

Lea Petříková

Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz

Farmaceutická společnost Sandoz se věnovala výrobě a výzkumu léčiv a jiných průmyslových chemikálií. Firma jako první na světě syntetizovala drogu LSD a zabývala se jejím výzkumem a výrobou. Jako jedna z posledních farmaceutických společností založila Sandoz na konci padesátých let vlastní filmotéku lékařských filmů nazvanou Cinémathèque Sandoz. Ředitelem byl jmenován francouzský spisovatel, překladatel, scenárista a filmový znalec Michel Breitman. Instituce se stala součástí nové filmové produkční strategie společnosti, která snímky financovala a zdarma vytvářela a distribuovala kopie filmů pro lékaře.¹⁾

Pozůstatky filmové produkce Sandoz nalezneme ve filmových archivech společnosti Novartis v Basileji ve Švýcarsku. Tyto archivy dnes spravují kolem 1300 kotoučů filmového materiálu čtyř set padesáti titulů, jež společnost Sandoz vyprodukovala, a zabývají se rovněž digitalizací těchto děl. Archivy dosud nebyly zpřístupněny odborné veřejnosti, nelze tedy ověřit přesný počet filmů, které nesly umělecké kvality, ani zkoumat formální tendence, které by uměleckou tvorbu Sandozu charakterizovaly. Z toho důvodu se zabýváme několika dostupnými, a přesto takřka zapomenutými tituly z portfolia společnosti, které různými způsoby přesahovaly rámec tradičního propagačního filmu.

Cinémathèque Sandoz svedla dohromady skupinu pozoruhodných osobností — literáta a výtvarníka Henri Michauxa, malíře Maxe Ernsta, režiséra Érica Duviviera, synovce slavného Juliena Duviviera, nebo režiséra Jeana-Daniela Polleta — a vytvořila tak, z tehdejšího i dnešního pohledu, ojedinělou platformu pro tvorbu uměleckého filmu zdánlivě nezávislou na následné recepci publika nebo propagačních záměrech společnosti. Výsledkem byla série uměleckých filmů rozdílných témat i metráží, vzniklých především v šedesátých a sedmdesátých letech, tedy době nejotevřenější politiky Cinémathèque Sandoz, jež tvůrcům umožňovala relativní svobodu vyjádření.

1) Christian B o n a h , Marketing Film: Audio-Visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in the 1960s. In: Jean-Paul G a u d i l l i è r e – Ulrike T h o m s (eds.), *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century*. London: Pickering & Chatto 2015, s. 92–96.

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 promítaly i tyto umělecké filmy. Více než 700 filmů vzniklo tímto způsobem pouze s logem společnosti „Sandoz présente“. Pro společnost Sandoz se jednalo nejen o sofistikovanou metodu propagace, ale rovněž o součást budování společenské prestiže.²⁾ Aktivní umělecká filmová výroba, oproštěná od reklamních sdělení, umožňovala takto formulovaný ideál prestiže naplňovat a právě tento strategický záměr společnosti vysvětluje důvody její velkorysé podpory.

Sandoz

Firma Sandoz byla založena v roce 1886 Alfredem Kernem a Edouardem Sandozem ve švýcarské Basileji jako Kern and Sandoz Chemistry. V roce 1917 byl zahájen vlastní farmaceutický výzkum, když do firmy vstoupil prof. Arthur Stoll. Mimo léky produkoval Sandoz chemikálie pro textilní továrny, papírny, zemědělský a kožedělný průmysl. V roce 1996 byl Sandoz zapojen do koncernu Ciba-Geigy, farmaceutické a agrochemické divize společnosti Novatis.³⁾

Společnost Sandoz se proslavila objevem a výrobou drogy LSD. Albert Hofmann v roce 1938 syntetizoval diethylamid kyseliny lysergové — LSD (Lyserg-säure-diäthylamid) — pro laboratorní užití.⁴⁾ Hofmann se k výzkumu vrátil o pět let později a znovu vyrobil LSD. Látku chtěl předat farmakologickému oddělení firmy k opětovnému prověření jejího účinku, ale během finálního kroku syntézy došlo ke kontaktu chemikálie s pokožkou Hofmanna a k objevu vlivu drogy na psychiku člověka (viz tzv. cyklistický den Alberta Hofmanna). Sandoz začal LSD vyrábět pod obchodním názvem Delysid v roce 1947 jako psychotherapeutický lék k léčbě depresí, schizofrenie a dalších nemocí v oblasti psychiatrie.

Popularita drogy vzrostla na konci padesátých let především v USA. O rozšíření a přerod z léčiva na omamnou drogu se zasloužili především dr. Timothy Leary (nazývaný jako apoštol LSD) a dr. Richard Alpert, kteří prováděli výzkum drogy na univerzitě v Harvardu. V roce 1963 vypršel Sandozu poslední patent na LSD, čímž byly otevřeny dveře k legální výrobě drogy.⁵⁾ Negativní publicita vrcholila v letech 1964 až 1966. To vedlo firmu Sandoz k zastavení produkce LSD v roce 1965 a o rok později byla droga zakázána v Kalifornii a nedlouho poté i ve zbytku světa. LSD se stalo masově užívanou drogou v komunitě hippie stavějící se proti establishmentu. Posledním státem, kde se droga ve velkém vy-

2) Thierry Lefebvre, *L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma*. Entretien avec Gérard Leblanc. *Sociétés & Représentations*, č. 28, 2009, s. 116.

3) Ch. Bonah, *Marketing Film*, s. 87–92.

4) Albert Hofmann, *LSD — Mé problémové dítě*. Praha: Profess 1997, s. 7–10. Dostupné online: <<http://blog.pidisoft.cz/clanky/download.php?adr=295-albert-hofmann--lsd---me-problemove-dite---plyn-online-text&file=Albert-Hofmann---LSD---me-problemove-dite.pdf>>, [cit. 10. 8. 2016].

5) A. Hofmann, *LSD — Mé problémové dítě*, s. 24–31. T. Leary, *Velekněz*. Praha: Maťa, Dharmagaia 2003.

ráběla a užívala, bylo Československo, a i zde byla produkce ukončena, protože pozitivní výsledky jako léčiva v psychiatrii se neprokázaly.

