

**Akademie múzických umění v Praze
Filmová a televizní fakulta**

Teorie filmové a multimediální tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Filmová psychedelika: Pátrání po mimořádných stavech
vědomí ve filmech Sandoz**

MgA., MgA. Lea Petříková

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová
Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, prosinec 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and TV School**

Theory of Film and Multimedia

DOCTORAL DISSERTATION

**Film Psychedelics: Search for the Altered States of
Consciousness in the Sandoz Films**

MgA., MgA. Lea Petříková

Dissertation supervisor: Mgr. Helena Bendová
Awarded academic title: PhD.

Prague, December 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Filmová psychedelika: Pátrání po mimořádných stavech vědomí ve filmech Sandoz

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 20.12.2023


.....

Poděkování

Děkuji za dlouhodobou podporu a vedení práce školitelce Mgr. Heleně Bendové, tajemnici Oborové rady PhDr. Iloně Sejkorové a Oborové radě FAMU. Jsem vděčná firemním archivům Novartis za možnost archivního výzkumu a účastníkům případové kvalitativní studie za otevřenost, s níž sdíleli své zkušenosti. Děkuji také rodině a FAMU a AMU za podporu a prostor pro realizaci výzkumu.

A b s t r a k t

Disertační práce se zaměřuje na téma mimořádných stavů vědomí v uměleckých filmech farmaceutické společnosti Sandoz. Ústředním zkoumaným fenoménem je tematický záběr uměleckých filmů společnosti Sandoz vzniklých především v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století, které se různými způsoby zabývaly reflexí mimořádných stavů vědomí. Práce zkoumá skrze historický archivní výzkum samotné archivy společnosti Sandoz, mapuje jejich současný stav, a odhaluje produkční zákulisí filmové platformy Sandoz a také psychedelické farmaceutické výroby společnosti, a tyto fenomény zasazuje do společensko-ekonomického kontextu kontrakultury a psychedelické revoluce šedesátých let dvacátého století. V další části se práce zabývá tématem psychedelického filmu a otázkou, zda vybrané filmy Sandoz mohou být považované právě za psychedelické; skrze objasnění základních pojmů (psychedelický film a další pojmy spojené s tímto žánrem, mimořádné stavy vědomí, ale také psychedelický účinek, několik teorií psychedelického filmu), se práce dostává k samotným estetickým analýzám vybraných filmů, skrze něž se pokouší o prokázání psychedelických aspektů snímků. Práce obsahuje také studii tvorby amerického filmaře Edda Dundase, který pro Sandoz pracoval; Dundasův film *The Burning Ear* je pak podroben analýze z queer perspektivy.

A b s t r a c t

The dissertation focuses on the topic of altered states of consciousness in the artistic films of the pharmaceutical company Sandoz. The central researched phenomenon is the thematic focus of Sandoz's art films created mainly in the 1960s and 1970s, which in various ways dealt with the thematization of altered states of consciousness. Through historical archival research, the thesis examines the Sandoz company archives themselves, maps their current state, and describes the platform of the Sandoz film production, as well as the company's psychedelic pharmaceutical production, and places these phenomena in the socio-economic context of the counterculture and psychedelic revolution of the 1960s. Further, the work deals with the topic of psychedelic film and the question of whether the films produced by Sandoz can be considered psychedelic; by clarifying the elementary terms (psychedelic film and other terms associated with the genre, altered states of consciousness, but also the psychedelic effect, several theories of psychedelic film), the dissertation gets to the aesthetic analyses of the selected films, through which it attempts to prove the psychedelic aspects of them. The thesis also includes a study of the films of the American filmmaker Edd Dundas, who worked for Sandoz; Dundas' film *The Burning Ear* is then analyzed from a queer perspective.

Obsah

Úvod: „ <i>Good times, for all time, Sandoz</i> “	1
Metodologie	8
Literatura a stav poznání	10
1. Filmový Sandoz: Příbalový leták	13
1.1. Sandoz a případ LSD	16
1.2. Filmová tvorba společnosti Sandoz	23
1.3. Filmy společnosti Sandoz v archivech Novartis: Anatomie archivu	26
1.3.1 Médecine/Cinéma	32
2. Psychedelický Sandoz	39
2.1. Mimořádné stavy vědomí	39
2.2. Psychedelikum: co je to?	41
2.2.1. Psychedelický účinek	42
2.2.1.1. Kvalitativní studie	43
2.3. Je to pilulka, nebo film? Světový a lokální kontext psychedelického filmu	47
2.3.1. Flemingovo head cinema, Alejandro Jodorowsky, acid western	48
2.3.2. Powellová a farmakoanalytické <i>The Trip</i> a <i>Easy Rider</i>	52
2.3.3. Československý psychedelický film	55
2.4. Psychedelický Sandoz: Filmy	57
2.5. Závěr	82
3. Queer Sandoz: Dvojitý časování Edda Dundase a jeho filmu <i>The Burning Ear</i>	84
3.1. <i>The Burning Ear</i> jako archivní film Sandoz	84
3.2. Enigma Edda Dundase: Biografie a Dundas jako zakázkový režisér	86
3.3. Edd Dundas jako queer filmař	89
3.4. Dvojitý časování <i>The Burning Ear</i>	92
3.5. Závěr: Edd Dundas	100
Závěr: „ <i>Well I Met a Girl Called Sandoz</i> “	103
Bibliografie	112

Seznam zkratk

LSD = diethylamid kyseliny lysergové

Úvod: „*Good times, for all time, Sandoz*“¹

„Příště si přines foťák a vyfoť si je,“ odpověděl mi. „Tak si je budeš moct zkoumat dle libosti.“ Se smíchem jsem mu řekl, že si nemyslím, že by se ty vidiny mohly objevit na filmu. „Ale ano, mohly,“ řekl na to, „protože jejich barvy jsou tak zářivé.“²

„*Sandoz, Sandoz who taught me love*
Sandoz, Sandoz heavens above
They could all learn something from your mind“³

Před lety jsem v rámci rešerše života a díla jedné surrealistické umělkyně narazila na film *La femme 100 têtes*, jehož titulky byly uvozeny trojúhelníkovitým logem „*Sandoz*“, patřící zřejmě produkční společnosti. Film představoval specifickou adaptaci kolážového románu Maxe Ernsta – specifickou především ve své důslednosti velmi přesně, byť jednoduchými filmovými prostředky napodobit a rozpohybovat původní Ernstovy koláže. Tuto produkční společnost jsem neznala; začala jsem tedy pátrat po jejích stopách, až jsem záhy došla k překvapivému zjištění – Sandoz nikdy nebyl filmovou společností, Sandoz byl a stále je jednou z největších světových farmaceutických firem. „*Enigma Stohlavé ženy*“ vystalo.⁴

A právě tam, u záhadné konstelace surrealistického filmu a produkčního zázemí farmaceutické společnosti Sandoz, začalo mé výzkumné rozplétání souvislostí farmaceutické a filmové výroby Sandozu, kulturního dění šedesátých let i psychedelické revoluce. Všude tam totiž téma filmové produkce společnosti Sandoz zasahuje.

Filmy Sandozu, které jsem zkoumala, jako by Ernstovu *Stohlavou ženu* všechny tak trochu připomínaly. Na první pohled bizarní, nejasné, nonsensové. Surrealistické. Ale také obsahově mnohvrstevnaté, formálně překvapivé, hravé. Při bližším zkoumání nikoliv nesmyslné, nýbrž sledující jakousi červenou niť. Co je povahou této červené nitě, jsem se snažila odhalit v několika krocích předcházejících této disertační práci – v několika výzkumných projektech a z nich vyplývajících výstupech⁵, i skrze realizaci umělecko-výzkumné výstavy.⁶ Předkládaná disertační práce shrnuje poznatky vyplývající z několikaletého pátrání po stopách enigmatické

¹ The Animals. „A Girl Named Sandoz“. When I Was Young, MGM, 1967.

² NARBY, Jeremy. *Kosmický had*. Praha: Rybka Publishers, 2006, str. 25. ISBN: 80-87067-00-2.

³ The Animals. „A Girl Named Sandoz“. When I Was Young, MGM, 1967.

⁴ DUVIVIER, Éric. *La femme 100 têtes*. Film. 1968.

⁵ Tématem jsem se zabývala v projektech podpořených z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v letech 2016, 2018, 2020 a 2022. Výstupy byly mj. odborné studie, z nichž dále také vycházím.

⁶ PETŘÍKOVÁ, Lea. *A Girl Named Sandoz*. Praha, Pragovka Gallery Entry, 27.2.- 26.3.2019. Samostatná umělecká výstava.

filmové produkce a jejich souvislostí se pak snaží nejen o vůbec první komplexnější přiblížení filmové produkce Sandoz jakožto filmového, a potažmo i společenského fenoménu, ale také skrze jednotlivé studie poukazuje na výrazné aspekty filmové výroby, či tendence, které výrobu jako fenomén definují, a to skrze různorodé výzkumné perspektivy. Zásadní otázkou, jež vyvstala při bádání, se stal vztah filmové produkce a dobového kulturního a společenského kontextu, tedy nejen farmaceutické výroby a vůbec farmaceutické agendy společnosti Sandoz, ale také psychedelické kultury jako takové a tzv. psychedelického filmu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století.

Zmiňovaným propojovacím vláknem formálně i obsahově velmi různorodých filmů Sandoz se totiž zdá být právě jejich „psychedelický“ aspekt. Jako by příběh filmového portfolia švýcarské farmaceutické firmy byl až anekdotou – Sandoz, původně chemická společnost operující na basilejském území, ve svém nově založeném oddělení farmaceutického výzkumu zaměstnala na samém konci dvacátých let dvacátého století Alberta Hofmanna, čerstvého absolventa curyšské univerzity zabývajícího se rostlinnou a animální chemií. Hofmann se v počátečních letech svého angažmá v laboratořích Sandozu věnoval hlavně výzkumu námelových alkaloidů s farmaceutickým potenciálem, a o necelou dekádu později stál za syntetizací látky zvané LSD-25, tedy pětadvacátého derivátu kyseliny lysergové, neboli diethylamidu kyseliny lysergové.⁷ Látka se v následných experimentech neprokázala jako účinná, a její výzkum byl tedy odložen; v roce 1943 se však Hofmann k látce vrátil s neodbytným pocitem, že potenciál LSD-25 nebyl plně prozkoumán.⁸ Jeho tušení se ukázalo snad až jako osudné; Hofmann si údajně nechtěně protřel oči rukavicí potřísňenou zkoumanou látkou (nebo látka sama pronikla kůží prstů, či náhodně polknul malé množství?), a posléze začal pociťovat stav, který pokládal za běžnou nevolnost.⁹ Nebyla to však jen tak nějaká nevolnost, nýbrž podivuhodný stav, jenž mu umožnil pociťit v určité míře halucinogenní účinky látky. Odešel tedy předčasně domů, a rozhodl se pro vlastní experiment na sobě samém, s daleko větší dávkou látky. Ten provedl o tři dny později, 19. dubna 1943, v den, jenž následně vešel ve známost jako „bicycle day“, podle dopravního prostředku, který byl Hofmann nucen zvolit po cestě z práce kvůli probíhající válce (auta nebyla k dispozici). Hofmann tehdy zažil první zdokumentovaný „LSD trip“, psychedelickou intoxikaci LSD-25 projevující se kvalitativním posunem vnímání, konkrétně například vytržením z běžné reality, pocitem ztráty vlastního ega, rozpadem subjektivní perspektivy, celkovou změnou audio-vizuální percepce reality, a v Hofmannově případě také značným strachem o rodinu a

⁷ KOČÁROVÁ, Rita, KŇAŽEK, Filip, BLÁHOVÁ, Barbora, PLEVKOVÁ, Michaela, et al. *Psychedelika v ČR*. Výzkumná zpráva. Praha: Úřad vlády České republiky, 2022, s. 25. ISBN 978-80-7440-307-1.

⁸ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 1-23. ISBN: 0-87477-256-7.

⁹ HAUSNER, Milan. *LSD – Výzkum a klinická praxe za železnou oponou*. Praha: Stanislav Juhaňák – TRITON, 2016, s. 33. ISBN: 978-80-7387-410-0.

práci a o vlastní život; chemik totiž zakusil jev, jenž psychedelicky intoxikovaní poměrně často popisují, a to zdánlivé prožití procesu umírání.¹⁰

Hofmann tehdy nezemřel, ale v přeneseném smyslu slova onoho dne skončila jedna etapa farmaceutické společnosti Sandoz jakožto tradiční farmaceutické firmy, a začala éra nová, bouřlivá, pro konzervativně založenou švýcarskou firmu poněkud nečekaná – období, které s jistou nadsázkou můžeme nazvat jako psychedelické. Počínaje potvrzením psychedelických účinků LSD na lidskou psychiku v roce 1943 se společnost začala aktivně angažovat ve výzkumu psychedelik jako takových; v psychedelických látkách totiž viděla potenciál možného léčebného využití především pro psychoterapii a léčbu vážných psychických onemocnění. V druhé polovině čtyřicátých let bylo LSD pod názvem „Delysid“ uvedeno do distribuce jako experimentální lék k užití lékaři či výzkumných institucí.¹¹



Fig. 1.: Fotografie z filmu *Acid*, výzkum účinků psychedelik.

Psychedelická iniciativa Sandozu měla již od svého počátku značný ohlas, i když zprvu hlavně na akademické a lékařské úrovni, což byly ostatně prostory, s nimiž hodlala společnost interagovat výhradně. Sandoz prosazoval jasný zájem uvést na trh nový lék – jak poznamenal Hofmann, syntetizovat zcela novou látku představovalo prestižní moment pro výzkumníka i laboratoř.¹² Není tedy divu, že se firma snažila zasazovat o uvedení v praxi svého nového, i když poměrně kontroverzního a povahou experimentálního přípravku. Delysid byl distribuován v Evropě, a posléze i ve Spojených státech; vznikaly první studie zkoumající účinky na zdravé

¹⁰ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 16-21. ISBN: 0-87477-256-7.

¹¹ Tamtéž, s. 35-53.

¹² Tamtéž, s. 55, 62.

jedince i pacienti, paralelně byly zahájeny různorodé výzkumy, o jejichž převážně pozitivních výsledcích v průběhu 50. let několikrát informoval například i vlivný časopis *The Time*.¹³ LSD, posléze nazvanému „problémovým dítětem“ nejenom ve vztahu ke svému „otci“, Albertu Hofmannovi, ale také k mateřské společnosti, Sandozu, však akademický prostor nestačil, a jeho podivuhodné vlastnosti poutaly čím dál více pozornosti mimo ryze akademickou či lékařskou sféru. Šíření látky na veřejnosti paradoxně dopomohl jeho legální status experimentálního léčiva.¹⁴

Co následovalo, je věcí veřejného povědomí a zároveň pohnuté kulturní historie, především v rámci teritoria Spojených států amerických. Šedesátá léta, hnutí hippies, činnost Timothy Learyho a jeho harvardský skandál, kontra-kulturní iniciativy, Woodstock, tzv. psychedelická revoluce. LSD vešlo v obecnou známost, začalo být užíváno širokou veřejností, především však mladou, poválečnou generací, která hledala nové životní cesty a společenské alternativy vůči přežití kultuře padesátých let. LSD a další psychedelika se staly fenoménem, jenž do velké míry ovlivnil, či přímo spolu-inicioval vznik psychedelické (sub)kultury, dobového vyjadřovacího prostředku definovaného specifickým stylem pronikajícím do filmu, módy, výtvarného umění i vizuální kultury jako takové; o hudbě Jimi Hendrixe se dodnes hovoří jako o „psychedelické“¹⁵, hudební skupiny jako The Beatles nebo Aliotta Haynes Jeremiah zakódovaly do písní vzkazy o moci psychedelik¹⁶; vznikla tradice psychedelických plakátů a typografie, a etabloval se vůbec narativ psychedelické kultury jako takový.¹⁷ Z psychedelik, původně okrajového předmětu zájmu akademiků a intelektuálů, jakým ještě na počátku čtyřicátých let dozajista byly, se stal silný kulturní pojem přesahující samotný akt intoxikace. Světlo reflektorů na látku vrhla v polovině šedesátých let také rostoucí mediální pozornost reflektující stoupající paniku, jež zachvátila veřejnost i politickou garnituru; médiu se šířily mnohdy poplašné zprávy varující před nebezpečnými účinky LSD, látka byla spojována s násilnými zločiny či sebevraždami.¹⁸ Turbulentní dění kolem psychedelik vyvrcholilo zákazem držení a užívání v Kalifornii v roce 1966, o dva roky později následované plošným zákazem na území Spojených států.¹⁹

¹³ AUTOR NEUVEDEN. *Medicine: Artificial Psychoses*. Online. Time. 1955-12-19. Dostupné z: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,861768,00.html> [citováno 2023-10-20].

¹⁴ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 62-65. ISBN: 0-87477-256-7.

¹⁵ KEMP, Sam. *How Jimi Hendrix helped establish the aesthetics of psychedelia*. Online. Far Out. 2021-11-27. Dostupné z: <https://faroutmagazine.co.uk/how-jimi-hendrix-establish-the-aesthetics-of-psychedelia/> [citováno 2023-10-20].

¹⁶ Např. písně *Lucy in the Sky with Diamonds* či *Day Tripper* od The Beatles nebo *Lake Shore Drive* od Aliotta Haynes Jeremiah, viz SIFF, Stephen. *Acid Hype: American New Media and the Psychedelic Experience*. Urbana, Chicigo and Springfield: University of Illinois Press, 2015. ISBN 978-0-252-09723-2. (nelze indikovat citované strany vzhledem ke specifickému elektronickému formátu knihy, jedná se o kapitoly *Moral Panic and Media Hype*, pozn. autorky)

¹⁷ Tamtéž, kapitola *Postscript: Psychedelic Media*.

¹⁸ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 60-72. ISBN: 0-87477-256-7.

¹⁹ SIFF, Stephen. *Acid Hype: American New Media and the Psychedelic Experience*. Urbana, Chicigo and Springfield: University of Illinois Press, 2015. ISBN 978-0-252-09723-2. (nelze indikovat citované strany vzhledem ke specifickému elektronickému formátu knihy, jedná se o kapitoly *Luce, Leary, and LSD, 1963-1965* a *Moral Panic and Media Hype, 1966-1968*, pozn. autorky)

Rozjitřenou psychedelickou historií zvláštním způsobem proplouvá farmaceutická společnost Sandoz. Její jméno, většinou v podobě „Laboratoří Sandoz“, se objevuje téměř v každém vyprávění o náhodném objevu LSD, a tedy u zrodu moderních, syntetických psychedelik. Sandoz cíleně zkoumal, a následně vyráběl psychedelika za účelem jejich farmaceutického, komerčního využití. Psychedelickou agendu pak Sandoz podporoval, s větším či menším entuziasmem, až do roku 1965, kdy, ještě před celoamerickým zákazem, přišlo vedení společnosti s rozhodnutím výrobu i distribuci všech psychedelik (kromě LSD se jednalo ještě o psilocybin a psilocin) zastavit, a to i pro výzkumné či experimentální potřeby.²⁰ Tlak veřejnosti, médií i politiky byl pro firmu příliš velkým soustem, které přinášelo kromě administrativní zátěže také riziko nevratného poškození reputace. Jméno Sandozu se ostatně více a více vrývalo do popkulturního slovníku; zářným příkladem takového splývání společnosti a jejího nejznámějšího produktu byla píseň *A Girl Named Sandoz*, kterou v roce 1967, tedy v době vrcholu publicity spojené s LSD, vydala jako druhou stranu svého singlu *When I Was Young* britská skupina The Animals.²¹



Fig.2.: Přebal nahrávky *A Girl Named Sandoz*.

V této písni The Animals antropomorfizují Sandoz do titulní dívky, která, ač mladá, oplývá jakousi prastarou vědomostí, a učí o „*mnoha věcech dobrých, sladkých i podivných*“.²² Přes absenci materiálů komentujících vznik a význam písně lze snadno interpretovat ústřední dívku–učitelku jako docela trefnou metaforu LSD, které podle mnohých svědectví intoxikovaných v sobě neslo potenciál v písni zmiňované škály zkušeností i vidinu nabytí jakéhosi premoderního vědění, často svázaného s mystickým zážitkem.²³ Zároveň The

²⁰ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 62-65. ISBN: 0-87477-256-7.

²¹ AUTOR NEUVEDEN. *Record Reviews. Cash Box*, roč. 28 (1967), č. 36, s. 14.

²² The Animals. „A Girl Named Sandoz“. *When I Was Young*, MGM, 1967.

²³ LEARY, Timothy. *Velekněz*. Praha: Maťa a Dharmagaia, 2003, s. 45-56. ISBN 80-7287-021-1 a 80-85905-16-7.

Animals vystihli, snad až mimoděk, ve stručnosti situaci Sandozu, firmy fungující sice už od devatenáctého století, ale s mladým farmaceutickým oddělením, které poměrně záhy po svém vzniku zaštitilo dalekosáhlý vědecký objev kontroverzního významu a následný výzkum a distribuci tak spekulativní látky, jakou bylo LSD. Sandoz jakožto po dlouhou dobu jediný výrobce a oficiální distributor LSD se v „psychedelickém“ diskurzu vynořoval jako tichá konstanta v pozadí, pozorující a do jisté míry (a doby) ovlivňující společenskou pozici LSD a dalších jím vyráběných psychedelik. Timothy Leary v té souvislosti vzpomínal na bizarní situaci, kdy se v roce 1963 společně s Richardem Alpertem, ještě v pozicích pedagogů Harvardu, vypravili do továrny Sandozu v New Jersey, aby přesvědčili vedení o nutnosti uvést LSD jako široké veřejnosti dostupný produkt. Zástupci firmy tuto ideu s úsměvem odmítli; oficiální vysvětlení znělo, že by uvedení LSD do oběhu neprošlo před FDA (U.S. Food and Drug Administration – Úřad pro kontrolu potravin a léčiv, pozn. autorky). Vedoucí pracovník, který dvojici vyprovázel, však Learymu ve výtahu předal 5 g LSD (což bylo podle Learyho odhadu asi 50 000 běžných dávek).²⁴

Mimo tento anekdoticko-výrobní rámec však společnost Sandoz přinesla ještě další rozměr psychedelické scény, a to vlastní filmovou produkcí. V padesátých letech, tedy ve stejné době, kdy se naplno rozběhl psychedelický projekt, Sandoz přišel, podobně jako většina velkých společností, s cílem realizace vlastní filmové výroby, která měla pokrývat především očekávatelné „filmové potřeby“ společnosti, zajišťovat tak dokumentaci, edukaci, či případně reklamu.²⁵ Zdá se však, že by to nebyl Sandoz, zdánlivě konzervativní farmaceutická společnost, jež v půlce dvacátého století objevem LSD rozčeřila vody nejen farmacie, ale rovnou celospolečenského dění, aby ke zdánlivě jasnému příběhu filmové výroby nedodal něco speciálního.

Filmy Sandozu, realizované především v šedesátých a sedmdesátých letech, byly rozmanité svým obsahem i formou; mnohé naplňovaly utilitární potřeby industriální filmové produkce skrze srozumitelné informativní formáty, v portfoliu však lze najít velmi odlišné příklady filmů, které nesledovaly jasný industriální cíl (reklama, informování, edukace apod.)²⁶ Objevují se zde filmy hrané, dokumentární i experimentální, postavené na tanci, výtvarných scénách, nebo výrazné scénografii. Lišily se náměty – adaptaci surrealistického díla střídá inspirace romantickou novelou, fikční příběh ze současnosti dokumentární reflexe fenoménu z minulosti.

²⁴ LEARY, Timothy. *Turn On, Tune In, Drop Out*. Berkeley: Ronin Publishing, Inc., 1999, s. 61-62. ISBN: 1-57951-009-4.

²⁵ BONAHE, Christian. Marketing Film: Audio-visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in the 1960s. In: GAUDILLIÈRE, Jean-Paul, THOMS, Ulrike (eds.). *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century (Studies for the Society for the Social History of Medicine, 22)*. London: Pickering & Chatto, 2015, s. 87-104. ISBN 9781848935594.

²⁶ Tamtéž.

V této části portfolia dominovala výrazná témata: psychická onemocnění, a vůbec psychologické problémy; status nemoci obecně a její (ne)přijetí společností; vědomí a odlišné způsoby vnímání, vyčleněnost jiného, a konečně také – psychedelické zkušenosti. Témata do velké míry nadčasová a nesnadno uchopitelná. Některé filmy se na první pohled zdají tradiční, nesou však zajímavá témata (třeba dokumentární film *Perception and imaginative experience*, zachycující a vysvětlující pokusy s intoxikací psychedeliky); jiné jsou zvláštní už na první pohled svou formální specifičností (např. bláznivý experimentální film *Concerto mécanique pour la folie* nebo již zmiňovaný surrealistický *La femme 100 têtes*). Odvážná tematika a/nebo formální stránka filmů by mohly být v rozporu konzervativní farmaceutické společnosti, ale Sandoz jako by hodlal kinematograficky doplnit extravaganci své farmaceutické nabídky té doby.

Vznikla tak „filmová psychedelika“, volně vymezený filmový tvar, jehož hranice byly dány právě komisním zadáním farmaceutické společnosti. Zdá se, že pravidla spolupráce mezi firmou a tvůrci filmů byla, alespoň v jisté době, značně proměnlivá a rozpínavá, či prostě vágní, a tak je možné hovořit o jisté auře svobody, kterou portfolio Sandoz ve své umělecké sekci vyniká, a to jak v koncepci celého portfolia, tak konkrétně ve zpracování právě tématu vycházejícího zevnitř společnosti, a totiž psychedelických zkušeností, či obecněji hraničních psychologických a psychiatrických stavů a pozic. I když se psychedeliky a jejich vlivem na vnímání či přímo psychiku otevřeně a výhradně zabývala jen velmi malá skupina filmů z produkce, naopak velká část snímků se různými způsoby dotýkala témat spojených s psychologií, konkrétně pak způsobem nahlížení na realitu, často prizmatem jiného způsobu vnímání.²⁷ Ať už se jednalo o intoxikaci, psychickou či fyzickou nemoc, stáří, sexualitu, či prostě další z mimořádných stavů vědomí, jako je třeba spánek, filmy Sandozu se rozhodně snažily zkoumat jinakost, odlišnost, změněné stavy nejen vědomí, ale v přeneseném smyslu také posunuté stavy společnosti jako takové.

A tato paradoxní vazba mezi komerční společností zabývající se farmaceutickým výzkumem, jež tak trochu mimoděk figurovala u objevu a následné výroby nejznámějšího syntetického psychedelika, a její filmovou produkcí, kterou nelze jednoduše zařadit mezi konvenční industriální filmovou praxi, je tím, co činí téma filmové produkce Sandoz tak atraktivním.

Tato práce se pokouší vyjít z popsaného momentu zřejmé přitažlivosti, a prohloubit proces pátrání po filmech Sandoz do několika směrů. Základní otázka, jež při studiu filmů z portfolia vyvstává, zní: čím jsou filmy Sandoz natolik výjimečné, aby vynikly v dobové konkurenci i v dnešní perspektivě; co je specifikum těchto filmů, co je činí výjimečnými a hodnými současné

²⁷ PETŘÍKOVÁ, Lea. Psychedelic Sandoz. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2, s.173-180. ISSN: 1240-2745.

akademické pozornosti? A dále, jsou filmy Sandoz dokonce nadčasové, nebo se jednalo o uzavřený fenomén své doby, který se dnes sice může zdát pozoruhodný, ale nenesé žádné významy pro současnost? V následujících kapitolách pokračuji v pátrání, jež se pokusí naznačit odpovědi na tyto otázky, a také vymezit prostor, v němž se při hledání odpovědí můžeme jakožto diváci filmů Sandoz pohybovat.



Fig. 3.: Továrny Sandozu zachycené v jednom z filmů produkce.

Metodologie

Práce vychází z původního historického výzkumu tématu filmové tvorby Sandoz. V letech 2018 a 2022 jsem v rámci výzkumu realizovala archivní výzkum ve firemních archivech Novartis²⁸ v Basileji ve Švýcarsku; zde byly prozkoumány všechny digitalizované položky archivu, tedy celé dochované filmové portfolio farmaceutické společnosti Sandoz ve stavu, jaký předkládá firemní archiv Novartis²⁹. Dílčí archivní výzkum byl proveden v dalších institucích (GLBT Historical Society, archiv Canyon Cinema, obojí v USA, univerzitní knihovny v Nantes, Caen a Amiens ve Francii). Historický výzkum pracuje jak s primárními prameny (korespondenční rozhovory, orální historie), tak se sekundárními (odborná literatura, dobové časopisy, především pak časopis *Médecine/Cinéma* publikovaný přímo společností Sandoz, filmové

²⁸ O vztahu koncernu Novartis a společnosti Sandoz se zmiňuji dále (pozn. autorky).

²⁹ Rovněž bude dále vysvětleno, že se nemusí jednat o kompletní filmový archiv Sandoz (pozn. autorky).

katalogy Sandoz a Canyon Cinema). Pro potřeby výzkumu byla realizována digitalizace orální historie, a to kazet s rozhovorem s Eddem Dundasem.³⁰

V dílčích studiích pak kombinuji právě historický výzkum s dalšími výzkumnými přístupy – především s estetickou analýzou, skrze níž nahlížím na archivní filmy Sandoz jako na specifická filmová díla, jejichž filmový jazyk reflektuji a skrze vyplývající poznatky zkoumám, proč můžeme považovat vybrané snímky za pozoruhodné z obsahového či formálního hlediska. Okrajově v estetických analýzách také čerpám z queer studies (ve studii *Queer Sandoz*), filozofie filmu a kritické teorie (zapojuji myšlení teoretiků, jako jsou Anna Powellová nebo David H. Fleming, kteří oba z těchto oblastí vycházejí a aplikují myšlení např. Deleuze a Guattariho na specifické otázky týkající se filmu), kulturních studií (dějiny psychedelik a psychedelické kultury), nebo také z nově etablovaných psychedelických studií, která se zaměřují na transdisciplinární reflexi psychedelického tématu napříč obory (studie *Psychedelický Sandoz*). Tyto dílčí výzkumné strategie však nepovažuji za ústřední výzkumné metody, o něž by se práce opírala; jako páteřní vnímám především historický výzkum, jenž umožnil téma pojmout v komplexnějším měřítku filmového portfolia, a estetickou analýzu, skrze kterou primárně přistupuji ke zkoumaným filmům.

Pro potřeby komparace filmů Sandoz a jejich snahy o evokaci psychedelického zážitku s účinky LSD a psilocybinu jsem realizovala také původní kvalitativní případovou studii. Tato studie reflektuje několik případů uživatelů psychedelik, konkrétně pět respondentů, s nimiž jsem vedla strukturovaný rozhovor s otevřenými otázkami. Cílem této studie bylo definovat účinky LSD a/nebo psilocybinu na audio-vizuální vnímání reality. Tuto studii pak využívám v kapitole *Psychedelický Sandoz*.

Považuji za příhodné zde také zmínit, že mě z metodologického hlediska inspirovala také oblast uměleckého výzkumu, i když se tato práce snaží o primárně teoretické zkoumání tématu. Snad i proto, že se sama prioritně věnuji tvorbě umělecké, jsem se několikrát pokusila zpracovat tematiku psychedelického filmu a filmového portfolia uměleckých filmů Sandoz právě skrze projekty umělecko-výzkumné povahy (např. prostředky výstavní realizace *A Girl Named Sandoz* v Galerii Pragovka). I když tato práce ze své povahy výzkumného textu do sebe nekomponuje právě umělecko-výzkumné výstupy, považuji je za svébytnou součást mého zkoumání a procesu pátrání po tajemství uměleckých filmů Sandoz.

³⁰ *Edd Dundas interviewed by Jim Duggins*. Zvuková nahrávka. San Francisco: GLBT Historical Society.



Fig. 4.: Fotografie z výstavy *A Girl Named Sandoz*, Galerie Pragovka, 2019.

Literatura a stav poznání

Když jsem se začala filmovou tvorbou farmaceutické společnosti Sandoz v roce 2015 zabývat, téma bylo v podstatě neprobádané; tématem se v té době zabývali pouze dva výzkumníci Christian Bonah a Thierry Lefebvre, kteří však k filmovému portfoliu Sandozu přistupovali především z hlediska industriálního filmu, lékařského marketingu a dějin vědy. Cílem několika jejich v té době publikovaných studií bylo historické zkoumání filmové tvorby Sandozu z hlediska farmaceutické propagace; tomu se ostatně věnovala také Bonahova kapitola *Marketing Film: Audio-Visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in the 1960s* z publikace o vědeckém marketingu.³¹ Lefebvre, věnující se mediální historii a vědeckému filmu, je pak autorem několika dílčích studií a textů, např. rozhovoru s Gérardem Leblancem věnujícímu se časopisu *Médecine/Cinéma*.³²

Komplexní studie či monografie pokrývající filmové dědictví Sandoz z perspektivy uměleckého filmu a filmovědných studií, která by rozebírala estetickou stránku portfolia, však neexistovala. Tento stav byl určitě podpořen situací samotných archivů, které do dnešní doby zůstávají

³¹ BONA, Christian. Marketing Film: Audio-visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in the 1960s. In: GAUDILLIÈRE, Jean-Paul, THOMS, Ulrike (eds.). *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century (Studies for the Society for the Social History of Medicine, 22)*. London: Pickering & Chatto, 2015, s. 87-104. ISBN 9781848935594.

³² LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2, s. 107-118. ISBN 9782847364811.

v podstatě skryté v rámci firemních archivů Novartis, a jejich obsah nebyl až donedávna – trůfám si hodnotit, že až do doby mých archivních výzkumů, které jsem mezi lety 2018 a 2022 realizovala – plně znám vědecké obci, stejně jako ostatní archivní dokumenty vážící se k filmové produkci Sandoz, jako je archiv časopisu *Médecine/Cinéma*, jenž je dnes roztroušený po univerzitních knihovnách na několika místech ve Francii. Ani Christian Bonah, pokud vím, dosud plně nerealizoval archivní výzkum firemních archivů, co se filmového obsahu týče. Každopádně v průběhu let, co se tématem zabývám, pozoruji vzrůstající zájem o téma filmů Sandozu, což je jistě přirozená tendence, typická pro všechny dosud neodhalené, málo zkoumané fenomény. V poslední době proto vzniklo několik studií, věnujících se tématu, kromě mých výstupů v časopise *Cahiers d'histoire du Cnam*³³ to byla např. studie Bonaha publikovaná ve stejném médiu, zabývající se produkčními společnostmi Érica Duviviera.³⁴

Lze však konstatovat, že téma filmového portfolia společnosti a jeho umělecké reflexe zůstává do této chvíle spíše neprobádané, a tato práce tak i díky původnímu historickému výzkumu a možnosti realizovat výzkum přímo ve firemních archivech Novartis přináší nové poznání týkající se především estetického, a snad i společenského a transdisciplinárního zhodnocení filmového portfolia Sandozu.



Fig. 5.: Firemní archivy Novartis, fotografie autorky.

³³ PETŘÍKOVÁ, Lea. Sandoz Film production in Novartis Archives. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2, str. 159-171; PETŘÍKOVÁ, Lea. Psychedelic Sandoz. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2, str. 173-180. ISSN: 1240-2745.

³⁴ BONAHA, Christian. Réserve strictement au corps médical: les sociétés de production audiovisuelle d'Éric Duvivier, l'industrie pharmaceutique et leurs stratégies de co-production de films médicaux industriels, 1950-1980. *Cahiers d'histoire du Cnam*, 2019, roč. 12, č. 2, str. 133-157. ISSN: 1240-2745.

Kromě již zmíněných existujících publikací přímo na téma Sandozu, jeho filmů i historie společnosti, jsem čerpala z literatury zabývající se oblastí změněných stavů vědomí z pohledu psychologie, psychedelických studií, historie a archeologie.

Využívala jsem také podle mě nejvýznamnější práce z oblasti filozofie filmu a kritické teorie, věnující se tématu změněných stavů vědomí ve filmu, a to *Deleuze, Altered States and Film* Anny Powellové a *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters With Ethical Event Films* Davida H. Fleminga. Oba tito autoři ve svých výzkumech vycházejí z filozofie filmu Deleuze a Guattariho. Literaturu týkající se psychedelického filmu jako žánru více rozebírám v příslušné kapitole, každopádně jsem využívala také existující studie zabývající se psychedelickou kulturou, dějinami LSD a psychedelik, případně pozici filmového média na psychedelické scéně (např. *Acid Dreams: The Complete Social History of LSD: The CIA, The Sixties, and Beyond*, nebo *Acid Hype: American News Media and the Psychedelic Experience*).

V kapitolách zabývajících se společensko-historickým kontextem jsem pracovala s literaturou, která předznamenala psychedelická studia, jako jsou publikace Timothy Learyho nebo Alberta Hofmanna. Využívala jsem také zdroje z čistě psychedelické oblasti, ať už z výzkumného pohledu, nebo historického, jako např. výzkumnou zprávu *Psychedelika v České republice*, nebo zásadní publikaci Milana Hausnera *LSD: Výzkum a klinická praxe za železnou oponou*.

1. Filmový Sandoz: Příbalový leták.³⁵

Následující kapitola přibližuje společnost Sandoz jakožto instituci v původním farmaceutickém kontextu i ve smyslu projektu filmové produkce, a to jak z historického pohledu, tak z perspektivy současné, a totiž skrze archivní bádání ve firemních archivech Novartis – v archivech společnosti Novartis je v současnosti uloženo filmové dědictví společnosti Sandoz, které zahrnuje 1300 cívek filmového materiálu (cca 450 filmových titulů).³⁶ Tato studie založená na výzkumu v archivech Novartis se pokouší charakterizovat filmový archiv společnosti; jejím cílem je nabídnout vhled do systému a fungování filmové produkce společnosti Sandoz, primárně s ohledem na archivní zdroje, a sekundárně i s ohledem na historii Sandoz a sociálně politický kontext aktivit této společnosti.

Společnost Novartis, jedna z největších současných nadnárodních farmaceutických korporací, vznikla v roce 1996 spojením dvou firem s dlouhou historií z oblasti Basileje (Švýcarsko) – Sandoz AG a Ciba-Geigy.³⁷ Společnosti Sandoz i Ciba-Geigy byly založeny jako továrny na barviva v druhé polovině devatenáctého století; postupně se z nich stali vlivní hráči ve farmaceutickém průmyslu s mezinárodní působností, až do jejich spojení na konci minulého století, jež vedlo k vytvoření společnosti Novartis. Ta se jako významný účastník globálního farmaceutického trhu zaměřuje na tři hlavní obchodní oblasti – zdravotní péči, zemědělství a výživu, a každoročně dodává léčiva pro více než jednu miliardu pacientů.³⁸

Současné archivy společnosti Novartis v Basileji (*Firmenarchiv der Novartis*) uchovávají její historické a obchodní dokumenty datované od raných období jejích předchůdců. Údajně jde o nejstarší firemní archivy ve Švýcarsku, jak uvádí uvítací nápis u vchodu, které uchovávají i filmové dědictví společnosti, takže je v nich uloženo a zkatologizováno množství filmových kotoučů, jež byly v minulých letech postupně digitalizovány a k srpnu 2023 jsou již všechny převedeny do digitálního formátu.

³⁵ Tato studie přímo vychází z textu: PETŘÍKOVÁ, Lea. Sandoz Film production in Novartis Archives. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2, str. 159-171. Tento text byl publikován v anglickém znění; zde je upraven a doplněn.

³⁶ PETŘÍKOVÁ, Lea. *Osobní rozhovor s Philippem Gafnerem*. Přepis rozhovoru. 2018-08-02. Místo: Soukromý archiv autorky.

³⁷ DETTWILER, Walter (ed.). *25 Years of Novartis. 250 Years of Innovation*. London: Profile Books, 2021, s. 7. ISBN: 9781788169813.

³⁸ Tamtéž, s. 11-153.



Fig. 6. a 7.: Firemní archiv Novartis a sídlo koncernu Novartis v Basileji, fotografie autorky.

Ačkoli průmyslové filmy natáčely i jiné dceřiné společnosti (CIBA, Ciba-Geigy)³⁹, tato studie se zaměřuje pouze na jednu část filmových archivů firmy Novartis, a to filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz; čerpá přitom přímo z analýzy basilejských archivů provedené v červenci a srpnu 2018 a listopadu 2022. S využitím dostupných zdrojů dosud publikovaných na téma filmové produkce Sandoz se snaží charakterizovat filmový archiv firmy a nabídnout vhled do systému a fungování filmové produkce této společnosti, s ohledem jak na její archivní zdroje, tak na historii a sociálně-politický kontext aktivit firmy. Důraz je přitom kladen na samotný archivní korpus, analyzovaný skrze dostupné materiály společnosti, jako jsou databáze a katalogy filmů. Cílem je tedy představit aktuální stav tohoto archivu a uvést jeho pozici do kontextu minulé i současné politiky společnosti. V závěru jsou navrženy další obecnější otázky ohledně účelů filmové produkce firmy Sandoz.

