

Alenka v objatí imaginácie

Poznámky k filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* a jeho vzťah k literárnej predlohe Lewisa Carrolla

JÁN KRALOVIČ

„Teď musíte zavřít oči, jinak nic neuvidíte.“¹

Cieľom príspevku je pokus o priblíženie filmového diela Jana Švankmajera *Něco z Alenky* (1987),² ktorý vznikol v inšpirácii slávnou literárnou predlohou Lewisa Carrolla *Alenka v krajine zázrakov* (1865; CARROLL 1981; 1988).³ Pri tak emblematickom diele sa objavuje nielen problém vyrovnávania sa z rafinovaným textom originálu, plným snovej, oslobodenej predstavivosti, slovných novotvarov a jazykových hier, či s paralogickou naratívnosťou, ale i s adekvátnym presahom, originálnym prínosom vo vzťahu k mnohým predošlým filmovým adaptáciám tohoto diela. Pre Jana Švankmajera sa *Alenka* stala jeho prvým celovečerným filmom, v ktorom dokázal s uplatnením svojho manieristicko-surreálneho výraziva naplno realizovať mnohé autorské postupy z predošlých diel.

Pre Jana Švankmajera predstavuje text *Alenky* akúsi „rozbušku osobní exploze“ (ŠVANKMAJER 2001: 135), silný podnet, do ktorého zvecnenia (filmovej realizácie) sa kumulujú i mnohé osobné a subjektívne vízie a zážitky. „Všechny moje ‚adaptace‘ děl klasické literatury nejsou adaptacemi v pravém slova smyslu, jsou to ryze autorské interpretace (interpretace jako tvůrčí činnost). [...] Nesleduji záměry autora, ale záměry své. Nezajímá mne, ‚co tím chtěl autor říci‘, ale čistě jen jak dalece ten který motiv rezonuje (souzní) s mými vlastními zážitky (pocity)“ (IBID.: 143–144). Primárnosť textu je vždy preosiata cez sedimenty osobných, intímnych skúseností a zážitkov. Budeme tak hovoriť o Švankmajerovom filme ako o inšpirácii textom, nie ako o jeho adaptácii.⁴

„Pokiaľ si pri čítaní niečo predstavujeme (to znamená imaginovať si textom mienený obraz), sprostredkúva text obrazom a toto sprostredkúvanie je jeho význam. Čím väčšími sa

¹ Táto veta, ako zaklínadlo, zaznieva z Alenkiných úst v úvode Švankmajerovho filmu.

² Kamera Svatopluk Malý, výtvarná spolupráca Eva Švankmajerová, animácia Bedřich Glaser, strih Marie Zemanová, produkcia Jaromír Kallista, hraje Kristýna Kohoutová.

³ V zámere zjednotenia prekladu originálneho názvu *Alice's Adventures in Wonderland* v našich jazykoch (*Alenka/Alica*) budeme používať meno Alenka (aj vzhľadom na Švankmajerov film *Něco z Alenky*) a názov *Alenka v krajine zázrakov*. Vyhneme sa tak zbytočnému nedorozumeniu a nesúrodosti textu.

⁴ „Moje *Alenka* není doslovným prepisem Carrolla, je jeho interpretací, okořeněnou příchutí mých vlastních dětských snů, s mými vlastními utkvělými představami a úzkostmi“ (ŠVANKMAJER 1989: 493).

lineárny kód osamostatňuje voči mienenému obrazu, čím ťažšie si pri čítaní možno utvoriť obraz, tým pochybnejší je význam textu. [...] Je bezvýhodiskové chcieť ukázať, že texty môžu znamenať niečo iné než obrazy (napríklad nejaké ‚konkrétne vzťahy‘), pretože lineárne kódy sa skladajú zo symbolov, ktoré nemôžu znamenať nič iné než obrazové symboly (‚pojmy‘ nemôžu znamenať nič iné ako ‚predstavy‘)“ (FLUSSER 2001: 93). V kontexte daného výroku je tvorba oboch autorov – Carrolla i Švankmajera – transformáciou pojmov do predstáv, slov do obrazov, hoci u každého prejavujúca sa v odlišnom prístupe.⁵ Carroll hravou absurditou textu, rytmickým traktovaním dialógov, ironickým humorom, spájaním nespojiteľného nedáva oddýchnuť našej obrazotvornosti, silu výrazu utvára „reverdyovským“ zblížovaním vzdialených skutočností. Švankmajer, nainfikovaný poetikou surrealizmu, oslobodzuje ducha Carrollovho textu prostredníctvom charakteristických princípov svojej práce: štylizovanou expresiou, tematizáciou procesuality, prepájaním agresívneho s lyrickým, fatálneho s groteskným.

