

*Edice a materiály***Vražda jako krásné umění milovat:***Bleděmodrovous (1970) Jana Švankmajera**bylo by třeba přiřadit k humoru
kategorii čehosi znepokojivého a tragického¹⁾*

0. Ještě předtím, než se příběh o *Bleděmodrovousovi* – tedy o přípravách Pivoňkovy vraždy kypící sousedky Loubalové a způsobech jejího uskutečnění – stal prvotním impulsem a konstitutivní částí celovečerního filmu *SPIKLENCI SLASTI* (1996), hlavní osou, kolem níž krouží další historky čím dál bizarnějších a neuvěřitelnějších sexuálních perverzí (či ukájení), načrtl si jej Jan Švankmajer už na začátku let sedmdesátých jakožto samostatný krátký filmový scénář, jenž pak vyšel v roce 1979 v oddílu „Strach“ kolektivního (samizdatového) sborníku Surrealistické skupiny v Československu *Otevřená hra*, prvního obšírnějšího výboru z činnosti obnoveného seskupení surrealistického od roku 1969, tedy od diaspory, která se uvnitř skupiny utvořila po sovětské invazi.²⁾

1. Byla to právě doba, kdy se Švankmajer začal zabývat *Ipsačnickými stroji*, složitými strojovými konglomeráty vynalezenými za účelem masové produkce sexuální rozkoše, fragmenty širšího projektu aktualizace principu slasti – popsáno ve dvou esejích z poloviny sedmdesátých let (*Budoucnost patří ipsačnickým strojům*, [1975] a *L'avenir est aux machines ipsatrices* [1976])³⁾ –, jenž bude plně realizován až v celovečerním filmu *SPIKLENCI SLASTI*, kde se těmto fascinujícím strojům dostane prozaičtější realizace péčí fantazírujícího trafikanta v místnosti za krámem.

Švankmajerovy koláže *Ipsačnických strojů* (1972 – 1973), původně vymyšlené pro oddělení „Technika“ *Švank-meyers Bilderlexikonu*, ony obrazové tabule vytvořené vystřihováním i reasambláží různorodých materiálů z ilustrovaných stran slavného *Meyers Konversations-Lexikonu* nebo *Brokhause*, tvoří – vedle soudobých obrazových tabulí z *Přírodopisného kabinetu* – vyvrcholení Švankmajerových mystifikačních záměrů a jeho záliby ve tvoření fiktivních světů.

1) Antonin Artaud, *Bratři Marxové*. In: T ý ž, *Divadlo a jeho dvojenec* [1938]. Herrmann a synové, Praha 1994, s. 159. V textových citátech budou kurzívy vždy naše.

2) Jan Š v a n k m a j e r, *Bleděmodrovous*. In: *Otevřená hra*, Ed. Jan Švankmajer, Le la [Genève 1979], s. 122 – 128. Náš italský překlad filmového scénáře o *Bleděmodrovousovi* vyšel in: Jan Švankmajer. Bergamo Film Festival, Bergamo 1997 [přeložil Giuseppe Dierna]; zrevidovaný pak in: Jan Š v a n k m a j e r – Eva Š v a n k m a j e r o v á, *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* [Paměť animace – Animace paměti]. Ed. Giuseppe Dierna, Mazzotta, Milano 2003. Anglický překlad – na základě italského překladu z roku 1997 – koluje na internetu na adrese www.illumin.co.uk/svank/script/scripts/paleblue.html.

3) Srov. Jan Š v a n k m a j e r, *Budoucnost patří ipsačnickým strojům*. In: *Otevřená hra* (cit. v pozn. 2), s. 60 – 66; dále in: „Analogon“ č. 4 (1991), s. 76, a *L'avenir est aux machines ipsatrices*. In: Vincent B o u n o u r e, *La civilisation surréaliste*. Payot, Paris 1976, s. 197 – 203. Aby si čtenář mohl rekonstruovat celkový pohled na Jana Švankmajera v kontextu druhé fáze surrealismu v Čechách, odkazujeme na náš *Geocentrismo dei sogni, eliocentrismo della coscienza!* [Geocentrismus snů, heliocentrismus vědomí!], in: *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* (cit. v pozn. 2), s. 9 – 24.

Kolážistické mechanické systémy masturbačních strojů, vzniklých asambláží lokomobilů a ozubených kol, mechanických pák a ortopedických protéz, manometrů a pohlavních údů, stroje vždy opatřené přesným popisem funkcí a podrobnými návody k použití,⁴⁾ jsou nepochybně posledními potomky složitých *machines célibataires* [mládeneckých strojů], které tolik fascinovaly surrealisty první a druhé generace, počínaje prototypem *par excellence*, Duchampovým *Le grand verre* (z let 1915 – 1923), a pokračuje smrtícími mašinami popsány Raymondem Roussellem v *Afrických dojmech* (1910) a v *Locus solus* (1914) nebo přímo oživenými památkami literárně průmyslové archeologie, jako byl třeba mučící stroj v Kafkově *Trestní kolonii* (1914) nebo zase záhadný mechanismus vyskytující se v Poeově *Jámě a kyvadlu*, ne náhodou právě Švankmajerem převedené do filmové podoby – spolu s povídkou Villierse de l'Isle-Adama *Mučení naděje* – pod souborným názvem: *KYVADLO, JÁMA A NADĚJE* (1983), využívá kongeniálních malířských nápadů Evy Švankmajerové, která podzemní chodbu vyzdobila vyšínutými strašidelnými zjevy a nahými ženskými postavami požíranými planoucimi démony.⁵⁾

