Hmyz (ČR - Athanor, SR - PubRes 2018)
Režie Jan Švankmajer
Scénář Jan Švankmajer
Kamera Jan Růžička, Adam Oĺ ha
Výtvarník Jan Švankmajer, Václav Švankmajer
Zvuk Ivo Špalj
Střih Jan Daňhel
Hudba Bedřich Smetana, Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov, Petr Iljič Čajkovskij, Erwin Schulhoff
Hrají Jan Budař (Václav, Lumek), Jaromír Dulava (Režisér Bohouš, Cvrček, Tulák), Jiří Lábus (Karel, Chrobák), Norbert Lichý (František, Parazit), Kamila Magálová (Růžena, Cvrčková), Ivana Uhlířová (Jitka, Larvička), Pavel Nový (Homeless)
Délka 98´
Distribuce v ČR Cinemart
Premiéra 19. 2. 2018

Nech brouka žít...

- to jsou sice slova písně z jiného filmu (*Trhák*), jehož humor spočívá spíše v dadaismu, než v surrealismu, který ho během dvacátých let následoval a do jisté míry absorboval (i s jeho hlavním představitelem Tristanem Tzarou), ale mohla by klidně sloužit i jako motto posledního celovečerního filmu Jana Švankmajera, *Hmyz.*

Jeho předlohou byla známá hra bratří Čapků *Ze života hmyzu* (1921), prostřední z těch tří společně napsaných v průběhu patnácti let (1911 – 1927), v nichž se expresionismus a futurismus střídal s dadaismem, který u nás přes stadium poetismu přešel v surrealismus. V prvním společném díle, *Lásky hra osudná*, si Čapkové pohrávají s formou commedie dell arte v efemérním obrazu milostného soupeření za kontrastu lásky a zištnosti. Ve druhém, revuálně pojaté feérii *Ze života hmyzu* (k jejíž inscenaci K. H. Hilarem v Národním divadle v dubnu roku 1922 Josef Čapek dokonce autorsky navrhl kostýmy, masky i oválnou scénu s transparentním závěsem, na nějž se promítaly obrazy jednotlivých scén[1]), navazují na zájem vlámského dramatika Maurice Maeterlincka o paralelu světa včel či mravenců se světem lidským a na příkladu motýlů (věčně zamilovaných), chrobáků, cvrčků, lumíků a mravenců (vojáků a dělníků) vytvářejí pochmurný obraz pozemského pachtění se za osobními i společenskými cíli, vcelku bezvýsledného, protože vždy vítězí silnější predátoři. Ve třetím společném, možná až anarchistickém a docela jistě excentrickém díle, *Adam Stvořitel* pak napadají samu ideu stvoření či pokusů o pře - tvoření, protože výsledkem je vždy nějaká chyba a stvořený svět je nějakým způsobem neuspokojivý, tak, jak je tomu ve skutečnosti. To vše jim vyneslo (především od komunistických kritiků – M. Majerové, J. Fučíka, B. Václavka, Z. Nejedlého, J. Hory) nálepku pesimistů, a Karel Čapek se ještě ve třicátých letech bránil, že člověk, „který pracuje, hledá a realisuje, není a nemůže být pesimistou“. Nicméně ke hře *Ze života hmyzu* oba Čapkové přičinili ještě předmluvu, kde se obvinění z pesimismu brání a Doplněk pro režiséra k Epilogu, kde nabízejí variantu, že se vše pochmurné o hmyzu a lidech Tulákovi jen zdálo a že svět může být lepší, pokud ještě lze člověku pomoci. Ten doplněk ovšem končí replikou Celého světa: „Šťastný dobrý den! Šťastný – dobrý – den!“, která může být lyrickým optimistickým zvoláním, ale je spíše krutou ironií, ba možná až sarkasmem. Prostě bratří berou do hry vše.