Ak sledujeme vzťah textu k jeho filmovému spracovaniu (o filme hovoríme ako o súbore obrazov-záberov, v Švankmajerovom podaní so silným zreteľom na ich výtvarné riešenie), možno hovoriť o jeho hravej *interpretácii*. Nejde o zvizuálnenie textu, ale o zobrazenie asociácií textom vyvolaných. Švankmajer stavia ku Carrollovej knihe originálny pendant a hoci sleduje pomerne dôsledne vybrané motívy literárneho sujetu, neilustruje, ale do textu intervenuje vlastným autorským vkladom. Jan Švankmajer chápe text ako impulz, „oplodnenie“ predstavivosti, premieňa jazykovú syntax na syntax filmovú.⁶ To spája tvorbu oboch autorov so štruktúrou rozprávky, s motívom snov, ale aj mýtov či archetypálnych symbolov. Idea či idiosynkrázia zázračného sa v dielach Carrolla i Švankmajera akcentuje ako určujúci prvok ich výrazovej morfológie.

V súvislosti s témou konferencie (*Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární a intermediální debatu*) je potrebné stručne zmieniť vzťah textu a filmového obrazu. Už sme poznamenali, že obe „médiá“ užívajú rozdielnu reč – *parole* (ktorej pravidlá si treba osvojiť) a vzhľadom k nej je aj ich jazyk – *langue* konštituovaný z rozdielnych komponentov (text: slovo, umelecké jazykové prostriedky, figúry, rytmus ai.; film: záber, sekvencia, strih, zvuk, a i.). Spoločným znakom oboch je však plynutie v čase, *temporalita*. Filmový obraz (na rozdiel od

⁵ Carrollove zameranie sa na rozvíjanie (nielen detskej) imaginácie si možno všimnúť i v iných jeho dielach, zaoberajúcich sa logikou či matematickými rovnicami. I tu sa snaží príbehom priblížiť, a tým „zobraziť“, matematické vzťahy, jazyk vzorcov či sylogizmov. Práve spájanie matematiky a logiky s imagináciou a absurditou je typickým znakom jeho literárnej tvorby (CARROLL 1972; 2007; 2009).

⁶ V spomenutej súvislosti nastáva problém úplnej translácie „obsahu“ textu do obrazu a opačne. Pri hľadaní súvzťažností je potrebné zbaviť sa predstavy modelového či vzorového média. Petříček píše: „Například předpokládáme-li, že divák vnímá film, k jehož specifičnosti jakožto média patří střih, montáž, pohyb a pozice kamery, osvětlení, zvuk a mnoho jiného, na základě oněch kompetencí, které si již osvojil, protože je mocen jazyka, tedy že rozumí například filmu (tj. filmové řeči) na základě pouhé homologie mezi jazykovou syntaxí a ‚syntaxí‘ filmu, který je pouze určitým jazykem mezi jinými. Tato homologie je zavádějící, pokud se jazyk/řeč ocitá v pozici modelového, paradigmatického média“ (PETŘÍČEK 2009: 11).

obrazu klasického, závesného) je *obrazom temporálnym* – zahrňuje čas priamo do svojej existencie a mení sa len vo vzťahu k *dispozítiu* (bez zásahu pozorovateľa).⁷ Rovnako ako text plynie, resp. je čítaný (písaný) v čase, jeho predmety sa stávajú dejom. Literárne dielo *Alenka v krajine zázrakov* je vzhľadom na tieto ukazovatele práve problematizovaním fenoménu času. Repetitívnosť istých stretnutí (Biely králik), ako aj cyklickosť výstupov (Bláznivý olovrant) evokuje snovú časovosť, kde dej „príbehu“ neplynie voľne, ale jeho čas sa „zmrazí“, uzavrie, chytí nás do svojho objatia. Švankmajer časovú slučku umocňuje znepokojivým opakovaním výstupov (Biely králik sa díva na hodinky), rekvizít (hodinky, nožnice, koláče, atrament a i.), strihových detailov (Alenkine ústa) i scénického textu („Bože, bože, to je hodin,“ zabědoval Bílý králík“; „Haló, pane,“ pomyslíla si Alenka“). Multiplikácia scény a záberu tentoraz neslúži evokácii *dejá vu*,⁸ ale skôr nám zabraňuje vnímať reálny čas. Tak ako vo sne nie sme schopní určiť jeho dĺžku, i tu strácame schopnosť jeho plnej reflexie. Manipuláciou sa ocitáme v špirále udalostí. Čas je tu stratifikovaný a akoby paradoxne, zdôraznením *trvania* udalosti, sa mu darí v nás vzbudiť pocit *vnímania* času. Zároveň tento proces narábania s časom ideálne reflektuje istú nepríbehovú narativitu literárneho textu. Text knihy je zložený z výstupov, dejových situácií, ku ktorým musí autor filmu hľadať adekvátnu obrazovú analógiu. Pendant nachádza práve v časovom komponovaní dĺžky jednotlivých sekvencií.

