukce a zániku jako například ve 3. textu („Dům [...] zatím nesmírně zestárl. [...] Téměř všechna okna jsou vytlučena, někde i s rámy, a omítka celého domu je skoro opadala.“)¹⁴⁾

Tvarová proměnlivost a víceznačnost, tedy vnitřní dynamika, připomíná i další obrazy či výtvarné záznamy snů Jindřicha Štyrského. Najdeme například určitou vizuální analogii mezi Štyrského dvěma verzemi Snu o Matce-zemi a výrazným motivem různých zduřenin či nádorů, které se promění v pahorky a celou krajinu (2. text), uvědomíme si souvztažnost mezi Štyrského sny o hadech a proměnami koňů v hady, kteří pak rozrývají zem (1. text). Štyrského Člověk nesený větrem stejně jako přípravná kresba k tomuto obrazu anebo Majakovského vesta (a s ní související Záznam snu z roku 1937) jako by se „odehrávaly“ v tomtéž prostoru, kde se – ve 4. textu – lidské postavy proměňují v pouhé obleky.

Silný „prostorový“ vjem je pro 4 texty pro film příznačný. Obrazovému „dění“ jsme přítomni v širé krajině, jakoby za třetím rozměrem. Často je to jen (zraňovaná) pustina, jindy zas prostor nápadně připomínající „realizované básně“ Jindřicha Heislera a Toyen *Z kasemat spánku*.¹⁵⁾ Tyto kasematy jsou však otevřené, přízračně blízké a zároveň rozlehlé prostory, v nichž věci vrhají své letní podvečerní stíny a text vstupuje do těchto prostorů jako jejich integrální součást.

Dalším významným ikonickým prvkem 4 textů pro film je motiv obrazu v obraze, který se objevuje u Štyrského už na počátku třicátých let, například na obraze Čerchov (1934). Analogicky v 1. textu v nitru muže „pomalu vystupuje obraz krajiny ve stylu romantických malířů“, pak zas je „jakoby přilepen na obloze (...) čtvercový obraz“. Různé obrazy se zde vrství, překrývají, vystupují přes sebe. V citovaném 1. textu mizí obrys muže, který se zvětšil, až vyplnil celý prostor pokoje, pak se rozpíná pokoj, muž i obraz krajiny v něm, abychom sledovali děj, jenž se tu odehrává, a ještě navíc se na nebi objeví fantomatický obraz dívky-přeludu.¹⁶⁾

Jiným ikonickým prvkem, který připomene tvorbu Jindřicha Štyrského, je „náhlý“ obraz reklamních motivů (Elida a Gilette¹⁷⁾ a finální obraz 2. textu) – který může ve čtenáři vyvolat vzpomínku na Štyrského fotografie výkladních skříní, zejména holičských krámů.

V jednotlivých textech je v různé míře přítomen akustický prvek, ale jen vzácně to jsou promluvy postav. Častější je jen zvuková představa, například „vzdálené zazvonění, které se prodlužuje v chvějivě znící tón“, vrzání houpačky, nesnesitelný rachot, nepříjemné ticho apod. I promluvy, pokud se v textech vyskytují, jeví se svou fragmentarností spíše jako nekonkrétní akustický jev, než jako replika postavy. V tomto ohledu se vyskytuje ve 4. textu výjimka: „Domnívali se, že mne připraví o možnost létat, když mně vezmou můj pokoj. Odletěl jsem, ale zbavil jsem se velké části svého pohodlí.“ Tato promluva je uvedena větou: „Poslední slova, která je možno již jen velmi těžce postihnout.“ – tedy větou, která následující promluvu zastírá nejistotou, jež provází celkovou bezútešnou atmosféru. Navíc je to věta jakoby z intimního deníku člověka pronásledovaného, zbaveného vnější svobody.

14) Připomene se tu ilustrace Victora Huga *La maison visionnée*, již zařadil Štyrský do svých záznamů snů. Viz Jindřich Štyrský, *Sny*. Ed. František Šmejkal. Odeon, Praha 1970.

15) Viz *Český surrealismus 1929 – 1953*, s. 330.

16) Zde se může připomenout Štyrského utkvělý motiv zemřelé nevlastní sestry Marie.