V kontextu průmyslového filmu odpovídá filmový archiv společnosti Sandoz souborům filmů zaměřených na oblast zdravotnictví z dvacátého století, což je dáno nejenom orientací firmy Sandoz, ale také vlastnostmi zkoumaného archivního souboru.⁴⁰ Stejně jako v případě dalších evropských a světových farmaceutických a zdravotnických koncernů vyprodukovala i společnost Sandoz celou řadu průmyslových filmů; její korporátní strategie však odrážela specifické firemní potřeby a záměry, které byly často v rozporu s obecným účelem lékařských filmů, který na obecné rovině spočíval v informování a pozitivním zapojení obyvatelstva.⁴¹ Stejně jako v případě dalších souborů filmů z oblasti zdravotnictví je snaha o ucelené studium archivů společnosti Sandoz náročným úkolem, protože doplňující dokumentace mnohdy chybí, katalogizace je neúplná a proces digitalizace byl dokončen teprve nedávno.⁴² Tyto faktory přispívají ke složitosti analýzy pozadí filmové produkce, kterou tak lze jen stěží definovat podle zavedených standardů (funkce filmů, záměr společnosti, způsoby použití atd.). Nicméně další zkoumání vybraných částí archivu ukazují, že filmové portfolio společnosti Sandoz lze interpretovat také ve vztahu k sociálním a politickým událostem poválečné éry, což přispívá k našemu poznání historie filmového průmyslu i kulturní historie zdravotnictví.

³⁹ Filmy těchto společností je také možné ve firemních archivech Novartis nalézt.

⁴⁰ BONA, Christian, CANTOR, David, LAUKÖTTER, Anja, Introduction. In: BONA, Christian, CANTOR, David, LAUKÖTTER, Anja (eds.). *Health Education Films in the Twentieth Century*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2018, s. 1-40. ISBN 9781580469166.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Firemní archivy Novartis například neobsahují téměř žádné produkční dokumenty k filmům, které by osvětlovaly produkční zázemí a vůbec produkční politiku společnosti.

1.1. Sandoz a případ LSD

Předchůdce společnosti Sandoz, firmu Chemische Fabrik Kern & Sandoz, založili v roce 1886 ve švýcarské Basileji chemik Alfred Kern a obchodník Edouard-Constant Sandoz. Na začátku dvacátého století se tato chemická firma, původně zaměřená na výrobu barviv, rozhodla podstoupit riziko a zahrnout do svého profilu i farmaceutický výzkum. Ten byl zahájen v roce 1917 angažováním profesora Arthura Stolla, známého vědce pracujícího s léčivými látkami přírodního původu.⁴³ Po přechodu z odvětví výroby barviv do farmacie se společnost Sandoz – původně pod názvem Chemische Fabrik vormals Sandoz a později Sandoz AG – začala věnovat výrobě léčiv a dalších průmyslových chemických látek (např. pro použití v zemědělství).⁴⁴ Mezi její četné úspěšné objevy a z nich vyvinuté produkty můžeme zařadit například Calcium-Sandoz, Parlodel nebo Bellergal, přičemž jedno z léčiv výrazně vyčnívalo: LSD.⁴⁵

Žádná jiná látka z širokého sortimentu produktů Sandoz (a možná ani žádné jiné farmaceutické společnosti) nezískala ve dvacátém století mezi veřejností tak kultovní status jako LSD-25. Bylo to právě v basilejských laboratořích firmy Sandoz, kde Albert Hofmann, pokračovatel díla Arthura Stolla, v roce 1938 tento derivát poprvé syntetizoval a o pět let později jej znovu zkoumal a vyzkoušel jeho účinky na sobě.⁴⁶ Objev psychedelických vlastností LSD otevřel pro společnost Sandoz a celý farmakologický průmysl novou kapitolu – psychedelickou éru, která však měla mít trvání pouze po krátkou dobu příštích dvaceti let. LSD bylo podrobováno dalšímu výzkumu uvnitř Sandozu, a po ověření jeho vlastností představeno pod názvem „Delysid“ odborné veřejnosti coby průlomové léčivo v psychiatrii, určené k léčbě různých duševních chorob (deprese, schizofrenie a dalších).⁴⁷ Důvěra výzkumníků i vedení Sandozu vycházela z dvojího přesvědčení o použitelnosti LSD a dalších psychedelik jakožto léčiv či experimentálních léčebných prostředků – odborníci se jednalo domnívali, že LSD může sloužit samotným lékařům a psychologům jako simulační prostředek evokující stavy psychózy; psychoterapeuti si tak mohli sami odzkoušet, jak se jejich pacienti cítí, a co v rámci svých onemocnění zažívají.⁴⁸ Jak je známo, LSD nezpůsobuje žádné závislostní efekty, ani fyzické poškození organismu. Dále mělo LSD sloužit samotným pacientům, jejichž psychoterapie

⁴³ DETTWILER, Walter (ed.). *25 Years of Novartis. 250 Years of Innovation*. London: Profile Books, 2021, s. 47-48. ISBN: 9781788169813.

⁴⁴ Tamtéž, s. 54-84.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Tamtéž, s. 87, 94.

⁴⁷ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 46-53. ISBN: 0-87477-256-7.

⁴⁸ Tamtéž, s. 51.

mohla být skrze psychedelický účinek látky, vyvolávající na jedné straně oprostění se od každodenní reality, na straně druhé umožňující ponor do minulosti, často spjaté s traumatickými zážitky, zefektivněna a prohloubena.⁴⁹

Psychofarmakologie se tak stala jednou z hlavních oblastí výzkumu společnosti Sandoz; postupně byla vyvinuta a na trh uvedena i další psychoaktivní léčiva (např. psilocybin pod názvem Indocybin).



Fig. 8.: Fotografie z filmu Acid.

Výzkum a výroba psychedelických látek se záhy rozšířily do zahraničí; v průběhu následujících let probíhaly výzkumy LSD v USA, Velké Británii i v Československu.⁵⁰ Obzvláště poslední zmíněné teritorium pak vystupuje z této řady díky výjimečně dlouhému období legality LSD, jež trvalo až do roku 1974. Československo dokonce tuto látku samo začalo produkovat poté, co Sandozu vypršel patent; československé LSD bylo distribuováno pod názvem „Lysergamid“.⁵¹ Výrobcem se stala farmaceutická Spofa; tato společnost přitom využila levné výroby psychedelika, Československo ostatně patřilo mezi velké producenty námelových alkaloidů.⁵² Levná výroba, ale zřejmě i nepochopení podstaty psychedelického výzkumu ze

⁴⁹ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 35-53. ISBN: 0-87477-256-7.

⁵⁰ NOVAK, S.J. LSD Before Leary: Sidney Cohen's Critique of 1950s Psychedelic Drug Research. *Isis*, roč. 88 (1997), č. 1, s. 87-110.

⁵¹ WINKLER, Petr, GORMAN, Ingmar, KOČÁROVÁ, Rita. Use of LSD by Mental Health Professionals. In: PREEDY, Victor R. (ed.). *Neuropathology of Drug Addictions and Substance Misuse – Volume 2: Stimulants, Club and Dissociative Drugs, Hallucinogens, Steroids, Inhalants and International Aspects*. Cambridge, Massachusetts: Academic Press, 2016, s. 773-781. ISBN: 9780128002131.

⁵² HAUSNER, Milan. *LSD – Výzkum a klinická praxe za železnou oponou*. Praha: Stanislav Juhaňák – TRITON, 2016, s. 46. ISBN: 978-80-7387-410-0.

strany socialistického režimu přispěly k tomu, že se výroba i experimentální používání LSD v psychotherapeutickém procesu stalo jakousi šedou zónou tehdejšího československé reality, prodlužovanou, reálnou utopií.⁵³ To dokládá i z dnešní perspektivy až neuvěřitelný rozsah experimentálních psychotherapeutických praktik využívajících LSD, které od roku 1954 až do let sedmdesátých provozoval dr. Hausner na klinice Sadská (obdobné experimenty se však děly také na dvou dalších psychiatrických pracovištích, v Kroměříži a v Praze). Hausner vyvinul vlastní systém tzv. psycholytické terapie, která sestávala z frekventované intoxikace psychiatrických pacientů malými dávkami LSD a následné integrace prožitých zážitků v rámci psychotherapie (opačnou strategií byla tzv. psychedelická terapie praktikovaná např. Stanislavem Grofem nebo americkými výzkumníky, kdy byla podávána jednorázově velká dávka).⁵⁴



Fig. 9.: Fotografie z filmu *Acid*, na kameru mluví o svém psychedelickém výzkumu Stanislav Grof.

Ve Spojených státech amerických LSD získalo značnou popularitu nejdříve odborné, postupně však i široké veřejnosti na konci padesátých let, kdy psycholog Timothy Leary, společně se svými kolegy Richardem Alpertem a Ralphem Metznerem, zahájili na Harvardské univerzitě akademický výzkum zaměřený na psychedelické látky (nejdříve se zabývali přírodním psilocybinem, který propůjčil celému projektu název, v roce 1960 zahrnuli LSD).⁵⁵ Leary bývá považován za nejnámějšího propagátora psychedelik, zároveň dodnes polarizuje, a to jak

⁵³ HAUSNER, Milan. *LSD – Výzkum a klinická praxe za železnou oponou*. Praha: Stanislav Juhaňák – TRITON, 2016, s. 46-50. ISBN: 978-80-7387-410-0.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 73-80. ISBN: 0-87477-256-7.

akademickou obec, tak veřejnost; z dobře postaveného akademika působícího na prestižní univerzitě se Leary během několika let transformoval nejdříve v provokujícího pedagoga, podávajícího psychedelika studentům, posléze z Harvardu vyhozeným kazatelem mystické LSD zkušenosti, až nakonec skončil na přelomu dekády jako mnohokrát zatknutý performující filosof, uprchlý vězeň, psanec, a opět uvězněný teoretik psychedelické revoluce. Ač jsou dodnes Learyho akademické zásluhy zpochybňovány (kritický odstup k Learymu zastává např. i přední představitel současného psychedelického výzkumu, psycholog, aktivista a zakladatel vlivné organizace MAPS Rick Doblin)⁵⁶, nelze mu upřít jasný průkopnický přínos v agendě formulování potenciálních benefitů psychedelik, stejně jako v jeho neúnavné literárně-dokumentační činnosti, díky níž je možné se pokoušet reflektovat rozjitřenou atmosféru kolem otázky užívání psychedelik šedesátých let, ale vlastně i dneška.⁵⁷

Aktivity Learyho skupiny na Harvardu byly kvůli kontroverzím spojeným s podáváním LSD studentům ukončeny v roce 1963 a Leary se se svou skupinou přesunul do Millbrook ve státě New York, kde založil experimentální centrum a pokračoval ve výzkumu psychedelických látek.⁵⁸ S postupem Learyho skandálu dosáhlo LSD vrcholu mediální „popularity“ zhruba v polovině šedesátých let, kdy se rekreační užívání této a dalších psychotropních látek postupně stalo módou spojenou s hnutím kontrakultury, psychedelické subkultury a komunity hippies.⁵⁹

Přerod LSD z lékařského experimentu v kulturní fenomén byl ostatně zahájen již na konci let padesátých, kdy zástupci intelektuální obce, spisovatel Aldous Huxley a historik a filozof Gerald Heard, definovali své psychedelické zkušenosti nabyté v roli klinicky testovaných subjektů jako mystické zážitky.⁶⁰ Tento posun paradigmatu v interpretaci do té doby téměř neznámé látky napomohl rozšíření psychedelik mezi veřejností. Laboratoře firmy Sandoz však americkým zdravotníkům poskytly vzorky LSD již v roce 1949, aby upoutaly jejich pozornost a podnítily další výzkumnou činnost. Zdá se, že rozšíření rekreačního použití látky mezi veřejností v šedesátých letech daleko předčilo očekávání firmy, protože původně cílila výhradně na profesionální publikum (psychology, psychiatry a další zdravotnické odborníky).⁶¹

⁵⁶ ELTON, Catherine. *The Interview: MDMA-Therapy Expert Dr. Rick Doblin*. Boston. 2019-9-10. Dostupné z: <https://www.bostonmagazine.com/health/2019/09/10/rick-doblin/>. Citováno [2023-11-1].

⁵⁷ Např. publikace a texty: *The Psychedelic Experience, Velekněz, Turn On, Tune In, Drop Out, The Politics of Ecstasy* ad.

⁵⁸ SIFF, Stephen. *Acid Hype: American New Media and the Psychedelic Experience*. Urbana, Chicigo and Springfield: University of Illinois Press, 2015. ISBN 978-0-252-09723-2. (nelze indikovat citované strany vzhledem ke specifickému formátu elektronické knihy, jedná se o kapitulu *Moral Panic and Media Hype*, pozn. autorky)

⁵⁹ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 55-62. ISBN: 0-87477-256-7.

⁶⁰ NOVAK, S.J. LSD Before Leary: Sidney Cohen's Critique of 1950s Psychedelic Drug Research. *Isis*, roč. 88 (1997), č. 1, s. 87-110.

⁶¹ Tamtéž.

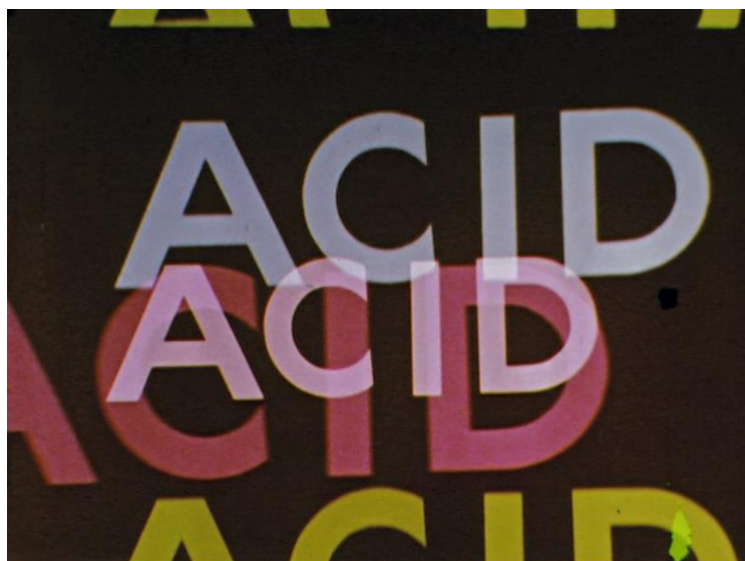


Fig. 10.: Fotografie z filmu Acid.

Rozporuplnost tehdejší situace s LSD ve Spojených státech (a také nejednoznačnou roli společnosti Sandoz) vystihuje Leary v roce 1966, když píše: „Kvůli Albertu Hofmannovi z Laboratoří Sandoz dnes čelíme výzvě a dilematu vědomí rozšiřujících látek.“⁶² Na jedné straně hodlaly Laboratoře Sandoz uvést LSD do široké psychofarmakologické praxe a podporovat jeho monitorované používání, ale na druhé straně se ono Hofmannovo „problémové dítě“ poměrně brzy vymklo kontrole a společnost Sandoz tuto látku v důsledku sílícího odporu stáhla⁶³. Jak již bylo zmíněno, Sandoz nejdříve v roce 1965 zastavil veškerou výrobu a distribuci; o rok později bylo LSD zakázáno americkou vládou. Co se týče průmyslové produkce, společnost Sandoz byla držitelem patentů na LSD pouze do roku 1963.⁶⁴

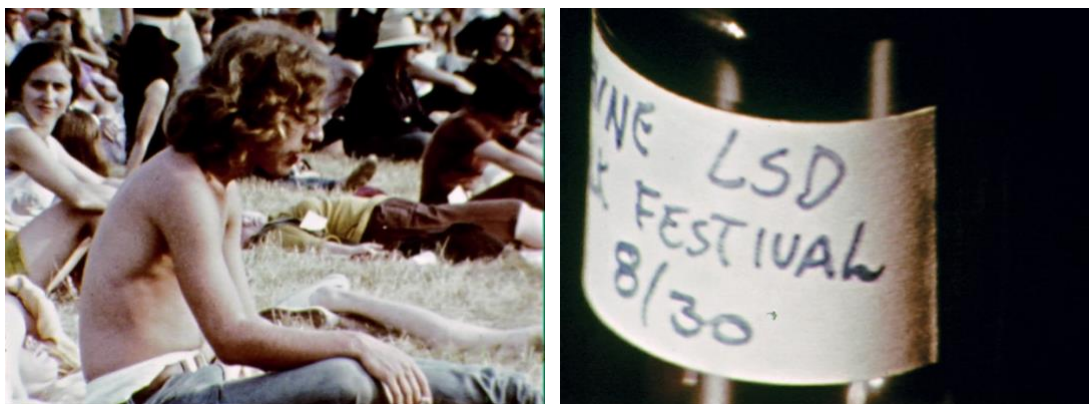


Fig. 11., 12.: Fotografie z filmu Acid poukazující na hojně užívání LSD na hudebních festivalech, druhá fotografie zachycuje LSD získané právě na jednom z festivalů.

⁶² LEARY, Timothy. *Turn On, Tune In, Drop Out*. Berkeley: Ronin Publishing, Inc., 1999, s. 30. ISBN: 1-57951-009-4.

⁶³ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 62-66. ISBN 0-87477-256-7.

⁶⁴ Tamtéž, s. 61.

Leary ve svých textech odhaluje, že užívání LSD probíhalo mezi padesátými lety a plošným zákazem v roce 1966 na přibližně třech frontách:⁶⁵

1. Lékařská obec skrze legální experimenty – Sandoz poskytl LSD jakožto lék k experimentálnímu užití lékařům, psychologům a dalším zdravotnickým pracovníkům. V rámci této cesty putovalo LSD také k testovaným subjektům ve výzkumných studiích. Tímto způsobem se látka dostala mj. k Learymu, jenž komunikoval přímo s centrálou Sandozu ve Švýcarsku⁶⁶, ale také k Aldousu Huxleymu, nebo autoru výrazu „psychedelický“ Humphry Osmondovi, kteří se účastnili výzkumných experimentů.
2. Vládní ilegální experimenty – jak se mnozí výzkumníci psychedelických dějin shodují, LSD bylo již od počátku svého uvedení do USA, a možná již od doby svého uvedení na odborný trh, předmětem zájmu politické sféry a armády, konkrétně americké vlády, agentur CIA, FBI, již zmiňované FDA, armády a dalších.⁶⁷ CIA dokonce zahájila tajný projekt MK-Ultra, zaměřený na hromadné experimentování s LSD na většinou neobeznámených subjektech, jimiž byli např. podezřelí v kriminálních případech, vězni, pacienti v nemocnicích, nebo vojáci. LSD bylo bez vědomí testovaných experimentálně testováno jako špionážní zbraň, vhodná pro použití např. proti sovětským agentům. Tyto testy probíhaly bez vědomí široké veřejnosti, a z dnešního pohledu de facto ilegálně, či určitě v rozporu s etickými zásadami. Některé z experimentů této skupiny mohly proběhnout se souhlasem testovaných, nikdy však nebyl odhalen celkový rámec akce. Tímto způsobem požil LSD např. spisovatel Ken Kesey.⁶⁸
3. Veřejné užívání legální a posléze ilegální cestou – veřejnost mohla zprvu zakusit LSD prostřednictvím výzkumných studií, které byli realizovány na psychiatrických pacientech i zdravých jedincích; látka se však samozřejmě začala šířit i mimo výzkumné milieu, k čemuž mnohdy dopomáhali samotní aktéři výzkumů, jako Leary, který dokonce vybudoval celou distribuční síť.⁶⁹ Do určité doby – a to do doby, kdy Sandoz držel patent na výrobu – fungoval pohyb LSD mimo akademickou či lékařskou sféru na jakési semi-legální bázi; neexistoval totiž dostatečný právní rámec, vymezující restrikce postihující distribuci či držení, zároveň podmínky zisku a užití nebylo možné

⁶⁵ LEARY, Timothy. *Turn On, Tune In, Drop Out*. Berkeley: Ronin Publishing, Inc., 1999, s. 62-69. ISBN: 1-57951-009-4.

⁶⁶ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 74. ISBN 0-87477-256-7.

⁶⁷ LEE, Martin A., SHLAIN, Bruce. *Acid Dreams: The Complete Social History of LSD: The CIA, The Sixties, and Beyond*. New York: Grove Press, 1992, s. 3-137 (elektronická publikace, pozn. autorky). ISBN: 978-0-8021-9606-4.

⁶⁸ Tamtéž, s. 119 (elektronická publikace, pozn. autorky).

⁶⁹ LEARY, Timothy. *Turn On, Tune In, Drop Out*. Berkeley: Ronin Publishing, Inc., 1999, s. 62. ISBN: 1-57951-009-4

jasně a rychle mapovat.⁷⁰ Poté, co Sandozu vypršel výrobní patent, a v roce 1965 zastavila firma celou výrobu a distribuci, rozrostl se ilegální trh undergroundově vyráběného LSD.⁷¹ Od zákazu o rok později se rekreační použití látky stalo v USA nelegálním.⁷²

Díky této stručné mapě skutečného pohybu LSD ve společnosti lze vyvodit, že postavení firmy Sandoz v době vrcholu psychedelické kauzy (tedy přibližně mezi lety 1963 a 1966) bylo značně komplikované. Na jedné straně figurovala jako iniciátor potenciálního uvedení psychedelik do léčebné praxe (a v přeneseném smyslu pak jako spolu-iniciátor tzv. psychedelické revoluce), na straně druhé bylo vedení firmy zřejmě lapeno do vlastních sítí reputace farmaceutické společnosti, jež se nehodlala vzdát své potence kvůli jednomu „enfant terrible“.



Fig. 13.: Logo společnosti na začátku jednoho z filmů Sandoz.

⁷⁰ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 60-65. ISBN 0-87477-256-7.

⁷¹ Tamtéž, s. 62-65.

⁷² LEE, Martin A., SHLAIN, Bruce. *Acid Dreams: the complete social history of LSD: the CIA, the sixties, and beyond*. New York: Grove Press, 1992, s. 129, 156 (elektronická publikace, pozn. autorky). ISBN: 978-0-8021-9606-4.

1.2. Filmová tvorba společnosti Sandoz

S tím, jak se v důsledku uvedení psychedelik posilovala značka firmy Sandoz i mimo farmaceutický průmysl, začala společnost využívat také nové strategie marketingu/propagace, a rozhodla se rovněž angažovat ve filmové tvorbě.⁷³

Farmaceutické společnosti ve Francii poprvé začleňovaly do svých marketingových praktik produkci filmů již ve dvacátých letech dvacátého století, *např.* společnost Laboratoires Fumouze.⁷⁴ Farmaceutický průmysl jako takový však naplno uvedl filmovou tvorbu jako prostředek marketingové strategie až na konci čtyřicátých a začátku padesátých let.⁷⁵ V padesátých letech zahájila produkci filmů i společnost Sandoz, a představila ambiciózní projekt definující její strategii propagace; na konci padesátých let pak firma dokonce založila specializovaný ústav věnující se výhradně tvorbě filmů, Cinémathèque Sandoz. Toto oddělení „filmových služeb“ se stalo samostatným multifunkčním centrem kombinujícím několik institucionálních funkcí – sloužilo jako filmotéka, distribuční středisko lékařských snímků (pocházejících nejenom od firmy Sandoz), a také jako centrum původní filmové tvorby Sandoz.⁷⁶ Cinémathèque financovala produkci nových filmových titulů, které byly poté distribuovány v rámci sítě profesionálních kontaktů firmy (lékaři, účastníci odborných konferencí apod.).⁷⁷ Instituce vydávala i časopis *Médecine/Cinéma* zaměřený na filmy z oblasti zdravotnictví, jenž sloužil k propagačním a informačním účelům i jako diskusní platforma pro příslušné odborníky.⁷⁸

Obě fáze procesu uvedení filmů společnosti Sandoz do oběhu (produkce a distribuce) byly v rámci industriálního filmu specifické a staly se vzorem i pro jiné farmaceutické společnosti.⁷⁹ V předválečné éře průmyslového filmu byla důvěra firmy vložena do rukou režiséra, jenž plně zodpovídal za konečný výsledek. Po založení instituce Cinémathèque byl tento přístup

⁷³ PETŘÍKOVÁ, Lea. Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz. *Illuminace*, roč. 29 (2017), č. 1, s. 51-68. ISSN 0862-397X.

⁷⁴ LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383, s. 393-404.

⁷⁵ LEFEBVRE, Thierry. Le film médical au XXe siècle. Le Cinéma au service de la médecine et des médecins. In: DOUGUET, Florence et al.(eds.). *Image et santé*, s. 135-147. Rennes: Presses de l'École des Hautes Études en Santé Publique, 2011. ISBN 978-2-8109-0052-7.

⁷⁶ LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383, s. 393-404.

⁷⁷ BONAHE, Christian. Marketing Film: Audio-visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in The 1960s. In: GAUDILLIÈRE, Jean-Paul, THOMS, Ulrike (eds.). *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century (Studies for the Society for the Social History of Medicine, 22)*, s. 87-103. London: Pickering & Chatto, 2015. ISBN 9781848935594.

⁷⁸ Viz. dále podkapitola věnující se přímo časopisu (pozn. autorky).

⁷⁹ LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383, s. 393-404.

nahrazen novým systémem: společnost Sandoz pověřovala režiséra nebo produkční společnost tvorbou filmu ve spolupráci s lékařským odborníkem, často šlo o renomovanou osobnost, která garantovala vysokou odbornou úroveň filmu a relevanci sdělovaných informací. Lékaři tedy působili v roli odborných konzultantů a ovlivňovali i obsah filmových děl; některé filmy byly dokonce natočeny na základě jejich podnětů.⁸⁰

Navzdory zapojení lékařských expertů do tvorby neobsahovaly filmy Sandoz v zásadě žádná explicitní propagační sdělení ani přímé odkazy na farmaceutické produkty. Navíc se vyznačovaly estetickou kvalitou, atraktivními tématy (mnohdy nesouvisejícími se zdravotnictvím) a invenční formou. Tato relativní svoboda projevu byla důsledkem nově zaváděných pravidel filmové produkce a také specifické strategie distribuce prosazovaných platformou Cinémathèque. Přestože společnost Sandoz financovala širokou škálu propagačních nástrojů (časopis *Médecine/ Cinéma* a další), v popředí stála právě tvorba filmů.⁸¹

Snímky produkované společností Sandoz nebyly určeny k běžnému distribučnímu nebo veřejnému promítání, naopak, snímky cirkulovaly pouze v rámci profesního prostředí, to znamená na zdravotnických a farmaceutických konferencích, veletrzích, neveřejných akcích pořádaných společností Sandoz – a opět byly určeny pouze pro zdravotnické a farmaceutické odborníky.⁸² Jak uvádí Bonah, při těchto akcích se filmy Sandoz projeví jako velice efektivní nástroj, protože se pohybovaly v nově objevené zóně mezi zábavou a vědeckým poznáním a představovaly pro odborníky atraktivní obsah, jelikož poskytovaly odoreagování, vytržení a zároveň možnost načerpat znalosti o nových produktech, metodách léčby nebo dokonce vnitřním nastavení či pocitech svých pacientů.⁸³ Účelem těchto snímků nebyla pouze propagace aktivit společnosti, ale rovněž vytváření širšího obrazu firmy Sandoz coby vytříbeného patrona umění.⁸⁴ Bonah připomíná, že využití filmu ve farmaceutickém marketingu poválečné éry bylo zaměřeno na propagaci vědy – filmové reklamy byly nahrazeny filmy určenými pro odborníky (vědce, lékaře, distributory atd.), které namísto prostého nabízení produktů kultivovaly odborné publikum. Tento systém tvorby představený společností Sandoz

⁸⁰ Na tento fakt poukazuje několik textů v *Médecine/Cinéma*, např. rozhovor s psychiatrem D.-J. Duchém: CHANTELOU, Philippe. Entretien avec le professeur Didier-Jacques Duché. *Médecine/Cinéma*, roč. 1 (1968), č. 3, s. 3-6.

⁸¹ LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383, s. 393-404.

⁸² BONAHA, Christian. Marketing Film: Audio-visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in The 1960s. In: GAUDILLIÈRE, Jean-Paul, THOMS, Ulrike (eds.). *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century (Studies for the Society for the Social History of Medicine, 22)*, s. 87-103. London: Pickering & Chatto, 2015. ISBN 9781848935594.

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2, s. 107-118. ISBN 9782847364811.

si rychle osvojily i další farmaceutické koncerny včetně budoucí sesterské společnosti Sandozu Ciba-Geigy.⁸⁵ Sandoz tohoto cíle dosahoval i prostřednictvím osobité filmové tvorby, kterou lze označit za pozoruhodný příklad spojení industriálního filmu, komerce a umění.⁸⁶

Co se týče estetických inovací, mezi režiséry angažovanými společností Sandoz obzvláště vyníval Éric Duvivier, synovec slavného Juliána Duviviera a původně neúspěšný student medicíny, který se později vypracoval v odborníka na lékařské filmy a režíroval a koprodukoval většinu snímků Sandoz zaměřených na oblast psychiatrie a psychologie.⁸⁷ Duvivier, jenž realizoval filmy Sandoz ve spolupráci s vlastní produkční společností ScienceFilm, byl schopen sdělovat abstraktní témata z oblasti duševních stavů a onemocnění prostřednictvím téměř experimentálních filmových vizí, které mohly na první pohled působit až nepochopitelně; nicméně i díky režisérovi spřízněnosti s lékařskými odborníky, kteří se jednotlivých projektů účastnili (a dodávali jim tak odborného zaštitění), nepodléhala odvážná forma Duvivierových filmů do takové míry potřebám průmyslového marketingu.⁸⁸ Nebo možná Duvivier sám inicioval zcela novou etapu farmaceutické filmové propagace, která stála na specifické, odvážné tvorbě, jež přinášela netradiční vhledy do témat spřízněných více či méně s průmyslovou výrobou zadavatele – společnosti Sandoz.

⁸⁵ BONA, Christian. Marketing Film: Audio-visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in The 1960s. In: GAUDILLIÈRE, Jean-Paul, THOMS, Ulrike (eds.). *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century (Studies for the Society for the Social History of Medicine, 22)*, s. 87-103. London: Pickering & Chatto, 2015. ISBN 9781848935594.

⁸⁶ PETŘÍKOVÁ, Lea. Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz. *Illuminace*, roč. 29 (2017), č. 1, s. 51-68. ISSN 0862-397X.

⁸⁷ BONA, Christian. Réserve strictement au corps médical: les sociétés de production audiovisuelle d'Éric Duvivier, l'industrie pharmaceutique et leurs stratégies de co-production de films médicaux industriels, 1950-1980. *Cahiers d'histoire du Cnam*, 2019, roč. 12, č. 2, str. 133-157.

⁸⁸ LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383, s. 393-404.

1.3. Filmy společnosti Sandoz v archivech Novartis: Anatomie archivu

Filmový odkaz společnosti Sandoz je v současnosti uchovávan v archivech firmy Novartis společně s dalšími archivními materiály této společnosti. Podle archiváře Philippa Gafnera obsahují filmové archivy Sandoz přibližně třináct set filmových kotoučů uchovávajících čtyři sta padesát filmových titulů vytvořených touto společností. V průběhu několika posledních let byla realizována kompletní digitalizace archivu.⁸⁹

Do těchto archivů má přístup odborná komunita, digitalizované filmy jsou uchovávány na pevných discích a lze je sledovat pouze na vlastním notebooku. Archiv výzkumníkům neumožňuje promítání filmových materiálů, zapůjčuje však snímky k festivalovým a jiným projekcím.⁹⁰

Co se týče katalogizace tohoto filmového archivu, v roce 2015 archiv Sandoz sestavil databázi dochovaných filmů společnosti Sandoz ve formě tabulky obsahující následující kategorie: název, jazyk, datace, skupina a archivní číslo.⁹¹ Tento seznam obsahuje třináct set deset položek (archivační čísla od SA_1 do SA_1310), přičemž všechny položky již byly digitalizovány (viz fig. 14). Zaměříme-li se na dodatečné archivní materiály týkající se filmové tvorby Sandoz, jsou v archivech k dispozici tři dobové katalogy. Žádné jiné dokumenty nejsou v archivech uloženy; všeobecný archiv obsahuje k filmové produkci pouze několik propagačních fotografií a filmových plakátů.

V rámci analýzy filmové databáze bylo objeveno několik skutečností osvětlujících pozadí filmové tvorby společnosti Sandoz. Filmy byly produkovány v několika jazykových verzích, například snímek *The Burning Ear* byl vytvořen ve francouzské, anglické a španělské verzi, zatímco film *Congenital Fragility of Bone* v německé, francouzské, anglické, španělské a italské verzi. Téměř všechny snímky uvedené v seznamu byly produkovány v alespoň dvou jazykových provedeních.⁹² Z toho vyplývá, že společnost Sandoz oslovovala mezinárodní publikum i svou filmovou tvorbou.

Databáze také ukazuje, že filmy byly pořizovány v odlišných technických kopiích – srovnání digitalizovaných verzí stejných filmů ukazuje, že se jejich technické charakteristiky liší (kvalita

⁸⁹ PETŘÍKOVÁ, Lea. *Osobní rozhovor s Philippem Gafnerem*. Přepis rozhovoru. 2018-08-02. Místo: Soukromý archiv autorky.

⁹⁰ Např. v roce 2020 proběhla projekce filmu *Images du monde visionnaire* v bruselské CINEMATEK s úvodem autorky, v roce 2021 filmově-přednáškový blok *Pharm'n'Film: Psychedelický Sandoz* v rámci MFDF Ji.hlava, kurátorsky připravený autorkou.

⁹¹ HAAS, Christine. *Filmarchiv Sandoz – Gesamtverzeichnis*. Nepublikovaný katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

⁹² Tamtéž.

barev atd.), ale některé rozdíly mohly vzniknout až v průběhu digitalizace. Kategorie položek „Skupina“ ukazuje, kolik verzí (jazykových a technických) bylo vytvořeno – například snímek *Stilled Life* existuje v deseti verzích. Tato kategorie (v tabulce sloupec „D“) je však uvedena pouze u přibližně 30 % archivních fondů (400/1310).⁹³ To ztěžuje orientaci v databázi, stejně jako skutečnost, že některé filmy nejsou zařazeny do skupin, takže nelze ověřit přesný počet filmů uvedených v databázi (a uchovávaných v archivech), a tedy nelze s jistotou určit velikost filmového portfolia Sandoz jako takového.

Filmarchiv Sandoz - Gesamtverzeichnis

	A	B	C	D	E
1070	The hip - discussion on treatment, optical sound	English	16mins		1069
1071	La cadera - posibilidades terapeuticas, sonido magnético, castellana	Spanish	17mins		1070
1072	La cadera - posibilidades terapeuticas, sonido optico, castellana	Spanish	17mins		1071
1073	La cadera - posibilidades terapeuticas, sonido optico, castellana	Spanish	17mins		1072
1074	La cadera - posibilidades terapeuticas, sonido optico, castellana	Spanish	17mins		1073
1075	La cadera - posibilidades terapeuticas, sonido optico, castellana	Spanish	17mins		1074
1076	Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, magnetischer Ton	German	22mins		1075
	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, magnetischer Ton	German	22mins		1076
1077	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, optischer Ton	German	22mins		1077
1078	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, optischer Ton	German	22mins		1078
1079	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, 1. Teil, optischer Ton	German	22mins		1079
1080	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, 1. Teil, optischer Ton	German	22mins		1080
1081	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, 2. Teil - Therapeutische Diskussion, magnetischer Ton	German	21mins		1081
1082	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, 2. Teil - Diskussion, magnetischer Ton	German	21mins		1082
1083	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, 2. Teil - Diskussion, optischer Ton	German	21mins		1083
1084	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, 2. Teil - Diskussion, optischer Ton	German	21mins		1084
1085	Die Lendenwirbelsäule - Topographische Diagnostik in der Rheumatologie, 2. Teil - Diskussion, optischer Ton	German	21mins		1085
1086	Le rachis lombaire, son optique	French	22mins		1086
1088	Le rachis lombaire: discussion therapeutique, son optique	French	17mins		1087
1089	Topographical diagnosis in rheumatology - the lumbar spine, magnetic sound	English	22mins		1088
1090	Topographical diagnosis in rheumatology - the lumbar spine, optical sound	English	22mins		1089
1091	Topographical diagnosis in rheumatology - the lumbar spine, optical sound	English	22mins		1090
1092	Topographical diagnosis in rheumatology - the lumbar spine, optical sound	English	22mins		1091
1093	The lumbar spine - discussion on treatment, magnetic sound	English	12mins		1092
1094	Topographical diagnosis in rheumatology - the lumbar spine, discussion on treatment, optical sound	English	12mins		1093

Fig. 14.: HAAS, Christine. *Filmarchiv Sandoz – Gesamtverzeichnis*. Nepublikovaný katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

Databáze neposkytuje o snímcích žádné další informace; nejsou připojena žádná shrnutí ani anotace filmů. Systém katalogizace také není zcela jasný, jednotlivé položky nejsou uspořádány v abecedním pořadí a nejsou uvedeny žádné další kategorie (např. rok, kategorie, žánr).

⁹³ HAAS, Christine. *Filmarchiv Sandoz – Gesamtverzeichnis*. Nepublikovaný katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

Jedinou metodou získávání informací o uvedených filmech je přiřazení položek v databázi ke třem stávajícím filmovým katalogům společnosti Sandoz. Jeden z nich, *Sandoz Film Katalog*, který je vyhotoven v německé tištěné verzi, postrádá jakékoli bibliografické údaje, je zde uvedena pouze adresa společnosti.⁹⁴ Francouzský katalog *Films médico-scientifiques Sandoz*⁹⁵ je přítomen v tištěné verzi a označen rokem vydání 1983, což naznačuje, že může představovat jeden z řady katalogů, které byly pravidelně publikovány.⁹⁶ Poslední katalog ze září 1982 označený prostě *Film Catalogue* není vázaný a obsahuje texty v angličtině.⁹⁷ Přítomnost těchto tří katalogů ve třech různých jazycích opět ukazuje důležitost mezinárodní filmové distribuce pro marketingovou strategii firmy.

Katalogy jsou uspořádány podle stejného způsobu kategorizace a využívají lékařské termíny k definování tematického zaměření filmů. *Film Catalogue* obsahuje sedmnáct kategorií (viz Tabulka 1).⁹⁸ Další katalogy využívají podobné kategorie. V katalogu *Films médico-scientifiques Sandoz* jsou filmy rozděleny do následujících dvaceti dvou kapitol: anatomie, anesteziologie/resuscitace, kardiologie/angiologie, endokrinologie, gastroenterologie, gerontologie, hematologie, infekční onemocnění a parazitologie, neurologie a neurochirurgie, právní medicína, oftalmologie, gynekologie, ortopedie/traumatologie, otorhinolaryngologie, pedagogika a veřejné zdraví, podiatrie a genetika, farmakologie, psychiatrie, revmatologie, urologie, pneumologie a ftizeologie a jiné. Kategorie „psychiatrie“ obsahuje nejvíce položek – čtyřicet titulů, z nichž část (více než čtvrtina) byla natočena Éricem Duvivierem nebo vznikla v koprodukcí s jeho produkčními společnostmi ScienceFilm a Films Art et Science, což byla Duvivierova produkční firma z raného období.⁹⁹

Porovnání těchto tří katalogů se ukazuje, že uvedené kategorie ani popisy filmů se plně neshodují. Každý z katalogů obsahuje specifický soubor filmů – některé z titulů jsou obsaženy ve všech katalozích, zatímco jiné se objevují pouze v jednom z nich. Stejná situace platí i v případě databáze filmové tvorby Sandoz obsažené v archivech společnosti Novartis – ne všechny filmy uvedené v katalozích jsou obsaženy v databázi a naopak.

Analýza psychiatrické kategorie v katalozích ukazuje, že ani přiřazení filmů k tematickým kategoriím není konzistentní – např. snímek *Sleep and Narcolepsy* lze nalézt v několika

⁹⁴ AUTOR NEUVEDEN. *Sandoz Film Katalog*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

⁹⁵ AUTOR NEUVEDEN. *Films médico-scientifiques Sandoz, édition 1983*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

⁹⁶ V současnosti velké knihovny v zemích zúčastněných na produkci Sandoz nevlastní žádné výtisky katalogů. Ani Bibliothèque nationale de France, ani Bibliothèque nationale suisse nebo Deutsche Nationalbibliothek nevlastní katalog Sandoz, nehledě na jazykovou verzi. Je však možné dohledat několik kopií z druhé ruky, např. *Films médicoscscientifiques Sandoz, édition 1973, což potvrzuje předpoklad, že byly katalogy publikovány pravidelně*.