Avšak zatímco ony starobylé *machines célibataires* této uznávané tradice („stroje spektaklu, [...] mentální stroje, jejichž imaginární pohyb slouží k produkci reálného pohybu uvnitř ducha“⁶⁾) se při svém konstantním rozložení do dvou rovin ukázaly být především nástroji k týrání a smrti, švankmajerovské „ipsační stroje“ (bližší spíš hravosti takové *Parade amoureuse* [1918 – 1919] nebo podobných Picabiových mechanických konglomerátů z desátých let)⁷⁾ se naopak jako by funkčně vrátily k těm „dokonale napodobeným instrumentům, schopným i samostatného pohybu“, které – v dlouhé povídce *La nostra anima* [Naše duše, 1944] od Alberta Savinia – využívá Psyché, smutné děvče s hlavou pelikána, čekající na stále nepřicházejícího snoubence, když – jak se samotná svěří – „již jsem se sama smířila s tím, že se zasvětím solitérním milostným praktikám“, nebo (ale už v ambitu takové masové produkce *made in U. S. A.*) k velmi mysterióznímu „Evergetovi“, tj. „dobrodinci“ [...], takzvanému „mechanickému manželovi“, o němž je řeč v jiné Saviniově povídce, *Achille énamouré mêlé à l'Evergète*, vydané roku 1933 v *Le surréalisme au service de la révolution*: jedná se zde o poslední vynález ze Spojených států, novinku určenou k sexuálnímu uspokojování žen, dodávanou již v různých modelech a tvarech, a opatrně uskladněnou v horském údolí řeky Adige, za „pancéřovými vraty z pásů cudnosti“.⁸⁾

4) Dva takové stroje – *Ipsátor-ER-M* a *Ipsátor-ER-F* – jsou reprodukovány in: „Analogon“ č. 4 (1991), s. 76, a Eva Švankmajerová – Jan Švankmajer, *Animus Anima Animace*. Arbor vitae – Slovart, Praha 1997, s. 44 – 45.

5) Bizarní souhra okolností: i Gaston Modot, hlavní herec v Buñuelově ZLATÉM VĚKU, natočil filmovou adaptaci povídky Villierse de l'Isle-Adama *La torture par l'espérance*, ve které také hrál. Viz: Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinema*. Arcanes, Paris 1953, s. 199.

6) Tak se vyjádřil Michel Carrouges, *Come inquadrare le macchine celibi* [Jak orámovat *les machines célibataires*], in: *Le machine celibi* [1975]. Ed. Harald Szeemann, Electa, Milano 1989, s. 43 – 44. Carrougesovi rovněž vděčíme za jejich první inventář: *Les machines célibataires*. Arcanes, Paris 1954. O dalším jejich vývoji viz Pierre Restany, *Des machines célibataires aux machines inutiles*. „XX^e siècle“, č. 42, (červen 1974), s. 132 – 140.

7) Srov. William A. Camfield, *The Machinist Style of Francis Picabia*. „The Art Bulletin“, 1966, č. 3/4, a obecněji celé číslo italského časopisu „Riga“, 22 (2003), věnovaného Picabiovi.

8) Srov. Alberto Savinio, *Achille énamouré mêlé à l'Evergète*. „Le surréalisme au service de la révolution“ č. 5, (květen 1933), s. 32 – 34; italský překlad – v nejexplicitnějších pasážích cenzurovaný – *Achille innamorato misto con l'Evergeta*, in: *Achille innamorato* [Zamilovaný Achilles, 1938], Adelphi, Milano 1993. Předchozí citát byl z: Alberto Savinio, *La nostra anima* [1944]. Adelphi, Milano 1981, s. 51 – 52. Nejinak muži, jež – podobní smutným statistikům – tvoří ruce v rukou „živý plot“ a bránu v zarážející Švankmajerově ZAHRADE (1968), zdají se sestupovat skoro přímou linkou od *hommes noirs en fer forgé*, o nichž se zmiňuje tentýž Savinio v *Les chants de le mi-mort* (1914): železné postavy,

Protože onen Švankmajerův skromný návrh „ipsačních strojů“ – pyramidálních shromažďování pák a pístů, které jako by se chtěly pokusit o mechanistickou transkripci analogických lidských pyramid ze Sadeových románů (precizně reprodukováných již jeho prvními ilustrátory a Švankmajerem znovu použitých v řadě ironických konfrontací sedmdesátých let pod názvem: *Fyskultura ve službách militarismu a erotismu*)⁹⁾ – je u něj podroben výhradně *principu slasti*,¹⁰⁾ jenž má být garantován a provozován samým státem. Tyto onanistické stroje, podobné hracím automatům fungujícím na vhození mince, které mají být za peníze daňových poplatníků masově nasazeny do rozličných prostor měst (obzvlášť do nemocnic, kasáren, na plovárny a nádraží), stroje na okamžité použití, jakési stanice první pomoci, budou mít brzo za následek definitivní „demokratizaci erotiky a tím i celé společnosti, neboť odpadnou privilegia krásných mladých žen a mužů“.¹¹⁾ A SPIKLENCI SLASTI – celovečerní film o tom, jak jednotlivé postavy prožívají jakožto skuteční karbonáři sexu své rozličné perverze, skrumáž historek a sexuálních vášní, kultivovaných v samotě jejich obrazotvornosti, používajíce buď autentických „ipsačních strojů“ (jako je ten, co si vyráběl trafikant, volně čerpaje ze skutečného nálezu, jenž byl podle Švankmajera vystaven v pražském Kriminalistickém muzeu),¹²⁾ nebo autarknějších kuliček z chlebové střídy vdechovaných do nosních dírek, nebo kaprů cucajících nohy ponořené do necek, kartáčů či válečků na nudle obložených senzibilizačními látkami – jsou zřejmě nejdůslednější realizací těchto teorií. Poté co již opustil sám o sobě fascinující projekt *Švank-meyers Bilderlexikonu*, této *švankmajerovské rekonstrukce vesmíru*, Jan Švankmajer navrhl možná ještě přitažlivější totalitární utopii pod štítem dominujícího *principu slasti*.