17) Latentní erotický prvek, který je v těchto motivech obsažen, je jinak ve 4 textech pro film poměrně vzácný.

Promlouvá spíše autor, než postava... Vždyť společným rysem všech čtyř textů je absence postav v tradičním „dramatickém“ smyslu toho slova, namísto nich tu vystupují spíše fantomy. Poměrně často jsou to různá zvířata – například pes, koně, hadi, myši, mouchy, hejna ptáků. Anebo i lidské postavy, ovšem „s pohyby automatů“ a „s nehybnými tvářemi obrácenými dozadu“ (2. text). V jiném případě se dav tisíce lidí stává „množstvím prázdných obleků, které se nyní splihle a bezvládně povalují anebo jsou větrem zvedány do výše“ (4. text). Jindy, když se objeví lidská postava (žebrák), je charakterizována čistě vizuálně: „Jeho obličej je velký vlašský ořech bez skořápky. Mezera mezi čtvrtkami jádra je napříč.“ (3. text)

Ve 4 textech pro film nacházíme jednak snové a světelné tvarosloví a jednak některé leitmotivy, které mají velmi blízko k tvorbě Jindřicha Heislera. Podívejme se nejprve na motivy dětství a války. První z nich se zpřítomňuje hned v prvním textu jakoby „kaneovským“ motivem chlapce, který zatřepe skleněným těžítkem a hledí na „vnitřní“ zasněženou krajinu. (Připomíná se tu jak slavná sekvence úmluvy, po níž Kaneova matka předává syna do cizí péče, tak vzpomínka na arkadické dětství, jež do značné míry určuje – a frustruje – Kaneův život až za práh smrti.) Je to dětství chápané v psychoanalytickém klíči jako hádanka, jako nenávratně ztracený ráj slasti. (Ostatně zásuvky stolu, které „někdo“ na začátku prvního textu otevírá, jsou zásuvkami podvědomí – a z nich se pak „vyhrne množství mýdlových bublin“. Snad jsou to vzpomínky, pod jejichž jemnými doteky se muž stává průhledným, stává se prostorem, v němž se už rodí nová dění.)

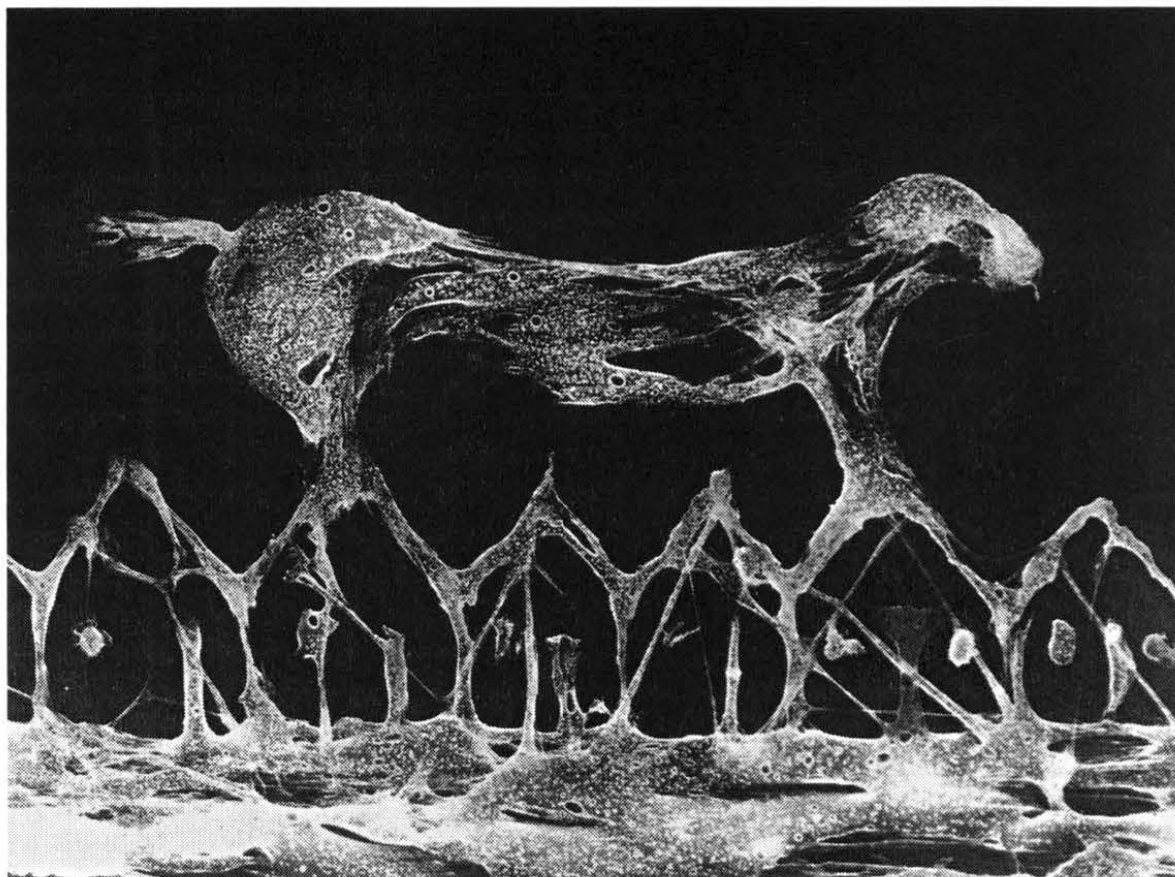
V podobě bytostného ohrožení je motiv dětství přítomen v 2. textu – nejprve je tu obraz, v němž štěkající pes honí dětské nohy, o něco později – bez přímé (kauzální) souvislosti – se objeví výjev s dítětem hrajícím si na písku, které unikne zkáze. V nostalgické podobě se pak motiv dětství vrací v obrazech kývajících se prázdné houpačky v opuštěné zahradě (3. text), které mohou asociovat Štyrského obraz *Ztracený ráj* z roku 1941.