Švankmajer v předmluvě k filmu z dubna 2014 akt připsání optimistického konce kárá jako „den, ve kterém se zrodila předposranost, která v pozdějších letech vykvete v Čechách obludnými květy a stane se českým národním znakem“. Jím napsaná postava režiséra hry Bohouše (a zároveň představitele čapkovské postavy Cvrčka) jakoby váhá mezi použitím původního a tzv. optimistického konce. Bohoušovo řešení nevidíme, Švankmajer jako autor filmu se přiklonil k tomu původnímu. Pokud ovšem jeho obraz ochotnické inscenace hry nebereme za onen „sen“ a Švankmajer se tedy nepřiklonil k tomu optimistickému. Také bere do hry vše, byť trochu jinak. Ostatně – byl na tom podobně jako Čapci a ví tedy, o čem se hraje. V rozhovoru s Peterem Hamesem vzpomíná: „Už od mých školních let mi byla vytýkána určitá morbidnost, ´nemocnost´, negativismus, pesimismus. A já se vždy proti tomuto nařčení bránil.“[2]

O genezi filmu říká, že má kořeny v roce 1970, kdy mu tehdejší normalizační ředitel studia Krátkého filmu Kamil Pixa nabídl na téma hry bratří Čapků vytvořit desetiminutový loutkový film. (Možná se Pixa inspiroval celosvětovým úspěchem slavné inscenace Miroslava Macháčka v Národním divadle z roku 1965.) Zakladatel Československé státní bezpečnosti by tak jako obvykle shrábl honorář za „spolupráci na scénáři“ a oba dva i studio by měli na kontě pravděpodobně mezinárodně úspěšný film, jako jimi v té době byly *Kostnice* a loutkový *Don Šajn*. Švankmajer tehdy dramaturgii a Pixovi odporoval s tím, že „to musejí hrát lidi“, že jako „loutkový film je to nesmysl“[3] a napsal v roce 1971 cca sedmnáctistránkovou filmovou povídku, která obsahuje téměř všechny základní prvky budoucího filmu.[4] Pixa ji odmítl a o dva roky později filmovou práci Švankmajerovi na delší dobu znemožnil.

Na základě povídky pak téměř po čtyřiceti letech v roce 2010 vznikla první verze současného scénáře, s nímž se producent Jaromír Kallista zúčastnil v rámci IFF Rotterdam počátkem roku 2011 trhu nových projektů CineMart. Vznik filmu pak byl podpořen zdroji z České televize, ze Státního Fondu kinematografie, ze slovenského Audiovizuálneho fondu, od dalších zahraničních koproducentů, přidružených producentů a investorů a od více než 3 000 dárců v rámci webového crowdfundingu, který podpořili i tvůrci jako Guillermo del Toro, bratří Quayové, Ivan Passer, Miloš Forman a další. Film byl pak natáčen podle druhé verze scénáře z roku 2013 během roku 2017 ve studiu Knovíz a 27. ledna 2018 byl uveden ve světové premiéře na IFF Rotterdam v sekci Signatures (nové filmy veteránů).

Aby věc nebyla jednoduchá, přece jen něco z Pixova „nápadu“ ve filmu zůstalo – Švankmajer v něm sám prohlašuje, že film a herce režíruje trochu „jako animovaný film nebo loutkové divadlo. Jakoby herci měli v hlavě drát a na rukou nitky.“ Tedy přesně tak, jak tomu bylo např. v jeho *Lekci Faust*, *Don Šajn* a některých jiných.[5] Přesto, že jde o film hraný, jen s několika desítkami vteřin animace, zůstává dojem vysoké výtvarné stylizace (snad díky kostýmům, líčení, typovému obsazení a scéně, v podstatě vyhlížející jako dekorace pro loutkové divadlo) a celkově animovaného filmu (především kvůli častému používání velkých detailů herců, jejich pohledů do kamery a subjektivních pohledů kamery, díky nimž máme často pocit naléhavé fyzické blízkosti až haptické, taktilní a také díky poměrně rychlému střihu, o jehož magické roli zejména při prostorových přechodech Švankmajer ve filmu také hovoří a přirovnává ji k principu snu).
Možná je z výše uvedeného jasné, že tvar filmu, který na první pohled vypadá prostince, naivně a zachovává si půvab ochotnického divadelního představení, může být vlastně docela složitý. Švankmajer sám mluví o třech rovinách. Příběhu „divadelních ochotníků“ postavený „na půdorysu oidipovského komplexu“, druhém jednání hry bratří Čapků a nakonec o „dokumentárních záběrech z natáčení filmu“. Sám o tom říká, že takto otevřel tvůrčí proces a nechal do něj diváka nahlédnout, protože jako surrealista považuje „tvůrčí proces za podstatnější, než finální výsledek“.[6] Takovéto rozvolnění formy hry a ukázky procesu dvojité tvorby (inscenace i filmu) podobně jako kdysi ve Studiu Y umožňují divákům také projektivní participaci na tomto procesu, svým způsobem

nahrazující eventuelní identifikaci s postavami. Diváci tak mají možnost „hrát společně“ s oběma režiséry i s herci.