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 až 1969. V koprodukčním portfoliu zabírá privilegované místo společnost Érica Duviviera ScienceFilm, která z oněch 116 filmů, jejichž výrobu zaplatil Sandoz, natočila 58 snímků.⁶⁾

Éric Duvivier⁷⁾ dokázal obratně využít postupy výroby lékařských filmů pro prosazení svých uměleckých záměrů. V šedesátých letech společnost Sandoz, prostřednictvím své Cinémathèque, přišla s novým modelem výroby, oproti klasickému, kde byl v produkčním procesu hlavní autoritou režisér.⁸⁾ Sandoz zadal výrobu filmu produkční firmě, která spolupracovala s odborníkem z řad lékařů, jenž zaručoval odbornou prestiž a zároveň vysokou úroveň informací sdělovaných filmem. Lékař, profesor medicíny, se tak stal v běžné praxi „režisérem“ filmu. Pro lékaře to byla otázka prezentace, zviditelnění sebe sama a svých postupů. Úloha filmového režiséra na výrobě byla spíše producentská. Režisér tak, oproti klasickému filmu, nezodpovídal za obsah snímku. Duvivier⁹⁾ této situace využil tím způsobem, že oslovil profesora medicíny, který byl dostatečně nakloněn jeho projektu, a ten byl dále prezentován lékařovým jménem. Po schválení filmu filmotékou Sandoz ustoupil lékař do pozadí a Duvivier měl volnou režisérskou pozici k ztvárnění svých uměleckých představ ve filmovém projektu.

Zfilmovat nekonečno: LA FEMME 100 TÊTES

V průběhu dvacátého století se Max Ernst profilel jako jedna z nejvýraznějších osobností nejen surrealistického hnutí, ale vůbec moderního umění, a zároveň také jako jeden z nejproduktivnějších tvůrců. Vzhledem k rozsahu a rozmanitosti práce byl Ernst umělcem několika médií, přestože býval označován nejčastěji za malíře. Ernstovo dílo však zahrnovalo rovněž soptury, objekty, koláže, texty. Ernst také vynalezl novou techniku frtáže, 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 příomou spojnící se světem kinematografie se tak stala filmová adaptace Ernstova románu-koláže *La Femme 100 têtes*,¹⁰⁾ tedy snímek, jenž režíroval francouzský

6) Thierry L e f e b v r e, L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie* 62, 2014, č. 383, s. 395.

7) Produkční firmu specializovanou na výrobu lékařských filmů založil Éric Duvivier, synovec slavnějšího režiséra Juliena 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 35mm filmu. Duvivier začal uplatňovat své předchozí nedokončené lékařské vzdělání, filmové znalosti z rodiny a postupně se etabloval na poli lékařských filmů. Ch. B o n a h, *Marketing Film*, s. 93–94.

8) T. L e f e b v r e, L'épopée de la cinémathèque Sandoz, s. 398–401.

9) Ch. B o n a h, *Marketing Film*, s. 94–96.

10) Max E r n s t, *The Hundred Headless Woman*. New York: George Braziller 1981.

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 Carringtonové¹¹⁾ však Ernstova tvorba interagovala se světem kinematografie těsněji, než by se na první pohled mohlo zdát, a to na několika úrovních. Pohyblivý obraz navíc poskytoval nový způsob, jak k Ernstově ikonickému dílu, *La Femme 100 têtes*, přistupovat. Duvivierův film nejen že představoval důstojnou adaptaci hodnou legendy svého zdroje, ale navazoval přímo na intertextualitu a interdisciplinaritu výchozího Ernstova díla, odhaloval, do jaké míry umělec reagoval na současné umění, a sofistikovaně pokládal kolážový román do nového kontextu pohyblivého obrazu a experimentální kinematografie.

Max Ernst začal tvořit koláže 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“.¹²⁾ Metodu separátních koláží prezentovaných na výstavách, jež se stala jedním z hojně využívaných postupů mezi surrealistickou i dadaistickou skupinou, později Ernst dále rozšířil do nové formy románu-koláže, tedy publikace, jejíž základ tvořil nikoliv text, ale právě reprodukce koláží uspořádané v jistém pořadí. V letech 1929 až 1934 postupně vyšly tři Ernstovy romány-koláže: *La Femme 100 têtes*, *Reve d'une Petite Fille qui voulut entrer au Carmel* a *Una semaine de bonté*.

První z Ernstových románů-koláží vyšel v roce 1929 pod názvem *La Femme 100 têtes*, jenž byl nápaditým homofonním spojením nabízejícím rovnou trojí překlad¹³⁾ — mohlo se jednat o stohlavou ženu (cent têtes), nebo naopak bezhlavou (vysloveno jako sans têtes), stejná výslovnost zahrnovala také „la femme s'entête“, tedy ženu, která byla naplněna nadšením nebo se také zatvrzovala. Hravé slovní hříčky obsažené v názvech děl byly nejen pro Ernsta, ale i pro jeho současníky z řad surrealistů typické. V případě umělcova prvního kolážového románu pak název díla poskytoval, jak poznamenává Nicolas Devigne,¹⁴⁾ určitý klíč k uchopení celého Ernstova díla a jeho dopadu. Podle Devigneho Ernst v titulu představoval hlavní hrdinku svého románu, jejíž identita však zůstala fluidní — mohla být zároveň tvrdohlavou ženou, stohlavým monstrem, ale také ženou bezhlavou. A tato nejednoznačnost, která pokrývala hlavní postavu, prostupovala celým dílem, složeným ze 147 koláží zařazených do devíti kapitol. Původně měly být v románu obsaženy pouze obrazy; na radu André Bretona pak Ernst doplnil ke každé z koláží legendu, která určitým způsobem — často velmi vágním — poskytovala komentář k obrazovému dění a ještě více podporovala onirickou povahu Ernstova díla. Devigne¹⁵⁾ dokonce uvedl, že právě spojením textu a obrazu vzniklo ono enigma, díky němuž Ernstův debutový román-koláž již v období po svém vydání zlegendárněl, jak dokládaly texty rozebírající

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

12) Max Ernst – Robert Motherwell et al., *Beyond Painting*. BM: Solar Books 2009, s. 24.

13) Nicolas Devigne, *La Femme 100 têtes. Une polémique, des influences*. In: Julia Drost – Ursula Moureau-Martini – Nicolas Devigne (eds.), *Max Ernst. L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2008, s. 103.

14) Tamtéž, s. 97–115.