⁹⁷ AUTOR NEUVEDEN. *Film Catalogue*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

⁹⁸ AUTOR NEUVEDEN. *Film Catalogue*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

⁹⁹ LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383, s. 393-404.

různých kategoriích, v psychiatrii (*Film Catalogue*) i neurologii (*Sandoz Film Katalog, Films médico-scientifiques Sandoz*).

Existence katalogů v různých jazycích také potvrzuje, že společnost Sandoz počítala s mezinárodním publikem. V předmluvě ke katalogu *Films médico-scientifiques* i v každém vydání časopisu *Médecine/Cinéma* je uvedeno: „Filmy jsou k dispozici zástupcům lékařských a farmaceutických profesí pro vědecká setkání a konzultace.“¹⁰⁰

Č. kategorie	Kategorie	Počet položek
1	Kardiovaskulární/pulmonální systém	17
2	Endokrinologie	3
3	Gastroenterologie	1
4	Gerontologie	4
5	Gynekologie/Porodnictví	11
6	Hematologie	5
7	Imunologie/Alergologie	6
8	Vyšetřovací a terapeutické metody	4
9	Neurologie	8
10	Obezita	2
11	Osteopatie	4
12	Pediatric	3
13	Psychiatrie	14
14	Dětská psychiatrie	3
15	Revmatologie	4
16	Toxikologie	1
17	Různé	3

Tabulka 1 - Analýza kategorií z katalogu *Film Catalogue*.

Katalog	Psychiatrická kategorie (Počet položek)	Související kategorie Dětská psychiatrie (Počet položek)	Celkem (Psychiatrické kategorie)
<i>Film Catalogue</i>	14	3	17
<i>Films médico-scientifiques Sandoz</i>	40	-	40
<i>Sandoz Film Katalog</i>	17	3	20

Tabulka 2 - Porovnání katalogů, co se týče kategorie psychiatrie.

¹⁰⁰ AUTOR NEUVEDEN. *Films médico-scientifiques Sandoz, édition 1983*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

Toto prohlášení jasně dokládá, že filmy z katalogů byly k dispozici členům vědeckých institucí, zdravotnických orgánů apod. a byly určeny pouze pro vědecké účely. Z výzkumu katalogů i digitalizovaných filmů pak vyplývá důležitá vlastnost filmové produkce Sandoz, jež nebyla v dosavadních studiích reflektována – společnost Sandoz byla nadnárodní, takže prostřednictvím své filmové tvorby cílila na mezinárodní publikum. Nejenom, že byly stejné filmy vyhotoveny v různých jazykových verzích, aby mohly být distribuovány v zahraničí, ale pro různé země byly vytvářeny i různé filmy. Zdá se, že francouzská produkce reprezentovaná ústavem Cinémathèque Sandoz v Paříži nebyla jedinou národní produkcí. Filmová tvorba společnosti Sandoz zahrnuje zahraniční filmy různého původu – švýcarského, francouzského, amerického, německého, japonského a dalších. Když uvážíme komisi účast firmy Sandoz na filmech, pojmem „původ“ zde myslíme hlavně kombinaci národnosti režiséra a produkční společnosti, která film koprodukovala (pokud taková existovala). Portfolio filmů zahrnovalo i mezinárodní produkce – např. na filmu *Imaginary Dwellings* (v dalších jazykových variantách pod názvem *Demeures imaginaires* a *Imaginäre Behausungen*), představujícím tři příklady architektury ovlivněné duševní chorobou v USA, Německu a Francii, spolupracovali profesori a lékaři ze všech těchto tří zemí: prof. Irene Jakab z Pittsburghu, doc. Kurt Behrends z Düsseldorfu a doc. Gaston Ferdière z Paříže.¹⁰¹

Z průzkumu katalogů vyplývá také doplňující nová informace o tom, že se společnost Sandoz evidentně podílela i na koprodukčních filmech v roli minoritního koproducenta, a také spolupracovala na různých filmových projektech jiným způsobem – příkladem této účasti byl krátký dokument s názvem *Acid* z roku 1971, který produkovala společnost Encyclopaedia Britannica Films v USA. Společnost Sandoz je v titulcích uvedena jako jeden ze spolupracujících partnerů, a to společně s různými univerzitami, např. Albert Einstein College of Medicine.¹⁰²

Výzkum archivních filmů a katalogů tedy podhalil významnou roli mezinárodní filmové produkce ve filmové tvorbě společnosti Sandoz prostřednictvím objevu filmů původně vytvořených mimo Francii, která byla donedávna považována za centrum filmové produkce společnosti; tyto filmy byly produkovány mezinárodně či v rámci mezinárodní koprodukce, nebo spolupráce jiného typu.

Není překvapujícím zjištěním, že dosavadní stav poznání o portfoliu společnosti Sandoz je ovlivněn interní politikou a komerčními zájmy firmy. Na základě shledání stavu katalogizace a výzkumu provedeném na souboru filmů v archivech lze konstatovat, že tato společnost, jež je

¹⁰¹ AUTOR NEUVEDEN. *Film Catalogue*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

¹⁰² CIOCCO, Art. *Acid*. Film. 1971.

dnes součástí jednoho z největších farmaceutických koncernů působících po celém světě, nevěnovala svému kinematografickému odkazu (a některým kapitolám své korporátní historie) velkou pozornost, snad nevědomky, snad cíleně. Potenciálním výzkumníkům nejsou poskytnuty zcela ideální podmínky k analýze filmů z archivů a katalog není zkompleťovaný a plně analyzovaný. Navzdory neúplnému archivnímu korpusu tkví potenciál archivního nálezu v dalším zkoumání některých specifických částí filmového portfolia, které vykazují tematické či jiné souvislosti, například skrze výrazné soustředění portfolia na téma psychiatrie a psychologie, potenciálně pak na subtéma změněných stavů vědomí a jejich reflexe, související s farmaceutickým kontextem společnosti.¹⁰³

Závěrem je možné konstatovat, že filmové archivy společnosti Sandoz představují pozoruhodný soubor uměleckých děl, jenž je bohatý, co se týče kvantity (více než 1300 položek) i specifické kvality (žánrově různorodé průmyslové filmy s jedinečnými estetickými charakteristikami), a podněcuje k hlubšímu historickému, tematickému a estetickému výzkumu zaměřenému na konkrétní tvůrce, žánry nebo období vzniku filmů. Portfolio společnosti Sandoz také stojí na křižovatce několika kapitol jejího společenského a ekonomického pozadí, konkrétně produkce psychoaktivních léčiv a jejího následného ukončení.

Elsaesser uvádí, že utilitární filmy musí být interpretovány v souvislosti s okolnostmi produkce a s jejich následným použitím; z výzkumu archivů společnosti Sandoz vyplývá, že tato společnost využívala filmové médium ke specifickým účelům efektivní marketingové strategie¹⁰⁴. Cíle filmové produkce byly zjevně komerční – jednalo se o specifickou formu propagace produktů společnosti mezi odborníky v oblasti zdravotnictví. Významnou roli zde však hrály i další aspekty; společnost Sandoz prostřednictvím promítání umělecky ambiciózních filmů, které nevykazovaly pouze informativní filmové postupy, přispívala ke vzdělávání zdravotnických odborníků, a firma současně figurovala v roli prestižní instituce nabízející zajímavé kulturní programy a nástroje včetně vlastního specializovaného filmového časopisu.

¹⁰³ Viz další kapitoly této práce (pozn. autorky).

¹⁰⁴ ELSAESSER, Thomas. (2009). Archives and Archeologies: The Place of Non-fiction Film in Contemporary Media. In: HEDIGER, Vinzenz, VONDERAU, Patrick (eds.). *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, s. 19-34. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. ISBN: 9789089640123.

1.3.1. Médecine/Cinéma

Platforma zmiňovaného časopisu *Médecine/Cinéma* je rovněž fascinujícím tématem, které by si jistě zasloužilo samostatný a hlubší ponor, protože tato zapomenutá kapitola nejen dějin farmaceutické společnosti Sandoz, ale zároveň industriální časopisecké tvorby nebyla dosud plnohodnotně akademicky prozkoumána. Ráda bych proto na tomto místě přeci jen věnovala stručný prostor časopisu, který je rovněž hodnotným pramenem v pátrání po specifitě uměleckých filmů Sandoz. Opírám se přitom především o rozhovor, který vedl Thierry Lefebvre s Gérardem Leblancem, šéfredaktorem časopisu, a také o vlastní archivní výzkum časopisu realizovaný ve francouzských univerzitních knihovnách.¹⁰⁵ Lefebvrův text při této příležitosti poslouží jako jakýsi manuál, s jehož pomocí je možné pátrat v archivu časopisu; hlubší analýza periodika však v debatě chybí, což bylo také motivem mého dalšího zkoumání tématu.

Médecine/Cinéma byl vydáván čtvrtletně v letech 1968 až 1977; celkem bylo publikováno zřejmě třicet tři vydání.¹⁰⁶ Myšlenka na vytvoření filmově-lékařského časopisu v rámci Sandozu přišla v první řadě zvenčí, když Gérard Leblanc, filmový teoretik a autor, spolu s Philippem Chantelouem v druhé polovině šedesátých let oslovili, na doporučení filmaře Jeana-Daniela Polleta, ředitele Cinémathèque Sandoz s nápadem vytvořit nový časopis o filmu a medicíně.¹⁰⁷ Cinémathèque Sandoz následně se založením časopisu souhlasila, protože vedení Sandozu v té době hledalo nové mediální strategie na podporu své rozšiřující se filmové produkce a distribuce. Podle Leblanca *Médecine/Cinéma* původně ani nebylo zamýšleno jako periodikum věnované pouze lékařskému filmu; časopis měl pokrývat uměleckou kinematografii obecně, lékařský film měl být zařazen jen částečně.¹⁰⁸ Tendenci volného pojetí žánru lékařského filmu lze částečně vysledovat v prvních devíti vydáních časopisu, v nichž Leblanc figuroval jako šéfredaktor od roku 1968. V prvních třech číslech časopisu, která mi byly k dispozici (č. 3–5), jsou v obsahu uvedeny tři hlavní typy článků: „*Lékařský film*“, „*Umělecký film*“ a „*Audiovizuální technologie*“. První kategorie věnovaná lékařské kinematografii vždy zaujímal ústřední místo v obsahu časopisu s pokrytím většiny stran (od 19 do 43 stran). Druhou neúspěšnější kategorií byl však „umělecký film“ s průměrem pokrytých 12 stran. Jak tvrdí Leblanc, lékařskou kategorii nebrala redakce příliš vyhraněně, naopak se redaktoři snažili o propojování kontrastních

¹⁰⁵ LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2, s. 107-118. ISBN 9782847364811.

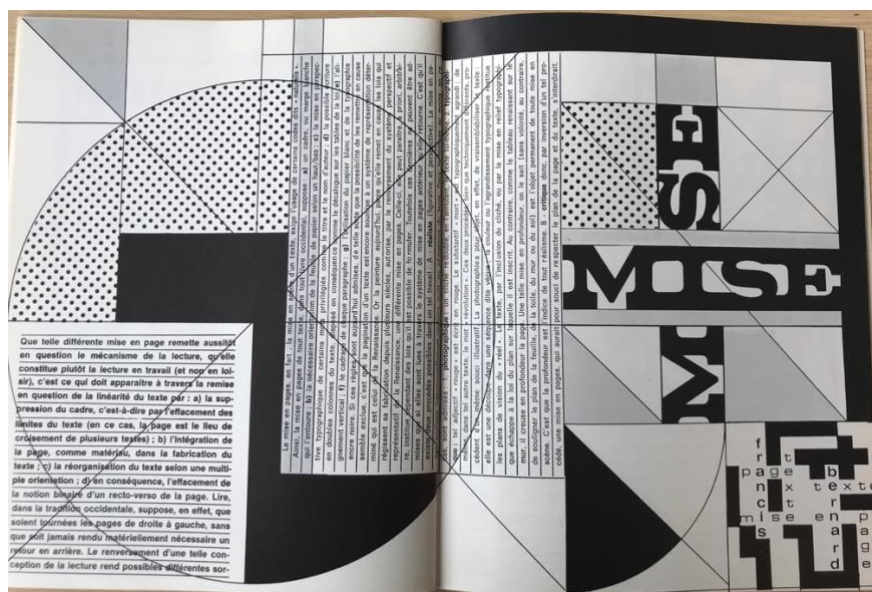
¹⁰⁶ Celkovou situaci časopisu se nepodařilo plně zmapovat – neexistuje knihovna nebo archivy, jež by časopis v kompletním vydání nabízely. Firemní archivy Novartis nevládní žádná vydání časopisu, většina čísel tak byla zkoumána ve třech lékařských univerzitních knihovnách ve Francii, které dílčí části archivu časopisu vlastní (knihovny v Nantes, Amiens a Caen).

¹⁰⁷ LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2, s. 107-118. ISBN 9782847364811.

¹⁰⁸ Tamtéž.

oblastí umělecké kinematografie s lékařským filmem, světa cinefilů a intelektuálů s lékařskými profesionály a samozřejmě také umění s vědou.¹⁰⁹

I když největší prostor ve zkoumaných číslech zaujímal „lékařská kategorie“, v rubrice byly zahrnuty různorodé texty, a dokonce zde byly prezentovány rozmanité literární formy, od přísně informativních článků s lékařskou tematikou až po texty čistě informativní (reklamy, katalogy lékařských filmů), přes diskuse o nových lékařských filmech, recenze a reportáže z projekcí a dalších akcí, rozhovory s filmaři i lékaři, až po radikálnější umělecké formy, jako byly eseje či dokonce poezie. Již heterogenní výběr obsahu, který se nevyhýbal experimentálnímu přístupu, svědčí o odvážné vizi a jasně deklarované snaze *Médecine/Cinéma* pokrýt více než jen lékařské filmové novinky. Od vydání č. 6 byla vynechána kapitola „Umělecký film“, což však neznamenalo, že by redaktoři naplno opustili své umělecké záměry, jak dokládá nově založená kapitola „grafický výzkum“ (s. 38–46), prezentující vizuální, grafické experimenty vágně interpretující vztah umění a vědy (viz fig. 15-17).



¹⁰⁹ LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de *Médecine/Cinéma*. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2, s. 107-118. ISBN 9782847364811.

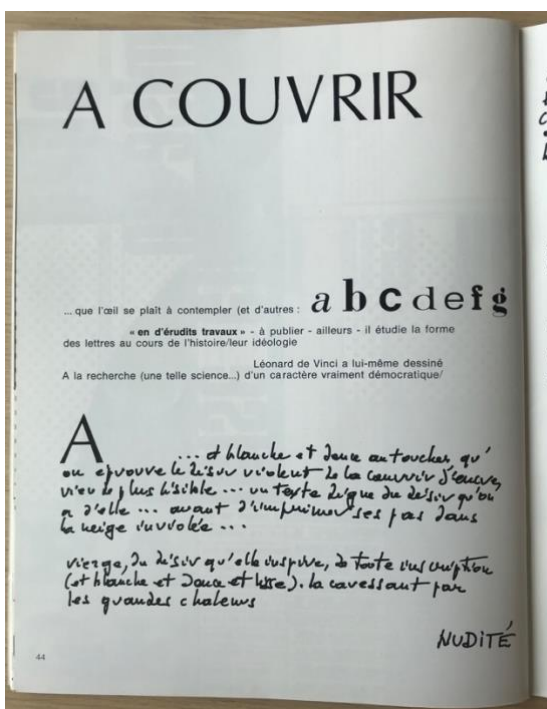


Fig. 15.-17.: Fotografie příkladů grafických či experimentálních příspěvků v *Médecine/Cinéma*, fotografie autorky.

Do obsahu časopisu byl zahrnut i další výrazný komponent, a to články věnované filmové teorii, mnohdy ve formě esejů, jejichž autorem byl obvykle sám šéfredaktor, často polemizující se známými filmovými teoretiky či filmovými režiséry, jako např. Christianem Metzem nebo Alaine Robbe-Grilletem.¹¹⁰

Z Leblancových tvrzení a také z analýzy obsahu *Médecine/Cinéma* vyplývá, že projekt časopisu fungoval, obdobně jako samotná filmová produkce společnosti, v důsledku neobvyklého průniku několika fenoménů: za prvé to byla skupina správně zvolených intelektuálů, kteří se setkali na správném místě v příhodný čas, aby prosadili svou konkrétní vizi nového magazínu zaměřeného na téma (nejen lékařské) kinematografie. Ale samozřejmě to byla i samotná společnost Sandoz, která umožnila realizaci takového projektu. S ohledem na ekonomický, sociální a kulturní kontext však otevřenost Sandozu příliš nepřekvapí – společnost obratně vycítila atmosféru ve společnosti a promyšlenou spoluprací s filmaři a umělci vyjádřila napjaté očekávání šedesátých let. Přispěla k tomu ostatně i poválečná ekonomická realita – Sandoz se ocitl na vrcholu své globální expanze a mohl si dovolit investovat do netradičních marketingových nástrojů.¹¹¹ Také, jak zmínil Leblanc, bylo filmové

¹¹⁰ Např. LEBLANC, Gérard. Message & messenger. *Médecine/Cinéma*, roč. 2 (1969), č. 4, s. 7.

¹¹¹ DETTWILER, Walter (ed.). *25 Years of Novartis. 250 Years of Innovation*. London: Profile Books, 2021, s. 103-132. ISBN: 9781788169813.

médium v té době všeobecně obdivováno širokou veřejností i lékařskými profesionály, což vedlo vedení společnosti k myšlence zintenzivnit filmovou produkci, která nejen propagovala farmaceutické objevy a produkty, ať už otevřeně či latentně, ale také představila společnost v roli mecenáše avantgardního umění.¹¹² Sandoz tuto svou strategii navíc podpořil vydáváním atypického časopisu propojujícího medicínu a film.

Při četbě některých textů se nelze ubránit dojmu, že redakce časopisu tvrdošíjně odmítala pojetí lékařského filmu jako něčeho odděleného od umělecké kinematografie a světa umění obecně. V článcích byla horlivě konstruována idealistická vize lékařského filmu, který má potenciál překonat současný stav lékařské kinematografie; tuto tendenci podporovala existence skupiny lékařských filmů (např. *Le Horla*, *L'Ordre*), jež byly redakcí považovány za v tomto ohledu úspěšné, nejen proto, že vznikly ze spolupráce s výraznými tvůrci (zejména Jean-Danielem Polletem a Éricem Duvivierem). Podle *Médecine/Cinéma*, i když je funkce lékařského filmu definována jeho vědeckým poselstvím, filmové médium by mělo vyvinout specifickou „filmovou vědu“, již je nutné aplikovat ke kódování nezbytných informací přenášených filmem.¹¹³ Důraz byl kladen také na pojem „teorie lékařského filmu“, která měla být koncipovaná nikoli za účelem propagačního či informačního pojetí filmu, nýbrž měla reflektovat spokojenost odborné veřejnosti, tedy lékařských profesionálů, kteří podle časopisu oceňovali spíše umělecky náročné filmy než ryze edukativní či informativní snímky.¹¹⁴ Výsostný intelektuál Leblanc se evidentně ocitl v ambivalentní pozici – měl zjevně v úmyslu bránit časopisem budované pojetí žánru lékařského filmu jak před cinefily, kteří žánr neuznávali jako umělecky hodnotný, tak i před lékařskými profesionály, již byli naopak považováni za „méně umělecky náročné“. Kromě toho byla většina lékařských filmů, o kterých se diskutovalo v *Médecine/Cinéma*, realizována na zakázku lékařských/farmaceutických koncernů a dalších institucí (a jedna ze společností vydávání časopisu financovala); Leblanc se však ani této kontroverzní otázce nevyhýbal.

Celý projekt *Médecine/Cinéma* lze vlastně považovat za dynamickou platformu založenou na jemném zkoumání těchto mocenských vztahů – platformu, jež je však svou podstatou rovněž ambivalentní jakožto zakázka svého druhu. Téma mocenských struktur každopádně bylo v časopise opakovaně zkoumáno. Na jedné straně se médium hlásilo ke kritickému myšlení, což ukazují recenze filmů Sandoz a texty reflektující metody lékařského filmu; v těchto textech se autoři snažili o kritické reflexe jak konkrétních filmů Sandoz (např. *Sommeil et narcolepsie*),

¹¹² LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2, s. 107-118. ISBN 9782847364811.

¹¹³ LEBLANC, Gérard. Avant théorie. *Médecine/Cinéma*, roč. 2 (1969), č. 5, s. 19.

¹¹⁴ Tamtéž.

tak i o teoretické zhodnocení projektu „lékařského filmu“ jako takového.¹¹⁵ Na druhou stranu se redaktoři netajili podporou těch filmů z filmografie Sandoz, které lze nazvat „uměleckými“.¹¹⁶ Jean-Daniell Pollet, jenž režíroval dva z nejnámějších Sandoz filmů mimo lékařskou filmovou komunitu, *L'Ordre* a *Le Horla*, byl koneckonců u zrodu časopisu a často také spolupracoval na jeho obsahu.

Příkladem kritické tendence časopisu je krátká reportáž z pera Leblanca o unikátním veřejném promítání pásma převážně Sandoz filmů¹¹⁷, která byla publikována v sekci „Distribuce“ informující o připravovaných i proběhlých projekcích a dalších akcích.¹¹⁸ Leblanc v této zprávě zaníceně popisuje průběh večera, a s vroucností opouští suchou formu reportáže, aby přešel do esejistického módu, když uvažuje o averzi některých studentů přítomných v publiku vůči filmům vzniklým v produkci Sandoz, které studenti považovali za ideologické a dokonce nevhodné k veřejnému promítání. Leblanc v textu tvrdil, že promítané filmy nenesou pouze didaktický rozměr (což bývá typické pro tradiční industriální filmy), a je tedy nesprávné pokrytecky odmítat jejich hlubší a (ve filmovém kontextu) inovativní sdělení; sám se pak otevřeně zavázal toto poselství filmů Sandoz dál šířit. Jako by Leblanc našel to správné médium, jak tento svůj postoj vůči filmům Sandoz a potenciálně i své pojetí žánru lékařského filmu zprostředkovat prostřednictvím pozice šéfredaktora *Médecine/Cinéma*, platformy vysoce rozporuplné, ale efektivní z hlediska transferu informací směrem k profesionálnímu, lékařskému publiku.¹¹⁹

Podobně jako celý koncept *Médecine/Cinéma* bylo možné definovat obraz filmového portfolia Sandoz, zprostředkovaný časopisem, jako nejednoznačný, zejména ve vztahu k samotné společnosti. Některé filmy Sandoz byly časopisem opakovaně vynášeny jako výjimečné v kontextu lékařského filmu, jiné byly kriticky posuzovány a kritizovány, v obou variantách se však redaktoři snažili o kritický přístup při vytváření svých textů. Celkově však byly Sandoz filmy v časopise popisovány jako podnětné a často provokativní kinematografické experimenty, které rozšiřovaly veřejné povědomí o lékařském filmu a reflektovaly širší existenciální otázky. V souladu s ideologií časopisu o lékařském filmu byly filmy časopisem označeny jako marginální avantgardní díla, která si zasloužila propagaci a distribuci.

¹¹⁵ Např. BORN, Maurice, CHANTELOU, Philippe. L'Ordre: d'un ordre médical arbitraire à l'ordre social établi. *Médecine/Cinéma*, roč. 7 (1974), č. 20, s. 3-7; LEBLANC, Gérard. Médecine/Cinéma/Industrie. *Médecine/Cinéma*, roč. 2 (1969), č. 5, s. 22-23; LEBLANC, Gérard. Sommeil et narcolepsie. *Médecine/Cinéma*, roč. 2 (1969), č. 5, s. 26.

¹¹⁶ PETŘÍKOVÁ, Lea. Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz. *Illuminace*, roč. 29 (2017), č. 1, s. 51-68. ISSN 0862-397X.

¹¹⁷ Filmy Sandoz byly výjimečně prezentovány i mimo čistě lékařské akce v rámci jednorázových projekcí v artových kinech a filmových klubech (pozn. autorky).

¹¹⁸ LEBLANC, Gérard. D'une soirée mouvementée. *Médecine/Cinéma*, roč. 1 (1968), č. 3, s. 18.

¹¹⁹ LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2, s. 107-118. ISBN 9782847364811.

Jakoby se zapojení aktéři, společnost Sandoz, filmová produkce Sandoz a časopis *Médecine/Cinéma*, společně spojili do zvláštní konstelace kolísajících mocenských struktur, o čemž svědčí i případ zpravodajství z premiéry z pohledu společnosti Sandoz kontroverzního filmu¹²⁰ *L'Ordre*.¹²¹ Snímek byl recenzován v esejistickém textu, uvozeném krátkým prohlášením Philippa Chanteloua, který nahradil Leblanca v pozici šéfredaktora. Chantelou čtenářům opatrně odhalil své stanovisko, že považuje film sice za specifický svým stylem, ale stále ještě přijatelný pro intelektuální, liberální kulturu (!), sdílenou lékařkou obcí. Chantelouovo upozornění reagovalo na chladnou odezvu, kterou film zažil při premiéře. Tento detail vypovídá o zvláštní dynamice vztahů v redakční radě, ale také o přístupu *Médecine/Cinéma* k méně srozumitelným položkám z portfolia Sandoz. Pollet byl jistě velmi oblíbený u redaktorů *Médecine/Cinéma*, jednak díky jejich přátelství, jednak proto, že jeho filmografie rozhodně předčila tradiční lékařské filmy a možná i portfolio Sandoz jako takové. Snahu editorů pomoci divákům plně porozumět Polletově komplikované filmové eseji není třeba vysvětlovat pouze jako na zjevný střet zájmů, neboť se nepochybně snažili upozornit na výjimečný film.

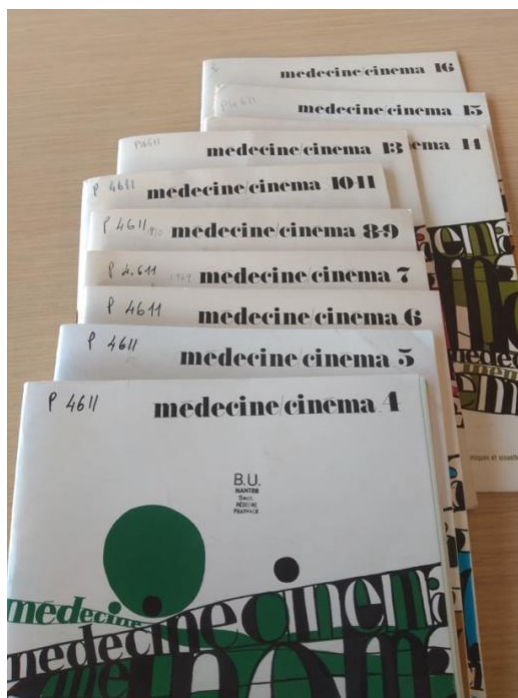


Fig. 18.: Část archivu *Médecine/Cinéma*, BU Nantes, Francie, fotografie autorky.

¹²⁰ Jak bude rozebráno dále v části věnované přímo filmu *L'Ordre* (pozn. autorky).

¹²¹ BORN, Maurice, CHANTELOU, Philippe. *L'Ordre: d'un ordre médical arbitraire à l'ordre social établi*. *Médecine/Cinéma*, roč. 7 (1974), č. 20, s. 3-7.

Díky využití různých literárních stylů a žánrů (žurnalistických i uměleckých) i kritickému postoji k tématu lékařského filmu rozšiřoval časopis *Médecine/Cinéma* ideu toho, jak může být žánr lékařského filmu přijímán různým publikem a zpracováván filmaři; skrze propojení světa lékařského filmu s intelektuálním prostředím představoval časopis *Médecine/Cinéma* jedinečnou platformu, která aktivně, dynamicky a efektivně vytvářela specifický diskurz narativu o filmech Sandoz (jenž byl často vůbec jediným, jehož se tyto filmy dočkaly, vzhledem k uzavřenému publiku filmů). V propracovaném časoprostoru časopisu byla cílová skupina, tedy lékaři, konfrontována s intelektuální výzvou rozšířit si obzory o téma nového pojetí lékařského filmu, často umělecky ambiciózního. Tento téměř utopický koncept byl podpořen distribucí Cinémathèque Sandoz, která časopis nabízela lékařům a dalším lékařským profesionálům a distribuovala filmy Sandoz zdarma. Časopis zaujímá významné postavení nejen v historii filmového portfolia Sandoz; médium vneslo do diskuse důležitý pojem kritického myšlení o filmu ve spojení s vědou a konkrétně pak medicínou, sloužilo jako provokativní akcelerační intelektuálních debat, přispívalo k různým tématům a fungovalo především jako sebereflektivní strategie filmového prostředí Sandozu.¹²²

¹²² Např. LEBLANC, Gérard. Une soirée bien parisienne. *Médecine/Cinéma*, roč. 1 (1969), č. 4, s. 36.

2. Psychedelický Sandoz

Pokouším-li se o zodpovězení ústřední otázky, zda a proč jsou filmy Sandoz výjimečné, musím se zanořit do tématu, kolem kterého velmi těsně kroužila již předchozí kapitola, a totiž psychedelické kultury šedesátých let jako takové, a vůbec pojmu psychedelického filmu. Přicházím totiž s tvrzením, že filmy Sandoz lze označit jako psychedelické; s psychedelickou kulturou mnohé filmy Sandoz také vedly aktivní diskusi, a dokonce se zdá, že filmové portfolio společnosti, konkrétně jeho umělecká sekce, psychedelickou scénu svým způsobem reflektovalo a zrcadlilo. Na počátku psychedelické kultury a filmu stály také dva pojmy (z nichž první je spíše fenoménem), které se velkou měrou podílely na tvorbě psychedelického diskurzu: mimořádné stavy vědomí a „psychedelický“ jako adjektivum.

2.1. Mimořádné stavy vědomí

„Změněné“ či „mimořádné“ stavy vědomí¹²³ označují stav, kdy kromě kvantitativní změny vnímání (např. ve vnímání barev, či vlastností pozorovaných materiálů – ostřejší, vzdálenější apod.) dochází také k uvědomělé či neuvědomělé kvalitativně pozměněné percepci každodenní reality (jiný způsob vnímání). Anglický výraz „altered states of consciousness“, původně využívaný v devatenáctém století k označení hypnózy, zasadil do širšího povědomí veřejnosti i odborné obce v šedesátých letech dvacátého století psycholog Charles T. Tart v eponymní publikaci, v níž definoval mimořádné stavy především skrze subjektivní pocit proměny vnímání.¹²⁴ Různé koncepce pojmu se liší v právě v tom, zda se musí vždy jednat o vědomý stav. Všechny definice však zahrnují do výčtu možných změněných stavů následující fenomény: spánek, hypnózu, meditaci, stavy vyvolané intoxikací psychoaktivních látek, patologické stavy, vzniklé jako důsledek nemoci (epilepsie, schizofrenie a další neurologická či duševní onemocnění), nebo v souvislosti s úrazem (poranění hlavy, kóma apod.), a také stavy blízké smrti (near-death experience). Stanislav Grof zavedl pojem „holotropní stavy“, jímž

¹²³ V odborné literatuře se v současnosti používá převážně termín „změněný stav vědomí“; s výrazem „mimořádný“ je však také možné se setkat, například v literatuře Stanislava Grofa (např. *Kosmická hra: zkoumání hranic lidského vědomí*).

¹²⁴ TART, Charles T (ed.). *Altered States of Consciousness*. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1972, s. 1-8. ISBN: 0-385-06728-3.

vymezil mimořádné stavy vědomí vzniklé u zdravého jedince (přirozeně či farmakologicky), od stavů patologických či v důsledku poranění.¹²⁵

Zdá se, že mimořádné stavy vědomí zažívané jedincem v rámci individuální zkušenosti či kolektivem jako součást hromadného zážitku (např. v rámci původních náboženských rituálů), jsou od pradávna přítomnou stránkou lidské životní zkušenosti. Šamanistické rituály, mystické vytržení, spirituální hnutí dvacátého století; to je jen zlomek z výčtu jevů, které v sobě nutně implikovaly práci s mimořádnými stavy vědomí a zároveň také přinášely svébytnou vizualitu, podmíněnou prožívanými ději.

Někteří výzkumníci¹²⁶ dokonce spojují pravěké prožívání mimořádných stavů vědomí se zásadními vývojovými posuny lidského druhu a jeho vnímání; jihoafrický archeolog David Lewis-Williams se ve svém výzkumu pravěkých maleb, transdisciplinárně propojovaném s poznatky neurobiologie, věnoval vztahu mezi vývojem Homo sapiens, vznikem vizuálního umění a změněnými stavy vědomí.¹²⁷ Podle Lewis-Williamse stál za vítězstvím Homo sapiens nad neandrtálci posun k vědomí vyššího řádu, které lidem umožňovalo prožít, a hlavně reflektovat různé úrovně vědomí, včetně změněných stavů. Lewis-Williams spojuje jeskynní umění a jeho fáze právě s vývinem vědomí vyššího řádu, díky kterému si lidé pamatovali psychedelické vize či sny, jež následně zaznamenávali v jeskyních. Archeolog je také autorem konceptu „entoptického fenoménu“, jímž vysvětluje, že pravěké umění nebylo estetickou záležitostí nápodoby, nýbrž snahou o zachycení toho, co přicházelo „zevnitř oka“ – tedy vizí a snů.¹²⁸ Lewis-Williams dokonce přichází s konceptem sociální diskriminace společnosti (ve smyslu rozlišení společenského postavení) na základě rozdělení spektra vědomí – „umění“ socializace změněných stavů vědomí, tedy šamanistické ovládání moci, jakou změněné stavy představovaly, nebylo dáno všem, tudíž byla vyčleněna určitá skupina lidí na základě své schopnosti.¹²⁹

Ač je nutné pojímat Lewis-Williamsovu neurobiologickou interpretaci jeskynních maleb s rezervou, teorie vzniku vizuálního umění skrze socializaci mimořádných stavů vědomí a následnou práci s vnitřním zrakem a fixací či reflexí psychedelických vizí jako by nápadně připomínala úvahy o povaze psychedelického filmu.

¹²⁵ GROF, Stanislav. *Kosmická hra: Zkoumání hranic lidského vědomí*. Praha: Práh, 2013, s. 16. ISBN: 978-80-7252-418-1.

¹²⁶ Kromě dále rozebíraného Lewis-Williamse třeba také Steven Mithen a jeho text *The Prehistory of the Mind*.

¹²⁷ LEWIS-WILLIAMS, David. *Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění*. Praha: Academia, 2007, s. 226-347. ISBN: 978-80-200-1518-1.

¹²⁸ Tamtéž, s. 234.

¹²⁹ Tamtéž, s. 238-239.

2.2. Psychedelikum; co je to?

Psychoaktivní látky hrály roli ve společnosti odedávna, byla to však až kontrakultura šedesátých let dvacátého století, která psychedelika uvedla v obecnou známost a udělala z nich téma, jež proniklo do vizuality, hudby, širokého povědomí i politické diskuse, a snad i ovlivnilo v hlubším měřítku společenský vývoj. Zásadním momentem psychedelických dějin pak bylo samotné pojmenování nového fenoménu – psychedelika, spojené s proměnou diskurzu LSD. Jestliže se do poloviny padesátých let uvažovalo o LSD především jako o léčivu, sice potenciálně průkopnickém, ale stále jen jako o přípravku navozujícím psychózy, v druhé polovině desetiletí se v důsledku výzkumných studií i sebe-zkušeností uchopení látky mění. Účinky LSD byly příliš silné, příliš jiné, než aby mohly být rámovány pouze farmaceutickým účelem. Psychiatr Humphry Osmond tak přišel v korespondenci se spisovatelem Aldousem Huxleym o možných označeních nové látky na novotvar, který nakonec už všem psychoaktivním látkám zůstal – psychedelikum, tedy „činící vědomí/duši/mysl zjevné“.¹³⁰ Jak konstatuje Pokorný, Osmond zřejmě mínil označením vystihnout základní psychotherapeutickou charakteristiku látky, a totiž zjevování nevědomých, zasutých či skrytých procesů vědomí. Pokorný však dodává, že psychedelikum především zjevuje to, co je „v rámci organizované a kontrolované bdělosti neviditelné, ..., vztahové sítě, do nichž jsme zapleteni, ..., že svět je utvářen v procesu zakoušení a zkušenost je utvářena jako vyjednávání se světem. Zároveň činí psychedelikum zjevným naše vnitřní uspořádání, architekturu naší mnohočetnosti.“¹³¹

U samého počátku moderních psychedelických dějin se tak dostáváme k interpretaci, kterou lze velmi dobře aplikovat i na samotné umělecké snímky Sandoz. Ty nejzajímavější, většinou náležící do psychiatrické kategorie, usilovaly v přeneseném smyslu o podobný efekt, jaký měla sama psychedelika – zjevování vědomí, ale také zviditelňování vnitřního uspořádání, skryté architektury, vztahových sítí. Tak přesně postupovaly dále rozebírané filmy, tematizující obtížně artikulovatelná témata experimentů se změněnými stavy vědomí, psychedelických zážitků, ale také nemocí, nebo společenské vyčleněnosti.

¹³⁰ POKORNÝ, Vít. *Myslet z psychedelických zkušeností: transdisciplinární interpretace*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2016, s. 166-167. ISBN: 978-80-7465-240-0.

¹³¹ Tamtéž, s. 168.

2.2.1. Psychedelický účinek

Uvažujeme-li o vztahu filmu a psychedelik, je nutné definovat psychedelický účinek samotný. Psychedelika jsou psychoaktivní látky, které mění vnímání, a tedy uvádí intoxikovanou osobu do změněného stavu vědomí. Zjednodušeně popsáno, principem psychedelického účinku je navázání molekul psychedelické látky na serotoninové receptory, což následně moduluje mozkovou činnost, a především vnímání.¹³² Některé současné teorie pak přichází s tvrzením, že je psychedelika aktivována tzv. default mode network, čímž vznikají nová propojení, vytváří se nové receptory, a zvyšuje se neuroplasticita mozku, tedy schopnost nervového systému změnit strukturu, funkci a spojení v reakci na prostředí. Mozek by tak měl být pružnější, flexibilnější, schopný přicházet s novými, nečekanými řešeními.¹³³

Zásadní charakteristikou, jež se váže k psychedelickému účinku na fyziologii člověka, je absence destruktivního účinku psychedelik na lidské tělo – psychedelika neničí buňky ani tkáně. Stejně tak nevyvolávají psychedelika závislostní efekt, nelze na nich vybudovat fyzickou ani psychickou závislost, na rozdíl od drog jiných kategorií, např. opiátů či stimulačních látek.¹³⁴ Konkrétní účinky na vnímání se pak liší podle jednotlivých kategorií psychedelik (klasická a atypická psychedelika) a konkrétních látek.¹³⁵

Vzhledem ke svázanosti filmů Sandoz s několika konkrétními psychedeliky, a to hlavně LSD a psilocybinem, a vůbec vlivu objevu a rozšíření LSD a psychoaktivních Sandoz produktů na etablování psychedelické kultury, je nasnadě přiblížit si do větší hloubky účinek těchto dvou látek. Tyto látky patří zároveň mezi neužívanější psychedelika na území České republiky.¹³⁶ K přiblížení těchto účinků využívám na jedné straně nedávno publikovanou výzkumnou zprávu Národního monitorovacího střediska pro drogy a závislosti¹³⁷, zároveň se opírám o původní kvalitativní studii.

¹³² KŇAŽEK, Filip. (Přednášející) *Klasifikace psychedelik a jejich mechanismus účinku*. Přednáška. Místo: Praha, online, Psychedelické minimum. 2023-02-25.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ KOČÁROVÁ, Rita, KŇAŽEK, Filip, BLÁHOVÁ, Barbora, PLEVKOVÁ, Michaela, et al. *Psychedelika v ČR*. Výzkumná zpráva. Praha: Úřad vlády České republiky, 2022, s. 25. ISBN 978-80-7440-307-1.

¹³⁶ Tamtéž, s. 54.

¹³⁷ Tamtéž, s. 25.