Nejpodstatnější je jistě rovina, o niž se film opírá nejvíce, tedy zmíněné druhé dějství divadelní hry s původním názvem Kořistníci. Švankmajer z něj vynechal komentující postavu Tuláka (jeho představitel nepřišel na zkoušku, protože čeká na balík z domova a některé z jeho replik přejímá Bohouš jako režisér), symbolickou postavu Kukly, z níž se má zrodit „něco velkého“, „obroda světa“ (omylem část jejích replik čte Karel) i Chrobačku (její představitelka Klásková také nedorazila, protože má ischias) a když takhle čapkovské postavy vyšachoval (některé ale zpětně jak vidno připomíná), soustředil se jen na příběh Chrobáka hovnivála a jeho jměníčka, kuličky, která je pro něj vším. Dále pak na motiv Cvrčků, chtějících založit rodinu a domácnost, ale končících pod kudlou Lumkovou, který cvrčky živí svou Larvu, již ovšem schramstne Parazit. Vzniklo mu tak podobenství o maloměšťáctví, konzumerismu a koloběhu světa, upřednostňujícího individualismus, egoismus a kořistnictví. V tom je Čapkům v podstatě věrný stejně, jako zásadnímu pohledu surrealistů na svět.

V rovině příběhu ochotnických divadelníků, které Švankmajer všechny připsal i se samotným principem zkoušky ochotnického divadla, ovšem Čapky poněkud mění, deformuje a doplňuje. Představitel Chrobáka Karel se od naprosté neschopnosti uchopit text do role postupně vžívá, sžívá se i s kuličkou, která jej nejprve pronásleduje jako paranoidní halucinace (Švankmajer tu subverzivně převrací role – Chrobák nevalí kuličku, ale ta si valí jeho, tedy kapitál si usurpuje vlastníka) a nakonec se přímo stává Chrobákem, který oknem opouští dějiště – jeviště aby se zařadil mezi ostatní hovnivály ve světě venku. Mizerným hercem je i představitel Lumka Václav, který není schopen „zabít“ Cvrčkovou, jejíž představitelku Růženu víceméně platonicky miluje (zde je lehce skryt onen zmíněný motiv oidipovského komplexu) a která ho naopak nemilosrdně milostně „konzumuje“. Václav se nedokáže vyrovnat ani s úlohou zabít Cvrčka, jehož představitel Bohouš (který se „zabitím“ své nevěrné ženy Růženy jako Cvrčkové na jevišti nemá žádné potíže) ho zcela ovládá ve své roli režiséra a který trváním na plnění hereckého úkolu naopak zabije jeho. Hrozivost Václavovy postavy Lumka tak sémanticky přebírá zvuk jeho blikajících tykadélek, podivné a výhružné pískání a vrčení, tajemně vstupující do scén i do hudby.

Vynikající herečkou je však inspicientka Jitka, bez obtíží nahazující dialogy různých postav, aby se sice s nechutí k prvkům kostýmu ale dokonale dle Stanislavského metody přetělesnila v Lumkovu žravou Larvu a byla nakonec sama sežrána rovněž dokonalým představitelem Parazita, nádražákem Františkem. Po tomto masakru postav hry i jejich „představitelů“ po skončení zkoušky - jako v Sadových *120 dnech Sodomy* oněch šestnáct ze zámku Silliny - vycházejí vítězně z divadelního sálu hospody do ulic maloměsta Bohouš (ve Václavově čepici) s Růženou, která mu mezitím povila dceru Bohunku (zda počatou s ním není jisté) a s Františkem, který si pochvaluje Bohunčino jemňoučké masíčko poté, co jí daroval dupačky, uštrikované Jitkou. Kruh představitelů a postav se uzavírá. Přežít mohou jen někteří brouci. (Zbylí byli v pražené podobě zkonzumováni hosty recepce u příležitosti pražské premiéry filmu v kině Lucerna.)