Motivy války jsou ve 4 textech přítomny buď v určitých detailech (střelba z kulometu, 3. text; „z dálky zaznívají do praskotu požáru vojenské povely“, 4. text), většinou však vstupují do textů nepřímo, spíše v atmosféře, v celkovém ladění. Jsou to motivy ohrožení; v 1. textu je to motiv takřka apokalyptický, v němž se objeví i koně (bez jezdců), ovšem koně „vyhublí, až je jim vidět žebra, oči vystupují z důlků, bělmo je zkrvavělé a vyzáblé, odchlíplé nozdry jim pleskají nad žlutými zaťatými zuby.“ Motiv zmaru pak graduje proměnou koňů v hady. Z citovaných příkladů plyne, že motiv snu a snová motivace jsou významným formotvorným rysem 4 textů pro film. Jako jejich motto Toman použil aforismus Georga Christopa Lichtenberga, jímž se hlásí k surrealistickému zpochybnění hranice mezi snem a bděním a nabízí klíč k chápání následujících textů jako záznamů lucidních snů nebo lépe „předspánkových vizí“, o nichž se v souvislosti s Heislerovou poezií zmiňuje Petr Král.¹⁸⁾ Stojí jistě za pozornost, že když Jindřich Štyrský připravil část svých záznamů snů coby novoročenku na rok 1941, použil jako motto citáty z Gérarda de Nerval a z Lichtenberga. V druhém z nich se čte: „Ve snu žijeme a vnímáme právě tak jako ve stavu bděním, a snění jest právě tak součástí našeho života jako bdění. (...) Sny znenáhla tratí se v našem bdění a nelze říci, kde začíná bdění a končí sen.“¹⁹⁾

V logice snu pramení dynamika tvarových proměn, které jsou ve 4 textech pro film svým způsobem „nositeli děje“ – děje, jehož významové jádro tkví v čiré vizualitě snových vizí, nikoliv v anekdotické, kauzálně a psychologicky motivované story. Tak jako se světelný proud, záblesky světla, sluneční svit apod. náhle zjevují a pak zase mizí, nabývají i fantaskní preludy podoby zřetelně viditelného a znovu vyvolatelného snu.

18) Srov. Petr Král, *Fotografie v surrealismu*. Torst, Praha 1994, s. 37.

