

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média  
Audiovizuální studia

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Umělecké filmy produkováné farmaceutickou společností Sandoz**

**BcA. Lea Petříková**

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent práce: doc. Mgr. Kateřina Dytrtová, Ph.D.

Datum obhajoby: 27.9.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**FILM AND TV SCHOOL**

Film, television and photographic art and new media  
Audiovisual Studies

**MASTER'S THESIS**

**Artistic films produced by the pharmaceutical company Sandoz**

**BcA. Lea Petříková**

Thesis advisor: Mgr. Helena Bendová

Examiner: doc. Mgr. Kateřina Dytrtová, Ph.D.

Date of thesis defense: 27.9.2016

Academic title granted: Master of Arts (MgA.)

Prague, 2016

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

### Upozornění

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





## **Abstrakt**

Cílem diplomové práce je analýza formálních a obsahových vrstev uměleckých filmů produkovaných farmaceutickou společností Sandoz. Laboratoře Sandoz v rámci své propagační strategie vyrobily především v šedesátých a sedmdesátých letech několik uměleckých filmů (např. La femme 100 têtes podle předlohy - koláží - Maxe Ernsta, Images du monde visionnaire výtvarníka a spisovatele Henri Michauxa). Práce tyto filmy zkoumá a zároveň přibližuje produkční zákulisí a kinematografický kontext děl ve vztahu ke specifické historii společnosti.

## **Abstract**

The aim of this Master's thesis is to analyse formal and thematic layers of the artistic films produced by the pharmaceutical company Sandoz and to put them in the relation to the specific history of the company. Sandoz laboratories produced mainly in the 60's and 70's several artistic films (e.g. La Femme 100 Têtes which was the adaptation of Max Ernst's collages or Images du monde visionnaire with the presence of artist Henri Michaux). The thesis explores some of the films and, at the same time, describes the production background and cinematographic context in the relation to the history of Sandoz laboratories.

## Obsah

Úvod	7
1. Sandoz a kinematografie	
1.1. Sandoz - stručná historie společnosti	10
1.2. Sandoz a kinematografie	15
1.3. Možné důvody produkce uměleckých snímků	17
2. Zfilmovat nekonečno: La Femme 100 têtes	
2.1. Max Ernst a koláž	21
2.2. Román-koláž: Obrazy v pohybu	22
2.3. Éric Duvivier: La Femme 100 têtes	27
3. Zachytit podstatné: Images du monde visionnaire	
3.1. Henri Michaux a jeho pohyblivé obrazy	35
3.2. Éric Duvivier: Images du monde visionnaire	40
4. Jean-Daniel Pollet a jeho meditace	45
Závěr	50
Bibliografie	54
Seznam obrazových příloh	58

## Úvod

Tato diplomová práce mapuje jedno z méně známých témat světové kinematografie, komplex uměleckých kinematografických děl vzniklých v rámci produkce farmaceutické společnosti Sandoz. Laboratoře Sandoz, založené v roce 1886, mj. jako první syntetizovaly LSD a zabývaly se jeho výzkumem a výrobou až do šedesátých let dvacátého století, tedy do období, kdy vznikly filmy, jež projekt rozebírá. V rámci společnosti fungovala od konce padesátých let specializovaná instituce – Cinémathèque Sandoz – která měla na starost nejen výrobu propagačních a edukativních filmů pro odbornou i laickou veřejnost a vlastní zaměstnance, ale také produkci uměleckých děl.

Cinémathèque Sandoz přivedla dohromady skupinu pozoruhodných osobností - literáta a výtvarníka Henri Michauxa, malíře Maxe Ernsta, režiséra Érica Duviviera, synovce slavného Juliána Duviviera, nebo režiséra Jeana-Daniela Polleta – a vytvořila tak, z tehdejšího i dnešního pohledu, ojedinělou platformu pro tvorbu uměleckého filmu více méně nezávislou na následné recepci publika nebo propagačních záměrech společnosti. Výsledkem je série uměleckých filmů rozdílných témat i metráží, vzniklých především v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy platila nejotevřenější politika Cinémathèque Sandoz, dovolující tvůrcům relativní svobodu vyjadřování.

Od hrané Polletovy adaptace povídky Guy de Maupassanta *Le Horla*, přes audiovizuální esej, v níž Henri Michaux vypráví, za doprovodu výtvarných vizualizací vytvořených z jeho děl, své dojmy po požití meskalinu (*Images du monde visionnaire*), až po čistě obrazový, experimentální počín na motivy koláží Maxe Ernsta *La Femme 100 têtes*. Umělecká díla Cinémathèque Sandoz zdánlivě nespojuje žádná jednotná obsahová či formální složka, přístup či styl. Při hlubším zkoumání však docházíme ke zjištění, že díla sbližuje nejen jejich tematická interdisciplinární blízkost k psychiatrii, ale latentně i motiv změněného stavu vědomí (ne však nutně vlivem jakékoliv látky).

Současná filmová věda nebyla k produkci Sandozu příliš pozorná. Dosud vyšly, zdá se, pouze dva texty hlouběji reflektující tento fenomén, a to studie francouzského teoretika Thierry Lefebvra, zabývajícího se spojením vědy a umění, *L'épopée de la cinémathèque Sandoz* zveřejněná v r. 2014 v *Revue d'histoire de la pharmacie* a dále pak rozhovor s

Gérardem Leblancem (filmový teoretik a zakladatel revue *Médecine/Cinéma*) vedený stejným autorem, který byl vydán r. 2009 v revue *Sociétés & Représentations* v čísle zaměřeném na střet kinematografie a lékařství. Oba texty popisují kinematografické praktiky laboratoří Sandoz, do hloubky však nezkoumají jednotlivé filmy ani vztahy mezi nimi a profilaci širších tematických a formálních okruhů, jež je charakterizují. Již počet publikovaných studií přímo se týkajících umělecké produkce společnosti Sandoz napovídá, že téma není ani zdaleka tak teoreticky popsáno, jak by jeho široký prostor nabízel.

Proto má tato diplomová práce za cíl provést analýzu formálních i obsahových vrstev filmů, uvést je do vztahu ke specifické historii firmy Sandoz a pokusit se odpovědět na některé otázky týkající se pozadí realizace filmů: proč se rozhodlo vedení farmaceutické společnosti Sandoz podporovat produkci uměleckých filmů? Jak fungoval produkční mechanismus filmové výroby uvnitř společnosti? Je možné, že i umělecké filmy nesly určité reklamní poselství? Jak fungovala spolupráce mezi umělci a společností?

Vybrané filmy produkované Sandozem, na nichž lze nejlépe demonstrovat obsahovou a formální specifičnost produkce, budou přiblíženy estetickou analýzou. Akcentováno bude rovněž téma filmů čerpajících inspiraci ve výtvarném umění, což je případ rozebíraných snímků *La Femme 100 têtes* či *Images du monde visionnaire*. Ty zastupují v portfoliu Sandozu, společně s filmy Jeana–Daniela Polleta, specifické místo díky unikátní kombinaci světa výtvarného umění, uměleckého, až avantgardního filmu a vědeckých témat. Umělecké snímky tohoto typu zahrnovaly velkou škálu témat, žánrů i přístupů – od hraného, nízkorozpočtového filmu po výtvarná, produkčně náročná díla. Unikátnost tohoto jevu dokládá i fakt, že v rámci farmaceutického průmyslu se jedná o ojedinělou produkci podobně zaměřených snímků, jak dokládá Philipp Gafner<sup>1</sup>, zaměstnanec filmových archivů společnosti Novartis, které spravují veškeré filmové dědictví společnosti Sandoz.

Souborné informace o produkci filmů i jejich uměleckém pozadí se jeví jako těžko dohledatelné. Dosud nebyla vydána monografická studie, i proto bylo při výzkumu

---

<sup>1</sup> GAFNER, Philipp. *Korespondenční rozhovor* [elektronická pošta]. 8. srpna 2016 08:10 [cit. 2016-08-25]. Osobní komunikace.

tématu a tvorbě práce čerpáno z rozličných zdrojů, které se zkoumaného tématu alespoň dotýkají. Kromě obou článků Thierry Lefebvra byla jednou ze zásadních zdrojových publikací kolekce studií o vědeckém marketingu *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century* editovaná Jeanem–Paulem Gaudillierem a Ulrike Thomsovou. Cenné souvislosti poskytly také publikace o jednotlivých osobnostech spjatých přímo či nepřímo s filmovou produkcí Sandozu (ač se v nich informace o filmech produkovaných společnostmi Sandoz objevují většinou jen okrajově). Maxe Ernsta a jeho vztah k filmu rozebírají studie obsažené v publikaci *Max Ernst, l'imagier des poètes* editovaná Julií Drostovou, Ursulou Moureauovou – Martiniovou a Nicolasem Devignem. Ernstovy koláže do hloubky zkoumá studie M.E. Warlickové *Max Ernst and Alchemy: a magician in search of myth*. Reflexivní pohled na Ernstovu tvorbu z per jeho současníků i Ernsta samotného pak přináší sborník *Beyond Painting*. Téma spojitosti filmu a tvorby další rozebírané osobnosti – Henri Michauxa – předkládá ve své studii *Henri Michaux: experimentation with Signs* Nina Parishová. Stejného umělce mnoha úhly zkoumá publikace *Untitled Passages by Henri Michaux* editovaná Catherine de Zegherovou. Tvorbu Jeana–Daniela Polleta pak přibližuje publikace experimentálních textů, na které se autorsky podílel sám režisér společně se svým přítelem, teoretikem Gérardem Leblancem. K doplnění poznatků o uměleckém a vědeckém kontextu zkoumaného tématu bylo využito, kromě další literárních a audiovizuálních zdrojů, i osobní komunikace s Thierry Lefebvrem, filmovým teoretikem, jenž se dlouhodobě věnuje historii industriálního filmu, a Phillippem Gafnerem, zaměstnancem filmových archivů společnosti Novartis v Basileji. Tyto archivy spravují kolem 1300 kotoučů filmového materiálu čtyř set padesáti titulů, jež společnost Sandoz vyprodukovala, a zabývají se rovněž digitalizací těchto děl.

# 1. Sandoz a kinematografie

## 1.1. Sandoz – stručná historie společnosti

*“Jako tenkrát, když jsem se uvolil dělat pokusného králíka, abych udělal radost svým přátelům lékařům, kteří tehdy právě studovali účinky LSD. Vypil jsem půl sklenice vody, do níž ukápli nepatrnou částičku miligramu kyseliny lysergové. Tenkrát také neměla realita předmětů, barev, světla žádný smysl.”* Federico Fellini, Dělat film<sup>2</sup>

Firma Kern and Sandoz Chemistry Firm byla založena v roce 1886 Alfredem Kernem a Edouardem Sandozem. Po smrti Kerna převedl jeho partner firmu do korporace Chemische Fabrik vormals Sandoz v roce 1895. V roce 1917 byl zahájen vlastní farmaceutický výzkum, kdy do firmy vstoupil prof. Arthur Stoll, který založil samotné farmaceutické oddělení. Mimo léky produkoval Sandoz chemikálie pro textilní továrny, papírny a kožedělný průmysl. V roce 1939 k nim přibýly i chemikálie pro zemědělství. V roce 1996 byl Sandoz zapojen do koncernu Ciba-Geigy, farmaceutické a agrochemické divize společnosti Novartis.<sup>3</sup>

Společnost Sandoz se proslavila objevem a výrobou drogy LSD. Dr. Albertu Hofmannovi je přisuzováno náhodné objevení LSD, sám se však k tomu vyjádřil slovy: *„Stále slýchám nebo čtu, že LSD bylo objeveno náhodou. To je ovšem jen částečnou pravdou. LSD bylo objeveno v rámci systematického výzkumného programu a uváděná ‘náhoda’ se přihodila mnohem později, totiž LSD bylo již pět let na světě, když jsem objevil jeho nepředvídatelné účinky na vlastním těle, nebo lépe na svém vědomí.“*<sup>4</sup>

Albert Hofmann nastoupil v roce 1929, po studiích na Curyšské univerzitě, do farmaceuticko-chemických výzkumných laboratoří firmy Sandoz v Basileji, kde se stal asistentem prof. Artura Stolla. Výběr zaměstnavatele činil Hofmann s ohledem na své

<sup>2</sup> FELLINI, F., *Dělat film*. Praha: Panorama, 1986, s. 13.

<sup>3</sup> BONA, CH., *Marketing Film: Audio-Visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in the 1960s*. In GAUDILLIÈRE, J.-P., THOMS, U. (edd.), *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century*. London: Pickering&Chatto, 2015, s. 87-92.

<sup>4</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. Praha: Profess, 1997, s. 5. [cit. 2016-08-10] Dostupné z: <http://blog.pidisoft.cz/clanky/download.php?adr=295-albert-hofmann--lsd---me-problemove-dite---plny-online-text&file=Albert-Hofmann---LSD---me-problemove-dite.pdf>.

vědecké zaměření. V doktorské práci se zabýval rostlinnou a živočišnou chemií (konkrétně chitinem). V oborovém vymezení mohl pokračovat i v laboratořích Sandoz, které se tehdy zaměřovaly na izolování aktivní složky ze známých léčivých rostlin.<sup>5</sup>

Po uzavření úspěšného výzkumu ladoňky v roce 1935 hledal Hofmann téma další výzkumné práce. S povolením profesora Stolla navázal na jeho výzkum námelu, který Stoll uzavřel v roce 1918 izolací ergotaminu, prvního alkaloidu získaného z námelu v čisté podobě.<sup>6</sup>

Námel produkuje houba (paličkovice nachová), která parazituje především na žitě a jiných lipnicovitých rostlinách. Houba mění semínko rostliny v tmavý a tvrdý útvar (sklerocium) tzv. námel, botanicky se tento jev označuje jako kornatění. V historii jsou známé otravy velkého počtu lidí námelem. Jeho účinky na lidskou psychiku mohly být dokonce důvodem procesu s čarodějnicemi, otrava námelem je přisuzována i známému případu ze Salemu z roku 1692.<sup>7</sup>

Rokem 1930 se datuje počátek snahy anglických a amerických laboratoří o určení chemické struktury alkaloidů v námelu. W. A. Jacobsovi a L. C. Craigovi se v New Yorku v Rockefellerově institutu podařilo izolovat a popsat základní stavební jednotku námellových alkaloidů, kterou nazvali kyselinou lysergovou.<sup>8</sup>

Albert Hofmann s pomocí Curtiusovy syntézy vytvořil způsob, jak kombinovat kyselinu lysergovou s aminy. Vznikl tak ergobasin, alkaloid obsažený v přírodním námelu.

Hofmann pokračoval ve výrobě nových sloučenin kyseliny lysergové a v roce 1938 vyrobil pětadvacátý derivát sloučenin kyseliny lysergové v sérii: diethylamid kyseliny lysergové – LSD-25 (Lyserg-saure-diethylamid) – pro laboratorní užití.<sup>9</sup>

Farmakologické oddělení Sandozu pod vedením prof. Ernsta Rothlina provedlo testování LSD-25 na zvířatech. Předpokládalo, že derivát bude mít účinek jako

---

<sup>5</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 5.

