

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Scenáristika a dramaturgie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MEDIJNÍ INSPIRACE A SURREALITA
od spiritismu k automatické tvorbě

BcA. Marie Korkisch

Vedoucí práce: doc. Mgr. Marek Vajchr

Oponent práce: Mgr. Martin Ryšavý

Datum obhajoby: 27. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media
Screenwriting and Script Editing

DIPLOMA THESIS

**THE INSPIRATION COMES FROM MEDIUMS AND
SURREALITY**

From Spiritualism to the Automatic Creation

BcA. Marie Korkisch

Thesis Supervisor: doc. Mgr. Marek Vajchr

Thesis Opponent: Mgr. Martin Ryšavý

Date of Defense: 27. 9. 2022

Academic degree assigned: MgA.

Prague, 2022

Abstrakt

Diplomová práce *Medijní inspirace a surrealita – od spiritismu k automatické tvorbě* se zabývá možnostmi automatické tvorby vycházejícími ze spiritismu a jejich následným rozvojem v rámci surrealismu Jana Švankmajera. Přesahuje do více uměleckých oborů propojených hledáním cest k autentickému projevu bez autocenzury, vyumělkovanosti a opakování zažitých postupů.

V textu jsou rozebíráni autoři, kteří bez vědomé kontroly tvořili v literatuře, v malířství a ve filmu. Mezi jinými Gustav Meyrink, Josef Váchal, František Kupka, Jan Zrzavý, Bohumil Kubišta nebo Jaroslav Panuška. Výše uvedené obory zastřešuje osobnost Jana Švankmajera, kladoucí důraz na komplexitu filmového tvůrce (film musel být nejprve příběhem, hudbou i obrazem propojených v symfonii dílčích prvků).

Práce se ptá po dílech za hranicemi racionality, toužících po zaznamenání a tryskajících z nitra autora bez jeho větší regulace. Nabízí scenáristům nové podněty k nalézání námětů i k samotnému psaní. Přináší inspiraci režisérům a dalším filmovým profesím v alternativnímu přístupu při procesu natáčení. Především ale tento text oslavuje svobodu tvorby a radost ze zkoumání jejich spletitých cest.

Klíčová slova

spiritismus, automatická tvorba, surrealismus, Jan Švankmajer

Abstract

The Diploma thesis *The Inspiration Comes from Mediums and Surreality - From Spiritualism to the Automatic Creation* deals with automatic creation within the movement of spiritism and its development within surrealism of Jan Svankmajer. It covers more artistic fields interconnected with searching for ways how to express themselves without self-censorship, affectation and repeating well-known techniques.

This text is focused on authors, whose engaged in creating without conscious control in literature, painting and film. Including, but not limited to work of Gustav Meyrink, Josefa Vachal, Frantisek Kupka, Jan Zrzavy, Bohumil Kubista or Jaroslav Panuska. These different fields are related to Jan Švankmajer, who points out complexity of the author (there must be a story, photography and music ahead of cinematography).

The thesis asks for possibilities of creation, which breaks the limits of rational plans. It offers impulses how to find new subjects and to the writing itself to scriptwriters. It affords original ways of the shooting process to filmmakers. Above all, the thesis exalts the freedom of creation and the joy of exploring its winding ways.

Key words

Spiritualism, Automatic Creation, Surrealism, Jan Švankmajer

Prohlášení

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma

MEDIJNÍ INSPIRACE A SURREALITA
od spiritismu k automatické tvorbě

jsem vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 27. 8. 2022

.....
podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

„Byl bych rád, kdyby můj život po sobě zanechal jen takový šum, který způsobí písnička, jakou si zpívá hlídka pro ukrácení času. Právě čekání samo je nádherné, nezávisle na tom, zda se něco stane, nebo ne.“

André Breton, Šílená láska (1996, str. 36)

Bohoušovi,

který upevňuje tužku k větvi plandající ve vodě a pak hodiny pozoruje, jak řeka na plátno maluje obrazy. A všem dalším, kteří tvoří nepoznání.

Obsah

Úvod	3
I) Kabinet kuriozit jako princip vyprávění	4
II) Obecně o spiritismu	6
a) Historie	6
Antické Řecko a Řím	7
Pohanští Slované	8
Spiritismus jako celosvětové hnutí	9
b) Základní pojmy	11
Seance	11
Médium	12
c) Osobnosti	14
Karel Sezemský (1860-1936)	14
Břetislav Kafka (1891-1967)	16
d) Švankmajerovo psychomanteum	18
e) Novopacko: Krajina jako inspirace k příběhu	20
f) Pozůstatky spiritismu	23
Pátrání po Nové Pace a Besedických skalách	23
Dnešní média	26
Výzkum posmrtného života – prožitek blízké smrti	28
III) Mediální inspirace	31
a) V literatuře	32
Antal Stašek (1943-1931)	32
Josef Karel Šlejhar (1864-1914)	33
Jan Opolský (1875-1942)	34
Jan Švankmajer (1934)	34
Gustav Meyrink (1868-1932)	35
Josef Váchal (1884-1969)	40
b) Ve výtvarném umění: kresba odjinud	42
Bohumil Kubišta (1884-1918) a Jan Zrzavý (1890-1977)	42
Josef Váchal (1884-1969)	42

František Kupka (1871–1957).....	43
Jaroslav Panuška (1872-1958).....	44
c) Mediální kresby	45
Mediální kresby Jana Švankmajera	47
IV) Ve filmu: automatická tvorba jako dědictví médií	50
a) Surrealismus	50
b) Filmová tvorba Jana Švankmajera.....	53
Lekce Faust (1994).....	56
Spiklenci slasti (1996)	58
Otesánek (2000)	60
Šílení (2005).....	61
Přežít svůj život (2010) a Hmyz (2018)	63
V) Jak vyvinout mediální schopnosti	65
a) Jak mediálně točit filmy	68
b) Jak mediálně psát scénáře.....	70
Závěr.....	72
Citace	73
Radiodokument a videa	76
Filmy a seriály	76
Ostatní.....	77

Úvod

V diplomové práci se zaměřím na automatickou tvorbu, její první záchvěvy v hnutí spiritismu a další rozvoj v hnutí surrealismu. První část se věnuje literatuře, další část mediální kresbě, která je v našem prostředí neobvykle rozšířeným fenoménem. Ve Švankmajerově díle na ni plynule navazuje animace a filmová tvorba. Společně tedy proplujeme třemi tématy, ale cestu plnou nástrah a pastí nám usnadní dva převozníci. Od literatury k výtvarnému umění nás vezme Josef Váchal, mediální kresby a film překlene Jan Švankmajer. Další významnou postavou, byť nedostala vlastní převoznické veslo, je Gustav Meyrink. Jeho díla poměrně podrobně rozebírám v literární části, protože jsem se pro ně od samého počátku nadchla a k tématu spiritismu mají co říct.

První mediální autoři byli lidé, kteří se za autory nepovažovali, protože pouze propůjčili svou ruku do služeb vyšších duchů. Dávali vzniknout dílům z jiné dimenze, kterým sami nerozuměli, pouze je přenášeli na papír. Někdy k tomu byl nutný trans, jindy prostý rituál. Šlo o lidi studované i téměř negramotné. Klíčová byla pasivita tvůrce – on sám se sice aktivně přičiňoval (pokládal tužku na papír, vyhradil si na práci čas během dne), ale ve výsledku se odrazilo cosi přesahujícího. Nekonal, ale bylo jím konáno. Netvořil, ale je jím tvořeno. Automatické psaní je podle André Bretona dědictví po médiích a podle Jana Švankmajera se snaží surrealisté vrátit umění jeho magickou funkci.

Scenáristika je ve své podstatě tvorba textu a jako taková mají scénáristé blízko k literátům. Na rozdíl od ostatních filmových profesí, které svůj díl práce odvádějí na natáčení nebo ve střižně, sedí scenárista na počátku sám s čistým listem. Pracně formuluje první věty příběhu, který ještě může být čímkoli. Občas v klidu vyčkává na múzu, jindy na ni nevybíravě tlačí.

V závěru práce bych chtěla dospět k tomu, jak vrátit psaní něco z lehkosti automatické tvorby. Jak příběh více poslouchat a méně ho vymýšlet. Jak pouze zprostředkovat něco, co už existuje kdesi ve vakuu nedodělaných nápadů a nedopsaných scénářů a přeje si být vyřčené.

I) Kabinet kuriozit jako princip vyprávění



obr. 1, exemplář I.

Kabinet kuriozit Jana Švankmajera

Zdroj: film *Alchymická pec* (2021, 47. minuta)

„Než začneš točit film, napiš báseň, namaluj obraz, slep koláž, napiš román, esej apod. Protože jedině pěstování univerzality výrazu ti zajistí, že natočíš dobrý film,“ píše Švankmajer v *Desateru* (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 113). Svérázný filmař je známý zálibou ve sbírání podivných předmětů shromážděných v jeho kabinetu kuriozit. Sběrka obsahuje domorodé rituální předměty, vycpaná zvířata, kostry, rozpadlé boty nebo plastiky. Odkazuje k původním kabinetům kuriozit (tzv. „kunstkomorám“), které vznikaly v Evropě v období renesance jako artefakty neevropských civilizací. Některé se později staly základy muzeí.

Rozdělení sbírky do kategorií typu Erotismus, Sen, Fetiš, Loutka, Rébusy, Hmat nebo třeba Alchymie se zdá být snahou vnuknout nesourodému chaosu systém a řád. Kategorie se přitom stále zdají být dosti nesourodé a mnohovýznamové, jako by je Švankmajer vytvořil spíš pro požadavky výstav (sbírka byla veřejnosti představena několikrát např. v Jízdárně Pražského hradu v roce 2004). Potřeba členit a katalogizovat, racionálně obhajovat a argumentačně převracet je přitom vlastní právě naší civilizaci stejně jako důraz na rozum proti prožitku a citu. Kabinet kuriozit se potom zdá být uchovatelem magického světa původních domorodých civilizací právě zachováním nezařaditelné rozmanitosti, bezbřehé představivosti, hloubky promlouvající ke každému individuálně bez potřeby objekty jakkoli obecně platně začlenit a pojmenovat.

O tom svědčí například křeslo duchů z Pobřeží slonoviny, které domorodci podle tradice vynášejí ze svatyně a nosí v průvodu. Podle Švankmajera v něm

sedává jeho zesnulá žena Eva a nikdo jiný tam proto sedět nesmí (Alchymická pec, 2020, 47:50). Dalším výrazným exponátem je kůň v životní velikosti vyrobený z lastur a kostí, pomazaný kukuřičnou kaší s krví, který má v zadku špunt. Když se zátka vytáhne, kůň je „vypnutý“. Když se zadek zašpuntuje, kůň „pracuje“ a plní Švankmajerova přání. Když filmař odjíždí, tak ho vypíná, aby si fetiš odpočinul.

„Nejsem systematický sběratel, nesbírám věci, který jsou nějakým způsobem cenný. (...) Beru to jako součást tvorby. Vzbudí to ve mně stejný endorfiny, jako když dodělám kresbu nebo objekt. Já dělám objekty proto, že tyhle objekty nemůžu koupit,“ popisuje Švankmajer v dokumentu Alchymická pec (2020, 18:35). Sám často vyráběl sochy z lebek a kostí zvířat, relikviáře svatých, což by se dalo interpretovat jako rituální zpřítomnění smrti. „Já to sbírám jako součást kunstkomory, to znamená toho imaginativního nebo magického světa. Jsou to zbytky magického světa, který byl kdysi majoritní, teď je minoritní, potlačovanej, vytlačovanej z civilizace. Součástí magického světa je ale samozřejmě i surrealismus.“ (tamtéž)

Následující stránky je možné číst jako pomyslné muzeum kreativity. Jako sbírku odlišných postupů a stylů, které se střetávají v osobně autora a jeho subjektivní tvůrčí konfese. Relikviář zaniklého magického světa, kde každou z pěti kapitol symbolicky zastupuje jeden z exemplářů Švankmajerovy sbírky. „Zatímco moderní muzeum vás má poučit, esteticky naladit a působit spíš na vaše raciono nebo city, tak tahle kunstkomora má zasvěcovací charakter. Má vás zasvětit do určité imaginace,“ dodává Švankmajer na závěr krátkometrážního cvičení Katedry kamery FAMU (Michal, Dvořák, 2018, 4:05).

II) Obecně o spiritismu



obr. 2, exemplář II.

Křeslo duchů z Pobřeží slonoviny

soukromá sbírka Jana Švankmajera

Zdroj: film Alchymická pec (2021, 48. minuta)

a) Historie

Učení novodobých spiritistů na počátku minulého století navazovalo na křesťanskou tradici posmrtného života, kterou kombinovalo s východními filozofiemi o minulých životech a převtělování duší, Nešpor hovoří o okultistickém doplnění lidového křesťanství (2008, str. 23). Ottův slovník naučný z roku 1905 popisuje spiritismus jako „domněnku, že jest možno býti ve styku s duchy ze zászvětí, duchové ti že se nám zjevují, budoucnost odhalují, svou vůli projevuují“ a o něco dále uvádí, že „mírnější formy spiritismu hledí se více sblížití s vědami přírodními a psychologíí a upravují své úvahy i otázky přiměřeněji vědeckému způsobu myšlení. Ale v podstatě nejsou než mysticismus kryjící se vědou.“ Zatímco ve slovníku z roku 1905 je definice spiritismu neobvykle rozsáhlá, popisuje astrální tělo sloužící duši jako ochranný závoj ještě za jejího života a zabírá celou stránku, nové vydání z roku 2010 si vystačí s pouhým odstavcem. To celkem příhodě ukazuje na postupné vymizení hnutí a ztrátu společenského zájmu o ně. „Odmítavý postoj ke spiritismu bohužel vedl k tomu, že velká většina odborné literatury tento fenomén prostě pomíjela nebo plamenně vyvracela.“ (Nešpor, 2008, str. 23)

Pro spiritisty je zásadní definice duše jako samostatné bytosti nezávislé na těle, která si uchovává svou individualitu před narozením i po smrti (Kardec, 2018, str. 14). Komunikaci s duchy podle zakladatele evropského spiritismu Allana Kardeca provádíme všichni, a to většinou na nevědomé úrovni (2018, str. 21).

Duchové nám vnukají myšlenky, přičemž každý svým založením přitahuje duchy takové, jaký je právě uvnitř. Propadání do špatných nálad vede k přivolávání nízkých duchů vytvářejících myšlenky ještě horší. Právě v návaznosti na tuto spiritistickou tezi zakladatel českých spiritistů Karel Sezemský označuje uměleckou tvorbu za druh mediijního spojení, kdy jsou nápady umělcům vnukány.

Spiritisté se dožadovali nestranného a upřímného zájmu o jejich učení a zkoumání spiritismu jako vědy o lidské duši. V době rozkvětu nových objevů a vynálezů se komunikace s duchy zdála být jen dalším neprobádaným polem. Zájemem o vědu se lišili od okultistů, byli nadšeni pokrokem a technologiemi. Naivně věřili, že věda jednoho dne dojde stupně, kdy bude moci zaznamenávat hlasy mrtvých (Edison se o vynalezení takového přístroje pokoušel). Usilovali o nepředpojatý výzkum, který by na základě jasné metodiky potvrzoval či vyvracel jejich vlastní empiricky nabyté závěry.

Jako průkazní materiál dokládali fotografie duchů zveřejňované v jejich vlastních periodikách, k dispozici měli i telegrafické zprávy či záznam zvuku (Typit, 2019, str. 137). „Jestliže se nějaká událost zdá odporovat tomu, čemu se říká přírodní zákon, ještě z toho nevyplývá, že by byla falešná, či že se vůbec nestala. Prozrazuje to jen, že dosud nebyly všechny přírodní zákony dokonale prozkoumány,“ řekl objevitel thalia profesor William Crookes. „Zkoumejte pokusy, zkoumejte je s pečlivostí a trpělivostí, jako jsem to činil já sám. Odkryjete-li klam a podvod, ohlaste to veřejně a sdělte, jak se to stalo. Nenaleznete-li však chybu, uznejte fakta bez bázně, jste tím povinni své cti.“ (Kafka, 2000, str. 171 a 167).

Antické Řecko a Řím

Komunikace s duchy zemřelých má dlouhou tradici a najdeme ji už u starověkých národů. Mrtví byli považováni za prostředníky mezi lidmi a božstvím, byli přimlouváni za ochranu nebo tázáni po budoucnosti. „Peršané vyvolávali z podsvětí duše, rozmlouvali s nimi a provozovali různá kouzla a čáry,“ píše Kafka a dodává, že se o záhrobní kontakt nepokoušely jen primitivní pohanské národy, ale docházelo k němu i ve vyspělých kulturách a civilizacích (2000, str. 142). „U Izraelitů byla rozšířená víra, že je možné duše zemřelých a duchy zaklínat a kouzlem je přimět k odpovědím na otázky živých lidí, a tak je využít k vlastnímu poučení o tajemných a neznámých věcech a podivných činech. Z mnoha míst Písma svatého je zřejmé zapovězení nekromantie a magie.“

K zaklínání a vyvolávání mrtvých docházelo i ve starověkém Řecku a Římě, kde fungovaly veřejné věštírny. Rozmlouvání s duchy provozovali filozofové i císaři. Aristoteles se divil, že by někdo ještě neviděl démona a Démokritos uvedl, že se lidem zjevují „viditelné a slyšitelné přízraky“ (Kafka, 2000, str. 146). „Tiberius dal popravit Livia Drusa jen za to, že ho vyrušil při vyvolávání duchů. Nero si dal skrze Tiridata vyvolat matku, kterou předtím zavraždil.“ (Kafka, 2000, str. 145) Homér popisuje, jak Odysseus kouzly vyvolal své mrtvé spolubojovníky včetně zesnulé matky, kterou se pokusil třikrát obejmout, ale nepovedlo se mu to. „V Herodotově době bylo hovořeno o orákulu mrtvých u řeky Acheronu, kam tyranský vladař poslal Periandra, aby se zeptal ducha své zemřelé ženy Melissy.“ (Kafka, 2000, str. 145)

I v antice kontakt s duchy zprostředkovávala média. Při věštění upadala do transu, při němž se svíjela nebo ztrácela vědomí, aniž by si po procitnutí cokoli pamatovala. Mluvila cizími jazyky, znala obsah uzavřených dopisů nebo věděla, co se právě děje na vzdálených místech. Používali se i věstecké stolky, Patricius a Ilarius se takto duchů ptali, kdo bude nástupcem císaře Valenta (Kafka, 2000, str. 152).

Pohanští Slované

První Slované na našem území (6. – 9. století) žili před příchodem křesťanství v propojení s přírodními bytostmi a duchy, jako by byly součástí jeho vlastního těla. „Přírodní jevy neoživovali svou fantazií, protože byly jejich vědomí *dány* jako živé a oduševnělé,“ zdůrazňuje Váňa (1990, str. 106). „Víra v duchy vznikla na stupni vědomí, kdy člověk žil více v instinktech než v intelektu.“

Po smrti stejně jako v mnoha jiných kulturách otevírali okno, aby mohla duše vyletět ven. Předpokládalo se, že duše zůstává v blízkosti mrtvého těla ještě nějakou dobu (od tří do čtyřiceti dnů). V domě se pro ni proto dále prostíralo, stala se postel, na stole měla sklenici vody a v pokoji napouštěnou koupel. Po čtyřiceti dnech se duše spojovala s přírodou, postupně splývala s lesem, vodami, mlhami, loukami, horami, až se přiblížila k nebesům a putovala dál do kosmu (Váňa, 1990, str. 134). Duše mohla také symbolicky přecházet přes most, lávku nebo být převezena přes řeku převozníkem.

Slované podle všeho věřili v převtělování duší, přestože neměli propracovanou a ucelenou nauku. Šlo o obecnější představy typu, že duše má v příštím životě jinou úlohu než v tomto. Sídlí uprostřed srdce. Duše se po smrti

může zjevovat ve zvířecí podobě v závislosti na vlastnostech zemřelého (dobrá duše se měnila v holubici, zlá v havrana). Podle slovanských představ duše počatého dítěte sestupovala do lůna matky v podobě ptáka (Váňa, 1990, str. 134).

V pojetí našich slovanských předků byl svět přírodních bytostí a démonů propojen se světem zemřelých. „V instinktivním povědomí se duše mrtvých stávaly součástí vnější přírody a ovlivňovaly, příznivě či naopak, život lidí na zemi.“ (Váňa, 1990, str. 107) Například duše utonulých dívek zůstávaly u vodních toků jako rusalky, kterým se přinášely obětiny (koláče, chléb, sýr), aby se nemstily. Představy smrti jako zubaté s kosou jsou pravděpodobně až z pozdější doby. Mohla vypadat i jako mladá bíle oděná dívka „smrtnice“ s větvičkou, jejíž dotek uspává navěky. Jindy stačil pouze přímý pohled z očí do očí. „V jejím podzemním příbytku hoří svíce, jejichž plaménky určují délku života jednotlivých lidí.“ (Váňa, 1990, str. 135)

Spiritismus jako celosvětové hnutí

„K manifestaci bytostí z nehmotného světa docházelo ve všech dobách a místech. Avšak ty, které bezprostředně vedly ke zrodu spiritismu, se staly teprve v polovině devatenáctého století,“ uvádí Grzybowski (2005, str. 11). V roce 1848 se americká rodina Foxova nevědomky přestěhovala do domu, v němž bylo ukryto tělo zavražděného novináře Charlese Rosna. Krátce na to zesnulý začal komunikovat s děvčaty Foxovými, dvanáctiletou Cathie a patnáctiletou Margaretou. Nejdřív se ozývalo klepání na stěny a kroky, kterých se dívky bály. Pak ale zjistily, že zvuky nejsou nebezpečné, a staly se pro ně každodenní rutinou. Když přišly na to, že se ozývají pouze v jejich přítomnosti, pokusily se s duchem dorozumět. Například mu řekly, ať napočítá do deseti a on skutečně klepl desetkrát. Následně mu pokládaly otázky, na které bylo možno odpovědět ano nebo ne podle počtu zaklepání. Když později došlo k rozkopání sklepa, byla v něm nalezena kostra zavražděného novináře a jejich příběh obletěl svět (Grzybowski, 2005, str. 13).

Zpočátku se sestry snažily utéct mediálnímu zájmu, ale spiritismus se jich nepouštěl. Pokusily se rozmlouvat s duchy pomocí nakreslené abecedy a dostalo se jim vzkazu: „Drazí přátelé, musíte o tom povědět celému světu. Je to začátek nové epochy; déle to neskrývejte. Když budete vykonávat tento úkol, Bůh a dobří duchové vás budou ochraňovat.“ (Grzybowski, 2005, str. 14) Sestry Foxovy daly na naléhání ducha a začaly veřejně demonstrovat seance za peníze, což je rychle

proslavilo po celé Americe. V roce 1850 už bylo ve Filadelfii 300 spiritistických spolků. V roce 1868 byly stanoveny hlavní pilíře spiritistického učení a to na setkání šesti milionů zástupců spiritistů v Rochesteru (Ottův slovník naučný, 1905).

Zakladatel a duchovní otec evropské odnože hnutí Allan Kardec se začal zabývat spiritismem až v době, kdy byl ve Francii hojně rozšířený a podobně jako mnoho jiných vědců nedůvěřoval „klepajícím stolečkům“ a považoval je za podvod (což mnoho z nich ostatně bylo).¹ Seance se v 50. letech 19. století staly společenskou záležitostí a byly prováděny v salónech pro zábavu vyšších vrstev. V době rychlého rozmachu vědy se Kardec rozhodl prozkoumat nový fenomén systematicky a nezaujatě (toto období věrně přibližuje film *Kardec* od Wagner de Assis z roku 2019).

Kardec byl svědkem stovek seancí, hovořil s médii a pokládal jim odlišné otázky o posmrtném životě. Dostávalo se mu stejných odpovědí o duchovním světě, které si pečlivě zapisoval a následně vydal v *Knize duchů* (1857). Ta se spolu s *Knihou médií* (1861) stala základní literaturou evropských spiritistů. Opět to ale vedlo k pochybnostem v širší společnosti a vykázaní Kardeca z akademické obce. „Ačkoli se pod vlivem dobového okouzlení úspěchy vědy a techniky objevily snahy ustavit spiritismus jako objektivní nauku, zkoumající astrální světy a jejich obyvatele exaktními vědeckými metodami, zůstaly jádrem hnutí lidové seance,“ píše Brezina (1996, str. 130–131).

Kolem roku 1870 se hnutí rozšířilo do Anglie. V roce 1878 už bylo v Německu 30 000 spiritistů (Ottův slovník naučný, 1905). Kafka uvádí, že kolem roku 1930 bylo v Anglii vychováno k mediumitě více než 15 000 dětí (2000, str. 153). Jako první u nás rozšiřoval překladovou literaturu Allana Kardeca a zakládal spiritistické skupiny bývalý státní komisař František Pavlíček v 80. letech 19. století (Grzybowski, 2005, str. 197). „Do roku 1880 je u nás (spiritismus) natolik skryt, že dokonale uniká pozornosti úřadů. Například Riegrův slovník naučný z roku 1870 uvádí, že spiritismus je americkou mystickou sektou, a ani slovem nezmiňuje, že by se vyskytoval i u nás.“ (Kozák, str. 144) Už roku 1890 je ale jen na území Čech evidováno na šedesát tisíc spiritistů (Grzybowski, 2005, str. 197). První seance se konaly v bytech a kavárnách, než se církevní a vědecké kruhy zasloužily o jejich

¹ Klepající stolečky měly dokazovat přítomnost ducha v pokoji. Účastníci salónních seancí „duchům“ pokládali otázky, na nichž dostávali odpovědi formou počtu zaklepání. Pro provozovatele samozřejmě nebylo nikterak složité stolkem klepat sami. Šlo o představení pro pobavení publika, které se netěšilo velké vážnosti.

oficiální zákaz pod hrozbou vězení. Spiritismus podle nich „ohlupuje lid, šíří pověry, ohrožuje zdraví a veřejnou bezpečnost“ (tamtéž).