19) Úplné znění motto je otištěno ve Šmejkalově edici *Štyrského Snů*, s. 119.



Jindřich Heisler: Ze stejného těsta, 1944
Fotografika, 19 x 28 cm
(Katalog Český surrealismus 1929 – 1953.
Praha 1996, s. 339)

Světlo, které má významnou úlohu v díle Jindřicha Heislara, vystupuje do popředí také ve 4 textech pro film. Je tu často zdrojem napětí, proměn a zlomů „dějového“ proudu. Tak se například zprůhlední muž na začátku 1. textu, aby se „v jeho nitru“ mohly odehrát další vrstvy dějů. (Tento motiv připomene Heislerovu fotografii a koláž Nadsamec z roku 1943.) Později se záře slunce rozlévá po obloze (1. text), vidličky „stále svítí v okolní temnotě“ (3. text), temnota se prudce změní v pronikavé sluneční osvětlení (3. text).

Dominance vizuálních kvalit je u 4 textů pro film nápadná. Připomíná ostatní Heislerovu tvorbu, zdůrazněním role světla a tvaru pak ještě připomíná Heislerův cyklus fotografií nazvaný *Ze stejného těsta*, na němž autor pracoval v letech 1943 – 1944.²⁰⁾ I zde se objevují motivy zvířat (pes, koně), stavy rozkladu, zániku. Jako by tu prorůstaly různé tkáně a vlákna, postava člověka či zvířete se stává přeludnou součástí temné krajiny.

Ve 4 textech pro film k tomu najdeme analogie zejména v metamorfózách zániku („kůň padne pod tíhou svého těla hlavou dopředu a změní se v téměř bez tvarou hromadu“, 4. text), ale i v dalších vizuálních motivech: „vystříkne vysoko bláto, kterého je všude plno, ale neklesne zpět na zem, nýbrž vytvoří nehybné trychtýře, které (...) se rozrostou do nedohledna“ (3. text), „šedavý, někde ještě žhoucí popel slámy se nyní podobá vláknům lišejníku“ (4. text).

20) Viz *Český surrealismus 1929 – 1953*, s. 337 – 339.

III

Motivický, ikonografický a stylový rozbor naznačuje, že 4 texty pro film by se docela dobře vyjímaly v celku dnes známého díla Jindřicha Štyrského nebo Jindřicha Heislera. Jak se ukáže dále, mám za to, že právě z Heislerovy imaginace se mohly zrodit fantastické obrazy, které čteme/vidíme ve 4 textech pro film. Jistě tu nelze snést dostatek argumentů, abychom mohli mluvit o Heislerově utajeném autorství.²¹⁾ Vzhledem k nápadným motivickým vazbám mezi 4 texty pro film a Heislerovou poezií i výtvarnou tvorbou je třeba říci alespoň tolik, že Toman – o jehož případných dalších surrealistických pokusech nic nevíme – čerpal v díle Jindřicha Heislera značný díl inspirace. Z životních okolností, jak je objasnil Jindřich Toman, vyplývá, že Jindřich Heisler mohl ovlivnit 4 texty pro film nejen svou tvorbou, ale také přímo: svým komentářem, postřehem, způsobem myšlení; totiž osobní komunikací ve stísněném prostoru válečného ohrožení.

Jindřich Heisler publikoval na počátku války pod hlavičkou Editions Albert Skira *Přízraky použité* (Les spectres du désert, 1939) a v ilegální Edici Surrealismu sbírku *Jen poštolky chci klidně na desatero* (1939), poté knihu „realizovaných básní“ *Z kasemat spánku* (1941). Tehdy se Heisler rozhodl nereagovat na výzvu k registraci neárijců a skrýval se až do konce války převážně u Toyen v jejím ateliéru v Praze na Žižkově – tedy u Toyen, která doprovodila 4 texty pro film svými kolážemi. Heisler vycházel pouze v noci a podvkrát těsně unikl zásahu gestapa.²²⁾ Psal tehdy ještě básně (sbírky *Daleko za frontou* z let 1940 – 1941 a *Zase se střídají roční doby* z let 1944 – 1946), ale svou pozornost přenášel postupně k výtvarnému projevu (fotografie, koláže, objekty).