<sup>6</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 6.

<sup>7</sup> CAPORAEL, L.R., Ergotism: The Satan Loosed in Salem?, *Science*, č.192, 1976, s. 21-26.

<sup>8</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 7.

<sup>9</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 7-10.

analeptikum ke stimulaci oběhového a respiračního ústrojí. Testy skončily nezájmem farmakologického oddělení a ve výzkumu LSD se dále nepokračovalo.

Jak sám otec LSD přiznává,<sup>10</sup> ve výzkumu cítil potenciál, a proto se vrátil o pět let později k výzkumné práci na LSD-25 a znovu ho vyrobil. Vyrobenou látku chtěl předat farmakologickému oddělení k opětovnému prověření účinku LSD. Během finálního kroku syntézy se stalo něco nepředvídatelného. Došlo k „náhodnému“ objevu psychických účinků LSD. Situaci popsal Hofmann ve zprávě pro prof. Stolleho:

*„Minulý pátek, 16. dubna 1943 jsem byl donucen přerušit své laboratorní práce zhruba v polovině odpoledne a odejít domů, protože jsem pocítoval neobvyklý neklid provázený mírnou závratí. Doma jsem si lehl a upadl do nepříjemného stavu podobnému intoxikaci, projevujícím se extrémně podnětnou představivostí. Když jsem zavřel oči (denní světlo bylo velmi nepříjemně ostré a jasné), ocítl jsem se ve stavu podobnému snění, projevujícím se nepřetržitým tokem představ fantastických výjevů, zobrazujících se s neobyčejnou intenzitou a projevujících se kaleidoskopickou hrou barev.“<sup>11</sup>*

K intoxikaci došlo tak, že se Hofmann dotkl během syntézy konečkem prstu sloučeniny (někde je uváděno, že se potřísnil); pouhý letmý dotek činil z LSD drogu s nebývalou potencí. Proto zahájil o tři dny později, 19. dubna 1943, experiment sám na sobě. Požil 250 mikrogramů LSD v roztoku vody za dohledu svého laboratorního technika. Po čtyřiceti minutách se u Hofmanna projevil první závratě. Během války bylo omezeno používání automobilů a proto vyrazil pod dohledem svého asistenta na kole domů. Tato jízda je známá v dějinách farmacie a příznivců LSD jako „cyklistický den“.

*„Mé okolí se okamžitě začalo přetvářet do děsivých podob. Vše v místnosti vířilo a familiárně známé předměty a věci nabývaly groteskně hrozivých tvarů. Nepřetržitě se pohybovaly, jako by byly poháněny nějakým skrytým neklidem.“<sup>12</sup>*

---

<sup>10</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 10.

<sup>11</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 10.

<sup>12</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 11.



Druhý den ráno veškeré účinky drogy pominuly a experiment prokázal LSD-25 jako psychoaktivní látku s mimořádnými schopnostmi a silou. Hofmann zaslal zprávu prof. Stolovi a kopii zprávy řediteli farmakologického oddělení Sandozu prof. Rothlinovi, oba se shodně divili malému množství látky, které vědec použil k nebývalým účinkům drogy. Ovšem brzy si mohli správnost jeho tvrzení ověřit sami na sobě.<sup>13</sup>

Droga byla předána ke klinickým testům, jako experimentální droga pod obchodním názvem Delysid v roce 1947. Ambicí tvůrce LSD bylo její lékařské užití jako látky pomáhající psychoanalýze a psychoterapii. Na rozdíl od dosud známých drog LSD neukrývalo a nepotlačovalo pacientovy psychické problémy, ale naopak je uvolnilo z hloubky pacientova nevědomí. Pacient je dokáže lékaři lépe popsat a ten má více informací pro psychoterapeutickou léčbu - alespoň v to její tvůrce doufal.<sup>14</sup>

Na počátku padesátých let se drogy chopila i Central Intelligence Agency (CIA), která zahájila tajný projekt Mkultra, kdy bylo LSD podáváno pracovníkům CIA, vojákům, doktorům, vládním agentům, prostitutkám a dalším.

Dodnes zůstává nevyřešené úmrtí vědce Dr. Franka Olsona, který zemřel pádem z okna pokoje třináctého patra hotelu Statlers na Manhattanu v New Yorku v roce 1953. Zabýval se výzkumem bakteriologie a biologických zbraní pro CIA. Příčina pádu byla zahalena tajemstvím i pro rodinu. Až později v souvislosti s aférou Watergate vyšla najevo verze odhalená kongresovou Rockefellerovou komisí v roce 1975, kdy došlo k odtajnění projektu Mkultra. Olsonovi bylo podáno LSD devět dní před smrtí, druhý den chtěl vystoupit ze služby pro CIA a trpěl paranoiou. Byl odeslán na „léčení“ do New Yorku, kde spáchal sebevraždu, dozorující lékař v ten moment usnul. Po prolomení tajemství americká vláda rodinu odškodnila a prezident Gerald Ford vyjádřil omluvu. V roce 1996 nechala Olsonova rodina provést pitvu, v pitevní zprávě se lékaři odklání od sebevraždy a výsledky jejich práce naznačují vraždu, což potvrzuje teorii rodiny o

---

<sup>13</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 11-12.

<sup>14</sup> FOSTER OLIVE, M., *LSD*. New York: Infobase Publishing, 2008, s. 34-40.

vraždě spáchané CIA. S drogou LSD v obdobném duchu experimentovala i armáda USA, kanadská vláda, britská M.I.6 a další.<sup>15</sup>

Otec LSD předpokládal, že droga bude používána i mimo lékařský obor. Byl obeznámen s osudem jiných drog, např. meskalinu, jež se využívaly k cílenému rozšiřování představitosti jedinců nejen z uměleckého světa. K tomu došlo i v případě LSD a Hofmann to očekával. Umělec se během intoxikace tzv. tripu inspiruje pro svoji tvorbu, během účinku látky jsou jeho umělecké i motorické schopnosti omezeny, proto dochází k tvorbě až po odeznění příznaků. Psychedelické drogy mohou vyvolat mimořádné estetické zážitky, nové pohledy na svět a probudit kreativitu umělce. Rozšíření LSD přispělo s ostatními prostředky měnícími percepci reality ke vzniku celého uměleckého hnutí označovaného jako *psychedelic art*, jehož součástí byly další související oblasti – např. psychedelická hudba, acid kinematografie, hippieexploitation<sup>16</sup> a další.

Od poloviny padesátých let začaly vycházet články popularizující účinek LSD mezi širokou veřejností, často uvádějící mylné informace slibující fantastické účinky drogy. Albert Hofmann je označoval jako „*živou propagandu*“. Hofmann nečekal, že se droga stane natolik masovou záležitostí. Její popularita vzrostla na konci padesátých let především v USA. Z LSD se stalo problémové dítě Alberta Hofmanna a firmy Sandoz. O jeho rozšíření a přerod z léčiva na omamnou drogu se zasloužili především Dr. Timothy Leary a Dr. Richard Alpert, kteří prováděli výzkum s LSD na univerzitě v Harvardu. V roce 1963 vypršel Sandozu poslední patent na LSD, čímž byly otevřeny dveře k legální výrobě drogy. V témže roce zaslal Timothy Leary objednávku společnosti Sandoz na 100g LSD a 25 kg psilocybinu (množství se rovnalo 1 milionu dávek LSD a 2,4 milionu dávek psilocybinu). Společnost Sandoz si ověřila nebyvalé množství drog u vedení Harvardské univerzity, která nesouhlasila s pokračováním výzkumu, a Leary s Alpertem opustili univerzitní půdu. Z Learyho se stal apoštol LSD a uchýlil se do Mexika,

---

<sup>15</sup> SANCHEZ, R., Scientist Frank Olson was drugged with LSD and murdered by CIA, The Telegraph, 28.11.2012. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/9710121/Scientist-Frank-Olson-was-drugged-with-LSD-and-murdered-by-CIA.html>

<sup>16</sup> Acid kinematografie, hippieexploitation: jedná se o filmové žánry spojené s prezentací psychedelické a hippie kultury, které často otevřeně ukazují požívání drog. Typickým příkladem je The Trip (1967) Rogera Cormana. Pozn.autora.

poté do Millbrook, kde vedl své nadace propagující psychedelické a transcendentální životní směry.<sup>17</sup>

LSD se stalo masově užívanou drogou v komunitě hippie, která se stavěla proti establishmentu. Užívání tehdy legální LSD nebylo v zájmu vlád. Docházelo k úmrtím, způsobeným užitím látky pochybného původu mimo odborný dohled, k vraždám, kriminálním činům, haváriím. Negativní publicita vrcholila v letech 1964 až 1966. To vedlo firmu Sandoz k zastavení produkce LSD v roce 1965 a o rok později 6. října 1966 byla droga zakázána v Kalifornii a nedlouho poté i ve zbytku světa. Posledním státem, kde se droga ve velkém vyráběla a užívala, bylo Československo a i zde byla produkce ukončena, protože pozitivní výsledky jako léčiva v psychiatrii se neprokázaly.

## 1.2. Sandoz a kinematografie

Na konci padesátých let se rozhodla společnost Sandoz založit vlastní filmotéku lékařských filmů nazvanou Cinémathèque Sandoz. Ředitelem se stal francouzský spisovatel, překladatel, scénárista a filmový znalec Michel Breitman. Instituce se stala součástí nové filmové produkční strategie společnosti Sandoz, která snímky financovala. Zdarma vytvářela a distribuovala kopie filmů pro lékaře.<sup>18</sup>

V té době debutoval Sandoz svou filmovou tvorbou jako jedna z posledních farmaceutických společností. Konkurenční společnosti začaly pravidelně investovat do reklamního filmu již koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let; zcela první, tehdy ještě ojedinělé propagační filmy ve farmaceutickém průmyslu vznikly na konci let dvacátých.<sup>19</sup>

V katalogu lékařských vědeckých filmů firmy Sandoz v roce 1969 nalezneme 116 filmů, jež společnost nabízela k volnému užití a které byly vyprodukované mezi léty 1958 a

---

<sup>17</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*. s. 24-31; LEARY, T., *Velebněz*. Praha: Maťa, Dharmagaia, 2003.

<sup>18</sup> BONA, CH., *Marketing Film*, s. 92-96.

<sup>19</sup> BONA, CH., *Marketing Film*, s. 90-92.

1969. V koprodukčním portfoliu zabírá privilegované místo společnost ScienceFilm, která z oněch 116 filmů, jejichž výrobu zaplatil Sandoz, natočila 58 snímků.<sup>20</sup>

Filmy určené pro lékaře psychiatrie představovaly jednu pětinu snímků ve filmotéce. Dvanáct z dvaceti šesti psychiatricky orientovaných filmů vyrobila opět společnost ScienceFilm. Produkční firmu specializovanou na výrobu lékařských filmů založil Éric Duvivier, synovec slavnějšího režiséra Julienu Duviviera. Jeho otec spolupracoval se svým bratrem filmařem, a tak Éric Duvivier vyrostl ve filmovém prostředí, pro které se také nadchl. Po neúspěšném studiu lékařské školy založil v Paříži koncem čtyřicátých let vlastní produkční společnost, jež se z počátku soustředila na kopírování 16 a 35 mm filmu. Duvivier začal uplatňovat své předchozí nedokončené lékařské vzdělání, filmové znalosti z rodiny a postupně se etabloval na poli lékařských filmů.<sup>21</sup>

Farmaceutické reklamní filmy jsou často neoprávněně přehlíženy filmovými historiky. Filmové archivy jen v USA evidují více než 400 000 filmů průmyslového a reklamního účelu od desátých do šedesátých let dvacátého století, což vytváří nejpočetněji zastoupený filmový žánr známý do dnešních dní.<sup>22</sup>

Lékařské filmy byly známé sice již od počátku dvacátého století, ale až ve třetí dekádě se objevuje nový prvek - jednotlivé firmy sponzorovaly výrobu konkrétních filmů, jež se následně staly novou součástí marketingu dané společnosti. V petrochemických a farmaceutických společnostech vznikají i nezávislá filmová oddělení. Na popud legendárního režiséra Johna Griersona bylo založeno u naftové společnosti Shell International oddělení Shell Corporation Film Unit pod vedením Edgara Ansteye. V Německu Výzkumné farmaceutické a serobakteriologické oddělení firmy IG Farben navázalo spolupráci s Universal Film Aktiengesellschaft (UFA), a toto spojení bylo podporováno Rothe institutem pro lékařský film v roce 1925.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> LEFEBVRE, T., L'épopée de la cinémathèque Sandoz, *Revue d'histoire de la pharmacie* 62, č. 383, 2014, s. 395.

<sup>21</sup> BONA, Ch., *Marketing Film*, s. 93-94.

<sup>22</sup> BONA, Ch., *Marketing Film*, s. 90.

<sup>23</sup> BONA, Ch., *Marketing Film*, s. 90-92.

Jako příklad Christian Bonah<sup>24</sup> uvádí sérii německých filmů o malárii, produkovaných UFOu a Oskarem Wagnerem. Snímek *Malaria* se zaměřil na péči o zdraví, popisoval chorobu a v poslední části filmu ukázal nejnovější farmaceutické produkty firmy Bayer proti malárii jako Plasmochin, Atebrin a Resochin.

Obdobný způsob produkce podnikových filmů můžeme zaznamenat i u známého případu již zmíněného Johna Griersona, který založil v roce 1930 Empire Marketing Board Film Unit, kterou v roce 1933 přesunul General Post Office v Anglii.

Odborný (vědecký) reklamní film využívaly farmaceutické společnosti tam, kde usilovaly o sdělení specifického obsahu odborné veřejnosti a lékařům, jež měly filmy navnadit k předepisování propagovaných léčiv. Pro prestižní projekty získávali výrobci léků renomované režiséry jako Juliuse Pinschewera a Waltera Ruttmanna, čímž pochopitelně mohlo vzniknout tvůrčí pnutí mezi zadavatelem zakázky a silnými režisérskými osobnostmi, které hájily své pojetí filmu.<sup>25</sup>

### **1.3. Možné důvody produkce uměleckých snímků**

Filmotéka Sandoz se stala centrem francouzského lékařského filmu, a to nejen čistě propagačního, ale rovněž uměleckého. Důvody, proč vznikly filmy, které zkoumá tato diplomová práce, tedy snímky, jež nepropagují přímo žádný výrobek a lze je považovat za umělecká díla, jsou tři.

Prvním z nich je výroba LSD firmou Sandoz. Společnost se filmovými prostředky snažila lékařům přiblížit pocity pacienta po požití drogy. Tento fakt však nezaručuje vznik kvalitních uměleckých děl.

Jako druhý důvod lze spatřovat produkční schopnost Érica Duviviera, který dokázal obratně využít postupy výroby lékařských filmů pro prosazení svých uměleckých

---

<sup>24</sup> BONAHA, Ch., *Marketing Film*, s. 91.