Už v úvode venuje pomerne veľký časový priestor panoramovaniu Alenkinej izby. Odkrýva jej reálie, ktoré sa v priebehu filmu opätovne objavujú v pozmenených významoch. Švankmajer v scéne upozorňuje na fantastiku príbehu a zároveň originálne vizualizuje úvod do diela Lewisa Carrolla. V opakovaní a zdĺhavosti preniká hlbšie do samotnej negradovanej naratívosti. Príkladom môže byť kapitola Bláznivého olovrantu, resp. čajovej spoločnosti. Švankmajer k nej poznamenáva: „[...] u Carrolla je tato scéna postavena na hře s časem, její vtíp je však značně literární, a proto jsem do koncepce svého filmu musel hledat nějaký obrazový (ale i tematický) ekvivalent. A ten jsem našel v ‚nekonečném‘ opakování děje (ale i dialogů), který používají Kloboučník a Zajíc Březňák. Proto se celý děj čajové společnosti nakonec vrací k svému začátku. Prostě život čajové společnosti se odvíjí v kruhu. Aby tato myšlenka vyzněla, je třeba jí dát patřičný časový prostor. Kdyby se tato sekvence zkrátila, snad by to získalo ‚větší švih a tempo‘, ale ztratilo by to smysl. ‚Zdlouhavost‘ čajové společnosti je jen zdánlivá, protože je smysluplná...“ (ŠVANKMAJER 2001: 267). Celkový Švankmajerov prístup k textu je zaujímavou

⁷ Pojem *dispozitív* chápeme z hľadiska definície filmového teoretika a kritika Jacquesa Aumonta: „Mezi [...] sociální determinace patří zejména prostředky a techniky produkce obrazů, způsob jejich oběhu, případně reprodukce, místa, kde jsou dostupné, a nosiče, které slouží jejich šíření. Všechny tyto materiální a organizační údaje shrnujeme do pojmu *dispozitív*“ (Aumont 2005: 134).

⁸ Tak je tomu napríklad v Švankmajerovom filme *Et cetera* (1966), ktorý sa zaoberá posadnutosťou cyklickým opakovaním udalostí a znovu sprítomnením už zažitého.

reflexívnou interpretáciou, flexibilným recyklovaním, kde variácia a repetitívnosť stimuluje diváka k novému čítaniu literárneho textu, k spätnému vráteniu sa k nemu cez surreálnu optiku filmového obrazu.