2. A v takovém pobaveném návratu k tématům lásky a ženy jakožto k rezavým stěžejům surrealistické poetiky dvacátých a třicátých let (od mlhavé Bretonovy Nadji až po Nezvalovy „porculánové panny v nichž to chřestí“ či „popěvkem k tanci nadmuté košile“),¹³⁾ v tomto nelítostném přezkoumávání surrealistické erotiky, tedy tématu, které se již na začátku padesátých let silně

které – lehce zdeformované Bretonovou zkreslenou interpretací v úvodních poznámkách k jeho *Antologii černého humoru* – znovu najdeme, když už „tvoří zcela ornamentální bránu společnosti“ [„*qui constituent la grille tout ornementale de la société*“]. Srov.: Alberto S a v i n i o, *Les chants de le mi-mort* [1914]. In: *Hermaphrodito*. Einaudi, Torino 1981, s. 12; dále pak André B r e t o n, *Anthologie de l'humour noir* [1939]. Pauvert, Paris 1972, s. 342, i když stojí za to připomenout, že námět i dialogy filmu napsal Ivan Kraus – jedinečná výjimka v celé Švankmajerově produkci.

- 9) Švankmajerovy konfrontace jsou reprodukovány in: *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* (cit. v pozn. 2), s. 24; naposledy pak in: *Jídlo. Arbor vitae – Správa Pražského hradu*, Praha 2004, s. 90.
- 10) Přežití smrtunosného principu takových *machines célibataires* (jejichž vertikální rozvržení také zachovává) tvoří u Švankmajera montážní linka z filmu ŽVAHLAV ANEB ŠATIČKY SLAMĚNÉHO HUBERTA (1971), mechanismus, odkud není úniku a kde panenky jsou vmrštěny do díry v podlaze miniaturního domku a odtud pak na (pitevní?) stůl, který je zase vrhne za dveře, dolů do strojek na mletí masa. A člověk si skoro vyvolává slova Jürgena Wertheimera, jenž v zajímavé knížce načrtl přechod od postavy dona Juana k Modroyousovi, o němž tvrdí, že „vražedný obřad a muzeální elaborace krácejí stejným krokem: manželství tvoří u něho strojek na mletí manželek“. Srov. Jürgen W e r t h e i m e r, *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. Beck, München 1999 (italský překlad: *Don Giovanni e Barbablù. I delinquenti seriali dell'erotismo nella letteratura*. Bollati Boringhieri, Torino 2003, s. 12).
- 11) Srov. J. Š v a n k m a j e r, *Budoucnost patří ipsačním strojům* (viz pozn. 3), s. 75 – 76, a *L'avenir est aux machines ipsatrices* (viz pozn. 3), s. 197 – 203.
- 12) Srov. J. Š v a n k m a j e r, *Budoucnost patří ipsačním strojům* (viz pozn. 3), s. 74. Trafikantův ipsační stroj byl vystaven na výstavách v Parmě (*Memoria dell'animazione – Animazione della memoria*, 2003) a v Praze (*Jídlo*, 2004).
- 13) Srov. Vítězslav N e z v a l, *Fantómy*. In: *Žena v množném čísle*. Borový, Praha 1936, s. 39. Regesta ženských figur v první fázi surrealismu může čtenář najít v našem pojednání *I volti della donna: moltiplicazioni*,

dostalo do krize působením militantního antilyrismu Zbyňka Havlíčka («má somatická bohyně / s pohyby vesel / v antických galejích / krása která je nástrojem smrti»),¹⁴⁾ v tomto nelítostném přezkoumávání surrealistické erotiky privilegovaným představitelem Švankmajerova černého humoru, jeho záliby v parodickém snižování i v pojetí sexu jakožto hry (byť i sebekrutější), hravého osvobozování od moralistických konvencí a obav, rezonuje bezpochyby v postavě Karla Pivoňky ze scénáře o Bleděmodrovousovi z roku 1970, jenž vznikl skoro současně s cyklem ipsačních strojů, aby nakonec vplynul jako stěžejní epizoda do SPIKLENCŮ SLASTI, filmu ostatně natočeného bez preventivního scénáře a zcela konstruovaného až v průběhu natáčení, na základě imaginativních asonancí a analogických zrcadlení.