Svým způsobem do příběhu ochotníků ovšem vstupuje ještě rovina představitelů představitelů, tedy Švankmajerových herců, jejich způsobu uchopení a ztvárnění dvojitých rolí a Švankmajerovy hry s nimi jako s „živáky“ (t.j. loutkoherci, představujícími postavy loutek). Jiří Lábus (Karel) si hru s animací vyzkoušel již jako Zlatá hlava v Bártově *Na půdě*, u Švankmajera hrál ve *Spiklencích slasti* a hraje ve Studiu Y, kde tradice „živáků“ byla kdysi velmi silná. Zde je proměňován v Chrobáka s pomocí papírkové animace broučí podoby v zrcadle na toaletě (a ovšem i pomocných krovek). Jeho vidění nohou kolegů jako nožiček hmyzu pod stolem není paranoidní, jako u postav Jitky či Václava, nýbrž je symptomem postupného přetělesňování až převtělení, jímž si ho kapitál - koule,

kterou ukradl i s jejím původním broučím „majitelem“ - připravuje pro sebe. Je také - podobně jako ostatní „brouci“ - ztělesněním Švankmajerovy připomínky o poselství Kafkovy *Proměny* a tedy světa maloměšťácké rodiny a jejích „hodnot“. Ivana Uhlířová (Jitka) hrála společně s Janem Budařem již v jeho (a Morávkově) autorském filmu *Nuda v Brně*, ale zde s Budařovým Lumkem, jehož larvu představuje, téměř do herecké interakce nevchází. Naopak se dostává do interakce především s Norbertem Lichým v roli Františka a Parazita v náznacích tušení, že bude Parazitem „sežrána“, aniž se bude moci rozmnožit (štrikování dupaček). Do této roviny patří též její paranoidní představy ožívání brouků a mravenců i živého švába ve Františkově pivu. Lichý zde rozvíjí svůj pyknický typ dramatických i komických postav z divadla i z filmu, kde jej dokonce parodoval v Zelenkově režii seriálu *Dabing Street*, ale především zde při preludování na klavír odkazuje na své schopnosti hudebního skladatele a jeho citlivost, což značně obohacuje ambivalentní pojetí jeho postavy. Navíc pronáší dialogy z *Krále Leara*, jemně komentující postavy a situace. Kamila Magálová (Růžena) jako slovenská herečka, mluvící roli Cvrčkové česky a mimo tuto roli mluvící slovensky, navazuje do jisté míry na projevy slovenských hereček v předchozím Švankmajerově filmu *Přežít svůj život* (Daniela Bakerová, Zuzana Krónerová, Emília Došeková) a je také určitým způsobem ztělesněním Dominy a sadomasochistického sexu (facka manželovi, podlitiny na stehnech, scéna „zabití“ Cvrčkové režisérem). Variuje zde svou roli „klidné síly“ Heleny Altmanové ve filmech Marie Poledňákové *Líbáš jako Bůh* a *Líbáš jako ďábel*. Překoná všechny nástrahy. Jaromír Dulava (režisér Bohouš) navazuje především na svou roli recepčního – pseudomacha z Ondříčkova filmu *Grandhotel*, vytváří vytouženou roli „alfa samce“ s mnoha fasetami – je suverénním režisérem i hercem, vládne kolegům pevnou rukou i laskavostí (a zcela zbytečným používáním mikrofonu při zadávání režijních pokynů), ztělesňuje hrdinného Cvrčka, jemuž je rodina nadevše - a ve vztahu ke své ženě je zcela pod pantoflem. Významnou roli v práci herců hrají i náznaky masek brouků, odkazující možná až k dávnému Divadlu masek, které Švankmajer jako absolvent loutkové katedry na AMU založil v Semaforu a jehož principy využil ve svém prvním filmu *Poslední trik pana Schwarzewalldea a pana Edgara*.