Sila Carrollovej imaginácie nás núti spoluvytvárať dielo, obrazovo ho projektovať a v konečnom dôsledku participovať na jeho dianí, stať sa súčasťou krajiny zázrakov. *Imaginácia* ako schopnosť kodifikovať a dekodifikovať v obrazoch sa tak v prípade daného diela vyslovene ponúka k zvecneniu, k preneseniu mysleného obrazu a jeho čo najpresnejšiemu evokovaniu prostredníctvom výtvarnej matérie, štruktúr a postupov filmovej tvorby. Surrealistická koncepcia „fenomenologizovať“ imagináciu vedie v prípade Jana Švankmajera k imanentnému záujmu o eidetické javy, o podstaty ukryté za individualizovanými formami predmetov. Jeho kódovanie v predmetoch-javoch, obsesia „materializmu“ ako skonkrétňenia duchovnej (či duševnej) podstaty predstavuje možnosť, ako sa filmová animácia zmocňuje imaginatívnosti príbehu. U Švankmajera dochádza v porovnaní s Carrollom k ešte intenzívnejšiemu oživovaniu sveta vecí, „očima dieťa objavuje jejich skrytý život“ (DRYJE 2005: 144; viď taktiež DRYJE 1991; 1997). Kým Carroll v nás imaginatívnu asociatívnosť vzbudzuje užitím a kumuláciou predmetov v príbehu tým, že presahujú funkciu rekvizity, participujú na deji, Švankmajer ponúka predmetom „hlavnú rolu“ – Alenka sa už nenachádza iba v ich obklopení, je nimi pohltaná, či dokonca stáva sa jedným z predmetov (napr. jej premena na bábiku pri zmenšení). Predmety nadobúdajú úplnú samostatnosť, individualizujú sa a stávajú sa až filozofickými nástrojmi, ktorých manipuláciou (radením, variovaním, animovaním, procesualitou, oživovaním, snímaním ich detailov atď.) odhaľuje nie ich realitu (utilitaritu), ale princípy vzťahu medzi hmotnou vecou a vlastnou imagináciou. Vo filme *Něco z Alenky* sa v jednej z úvodných sekvencií stretávame s bohatým inventárom vybavenia Alenkinkej izby: kalamár s atramentom, krabička s gombíkmi, klobúk, nožnice, zaváraninové fľaše, biele rukavice, dva ohryzky, pasca na myši, prišpendlený motýľ, kosti hlodavcov, papierové lodičky, balíček hracích kariet... Vidíme bežné predmety vybavenia detskej izby v kombinácii s rozmanitosťou podivných „kuriozít“, akoby z „rudolfínskeho“ Wunderkammeru. Ich asamblážovanie, bizarné zhľukovanie a funkčne nedeterminované užívanie nás sprevádza počas celého trvania filmu, keď sa vždy nanovo (a mnohé repetitívne) objavujú, oživujú, transformujú v akosi až manieristickom sklone k *hylozoizmu*. V zohľadnení celej Švankmajerovej (filmovej i výtvarnej) tvorby je určujúcim práve manieristický princíp v zmysle *ars inveniendi et investigandi*, objavuje sa hypertrofia umeleckých prostriedkov, kde „relevantným se stáva sám spôsob konstrukce; predmetem výtvarného ztvárnění je sám způsob ztvárnění“ (VOJVODÍK 2008: 66). V tomto „arcimbaldovskom“ sklone ku kumulácii, spájaniu

a antropomorfizovaniu predmetov, v metóde podľa vzoru *discorsia concors* sa snaží objaviť stratenú podstatu, jednotu vecí.

Záujem o predmet a matériu, nielen ako o prazáklad, prapodstatu – *arché*⁹, ale aj o jej metamorfované roviny, o možnosti jej (trans)mutácie sa odzrkadľuje v samotnej „alchýmii“ jeho *animácie*. Zreteľne sa prejavuje synergia výtvarnosti a bábkarských postupov¹⁰ nielen vo vzťahu k technike, ale aj v plnom pochopení magickosti predmetu.¹¹ Proces animácie tak ako by reflektoval vnútorný „laboratórny“ model, v ktorom podrobuje skúmaniu matériu (predmety, bábky) v čase (plynulom i cyklickom) a priestore (často uzavretom, scénickom). Švankmajer svojimi filmami nesugeruje možnosť jediného prístupu k téme. Úmyselne evokuje, programovo vyvoláva pocit jedného z *možných* svetov. Môžeme povedať, že animácia je pre autora (detskou) hrou, ktorá v intenciách istých definovateľných štruktúr (v našom prípade Švankmajerovho invenčného rukopisu a jeho charakteristických znakov v súčinnosti k možnostiam filmových postupov) má potenciál nekonečného počtu výsledkov. Švankmajer o jej funkcii hovorí: „Animace dokáže imaginární svět dětství znovu oživit, vrátit mu jeho původní důvěryhodnost. Spojení dětských her s imaginárními a infantilními sny získává ‚objektivní‘, reálný rozměr, při němž tuhnou otcovské úsměvy na tvářích těch úředníků, kteří se již považují za dostatečně přestárlé a rozumné, všech těch úředníků života. Nikdy jsem nechápal dětství jako něco, co mám už dávno za sebou“ (ŠVANKMAJER – ŠVANKMAJEROVÁ 1997: 121).