15) Tamtéž, s. 97.

dílo z per jeho soupevníků (recenze a inspirované texty André Bretona, Roberta Desnosa ad.).¹⁶⁾

V úvodu románu, ve „Výstraže čtenáři“, André Breton napsal, že publikace bude „výsostnou knihou obrazů své doby“.¹⁷⁾ 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 činila odkaz Ernstových románů-koláží aktuálním. Jednalo se o všudypřítomnou intertextualitu a experimentální narativ, na nichž byly založeny. Gérard Durozoi¹⁸⁾ podotkl, že absentující univerzální logiku děje v románu nahradily aluze a výpůjčky z různých kulturních rovin, práce s existujícími elementy, které autor ničil či překombinoval, uváděl je do nových vzájemných souvislostí. Dílo obsahovalo 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 et Thétis* od Ingrese) i části vlastní mytologie (Lop-lop). Jak si všimnul Durozoi,¹⁹⁾ surrealistická kvalita díla byla podporovaná právě oním míšením vysoké a nízké kultury, z nichž apripiační zdroje pocházejí — Ernst pracoval 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 stříhu a skladby stávaly obtížně uchopitelnou scénérií zasaženou vnitřní mytologií, snem a téměř hroživou fatalitou.

Dalším odkazům se ve filozofické rovině věnoval Janse van Rensburg.²⁰⁾ Ve svém textu shrnul hlavní téma románu: životní cyklus hrdiny pátrajícího po tajemství stohlavé ženy, které nebude nikdy odhaleno. Van Rensburg došel 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 naplňoval Nietzscheovu představu věčného návratu, ale narážel i na jiné teorie německého filozofa (heroismus, nadčlověk, tragédie apod.); dokonce také doslovně termín věčného návratu několikrát zmínil v legendách koláží. Van Rensburg doložil Ernstovu hlubokou znalost filozofie a psychoanalýzy, stejně tak jako populárních kulturních jevů a myšlenkových proudů. Ernstův debutový román-koláž do sebe zahrnul aluze z široké škály zdrojů napříč časem, tématy a médii. Jaký byl z této perspektivy jeho vztah s médiem nejnovějším, filmem?

Abigail Susiková²¹⁾ ve své studii, zabývající se spojením Ernstovy kolážové tvorby a ki-

16) Tamtéž, s. 100–102.

17) Tamtéž, s. 97–101.

18) Gérard Durozoi, Max Ernst, poète surréaliste. La Femme 100 têtes. Julia Drost – Ursula Moureaux – Martini – Nicolas Devigne (eds.), *Max Ernst. L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2008, s. 87–95.

19) Tamtéž, s. 90–93.

20) Janse van Rensburg, Max Ernst: The Hundred Headless Woman and the Eternal Return. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis* 1989, s. 46–57. Dostupné online: <[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)>, [cit. 15. 8. 2016].

21) Abigail Susik, The Man of These Infinite Possibilities. Max Ernst's Cinematic Collages. *Contemporaneity* 2011, č. 1, s. 62–86.

nematografie, citovala André Bretona, který téma blízkosti Ernstových koláží k filmu navrhol již v textu z roku 1921.²²⁾ Breton v této eseji, jež doprovázela Ernstovu výstavu koláží, vynesl na povrch tezi o vztahu malby a filmu — technologie pohyblivého obrazu pro něj představovala, 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 nezmiňoval, Susiková navrhla možnost, že pro kolážovou tvorbu svého uměleckého druhu našel Breton filmovou analogii — filmy kouzelníka promítacího plátna Georgese Mélièse, i když v textu zmínil filmaře jiné, a to otce kinematografie, bratry Lumiéry. Susiková vycházela především z Bretonova citátu, v němž mluvil o Ernstovi jako o „muži nekonečných možností“, který svou uměleckou aktivitou porušoval překonané zásady renesanční perspektivy a naturalistického vylíčení reality, aby vytvořil novou formu iluze — stejně jak to činil výsostný iluzionista Méliès. Film pro Bretona znamenal možnost vnímat zobrazení „celého životního cyklu bez jediného mrknutí oka“²³⁾ a Ernstovo dílo pak bylo příkladem přenosu této filmové dynamiky do světa statického dvoudimenzionálního umění. Podle Susikové Ernstovy koláže pracovaly s obdobnými montážními principy jako film a zároveň celý systém kinematografie připomínaly svou odtažitostí ke světu mainstreamového umění, podobně jako nízkorozpočtové nebo brakové filmové produkce.²⁴⁾ Susiková také upozornila na podstatný fakt, 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 přišla, by se dala definovat jako černá skříňka Ernstovy tvorby. Jeho koláže byly 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.“²⁵⁾ A podobně film působil svou iluzivností na diváka. Jen obtížně šlo vnímat technologii natáčení, jež za výsledkem stála, dokonce i aparát projekce. Divák se plně vnořil do iluze jiné reality působící svou mimetičností a vizuálními efekty, jež byly výsledkem nové obraznosti technického věku, která vyústila ve vynález kinematografie.²⁶⁾ Susiková však také navrhla, že spojitost mezi kolážemi a filmem, kterou Breton nadšeně vyzdvihoval, byla 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.²⁷⁾

22) Max Ernst – Robert Motherwell et al., *Beyond Painting*, s. 129.

23) A. Susik, *The Man of These Infinite Possibilities*, s. 73.

24) Tamtéž, s. 75.

25) Max Ernst – Robert Motherwell et al., *Beyond Painting*, s. 24.

26) A. Susik, *The Man of These Infinite Possibilities*, s. 83.

27) Tamtéž, s. 86.

V případě debutového románu-koláže *La Femme 100 têtes* pak šlo k úvahám o 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 představovala nový impuls ve vztahu k divákovi — čtenáři. Tomu byla umožněna soukromá a nijak omezená zkušenost vnímání obrazů, které mohl vstřebávat po libovolnou dobu. Tato událost se podobala dojmu, který si divák odnesl z kinosálu, jenž byl modifikován pro nejlepší podmínky sledování díla. Působnost románu-koláže mohla být dokonce intenzivnější díky možnosti interaktivity. Čtenář si volil délku představení, jehož se stal jediným divákem, a mohl měnit pořadí zobrazovaných výjevů.

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

Zůstalo otázkou, zda aplikace některých kinematografických metod v Ernstově kolážové tvorbě a kolážových románech byla cílená, či spíše bezděčná. Nicolas Devigne²⁸⁾ dále rozvedl jiný aspekt vztahu *La Femme 100 têtes* a filmu, když zkoumal především dobový kontext, v němž dílo vznikalo, a jeho dopad na surrealistické milieu. Ernstova kolážová kniha obsahovala odkazy na dva avantgardní filmy, a to *VORMITTAGSSPUK* Hanse Richtera a *MEZIHUR* René Claira. Souvislost ještě komplexnější pak Devigne našel mezi Ernstovým dílem a emblematickým surrealistickým filmem *ZLATÝ VĚK* Luise Buñuela a Salvadora Dalího. Podle Devigneho obě díla vzájemně rezonovala, 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 argumentoval, že obsahové nuance dokládají odlišné přístupy nejen zúčastněných umělců, ale jsou přímo odrazem hlubšího rozporu uvnitř surrealistické skupiny.²⁹⁾ Vždyť také obě díla vyšla v době, kdy se rozvířil konflikt vedený na jedné straně Bretonem a na druhé Georgesem Bataillem.³⁰⁾ Devigne došel k tomu, že Ernstův román-koláž za sebou zanechal silnou odezvu v 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.