<sup>25</sup> BONAHA, Ch., *Marketing Film*, s. 91.

záměrů. Ve třicátých letech bylo obecnou praxí, že potenciálnímu režisérovi byla nabídnuta zakázka od farmaceutické firmy s přesně definovanou propagační zprávou pro diváka. Filmař se pak snažil o sdělení tohoto reklamního obsahu svým specifickým uměleckým jazykem. V šedesátých letech společnost Sandoz, prostřednictvím své Cinémathèque, přichází s novým modelem výroby.<sup>26</sup> Najímá produkční firmu, jež spolupracuje s odborníkem z řad lékařů, který zaručuje odbornou prestiž a zároveň vysokou úroveň informací sdělovaných filmem.

Při výrobě lékařských filmů tak bylo běžnou praxí, že lékař, profesor medicíny se stával „režisérem“ filmu. Kdo jiný mohl odborně popsat choroby a lékařské zákroky? Pro lékaře to byla otázka sebe prezentace, zviditelnění sebe sama a svých postupů, což byla tradice v lékařských filmech již od počátku století. Úloha filmového režiséra na výrobě byla spíše producentská. Režisér tak, oproti klasickému filmu, neodpovídal za obsah snímku.

Duvivier<sup>27</sup> této situace využil tím způsobem, že našel profesora medicíny, který byl dostatečně nakloněn jeho projektu a ten byl dále prezentován jeho jménem. Po schválení filmu filmotékou ustoupil lékař do pozadí a Duvivier měl volnou režisérskou pozici k ztvárnění svých uměleckých představ v prestižních filmových projektech.

Přímá propagační zpráva v těchto filmech nebyla obsažena a mimo loga Sandoz v titulcích se ve snímku neobjevila žádná spojitost s farmaceutickou firmou. Produkt a reklamní sdělení byly prezentovány zvlášť na multimediálních akcích pro odbornou veřejnost, kde se promítly i tyto „umělecké“ filmy. Více než 700 filmů vzniklo tímto způsobem pouze s logem společnosti „Sandoz presents“. A tak se otevřel prostor pro uměleckou tvorbu uvnitř farmaceutického průmyslu. Pro farmaceutickou společnost Sandoz se jednalo nejen o sofistikovanou metodu propagace, ale rovněž o otázku společenské prestiže.<sup>28</sup> Příspěvkem k aktivní umělecké filmové výrobě bez velkých

---

<sup>26</sup> LEFEBVRE, T., L'épopée de la cinémathèque Sandoz, *Revue d'histoire de la pharmacie* 62, č. 383, 2014, s. 398-401.

<sup>27</sup> BONA, Ch., *Marketing Film*, s. 94-96.

<sup>28</sup> LEFEBVRE, T., L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. Entretien avec Gérard Leblanc, *Sociétés & Représentations*, č. 28, 2009, s. 116.

reklamních sdělení byla idea prestiže naplňována, což můžeme chápat jako třetí z důvodů vzniku uměleckých filmů produkovanych společností Sandoz.



*Příloha 1: Fotografie z filmu La Femme 100 têtes*

## 2. Zfilmovat nekonečno: La Femme 100 têtes

Max Ernst bývá považován za jednu z nejvýraznějších osobností nejen surrealistického hnutí, ale vůbec moderního umění, a zároveň také za jednoho z nejproduktivnějších tvůrců, neboť jeho kariéra pokrývá téměř celé dvacáté století. Díky rozsahu jeho díla lze konstatovat, že Ernst byl také umělcem několika médií, přestože označován bývá nejčastěji za malíře. Ernstovo dílo však zahrnuje rovněž skulptury, objekty, koláže, texty. Ernst také vynalezl novou techniku frotáže, tedy formy automatické malby za pomoci obkreslování povrchu pod papírem. Na rozdíl od jiných avantgardních výtvarníků (Salvador Dalí, Hans Richter, Man Ray) Ernst nikdy cíleně nepoužil médium filmu pro svou volnou tvorbu nebo experimentování s formou. Ojedinělou přímou spojnici se světem kinematografie se tak stává filmová adaptace Ernstova románu - koláže *La Femme 100 têtes*, tedy snímek, jenž režíroval francouzský režisér Éric Duvivier pro produkci filmového oddělení farmaceutické společnosti Sandoz v roce 1968.

Zabývat se v kontextu Ernstovy tvorby filmem by se mohlo zdát nahodilé, podobně jako v případě umělkyně (a jeho životní partnerky) Leonory Carringtonové, která také nikdy nezvolila film jako primární médium vyjádření. Stejně jako dílo Carringtonové<sup>29</sup> Ernstova tvorba interaguje se světem kinematografie těsněji, než by se na první pohled mohlo zdát, a to na několika úrovních. Pohyblivý obraz navíc poskytuje nový způsob, jak k ikonickému dílu Ernsta, *La Femme 100 têtes*, přistupovat. Duvivierův film nejen, že představuje důstojnou adaptaci hodnou legendy svého zdroje, ale navazuje přímo na intertextualitu a interdisciplinaritu výchozího Ernstova díla, odhaluje do jaké míry umělec reagoval na současné umění, a sofistikovaně pokládá kolážový román do nového kontextu pohyblivého obrazu a experimentální kinematografie.

---

<sup>29</sup> PETŘÍKOVÁ, L., *Leonora Carringtonová a její pohyblivé obrazy. Bakalářská práce*, Praha: AMU, 2014.



## 2.1. Max Ernst a koláž

Jak poznamenává M.E. Warlicková<sup>30</sup> ve svém díle *Max Ernst and Alchemy*, nové studie Ernstova díla potvrzují, že koláž byla základní metodou umělcevy tvorby, nejen co se týče samotných děl produkovaných ve formátu koláží, ale také maleb a dalších médií.<sup>31</sup> Je tedy jakousi výsostnou formou, do níž Ernst promítal svou snahu zacházet dál, než ostatní. Warlicková ve své studii dokonce přichází s tezí, že koláž byla základní Ernstovou metodou jeho usilování o tvorbu umění jako alchymie, tedy snahy, jež byla vlastní nejen jemu, ale surrealistickému hnutí jako takovému. Ernst ve svém sebereflexivním textu *Au delà de la peinture* z roku 1937, popisujícím komplexní pojetí umělecké praxe a mj. komentujícím také příchod Ernstova alter – ega jménem Loplop, definoval koláž jako „*alchymii vizuálního obrazu*“ v přímé návaznosti na Rimbaudovo vědomé a cílené rozrušování smyslů a nacházení nových světů vycházejících z vnitřku umělce samotného, jako „*exploataci šance setkání dvou odlišných realit ... kulturu systematického nahrazování a jeho dopadů*“<sup>32</sup>. Ve stejném textu, který lze chápat jako Ernstův osobní manifest, autor rovněž odhaluje, že za možnou, i když ne vždy přítomnou součástí koláže považuje černý humor, další ze surrealismem hojně diskutovaných elementů (viz Bretonova *Antologie černého humoru*). „*Množství černého humoru obsažené v každé autentické koláži je nacházeno v inverzní proporcí možností štěstí (objektivního a subjektivního)*.“<sup>33</sup>

Koláže začal tvořit již v desátých letech a, jak ve svém textu Ernst cituje souputníka Louise Aragona, v květnu 1920 se uskutečnila v Paříži možná první výstava tohoto „*zcela nového umění*“<sup>34</sup>. Metodu separátních koláží prezentovaných na výstavách, jež se stala jedním z hojně využívaných postupů mezi surrealistickou i dadaistickou skupinou, později Ernst dále rozšiřuje do nové formy románu–koláže, tedy publikace, jejíž základ tvoří nikoliv text, ale právě reprodukce koláží uspořádané v jistém pořadí.

<sup>30</sup> WARLICK, M.E., *Max Ernst and Alchemy. A magician in Search of Myth*. Austin: University of Texas Press, 2001, s. 4.

<sup>31</sup> Dle Warlickové a teoretiků, na něž odkazuje, se lze dívat i na Ernstova díla v jiných médiích principem koláže, tedy čtením několikanásobných aluzí, které často obsahují. Tvrdí, že Ernstův obraz, jenž vypadá jako jednovrstevný, je možné chápat podobně jako koláž, jako multiplikaci významů, které nesou původní obrazy, jimiž se Ernst inspiroval. Pozn. autora.

<sup>32</sup> ERNST, M., a MOTHERWELL, R., et al., *Beyond Painting*. BM: Solar Books, 2009, s. 21 – 22.

<sup>33</sup> ERNST, M., *Beyond Painting*, s. 29.

<sup>34</sup> ARAGON, L., Cit. ERNST M., *Beyond Painting*, s. 24.

V letech 1929 až 1934 postupně vycházejí tři Ernstovy romány–koláže: *La Femme 100 têtes*, *La Reve d'une Petite Fille Qui Voulut Entrer Le Carmel* a *La Semaine de la Bonté*.

## 2.2. Román–koláž: obrazy v pohybu

André Breton:<sup>35</sup> „Protože ve své rozhodnosti vypořádat se s podvodným mysticismem zátiší projektuje před našima očima ten nejpodmanivější film světa a uchovává si důstojnost se smát, zatímco osvětluje náš vnitřní život nesmírně a zářivě, neváhejme vidět v Maxi Ernstovi člověka nekonečných možností“.

První z Ernstových románů–koláží vyšel v roce 1929 pod názvem *La Femme 100 têtes*. Název je nápaditým homofonním spojením, jež nabízí rovnou trojí překlad<sup>36</sup> - může se jednat o stohlavou ženu (cent têtes) nebo naopak bezhlavou (vysloveno jako sans têtes), stejná výslovnost zahrnuje také „la femme s'entête“, tedy žena, která se naplňuje nadšením nebo také zatvrzuje. Hravé slovní hříčky obsažené v názvech děl jsou nejen pro Ernsta, ale i pro jeho současníky z řad surrealistů typické. V případě umělce prvního kolážového románu pak název díla poskytuje určitý klíč k uchopení celého Ernstova díla a jeho dopadu, jak poznamenává Nicolas Devigne<sup>37</sup> v textu *La Femme 100 têtes*, rozebírajícím především dobový kontext Ernstovy stejnojmenné práce. Podle Devigneho Ernst v titulu představuje hlavní hrdinku svého románu, jejíž identita však zůstává fluidní – může být zároveň tvrdohlavou ženou, stohlavým monstrem, ale také ženou bezhlavou. A tato nejednoznačnost, která pokrývá hlavní postavu, prostupuje celým dílem, složeným ze 147 koláží zařazených do devíti kapitol. Původně měly být v románu obsaženy pouze obrazy; na radu André Bretona pak Ernst doplňuje ke každé z koláží legendu, která určitým způsobem – často velmi vágním – poskytuje komentář k obrazovému dění a ještě více podporuje onirickou povahu Ernstova díla. Devigne<sup>38</sup> dokonce uvádí, že právě spojením textu a obrazu vzniká ono enigma, díky němuž Ernstův debutový román–koláž již v období po svém vydání zlegendárněl, jak dokládají

<sup>35</sup> ERNST, M., *Beyond Painting*, s.129.

<sup>36</sup> DEVIGNE, N., *La Femme 100 têtes. Une polémique, des influences*. In DROST, J., MOUREAU – MARTINI, U., a DEVIGNE, N. (edd.). *L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008, s. 103.

<sup>37</sup> DEVIGNE, N., *La Femme 100 têtes*, s. 97-115.

<sup>38</sup> DEVIGNE, N., *La Femme 100 têtes*, s. 97.

texty rozebírající dílo z per jeho souputníků (recenze a inspirované texty André Bretona, Roberta Desnose<sup>39</sup> ad.)

V úvodu románu, ve *Výstraze čtenáři*, André Breton píše, že publikace bude „výsostnou knihou obrazů své doby“<sup>40</sup>. S odstupem téměř sta let od jejího vydání lze dodat, že kolážový román také anticipoval metody používané dnešním tzv. post-digitálním uměním. Jako zdroje koláží Ernst volil časopisy 19. století, vědecké či populární revue a stejně, jako to činí v současné době umění internetu a sociálních sítí, uváděl zdánlivě nesouvislé výstřižky z těchto oblastí do nových vztahů vzájemným kombinováním a vytvářením nových, koherentních světů odlišných realit.

Nejen formální stránka však činí odkaz Ernstových románů - koláží aktuálním. Je to všudypřítomná intertextualita a experimentální narativ, na nichž jsou založeny. Gérard Durozoi<sup>41</sup> v textu *L'imagier des poètes* podotýká, že absentující univerzální logiku děje v románu nahrazují aluze a výpůjčky z různých kulturních rovin, práce s existujícími elementy, které autor ničí či překombinává, uvádí je do nových vzájemných souvislostí. Dílo obsahuje narážky na známé kulturní osobnosti napříč dobou (Louis Pasteur, Paul Cézanne, Dante Alighieri, Mata Hari, Rosa Bonheur), postavy fiktivní (Fantomas), známá díla dějin umění (Seuratův obraz *La Grande Jatte*, *Jupiter a Thésis Ingrese*) i části vlastní mytologie (Lop-lop). Jak si všímá Durozoi<sup>42</sup>, surrealistická kvalita díla je podporovaná právě oním míšením vysoké a nízké kultury, z nichž apropriační zdroje pocházejí – Ernst zapracovává do koláží i textu prvky antického dramatu i gotického románu, detektivky i vědecko-naučné literatury, aby vytvářel enigmatický proud jednoduchých až banálních výjevů, jež se rezervovaným zásahem střihu a skladby stávají obtížně uchopitelnou scénérií zasaženou vnitřní mytologií, snem a téměř hroživou fatalitou.

---

<sup>39</sup> DEVIGNE, N., *La Femme 100 têtes*, s. 100-102.

<sup>40</sup> DEVIGNE, N., *La Femme 100 têtes*, s. 97-101.

<sup>41</sup> DUROZOI, G., *Max Ernst, poète surréaliste. La Femme 100 têtes*. In DROST, Julia, MOUREAU – MARTINI, Ursula, a DEVIGNE, Nicolas (edd.). *L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008, s. 87-95.

<sup>42</sup> DUROZOI, G., *Max Ernst, poète surréaliste*, s. 90-93.

Dalším odkazům ve filozofické rovině se věnuje Janse van Rensburg<sup>43</sup>. Ve svém textu o *La Femme 100 têtes* shrnuje hlavní téma románu: životní cyklus hrdiny pátrajícího po tajemství stohlavé ženy, které nebude nikdy odhaleno. Van Rensburg dochází k vlastnímu způsobu, jak Ernstův román – koláž číst, tedy jako analogii s Nietzscheovým konceptem věčného návratu. Ernst nejen, že stavbou románu založenou na opakování elementů naplňuje Nietzscheovu představu věčného návratu, ale naráží i na jiné teorie německého filozofa (heroismus, nadčlověk, tragédie apod.); dokonce také doslovně termín věčného návratu několikrát zmiňuje v legendách koláží. Van Rensburg dokládá Ernstovu hlubokou znalost filozofie a psychoanalýzy, stejně tak jako populárních kulturních jevů a myšlenkových proudů.