Do postavy zakřiknutého pana Pivoňky, Modrovouse *in minore*, jenž – s kaširovanou kohoutí maskou na obličej, polepenou fragmenty dívčích tváří,¹⁵⁾ a obrovskými netopýřími křídly na zádech – může pouze *inscenovat* rituálnost svých sexuálních vražd, vtéká z nahodilostí a záliby v citacích celá jedna avantgardní tradice dvacátého století. A to počínaje Antoninem Artaudem, který již v *Prvním manifestu Krutého divadla* (1932) navrhl inscenovat mezi prvními představeními právě „příběh Modrovousův, rekonstruovaný podle archivních dokumentů a s novým pojetím erotismu a krutosti“.¹⁶⁾ On sám také načrtl filmový námět *Les 32* o osobě jistého profesora – skoro určitě vymodelovaného na základě reálné figury maďarského sériového vraha Bély Kisse –, v jehož sklepe se po jeho zmizení za první světové války našlo třiadvacet mysteriózních beden s rozřezanými těly třiadvaceti sřatých žen.¹⁷⁾

3. Důležitým činitelem ve vývoji poválečného českého surrealismu bylo právě objevení humoru nového typu (prakticky nepřítomného v předchozí fázi), *prudké* ironie, jež je schopna podmiňovat veškeré aspekty skutečnosti a vysmívá se všem formám uznávaných hodnot, včetně Poezie

scomposizioni e donne al plurale nel surrealismo nevaliano tra Praga e Parigi [Tváře ženy: rozmnožení, rozložení a ženy v množném čísle v nezvalovském surrealismu mezi Prahou a Paříží] in: Vítězslav Nezval, *La donna al plurale* [Žena v množném čísle]. Einaudi, Torino 2002, s. V – XXXIX.

- 14) Protože – jak sám vysvětluje v jiné básni – „také stalinismus má svoje Venuše / bez citu jako šermířské masky“ (srov. Zbyněk H a v l í č e k, *Otevřít po mé smrti*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 155 a 159). Básník nyní opěvuje ženu „krásnou jako zhroucení new-yorské burzy na podzim roku 1929“, „pod hudebními oblaky jejích kroků / spí malé krveprolití“ (tamtéž, s. 159) a s hlubokým mystifikačním přesvědčením může konečně přiznat: „miluji tě / podle regionálního systému zastoupení / miluji tě jako raketové vyhánění cen / jako zásah do vnitřních záležitostí svrchovaných vlád“ (tamtéž, s. 155). A jak odlišné jsou tyto stalinistické Venuše od nezvalových „prázdných těl podobajících se šermířským košilím“ (*Žena v množném čísle* / cit. v pozn. 13/, s. 38)! Duté pomíjivé tělo, přichystané ke snění, nahrazuje Havlíček prázdným obyčejem, skoro loutkovou hlavou, možná podobnou „tváři bez tváře“ Aveneze, otce donny Marii, jemuž don Juan – v scéně souboje v Švankmajerově *DON ŠAJNOVI* (1969) – sekutím šavlí jakoby tahem hladítka serve povrch jeho tváře marionety.
- 15) A když se pak nožem pokouší dělat ve škrabošce dva otvory ve výši očí, „skalpel zraňuje masku vykaširovanou z rozstříhaných tváří manekýnek, jako by provedl chirurgický zákrok na skutečném ženském těle“ (záběr 36). Protože, jak kdysi psal Guido Ceronetti: „Díky koláži si může člověk libovat v rozsekávání lidských tvorů na kusy, jak jednotlivců, tak celých davů, bez prolití jedné jediné kapky krve. Je to nejlepší surogát vraždy.“ A dále: „Je dost pravděpodobné, že kdyby Gillese de Rays – hned při prvním kvasu jeho chuti po orgiích a vyvražďování – dali do dětských jeslí a nabídli mu, aby dělal koláže, dostalo by se mu tím adekvátního uspokojení a určitě by se úplně uzdravil.“ Viz Guido C e r o n e t t i, *Il silenzio del corpo* [Mlčení těla]. Adelphi, Milano 1979, s. 53 a 25).
- 16) A dále navrhoval „některou povídku markýze de Sade, jejíž erotika bude přetvořena, představena alegoricky a převlečena“. Srov. Antonin A r t a u d, *Kruté divadlo (První manifest)*. In: T ý ž, *Divadlo a jeho dvojec* (viz pozn. 1), s. 112.
- 17) Artaudův filmový scénář vyšel in: *Œuvres complètes*. III. Gallimard, Paris 1978, s. 30 – 41.

a surrealistické tradice samotné. A jestliže Karel Hynek vzal těsně po válce *Babičku* Boženy Němcové, sakrální text české literární tradice, prostríhal ji a zkrátil do podoby zparodované, miniaturizované *Babičky po pitvě* (1946), pětadvacet let poté Ludvík Šváb – také člen obnoveného seskupení surrealistů – vezme ve svém krátkometrážním minifilmu *L'AUTRE CHIEN* (1971) počáteční záběr Buñuelova a Dalího *UN CHIEN ANDALOU* a původní proříznutí luny-oka změní v prozaičtější řez do „volského oka“. A paroduje to, co bylo přímo jedním ze základních hesel prvotního surrealismu, drastické bretonovské tvrzení, podle něhož „buď bude krása křečovitá, nebo vůbec nebude“, ¹⁸⁾ ve svých *Prolegomenách poesie* (červen 1951) může Zbyněk Havlíček oznámit, že „krása bude incestní, nebo nebude“, aby posléze ještě zvýšil náměr a prohlásil o několik let později, že „krása bude schizofrenní, nebo nebude vůbec“. ¹⁹⁾