Pokud je mi známo, tak filmová touha se u Heislera viditelně projevila až v letech jeho pařížského pobytu (od roku 1947). Z Heislerových pařížských let je znám jeho záměr natočit *Nadsamce* Alfreda Jarryho,²³⁾ pracoval patrně i na dalších filmových experimentech, kompilovaných z nejrozličnějších fragmentů filmů. Česky byly zatím publikovány dva Heislerovy filmové „scénáře“.²⁴⁾ První z nich, nazvaný *Minulý týden* (La semaine dernière), je společným dílem Jindřicha Heislera a Benjamina Péreta, přičemž Heisler vytvořil jakýsi rámec Péretovým básnickým parodiím na různé zpravodajské šoty, jak je známe ze starších filmových žurnálů. Původní vydání tohoto scénáře v pařížské revui *L'Age du cinéma* (1951, č. 4 – 5) bylo doplněno Heislerovou koláží: dravec s rozepjatými křídly v ciferníku kapesních hodinek. Druhý scénář s názvem *Volky nevolky*²⁵⁾ je kaleidoskopickým záznamem imaginativních představ, jemuž neobyčejně věrně odpovídá jeho název. Text scénáře začíná takto:

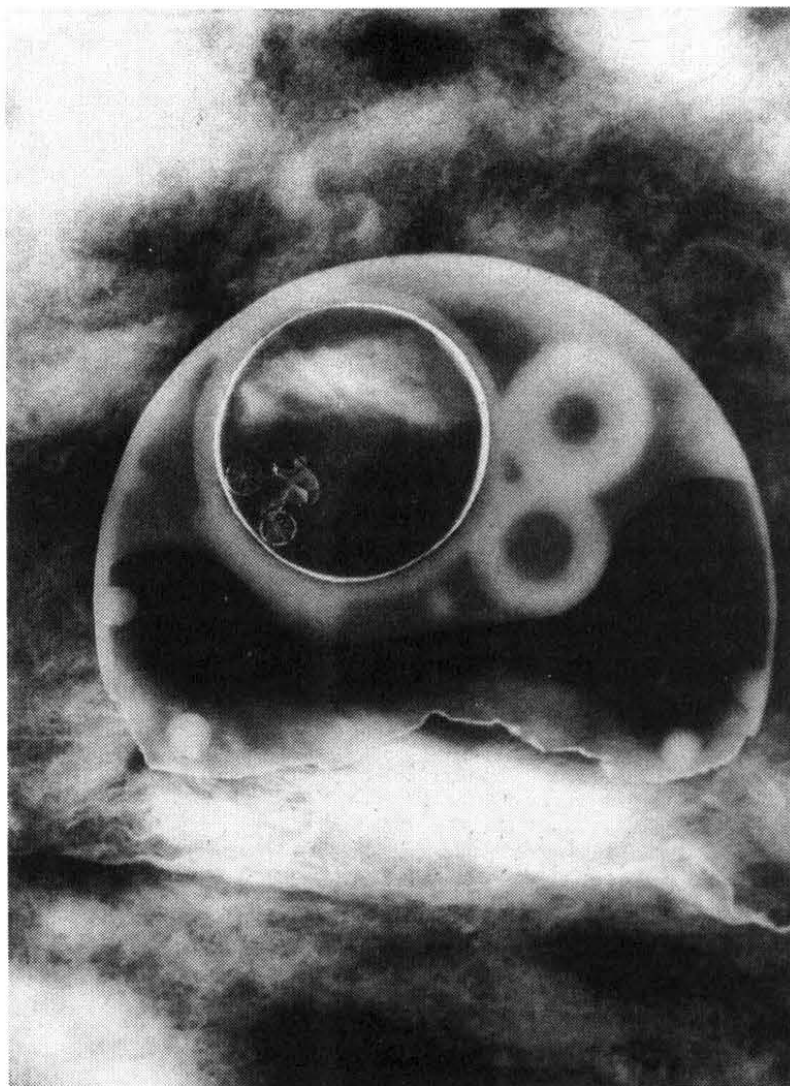
21) V oficiálním poválečném vydání sbírky *Na jehlách těchto dní* (F. Borový, Praha 1945) je uveden seznam za války publikovaných Heislerových prací. Je pravděpodobné, že kdyby měl Heisler přímý autorský podíl na 4 textech pro film, byl by zde uveden i tento titul.