Z výše uvedených zdrojů tedy vyplývá, že Ernstův debutový román – koláž do sebe zahrnul aluze z široké škály zdrojů napříč časem, tématy a médii. Jaký je z této perspektivy jeho vztah s médiem nejnovějším, filmem?

Abigail Susiková<sup>44</sup> ve své studii, zabývající se spojením Ernstovy kolážové tvorby a kinematografie, cituje André Bretona, který téma blízkosti Ernstových koláží k filmu navrhuje již v textu z roku 1921<sup>45</sup>. Breton v této eseji, jež doprovázela Ernstovu výstavu koláží, vynáší na povrch tezi o vztahu malby a filmu – technologie pohyblivého obrazu pro něj představuje, společně s automatickým psaním a vynálezem fotografie, rozšíření možností uměleckého vyjádření dál směrem ke změně reprezentace, překročení tradičních uměleckých metod, především pak nevyhnutelně statické povahy malířství. Ačkoli to Breton doslovně nezmiňuje, Susiková navrhuje možnost, že pro kolážovou tvorbu svého uměleckého druhu našel Breton filmovou analogii – filmy kouzelníka promítacího plátna Geogrese Mélièse, i když v textu zmiňuje filmaře jiné, a to otce kinematografie, bratry Lumiéry. Susiková vychází především z Bretonova citátu, v němž mluví o Ernstovi jako o „muži nekonečných možností“, který svou uměleckou aktivitou porušuje překonané zásady renesanční perspektivy a naturalistického vylíčení reality, aby vytvořil novou formu iluze – stejně, jak to činil výstřední iluzionista Méliès. Film pro

---

<sup>43</sup> RENSBURG, J., v., Max Ernst: The Hundred Headless Woman and the Eternal Return. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*. 1989. s. 46-57. Dostupné z: [http://repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/19526/JansevanRensburg\\_Max\(1989\).pdf](http://repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/19526/JansevanRensburg_Max(1989).pdf)

<sup>44</sup> SUSIK, A., The Man of These Infinite Possibilities. Max Ernst's Cinematic Collages. *Contemporaneity*, č. 1, 2011, s. 62-86.

<sup>45</sup> ERNST, M., *Beyond Painting*, s. 129.

Bretona znamená možnost vnímat zobrazení „celého životního cyklu bez jediného mrknutí oka“<sup>46</sup> a Ernstovo dílo pak je příkladem přenosu této filmové dynamiky do světa statického dvoudimenzionálního umění. Podle Susikové Ernstovy koláže pracují s obdobnými montážními principy jako film a zároveň celý systém kinematografie připomínají svou odtažitostí ke světu mainstreamového umění, podobně jako nízkorozpočtové nebo brakové filmové produkce.<sup>47</sup> Podstatným faktem také je, jak upozorňuje Susiková, že metaforické přirovnání umělcovy tvorby k filmu se stalo signifikantním pro Bretonovy teoretické eseje o Ernstovi ve dvacátých letech.

Další analogie Ernstových koláží k filmu, s níž Susiková přichází, by se dala definovat jako černá skříňka Ernstovy tvorby. Jeho koláže jsou totiž specifické usilovným popřením toho, jakým způsobem byly vytvořeny. Ernst sám mystifikoval při popisu práce, neprozrazoval jakou techniku použil, umně zahlazoval stopy po skládání různých obrazových zdrojů, a dokonce své zásahy do obrazů popíral. „*Pracuješ?*“ *Odpověděl jsem: „Ano, dělám slepování. Připravuji knížku, která se bude jmenovat La Femme 100 Têtes.“ Pak mi zašeptal do ucha: „A jaký druh lepidla používáš? Tím skromným způsobem, který na mně mí současníci obdivovali, jsem byl nucen se přiznat, že ve většině mých koláží není žádné lepidlo.“*<sup>48</sup> A podobně film působí svou iluzivností na diváka. Jen obtížně lze vnímat technologii natáčení, jež za výsledkem stojí, dokonce ani aparát projekce. Divák se plně noří do iluze jiné reality působící svou mimetičností a vizuálními efekty, jež jsou výsledkem nové obraznosti technického věku, která vyústila ve vynález kinematografie.<sup>49</sup> Susiková však také navrhuje, že spojitost mezi kolážemi a filmem, kterou Breton nadšeně vyzdvihuje, je založená výhradně na Bretonově tehdejší obeznámenosti s filmovým uměním jako kinematografií atrakcí, tedy jako pozůstatkem technik devatenáctého století. Do své představy dynamického, revolučního umění rozrušujícího dosavadní reprezentaci času a reality tak paradoxně zahrnul představu zastaralých technologií iluzionismu, které do sebe nové médium filmu obsáhlo.<sup>50</sup>

V případě debutového románu–koláže *La Femme 100 têtes* pak lze k úvahám o

---

<sup>46</sup> SUSIK, A., The Man of These Infinite Possibilities. Max Ernst's Cinematic Collages. *Contemporaneity*, č. 1, 2011, s. 73.

<sup>47</sup> SUSIK, A., The Man of These Infinite Possibilities, s. 75.

<sup>48</sup> ERNST, M., *Beyond Painting*, s. 24.

<sup>49</sup> SUSIK, A., The Man of These Infinite Possibilities, s. 83.

<sup>50</sup> SUSIK, A., The Man of These Infinite Possibilities, s. 86.

blízkosti k filmu připojit motiv divákovy interakce s obrazem. Výstavy koláží, nad nimiž Breton ve zmiňovaných textech uvažoval, dovolovaly pozorovateli jen omezenou možnost komunikace s vystaveným dílem. Publikace koláží však představuje nový impulz ve vztahu k divákovi - čtenáři. Tomu je umožněna soukromá a nijak neomezená zkušenost vnímání obrazů, které může vstřebávat po libovolnou dobu. Tato událost se podobá dojmu, který si divák odnáší z kinosálu, jež je modifikován pro nejlepší podmínky sledování díla. Dokonce, vezmeme-li v úvahu prostředí promítacích sálů počátku dvacátého století, může být působnost románu–koláže intenzivnější díky možnosti interaktivity. Čtenář si volí délku představení, jehož se stává jediným divákem, a může měnit pořadí zobrazovaných výjevů.

Formát knihy představující především vizuální obsah také implikuje hlubší přemýšlení diváka o možném narativu. Výstava jednotlivých koláží ponechává zcela otevřené pole interpretace, kdežto médium knihy, jež automaticky evokuje literární (či filmové) příběhy, klade nároky na porozumění obsahu jakožto příběhu, což Ernst na radu Bretona ještě umocnil přidáním legend pod obrazy, jakousi analogií mezititulků vysvětlujících enigmatické scény.

Zůstává otázkou, zda aplikace některých kinematografických metod v Ernstově kolážové tvorbě a kolážových románech byla cílená či spíše bezděčná. Nicolas Devigne<sup>51</sup> dále rozvádí jiný aspekt vztahu *La Femme 100 têtes* a filmu, když zkoumá především dobový kontext, v němž dílo vznikalo, a jeho dopad na surrealistické milieu. V Ernstově kolážové knize lze odhalit odkazy na dva avantgardní filmy, a to *Fantômes de la matinée* Hanse Richtera a *Mezihru* René Claira. Souvislost ještě komplexnější pak Devigne nalézá mezi Ernstovým dílem a emblematickým surrealistickým filmem *Zlatý věk* Luise Buñuela a Salvadora Dalího. Podle Devigneho obě díla vzájemně rezonují, a to jak podobnou stavbou, tak tematickými okruhy (náboženství, sexualita). Ač by se na první pohled mohlo zdát, že autoři *Zlatého věku* z Ernstova románu bohatě čerpali (některé scény se zdají být téměř totožné), Devigne argumentuje, že obsahové nuance dokládají odlišné přístupy nejen zúčastněných umělců, ale jsou přímo odrazem hlubšího rozporu uvnitř surrealistické skupiny<sup>52</sup>. Vždyť také obě díla vycházejí v době, kdy se

---

<sup>51</sup> DEVIGNE, N., *La Femme 100 têtes*, s. 107.

<sup>52</sup> Spor mezi Bretonem a Bataillem o definici uměleckého snažení a povahu surrealismu. Pozn.autora.

rozvířil konflikt vedený na jedné straně Bretonem a na druhé Georgesem Bataillem.<sup>53</sup> Devigne dochází k tomu, že Ernstův román – koláž za sebou zanechal silnou odezvu v současném umění a jeho obrazy byly transponovány – v duchu vlastní Ernstovy metody – do dalších děl. Jednou z takových prací se o téměř čtyřicet let později stala stejnojmenná adaptace Ernstova románu *La Femme 100 têtes* režiséra Érica Duviviera.

### 2.3. Éric Duvivier: *La Femme 100 têtes*

Francouzský tvůrce Éric Duvivier (nar. 1928) studoval medicínu a po druhé světové válce se začal angažovat v oblasti vědeckého filmu. Jak popisuje Thierry Lefebvre<sup>54</sup>, na počátku padesátých let, kdy Sandoz obrátil svůj zájem na vědecký film, se Duvivier stává hlavním tvůrcem společnosti s jen občasnými konkurenty. Především v šedesátých letech pak Duvivier vytváří řadu koprodukcí své vlastní produkční společnosti Sciencefilm a Sandozu, jež spojují jeho dva zájmy – medicínu, a to především psychiatrii – a kinematografii.

Navzdory tomu, že byl Duvivier filmovým samoukem, jeho filmy se vyznačují nečekanou invencí, formální dotážeností a až experimentátorskou odvahou vykročit z přísných formálních kategorií vědeckého a propagačního filmu směrem k avantgardnímu umění. Duvivier představuje podivuhodný úkaz filmové historie – díla jeho koherentního portfolia, složeného většinou z krátkometrážních snímků, nikdy neměla ambici stát se součástí mainstreamové kinematografie; ve svém vlastním oboru, který pomohl vybudovat (umělecký film v rámci farmaceutického průmyslu) se však stal skrytou legendou, jež dodnes nebyla adekvátně doceněna (např. neexistuje žádná monografická studie jeho díla). Paradoxním, i když z určité perspektivy logickým faktem (viz produkční kontext společnosti Sandoz) je, že Duvivierovo jméno často nalezneme v publikacích pojednávajících o drogové scéně šedesátých let, acid kinematografii,

---

<sup>53</sup> BÉHAR, H. (ed.), *Réalisme-surréalisme. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, č. 21, 2001.

<sup>54</sup> LEFEBVRE, T., *L'épopée de la cinémathèque Sandoz*, *Revue d'histoire de la pharmacie* 62, č. 383, 2014, s. 398.

psychedelickém umění a spojených tématech.<sup>55</sup>

Duvivierův krátkometrážní film *La Femme 100 Têtes* z roku 1967, natočený na černobílý 16 mm film, představuje překvapivý pokus o až absolutní adaptaci Ernstova díla. Unikátní konstrukce filmu vychází z předlohy románu – koláže. Přesto, že se lze v úvodních titulcích dočíst, že se snímek jen volně inspiroval Ernstovou knihou, hned úvodní scéna (a všechny následující) přesvědčuje o opaku. Divák je totiž svědkem téměř doslovných vizuálních citací Ernstových koláží, jež film rozpohybovává, až na několik výjimek, všechny, a to velmi důsledně. Každá koláž je převedena do jedné scény natočené vždy statickou kamerou. Prostředí jednotlivých scén se, stejně jako v předloze románu, mění s každým novým výjevem, který v průměru trvá pouhých deset sekund. Scény na sebe, opět až na výjimku, nenavazují. Vzhledem k tomu, jak různorodé zdroje Ernst ve svém románu spojuje dohromady, a k jak podivuhodným událostem v obrazech dochází, je až s podivem, že se Duvivier rozhodl pro tak důslednou adaptaci všech výjevů. K dosažení nadpřirozených efektů, jichž se Ernst dobírá technikami koláže (fotoreprodukce, lepení...), používá Duvivier optických efektů a vizuálních triků – především dvojexpozice, animace, kombinace živých herců s loutkami. Literární legendy pak ve filmu nahrazuje komentář doplněný o hudební složku. Z pochopitelného důvodu režisér nepoužívá legendy jako mezititulky, ač by se to mohlo nabízet. Text je zásadním vodítkem, jež může divákovi, stejně jako v Ernstově předloze, pomoci orientovat se ve složité obraznosti díla, a Duvivierovi umožňuje usilovat o synchronní audiovizuální percepci, jež tuto orientaci umocní.

Jinak však filmová *Bezhlavá žena* zůstává až zázračně stejná jako svá předloha, aniž by však byla otupena její působnost a odhaleno nedosažitelné tajemství. Účinku Duvivier dosahuje především citlivou scénografickou nápodobou původních koláží, která však nepostrádá jistý delikátní vtip, a cíleným anachronismem. Výtvarná stránka filmu nekopíruje otrocky výchozí koláže; adaptuje je sice fotograficky, přesně, ale s vlastní drobnou, střídou invencí. V některých případech pracuje doslovně, když kopíruje dekorativní vykreslení scény (především v případě scénérií, pozadí obrazů). Mnohdy

---

<sup>55</sup> Např. STARKS, M. Cocaine Friends and Reefer Madness: An Illustrated History of Drugs in the Movies. HARRIS, J. GRUNENBERG CH. Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s. Pozn.autora.



však živé výjevy implementují do děje větší tajemství, než je obsaženo v Ernstových kolážích, které, ač se dozajista vyznačují vágností a mnohoznačností, zůstávají dvoudimenzionální hříčkou, již navíc čtenář může odhalovat po libovolnou dobu. Využití velmi krátké stopáže jednotlivých scén přináší do filmu hmatatelné napětí srovnatelné s vizionářským zážitkem. Navíc není poskytnuta dostatečná doba na vstřebání fantaskních efektů (mnohdy technologicky jednoduchých), které tak přetrvávají ve své efemérní přízračné podobě jen v mysli diváka, který se dál a dál noří do proudu nových realit.

Jsou to především vizuální efekty, ale také médium 16 mm černobílého filmu a vůbec celkové pojetí představovaných scén, které odkazují k tradici surrealistického filmu a indikují určitou archaičnost pojetí díla, tak podobnou Ernstovu záměrnému výběru „zastaralých“ zdrojů (revue z 19. století apod.) a metod jejich spojování. Divák si není jist, zda sleduje film současný či desítky let starý, a tato vědomá anachroničnost zvolené estetiky filmu je zásadní pro pochopení toho, jaké všechny roviny film přenáší z původní Ernstovy koláže do pohyblivého obrazu. Film tedy nejen, že přesně adaptuje obsah kolážových scén, ale rovněž se mu daří obsáhnout širší diskurz románu–koláže, který opět transponuje do nového kontextu lékařských uměleckých filmů. Ten dodává filmu další možné obsahové interpretace. Jestliže výchozí obrazový román je zacykleným, tajemným hledáním ženského ideálu nebo, jak tvrdí Durozoi,<sup>56</sup> jakýmsi teoretickým manuálem, který představuje uměleckou aktivitu jako potenciálně nekonečnou, tak jeho filmová adaptace přináší nové uchopení těchto obsahových rovin.