V roce 1922 bylo v celém Československu hlášených tři sta tisíc spiritistů, kteří se soustředili kolem periodik. Jednalo se o časopisy *Hvězda záhrobní* (Jaro Janeček, 1894, od roku 1897 vycházel pod názvem *Život*) a *Posel záhrobní* (Karel Sezemský, 1900–1939). V Ostravě vycházela *Spiritistická revue* (Jan Kuchař a Jan Rezner, 1919–1948), mimo to existovalo spousta dalších menších časopisů, které ale zpravidla vycházely pouze pár let. Poslední spiritistický sjezd se uskutečnil roku 1947 (Grzybowski, 2005, str. 198).

b) Základní pojmy

Seance

Seance byly setkáním spiritistů za účelem spojení se s duchovním světem prostřednictvím média. Konaly se zpravidla jednou za týden, vždy na stejném místě a v totožném složení ideálně osmi účastníků. Začínalo se přímlynou modlitbou a žádostí o ochranu boží. Byl určen jeden vedoucí, který byl spolu s médiem mimo kruh ostatních a zaznamenával duchovy projevy na papír, diktafon nebo fotoaparát. Fotky pak vycházely na titulcích novopackého spiritistického časopisu *Posel záhrobní*. Tma nebyla nezbytně nutná, pakliže se skupina dokázala soustředit i bez ní. Bylo zakázáno dotýkat se média a účastníci měli mít dopředu jasno, koho chtějí vyvolávat.

Obsahem seance bylo buď kontaktování blízkých zemřelých, naučná poselství vyšších duchů, ale i klamavé projevy zmatených bytostí, které se buď snažily záměrně lhát, nebo samy netušily, že zemřely (Kozák, 2003, str. 444). Spiritisté se snažili těmto zbloudilým duším pomoci a přivést je na správnou cestu. „Pokud duchové nechtějí komunikovat, spojení si nevynucujte, tím se pouze otevírá prostor nízkým duchům,“ varovali spiritisté (Kozák, 2003, str. 407). Seance měla být ukončena samotným duchem, který sdělil vše potřebné a odešel. Na konec se opět odříkávaly děkonné modlitby a zpívaly náboženské písně.

Způsob, jak se obejít na seanci bez média, bylo pak využití *spiritoskopu* – desky s napsanými písmeny abecedy, čísla a jednoduchými odpověďmi. Na ni se položila planžeta, která se po desce sama posunovala po jednotlivých písmenech a předávala vzkazy (Kozák, 2003, str. 426). Další možností bylo použít tužku vsunutou dírkou do *krabičky*, která sama psala sdělení nebo zprostředkovala kresby. Ale používal se i docela obyčejný *dřevěný stůl*, na němž měli zúčastnění

položené ruce propojené v kruhu. Jedno klepání znamenalo ano, dvě ne. Když byla odpověď komplikovanější, odříkávala se celá abeceda a stoleček při příslušeném písmenu vždy zaklepal. Z výše uvedeného je patrné, že podobné nástroje lákaly kejklíře, kteří „kouzelné stolky“ předváděli jako pouťovou atrakci. Stoleček se postupně přestal používat pro pomalost přenosu vzkazu (Bařina a Chocholáč, 2004, str. 9).

Seance je možné rozdělit na společenské, rodinné a přírodní (Bařina a Chocholáč, 2004, str. 10). Seance **společenské** se konaly pro širší okruh účastníků a to především, když někdo ve vesnici umřel. Umožňovaly pozůstalým se prostřednictvím média se zesnulým ještě spojit. **Rodinné** seance probíhaly v uzavřeném kruhu příbuzenstva. Seance v **přírodě** se uskutečňovaly hlavně o dušičkách na památných místech, známé bylo skalní kupříkladu město Kalich v Besedických skalách.

Dále se nabízí dělení seancí na **salónní**, kde se vzdělaní lidé z vyšších vrstev ptali na duchovní otázky mezi nebem a zemí, a **venkovské**, kde se lidé na vesnicích zajímali o otázky typu, jestli se syn dostane na školu nebo dcera porodí v termínu. Ve své nejpokleslejší formě potom spiritismus sklouzával k zjišťování sousedských drbů a společné seance sloužily k vyzvídání u právě zesnulého blízkého.

Médium

Mediumita je paranormální schopnost umožňující komunikovat s nadpřirozenem. Média byla považována za posly nebes obdařené mimořádnými schopnostmi přijímat vzkazy ze zászvěti, spiritistický časopis *Posel Záhrobní* o nich psal jako o novodobých čarodějích (1926, str. 175).² Ottův slovník naučný z roku 1905 u definice spiritismu uvádí: „Aby duch ze zászvěti byl přinucen k materializaci, jest k tomu potřebí vhodných individuí čili médií. (...) Media jsou pak osoby, které perispritem (aetherickou látkou rozlitou celým tělem), jehož mají větší hojnost než lidé jiní, dovedou volného ducha jako magnetickou silou připoutati a k materializaci přinutiti.“

² O středověkých čarodějnicích upalovaných na hranicích spiritisté zpětně uvažovali jako o médiích. Za čaroděje, skrze něhož mluvil hlas boží, měli dokonce i Jana Husa. Toto překvapivé přemostění může vyplývat z toho, že spiritisté měli v Čechách podobu reformačního hnutí. V jejich interpretaci jako média v historii fungovali domorodí šamani, jejichž funkci by měli převzít kněží (Kozák, 2003, str. 382). Jednou z výtek spiritistů vůči církvím pak bylo, že se zde vytratilo propojení s vyššími světy. Zjevování duchů sice připouštěla i katolická církev, ale cílené vyvolávání považovala za hříšné.

Medijní schopnosti se neprojevovaly hned, ale byl k nim zapotřebí určitý trénink. Bařina s Chocholáčem píše (2004, str. 15): „Mediumita značí citlivost, kterou je podle spiritistů obdařen každý, jde o to, aby ji v sobě vyvinul a stal se médiem, prostředníkem mezi světy.“ Z tohoto předpokladu vychází i představa, že medijnímu umění je možné se naučit, se kterou pracuji dále.

Můžeme rozlišovat mezi mediumitou *fyzikální* a *nefyzikální* (Bařina a Chocholáč, 2004). První znamená schopnost vyvolat ducha, takže ho mohou vidět i ostatní účastníci seance, pojem zahrnuje i schopnosti telekineze a levitace. Nefyzikální mediumita je jinak nazývána psychologickou, neboť jde o schopnost komunikovat s duchy, mluvit cizími jazyky (které samotná osoba neovládá), používat automatickou kresbu nebo psaní (tužku vede duch a médium mu jen propůjčuje ruku). Do této skupiny patří i média jasnovidná a léčitelská.

Mnohé texty *Posla Záhrobního* se zabývaly rozlišením poctivých a klamných médií, což byl v tehdejší spiritismu palčivý problém. „Nejlépe hloubá ve spiritismu, kdo jest médiem; avšak podivno, právě ti, kteří touží nejvíce býti médii, nejsou jimi,“ vyšlo v knize *Spiritistických modliteb* (1912, str. 57). Podle Kafky se i proslulá média doznala k tomu, že si při některých seancích vypomohla podvody (2000, str. 150). Dělo se tak tehdy, jestliže medijní schopnosti nebyly dostatečně vyvinuté nebo se dotyčný nedovedl smířit s tím, že u něj začínaly slábnout.

Někdy nešlo ani tak o cílené podvody, jako spíš o nemožnost komunikovat pouze s dobrými duchy. Duchové přicházející na sezení se lišily podle vnitřního stavu média a zúčastněných. Ani medijní schopnosti proto nebyly stálé a mohly kolísat. „Protože na médium mají často vliv duše zemřelých, které se dosud neočistily od svých dřívějších hříchů, mohou působit i se zlými úmysly.“ (Kafka, 2000, str. 172) Příkladem je příběh dámy, jíž bylo předpovězeno, že i kdyby byla za války rozbombardovaná celá Praha, její dům zůstane zachovaný. Nakonec okolní čtvrť přežila nálety bez následků, pouze dům dotyčné dámy byl rozmetán.

Sezemského tvrzení, že se médiem může stát každý, v tomto kontextu zní spíš jako populismus. Osvědčenou iniciací nových médií bylo předávání po tradici rodu (tj. zasvěcení jiným médiem) nebo přirozené nutkání dotyčného vedoucí k samovolnému rozvinutí těchto schopností. V euforii z rychlého vzednutí spiritismu jako celosvětového hnutí vycházely v edici *Spirit Nová Paka* návody, jak snadno vyvinout medijní schopnosti. Masivní šíření hnutí, kdy být věhlasným médiem znamenalo provozovat výnosný obchod, bylo skalními spiritisty považováno za odchýlení od čistého učení, což mohlo vést k rozvoji klamných médií.

c) Osobnosti

Karel Sezemský (1860-1936)

„Církev a dogmata jsou klesnutím ducha do forem.“

Spiritismus se u nás nejvýrazněji rozvíjel v Nové Pace mezi lety 1904 až 1938, kde je spojen s osobností Karla Sezemského. Narodil se do malebného Mariazellu, nejvýznamnějšího poutního místa Rakouska. Sezemský (neboli se zemí spjatý) posléze vedl život plný zázraků a zjevení. Když přišel do Prahy, údajně nevěřil v nic. Ke spiritismu ho přivedl rozhovor s otcem rodiny, který umíral na tuberkulózu, a přesto byl klidný a vůbec si nezoufal. Vysvětlil mu, že ještě před pár lety by si tak počíнал, ale nyní navštěvuje spiritisty a je přesvědčen o nesmrtelnosti duše (Stejskal, 2009, str. 185). Sezemský učinil pár spiritistických pokusů na vlastní pěst a marně se snažil o přijetí do spiritistické skupiny Na Poříčí. A tak začal s vlastní činností. Nejprve publikoval texty v časopise *Hvězda záhrobní*, načež založil vlastní časopis *Posel záhrobní* (1900-1939) a vydavatelskou edici *Spirit*. V Praze poznal svou budoucí manželku Marii, která se později podílela na organizování hnutí i publikační činnosti.



obr. 3 a 4, Samota *Na Duchárně* za vesnicí Štikov

Karel Sezemský toužil navázat kontakt s podkrkonošskými spiritistky, a tak se přestěhoval nejprve do Jilemnice a roku 1904 do Nové Paky (Bařina a Chocholáč, 2004, str. 12). Na louce obklopené lesy za vesnicí Štikov kousek od Nové Paky koupil roku 1907 pozemek, kde začal stavět dům. Místní tomu místu začali přezdívat *Na Duchárně* (obr. 3 a 4). Sezemský plánoval založit spiritistickou

komunitu po vzoru prvních křesťanů se soběstačným zemědělstvím a magnetickými lázněmi. „Víra v ideální společnost, v níž si budeme rovni, je (spiritisty) stavěla blízko sociálně-demokratickému dělnickému hnutí.“ (Stejskal, 2009, str. 186) Stranou města a v klidu lesa tu Sezemský napsal většinu svých prací. Brzy se ukázalo, že se záměr vytvořit komunitu nepodaří zrealizovat, a tak pozemek prodal, aby se natrvalo usídlil v Nové Pace (obr. 5 a 6).



obr. 5 a 6, Dům Karla Sezemského v Nové Pace



V redakci nakladatelství pracovali pouze rodinní příslušníci, Sezemský v Pace údajně moc přátel neměl (Bařina a Chocholáč, 2004, str. 12). Začal zde pořádat přednášky a spojil se se spiritistickými kroužky v Rakousku, Německu, Jugoslávii a ve Francii. Roku 1914 vznikla *Antispiritistická liga* (Stejskal, 2009, str. 185) a vzápětí na to byly spiritistické seance zakázány okresním hejtmánstvím „pro nebezpečnost mylného učení spiritistického vůbec a jmenovitě pro jeho účinky zdraví lidskému nebezpečné“ (Bařina a Chocholáč, 2004, str. 12). Dále se však konaly výstavy a divadelní představení a obliba spiritismu rostla. Roku 1912 zakládá Sezemský i přes notné potíže *Bratrské sdružení československých spiritistů*. Všechna větší spiritistická setkání pomáhal pořádat nebo na nich aktivně vystupoval, proto je právem považován za vůdce hnutí i na celostátní úrovni (Stejskal, 2009, str. 185).

Zavítal do Francie, kde si prohlédl spiritistický dům a hrob Allana Kardeca. Po jeho smrti roku 1936 nakladatelství *Spirit* na krátko přebírá jeho žena, ale o tři roky později bylo nacisty zrušeno a gestapo zabavilo veškerý písemný materiál. Sezemský údajně znal díky kontaktům s druhým světem datum své smrti šest let dopředu (Stejskal, 2009, str. 188).

Břetislav Kafka (1891-1967)

Břetislav Kafka se převážně věnoval hypnóze, což je stav „bdělého spánku“ navozený sugescí či autosugescí. Dochází k útlumu mozkové činnosti a nástupu podvědomí na úkor vědomí, kdy si hypnotizovaný subjekt není schopen po probuzení vzpomenout na cokoli z hypnotického stavu (Kafka, 2000, str. 177). Kafka údajně mohl díky hypnóze uvést nemocného do transu a nahlédnout mu dovnitř těla, kde viděl příčiny nemocí. Problémem bylo, že k tomu byla nutná mimořádná citlivost dotyčného, většině pacientů se nepodařilo dojít do hluboké hypnózy a na první pokus podlehl hypnóze jen 30 % lidí (tamtéž, str. 178). Kafka si proto vybíral z tisíce lidí pouze pár jedinců, se kterými pracoval dlouhodobě a parapsychologické jevy u nich zkoumal a cvičil. Někteří z nich dokázali v hypnóze setrvat i několik hodin.

V knize *Parapsychologie* (sepsané ve 30. letech minulého století) Kafka věnuje jednu kapitolu spiritismu a jeho historii. Uvádí, že lehkomyšlné vyvolávání duší je hříšné, protože se tím ruší jejich posmrtný klid a návraty na zem jim způsobují utrpení (2000, str. 148). Ke kontaktu se zemřelými podle Kafky dochází samovolně bez lidského přičinění. „Z výsledků mnoha spolehlivých experimentů také vyplynulo, že se duchové i po smrti zajímají o místa svého dřívějšího života a o lidi, se kterými se stýkali.“ (tamtéž, str. 150) Dá se tak říct, že Kafka existenci duchu nevyvrací, pouze se vymezuje vůči metodám spiritistů, kteří nutí duchy jednat podle své vůle. Ke zjevování zemřelých přitom přičítá i ta Mariánská v Lurdech nebo ve Fatimě. Jeho vlastní bádání na poli parapsychologie zahrnuje mnohem širší škálu disciplín a schopností. Zaměření se výhradně na svět duchů podle něj vede k nepravému poznání.

Podle Kafky duše po smrti přechází do plného vnitřního světla, kde dochází k osvětlení, prožitkům blaha a naplnění. Poté následuje soukromý soud, v němž si naráz uvědomí celý život (viz srovnání s Moodym). Tehdy pozná dobré a zlé a z toho vyplývající následky (2000, str. 128). Kafka přirovnává posmrtný stav k transu ve 4. stupni hypnózy, kdy člověk „vidí a poznává hmotné věci celým svým dušením stavem“ (tamtéž, str. 124). Kontakt s mrtvými lze proto navazovat pouze telepatí v hluboké hypnóze, kdy jde „dosáhnout přímého a spolehlivého spojení jeho duše s duší zemřelého“ (tamtéž, str. 134).

Uvádí výčet falešných médií, které označuje za kejkláře. Většinou jde o příklady ze zahraničí, kde byly mediální schopnosti zkoumány před soudem. Dotyční v drtivé většině nedokázali za soudem stanovených podmínek dokázat paranormální schopnosti. „Slavné médium Home, jež při ostře kontrolovaných

seancích prokázalo mnoho podivuhodných a spolehlivými erudovanými osobnostmi vědecky doložených výsledků, nebylo schopno se uplatnit při seanci v ruské učené společnosti v roce 1871. I když sezení trvalo několik hodin, výsledek byl nulový.“ (Kafka, 2000, str. 164) To Kafku vedlo k závěru, že média nemají tak docela moc nad svými dovednostmi. Přestože jimi třeba i disponují, nemohou ovlivnit, jestli jim zrovna budou propůjčeny.

Proto i ti, kdo přeci jen měli zvláštní nadání, si vypomáhali podvodem v případech, kdy jim jejich schopnosti na zvolený úkol nestačily. Při odhalení podvodu byli sankcionováni i několika měsíci vězení. „K podvodům se vyjádřil i Home, slavné spiritistické médium. Sám totiž prohlásil: Pochybuji, že existuje více než pět skutečně schopných a poctivých médií, schopných při seanci dosáhnout opravdové materializace (zjevení) ducha.“ (Kafka, 2000, str. 165) Některá média měla pouze herecké schopnosti a přítomnost ducha předstírala. Fotografie zemřelých leckde vznikaly technikou koláže.

Kafka je ovšem poctivý v tom, že se věnuje i svědectvím dokazujícím pravdivost spiritistických jevů. Vzhledem k tomu, že tuto kapitulu uvádí v sekci věnované spiritismu jako poslední, vyznívá v jeho interpretaci hnutí pozitivně. Uvádí vědce, kteří po důkladném prozkoumání seancí přehodnotili svůj negativní názor k rozmlouvání s duchy. „Je nemyslitelné, aby renomovaní vědci a sociálně vysoko postavení lidé, mravně pevní a čestní, se po celém světě sjednotili k potvrzení jevů lživých,“ napsal roku 1895 profesor Richet (Kafka, 2000, str. 170). Otevřeným a nezávislým přístupem se proslavil prezident senátu státu New York Jan Worth Edmonds. „Zabýval se odkrýváním příčin spiritistických podvodů a stanovením správných podmínek a mezí pro seance, jejichž podvodné výsledky často poškozovaly vědeckost zkoumání spiritistických jevů.“ (tamtéž, str. 166) Kafka kritizuje zkostnatělost myšlení, kdy jsou spiritistické jevy odmítány jen proto, že (prozatím) nejdou objasnit jazykem vědy a nezapadají do zažitého světového názoru. Zároveň se skutečné duchovní jevy často mísí s podvody, což snižuje jejich důvěryhodnost.

Zatímco Sezemského knihy najdeme jen v antikvariátech a po jednom vydání v jeho vlastním novopackém nakladatelství se dál nedotiskovaly, o publikace Břetislava Kafky je dodnes hojný zájem. V pražské městské knihovně se na jeho díla z 20. let minulého století *Parapsychologie* a *Nové základy experimentální psychologie* čeká fronta několik měsíců. Spisovatelka Markéta Pilátová při rešerších pro svou poslední knihu *Senzibil* (2020) přečetla Kafkovo

souhrnné dílo a z jeho závěrů vycházela při budování fikčního světa paranormálního příběhu (rozhovor v magazínu Lidových novin z 23. 12. 2020).

d) Švankmajerovo psychomanteum



obr. 7, Švankmajerovo psychomanteum, zdroj: film Alchymická pec (2021, 104. minuta)

Eva Švankmajerová zemřela 20. října 2005. V obyčejném komerčním horoskopu pro znamení své ženy si Jan Švankmajer přečetl: „Tento měsíc začíná tím, že se Mars obrací do retrogradu v Býku v osmém domě. Během tohoto období, které trvá do začátku prosince, se pohroužíte do rozličných mystérií – život po smrti, reinkarnace, komunikace s mrtvými. (...) Zkontrolujte si pojistky, daně a poslední vůli. Mezi nejpozoruhodnější dny tohoto měsíce patří 19. – 21. října,“ píše Švankmajer (2018, str. 27) a dodává: „Jestli jsme skutečně takto manipulováni (a všechno tomu nasvědčuje), pak točit filmy o svobodě jako *Spiklenci slasti* nebo *Šílení* je jen pouhá masturbace.“

Švankmajer odchodem své ženy velmi trpěl, doslova napsal, že ji nenávidí za to, že ho opustila. Párkrát se s ní pokusil navázat posmrtný kontakt. Poprvé v únoru 2011 za pomoci japonského fotografa pana Hosoe. Švankmajer si stoupl na kulatý stůl a oblékl si dlouhou bílou tuniku, která celý stůl zakryla. Takto pózoval před bílou zdí, na kterou fotograf promítal Eviny mediální kresby. „Potom mi pan Hosoe řekl, že mě spojí s Evou. Vlastní fotografování byl rituál, který k tomu směřoval. (...) Stával jsem se součástí vnitřního Evina světa.“ (Švankmajer, 2018, str. 280) Postupně se stále více nořil do stavu podobného meditaci nebo mediálnímu

transu. Projektor mu svítil do tváře, on přivíral oči a bezmála tři hodiny se napojoval na zesnulou ženu. Chvillemi měl pocit, že ztratí vědomí a spadne z vratkého stolu, jindy pociťoval Evinu přítomnost, tahy štětce, dotek vlasů.

O další spojení se pokusil Švankmajer sám v únoru 2018. V ateliéru postavil malou místnost tvořenou třemi stěnami potaženými černým sametem, kterou nazval *psychomanteum* (obr. 7). Dovnitř dal židli a velké zrcadlo. Když se venku setmělo, posadil se a hleděl do zrcadla, kde očekával příchod Evy. První spiritistická seance trvala hodinu a půl. Nejdřív spatřil náznak postavy. Praskání prken podlahy, jako by někdo opatrně našlapoval. Tlumené hlasy. Prostor protnul tiché modré blesky. Nakonec ho probral obraz, jak sedí pod mostem a loví v řece ryby (Švankmajer, 2018, str. 354).

Druhou noc si vzal do *psychomantea* i jednu z manželčinych kreseb a v duchu si Evu vybavoval, jak kreslí. První hodinu na židli usínal, až z ní téměř spadl. Napadlo ho, že drží kresbu otočenou k sobě, takže ji Eva nemůže vidět, a proto nepřichází. Natočil ji tedy směrem k zrcadlu. Hleděl před sebe a přemýšlel, jestli se za ním objeví zprava nebo zleva. Když se jeho vlastní odraz proměnil v tělo ženy a on poznal, že sedí přímo naproti němu.

„Eva: Co chceš?

Já: Chtěl jsem tě vidět.

Eva: Tak jsi mě viděl.

Já: Nevidím ti do obličeje.

Eva: To buď rád.

Já: Jak se ti daří?

Eva: Co to je za blbý otázky. Jak se mi může dařit, když jsem mrtvá. Jestli nemáš rozumnější otázky, tak radši mlč. Anebo se budu ptát já. Co Jiřina?

Já: Tu otázku jsem čekal. Nemáš mi co vyčítat.

Eva: Spíš s ní?

Já: Ani tvoje otázka není rozumná.

Eva: Už jsem unavená.

Já: Chybí ti něco?

Eva: Chybí.

Já: Co.

Eva: Křídý. Chci kreslit.“

Jan Švankmajer, *Cesty spásy*, 2018, str. 35

Na příští seanci donesl Švankmajer bílé čtvrtky a pastely (Švankmajer, 2018, str. 356). Před židli postavil stůl, na který si vše rozložil. Tentokrát se nedíval na svůj odraz, ale zaostřil pohled na pozadí. On sám se tak v zrcadle počal propadat dozadu, do jakési jeskyně. Vstoupil do transu, v němž se realita stala nejistou a mihotavou. Postupně bral do ruky uhly, neviděl na papír a neznal jejich barvy. Ruka sama jezdila po papíru. Pohyb se stále zrychloval. Pak se ruka zastavila. Vzala druhý papír. Švankmajer začínal být unavený, ale ruka nechtěla přestat a dál kreslila jak zuřivá. Sjela z papíru a kreslila po stole, už ani neměnila křídly a zůstávala u jediné. Nakonec ji musel zachytit druhou rukou a pohyb tak zastavit. Rozsvítil, seance trvala hodinu čtyřicet minut. Na obraze podepsaném jednoduše *Eva* se objevily různobarevné klikyháky tvarem připomínající tu hlavu a tady prso. Švankmajer nijak nehodnotí svůj prožitek. Od té doby si do *psychomantea* chodí s Evou kreslit a povídat.³

e) Novopacko: Krajina jako inspirace k příběhu

„Některá krajina či místo („ten podivný kout“) jako by snad byly určitým typem příběhu už předem obtěžkány, jako by jej v sobě nesly, a pak záleží na člověku, který tudy prochází, zda jej otevře a skrze své kroky porodí.“

Ivo Chocholáč, zakladatel expozice spiritismu v Nové Pace

Ivo Chocholáč hovoří o rozkvětu spiritismu na Novopacku v souvislosti se specifickým geologickým podložím bohatým na drahé kameny. Ve třetihorách došlo k poklesu Jičínska a vyvýšení Novopacka, od kterého začínají povstávat Krkonoše. „V pobělohorské době se sem uchýlily zbytky nejradikálnější husitské chudiny ve snaze uniknout před násilnou rekatolizací. Založili zde tradici blouzniveckých rodů.“ (Chocholáč, 2015, str. 72) Nedávali své děti pokřtít a neposílali je do škol. Tihle lidé chtěli, aby je „hory skryly“ (Čapková, 2017).

³ Eviny posmrtné pocity připomínají touhu andělů z *Nebe nad Berlínem* (Wim Wenders, 1987) po životě v těle a prožitku fyzická. Peter Falk, hrající sám sebe jako představitele seriálového Columba, představuje anděla, který se rozhodl stát člověkem. Láká ostatní anděly ke stejnému činu slovy: „Nevidím tě, ale jsi tu. Cítím to, vyznačuješ. Chtěl bych ti říct, jak dobré je být na světě. Dotýkat se věcí, jak krásně studí. Kouřit a pít kávu. A co teprve společně s někým, to je teprv nádhera! Nebo kreslit. Uděláš uhlím dlouhou čáru, pak slabší a dohromady jsou dokonalé.“ (1:24:00)

Vlivem neúrodné půdy zde byl život těžší, krajina – připomínající Chocholáčovi rozbouřené moře – byla syrová a drsná. Lidé tu žili na samotách, kde vedli dialogy leda sami se sebou, a právě s okolní krajinou. Když hovoří o rychlém šíření spiritismu po Čechách na počátku minulého století, zakončuje to slovy: „Ale tady v Podkrkonoší se z toho vytvořil opravdu fenomén. Domnívám se, že vychází z obrazu krajiny.“ (Čapková, 2017, publikace bez číslování).