V prípade Lewisa Carrola sa rovnako stala hra a nestále prítomný motív detstva určujúcimi rysmi jeho literárnej tvorby. Samotné dielo *Alenka v krajine zázrakov* bolo pôvodne príbehom, ktorý Carroll rozprával trom dievčatám na letnom výlete loďkou.¹² Jeho pozitívny vzťah k deťom bol všeobecne známy, i keď kontroverzný.¹³ Bol tvorcom logických hier, vtipne-absurdných príbehov vyznačujúcich sa slovným a jazykovým žonglérstvom, písal homonymami, neologizmami či nonsensovou parodizáciou obťažkané didaktické básne.¹⁴ Svoj vzťah ku hre,

⁹ *Arché* (lat. *principium*) – počiatok, pôvod. *Arché* obsahuje mytologický základ „niečoho“ prvotného, z čoho vychádza a čomu je podriadené bytie. Hľadanie počiatkov (gr. *archai*), koreňov (gr. *rhizom*) je hľadaním základu (gr. *hypokeimenon*) či látky (gr. *hylé*), ktorá všetko ostatné predurčuje a ustanovuje.

¹⁰ Jan Švankmajer študoval v rokoch 1954–1958 na bábkarskej katedre Divadelnej akadémie múzických umení odbor réžia – scénografia.

¹¹ Švankmajer vo vzťahu k predmetu – bábke – píše: „Nehybný výraz loutky, její neschopnost mimiky, nedává možnost sdělování jemných záchvěvů duše, zato však zdůrazňuje magičnost znaku“ (ŠVANKMAJER – ŠVANKMAJEROVÁ 1997: 87).

¹² Išlo o dievčatá Liddellové, dcéry dekana Christ Church College. Výlet sa uskutočnil 4. júla 1862. (K podrobnejšiemu popisu udalosti porov. GREENACREOVÁ 2007a, GREENACREOVÁ 2007b.)

¹³ „Není známo, zda někdy miloval nějakou ženu, ale oddaně se věnoval dívkám ve věku okolo osmi let. Později se tento věk zvýšil na jedenáct nebo dvanáct let. [...] Byla zde i dlouhá řada mladých kamarádek, které zval na návštěvu, které si s ním dopisovaly a jež fotografoval – někdy ve fantastických úborech a několikrát i nahé. Rád líbal, a to jak v dopisech, tak v realitě“ (GREENACREOVÁ 2007a: 30). V dôsledku týchto sklonov napísal Jan Švankmajer v kontexte diela *Alenka v krajine zázrakov*: „Neustále změny velikosti, proměna děcka do prasečí podoby apod. svědčí u Carrola o tom, že dětem dokáží lépe rozumět pedofilové než pedagogové“ (Švankmajer 1989: 493).

¹⁴ Príkladom nonsensovo-parodickej básne môže byť dielo *Lovení snárka* (1876) – pozri Carroll 2007.

hravosti prejavoval v dielach v duchu svojich matematických predispozícií. Možno tak povedať, že „používal matematiku převážně k tomu, aby udržoval ve svém myšlení řád, a tak neumožnil plnou vládu své představivosti. Geometrie mu pomáhala prostor spíše uzavírat, než aby jej, s její pomocí, zkoumal“ (GREENACREOVÁ 2007a: 29). V tvorbe Jana Švankmajera sa vo vzťahu ku hre prejavuje skôr opačný model. Nevymedzuje jej hranice. Umožňuje mu princíp maximálneho oslobodzovania. A to nie v zmysle bezkonceptnosti, samoúčelnosti vonkajších prejavov, ale vo význame sebarefektívnejšom. V zameraní na vnútorný princíp konštituuujúci subjektívny model prežívania. Hra preň nepredstavuje možnosť víťazstva, ale utváranie slobodného prostredia k životu. V tomto ohľade môže zaznieť analógia s Huizingovým poňatím hry ako slobodného jednania, „které je míněno ‚jen tak‘ a stojí mimo obyčejný život, ale které přesto může hráče plně zaujmout, k němuž se dále nepřipíná žádný materiální zájem a jímž se nedosahuje žádného účinku, [...] které probíhá řádně, podle určitých pravidel, a vyvolává v život společenské skupiny, které se rády obklopují tajemstvím nebo které se vymaňují z obyčejného světa tím, že se přestrojují za jiné“ (HUIZINGA 1971: 20). Postava Alenky je zhmotnením tejto túžby po slobode. Ako píše Alena Nádvořníková, „je to nejsvobodnější bytost Švankmajerových filmů. Je-li vtahována do děje, pak proto, že to sama chce, že touží po dobrodružství“ (NÁDVORNÍKOVÁ 1998: 257). Jej odvaha vychádza z jej rozhodnutia dosnívať svoj sen dokonca.