28) N. Devigne, *La Femme 100 têtes*, s. 107.

29) Spor mezi Bretonem a Bataillem o definici uměleckého snažení a povahu surrealismu. Pozn. autora.

30) Henri Béhar (ed.), *Réalisme-surréalisme. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme* 2011, č. 21.

Éric Duvivier: LA FEMME 100 TÊTES

Navzdory tomu, že byl Duvivier filmovým samoukem, jeho filmy se vyznačovaly nečekanou invencí, formální dotažeností a až experimentátorskou odvahou vykročit z přísných formálních kategorií vědeckého a propagačního filmu směrem k avantgardnímu umění. Duvivier představoval 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) bylo, že Duvivierovo jméno bylo často uvedeno v publikacích pojednávajících o drogové scéně šedesátých let, acid kinematografii, psychedelickém umění a souvisejících tématech.³¹⁾

Duvivierův krátkometrážní film LA FEMME 100 TÊTES z roku 1967, natočený na černobílý 16mm film, představoval překvapivý pokus o až absolutní adaptaci Ernstova díla. Unikátní konstrukce filmu vycházela z předlohy románu–koláže. Přesto, že bylo v úvodních titulcích uvedeno, že se snímek jen volně inspiroval Ernstovou knihou, hned úvodní scéna (a všechny následující) svědčila o opaku. Divák byl totiž svědkem téměř doslovných vizuálních citací Ernstových koláží, jež film rozpohyboval, 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, měnilo s každým novým výjevem, který v průměru trval pouhých deset sekund. Scény na sebe, opět až na výjimku, nenavazovaly. Vzhledem k tomu, jak různorodé zdroje Ernst ve svém románu spojuje dohromady, a k jak podivuhodným událostem v obrazech docházelo, bylo až s podivem, že se Duvivier rozhodl pro tak důslednou adaptaci všech výjevů. K dosažení nadpřirozených efektů, jichž se Ernst dobíral technikami koláže (fotoreprodukce, lepení...), používal Duvivier optických efektů a vizuálních triků — především dvojexpozice, animace, kombinace živých herců s loutkami. Literární legendy pak ve filmu nahrazoval komentář doplněný o hudební složku. Z pochopitelného důvodu režisér nepoužil legendy jako mezititulky, ač by se to mohlo nabízet. Text byl zásadním vodítkem, jež mohlo divákovi, stejně jako v Ernstově předloze, pomoci orientovat se ve složité obraznosti díla a Duvivierovi umožňovalo usilovat o synchronní audiovizuální percepci, jež tuto orientaci umocní.

Jinak však filmová LA FEMME 100 TÊTES zůstala až zázračně stejná jako svá předloha, aniž by však byla otupena její působnost a odhaleno nedosažitelné tajemství. Účinku Duvivier dosáhl především citlivou scénografickou nápodobou původních koláží, která však nepostrádala jistý delikátní vtíp s cíleným anachronismem. Výtvarná stránka filmu nekopírovala otrocky výchozí koláže; adaptovala je sice fotograficky, přesně, ale s vlastní drobnou, střídmostí invencí. V některých případech pracovala doslovně, když kopírovala dekorativní vykreslení scény (především v případě scénérií, pozadí obrazů). Mnohdy však živě

31) Např. Michael S t a r k s, *Cocaine Friends and Reefer Maddness: An Illustrated History of Drugs in the Movies*. Berkeley Ronin Publishing 2015. Jonathan H a r r i s – C h r i s t o p h G r u n e n b e r g, *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press 2006. Pozn. autora.

výjevy implementovaly do děje větší tajemství, než je obsaženo v Ernstových kolážích, které, ač se dozajista vyznačovaly vágností a mnohoznačností, zůstávaly dvoudimenzionální hříčkou, již navíc čtenář mohl odhalovat po libovolnou dobu. Využití velmi krátké stopáže jednotlivých scén přineslo do filmu hmatatelné napětí srovnatelné s vizionářským zážitkem. Navíc nebyla poskytnuta dostatečná doba na vstřebání fantaskních efektů (mnohdy technologicky jednoduchých), které tak přetrvaly ve své efemérní přízračné podobě jen v mysli diváka, který se dál a dál nořil do proudu nových realit.

Byly to především vizuální efekty, ale také médium 16mm černobílého filmu a vůbec celkové pojetí představovaných scén, které odkazovaly k tradici surrealistického filmu a indikovaly určitou archaičnost pojetí díla, tak podobnou Ernstovu záměrnému výběru „zastaralých“ zdrojů (revue z 19. století apod.) a metod jejich spojování. Divák si nebyl jist, zda sleduje film současný či desítky let starý, a tato vědomá anachroničnost zvolené estetiky filmu byla zásadní pro pochopení toho, jaké všechny roviny film přenesl z původní Ernstovy koláže do pohyblivého obrazu. Film tedy nejen že přesně adaptoval obsah kolážových scén, ale rovněž se mu dařilo obsáhnout širší diskurs románu-koláže, který opět transponuje do nového kontextu lékařských uměleckých filmů. Ten dodával filmu další možné obsahové interpretace. Jestliže výchozí obrazový román byl zacykleným, tajemným hledáním ženského ideálu nebo, jak tvrdil Durozoi,³²⁾ jakýmsi teoretickým manuálem, který představoval uměleckou aktivitu jako potenciálně nekonečnou, tak jeho filmová adaptace přinesla nové uchopení těchto obsahových rovin.

Vzhledem ke koprodukční spolupráci Duviviera se společností Sandoz bylo 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 bylo 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 vyvrcholilo v letech šedesátých spirituálním hnutím (hippie apod.) a psychedelickou scénou. 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 procházela zkušenostmi s halucinogeny. Kupříkladu filozof a teoretik Walter Benjamin od konce dvacátých do poloviny třicátých let experimentoval s opiem, hašíšem a meskalinem (své zážitky z drogových seancí pak zaznamenával do tzv. protokolů, jež nebyly za jeho života vydány). Surrealisté, podobně jako jiná umělecká skupina kolem René Daula, Vysoká hra, rovněž do hloubky zkoumali stavy „přirozené intoxikace“ — snění, lucidní snění, spánek, závrať.³³⁾ Breton dokonce tvrdil, že v rámci surrealistického snažení nebylo umělé intoxikace potřeba, že si šlo 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.