„Každá krajina to v sobě nese. Naši předci na místech síly (krajiny) obětovali. U zvláště pokroucených stromů, u studánek, kde ze sebe matka země vydávala léčivou vodu,“ řekl Chocholáč (Za kořeny spiritismu, Jan Řehák, 2017, 19. minuta). Zatímco na Jičínsku je barva půdy žlutohnědá, což evokuje klid a usedlost, Novopacko se svou rudě zbarvenou půdou je neustále v pohybu. Chocholáč v rozhovoru hovoří o pocitu, jako by mu půda hořela pod nohama. „Myslím si, že něco podobného zaznamenávají všichni, kteří jsou trošku citliví. Tato krajina se pro ně stává krajinou návratů. Buď tady byli a z krajiny brali, nebo s ní vedli vnitřní dialog. A když s ní ten dialog navázali, tak se jim otevřely příběhy.“ (Čapková, 2017)

V lyrické sbírce textů *Vezměte mne s sebou, Cesty* (2015), kterou věnoval živilům a ze které vychází i výše zmíněný citát, přirovnává mediální kresby k rozmanitému žilkování drahých kamenů. Tuto souvislost vyzdvihuje i Městské muzeum v Nové Pace, kde jsou drahé kameny vystaveny ve stejném domě jako mediální kresby a zvětšené fotografie žilkování jsou doprovázeny komentářem v podobném duchu jako Chocholáčovy texty. Jde o souvislost, kterou Chocholáčovi ukazoval už jeho dědeček. Rozřízl kameny napůl, zkoumal jejich kresby, načež řekl, že mu ukáže kresby ještě jiné (dokument *Za kořeny spiritismu*, Jan Řehák, 2017).

„Některé tyto výjevy na nás svými důmyslnými skvrnami a žilkováním působí jako kresby mediánů, jež vznikaly o něco později, prostřednictvím skrytých sil a mozolovitých rukou zdejších lidí na opuštěných samotách. Ani v tomto případě se o autorství nikdo nehlásí, vždyť tito lidé věřili, že jsou jen prostředníky mezi nebem a zemí, a k nám je tak skrze jejich ruce pouze přenášena Krajina ze Syria, Zefra z Uranu,“ píše Chocholáč (2015, str. 75) a dále pokračuje: „Domnívám se, že je jedno, o jaký typ kresby se jedná a zda se tato kresba projevila navenek ve formě achátových mandlí, byla-li vytvořena rukou prostých lidí či najdeme-li ji na starém buku. Důležité je, že se zrodily zde, v této krajině; sama krajina je porodila. Zasahují nás strukturou své kresby či barev, aby tak do nás vstoupily a promluvily, aby nás oslovily tehdy, když to nejméně čekáme.“

Radiodokument Českého rozhlasu *Poslové záhrobní* (Jiříčka, Tarnovski, 2020) rovněž vytváří paralelu mezi krajinou a uměleckou tvorbou na Novopacku na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Na desetitisícové město zde působily tři desítky umělců. „Klíčovým letopočtem pro Novou Paku z hlediska uměleckého je letopočet 1909. V tom roce se narodili Ladislav Zívř, František Gross a Josef Kocourek. Když člověk zjistí, že ve stejném roce se narodila Marie Krůtová, najednou vám vyvstanou takové zvláštní úvahy o tom, co se to na tom Novopacku v tu dobu vlastně dělo. (...) Proč malé město zrodí zároveň přední české surrealisty,“ říká v dokumentu Typlt (tamtéž, 15:40-16:15).⁴

I Jan Švankmajer dvakrát vystavoval své kresby a sochy v městském muzeu v Nové Pace. Poprvé pod názvem *Mediumní kresby a fetiše* v roce 2003 v rámci festivalu Muzika Paka s podtitulem „kultura okraje v kraji blouznivců“. V blízkém kině spolu s manželkou Evou promítali své filmy. Ve výtvarné tvorbě se Švankmajer snažil využít působení přírody, aniž by její úkazy pouze napodoboval. Cílem bylo stát se pasivním pozorovatelem přirozeného vznikání. Vytvořil z hlíny sochy, které pak nořil do vřídelních pramenů v Karlových Varech. Po krátké době se na nich začaly tvořit usazeniny – ve vroucí vodě hnědé a tvrdé, ve studené vodě zažloutlé a křehké. „Každý vědomý zásah lidské ruky je na úkor autenticity. Proto za nejautentičtější díla lze pokládat automatické texty, kresby spiritistických médií, nalezené objekty (ready made), snové objekty, některé fetiše přírodních národů, ale především uměleckou tvorbu samotné přírody: kořeny, stalaktity krápníkových jeskyní, skalní města, fantastické kresby achátů, motýly, brouky, ostatní zvířata, kosti, lastury.“ (Švankmajer, 2018, str. 222) Podruhé uvedl Švankmajer v Nové Pace výstavu *Práce na papíře a několik objektů* v roce 2019.

Švankmajerovo propojení tvorby s krajinou bylo blízké zakladateli novopacké expozice Ivo Chocholáčovi, neboť odpovídalo jeho připodobňování mediální kresby k žilkování drahých kamenů. Na výše zmíněnou pasáž se při uvádění Švankmajerovy druhé výstavy často odkazoval. V Chocholáčově podání však nikdy neměla sarkasticky existenciální podtón, který ostatně nebyl vlastní žádnému ze spiritistů. Švankmajerův popis ponoru soch do vřídelních pramenů

⁴ Ladislav Zívř byl sochař ovlivněný kubismem, později se přiklonil k surrealismu. Malíř František Gross užíval prvky kubismu jako reflexi technickému pokroku civilizace. Marie Krůtová je méně známou mediální malířkou. Josef Kocourek reflektoval spiritismus literárně. „Vnímá ho jako exotický fenomén související s jeho krajem. Využíval obrazů médií k vytvoření imaginativní atmosféry, která už v náznacích předjímala surrealismus.“ (radiodokument ČRo, Jiříčka, Tarnovski, 2020, 34:10) „Médium s rukama ponořenýma do říše mrtvých napíná síť, aby ulovilo duši, a pohovořilo si s ní jako rybář s rybou na břehu moře,“ zaznívá v jeho básni.

končí větou: „Vznikají tak jakési zkameněliny této zkurvené civilizace jako předobraz její zkázy.“ (tamtéž) Citovat text v jeho plném znění by znamenalo přijmout Švankmajera celého i s jeho nezařaditelností do jakýchkoliv škatulek (včetně těch spiritistických).

Někteří lidé v 90. letech čekali, že Bařina s Chocholáčem dají opět dohromady spiritismus jako hnutí. Chodili za nimi s medijskými schopnostmi, se kterými si nevěděli rady, nebo se dožadovali zprostředkování kontaktu se spiritisty. Oni ale tuto přisuzovanou roli odmítali (Stejskal, 2009, str. 191). Při přípravách otevření novopackého spiritistického muzea církevní kruhy osočily ředitele Miloslava Bařinu a vedoucího expozice polodrahokamů Iva Chocholáče, že zveřejňují ďáblové kresby. Pár katolíků osobně obcházelo staré spiritisty s výhrůzkami a žádostmi, aby obrazy raději spálili (Brezina, 1996, str. 133). Naděje spiritistů v příchod lepších časů byla posílena duchem Karla Sezemského, který jim na sezení sdělil, že se chystá k novému vtělení (Brezina, 1996).

f) Pozůstatky spiritismu

Pátrání po Nové Pace a Besedických skalách

Samota za vesnicí Štikov kousek od Nové Paky nejde najít úplně snadno. Zakladatel a vůdce českých spiritistů Karel Sezemský (1860-1936) tu koupil roku 1907 pozemek mezi lesy, kde postavil dům a kde chtěl vytvořit spiritistické hospodářství. Jeho vizí bylo vytvořit soběstačnou komunitu po vzoru prvotních církví a magnetické lázně díky příznivému geologickému podloží. Přestože paloučku obklopenému lesy se mezi místními od té doby říká *Na Duchárně*, tento název nikde oficiálně nefiguruje a číslo popisné jde najít až po pečlivějším pročítání odborných textů. Dnes už nejde o samotu, ale o domek obklopený komunistickými chatkami, narychlo postavenými pro rekreanty. V parném sobotním odpoledni se loukou rozléhá cinkot talířů při rodinném obědě, hlasitý hovor dospělých i křik dětí. *Duchárna* je dosud obývaná, ale stojí toho ruchu netknutá. Z otevřených dveří není vidět, slyšet nikoho. Současný majitel její příběh zná, ale na duchy nevěří.

Dům Sezemského v Nové Pace, odkud provozoval nakladatelství *Spirit*, jde najít o poznání snáz. Zdá se na první pohled nenápadný a náhodného chodce na něj neupozorňuje žádná pamětní deska, ale adresa je otiskována v muzejních brožurách. V oknech se větrá, na balkóně suší prádlo, ale i tento dům vypadá, jako by spal. Dříve hlavní vchod je nyní porostlý popínavým břečťanem, zahrada je

klidná. K dřívějším seancím odkazují snad jen stále otevřené dveře do sklepa, kam jde vejít z ulice ze zadní strany domu. Jsou zakryté břechtanem a trochu schované.

Hrob Sezemského nebyl na jeho přání označen jménem, a to až do roku 1998, kdy umírá jeho adoptivní dcera Vlasta a před smrtí si přeje opatřit rodinný hrob nápisem „Rodina Sezemská“ (obr. 8). Dnes je tabulka roztříštěná a znovu neobratně poskládaná, takže některé střípky chybí. K hrobu nevede samostatná cestička, ale nachází se v řadě spousty dalších kamenných desek s nečitelnými jmény. Umělá květina převržená i s vázou dokresluje dojem jisté posmrtné strnulosti.



obr. 8, Hrob rodiny Sezemských



obr. 9, Pozůstatky náboženské reformace v Besedických skalách

V samotné expozici spiritismu, kterou mezi lety 1995-1997 vytvořili v Nové Pace Miloslav Bařina a Ivo Chocholáč, je vystaveno kolem padesáti medijních kreseb doprovázených několika málo texty. K prohlídce dávají brožurku, ale podrobnější publikace neprodávají. Sezemského knihy vydávané hojně v Nové Pace už se nedotiskují. Když se někdo pouští do výzkumu spiritismu jako podkrkonošského společenského fenoménu, většinou jde o osoby zde žijící nebo s tímto místem spjaté.

Jak snadno se mohlo stát, že by dům po Sezemském koupil někdo, kdo by z něj udělal atrakci. Stačilo by ukazovat sklep, kde se konaly seance. Z *Duchárny* se zase dalo udělat hospodářství propagující soběstačné zemědělství, nabízející turistům rekreaci spojenou s vyzkoušením si farmaření po vzoru původních spiritistů. Nic z toho se ale nestalo a spiritismus jako by upadl ve všeobecné zapomnění. Pamatují ho hlavně místní z vyprávění babiček, častěji tu mezi nimi kolují historky o výskytu duchů v domech po spiritistech.

Dalším významným místem, kde docházelo k tajným spiritistickým seancím v dobách zákazu hnutí, bylo skalní město Kalich v Besedických skalách (obr. 9).

Nejdřív se tu skrývali protestanté po Bílé hoře a násilné rekatolizaci, v nepřehledných jeskyňkách a skalních bludištích, kde se neznalý snadno ztratil, tajně sloužili mše. Spiritistům jako dědicům náboženské reformace se toto místo samozřejmě líbilo. Úzké chodbičky překvapivě vedou do prostorných chrámů, obzvláště malé průchody jsou dodnes barvou na skále označené jako vchody pro děti. Seance se tu dle dobových svědectví konaly ještě v 60. letech minulého století, kde docházelo k uzdravování pomocí vkládání rukou a mluvení v médiu neznámých jazycích. Také tu údajně médium předpovědělo, že posledním komunistickým prezidentem bude Gustav Husák.⁵

Když spiritisté ukrytí v horských chaloupkách vidí, že někdo má upřímný zájem, tak ho na seanci pozvou, ale moc často se to nestává. Chocholáče například pozval dědeček na mezi, se kterým se náhodou bavil, když zkoumal smírčí kříže, a to na základě znalosti expozice mediálních kreseb. Jindy před ním lidé otevřeli dveře do světnice s bíle prostřeným ubrusem, kde se právě chystali usednout k seanci. Chocholáč měl vzhledem k důkladným znalostem problematiky před spiritismem respekt a komunikace s duchy se odmítal účastnit (Stejskal, 2009, str. 191). „V době, kdy jsou okultní a paranormální jevy mediálním hitem, nemají spiritisté potřebu se zviditelňovat a dávat rozhovory. Je to trnitá cesta, když se k nim člověk chce dostat. Myslím, že novinářům se to zatím nepodařilo. To jsou vždycky zprostředkované efekty, že Naďa Urbánková narozená v tomto kraji řekne, že pochází ze spiritistické rodiny. Nebo to samé Libuše Šmuclerová,“ prohlásil v radiodokumentu Českého rozhlasu novopacký rodák Jaromír Typlt (Jiříčka, Tarnovski, 2020, 42:55).

Chocholáč se setkal s lidmi, u nichž se nečekaně objevily vlohy pro mediální kresbu, ale jakmile s nimi šli ven, prezentovali se jimi a vystavovali, propojení s hlubinou ztratili. Někteří proto zůstávají záměrně v ústraní a v napojení na krajinu. Jinak má za to, že se spiritistická víra předává dál už jen po tradici rodu (dokument Za kořeny spiritismu, Jan Řehák, 2017). Lidé s tím nechtějí vycházet na veřejnost ze strachu z bulvarizace. Dobrou, kdy spiritisté byli ochotni o svém přesvědčení otevřeně mluvit, byl počátek 90. let. „Ale pak viděli, že by je to sežralo, a dobře, že s tím ven nešli,“ komentoval Chocholáč (tamtéž). „Když bude umělec dělat

⁵ Svědectví, které se mi o této události podařilo dohledat, bylo otištěné na stránkách *Klubu psychotroniky a UFO Semily* a údajně vychází z Turnovského kapesního kalendáře (ročník 17-18/2001). Zvláštní je, že autoři textu Ladislav Loutchan a Jindřich Kalwach mají velmi raritní příjmení (Louchal se na Trutnovsku přeci jen řídce vyskytuje, ale Kalwach podle stránky www.prijmeni.cz ani neexistuje). Ať už jde o pseudonymy nebo mystifikaci, výstižně to odráží atmosféru legend a pátrání po spiritistickém hnutí, neustálého balancování na hraně nadpřirozena a podvodu, často bez možnosti jejich rozlišení.

nápodobu nápodoby, tak to nikdy nezachytí. Musí to být čisté a autentické. Když je to autentické, pak je v tom příběh. Když je v tom příběh, tak se něco děje a dílo mi něco sděluje. A když mi něco sděluje, pak to osloví. Proto někteří zůstávají v anonymitě a nechtějí vycházet," dodává (Jiříčka, Tarnovski, 2020, 41:50).

Dnešní média

Seriál *Přežít svou smrt* (Ricki Stern, Jesse Sweet, 2021, Netflix) ve vybraných dílech sleduje práci současných médií ve Velké Británii. Zpravidla se nejedná o spiritistické skupiny nebo spolky, ale o jednotlivé osoby zprostředkovávající zákazníkům kontakt se zesnulými. Jejich klienty jsou zpravidla lidé, kteří nejsou zcela smířeni se smrtí blízkého, protože zemřel náhle a nestihli se s ním rozloučit nebo urovnat vztahy. Nevěří, že by mohl prostě zmizet ze světa, a sami pro sebe hledají důkazy života po smrti. Média dostávají od duchů útržky obrazů nebo skutečností, které jim zákazník pomáhá interpretovat. Nejde o náhodné střelení od boku, ale přesné údaje od povolání jejich otce (např. u obchodníka s pomerančovým džusem vidí médium pomeranč) po zařízení interiéru jejich domu. „Někdy je to pro mě jako hra. Nevím, proč mi něco ukazují," popisuje médium ve 3. minutě 2. dílu.

Část seriálu se natáčela v Holandsku, kde probíhalo výcvikové soustředění nových médií. Teoretické přednášky a praktické úkoly byly završeny společnou seancí. Školitelka Nicole de Haas zastává názor, že s mediumitou není třeba se narodit, je možné ji natrénovat. „Do tohoto centra přicházejí lidé, kteří zažili určité události díky vlastním nadpřirozeným schopnostem. A chtějí se dále rozvíjet, aby byli lepšími médii," říká Haas (2. díl, 20:20). „Vždy se najde skupina lidí, kteří budou pochybovat, a být kritický je v pořádku. Je v pořádku mít zvědavou mysl. Ptát se je normální. Neříkám, že bychom neměli pochybovat, protože já sama mám zvědavou analytickou mysl. Ale jsem otevřená tomu, co se může stát," dodává (2. díl, 52:40).

Úskalím dnešní doby je i snadná dostupnost informací, kdy jsou média osočována z podvodu, protože během seance uvedla údaje o zesnulých dohledatelné na internetu. Na druhou stranu vzkazy blízkých „z druhého břehu" nebývají ve filmu nijak převratné. V naprosté většině případů jde pouze o ubezpečení pozůstalých, že se jim daří dobře, a doporučení jít v životě dál. U médií je ceněna schopnost zprostředkovat povahu zesnulého, aniž by ho předem znali, takže blízcí získávají vnitřní pocit, že s ním skutečně mluvili.

Někteří protagonisté filmu mají potřebu opakovaně kontaktovat zemřelé, přestože své odpovědi dostali již dávno. Kontakt se zesnulým se v čase vytrácí, za což jsou obviňována média, přestože z pohledu médií může být přerušeno i na straně ducha, když bylo řečeno vše, co být mělo. Na kontaktování mrtvých tak lze nahlížet i jako na proces vyrovnávání se se smrtí. Na jeho konci je jak přijetí umírání ve svém okolí, tak i smíření se se svou vlastní smrtelností.

Kdybychom se pídili po pozůstatcích spiritismu v dnešních ezoterických hnutích, odkazoval by k němu pravděpodobně takzvaný *channeling*. Směr se vyvinul na přelomu 70. a 80. let v USA spolu s vzestupem hnutí new age a zpočátku více připomínal spiritistické seance. Účastníci se scházeli ve skupinách, aby pokládali duchovním entitám prostřednictvím *channelera* (osobou zprostředkovávající *channeling*, ekvivalent média) předem připravené otázky. Zatímco spiritisté komunikovali výhradně s duchy, *channeling* předpokládá i možnost navázání kontaktu s vyššími bytostmi jako jsou andělé, ochránci a průvodci (Vojtíšek Z., 2004, str. 175). Pravidelně vycházejí knihy, které nesou jejich údajné poselství současnému lidstvu. Mezi ty nejnovější patří například vzkazy egyptského boha Thovta *channelované* Kerstin Simoné (v češtině vydané nakladatelstvím Anch Books).

Dalším odkazem spiritistů do dnešní doby je *astrální cestování*, které je propagováno v knihách i online kurzech. Předpokládá existenci nehmotného astrálního těla, které se může vzdálit od fyzického a dostat do vyšších světů. Cílem takového počínání je nahlédnout na věci jinou optikou a získat informace nepřístupné na běžné úrovni vědomí (Vojtíšek Z., 2004, str. 177). Astrální tělo je v tomto případě spojeno s fyzickým pouze pomocí vlákna, které se může při přílišném oddálení přetrhnout. V tomto případě tělo podléhá smrti, což je nebezpečí, na které upozorňují i spiritisté ve svých povídkách.

Český klub skeptiků Sisyfos, který se koncepčně staví do opozice velké části duchovních směrů a moderních šarlatánů, aby zbavoval současného člověka spirituální nejistoty a zodpovědnosti za vlastní duchovní hledání, aby ho ujišťoval o stálé platnosti bezpečně poznaného a ohraničeného materiálního světa, definuje *channeling* jako moderní ekvivalent spiritismu. Vzápětí konstatuje, že existence duchovního světa doposavad nebyla prokázána. Na rozdíl od spiritistů, kteří v duchy skutečně věřili, jsou současní *channeleři* údajně jen podvodníci, kteří tahají z lidí peníze (Heřt, 2007). Jde o povrchní zobecnění nepodložené odbornou literaturou, ani vlastními výzkumy. Zdrojový článek, na který text odkazuje, navíc naopak uvádí knihy zabývající se ovládnutím techniky *channelingu* a zmiňuje

výzkumy Raymonda Moodyho a Elisabeth Kübler-Ross. Překroucení zdroje za účelem vlastní jednostranné interpretace brání nejen rozšíření vědomí, ale i otevření srdce a nepoznaného světa.

Výzkum posmrtného života – prožitek blízké smrti

Raymond Moody (1944) v rámci svých výzkumů desítky let hovořil s lidmi, kteří prošli *prožitkem blízké smrti*⁶. Přitom upustili svá těla, prošli posmrtným zhodnocením své dosavadní pozemské existence a na malý moment přešli „na druhý břeh“. Studie byly publikované poprvé v 70. letech minulého století a v komunistickém Československu kolovaly samizdatem.

Na četné otázky novinářů i vědecké obce, jestli jeho poznatky dokazují existenci posmrtného života, Moody odpovídá, že spoustu věcí stále neví. Nesnaží se proto dělat závěry a drží se čisté popisnosti a hledání souvislostí mezi desítkami podobných prožitků. Nehlásí se k žádnému duchovnímu hnutí a jeho výzkum se nejvíce přibližuje možnosti seriózního vědeckého bádání existence posmrtného života.

Proces umírání a přecházení na druhý břeh obsahoval u dotazovaných tytéž fáze. Slyšeli lékaře nebo někoho jiného, jak konstatoval jejich smrt (Moody, 1991, str.18). Procházeli dlouhým tmavým tunelem v prázdném prostoru, který vedl k výstupu duše z těla. Poté už mohli vidět své tělo ze shora a blízké truchlit, často byli rozčarováni z toho, že je nemohli kontaktovat. Někteří se snažili vrátit zpátky do těla. Netušili, co budou po smrti dělat nebo kam půjdou (Moody, 1991, str. 27). Jiní hovořili o pocitech bezstarostnosti a pokoje, blažené moudrosti, v níž jsou odpovědi na všechny nevyřčené otázky, a každý detail dává dokonalý smysl.

Mnoho lidí se v okamžiku umírání setkalo se svými zesnulými příbuznými a dalšími duchovními bytostmi, které jim buď měli usnadnit přechod na druhou stranu, nebo je přišli upozornit, že jejich čas ještě nepřišel a že se mají vrátit tunelem zpátky (Moody, 1991, str. 34). Hlavní úlohu v procesu umírání měla *světelná bytost*: velmi jasné, avšak neoslepující láskyplné, teplé světlo. Podle své víry ji někteří označovali za Krista, jiní za anděla nebo prostě průvodce. Bytost s nimi komunikovala telepaticky bez použití hlasu. Přestože nehovořila jejich mateřským jazykem, docházelo k absolutnímu porozumění a této bytosti nebylo možné lhát (tamtéž, str. 36).

⁶ Dnes jde již o zavedený pojem prožívaný pacientem ve stavu klinické smrti (po dobu několika minut jeho tělo nevykazuje známky života jako je srdeční tep a dech).

Světelná bytost provázela umírajícího osobním „posledním soudem“. Pokládala mu otázky po smyslu jeho životního počínání, jestli je připraven zemřít. Otázky ale nezněly nijak příkře či vyčítavě, šla z nich znát všeprostupující láska a porozumění. Dále bytost ukazovala důležité okamžiky z jejich života a oni viděli, že se tíživými životními situacemi vlastně učili. Oproti klasickým vzpomínkám ale neměly časovou souslednost a odehrávaly se zaráz. Navíc byly prožívané z pohledu druhých lidí. „Někteří lidé charakterizují tento prožitek jako výchovné působení *světelné bytosti*. Když se totiž dívají na ty obrazy, zdá se, že *světelná bytost* zdůrazňuje dvě věci – naučit se milovat druhého člověka a získávat vědomosti.“ (Moody, 1991, str. 40) Sama *světelná bytost* ale žádný soud nevynáší, dalo by se spíše říci, že člověk soudí sám sebe. Někdy se v této chvíli *světelná bytost* smilovala a poslala člověka zpátky do těla. K tomu docházelo především v případech, že se chtěl vrátit z nesobeckých důvodů, například protože měl malé děti.

Někteří po návratu mluvili o *městu světla*, kde byly jasné zářivé barvy, šťastní lidé a všude plno lásky (Moody, 1991, str. 113). Jiní zase zahlédli *zemi bludných duší*, bytosti pobledlé a šedé, které se bezcílně vlekly, jako by nevěděly, kam jdou a co hledají. Skláněly se dolů jakoby k pozemskému světu. Byly stále připoutané ke své fyzické existenci na Zemi a některé dokonce působily, jako by si ani nebyly vědomy toho, že zemřely. Vypadaly zmateně, jako by ztratily svou identitu (Moody, 1991, str. 115).

Moody pokračuje tím, že podle vyprávění se některé z „bludných duší“ neúspěšně pokoušely spojit s lidmi na Zemi. Jednou z nich byla matka, která se nedokázala oprostít od své pozemské role, a i po své smrti se snažila radit synovi. Jiná matka se snažila dostat ke svým dětem, aby jim řekla, že všechno je jinak. Musí se změnit a postavit svůj život na lásce, aby neskončily jako ona. Pro tyto duše je přitom typické, že se jim kontakt nepodařil, vznášely se v domě či nad dotyčným na ulici nepostřehnuty a jejich rady nebyly zaznamenány (tamtéž, str. 117). Zde už se Moodyho výzkum pohybuje trochu na hraně, neboť nejde o tak časté a typické vjemy při *prožitku blízké smrti*, zároveň se však nejvíce přibližuje učení spiritistů o snaze duší nenacházejících posmrtného klidu o kontakt s příbuznými.

Prožitek smrti končil přiblížením se k určité hranici, kterou zpodobňovala řeka, mlha, dveře, plot nebo prostě čára. Dotazovaný věděl, že po jejím překročení se už nebude moci vrátit zpátky. Z druhé strany ho zdravili jeho blízcí zesnulí, někdy mu mávali a jindy ho ponoukali, aby se vrátil do těla, protože ještě nenastal

jeho čas (Moody, 1991, str. 46). Mnoho lidí v tomto okamžiku hovoří o neochotě jít zpět z důvodu prožívané všeprostopující harmonie a dokonalého pochopení smyslu všehomíru.