2.2.1.1. Kvalitativní studie

Studie zkoumající účinky psychedelik na různé subjekty (zdraví jedinci, pacienti s různými diagnózami ad.) probíhaly od poloviny dvacátého století, kdy bylo LSD představeno lékařské a psychologické obci jako experimentální léčivo. Od let šedesátých se pak výzkumné projekty začaly zaměřovat nejen na mapování samotných účinků a léčebný potenciál, ale také na náboženský či mystický prožitek psychedelické zkušenosti.¹³⁸

Kočárová et al. popisují psychedelickou zkušenost jako „charakteristickou intenzivní změnou vědomé zkušenosti“.¹³⁹ Konkrétní prožitky je pak možné definovat na základě proměny vnímání (např. halucinace, oproštění se od dimenze času, jiné vnímání barev, tvarů, materiálů či struktur, ad.), emocionálních změn (pocitování jiných typů nebo úrovní emocí), kognitivních změn (nové nápady nebo náhledy, propojení souvislostí, manifestace nevědomých procesů apod.), fyziologické reakce (změna tlaku, teploty, nevolnost, závratě ad.), ale také skrze potenciál spirituální zkušenosti, která může být charakterizována mystickými prožitky, pocity posvátna, propojením se s přírodou a vůbec světem, ale také z racionálního pohledu nerealizovatelnými fenomény jako setkáním se zemřelými, mimozemšťany nebo jinými neživými bytostmi, znovuprožitím prenatalního období či porodu, komunikací se zvířaty, propojením se s božskou dimenzí.¹⁴⁰

Ve vlastní případové studii jsem se zaměřila na účinky dvou vybraných psychedelických substancí, LSD a psilocybinu (ať už přírodního, tedy pozrženého skrze lysohlávky, nebo uměle syntetizovaného). Obě tyto látky patřily mezi hlavní psychoaktivní produkty společnosti Sandoz.¹⁴¹ V rámci studie jsem provedla rozhovory s polostrukturovanými otázkami, v nichž jsem zjišťovala, jaké byly účinky zkoumaných substancí především na audiovizuální vnímání, tedy jaké vizuální a zvukové efekty látky vyvolávaly. Nezaměřovala jsem se přitom na psychologické účinky látek, ani na emocionální proměnu intoxikovaného; cílem bylo zkoumat, zda

¹³⁸ Např. v roce 1962 proběhl „Good Friday Experiment“, kdy doktorand Harvard University Walter Pahnke pod vedením školitele Timothy Learyho podal psilocybin v zaslepené studii skupině protestantských věřících a studentů; následně zkoumal, zda a jak ovlivní intoxikace jejich mystický zážitek. Rick Doblin provedl po dvaceti pěti letech od Pahnkeho experimentu navazující follow-up studii, kdy zkoumal dlouhodobé efekty tehdejšího podání látky. Oba experimenty rozebírá Doblin ve studii: DOBLIN, Rick. Pahnke's „Good Friday Experiment“: A Long-Term Follow-Up and Methodological Critique. *The Journal of Transpersonal Psychology*, roč. 23 (1991), č. 1., s. 1-28.

¹³⁹ KOČÁROVÁ, Rita, KŇAŽEK, Filip, BLÁHOVÁ, Barbora, PLEVKOVÁ, Michaela, et al. *Psychedelika v ČR. Výzkumná zpráva*. Praha: Úřad vlády České republiky, 2022, s. 26. ISBN 978-80-7440-307-1.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983, s. 64-65. ISBN 0-87477-256-7.

se objevují u intoxikovaných s různými profily i s různými kontexty užití psychedelika (pohlaví, věk, doba psychedelického zážitku, frekvence intoxikace, set a setting¹⁴²) podobné účinky na vizuální a zvukové vnímání, a to z důvodu dalšího využití výsledků pro porovnání popisu psychedelických zážitků ve filmech Sandoz právě se souborem autentických prožitků (viz dále).

Do studie se zapojilo pět respondentů, z toho dvě ženy a tři muži, v době rozhovorů ve věku 24 až 49 let; popisované psychedelické zkušenosti pak proběhly v období, kdy bylo respondentům mezi 16 a 33 lety. Respondenti byli do výzkumu osloveni na základě mého předchozího povědomí o jejich užití či užívání psychedelických substancí, ať už z doslechu či na bázi osobního vztahu. Identity respondentů jsou pro potřeby této práce anonymizovány v souladu s dohodou s respondenty.¹⁴³ Čtyři z pěti respondentů měli alespoň jednu zkušenost s užitím obou zkoumaných psychedelik, LSD i psilocybinu, jeden respondent pak pouze s LSD.

Zkoumaná látka: LSD									
Respon- dent/ka	Surreálné výjevy (překonáv ající realitu)	Proměn a barev	Pohyb struktur/ objektů	Živá realita (příroda jako by žila, objekty jsou živé, interakce těla s realitou)	Geometrie přírody/reality / vzorce / „psychedelická vizualita“	Deformová ní lidských tváří	Out-of-body experience	Vidění věcí jinak – dlouh odobý efekt	Zvukové efekty
1	ANO (hrací karty, bitva, vrstvy země)	ANO	ANO (vlna)	<i>nebylo možné zjistit</i>	ANO	ANO (čertovský obličej kamarádky)	ANO	ANO	NE
2	NE	NE	ANO (vlna)	ANO	ANO	ANO	NE	<i>nebylo možné zjistit</i>	NE
3	ANO	ANO	ANO	ANO (komunikace s realitou, bytostí)	ANO	ANO	ANO	ANO	ANO
4	ANO (odlétající komíny jako rakety, zpětný pohyb v čase, proměna člověka v medvěda)	ANO	ANO	ANO (vrůstání do stromu)	<i>nebylo možné zjistit</i>	ANO (boschovské výjevy na koncertě)	NE	ANO	ANO (zvláštní šumy)

¹⁴² V kontextu psychedelické intoxikace se používají výrazy „set“ a „setting“ pro vyjádření psychologického nastavení (očekávání, co psychedelický zážitek přinese, jaké jsou cíle a přání) a kontextu zážitku (kde se intoxikace odehrává, v jakém prostředí, zda je intoxikovaný sám nebo ve společnosti či kolektivu apod.). Více např. HÁJEK, Filip. *Esence psychonautiky: Epistemologie psychedelické zkušenosti*. Praha: dybbuk, 2017. ISBN 978-80-7438-165-2.

¹⁴³ Z důvodu zachování anonymity respondentů vzhledem k citlivým, osobním informacím, které rozhovory obsahovaly, neuvádím přepisy rozhovorů v této práci, mohu je však na vyžádání poskytnout (pozn. autorky).

5	NE	ANO	ANO	NE	nebylo možné zjistit	ANO	NE	nebylo možné zjistit	ANO
---	----	-----	-----	----	----------------------	-----	----	----------------------	-----

Tabulka 3: tato tabulka ukazuje výskyt nejčastěji popisovaných účinků na audiovizuální vnímání v psychedelické zkušenosti respondentů s LSD. ANO značí výskyt efektu v popisované psychedelické zkušenosti, NE absenci. „Nebylo možné zjistit“ zahrnuje rozhodnutí respondentů se k danému fenoménu nevyjádřit, nebo nebylo možné z rozhovoru jasně indikovat přítomnost či absenci daného účinku.

Z rozhovorů vyplynulo, že mnohé účinky látek se shodují napříč respondenty i jejich specifickými okolnostmi užití látky (viz tabulky 3 a 4). Byly zjištěny min. tři specifické účinky, které se projevily ve vnímání u osmdesáti až sta procent respondentů po požití LSD a min. tři specifické účinky, jež byly konstatovány u sedmdesáti pěti procent respondentů po intoxikaci psilocybinem.

Nejčastější účinky, které respondenti popsali po užití LSD, byly: proměna barev, pohyb struktur či objektů a deformování lidských tváří.

Proměna barev patří i mezi netypičtější jevy konstatované po požití psilocybinu, u této látky se zároveň projevovalo vnímání pozorované reality jakožto „živé“, tedy intoxikovaní byli schopni s okolní realitou interagovat, jako by pozorované objekty žily apod. Třetím nejčastějším efektem u psilocybinu pak byl dlouhodobý vliv na vnímání jako takové – vnímání respondentů se po požití látky proměnilo nejen v momentu samotného zážitku, ale v horizontu několika týdnů či měsíců pozorovali proměněné vnímání okolní reality.

Zkoumaná látka: psilocybin									
Respondent/ka	Surreální výjevy (překonávající realitu)	Proměna barev	Pohyb struktur/ objektů	Živá realita (příroda jako by žila, objekty jsou živé, interakce těla s realitou)	Geometrie přírody/reality / vzorce / „psychedelická vizualita“	Deformování lidských tváří	Out-of-body experience	Vidění věcí jinak – dlouhý odbový efekt	Zvukové efekty
1*	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2	ANO	ANO	ANO	ANO	ANO	NE	NE	ANO	NE
3	NE	nebylo možné zjistit	nebylo možné zjistit	nebylo možné zjistit	ANO (ale oproti LSD více přírodní, klíčky a smyčky)	NE		ANO	ANO
4	NE	ANO	NE	ANO	NE	NE	NE	ANO	ANO
5	ANO (bílý králík)	ANO	ANO	ANO (připomínalo to džungli, bylo to živé)	NE	ANO (zrcadlo)	NE	nebylo možné zjistit	NE

Tabulka 4: tato tabulka ukazuje výskyt nejčastěji popisovaných účinků na audiovizuální vnímání v psychedelické zkušenosti respondentů s psilocybinem. ANO značí výskyt efektu v popisované psychedelické zkušenosti, NE absenci. „Nebylo možné zjistit“ zahrnuje rozhodnutí respondentů se k danému fenoménu nevyjádřit, nebo nebylo možné z rozhovoru jasně indikovat přítomnost či absenci daného účinku.

*Respondent 1 neměl s touto látkou zkušenost.

Šedesát procent respondentů, kteří požili LSD, během intoxikace pozorovalo surreální výjevy, přesahující možnosti běžné reality, také pocítilo dojem „živé“ reality a zaznamenalo dlouhodobou změnu vnímání obecně. Dále tito uživatelé zaznamenali při pozorování okolí geometrické vzorce, které se dají popsat jako „psychedelické“, tedy spatřovali fraktálové obrazce, oscilující geometrické tvary apod. Poslední častější efekt při užití LSD byla změna zvukového vnímání. U psilocybinu padesát procent respondentů vnímalo surreální výjevy, „živou“ realitu, geometrizaci viděného a zvukové efekty.

Mezi účinky, jež byly pozorované nejméně, ale alespoň u čtyřiceti procent respondentů v případě LSD a u dvaceti pěti procent při užití psilocybinu, patří out-of-body experience¹⁴⁴ (tedy zážitek zdánlivého vykročení mysli z vlastního těla a následného pozorování okolního prostředí jakoby mimo tělo, které bývá často mimo-tělesnou perspektivou pozorováno) u první jmenované substance a deformování lidských tváří u látky druhé.

Studie tedy poukázala na existenci specifického souboru účinků na vizuální a zvukové vnímání uživatelů zkoumaných látek. Je tedy možné hovořit o souboru „psychedelických“ účinků při další komparaci těchto výsledků s filmy Sandoz, které užívání daných substancí, či přímo látky jako takové reflektovaly. Tato zjištění zároveň korespondují se studii, které na stejné téma proběhly.¹⁴⁵

¹⁴⁴ MONROE, Robert A. *Journeys Out of the Body*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1971, s. 5-18. ISBN 0-385-00861-9.

¹⁴⁵ Např. LIESTER, Mitchell B. A Review of Lysergic Acid Diethylamide (LSD) in the Treatment of Addictions: Historical Perspectives and Future Prospects. *Current Drug Abuse Reviews*, vo. 7 (2014); no. 3, str. 146-156. ISSN 1874-4745/14.

2.3. Je to pilulka, nebo film? Světový a lokální kontext psychedelického filmu

Alejandro Jodorowsky prohlásil v roce 1971 v souvislosti uvedení svého filmu *El Topo*: „*Žádám od filmu to, co většina Severoameričanů žádá od psychedelik. Rozdíl je ten, že když natočíte psychedelický film, není potřeba vytvořit snímek, který ukazuje vize osoby, jež si vzala prášek; spíš je nutné tu pilulku [filmem] vytvořit.*“¹⁴⁶

Tento výrok, jímž známý režisér přiblížil svůj přístup k filmovému médiu, trefně otevírá problematiku nesnadně uchopitelného fenoménu psychedelického filmu šedesátých a sedmdesátých let, a především pak ambivalenci, kterou v sobě pojem psychedelického filmu obecně nese. A totiž dvojí význam termínu „psychedelický film“. Jodorowsky se očividně vymezuje proti uchopení termínu z tematického hlediska, tedy filmu jakožto prostředku, který jen demonstruje psychedelickou, či jinou drogovou intoxikaci. Režisérův přístup poukazuje na pojetí psychedelického filmu spíše jako estetického prostředku, filmového žánru svého druhu, ale snad i něčeho vyššího – prostředku „stání se“ samotným psychedelikem. Tedy podle Jodorowského by měl film pomocí filmové řeči imitovat účinky, jaké mají psychedelika na lidskou mysl. Vzhledem k tomu, že jsou účinky psychedelik na uživatele sice subjektivní, ale téměř vždy citelné, Jodorowského přístup klade na film vysoké nároky.

Jodorowským navržená binarita zobrazení psychedelické intoxikace versus ztotožnění filmu s psychedelikem však nezohledňuje další varianty, jak pojmu psychedelického filmu rozumět; na tuto kategorii můžeme totiž nahlížet např. i z historické roviny, tedy jako na určité období, a to především šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století, která byla do velké míry ovlivněna psychedelickou kulturou a kontrakulturním hnutím.

Pozoruhodným faktem je, že jednotná, akademická definice pojmu psychedelický film vlastně neexistuje; dosud nevyšla monografická studie, jež by komplexně problematiku psychedelického filmu ve všech jejích variacích zkoumala, dílčí kapitoly o psychedelické kinematografii a jejích odvozeninách (*head cinema*, *drugs films* nebo psychedelických exploatačních filmech) se objevují výhradně v monografiích či studiích věnovaných psychedelické kultuře obecně, nebo přímo kulturním dějinám psychedelik.¹⁴⁷ Filmová teorie

¹⁴⁶ JODOROWSKY, Alejandro. *El Topo: A Book of the Film*. USA: Douglas Book Corporation, 1971, s. 97. Původní text: „*I ask of film what most Americans ask of psychedelic drugs. The difference being that when one creates a psychedelic film, he need not create a film that shows the visions of a person who has taken a pill: rather, he needs to manufacture the pill.*“ Vlastní překlad autorky.

¹⁴⁷ Např. RICHERT, Lucas. *Strange Trips: Science, Culture and the Regulation of Drugs*; LEE, Martin A., SHLAIN, Bruce. *Acid Dreams: the complete social history of LSD: the CIA, the sixties, and beyond*; SIFF, Stephen. *Acid Hype: American News Media and the Psychedelic Experience*; SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham, London: Duke University Press, 1999.

jako kdyby na psychedelickou kinematografii zapomněla, či ji vnímala jako čistě exploatační, po povrchu brouzdající, formální atrakci spojenou s všeobecným psychedelickým děním šedesátých let.

Termín „*psychedelický*“ však bývá ve spojitosti s filmem využíván poměrně často, hlavně v populárních médiích¹⁴⁸, ale i v odborné literatuře, aniž by však byl hlouběji zasazen či explikován; z toho důvodu se objevuje mnoho variací, jak jej lze uchopit. Jako psychedelické tak bývají označovány filmy tak různorodé, jako jsou např. neoficiální bondovka *Casino Royale*, *Sedmikrásky* Věry Chytilové, nebo animovaná *Žlutá ponorka*, kde je spojitost s psychedelickou kulturou asi nejzřejmější skrze propojení The Beatles s psychedelickým žánrem v hudbě i mimo ni.¹⁴⁹

Výjimku potvrzující pravidlo v akademickém zkoumání psychedelické kinematografie představují dva současní britští filmoví teoretikové, kteří zásadním způsobem přispěli k tématu spojitosti filmu a změněných stavů vědomí, nebo vůbec psychedelie – Anna Pellowá a David H. Fleming. Oba zkoumají vybrané kinematografické fenomény skrze deleuzeovskou filozofii filmu; Pellowá je výhradně odbornicí na Deleuze a společnou filozofickou tvorbu Deleuze-Guattariho, skrze něž nahlíží na téma změněných stavů vědomí ve filmu.

Fleming pak z Deleuze a dalších filozofů (Spinoza ad.) také silně vychází, a svůj záběr koncentruje na téma znepokojivých setkání s „jinými“ filmy, mezi něž řadí psychedelický žánr, jím označený termínem „head cinema“.¹⁵⁰

2.3.1. Flemingovo head cinema, Alejandro Jodorowsky, acid western

Fleming vysvětluje, že pojem „head cinema“, nebo „head films“ (tedy doslova „filmy hlav“, nebo „hlavové filmy“ ve smyslu filmů odehrávajících se v hlavě) byl uplatňován na alternativní psychedelické undergroundové filmy šedesátých a sedmdesátých let, jejichž publikum preferovalo sledování doslova pod vlivem psychedelik, často v rámci půlnočních kino projekcí.¹⁵¹ Tyto filmy byly přímo svázané s kontrakulturou a její potřebou vymezit se většinové společnosti, i co se filmového zážitku týče. Fleming s přístupem head cinema úzce spojuje tvorbu právě Alejandra Jodorowského –

¹⁴⁸ Např. ZEILIG, Esther. *25 Great Psychedelic Movies That Are Worth Your Time*. In: *Taste of Cinema*. Dostupné z: <http://www.tasteofcinema.com/2015/25-great-psychedelic-movies-that-are-worth-your-time/>. [citováno 2023-10-08].

¹⁴⁹ HAASBROEK, Luc. *From "The Holy Mountain" to "Yellow Submarine": 12 Most Psychedelic Movies, According to Reddit*. *Collide*. 2023-08-20. Dostupné z: <https://collider.com/best-most-psychedelic-movies-according-to-reddit/#39-3-women-39-1977>. [citováno 2023-11-05].

¹⁵⁰ FLEMING, David H. *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters With Ethical Event Films*. Bristol, Chicago: Intellect, 2017, s. 99-134. ISBN: 978-1-78320-775-6.

¹⁵¹ Tamtéž.

původně čilského tvůrce, jehož svébytné dílo se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let stalo kultovní i mimo kontext psychedelického filmu. Jodorowsky nejenže se ve svých textech vyslovil pro užívání psychedelik ke spirituálnímu osvícení filmového publika a srovnával působení svých filmů právě s psychedelickým zážitkem, podle Fleminga dokonce svým způsobem využil kulturní situaci ve Spojených státech konce šedesátých let, aby našel příhodnější diváctvo pro své podivínské filmy, pro které konzervativní publikum v Mexiku, kde debutoval se svou prvotinou *Fando y Lis* (1968), nemělo velké pochopení.¹⁵² Zato hippies a další kontrakulturní skupiny se pod psychedelickým vlivem lehce chytily Jodorowského nakažlivé filmové směsice mysticismu a ezoterismu, různorodé žánrové i kulturní inspirace od francouzské avantgardy, přes western, až po současnou psychedelickou scénu, a specifického režijního přístupu kombinujícího některé radikální, až transgresivní postupy (prožívání skutečných, byť hraničních zážitků před kamerou, např. násilí) s poměrně přístupným, až divadelním filmovým stylem (Jodorowského pravidlo „*nehýbu kamerou, ale herci*“).¹⁵³

Fleming označuje head filmy Jodorowského také jako „*bad trip pill films*“, tedy jako filmy, jež fungují coby psychedelické pilulky, jejichž účinek, či spíše jeho prožití lze klasifikovat jako bad trip, tedy špatně přijatou psychedelickou zkušenost, jejíž průběh provází negativní emoce či stavy (strach, nevolnost, paranoia, až psychózy). I bad trip však může přinášet nové vhledy, a stejně tak, jak tvrdí Fleming, Jodorowského filmy zprostředkovávají možnost setkání s afekty a emocemi, byť nepříjemnými, jež však odhalují neviditelné, rušivé síly; diváctvo je tak v Jodorowského oblíbeném alchymistickém smyslu probouzeno, aby mohlo vytvářet nové světy.¹⁵⁴ Ostatně psychedelické filmy mají podle Fleminga šokovat, dostávat se diváctvu pod kůži, rozrušit jeho nervy, a provokovat jej, aby během promítání cítilo-myslelo „alterity“ (pojem převzatý od Deleuze a Guattariho, který Anna Powellová aplikuje na téma změněných stavů vědomí, viz dále). Fleming tak psychedelický žánr podmiňuje určitou transgresí, která je ve filmech Jodorowského budovaná skrze násilné výjevy a explicitní scény ve spojení s prolamováním filmových stereotypů i striktního rozdělení reality a filmu (např. dodnes se vede znepokojující debata o scéně znásilnění Mary ve filmu *Ei*

¹⁵² FLEMING, David H. *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters With Ethical Event Films*. Bristol, Chicago: Intellect, 2017, s. 99-134. ISBN: 978-1-78320-775-6.

¹⁵³ GREENE, Doyle. *The Mexican cinema of darkness: a critical study of six landmark horror and exploitation film, 1969-1988*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2007, s. 28-31. ISBN: 978-0-7864-2999-8.

¹⁵⁴ FLEMING, David H. *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters With Ethical Event Films*. Bristol, Chicago: Intellect, 2017, s. 99-134. ISBN: 978-1-78320-775-6.

Topo, kdy režisér nikdy nevyvrátil podezření, že dění před kamerou nebylo fingované pro film).¹⁵⁵



Fig. 19.: Scéna masakru králíků z filmu *El Topo* Alejandra Jodorowského.

Fleming hodnotí, že Jodorowského filmy zprostředkovávají „afekty dobového zeitgeistu spirituálního hnutí [tedy spirituálního hnutí šedesátých let, pozn. autorky]“.¹⁵⁶ Argumentuje, že právě podivínské, či přímo vyhrocené pojetí filmů režiséra vyjadřovalo svým způsobem náladu společnosti, jejíž „probuzená“ část odmítala dosavadní konvence a stereotypy nejen ve filmu a kultuře, ale hlavně v životním postoji. A v tomto bodě se také propojuje Jodorowského filmový přístup s psychedelickým účinkem LSD; psychedelika podle Fleminga problematizovala dominantní konvence, vč. těch filmových. Psychedelický film pak podle něj na tuto novou životní perspektivu reagoval, a rozbil dosavadní představy o tom, jak má film vypadat a fungovat. Zároveň Fleming zavádí další pojem charakterizující Jodorowského filmy, a to „*post-Leary acid cinema*“; autor upozorňuje, že Jodorowského filmy nejen podněcovaly k prolamování dosavadních představ o filmu a životě, ale také zároveň přinášely reflexi kontrakulturního hnutí a jeho limitů, a přímo pak i psychedelické revoluce jako takové (např. skrze postavy padlých hledačů ve snímku *The Holy Mountain* – Fleming vůbec interpretuje celý film jako zpochybnění Learyho teorie o duchovním osvícení skrze psychedelika).¹⁵⁷

¹⁵⁵ O'HARA, Helen. *The Director Who Went Too Far: The Shocking Truth About the Exploitation "Classic" El Topo*. The Telegraph. 2020-01-10. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/films/0/director-bragged-on-camera-rape-alejandro-jodorowskys-el-topo/> [citováno 2023-11-18]

¹⁵⁶ FLEMING, David H. *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters With Ethical Event Films*. Bristol, Chicago: Intellect, 2017, s. 99-134. ISBN: 978-1-78320-775-6.

¹⁵⁷ Tamtéž.

V souvislosti s dílem Jodorowského je na místě zmínit ještě jeden pojem používaný v kontextu psychedelického filmu, a to *acid western*, další z „neoficiálních“ psychedelických subžánrů. Podle Davise termín poprvé použila publicistka Pauline Kaelová ve své lakonické, a dnes už takřka ikonické recenzi filmu *El Topo* v časopise *The New Yorker* na počátku sedmdesátých let.¹⁵⁸ Od té doby se v rámci odborné i populární debaty stal termín kulturní kategorií označující hraniční snímky aproprující prvky klasického westernu perspektivou kontrakulturního hnutí. Acid westerny často pracovaly s okraji westernových narativů, s postavami gamblerů, banditů, původních obyvatel, tuláků a dalších vydědenců, aby se skrze odlišnou, „kontrakulturní“ perspektivu vymezily vůči tradičnímu westernovému „triumfalismu“.¹⁵⁹ Přes svůj název nemusely filmy řazené mezi „kyselinové westerny“ nutně obsahovat scény s drogovou intoxikací, či scény psychedelickou zkušenost evokující; mnohdy se jednalo o filmy, jež se svým přístupem k westernovým námětům vymezovaly vůči žánrovým i společenským konvencím. Mezi acid westerny tak bývají zařazovány filmy jako *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) (a další Peckinpahovy snímky jako *Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974), *Greaser's Palace* (1972), nebo *The Shooting* (1966). Davis zařazuje do subžánru rovněž dva snímky pro psychedelický film významné dvojice tvůrců Dennise Hoppera a Petera Fondy – Hopperův dekoloniální film *The Last Movie* (1971) a Fondův *The Hired Hand* (1971).¹⁶⁰

Zmiňovaná recenze Kaelové, která poměrně striktně hodnotí *El Topo*, přinesla i několik podnětných úvah o Jodorowského tvorbě, a vůbec head filmech.¹⁶¹ Kaelová, kromě své charakteristiky *El Topa* jakožto acid-westernu, jasně zařazuje snímek mezi head filmy. Své hodnocení přitom podepřela přímo projekční zkušeností filmu v kině, kdy porovnává účinek díla na mladší publikum a starší diváctvo. Přitom mladší publikum definuje buď jako „pot generation“, tedy pravidelné uživatele marihuany, již občasně konzumují také LSD, nebo jako samotné *heads*, kteří jsou velmi často pod vlivem LSD. Starší diváci byli projekcí pohoršeni, a nakonec i odcházeli, zatímco mladší publikum nehnutě a se zájmem film sledovalo. Díky pozitivnímu přijetí u mladých se pak také snímek stal půlnočním hitem; Kaelová podmiňuje jeho úspěch právě definicí snímku jakožto head filmu, jenž byl zkrátka dobře přijatý „svým“ typem publika. Kaelová argumentuje, že film je možné charakterizovat jako head film pro existenci specifických

¹⁵⁸ DAVIS, Erik. *AI and the Acid Western*. Burning Shore. 2023-12-02. Dostupné z: <https://www.burningshore.com/p/ai-and-the-acid-western>. [citováno 2023-12-08].

¹⁵⁹ Tamtéž.

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ KANEL, Pauline. *El Topo-Head Comics*. Scraps from the Loft. 2023-07-06. Dostupné z: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/el-topo-review-pauline-kael/>. [citováno 2023-12-08].

elementů jako „nápadných barev, výstředností a anomálií, komiksové směsice období a míst, kakofonní hudby střídající se s camp hudbou a pištěním ptáků, žen, které mluví mužskými hlasy, ..., porno erotiky, věštech, transformací, rituálů, zázraků, a obětní, určitým způsobem paranoidní vize.“¹⁶² Podle autorky považují „hlavy“ vlastní psychedelické zážitky za estetické zkušenosti, a jediné kritérium, podle kterého hodnotí filmy, je intenzita, s níž je snímky zasáhnou. Úspěch *El Topa* u tohoto publika pak Kaelová odvozuje, ve shodě s Flemingem, od násilného charakteru filmu; je to podle ní právě násilí, které uživatele psychedelik k filmu přitahuje, ale ne pro jeho autenticitu či věrohodnost, ale naopak v rámci fantaskního rámce, oddělujícího film od reality. Head diváctvo podle Kaelové považovalo filmy Jodorowského za podobnou zkušenost, jakou pro ně byly právě psychedelické zážitky, za *tripy* svého druhu.

Autorka pak uzavírá svůj text úvahou o roli head filmů v kontrakulturním hnutí i mimo něj; nejdříve shrnuje, že *El Topo* je pro svou práci s násilím vlastně exploatační snímek, jenž je však spojený se sentimentalitou kontrakultury – právě kontrakulturní publikum mohlo ocenit násilí jako funkční filmový prostředek, protože ztráta kontroly, kterou diváctvo při sledování filmu zažívá, je typická i pro psychedelickou intoxikaci. Kaelová tvrdí, že právě kvůli head snímkům a kontrakulturnímu hledání ekvivalentu drogového zážitku v kině začaly být filmy jako takové hodnoceny na základě intenzity jakožto kritéria. Head filmy však podle ní nemusí být uměním, stačí když fungují na smyslové rovině.¹⁶³

Text Kaelové se v kontextu psychedelického filmu jeví jako zásadní, byť rozporuplná úvaha o vztazích kinematografie a psychedelické oblasti, a konkrétně pak o dobových head filmech. Kaelová načrtává několik srozumitelných, byť částečně si protiřečících argumentů, jež však každopádně vystihují, alespoň parciálně, dobové myšlení o možnostech psychedelického filmu. Film podle Kaelové může s psychedelickým rámcem pracovat jak zevnitř, skrze filmovou řeč, ale také externě, a to tím, s jakým publikem cíleně pracuje.

2.3.2. Powellová a farmakoanalytické *The Trip a Easy Rider*

Powellová ve svém výzkumu přistupuje skrze společné dílo Gillesse Deleuze a Félixeho Guattariho a Deleuzeovu práci o filmu k tématu změněných stavů vědomí a upozorňuje

¹⁶² KAEL, Pauline. *El Topo-Head Comics*. Scrops from the Loft. 2023-07-06. Dostupné z: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/el-topo-review-pauline-kael/>. [citováno 2023-12-08].

¹⁶³ Tamtéž.

na jejich souvislost s filmovým médiem.¹⁶⁴ Objevným způsobem vykládá filmový zážitek jako změněný stav vědomí svého druhu, který je možné interpretovat pomocí konceptu, jenž Powellová ve shodě s Deleuzem nazývá „alterity“, tedy stav změny.¹⁶⁵ Pro Deleuze, jenž je také autorem známého konceptu „mozku jako plátna“, je stav vědomí ve své podstatě zralý k alteraci. Powellová pak vybírá filmy, jež fungují jako spouštěče těchto stavů změny. V jednotlivých kapitolách se věnuje tematickým či filozofickým okruhům, jako jsou filmové sny, změněné stavy těla ve filmu nebo vnímání času.¹⁶⁶

Psychedelický film šedesátých let, a přímo pak „drugs-oriented“ snímky, či „drugs films“ (tedy filmy, které se přímo týkají drogového užívání, které většinou zachycují či tematizují), pak rozebírá kapitola nazvaná opět deleuzeovským pojmem „farmakoanalýza“. Powellová tvrdí, že drogové filmy jsou prostředkem rozšiřování a překračování běžných módů vnímání a myšlení, a tedy se stávají nástrojem i samotné změny stavů vědomí. Tyto filmy využívají specifické stylistické techniky, aby ponořily diváky do virtuální narkózy a halucinogenních stavů.¹⁶⁷

Výsostnými „farmakoanalytickými“ filmy subkulturního vrcholu šedesátých let, které do velké míry vůbec definovaly obecnou představu „psychedelického filmu“ jako takového, byly dva nezávislé, nízkorozpočtové snímky *The Trip* a *Easy Rider*.¹⁶⁸ *The Trip*, natočený v roce 1967, považuje Powellová za exploatační dílo, jehož časoprostor se pohybuje kolem několika psychedelických intoxikací hlavního hrdiny LSD bez významnějšího narativního rámce.¹⁶⁹ Film je charakterizován divokou výtvarnou složkou, inspirovanou technikami expanded cinema a light show, které si režisér Roger Corman vypůjčuje, aby ilustroval stavy hrdiny, a snad i halucinogenní stav pomocí filmu navodil. Powellová v té souvislosti upozorňuje na koncept „contact high“, tedy fenoménu, kdy je ne-uživatel ovlivněn intoxikací druhého. Film se snaží evokovat intoxikaci především skrze abstraktní či semi-abstraktní scény, využívající vizuálních efektů jako dvojexpozic, kaleidoskopického rozpadu, blikání, barevných filtrů apod., nebo čistě stříhové skladby a jejích rytmických proměn. Powellová si všímá snahy o navození až synestetických pocitů, kdy se stříhem spojují vizuální a haptické vjemy.¹⁷⁰

Film *The Trip* lze interpretovat jako snahu o znázornění mentálních procesů intoxikace, která je chápána jako prostředek spirituálního posunu v duchu Timothy Learyho; hlavní hrdina však

¹⁶⁴ POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007, s. 1-188. ISBN: 978-0-7486-3282-4.

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 65-72.

¹⁶⁸ CORMAN, Roger. *The Trip*. Film. 1967; HOPPER, Dennis. *Easy Rider*. Film. 1969.

¹⁶⁹ POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007, s. 65-72. ISBN: 978-0-7486-3282-4.

¹⁷⁰ Tamtéž.

nakonec zůstává zajatcem svých fixací, kapitalistické ideologie, neschopen integrovat své psychedelické zážitky. I přesto je *The Trip* podle Powellové až naivní oslavou psychedelické kultury a představ o intoxikačních stavech.¹⁷¹

Druhý kultovní snímek hippie kultury, *Easy Rider*, má daleko pesimističtější vyznění. Za filmem stál téměř stejný tým jako u *The Trip*; hlavních rolí se opět ujali Peter Fonda a Dennis Hopper, který rovněž film režíroval. Jack Nicholson, jenž byl scénáristou *The Trip*, se tentokrát přesunul před kameru.

Jestliže v *The Trip* byl stav intoxikace vlastně hlavním vyjadřovacím prostředkem, v *Easy Rider* je z hlediska psychedelik podstatná hlavně tzv. hřbitovní scéna, která se od zbytku filmu formálně odlišuje stříhovým rytmem, ale také barevností, a vůbec výběrem záběrů, které mají ilustrovat stav po požití LSD. Jakoby se kamera, přímo v duchu Deleuze, stala vědomím postav, a divák sleduje postupnou změnu do halucinogenního stavu. Tato změna se projevuje nejdříve v samotné kameře, v její perspektivě, která se postupně odlidšťuje, jakmile se hrdinové dostávají „ze svých hlav“, aby prohlédla pozorovaný svět do větší hloubky, než je lidské oko schopné za normálního stavu vědomí. Hlavním vyjadřovacím prostředkem scény je dezorientace a fragmentarizace kontinuity narativu. Výsledkem je změna divákovy vnímání času – ač scéna trvá pouze pět minut, zdá se být v kontextu zbytku filmu delší.

Okolnosti vzniku filmu *Easy Rider* jsou pro svou dobu skoro stejně příznačné, jako snímek samotný. Intoxikace byly ve filmu údajně autentické, což ještě více dokresluje horečnatou dobu roku 1968, kdy byl film natáčen. Film zaznamenal obrovský úspěch, jak komerční, tak umělecký, a pomohl proměnit americkou kinematografii jednou provždy tím, že velkým studiím ukázal potenciál nízkorozpočtových filmů režírovaných mladými talenty.¹⁷² Díky tomu dostal v Hollywoodu příležitost také např. český emigrant Miloš Forman, který zanedlouho natočil svůj americký debut *Taking Off*, jenž také můžeme považovat za film reagující na psychedelickou revoluci šedesátých let, a to sice skrze téma rodičů hledajících své děti uprchlé mezi hippies.¹⁷³

Tyto dva dnes již klasické filmy – *The Trip* a *Easy Rider* – jasně definovaly podobu toho, jak je dnes vnímán psychedelický filmový žánr a vůbec psychedelická vizualita. Neznamená to však, že by tyto filmy obzvláště vynikaly originalitou zobrazení intoxikace – Powellová dokonce hodnotí jejich vizuály jako dobová klišé psychedelické scény.¹⁷⁴ Bezesporu však oba tyto filmy

¹⁷¹ POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007, s. 65-72. ISBN: 978-0-7486-3282-4.

¹⁷² Vliv *Easy Rider* na kinematografii rozebírá např. BISKIND, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster, Inc., 1998. ISBN: 978-1-4391-2661-5.

¹⁷³ CARRIERE, Jean-Claude. *Les années d'utopie*. Paris: Plon, 2003. ISBN: 978-2-259-19800-4.

¹⁷⁴ POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007, s. 65-72. ISBN: 978-0-7486-3282-4.

zachytily duch doby a vytvořily jistý model „psychedelické“ vizuality, který je používán v kinematografii až do současnosti.

Richert si také všímá zásadní role, jakou v rámci etablování psychedelického filmu jako žánru sehrál právě Jack Nicholson, spojený s oběma snímky v různých rolích (herec, scenárista). Nicholson podle něj aktivně propagoval anti-establishment kulturu a psychedelickou ikonografii.¹⁷⁵

V americké kinematografii lze samozřejmě nalézt formálně odvážné psychedelické filmy z doby ještě před vznikem *The Trip*. Výrazná postava amerického experimentu Kenneth Anger vytvořil již v padesátých letech svůj psychedelický opus *The Inauguration of the Pleasure Dome*, v němž spojuje psychedelickou intoxikaci s tématem alchymie.

2.3.3. Československý psychedelický film

Ač bylo Československo šedesátých let prominentní zemí, co se týče výzkumu a produkce LSD a dalších psychedelik, psychedelický fenomén se do světa kinematografie příliš neotiskl. Několik psychedelikům blízkých filmů však přeci jen objevit v dějinách československého filmu lze, a to například filmy Václava Hapla. Hapl je méně známou postavou českého filmu; dlouhodobě pracoval jako režisér pro Československý armádní film, tedy státní organizaci, která vyráběla filmy Československé armádě.¹⁷⁶ Podobně jako v případě Sandozu se tedy jedná o industriální filmovou produkci, díla, která neměla primárně umělecký účel, ale měla sloužit k interní edukaci, instruktážně či jinak informativně. ČAF vyráběl hlavně vojenské instruktážní filmy.¹⁷⁷

Stejně jako u Sandozu však v Československém armádním filmu vznikly také umělecky hodnotné filmy, jako například *Člověk neumírá žízni*, režírovaný Haplem v roce 1970.¹⁷⁸ Hapl měl v té době za sebou již jeden film s tématem LSD – krátký instruktážní snímek *Experiment*, který dokumentárně zachycoval průběh zkušební intoxikace skupiny vojáků právě látkou LSD.¹⁷⁹

¹⁷⁵ RICHERT, Lucas. *Strange Trips: Science, Culture, and the Regulation of Drugs*. (e-kniha). Montreal, Kingston, London, Chicago: McGill-Queen's University Press, 2018, s. 87. ISBN: 978-0-7735-5653-9.

¹⁷⁶ LOVEJOY, Alice. *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2015, s. 105, 200 (elektronická publikace, pozn. autorky). ISBN: 978-0-253-01493-1.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ HAPL, Václav. *Člověk neumírá žízni*. Film. 1970.

¹⁷⁹ VOVSÍK, Tomáš. *Václav Hapl a filmový esej*. Olomouc: 2011, 59 s. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí Vladimír Suchánek.

Uměleckého vrcholu Hapl dosáhl ve filmové eseji *Člověk neumírá žízni*. V tomto filmu se Hapl uměleckou formou zamýšlí nad tématem psychedelik a jejich integrace do společnosti. Na krátkém formátu dvaceti minutového filmu rozehrává složitou úvahu prostřednictvím několika linek – obrazů psychicky nemocných, intoxikačního experimentu pod vedením psychiatra a stříhových, found footage pasáží, jež tematizují dopad zrychlené, konzumní společnosti na psychiku lidstva. Film byl zřejmě ideologicky manipulován a dnes proto vyznívá částečně propagandisticky. Ač je jeho anti-západní étos jasně čitelný, snímek překvapuje svěžestí nesnadné úvahy o zapojení psychedelik do léčby psychicky nemocných a také osobitou vizualitou, ilustrující stavy intoxikace, kterou lze hodnotit i z technické stránky v kontextu československého filmu jako výjimečnou. Hapl sám před tvorbou filmu užil LSD, aby se pokusil o co nejautentičtější zachycení zážitku.¹⁸⁰ Pikantní souvislostí také je možná účast Stanislava Grofa ve filmu v roli lékaře podávajícího LSD pacientům. Lovejoyová, která se zabývá armádním filmem, tvrdí, že lékařem je skutečně Grof těsně před emigrací do USA.¹⁸¹

Rozebírané filmy i představené teoretické náhledy představují dílčí příklady z široké škály přístupů k psychedelickému žánru. Psychedelický motiv, ať už přítomný jako samotná zobrazená intoxikace, nebo jako vizuální prvek, či vůbec širší rámec, je ve filmech prostředníkem různorodých obsahů. A jak vyzývá Powellová, analýzou těchto obsahů a motivů můžeme vlastně zakoušet to samé, co postavy zkoumaných filmů, alteraci vědomí a myšlení.¹⁸²

¹⁸⁰ VOVSÍK, Tomáš. *Václav Hapl a filmový esej*. Olomouc: 2011, 59 s. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí Vladimír Suchánek.

¹⁸¹ LOVEJOY, Alice. *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2015 s. 105, 200 (elektronická publikace, pozn. autorky). ISBN: 978-0-253-01493-1.

¹⁸² POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007, s. 1-15. ISBN: 978-0-7486-3282-4.