Sféra snu, ktorá pre Carrolla i Švankmajera predstavuje jeden z najsvobodnejších mechanizmov ľudskej psychiky, je oblasťou vymykajúcou sa akejkoľvek klasifikácii. Freud vo svojej kľúčovej knihe *Výklad snov* (1900) cituje francúzskeho psychiatra Ludovica Dugasa a píše: „Sen je psychická, citová a mentální anarchie, hra funkcí, které jsou ponechány samy sobě a pohrávají si bez dozoru a bez cíle; ve snu je duch psychickým automatem“ (FREUD 1994: 37). Absencia kontroly rozumu sa prejavuje vo voľnom prepájaní, asamblážovaní prvkov, v iracionalite deja, ktorý rozkladá tradičnú štruktúru rozprávkovej morfológie¹⁵ a prikláňa sa skôr k prúdu asociatívnych predstáv. Aj pôvodný Carrollov text si zachováva istú logiku, je to logika snová, surreálna, vychádzajúca z ireálne – absurdnej kombinácie reálnych predmetov. Švankmajer z danej snovej „asambláže“ čerpá a očisťuje ju od akejkoľvek rozumovej korekcie. Píše: „Fantastika snového světa nespočívá ve vymyšlených věcech, ale ve snových (náhodných) setkáních naprosto reálných věcí z tohoto světa, v setkáních, která jsou zbavena logiky našeho všedního dne“ (ŠVANKMAJER 2001: 164). Logika sna je tak čímisi, čo nefunguje v kontexte

¹⁵ K analýze morfológie a funkcie rozprávky porov. PROPP 1971. Z hľadiska detailného skúmania by sme mohli vysledovať isté spoločné znaky medzi dielom Lewisa Carrolla *Alenka v krajine zázrakov* a morfológicko-funkčnou stavbou (ľudových) rozprávok, tak ako ich klasifikoval V. J. Propp. Táto téma je však nad rámec našej práce.

racionálneho vedomia, ale podlieha slobodným kritériám podvedomej činnosti.¹⁶ Vo vzťahu k literárnemu textu sú Alenkiné stretnutia a zážitky snovými prvkami, pravdivými a skutočnými prežitkami jej duše, ktoré v čitateľovi vyvolajú obraz, analógiu k vlastným snom. V procese čítania-snenia sa tak odbúrava naše *cogito* mysliaceho a približujeme sa ku *cogitu* snívajúceho. *Cogitatum* tohto spojenia je priamym vrhnutím sa do stredu obrazu.¹⁷ Vo filme (a Švankmajerových filmoch zvlášť) možno sledovať projekciu subjektu do priestoru obrazu. Kým sen v nás vyvoláva „zábery“ podvedomia, v prípade filmu ho supluje mechanizmus kamery, ktorý nahrádza náš „vnútorný zrak“. V texte „Sen a film“ z katalógu surrealistickej výstavy *Sféra snu* (1983) sa k problematike vyjadruje František Dryje: „Předpokládá-li Freud v mechanice snu existenci latentního a manifestačního obsahu a vztah mezi nimi považuje za ‚[...] převod snových myšlenek do jiného vyjadřovacího způsobu‘ (Výklad snů), nemůžeme nevidět, že filmová produkce reprezentuje obdobný převod, např. mezi psaným námětem a jeho výslednou audiovizuální podobou (DRYJE 1983: 27).

Dielo *Něco z Alenky* nie je iba filmom–snom z hľadiska príbuznosti filmových postupov a snovej práce, ale je jeho úmyselnou expozíciou. Stojíme na pôde permanentného surrealistického (to platí i o filmovej tvorbe Jana Švankmajera) výskumu sna ako nezastupiteľného imaginatívneho fenoménu a predmetu poznania. Zdôrazňujeme, že surrealizmus nepreferuje sen na úkor skutočnosti, ale rehabilituje jeho funkcie a vytvára prostredie vhodné k ich komplementárnemu spojeniu. „Stavební kameny a ústrojné síly metamorfovaného světa nejsou v postavení vzájemné konfrontace, sen nemá převahu nad skutečností, ani skutečnost se nepodřizuje snu, jejich vztah je dialektický“ (ŠVANKMAJER 2001: 32). V súvislosti s knihou *Alenka v krajine zážrakov* je zaujímavé, že jeho hypnagogický charakter sa vyjaví až v samotnom závere príbehu. Dovtedy čitateľ prechádza textom ako fantastickým, rozprávkovovo-absurdným príbehom, z ktorého sa naraz zobudí a až spätne pochopí, že to bol „iba“ sen. (Podobne ako pri reálnom sne si ho uvedomíme až po prebudení, dovtedy sme jeho súčasťou, stáva sa pre nás realitou.) Text tak evokuje snívanie tým, že nás necháva v domnienke skutočnosti. Tento zdanlivý paradox Švankmajer vo svojom filme podčiarkuje. Alenkin sen preniká do skutočnosti, skutočnosť sa stáva iba jeho ďalšou dimenziou.¹⁸ Otázku: Bol to sen či skutočnosť? tak necháva otvorenú nie z dôvodu nemožnosti, ale i neschopnosti na ňu zodpovedať. Ako v tejto súvislosti hovorí: „Chtěl bych naprosto konkrétní svět bdělé Alenky