Zde končí i svědectví Moodyho dotazovaných, jelikož se pochopitelně rozhodli k návratu. Mnoho lidí popisuje, že tímto prožitkem došlo k hlubokému poznání. Když se vraceli do svých životů, tak o toto vědění přicházeli. Probouzela se v nich potřeba změnit svůj život. Více chápali jeho smysl i své poslání. Především ale byli schopni hlouběji milovat, což je i jeden z Moodyho závěrů. V rozhovorech je znát jeho klid a laskavost, kdy i na útočně konfrontační otázky (rozhovor s Martinem Veselovským ze dne 1. 9. 2020) odpovídá s vřelostí a nebere si je osobně (další rozhovory například s Markem Ebenem Na Plovárně, 2010 nebo s Emou Smetanou v DVTV, 2017).

Moodyho poznatky se shodují s učením spiritistů, ačkoli on sám se o tuto nauku nikdy nezajímal.⁷ Pro srovnání uvádím výňatek ze spiritistického článku o oddělování duše od těla: „On, když je od těla už odloučen, neví, co to vše znamená a co se s ním stalo. Mluví a nikdo neodpovídá. Hmatá po svých pozůstalých a nikdo si toho nevšímá. Tu je všecek pomatený, neví, co činit a co se s ním dítí bude. Ale v té těžké chvíli přicházejí jeho dávno zemřelí známí, podávajíce mu ruku a těšíce ho s láskou velikou vykládají mu, že již patří k nim, a pobízejí ho, aby je následoval. Při všech svých vzpomínkách na život je spokojen, nic ho nermoutí a nepronásleduje. (...) Jeho přátelé ho odvádějí s sebou do šťastné věčnosti, kde je láska a spokojenost. Neb ten dobrý duch září svým vlastním světlem duchovním.“ (radiodokument Poslové záhrobní, Jiříčka, Tarnovski, 2020, 26:30-29:50)

⁷ Jako lékař se k výzkumu dostal náhodou, když mu lidé spontánně vyprávěli své „posmrtné zážitky“, které se překvapivě přesně shodovaly.

III) Mediální inspirace



obr. 10, exemplář III.

Kabinet kuriozit Jana Švankmajera

Zdroj: film *Alchymická pec* (2021, 50. minuta)

„Tvoří-li umělec v plném vědomí, zrodí se tvůrčí myšlenka v jeho mozku, který ji zpracuje rukou a materiálem v umělecké dílo. Dovede-li se však člověk oprostiti od všech vjemů svých smyslů, že se stane trpným nástrojem svého podvědomí, projeví se toto jeho vnitřní ingenium tvorbou víceméně uměleckou dle týchž zákonů, dle jakých tvoří z nerostného materiálu krystal a z organického tělo rostliny a živočicha,“ napsal vůdce českých spiritistů Karel Sezemský na počátku 20. století (Nádvorníková, 2008, str. 15).

Zakladatel expozice spiritismu v Nové Pace Ivo Chocholáč má za to, že umění ve své prapůvodní formě vzniklo jako rituál a mediální kresby mu navrátily jeho původní magickou funkci. Jeskynní kmeny zobrazovaly na zdech zabitá zvířata, aby se poklonily jejich duším. Pro antické Řecko zase byla důležitá především katarzní funkce divadla, kdy zhlédnutím představení měl divák dojít k vnitřní očistě a svobodě. Nešlo o ztotožnění se s postavou, jako je tomu v současných hrách, a neexistovala repríza. Divadlo se v té době netýkalo každodennosti a bylo náboženskou událostí.

„Karel Sezemský říkal, že umělci jsou obdařeni prvním stupněm mediumity, protože už inspiraci bral jako mediumitu,“ řekl v rozhovoru Chocholáč (Čapková, 2017). Mediumitu přitom označuje jako mimořádnou citlivost. Druhým stupněm mediumity je automatická kresba, kdy člověk při plném vědomí nechává ducha uchopit tužku a vést ruku, aby zdánlivě sama od sebe kreslila po papíře. Třetím stupněm je kresba v transu, kdy je dotyčný mimo sebe, vzdává se vlády nad tělem

a přestává vnímat okolí. V té chvíli se pro něj ztrácí čas i prostor a zpětně sám netuší, co po dobu transu dělal. „Ti lidé se setkali s hlubinou a hlubina je lákala. A když tyto setkání neměly, jako by po nich plakali,“ popisuje Chocholáč (Za kořeny spiritismu 2, 2017, 3:21). „Jde o to, dokázat se do bezčasí hlubiny povznést, aby to zůstávalo obdařením a aby se člověk dokázal vrátit.“ Dle jeho slov šlo o to, aby člověk nebyl „obsedlý“ silami hlubiny, jak se říkalo o tehdejších spiritistech (spojení slov obsese a posedlý). Média se nořila do hlubiny, o níž někdy nebylo jasné, zda se z ní vynoří zpátky. Takoví lidé se údajně zbláznili, pomátli na rozumu.

a) V literatuře

Píšíci mediumita se u nás sice vyskytovala, ale díla na našem území nebyla rozšířená a po jednom otištění v edici *Spirit* upadala v zapomnění. Její dohledání je proto v dnešní době obtížné. Automatickým psaním vznikl například román z dob upalování čarodějnic *Jeanne d'Arc: Panna orleánská* (Anna Vavřínová, 1926), kde podle poutajícího letáčku „neviditelno samo promlouvá perem pisatelky, a tak se stává celý děj poutavým a věcně cenným“.

„Literární úroveň příspěvků zastoupených v časopise *Posel Záhrobní* není valná, je to spíš naivní literatura. Texty písní jsou ideologicky bezkrevné. Povídky jsou často hodně didaktické. Důvodem vzniku textů bylo propagovat spiritismus jako správnou myšlenku. To nemohlo imponovat vkusu zralých literátů,“ zaznívá z úst Jaromíra Typlta v radiodokumentu Českého rozhlasu (Jiříčka, Tarnovski, 2020, 19:50). „Úhel pohledu nastavený třeba Antalem Staškem byl spíš zaznamenat to jako určitý kulturní jev na vesnici, sledovat sociální rozměr, proč k tomu ti lidé přišli a co si tím kompenzují.“

Následující kapitola nastíní pohledy významných českých literátů (i těch německy píšících, ale žijících v Praze jako v případě Gustava Meyrinka), kteří se se spiritismem setkali a odrazil se v jejich dílech.

Antal Stašek (1893-1931)

Ve své trilogii **Blouznivci našich hor** (1896) se Antal Stašek převážně věnuje popisu vesnických vztahů a spiritismus je pro něj spíš okrajovou záležitostí, o které se občas zmiňuje. Do vývoje děje ale často zásadně zasahují lidové pověry a prokletí, která jsou samotnými postavami brány velmi vážně. Cikánka Francka si získá Petříka, když mu dá napít vody z kouzelného džbánku. Po vesnici se pak

vypráví, že ho očarovala. Petřík váhá, jestli mu Francka stojí za tolik starostí a hádek s rodiči, ale v její přítomnosti jako pod tíhou vyšší moci na pochybnosti zapomíná. „Sedlačina mu svědčila, vypadal statně, ale bledě modrým okem mu bylo vidět do duše a zdálo se, že v ní dríme snívá měkkost a slabost: vlastnosti u selských synků velmi řídké,“ popisuje Stašek Petříka jako chlapce náchylného k očarování (Stašek, I., 1947, str. 33). Když se Petřík za bouřky schovává v chalupě s Aničkou a pomalu se schyluje k nevěře, blízko nich uhoří blesk a spadne strom, což je postavami považováno za špatné znamení a od svého počínání upustí.

Další linkou je vztah bohoslovce Jeníka a Růženky, která se účastní spiritistických seancí. Dozvídáme se to však nepřímo z cizího popisu, přestože s postavou od počátku jdeme příběhem a často sledujeme události z jejího úhlu. Občas má zvláštní stavy, které to mohou naznačovat. „Jsem to já, která tu stojím? ptala se sama sebe. Vznášela se nad ní mlha, jež někdy v mládí, když nás pojímá hluboký zármutek neb jiné rozzechvění, padá na duši a zatemňuje vědomí. Zdálo se jí, jako by měla nejasnou toho paměť, že už jednou žila, že byla tenkrát v téže krajině, kterou před sebou vidí, a že stejně myslila i cítila. Mlha ta byla jemná, průhledná a prchavá.“ (Stašek, I., 1947, str. 74)

Stašek přitom neubírá Růžence její duchovnost a nezploštuje ji jako postavu, přestože její víru zjevně považuje za pouhý únik z reality v duchu romantismu: „Před mým duchem celá nekonečnost světů jako bezedná, ale luzná propast, v níž jsou ukryty všechny záhady... Jak rozkošno tam nořit svou bytost a zapomenout na drsnou skutečnost! Skoro se mi to zdá sladkou předtuchou, tajemnou předzvěstí onoho splynutí s božstvem, k němuž spěje po smrti naše duše.“ (Stašek, I., 1947, str. 219)

Růženka na konci první části trilogie dochází k názoru, že její „blouznění“ a účast na seancích byly bláhové a pošetilé. Přišla o všechnen majetek, je nevěstou bez věna, vzdělání je jí k ničemu. Uvědomuje si, že smyslem žití je prostá práce.

Josef Karel Šlejhar (1864-1914)

Šlejhar byl rodákem ze Staré Paky a přímo ke spiritismu se nevyjadřoval, přestože se odrážel v jeho textech. Obsahují tajemná znamení a neurčitá tušení, zasnění v nich vstupovalo do života lidí. „Jeho způsob světa by mohl s tím spiritistickým hodně konvenovat. Ale právě z hlediska normálního kontaktu, který se spiritisty měl, když je znal, potkával a věděl, jak uvažují, tak ho to spíš odpuzovalo. Řada jeho situací v novele *Předtuchy* je sledem spiritistických

fenoménů. Tam se najednou v noci bez jakékoliv zjevné příčiny rozezvoní zvonek. Ale když otevřou, tak za dveřmi nikdo nestojí. To jsou klasické motivy duchařských povídek." (Jiříčka, Tarnovski, 2020, 23:45). Šlejhar ve svých prózách používá sousloví jako „sunutí tmy“ nebo „lepkavé pusto“, naznačuje existenci na člověku nezávislých entit, neobsažitelného prostoru prostřednictvím zpodstatněných sloves (Typlt, 2018, str. 217). Dochází k odosobnění hrdiny, kdy se hlavní akce děje ve zdánlivě neživém prostoru kolem.

Jan Opolský (1875-1942)

Symbolistický básník Jan Opolský narozený v Nové Pace se proti spiritistům ostře vymezoval. V próze **Médium** popsal účastníky seance „s obličejí hlav dosud omezených, s uspokojivým vědomím, že našli boha“ (otištěno Souvislosti 4/2019, str. 143), nebo dále „výpary vesnické jizby, plné zkaženého dechu dvaceti tupě začarovaných lidí“ (tamtéž, str. 148). Médium se smeká po stole, od úst mu jde pěna, což v kombinaci se škubavými pohyby připomíná epileptický záchvat. V jeho popisu převažuje realismus, na rozdíl od Šlejhara v nich není nic mimosmyslového, chybí nevysvětlitelné stavy vytržení.

Ve své básni **Z úst média** popisuje posmrtné pocity jako bezútěšný neklid duše slovy „své Nic chci roztříštit, má síla v prázdna vyzní“ a „prázdná věčně couvají a nová na mne padnou“. Uvádí čtenáře do „věčné vyhoštěnosti v meziprostoru, kde už přestala existovat hmota, ale nezastavila se činnost ducha“ a představuje tak „metafyzickou beznaděj spiritistům vzdálenou“ (Typlt, 2019, str. 140). Spiritisté věřili, že uvědomělá duše bude předem připravena na to, co ji po smrti čeká. Vyhne se tak prázdnotě, zmatení a bloumání.

Jan Švankmajer (1934)

Téma spiritismu se u Švankmajera odrazilo v několika málo krátkých povídkách. Jde spíše o hrubé nahození prvního nápadu než o výrazné literární texty. Přesto jsou užitečným zdrojem k porozumění Švankmajerovu postoji ke spiritismu. Podobně jako Váchal je médii zaujatý a zároveň se jim vysmívá, sám zkouší mediální kresby, ale přičí se zařazení mezi spiritisty.

V jedné z jeho povídek médium Jansena už zmáhalo mediální psaní a začal hrát s písíciím duchem surrealistickou hru na „negativní básně“. Duch tak diktoval: „Vlajková loď admirála Nelsona doklopýtala v polovině dubna do přístavu, aby

splnila svou svatou vlasteneckou povinnost a zatkla a popravila Libuši.“ A Jansen psal: „Pravidelný linkový autobus zastavil uprostřed mezi stanicemi Zlíchov a Modřany, aby se mohl řidič vysrat na památník automobilové havárie ze dne 3. 8. 2021 jistého Viléma Knotka.“ (Švankmajer, 2018, str. 350) Tím ducha otrávil natolik, že si radši našel nové médium. Jindy duch Jansenovi v hlavě běsnil: „Zase jsi mi pořádně neořezal tužku, ty kreténe.“ Po krátké hádce se duch naštvál a se slovy „seru na to“ vyrazil Jansenovi tužku z ruky. Jansen se probral z transu. „Jak chceš, tvoje škoda. Mně to je u prdele.“ Zvedl se a upustil od dalšího kreslení (Švankmajer, 2018, str. 14).

Gustav Meyrink (1868-1932)

Ačkoli se Gustav Meyrink nehlásil k novopackému spiritismu, měl zkušenosti s tím pražským. Po studii na obchodní akademii spolu se synovcem Christiana Morgensterna založil bankovní dům a v krátké době zbohatl. Stal se rozmařilým: choval vyšlechtěná plemena psů, nosil křiklavé kravaty a vlastnil jeden z prvních automobilů v Praze (Bobíková, 2020, str. 26). Navštěvoval bary a kavárny, při hovorech v uměleckých kruzích se často s kdekým rozhádal.

Jeden večer se chtěl zastřelit ve svém pokoji, život mu připadal bezcílý a marný. Kdosi mu ale podstrčil pode dveřmi spiritistický časopis. „Právě tehdy pocítil Meyrink silnou touhu přijít na stopu takovým tajemstvím a uložil revolver zpátky do zásuvky.“ (Markvartová, 2017, str. 112) Tímto okamžikem začal jeho zájem o duchovní nauky. Podivuhodná osudovost, která by kýmkoli jiným byla považována za pouhou náhodu, byla typická i pro jeho pozdější romány, kde ji nazýval vyšším vedením. Specificky vnímal i bytost, která mu časopis podstrčila. „Tato postava, kterou rozpoznal za kulisami života, se mu zjevovala v rozhodujících okamžicích a vždy mu byla inspirací. Se Zahaleným (vnitřním člověkem, prozřetelností, osudem, Bohem uvnitř nás) se snažil po celý svůj život sjednotit.“ (tamtéž)

Meyrink si pořídil ezoterické knihy a studoval je se zaujetím hraničícím s posedlostí. Začal navštěvovat spiritistický kroužek v Praze Na Poříčí (právě ten, do kterého nebyl přijat Karel Sezemský, a tak odešel do Podkrkonoší). Když se kroužek rozpadl, přesunuly se seance do Meyrinkova bytu Na Příkopech (Markvartová, 2017, str. 113). Při seancích často užívali hašiš nebo opium, byt byl vybaven cizokrajnými soškami a magickými zrcadly. „Mimo obyčejné pohybování

stolu a klepání se však žádné telekinetické úkazy v mé přítomnosti nepřiřadili," napsal spisovatel Leppin o jedné ze seancí (Bobíková, 2020, str. 27).

Meyrink zavrhl spiritismus i opiáty a založil theosofickou společnost *U modré hvězdy*, kterou navštěvoval i Julius Zeyer. Stejně jako u spiritistického kroužku šlo o tajné uskupení, neboť podobné aktivity nebyly ze strany rakouské monarchie tolerovány. Tehdy změnil svůj životní styl, stal se vegetariánem, abstinovat a cvičil jógu. Tři měsíce společnosti předsedal, než z ní vystoupil uchvácen alchymíí. Poté vystřídal ještě velké množství řádů a tajných společenství, kde hledal svého guru a tu pravou nauku. Nakonec se mu všechny zprotivily. Toužil se dotknout tajemství, prozkoumat ho a být jeho součástí, zatímco řády hlásaly pouze obecnou teologii (Markvartová, 2017, str. 124).

Nakonec nachází největší přínos v jógové praxi, které se věnoval řadu let každodenně bez jediného vynechání. „Před určitou dobou to vypadalo, jako by to měl být spiritismus, který učiní průlom, potom se však různým taškářům podařilo zdiskreditovat ho natolik, že zákony, které nabízejí klíč k duchovním hodnotám, zůstaly skryté," píše ve svých pamětech (Markvartová, 2017, str. 43). Vysokou cestu jógy vyzdvihuje nad mediumitu, kterou považuje za chorobu na úrovni schizofrenie. Jógu nelze přirovnat ke klasickým náboženstvím, nevede totiž ke spojení s Bohem, ale s něčím Bohu podobným – tím, kým skutečně jsme. Cílem série fyzických a dechových cvičení je propojení podvědomí s běžným vědomím, kterého je dosahováno pomocí systému čaker (sedm energetických center v těle napříč páteří).

Meyrink byl neprávem obviněn z finanční podvodů na základě stížnosti ženy, které se nelíbilo, jak nakládal s jejími cennými papíry. Údajně využíval spiritismu a ovlivňoval obchody komunikací s duchy, kteří mu radili, jak se trh bude vyvíjet (Bobíková, 2020, str. 27). A to především k vlastnímu zájmu bez ohledu na blaho klientů. Žena později svou obžalobu stáhla, ale Meyrinkova pověst zůstala pošramocená. Odešel z Prahy do Bavorska, kde v ústraní začal psát své první knihy (částečně z důvodu hmotné nouze) a pokračoval ve studiu duchovních nauk. Když jeho syn po úrazu na lyžích ochrnul a ve strachu z utrpení si pak v lese podřezal žíly, snažil se s ním zarmoucený Meyrink navázat posmrtné spojení. Údajně se mu to podařilo a našel klid. Umřel pár měsíců poté. Na hrob si dal vytesat nápis VIVO, neboli ŽIJI (Markvartová, 2017, str. 125).

Markvartová označuje Meyrinkovy romány jako iniciační (str. 123). Hrdina se v nich setkává s duchovním průvodcem nebo prochází vnitřní proměnou, při níž se pohybuje na hranici šílenství. Podstatnou roli hraje žena, která ale není

realisticky prokreslena nebo charakterizována, představuje pouze ženský princip. Hrdina s ní ze začátku zápasí, než se mu podaří sloučit se s ní do podoby hermafrodita. V jeho díle se opakují postavy adepta, duchovního průvodce, čisté panny a bytosti středu (tamtéž).

V obecné rovině se dá říci, že je symbolika Meyrinkových románů obtížně čitelná vzhledem k tomu, z jakého množství tradic autor vycházel. Dokonce poznamenal, že nebyl duchovní řád, do kterého by nevstoupil (Markvartová, 2017, str. 120). Časté prolínání skutečnosti a snu či hrdinovo šílenství činí i realitu děje mlhavou a nejasnou. Ve všech románech (kromě Anděla západního okna) jsem si první polovinu knihy nebyla jistá, o čem vlastně vypráví a měla chuť knihu odložit. V druhé půlce se dostavil pocit uspokojení ze spojování motivů i hluboké moudrosti obsažené za nimi, což pro mě bylo motivací pustit se do čtení dalšího románu.

Téma spiritismu se u Meyrinka odráží především ve **Valpružině noci** (1917). Hovoří o Říši středu na východ od Hradčan, ale „i kdybyste se někdy odhodlal jít přes Vltavu do Prahy, stejně byste měl odsud ještě pořádný kus“ (Meyrink, 1998, str. 68). V průběhu děje se fyzický práh stává nehmatatelně mystickým, když jedna z postav pronáší, že v nekonečném prostoru je každý bod středem a máme tudíž hledat říši přechodu uvnitř nás samých.

„Vážně si myslíte, že ti lidé, co tak pobíhají v ulicích, mají nějaké já? Nemají vůbec nic, naopak jsou každou chvíli posedlí jiným strašidlem, které v nich roli jejich já hraje,“ píše Meyrink v duchu spiritismu (1998, str. 66). Proto je třeba zůstat ve svém středu a nenechat se strašidly běsu střídavě vychylovat na tu či onu stranu. „Co myslíš, proč chtějí mrtví vniknout do těl živých lidí? ptala se Polyxena. Snad aby si užívali. – Snad chtějí dohonit zde na zemi něco, co zameškali dřív. – Anebo, když jsou krutí, aby způsobili velké krveprolití.“ (Meyrink, 1998, str. 79)

Před velkou vzpourou na noc čarodějnic se povstalci setkají v Daliborově věži (bývalé Libušině, kde kněžna údajně věštila), kde dojde k prolnutí dvou světů a příchodu mrtvých. Herce Zrcadla osídí duch Jana Žižky, aby stanul v čele revolučního průvodu. Stín mu přes oko kreslí pomyslnou pásku. Právě Jan Žižka byl spiritisty jako dědici protestantské tradice oblíben a vyvoláván, v jednom čísle *Posla Záhrobního* dokonce vyšla jeho posmrtná promluva jako vzkaz mrtvého zaznamenaný médiem (1922, Spiritismus jest pravdou!, str. 4). Zrcadlo si vrací nůž do srdce a lůza lačnicí po drancování si jeho kůži potáhne buben. Vzbouřenci

v duchu starých táboritů za rytmického bubnování vyjdou dokonat krveprolití, aniž by tušili, čím nástrojem se vlastně stali a jak mrtví ovlivnili dění současné.

Zelená tvář (1916) se oproti ostatním románům neodehrává v Praze, ale v Amsterdamu. Tajemství knihy se točí kolem zeleného obličejce věčného Žida – nesmrtelné postavy, která vede k setkání s nejnuitnějším božstvím uvnitř každého člověka. Opět se jedná o iniciační román, který má místy formu deníkových záznamů. Jednou z Meyrinkových motivací k jeho sepsání bylo šíření duchovního učení, což se projevuje i nenásilným nabádáním čtenáře k vlastnímu hledání. V deníkových pasážích je čtenář přímo osloven v druhé osobě, což zvyšuje pocit účasti na ději knihy, stejně jako snahu o autorovo osobní sdělení jádra příběhu.

Meyrink zde přebírá spiritistickou tezi, podle níž jsou nám naše myšlenky vnukány duchy. Kdo si myslí, že ho žádná vyšší bytost neovládá, ten je jako loutka veden nevědomě netušíc o loutkáři nad sebou. Postavy často nemají na výběr a vyšší síla je vede k jednání proti jejich vůli. Stejně jako v jiných dílech Meyrinkovy postavy uznávají svou existenci v minulých životech a sdílí ideu, že nedokonanou duchovní práci dokončí v životech dalších.

„Mrtví, které jsi znal v životě, povstanou před tebou a budou s tebou mluvit! – Ale jsou to pouhé obrazy! – Zjeví se ti světlé postavy, zářivé a blaživé, a budou ti žehnat. – Jsou to jen obrazy,“ opakuje jedna z postav (Meyrink, 2009, str. 153). Pokračuje dál o zjevení bytostí, které se jako zloději živí cizí duší. Vytvářejí iluzi, že propůjčují magické síly, aby člověka udržely v otroctví. „Touha smrtelníků spatřit postavy nadzemských bytostí je výkřikem, který probudí i fantomy z podsvětí, protože taková touha není čistá – je chamtivostí.“ (tamtéž, str. 155)

Přesto Meyrink k vyvolávání fantomů nabádá, ale má být vědomé. Potom člověk spatří všechna strašidla jen jako myšlenky. A z lidí, kteří ho obklopují, se stanou strašidla. Upadne do osamělosti uprostřed prázdných masek. Teprve po překonání těchto myšlenek oděných do podob nejzářivějších bytostí, po rozeznání hlubšího smyslu v každém z lidských stínů, mohou být člověku přiděleny schopnosti starověkých proroků. Už ale ne pro jeho prospěch, ale kvůli nadosobním úkolům. Tehdy získá duchovní zrak, jímž uvidí pravé jádro. Duchové vyvolání spiritisty tudíž jsou v tomto podání spíše myšlenky pozůstalých oděné jako přízraky. „Vyhybej se jako jedu učení spiritistů – je to ten nejstrašlivější mor, jaký kdy zachvátil lidstvo. Také spiritisté tvrdí, že umějí komunikovat s mrtvými – věří,

že mrtví k nim přicházejí – je to klam. - Je dobře, že nevědí, kdo jsou ti, kteří za nimi přicházejí. Kdyby to věděli, zděsili by se.“ (Meyrink, 2009, str. 189)

Mrtví přetrvávají u živých, ovšem ne v podobě fyzických zjevení. Jako pravdivější autor považuje vnitřní tušení jejich přítomnosti, která rovněž umožňuje s nimi rozmlouvat. Postavy činí chybu, když si vynucují zjevné důkazy existence ducha, a nestačí jim jejich intuice svědčící o posmrtném životě. Když se živí snaží, aby jim mrtví byli po vůli, dochází k porušení rovnováhy a vyvalení přízraků, parazitujících na lidském zármutku.

Získání magických a mediálních schopností v Meyrinkově interpretaci není ani zdaleka tak prosté jako v podání spiritistů. Sice jim rovněž přechází vlastní hledání, ale konečné ovládnutí pravých čistých sil je obdařením vyšší vůlí. „Nikdo neví, jestli – pokud pronikneš tak daleko – ti budou propůjčeny ony zázračné síly, jaké měli starověcí proroci, nebo jestli budeš smět vejít do věčného míru. Takové síly jsou svobodným darem těch, kdož mají klíče k těmto tajemstvím.“ (Meyrink, 2009, str. 159)

V **Bílém dominikánovi** (1921) už je patrný odklon od spiritismu a přechod k theosofické lóži. Ústředním tématem je komunikace s mrtvými předky, kteří jsou v hrdinovi stále obsaženi. Rozmlouvá s nimi a oni mu ukazují správnou cestu. Koresponduje to s přesvědčením spiritistů, že duše předků své pozůstalé stále opatrují a v mezních situacích na ně dohlížejí. Někdy hrdina získává identitu zesnulého, aby se v jeho osudu naplnilo rodové proroctví.