---

<sup>56</sup> DUROZOI, G., *Max Ernst, poète surréaliste*, s. 93-94.



*Příloha 2: Fotografie z filmu La Femme 100 têtes*



*Příloha 3: Reprodukce koláže Maxe Ernsta z La Femme 100 têtes*

Vzhledem ke koprodukční spolupráci Duviviera se společností Sandoz je nasnadě uvažovat o filmu jako o sofistikovaném průvodci vizionářskou zkušeností, která může být způsobena jak umělcovým rozrušováním smyslů v duchu Rimbauda, což mínil sám Ernst, tak umělými stimulanty, třeba halucinogenními látkami jako je LSD.

Surrealismus jako první avantgardní hnutí programově obracel své umělecké aktivity a metody do lidského nitra, podvědomí, snů. Anticipoval tak další umělecké zkoumání interních světů ve dvacátém století, které vyvrcholily v letech šedesátých spirituálním hnutím (hippie apod.) a psychedelickou scénou. Je proto pochopitelné, že si Duvivier, ve své dlouhodobé snaze učinit lékařský film uměleckým, vybral k adaptaci pro potřeby Sandozu právě známé surrealistické dílo vizionáře Ernsta, jenž celou svou tvorbu zasvětil až alchymistickému pátrání po vyšší esenci reality. Rozrušování smyslů pomocí drog započala ostatně již před surrealismem generace prokletých básníků (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine ad.). Během dvacátého století pak řada dalších osobností kulturního a uměleckého světa prochází zkušenostmi s halucinogeny. Kupříkladu filozof a teoretik Walter Benjamin od konce dvacátých do poloviny třicátých let experimentoval s opiem, hašišem a mescalinem (své zážitky z drogových seancí pak zaznamenával do tzv. protokolů, jež nebyly za jeho života vydány). Surrealisté, podobně jako jiná umělecká skupina kolem René Daumala *Vysoká hra*, rovněž do hloubky zkoumali stavy „přirozené intoxikace“ – snění, lucidní snění, spánek, závrať.<sup>57</sup> Breton dokonce tvrdil, že v rámci surrealistického snažení není umělé intoxikace potřeba, že si lze vystačit prostředky jazyka a již samotnou vědomou prací s vlastní myslí. Duvivier proto ve snaze umělecky navodit představu intoxikace logicky sáhl pro zdroj své práce do myšlenkového prostředí, jehož osobnosti se experimenty se změněnými stavy vědomí zabývaly v rámci svého uměleckého programu.

Film *La Femme 100 têtes* tak lze chápat jako důmyslnou dvojitou hříčku, přinášející vrstvy, jež může divák zkusit rozkódovat. První tajemství nabízí obsah založený na téměř dokonalé adaptaci výchozích koláží a inspiraci jejich kontextem (filmový aspekt koláží). Divák je zván, aby se nořil do rychlých, produkčně náročných obrazů, které vypráví narativně rozvolněný příběh uměleckého pátrání po stohlavé ženě. Enigma

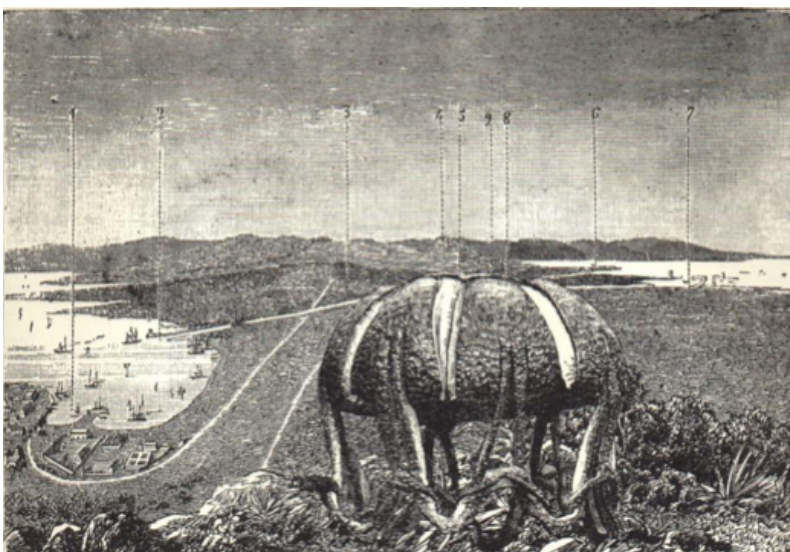
---

<sup>57</sup>BALAKIAN, A., Breton and Drugs. *Yale French Studies*, č. 50, 1974, s. 95-107. Dostupné též z: <http://www.jstor.org/stable/2929468>.

druhé vrstvy díla pak vyplývá z produkčního kontextu a distribučních okolností. Snímek koprodukovaný společností Sandoz a šířený výhradně mezi lékaři může být interpretován jako umělecká vize stavů navozených podáním halucinogenních látek. Této formální afinity se světem psychedelických substancí však není ve filmu zneužito k vytvoření efektní, zábavné podívané. To, co režisér Duvivier předkládá v rámci propagačního lékařského filmu, je vícevrstvý, komplexní obraz nejen možného stavu po intoxikaci, ale především dobové orientace uměleckého světa na spiritualitu a zkoumání vnitřních světů započaté surrealismem a gradující v šedesátých letech, kdy snímek vznikl.



*Příloha 4: Fotografie z filmu La Femme 100 têtes*



*Příloha 5: Reprodukce koláže Maxe Ernsta z La Femme 100 têtes*





*Příloha 6: Reprodukce koláže Maxe Ernsta z La Femme 100 têtes*



*Příloha 7: Reprodukce koláže Maxe Ernsta z La Femme 100 têtes*

### 3. Zachytit podstatné: *Images du monde visionnaire*

V době, kdy vznikla v rámci produkce Sandozu adaptace Ernstova románu-koláže, měl Éric Duvivier za sebou, kromě dalších lékařských filmů, již jednu spolupráci s farmaceutickou společností charakteristickou jak výtvarným východiskem, tak experimentální formou. Snímek *Images du monde visionnaire* z roku 1963 lze považovat za asi nejotevřenější z filmů portfolia Sandozu v tématu halucinogenních látek. Jestliže jednou z cest k odpovědi na tajemství *La Femme 100 têtes* může být stav změněného vědomí po požití drogy, pak *Images du monde visionnaire* představuje necenzurovaný komentář intoxikovaného ke svým zážitkům. Duvivier i v tomto případě zvolil z hlediska kontextu propagačního filmu neočekávaný postup – film není nahodilým pokusem zobrazit psychedelickou zkušenost, nýbrž deníkovým zápisem, zповědí jedince, který zkušeností stavu jiného vnímání reality opakovaně prošel. Duvivier ke spolupráci na filmu oslovil povolaného výtvarného umělce a literáta Henri Michauxa – povolaného ve smyslu osobního ponoru do tématu, vzhledem k jeho meskalinovým a dalším zážitkům, stejně jako z hlediska uměleckého zaměření na transformaci, překračování hranic, práci s vlastním já.

Henri Michaux, kterému se jako jedné z mála osobností povedlo zapsat se ve dvou různých uměleckých oborech – literatuře a výtvarném umění – se narodil v roce 1899 v Belgii. Psal ve francouzském jazyce a v roce 1955 se stal francouzským občanem. Z jakého důvodu se rozhodl Duvivier nabídnout spolupráci právě Michauxovi? Vysvětlení lze nalézt několik. Jako samozřejmý se jeví fakt Michauxovy netajené náklonosti k hledání neznámého, překračování hranic mezi uměleckými médii i možnými světy, k rozšiřování možných i nemožných obzorů. Sám měl zkušenost s drogami a tuto zkušenost dovedl přetavovat do uměleckého tvaru.

Méně zřejmý je Michauxův vztah k filmu. Je možné, podobně jako u Maxe Ernsta a jeho koláží, vystopovat, zda existuje hlubší souvislost mezi Michauxovým dílem a pohyblivým obrazem?

### 3.1. Henri Michaux a jeho pohyblivé obrazy

*„Akademie – to nebyla jen Moskva, ale i možnost později poznat Východ, vnořit se do pramenů ‘magie’ umění, nerozlučně pro mne spjatých s Japonskem a Čínou. [...] Nejtěžší není zapamatovat si slova, nejtěžší je – postihnout ten pro nás neobvyklý pochod myšlení, na němž jsou založeny východní řečové obraty, větná stavba, slovní vazba, grafický obraz slova atd. Jak jsem byl později vděčen osudu, že jsem prodělal léta učení, jež mne sblížila s tímto neobvyklým myšlenkovým pochodem starých východních jazyků a se slovesnou piktografií! Zejména onen ‘neobvyklý’ myšlenkový pochod mi pomohl později vniknout do povahy montáže. A když jsem tento ‘pochod’ později pochopil jakožto zákonitý běh vnitřního smyslového myšlení, odlišného od našeho běžného myšlení ‘logického’, pak zejména to mi pomohlo dobrat se k nejskrytějším vrstvám metody umění.“<sup>58</sup>*

Tak popsal své první režijní podněty slavný ruský režisér Sergej Ejzenštejn. S Henri Michauxem ho pojí znalost východních jazyků a vůbec inspirace východním světem. Michaux strávil léta 1930 až 1931 na cestě po Indii, Číně a Indonésii. Ve svém vlastním experimentálním životopise, který nazval *Několik informací o devětapadesáti letech existence* z roku 1959 svoji cestu popsal:

*„Konečně jeho cesta.*

*Indové, první národ, který jako celek, jak se zdá, odpovídá tomu podstatnému, který hledá ukojení v podstatném, krátce národ, který zasluhuje být odlišen od ostatních.*

*Indonésie, Čína, země, o kterých píše příliš rychle ve vzrušení a překvapení, udiven, do jaké míry se ho to dotklo, země, které si bude muset promýšlet znovu a znovu probírat léta.“<sup>59</sup>*

<sup>58</sup> EJZENŠTEJN, S., *O stavbě uměleckého díla*, Praha: Českosloveský spisovatel, 1963, s. 7-8.

<sup>59</sup> MICHAUX, H., *Tvář se ztracenými ústy*, Praha: Malvern, 2014, s. 90.

Rodným jazykem Michauxa byla valonština. Ovládal vlámsštinu, poté i latinu. Když se přestěhoval do Paříže v polovině dvacátých let, studoval cizí jazyky – vietnamštinu, španělštinu a angličtinu. Svému příteli Jeanu Paulhanovi psal: „Nyní je mým jediným zájmem abeceda a jazyky, speciálně vietnamština.“<sup>60</sup>

Básník a literát opakovaně promýšlel své setkání s Čínou, které vnímal jako důležité. Jeho tvorba byla Čínou silně ovlivněná. Obzvláště čínské písmo inspirovalo jeho celkový přístup k uměleckému aktu. Jak podotýká Laurent Jenny v eseji *Simple Gestures*, Michaux nestudoval umění na umělecké škole. Učil se sám dívat (nikoliv kreslit či malovat), hledal svůj vlastní piktorální jazyk a snažil se vizuálně ztvárnit nevědomé, „podstatné“. Jak dokazuje výše uvedený citát z Michauxova vlastního životopisu, coby umělec vytváří vlastní osobní mýtus, který přetavuje do sekvence gest. Jenny vykládá genealogii piktorálních gest jako vzdor duální apatii: špatně narozené tělo hledá cestu k útěku ze sebe samého, aby samo sebe vytvořilo v pohybu. K tomu kontrastuje druhé já, narozené dobře, obklopené světem s maskami. A jeho pohyb je odhalováním života mezi těmito maskami.<sup>61</sup>

Michaux byl ve své tvorbě fascinovaný snahou překročit hranice formy psaní a kresby, jak konstatuje Catherine de Zegherová<sup>62</sup>. Motivovala ho zkušenost se světem mimo západní myšlení, kde nacházel to „podstatné“.<sup>63</sup> V díle postupoval dál směrem od mimeze, reprezentace a narace. Michaux nikdy nenásledoval André Bretona a surrealisty v automatickém psaní, byť využívá podobné principy. Jeho poezie nerespektuje tradiční konvence rytmu. Používá eliptický syntax, motiv repetice a častou absenci interpunkce, což dodávalo jeho veršům rychlost, pohyb, někdy až telegrafický styl.<sup>64</sup> Michaux se tak stal průzkumníkem sebe samého a světa.<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> BELLOUR, R., *The Utopia of the Sign*. In ZEGHER, C., de., *Untitled Passages by Henri Michaux*, New York: Merrel Publishers, 2000, s. 199.

<sup>61</sup> JENNNY, L., *Simple Gestures*. In ZEGHER, C., de., *Untitled Passages by Henri Michaux*, New York: Merrel Publishers, 2000, s. 188.

<sup>62</sup> ZEGHER, C., de., *Adventure of ink*. In ZEGHER, C., de., *Untitled Passages by Henri Michaux*, New York: Merrel Publishers, 2000, s. 170.

<sup>63</sup> Zegher, C., de., *Adventure of ink*, s. 170.

<sup>64</sup> PARISH, N., *Henri Michaux. Experiments with Signs*, New York: Rodopi, 2007, s. 284.; RODARI, F., *L'Homme de plume*. In ZEGHER, C., de., *Untitled Passages by Henri Michaux*, New York: Merrel Publishers, 2000, s. 181.

<sup>65</sup> RODARI, F., *L'Homme de plume*, s. 177.



Jan Vladislav, překladatel Henriho Michauxa do češtiny, se s autorem setkal v roce 1967 v Paříži: „*Prolínají se v něm [v literárním díle Michauxa] dva světy, svět skutečného člověka, tak jak jej Michaux poznal v sobě a na sobě, a svět možného člověka, který je umocněným výsledkem onoho sebepoznání a posměšným varovným výstražným zrcadlem prvního.*“<sup>66</sup>

Během života byl Henri Michaux svědkem vývoje kinematografie od samého počátku. Narodil se něco málo přes tři roky po prvním promítání bratrů Lumièrů na Bulváru Kapucínů v roce 1895. Jednoduché grotesky Charlieho Chaplina probudily v Michauxovi zájem o film, který neztratil ani během svého tvůrčího vývoje. Nina Parishová soudí, že Michauxova fascinace možností posunout svoji tvorbu za hranici běžných konvencí a zároveň obliba filmu se protнула do Michauxových literárních textů, které se často podobají pohyblivému obrazu.<sup>67</sup>

### Znaky

*ne ze střechy, z oděvu nebo z paláce*

*ne z archivů a slovníků vědění*

*ale ze zkroucení, z násilí, z rozhoupání*

*ale z kinetické závisti.*<sup>68</sup>

„Každý obraz na plátně je znakem, to znamená, že má význam, je nositelem informace. Avšak tento může mít dvojitý ráz. Na jedné straně obrazy na plátně reprodukuji nějaké předměty reálného světa. Mezi těmito předměty a jejich obrazem na plátně vznikají sémantické vztahy. Předměty tvoří významy obrazů reprodukováných na plátně. Na druhou stranu obrazy na plátně můžou vyvolat nějaké dodatečné, často úplně neočekávané významy,“<sup>69</sup> tvrdí o sémiotice filmu Jurij Michajlovič Lotman. Jeho teorii můžeme rozumět tak, že každé políčko filmu je znakem. Ve filmu vzniká vztah mezi předmětem a plátnem, čímž se rodí znak, a zároveň je iniciována souvislost mezi znakem a divákem.