32) G. Durozoi, *Max Ernst, poète surréaliste*, s. 93–94.

33) Anna Balakian, Breton and Drugs. *Yale French Studies* 1974, č. 50, s. 95–107. Dostupné online: <<http://www.jstor.org/stable/2929468>>, [cit. 1. 8. 2016].

Film *LA FEMME 100 TÊTES* tak bylo možno chápat jako důmyslnou dvojitou hříčku, přinášející vrstvy, jež mohl divák zkusit rozkódovat. První tajemství nabízelo obsah založený na téměř dokonalé adaptaci výchozích koláží a inspiraci jejich kontextem (filmový aspekt koláží). Divák byl zván, aby se nořil do rychlých, produkčně náročných obrazů, které vyprávěly narativně rozvolněný příběh uměleckého pátrání po stohlavé ženě. Enigma druhé vrstvy díla pak vyplývalo z produkčního kontextu a distribučních okolností. Snímek, koprodukovaný společností Sandoz a šířený výhradně mezi lékaři, mohl být interpretován jako umělecká vize stavů navozených podáním halucinogenních látek. Těto formální afinity se světem psychedelických substancí však nebylo ve filmu zneužito k vytvoření efektní, zábavné podívané. To, co režisér Duvivier předložil v rámci propagačního lékařského filmu, byl 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.

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 představoval asi nejotevřenější dílo z filmů portfolio Sandozu v tématu halucinogenních látek. Jestliže jednou z cest k odpovědi na tajemství *LA FEMME 100 TÊTES* mohl být stav změněného vědomí po požití drogy, pak *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE* představoval necenzurovaný komentář intoxikovaného ke svým zážitkům. Duvivier i v tomto případě zvolil z hlediska kontextu propagačního filmu neočekávaný postup — film nebyl nahodilým pokusem zobrazit psychedelickou zkušenost, nýbrž deníkovým zápisem, zpovědí jedince, který zkušeností stavu jiného vnímání reality opakovaně prošel. Duvivier ke spolupráci na filmu oslovil 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.

Michaux byl ve své tvorbě fascinován snahou překročit hranice formy psaní a kresby, jak konstatovala Catherine de Zegherová.³⁴⁾ Motivovala ho zkušenost se světem mimo západní myšlení, kde nacházel to, co nazýval „podstatným“.³⁵⁾ V díle postupoval dál směrem od mimeze, reprezentace a narace. Jeho poezie nerespektovala tradiční konvence rytmu. Používal eliptickou syntax, motiv repetice a častou absenci interpunkce, což dodávalo jeho veršům rychlost, pohyb, někdy až telegrafický styl.³⁶⁾

34) Catherine de Zegher, *Adventure of ink*. In: Catherine de Zegher, *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers 2000, s. 170.

35) Tamtéž, s. 170.

36) Nina Parish, *Henri Michaux. Experiments with Signs*. New York: Rodopi 2007, s. 284. Florian Rodari, *L'Homme de plume*. In: Catherine de Zegher, *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers 2000, s. 181.

Během života byl Henri Michaux svědkem vývoje kinematografie od samého počátku — narodil se něco málo přes tři roky po prvním promítání bratrů Lumièreů na Bulváru Kapucínů v roce 1895. Byly to především grotesky Charlieho Chaplina, které probudily v Michauxovi zájem o film, jež neztratil ani během dalšího tvůrčího vývoje.

Nina Parishová navrhla způsob, jak ve vizuální práci Henriho Michauxa hledat pohyblivý obraz — na jeho knihy nahlížela skrze stroboskopický jev, který vedl k vynálezu různých optických atrakcí jako zoopraxiskopu a dalších. Parishová uplatnila stejný princip percepce na knihy Michauxa. Michaux raději publikoval své *znaky* (ve francouzštině je sám Michaux nazývá *signes*) v knihách, než je prezentoval jako obrazy na výstavách. Svázáním *znaků* do knihy vznikl efekt podobný prvopočátkům filmů. Originální verze orientační knihy *Paix dans les brisements* připomínala přímo filmový pás. Jednalo se o lepoperele složené z obrazů a tento princip a jeho struktura evokovaly filmy z dob Edwarda Muybridge. Kniha byla variací na různé techniky od laterny magiky až po kouzelné optické hračky, které bavily diváky před vynálezem kinematografu.³⁷⁾

Parishová připomněla 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“.³⁸⁾ Princip filmové juxtapozice kontrastujících záběrů, jež propagoval Ejzenštejn, aplikovala na dílo Michauxa. Sekvenční organizace Michauxových znaků se např. podobala úvodní sekvenci filmu *ЕМАК БАКИА* z roku 1927 od Man Raye. Paralelu Parishová také našla mezi teoriemi Ejzenštejna, jeho tvorbou a Michauxovými znaky. Ejzenštejn tvrdil, že postavením dvou věcí (znaků) vedle sebe vzniká montáž. Michaux používal podle Parishové stejný koncept.³⁹⁾

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, rytalinem a psilocobinem. V roce 1956 provedl první experiment s meskalinem.⁴⁰⁾ Jan Vladislav, překladatel Michauxa do češtiny, vysvětluje, že Michaux ve zkušenosti s drogami viděl zajímavou možnost rozrušování smyslů, podobně jako Rimbaud, který byl jeho krajanem.⁴¹⁾

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 koprodukcii se ScienceFilm Érica Duviviera, který film také režíroval. Obsahem snímku bylo sdělení abstraktních pocitů z Michauxových pokusů s drogami a jejich vizuální ilustrace. Film byl rozdělen do dvou částí, z nichž první popisovala požití meskalinu a druhá hašiše. Každá z částí začínala záběry na osobu, která si danou drogu brala, a dále pokračovala vizualizací toho, jak na figuranta daná droga působila. Oba díly pojil komentář, v němž byla popsána zkušenost prožívání změněného stavu reality.

37) Tamtéž, s. 286.

38) Tamtéž, s. 289. Sergej Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*. New York: Hartcourt 1949, s. 90–103.

39) N. Parish, *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 289.

40) Leslie Jones, *Chronology*. In: Catherine de Zegher, *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers 2000, s. 230.

41) Henri Michaux, *Tvář se ztracenými ústy*. Praha: Malvern 2014, s. 95.