Protagonista Christofer Holubník oplakává svou milou Ofélii, která si vlastní rukou vzala život. V nitru ji stále cítí a občas může zaslechnout její hlas. „O sebevrazech nebo lidech, kteří přišli o život hrůzným způsobem, tvrdí spiritisté, že jsou po určitou dobu vázáni k Zemi. Kloním se však k tomu názoru, že to nejsou jejich přízraky, které se projevují při sezení prostřednictvím média nebo v domech, kde straší. Spíše jsou to jejich dvojníci i s jistými průvodními okolnostmi jejich smrti, jako by magnetická atmosféra místa uchovala události a časem je opět uvolňovala,“ varuje otec hrdinu (Meyrink, 1992, str. 121).⁸

V kapitole *Medúzina hlava* popisuje Meyrink spiritistickou seanci, na kterou Christofera pozval otec Ofélie s příslibem, že se tam zesnulá chodí zjevovat.

⁸ O dvojnících mluví i samotní spiritisté, ale v pozitivní slova smyslu. Podle *Posla záhrobního* (1910, ročník X., str. 26) se spolu s člověkem rodí do světa ochranný duch – nervově otištěný fluidální dvojnický obraz, který stojí na vyšším stupni vývoje než dotyčný a někdy bývá označován za anděla strážného. Plní roli duchovního opatrovníka a průvodce.

Nejdřív cosi zapraská a ruce média sebou začnou zběsile škubat. Zorničky má stočené vzhůru pod víčka, takže je vidět pouze bělmo. Hlava jí padá na stůl. „Viděl jsem jednou umírat psíka; bylo to zrovna takové. Cítím, že přešla práh smrti.“ (Meyrink, 1992, str. 111) Stolem zmítá těkání, jako by do něj přešel život z média.

Když Christofer vzhlédne, spatří modrý kužel světla, který se postupně zhmotňuje a zaostřuje do tvaru postavy jeho milované Ofélie. Zároveň ale slyší varovný hlas, jako by jeho zesnulý praděd i samotná Ofélie zaraz volali: „Drž pevně své srdce!“ a Ofélie pokračuje: „Neopouštěj mne! Pomoz mi! Vždyť ona má jen škrabošku!“ (Meyrink, 1992, str. 112) Ačkoli přízrak vypadá přesně jako jeho milá, Christofer začne víc důvěřovat vnitřnímu hlasu. „Tu se ve tváři fantóma mihne výraz kamenné neživotnosti sochy, zorničky se stahují jako zasažené světelným paprskem. Bylo to jako bleskurychlé uhnutí bytosti, která se bojí, že bude poznána.“ (Meyrink, 1992, str. 113)

Christofer zahlédl v očích přízraku obraz cizí hlavy s prázdnýma očima, ve tváři výraz bezcitnosti, přinášela pocit zmaru. Zavřel oči a v duchu držel obraz před sebou, aby mu bytost neutekla. Ptal se sám sebe, odkud přichází, a dobral se k tomu, že jde o neosobní sílu veškerého zla, o pouhou karikaturou. Ďábel se pro tak nicotné věci nevyjevuje, tady jde o nižší bytosti, které si s účastníky seance kejklířsky hrají. „To, co zde má Oféliinu škrabošku, není bytost vyplňující prostor. Je to jen magický vzpomínkový obraz v soustružníkovi, jenž se za metafyzických podmínek, jejichž průběh a základ my neznáme, stal hmatatelným a viditelným.“ (Meyrink, 1992, str. 114)

Na konci kapitoly se účastníci seance dají oslavovat své učení. „Vzkříšení mrtvých se blíží. První předchůdci jsou již na cestě. Budou mezi námi putovat duchové zemřelých jako nám rovní a divoká zvířata budou opět požírat trávu jako kdysi v zahradě edenské. (...) Prošel jsem celou Evropu a říkám vám – ani v té nejmenší vesnici není ulice, kde by nebyli spiritisté. Brzy se toto hnutí rozlije po celém světě jako záplava. Moc katolické církve je zlomena, protože spasitel přijde ve vlastní podobě.“ (tamtéž). Christofer v jeho slovech však slyší jen jazyk zmije temnoty a satanské proroctví. „Jen v srdcích oživlých v duchu mají mrtví skutečně klid.“ (Meyrink, 1992, str. 115)

Josef Váchal (1884-1969)

Josef Váchal od roku 1902 docházel do Theosofické společnosti, a přestože zájem o okultistické spolky nebyl na počátku minulého století nic neobvyklého,

žádný jiný umělec k nim podle Anděla (RR 31, 1996, str. 178) neměl tak vyhraněný a dlouhodobý vztah jako právě on. „Navštěvoval jste theosofy, spiritisty a okultisty. Byl jste katolíkem a prozpytoval jste náležitě bludaře všech věků. Nikdy jste ale nestudoval lidi. Víím, že máte za sebou cosi chránícího vás před úrazem z neviditelna. A že považujete za svoji zábavu metafyzickým sklonům se vysmívati,“ končí fiktivní mystický cestopis *Po stopách wampyrismu* (Císařovský, 2002) promluvou nadpřirozené bytosti k Váchalovi. Dokumentární esej mapuje cestu po Slovensku, kterou Váchal ve 30. letech skutečně podnikl, aby se přesvědčil o existenci upírů.

Váchalův pohled na spiritisty kombinuje víru v nadpřirozeno s výsměchem příslušníkům hnutí, což koresponduje s jeho vlastním přesvědčením o existenci vyšších sil a nechutí kamkoli zapadat, která vedla k solitérství ve všech směrech. V **Krvavém románu** (1924) zobrazuje spiritisty s nadsázkou sobě vlastní v jedné z nesčetných dějových linek. V kavárně Germania se schází skupinka duchověrců v lokálu, kde vládne bujarý noční život. Váchal je označuje za anekdotářský kroužek, kam se chodí rada hlavního města Jäger náležitě vyspat. Netýrá tak duchy zbytečnými otázkami, a proto jsou s ním zadobře. Další postava doktor Římsa kontroluje (spiritisty nařizovanou) abstinenci: „Přítomní jali se závoditi v dýchání na něho, aby jej o tom přesvědčili, že žádný alkohol dosud nepili.“ (Váchal, 1990, str. 168) Načež doktor přehlédne účastníky seance a shledává je jako těžké duševní případy bez kritického myšlení.

Existenci duchů jako takovou Váchal nevyvrací. „Někteří z těch shromážděných neustávali s těmi duchy se stýkat každodenně. Ti duchové už byli z toho citýrování celí utahaní a odpovídali stále blběji. Není se také tomu co diviti, protože takový duch byl ustavičně na cestách, neboť když nejkrásněji odpovídal na Žižkově, hned ho volali v seanci na Kladně a sotva že tam hubu otevřel, již byl odvolán do Moravské Ostravy. Zvláště mnoho vytrpěly duchové vynikajících mužů, které v tu samou chvíli vyvolávali třeba na 6 místech současně, tu není divu, když ti duchové, chtějíce míti na chvíli pokoj, posílali místo sebe do takových seancí duchy koncesovaných posluhů.“ (Váchal, 1990, str. 169) Dále v románu naráží na minulé reinkarnace neúspěšného nakladatele Josefa Paseky⁹, který tak miloval brakovou literaturu, že mu to zůstalo i do životů příštích.

⁹ Od postavy románu byl později odvozen název nakladatelství.

b) Ve výtvarném umění: kresba odjinud

Osobnost Josefa Váchala tvoří přemostění mezi literárním a výtvarným světem. Při své svéhlavé povaze vystřídal Váchal různé duchovní spolky stejně jako výtvarné styly, tiskl si sám své knihy, aniž by stál o cizí vedení. V roce 1912 se Josef Váchal spolu s Bohumilem Kubištou a Janem Zrzavým účastnili spiritistické seance Ve Smečkách. Médium tu údajně Váchala ponoukalo, aby se v malířských technikách nechal vést Kubištu. Celá seance byla na Váchala předem připravena s cílem přesvědčit ho o správnosti kubismu (Vladimír Just v dokumentu *Josef Váchal*, 2019, 12:15). Tato podivuhodná historka dokládá společenský vliv tehdejších médií.

Bohumil Kubišta (1884-1918) a Jan Zrzavý (1890-1977)

Ze strany dvou umělců ale pravděpodobně nešlo pouze o podvod, protože spiritismu do určité míry věřili. V **Kubištově** díle mezi lety 1908-1911 se výrazně projevuje motiv aury, například v autoportrétu z roku 1908. Kubišta ve svých úvahách přímo používal pojem fluida jako specifické energie dotýčného projevující se barvami (Anděl, 1996, str. 173). Stejný motiv najdeme i v tvorbě **Jana Zrzavého**, konkrétně u obrazu *Meditace* z roku 1915. Anděl (1996, str. 173) upozorňuje, že některé obrazy nesou znaky mediálních kreseb a uvádí možnou inspiraci. Kupříkladu právě zmíněná *Meditace* nese podobné rysy jako mediální obraz K. Lissa *Karel, synek média (ze záhrobí)*. I další Zrzavého obrazy jako *Krajina s květinou* (1915), *Akrobaté* (1917) a *Kejklíř se sklenicí* (1918) svými detaily připomínají mediální kresby bytostí z Marsu od K. Lissa. „Dílo, které je skutečným uměleckým výtvozem, není mrtvá věc. Je to sídlo, jakýsi akumulátor psychické síly, která z něj vyzařuje,“ napsal Zrzavý (tamtéž).

Josef Váchal (1884-1969)

Váchalovi ztvárňování astrálních bytostí a vidin, se kterými se potýkal už od svého mládí, pomáhalo vyrovnat se s úzkostnými stavy srovnatelnými s halucinací. „Bylo to noční vidění a slyšení, prodělávané mnou bdícím, zatínajícím nehty do masa, abych se přesvědčil, že nespím, a přec tak zbaveném vlády a hlasu, že jsem nemohl utéci ani křičeti děsem. Z pokojíku, kde pan s paní spával, počaly procházeti dveřmi polozasklenými bytosti o mlhavých tělech s gesty a pohyby tak pomalými a odměřenými jako na loutkovém divadle.“ (Anděl, RR 31, 1996, str.

179). Jakmile se Váchal začal spirituálními bytostmi zabývat hlouběji a zobrazovat strašidla ve svých obrazech, přestal se jich bát, neboť se jim „mstil jejich zvěčňováním“.

Váchal sám ve svých pamětech zdůrazňuje automatismus, kdy ho při kresbě často „strhoval jakýsi pud, mající hodně společného s kreslením mediijním“ (Anděl, 1996, str. 179). Pod jeho tužkou ožívaly cizokrajné krajiny a pekelné bytosti, expresionistické obrazy odrážely nepopsatelnou realitu jeho vnitřních světů. Váchalova tvorba zobrazuje mezní psychické stavy, které často zesměšňuje a paroduje. Nadsázka se zde ukazuje jako obrana proti běsům, kterým ve svých kresbách bral jejich domnělou důležitost. Téma spiritismu se odráží například v jeho obrazech *Média v transu* (1908), *Seance* (1907), *Hlava média* (1908) nebo *Médium* (1912).

Těsně po smrti své ženy vytvořil Váchal výtvarný cyklus postavený na opakování jediné fotografie v různých variacích (seriálový princip, který později proslavil třeba Andy Warhol). Kniha s názvem *In memoriam Marie Váchalové* (1923) na padesáti barevných dřevorytech ukazuje Váchalovu ženu na posmrtném lůžku ve snaze zachytit „odpoutávání astrálního těla a duše z těla odumírajícího“ (Anděl, 1996, str. 190). Váchal měl v té době milenkou Annu Mackovou a s Marií zůstal už jen proto, že umírala na tuberkulózu. V pamětech napsal, že spolu uzavřeli manželství jen na lože a že mu dala krásný dárek, když umřela (dokument Josef Váchal, 2019, 17:25). S Mackovou pak údajně klečeli nad její mrtvolou a prosili za odpuštění. Knihou si Váchal podle literárního kritika Vladimíra Justa (tamtéž, 19:55) vykupoval špatné svědomí.

František Kupka (1871–1957)

Vyrůstal v podhůří Orlických hor, kde byl v té době rozšířen spiritismus a později v Praze působil jako médium, protože byl mimořádně citlivý (dokument Kupka – Průkopník abstraktního umění, 2016, 5:05). Do spiritismu ho zasvětil sedlářský mistr, ke kterému šel ve třinácti letech do učení. Připojil se k duchovní komunitě, kde se účastnil meditací a seancí, maloval a nořil se do sebe za zvuku hudby. Příklon k přírodní filozofii mu zůstal i po opuštění této skupiny – usiloval o propojení s přírodou, cvičil na slunci nahý a byl vegetariánem. Hlásil se k theosofii a v náboženství viděl nepřítele myšlení.

Vždy stál mimo většinový proud a nikdy nepatřil do žádného spolku. Inspiraci označoval za kosmické či telepatické vlny a umělce za senzitivity, kteří je

umí zachytávat. Od konkrétního zobrazování postav a inspirace přírodou se přesunul k napodobování mechanismů strojů, až se mu podařilo rozvinout výtvarný jazyk geometrických tvarů a barev. Tvrdil, že kupříkladu modrá pozorovatele přitahuje a vtahuje dovnitř, zatímco žlutá ho vede k podvědomému ustoupení a vtažení do nitra, tedy k tomu stát se duchovní kvalitou (Formy a struktury barev, doprovodný text ke Kupkově stálé expozici v Muzeu Kampa).

Byl průkopníkem abstraktní malby a jeho tvorba odpovídala snaze o ztvárnění duchovních stavů vytržení. Usiloval o zachycení pohybu a hudby v reakci na rychlý rozvoj fotografie, která odrážela realitu mnohem věrněji než obraz. Hovořil o dematerializaci kresby a možnosti produkovat umělcovu myšlenku v podobě barevných vibrací na plátno. Kubisty považoval pořád ještě za figurativní umělce, příliš konkrétní pro něj byli i surrealisté (dokument Kupka – Průkopník abstraktního umění, 2016, 28:50). Abstrakce pro něj byla nořením do reality rozšířené o další jev, který nelze vnímat pouhým okem. Věřil v budoucí vývoj malby až do bodu telepatie, kdy bude možné sdílet cítění a názory přímo, bez nutnosti ohraničit skutečnost slovy. Chtěl vyjádřit dech vesmíru, tvrdil, že jeho já není omezeno jen na tělo, ale šíří se velmi daleko – a to až do království nebeského (tamtéž, 48:10–51:00).

Jaroslav Panuška (1872-1958)

Ke spiritismu se přímo nehlásil, ale ve svých kresbách ztvárňoval duchy a bludičky, které viděl jen on. V dětství na něj měla velký vliv jeho babička, která jako čarodějnice pomáhala místní léčit z uřeknutí. „Jaroslav Panuška nepatřil už k malířům, jež inspirovala múza, dalo by se spíše tvrdit, že jeho práci převážně ovlivnily jeho vlastní démoni. Paradoxně když se dokázal běsů zbavit, nenesou jeho obrazy pro nás už ten správný náboj, což je jev, který zná psychoanalýza i dějiny umění,“ píše Vítková (2010, poslední strana muzejní brožury).

Panuška maloval baladické bytosti jako čarodějnice a víly, obry a princezny, jeho vodníci ovlivnily Josefa Ladu. Později ilustroval dětskou pohádkovou knížku. Ztvárnil ale i ducha mrtvé matky jako protáhlou šedivou bytost vyhlížející z okna ke slunci jakoby si nevědoma vlastní smrti. Na dalším obraze krkavci pronásledují vystrašeného mrtvého. „Černí pavouci, upíři a nehmotní umrlci byli Panuškovými skutečnými zážitky. Jednu takovou půlnoční návštěvu zhmotnil v obrazech (...). Studený dech duchův málem zhasl svíčku, (...), rozfoukal volné papíry, aby uzmul svou lebku,“ popisuje obraz *Interiér s lebkou* z roku 1897 (Vítková, 2010).

c) Mediální kresby

Český spiritismus je proslulý svými mediálními kresbami, kterých u nás vzniklo opravdu hojně. „Je zajímavé, že u nás v Československu máme snad největší počet kreslících médií nebo lidí malujících v transu, jaký se jen kde ve světě ve spiritistických obcích vyskytl,“ napsal Josef Čapek (Nádvorníková, 2008, str. 27). Lidé bez výtvarného vzdělání vytvářeli pozoruhodné obrazy neznámých světů. Spiritisté následně kresby posbírané po venkovských chaloupkách vystavovali, neboť to byl dobrý způsob, jak se prezentovat na veřejnosti. V Nové Pace mezi lety 1910–1930 proběhlo výstav hned několik.

Dle dobových svědectví média pokládala tužku na papír a ona sama kreslila, jako by jim ruku cosi vedlo. Někteří mediální schopnosti vytrénovali pravidelným vyčkáváním nad papírem v určitý čas a hodinu, jiní cítili v ruce mravenčení a nutkání tak z neznámého důvodu učinit. Spouštěčem mohla být i osobní krize nebo jiný výrazný zlom jako třeba nemoc. Nepovažovali se pak za autory, ale pouze zprostředkovatele a kresby podepisovali jménem daného ducha. Jan Švankmajer ve stati *Za co, proti čemu a proč* napsal heslo (2018, str. 371): „Za výtvořiny spiritistických médií proti současnému konceptualismu, protože spiritistická média nevědí, co činí.“

První kreslící média se u nás začala projevovat kolem roku 1885 na Břevnově. Nejnadanějším z nich byl policejní strážník K. Lissa. V novopackém prostředí byl známým kreslícím médiem průvodčí ze Staré Paky Jan Tonn, který začal tvořit roku 1904 (Bařina a Chocholáč, 2004, str. 10). Výtvarné techniky byly rozličné od obyčejné tužky a barevných pastelek po uhly a vodové barvy. Tematicky převažovaly biomorfí tvary (nepředmětné krajiny, kosmická flóra), imaginární bytosti nebo přechodné entity mezi rostlinnou a zvířecí sférou. Typická je kombinace kresby a písma, nesoucího duchovní sdělení. Důraz na poselství byl klíčovou motivací tvůrců. U kreseb dochovaných v rodinách na Jižní Moravě a Slezsku můžeme najít i geometrické ornamenty.

Zakladatel novopackého spiritistického muzea Ivo Chocholáč u mediálních kreseb vyzdvihuje čistou linku a svěží samorostlou krásu. Jde o umění, které není nápodobou, ale manifestací. V podobném duchu se vyjádřil i Josef Čapek: „Umění rádo vzniká i z chudé půdy, jež není zrovna promrvena nánosy kulturního hnoje. Viděl jsem díla akademických malířů a sochařů, prezentovalo se to velmi svůdně

a náročně – a přece to nebylo nic jiného než více či méně zdařilé imitace umění.“ (Nádvorníková, 2008, str. 9)¹⁰

„Celý život nás provázejí ti samí démoni. A my se jich snažíme zbavit tím, že se je pokoušíme pojmenovat,“ píše Jan Švankmajer (Švankmajer, Solařík, 2018, str. 256). „Jedinou funkcí umělecké tvorby, která podle mě může mít smysl, je zaklínání těchto démonů, což člověka osvobozuje. Ale účinek této aktivity trvá jen určitý čas, a proto se ten, kdo se vydal cestou imaginace, už nemůže zastavit. Pomsta démonů by byla strašlivá. Proto také taková tvorba nabývá obsedantní povahy,“ píše Švankmajer (2018, str. 68). „Takový obsedantní přístup svědčí o nutnosti, naléhavosti a fatalitě, ale také o strachu a úzkosti, o pocitech, proti kterým představuje tvorba jistou ochranu. Zároveň to dosvědčuje, že kresby autorů *art brut*¹¹ jsou jakýmsi magickým zařikáváním, které má vnášet jednotu do jejich světa, jenž je také naším světem. Tito lidé drží vlastně svou tvorbou osud našeho světa ve svých rukou. Zadržují naše demony.“



obr. 11, Výstava medijních kreseb v Městském muzeu v Nové Pace

¹⁰ O spiritistech a medijních kresbách Chocholáčovi vyprávěl jeho dědeček. Naživo ale kresby viděl až u kamaráda v Liberci, který je zdědil po babičce. Když se později Chocholáč vrátil do Nové Paky, tak je od něj odkoupil. „Byl to obrovské soubor. A potom se to už začalo otevírat samo, jak to u takových příběhů bývá.“ (Čapková, 2017) Sami od sebe za ním chodili lidé s kresbami. „Co za to chcete?“ ptal se jich tenkrát. „S tím se neobchoduje. Já jsem sice nezaměstnaný, ale já vám to sem věnuju.“ (tamtéž)

¹¹ *Art brut* je označení pro surové autentické umění vznikající mimo ateliéry a oficiální spolky. Zahrnuje kresby lidí bez výtvarného vzdělání, tvořících z vlastní niterné potřeby bez snahy o sebe prezentaci. Bývají do něj zařazovány i díla medijních autorů.

Medijní kresby Jana Švankmajera

Jan Švankmajer považuje medijní tvorbu za svou obsesi, kterých má v životě mnoho. Sbíрка medijních kreseb je součástí jeho kabinetu kuriozit. Na druhou stranu zmiňuje, že ani surrealisty nepovažuje za umělce. Švankmajer slovo umělec nemá rád, protože evokuje snobismus a odtržení od života. „Spíše by se pro ně dalo použít slovo básník, ale i tohle slovo už ztratilo lesk. Jsou to poslední strážci majáku,“ píše o medijních autorech (Švankmajer, 2018, str. 70). Zpočátku sbíral jen zahraniční medijní kresby. Ty české ho oslovily až na výstavě roku 1998 pro jejich schopnost „dosáhnout velké imaginativní hloubky za pomoci těch nejjednodušších prostředků, jako je tužka nebo pastelky“ (tamtéž, str. 67).

Spolu s manželkou Evou se pokoušeli medijně tvořit. „Automatická kresba je *pasivní* naslouchání ozvěny. Vyžaduje absolutní uvolnění mysli, podobně jako meditace. Čím hlubší je uvolnění, tím výrazněji pociťujete, že to nejste vy, kdo kreslí.“ (Švankmajer, Solařík, 2018, str. 236) Ruka sama od sebe vytváří smysl, který člověk není schopen zachytit, nerozumí mu. Švankmajer se stejně jako spiritisté domnívá, že medijní kresbu si může osvojit kdokoli, protože to je „realizace duše a tu má každý (nebo skoro každý)“. Medijní autoři jsou mu blízcí touhou zachytit jiné dimenze a revoltou proti realitě, v níž žijeme (Švankmajer, 2018, str. 71). Sdílí jejich potřebu obnovy magického světa vytlačeného civilizací.

V knize *Imaginativní oko, imaginativní ruka* přibližuje způsob jejich vzniku. „*Ruku ducha*, která vás energicky vede do říše vašeho nevědomí, pociťujete především na začátku kresby. V tom, co by se dalo nazvat *náhodné rozvržení kresby*. To je věc, kterou musíte udělat rychle jakoby jedním tahem, v transu,“ píše Švankmajer (2001, str. 42). V případě vytváření plastik a koláží je prvotním krokem rozhození podkladů pro základní frotáž. To přirovnává k věštění z kávové sedliny nebo z vnitřností zvířat, kde „náhoda“ rovněž sehrává klíčovou roli. Medijní kresby změnily Švankmajerův názor na ornament, který nemusí být pouze dekorativním kýčem, ale může být i „přepisem rytmu duše“ (Švankmajer, 2018, str. 69).

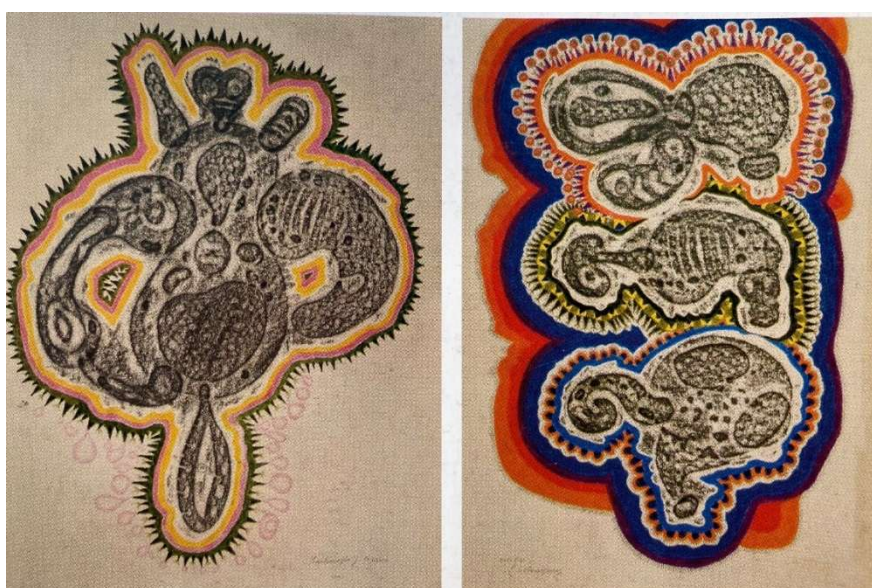
Na rozdíl od spiritistů ale Švankmajer považuje kresby za subjektivní záležitost. *Ruku ducha* v předchozím odstavci uvádí do uvozovek, neboť stejně jako většina surrealistů věří, že autorem díla je výhradně on sám, konkrétně jeho nevědomí. Přesto popisuje, že při kreslení ruka sama klouže po papíře. Interpretuje to jako „zviditelnění pohybů odehrávající se uvnitř našeho těla a mysli“ (Švankmajer, 2001, str. 42). Stejně jako Ivo Chocholáč připodobňuje kresbu k rituálům přírodních národů. „Mediumní kresba je asi něco velmi

prvotního, základního, podstatného, asi taky daleko přirozenějšího než umění.“
(tamtéž)

Zatímco Švankmajer si spoustu věcí načetl, Eva Švankmajerová je intuitivně znala a cítila. Mluvil o ní jako o čarodějnici, která uměla číst lidem z ruky a vykládat karty, aniž by se to předtím učila (Alchymická pec, 2020, 51:50). Ve svých úvahách se pozastavovala nad tím, jestli je možné automaticky tvořit bez ohledu na srozumitelnost. Dát kresbě prostor, aby se projevila a sama si řekla, jak má být nakreslena. I když se bez vědomé kontroly umělce (spojené vždy s autocenzurou) může zdát vulgární a hloupá. „Ostatně třeba tato se omluví, řekne, že si spletla pokoj a zůstane po ní zcela nedotčený nevinný papír.“ (Švankmajerová, 2001, str. 44) Eviny medijní kresby (obr. 12 a 13) zprostředkovávají předmětné vize a víc se blíží jejímu výtvarnému stylu než u Švankmajera (obr. 14 a 15).



obr. 12 a 13, Medijní kresby Evy Švankmajerové, rok 2000
publikováno v knize *Imaginativní oko, imaginativní ruka* (2001, str. 44)



obr. 14 a 15, Medijní kresby Jana Švankmajera, rok 2001
publikováno v knize *Imaginativní oko, imaginativní ruka* (2001, str. 42)

Medijní tvorba Evy Švankmajerové se stala podkladem k jednomu z jejích posledních obrazových cyklů z roku 2004 *Vlci byli opět vysazeni v českých lesích*. Působí magickou silou, neboť „před těmito vlky, kteří vystupují z duše a ducha malířky Evy Švankmajerové, je radno míti se na pozoru; ba řekl bych, že jsme povinni vzdáti jim hold,“ píše surrealistický básník František Dryje (2008, str. 163). Inspirován tímto cyklem o bolestném vědomí smrti vydal sbírku básní *Vlci* (2010).