Věren podobnému principu parodického snižování i Švankmajer svým způsobem využívá bohatou rekvizitární surrealistické tradice. Lze si totiž nevšimnout toho, jak se Pivoňka pokradmu plíží do sousedčina bytu, aby si vyrobil potřebná netopýří křídla, používaje k tomuto účelu – podle známého Lautréamontova receptu – staré *deštníky* a *šicí stroj* (tentokrát elektrický) své budoucí oběti paní Loubalové? ²⁰⁾ A nejinak se zdá, že přímo od Lautréamonta pochází i jutový *pytel*, v němž Pivoňka vleče za sebou nástroj svého pochmurného rituálu (groteskní hadrovou loutku paní Loubalové): pytel jakoby přímo vytržený z rukou Maldororových, jenž do něj na mostě du Carrousel strčil nic netušícího Mervyna („krásného zvláště jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“), aby ho pak dal řezníkům. ²¹⁾ Je to rekvizita, jež se ostatně dost přesně vysledovatelnou cestou ²²⁾ dostane až k „pytli na brambory“, ze kterého se vynoří Nezvalův *Zlověstný pták* v „krátké předehře“ jeho divadelního textu z roku 1936, k pytli, jenž se znovu objeví (tentokrát „krvácející“) v závěrečné „krátké dohře“, když „chlapec oblečený do rytířského kostýmu z nějaké divadelní hry“ jej propíchne kordem a opakuje pro sebe: „Zabil jsem Zlověstného ptáka.“ ²³⁾ A již Vítězslav Nezval v *Ženě v množném čísle* napsal: „Jsem surrealista [...] / Pro křik ze sna, aby se otevřely dveře mučírny lidského tajemství / [...] / Pro strašidla v pytli [...]“. ²⁴⁾

18) Srov. André Breton, *Nadja* [1928]. Müller, Praha 1935, s. 144.

19) Srov. Zbyněk Havlíček, *Prolegomena poesie. 172 teze*. In: *Otevřít po mé smrti* (cit. v pozn. 14), s. 188, a *Metoda Montecarlo* [1963], „Host“, 1993, č. 2, s. 97. Hynkův text je obsažen in: Karel Hynek, *S vyloučením veřejnosti*. Torst, Praha 1998; Švábův krátký fragment vyšel in: *Otevřená hra* (cit. v pozn. 2), s. 32 a obr. 12.

20) V předsurrealistickém okruhu se zdá, že deštník a šicí stroj se poprvé spolu objevily jako „postavy“ v jednoaktovce André Bretona a Philippe Soupaulta *Vous m'oubliez* (poprvé představeno 25. 5. 1920, text in „Littérature“ 1922, č. 4, s. 25 – 32). Jak známo, Breton se domníval (avšak neprávem), že „je šicí stroj používán často ženou k onanii“. Viz André Breton, *Spojitě nádoby* [1932]. S. V. U. Mánes, Praha 1934, s. 65.

21) Viz *Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse]*, Škeřík. Praha 1929, s. 141 a 152 – 153. A ve filmu Louise Feuillada *FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS* (1914) sám policejní inspektor Juve skončí uvězněn v pytli vinou Fantomasových spolupachatelů.

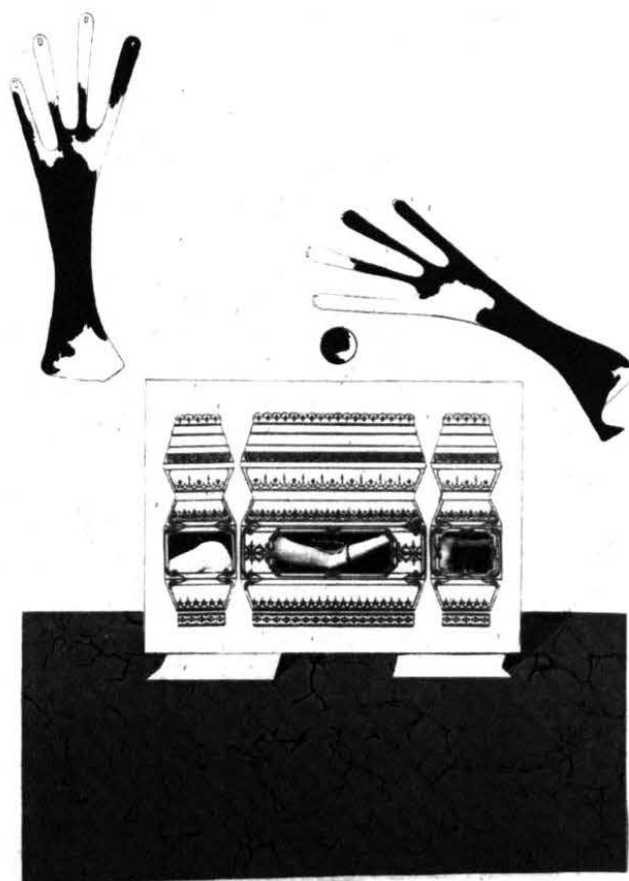
22) Je to cesta, jež by mohla vést též přes nepatrnou poznámku S. Dalího v *Minoutaure* z roku 1934: „Od jisté doby a zatímco léta běží, kategorie fantomu se stává lahodnou, ztěžkne a zaokrouhlí se onou přesvědčující tíhou, onou macatou stereotypií a oním analytickým a výživným obrysem, charakteristickými pro *pytle brambor, když je pozorujete proti světlu*“. Srov. Salvador Dalí, *Les nouvelles couleurs du sex-appel spectral*. „Minoutaure“, č. 5 (únor 1934), s. 20.