Na rozdíl od enigmatické *LA FEMME 100 TÊTES*, jejíž poselství nebylo jednoznačné, film sdělil poměrně srozumitelně zprávu o požití drog. Meskalin uvedl intoxikovaného rychlým nástupem do stoupajícího transu, v němž začínal rozpad reality způsobený silou drogy a jejím působením na psychiku člověka. Podobný účinek měl podle filmu i hašiš, ale s pomalejším průběhem působení, které bylo charakterizováno halucinogenními sny, v nichž se rozpadla realita a vypluly nahodilé obrazy z lidského podvědomí.

Henri Michaux byl do Duvivierova filmu angažován pro svoji schopnost umělecky zachytit prožitě, zapamatovat si sny, přiblížit vizionářský svět pod vlivem halucinogenů. Pro Érica Duviviera znamenala spolupráce s Michauxem příležitost vytvořit skrze téma vizualizace zážitků jiné reality pod vlivem drog silný experimentální film. Jak konstatovala Nina Parishová,⁴²⁾ Henri Michaux považoval konečnou podobu filmu za své selhání přesto, že se snažil ve scénáři a v použitých kresbách co nejvěrněji zachytit své drogové zkušenosti, zpřístupnit svět imaginace pod halucinogenní látkou divákům, zprostředkovat nedsdělitelné. Režisér Duvivier však přenesl Michauxův scénář, obzvláště v případě hašišové části, do pitoreskních, bizarních experimentálních obrazů, které, jak poznamenává Anne Brunová,⁴³⁾ až příliš korespondovaly s obecnými klišé, jak by měly halucinace vypadat. Film se sice vyznačoval výtvarnou hravostí, důslednou vizuální prací a promyšlenou montáží, bylo však zřejmé, že autenticita Michauxova zážitku se v záplavě obrazů, jež působily až uměle, vytratila. Film zůstal adaptací, ilustrací. K transpozici v rovinu zážitku, jak scénář zřejmě mínil Michaux, nedochází. Sám umělec na začátku filmu sděloval, že předat svou zkušenost pod vlivem drog bylo téměř nemožné. Snímek představil spíše vizuální potvrzení tohoto konstatování než překvapivý audiovizuální prožitek, který by Michauxovy zážitky opravdu přetvořil do nové podoby.

Příčinu selhání bylo možné spatřovat ve snad až přílišné snaze Duviviera být formálně experimentální. Michauxovo dílo se vyznačovalo neokázalým napětím pramenícím z vnitřní touhy posunout svůj vlastní rozměr. Tento aspekt filmu zcela chyběl. Interní zkušenost drogového zážitku se stala extravagantní snahou polapit všechny obrazy světa. Duvivierův přístup tak připomínal spíše filmy psychedelické scény, třeba Cormanův *TRIP*, než komorní, a přesto sugestivní dílo Michauxa, který film chápal zvláště z hlediska montáže, vnitřní stavby, nikoliv jako vizuální snový ohňostroj, který Duvivier prezentoval.

Podle Maurice Mauriera,⁴⁴⁾ který nejaktivněji vyzdvihoval spojitost pohyblivého obrazu a Michauxova díla, Michaux, navzdory negativní přímé zkušenosti s filmem, rozpoznával v pohyblivém obrazu psychedelický ukazatel své vlastní sensibility podobný účinkům drogy, které na sobě testoval. Maurier rovněž tvrdil, že mnoho Michauxových básní v próze napodobovalo 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 podával v krátké stopáži zhuštěnou vizi reality obsahující hlubší pravdu o životě, než by se mohlo zdát z humorné pointy, jež byla pro ni charakteristická. Podobně Michaux vytvářel nejen ve své textové tvorbě, ale rovněž

42) N. Parish, *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 279–280.

43) Anne Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*. Paris: Sanofi-Synthelabo 1999, s. 256.

44) Maurice Maurier, Michaux cinémane et cinématicien. *La Lincorne* 1993, č. 25, s. 43–62.

v obrazech a kresbách stručnou scénu podobnou filmovým skečům, která nesla vše zásadní z jeho prožitku a zkušenosti, slovy Michauxa to *podstatné*. Absence takové pointy v Duvivierově filmu možná způsobila Michauxovo zklamání z výsledku.

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.⁴⁵⁾ Film měl premiéru v roce 1963, tedy v době, kdy ještě nevrcholila kampaň okolo LSD. Negativní kritika společnosti započala až o rok později, což vedlo v roce 1965 k zastavení produkce LSD a jiných drog (Psilocybin, Psilocin).⁴⁶⁾ Posléze vstoupila LSD do ilegality na celém světě. V roce 1968 státní francouzská cenzura zakázala i film IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE pro údajnou propagaci halucinogenních látek, a to i přes to, že jako lékařský odborník u filmu figuroval prof. Jean Delay, jenž coby vedoucí postava psychofarmaceutické revoluce⁴⁷⁾ prosadil podávání Chlorprozinu na psychiatrickém oddělení nemocnice Svaté Anny v Paříži v padesátých letech. Proti cenzuře filmu se postavili psychiatři André Bourguignon, Cyrille Koupernik a Gaston Ferdière, kteří napsali otevřený dopis publikovaný v *Le Monde*.⁴⁸⁾

Jean-Daniel Pollet a jeho méditace

Filmy Érica Duviviera reprezentovaly specifickou část uměleckého portfolia společnosti Sandoz, která úzce vycházela z výtvarné tradice. V případě LA FEMME 100 TÊTES se jednalo o odvážný pokus přímo adaptovat slavné výtvarné dílo, IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE pak transponoval 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, byl Jean-Daniel Pollet (1936–2004).

Pollet se zapsal především jako autor poetických snímků, například výrazného MÉDITERRANÉE (1963), jež Pascal Bonitzer popsal jako „experimentaci s časem, které se žádný jiný film nepodobá“.⁴⁹⁾ Profiloval se rovněž jako režisér komedií (např. L'AMOUR C'EST GAI, L'AMOUR C'EST TRISTE) a scenárista. Pollet, který stejně jako Duvivier patřil 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 byl volnou adaptací Maupassantovy stejnojmenné povídky. Pollet velmi uměřenými prostředky (jediný herec, téměř žádné vizuální efekty a dialogy, voice-over) vyprávěl o situaci muže ze současnosti, který se v přímořské krajině pokusil vzepřít nevi-

45) T. Lefebvre, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 401. Ch. Bonah, *Marketing Film*, s. 100.

46) A. Hofmann, *LSD — Mé problémové dítě*, s. 26–27.

47) Ch. Bonah, *Marketing Film*, s. 99.

48) T. Lefebvre, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 402.