<sup>66</sup> MICHAUX, H., *Tvář se ztracenými ústy*, s. 97.

<sup>67</sup> PARISH, N., *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 284.

<sup>68</sup> MICHAUX, H., *Moments. Traversées du temps*, Paris: Gallimard, 1973, s. 440.

<sup>69</sup> LOTMAN, J., M., *Sémiotika filmu a problémy filmovej estetiky*, Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008, s. 42.

Perspektivou sémiotiky lze zkoumat i kresby Henri Michauxa, z nichž některé jsou souborem znaků inspirovaných čínským písmem. Čínské znakové písmo je nejstarším starověkým písmem používaným na světě. Pozoruhodným faktem je, že běžně pracuje s až pěti tisíci znaky (slovníky obsahují až několik desítek tisíc znaků) a představuje srozumitelný systém komunikace pro celou Čínu, kde se nachází několik dialektů a jazyků, jejichž mluvčí si vzájemně nerozumí, ale mohou si psát. A Michaux se také ve své umělecké tvorbě pokoušel vytvořit formu jakéhosi obrázkového esperanta, srozumitelného písma pro celý svět.<sup>70</sup>

Čínské znakové písmo podobně jako film a jiné znakové systémy vytváří proměnlivý vztah mezi informací (předmětem), kterou má znak sdělit, a znakem samotným. Zároveň je tento znak chápán různě čtenářem, potažmo divákem. Tím dochází k pohybu mezi informací sdělovanou znakem, znakem a divákem. Znak reprezentující např. jablko nepopisuje určité konkrétní jablko. Jeho vztah k danému jablku je tedy proměnlivý a čtenář znaku si musí z kontextu doplnit konkrétní jablko, nebo použít svoji představivost. Tím vznikají dva pohyby informace, první jablko (informace sdělená znakem) – znak. Druhý pohyb znak – čtenář. Třetí pohyb vznikne čtením znaků za sebou. Čímž se skládá nový význam všech znaků a dochází k vytvoření dalšího sdělení.

Michaux, inspirovaný ve svém výtvarném díle obrázkovým písmem, popírá konkrétní popisnou funkci znaku. Znak sice nereprezentuje konkrétní informaci pro diváka, jak je tomu u znakových systémů, ale reprezentuje cosi pro samotného tvůrce. Michaux se znakem snaží sdělit „*podstatné*“, jak nazývá neuchopitelný cíl svého uměleckého a filosofického snažení. Vzniká tak umělecký vztah mezi „*podstatným*“, znakem na grafice a divákem. Stejně tak řada znaků za sebou, graficky uspořádaná, vytváří nové vzájemné vztahy, které sdělují další „*podstatné*“ informace. Dochází tak k trojímu pohybu informace. Michaux tedy ve své tvorbě přináší systém podobný kinematografii. Divák sice nedostává přesné informace o významu znaků, ale otevírá se mu volné pole interpretace a imaginace.

---

<sup>70</sup> JENNY, L., *Simple Gestures*, s. 187-188.

Nina Parishová navrhuje i jiný způsob hledání pohyblivého obrazu v práci Michauxa. Vezmeme-li do ruky knihu a rychle jí listujeme, vznikají z obrázků za sebou pohyblivé obrazy. Postavy, které vidíme, ožívají. Tento efekt je znám jako stroboskopický jev (ke spojení obrazů dochází vždy, když jsou přerušeny černou), který vedl k vynálezu různých optických atrakcí jako zoopraxiskopu a dalších. Parishová uplatňuje stejný princip percepce na knihy Michauxa. Michaux raději publikoval své *znaky* (ve francouzštině je sám Michaux nazývá *signes*) v knihách, než je prezentoval na výstavách jako obrazy. Svázáním *znaků* do knihy vzniká efekt podobný prvopočátkům filmů. Originální verze orientální knihy *Paix dans les brisements* připomíná přímo filmový pás. Jedná se o leporelo, složené z obrazů, tento princip a jeho struktura evokuje filmy z dob Edwarda Muybridge. Je variací na různé techniky od laterny magiky až po kouzelné optické hračky, které bavily diváky před vynálezem kinematografu.<sup>71</sup>

Parishová připomíná i Sergeje Ejzenštejna, předního představitele sovětské montážní školy, s nímž sdílel Michaux zájem o východní svět, a jeho esej *The Cinematographic Principle and the Ideogram*.<sup>72</sup> Princip filmové juxtapozice kontrastujících záběrů propagovaný Ejzenštejnem lze aplikovat na dílo Michauxa. Sekvenční organizace Michauxových znaků se např. podobá úvodní sekvenci filmu *Emak Bakia* z roku 1927 od Man Raye. Paralelu Parishová také nalézá mezi teoriemi Ejzenštejna, jeho tvorbou a Michauxovými znaky. Ejzenštejn tvrdil, že postavením dvou věcí (znaků) vedle sebe vzniká montáž. Ejzenštejn byl však oponentem paralelní montáže, kterou prosazoval D. W. Giffith, když představil teorii konfliktu dvou rozdílných, sebe atakujících záběrů. Michaux používá podle Parishové stejný koncept.<sup>73</sup>

Není zcela jasné, kdy Michaux začal experimentovat s drogami. Některá literatura uvádí počátek čtyřicátých let, ale jisté je, že od roku 1954 experimentoval s hašišem, LSD, ritalinem a psilocobinem. V roce 1956 provedl první experiment s meskalinem.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> PARISH, N., *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 286.

<sup>72</sup> PARISH, N., *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 289.; EISENSTEIN, S., *Film Form. Essays in Film Theory*, New York: Hartcourt, 1949, s. 90-103.

<sup>73</sup> PARISH, N., *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 289.

<sup>74</sup> JONES, L., *Chronology*. In ZEGHER, C., de., *Untitled Passages by Henri Michaux*, New York: Merrel Publishers, 2000, s. 230.

Jan Vladislav, překladatel Michauxa do češtiny, vysvětluje, že Michaux ve zkušenosti s drogami viděl zajímavou možnost rozrušování smyslů, podobně, jako Rimbaud, který byl shodou okolností jeho krajanem.<sup>75</sup>

### 3.2. Éric Duvivier: *Images du monde visionnaire*

Na Michauxovy zážitky intoxikace meskalinem navazuje o osm let později středometrážní snímek *Images du monde visionnaire* (1963). Experimentální film, pro který napsal Michaux scénář, produkovala farmaceutická společnost Sandoz v koprodukcí se Sciencefilm Érica Duviviera, který film také režíroval. Obsahem snímku je sdělení abstraktních pocitů z Michauxových pokusů s drogami a jejich vizuální ilustrace. Film je rozdělen do dvou částí, z nichž první popisuje požití meskalinu a druhá hašiše. Každá z částí začíná záběry na osobu, která si danou drogu bere, a dále pokračuje vizualizace toho, jak na figuranta daná droga působí. Oba díly pojí komentář, v němž je popsána zkušenost prožívání změněného stavu reality.

V pokusu s meskalinem se objevují sekvence záběrů připomínajících kaleidoskop. Obrazy se rozpadají, přichází kaskáda zdánlivě nesouvislých kusů reality - přetvořené jazyky, hlavy, uši. Pohledy na různé struktury, které střídají detaily prapodivných hmot. Strobe efekty. Kamera se otáčí, panorámuje Michauxovy meskalinové kresby. Jednotlivé záběry nejsou spojeny jasně viditelnou obsahovou linkou ani jednotnou formální strategií.

V druhé části testovaná osoba zkouší hašiš. Po úvodní scéně, kde vidíme člověka zmoženého drogou, následuje první záběr na lanový most hašišového snu. Struktury z prvního pokusu střídají konkrétnější obrazy. Mosty, budovy, architektura často z dálného východu, pouště, opakovaný symbol vody – vodopády, tekoucí voda, zahradní hadice. Reálné scény jsou střídány halucinogenními sny. Meč usekne hlavu od těla a ta odletí pryč. V dalším záběru hlava letí na létajícím koberci. Záběry deformovaných keramických obličejů. Bizarní kreatury lidí letící v kovové zeměkouli.

---

<sup>75</sup> MICHAUX, H., *Tvář se ztracenými ústy*, s. 95.

Zkoumaná osoba je před soudem. Tváře lidí se mění v tváře zvířat, soudce je prase, další je krokodýl. Přisedící mají jen holé lebky. Lebka, symbol smrti, se opakuje. Některé záběry na sebe navazují, jiné nemají postřehnutelnou souvislost. Záběr na pistoli a následně na prostřelené sklo. Celá scéna soudu. Film končí rozpadem obrazu podobně jako v meskalinové části.



*Příloha 8: Fotografie z filmu Images du monde visionnaire*

Na rozdíl od enigmatické *La Femme 100 têtes*, jejíž poselství není jednoznačné, film sděluje poměrně srozumitelně zprávu o požití drog. Meskalin uvádí intoxikovaného rychlým nástupem do stoupajícího transu, v němž počíná rozpad reality způsobený silou drogy a jejím působením na psychiku člověka. Podobný účinek má podle filmu i hašiš, ale s pomalejším průběhem působení, které je charakterizováno halucinogenními sny, v nichž se rozpadá realita a vyplouvají nahodilé obrazy z lidského podvědomí.

Henri Michaux byl do Duvivierova filmu angažován pro svůj výjimečný talent umělecky zachytit prožitě, zapamatovat si sny, podat vizionářský svět pod vlivem halucinogenů. Jako lékařský odborník u filmu figuroval prof. Jean Delay, jenž prosadil podávání Chlorprozinu na psychiatrickém oddělení nemocnice Svatá Anna v Paříži v padesátých letech. Jean Delay měl svou autoritou vedoucí postavy psychofarmaceutické revoluce zajistit přijetí filmu mezi lékařskou veřejností. Pro Erica Duviviera znamenala spolupráce

s Michauxem příležitost vytvořit silný experimentální film, což umožňovalo samotné téma vizualizace zážitků jiné reality pod vlivem drog.<sup>76</sup>

Umělecký film fungoval v rámci Sandozu jako funkční propagační artikl, který přitahoval pozornost odborné veřejnosti tím, že kombinoval zábavu, potenciálně i umělecký prožitek, a vědeckou informaci. Snímek *Images du monde visionnaire* byl přeložen do angličtiny, aby se mohl promítat dokonce v avantgardních kinech a na ambasádách. Tak se díky němu dostalo firmě Sandoz velké publicity.<sup>77</sup> Společnost měla značnou část své produkce založenou na výrobě psychoaktivních drog. Film měl premiéru v roce 1963, tedy v době, kdy ještě nevrcholila publicita okolo LSD. Negativní kritika společnosti započala až o rok později, což vedlo v roce 1965 k zastavení produkce LSD a jiných drog (Psilocybin, Psilocin).<sup>78</sup> Posléze vstoupila LSD do ilegality na celém světě. V roce 1968 státní francouzská cenzura zakazuje i film *Images du monde visionnaire* pro údajnou propagaci halucinogenních látek. Proti tomu se postaví psychiatři André Bourguignon, Cyrille Koupernik a Gaston Ferdière, kteří napsali otevřený dopis publikovaný *Le Monde*.<sup>79</sup>

Jak konstatuje Nina Parishová,<sup>80</sup> Henri Michaux považoval konečnou podobu filmu za své selhání přesto, že se snažil co nejvěrněji zachytit ve scénáři a v použitých kresbách své drogové zkušenosti, zpřístupnit svět imaginace pod halucinogenní látkou divákům, zprostředkovat nesdělitelné. Ukázat svůj vnitřní svět kreativity. Režisér Duvivier však přenesl Michauxův scénář, obzvláště v případě hašišové části, do pitoreskních, bizarních experimentálních obrazů, které, jak poznamenává Anne Brunová,<sup>81</sup> až příliš korespondují s obecnými klišé, jak by měly halucinace vypadat. Film se sice vyznačuje výtvarnou hravostí, chutí po experimentu, důslednou vizuální prací a promyšlenou montáží, je však zřejmé, že autenticita Michauxova zážitku se v záplavě obrazů, jež působí až uměle, vytrácí. Maurier k tomu poznamenává, že Michaux nebyl schopen zapsat své psychedelické zkušenosti bez toho, aby se uchýlil ke slovníku běžícího filmu a plátna. Míní tím tedy, že umělec snad příliš předvídal formát filmu už ve svém scénáři.

<sup>76</sup> BONAHA, Ch., *Marketing Film*, s. 99.

<sup>77</sup> LEFEBVRE, T., *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 401.; BONAHA, Ch., *Marketing Film*, s. 100.

<sup>78</sup> HOFMANN, A., *LSD – Mé problémové dítě*, s. 26-27.

<sup>79</sup> LEFEBVRE, T., *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 402.

<sup>80</sup> PARISH, N., *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 279-280.

<sup>81</sup> BRUN, A., *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris: Sanofi-Synthelabo, 1999, s. 256.

Michaux usiloval o to, aby jeho scénář nebyl chápán jako metaforický, nýbrž jako kognitivní zkušenost autora, podobně, jak on sám rozuměl své vlastní tvorbě.<sup>82</sup>

To se však v případě *Images* zcela nepodařilo. Film zůstává adaptací, ilustrací. K transpozici v rovinu zážitku, jak scénář zřejmě mínil Michaux, nedochází. Sám umělec na začátku filmu sděluje, že předat svou zkušenost pod vlivem drog je téměř nemožné. Snímek představuje spíše vizuální potvrzení tohoto konstatování, než překvapivý audiovizuální prožitek, který by Michauxovy zážitky opravdu přetvořil do nové podoby. Jako příčinu tohoto selhání lze spatřovat snad až přílišnou Duvivierovu snahu být formálně experimentální. Michauxovo dílo se vyznačuje neokázalým napětím pramenícím z vnitřní touhy posunout svůj vlastní rozměr. Tento aspekt filmu zcela chybí. Interní zkušenost drogového zážitku se stává extravagantní snahou polapit všechny obrazy světa. Duvivierův přístup tak připomíná spíše filmy psychedelické scény, třeba Cormanův *The Trip*, než komorní, a přesto sugestivní dílo Michauxa, který film chápal zvláště z hlediska montáže, vnitřní stavby, nikoliv jako vizuální snový ohňostroj, který Duvivier prezentuje.