22) *O Heislerovi a Toyen*. Rozhovor se sestrou Jindřicha Heislera zaznamenal Jindřich Toman. „Analogon“ 3, 1991, č. 4, s. 85.

23) Zvláštní číslo časopisu *L'Age du cinéma* (1951, č. 4 – 5), věnované surrealismu má na obálce Heislerovu fotografii, která byla publikována v katalogu výstavy *Český surrealismus 1929 – 1953* (s. 335) pod názvem *Objekt* a s vročením 1943. V „*L'Age du cinéma*“ (s. 14) byl k tomuto snímku otištěn komentář, z něhož se dovídáme, že je to ukázka z *Nadsamce*, „filmu právě natáčeného Jindřichem Heislerem (...) Roli nadsamce hraje Claude Rochin.“

24) In: Jindřich Heisler, *Aniž by nastal viditelný pohyb*. Ed. Věra Linhartová. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1977. – Společně s těmito texty se připravuje k publikování ještě fragment dalšího scénáře. Karel Šrp jej zařadil do heislerovské summy, která vyjde v nakladatelství Torst.

25) Tento scénář v originále nazvaný *Bon gré, mal gré. Film en un épisode*. vyšel rovněž v Paříži, v revui „*L'Archibras*“ 1967, č. 2.

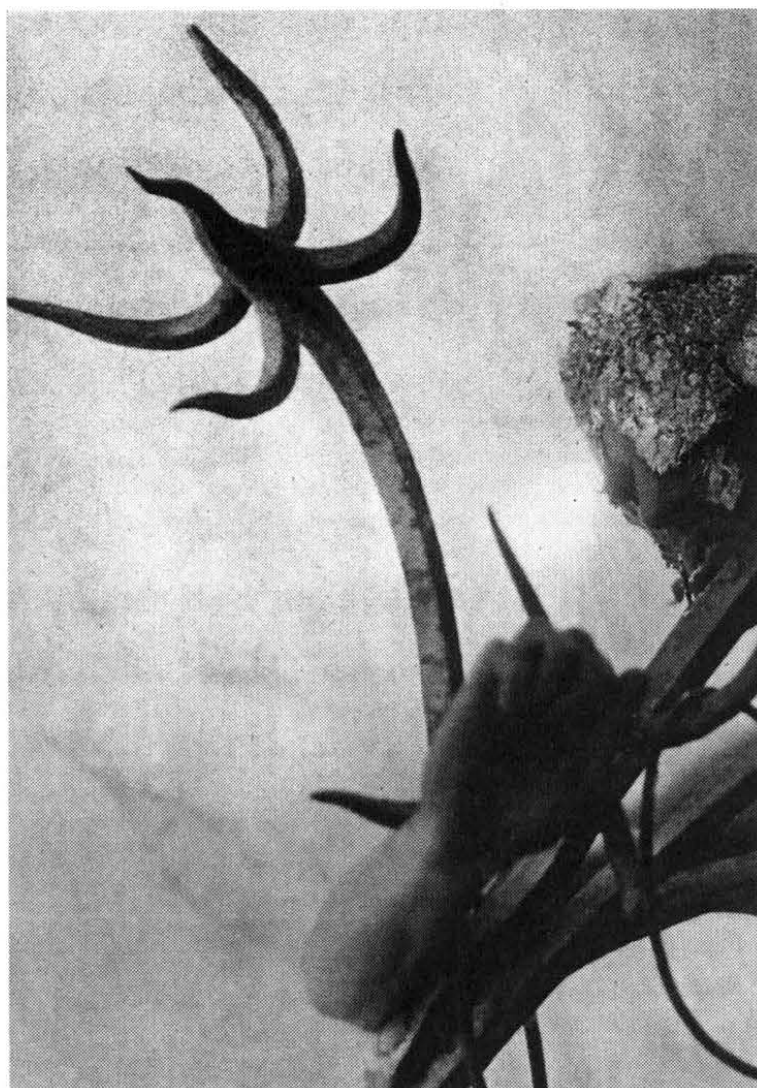


Jindřich Heisler: Nadsamec, 1943
Fotografie, koláž, 26 x 19,5 cm.
(Katalog Český surrealismus 1929 – 1953.
Praha 1996, s. 332)