49) Pascal Bonitzer, *Méditerranée*. In: Gérard Leblanc – Jean-Daniel Pollet (eds.), *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de L'Oeil 1998, s. 160.

ditelnému démonovi — možná bludu, snad neznámé nemoci zachvacující mysl, snad sobě samému. Režisér budoval příběh pouze ryze filmovými postupy — střihem, prací s hercem, délkou záběrů, pohybem kamery, a významovou scénografií (úloha použitých barev v jednotlivých scénách). Jak výrazně odlišný byl tento nízkorozpočtový přístup v porovnání s opulentní, extravagantní výpravou Duvivierovy adaptace Ernstova románu-koláže.

Polletovo druhé dílo pro Sandoz, *L'ORDRE*, navazovalo na poetiku, jež byla postřehnutelná i v *LE HORLA*, především však v nejslavnějším režisérově díle, *MÉDITERRANÉE*. Z hlediska obsahového film prezentoval nemoc, jež se dnešnímu člověku zdá být archaická a exotická — lepru. Tu ukazoval 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,⁵⁰⁾ Pollet stavěl experimentální esejistickou formou existenciální obraz samoty a hranic, které určovaly lidské uvažování o nemoci a zdraví. Jak podotknul Gérard Leblanc⁵¹⁾ v knize *L'Entre Vues*, kterou napsal společně s Polletem, film vyjadřoval, jak nejasná byla tato hranice mezi oběma stavy, a zároveň, jak obtížné bylo onen moment přechodu vizualizovat. Režisér k tomu volil poměrně radikální přístup — téma onemocnění leprou nezobrazoval explicitně, ale vytvořil portrét ústavu, v němž se nemocní nacházeli. Použil sice také záběry a promluvy nemocných, ty však figurovaly až jako vedlejší element, jakýsi doplněk části hlavní, složené výhradně z obrazů opuštěné architektury ústavu a přírody ostrova, které kamera rozložila do poloabstraktních, výtvarných polocelků, polodetailů a detailů. Absentovaly celky, živé postavy. Život a pohyb byl však navozen především pohybem kamery, která jakoby simulovala hlavní postavy díla — nemocné leprou. Jak poznamenal Leblanc,⁵²⁾ byl to právě sugestivní filmový materiál, který nesl stigmata nemoci, a proto působila na diváka znepokojivěji právě zdánlivě klidná krajina ostrova než expresivní výpovědi nemocných. Kamera se marně houpala sem a tam mezi zdmi, švenky v místnostech se rozhlížely po budově. Nádherná ostrovní krajina až bolela svými jasnými barvami, jízdy kamery prázdnotou rozvibrovávaly niterné pocity. Detaily oprýskaných zdí byly kůží nemocných. Podle Leblanca film řešil otázku statutu viditelnosti — lepra existovala již předtím, než byla viděna. Teprve však po viditelných symptomech byl nemocný stigmatizován. Pollet tak ve snímku vytvořil jednoduchý a funkční koncept, který vystihoval složité téma nemoci: hranice přechodu mezi zdravím a nemocí byla neviditelná, stejně jako film neukazoval nemocné. Samotný filmový materiál a potenciálně i jeho divák se stali nemocnými, osaměle bloudícími zejícími prostory ústavu. Černobílé záběry nemocných pak reverzivně poskytly paradoxní útěchu, přinesly „život“ do vyprázdněné existence na ostrově.

Citovaný Gérard Leblanc se po doporučení svého známého filmaře Polleta obrátil v roce 1966 na ředitele Cinémathèque Sandoz Michela Breitmana, který měl, podle zkušenosti Polleta, zájem o menšinovou uměleckou kinematografii typu *MÉDITERRANÉE*. S podporou Sandozu pak Leblanc založil revue *Médecine/Cinéma*, aktivní v letech 1967 až 1976, jejímž šéfredaktorem se stal. Následné desetileté vydávání revue dokazuje, že spo-

50) Gérard Leblanc – Jean-Daniel Pollet (eds.), *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de L'Oeil 1998, s. 33.

51) Tamtéž, s. 112.

52) Tamtéž.

lečnost Sandoz minila uměleckou produkci natolik vážně, aby investovala do celé produkční a propagační platformy pro vznik kvalitních děl. Jejich přijetí však nebylo jednoznačné, což dokazuje právě příklad Polletova *L'ORDRE*, který byl přes své umělecké kvality mezi lékařskými odborníky vnímán rozpačitě, až s nevolí.

Jak popsal Leblanc,⁵³⁾ důvody pro takové odmítnutí by se daly nalézt tři. Film obsahoval jasné propagační schéma⁵⁴⁾ — ústřední obsahová linka s leprou tematizovala důležitost postavení farmaceutického průmyslu, který pacienty vysvobozoval 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 způsoboval tematizovanou samotou nemocných a stigmatizoval je. Zároveň film ukazoval, že vyloučení, zakořeněné v ideologické a kulturní oblasti, nekončilo vynalezením léku. Farmaceutický průmysl se tak ukazoval jako neschopný problém vyřešit. Druhým sporným bodem spatřovaným odbornou veřejností byl názorový diskurs filmu. Přes účast odborníka při tvorbě byl film konstruován čistě z pozice nemocných revoltujících proti vyloučení. Jako třetí důvod Leblanc⁵⁵⁾ spatřoval, ač byl sám Polletovým přítelem a obdivovatelem, absenci uměleckého protipohledu v samotném filmu. Celá stavba filmu a veškeré elementy byly podřízeny hlavnímu sdělení o lepre. Neexistoval odstup, ani divákův, ani filmařův. To, co bylo možno chápat jako umělecké pozitivum (hutná, koncentrovaná práce s pohyby kamery a střihem), Leblanc v kontextu lékařského filmu vykládal jako zásadní negativum, jež lékaři ve filmu spatřovali.

Bylo až s podivem, že ostatní popisované umělecké filmy (např. *LA FEMME 100 TÊTES* nebo i Polletova *LE HORLA*), které přinesly do světa lékařského filmu minimálně stejně tak odvážný experimentální přístup, byly přijaty mezi cinefily z řad lékařů kladně. Nekompromisnost Polletova druhého filmu tak způsobila, že se vedení Sandozu k produkci uměleckých filmů stavělo stále zdrženlivěji.⁵⁶⁾ Cinémathèque Sandoz film sice aktivně hájila, stejnou silou však byla napadána, a proto nemohla v politice otevřenosti vůči mladým filmařům dále pokračovat.