Navzdory negativní přímé zkušenosti s filmem Michaux rozpoznával v pohyblivém obrazu psychedelický ukazatel své vlastní sensibility podobný účinkům drogy, které na sobě testoval, tvrdí dále Maurier,<sup>83</sup> který nejsilněji argumentuje spojitost pohyblivého obrazu a Michauxova díla. Tvrdí rovněž, že mnoho Michauxových básní v próze napodobuje filmové techniky, speciálně pak grotesky Chaplina, Keatona a bratří Marxů. Oblíbenost grotesky byla specifická u básnické generace narozené kolem roku 1900 a Michaux nebyl výjimkou. Žánr grotesky podává v krátké stopáži zhuštěnou vizi reality obsahující hlubší pravdu o životě, než by se mohlo zdát z humorné pointy, jež je pro ni charakteristická. Podobně Michaux vytváří nejen ve své textové tvorbě, ale rovněž v obrazech a kresbách stručnou scénu podobnou filmovým skečům, která nese vše zásadní z jeho prožitku a zkušenosti, slovy Michauxa to *podstatné*. Absence takové pointy v Duvivierově filmu možná způsobila Michauxovo zklamání z výsledku.

---

<sup>82</sup> MAURIER, M., Michaux cinémane et cinématicien, *La Lincolne*, č. 25, 1993, s. 43-62.

<sup>83</sup> MAURIER, M., Michaux cinémane et cinématicien, *La Lincolne*, č. 25, 1993, s. 43-62.



*Příloha 9: Fotografie z filmu *Images du monde visionnaire* (ve scéně se objevují Michauxovy kresby)*



#### 4. Jean – Daniel Pollet a jeho meditace

Filmy Érica Duviviera reprezentují specifickou část uměleckého portfolia společnosti Sandoz, která úzce vychází z výtvarné tradice. V případě *La Femme 100 têtes* se jedná o odvážný pokus přímo adaptovat slavné výtvarné dílo, *Images du monde visionnaire* pak transponuje práci výtvarníka Henri Michauxa do audiovizuální podoby.

Umělecká tvorba Cinémathèque Sandoz však zahrnovala i filmy značně odlišné, jejichž žánrová profilace zasahovala spíše do hraného filmu nebo dokumentu. Druhým nejvýraznějším umělcem, který se mezi osobnostmi spojenými se společností Sandoz objevil, je Jean–Daniel Pollet (1936 - 2004).

Pollet se zapsal především jako autor poetických snímků, např. výrazného *Méditerranée* (1963), jež Pascal Bonitzer popsal jako „*experimentaci s časem, které se žádný jiný film nepodobá*“<sup>84</sup>. Profiloval se rovněž jako režisér komedií (např. *L'Amour c'est gai, l'amour c'est triste*) a scénárista. Pollet, který stejně jako Duvivier patří spíše mezi okrajové, i když pozoruhodné postavy francouzské kinematografie, pro společnost Sandoz vyrobil mezi lety 1966 a 1974 dva středometrážní snímky: *Le Horla* a *L'Ordre*.

První z nich je volnou adaptací Maupassantovy stejnojmenné povídky. Pollet velmi uměřenými prostředky (jediný herec, téměř žádné vizuální efekty a dialogy, voice - over) vypráví o situaci muže ze současnosti, který se v přímořské krajině pokouší vzeprít neviditelnému démonovi – možná bludu, snad neznámé nemoci zachvacující mysl, snad sobě samému. Režisér buduje příběh pouze ryze filmovými postupy – stříhem, prací s hercem, délkou záběrů, pohybem kamery. Jak výrazně odlišný se zdá tento nízkorozpočtový postup v porovnání s opulentní, extravagantní výpravou Duvivierovy adaptace Ernstova románu – koláže.

Polletovo druhé dílo pro Sandoz, *L'Ordre*, navazuje na poetiku, jež je postřehnutelná i v *Le Horla*, především však v nejslavnějším režisérově díle, *Méditerranée*. Z hlediska obsahového film prezentuje nemoc, jež se dnešnímu člověku zdá být archaická a

---

<sup>84</sup> BONITZER, P., *Méditerranée*. In LEBLANC, G., a POLLET, J.-D., *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de L'Oeil, 1998, s. 160.

exotická – lepru. Tu ukazuje na základě obrazů ústavu, v němž byli izolováni nemocní leprou na ostrově, a záběrů na nemocné. Ve filmu, jemuž byla udělena cena kritiky v roce 1975 na festivalu v Grenoblu,<sup>85</sup> Pollet staví experimentální esejistickou formou existenciální obraz samoty a hranic, které určují lidské uvažování o nemoci a zdraví. Jak podotýká Gérard Leblanc<sup>86</sup> v knize *L'Entre Vues*, kterou napsal společně s Polletem, film vyjadřuje, jak nejasná tato hranice mezi oběma stavy je, a zároveň, jak obtížné je onen moment přechodu vizualizovat. Režisér k tomu volí poměrně radikální přístup - téma onemocnění leprou nezobrazuje explicitně, ale vytváří portrét ústavu, v němž se nemocní nacházeli. Používá sice také záběry a promluvy nemocných, ty však figurují až jako vedlejší element, jakýsi doplněk části hlavní, složené výhradně z obrazů opuštěné architektury ústavu a přírody ostrova, které kamera rozkládá do poloabstraktních, výtvarných polocelků, polodetailů a detailů. Absentují celky, živé postavy. Život a pohyb je však navozen především pohybem kamery, která jakoby simulovala hlavní postavy díla – nemocné leprou. Jak poznamenává Leblanc,<sup>87</sup> je to právě sugestivní filmový materiál, který nese stigmata nemoci, a proto působí na diváka znepokojivěji právě zdánlivě klidná krajina ostrova, než expresivní výpovědi nemocných. Kamera se marně houpe sem a tam mezi zdmi, švenky v místnostech se rozhlíží po budově. Nádherná ostrovní krajina až bolí svými jasnými barvami, jízdy kamery prázdnotou rozvibrovávají niterné pocity. Detaily oprýskaných zdí jsou kůží nemocných. Podle Leblanca film řeší otázku statutu viditelnosti – lepra existuje již předtím, než je viděna. Teprve však po viditelných symptomech je nemocný stigmatizován. Pollet tak ve snímku vytvořil jednoduchý a funkční koncept, vystihující složité téma nemoci: hranice přechodu mezi zdravím a nemocí je neviditelná, stejně jako film neukazuje nemocné. Samotný filmový materiál a potenciálně i jeho divák se stávají nemocnými, osaměle bloudícími zejícími prostory ústavu. Černobílé záběry nemocných pak reverzivně poskytují paradoxní útěchu, přinášejí „život“ do vyprázdněné existence na ostrově.

Citovaný Gérard Leblanc se po doporučení svého známého filmaře Polleta obrátil v roce 1966 na ředitele Cinematheque Sandoz Michela Breitmana, který měl, podle zkušenosti Polleta, zájem o menšinovou uměleckou kinematografii typu *Méditerranée*. S podporou

---

<sup>85</sup> LEBLANC, G., a POLLET, J.-D., *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de L'Oeil, 1998, s. 33.

<sup>86</sup> LEBLANC, G., a POLLET, J.-D., *L'Entre Vues*, s. 112.

<sup>87</sup> LEBLANC, G., a POLLET, J.-D., *L'Entre Vues*, s. 112.

Sandozu pak Leblanc založil revue *Médecine/Cinéma*, aktivní v letech 1967 až 1976, jejímž šéfredaktorem se stal. Revue fungovala jako jakýsi manuál doprovázející filmy, které Sandoz produkoval – mapovala scénu lékařského filmu, propagovala filmy z portfolia mezi lékaři. Jak konstatuje Leblanc,<sup>88</sup> účelem však nebyla jednostranná reklama. Revue měla poskytovat hlubší analýzy, poutavé články přibližující lékařům a dalším odborníkům svět kinematografie, a to nejen té z produkce Sandozu. Leblanc zdůrazňuje, že v revue nebyl lékařský film výhradně preferován, cílem byla analýza filmu jako taková. Ostatně třeba právě Polletův *L'ordre* nebyl za lékařský film často považován. Na druhou stranu revue upírala svou pozornost na takové lékařské a vědecké filmy, které stály mimo pozornost cinefilního prostředí (např. práce Georgese Franju). *Médecine/Cinéma* se tedy snažila propagovat díla z obou břehů – zprostředkovat lékařům přehled o nových vědeckých filmech a obecný kinematografický kontext a zároveň upozornit na skvosty lékařského filmu.

Založení a následné desetileté vydávání revue *Médecine/Cinéma* dokazuje, že společnost Sandoz mínila uměleckou produkci natolik vážně, aby investovala do celé produkční a propagační platformy pro vznik kvalitních děl. Jejich přijetí však natolik jednoznačné nebylo, což dokazuje právě příklad Polletova *L'Ordre*, který byl přes své umělecké kvality mezi lékařskými odborníky vnímán rozpačitě, až s nevolí.

Jak popisuje Leblanc,<sup>89</sup> důvody pro takové odmítnutí by se daly nalézt tři. Film obsahoval jasné propagační schéma<sup>90</sup> - ústřední obsahová linka s leprou tematizuje důležitost postavení farmaceutického průmyslu, který pacienty vysvobozuje z oné izolace mimo svět zdravých. Toto uchopení však bylo zároveň kamenem úrazu. Ústřední „řád“ z titulu filmu bylo možné vysvětlovat jako lékařsko – sociální řád, tedy ten, který způsobuje tematizovanou samotou nemocných a stigmatizuje je. Zároveň film ukazuje, že vyloučení, zakořeněné v ideologické a kulturní oblasti, nekončí vynalezením léku. Farmaceutický průmysl se tak ukazuje jako neschopný problém vyřešit. Druhým sporným bodem spatřovaným odbornou veřejností byl názorový diskurz filmu. Přes účast odborníka při tvorbě je film konstruován čistě z pozice nemocných revoltujících

---

<sup>88</sup> LEFEBVRE, T., L'âge d'or du cinéma médical, s. 109-112.

<sup>89</sup> LEFEBVRE, T., L'âge d'or du cinéma médical, s. 116-118.

<sup>90</sup> LEBLANC, G., a POLLET, J.-D., *L'Entre Vues*, s. 130.

proti vyloučení. Jako třetí důvod Leblanc<sup>91</sup> spatřuje, ač je sám Polletovým přítelem a obdivovatelem, absenci uměleckého protipohledu v samotném filmu. Celá stavba filmu a veškeré elementy jsou podřízeny hlavnímu sdělení o lepře. Neexistuje odstup, ani divákův, ani filmařův. To, co lze chápat jako umělecké pozitivum (hutná, koncentrovaná práce s pohyby kamery a střihem), Leblanc v kontextu lékařského filmu vykládá jako zásadní negativum, jež lékaři ve filmu spatřovali.

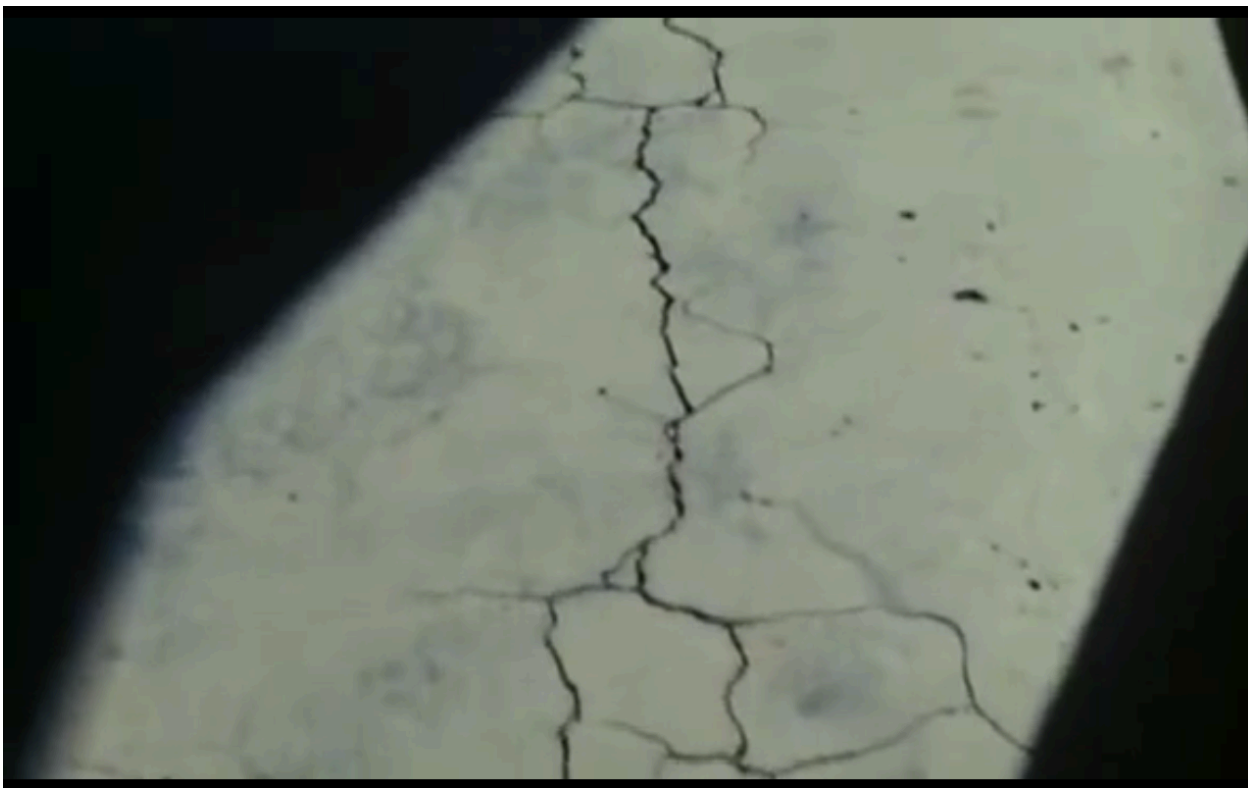
Je až s podivem, že ostatní popisované umělecké filmy (např. *La Femme 100 têtes* nebo i Polletova *Le Horla*), které přináší do světa lékařského filmu minimálně stejně tak odvážný experimentální přístup, byly přijaty mezi cinefily z řad lékařů kladně. Nekompromisnost Polletova druhého filmu tak způsobila opadnutí nadšení vedení Sandozu z produkce uměleckých filmů.<sup>92</sup> Cinémathèque Sandoz film sice aktivně hájila, stejnou silou však byla napadána a proto nemohla dále pokračovat ve své politice poskytování otevřeného prostoru mladým filmařům.



Příloha 10: Fotografie z filmu *L'Ordre*

<sup>91</sup> LEFEBVRE, T., *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 117.

<sup>92</sup> LEFEBVRE, T., *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 115.