23) Srov. Vítězslav Nezval, *Zlověstný pták*. In: *Žena v množném čísle* (cit. v pozn. 13), s. 77 a 135. Vratislav Effenberger totiž napsal: „Péretova scéna o podezřelém ráji automatů a Nezvalův *Zlověstný pták* už se znovu ocitají v temnotách tragického humoru, které se prodlužují do našich let.“ Vratislav Effenberger, *Kritická funkce iracionality*. In: Týž, *Realita a poesie*. Mladá fronta, Praha 1969, s. 51.

24) Srov. Vítězslav Nezval, *Proč jsem surrealista*. In: Týž, *Žena v množném čísle* (cit. v pozn. 13), s. 147.

ILUMINACE

Giuseppe Dierna: Vražda jako krásné umění milovat



Max Ernst: *Loplop uvádí Loplopa*
Foto archiv

A když pak o několik minut později spatříme téhož Pivoňku, jak vychází neméně pokradmu z bytu paní Loubalové a odnáší s sebou úplně stejné šaty, jaké měla onoho dne jeho sousedka na sobě, nemůžeme nevzpomenout příchodu Gastona Modota na velkou recepci ve slavné scéně z Buñuela *Zlatého věku*, kdy „drže je v pravé ruce, vleče po zemi dokonale rozprostřené dámské šaty, totožné s těmi, které si téhož večera oblékla jeho milenka“.²⁵⁾

A nejinak také Pivoňkův útěk z místa činu s kufrem převázaným špagátem v ruce a s bezvládnou loutkou paní Loubalové přes rameno, zdá se připomínat koláž č. 52 z Ernstova kolážového románu *La femme 100 têtes* (1929), kde – na pozadí vlaku stojícího uprostřed polí – muž pokradmu prchá s kloboukem v levé ruce a záhadným kufříkem v ruce pravé, k němuž je přivázána uťatá půvabná ženská paže.²⁶⁾

4. Avšak je to především obraz pana Pivoňky se širokými netopýřími křídly (v textu explicitně přirovnaného k «bájnému Ernstovu Loplopovi», záběr 76),²⁷⁾ což nám silně připomíná celý bohatý

25) Viz filmový *découpage* in: Auro Bernardi, *L'arte dello scandalo*. Dedalo, Bari 1984, s. 160 (seq. 144).

26) Scénický snímek tohoto útěku je možno vidět in: *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* (cit. v pozn. 2), s. 39. Ernstovu koláž ze *Stohlavé ženy* reprodukuje W. Spiess in: *Max Ernst – Collagen*. DuMont, Köln 1974, obr. 245.

27) Mezi tolíkerým objevením ptáka Loplopa v Ernstových obrazech stačí zde připomenout olej *Loplop uvádí dívku* (1930), in: Vratislav Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu*. Odeon, Praha 1969,

ILUMINACE

Giuseppe Dierna: Vražda jako krásné umění milovat



Jeden z „Êtres-Objets“ Salvadora Dalího
Foto archiv

obr. 57 (další reprodukce in: Pere Gimferrer – Eva Petrová, *Max Ernst*. Odeon, Praha 1993, s. 110 – 111). Švankmajerovo přirovnání se však zdá vztahovat spíš ke kolážím z Ernstova kolážového románu *La femme 100 têtes*, a to především k obrazu č. 11 s titulem „V nádrži pařížské, Loplop – představený ptáků – nese pouličním svítelnám noční krmivo“, kde se k pouličním svítelnám vznese podivná rostlina, z níž vykukuje ptačí hlava s nebezpečně ostrým zobákem.



Max Ernst, *La femme 100 têtes* (1929), koláž č. 11:
 „V nádrži pařížské, Loplop – představený ptáků –
 nese pouličním svítelnám noční krmivo“

Foto archiv

rodokmen okřídlených a maskovaných mužů přísně surrealistického původu, počínaje *bytosť-objektem* (1935) Salvadora Dalího (člověkem v saku, punčochových kalhotách a s tváří zahalenou do reprodukce Milletova *Angela*)²⁸⁾ přes variace na téma Mínotaura na dvou obálcích – dílech Dalího a Magritta – stejnojmenného francouzského časopisu (1936 – 1937), až po nestejnorodné postavy v Ernstově románu-koláži *Týden dobroty* (1934), a dále po různé muže s kohoutí hlavou v Savinioových „rodinných portrétech“ a „muže-kondory, jež si Leonardo rád čmáral mezi katapulty i anatomickými fragmenty“, jak vzpomíná Giorgio De Chirico v *Hebdomerovi* (1929).²⁹⁾ A také

28) Tyto fotografie – kde se objevil sám Dalí – tvořily doprovod k jeho textu *Apparitions aérodynamiques des „Êtres-Objets“*, publikovaném v časopise *Minotaure*, 6 (zima 1935), s. 33 – 34. Jedna z nich vyšla pak v *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris 1938, *ad vocem*: „Objet“ (viz též in V. Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu* /cit. v pozn. 27/, obr. 156).