IV) Ve filmu: automatická tvorba jako dědictví médií



obr. 16, exemplář IV.

Kabinet kuriozit Jana Švankmajera

Zdroj: film *Alchymická pec* (2021, 47. minuta)

a) Surrealismus

Název posledního většího *-ismu* se poprvé objevuje v souvislosti s divadelní hrou *Prsy Tiresiovy* (1917, Guillaume Apollinaire), která nese podtitul surrealistické drama. Ve francouzštině má předložka *sur* význam *nad*, jednalo se tudíž o drama povznesené nad realitou. Surrealismus usiloval o osvobození od přílišné kontroly racionality, revoltu proti zkostnatělému umění bez prožité autenticity. Proto hledal nové formy vyjádření. Důležitou roli hrály sny, inspirací pro práci s nimi (jakož i s nevědomím¹² jako nepodmanitelným zdrojem obsesí i nápadů) se stala Freudova psychoanalýza. Jeho vznik je spjat s Francií a rokem 1920, kdy vyšla *Magnetická pole* od André Bretona a Philippa Soupaulta – první kniha napsaná podle principů surrealismu (automatické psaní, radost ze hry, překvapování neznámem procesem).

„Surrealisté se pokusili a stále se snaží navrátit umění magickou roli, kterou kdysi, na samém počátku dějin lidstva, mělo a kterou postupně ztratilo během civilizačního procesu,“ píše Švankmajer (2018, str. 70). „Uvědomují si, že proces tvorby znamená zaklínání démonů, že nás osvobozuje a že konečné dílo je do určité míry pouhým výměškem této snahy nebo pouhým prostředkujícím

¹² Pojem nevědomí užívám jako souhrnné označení pro oblast lidské psychiky ležící mimo naši kontrolu. Jeho obsahy jsou povětšinou nedosažitelné, vyplouvají na povrch ve snech a mohou být skrytými pohnutkami iracionálních činů. Podle Freuda jsou traumatické zážitky vytěšňovány do nevědomí. (V této práci pro zjednodušení nepracuji s pojmem podvědomí.)

předmětem, který poté poslouží k rituálním účelům, ale nikdy nepředstavuje cíl sám o sobě.“

V literatuře surrealisté upřednostňují volný verš a automatické texty, které umožňují komunikaci s nevědomím. Otec francouzského surrealismu André Breton označil grafický automatismus za dědictví po médiích (Nádvorníková, 2008, str. 16). Způsob tvorby popsany v *Surrealistickém manifestu* z roku 1924 připomíná spiritistické návody, jak se naučit mediální kresbě. „Pište rychle bez předem zvoleného tématu, natolik rychle, abyste nic nepodržovali v paměti a abyste nebyli v pokušení číst po sobě, co píšete. (...) V každé vteřině existuje věta cizí našemu vědomému myšlení, která si jen žádá, aby se jí dostalo vnějšího vyjádření.“

Posun od spiritistické komunikace s duchy ke komunikaci s vlastním já a jeho nevědomím je pro surrealisty příznačný. „...ruka kreslícího média není řízena jeho nevědomím, ale rozlehlým podzemním světem zemřelých, který často překračuje kosmické hranice. (...) Je tu tedy jistá snaha navázat kontakt nejen s vlastním nevědomím, ale i s kolektivním nevědomím. Tady to možná souvisí spíš s Jungem než s Freudem,“ píše Švankmajer (2018, str. 71).¹³

Podle Bretona dobré dílo vzniká jen z vnitřního pohnutí, z bytostné potřeby tvořit. Tvorba neměla být elitní záležitostí. Nebylo třeba zvláštních schopností a Breton oproti spiritistům zdůrazňuje, že to ani těch mediálních. Skutečnou hloubku není možné vytvořit promyšlenou kalkulací. Přirovnává zážitek z díla k erotickému prožitku, výbušné utkvělosti, kráse zachycující okamžik v pohybu. „Taková krása se bude moci vybavit jen z palčivého cítění zjevené věci, jen z dokonalé jistoty navozené vpádem řešení, jež nám vzhledem ke své povaze nemohlo dojít obyčejnou logickou cestou. (...) Dokonalým příkladem tohoto jevu je pro mne obraz, takový, jaký vzniká při automatickém psaní.“ (Breton, 1996, str. 20)

Sen a skutečnost nazývá Breton spojitými nádobami. Surrealistické filmy pracují s logikou snu a jejich dílčí motivy jsou ovlivněny psychoanalýzou, kupříkladu mívají sexuální podtext. „Stále zaměňuj sen za realitu a naopak. Neexistují žádné logické přechody,“ napsal Jan Švankmajer, který se řadí k pozdním surrealistům (2001, str. 114). „I přes svou slabomyslnou ješitnost by člověk přece jen měl vědět, že to není on, kdo tvoří, neboť je mu pouze dovoleno poněkud poodhalit zahalené (s tím, že znovu stejně či více zakryje to, co předem

¹³ Pojem kolektivní nevědomí přinesl Jung jako rozšíření Freudova učení. Podle Junga nevědomí netvoří jen naše vlastní nezpracované obsahy, ale i traumata celého lidstva nacházející se v našem myšlenkovém poli. Vysvětloval si tak složité archetypální sny týkající se kultur, se kterými nikdy nepřišel do styku (překvapivě přesné vyobrazení symbolů, bohů, rituálů... bez předchozí znalosti).

bylo odkryto) a uvolnit přírodní energie," odkazuje Švankmajer na citát André Bretona (2018, str. 251).

Za nejznámější dílo raného surrealistického filmu jde bezpochyby označit *Andaluského psa* (1929), který vznikl ve spolupráci Luise Buñuela se Salvadorem Dalím. Vycházel ze dvou snů – Buñuelově snu o rozříznutém oku a Dalího snu o ruce pokryté mravenci. Dohodli se, že se jejich film nebude dotýkat žádných kulturních, politických, ani estetických konvencí. Buñuel si při tvorbě scénářů často určil základní situaci, na kterou pak se scenáristou volně improvizovali. To vede k odosobnění a vytvoření odstupu od textu. „Buñuel se fantastiky často dotýkal. Ale tajemství jeho génia spočívalo v tom, že byl instinktivním scenáristou. Vymýšlel a zároveň psal surrealistickým *automatickým* způsobem, ale současně jsou jeho scénáře dokonale vybudovány,“ popisuje Buñuelův scenárista Jean-Claude Carrière (2014, str. 64).

Buñuel nepřemýšlel o scénách z pohledu kritiků umění, nehledal v nich intelektuální paralely. Tvořil na principu hry, oživoval věci, které ho zajímaly. Nesnažil se cokoli sdělit. Nešlo mu o realistickou psychologii a hercům v tomto směru neudílel žádné pokyny. Když do role vkládali příliš emocí, tvářili se nadšeně nebo ustrašeně, vedl je k odosobnění nabádáním, aby mysleli třeba na svou tetu. Více pro něj byl minimalismus a konkrétní gesto. „Bez jakéhokoliv psychologického vysvětlení dosáhl Buñuel nikoliv toho, co chtěl – to totiž sám nevěděl -, ale toho, co hledal.“ (Carrière, 2014, str. 48)

V Československu se první filmové pokusy o surrealistickou tvorbu objevily už ve 30. letech v rámci *Skupiny surrealistů v ČSR* založené Vítězslavem Nezvalem (1900-1958).¹⁴ Většinou však zůstávaly ve fázi námětů, protože chyběli mecenáši ochotní do experimentů investovat. Autoři vytvářeli scénáře, které ani nebyly určené ke zfilmování a čtenář si je měl sám přehrávat v hlavě. Dojem filmu textu dodávaly přechody mezi scénami evokující střih, paralelní děje a pásma obrazů bez jasné vyprávěcí linky. Tato fiktivní filmová libreta vznikala „z prosté radosti a okouzlení novým médiem a jeho vizuálním jazykem.“ (Šrajer, 2018). Filmové postupy se zároveň zpětně promítly do jejich literární tvorby. *Skupina surrealistů*

¹⁴ Nezval vnímal surrealismus jako přímé pokračování poetismu (výhradně český směr, spolek Devětsil). Rysy tohoto směru byly důraz na hravost, obrazotvornost, technický pokrok, fascinaci civilizací. Poetismus chtěl po 1. světové válce znovu probudit optimismus, lehkost a radost z tvorby. Upřednostňoval hudebnost verše a volné asociace, projevil se převážně v poezii. Už poetismus byl přitom zaujatý filmem jako novým spektaklem (stejně jako poutí, jazzem a cirkusem).

byla rozpuštěna roku 1939, Nezval se s ní rozešel už o rok dříve (kvůli odlišnému názoru na stalinské procesy).

Po 2. světové válce se vůdčí postavou znovuobnovené *Surrealistické skupiny* stal Vratislav Effenberger (1923-1986), u nějž se zájem o film odrazil v jeho teoretických esejích a literární tvorbě. Jeho surrealistické scénáře nenacházely podporu komunistického režimu a opět se nerealizovaly. Snad jediným filmem natočeným před rokem 1960 pod přímým vlivem surrealismu byl *Nástin studie o zlomku skutečnosti*, jehož kopie se nedochovala. Effenberger ho vytvořil společně s malířem Josefem Istlerem a kameramanem Karlem Hollegchou na šestnácti milimetrovou kameru. V jeho pozůstalosti by měl být dochovaný scénář s fotografiemi (Šrajer, 2018). Effenberger působil ve *Československém filmovém ústavu*, dokud se po roce 1968 spolu s ostatními surrealisty nemusel stáhnout do ústraní. Jeho chápání surrealismu zásadně ovlivnilo filmovou tvorbu Jana Švankmajera.

b) Filmová tvorba Jana Švankmajera

Jan Švankmajer vystudoval UMPRUM a poté loutkářskou scénografii a režii na DAMU, nedostalo se mu tak filmového vzdělání. Pracoval pro Laternu Magiku a Činoherní klub, byl trikařem a výtvarníkem na Barrandově. Možnost žít se i výtvarně a divadelně mu později přinesla příležitost vytvářet nezávislé autorské filmy.

Něco z Alenky (1988) původně vznikalo jako krátký film, protože delší formát se zdálo obtížné ufinancovat. Jako jeden z mála tehdejších československých filmařů se Švankmajer nikdy nestal zaměstnancem Krátkého filmu, byl solitérem pracujícím v úzkém kruhu spolupracovníků společně se svou ženou. Jeho producent Jaromír Kallista byl známý tím, že dokázal domluvit i nemožné, projekty byly už za komunismu financovány z předprodejů práv do zahraničí.

Náměty filmů *Spiklenci slasti* (1996), *Šílení* (2005) nebo *Hmyz* (2018) vznikly v 70. letech, ale protože je v té době nešlo realizovat, natáčely se až po revoluci. Paradoxně to u Švankmajera podnítilo nebývalou plodnost, protože jeho náměty byly zakazovány, musel neustále vymýšlet nové věci, ze kterých čerpal po zbytek života (Alchymická pec, 2020, 1:07:30). Jeho častým tématem je oživlý mýtus, cosi prastarého a vytlačeného do nevědomí. Rád se dotýká temnoty, zkouší ji zatáhnout do hry a dojít až na její hranu. Ať už jde o vzývání ďábla ve *Faustovi*

(1994) nebo sloužení černé mše v *Šílení*. V jazyce surrealistů by se dalo mluvit o ponoru do temných vod kolektivního nevědomí, v jazyce spiritistů propouštění démonů, jejich cílené zhmotňování a opětovné spoutávání.

Švankmajer nerozlišoval svou tvorbu podle technik výtvarných, animačních nebo hraných. „Beru podněty a inspiraci tak, jak přicházejí. Je to všechno věc obsesí, které mne aktivují. V tomto ohledu jsem pasivní: něco mezi mycí houbou a odraznou deskou.“ (Ulver, 2008, str. 159) Zdůrazňoval význam tvůrčího procesu, finální dílo by mělo sloužit pouze jako inspirace pro další tvoření. Kochání se výsledky způsobuje ustrnutí a stání, život musí být v pohybu. Umění by mělo mít převážně zasvěcovací funkci, nikoli vzdělávací a estetickou jako v mnohých muzeích.

Nerozlišoval ani mezi jednotlivými uměleckými směry, přitahovali ho pouze někteří umělci a jejich díla, ve kterých vnímal sílu imaginace (Švankmajer, 2018, str. 69). Zajímal se o africké umění přírodních národů. Pohrdal pupkatou uměleckou obcí, kritizoval umělecký trh pro jeho zprofanovanost. Přesto kdyby se měl někam začlenit, označil by se surrealistu. Ne proto, že by se snažil takto tvořit, ale tím že jeho tvorba byla surrealismu přirozeně blízká. Švankmajer se spolu se svou manželkou Evou připojil k české surrealistické skupině roku 1970. Se spiritismem jako směrem nesouzněl úplně, mimo jiné právě také přesvědčením, že ruku samovolně kreslící po papíře nevede duch, ale umělcovo nevědomí (tamtéž, str. 72). Uznání vedení duchů v myšlenkách, činech i umění bylo přitom základní podstatou spiritistického učení.

Vše ušlechtilé má dle jeho mínění pudový základ. Ve své sběratelské vášni kupříkladu vidí hromadění zásob na zimu (Alchymická pec, 2020, 21:00). Samotnou techniku animace označoval za magii a animátora za šamana, který dokáže rozpohybovat neživé předměty. Vzápětí dodává, že má radši věci než lidi. Animace podle něj nepochází ze slova animovat, ale z výrazu animismus¹⁵ (tamtéž, 1:04:20). Nevěří na vývoj umělce, jeho osobnosti, nevěří vůbec na vývoj obecně. Myšlení člověka je ve svém základu stejně magické jako v dobách neolitu a současná společnost jde svou racionalitou proti přirozenosti. To je jedna z příčin, proč se současná civilizace řítí do záhuby (tamtéž, 1:13:50). Jídlo je v jeho filmech symbolem všežravosti společnosti, která požívá přírodu i původní národy. Cílem umění má být podle Švankmajera dosáhnout co nejvyšší možné míry svobody.

¹⁵ Víra v existenci duší a všeobjímajícího ducha, která je základem vyznání původních domorodých kultur. Lidé, zvířata, živá i „neživá“ příroda (kameny), déšť a vítr jsou tímto duchem prodchnuty, mají své duše a jsou tudíž živé. Není rozdíl mezi materiálním a duchovním světem, vše jedno je duchem.

„Jestliže má tvorba vůbec nějaký smysl, tak jedině ten, že nás osvobozuje. Žádný film (obraz, báseň) nemůže osvobozovat diváka, jestliže tuto úlevu nepřináší také samotnému autorovi,“ podtrhuje terapeutickou funkci svých děl (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 115).

Když si obřadní tanečníci přírodních národů nasadí masku, ponoří se do představení a skutečně se stávají danou postavou. V naší společnosti si na divadle uvědomujeme, že herec si pouze propůjčuje charakter a ve skutečnosti je někdo jiný, naše představení nemají tu pohlcující a přesahující atmosféru. Dryje v této souvislosti hovoří o „dekadenci původního magického principu“ a oslabování metamorfózy směrem k metafoře (2008, str. 162). Švankmajer jde proti mechanickým loutkovitým hercům tím, že jejich předstírání tematizuje.

Ve svých filmech propojuje divadelní loutkoherectví s živými herci. „Loutky jsou potenciální znaky, které se plně realizují teprve v souvislostech zadané hry a aktivitou loutkoherce. Jejich zřejmá pasivita může být ale vykládána i jako oddanost moudrosti Loutkoherce, ať už ho symbolicky chápeme jakkoliv. Tragikomická strnulost, nehybnost a následné oživení loutek mají v sobě náboj magie – moci symbolů. Dotýkáme se i mysteria metafyzické jednoty života a smrti, tak jak se to často objevuje v surrealistickém programu, zejména v souvislosti s magií snu,“ píše Švankmajerová (2001, str. 5). Švankmajer dával prostor vyjevit se neživým předmětům, zatímco z lidí činí loutky.

Často používá velké detaily na něco, co se jeví zdánlivě bezvýznamné, a vede tak diváka k hledání vlastních významů a spoluúčasti na filmu. V dokumentu *Alchymická pec* to zdůvodňuje zcela pragmaticky, že velký detail vyjde pěkně vždycky, zatímco celek se musí komponovat (2020, 6:50). Herce obsazuje podle očí, které jsou okny do duše, a pusy vyjadřující agresivitu. Nejdůležitějším smyslem ale zůstává hmat. „Jestliže se rozhoduješ, čemu dát přednost, zda pohledu oka, nebo zážitku těla, dej vždy přednost tělu, protože hmat je starší smysl než zrak a jeho zkušenost je fundamentálnější. Hmat je prvotní smysl, kterým dítě začíná komunikovat. Navíc oko je v současné audiovizuální civilizaci značně unavené a zkažené.“ (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 114) Ve filmech se zdůrazňuje strukturu předmětů, zprostředkovává dotek. Na výstavách ukrýval některé své sochy pod příkrývkou, aby je návštěvníci mohli zkoumat pouze hmatem.

„Teď musíte zavřít oči, jinak nic nevidíte,“ jak zaznívá v úvodu *Něco z Alenky* (1988). V následujících odstavcích se zaměřím na Švankmajerovu porevoluční biografii. Krátké filmy jako *Konec stalinismu v Čechách* (1990) nebo

Jídlo (1992) jsou podmanivé, ale stojí na pár výtvarných nápadech, ke kterým není z hlediska příběhu moc co dodat. Proto zde budu rozebírat celovečerní filmy, přestože surrealismu dlouhometrážní formát příliš nesedí a úderněji vyznívají krátké sny a vize. Na druhou stranu šlo o rozhodnutí režiséra takto posledních 25 let točit, a hlavně jde o formát, ke kterému naprostá většina scenáristů směřuje.

Lekce Faust (1994)

Poslední zpracování Fausta v Národním divadle z roku 2018 se hraje tři hodiny a pořád jde jen o zúžený výběr z Goetha. Kdyby se hrál přesně podle předlohy, trvala by inscenace něco kolem deseti hodin (někdy se proto označuje za nehratelné knižní drama). Pro každé divadlo tak uvedení Fausta znamená jakýsi přelom. Je proto pochopitelné, že Goethovo dílo je pro Švankmajera pouze ozvěnou a vzdálenou inspirací. Citace Goetha slouží jako filozofické úvahy, se kterými se autor pravděpodobně ztotožňuje. „Proč se drápeš ven z pekla?“ ptá se Faust v půlce filmu. „Tady je peklo,“ ukazuje ďábel na zemi. Švankmajerovo příznačné vyžívání se ve fyzicku a v temných stránkách bytí se projevuje i scénou, kdy nechá Fausta kopulovat s ďáblem převlečeným za trojskou Helenu.

Ve filmu *Lekce Faust* je zpočátku nastavena ponurá atmosféra, v níž realita funguje na principu snu. Faust volně přechází z domu do divadla, které se po rozpárání kulis stává alchymistickou laboratoří, kde je možné vypěstovat umělého člověka. Tento člověk z hlíny vypadá stejně jako hrdina, když mu Faust vloží lístek s kletbami do úst, hlína ožije (obr. 18). Z magie se ale zase rychle vracíme do civilního prostředí, do rušných ulic brázděných tramvajemi a do hukotu hospod. Faust často pije pivo, což podtrhuje jeho lidskou stránku. Jindy ho při vzývání ďábla přeruší nastrkání kulis do místnosti. Divadlo se přenáší z budovy na pole, kde baletky hrabou seno a před jevištěm projíždí traktor. Jakmile začne pršet, probíhají bahnem v růžových piškotech.

Pro Švankmajera je podstatná záměna iluze za realitu. Loutky ve Faustovi ožívají, zatímco herci se stávají loutkami. Ve středověké scéně s králem nechává zámeckým parkem procházet civilisty působící jako nepovedený komparz z jiné doby. Vytváří tím efekt odcizení, vytrhává diváka ze světa filmu a upozorňuje na neustálou přítomnost iluze. Ačkoli Faust na konci odmítá být dál loutkou a pokračovat v příběhu, vzdor mu není nic platný. Umírá za podivných okolností, sražen autem, které nikdo neřídí. Hrdina je manipulován vyšší mocí do záhuby, aniž by se v průběhu pokusil alespoň o náznak vzpoury. Není nijak mimořádný,

pro Švankmajera byl důležitý jeho náhodný výběr, a tudíž i obecná platnost základní situace jako modelu, do něhož může spadnout kdokoli.

Příběhu chybí vývoj a spád, jde hovořit spíš o sérii surrealistických představ než o jasné vyprávěcí struktuře. Všechny důležité body obratu, které by se běžně rozprostřely rovnoměrně v délce filmu, se tu dějí rychle po sobě. Teprve v půlce filmu Faust otevřeně vyzývá ďábla a vede s ním filozofické rozhovory. Za deset minut podepisuje smlouvu krví a stává se loutkou na divadle (obr. 17). Za deset minut ďábla zatracuje a za dalších deset se zříká magie. To už jsme u konce. Nezvykle dlouhá expozice budí dojem, že autor v půlce vyčerpal sny a nevěděl si rady, jak příběh touto cestou dovyprávět. Přesto se v něm vyskytují scenáristické zvláštnosti, které stojí za pozornost. V průběhu filmu se v hospodě vedle Fausta objevuje dědeček s uříznutou nohou zabalenou do novin, která je divákem interpretována jako další ze surrealistických představ nezávislých na příběhu. Film ale překvapí, když na konci Faust umírá, a tento dědeček mu uřízne nohu, zabalí si ji do novin a odnese ryč.



obr. 17 a 18, Ukázky z filmu *Lekce Faust* (1994), zdroj mat.cz a kinoscala.cz

První natáčecí den Švankmajer upozornil zúčastněné, že dělají film o magii, což v důsledku znamená zvýšenou pravděpodobnost událostí, které se vymykají zdravému rozumu. Věděl o tom své. Kdysi na škole se se spolužákem pokoušeli vyvolávat Mefistu. Netušili, jak se to dělá, tak si jen lehli do pole a vyzývali jeho jméno. Najednou se zvedl vítr. Pobíhali po strništi a vítr je odvál do příkopu u silnice. Kousek od nich zastavilo černé auto. Motor nevydával žádný zvuk. Dveře se otevřely a kdosi uvnitř bezhlesně čekal. Pohltila je nevýslovná hrůza, nebylo pochyb, kdo je uvnitř. Neodvážili se vydat hlásky. Dveře zase zabouchly a auto odjelo (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 176).

Před začátkem natáčení si jedna z animátorek podřezala žíly. U truhláře vytvářejícího pro film nábytek a alchymistickou pec se projevila duševní porucha a oběsil se ve stodole. Producentovi Kallistovi ukradli auto zaparkované přímo před domem a týž den mu přejeli psa. „Všechno se teď bude svalovat na Fausta!“

postěžoval si Švankmajer (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 182). Představitel hlavní role Petr Čepěk v průběhu natáčení dostal rakovinu slinivky. „Když jsme jeli domů z Barrandova, vyčítal mi Čepěk v autě, jak to, že jemu se usadil Mefisto v břicho a mě nechává na pokoji. V žertu jsem mu řekl, že on je Faust, ne já, já to jenom vyprávím.“ (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 189). Švankmajerovy deníkové zápisky z období natáčení Fausta končí slovy: „Navštívili jsme s Jardou Kallistou Petra Čepka. Zhubnul o 20 kg. Nemůžu se zbavit špatného svědomí, výčitek, že je to všechno moje vina, že jsem ho obsadil do role Fausta. Ale film už je hotovej. Teď už se to všechno zarazí.“ (tamtéž, str. 191) Petr Čepěk zemřel krátce po dokončení postsynchronů.

Celou tu historii kolem natáčení Fausta jsem poprvé slyšela ve druhém ročníku na FAMU a do té doby jsem od Švankmajera viděla snad jen ukázkou z *Možností dialogu* (1983). Následující noci se mi zdál sen. Jeden z těch, co se zarývají do vědomí, jako by vycházely odněkud z hlubin a dožadovaly se pozornosti. Byla jsem v plné přednáškové aule, kde právě probíhala diskuze se Švankmajerem. Nikdo příliš neposlouchal, lidé hučeli a on se marně snažil zjednat si respekt. Zvedla jsem se a nahlas řekla, že přednáška je zdlouhavá a nudná. Nechtěla jsem ho konfrontovat, chtěla jsem mu pomoc vysvětlit ten všeobecný nezáměr. On jen kývl, a to byl poslední moment, kdy realita měla svůj tvar.

Najednou jsem stála na záchodě, koukala do zrcadla a z očí se mi řinula modrá tekutina, až nebyly vidět panenky. Před sebou na umyvadle jsem spatřila svůj překousnutý jazyk. Stále jsem ale mohla vidět i mluvit. Trvalo to nekonečnou chvíli. Pak jsem zas měla jazyk, modrá krev zmizela a světu se vrátily obvyklé kontury. A já v tom snu věděla, že mi Švankmajer vnukl iluzi reality, neskutečné zrakové vjemy mi podsunul jako skutečnost. Jako pomstu, že jsem se ozvala.