2.4. Psychedelický Sandoz: Filmy¹⁸³

V následující části studie se pokusím přiblížit, jakým způsobem umělecké filmy Sandozu konkrétně pracovaly s tématem mimořádných stavů vědomí, jak se profilyvaly filmy ze zmiňované kategorie „psychiatrie“, a pokusím se také ověřit, zda označení „filmové psychedelikum“ odpovídá přístupu, s nimiž umělecké Sandoz snímky vstupovaly na již představenou scénu psychedelického filmu, a také psychedelického dění. Byly filmy Sandoz schopné podobné imitace intoxikačních stavů, jako slavné kontrakulturní tituly, a čím tedy bylo zpracování psychedelického tématu v rámci portfolia výjimečné?

Všechny filmy, které budu dále analyzovat, řadila společnost do zmiňované „psychiatrické“ kategorie, která se řadila, podle ve firemních archivech Novartis dostupných katalogů, k nejpočetnějším. Zdá se, že v těchto snímcích je pojem mimořádných stavů vědomí reprezentován na různých úrovních, jakožto téma, objevující se v narativech filmů, jako vizuální motiv, anebo až „konceptuálně“, tedy v podobě motivu, jenž nemusí být na první pohled zřejmý, je ale přítomen jakožto koncept, širší rámec, udávající hlubší význam filmu, nebo dodávající společenský či umělecký kontext.

V této práci poměrně široce rozebíraná kauza kolem objevu, výzkumu a následné distribuce psychedelika LSD nebyla představena jen za účelem demonstrování zřejmě nejpopulárnějšího, i když nikoliv nejúspěšnějšího produktu širokého farmaceutického portfolia společnosti. I když reálný dopad (ve smyslu efektivity léčby), jaký látka měla na skutečné i potenciální pacienty, nebyl v porovnání s jinými přípravky Sandozu v globálním měřítku tak znatelný (např. oproti antibiotikům apod.), LSD figurovalo jako kulturní fenomén generující nové myšlení a hodnoty nejen v kontextu historie společnosti, ale především mimo ni – na společensko-politické scéně poválečné doby. Velkolepé přijetí, jaké se látce celosvětově dostalo, indikovalo hluboké společenské změny, a vůbec definovalo duch oné zjitřené doby.

LSD však také zřejmě zasáhlo do filmové výroby Sandozu, která byla přibližně ve stejné době, v jaké kulminovala mediální smršť kolem psychedelik, na svém pomyslném vrcholu.¹⁸⁴ Zda byla souvislost mezi psychedelickým výzkumem a výrobou v Laboratořích Sandoz a vznikem

¹⁸³ Tato podkapitola částečně vychází z textu PETŘÍKOVÁ, Lea. Psychedelic Sandoz. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2, s. 173-180. ISSN 1240-2745.

¹⁸⁴ LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383, s. 393-404.

filmů tematizujících psychedelika či mimořádné stavy vědomí přímá (tedy zda společnost skutečně měla zájem o filmovou reflexi kontroverzního tématu, které hýbalo světem, či ji přímo zajímalo, jak se k tématu postaví režiséři uměleckých filmů, a filmy tedy mohly být realizovány přímo z podnětu společnosti, nebo se dokonce jednalo o svého druhu reklamu na produkty Sandozu), či se jednalo o nepřímou souvztažnost (psychedelický projekt Sandozu a umělecká filmová produkce byly paralelními, avšak nezávislými jevy, snad důsledky zeitgeistu doby, jež rozevírala hranice na mnoha frontách, není jasné a uspokojivě prokazatelné; jak bylo naznačeno, ve firemních archivech se kromě samotných filmů a několika doprovodných materiálů nedochovaly žádné produkční materiály, odhalující záměry společnosti.

Místo uvažování o účelu filmů je tak možná nasnadě pokusit se o přiblížení výjimečnosti filmů z portfolia Sandoz právě skrze jejich tematické a koncepční propojení s LSD a psychedeliky, potenciálně pak s tématem změněných stavů vědomí obecně. Způsob, jakým bylo k těmto tématům ve filmech přistupováno, lze rozdělit na několik skupin: mimořádné stavy vědomí jako téma filmů, audiovizuální evokace těchto stavů ve filmech a pojem mimořádných stavů vědomí jako rámeček či koncept filmů.

Asi nejsrozumitelnějším způsobem, jakým filmy Sandoz zpracovávaly pojem mimořádných stavů vědomí, je otevřená tematizace psychedelické zkušenosti a dalších fenoménů, jež prožití těchto stavů předpokládaly. Jen několik filmů zpracovávalo přímo psychedelickou intoxikaci; konkrétně byly dohledány následující tituly: experimentální snímek *Images du monde visionnaire*, dokumentární film *Perception and imaginative experience*, rovněž dokumentární snímek *Acid*, ryze edukativní *Action of LSD in dogs and cats*. V archivu byl také nalezen film *LSD-25*, jenž však nebyl Sandozem produkován, a společnost na něm, na rozdíl od *Acidu*, nijak nespolupracovala, nebo to alespoň nevyplývá ze závěrečných titulků filmu, ani z dostupných materiálů. Zdá se pozoruhodné, že ve firemních archivech Novartis bylo možné dohledat jen tyto filmy, z nichž pouze tři (a z toho dva z vlastní produkce) naplno rozebírají psychedelickou zkušenost. Nabízí se otázka, zda existovalo filmů o psychedelické zkušenosti více (a posléze byly staženy z archivů), když se společnost Sandoz do takové míry podílela na uvedení psychedelik do obecného povědomí; časopis *Médecine/Cinéma* však jiné takové filmy nezmiňuje, ani jinde nebylo možné zmínky nalézt, tudíž se lze přiklonit k vysvětlení, že Sandoz jako úspěšná farmaceutická společnost, profitující z výroby mnoha dalších lékárenských produktů, neměl z reputačních důvodů zájem o výrobu většího množství filmů otevřeně

diskutujících psychedelika - takovouto domněnku potvrzuje i současný, spíše zdrženlivý přístup společnosti k psychedelickému tématu.¹⁸⁵

Mezi Sandoz filmy rozebírajícími psychedelickou zkušenost, ale vlastně i mezi snímky zkušenost vizualizujícími, jasně vyniká středometrážní snímek *Images du monde visionnaire* (1963), který režíroval dvorní „umělecký“ režisér Sandoz filmů Éric Duvivier v úzké spolupráci s výtvarným umělcem, spisovatelem a básníkem Henri Michauxem.¹⁸⁶ Již tato konstelace vypovídá o zvláštní povaze snímků Sandoz portfolia – na jedné straně režisér, který, ač pocházel z filmařské rodiny, se původně se zaměřoval na medicínu, aby posléze vynalezl tak trochu svůj vlastní filmový žánr, umělecký lékařský film, sice tematizující lékařské fenomény, často spojené s obory psychologie a psychiatrie, ale uměleckými prostředky posunující utilitární formu směrem k formálně důmyslným, výtvarným filmům nesoucím často až ambivalentní význam. Na straně druhé stál u filmu Michaux, experimentující výtvarník a literát jdoucí ve své tvorbě až na hranu formy i obsahu, směrem k zachycení toho „podstatného“.¹⁸⁷ Michaux byl ovlivněn mimozápadním myšlením, především východním prostorem, a jeho snaha jít do hloubky a překonávat dosavadní poznání vedla až k psychedelickým zážitkům s různými substancemi.¹⁸⁸

Duvivier se s Michauxem protnul ve snaze jít dál za poznané hranice; snad i proto se tyto dvě osobnosti spojily v tvůrčí spolupráci na filmu, který tematizoval Michauxovy zkušenosti s psychedeliky hašišem a meskalinem.

Film *Images du monde visionnaire* měl poměrně netradiční stavbu; uvádí jej krátká pasáž, kterou otevírá záběr na Michauxovu knihu *Misérable miracle*, jež byla autorovou reflexí meskalinového zážitku a zřejmě také zásadním momentem pro vznik filmu ve spolupráci s Duvivierem. Silvers si ve své předmluvě k úryvku z Michauxovu textu v *The Paris Review* všímá, že literátovy zážitky s psychedelikem, popisované právě v textu *Misérable miracle*, se odlišovaly od zkušeností Aldouse Huxleyho, pro kterého byly zásadními hlavně hlubinné transformace externích objektů.¹⁸⁹ Michaux podle Silverse považoval za pozoruhodné hlavně vnitřní obrazy, které se jeho myslí „rozlévaly jako zvláště rozrušený a vibrující film.“¹⁹⁰

¹⁸⁵ Např. v publikaci o historii společnosti (DETTWILER, Walter (ed.). *Novartis: How a Pharmaceutical World Leader Was Created out of Ciba, Geigy and Sandoz*. Londýn: Profile Books, 2014. ISBN 978-1781252659) i v její revidované a doplněné verzi (DETTWILER, Walter (ed.). *25 Years of Novartis. 250 Years of Innovation*. London: Profile Books, 2021, s. 87, 94. ISBN: 9781788169813.) je psychedelické výrobě společnosti věnován pouze jeden odstavec a krátký biografický medailonek A. Hofmanna.

¹⁸⁶ DUVIVIER, Éric. *Images du monde visionnaire*. Film. 1963.

¹⁸⁷ DE ZEGHER, Catherine. Adventure of ink. In: DE ZEGHER, Catherine, *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers, 2000, s. 170. ISBN: 978-1-8589-4120-2.

¹⁸⁸ PETŘÍKOVÁ, Lea. Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz. *Illuminace*, roč. 29 (2017), č. 1, s. 51-68. ISSN 0862-397X.

¹⁸⁹ SILVERS, Robert B. From "Misérable Miracle" *The Paris Review*, roč. 4 (1956), č. 15, s. 84-105.

¹⁹⁰ Tamtéž.

Film tedy exponováním titulní stránky knihy jasně upozorňuje na spojení s osobou Michauxe, což je ještě více podpořeno vzápětí, když sám umělec zahajuje krátký úvodní monolog, jenž slyšíme jako voice-over:

„Když mi bylo nabídnuto natočit film o meskalinových vizích, řekl jsem opakovaně, a opakuji to znovu, že to znamená pokoušet se o nemožné. Můžeme se snažit, jak chceme, ale ta droga nás přesahuje. Ani úžasný film se skvělými prostředky, se vším, co je potřeba k jedinečnému dílu, nedisponuje dostatečnými obrazy. Musely by být ještě víc oslňující a nestálé, jemnější a labilnější, neuchopitelnější, více oscilující a znepokojující, trýznivější, pohyblivější a nabitější, intenzivněji nádherné, šíleněji barevné, agresivnější, bláznivější a zvláštnější. Co se týče rychlosti, tak ta je stejná jako kdyby se všechny sekvence musely vejít do padesáti vteřin. Film se zde stává bezmocný. Všechny uvedené vlastnosti by navíc musely být zvýrazněny současně. Filmové obrazy jsou tudíž značně umrtvené, zpomalené, zmírněné, pouhé náznaky vizuálních útvarů, jimiž téměř povinně – pokud je požitá dávka dostatečná – projde představivost osoby, která drogu požila, ať už je duchem minulého života nebo bezproblémovou duší. Dosud nebyla představena hluboká osobní reakce, film, který by byl zcela jiný. Ale druh obrazů, s nimiž se v tomto stavu mnoho lidí setkává, by stačil k tomu, aby se člověk, který se o téma vizí zajímá – nakolik se tyto liší od vizí ve snech a v určitých ohledech i od těch, které vyvolává hašiš – přiblížil těm, které někteří duševně choří popisují, ať už pozitivně či negativně. Toto je tedy odůvodnění této snahy. Předtím nebylo nic. Příště to dokážeme i lépe. Ačkoli meskalinové vize obvykle probíhají v naprostém tichu, není bez důvodu, že tato část obsahuje i hudbu. Má zde totiž svou roli.“¹⁹¹

Michauxovu promluvu jsem se zde rozhodla uvést celou, a to jak pro zřejmý význam, který s sebou vůbec první český překlad tohoto jeho autentického vstupu nese, tak z důvodu značné smysluplnosti postřehů k filmu samotnému i ke snaze o postižení psychedelické zkušenosti prostřednictvím filmového média. Michaux jasně upozorňuje na nemožnost zachycení skutečné povahy psychedelické zkušenosti filmem, ač se film, jak Michauxova úvaha latentně nabízí, svou charakteristikou psychedelické intoxikaci podobá (není jistě náhoda, že se Michaux celoživotně o filmové médium zajímal).¹⁹² Umělcův úvod působí o to paradoxněji, jak silně sebekriticky hodnotí vlastní snímek, který teprve začíná. Povšimnutí hodná je dozajista i poznámka o absenci filmů, kterým by se podařilo psychedelickou zkušenost lépe předat.

¹⁹¹ DUVIVIER, Éric. *Images du monde visionnaire*. Film. 1963. (Překlad Marta Darom.)

¹⁹² HALPERN, Anne-Élisabeth. *Michaux et le cinéma*. Paris: Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2016, s. 8. ISBN: 9782858939824.

Jako doprovodný vizuál k Michauxovu úvodu posloužily umělcovy kresby, skrze něž se snažil vystihnout něco ze zakušených vizí pod vlivem meskalinu. Kresby jsou jednoduše nasnímané, pohyb je evokován pouze pohyby kamery. I tak se jedná o působivý úvod do experimentálního filmu, který následuje.

První, „meskalinová“ část je vystavěná z abstraktních a semi-abstraktních obrazů, které mnohdy připomínají Michauxovu tvorbu, především v první polovině, jež představuje pásmo jakoby krystalických struktur.¹⁹³ Záběry se třpytí, jemně pohybují, a úplně v úvodu také dominuje flickr efekt, který má snad evokovat nástup psychedelického účinku. Nápis „*intolérable*“, rovněž problikávající, navozuje pocit napětí. V druhé části meskalinové pasáže pak převažují kaleidoskopické obrazy, zmnožující jeden výjev do sebe-replikující se palety různorodých výjevů – některé kaleidoskopy jsou zcela abstraktní, založené na záběrech struktur, jiné připomínají architektonické útvary a jiné objekty, objevují se dokonce organické tvary, nebo osoby (viz fig. 20). Mezi kaleidoskopickými paletami občas vyskočí světelný abstraktní záběr či flickr sekvence. K tomu zní znepokojivá, až nervní moderní vážná kompozice, kterou ostatně Michaux zmínil již ve svém úvodu.



Fig. 20.: Fotografie z filmu *Images du monde visionnaire*

Meskalinová pasáž působí z hlediska formy kompaktně a uceleně. Struktura, v jaké jsou vyskládány jednotlivé záběry, se může zdát značně nahodilá; filmu se však daří poměrně

¹⁹³ DUVIVIER, Éric. *Images du monde visionnaire*. Film. 1963.

srozumitelně zprostředkovat intenzivní, znepokojivé, pohlcující a až nesnesitelné pocity, jaké popisuje Michaux také ve svém literárním díle, které se zřejmě stalo inspiračním východiskem výsledné skladby obrazů.¹⁹⁴ Při četbě Michauxova autentického a až drásavého popisu zážitku nelze však nesouhlasit s umělcovým vlastním konstatováním, že film působí trochu pomale a ustrnule; ostatně zrychlení, které by asi více evokovalo Michauxovy zkušenosti, by mohlo zajímavě posunout a ještě zradikalizovat předkládanou formu. I přesto se však bezesporu jedná o výrazný pokus přiblížit se autentické evokaci psychedelického zážitku.

V části druhé Duvivier s Michauxem zamířili do mnohem surreálnějších a dynamičtějších vod; „hašišovou“ část otevírá záběr mostu, postupně se však film zanořuje do bizarní sekvence abstraktních i konkrétních obrazů, které oproti „meskalinové“ části zahrnují i inscenované scény a vizuální efekty tolik typické pro Duvivierovu tvorbu jako takovou.¹⁹⁵ Hned po několika záběrech jiskření totiž nastupuje scéna s lidskou figurínou, již je utržena hlava neznámou silou. Hlava následně letí na jakémsi létajícím objektu nad krajinou; tento záběr pak střídají dynamické obrazy evokující propad do tunelu nebo temného prostoru, v němž se jednotlivé částice (objektů, osobnosti, vlastního já) rozsypávají. Objevuje se zvláštní stroj, připomínající zastaralou ponorku, za jejímiž okénky pozorujeme podivné objekty, části těl, ale také živé dítě. Opět pohyb, škrábance, pády, hory. Výtvarné abstraktní výjevy střídají realistické záběry krajin. Výstřiky tekutiny, kaleidoskopy, žirafa, střelba směrem ke kameře. Bizarní sekvence mužů v oblecích s buřinkami, pohybujících se na obskurní dřevěné konstrukci trčící z malého domku. Zrychlené, těkavé záběry lidí, tlukot srdce, voda, pískot. Svítící lebky, ptáci, nebezpeční muži, svatý. Opět kaleidoskop, oscilace, zář (viz fig. 21).

¹⁹⁴ MICHAUX, Henri. *Miserable Miracle (Mescaline)*. San Francisco: City Light Books, 1967, s. 9-89.

¹⁹⁵ DUVIVIER, Éric. *Images du monde visionnaire*. Film. 1963.

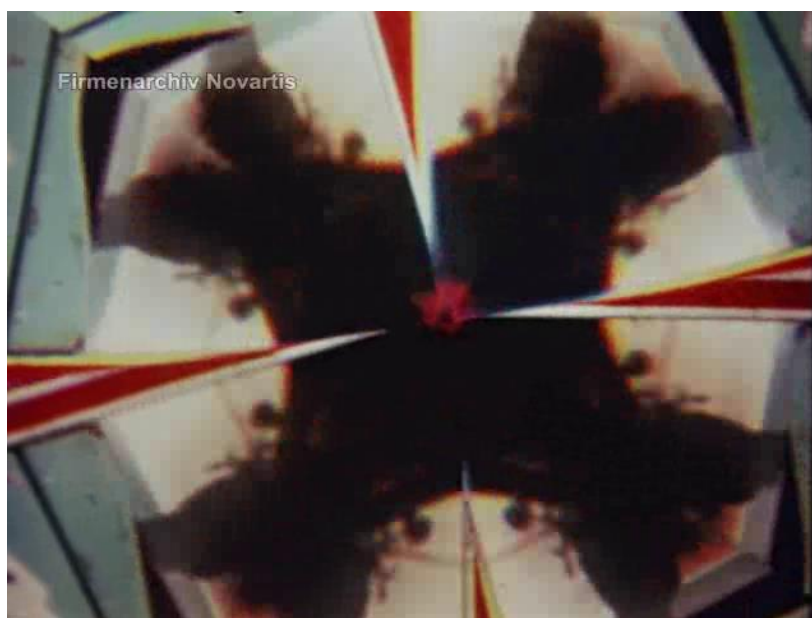


Fig. 21.: Fotografie z filmu *Images du monde visionnaire*

Jestliže v první části filmu se jasně projevila spolupráce s Michauxem, ať už ve vizualitě, konkrétních výtvarných motivech, nebo i v jisté sevřenosti a hloubce, tak druhá část jako by naznačovala větší dominanci Duviviera a jeho excentrického, surrealismem ovlivněného pojetí filmu. Duvivier se rozhodně nebál vizuálních efektů, byť poměrně jednoduchých, jako byly dvojexpozice, stop trik, jednoduché animace, či prostě využití různých objektů, figurín a jejich manipulace před kamerou. Také se vyžíval v surrealistické scénografii, v mnohých filmech až opulentních rozměrů (např. ve snímcích *La femme 100 têtes* nebo *Concerto mécanique pour la folie*). Ač tato režisérova snaha o netradiční filmové pojetí může z dnešního pohledu působit místy až úsměvně, nedá se Duvivierovi upřít, že, obzvláště v kontextu lékařského filmu, zaměřeného hlavně na užitek, usiloval o tvorbu alternativních formátů – první část *Images* ostatně připomíná až experimentální filmovou scénu padesátých a šedesátých let, např. strukturální film, nebo práci Stana Brakhage. Těžko soudit, zda byl s těmito zdroji Duvivier obeznámen; spíše se zdá, že silně, a svým vlastním, byť trochu naivním způsobem aprorioval dědictví francouzského, nejen filmového surrealismu.¹⁹⁶

Images du monde visionnaire ve výsledku sice spíše potvrzuje Michauxovo vlastní konstatování o nedostatečnosti filmového média k zachycení psychedelického zážitku, zároveň se však filmu daří poměrně sugestivně navodit pocit vytržení z racionálního rámce. Také vizualita filmu se zdá být do jisté míry a v daném kontextu (např. spolupráce s Michauxem) až objevná – sice v té době již existovaly formálně odvážnější experimentální

¹⁹⁶ DUVIVIER, Éric. *Images du monde visionnaire*. Film. 1963.

filmy, v tomto případě se však jednalo o unikátní propojení netradiční formy, psychedelického tématu a autentické spolupráce s výjimečnou osobností Michauxe. Tyto okolnosti činí film nadčasovým a svým způsobem i předjímajícím další experimenty žánru psychedelického filmu.

Film *Images du monde visionnaire* je možné zařadit do skupiny snímků z portfolia Sandoz, které reflektovaly psychedelickou intoxikaci, a zároveň se ji snažily vizualizovat. Dalším filmem, jenž rovněž zkoumal jak psychedelický zážitek, tak možnosti jeho evokace, i když zcela jinými způsoby, byl dokumentární snímek *Perception and imaginative experience* (1965).¹⁹⁷ Film režíroval poněkud překvapivě opět Duvivier; tato překvapivost vychází z naprosto odlišného pojetí filmu. V případě *Perception* se jedná o na první pohled tradiční, edukativní dokumentární snímek, který diváky seznamuje s tématem výzkumu vlivu různých substancí či okolností (mezi nimi i psychedelik) na lidské vnímání a imaginaci. Konkrétně snímek zachycuje pokusy s flickrem, projekčními testy, sensorickou deprivací a psychedeliky.

V dokumentu se Duvivier oproti *Images* blíží daleko transparentněji žánru lékařského filmu. V první části filmu sledujeme průběh výzkumu – uvedení subjektu do výzkumného prostředí (např. tmavá komora u testu se sensorickou deprivací) a napojení přístrojů na tělo, sledování výsledků výzkumníky. K tomu nám obrazová část pomocí doplňkových záběrů grafů, nebo historických vyobrazení, i zvuková skrze voice-over doplňují historii pokusů (např. u flickr výzkumu je zmiňován J.E. Purkyně).

Již před polovinou snímku se však situace náhle mění, a film začíná generovat psychedelické vizuály, když evokuje, co asi testované subjekty zažívají. Vizualizace zahajuje intoxikace psilocybinem: pozorovaný pokoj testovaného se proměňuje, na skříni se objevují vzorce, prostor se naklání, předměty mění tvar, pokoj se pohybuje, objevují se nové paterny (či existující vystupují), mění se barvy a velikosti objektů. Objevuje se blikání, surreální či neexistující objekty (šachy, silueta osoby), zdvojení a rozmazání obrazu, kaleidoskopické obrazce.

Pasáž vizualizací pokračuje evokací percepce pod vlivem flickeru, tedy blikajícího světla v rychlé frekvenci. Film komentuje i vykresluje vizuální efekt způsobený flickerem jako velmi podobný psychedelickému efektu – a skutečně vizualizace ukazuje spirálovité, geometrické abstrakce v pohybu, míhající se paprsky, proudící pruhy. Když se frekvence blikání sníží, pozorované obrazce připomínají pulzující kruhy. Další pokus se zvýšením frekvence pak vytváří u testovaného pozoruhodné dynamické obrazce, plné organických tvarů až rostlinného charakteru; přítomný je také kaleidoskopický efekt, proudy barev, geometrizované plochy (viz fig. 22-25).

¹⁹⁷ DUVIVIER, Éric. *Perception and imaginative experience*. Film. 1965.

Film dále představuje vizualizace pokusů kombinujících flickr efekt a intoxikaci psilocybinem. Voice-over i obrazová složka přibližují, že testovaný subjekt nejdříve pozoruje distorzi obrazu pohybuje se barevnými tvary, které mohou přecházet do halucinací. Vizualizace pak klade důraz i na vzorce a opět kaleidoskopické rozložení obrazu. Velmi povedená se zdá být sekvence evokující rozpořívování pozorované reality. Dále film prezentuje škálu vizualizací zahrnujících vize figurativních obrazců, menší spirály, organické paternity, plochy evokující proudy, hladinu vody, i konkrétní objekty.

První vizualizace filmu, tedy intoxikace psilocybinem, je zachycená skrze deformaci a další vizuální postprodukci natočeného materiálu; ostatní vizualizace pak využívají působivou animaci, která jednoduchými, ale sugestivními výtvarnými prostředky navozuje dojem psychedelického zážitku.

Film *Perception and imaginative experience* lze charakterizovat jako specifický příklad „uměleckého“ filmu Sandoz, jenž na první pohled působí jako tradiční, informativní dokumentární dílo, popisující výzkumné projekty zabývající se mimořádnými stavy vědomí v různých podmínkách. Je to však právě ono téma mimořádných stavů vědomí, a konkrétněji pak reflexe psychedelické zkušenosti, které film významově posunují směrem k ambicióznímu dílu, jež se pokouší zároveň o poměrně radikální vizualizaci zažívaných proměn vědomí a vnímání. Věcná, a přitom výtvarně hravá obrazová stránka vychyluje film z jednoznačně edukativní kategorie; více než polovinu filmu tvoří pozoruhodné vizualizace, které doplňuje výrazná, experimentální hudba. Efekt vizualizací na diváka filmu lze s trochou nadsázky považovat za skutečně psychedelický; ať už stála za vznikem tohoto snímku snaha společnosti Sandoz o vzdělávání lékařských odborníků, a tedy samotných psychiatrů či psychologů, ve věci výzkumu mimořádných stavů vědomí a psychedelické intoxikace, nebo snad i nepřímá propagace využití psychedelik v léčbě a výzkumu, filmu se dozajista daří kontrastem informativních částí a zajímavých psychedelických pasáží vytrhnout diváka z normálního stavu a uvrhnout jej do stavu alterity, o němž hovoří Powellová.¹⁹⁸ Nehledě na to, zda se jedná o skutečný změněný stav vědomí, nebo jednoduše o efekt, který mohou mít filmy psychedelického žánru na své diváky, snímek *Perception and imaginative experience* se otevřeně hlásí k psychedelické tradici také tím, že vyzdvihuje ve své informativní části benefity psychedelického výzkumu.¹⁹⁹

¹⁹⁸ POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007, s. 1-15. ISBN: 978-0-7486-3282-4.

¹⁹⁹ DUVIVIER, Éric. *Perception and imaginative experience*. Film. 1965.



Fig. 22.-25.: Kaleidoskopické a spirálovité obrazce z filmu *Perception and imaginative experience*.

Rovněž je možné uvažovat o psychedelickém hledisku filmu z perspektivy skutečných účinků psychedelik na lidské vnímání. Kvalitativní studie ukázala, že alespoň polovina respondentů prožívala při intoxikaci psilocybinem proměnu vnímání barev, surreální výjevy, pohyby struktur či objektů, dojem živé reality a její geometrizaci, zvukové efekty a dlouhodobý efekt na vnímání reality.

Ve filmu *Perception and imaginative experience* prezentované vizualizace psilocybinové intoxikace se tak do velké míry shodují jak s nejčastějšími účinky, objevujícími se u uživatelů, tak vystihují i konkrétní popisy z průzkumu, např. respondent*ka 3 konstatoval*a: „Co člověk vidí v realitě – tam mi přijde, že když je někde výrazný stůl s výraznou texturou, tak to pak člověk vidí všude, rozplizne se na ostatní věci.“ Tento vizuální účinek dobře zachycuje prolínání struktury podlahy pokoje s ostatními částmi místnosti v první vizualizaci filmu.

Dále respondent*ka 3 sdělil*a, že v porovnání s LSD jsou „houby více přirozené a přírodní, vizuály jsou klíčky a smyčky, je to kvetoucí...“ Organické struktury a vzorce film v několika vizualizacích také obsahuje.

Respondent*ka 2 popsal*a vizuální efekt po požití psilocybinu jako „geometrické obrazce před otevřenýma i zavřenýma očima, různě dynamické, hodně barevné“, a sdělil*a, že při tomto psychedelickém zážitku „se mi objevuje více barev, ale objevují se vzory a geometrie přírody.“

Poznatky kvalitativní studie tak do velké míry potvrzují, že film *Perception and imaginative experience* a v něm představené psychedelické vizualizace vystihují respondenty popisované nejčastější efekty látky na vnímání.



Fig. 26.: Fotografie z filmu *Perception and imaginative experience*.

Snaha o možné navození mimořádných stavů vědomí filmem nevystupuje v příběhu filmové produkce Sandoz jen jako teoretická hříčka; naopak, v titulcích uvozujících rozebíraný snímek *Images du monde visionnaire* se bylo možné dočíst, že prof. Jean Delay²⁰⁰, známý pařížský psychiatr pracující na výzkumu psychedelik, předložil v roce 1963 film před lékařské publikum s vysvětlením: „Právě analogie či identičnost těchto experimentálních stavů, které mohly být navozeny či utlumeny během několika hodin, a určitých stavů duševního odcizení stojí u základu současného výzkumu biochemické patogeneze psychóz.“²⁰¹

Delay, spolupracující ostatně i na *Perception and imaginative experience* a dalších Duvivierových psychedelických či psychiatrických filmech z portfolia Sandoz, narážel na původní předpoklad společnosti Sandoz o využití psychedelických látek právě k umělému vyvolání experimentálních psychóz pro výzkumné potřeby psychiatrické léčby. U samotného počátku psychedelického projektu Sandoz tedy přímo stojí snaha o přenesení či evokaci zážitku mimořádných stavů vědomí.

²⁰⁰ HEALY, David. *The Creation of Psychopharmacology*. London, Cambridge: Harvard University Press, 2002, s. 178-224. ISBN: 0-674-01599-1.

²⁰¹ DUVIVIER, Éric. *Images du monde visionnaire*. Film. 1963. (Překlad Marta Darom.)

Tento přístup k psychedelikům jakožto k prostředku generujícímu experimentální psychózy jako by Sandoz přenesl i do celé skupiny filmů, která se pokoušela o audiovizuální vystižení mimořádných stavů vědomí. Tyto snímky, byť se otevřeně nehlásily k psychedelickému tématu, byly také často charakteristické svou psychedelickou vizualitou, nebo filmovým jazykem; kdyby ve filmech nebyla jasně artikulována jiná témata (především skrze voice-over), jimiž byla hlavně různá duševní onemocnění, filmy by bylo možné zaměnit za díla tematizující psychedelické zkušenosti.

Za typického zástupce této skupiny lze považovat film *Ballet sur un thème paraphrénique*, jenž reflektuje parafrenické delirium, tedy duševní onemocnění projevující se chronickým deliriem s např. paranoidními stavy. Toto těžké téma zpracoval opět režisér Duvivier v roce 1962 do překvapivé podoby tanečního filmu s excentrickými vizuálními scénami, typickými surrealistickou výtvarnou stránkou, jež jsou prokládány několika monology hlavní hrdinky.²⁰² Film je vyprávěn jako halucinační delirium, kterým hrdinka v psychedelickém tanci postupuje. Každý výjev nese symboliku určité fáze onemocnění, jak vysvětlují katalogy Sandoz;²⁰³ hrdinka se ocitá v ryze abstraktních prostředích (např. s levitujícími krychlemi, nebo v prostoru s roztříštěným zrcadlem, které zřejmě symbolizuje rozklad její osobnosti), ale také v konkrétnějších prostorech, třeba uprostřed podivného církevního obřadu, v až boschovském světě skřetů a démona, v jeskyni, nebo na vlastním pohřbu. Vizualitu filmu, která značí Duvivierovu hraniční polohu, kam se při své tvorbě pro Sandoz dostal, definuje extravagance, surrealita, až divadelnost. A také jistá psychedelická vizuální inklinace, zřejmá např. v taneční scéně na spirále (viz fig. 50).

Velmi podobně vystavěným filmem pak byl snímek *Concerto mécanique pour la folie* (1963), který zase mapoval šílenství skrze bláznivou cestu dvojice lidí bizarními prostředími, jako např. místností plnou strojů nebo filmovými pásy.²⁰⁴ Na úvodu tohoto filmu lze zpozorovat jasnou citaci filmu *Jules et Jim* (1962), což potvrzuje, že Duvivier samozřejmě sledoval aktuální filmové dění minimálně na domácí půdě, a jeho filmy tak vedly dialog např. s hnutím nové vlny.

²⁰² DUVIVIER, Éric. *Ballet sur un thème paraphrénique*. Film. 1962.

²⁰³ AUTOR NEUVEDEN. *Films médico-scientifiques Sandoz, édition 1983*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

²⁰⁴ DUVIVIER, Éric. *Concerto mécanique pour la folie*. Film. 1963.



Fig. 27.-28.: Porovnání Jules et Jim a Concerto mécanique pour la folie.

Je podivuhodné, na jak široké škále výrazů se Duvivierova tvorba pro Sandoz pohybovala; od informativních dokumentů, přes divoké experimenty, až po komornější snímky využívající hereckého projevu. Příkladem Duvivierových fikčních, hraných filmů byly dva snímky na téma schizofrenie s podobnými tituly: *Le monde du schizophrène* (1961) a pozdní film produkce *Autoportrait d'un schizophrène* (1978).²⁰⁵

V obou těchto filmech řešil Duvivier téma schizofrenie a jejích projevů v životě jedince; jako hlavní hrdiny si zvolil vždy mladé muže. Z filmového hlediska se zdá jako zajímavějším snímek *Autoportrait d'un schizophrène*, který spadl mezi nejpozději vyprodukované filmy ze Sandoz „umělecké“ výroby.

Hlavní role se chopil charizmatický herec Pierre Clémenti, známý svým účinkováním ve filmech režisérských velikánů jako byl Buñuel nebo Pasolini, ale také problémy se zákonem (byl zatčen a vězněn, paradoxně, vzhledem k účinkování ve filmu Sandozu, za držení drog). Účast zdatného herce film oživila, zároveň Duvivier v *Autoportrétu* mistrně zachází s minimálními filmovými prostředky. Film je založen na skutečných deníkových zápiscích schizofrenního pacienta, jež byly režisérovi poskytnuté psychiatrem. Ve voice-overu zní proud emocionální výpovědi, popisující proměnu schizofrenikovy osobnosti; v obrazu vidíme hlavního hrdinu, jak tráví čas sám se sebou v bytě, a postupně si všimá znepokojivých, až hororových změn a úkazů – jeho tvář se transformuje, odraz se rozpadá, obličej loupe, postupně se mění v masku. Prostředí na něj útočí, vidí nereálné bytosti. Propadá se do chaosu a nejistoty. Duvivier dosahuje účinku filmu prostými prostředky – způsobem snímání, subjektivním pohledem, pohyby kamery, expresivním, ale přesným hereckým projevem Clémentiho, komorním zvukovým designem. Film se stává zřejmě nejsuggestivnějším, když hlavní hrdina není vidět, protože je sám v bytě, a kamera představuje jeho subjektivní pohled. Opakujícím se motivem

²⁰⁵ DUVIVIER, Éric. *Le monde du schizophrène*. Film. 1961; DUVIVIER, Éric. *Autoportrait d'un schizophrène*. Film. 1978.

je přistupování hrdiny-kamery k zrcadlu a následná konfrontace s viděným obrazem. V těchto záběrech dosahuje film svého vrcholu působnosti.



Fig. 29.: Fotografie z filmu *Autoportrait d'un schizophrène*.

Duvivier si ani v tomto filmu neodpustil svou slabost pro surreální rekvizity, např. se objevuje jakýsi astronautský oblek nebo vosková hlava, jež se roztéká. Výtvarná stránka však po většinu času zůstala při zemi; kamera se soustředí na prostý byt hrdiny a dokumentární observaci exteriéru. Jako dominantní prvek vystupuje utrpení hrdiny, do něhož se postupně více a více propadá, a tedy vlastně subjektivita nemoci, jež je zachycena nesmírně přesvědčivě – film totiž přináší obtížnou zprávu, že duševní onemocnění nemocného ovládá, šíří a vytváří komplexní, bezvýchodný svět, v němž nemocného uzavírá. Zároveň film tematizuje obtížnost (sebe)reflexe, a potenciálně také past vlastního vědomí a vnímání, z něhož není úniku. Tato jednoduchá, ale zároveň nesmírně složitě vyjádřitelná témata se podařilo Duvivierovi ve filmu reflektovat, aniž by poskytl jasné odpovědi. Což bylo ostatně pro snímky tohoto režiséra, ale i dalších „uměleckých“ Sandoz filmů typické – filmy nenabízely jasná poselství, ani informace, spíše poskytovaly platformu k rozebrání a dalšímu uvažování o reflektovaných fenoménech.



Fig. 30.: Fotografie z filmu *Autoportrait d'un schizophrène*.

Za asi nejambivalentnější část filmové produkce Sandoz můžeme považovat poměrně početnou skupinu filmů, v níž bylo téma mimořádných stavů vědomí pojímáno jiným způsobem, než pouze tematizací či snahou o evokaci. Tento přístup filmů jako *L'Ordre*, *Le N'Doep*, *La femme 100 têtes*, *Le Horla*, *The Burning Ear* či *Management of Madness: Past and Present* definují jako tzv. koncepční, či rámcový. Mimořádné stavy vědomí v těchto snímcích totiž vystupují jako jakýsi rámeček, do něž je možné zasadit zkoumané filmy; skrze změněné stavy vědomí je možné tyto filmy interpretovat dalším způsobem mimo kontext jejich zdánlivého tématu či vyznění. Mnohé tyto filmy také vědomě oblast mimořádných stavů vědomí a spojených fenoménů tematizovaly; jejich formáty jsou však natolik rozrůzněné, a často jsou to projekty ze své formální či obsahové podstaty nesrozumitelné, že nelze s jistotou identifikovat jejich tematické či formální záměry.

La femme 100 têtes, snímek, který mě uvedl do filmového portfolia Sandoz, naprosto vyniká nejen v kontextu filmové produkce Sandoz, ale snad i v rámci dobového francouzského i zahraničního filmu, především svou neuchopitelností a formální specifičností.²⁰⁶ Jedná se o další z Duvivierových děl, tentokrát o adaptaci stejnojmenného kolážového románu Maxe Ernsta; tato volba adaptovat právě dílo surrealistického výtvarníka upozorňuje na jistou důmyslnost Duvivierových postupů (a potenciálně také na velkou otevřenost zadavatelů filmu,

²⁰⁶ DUVIVIER, Éric. *La femme 100 têtes*. Film. 1968.

společnosti Sandoz). Surrealistická tradice je totiž spojená s hlubinným zkoumáním mimořádných stavů vědomí, a to především spánku a fenoménu snění, na jejichž iracionálním základě vůbec surrealismus jako takový stojí.²⁰⁷ Surrealisté, a přímo sám Ernst, ostatně navazovali na generaci prokletých básníků, kteří jako první začali s cíleným rozrušováním smyslů drogovými zážitky za cílem uměleckého poznání. I když se skupina kolem André Bretona vůči umělým intoxikacím veřejně vymezovala, jejich podrobné zkoumání všech přírodních, ale i chemických změněných stavů vědomí artikulovalo nové tvůrčí uvažování o socializaci změněných stavů vědomí jako kreativního nástroje (zde se protíná koncepce Lewise-Williamse pravěkého pojetí umění se surrealistickým přístupem), na něž pak navázala kulturní revoluce šedesátých let dvacátého století.²⁰⁸

Je však až zarážející, že si Duvivier vybral k adaptaci tak nepřístupné, až enigmatické dílo. Původní kolážový román sestával z množství surrealistických koláží-výjevů, jež byly definované snad jen jediným elementem, objevujícím se ve všech scénách – přítomností postavy ženy či žen, zastupujících titulní „stohlavou“ či „bezhlavou ženu“. Jinak se v každé koláži střídalo prostředí, další postavy, rekvizity, i nemožné, realitu přesahující objekty či akty (létání lidí či objektů, nesmyslná uskupení či spojení, historická období, neexistující přístroje apod.)



Fig. 31.: Fotografie z filmu *La femme 100 têtes*.

²⁰⁷ KING, Elliott H., SUSIK, Abigail (ed.). *Radical Dreams: Surrealism, Counterculture, Resistance (Refiguring Modernism)*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2022, (nelze uvést rozsah citace, elektronická publikace, jedná se např. o kapitolu *Surrealism as Radicalism*). ISBN: 9780271091358.

²⁰⁸ Tamtéž.

Snímek *La femme 100 têtes* představil velmi důslednou adaptaci inspiračního díla; množství koláží je přitom důsledně „rozehráno“ ve filmových scénách přístupem téměř jedna ku jedné – tedy kolážový výjev je fotograficky převeden na plátno se všemi rekvizitami, postavami i vizuálními efekty. Film tak prezentuje pásmo surrealistických výjevů ve scénách, které se v rychlém sledu střídají a nikdy nevracejí zpět, kromě jedné výjimky (prvního a posledního záběru). Každý více či méně komplikovaný výjev se tak objevuje ve filmu po dobu zhruba pěti až deseti sekund. Vzhledem ke dvacetiminutové stopáži se ve filmu prostřídá více než sto scén.