Na zelené louce pije několik dívenek mléko
Aby je dřevěný polní hlídač nespátl
Ale je příliš pozdě
Už je viděl
Hází na ně svou dřevěnou nohu
Hází na ně svou druhou dřevěnou nohu
Svou třetí dřevěnou nohu
Hází na ně svých tisíc dřevěných noh

* * *

Jakkoli je obtížné hledat v evropském surrealismu pendant k Heislerově filmové tvorbě, připomenutí znovu Benjamina Péreta, pro něhož byl scénář prostředkem, v němž se rozvíjí imaginace, a film pak nástrojem, který umožňuje realizovat sny. V souvislosti se 4 texty pro film je třeba ještě



Jindřich Heisler: Objekt, 1943

Fotografie, 17,5 x 12,5 cm.

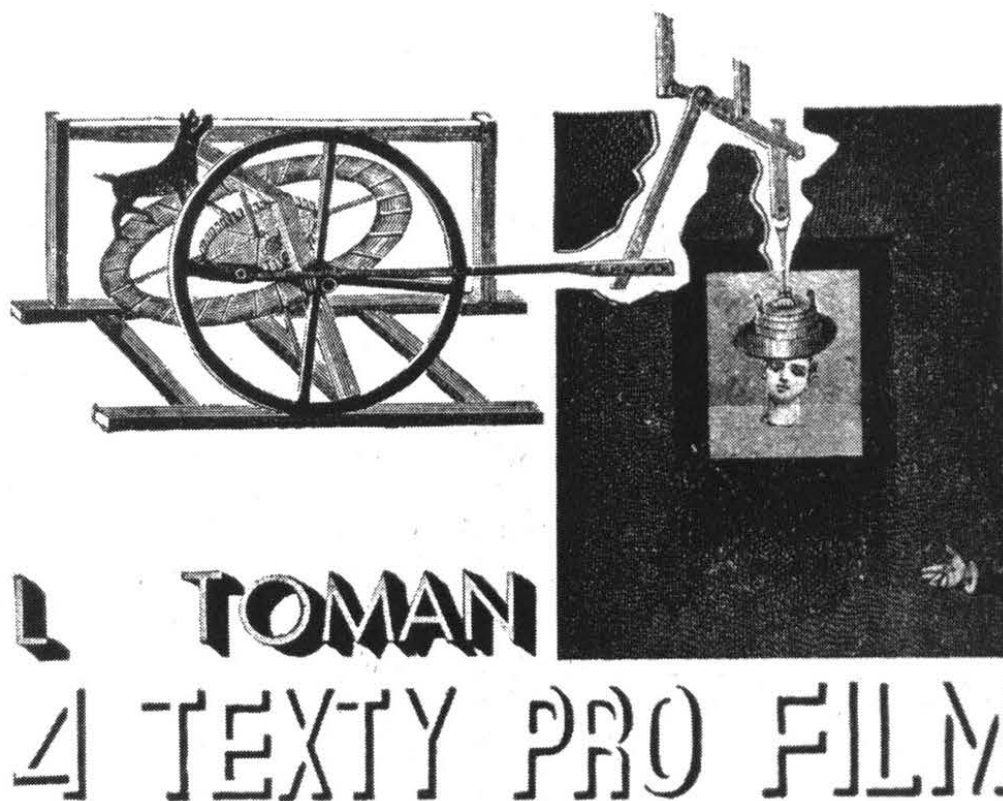
(Katalog Český surrealismus 1929 – 1953.