¹⁶ K snovej logike Breton píše: „Veliká hodnota snů pro surrealismus je totiž dána tím, že nám dokáží poskytnout specifické logické prostory, přesněji řečeno takové, kde logické schopnosti, projevující se až dosud jedině a výhradně ve vědomí, nefungují“ (BRETON 2005: 113).

¹⁷ Porovnaj Boreckého výklad k Bachelardovej *Poetike snenia* (1961) – Borecký 2003.

¹⁸ Švankmajerova verzia nás znepokojuje. Alenka sa síce prebudí vo svojej izbe, ale vitrínu s bielym králikom nachádza prázdnu (tak ako sa jej to na začiatku príbehu prisnilo).

[...] transponovat do jejího snového světa, viděného přes plot Alenčiných řas“ (ŠVANKMAJER 2001: 163). Švankmajerovi nejde o parafrázu večnej myšlienky prepojenia sna a skutočnosti, skôr o jednotu vnútorného vzťahu vnemových impulzov obrazotvornosti, detského sveta predstáv a často bizarenej konštitúcie predmetnej reality. Kým Carrollov text je príbehom – *snom o sne* malého dievčatka, ktorý je zrkadlom jej imaginácie rozvíjanej v procese detských hier, pri prezeraní a čítaní kníh, Švankmajer „premieta“ svoj filmový sen o Alenkinom *sne v sne* Lewisa Carrola. Zároveň ho necháva prerásť do skutočnosti, čím mení jeho status z *terra incognita* na *terra dei miracoli*. Týmto „objaviteľským“ gestom obohacuje našu skutočnosť o schopnosť, ktorá je vlastná sfére sna, schopnosť akceptovať možnosť zázraku v živote.

V stručnom zhrnutí tak možno konštatovať, že literárny text rovnako ako filmové spracovanie zvýznamňujú a exploruujú rovnaké témy: motív zázračného, kvintesenciou matérie, proces hry, detstvo či sféru sna. Pre oboch autorov sa spomenuté oblasti stali podstatnými znakmi k obohateniu ľudskej imaginácie, k asimilovaniu neobvyklého do kolobehu nášho života. Každé z médií (text i filmový obraz) transponuje námety do vlastného, jedinečného jazyka, avšak v ich vzájomnom obohatení: interpretácia textu (filmovým) obrazom, jeho vizuálne umocnenie a opačne; stále absorbovanie nových významov pri znovučítaní textu je zmyslom a cieľom procesu medzižánrovej komunikácie. V špecifickom prípade *Alenky v krajine zázrakov* sa tento proces stáva hrou, snivou asociáciou, metaforickou transformáciou. Kategórie logických postupov v danom prípade akoby strácajú na účinnosti. Sú asymetricky poprehadzované v zdanlivej absurdite konštrukcie príbehu. K jeho odkrytiu je potrebné prehodnotiť svoje doterajšie vnímanie.