Závěr

Ve všech rozebíraných filmech byl akcentován motiv vědomí a jeho posunů. Duvivierovu adaptaci Ernstova románu-koláže charakterizovala výrazná výtvarná forma, jíž bylo možné 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* představoval otevřený pokus o autentický zápis dojmů z požití drogy umělcem Henri Michauxem. Pod vedením režiséra Érica Duviviera pak film došel k experimentální, abstrahující ilustraci těchto zážitků. Filmy z dílny Jeana-Daniela Polleta tvořily formální protipól Duviviero-

53) T. L e f e b v r e, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 116–118.

54) Gérard L e b l a n c – Jean-Daniel P o l l e t, *L'Entre Vues*, s. 130.

55) T. L e f e b v r e, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 117.

56) T a m t é ž, s. 115.

vým divokým výtvarným experimentům. Nevyznačovaly se okázalou scénografií, nýbrž vytvářely ryze filmovými postupy kontemplativní, meditativní poetiku, v níž bylo ústřední téma artikulováno skrze samotnou stavbu filmu a jeho materiál. Adaptace Maupassantovy povídky *Le Horla* se zdála být naprosto logickým krokem — výsostně psychiatrické téma úzkosti či schizofrenie bylo ve filmu zkoumáno jednoduchými, účelnými prostředky práce s jedinou postavou a jejími běsy. L'Ordre zaujímal v uměleckém portfoliu Sandozu specifické místo. Na odtažitém tématu onemocnění leprou stavěl koncept, pomocí něhož vystihoval rovněž odlišný stav vědomí. V tomto případě se však jednalo o vědomí nemocného a jeho psychický stav izolace.

Z jakého důvodu nicméně měla velká farmaceutická společnost zájem na tvorbě podobných děl, jež rozhodně neprezentovaly pouze klasický reklamní rámec propagačního filmu?

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. Organizace zaměstnávala osobnosti z kulturního světa, které se nebály, i v rámci propagačního filmu, dát příležitost mladým, ambiciózním filmařům. Takovou osobností byl například 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, vréle recepce svých filmů, což upevnilo záměry Cinémathèque vytvářet další formálně odvážné snímky.

S těmito faktory byl spojen další z důvodů, proč se Sandoz pyšnil 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 například Éric Duvi vier, jenž žánru lékařských filmů zasvětil celou svou kariéru a vybudoval značku produkující zajímavá díla na pomezí experimentu a vědy.

Společnost, která velkou část svých aktivit orientovala na výrobu psychoaktivních drog, využívala uměleckých filmů také 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 šlo dospět užíváním psychoaktivních látek.

Gérard Leblanc⁵⁷⁾ v této souvislosti zmínil 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 potvrzoval Thierry Lefebvre,⁵⁸⁾ to se mu v době produkce filmů podařilo. Podle Michela Breitmana⁵⁹⁾ bylo cílem umělecké produkce vytvořit veřejný obraz lékařů jako kultivovaných lidí, a dokonce jako milovníků minoritního umění.

57) Tamtéž, s. 116.

58) T. L e f e b v r e, *L'épopée de la cinémathèque Sandoz*, s. 402–403.

59) T. L e f e b v r e, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 110.

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 střídým snímekem L'ORDRE. Jakoby chladné přijetí Polletova Ř/řádu vystihovalo hořký konec velkého ideálu svobody a tvorivosti bez hranic nejen v Cinémathèque Sandoz, ale ve světě vůbec.

Umělecká produkce farmaceutické společnosti Sandoz dokázala, že formát propagačních filmů automaticky neznamenal veškeré podřízení uměleckých atributů díla reklamním účelům. Jak komentoval Gérard Leblanc,⁶⁰⁾ umělecká tvorba Sandozu představovala důležitý moment pro celou oblast vědeckého filmu, kdy se lékařský film stal filmem, ne pouze přenosem pozic, teorií a praktik vědeckého autora. Lékařský film v portfoliu Sandozu tak vystupoval jako zajímavý umělecký tvar, který přesahoval kategorie žánrů, obsahoval více významových i tematických rovin, přinášel široký interdisciplinární kontext a především znejišťoval divákovo (ať už jím byl lékař či laik) vnímání zaběhlých pojmů popisujících realitu.

Studie je výsledkem projektu „Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou Akademií múzických umění v Praze poskytlo MŠMT v roce 2016.

Lea Petříková (1992) v roce 2016 absolvovala v Centru audiovizuálních studií na FAMU. Studovala také na Malmö Art Academy ve Švédsku, v současné době pokračuje ve studiu v magisterském programu Ateliéru supermédií na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze a v doktorském programu na FAMU. Působí jako vizuální umělkyně, účastnila se řady festivalů a výstav. V roce 2015 byla finalistkou ESSL ART AWARD, v roce 2016 jí byla udělena Cena poroty na festivalu Madatac v Madridu. Ve svém teoretickém výzkumu se soustředí na okrajová témata filmové historie, hledá průsečíky výtvarného umění a filmu. (Adresa: leapetrik@email.cz, www.leapetrikova.com).

Citované filmy:

Images du monde visionnaire (Eric Duvivier, 1963), *L'Amour c'est gai l'amour c'est triste* (Jean-Daniel Pollet; 1971), *L'Ordre* (Jean-Daniel Pollet; 1973), *La Femme 100 têtes* (Eric Duvivier, 1968), *Le Horla* (Jean-Daniel Pollet; 1966), *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, Volker Schlöndorff; 1963), *Mezihrá* (Entr'acte; René Clair, 1924), *Trip* (The Trip; Roger Corman, 1967), *Vormittagsspuk* (Hans Richter, 1927), *Zlatý věk* (L'âge d'or; Luis Buñuel, 1930).

60) Tamtéž, s. 110.

SUMMARY

Arthouse Films Produced by the Pharmaceutical Company Sandoz

Lea Petříková

The study maps a unique theme of film history — the corpus of arthouse films produced by the pharmaceutical company Sandoz. The Sandoz laboratories, founded in 1886, were the first to synthesize LSD and engaged in its research and production until as late as 1960s, the period during which the films under question were produced. Since the end of 1950s, the company even featured a specialized institution, Cinémathèque Sandoz, which was in charge of the production of specific artistic works with fine arts qualities. Cinémathèque Sandoz brought together a group of remarkable personalities –e.g., the man of letters and fine artist Henri Michaux, the director Éric Duvivier, the nephew of Julien Duvivier, or the director Jean-Daniel Pollet — and thus created, from the both period and contemporary perspective, a unique platform for the production of arthouse films. The study introduces an interdisciplinary exploration of the surprising, yet underresearched phenomenon of film history, which combines seemingly inconsistent fields, such as surrealist film, pharmaceutical industry, the production of Henri Michaux, and the production of LSD.