Snímek nemá, stejně jako jeho výchozí zdroj, žádný jasný narativ; sled obrazů vágně rámuje poetické pátrání po stohlavé ženě. Film tak spíše funguje jako komplexní hříčka, postavená na rychlém střídání halucinogenních výjevů, které jako by reagovaly na Michauxův dřívější podnět zrychlit frekvenci vizionářských výjevů evokujících psychedelický zážitek. Film však také důmyslně odkazuje k surrealistické tradici zkoumání mimořádných stavů vědomí; nejen, že adaptuje Ernstovo dílo, ale i svým formální pojetím jako by poukazoval na anachroničnost původního kolážového románu. Snímek působí záměrně zastarale, jak formátem 16 mm filmu, tak rovněž stylizací a filmovými prostředky, např. jednoduchými vizuálními triky, evokujícími až ranou kinematografii. Ostatně i toto propojení kinematografie atrakcí s linií filmů mapujících mimořádné stavy vědomí v portfoliu Sandoz dávalo (či spíše nabízelo) smysl; zjednodušeně to bylo právě devatenácté století a ožehavý přelom devatenáctého a dvacátého století, období *fin de siècle* a společenská krize způsobená průmyslovou revolucí, co dopomohly ke vzniku filmu a dalších nových médií (rádio, telegraf, telefon, ad.), ale také k expanzi zájmu o narušování reality skrze drogy (hašišová doupatka, opium apod.), spiritismus, nebo vaudevillové atrakce.²⁰⁹

Duvivier se v *La femme 100 têtes* představil jako intelektuální tvůrce, schopný konceptualizace projektu a netradičního, ve své podstatě až experimentálního pojetí. Mimořádné stavy vědomí pak snímek skutečně rámovaly – díky znalosti souvislostí, jako byly povaha adaptovaného zdroje a svázanost filmu se surrealistickým hnutím, bylo možné detekovat sekundární, až konceptuální význam filmu jakožto svého druhu halucinačního pásma pohrávajícího si s diváky, a snad i kontextem, v němž byl film prezentován, tedy s uzavřeným prostředím profesionálního, lékařského publika.²¹⁰

²⁰⁹ Elektromagnetickým imaginárnem se v této souvislosti zabývá např. Martin Charvát (CHARVÁT, Martin. *Elektro-fotografické imaginárno*. Praha: NAMU, 2023.), dějinami drogového užívání a psychedelické kultury zase např. Mike Jay (např. JAY, Mike. *High Society: Mind-Altering Drugs in History and Culture*. London: Thames & Hudson, Ltd, 2010.)

²¹⁰ PETŘÍKOVÁ, Lea. Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz. *Illuminace*, roč. 29 (2017), č. 1, s. 51-68. ISSN 0862-397X.

Některé filmy Sandoz se podařilo prosadit do minimální distribuce i mimo lékařské prostředí; jednalo se hlavně o snímky ze skupiny ambivalentních filmů, jež pojímaly fenomén změněných stavů vědomí jakožto koncept, ale i o některé otevřeně psychedelické tituly – zkrátka o díla, jež mohla obstát i mimo lékařský kontext promítání díky svým uměleckým kvalitám. Např. *Images du monde visionnaires* tak byl promítán v avantgardních kinech, na ambasádách, či na speciálních projekcích (viz již promítání rozebírané v *Médecine/Cinéma*); zajímavou souvislostí však je, že v roce 1968 byl snímek zakázán francouzskou cenzurou (souvislost s negativní mediální kampaní proti LSD a psychedelikům je nasnadě).²¹¹

Pro filmografii Sandoz představoval zásadní „filmařskou“ postavu, která produkci pomohla naplno vystoupit ze stínu lékařského industriálního filmu, režisér a scenárista Jean-Daniel Pollet, jenž byl v době prvního angažmá pro Sandoz již známým tvůrcem francouzské dokumentární scény. V roce 1963 totiž režíroval svůj poetický dokumentární snímek *Méditerranée*, jenž vzbudil jistý ohlas.²¹² Pollet přinesl filmové produkci Sandoz nejen profesionální „filmařský“ přístup, ale především sevřený, formálně čistý, kontemplativní styl svých filmů, které se, podobně jako další filmy ze skupiny „ambivalentních“ Sandoz snímků, vzpěchovaly jednoznačnému uchopení, a naopak vzbuzovaly spíše nejistotu a znepokojení.

První z Polletem realizovaných snímků pro Sandoz byla opět adaptace, tentokrát stejnojmenné povídky Guy de Maupassanta *Le Horla* (1966).²¹³ Zdá se, že adaptování literárních děl představovalo celkem frekventovaný prostředek hledání námětů Sandoz filmů; kromě *Le Horla* vznikla ještě např. adaptace eponymní novely Guy de Nervalu *Aurélia*, realizovaná režisérkou Anne d'Astrée na podobné téma nejistoty hranice mezi realitou a halucinací.

Pollet ve středometrážním, téměř čtyřicet minut dlouhém filmu *Le Horla* staví střízlivý, až kontemplativně budovaný příběh mladého muže, který začne během pobytu na neurčeném středomořském ostrově pozorovat přítomnost podle něj démonické, avšak neviditelné entity, jíž začne přezdívat, dle jejího vlastního označení, *Le Horla*. Zda je tato bytost reálná, nebo je výsledkem imaginace, či dokonce zhoršujícího se psychického stavu hlavního hrdiny, není jasné. Postupně se existence „druhého“ projevuje podle hlavní postavy výrazněji a čitelněji; film však důsledně neodhaluje, zda se skutečně jedná o ko-existenci s neviditelným vetřelcem, nebo propad do hlubin paranoie a snad i šílenství. A odpověď neposkytuje ani tragický závěr

²¹¹ LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383, s. 393-404.

²¹² BONITZER, Pascal. Méditerranée. In: LEBLANC, Gérard, POLLET, Jean-Daniel (eds.). *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de l'Oeil, 1998, s. 160. ISBN: 2-912415-05-5.

²¹³ POLLET, Jean-Daniel. *Le Horla*. Film. 1966.

filmu, kdy hrdina mizí z loďky, jíž vyplul na moře – spáchal sebevraždu, nebo za jeho úmrtí mohl právě nespátřený narušitel? Byl šílený, nebo byl sám Le Horlou?



Fig. 32.: Fotografie z filmu *Le Horla*.

Pollet ve filmu rozehrává komorní, ale nesmírně přesvědčivé drama až detektivních rozměrů s přesně (režijně i herecky) vystiženým psychologickým profilem hlavního hrdiny, jenž se potácí mezi střízlivostí a deliriem. Jeho prostředky jsou pouze poetické středomořské prostředí, ostatně tak typické pro Polletovu tvorbu, kamera, herec a minimalistické, leč do detailu promyšlené výtvarné pojetí a výprava. A také deníková forma – narativ je rámován nahráváním deníkových reflexí na magnetofon, který ve filmu vystupuje jako prostředek sebereflexe, (jediný viditelný) společník hlavního hrdiny, ale také jako komunikační prostředek se světem za realitou, i když ten přes něj zpět nepromlouvá.

Film pokládá silnou filozofickou otázku o povaze viditelnosti reality a křehkých hranicích, jež oddělují jak skutečnost od ne-skutečnosti, tak zdraví od nemoci, a to nejen té duševní.



Fig. 33.: Fotografie z filmu *Le Horla*.

Na tuto tematickou linii navázal Pollet i ve svém druhém snímku pro Sandoz, kde se zabýval už námětem původním, a to ryze dokumentárním. Film *L'Ordre* (1973) mapoval zajímavý fenomén nemocných leprou, kteří bývali izolováni ještě v nedávné době před natáčením na jednom z řeckých ostrovů, aby nenakazili veřejnost.²¹⁴ Pollet v černobílých záběrech zpovídá nemocné, kteří byli přemístěni do ústavu na řecké pevnině, zároveň v barevných záběrech mapuje opuštěný ostrov s prázdnými budovami po nemocných, a v doprovodném voice-overu uvažuje, co je vlastně povahou nemoci, kdy se nemoc „nemocí“ stává, a kde jsou hranice těchto neviditelných stavů (lepra se navíc projevuje viditelným způsobem až od určité doby po nakažení).

²¹⁴ POLLET, Jean-Daniel. *L'Ordre*. Film. 1973.



Fig. 34.: Fotografie z filmu *L'Ordre*.

Polletovi se podařilo ve filmu vykonstruovat nesmírně silnou, meditativní, a až existenciální reflexi neviditelnosti hranic, titulního *řádu*, který odděluje zdravé od nemocných, a v přeneseném smyslu také různé stavy vědomí, a to skrze sugestivní kontrast statických výpovědí nemocných, jež střídají vizuálně opojné záběry ostrovní krajiny s bývalým areálem, kde pacienti žili. Kamera prochází prostorem absence nemocných, subjektivně se zastavuje, přemítá po loupajících se površích, jako by ohledávala nepřítomnost pacientů, kteří paradoxně přinášeli, ve své křehké existenci, ostrovu život – ve svých výpovědích se nemocní shodují, že se jim v izolaci na ostrově žilo lépe než v ústavu, cítili se tam svobodní, ve vlastním prostoru. Lékařský řád je stigmatizoval právě tím, že je vyloučil ze společnosti uzavřením do ústavu. Slunce žhne a záběry nádherné krajiny až bolí; jsou totiž metaforou toho, co na přitažlivém povrchu každodennosti jako společnost přehlízíme a vyčleňujeme na okraj – jinakost, alternativu, jevy vzniklé mimo řád.

Pollet v *L'Ordre* opět pracoval s minimálními filmovými nástroji; hlavním vyjadřovacím prostředkem filmu jsou jeho dva dokumentární módy, vizuální esej průchodu ostrovem, a rozhovory s nemocnými.

Film nesl jedno z nejsilnějších poselství Sandoz filmů, a zároveň také, v kontextu farmaceutické produkce společnosti, jedno z nejkontroverznějších; Pollet ve filmu vlastně poměrně otevřeně obvinil západní medicínu i farmaceutický průmysl z konstruování onoho řádu, který stigmatizuje. Zdá se, že toto poselství filmu zarezonovalo i v rámci Sandozu, a film

tak možná přispěl k postupné degradaci a ukončení umělecké filmové výroby společnosti v sedmdesátých letech.²¹⁵

Pollet však přinesl do umělecké filmografie Sandozu dva cenné vstupy, dvě ambivalentní filmová díla, která jednoduchým, a zároveň přesným a sevřeným filmovým jazykem reflektovala, jak křehká a neviditelná, a vlastně nekonečně pohyblivá je hranice mezi různými stavy – vědomí (normálním a změněným), zdraví a nemocí (duševní i fyzickou), řádem a alternativou. Polletovy filmy upozorňovaly na důležitost volného průchodu mezi nimi, na význam bezhraničnosti a otevřenosti, a naopak varovaly před stigmatizací a vyčleňováním, k nimž může paradoxně západní lékařský a farmakologický řád přispívat.



Fig. 35.: Fotografie z filmu *L'Ordre*.

Ve filmové produkci Sandoz byly realizovány také další filmy, jež se částečně kriticky vyjadřovaly k institutu západní medicíny.

Dokumentární film *Management of Madness: Past and Presence*²¹⁶, zabývající se stavem psychiatrické léčby v Nigérii, revidoval tradiční západní přístup k psychiatrii, a naopak poukazoval na důležitost hledání jiných cest, a to hlavně přírodní a lidové lokální léčby.²¹⁷ Film překvapivě částečně kritizoval koloniální způsob zacházení s duševně nemocnými, který do Nigérie přinesla západní společnost, a navrhoval integraci staré a nové medicíny, jež by měly vzájemně kooperovat. Informativní film však nepůsobí vůči Západu kriticky naplno, což je zřejmě dané i faktem, že Informativní film režíroval psychiatr Alexander Boroffka, který se sice ideou propojování psychiatrických diskurzů celoživotně zabýval a působil přímo v Nigérii, jeho

²¹⁵ LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2, s. 107-118. ISBN 9782847364811.

²¹⁶ Film není datován, ani v titulcích filmu, ani v dostupných katalozích a materiálech (pozn. autorky).

²¹⁷ BOROFFKA, Alexander. *Management of Madness: Past and Presence*. Film. Bez datace.

angažování do režijní pozice jakožto „západního bílého muže“ a lékaře, jehož působení v Nigérii je dnes vnímáno poměrně pozitivně, ale rozhodně ne plně dekoloniálně, však jasně udává smířlivý tón, v němž se film ve výsledku nese.²¹⁸

Podobným filmem, oproti *Management of Madness* však vizuálnějším a spíše etnograficky směřovaným, byl *Le N'Doep* (1967), který zkoumal stejnojmenný senegalský rituál používaný k propojení se s předky a duchy, a tedy sloužící ke spirituální léčbě.²¹⁹



Fig. 36.: Fotografie z filmu *Le N'Doep*.

Management of Madness: Past and Presence a *Le N'Doep* je možné označit za dekoloniální filmy – oba snímky částečně relativizují koloniální vliv Západu na africké prostředí a kriticky upozorňují na problematické postupy v léčbě, již západní společnost doslova vnutila místním; jako ideální pak staví myšlenku propojování kultur i léčebných postupů. První z filmů není možné datovat, a tudíž zasadit do dobového kontextu; *Le N'Doep* prokazatelně vznikl v postkoloniálním období. Druhý film, *Le N'Doep*, přináší také jemnou psychedelickou stopu, když nepřímou spojuje psychedelickou léčbu a původní léčitelství skrze tematizaci rituálu, jenž pracuje se změněnými stavy vědomí.

²¹⁸ HEATON, Matthew M. *Black Skin, White Coats: Nigerian Psychiatrists, Decolonization and the Globalization of Psychiatry*. Athens: Ohio University Press, 2013 (nelze uvést rozsah citace, elektronická publikace, zmínky o Boroffkovi se objevují napříč textem, pozn. autorky). ISBN: 978-0-8214-4473-3.

²¹⁹ MEIGNANT, Michel. *Le N'Doep*. Film. 1967.

Jestliže se rozebírané „dekolonizační“ Sandoz filmy zabývaly africkými teritorii, tvorba společnosti v několika případech reflektovala také asijské země. V portfoliu lze nalézt dokonce trojici filmů s cestovatelskou, a v některých případech i religionistickou tematikou.

Jako ryzí cestopis je možné kategorizovat film *Swiss Dhaulagiri-Himalaya-Expedition 1958* dokumentující, jak titul napovídá, švýcarskou výpravu na osmitisícovku Dhaulagiri.²²⁰ Doba vzniku činí z tohoto snímku jednu z nejstarších položek filmového archivu společnosti; proč se Sandoz na konci padesátých let rozhodl podpořit vznik právě tohoto cestopisného dokumentu není jasné. Farmaceutické téma se ve filmu neobjevilo, západní medicínu snad latentně propagovala zdůrazněná přítomnost lékaře expedice, který (jak je ve filmu až lehce ideologicky, tedy koloniálně, zachyceno) vypomáhal s léčbou i místním, např. trhal zuby. Nabízí se však zarámování tohoto cestopisného filmu do jakési filozofické sub-kategorie Sandoz snímků, které se okrajově dotýkaly motivu náboženské, či jiné mystiky, zde poměrně přízemně zpřítomněné motivem horolezectví v Nepálu.

Ač film o himalájské expedici nevybočoval z dobové charakteristiky svého žánru, a nepřekračoval nijak svou čistě dokumentární, až dokumentační úlohu, „asijská“ část archivů obsahuje dva zajímavější zástupce zkoumání náboženských tradic, filmy *Hei-Jo-Schin* a *Les Sommets et Les Dieux*.

První z dvojice, *Hei-Jo-Schin*, se dokumentárně-observační cestou zamýšlel nad japonským přístupem k léčbě duševních nemocí a možnostech zen-budhistické techniky zazen v tomto směru.²²¹

Poslední nalezený snímek, *Les Sommets et Les Dieux*, asi nejvíce naplňoval etnografický potenciál sub-kategorie Sandoz filmů o východních tradicích.²²² Materiály tohoto snímku vznikly zřejmě při natáčení švýcarské expedice na Dhaulagiri, což prozrazuje jak obdobná formální a technická kvalita záběrů, tak jméno režiséra obou snímků, Willi Nötzliho. Namísto popisného zachycení průběhu expedice se však film soustředí hlavně na náboženské aspekty nepálského života; vrcholem filmu jsou působivé záběry lamaistických ceremonií s tancem ochranných démonů, doprovázené rituální hudbou. Přestože se film zcela nevymaňuje ze západní pozorovatelské, a poněkud nadřazené perspektivy (např. je používán termín „*primitivní*“ k popisu místních škol), celkově vyznívá snímek v pozici vůči odlišným kulturám vstřícně, když důrazně poukazuje na unikátní situaci země, v níž je v míru vyznáváno hned několik náboženství (hinduismus, lamaismus, ad.) různými etnickými skupinami.²²³

²²⁰ NÖTZLI, Willi. *Swiss Dhaulagiri-Himalaya-Expedition 1958*. Film. 1958.

²²¹ OKADA, Sozo. *Hei-Jo-Schin*. Film. 1971.

²²² NÖTZLI, Willi. *Les Sommets et Les Dieux*. Film. 1958.

²²³ Tamtéž.



Fig. 37.: Fotografie z filmu *Les Sommets et Les Dieux*.

Změněné stavy vědomí jsou pak v této cestovatelsko-etnografické kategorii Sandoz filmů implicitně přítomné skrze tematiku fyzického i duševního hledání či stoupání; především pak v *Les Sommets et Les Dieux* (v překladu „vrcholy a bohové“), kde se již v titulu protínají obě tyto perspektivy, je naznačen vztah mezi velehorami a náboženským vytržením, zobrazeným skrze transové ceremonie. Nepál je ve filmu vylíčen jako spirituální místo, protkané několika náboženskými tradicemi, jež se změněnými stavy vědomí pracují.

Svázanost fyzické snahy dostat se výše v prostoru, tedy v angličtině příznačně mnohoznačně „get high“, a náboženské extáze rozebírá Brewin, když dává do souvislostí psychedelickou revoluci šedesátých let, náboženství, ale také kosmonautiku a snahu člověka expandovat do vesmíru.²²⁴ Lidstvo se podle něj od pradávna snaží dosáhnout výšin, ať už fyzicky, třeba skrze pokusy o létání, jež ve dvacátém století vyvrcholily jak vznikem leteckého průmyslu, tak právě dosáhnutím Měsíce, nebo přeneseně, skrze mentální cesty do nebes v náboženském transu, s použitím psychedelik, a nebo třeba pomocí neviditelné kosmické sítě – internetu, jehož koncept i historické pozadí Brewin propojuje právě s kulturním a technologickým pohybem kolem šedesátých let.²²⁵

Zdá se tedy, že se filmům společnosti Sandoz podařilo téma změněných stavů vědomí kontextualizovat také v religiózní perspektivě mimoevropských tradic, jež jsou filmy představeny jako alternativní, avšak plnohodnotné způsoby nahlížení na realitu.

²²⁴ BREWIN, Kester. *Getting High: A Savage Journey to the Heart of the Dream of Flight*. London: Vaux Publishing, 2016 (celý rozsah elektronické publikace, pozn. autorky). ISBN: 978-0-9935-6283-9.

²²⁵ Tamtéž.

2.5. Psychedelický Sandoz: Závěr

Ve studii věnované pátrání po změněných stavech vědomí ve filmech Sandoz jsem se snažila poukázat na úzkou svázanost vybraných filmů portfolia s psychedelickým tématem obecně. Zdá se, že fenomén mimořádných stavů vědomí byl snímky unikátním způsobem reflektován na různých úrovních; některé filmy přímo tematizovaly psychedelickou zkušenost (např. *Images du monde visionnaire*, *Perception and Imaginative Experience*), jiné se psychedelické oblasti dotýkaly okrajově či nepřímo (*La femme 100 têtes*, *Le N'Doep ad.*) Specifická skupina filmů zkoumala různé fenomény spojené s oblastí psychologie a psychiatrie, např. duševní onemocnění (*Concerto mécanique pour la folie*), nebo existenciální témata jako nemoc či hranice mezi stavy vědomí (*Le Horla*, *L'Ordre*).

Překvapivost a snad i unikátnost uměleckého filmového portfolia Sandoz pak vyplývá především ze specifické kombinace charakteristik a předpokladů, jež tuto skupinu filmů definují: filmy byly sice realizovány pouze pro uzavřené lékařské publikum, reflektovaly však aktuální společenské otázky (např. kritika západní medicíny) a fenomény, jakým byl i vynález a následná distribuce LSD jakožto experimentálního léčiva. Skrze psychedelické téma, jež bylo společností Sandoz díky vlastnímu psychedelickému výzkumu a následné výrobě blízké, bylo možné ve filmech řešit ambivalentní otázky potenciálu psychedelické léčby, nebo vůbec zobrazení psychedelické zkušenosti (*Images du monde visionnaire*, *Perception and Imaginative Experience*), či mimořádných stavů vědomí jako takových (*Ballet sur un theme paraphrénique*, *Concerto mécanique pour la folie*).

Portfolio Sandozu se navíc rozšířilo i do specifických tematických či formálních směrů, jež se na první pohled neodvíjely od psychedelického tématu; tyto filmy však vlastním způsobem zpracovávaly motiv alterace daného stavu těla či vědomí v širokém smyslu slova, ať už to bylo skrze experimentální formu, inspirovanou surrealistickým pátráním po světech za realitou (*La femme 100 têtes*), metaforickou úvahu o duševních a fyzických stavech v dokumentární i hrané formě (*L'Ordre*, *Le Horla*), nebo pomocí zdánlivě nesouvisejícího žánru cestopisu (*Sommets et Les Dieux*).

Filmové portfolio Sandozu bylo výsostným a ze své podstaty utopickým produktem doby kolem poloviny dvacátého století (a především šedesátých let), která přála experimentům na různých úrovních. Snímky Sandoz, a vůbec celá filmová realizační platforma, dnes působí, jako by do jisté míry samy představovaly experimentální produkt, či spíše platformu, na níž si mohli filmaři

zkoušet pracovat s neobvyklými či těžce vyjádřitelnými tématy, experimentálními filmovými postupy (surrealistická tvorba Érica Duviviera) a kritickým myšlením (*L'Ordre*, dekoloniální filmy).

Vymezením samotného pojmu psychedelického filmu, rozborem základních pojmů (změněné stavy vědomí, psychedelikum nebo psychedelický účinek) a přiblížením kritických pohledů na problematiku psychedelie nejen ve filmu jsem se také snažila zasadit filmy Sandoz, jež nazývám psychedelickými, do širšího kontextu dobové psychedelické filmové tvorby; v krátkých analýzách jsem vedle sebe představila proslavené tituly jako *Easy Rider* nebo *The Trip*, méně známé snímky jako československý *Člověk neumírá žízni*, a poté samozřejmě filmy Sandoz. Snažila jsem se tak, i skrze např. aplikaci výsledků případové studie účinků vybraných psychedelik, poukázat na relevanci přístupu Sandoz filmů k psychedelické tematice, i v rámci využití metod psychedelického filmu jako takového. Filmy Sandoz se ukazují jako do jisté míry nadčasové, právě ve způsobu, jak tematizovaly, či jinak poukazovaly na změněné stavy vědomí. Zdá se, že umělecké produkci Sandoz se i z hlediska psychedelických témat podařilo vystihnout dobové aktuální otázky, které jsou do jisté míry platné dodnes – jsou psychedelika využitelná k léčbě či podpoře well-beingu nebo osobního růstu, namísto prostředků západní medicíny?

Filmy Sandoz však na tuto, ani jiné otázky neposkytovaly jasné odpovědi; spíše navrhovaly škálu pohledů, jak na oblast psychedelik a změněných stavů vědomí vůbec nahlížet. Ač Sandoz filmy s jinými filmovými psychedelickými scénami přímo nekomunikovaly, a nelze tedy hovořit o jasných vlivech, je možné je v kontextu psychedelického žánru interpretovat v módu jakési rezonance, kdy stejné filmové postupy, vycházející ze samotného psychedelického zážitku, rezonovaly napříč filmovými kontexty.

3. Queer Sandoz: Dvojitý časování Edda Dundase a jeho filmu *The Burning Ear*

Jestliže jsem v předchozí studii přiblížila Sandoz filmy, které lze definovat jako „psychedelické“, v následující případové studii jsem se rozhodla zabývat tvorbou pozapomenutého amerického experimentálního režiséra, jehož filmy jsem objevila právě při výzkumu firemních archivů Novartis. I když jsou filmy Sandozu charakteristické jistou nejednoznačností, často překvapivými formáty a silnými tématy, snímky Edda Dundase mě zaujaly, i v kontextu ostatních filmů společnosti nalezených v archivech, svým specifickým přístupem kombinujícím různé, často zdánlivě až protichůdné kontexty a oblasti (queer téma, experimentální film, industriální film, gay pornografii ad.) Tato studie se proto věnuje pouze postavě filmaře Edda Dundase a specificky pak zkoumá jeho film *The Burning Ear*, vzniklý v produkci Sandoz. Studie argumentuje, že téma mimořádných stavů vědomí, přítomné ve filmech Sandoz různými způsoby, bylo režisérem v případě tohoto filmu rovněž zpracováno, a to inovativním způsobem skrze queer perspektivu, jež filmu dodává specifický význam, a lze také skrze ni snímek interpretovat.

3.1. *The Burning Ear* jako archivní film Sandoz

Film příznačně uvádí temný, znepokojující hlas. Na pozadí úvodní titulkové sekvence zní jako opakující se mantra, možná kletba, jež se nese prázdnotou. Co dunivý hlas říká, snad ani nedává jasný význam; jedná se pravděpodobně o manipulovaný záznam. Za chvíli se k hlasu připojuje zvonivý zvuk, když se objevuje titul filmu „*The Burning Ear*“. A pak další zvuky – bublání, nepříjemné škrábavé zvuky, opět zvonění, prorážející si cestu mezi písmem titulků jako nůž zabodávající se do čerstvého masa. Až postupně zůstává v experimentální zvukové kompozici osamocen zase jen ten hluboký hlas, uvádějící poslední titulek filmu – režiséra Edda Dundase.²²⁶

Začíná film *The Burning Ear*. V první scéně se v neurčitém prostoru, zřejmě někde v nočním víru velkoměsta, obrací směrem ke kameře mladý muž, který se zmatečně pokouší vzpomenout si na cosi, co se odehrálo před rokem. Vypráví, že každou noc slýchal hlasy, které ho vyzývaly, ať se připraví. Společně s úvodní titulkovou sekvencí vzbuzuje hned první scéna v divákovi nejistotu, zmatení podobné, jako zřejmě prožívá ústřední postava, i znepokojení,

²²⁶ DUNDAS, Edd. *The Burning Ear*. 1964.

vyvolané především expresivní zvukovou kompozicí z titulků, a také jistou naléhavostí, s jakou se muž na kameru otáčí a uvádí do svého vyprávění.

Zdá se, že již od svých prvních momentů je snímek naplněn různorodými kontexty, což může být postřehnutelné právě už z úvodních titulků. Většina tvůrců filmu evidentně pocházela, podle jmen, z Japonska; titul filmu je však anglický. Zvuková kompozice na pozadí titulků pracuje s nezápadními hudebními prvky, samy titulky využívají kaligrafický motiv. Hlavní postavou je asijský herec, snad také Japonec. Do této směsi kontextů pak dále vstupuje jméno neznámého režiséra Edda Dundase (alespoň co se širší filmové obce a publika týče) a také fakt, že produkční společností snímku byl Sandoz.

Již od začátku filmu jsme konfrontováni s jakýmsi dvojitým enigmatem, daným jak tajemností filmového narativu snímku, tak nesrozumitelností kontextu, v jakém bylo dílo vytvořeno. V následující studii se pokusím o vyslyšení až detektivního impulzu k pátrání po souvislostech vzniku filmu a po tvůrčích stopách režiséra Edda Dundase, a také o interpretaci snímku jakožto svébytného, ač zapomenutého příspěvku do dějin kinematografie, jenž nese vlastní, nejednoznačné významy, dané právě specifickými kontexty, v nichž se režisér Dundas pohyboval. Ukazuje se totiž, že tvorbu Dundase, zvláště pak tu pro společnost Sandoz, je možné považovat za zvláštní průsečík zdánlivě odtažitých či ne zcela běžně spojovaných prostředí a oborů, jako jsou gay komunita, lékařský film, psychologie a psychopatologie, či psychedelický film a téma změněných stavů vědomí. Pro interpretaci snímku *The Burning Ear* je pak klíčové vnímání tvorby Dundase právě ve spojitosti s těmito fenomény, zvláště pak perspektivou queer studies. Studie se tak pokouší nejen o zasazení Dundase do filmových kategorií, jimž se ve své tvorbě věnoval (industriální lékařský film, americký a japonský experimentální film), ale především o interpretaci snímku *The Burning Ear* jakožto díla dovedně zpracovávajícího složitá témata, jakými jsou např. téma duševního onemocnění, nejasné hranice mezi normálností a nemocí, či queer identita.

Příběh pátrání po stopách režiséra Edda Dundase a jeho filmu *The Burning Ear* začíná ve firemních archivech Novartis v Basileji. V archivech je uložen i *The Burning Ear* jakožto jedna z položek produkovaných přímo společností Sandoz. Hned v katalozích, jež jsou v archivech k dispozici, lze zaznamenat několik pozoruhodných informací o produkci snímku. Režisér Dundas je v katalozích nazýván jako „kalifornský undergroundový filmař ze San Francisca“.²²⁷ Katalogy poskytují také poměrně podrobný popis děje, a dokonce jeho interpretaci, či spíše

²²⁷ AUTOR NEUVEDEN. *Film Catalogue*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

diagnózu – podle katalogů film vytváří psychogram mladého zabijáka nemocného paranoidní schizofrenií. Film pak katalogy nepřekvapivě zařazují do psychiatrické kategorie. Při porovnání jednotlivých katalogů vyvstává rozpor v dataci filmu; zatímco katalogy datují film do let 1970, nebo 1973, závěrečný titulok filmu uvádí rok 1964.²²⁸ Katalogy dále zmiňují stopáž filmu (30 min), filmovou technologii (16 mm barevný film), a také potvrzují předpoklad, že se film natáčel v Japonsku.²²⁹

Zapojení Edda Dundase, kterého katalogy označují jako „undergroundového filmaře“, do filmové produkce Sandoz se může zdát na první pohled jako absurdní; proč by farmaceutická společnost angažovala filmaře takového typu, a ještě k tomu by volila tvůrce ze Spojených států, když centrum filmové výroby společnosti bylo ve Francii?²³⁰

Zvážíme-li již popsané okolnosti filmové výroby Sandoz, specifický výběr tvůrců, jimiž byli mnohdy režiséři umělecky náročných snímků, nebo dokonce výtvarníci jako Henri Michaux, a především také pro žánr industriálního filmu neobvyklá témata a jejich zpracování, jež byly typické pro Sandoz filmy šedesátých let, situace se zdá jasnější. Navíc Sandoz provozoval zámožské divize své filmové produkce, a zřejmě v rámci toho byl osloven i Dundas.²³¹

Nalezení snímku *The Burning Ear* ve firemním archivu společnosti Novartis tedy poskytlo několik vodítek pro další výzkum tvorby Dundase: Dundas jako americký undergroundový filmař, řazení snímku *The Burning Ear* do kategorie psychiatrie, datace jeho vzniku (byť mezi prameny se rozcházející), a také zasazení filmu do prostředí Japonska.

3.2. Enigma Edda Dundase: Biografie a Dundas jako zakázkový režisér

Edda Dundase je možné považovat za pozapomenutého filmaře; jeho filmové dílo nebylo podrobena širší akademické reflexi, neexistuje monografický text na jeho téma, filmař je pouze okrajově zmiňován v několika odborných publikacích či studiích.²³² Tento fakt je zřejmě dán tím, že se Dundas během své tvůrčí kariéry pohyboval výhradně v okrajových oblastech kinematografie (v experimentálním filmu, v rámci gay komunity, v industriálním filmu), jež jsou teprve postupně dohodnocovány a podrobovány výzkumu. Kromě toho, že historik experimentálního filmu W.W. Dixon ve své přehledové publikaci *The Exploding Eye* řadí

²²⁸ DUNDAS, Edd. *The Burning Ear*. 1964.

²²⁹ AUTOR NEUVEDEN. *Films médico-scientifiques Sandoz, édition 1983*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

²³⁰ PETŘÍKOVÁ, Lea. Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz. *Illuminace*, roč. 29 (2017), č. 1, s. 51-68. ISSN 0862-397X.

²³¹ PETŘÍKOVÁ, Lea. Sandoz Film production in Novartis Archives. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2, str. 159-171.

²³² Dundase zmiňují dvě publikace filmového historika W.W. Dixona, kromě citované *The Exploding Eye* stručně v DIXON, Wheeler Winston. *It Looks At You: The Returned Gaze of Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1995. ISBN: 0-7914-2339-5, a studie A. Laudickové, viz dále.

Dundas mezi taková jména americké experimentální scény, jako jsou Gerard Malanga, Robert Downey Sn. nebo Ken Jacobs, bez širšího zdůvodnění navrhuje zhodnocení a uvedení Dundase do kánonu experimentálního filmu.²³³

Zásadním zdrojem při pátrání po Dundasově příběhu se v dalším kroku výzkumu stal záznam dvou rozhovorů s filmařem, které byly natočeny v módu orální historie v rámci iniciativy GLBT Historical Society, jež funguje jako paměťová instituce mapující queer scénu San Francisca.²³⁴ Ač se rozhovory točí především kolem Dundasovy queer identity (což je rovněž podstatné pro zasazení Dundase a jeho tvorby do queer kontextu), odhalují tyto materiály podstatné okolnosti Dundasova života i zákulisí natáčení filmu *The Burning Ear*. Můžeme tak sestavit základní časovou osu Dundasova tvůrčího vývoje a působení: narozen roku 1929 v Salt Lake City, ve čtyřicátých letech se Dundas s rodinou odstěhoval do San Francisca, kde prožil většinu svého života a kde také vystudoval divadelní obor na San Francisco State College (dnes San Francisco State University).²³⁵ Právě na tamní univerzitě si Dundas poprvé vyzkoušel filmovou práci, když se pustil do natáčení zakázkových filmů pro univerzitu. Přibližně z tohoto období pochází např. snímek *The Duenna*, zachycující stejnojmenné školní představení.²³⁶ Absolvoval roku 1957, poté pracoval jako technik pro televizi a film a jako propagační fotograf.²³⁷

Vznik Dundasova uměleckého debutu *The Burning Ear* je spjat s filmařovým studijním pobytem v Japonsku. Dundas se japonsky učil již v padesátých letech, a když se mu v první polovině let šedesátých naskytla příležitost ke stáži ve filmových ateliérech Shochiku v Tokiu, odjel strávit rok života právě tam.²³⁸ Dundasovo vyprávění vyvrací obě datace filmu *The Burning Ear*, navrhované v katalogích Sandoz, a potvrzuje rok výroby v šedesátých letech – konkrétně Dundas uvádí, že v Tokiu strávil rok 1963, což odpovídá informaci o roku 1964, uvedenému v copyright titulku filmu.

Dundas uvádí, že v letech 1966 až 1993, tedy téměř třicet let, pracoval jako „contract filmmaker“, tedy zakázkový režisér, pro společnost Sandoz. Kromě krátké zmínky o filmu tematizujícím vyrovnávání se se stresem ve španělské komunitě se Dundas v rozhovoru pro GLBT Historical Society o společnosti Sandoz nezmiňuje, a to ani v souvislosti s filmem *The Burning Ear*.²³⁹

²³³ DIXON, Wheeler Winston. *The Exploding Eye: A Revisionary History of 1960s American Experimental Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1997, (nelze uvést rozsah citace, elektronická publikace, pozn. autorky). ISBN: 0-7914-3565-2.

²³⁴ Jeden z rozhovorů byl pro potřeby této studie poprvé digitalizován. Oba rozhovory nebyly dosud akademicky reflektovány.

²³⁵ *Edd Dundas interviewed by Jim Duggins*. Zvuková nahrávka. San Francisco: GLBT Historical Society.

²³⁶ Dostupné zde: <https://diva.sfsu.edu/bundles/208847>.

²³⁷ *Edd Dundas interviewed by Jim Duggins*. Zvuková nahrávka. San Francisco: GLBT Historical Society.

²³⁸ *Edd Dundas interviewed by Duane Kendrick*. Zvuková nahrávka. San Francisco: GLBT Historical Society.

²³⁹ *Edd Dundas interviewed by Jim Duggins*. Zvuková nahrávka. San Francisco: GLBT Historical Society.

Další archivní výzkum, a to nejen ve firemních archivech Novartis, ale také např. v archivu Canyon Cinema, distribučního centra undergroundového filmu západního pobřeží, nebo v archivech různých festivalů, kin, divadel či časopisů (např. *Kalendar*, San Francisco International Lesbian and Gay Festival, Surf Theatre, ad.) ukázal možnou trajektorii Dundasovy kariéry po roce 1964, kdy byl zřejmě realizován *The Burning Ear*.

Dundas se profesně profiloval především jako zakázkový režisér, a to nejen ve spolupráci se společností Sandoz, ale také s dalšími subjekty. Zdá se, že doménou Dundasova portfolia bylo zaměření na témata z oblasti psychologie či psychiatrie.

Vedle již zmíněného, ale nedohledatelného filmu pro Sandoz o španělské komunitě se v archivech Novartis dá nalézt několik dalších Dundasových projektů realizovaných pro Sandoz. Černobílý snímek *Multiple Family Therapy* (bez datace) prezentuje eponymní způsob terapie, skrze níž se komunita učí překonávat problémy společným sdílením. Rovněž černobílý film *The Scream Inside* (bez datace) řeší téma psychoterapie, tentokrát skupinové.²⁴⁰

Oba dokumentární filmy využívají záběry skutečné terapie, díky čemuž působí velmi autenticky; společně s neznámými participanty terapií může diváctvo společně s protagonisty filmů spolu-prožít mnohdy velmi závažné okamžiky, třeba když jedna z klientek terapie ve filmu *The Scream Inside* vypráví o svém zneužívání v dětství. V portfoliu Sandoz je obsažena ještě série *Workshop on Aging*, rozebírající různé okolnosti stárnutí, např. depresi, umírání apod. Dundas stál zřejmě za režii několika dílů této série, s určitostí lze potvrdit část věnovanou depresi. Sérii *Workshop on Aging* (bez datace) lze považovat za ukázkou industriálního filmového žánru; ostatně se zdá, že byla vyrobena přímo jako součást vzdělávacího workshopu, jako studijní materiál. Obsahuje hlavně diskuse odborníků, rozhovory s pacienty; forma je očekávatelná (statické záběry, mluvící hlavy), zaměřená na sdělení odborného obsahu.²⁴¹ Oproti tomu *The Scream Inside* a *Multiple Family Therapy* působí mnohem živěji a filmově zajímavěji, což je dané jednak poměrně atraktivním tématem, jímž byla psychoterapie, jednak postřehnutelnou režijní snahou alespoň částečně přesáhnout hranice lékařského filmu směrem k autonomnímu dokumentárnímu pojetí – v *The Scream Inside* např. Dundas, který stál i za kamerou, používá neobvyklé záběry (třeba když lékař vysvětluje rodinnou situaci, již v terapii řeší, pomocí skleniček, s nimiž manipuluje na stole) a vybírá také situace, které mají potenciál přesáhnout čistě lékařský rozměr filmu (např. pozoruhodná situace v *The Scream Inside*, kdy je dívka na terapii vyzvána, aby zvolila podle ní nejhezčí ženu skupiny; dívka zvolí někoho jiného, než přítomnou matku, což vyvolá všeobecný rozruch a situace dostává hlubší rozměr).

²⁴⁰ DUNDAS, Edd. *Multiple Family Therapy*. Film. Bez datace; DUNDAS, Edd. *The Scream Inside*. Film. Bez datace.

²⁴¹ DUNDAS, Edd. *Workshop on Aging*. Film. Bez datace.