PRAMENE

CARROLL, Lewis

1972 [1886] *Logika bron*, prel. Petr Lánský (Praha: Pressfoto)

1981 [1865] „Alica v krajine zázrakov“, in idem: *Alica v krajine zázrakov*, prel. Juraj a Viera Vojtkovi (Bratislava: Mladé letá), s. 11–107

1988 [1865] „Alenka v kraji divů“, in idem: *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*, prel. Aloys a Hana Skoumalovi (Praha: Albatros), s. 9–75

2007 [1876] „Lovení snárka, Agonie v osmi záchvatech (Ukázky)“, prel. Václav Pinkava, *Analogon*, č. 50/51, s. 25–28

2009 [1885] *Zamotaný příběh*, prel. Luboš Pick (Praha: Dokořán)

LITERATÚRA

AUMONT, Jacques

2005 [2003] *Obráz*, prel. Ladislav Šerý (Praha: Akademie múzických umění)

BORECKÝ, Vladimír

- 2003 „Bachelardova fenomenologie snění“, in idem: *Porozumění symbolu* (Praha: Triton), s. 51–81
- BRETON, André
- 2005 [1924] *Manifesty surrealismu*, prel. Jiří Pechar, Dagmar Steinová (Praha: Herrmann & synové)
- DRYJE, František
- 1983 „Sen a film“, in *Sféra snu. Tématická expozice Surrealistické skupiny v Československu: květen–červen 1983* (Genève: La BP), s. 27
- 1991 „Absolutní věčnost (K výtvarné tránce filmové tvorby Jana Švankmajera)“, *Výtvarné umění* 2, č. 6, s. 10–28
- 1997 „Spiklenci slasti aneb Švankmajerův fantom svobody“, *Film a doba* 43, č. 1–2, s. 18–19
- 2001 „Přirozenější než umění“, *Ateliér* 14, č. 11, s. 16
- 2005 „Hra-sen: Sen-hra“, in idem: *Surrealismus není umění* (Praha: Concordia), s. 144–146
- FLUSSER, Vilém
- 2001 [1996] *Komunikológiá*, prel. Alma Münzová (Bratislava: Mediálny inštitút)
- FREUD, Sigmund
- 1994 [1900] *Výklad snů*, prel. Ota Friedmann (Pelhřimov: Nová tiskárna)
- FROMM, Erich
- 1970 [1951] *Sny a mýty. Symbolika snov, rozprávok a mýtov*, prel. Ivan Šipoš (Bratislava: Obzor)
- GREENACREOVÁ, Phyllis
- 2007a [1955] „Můj vlastní vynález, Zvláštní krycí vzpomínky pana Lewisa Carrolla, jejich forma a původ 1“, prel. Viktor Faktor, Roman Telerovský, *Analogon*, č. 50/51, s. 29–35
- 2007b [1955] „Můj vlastní vynález, Zvláštní krycí vzpomínky pana Lewisa Carrolla, jejich forma a původ 2“, prel. Viktor Faktor a Roman Telerovský, *Analogon*, č. 52/53, s. 96–103
- HUIZINGA, Johan
- 1971 [1938] *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, prel. Jaroslav Vácha (Praha: Mladá fronta)
- NÁDVORNÍKOVÁ, Alena
- 1998 „Filmová tvorba Jana Švankmajera“, in eadem: *K surrealismu* (Praha: Torst), s. 223–267
- PETŘÍČEK, Miroslav
- 2009 *Myslení obrazem* (Praha: Herrmann & synové)
- PROPP, Vladimír Jakovlevič
- 1971 [1928] *Morfológia rozprávky*, prel. Naděžda Čepanová (Bratislava: Tatran)
- ŠVANKMAJER, Jan
- 1989 „Něco z Alenky“, *Film a doba* 35, č. 9, s. 492–499
- 1994a *Hmat a imaginace. Úvod do taktilního umění. Taktilní experimentace 1974–1983 (1994)* ([Praha]: Kozoroh)
- 1994b *Transmutace smyslů* (Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství)
- 2001 *Síla imaginace*, ed. František Dryje (Praha: Mladá fronta / Dauphin)
- ŠVANKMAJER, Jan – ŠVANKMAJEROVÁ, Eva
- 1997 *Evašvankmajerjan. Anima Animus Animace. Mezi filmem a volnou tvorbou* (Praha: Arbor vitae / Slovart)
- VOJVODÍK, Josef
- 2008 *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (Praha: Argo)

Alice in a Hug of Imagination. Some Notes to Interpret the Film by Jan Švankmajer *Něco z Alenky* in Relation to its Literary Model by Lewis Carroll

This paper focuses on the relationship between the film by Jan Švankmajer *Něco z Alenky* (Alice, 1987) and its literary model by Lewis Carroll (1865), both at the general level, with the relationship between the text and the (film) image. Švankmajer's movie is an interpretation (not adaptation) of primary text. Explored subjects such as the miraculous, the principle of play, childhood and the dream sphere, which are characteristic of both authors, are examined by this study in their broader context.