*Příloha 11: Fotografie z filmu L'Ordre*



*Příloha 12: Fotografie z filmu L'Ordre*

## Závěr

Umělecké filmy produkované společností Sandoz se vyznačují variabilitou žánrů i přístupů. Zahrnují hrané filmy, dokumentární eseje, experimentální snímky. Zdroji jsou umělecká díla, jako v případě *La Femme 100 têtes*, původní scénáře (*Images du monde visionnaire*) i slavná literární díla (*Le Horla*). Přesto, že tyto rozličné postupy na první pohled nespojuje společné tematické východisko, můžeme, ve shodě s Paulem – Xavierem Giannolim a Pascalem Thomasem,<sup>93</sup> konstatovat, že při bližším zkoumání děl v nich spatřujeme přítomnou orientaci na psychologická či psychiatrická témata, a to v širokém smyslu těchto pojmů.

Ve všech rozebíraných filmech je akcentován motiv vědomí a jeho posunů. Duvivierovu adaptaci Ernstova románu–koláže charakterizuje výrazná výtvarná forma, již lze rozumět jako vizualizaci proudu vědomí, přiblížení vizionářské zkušenosti zažité pod vlivem látek rozšiřujících prožitky běžné reality, souhrnně jako posunu vnímání směrem za hranice každodenního života. Snímek *Images du monde visionnaire* představuje otevřený pokus o autentický zápis dojmů z požití drogy umělcem Henri Michauxem. Pod vedením režiséra Érica Duviviera pak film dochází k experimentální, abstrahující ilustraci těchto zážitků. Filmy z dílny Jeana–Daniela Polleta tvoří formální protipól Duvivierovým divokým výtvarným experimentům. Nevyznačují se okázalou scénografií, nýbrž vytvářejí ryze filmovými postupy kontemplativní, meditativní poetiku, v níž je ústřední téma artikulováno skrze samotnou stavbu filmu a jeho materiál. Adaptace Maupassantovy povídky *Le Horla* se zdá být naprosto logickým krokem – výsostně psychiatrické téma úzkosti či schizofrenie je ve filmu zkoumáno jednoduchými, účelnými prostředky práce s jedinou postavou a jejími běsy. *L'Ordre* zaujímá v uměleckém portfoliu Sandozu specifické místo. Na odtažitém tématu onemocnění leprou staví koncept, pomocí něhož vystihuje rovněž odlišný stav vědomí. V tomto případě se však jedná o vědomí nemocného a jeho psychický stav izolace.

Cinémathèque Sandoz se podílela i na dalších filmech, které se posunem vědomí zabývaly, především pak na koprodukcích Duvivierovy společnosti Sciencefilm. V roce

---

<sup>93</sup> LEFEBVRE, T., L'épopée de la cinémathèque Sandoz, s. 402-403.

1968 byl například uveden do veřejných uměleckých kin program nazvaný *Hallucinations*, jenž byl sestavený ze čtyř krátkometrážních snímků, na nichž se Sandoz podílel, a které se jiných stavů reality dotýkaly.<sup>94</sup> Kromě již zmiňovaných Duvivierových filmů tam byly zahrnuty *La Perception et l'Imaginaire* (1964) a *Concerto mécanique pour la folie* (1963).

Z jakého důvodu měla velká farmaceutická společnost zájem na tvorbě podobných děl, jež rozhodně neprezentovaly pouze klasický reklamní rámec propagačního filmu? Zdá se, že tato specifická část filmové produkce Sandozu byla výsledkem souhry několika okolností.

Za první umělecké produkci přál vnitřní systém společnosti, která si velmi zakládala na pozitivním veřejném obrazu. Proto zřídila vlastní organizaci na produkci filmů Cinémathèque Sandoz, jež výrobu řídila. V rámci organizace figurovaly osobnosti z kulturního světa, které se nebály, i v rámci propagačního filmu, dát příležitost mladým, ambiciózním filmařům. Takovou osobností byl např. ředitel Cinémathèque Michel Breitman. V rámci umělecké filmové produkce společnost dokonce podporovala vydávání revue *Médecine/Cinéma*, jež měla za úkol přibližovat nově vyrobené filmy odborné veřejnosti. Sandoz tím dosáhl, alespoň po určitou dobu, vřelé recepce svých filmů, což upevnilo záměry Cinémathèque vytvářet další formálně odvážné snímky.

S těmito faktory je spojen další z důvodů, proč se Sandoz pyšní natolik svéráznými uměleckými díly. Výrobní platforma, kterou představil, lákala filmaře, kteří nebyli pouze ochotní plnit jasně dané výrobní představy zadavatele, ale v rámci formátu, s nímž pracovali, zacházeli dál za hranice mainstreamových či industriálních filmových postupů směrem k filmu uměleckému až avantgardnímu. Takovým filmařem byl např. Éric Duvivier, jenž žánru lékařských filmů zasvětil celou svou kariéru a vybuodoval značku produkující zajímavá díla na pomezí experimentu a vědy.

Jako další důvod lze spatřovat farmaceutický kontext společnosti Sandoz. Společnost, která velkou část svých aktivit orientovala na výrobu psychoaktivních drog, využívala

---

<sup>94</sup> LEFEBVRE, T., *L'épopée de la cinémathèque Sandoz*, s. 401.

uměleckých filmů jako logické spojnice uměleckého světa a halucinogenních látek. Snímky fungovaly především v rámci lékařských prezentací a kongresů jako prostředek vizualizace možných stavů reality po intoxikaci. Jednalo se tedy o jakousi interní propagaci a reflexi toho, k jakým psychickým stavům lze dospět užíváním psychoaktivních látek.

Gérard Leblanc<sup>95</sup> v této souvislosti zmiňuje také otázku prestiže. Ideou Sandozu bylo vyrábět takové filmy, které zaručovaly status společnosti jako prestižní značky. Sandoz byl schopný udělat maximum pro to, aby jeho veřejný obraz byl pozitivní. A jak potvrzuje Thierry Lefebvre,<sup>96</sup> to se mu v době produkce filmů podařilo. Podle Michela Breitmana<sup>97</sup> bylo cílem umělecké produkce vytvořit veřejný obraz lékařů jako kultivovaných lidí, a dokonce jako milovníků minoritního umění.

Filmová produkce Sandozu také dozajista reagovala na pohyb ve společnosti, který vyústil v šedesátých letech v sociální, politické a spirituální hnutí a psychedelickou scénu; a s těmito společenskými změnami byla také úzce svázána. To, co se tehdy jevilo jako společensky přípustné (latentní propagace stavů po intoxikaci), bylo možné po omezený čas, který pomyslně ukončil už Jean–Daniel Pollet svým střídavým snímkem *L'Ordre*. Jakoby chladné přijetí Polletova Řřádu vystihovalo hořký konec velkého ideálu svobody a tvořivosti bez hranic nejen v Cinémathèque Sandoz, ale ve světě vůbec.

Umělecká produkce farmaceutické společnosti Sandoz dokazuje, že formát propagačních filmů automaticky neznamena veškeré podřízení uměleckých atributů díla reklamním účelům. Jak komentuje Gérard Leblanc,<sup>98</sup> umělecká tvorba Sandozu představuje důležitý moment pro celou oblast vědeckého filmu, kdy se lékařský film stává filmem, ne pouze přenosem pozic, teorií a praktik vědeckého autora. Lékařský film v portfoliu Sandozu tak vystupuje jako zajímavý umělecký tvar, který přesahuje kategorie žánrů i dalších kategorií, obsahuje více významových i tematických rovin,

---

<sup>95</sup> LEFEBVRE, T., *L'age d'or du cinéma médical*, s. 116.

<sup>96</sup> LEFEBVRE, T., *L'épopée de la cinémathèque Sandoz*, s. 402-403.

<sup>97</sup> LEFEBVRE, T., *L'age d'or du cinéma médical*, s. 110.

<sup>98</sup> LEFEBVRE, T., *L'age d'or du cinéma médical*, s. 110.



přináší široký interdisciplinární kontext a především znejišťuje divákovo (ať už jím byl lékař či laik) vnímání zaběhlých pojmů popisujících realitu.



*Příloha 13: Fotografie z filmu Le Horla*



*Příloha 14: Fotografie z filmu Le Horla*

## Bibliografie a další zdroje:

BALAKIAN, Anna. Breton and Drugs. *Yale French Studies*, č. 50, 1974. ISSN 00440078. [cit. 2016-08-10] Dostupné též z: <http://www.jstor.org/stable/2929468>

BÉHAR, Henri (ed.). Réalisme-surréalisme. *Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*. 2001, č. 21. Lausanne: L'Age d'homme, 2001. ISBN 2-82511-601-7.

BELLOUR, Raymond. *The Utopia of the Sign*. In ZEGHER, Catherine de. *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers, 2000. ISBN 1-85894-120-2.

BONAH, Christian. *Marketing Film: Audio-Visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in the 1960s*. In GAUDILLIÈRE, Jean-Paul, a THOMS, Ulrike (edd.). *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century*. London: Pickering&Chatto, 2015. ISBN 978-1-84893-559-4.

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

BRUN, Anne. *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris: Sanofi-Synthélabo, 1999.

CAPORAEL, Linnda R., Ergotism: The Satan Loosed in Salem?, *Science*, č. 192, 1976.

DEVIGNE, Nicolas. *La Femme 100 têtes. Une polémique, des influences*. In DROST, Julia, MOUREAU – MARTINI, Ursula, a DEVIGNE, Nicolas (edd.). *L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008. ISBN 978-2-84050-575-4.

DROST, Julia, MOUREAU – MARTINI, Ursula, a DEVIGNE, Nicolas (edd.). *L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008. ISBN 978-2-84050-575-4.

DUROZOI, Gérard. *Max Ernst, poète surréaliste. La Femme 100 têtes*. In DROST, Julia, MOUREAU – MARTINI, Ursula, a DEVIGNE, Nicolas (edd.). *L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008. ISBN 978-2-84050-575-4.

EJSENŠTEJN, Sergej. *O stavbě uměleckého díla*. Praha: Československý spisovatel, 1963. ISBN 22-006-63.

ERNST, Max, a MOTHERWELL, Robert, et al. *Beyond Painting*. BM: Solar Books, 2009. ISBN 978-0-9799847-9-2.

ERNST, Max. *The Hundred Headless Woman*. New York: George Braziller, 1981. ISBN 0-8076-1024-0.

FELLINI, Federico. *Dělat film*. Praha: Panorama, 1986. ISBN 11-106-856.

FOSTER OLIVE, M. *LSD*. New York: Infobase Publishing, 2008. ISBN 0-79109-709-9.

GAFNER, Philipp. *Korespondenční rozhovor* [elektronická pošta]. 8. srpna 2016 08:10 [cit. 2016-08-25]. Osobní komunikace.

HOFMANN, Albert. *LSD – Mé problémové dítě*. Praha: Profess, 1997. [cit. 2016-08-10] Dostupné z: <http://blog.pidisoft.cz/clanky/download.php?adr=295-albert-hofmann--lsd---me-problemove-dite---plny-online-text&file=Albert-Hofmann---LSD---me-problemove-dite.pdf>.

*Images du monde visionnaire* [film]. Réžie Éric Duvivier. Francie, 1963.

JENNNY, Laurent. *Simple Gestures*. In ZEGHER, Catherine de. *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers, 2000. ISBN 1-85894-120-2.

JONES, Leslie. *Chronology*. In ZEGHER, Catherine de. *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers, 2000. ISBN 1-85894-120-2.

*La femme 100 têtes*. [film]. Réžie Éric Duvivier. Francie, 1967.

*Le Horla*. [film]. Réžie Jean-Daniel Pollet. Francie, 1966.

LEBLANC, Gérard, a POLLET, Jean-Daniel. *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de L'Oeil, 1998. ISBN 2-912415-05-5.

LEARY, Timothy. *Velekněz*. Praha: Maťa a Dharmagaia, 2003. ISBN 80-7287-021-1.

LEFEBVRE, Thierry. L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma. Entretien avec Gérard Leblanc, *Sociétés & Représentations*, č. 28, 2009.

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

*L'ordre*. [film]. Réžie Jean-Daniel Pollet. Francie, 1974.

LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Semiotika filmu a filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. ISBN 978-80-85187-51-9.

MAURIER, Maurice. Michaux cinémane et cinématicien, *La Lincorne*, č. 25, 1993.

MICHAUX, Henri. *Tvář se ztracenými ústy*. Praha: Malvern, 2014. ISBN 978-80-87580-84-4.

PARISH, Nina. *Henri Michaux: experimentation with Signs*. New York: Rodopi, 2007. ISBN 978-90-420-2270-6.

PETŘÍKOVÁ, Lea. *Leonora Carringtonová a její pohyblivé obrazy. Bakalářská práce*. Praha: AMU, 2014.

RENSBURG, Janse van. Max Ernst: The Hundred Headless Woman and the Eternal Return. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*. 1989. s. 46-57. [cit. 2016-08-10]  
Dostupné z:

[http://repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/19526/JansevanRensburg\\_Max\(1989\).pdf](http://repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/19526/JansevanRensburg_Max(1989).pdf)

RODARI, Florian. *L'Homme de plume*. In ZEGHER, Catherine de. *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers, 2000. ISBN 1-85894-120-2.

SANCHEZ, Raf. Scientist Frank Olson was drugged with LSD and murdered by CIA, The Telegraph, 28.11.2012. [cit. 2016-08-10] Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/9710121/Scientist-Frank-Olson-was-drugged-with-LSD-and-murdered-by-CIA.html>

SUSIK, Abigail. The Man of These Infinite Possibilities. Max Ernst's Cinematic Collages. *Contemporaneity*, č. 1, 2011.

WALL – ROMANA, Christophe. *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2015. ISBN 0-82324-549-7.

WARLICK, M.E. *Max Ernst and Alchemy: a magician in Search of Myth*. Austin: University of Texas Press, 2001. ISBN 0-292-79136-4.

ZEGHER, Catherine de. *Adventures of Ink*. In ZEGHER, Catherine de. *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers, 2000. ISBN 1-85894-120-2.

ZEGHER, Catherine de. *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers, 2000. ISBN 1-85894-120-2.

## **Seznam obrazových příloh**

Příloha 1: Fotografie z filmu La Femme 100 têtes

Příloha 2: Fotografie z filmu La Femme 100 têtes

Příloha 3: Reprodukce koláže Maxe Ernsta z La Femme 100 têtes

Příloha 4: Fotografie z filmu La Femme 100 têtes

Příloha 5: Reprodukce koláže Maxe Ernsta z La Femme 100 têtes

Příloha 6: Reprodukce koláže Maxe Ernsta z La Femme 100 têtes

Příloha 7: Reprodukce koláže Maxe Ernsta z La Femme 100 têtes

Příloha 8: Fotografie z filmu Images du monde visionnaire

Příloha 9: Fotografie z filmu Images du monde visionnaire (ve scéně se objevují Michauxovy kresby)

Příloha 10: Fotografie z filmu L'Ordre

Příloha 11: Fotografie z filmu L'Ordre

Příloha 12: Fotografie z filmu L'Ordre

Příloha 13: Fotografie z filmu Le Horla

Příloha 14: Fotografie z filmu Le Horla