Spiklenci slasti (1996)

Příběh *Spiklenců slasti* vykresluje šest postav a jejich sexuální fetiše. Hodina a půl uběhne bez jediného dialogu, postavy sledujeme izolovaně v jejich soukromých životech a film stojí na promyšleně komponované výtvarné stránce. Jedna z postav, ztvárněná Petrem Meisselem, zabíjí slepici a následně vyrábí umělou slepičí hlavu. Nasazuje si ji jako masku a z rozstříhaných deštníků na šicím stroji vyrobí křídla. Tančí kolem ženské figuríny, jejíž mučení mu přináší slast. Přebírá některé znaky slepice, volně se vznáší prostorem, dokonce vylétne nad skály.

Jiří Lábus představuje podivína, který si k televizi připevňuje umělohmotné ženské ruce, lakuje jim nehty a obléká rukavičky, aby se mohl přes obrazovku líbat s moderátorkou zpravodajství. V momentu obětí a laškovného hlazení po zádech jsou umělohmotné ruce vystřídány živými, protože by figurína působila toporně a nešlo by skrz obraz dosáhnout fyzického prožitku. Postava Pavla Nového k sexuálnímu ukojení používá válečky pobité hřebíky a polepené kůží a peřím, vzrušují ho různé povrchy (obr. 19). Televizní moderátorka Anna Wetlinská si nechává prsty na nohou okusovat od kaprů a dosahuje tak orgasmu ve stejném okamžiku jako Lábus, který ji zrovna líbá přes obrazovku.

Švankmajer měl za to, že celé tělo je erotogenní oblastí, kterou lze senzibilovat. „Tělový smysl dle něho registruje, vnímá svět, podněty z něho, celým povrchem těla, ale i všemi dutinami těla. Tedy i vnitřními orgány a sliznicemi. Přitom je přesvědčen, že právě tyto pasivní části našeho těla zprostředkovávají ty nejintenzivnější smyslové prožitky. Proto v jeho tvorbě nacházíme taktilní vařečky, válečky, prkénka a pokličky, které jsou určeny k jakýmsi estetickým masážím našeho těla.“ (Chocholáč, rozhovor pro Jičínský deník, 19. 2. 2019, https://jicinsky.denik.cz/kultura_region/jan-svankmajer-prace-na-papire-a-nekolik-objektu-20190219.html, citováno 2. 10. 2021).



obr. 19 a 20, Ukázky z filmu *Spiklenci slasti* (1996), zdroj čsfd.cz

Záměrná práce se záměnou herce a figuríny se objevuje až v samotném vyústění. Meissel zjišťuje, že neumučil figurínu, ale sousedku, jejíž paruku, boty a oblečení si pro tyto účely půjčil. Kámen, který jako létající slepice pouštěl ze skály, až rozkřupnul umělohmotnou hlavu, prolétl stropem domu a sousedku zabil. Stal se účastníkem podivného voodoo. Opakuje se motiv, kdy se postava před svou špatností schovává do šatní skříně.

Na konci si postavy vyměňují své fetiše, což je jedna z mála scenáristických figur, které se Švankmajer dopouští. Do té doby se nechává unášet požítkem z tělesného rauše. Jako poradce v závěrečných titulcích uvádí hraběte Leopolda

Sacher-Masoch, markýze de Sade, Sigmunda Freuda nebo Luise Buñuela. Nejde si nevšimnout, že Pavel Nový je výrazově podobný Petru Čepkovi. Utáhne herecky náročnou akci pohledem, který dává tušit neklidný oheň, co má v sobě sílu, ale i vnitřní rozpolcenost. Švankmajer Nového obsadil i ve všech svých následujících filmech.

Otesánek (2000)

O zjetí uvnitř mýtu, který postava sama uvedla v život, vypráví *Otesánek*. Vychází z Erbenovy balady o nenaplněné touze mít dítě, kdy manžel vyřeže ženě chlapečka z pařezu (obr. 21). Dřevo ožije a začne požírat vše kolem (obr. 22). Příběh je zasazený do nezvykle realistického prostředí, kdy rodiče musí pařez před okolím skrývat, dávat přes něj v kočárku plachetku a oblékat mu rukavičky. Vedlejší postavy zcela aktuálně řeší zmizení listonoše a sociální pracovnice.

Na urputnosti matky (Veronika Žilková) a její touze po děťátku je od samého počátku cosi zlovolného. Snaží se vzepřít přírodě a vzít osud do vlastních rukou. Rodiče nejsou schopni stín, který povstal z nich samých, zabít, ani se s tím spřátelit. Odsouvají ho do sklepení, které může symbolizovat nevědomí. Otesánek nezřízeně žere, na koho přijde, a jediný, kdo s ním dokáže navázat kontakt, je malá Alžbětka. Ukazuje se, že dítě zná principy magického světa lépe než dospělí, ještě nezanevřelo na pohádky a mýty. Přestože se opakovaně nachází v přítomnosti přerostlého pařezu, nikdy ji nesežere. Rozumí mu jako bytosti a snaží se ho chránit.



obr. 21 a 22, Ukázky z filmu *Otesánek* (2000), zdroj čsfd.cz

Sousedé v domě postupně přebírají archetypální role, aby se vše mohlo stát přesně jako v pohádce. Otesánek sežere oba rodiče, kteří nedokáží čelit svému výtvoru. Babka, co na dvorku okopává zelí, do něj zaryje svůj krumpáč. Alžbětka se tomu snaží do poslední chvíle zabránit a krumpáč před ní schovává, protože ona jediná zná vývoj příběhu dopředu (četla pohádku). Příběh má velmi přesně a

výstižně odstíněné charaktery, kdy Alžbětina matka (Jaroslava Kretschmerová) se pohybuje na pomezí, je ochotna dítěti naslouchat a část příběhu pochopit. Zatímco její otec (Pavel Nový) je připoutaný k televizi a tajemství vidět nechce, byť se děje přímo před jeho očima. Otesánek představuje cosi z člověka, co se zrodilo z jeho tužeb a smyslů a zároveň to bylo vypuzeno na okraj moderní společnosti jako nepotřebné a nesrozumitelné. Ačkoli se postavy snaží mýtu vzbouřit, předvídat jeho pokračování a jít úmyslně proti němu, nakonec stejně naplňují své archetypální role a nevyhnou se danému konci (Švankmajer, Solařík, 2018, str. 131).

V obecné rovině příběh odpovídá Švankmajerově představě světa řízeného magií a vyššími silami, proti nimž je třeba neustálého vzdoru. Proto ve výsledku vyznívá autentičtěji, než pokus Jiřího Sádka o adaptaci Erbenovy *Polednice* z roku 2016, kde problémy postav nepůsobí aktuálně a osudově nezvratně. Naopak se zdají nesrozumitelné „dnešnímu člověku“. Švankmajer ale ukazuje, že Erben hraje na mnohem hlubší strunu. Nejde mu jen o babské pověry, bludičky a další věci, na které kdysi lidé věřili a dnešní „rozumný“ člověk už je dávno zavrhl. Svými baladami zhmotňuje temné strachy uvnitř lidí, které zůstávají po staletí stejné. Rezonuje čímsi prastarým a zároveň stále platným.

Šílení (2005)

Film *Šílení* je inspirovaný povídkami Edgara Allana Poe (Zaživa pohřben, Šílený psychiatr¹⁶) a životem Markýze de Sade. Oproti předchozím dílům má poměrně ukázněnou strukturu a promyšleně vybudovaný příběh. Pavel Liška představuje podobně jako v *Návratu idiota* (1999, Saša Gedeon) „funkčního blázna“ Jeana. Člověka, na kterém si šílenství vybralo svou daň, ale přesto je schopný fungovat v normálním světě. Možnost umístění na psychiatrii je v něm zaseto jako jeho největší strach. Markýz v podání Jana Třísky odváží hrdinu kočárem do svého zámku, aby ho od toho ochránil. Čte mu z ruky a ví vše o jeho životě, kudy kočár projede, zanechává neštěstí v podobě auta převrženého do příkopu nebo hořícího stromu. U markýze na zámku následuje hanobení Krista a sloužení černé mše skupinkou nahých lidí. Markýz se nechává zaživa pohřbít Jeanem a němým sluhou (Pavel Nový). Švankmajer vkládá postavám do úst úvahy

¹⁶ Druhou z povídek zpracovává režisér Brad Anderson ve filmu *E. A. Poe: Podivný experiment* z roku 2014. S mnohem větší produkcí a rozpočtem ani zdaleka nedosahuje Švankmajerovy vypravěčské přirozenosti a řemeslné zručnosti, působí vumělkovaně.

o zkaženosti církve a zbytečnosti morálky, vytváří naruby obrácenou moralitu. Markýzova pomoc se pro hrdinu paradoxně stává přímou cestou do bláznince.

V léčebně vedené šíleným doktorem Murlloppem (Jaroslav Dušek) je na denním pořádku rozpárat peřiny a následně na sáňkách sjíždět schody obsypané peřím. Arteterapie probíhá jako házení balónků s barvami na nahou ženu. Jean zjišťuje, že pacienti uvěznili lékaře a vyměnili si s nimi role. Snaha napravit stav věcí a vrátit řád do rukou zaměstnanců léčebny vede akorát k horšímu. Po nespoutané svobodě a bezvládí následuje mlácení pacientů obušky a zvrácené tělesné tresty. Markýzův sluha byl od počátku němý, protože mu v rámci terapie v léčebně vyřizli jazyk. Šílenému doktoru Murlloppovi jsou vypíchnuty oči. Markýze stihne nejhorší trest, jehož konkrétní obsah se nedozvíme. Systém oklešťuje lidi a je mnohem škodlivější než původní anarchie. Postavy se objevují opakovaně v různých rolích, někdy záměrem režiséra, jindy vlastní dvojakostí jako u svůdné Charloty (Aňa Geislerová), která to hraje na obě strany (bláznů i systému), takže není jasné, co od koho čekat.

Nejvýraznější vizuální prvek paradoxně působí rozpačitě, jako snaha vnést do filmu tělesnost a hnus, která vytrhuje z příběhu. Ve vložených pasážích Švankmajer animuje maso. Oblézající se a souložící jazyky. Maso rozemleté mlýnkem (obr. 24). Maso, které symbolizuje paralelu, ale přímo do příběhu nepatří a působí vytrženě. Přesto po doznění filmu zůstává v mysli nejdéle. Tlukot srdce pod mrtvým kuřecím prsem se wpisuje do paměti jako jehla do kůže.



obr. 23 a 24, Ukázky z filmu *Šílení* (2005), screenshots z 35. a 110. minuty

Šílení byl posledním filmem, na kterém se podílela Eva Švankmajerová. Když těsně po natáčení umřela, Švankmajera dle jeho slov zaplavilo nevědomí. Ptal se po Evě, nepřijal její smrt a nevěděl o sobě. Ironií osudu se probral na psychiatrii, kam ho dopravil jeho syn Václav. Měl stejný župan jako jeho postavy. Když ho chtěli poslat na arteterapii, rázně odmítl (*Alchymická pec*, 2020, 1:53:00). Možná kdyby mu připravili balónky a nahou slečnu. Léčebnu zakrátko opustil.

Přežít svůj život (2010) a Hmyz (2018)

Eva Švankmajerová měla na manželovu tvorbu velký vliv, přestože mnohdy nepřímý a mohlo by se zdát, že stála v jeho stínu. Byla to právě ona, která propojila Švankmajera s Kallistou. Chodila na natáčení a svou živelnou energií vytvářela nálady, byla schopná herci klidně i nafackovat. Švankmajer řekl, že k němu svou extroverzí tvořila protipól, protože on byl nekomunikativní a ponořený do sebe, což se zdá být pro režiséra dost omezující. Podle Kallisty působila soudržnost a dotvářela cosi, čeho Švankmajer při své genialitě nebyl schopen (film *Alchymická pec*, 2020, 33:15).

Po její smrti jako by se Švankmajerovi nedařilo natočit film, který by rezonoval. *Přežít svůj život* (2010) stejně jako *Hmyz* (2018) vyznívají oproti jeho předchozím celovečerním počínům rozpačitě, bez vnitřní logiky opakují motivy z předchozích filmů (lakování nehtů, vajíčka a slepice), jako by autor rezignoval a přestal tvořit z vlastní potřeby. Vytrácí se ona autenticita, o které vždy tak zapáleně psal, surrealistické erotické fetiše střídá uslintávání nad mladými dívkami.

Přežít svůj život sice tématizuje sen, ale nepracuje s jeho logikou. Skryté vzkazy nevědomí vysvětluje optikou psychoanalýzy, zatímco v předchozích filmech se jednoznačnou realitu snažil zašifrovat do jazyka snu. Nevytváří vlastní vyprávěcí jazyk, pro nějž by byly teorie pouhou inspirací, ale drží se zaběhnutých systémů. Překvapivě má ve srovnání s ostatními filmy nejkomplikovanější příběh vybudovaný na půdorysu psychoanalytické detektivky, takže je oproti obrazům důraz přenesen na mluvené slovo. Největší napětí nese odhalování rodinné minulosti, kdy se hrdina Evžen ve snech setkává se svou animou. Zabíjí svého otce, kterému zazlívá, že ho opustil. Kopuluje se svou matkou, čímž zplodí sebe sama. V jeho snech ho pronásleduje superego převlečené za stařenu se smrdutým dechem. Výklad snu provádí psychoanalytička otevřeně deklarující pojem oidipovský komplex. Opakovaně se vrací motiv nahých žen s hlavami slepic, vejce a iracionální kopulace.

Takto převyprávěný příběh působí jako exemplární příklad z učebnice freudiánské psychoanalýzy, kterou film zároveň paroduje a nebere tak úplně vážně. Evžen si nepřeje odbornou pomoc lékaře, ani psycholožky, chce utíkat do svých snů a mít nad nimi kontrolu. Autor se tu dopouští chyby, když zmiňuje, že jungiánská psychologie nezná způsob, jak řídit svůj sen. Jung naopak považuje lucidní snění za podstatnou součást porozumění sama sobě a ani zdaleka přitom

nejde o okultní tematiku, jak film uvádí. Oproti magii používané ve Faustovi a v Otesánkovi je Evženovo usínání s matčinou kabelkou v puse jen slabý čajíček.

Evžen navíc k žádnému osvobození nedochází. Těžko říct, jestli záměrem autora, nebo se na to prostě zapomnělo. Zůstává otrokem psychoanalytického výkladu, jehož predikce se naplňují. „Nerad to říkám, ale Švankmajer snad nikdy předtím nenatočil tak banální a doslovný film, což platí i přesto, že jej utkal z obrazových symbolů. Ty jsou totiž natolik známé a čitelné, že v nich není žádné tajemství ani háček. Šed' obyčejného života je vyjádřena černobílým pozadím, těhotenství vajíčkem nebo melounem,“ napsal Kamil Fila ve své recenzi pro magazin.aktualne.cz (24. 11. 2010). Hovoří v této souvislosti o únavě tvůrčí metody a o mainstreamovém populismu, zároveň ale oceňuje soudržné universum symbolů. V závěru se ptá: „Jak je možné, že surrealistický film může být tak cudný, nevinný a neškodný? Ke komu se obrací? Ke chlapíkům starším padesáti let, co nosí nášivky na loktech odrbaného saka?“

Hmyz (2018) byl dopředu vyhlášený posledním filmem slavného tvůrce a vznikal ve stejnou dobu jako dokument o Švankmajerovi *Alchymická pec* (2020). Bohužel v mnoha ohledech budí dojem filmu o filmu – odrazu čehosi velkolepého, kde se vytratilo jádro sdělení. Sledujeme režiséra během natáčení, jak dává pokyny hercům, jinde divákům dílo tak trochu vysvětluje, jako by bez toho byl výsledek jen mdlý a rozpačitý. Samotný příběh o zkoušení divadelní hry bratří Čapků se zdá prázdný, film nemá výraznější atmosféru. Záběry ze zákulisí a vyprávění herců o jejich vlastních snech, které mají být pouze doplněním hlavního příběhu, působí v kontextu opravdověji než scénář a mají aspoň nějakou výpovědní hodnotu. Fikční svět na konci ztratí smysl a řád, postavy se vžijí do svých rolích a stávají se jimi. Přestože podobný princip Švankmajer uplatňuje na závěr *Spiklenců slasti*, tady působí uměle a nedotaženě. Jako by scénář potřeboval ještě pár verzí a výtvarných nápadů (kterých je pomálu).

Švankmajerův velký přínos spočívá v osobité výtvarné stránce jeho filmů, upuštění od logiky příběhu ve prospěch nápadu, stejně jako v zaujetí hrou a bezprostřední imaginací. Snažil se o zpřítomňování tělesnosti, chtěl navracet umění jeho původní magickou funkci rituálu. Pro mě byl ale inspirací hlavně jeho netradiční přístup k natáčení, který bych si dřív u filmu nedokázala představit. Budou se mu věnovat na následujících stránkách.

V) Jak vyvinout mediální schopnosti



obr. 25, exemplář V.

**Kabinet kuriozit Jana
Švankmajera**

Zdroj: film *Alchymická pec*
(2021, 47. minuta)

Poslední kuriozitou v našem pomyslném kabinetu postupů a tvůrců jsou samotné návody, jak si osvojit mediální tvorbu (nebo jak se lehkosti médií alespoň přiblížit). „Přiznejme si pravdu, že nemáme ani tušení, odkud se vynořují naše vnitřní pocity, obrazy a myšlenky (...). Část těchto zážitků jsou nadsmyslové vjemy, a ne výtvořiny naší vlastní mysli. Mozek je spíše zrcadlem odrážejícím myšlenky než jejich tvůrcem,“ napsal současný vědec Emil Pálež ke své teorii opakujících se rytmů tvořivosti v dějinách (2007, str. 100). Podle něj jsou velké objevy i umělecké vzestupy řízeny a vnukávány vyššími bytostmi vystupujícími v různých kulturách pod odlišnými jmény. Jedná se o teorii v Evropě známou od středověku a analogickou k teoriím starověkých civilizací.

Pálež zkoumal rozmach různých oborů napříč dějinami, stejně jako vyšší koncentraci mimořádně nadaných tvůrců v určitých dekádách. Nepřináší způsob napojení na vyšší tvořivé vědomí, ale velmi precizně a poctivě dokládá jeho existenci. „Řemeslník tvoří tak, že bere materiál z okolní přírody a dále ho přetváří. Dřevo a kámen dala příroda, ale katedrálu a vyřezávaný oltář z nich může vytvořit jen člověk. Ani duchovně nežijeme v prázdnotě, ale obklopeni světovými myšlenkami tvořivých bytostí, z nichž člověk čerpá a přepracované je vrací zpět do kosmu. (...) Nic to nezmění na tom, že v sobě musíme vyvinout psychické úsilí určité kvality rovněž s modlitbou, aby na to duchovní svět reagoval určitým způsobem – a my jsme našli hledaný zlatý poklad (tajemství tvořivosti) zakopaný pod jabloní doma na dvoře (v našem vlastním nitru).“ (tamtéž, str. 105)

V novopacké edici *Spirit* pravidelně vycházely texty s radami, jak vyvinout mediální schopnosti. Vrozený talent měl mít vliv pouze v rychlosti a míře jejich dosažení (Sezemský, 1932, str. 8). Spiritisté zastávali názor, že duchovní schopnosti se dají natrénovat podobně jako třeba běh nebo plavání. Když jste kupříkladu chtěli vidět, co právě dělá někdo ve vašem okolí, stačilo naplnit sklenici vodou a ponořit do ní lesklý kovový předmět (ideálně minci). Poté usednout ke stolu, pozorně sledovat minci a soustředit myšlenky na svůj záměr. Kýžený výjev vystoupil z vodní hladiny, ovšem většinou ne hned na první pokus. Brzký úspěch podle Sezemského měly jen osoby s vrozenými jasnovidnými schopnostmi. Potřebná doba ke cvičení se tak značně lišila, mohla trvat od několika málo měsíců až po roky. U citlivých lidí mohly příliš časté pokusy navodit nepříjemné výjevy a obrazy, kterých se pak nemohli zbavit.

Podle spiritistů bylo možné vyvinout i telepatii, když se člověk naučil ovládat své myšlenky a dát jim přímý směr. Klíčovými byly opět vytrvalé cvičení a pevná vůle (Posel Záhrobní, 1910, *Telepathie*, Stáňa J. Bělohradský, str. 81-84). Podle definice jde o působení duše na duši bez pomoci smyslů, a to na jakoukoli vzdálenost. „Pevným soustředěním vyvineme proudy harmonických záchvěvů, které spojují se se záchvěvy přijímatele a je-li dostatek citlivým, nastává tajemný hovor duševní,“ popisuje Bělohradský v textu. K telepatickému kontaktu mohlo docházet i bezděčně v případech ohrožení (umírající voják mohl vyslat poslední slova ke své milé). Když jednou autor článku zapomněl na pravidelný telepatický hovor se svou přítelkyní, údajně se projevila její snaha o navázání kontaktu ve formě hlasu slyšitelného všem přítomným v místnosti.

Bělohradský zase radí (přetištěno v *Revolver Revue* 31 roku 1996, původní text z roku 1913), jak vyvinout mediumitu píšící a kreslící. Metoda spočívá v pokládání tužky na papír kolmo tak, aby se špička lehce dotýkala. Člověk měl uklidnit své myšlenky, obrátit mysl k Bohu a pokojně vyčkávat, až tužka sama začala kreslit. Bělohradský doporučoval cvičit několikrát týdně vždy ve stejnou hodinu. Když se nedostavil kýžený výsledek, nešlo ho vynucovat a doporučovalo se po půl hodině skončit. Pokud měl výsledek podobu písma, nemuselo jít nutně o souvislý text, ale jen o ukázky způsobu psaní z jiných světů (pro našince nesrozumitelné). Ve všech případech byla zásadní čistota záměru a Bělohradský odrazuje od toho zkoušet techniky jen z rozmaru či lehkomyšlnosti. Jinak hrozilo, že by k sobě člověk přitáhl nižší šotkovité duchy, kteří by jeho rukou konaly zlo.

Gustav Meyrink měl asketičtější a ráznější přístup k otvírání „vnitřního oka“, které ho proměnilo z obchodníka ve spisovatele. „Živil jsem se jako vegetarián, už

vůbec jsem nespál, požíval dvakrát denně lžičku arabské gumy rozpuštěné v polévce (to mi bylo vřele doporučeno francouzským okultním řádem za účelem probuzení astrálního jasnovidectví), noc co noc jsem po osm hodin cvičil ásany (asijská pozice v sedě se zkříženými nohama) a přitom zadržoval dech, až jsem zakoušel smrtelný třas. Poté, při novoluní, jsem vyjížděl v nejhlubší temnotě na kopec, zvaný svatoprokopská sluj, nedaleko od Prahy, koně přivázal ke stromu, posadil se do ásany a upřeně zíral na jeden bod na obloze až do rozbřesku," popisuje ve svých pamětech Meyrink (2017, str. 14).

Po usilovném cvičení a mnoha probdělých nocích začal na obloze vidět obrazové vize. Podmínkou pro jejich příchod bylo zklidnění srdce a meditační vyprázdnění mysli. Meyrink se v tomto kontextu odkazuje na Buddhu, kterého si při takovém počínání vybavoval. Tehdy přestal přemýšlet pouze ve slovech a číslech, obrazy se před ním objevovaly stále častěji a vpíjely se mu do vědomí naléhavou tělesností a hmatatelností. „Bylo to, jako by se kolem mne prolomila noční obloha. Jako by se vydělila z atmosféry a ustoupila do nějaké nezměrné hlubiny prostoru.“ (Meyrink, 2017, str. 17)

Meyrink měl zkušenosti i s telepatí a působením na dálku. Tvrdil, že ve spánku člověk opouští své tělo, takže zklidnil tep srdce a na několik minut se ponořil do hlubokého bezesného spánku. Poprvé si lehl do postele s holí a se záměrem zaklepat na stolek vzdáleného přítele. Přítel mu druhý den ráno potvrdil, že se v tom čase jeho domem rozléhaly rány, které vzbudily i služebnou, aniž by se jim povedlo vypátrat jejich příčinu. Jindy musel za jízdy vlakem neodkladně kontaktovat svou snoubenku a poslat telegram v tu chvíli nebylo možné. Rozhodl se tedy usnout s myšlenkou, jak se jí zjevuje v zrcadle se vztyčeným prstem a varuje ji. V duchu se vydal do Prahy. Žena mu později dosvědčila, že se jí objevil se zdviženým prstem v odrazu naleštěné skříně, protože v místnosti nebylo zrcadlo. Oděný v bílém plášti, jak si lidé obvykle představují duchy. Nepoznala, co jí chce sdělit, ale zmocnilo se jí tušení, že má jít na chodbu. Zde zachytila listonoše s důležitou zprávou přesně, jak od ní Meyrink potřeboval (Meyrink, 2017, str. 65).

Neoddával se však mystice kvůli psaní. To psaní bylo důsledkem jeho celoživotního zájmu o okultismus a svět skrytý za světem. Během dechových cvičení přicházely vize, které ho okrádaly o fantazii a znemožňovaly mu na dlouhý čas tvořit. Cítil se slabomyslný, nedařilo se mu dát dohromady myšlenku natož větu. Měsíce se odhodlával vyjít z domu a celé dny jen proseděl na lenošce (Meyrink, 2017, str. 80). Pak ale opět přišly doby, kdy se mu mystika stávala úrodnou půdou, která vyživovala jeho příběhy.

a) Jak medijně točit filmy

Na otázku, o čem je jeho poslední film *Hmyz* (2018), Švankmajer odpovídá, že neví. Scénář napsal na jeden záťah bez racionální kontroly, tedy podobně jako vznikají automatické texty (Švankmajer, Solařík, 2018, str. 231). „Jedině tak se totiž vyvarujete mesianistickému pokušení velkých umělců lidstvo napravovat, vylepšovat, varovat a zušlechťovat. Nejde to. Přečtěte si Freuda. Jediná adekvátní odpověď na surovost života je cynismus fantazie,“ dodává v předmluvě k filmu. Jde o způsob tvorby dlouho známý a všem scenáristům přístupný k vlastnímu prozkoumání a ozkoušení. Švankmajer šel ale ještě dál, když v určitém druhu transu tvořil i během natáčení.