29) Respektive in „*Minotaure*“, 8 (1936) a 10 (1937). Další variace na téma Mínotaura viz: Christa Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, VCH, Weinheim 1992, s. 139 – 143. Co se týká G. De Chirica viz *Ebdómero* (1929), Longanesi, Milano 1971, s. 11. Uvnitř takového vraždou nasyceného ovzduší nemůžeme nepřipomenout i krásnou koláž André Bretona „*Le comte de Foix allant assassiner son fils*“ (vyšla v „*Intervention surréaliste*“, n. s. 1934, č. 1, s. 66), kde se monstrózní hrabě s hrůznostrašnou žabí hlavou chystá holí rozdrtit



Koláž André Bretona „Le comte de Foix allant assassiner son fils“
Foto archiv

nešťastná Psyché ze Saviniovy povídky si nejinak představovala svého budoucího snoubence, Amore, „infantilní postavu, oblečenou jak devítiletý klavírista do krátkých kalhot a s krajkovým límcem na sametové kazajčičce, avšak s obrovskou lví hlavou“.³⁰⁾ A psal De Chirico, stále ještě v *Hebdomerovi*:

...záhadná, znepokojivá a zneklidňující povaha hlav ptáků působila, že se *Hebdomeros* mnohokrát ponořil do poněkud složitých rozjímání a často se mu stávalo, že mluvil sám s sebou, metafyzicky, obzvlášť přemýšleje nad hlavou křepelky; mezi dalšími hlavami, jež ho mátl, byla na prvním místě hlava slepice; hlava kohoutí mu působila menší starosti, a ještě menší pak hlava husí či kachní. Hlavu ptáků považoval obvykle za špatné znamení, za něco, co přináší neštěstí. Domníval se, že Egypťané dali bohům a namalovaným či vytesaným postavám ptačí hlavy proto, aby homeopaticky léčili své obavy a pověřivé úzkosti: zlo zlem vyléčené.³¹⁾

A takový zvířecí rodokmen se v českém kontextu dostane až k vzpomínanému již „Zlověstnému ptákovi“ z krátké Nezvalovy divadelní hry – svědkovi a spolupachateli všeho nejtemnějšího a nejohavnějšího v nás, ke zlomyslné postavě, v níž nepřítomnost veškerého popisu nám dovoluje

dlouhou skleněnou kanylu na vodorovně položenou na dvou elegantních sklenicích, jež balancují na okrajích proti sobě stojících židlí.

30) Srov. A. Savinio, *La nostra anima* (cit. v pozn. 8), s. 54. Jeho „rodinné portréty“, o nichž byla v textu řeč, lze spatřit in: Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Alberto Savinio*. Garzanti, Milano 1989, zejména „muž-kohout“ (na s. 19 a 165) a „Kohoutova svatba“ (tempera, 1931), obr. č. 77 na s. 166 – 167.

31) Viz G. De Chirico, *Ebdómero* (cit. v pozn. 29), s. 30 – 31.

představit si ji podobnou hybridům z Ernstových koláží jako muže s odpornou zvířecí hlavou – a odráží se pak v intrikánském Ptakopravci ze společného divadelního textu Vratislava Effenbergera a Karla Hynka (*Jela tudy dáma*, 1950), jenž je v kostýmovém návrhu od Josefa Istlera z padesátých let zobrazován jako lidský zjev bez horních končetin, s chlupatou ptačí hlavou a obrovským zahnutým zobákem.³²⁾

Bezbarvý Pivoňka, vybledlý potomek zamilovaného a melancholického Modrovouse z Nezvalova *Řetězu štěstí* (1936), jenž ve své úspěšné laboratoři „operoval za živa své milenky“ a z jejich jednotlivých údů pokoušel se stvořit vytouženou modelovou ženu, svou „ženu v množném čísle“³³⁾ není totiž nic jiného než neplodný spiklenecký amatér s «výrazem třináctiletého chlapce přistiženého při onanii» (záběr 8), pouze takový bledý Modrovous, jenž tradiční krvavý sedmý pokoj nahradil prozaičtější skříní, kde schová hadrovou loutku paní Loubalové (záběr 62),³⁴⁾ ubožák, který ignoruje skrytý potenciál svých sexuálních obsesí, onu „magickou svobodu snu“, o které se zmínil již Artaud, když prohlásil, že ji lze „poznat pouze poznamenanou hrůzou a krutostí“.³⁵⁾

Avšak když si již rezolutně nasadil kohoutí škrabošku a připjal na záda obrovská netopýří křídla, která mu v jistých chvílích dodávají podobu mytické Musidory ve známém záběru *Upírů* (*Les vampires*, 1915 – 1916) Louise Feuillada,³⁶⁾ zkrásnělý Pivoňka, jenž se díky znakům této tradice náhle proměnil skoro v dona Juana Tenoria ze španělské divadelní hry z konce XVII. století *La venganza en el sepulcro* (zločince, jenž – podle autora – «vyvolá jedinou emoci: strach, který on sám umí užívat, inscenovat, světit»³⁷⁾) může se konečně, i když jen na chvíli, radovat ze své extáze z vraždy tím, že – jako v snovém baletu a používá objekty odcizené samotné paní Loubalové – zamorduje groteskní simulakr svojí sousedky, již autentičtí nosiči na konci odvezou bez života na nosítkách z jejího bytu, kde se nyní jako v zrcadle opakuje před omráčenýma očima neúmyslného snílka Pivoňky hrůzostrašná inscenace jeho imaginární vraždy.³⁸⁾ Protože, jak připomínal Artaud,

32) Divadelní text a ilustrace viz: K. H y n e k, c. d. (v pozn. 19). Přítomnost *pytle*, do něhož Ptakopravec strčí obě Dáminy dcery a začne je ukrutně mlátit palicí (zatímco z pytle začnou utíkat mšice), jen potvrzuje perzistenci tohoto motivu (srov. tamtéž, s. 396 – 397).