3.3. Edd Dundas jako queer filmař

V dohledatelných fragmentech zakázkového portfolia Dundase lze najít také filmy s tématem sexuality, především té homosexuální. Časopisy *Kalendar* a *Bay Area Reporter* informovaly o premiéře snímku *Nick and Jon* (1976), hraného filmu o gay vztahu.²⁴² Scénáristou i producentem snímku byl Mark Freedman, psycholog, Dundasův přítel a aktivista, kterého *New York Times* nazvaly „sociálním reformátorem“. Freedman se zaměřoval na progresivní výzkum sexuality, mj. ve svých odborných textech bojoval proti dosavadnímu přesvědčení veřejnosti o psychologické odlišnosti homosexuálů. Zasadil se také o vyškrtnutí homosexuality z klasifikace psychických onemocnění podle American Psychiatric Association v roce 1973.²⁴³ Queer historička Jenni Olson pokládá snímek za „skvělý edukativní gay film“.²⁴⁴ Dundas rovněž realizoval snímek *Masturbation: Men* (1979), který byl distribuován jako vzdělávací film zvláštní distribuční platformou Multi-Media Resource Center, což byla iniciativa metodistických kněží distribuující progresivní filmy na téma sexuality.²⁴⁵ Jak titul filmu předesílá, jeho tématem byla mužská masturbace a přístupy k ní. Film operuje s full-frontal záběry aktu sebeuspokojování, mohl by tak snadno být považován za pornografický. Jak ale podotýká Laudicková, filmy Multi-Media Resource Center se pohybovaly na hraně mezi vzděláváním, pornografií a experimentálními tendencemi, což platí i o Dundasově tvorbě tematizující sexualitu obecně.²⁴⁶ Dundas dále natočil na téma queer sexuality filmy *Masturbation: 5 Women* (1987)²⁴⁷, *Crimes Against Nature* (1979)²⁴⁸ ve spolupráci The Gay Man's Theatre Collective, a také spolupracoval na známém dokumentárním filmu *Gay USA* (1978, režie Arthur J. Bressan, Jr.)²⁴⁹

Z dostupných filmů lze vyvodit, že Dundasova queer tvorba unikátním způsobem oscilovala mezi různými kontexty; na jedné straně vytvářel industriální filmy, jež byly vnímány ve specifických, profesionálních kontextech (farmaceutická společnost, oblast psychologie a psychiatrie, vzdělání v oblasti sexuality), na straně druhé zabíhal do až tak hraničních oblastí, jakými byly pornografie, ale také experimentální film. Díky ojedinělé kombinaci, jakou Dundas

²⁴² AUTOR NEUVEDEN. *Bay Area Reporter*, roč. 6 (1976), č. 4; AUTOR NEUVEDEN. *Kalendar*, roč. 5 (1976), č. 2, s. 14.

²⁴³ GRIMES, William. *Alfred Freedman, a leader in psychiatry, dies at 94*. Online. *The New York Times*. 2011-04-20. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2011/04/21/health/21freedman.html>. [citováno 2023-10-03].

²⁴⁴ *Korespondenční rozhovor Jenni Olson s Evanem Purchellem*, květen 2021, poskytnuto autorce k náhledu Isaacem Fellmanem (GLBT Historical Society).

²⁴⁵ LAUDICK, Ann. *Time to Say "Yes" to Sex: Genre Mixing and Aesthetic Rebellion in Five Multi Media Resource Centre Films*. Eugene: 2018, 116 s. Thesis. University of Oregon.

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ AUTOR NEUVEDEN. *The Eleventh San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival, 1987*. Katalog festivalu. Online. Dostupné z: <https://issuu.com/frameline/docs/11th-sanfrancisco-international-lgbt-film-festival>. [citováno 2023-10-03].

²⁴⁸ FRITSCHER, Jack. *Crimes Against Nature 1977*. *Drummer*, roč. 3 (1978), č. 20. Dostupné z: https://jackfritscher.com/Drummer/Contents/Contents-HTML/001-025/Drummer_020_Contents.html [citováno 2023-10-03].

²⁴⁹ BRESSAN, Arthur J., Jr. *Gay USA*. Film. 1977.

jakožto zakázkový režisér nabízel (zkušenost v oblasti industriálního filmu, ale zároveň orientace na progresivní témata z oblasti psychologie či sexuality), mohly vzniknout hodnotné spolupráce, jakou byla právě ta s psychologem Freedmanem.

Dundasův tvůrčí experiment s pornografií bezesporu vyvrcholil v polovině sedmdesátých let, kdy začal úzce spolupracovat s kultovní postavou americké queer filmové scény, hardcore pornografickým režisérem Wakefieldem Poolem.²⁵⁰ Poole, autor revolučního gay pornografického snímku *Boys in the Sand* (1971), se s Dundasem seznámil po svém přesunu z New Yorku do San Franciska, kde rychle vytvořil místo střetávání gay komunity, kulturní centrum a obchod v jednom Hot Flash.²⁵¹ Poolea na Dundasovi zaujaly jeho filmařské schopnosti a technické vybavení; obojí dvojici umožňovalo pracovat s většími nároky, které si pravděpodobně oba filmaři na svou tvorbu kladli.²⁵² Poole byl známý jako průkopník gay pornografie; sám si přičítal zásluhu na proměně gay hardcore adult filmu, který se díky jeho filmům měl stát příjemným, sex-pozitivním, normalizujícím gay vztahy, oproti předchozímu pojetí spíše znechucujícímu homosexualitu.²⁵³

Výsledkem spolupráce Dundase s Poolem byl *Take One* (1977), pseudo-dokumentární, pornografický snímek, zkoumající téma tajných, nejen erotických představ a jejich naplnění.²⁵⁴ Film pracoval s, na poměry pornografického žánru, unikátní formou sebereflexivní, dokumentární, ale také pornografické eseje; sestával totiž z dokumentárních sekvencí, které zachycovaly jednak autentické rozhovory s účinkujícími, kteří na kameru představili své sexuální fantazie (sex s autem, sex na poušti, sex s bratrem, sadomasochistické představy), jednak sebereflexivní pasáže, prezentující domluvu štábu na natáčení, ale také prostředí kina, v němž se nakonec snímek (na svém konci) i promítá.²⁵⁵ Film však samozřejmě obsahoval také pornografické scény; i ty se však tvůrci zjevně snažili ozvláštňit, např. propracovanou scénografií sexuálních scén, využívající projekce v pozadí, barevných světel, či nezvyklých konstelací (auto vytržené z běžného prostředí, umístěné na jakési pódium a obklopené projekcemi připomínajícími díla video-artu). Dundasovi s Poolem se ve filmu povedlo překročit čistě pornografický žánr (sloužící k sexuálnímu uspokojení diváka) směrem k eseji, k promyšlení tématu sexuálního snu, který se ve filmu stává vlastně analogií filmového média samotného, jež ze své podstaty transformuje fantazii ve (filmovou) realitu. Skrze překvapivé zapojení sebereflexivní složky (odhalení štábu, přiznání natáčení) a experimentálních

²⁵⁰ POOLE, Wakefield. *Dirty Poole: The Autobiography of a Gay Porn Pioneer*. Los Angeles, New York: Alyson Books, 2000, s. 220-240. ISBN: 1-55583-561-9.

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ TUSHINSKI, Jim. *I Always Said Yes*. Film. 2016.

²⁵⁴ Dundas byl spolu-stříhačem a hlavním kameramanem filmu; ač to není v titulcích uvedeno, podílel se podle paměti Poolea do velké míry také na celkovém konceptu.

²⁵⁵ POOLE, Wakefield. *Take One*. Film. 1977.

filmových postupů (fragmentární narativ, „altmanovské pojetí“²⁵⁶) se tak film stává až vtípnou úvahou o podstatě člověka, který je ve snímku ukázán, či přímo detailně zkoumán skrze svou živoucí tělesnost, již ale scénář přímo spojuje, na rozdíl od průměrných pornografických filmů, s oblastí psychiky a jejích vrstev – s vědomím i nevědomím, a prostory mezi nimi, kde se pohybují sexuální fantazie. S přihlédnutím ke zbytku Dundasova dostupného portfolia se zdá, že některé z umělecky zajímavých prvků dodal do filmu právě Dundas, nebo vznikly funkčním spojením uměleckých přístupů obou svérázných tvůrců.



Fig. 38.: Fotografie z filmu *Take One*.

Vzhledem k povedenému výsledku *Take One* se zdá být nevyužitou příležitostí, že oba tvůrci již dál nespolupracovali. Brzy po úspěšném uvedení filmu došlo podle Poolea k rozkolu, způsobenému údajně rezervovaným postojem Dundase k probíhajícím gay aktivistickým iniciativám, jež se vzedmuly v reakci na hanlivou kampaň Anity Bryantové proti homosexualitě.²⁵⁷ Dundas zase obvinil Poolea z utrácení filmem vydělaných peněz za drogy.²⁵⁸

²⁵⁶ POOLE, Wakefield. *Dirty Poole: The Autobiography of a Gay Porn Pioneer*. Los Angeles, New York: Alyson Books, 2000, s. 220-240. ISBN: 1-55583-561-9.

²⁵⁷ V reakci na kampaň Bryantové se konalo na území USA množství hromadných protestních akcí, tzv. prides (pozn. autorky).

²⁵⁸ POOLE, Wakefield. *Dirty Poole: The Autobiography of a Gay Porn Pioneer*. Los Angeles, New York: Alyson Books, 2000, s. 220-240. ISBN: 1-55583-561-9.



Fig. 39.: Fotografie z filmu *Take One*.

3.4. Dvojí časování *The Burning Ear*

Jestliže po univerzitních, firemních či osobních archivech roztroušené fragmenty Dundasovy zakázkové tvorby a jeho jediná známá, ale zato výrazná pornografická spolupráce umožňují vytvořit si základní představu o filmařově portfolio zakázkové tvorby a spoluprací, větším mysteriem zůstává jeho čistě autorská tvorba. Otázkou je, zda kromě *The Burning Ear*, jediného dohledatelného Dundasova autorského díla, filmař vůbec tvořil mimo rámec industriálního filmu, jímž se evidentně živil, a občasných spoluprací v oblasti divadla, fotografie, či právě hardcore gay scény adult filmu. Hlavním východiskem při zasazení Dundase do kontextu americké experimentální scény tak zůstává enigmatický středometrážní film *The Burning Ear*.²⁵⁹ I tento snímek je však zahalen nedostatkem informací týkajících se produkčních okolností, distribuce (především mimo oblast industriálního filmu, tedy v prostředí americké experimentální scény), či vůbec tvůrčích intencí autora.

Kromě zmiňovaných katalogů Sandoz je důležitým zdrojem poznání archivní složka, která odhaluje, že byl *The Burning Ear* distribuován významnou platformou Canyon Cinema, specializující se na experimentální film západního pobřeží USA.²⁶⁰ Přesný počátek spolupráce

²⁵⁹ DUNDAS, Edd. *The Burning Ear*. 1964.

²⁶⁰ *Canyon Cinema records, circa 1961-2009, M1681*. Archivy distribuční společnosti Canyon Cinema. Místo: Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford.

není datován, dle dostupných archivních dokumentů může být navázání spolupráce odhadováno do šedesátých let. Naopak rozvázání distribučního vztahu s Canyon Cinema zasazuje pracovník platformy Seth Mitter do devadesátých let.²⁶¹

Canyon Cinema lze považovat za významného aktéra americké experimentální scény; zastupování Dundasova filmu dokazuje, že byl tvůrce vnímán jakožto právoplatný experimentální filmař, představitel scény San Francisca a Západního pobřeží. Nakolik však byl jeho film prezentován v kontextu experimentální scény a nakolik se sám Dundas aktivně účastnil akcí v kontextu filmového experimentu, není známo, protože většina dohledaných zdrojů potvrzuje Dundasovy aktivity spíše v kontextu queer scény. Podstatným materiálem, potvrzujícím Dundasovu spoluúčast také na experimentálním poli, je v tomto ohledu letáček Surf Theatre, kina specializujícího se právě na undergroundový film a experimentální kinematografii.²⁶² Letáček informuje o uvedení *The Burning Ear* v zimě 1964.²⁶³

Nebyla to však pouze americká experimentální scéna, již byl snímek součástí. Dundas natáčel v Japonsku, a také na filmu spolupracoval s místními filmaři a umělci, kteří patřili do nezávislé mladé scény japonské kinematografie šedesátých let.

Nejvýraznějším spolutvůrcem filmu byl zajisté Kenji Kanesaka, zakládající člen experimentální filmové skupiny Film Independent, vzniklé v roce 1964, a Japan Filmmakers Co-op, obdoby Canyon Cinema nebo The Film-Makers' Cooperative.²⁶⁴ Kanesaku provází paralelní příběh, jako Dundase, i když obrácený; své neznámější filmy *America, America, America* a *Super-Up*, reflektující americkou realitu šedesátých let očima expata, natočil ve Spojených státech, kde byl také na studijní stáži, podobně jako Dundas v Tokiu.²⁶⁵

Dundas se tedy evidentně v Japonsku stýkal s tehdejší mladou, experimentální scénou. Míru, do jaké se mu během roku pobytu podařilo aktivně proniknout do místní filmařské obce, např. skrze projekce, se pro nedostatek archivních zdrojů nepodařilo určit.

K analýze tak zůstává samotný film, tajemný fragment, který jako by se vynořil z bezčasého prostředí vně současného světa. Část filmu se totiž skutečně odehrává v premoderním prostoru mimo město, kdesi na japonském venkově, v tradici, symbolizované šintoistickými chrámy, poetickou přírodou, či oblečením, připomínajícími japonský tradiční oděv. Hlavní postava, mladý muž, zde z neznámého důvodu dočasně pobývá. Uprostřed malebné scenérie

²⁶¹ PETŘÍKOVÁ, Lea. *Korespondenční rozhovor se Sethem Mitterem*. Emailová konverzace. 2022-06-08. Osobní archiv autorky.

²⁶² EVERLETH, Mike. *Surf Theatre: '60s Underground Film Screenings*. Online. *Underground Film Journal*. 2022-05-29. Dostupné z: <https://www.undergroundfilmjournal.com/surf-theatre-60s-underground-film-screenings/>. [citováno 2023-10-03].

²⁶³ *Canyon Cinema records, circa 1961-2009, M1681*. Archivy distribuční společnosti Canyon Cinema. Místo: Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford.

²⁶⁴ NORNES, Abé Mark. *Experimental film and video*. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, s. 131-132. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8.

²⁶⁵ GOLD, Marv. *How Kanesaka Directed Super Up*. Online. *Eye on Art*. Dostupné z: <https://ecinemaacademy.files.wordpress.com/2014/02/marvgold-productionnotes2.pdf>. [citováno 2023-10-03].

se setkává s mysteriální postavou, jejíž přítomnost provází experimentální zvuková kompozice, známá již z úvodních titulků filmu. Oba muži (i tajemná postava je totiž ztělesněná mužem, a to mužem středního věku) se beze slov sblíží; vyměňují si pohledy, následují jeden druhého, skotačí a zápasí v moři. Přítomnost mysteriálního muže je zaznamenána pouze hlavní postavou; nabízí se tedy interpretace, že je jeho existence svázána s vědomím hlavní postavy. Možná je to duch, možná výplod šílené mysli. Dundas sám nazývá postavu *Kami-samou* (japonské označení božského zjevení), a nabízí možnosti její interpretace jakožto ducha, alter-ega, nebo zla či svědomí.²⁶⁶ Mezi oběma postavami vzniká intenzivní, až mistrovský vztah. Mladý muž je druhým fascinován a prochází jakýmsi tréninkem, připomínajícím samurajský výcvik.



Fig. 40.-42.: Fotografie z filmu *The Burning Ear*.

²⁶⁶ Canyon Cinema records, circa 1961-2009, M1681. Archivy distribuční společnosti Canyon Cinema. Místo: Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford.

Druhá část filmu se odehrává po návratu hlavního hrdiny do Tokia. Bezčasý prostor přímořské oblasti se radikálně mění v soudobé velkoměsto se všemi jeho neduhy – hazardem, hektickým ruchem, spěcháním, odcizeností, alkoholem, kriminalitou. Všechny tyto negativní elementy přichází v rychlém sledu na scénu, když mladý muž prochází Tokiem, zažívá chladné setkání se svou dívkou, až je nakonec zbit skupinkou výtržníků. Tokio se zdá být ve filmu chladné, nehostinné, příliš moderní.



Fig. 43.: Fotografie z filmu *The Burning Ear*.

Vzpomínka na lepší časy pobytu na venkově se hrdinovi vrací, když vchází do veřejných lázní; tam se setkává se svým mistrem a navazuje s ním neviditelné, ještě silnější pouto.

Z hřejivých lázní zpět do krutého města a události nabírají závratného spádu. Mladý muž se překotně rozhodne k tragickému činu. Film vrcholí filmově zřejmě nejefektivnější scénou působivého příchodu hrdiny do velké haly, v níž se koná politický mítink. Mladý muž neohroženě nastupuje, ve svém samurajském oblečení, na pódium, kde zabodává do překvapeného politika nůž. K tomu zní ústřední, sugestivní zvuková kompozice, provázející přítomnost, byť neviditelnou, mistrovské entity.

Odpověď na otázku, proč se Dundas rozhodl pro svůj autorský debut zpracovat právě tento příběh, nabízí katalogy společnosti Sandoz již svým zařazením snímku do kategorie „psychiatrie“, a dále pak komentářem (objevujícím se jak ve zmiňovaných katalogích Sandozu, tak v časopisu *Médecine/Cinéma* v krátké recenzi v sekci Nouveaux Films) vysvětlujícím, že

hlavní hrdina trpí paranoidní schizofrenií, jež se projevuje právě zvukovými halucinacemi.²⁶⁷ Tato interpretace se zdá být relevantní, nejen díky výrazné zvukové složce, upozorňující na přítomnost mysteriózního zjevení, či na základě samotného titulu filmu, který může odkazovat právě ke zmatení sluchu a ďábelskému našeptávání, jež hrdinu dovede k absolutnímu činu atentátu. Japonská kinematografie ostatně také nabízí silnou tradici zpracování tématu šílenství, a Dundas se během svého pobytu mohl inspirovat.²⁶⁸ Stejně tak je v japonské společnosti silně rezonuje téma atentátů na státní představitele.²⁶⁹

Interpretace filmu jakožto psychického onemocnění se však zdá až příliš jednoduchá na to, jak nejednoznačně Dundasova tvorba jako taková působí; zároveň toto vysvětlení také nezahrnuje bližší čtení ústředního vztahu, jenž je vlastně hlavním motivem celého vyprávění a zaslouží si bohatší analýzu, než pouhé odsouzení k šílenství a nemoci. Interpretace filmu skrze šílenství rovněž zapomíná na podstatnou součást Dundasovy práce – nejen že byl film v Japonsku natočen, evidentně také pracuje ve svém obsahu s místními motivy (např. se vztahem hlavní postavy a jejím mistrem připomínající samurajské učení, lokálními symboly, jako jsou veřejné lázně, šintoistický chrám apod.)

Formálním i obsahovým principem, který Dundas kontinuálně ve filmu využívá, je střídání dvou časových i prostorových rovin – idylického bezčasí, situovaného do reálné i koncepční minulosti (tedy do minulosti hrdiny i do doby minulé, tradiční), a chladné a zraňující přítomnosti. Není náhodou, že v pozitivním obrazu minulosti figuruje vztah dvou mužů a v přítomnosti neuspokojivý strašák heterosexuálního vztahu, jehož relevance však není otevřeně zpochybňována.

A právě zde se otevírá možnost zasadit film do kontextu japonské kultury skrze perspektivu queer historie: Japonsko totiž je, co se tématu gay vztahů týče, poměrně specifickou oblastí. Homosexualita nebyla v Japonsku nikdy kriminalizována; spíše, než kulturou přijetí však místní postoj většinové společnosti k homosexuálům nazývá Vincent kulturou mlčení.²⁷⁰ Na základě zdánlivé indiference Japonců vůči homosexualitě podle něj vzniklo falešné klišé o tom, že Japonsko je extrémně tolerantní zemí k LGBTQ+ komunitě; přitom se podle něj jedná pouze o důsledek místní uzavřenosti a zásady nevměšování se do soukromých záležitostí druhých.²⁷¹

²⁶⁷ AUTOR NEUVEDEN. Nouveaux films. *Médecine/Cinéma*, roč. 6 (1973), č. 22, s. 14.

²⁶⁸ KIEJZIEWICZ, Agnieszka. *Japanese Avant-Garde and Experimental Film*. Berlin: Peter Lang GmbH, 2020. ISBN: 978-3-631-79815-7; GEROW, Aaron. *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*. Ann Arbor: The University of Michigan, 2008. ISBN: 978-1-929280-51-3.

²⁶⁹ FILIPPOV, Dmitry. *Before Abe: A Brief History of Political Assassinations in Japan*. The Diplomat. Online. 2022-07-19. Dostupné z: <https://thediplomat.com/2022/07/before-abe-a-brief-history-of-political-assassinations-in-japan/>. [citováno 2023-10-08].

²⁷⁰ VINCENT, Keith. Gay and lesbian literature; Gay Male Identity. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, s. 164-166. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8.

²⁷¹ Tamtéž.

Vincent také přichází s pozoruhodnou interpretací japonské kultury ve vztahu ke gay tématu; používá přitom pojem *two-timing narrative*, tedy narativy dvojího časování.²⁷² Vychází přitom z konceptu *homosociálního kontinua* E. K. Sedgwickové, která premoderní Japonsko řadí mezi země, jež za integrální součást své kultury pojímaly i spojení mužů milujících muže s muži prosazujícími zájmy mužů. Jednoduše řečeno, Vincent společně se Sedgwick popisuje premoderní japonskou společnost jako sice patriarchální, ale tolerující, či dokonce podporující specifické mužské homosexuální vztahy, ať už sexuální, nebo platonické, např. mezi samuraji. Na počátku dvacátého století s příchodem modernismu však byly podle Vincenta milostné vztahy mezi muži redefinované jako feudální; nastoupila heteronormativní společnost, vylučující homosexualitu mimo normu zdravého života a přirozenosti.²⁷³

Vincent však přináší tezi „dvojího časování“ japonské kultury – podle něj vzpomínka na homosociální kontinuum z japonské moderní společnosti zcela nevymizela, naopak je vědomě uchovávána v uměleckých dílech skrze narativy dvojího časování, jež pracují s napětím mezi dvěma formami temporality, časem moderním a časem perverzním.

Právě skrze přesně ohraničené vzpomínky je umožněno uchovat mužský homoerotismus v minulosti jako něco cenného, ale zároveň neschopného existence v přítomnosti. Láska mezi muži je tak odsouzena do jiného časování.²⁷⁴

Zdá se, že Vincentova teorie, kterou sám autor aplikuje na vybraná japonská literární díla dvacátého století, jako kdyby vynášela na povrch to, co je ve filmu *The Burning Ear* nevyřčené, ale z každého momentu citelné. Hlavní hrdina zažívá v poetickém úseku filmu, jenž je předem definován jako minulost (skrze komentář v první scéně, kdy hrdina mluví na kameru), euforický intimní vztah s mužem; následně je po návratu do Tokia konfrontován s odrazující, ale nevyhnutelnou přítomností, ztělesněnou heteronormativním vztahem s ženou. Minulost se vrací v momentu příchodu do veřejných lázní – lázně, jakožto důležitý tradiční symbol, naplňují roli místa vzpomínání na milostný prožitek.²⁷⁵ Hrdinův mistr nemusí být nutně démonem, může být také vzpomínkou na vztah, v němž nelze pokračovat. Dundas zde navíc prokazuje znalost kulturních kódů jejich nuancovaným překračováním; veřejné lázně jsou sice v japonské společnosti místem nahoty, ovšem privátní a kryté.²⁷⁶ V prostoru lázní je dovoleno pobývat nahý, pouze ale za podmínky samoty; pokud se vyskytuje více lidí poblíž, musí si návštěvník zakrýt genitálie. Také není dovoleno zírat.²⁷⁷ Ve filmu však na moment vidíme zcela

²⁷² VINCENT, J Keith. *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*. Cambridge, London: Harvard University Asia Center, 2012, s. 1-42. ISBN: 978-0-674-06712-7.

²⁷³ Tamtéž.

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ KOBAYASHI, Audrey. Ofuro. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, s. 164-166. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8.

²⁷⁶ Tamtéž.

²⁷⁷ Tamtéž.

odhaleného mistra, jak v pozadí záběru přichází k hlavnímu hrdinovi. Zatímco na sebe nepokrytě hledí, mistr leje na svého učedníka vodu (viz fig. 44-47). Erotično a jasná sexuální symbolika jemně, ale subversivně upozorňují na potřebu queer čtení, close reading, narativu filmu.



Fig. 44.-47.: Scéna z veřejných lázní z filmu *The Burning Ear*.

Dvojí časování, ambivalence mezi nenávratnou vzpomínkou a tísnivou přítomností, pak vrcholí činem vystoupení z davu, projevem agrese, ale také odporu vůči většinové společnosti. Závěrečný atentát nemusí reprezentovat pouze čin pomatené mysli, ale zoufalý pokus o vyjádření, coming out.

Ač není jasné, do jaké míry můžeme hovořit o Dundasově aktivním působení na poli japonské filmové experimentální scény, zasazení *The Burning Ear* jakožto queer filmu do japonského filmového kontextu odhaluje zajímavé souvislosti.

Tematika milostných vztahů mezi muži až do devadesátých let dvacátého století v Japonsku nepronikla do komerčního dlouhometrážního filmu; byla tak doménou pouze filmu

experimentálního a středo a krátkometrážního formátu.²⁷⁸ Prvním filmem, otevřeně zachycujícím queer komunitu a její vtahy, byl experimentální celovečerní film *Funeral Parade of Roses* (1969, režie Toshio Matsumoto).²⁷⁹

Co se týče zobrazení sexuality a vůbec nahoty, zůstává japonský film pod historickým vlivem cenzury zakazující full-frontal odhalení genitálií (a vůbec veřejné odhalování genitálií i pubického ochlupení). Dokonce i ve vlastním japonském erotickém žánru *pink films*, etablojícím se v šedesátých letech, nesmí dojít k odhalení pohlavních orgánů.²⁸⁰ Prvním filmem, který pracoval s nahými scénami, byl snímek *Gate of Flesh* (1964); k jednomu z vůbec prvních zachycení pohlavních orgánů i nesimulovaného sexu pak v japonském filmu dochází až v roce 1976 ve slavném *In the Realm of the Senses*.²⁸¹

Z této perspektivy se vznik pozapomenutého filmu *The Burning Ear*, datovaný do stejného roku, kdy byla v japonském filmu poprvé prezentována nahota, a čtyři roky předtím, než byl natočen první film tematizující queer komunitu, jeví jako potenciálně zásadní nejen v kontextu queer filmu a japonské kinematografie. Dundas ve filmu evidentně reflektoval jak svůj vlastní proces hledání identity²⁸², tak širší společenské a kulturní souvislosti, a tuto reflexi dokázal přetavit v sofistikovaný a působivý filmový tvar plný mystéria, a zároveň dovedných narážek právě na queer tematiku. Ačkoliv Poole Dundasovi později vyčítal neochotu k většímu společenskému aktivismu v otázce queer práv, Dundasova autorská prvotina se vyslovuje k otázce gay identity výrazně, i když jinotajně, a to skrze promyšlený, důvtipný, a přitom poměrně minimalistický filmový jazyk. Queer čtení filmu, a obeznámení se s některými japonskými reáliemi či kulturními tradicemi nám pak umožňuje film zasadit do poměrně překvapivého kontextu, který Vincent nazývá narativem „dvojího časování“, a totiž komunikace s japonskou minulostí, která přála milostným vztahům mezi muži. Japonský kontext však podle mě figuruje zástupně; vyznění filmu je lehce přenositelné i na šedesátá léta v Dundasových domácích Spojených státech, kde se v té době teprve formovalo gay liberation hnutí, Stonewall Riots měly brzo přijít, a v přístupu ke queer komunitě celkově docházelo k alarmujícím porušování lidských práv ze strany většinové společnosti.²⁸³ Zároveň nebyly queer postavy

²⁷⁸ Okoge KOBAYASHI, Chikin. The Okoge Syndrome and Japan's Gay Scene. *Cinemaya*, roč. 6 (1993), č. 20, str. 10-11.

²⁷⁹ Tamtéž.

²⁸⁰ MCKNIGHT, Anne. Pink Films. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, s. 391. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8.

²⁸¹ GEROW, Aaron. Censorship and film. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, s. 61-62. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8.

²⁸² V rozhovorech natočených pro GLBT Historical Society Dundas odhaluje, že si svou homosexuální orientaci uvědomil až právě v Japonsku při tvorbě *The Burning Ear*; zamiloval se totiž do představitele hlavní postavy, herce Tatsua Hasegawy (zajímavou souvislostí je, že Hasegawa se později v Japonsku proslavil jako herec televizních formátů pod pseudonymem Raita Ryū). Hasegawa byl však heterosexuál, jejich vztah tak zůstal platonický, i když vřele přátelský (Hasegawa dokonce s Dundasem odjel do USA, kde rok u režiséra žil). Viz *Edd Dundas interviewed by Jim Duggins*. Zvuková nahrávka. San Francisco: GLBT Historical Society.

²⁸³ DOUGHTY, Ruth, ETHERINGTON-WRIGHT, Christine. *Understanding Film Theory*. London: Red Globe Press, 2018, s. 210-228. ISBN: 978-1-137-52823-0.

téměř vůbec zobrazovány v mainstreamové kinematografii té doby, a pokud, tak jako postavy hodné posměchu.²⁸⁴ *The Burning Ear* se tak stává filmem platným i mimo kontext svého vzniku v Japonsku; queer filmem, který odvážně tematizuje aktuální společenskou otázku queer identity a normativního tlaku společnosti.

3.5. Závěr: Edd Dundas

Byla právě jistá podprahová radikalita *The Burning Ear* důvodem proč, jak se domnívám, zakoupila společnost Sandoz do svých katalogů Dundasův snímek? Z dostupných dat totiž vyplývá, že Dundas zřejmě pro Sandoz v době svého pobytu v Japonsku, a tedy v období realizace filmu, ještě nepracoval; připadá tedy v úvahu vysvětlení, že film se do katalogů společnosti dostal až zpětně, když režisér o dva roky později se Sandozem navázal zakázkovou spoluprací, a snad společnosti nabídl svůj autorský snímek, nebo se ona sama zajímala o předešlou tvorbu nového spolupracovníka. V obou případech však společnost musela shledat snímek z nějakého důvodu vhodným a zajímavým pro své interní filmové potřeby.

Co bylo pro Sandoz momentem, který je o hodnotě filmu přesvědčil, lze jen spekulovat; společnost (nebo její filmové centrum) mohla ocenit právě téma spojené se změněným stavem hlavního hrdiny – v případě *The Burning Ear* na jedné straně změněným stavem vědomí v prvním plánu, a to v patologickém kontextu duševního onemocnění; hlavní hrdina propadá do podivného stavu mezi snem a šílenstvím, možná paranoidní schizofrenie, jak vysvětlovaly katalogy Sandoz. V druhém plánu se však otevírá další, možnost chápání motivu změněného stavu, a to právě jakožto nelézání queer identity hlavní postavy. Tato queer alterity filmu je vyjádřením revolty v prostředí normativní společnosti; tragické východisko filmu – atentát na politika – pak jednak gestem nevole a protestu proti normativní společnosti a establishmentu, jednak specifickým vyřeznutím na povrch, zvoláním, coming outem.

Do diskuse ve spojitosti s queer latencí filmu a zároveň patologickými změněnými stavy vědomí vstupuje do hry ještě znepokojujivá interpretace filmu coby díla poukazujícího na queer postavy jakožto šílené, či přímo (v postavě mistra) démonické. Takováto reprezentace queer postav ostatně nebyla třeba v mainstreamové kinematografii ničím novým, viz třeba Hitchcockův snímek *Rope* (1948),²⁸⁵ ostatně ani v jiných oblastech společnosti, jako třeba v již zmíněné psychiatrii, která až do sedmdesátých let vedla homosexualitu jako psychické

²⁸⁴ DOUGHTY, Ruth, ETHERINGTON-WRIGHT, Christine. *Understanding Film Theory*. London: Red Globe Press, 2018, s. 210-228. ISBN: 978-1-137-52823-0.

²⁸⁵ Tamtéž.

onemocnění (viz podkapitola 3.3.) Společnost Sandoz by se v tomto uvažování pouštěla do značně nebezpečných, a samozřejmě zcela iracionálních a nelogických vod poukazování na odlišnou sexualitu jakožto psychické onemocnění, byť v souladu s dobovým smýšlením většinového diskurzu.

Domnívám se však, že to nutně nemusel být případ filmu *The Burning Ear*, a to ani z pohledu narativu samotného filmu, ani v případě zasazení snímku do katalogu Sandoz. Posouzení souvislostí další Dundasovy kariéry, i jeho životních okolností, ale také kontextu filmového portfolia Sandoz jako celku poukazuje na odvahu Dundase queer identitu normalizovat (viz jeho další queer filmy), a zároveň na specifičnost a otevřenost tehdejšího filmového oddělení společnosti Sandoz, která dávala prostor dalším obsahově i formálně ambiciózním, a často non-konformním dílům, jako byly *Images du monde visionnaire*, *L'Ordre* nebo *La femme 100 têtes*.

Společnost Sandoz tak mohla snímek vnímat jako další z řady netradičních filmů řešících téma duševního onemocnění, hranice reality a představ, případně i vyrovnávání se s tlakem zrychlující se společnosti jakožto možného spouštěče duševní poruchy. Ač se orámování filmu jakožto „psychogramu zabijáka s paranoidní schizofrenií“ zdá mírně přehnané, a snad až příliš konkrétní, vzhledem k alegorickému pojetí celého filmu, může se prostě jednat o způsob, jak film do katalogu společnosti „dostat“. Seleктоři filmů, zaměstnanci cinematéky Sandoz, byli přeci jen intelektuálové-cinefilové, kteří vnímali současné filmové i společenské tendence, a tak se mohli snažit film touto cestou do portfolia získat. A tato jasná kategorizace filmu jim k tomu mohla dopomoci.

Vrátíme-li se k úvodní myšlence jednoho z mála teoretiků, kteří ve svých textech Dundase zmiňují, W.W. Dixona a jeho výzvy zařadit režiséra do kánonu amerického experimentálního filmu, je možné konstatovat, že Dundasova tvorba určitě snese srovnání právě s prostředím americké experimentální scény; nabízí se její zasazení do kontextu filmařů, kteří se také věnovali queer tématu, jako byli Kenneth Anger (*Fireworks*, 1947), Jack Smith (*Flaming Creatures*, 1963), Andy Warhol nebo Ken Jacobs (*Blonde Cobra*, 1963).²⁸⁶

Co je však na Dundasovi a celém jeho díle výjimečné, je právě unikátní propojení specifických kontextů, s nimiž Dundas prokazatelně ve své práci komunikoval – japonského experimentálního filmu a kódů japonské kultury a společnosti, americké queer scény, pornografické tvorby, ale zároveň zakázkové práce pro farmaceutickou společnost v tématech

²⁸⁶ DIXON, Wheeler Winston. *The Exploding Eye: A Revisionary History of 1960s American Experimental Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1997, (nelze uvést rozsah citace, elektronická publikace, pozn. autorky). ISBN: 0-7914-3565-2.

spojených s psychologií. Dudasovy filmy vyjadřují skrze promyšlený filmový styl možnosti jiných, alternativních stavů vůči normativitě, alterities různého druhu.

A právě proto se domnívám, že si režisér zaslouží svou pozici v kánonu nejen amerického experimentálního filmu šedesátých let, ale snad také v rámci jiných oblastí, jako je queer film, nebo industriální filmová výroba.



Fig. 48.: Fotografie z filmu The Burning Ear.

Závěr: „Well I Met a Girl Called Sandoz“²⁸⁷

„Well I met a girl called Sandoz

And she taught me many, many things

Good things, very good things, sweet things“²⁸⁸

Zhruba na pomezí konce druhé a začátku třetí třetiny stopáže nabírá film *La femme 100 têtes* znepokojivé obrátky. Pokud tedy u filmu, kde se, co pár vteřin, střídají velkolepé nonsensové výjevy, a v němž totálně absentuje sjednocující narativ, můžeme hovořit o práci s napětím či zvraty. Ve filmu se každopádně v jistou chvíli začne v proměňujících se scénách objevovat temnější obsah – násilí, smrt, nemoci, duchové, podivné rituály. Muž ve vysokém klobouku a obleku vycházející z budovy jde vstříc naproti kameře, a za ním přitom vybuchuje dům. V další scéně se hrouť střecha jakéhosi hostince, zatímco místní jedlík pokračuje v konzumaci svého pokrmu. Polonahá žena kohosi vraždí, následuje několik dalších úmrtí, soud, tonutí v moři. Ohledávání nahého ženského těla, zjevení duchů, divoký rituál tance v hořící sutaně. Prodej kostí. Frekvence transformací jednotlivých výjevů – jakoby mžiků, vzhledů do jiných světů, nebo možná různých zákoutí jednoho podivného časoprostoru – zůstává, stejně jako extravagance, obskurnost i anachroničnost filmového jazyka. Film poskytuje, v duchu Fleminga, možnosti znepokojivých setkání s afekty a pocity, které narušují narativní i formální konvence, a vůbec pohled na zobrazovaný svět (či světy).²⁸⁹ A stohlavá žena dál hlídá své tajemství.²⁹⁰

²⁸⁷ The Animals. „A Girl Named Sandoz“. When I Was Young, MGM, 1967.

²⁸⁸ Tamtéž.

²⁸⁹ FLEMING, David H. *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters With Ethical Event Films*. Bristol, Chicago: Intellect, 2017, s. 99-134. ISBN: 978-1-78320-775-6.

²⁹⁰ DUVIVIER, Éric. *La femme 100 têtes*. Film. 1968.



Fig. 49.: Fotografie z filmu *La femme 100 têtes*.

Film o stohlavé či bezhlavé ženě Érica Duviviera na motivy kolážového románu Maxe Ernsta symbolicky otevřel pátrání po enigmatu filmů Sandoz; zároveň možná prozrazuje více o propojení produkce Sandoz s tématem psychedelie a psychedelického filmu, než by se mohlo na první pohled jevit. A to zvláště, když film uvedeme do souvislosti s kultovním zástupcem psychedelického žánru, a jeho subžánru head filmů (anebo acid westernů) – s rozebíraným *El Topo* Alejandra Jodorowského, ale i jeho dvěma dalšími filmy z šedesátých a sedmdesátých let. Jestliže Jodorowského filmy pracují, jak tvrdí třeba Kaelová, vědomě a určitým způsobem nadsazeně, až reverzibilně (podobně jako v komiksech nebo některých animovaných filmech, třeba ze série Looney Tunes) s motivem násilí, podobný princip nalezneme právě i ve snímku *La femme 100 têtes* – zažívané násilí je absurdní, na pomezí teatrální performance, zároveň specificky sugestivní právě svou hrou s diváctvem a jeho nejistotou, v čemž ostatně vyniká celý snímek.²⁹¹ Spojitostí s Jodorowského opusem je však možné nalézt více, ať už je to celková bizarnost filmů, zmiňovaná bezčasovost až anachroničnost, mísení inspiračních zdrojů podobného charakteru (surrealismus, avantgarda ad.), ale také až pokleslá erotika (takřka neustále se v *La femme* objevují ženy s odhaleným poprsím, někdy i zcela nahé), přehlídka anomálií (v *El Topo* jsou možná nejmarkantnějším příkladem postavy lidí s postižením; v *La femme* se nějaká zvláštnost objevuje takřka v každé z mnoha scén), alegoričnost až rituálnost filmů, důraz na zázraky, i směsice lokací, do kterých jsou oba snímky zasazeny. Což jsou ostatně fenomény, s nimiž v kontextu (sub)žánru head filmů ve svém textu pracuje i Kaelová.²⁹²

²⁹¹ KAEL, Pauline. *El Poto-Head Comics*. Scrops from the Loft. 2023-07-06. Dostupné z: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/el-topo-review-pauline-kael/>. [citováno 2023-12-08].

²⁹² Tamtéž.

Dát do souvislosti film produkovaný farmaceutickou společností a kultovní kontrakturní dílo provokativního režiséra Jodorowského se může zdát jako odvážné; v úvodu této práce jsem se však snažila poukázat na to, že společnost Sandoz sama po určitou dobu figurovala v rámci kontrakturního dění, ať už záměrně, či jindy spíše nevědomky, a dokonce kontrakturní scénu aktivně, byť možná zprostředkovaně, ovlivňovala, snad i spoluformovala, a také reflektovala. A to samozřejmě samotným objevem LSD, jeho následným výzkumem, výrobou a uvedením do experimentální lékařské praxe, podporou řady výzkumných projektů, a sekundárně i právě realizací umělecky pozoruhodných filmů, které psychedelickou výrobu reflektovaly různými cestami.

Lze filmy Sandoz interpretovat jako psychedelické? Jednalo se o head filmy?