Neřídil se striktně jen scénářem, aby si příliš nesvazoval ruce, ale dával velký prostor momentálním nápadům. Švankmajer dokonce píše, že při realizaci každého filmu považuje zásahy do textu za *nejdůležitější*. „Ve stavu určitého transu (našeho i reality kolem) vám při natáčení obyčejně není psaný scénář k ničemu. Měníte velikost záběru, úhly kamery, ale i akci herců, a tu začínají do scénáře (konceptu filmu) nepozorovaně vplouvat nové, nečekané, *neplánované* obrazy, produkty našeho nevědomí, které se otvírá a začíná bořit *racionální* konstrukci scénáře a jeho *naplánovanou* ideu. Tak najednou nepozorovaně zjišťujete, že točíte film, který *neznáte*, ačkoli jste jeho jediným autorem. Toto dobrodružství imaginace (z kterého jsou zoufalí jak dramaturgové, tak i producenti) však je tím, co z filmu teprve dělá tu *skutečnou výpověď*, a ne konstrukci idejí nebo estetizovanou formu.“ (Švankmajer, Solařík, 2018, str. 233) Když má téma plně zažité „přicházejí ty správné nápady, kterým můžete plně důvěřovat, i když jim ještě ani nemusíte rozumět“.

Švankmajer píše scénář hlavně pro producenta. „Je to nezávazný dokument, k němuž se uchyluj jen ve chvílích, kdy ti selže inspirace,“ radí ve svém *Desateru* (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 116). Aby takto mohl postupovat, musí text velmi dobře znát, mít ho prosáklý až do morku kostí. „Cele se poddej svým obsesím. (...) Nejde o vědomí, jde o nevědomí. Nech tuto podzemní řeku volně protékat svým nitrem. Soustřed' se na ni, ale zároveň se maximálně uvolni. Když natáčíš film, musíš být celých 24 hodin v tom. Potom se všechny tvé obsese, celé tvé dětství přestěhuje do filmu, aniž to vědomě postřehneš.“ (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 113)

Předpokladem k takové práci je, že režisér by měl být zároveň autorem scénáře. Dělat změny v cizím textu, který dotyčný nezná „zevnitř“, by mohlo mít

za následek nesoudržnost díla, ignorování hlavních témat a vyzdvihování banalit nebo další možné posuny vedoucí ke zmatení diváka křížením různých autorských koncepcí. „Intuitivní“ a „improvizovaná“ režie je nebezpečná tím, že ji ovlivňuje momentální rozpoložení tvůrce. Snadno může podlehnout náladě štábu, kdy se nápad v rychlém rytmu natáčení jeví lepší, než ve skutečnosti je. Odstupu, získávaného u scénáře časem a zráním, musí režisér dosahovat v každém okamžiku, což stojí mnoho úsilí a pozornosti i ve chvílích, kdy se proces táhne a on padá únavou.

Švankmajer mění své texty během natáčení dost zásadním způsobem, což vyžaduje hodně rebelství i odvahy. Film, který vzniká převážně na place, bude mít vždy nejistý výsledek (a tvořili tak v duchu revolty proti otroctví textu i režiséři francouzské nové vlny, kteří bez rozpracovaného scénáře nechali situace prostě rozehrát). Jestli změny byly ku prospěchu, jde posoudit až zpětně. „Takhle na sucho se mi zdá, že to bude skvělejší film. Když ho pak vidím ve střížně, tak se jen těžko smiřuji s jeho skutečnou podobou.“ (Švankmajer, Dryje, 2001, str. 177) Podle Švankmajera hraje ve filmu magickou roli právě stříh, kterým se jde přemísťovat z místa na místo. Podobnou magií vládne už jenom sen (Hmyz, 2018, 1:13:15).

Eva Švankmajerová byla spolu s manželem hlavní výtvarnicí jeho filmů. Tím se dostáváme k aspektu Švankmajerových filmů, který naopak stojí na náročné a dlouhé přípravě. Ať už jde o výrobu kulis, soch, nadživotních loutek nebo mystických karet. To, co na filmech táhne, není silný příběh, ale důmyslně komponovaná výtvarná stránka vytvářející svébytný svět. Umění vytvořit snový obraz absurdní reality, za kterou scénář místy pokulhává.

Švankmajerova schopnost vymýšlet na place lepší řešení, než ve scénáři může být na druhé straně důsledkem předchozího nesoustředěného psaní a nedomyšlených scén. Teze, že další verze a úpravy připravují text o jeho autenticitu, je v tomto případě nepodložená. Je i důvodem, proč bývají Švankmajerovy krátké filmy hodnocené lépe než ty celovečerní. Podle uživatelů serveru ČSFD jsou na prvních sedmi místech ve Švankmajerově tvorbě krátkometrážní filmy, na osmém výjimečný *Něco z Alenky* (1988), ale až na třináctém další celovečerní film *Lekce Faust* (1994). Poslední autorův film *Hmyz* (2018) se na žebříčku hodnocení umístil mezi všemi Švankmajerovými filmy natočenými od 60. letech jako úplně poslední (výsledky z ledna 2021).

Při psaní celovečerního filmu je nutné držet více linek, zatímco krátký film je možné napsat bez větších úprav na jeden zátaž. Sledovat strukturu a dynamiku

patnáctistránkového textu jde i intuitivně, zatímco u sta stránek má text tendence ujíždět stranou. I autoři, kteří mají první verze textů velmi zdařilé, si je většinou dopředu „píší v hlavě“ a hodně o nich přemýšlí. Schopnost dát textu tvar už od první verze se přirozeně zlepšuje s léty zkušeností. Nejde tu ani tak o intuici, ale zažité vzorce a řemeslo, co z příruček přešlo do krve.

b) Jak medijně psát scénáře

Automatická tvorba narazila na své krajní meze v 50. letech minulého století v americkém hnutí beatníků. V touze po nezávislosti a dosažení vnitřní svobody, v kritice konzumní společnosti a amerického snu hledali novou formu autenticity a revolty. Bibli beatnické generace *Na cestě* (1951) psal Jack Kerouac tři týdny téměř v kuse pod vlivem drog a alkoholu. Forma jedné nepřerušované věty v jediném (třicet metrů dlouhém) odstavci se měla vyhnout literárním lžím a konstruktům. Kerouac chtěl psát pravdivě o svých cestách s přáteli po Americe bez předchozího promyšlení a hlavně bez autocenzury. Ani manifest beatnické generace, *Kvílení* (1956) Allena Ginsberga, nejeví známky snahy o učesání textu. Báseň je spíš nahlédnutím do autorovy duše, expresivně vyjadřuje sexuální a drogové prožitky, znechucení molochem společnosti požírajícím mladé lidi bez budoucnosti.

Z dnešního pohledu se jejich revolta, stejně jako avantgardní ničení forem zdá být naivním vzdorem nezralých autorů. Současná italská autorka píšící pod pseudonymem Elena Ferrante, jejíž tetralogie *Geniální přítelkyně* se celosvětově prodalo přes 12 milionů výtisků, se pozastavuje nad dvojím typem psaní. Tím promyšleným, učesaným, v bezpečných hranicích žánru. A proti němu divokým, nespoutaným a tryskajícím z hlubin. Jedno bez druhého není, protože revolta bez disciplíny by byla jen změti písmenek. Pravidelně píše a očekává, kdy se oprostí od hranic sebe samé a do jejích textů vtrhne něco, co je přeskládá v základech. Až se stane čistou vnímavostí, „příběh se vypravuje sám, postava tvoří samu sebe, jazyk k nám promlouvá, jako bychom to ani nebyli my, kdo píše, nýbrž někdo jiný, kdo přebývá uvnitř nás“ (Ferrante, 2022, str. 31).

Tereza Kramerová během psaní dětské knihy *Dívka s havraními křídly* (2017) zaznamenala zvláštní věc. Protagonistkou příběhu je dívka Miriam, která se přestěhuje z Prahy do menšího města, kde zažívá šikanu od svého spolužáka Antonína. Když byla Kramerová se psáním téměř u konce, najednou pochopila, proč je Antonín na Miriam tak zlý. „V tu chvíli mi začalo všechno dávat smysl a já jsem pochopila, že já ten příběh netvořím. (...) Zvláštně si nepřipadám autorkou,

protože ten příběh jen přišel přese mě.“ (Cukrfree Podcast #30: Tereza Kramerová o ženství, 28. 7. 2020).

Začínající autorka Julie Borlová ve své crowdfundingové kampani na knihu *Čarodějka od Jezera bohů* (2022) Julie uvedla: „Byl to Příběh, kdo za mnou přišel a vybral si mě jako svou vypravěčku. Ostatně pevně věřím, že to takhle chodí se všemi dobrými Příběhy. Nevymýšlíme je. Ony si nás volí. Naším úkolem je pak naslouchat – a zaznamenat, co má být zaznamenáno. (...) Nenapsala jsem tu knihu. Ta kniha se mi stala.“ (Online nakladatelská služba Pointa, 7. 11. 2021). Přestože by její kniha z pohledu dramaturga snesla ještě četné úpravy, způsob, jakým k jejímu vzniku došla, se mi zdál ryzí a pravdivý. Samotné psaní se z každodenní povinnosti mění v působivý zážitek, který autora vede hlouběji k sobě.

Film je sice strukturovanější a potřebuje jasnější vedení než literatura, ale i tak si lze v rámci scénáře dovolit svobodu a nechat text, aby autorem jen prostupoval a psal se sám. Je to postup vyžadující trpělivost, protože jde o proces, který nemáme pod kontrolou. Nejde k němu sednout a vše prostě vymyslet, musí se stát mnoho drobných věcí ve vnějším i vnitřním světě, které do sebe nakonec zapadnou. Když ale přijde, jeho psaní je lehčí a jasnější, svým způsobem i snazší.

Každý text má konkrétní dobu, kdy si přeje vzniknout a být převeden na papír. Může se ohlásit brzo a zrát dlouhé roky a pak být napsaný za měsíc. Můžeme tu dobu propást a příběh více nenalézt. Ale když odvádíme vnitřní práci a jsme s textem v kontaktu, dává si na čas, ale nakonec přijde. Stihne to v deadlinu, i když těsně, testuje totiž naši důvěru v něj. Poznává se podle lehkého brnění v prstech a náhlého nutkání začít už psát, nedělat nic jiného než trávit s ním čas. To už je na cestě. Plně se mu podřídíme. Proteče a zase zmizí, zanechá jen otisk na papíře, na který si za pár let už možná ani nebudeme pamatovat. Možná se omluví, že si spletl místo a čas a odejde hledat si jiného autora.

Mám ráda mísení literárních stylů, stejně jako když je film zároveň hudbou i obrazem. Psaní propojují s kresbou, abych se dostala k postavám blíže na nevědomé úrovni. Mým prvotním záměrem bylo napsat tuto diplomovou práci jako rešerši k absolventskému scénáři o spiritistech. Čím víc jsem se do spiritismu nořila, tím palčivěji mnou procházelo vědomí, že to není možné. Jako je schovaný Sezemského dům v Nové Pace, jako je samota *Na Duchárně* nedohledatelná nezsvěceným. Tak jako se pravá média ukrývají před medializací a skutečné mediální kresby vznikají jen v příšeří podhorských chalup, aby jejich ryzost zůstala neposkvřněna. Stejně tak nejde vynést na svět jejich příběh a vykřičet ho do světa.

Závěr

Diplomová práce *Medijní inspirace a surrealita – od spiritismu k automatické tvorbě* se dotkla problematiky automatické tvorby, jejíž masivní rozvoj nastal poprvé v rámci spiritistického hnutí na počátku minulého století. Nastínila historii spiritismu převážně v našem prostředí, věnovala se jeho hlavním pilířům a představitelům. V části zaměřené na literaturu jsme uvedli spisovatele, kteří spiritismus reflektovali ve svých dílech, měli s ním osobní zkušenost, ale medijní tvorbě se nevěnovali. Literární pokusy tvořené pouze „duchy“ bez vědomé kontroly pisatele nebyly v českém prostředí příliš zdařilé. Docházelo k nim v dobách největšího rozmachu hnutí a dnes jsou takřka nedohledatelné.

Oproti tomu medijní kresby byly u nás hojně rozšířené, podle Josefa Čapka „u nás v Československu máme snad největší počet kreslících médií nebo lidí malujících v transu, jaký se jen kde ve světě ve spiritistických obcích vyskytl“ (Nádvorníková, 2008, str. 27). Vedle autorů, kteří se o spiritismus pouze zajímali a reflektovali ho výběrem námětů, byl pro ně inspirací nebo zajímavým koníčkem, jsme tak mohli představit i tvůrce pokládající tužku na papír bez záměru a řízení vůle. Mezi takové patřil i Jan Švankmajer, jehož záliba v domorodé magii, rituálech a medijních kresbách se promítla i do filmů.

Ve filmu se v našem prostředí automatické tvorbě nejbližše dostal surrealismus. Přestože první filmové scénáře v našem prostředí vznikaly už ve 30. letech 20. století v rámci *Surrealistické skupiny*, nebyly realizovány a jeho plný rozvoj lze vysledovat až v tvorbě Jana Švankmajera. Více než na výsledné dílo jsme se přitom zaměřili na proces tvorby, který je podle Švankmajera stěžejní. Soustředění na výsledek vede dle jeho slov ke stagnaci, on sám vyzdvihuje terapeutickou hodnotu díla, stejně jako to, co dělá s autorem zhmotňování jeho vlastních démonů a obsesí a jejich následné vynášení na filmové plátno.

V závěrečné části diplomová práce představila možnosti automatické tvorby, její prvotní podobu v dobách spiritismu a možnosti použitelné i v dnešní době. Říká se, že když člověk něco hledá, to něco hledá i jeho. Tato poněkud abstraktní metafora vystihuje představu, že nejen autor si hledá svůj příběh, ale i příběh si hledá svého autora. Žije samostatně a nezávisle a potřebuje jenom dát prostor k tomu, aby se projevil. Nepřeje si být do něčeho tlačенý nebo psaný na sílu. Příběhy, které takové zacházení snesou, bývají slabé vůle a nevalných kvalit. Doporučovala bych takové nehledat a přenechat jiným autorům.

Citace

- **ANDĚL**, Jaroslav. *Okultní inspirace*. Revolver revue 31, Praha, 1996, str. 172-191. ISSN 1210-2881.
- **BAŘINA**, Miloslav a **CHOCHOLÁČ**, Ivo. *Spiritismus v Podkrkonoší. Průvodce expozicemi č. 2*. Vydalo Městské muzeum Nová Paka, 2004.
- **BĚLOHRADSKÝ**, S. J. *Jak vyvinouti lze mediumitu kreslící neb píšící a dle čeho jest nutno se řídit?* Původně vyšlo v knize *Dějiny, původ a účel kreseb mediálních vůbec a v Čechách zvláště*, Knihovna Nového života, Praha 1913. Přetištěno v *Revolver revue 31*, Praha, 1996, str. 151-152. ISSN 1210-2881.
- **BOBÍKOVÁ**, Lenka. *Mág a spiritualista, ale i rebel a skandálista*. Magazín *Právo*. 2020-04-11, s. 25-28.
- **BORDWELL**, David a **THOMPSON**, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Akademie múzických umění, Praha, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
- **BORLOVÁ**, Julie. Crowdfunding ke knize *Čarodějka od Jezera bohů*. Online nakladatelská služba Pointa. 7. 11. 2021 [cit. 2021-12-07]. Dostupné z: <https://pointa.cz/project/0315b83e-1891-11ec-9b6c-4a5df0861c6d> .
- **BRETON**, André. *Šílená láska*. Dauphin, Praha, 1996. ISBN 80-86019-15-2.
- **BREZINA**, Ivan. *Obrazy ze záhrobí*. Revolver revue 31, Praha, 1996, str. 127-134. ISSN 1210-2881.
- **CARRIÈRE**, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Limonádový Joe, Praha, 2014. ISBN 978-80-905624-2-4.
- **ČAPEK**, Josef. *Méně výstav a více umění*. Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha, 1999. ISBN 80-901-982-2-8.
- **ČAPKOVÁ**, Eva. *Na počátku byly kameny. S Ivo Chocholáčem o krajině, obrazu a mediální kresbě*. Babylon [online]. 16. 8. 2017 [cit. 2020-08-03]. Dostupné z: <https://babylonrevue.cz/na-pocatku-byly-kameny-s-ivo-chocholacem-o-krajine-obrazu-a-medijsni-kresbe/>
- **DRYJE**, František. *Fetiš a médium*. *Film a doba*. Ročník LIV, 3/2008, str. 161-163.
- **FERRANTE**, Elena. *Na okraji*. O potěšení z četby a psaní. Prostor, Praha, 2022. ISBN 978-80-7260-526-2

- **FILA**, Kamil. *Švankmajerův nový film aneb Přežít svůj život a zůstat starým surrealistou*. magazin.aktualne.cz [online]. 24. 11. 2010 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-prezit-svuj-zivot-a-zustat-starym-surrealistou/r~i:article:683704/>
- **GRZYBOWSKI**, Przemysław. *Velká kniha spiritismu*. Alpress, Frýdek-Místek, 2005. ISBN 80-7362-107-x.
- **HEŘT**, Jiří. *Channeling*. Sisyfos - Český klub skeptiků [online]. 6. 9. 2007 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://www.sisyfos.cz/clanek/1091-channeling>.
- **CHOCHOLÁČ**, Ivo. *Jan Švankmajer - práce na papíře a několik objektů*. Jičínský deník [online]. 19. 2. 2019 [cit. 2020-10-01]. Dostupné z: https://jicinsky.denik.cz/kultura_region/jan-svankmajer-prace-na-papire-a-nekolik-objektu-20190219.html
- **CHOCHOLÁČ**, Ivo. *Kořeny, kameny, brouci, kosti, lastury*. Babylon [online]. 17. 2. 2019 [cit. 2020-10-01]. Dostupné z: <https://babylonrevue.cz/koreny-kameny-brouci-kosti-lastury/>.
- **CHOCHOLÁČ**, Ivo. *Vezměte mne s sebou, Cesty*. Trigon, Praha, 2015. ISBN 978-80-87908-06-8.
- **KAFKA**, Břetislav. *Parapsychologie*. Distribuce Poznání, Olomouc, 2000. ISBN 978-80.87419-12-0.
- **KARDEC**, Allan. *Knih duchů*. Eugenika, Bratislava, 2018. ISBN 978-80-8100-545-9
- **KRAMEROVÁ**, Tereza. *Cukrfree Podcast #30: Tereza Kramerová o ženství* [online]. Připravila Janina D. Černá. 28. 7. 2020 [cit. 2021-12-07]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=bSpOyGc_jHI .
- **KOZÁK**, Jaromír. *Spiritismus*. Eminent, Praha, 2003. ISBN 80-7281-149-5.
- **MARKVARTOVÁ**, Eva. Doslov ke knize *Proměna krve*. Gustav Meyrink. Malvern, Praha, 2017. str. 109-125. ISBN 978-80-7530-099-7.
- **MEYRINK**, Gustav. *Bílý dominikán*. Perseus, Ústí nad Labem, 1992. ISBN 80-900738-1-6.
- **MEYRINK**, Gustav. *Proměna krve*. Malvern, Praha, 2017. ISBN 978-80-7530-099-7.
- **MEYRINK**, Gustav. *Valpuržina noc*. Argo, Praha, 1998. ISBN 80-7203-095-7.

- **MEYRINK**, Gustav. *Zelená tvář*. Argo, Praha, 2009. ISBN 978-80-257-0127-0.
- **MOODY**, Raymond A., *Život po životě, Úvahy o životě po životě, Světlo po životě*. Odeon. Praha 1991. ISBN 80-207-0314-4.
- **NÁDVORNÍKOVÁ**, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Arbor vitae a Muzeum umění Olomouc, 2008. ISBN 978-80-86300-95-5.
- **PÁLEŠ**, Emil. *Sedm archandělů: rytmy inspirace v dějinách kultury a přírody*. Sophia. Bratislava 2007. ISBN 978-80-968045-7-3.
- **SEZEMSKÝ**, Karel. *Jak se stanu jasnovidcem?: praktický rádce k vývinu jasnovidnosti*. V Nové Pace: Karel Sezemský, 1932. 21, [II] s. Edice "Spirit"; sv. 31.
- **STEJSKAL**, Jan. *Novopacko: portrét paměti a srdce*. Jan Stejskal, Nová Paka, 2009. ISBN 978-80-254-6056-6.
- **ŠRAJER**, Martin. *Nad realitou a za realitou: rané surrealistické záchvěvy v československé kinematografii*. Filmový přehled [online]. 22. 11. 2018 [cit. 2021-10-04]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/nad-realitou-a-za-realitou-rane-surrealisticke-zachvevy-v-ceskoslovenske-kinematografii>
- **ŠVANKMAJER**, Jan. *Cesty spasení*. Dybbuk, Praha, 2018. ISBN 978-80-7438-180-5.
- **ŠVANKMAJEROVÁ**, Eva. **ŠVANKMAJER**, Jan. *Imaginativní oko, imaginativní ruka*. Vltavín, Praha, 2001. ISBN 80-902674-7-5.
- **ŠVANKMAJER**, Jan. **DRYJE**, František. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Dauphin, Praha, 2001. ISBN 80-7272-045-7.
- **ŠVANKMAJER**, Jan. **SOLAŘÍK**, Bruno. *Jan Švankmajer*. CPress, Brno, 2018. Albatros Media a. s. ISBN 978-80-264-1814-6.
- **TYPLT**, Jaromír. *Ze slují spiritie*. Souvislosti, revue pro literaturu a kulturu. 4/2019, str. 137.
- **TYPLT**, Jaromír. *Zasláno z Nové Paky*. Souvislosti, revue pro literaturu a kulturu. 2/2018, str. 217.
- **ULVER**, Stanislav. *Mediumní kresby, fetiše a film. Rozhovor s Janem Švankmajerem*. Film a doba. Ročník LIV, 3/2008, str. 158-160.
- **VÁCHAL**, Josef. *Krvavý román*. Paseka, Praha, 2011. ISBN 978-80-7432-087-3.

- **VÁŇA**, Zdeněk. *Svět slovanských bohů a démonů*. Panorama, Praha, 1990. ISBN 80-7038-187-6.
- **VÍTKOVÁ**, Martina. *Jaroslav Panuška*. Katalog k výstavě. Galerie moderního umění v Hradci Králové ve spolupráci s Galeríí Felixe Jeneweina města Kutné Hory, 2010. ISBN 978-80-85025-88-0.
- **VOJTÍŠEK**, Pavel. *Karel Sezemský*. Oficiální web města Nová Paka. 19. 5. 2004 [cit. 2020-07-15]. Dostupné z: <http://www.munovapaka.cz/karel-sezemsky/d-41947>
- **VOJTÍŠEK**, Zdeněk. *Encyklopedie náboženských směrů a hnutí v České republice: náboženství, církve, sekty, duchovní společenství*. Portál, Praha, 2004. ISBN 80-7178-798-1.

Radiodokument a videa

- **JIŘIČKA**, Lukáš. **TARNOVSKI**, Jaroslav. *Poslové záhrobní*. Radiodokument Českého rozhlasu Vltava. Vysíláno dne 12. 11. 2020. <https://vltava.rozhlas.cz/lukas-jiricka-jaroslav-tarnovski-poslove-zahrobni-8360063#volume>
- **MOODY, Raymond**. *Události, komentáře* s Martinem Veselovským, ČT 24, 2010. <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1319264-na-zivot-po-zivote-soucasna-veda-nestaci-rika-raymond-moody>
- **MOODY, Raymond**. *Na plovárně* s Markem Ebenem, ČT 2, 2010. <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/210522160100028-na-plovarne-s-raymondem-moodym/>
- **MOODY, Raymond**. *DVTV* s Emou Smetanou, *aktuálně.cz*, 2017 <https://video.aktualne.cz/dvttv/zivot-po-zivote-hrejive-milujici-svetlo-smrti-se-nebojim-des/r~3841b062a38c11e7aacd0025900fea04/>

Filmy a seriály

- **Lekce Faust** (1994), režie Jan Švankmajer, prod. Athanor
- **Spiklenci slasti** (1996), režie Jan Švankmajer, prod. Athanor
- **Otesánek** (2000), režie Jan Švankmajer, prod. Athanor
- **Šílení** (2005), režie Jan Švankmajer, prod. Athanor
- **Přežít svůj život** (2010), režie Jan Švankmajer, prod. Athanor
- **Hmyz** (2018), režie Jan Švankmajer, prod. Athanor

- **Alchymická pec** (2020), režie Adam Olha a Jan Daňhel, prod. Athanor
- **Jan Švankmajer** (2018), režie Petr Michal a Vojtěch Dvořák, prod. Studio FAMU
- **Kardec** (2019), režie Wagner de Assis, prod. Conspiração Filmes.
- **Krkonošský spiritismus** (2013), cyklus Folklorika, režie M. Jazairi, prod. Česká televize.
- **Kupka – Průkopník abstraktního umění** (2016), režie Jacques Loeuille, koprodukce Česká televize.
- **Josef Váchal** (2019) tvůrčí producentská skupina Dušana Mulíčka, Česká televize (režisér nejde dohledat).
- **Nebe nad Berlínem** (1987), režie Wim Wenders, Road Movies Filmproduktion.
- **Po stopách wampyrismu** (2002), režie Josef Císařovský, Česká televize.
- **Přežít svoji smrt** (2021), režie Ricki Stern a Jesse Sweet, Netflix. Díl 2.
- **Za kořeny spiritismu 2** (2017), amatérský dokument koncipovaný jako rozhovor s Ivem Chocholáčem, režie Jan Řehák, dostupný pouze na youtube kanálu autora:
<https://www.youtube.com/watch?v=k6JnzFrvIIo&feature=youtu.be>.

Ostatní

- **Posel záhrobní** – spiritistický časopis věnovaný záhadám duševním, vydával Karel Sezemský v Nové Pace, v textu použita čísla z let 1910, 1922, 1923, 1926, 1927.
- **Ottův slovník naučný**, fotoreprint původního vydání z roku 1905, Argo, Praha, 2010.
- **Spiritistické modlitby**, Nová Paka, 1912, Modlitba za udělení médijsnosti, str. 57.