33) Srov. Vítězslav N e z v a l, *Řetěz štěstí*. Čejka, Praha 1936, s. 160 a 174. O spřízněnosti (i fonetické) mezi Nezvalovým Modrovousem a Lautréamontovým Maldororem jsme psali in: *Modi e forme del desiderio: la prosa nezvaliana negli anni del surrealismo*. „Rivista di letterature moderne e comparate“ 1998, č. 1, s. 39 – 56 (česky: *Způsoby a tvary touhy: Nezvalova próza z let surrealismu*. In: *Český surrealismus 1929 – 1953*. Ed. Lenka Bydžovská a Karel Srp, Argo, Praha 1996, s. 200 – 213, a především s. 213, pozn. 46).

34) K poutavé Wertheimerově knize (cit. v pozn. 10) odkazujeme kvůli rekonstrukci pokleslého výskytu postavy Modrovouse v kultuře dvacátého století (od George Trakla k Bělovi Balázsovi, od Max Frische k Angele Carterové): už ne rytíř, vojevůdce nebo věvoda, ale prostěji podnikatel, obchodník s botami, pouťový komediant... Avšak i slavný několikanásobný vrah Landru byl vlastně pouze bývalý obchodní cestující a mechanik. Nemůžeme se zde šfít o tom, jak neuvěřitelné věci mohou přebývat ve skříních Jana Švankmajera (námořnické šatičky, živé kusy masa, přivázání lidí...) stejně jako v jim souběžných šatních Evy Švankmajerové (stačí připomenout její *Skříň* [objekt + text, 2001], in: *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* [cit. v pozn. 2], s. 106 a *Jídlo* [cit. v pozn. 9], s. 125).

35) Srov. A. A r t a u d, *Divadlo a krutost*. In: T ý ž, c. d. (cit. v pozn. 1), s. 97.

36) Viz fotografickou dokumentaci in: A. K y r o u, c. d. (v pozn. 5).

37) O *La venganza en el sepulcro* [Pomsta v hrobě] Španěla Alonsa de Córdova y Maldonado viz J. W e r t h e i m e r, c. d. (v pozn. 10), s. 43.

38) Na Buñuelův *ENSAYO DE UN CRIMEN* (1955) odkazuje také uplatnění podobných náhradních ženských loutek u obou autorů.

nejde o onen druh krutosti, kterou můžeme provozovat jedni vůči druhým, když si budeme vzájemně čtvrtit těla, rozřezávat údy nebo si po způsobu asyrských despotů posílat poštou pytlíky s uřezanýma ušima, nosy nebo nozdrami; jde o krutost mnohem strašnější a přitom nevyhnutelnou – o krutost, kterou věci mohou stíhat nás.³⁹⁾

Giuseppe Dierna

Ediční poznámka

Bleděmodrovous Jana Švankmajera, scénář pocházející z roku 1970, byl publikován v obtížně dostupném samizdatovém sborníku *Otevřená hra* z roku 1979. Koncept této filmové vize se stal o čtvrtstoletí později součástí Švankmajerova filmu *SPIKLENCI SLASTI* (1996).

Jedním z přispěvatelů surrealistického sborníku byl i **Ludvík Šváb** (1924 – 1997), psychiatr a jazzman, milovník filmu (zvláště němého) a filmový historik, amatérský herec ve Švankmajerově *JÍDLE* a samostatný filmový scenárista. Se Surrealistickou skupinou se sblížil již v padesátých letech, v období svého přátelství s Vratislavem Effenbergerem, Karlem Hynkem, s Mikulášem a Emilou Medkovými. Krátkometrážní minifilm *L'AUTRE CHIEN*, „jakási filmová reinterpretace“ počátečních záběrů Buñuelova a Dalího *UN CHIEN ANDALOU*, Šváb napsal a natočil v roce 1971. Stejně jako Švankmajerův *Bleděmodrovous* vyšel text v roce 1979 ve zmíněném sborníku Surrealistické skupiny *Otevřená hra*, a to v oddílu „Interpretace“ s autorovým vysvětlením, jež otiskujeme rovněž.⁴⁰⁾

Několik Švábových filmových scénářů a textů z padesátých až osmdesátých let vyšlo v *Iluminaci* (1996, č. 3, s. 113 – 144) péčí Michala Breganta, na jehož poznámku čtenáře zde odkazujeme. Po Švábově smrti připomněla Surrealistická skupina jeho osobnost a dílo v časopisu *Analogon*, č. 20 – 21 (1997).

G. D.

39) Srov. A. Artaud, *Dost už mistrovských děl*. In: T ý ž, *Divadlo a jeho dvojenec* (cit. v pozn. 1), s. 90.

40) Ludvík Š v á b, *L'autre chien*. In: *Otevřená hra* (cit. v pozn. 2), s. 32 a obr. 12.