Praha 1996, s. 335)

upozornit na scénář *La terre est un homme*, který napsal Roberto Matta v roce 1936 a který se svou poetikou blíží Tomanovým textům.²⁶⁾

Už ve starších básnických textech Jindřicha Heislera nalezneme silnou latentní filmovost, a to ve dvojím smyslu. Předně to je aktualizovaný poměr textu a obrazu, který je formotvorným principem jeho a Štyrského knihy *Na jehlách těchto dní*, stejně jako „realizovaných básní“ *Z kasemat spánku* Heislera a Toyen. Sbírka *Na jehlách těchto dní*, připravená již v roce 1941, má určité rysy filmového scénáře: Prvotní tu totiž byly Heislerovy texty, které pak byly doplněny vybranými fotografiemi ze Štyrského cyklu *Muž s klapkami na očích* a *Žabí muž*. V Heislerových textech najdeme řadu motivů, které se pak objevují ve 4 textech pro film. Jsou to jednak dílčí motivy (např. oči, krajinný prostor děje, okno, dveře), ale zejména radikálně imaginativní básnická motivace přeludných vizí a snových obrazů, která odpovídá Heislerově fascinaci pohybem mezi slovem a obrazem.

26) In: C. Janicot, c. d., s. 390 – 397.



Koláž Toyen na titulním listu 4 textů pro film

Uvádím několik příkladů z knihy Na jehlách těchto dní s odkazem na jednotlivé texty naší edice. „Na obloze bledých dětí krvavé nože polykají kouzelníky a talíře mlsných psů rostou a bobtnají všemi směry.“ (srov. 1. a 2. text); „...aby se [děti] dověděly o tajuplných nemocech, jejichž zlovestní hadi se množí z každého šálku čaje, z každého kusu nábytku...“ (srov. 1. text). „A milostné pohledy z temných hald bolavé minulosti splétají nové bičíky, jimiž praskají pouliční chodci oslavující tuto menažerii, na jejímž vrcholku se promenují vši známou cestou lemovanou vůní březové vody a bílé, plaché přízraky v hloubi navoněných děr, aby zachovaly alespoň zdání čistoty, prostírají bílé ubrusy na vyrážku klik, na něž se nesahá holou rukou.“ (srov. 4. text) „Krev teče po trávě a uschlou krev zvedá vítr. Mezi stromy tryskají fontány hlíny, a silné, pomalu padající borovice ukládají svá těla do přeházených lišejníků, když na vyhřezlé duši prutu spočine některý unavený lidský mozek.“ (srov. 2. a 4. text)

V knize Na jehlách těchto dní nacházíme i dílčí vizuální „tektonické“ motivy – např. „rýhy v dlaních vyrývají skály“, které asociují oscilaci mezi tělesným detailem a krajinným celkem, jak je čteme ve 4 textech pro film.

Ovšem i v dalších Heislerových sbírkách nacházíme motivy nápadně připomínající určité obrazy či lépe zhlédnuté fantomy ze 4 textů pro film. Dovolte tři další příklady – první dva ze sbírky Jen poštolky chci klidně na desatero, třetí ze sbírky Daleko za frontou. Mám za to, že tyto verše jsou dobrým úvodem k čtení následující edice – bez ohledu na to, jakou roli sehrál při vzniku 4 textů pro film Jindřich Heisler.

Kam čísla nedolétnou
plivá svůj ohnivý jazyk bezhlavý pes
s očima z vaty prosáklé benzínem

ILUMINACE

Michal Bregant: Abrakadabrantní proměny

a prach zaseknutý do očí zažloutlých fotografií
způsobuje umělý déšť varhan a pendlovek
Kočí práská bičem
a stěny staromódního landauru
plácají po stehnech ospalou komtesu
která se budí
která se rozpadává
a dostává podobu pouště
(*Politováníhodná slepice*)

* * *

a zatím co sukně otevírají dokořán své okenice
a pára uniká
zákony roztahují svá kolena na otomanech studentů
a prdí bublinky
které praskají na hrotech bodáků
nabroušených v odpoledním slunci
(*Země modrá napětím*)

* * *

Je modrá stáj a kolem poskakují blechy.
Je bleděmodrá, obklopená dospívající mládeží,
Když zvoní vidličky na nože
Přes to, že s větví visí kapky chlóru, je bleděmodrá,
nerozzeznatelná od oblohy a šeptá si jako ryby.
(*Všude*)

Michal Bregant

Děkuji Jindřichu Tomanovi za cenná upřesnění a doplnění
důležitých osobních údajů.