Z určitého pohledu rozhodně. Budeme-li pracovat s interpretacemi Fleminga a Kaelové, ale i Powellové, naplňují snímky Sandoz do velké míry požadavky kladené těmito autory na psychedelické filmy, nebo přímo na head cinema, a to především z formálního, a často i obsahového hlediska. Ať už umělecké filmy společnosti psychedelickou zkušenost reflektovaly přímo jako své ústřední téma, nebo se zabývaly širšími, ale příbuznými tematickými okruhy (změněné stavy vědomí, duševní onemocnění, status nemoci, ad.), jejich souvztažnost s psychedelickým tématem, a vůbec dobovým kontextem je zřejmá, jak jsem se snažila poukázat v předchozích kapitolách. Z filmového hlediska snímky mnohdy dost přesně odpovídaly tomu, jak head filmy popisuje Kaelová i Fleming – a to nejen v případě *La femme 100 têtes*, ale i dalších filmů, jako třeba *Images du monde visonnaire*, *Concerto mécanique pour la folie*, či *Ballet sur un thème paraphrénique*. Jedná se o filmy vizuálně výrazné, formálně často až specifické (*La femme*, ale i *Images* nebo *Concerto*), plné bláznivých postav (*La femme*), nebo naopak bez hlavních postav (*Images*), mísící množství lokací, erotiku, zázraky i záhadné rituály (*Images*, *La femme*), a to vše v rámci toho, co by mohla Kaelová nazvat „paranoidní vize“²⁹³, a Fleming zase přenosem afektů zeitgeistu dobového kontrakturního hnutí.²⁹⁴

²⁹³ Kael, Pauline. *El Poto-Head Comics*. Scrap from the Loft. 2023-07-06. Dostupné z: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/el-topo-review-pauline-kael/>. [citováno 2023-12-08].

²⁹⁴ Fleming, David H. *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters With Ethical Event Films*. Bristol, Chicago: Intellect, 2017, s. 99-134. ISBN: 978-1-78320-775-6.



Fig. 50.: Fotografie z filmu *Ballet sur un thème paraphrénique*.

Filmy Sandoz skutečně reagovaly originálním způsobem na tehdejší společenský vývoj, ne vždy však musela být tato reakce, na rozdíl od filmů Jodorowského, natolik přímočará – tvůrci filmů, které vznikaly v průběhu šedesátých let (*Images*, *La femme*, *Perception and Imaginative Experience*, *Le N'Doep*, nebo *The Burning Ear*), měli jistě povědomí o společenském dění; mnohé filmy Sandoz ho reflektují natolik výstižně, že je rozhodně možné hovořit o záměru – filmy jako *Images du monde visionnaire*, jenž vznikl již v roce 1963, tedy v době, kdy se užívání LSD a diskuse o něm naplno rozběhly do všech směrů, přinášely autorský pohled na aktuální společenský fenomén, jakým LSD bylo. Stejně tak ostatní Duvivierovy filmy i filmy jiných tvůrců se celkem jasně vyslovovaly k závažným společenským otázkám, jakými byly třeba duševní onemocnění (které se skrze potencialitu léčby psychedeliky propojovaly právě s tématem LSD a psychedelik), queer identita, a vůbec status jinakosti (*The Burning Ear*, *Le N'Doep*), nebo hranice mezi zdravím a nemocí a hierarchická role západní medicíny a farmacie v lidských příbězích (*L'Ordre*). Žádný z těchto titulů, snad kromě *Images* a *Perception and Imaginative Experience*, však nepracoval s danými tématy doslovně; naopak se tvůrci snažili o sofistikované, skutečně filmové (nejen čistě utilitární) pojetí svých děl.

Přístup Sandoz filmů se od dobového head cinema výrazně odlišoval v jednom bodě, a to v práci s publikem. Snímky společnosti Sandoz vznikaly výhradně (až na ojedinělé výjimky, viz Dundasovo *The Burning Ear*) pro potřeby společnosti, která je distribuovala v rámci profesionální farmaceutické a lékařské sítě. Filmy tak byly promítány exklusivně pro profesionální publikum na specializovaných akcích, pořádaných v rámci farmaceutického,

anebo lékařského průmyslu (konference, speciální promítání, veletrhy apod.)²⁹⁵ Head filmy se naopak soustředily na tzv. heads, uživatele psychedelik, již rozšiřovali své tripy i na návštěvy filmů vhodných pro sledování pod vlivem, často v rámci půlnočních projekcí, což byl také případ Jodorowského snímku *El Topo* a jeho komerčního úspěchu. Neexistuje však mezi těmito zdánlivě nesouvislými prostředími, farmaceutickou sítí interních projekčních akcí a subkulturními promítáními pod přímým vlivem psychedelik, vlastně také souvislost, byť nepřímá?

Obě prostředí se vyznačovala specifickými nároky i úzce profilovaným publikem. Jestliže byly filmy Sandoz prezentovány lékařům a dalším odborníkům (kteří se v inkriminované době zajímali o možnost nasazovat psychedelika jako léčebný prostředek), head filmy mířily přímo na uživatele látek. V případě head snímků šlo spíše o organicky se zformovanou skupinu na základě společenského vývoje – LSD a další psychedelika pronikla natolik do společnosti, že vlastně pomohla vygenerovat nový žánr (psychedelického filmu) či subžánr (head filmů), a na ně se následně navázalo cílové publikum. Jak uvádí Kaelová, hranice této divácké skupiny nebyly jasně dané; publikum zahrnovalo často také rodiče pravých heads, nebo prostě jedince se zájem o téma či cílem přiblížit se mladým.²⁹⁶ Naproti tomu filmy Sandozu mířily na publikum jasně uzavřené svou profesní specializací. Podobně jako u případu samotného LSD se však filmy také dostávaly „ven“, mimo uzavřené projekce, což bylo dané také pojetím cinematéky Sandoz jakožto intelektuální instituce, v níž pracovali rovněž odborníci z umění, nejen z lékařského či farmaceutického prostředí (zmiňovaný Gérard Leblanc v pozici ředitele časopisu *Médecine/Cinéma* a další).

V obou případech tak filmy pronikaly i mimo předem daný divácký prostor, s čímž souviselo i to, že oba typy snímků přesahovaly specifické nároky dané potřebami zadavatelů / prostředí. Do jaké míry filmy Sandozu překračovaly čistě utilitární realizace industriálních filmů, jsem se snažila naznačit v předchozích kapitolách; ať už tak režiséři činili skrze ambiciózní umělecká pojetí svých filmů, a/nebo výběrem silných témat, snímkům se dařilo dotýkat se hlubších fenoménů a vymanit se z lékařského filmu směrem dál, třeba právě blíže k psychedelickému žánru, artovému dokumentu, nebo až experimentálním formám.

Head filmy, a vůbec psychedelický žánr šedesátých a sedmdesátých let, propojovaly různé přístupy, a překračovaly žánry. Důkazem toho je vznik právě několika synchronně působících subžánrů (head films, acid westerny, psychedelické exploatační filmy, ad.) Snad i proto psychedelický žánr jako takový zůstává ve své definici vágní – co činí film psychedelický, je to

²⁹⁵ PETŘÍKOVÁ, Lea. Sandoz Film production in Novartis Archives. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2, s. 159-171. ISSN: 1240-2745.

²⁹⁶ KAEL, Pauline. *El Topo-Head Comics*. Scraps from the Loft. 2023-07-06. Dostupné z: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/el-topo-review-pauline-kael/>. [citováno 2023-12-08].

tematizace intoxikace, její zachycení, či přímo evokace? Charakteristika head filmů podle zmiňovaných teoretiků je v tomto přímějšší, jsou to zjednodušeně filmy, které se zdají být vhodné ke sledování pod vlivem; charakteristickou hodnotou je přitom jejich „intenzita“.²⁹⁷ I tak head filmy mnohdy mísí inspirační zdroje, filmový jazyk i přístupy.

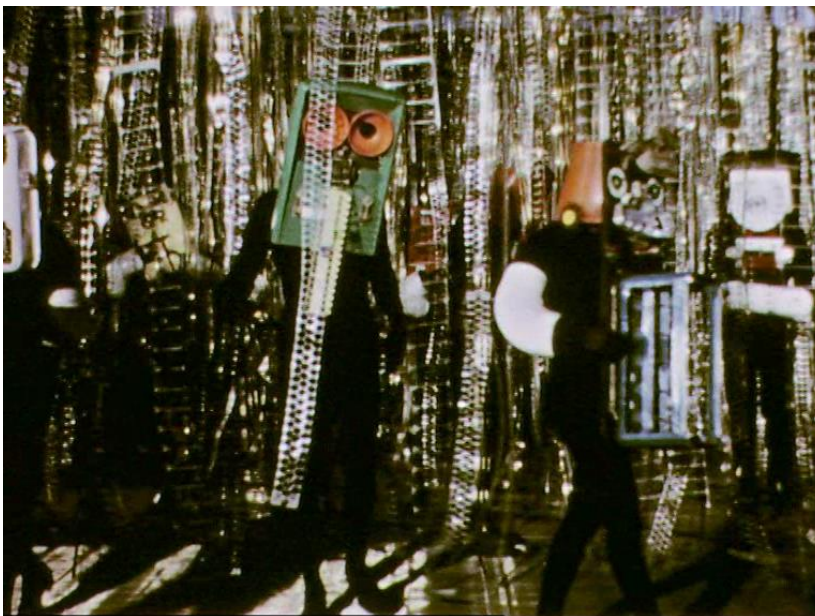


Fig. 51.: Fotografie z filmu *Concerto mécanique pour la folie*

I vzhledem k tomu, jak nejasně a široce je psychedelický film jako žánr definován, se zdá, že filmy Sandoz je možné do žánru zahrnout, případně pak přímo mezi head filmy specifického charakteru.

A právě u definování Sandoz snímků jakožto psychedelických, či přímo head filmů se dostávám zpět k původní otázce práce, čím jsou vlastně zkoumané filmy tak výjimečné, co z nich činí výzkumné téma hodné pozornosti. Obstojí tyto filmy v porovnání s ostatními psychedelickými filmy, a čím jsou tedy specifické?

V předchozích kapitolách jsem se snažila upozornit na obsahové i formální bohatství filmového portfolia Sandoz, i na výjimečný společensko-historický kontext prostředí a doby, v němž filmy vznikaly. Filmové portfolio společnosti Sandoz jakožto archivní těleso je nesmírně rozmanité; obsahuje kromě tradičních industriálních filmů zajímavou skupinu uměleckých snímků různých stopáží, žánrů i námětů. Tato různorodost snad souvisela s dobou i podmínkami vzniku děl;

²⁹⁷ KAEL, Pauline. *El Poto-Head Comics*. Scrops from the Loft. 2023-07-06. Dostupné z: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/el-topo-review-pauline-kael/>. [citováno 2023-12-08].

nejen, že filmy vznikaly v neobvyklém kontextu farmaceutické společnosti, jež však podporovala realizaci čistě uměleckých snímků až kontroverzní povahy (z pohledu farmaceutické korporace), zároveň se jednalo o dobu charakteristickou společenskou, kulturní, i kinematografickou proměnou, i za přispění právě společnosti Sandoz (hlavně co se společenské a kulturní proměny týče v souvislosti s vynálezem LSD). Filmy Sandoz jako by tyto transformace zrcadlily; v portfoliu se proto objevují dozvuky francouzské nové vlny (třeba v hraném snímku *Nathalie* režisérky Anne Dastrée, který připomíná třeba Truffautovy filmy), queer filmy (*The Burning Ear*), filmy reflektující psychedelickou revoluci (*Images du monde visionnaire*, *Perception and Imaginative Experience*), experimentální tendence (*La femme 100 têtes*).

Filmy Sandoz dosud nenabýly kultovnějšího statusu, nebo alespoň větší známosti, pravděpodobně především kvůli svému vzniku jakožto marketingovému nástroji Sandozu, a zároveň uzavřenému způsobu distribuce. Přes ojedinělé veřejné projekce nemůžeme hovořit o vlivu, který by filmy mohly mít na mezinárodní film. Na druhou stranu však lze mezi známějšími světovými snímky psychedelického žánru, které práce popisuje (*The Trip*, *Easy Rider*, Jodorowského filmy, ale i československý *Člověk neumírá žít*), a filmy Sandozu nalézt zvláštní paralely, snad vztah vzájemné, byť třeba nepřímé, či na sobě nezávislé rezonance. Filmy mezi sebou vedly dialog, i když to mohl být rozhovor svým způsobem jednostranný z pohledu zpětné vazby filmů Sandoz v psychedelickém prostředí. Snímky Sandozu však rozhodně slepě nekopírovaly trendy nebo přístupy; naopak mnohdy anticipovaly pozdější filmové tendence a postupy, třeba v dekoloniálním *Le N'Doep*, a vůbec ve filmech rozebírajících možnosti psychedelik, např. tedy v *Perception and Imaginative Experience*, nebo *Acid* (na kterém Sandoz spolupracoval), či *Images du monde visionnaire*.

A právě v tom tkívá asi to nejzásadnější z výjimečnosti filmů Sandoz, a totiž jejich schopnost reflektovat tehdy aktuální otázku psychedelické kultury a psychedelické intoxikace. Filmy Sandoz nepřinášely jen možnost prožít v kině „alterity“, jak by to popsala Powellová, ale také promýšlet souvislosti psychedelického tématu a vztahu filmu k aktuálnímu společenskému dění.²⁹⁸ Tato linie, kterou snímky Sandoz přinášejí, nezestárla, ba naopak.

Tzv. psychedelická renesance, tedy obnova zájmu odborné i široké veřejnosti o psychedelické téma, a zvláště pak o otázku legalizace psychedelik a jejich využití v lékařství, probíhá posledních minimálně patnáct let u nás i v zahraničí.²⁹⁹ Psychedelické téma se výrazně posunulo směrem k mainstreamu; psychedelika zakouší ve svém netflixovém pořadu *Goop*

²⁹⁸ POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007, s. 1-188. ISBN: 978-0-7486-3282-4.

²⁹⁹ KOČÁROVÁ, Rita. Psychedelická renesance v České republice. Legalizace. Online. 2016-08-26. Dostupné z: <https://magazin-legalizace.cz/2252-psychedelicka-renaissance-v-ceske-republice/>. [citováno 2023-12-18].

Lab (2020) herečka Gwyneth Paltrow, vznikají podcasty a další úspěšné televizní i filmové projekty věnované vzrůstajícímu zájmu o psychedelickou intoxikaci (např. dokument *Descending the Mountains*, 2021, nebo další projekt Netflixu *How to Change Your Mind*, 2022), píšou o nich populární média jako Forbes, nebo Seznam Zprávy.³⁰⁰ Kromě popularizační tvorby vzniká na odborném poli množství klinických studií, zkoumajících možnosti využití psychedelik (dnes více MDMA, psilocybinu, nebo ketaminu, než LSD) k léčbě závislostí, nebo psychických onemocnění. Několik takových studií proběhlo a další probíhají i v českém kontextu v Národním ústavu duševního zdraví v Klecanech³⁰¹ a v roce 2020 zahájila činnost psychedelická klinika Psyon, která jako první v zemi poskytuje ketaminem asistovanou psychoterapii pro léčbu depresivního onemocnění.³⁰²

Šedesát let od psychedelické „revoluce“ se paradoxně psychedelika pomalu dostávají blíže k pozici, jakou si představoval Leary a další psychedeličtí vizionáři – že budou psychedelika využívána jako prostředek každodenní cesty k osvícení západního člověka, ten nejvýkonnější vitamín, co rozšíří vědomí, a uživateli pomůže s běžnými starostmi, i hlubšími problémy, jako je stres, pracovní vytížení, deprese, traumata. I když v současnosti Learyho vize spirituálního růstu až osvícení hraničí s povrchní wellness zkratkou, představa o každodenním (nebo minimálně pravidelném) užívání psychedelik na bázi doplňku stravy se už mnohdy transformovala v praxi, třeba skrze fenomén mikrodávkování (microdosing), jehož popularita od desátých let tohoto století stále vzrůstá, jak o tom informovaly třeba magazíny *The Rolling Stone* a *Forbes*, hlavně v kontextu pracovního Silicon Valley.³⁰³

Proč se lidstvo oklikou vrací k psychedelikům? Manifest *We Are All Very Anxious* k tomu poskytuje znepokojivé vysvětlení; podle manifestu se moderní doba vyznačuje fázemi kapitalismu, jež jsou charakterizované dominantním reaktivním afektem.³⁰⁴ V šedesátých letech to podle textu byl afekt nudy; sociální hnutí té doby lze podle manifestu vykládat jako reakční hnutí právě proti nudě, kterou kapitalismus nastavil jako kontrolní strategii (standard žití padesátých let, masová kultura, konzumerismus ad.)³⁰⁵ Revoluční hnutí vč. hippies se snažila o únik z pracovní-konzumního cyklu a společenských rolí, třeba skrze psychedelickou

³⁰⁰ Např. HODKOVÁ, Zuzana. Deprese Deprese už přerostla v epidemii, říká podnikatel. Dal by šanci lysohlávkám. Online. Seznam Zprávy. 2023-12-15. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/ekonomika-byznys-rozhovory-deprese-v-cesku-prerostla-v-epidemii-at-pomohou-psychedelika-rika-fryc-241730>. [citováno 2023-12-18].

³⁰¹ Více na: <https://www.nudz.cz/vyzkum/centrum-vyzkumu-psychedelik>.

³⁰² Více na: <https://www.psyon.cz/klinika/>.

³⁰³ GLATTER, Robert. *LSD Microdosing: The New Job Enhancer In Silicon Valley And Beyond?* Online. Forbes. 2015-11-27. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/robertglatter/2015/11/27/lsd-microdosing-the-new-job-enhancer-in-silicon-valley-and-beyond/>. [citováno 2023-12-20]; LEONARD, Andrew. *How LSD Microdosing Became the Hot New Business Trip*. Online. The Rolling Stone. 2015-11-20. Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/how-lsd-microdosing-became-the-hot-new-business-trip-64961/>. [citováno 2023-12-20].

³⁰⁴ THE INSTITUTE FOR PRECARIOUS CONSCIOUSNESS. *We Are All Very Anxious: Six Theses on Anxiety and Why It is Effectively Preventing Militancy, and One Possible Strategy for Overcoming It*. CrimethInc., 2014.

³⁰⁵ Tamtéž.

intoxikaci. Kapitalismu se však podle textu podařilo mnoho z revolučních projektů absorbovat, a od devadesátých let nastavit novou fázi svého působení, kapitalismus úzkosti, který profituje právě z dominantního afektu všeobecné úzkosti společnosti. Úzkost je poháněná především hlubinnou společenskou prekarizací (nejistý příjem, globalizace výroby, vyčerpání pracovníků, diskurz managementu ad.) Manifest tvrdí, že úzkost jako dominantní emoce je veřejným tajemstvím; čím dál více lidí dochází na terapie a bere antidepresiva, duševní onemocnění je však rámováno jako čistě osobní problém, s nímž se současný člověk má možnost efektivně vypořádat, i skrze průmysl well-beingu, pozitivního myšlení a sebe-hodnocení.³⁰⁶

Ať už s manifestem budeme souhlasit, nebo ne, jako evidentní se jeví potřeba společnosti hledat nové cesty nejen v léčbě duševních problémů, ale vůbec ve snaze dosáhnout větší životní vyrovnanosti (a balancu práce – život) a zvládnutelného životního stylu. Psychedelika se ukazují jako jeden z přitažlivých nástrojů přinášejících řešení, pro jejich ne-devastující dopady na tělo a zároveň silné, potenciálně transformativní účinky na psychiku.

Filmy Sandoz i pro své přímé napojení na výzkumnou „mateřskou“ instituci, která světu nabídla laboratorní psychedelika, vnáší do této diskuse podstatné perspektivy – jsou svědectvími umělců a filmařů, kteří se potenciály i nebezpečími psychedelické revoluce zabývali, a komplexně reflektovali otázku rozšiřování vědomí a překračování společenských stereotypů nejen v kontextu psychedelik právě skrze filmové médium. Snímky Sandoz jsou skutečně *filmovými psychedeliky*, přinášejícími rozšířené poznání a nabízejícími zažití *alterities*, stavů změny, nejen ve smyslu mimořádných stavů vědomí, ale hlavně životních vhladů a podstatných příběhů.

Filmy Sandoz vyzývají k promýšlení dosavadních pozic a hranic poznání; nabízí se také jejich interpretace jakožto umělecko-výzkumného projektu, experimentu v duchu artistic research, skrze nějž společnost Sandoz zkoumala možnosti svého farmaceutického projektu zavedení psychedelik do oběhu jakožto léčiv. Jestliže je umělecký výzkum chápán jako výzkumná disciplína generující poznání skrze umění, která problematizuje dosavadní výzkumné strategie, samotnou oblast vědy a její pravidla, i umělecký artefakt jakožto estetický objekt, a upozorňuje na uměleckou činnost na jakožto výzkumný proces, s trochou nadsázky lze filmové portfolio Sandoz mezi (proto)umělecko-výzkumné projekty zařadit.³⁰⁷

³⁰⁶ THE INSTITUTE FOR PRECARIOUS CONSCIOUSNESS. *We Are All Very Anxious: Six Theses on Anxiety and Why It is Effectively Preventing Militancy, and One Possible Strategy for Overcoming It*. CrimethInc., 2014.

³⁰⁷ BELL, Desmond. *Research in the Creative and Media Arts*. New York: Routledge, 2019, (nelze uvést rozsah citace, elektronická publikace, pozn. autorky). ISBN: 978-1-138-58905-6.

Bibliografie:

AUTOR NEUVEDEN. *Bay Area Reporter*, roč. 6 (1976), č. 4.

AUTOR NEUVEDEN. *Film Catalogue*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

AUTOR NEUVEDEN. *Films médico-scientifiques Sandoz, édition 1983*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

AUTOR NEUVEDEN. *Kalendar*, roč. 5 (1976), č. 2, s. 14.

AUTOR NEUVEDEN. *Medicine: Artificial Psychoses*. Online. Time. 1955-12-19. Dostupné z: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,861768,00.html>.

AUTOR NEUVEDEN. *Nouveaux films. Médecine/ Cinéma*, roč. 6 (1973), č. 22, s. 14.

AUTOR NEUVEDEN. *Record Reviews. Cash Box*, roč. 28 (1967), č. 36.

AUTOR NEUVEDEN. *Sandoz Film Katalog*. Katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

AUTOR NEUVEDEN. *The Eleventh San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival, 1987*. Katalog festivalu. Online. Dostupné z: <https://issuu.com/frameline/docs/11th-sanfrancisco-international-lgbt-film-festival>.

CARRIERE, Jean-Claude. *Les années d'utopie*. Paris: Plon, 2003. ISBN: 978-2-259-19800-4.

BELL, Desmond. *Research in the Creative and Media Arts*. New York: Routledge, 2019. ISBN: 978-1-138-58905-6. (elektronická publikace)

BISKIND, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simony & Schuster, Inc., 1998. ISBN: 978-1-4391-2661-5.

BONAH, Christian. *Marketing Film: Audio-visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in the 1960s*. In: GAUDILLIÈRE, Jean-Paul, THOMS, Ulrike (eds.). *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century (Studies for the Society for the Social History of Medicine, 22)*. London: Pickering & Chatto, 2015. ISBN 9781848935594.

BONAH, Christian. Réserve strictement au corps médical: les sociétés de production audiovisuelle d'Éric Duvivier, l'industrie pharmaceutique et leurs stratégies de co-production de films médicaux industriels, 1950-1980. *Cahiers d'histoire du Cnam*, 2019, roč, 12, č. 2.

BONITZER, Pascal. Méditerranée. In: LEBLANC, Gérard, POLLET, Jean-Daniel (eds.). *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de l'Oeil, 1998. ISBN: 2-912415-05-5.

BORN, Maurice, CHANTELOU, Philippe. L'Ordre: d'un ordre médical arbitraire à l'ordre social établi. *Médecine/Cinéma*, roč. 7 (1974), č. 20.

BREWIN, Kester. *Getting High: A Savage Journey to the Heart of the Dream of Flight*. London: Vaux Publishing, 2016. ISBN: 978-0-9935-6283-9. (elektronická publikace)

DAVIS, Erik. *AI and the Acid Western*. Burning Shore. 2023-12-02. Dostupné z: <https://www.burningshore.com/p/ai-and-the-acid-western>.

DE ZEGHER, Catherine. Adventure of ink. In: DE ZEGHER, Catherine, *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers, 2000. ISBN: 978-1-8589-4120-2.

DETTWILER, Walter (ed.). *25 Years of Novartis. 250 Years of Innovation*. London: Profile Books, 2021, s.103-132. ISBN: 9781788169813.

DETTWILER, Walter (ed.). *Novartis: How a Pharmaceutical World Leader Was Created out of Ciba, Geigy and Sandoz*. London: Profile Books, 2014. ISBN: 9781781252659.

DIXON, Wheeler Winston. *It Looks At You: The Returned Gaze of Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1995. ISBN: 0-7914-2339-5.

DIXON, Wheeler Winston. *The Exploding Eye: A Revisionary History of 1960s American Experimental Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1997. ISBN: 0-7914-3565-2. (elektronická publikace)

DOBLIN, Rick. Pahnke's „Good Friday Experiment“: A Long-Term Follow-Up and Methodological Critique. *The Journal of Transpersonal Psychology*, roč. 23 (1991), č. 1.

DOUGHTY, Ruth, ETHERINGTON-WRIGHT, Christine. *Understanding Film Theory*. London: Red Globe Press, 2018, s. 210-228. ISBN: 978-1-137-52823-0.

ELSAESSER, Thomas. Archives and Archeologies: The Place of Non-fiction Film in Contemporary Media. In: HEDIGER, Vinzenz, VONDERAU, Patrick (eds.). *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. ISBN: 9789089640123.

EVERLETH, Mike. *Surf Theatre: '60s Underground Film Screenings*. Online. Underground Film Journal. 2022-05-29. Dostupné z: <https://www.undergroundfilmjournal.com/surf-theatre-60s-underground-film-screenings/>.

FILIPPOV, Dmitry. *Before Abe: A Brief History of Political Assassinations in Japan*. The Diplomat. Online. 2022-07-19. Dostupné z: <https://thediplomat.com/2022/07/before-abe-a-brief-history-of-political-assassinations-in-japan/>.

FLEMING, David H. *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters With Ethical Event Films*. Bristol, Chicago: Intellect, 2017. ISBN: 978-1-78320-775-6. (elektronická publikace)

FRITSCHER, Jack. Crimes Against Nature 1977. *Drummer*, roč. 3 (1978), č. 20. Dostupné z: https://jackfritscher.com/Drummer/Contents/Contents-HTML/001-025/Drummer_020_Contents.html [citováno 2023-10-03].

GAUDILLIÈRE, Jean-Paul, THOMS, Ulrike (eds.). *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century: Research for Sales in the Pharmaceutical Industry*. London, Vermont: Pickering & Chatto, 2015. ISBN: 9781848935594.

GEROW, Aaron. Censorship and film. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8. (elektronická publikace)

GEROW, Aaron. *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*. Ann Arbor: The University of Michigan, 2008. ISBN: 978-1-929280-51-3. (elektronická publikace)

GLATTER, Robert. *LSD Microdosing: The New Job Enhancer In Silicon Valley And Beyond?* Online. Forbes. 2015-11-27. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/robertglatter/2015/11/27/lsd-microdosing-the-new-job-enhancer-in-silicon-valley-and-beyond/>.

GOLD, Marv. *How Kanesaka Directed Super Up*. Onine. Eye on Art. Dostupné z: <https://ecinemaacademy.files.wordpress.com/2014/02/marvgold-productionnotes2.pdf>.

GREENE, Doyle. *The Mexican cinema of darkness: a critical study of six landmark horror and exploitation film, 1969-1988*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2007. ISBN: 978-0-7864-2999-8.

GRIMES, William. *Alfred Freedman, a leader in psychiatry, dies at 94*. The New York Times. 2011-04-20. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2011/04/21/health/21freedman.html>.

GROF, Stanislav. *Kosmická hra: Zkoumání hranic lidského vědomí*. Praha: Práh, 2013. ISBN: 978-80-7252-418-1.

HÁJEK, Filip. *Esence psychonautiky: Epistemologie psychedelické zkušenosti*. Praha: dybbuk, 2017. ISBN 978-80-7438-165-2.

CHARVÁT, Martin. *Elektro-fotografické imaginárno*. Praha: NAMU, 2023. ISBN: 978-80-7331-624-2.

JAY, Mike. *High Society: Mind-Altering Drugs in History and Culture*. London: Thames & Hudson, Ltd, 2010. ISBN: 978-0-500-28910-5.

JODOROWSKY, Alejandro. *El Topo: A Book of the Film*. USA: Douglas Book Corporation, 1971.

KAEL, Pauline. *El Poto-Head Comics*. Scraps from the Loft. 2023-07-06. Dostupné z: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/el-topo-review-pauline-kael/>.

KOČÁROVÁ, Rita, KŇAŽEK, Filip, BLÁHOVÁ, Barbora, PLEVKOVÁ, Michaela, et al. *Psychedelika v ČR. Výzkumná zpráva*. Praha: Úřad vlády České republiky, 2022. ISBN 978-80-7440-307-1. (elektronická publikace)

HAASBROEK, Luc. *From "The Holy Mountain" to "Yellow Submarine": 12 Most Psychedelic Movies, According to Reddit*. Collide. 2023-08-20. Dostupné z: <https://collider.com/best-most-psychedelic-movies-according-to-reddit/#39-3-women-39-1977>.

HÁJEK, Filip. *Esence psychonautiky: Epistemologie psychedelické zkušenosti*. Praha: dybbuk, 2017. ISBN 978-80-7438-165-2.

HALPERN, Anne-Élisabeth. *Michaux et le cinéma*. Paris: Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2016. ISBN: 9782858939824.

HAUSNER, Milan. *LSD – Výzkum a klinická praxe za železnou oponou*. Praha: Stanislav Juhaňák – TRITON, 2016. (elektronická publikace)

HEATON, Matthew M. *Black Skin, White Coats: Nigerian Psychiatrists, Decolonization and the Globalization of Psychiatry*. Athens: Ohio University Press, 2013. ISBN: 978-0-8214-4473-3. (elektronická publikace)

HODKOVÁ, Zuzana. Deprese Deprese už přerostla v epidemii, říká podnikatel. Dal by šanci lysohlávkám. Online. Seznam Zprávy. 2023-12-15. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/ekonomika-byznys-rozhovory-deprese-v-cesku-prerostla-v-epidemii-at-pomohou-psychedelika-rika-fryc-241730>.

HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Los Angeles: J.P. Tarcher, Inc., 1983. ISBN: 0-87477-256-7.

KEMP, Sam. *How Jimi Hendrix helped establish the aesthetics of psychedelia*. Online. Far Out. 2021-11-27. Dostupné z: <https://faroutmagazine.co.uk/how-jimi-hendrix-establish-the-aesthetics-of-psychedelia/>.

KIEJZIEWICZ, Agnieszka. *Japanese Avant-Garde and Experimental Film*. Berlin: Peter Lang GmbH, 2020. ISBN: 978-3-631-79815-7. (elektronická publikace)

KING, Elliott H., SUSIK, Abigail (ed.). *Radical Dreams: Surrealism, Counterculture, Resistance (Refiguring Modernism)*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2022. ISBN: 9780271091358. (elektronická publikace)

KOBAYASHI, Audrey. Ofuro. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, s. 164-166. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8. (elektronická publikace)

KOČÁROVÁ, Rita. Psychedeická renaissance v České republice. Legalizace. Online. 2016-08-26. Dostupné z: <https://magazin-legalizace.cz/2252-psychedelicka-renaissance-v-ceske-republice/>.

LAUDICK, Ann. *Time to Say "Yes" to Sex: Genre Mixing and Aesthetic Rebellion in Five Multi Media Resource Centre Films*. Eugene: 2018, 116 s. Thesis. University of Oregon.

LEARY, Timothy. *Velebněz*. Praha: Maťa a Dharmagaia, 2003. ISBN 80-7287-021-1 a 80-85905-16-7.

LEBLANC, Gérard. Avant théorie. *Médecine/Cinéma*, roč. 2 (1969), č. 5.

LEBLANC, Gérard. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. *Sociétés & Représentations*, roč. 28 (2009), č. 2. ISBN 9782847364811.

LEBLANC, Gérard. D'une soirée mouvementée. *Médecine/Cinéma*, roč. 1 (1968), č. 3.

LEBLANC, Gérard. Médecine/Cinéma/Industrie. *Médecine/Cinéma*, roč. 2 (1969), č. 5.

LEBLANC, Gérard. Message & messenger. *Médecine/Cinéma*, roč. 2 (1969), č. 4.

LEBLANC, Gérard. Sommeil et narcolepsie. *Médecine/Cinéma*, roč. 2 (1969), č. 5.

LEBLANC, Gérard. Une soirée bien parisienne. *Médecine/Cinéma*, roč. 1 (1969), č. 4.

LEE, Martin A., SHLAIN, Bruce. *Acid Dreams: the complete social history of LSD: the CIA, the sixties, and beyond*. New York: Grove Press, 1992. ISBN: 978-0-8021-9606-4.

LEFEBVRE, Thierry. L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie*, roč. 101 (2014), č. 383.

LEFEBVRE, Thierry. Le film médical au XXe siècle. Le Cinéma au service de la médecine et des médecins. In: DOUGUET, Florence et al.(eds.). *Image et santé*. Rennes: Presses de l'École des Hautes Études en Santé Publique, 2011. ISBN 978-2-8109-0052-7.

LEFEBVRE Thierry, NOURISSON, Didier, TSIKOUNAS, Myriam. *Quand les psychotropes font leur pub: cent trente ans de promotion des alcools, tabacs, médicaments*. Paris: Nouveau monde, 2010. ISBN: 978-2-8473-6407-1.

LEWIS-WILLIAMS, David. *Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění*. Praha: Academia, 2007. ISBN: 978-80-200-1518-1.

LEONARD, Andrew. *How LSD Microdosing Became the Hot New Business Trip*. Online. The Rolling Stone. 2015-11-20. Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/how-isd-microdosing-became-the-hot-new-business-trip-64961/>.

LIESTER, Mitchell B. A Review of Lysergic Acid Diethylamide (LSD) in the Treatment of Addictions: Historical Perspectives and Future Prospects. *Current Drug Abuse Reviews*, vo. 7 (2014); no. 3. ISSN 1874-4745/14.

LOVEJOY, Alice. *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2015. ISBN: 978-0-253-01493-1. (elektronická publikace)

MCKNIGHT, Anne. Pink Films. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8. (elektronická publikace)

MICHAUX, Henri. *Miserable Miracle (Mescaline)*. San Francisco: City Light Books, 1967.

MONROE, Robert A. *Journeys Out of the Body*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1971. ISBN 0-385-00861-9.

NARBY, Jeremy. *Kosmický had*. Praha: Rybka Publishers, 2006. ISBN: 80-87067-00-2.

NORNES, Abé Mark. Experimental film and video. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8. (elektronická publikace)

O'HARA, Helen. *The Director Who Went Too Far: The Shocking Truth About the Exploitation "Classic" El Topo*. The Telegraph. 2020-01-10. Dostupné z:

<https://www.telegraph.co.uk/films/0/director-bragged-on-camera-rape-alejandro-jodorowskys-el-topo/>.

Okoge KOBAYASHI, Chikin. The Okoge Syndrome and Japan's Gay Scene. *Cinemaya*, roč. 6 (1993), č. 20.

PETŘÍKOVÁ, Lea. *Korespondenční rozhovor se Sethem Mitterem*. Emailová konverzace. 2022-06-08. Osobní archiv autorky.

PETŘÍKOVÁ, Lea. *Osobní rozhovor s Philippem Gafnerem*. Přepis rozhovoru. 2018-08-02. Místo: Soukromý archiv autorky.

PETŘÍKOVÁ, Lea. Psychedelic Sandoz. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2. ISSN: 1240-2745.

PETŘÍKOVÁ, Lea. Sandoz Film production in Novartis Archives. *Cahiers d'histoire du Cnam*, roč. 12 (2019), č. 2. ISSN: 1240-2745.

PETŘÍKOVÁ, Lea. Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz. *Iluminace*, roč. 29 (2017), č. 1. ISSN 0862-397X.

POKORNÝ, Vít. *Myslet z psychedelických zkušeností: transdisciplinární interpretace*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2016. ISBN: 978-80-7465-240-0.

POOLE, Wakefield. *Dirty Poole: A Sensual Memoir*. Los Angeles, New York: Alyson Books, 2000. ISBN: 978-1-59021-229-5.

POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007. ISBN: 978-0-7486-3282-4.

RICHERT, Lucas. *Strange Trips: Science, Culture, and the Regulation of Drugs*. Montreal, Kingston, London, Chicago: McGill-Queen's University Press, 2018. ISBN: 978-0-7735-5653-9. (elektronická publikace)

SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham, London: Duke University Press, 1999. ISBN: 0-8223-2374-5. (elektronická publikace)

SIFF, Stephen. *Acid Hype: American News Media and the Psychedelic Experience*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2015. ISBN: 978-0-252-09723-2. (elektronická publikace)

SILVERS, Robert B. From "Misérable Miracle". *The Paris Review*, roč. 4 (1956), č. 15.

TART, Charles T. (ed.). *Altered States of Consciousness*. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1972. ISBN: 0-385-06728-3.

THE INSTITUTE FOR PRECARIOUS CONSCIOUSNESS. *We Are All Very Anxious: Six Theses on Anxiety and Why It is Effectively Preventing Militancy, and One Possible Strategy for Overcoming It*. CrimethInc., 2014.

VINCENT, Keith. Gay and lesbian literature; Gay Male Identity. In: BUCKLEY, Sandra. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. London, New York: Routledge, 2002. ISBN: 0-203-99634-8. (elektronická publikace)

VINCENT, J Keith. *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*. Cambridge, London: Harvard University Asia Center, 2012. ISBN: 978-0-674-06712-7. (elektronická publikace)

VOVSÍK, Tomáš. *Václav Hapl a filmový esej*. Olomouc: 2011, 59 s. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí Vladimír Suchánek.

ZEILIG, Esther. *25 Great Psychedelic Movies That Are Worth Your Time*. In: Taste of Cinema. Dostupné z: <http://www.tasteofcinema.com/2015/25-great-psychedelic-movies-that-are-worth-your-time/>.

Archivy:

Canyon Cinema records, circa 1961-2009, M1681. Archivy distribuční společnosti Canyon Cinema. Místo: Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford.

Edd Dundas interviewed by Duane Kendrick. Zvuková nahrávka. San Francisco: GLBT Historical Society.

Edd Dundas interviewed by Jim Duggins. Zvuková nahrávka. San Francisco: GLBT Historical Society.

HAAS, Christine. *Filmarchiv Sandoz – Gesamtverzeichnis.* Nepublikovaný katalog. Basel: Firmenarchiv der Novartis AG.

Korespondenční rozhovor Jenni Olson s Evanem Purchellem, květen 2021. Poskytnuto autorce k náhledu Isaacem Fellmanem (GLBT Historical Society).

Ostatní:

The Animals. „A Girl Named Sandoz“. When I Was Young, MGM, 1967.

KŇAŽEK, Filip. (Přednášející) *Klasifikace psychedelik a jejich mechanismus účinku.* Přednáška. Místo: Praha, online, Psychedelické minimum. 2023-02-25.

Filmy:

BRESSAN, Arthur J., Jr. *Gay USA.* Film. 1977.

BOROFFKA, Alexander. *Management of Madness: Past and Presence.* Film. Bez datace.

CIOCCO, Art. *Acid.* Film. 1971.

CORMAN, Roger. *The Trip.* Film. 1967;

DUNDAS, Edd. *Multiple Family Therapy.* Film. Bez datace.

DUNDAS, Edd. *The Burning Ear.* 1964.

DUNDAS, Edd. *The Scream Inside.* Film. Bez datace.

DUNDAS, Edd. *Workshop on Aging.* Film. Bez datace.

DUVIVIER, Éric. *Autoportrait d'un schizophrène.* Film. 1978.

DUVIVIER, Éric. *Ballet sur un thème paraphrénique.* Film. 1962.

DUVIVIER, Éric. *Concerto mécanique pour la folie.* Film. 1963.

DUVIVIER, Éric. *Images du monde visionnaire.* Film. 1963.

DUVIVIER, Éric. *La femme 100 têtes.* Film. 1968.

DUVIVIER, Éric. *Le monde du schizophrène*. Film. 1961.
DUVIVIER, Éric. *Perception and imaginative experience*. Film. 1965.
HAPL, Václav. *Člověk neumírá žízní*. Film. 1970.
HOPPER, Dennis. *Easy Rider*. Film. 1969.
MATSUMOTO, Toshio. *Funeral Parade of Roses*. Film. 1969.
MEIGNANT, Michel. *Le N'Doep*. Film. 1967.
NÖTZLI, Willi. *Les Sommets et Les Dieux*. Film. 1958.
NÖTZLI, Willi. *Swiss Dhaulagiri-Himalaya-Expedition 1958*. Film. 1958.
OKADA, Sozo. *Hei-Jo-Schin*. Film. 1971.
POLLET, Jean-Daniel. *Le Horla*. Film. 1966.
POLLET, Jean-Daniel. *L'Ordre*. Film. 1973.
POOLE, Wakefield. *Take One*. Film. 1977.
TUSHINSKI, Jim. *I Always Said Yes*. Film. 2016.