S poslední rovinou, záběrů z natáčení filmu, je rovina ochotníků a jejich představitelů propojena několika způsoby. Jednak jsou to záběry, v nichž Švankmajer vysvětluje hercům pojetí a ztvárnění role (Lichému, Dulavovi a Magálové), přičemž v případě Dulavy v kontrastu s Režisérovým výkladem Stanislavského metody prožívání kolegům vykládá jemu, jak má hrát v prázdném prostoru před kamerou se svými nepřítomnými spoluherci. Nevadí mu, že herci nebudou role prožívat a čím bude jejich vystupování „trapnější, tím lepší“. A potom jsou to záběry, jejichž pracovní charakter je podtržen zvukem vrčení kamery (jako scéna Předmluvy) a v nichž herci vykládají jakoby nepřítomnému psychoanalytikovi (Švankmajerovi?, Bohuslavu Broukovi?) své civilní sny, dokonce většinou na jakési psychoanalytikově lenošce ve studiu. Tyto sny ovšem nemusejí být jen jejich – mohou být přejaté, či inspirované režisérem. Některé mají rafinovaný kontext – např. Uhlířová vykládá svůj sen na lavičce na dvorku, kde její postava Jitky zvracela, Dulava se v částech svého výkladu snu, v němž se mění v jinou postavu snu, proměňuje ve figurínu Cvrčka, která v jiných částech filmu ožívá jako Dulava – Cvrček. Tyto sny jsou ovšem většinou příliš nesouvisí se „snovou“ atmosféře zkoušky hry a naznačují tak problematičnost i komplikovanost surrealistického uchopení vztahu snu a reality. V každém případě ale významně rozšiřují „magnetická pole“ sémantiky tohoto filmu jako další možné použitelné stylizační roviny a klíče k obrazným kódům. Celá rovina „dokumentu“ o natáčení vznikala patrně až při natáčení a střihu, žádná z verzí scénáře ani storyboard ji neobsahují. Včetně odhalování triků a způsobů natáčení i ponecháním „kiksů“, přeříkávání apod. je zpřítomněním procesu tvorby a má povahu rámce i průběžného motivu filmu. (Rámování uvnitř rámování poskytuje ještě roztažení divadelní opony po skončení čtené zkoušky při nástupu Cvrčků na jeviště a její zatažení po skončení zkoušky. Náznakem ještě jednoho rámování filmu, tvorby a života může být i již zmíněný záběr odchodu představitelů z divadla, kdy Bohouš zamyká dveře studia Athanor v Knovízu a schovává

klíč nad ně. Jakoby tam umisťoval nápis „Nezanechávejte naděje nikdo, kdo ještě někdy budete chtít vstoupit!“ Klíč je stále tam!) To hlavní rámování začíná Švankmajerovým úvodem (předmluvou, komentářem) k filmu, který má hravou a ambivalentní povahu – je skutečným vysvětlením i jeho ironizací. (Tyto předmluvy Švakmajer zahájil předmluvami v kině u filmu *Lekce Faust* a pokračoval těmi natočenými od filmu *Šílení*.) Končí pak jeho dovětkem, vztahujícím se k „optimistickému“ konci včetně jen málo čapkovských dřevorubců s motorovou pilou a s bezdomoveckou variantou Tuláka – Poutníka v podání stálého představitele významných švankmajerovských postav, Pavla Nového. Zahrnuje ovšem i další již zmíněné Švankmajerovy vstupy o povaze jeho filmové tvorby, záběry jeho spolupracovníků, animátorů, mistra zvuku Iva Špalje, nositele řady Českých lvů v roli mikrofonisty, jeho psa i syna Václava - animátora i režiséra, i „civilní“ záběry herců (např. Kamila Magálová, odcházející domů z natáčení). Tyto vstupy ovšem nemají povahu zcizovacího efektu, ale spíše funkci ozvláštnění, umožňující divákovi „prožít“ onen proces tvorby Švankmajerova posledního celovečerního filmu (on sám připouští, že se může ještě pokusit o nějaký film krátký) a jsou tak organickou součástí celého díla, které kromě hlavního (čapkovského) tématu je vlastně esejí o vztahu života a tvorby. Ta je kromě určitého pocitu nostalgie ovšem prosycena i typicky surrealistickou neustálou subverzí, založenou na autorově chápání tzv. objektivního humoru, často v jeho „černé“ variantě. Švankmajer o jeho povaze v rozhovoru s Janem Kolářem říká, že objektivní humor patří k surrealismu a je to humor, „který vzniká na rubu racionality“, humor skrytý, „který se rodí až čtenáři v hlavě“.[7] Ve zmiňovaném rozhovoru s Peterem Hamesem cituje Vratislava Effenbergera, který objektivní humor považuje za nejvyšší a nejsložitější formu humoru, jenž vyplývá z řádu logiky a racionality, ale překračuje jejich hranice v dialektické syntéze racionálního a iracionálního.[8]

Důležitou součástí filmu jsou i hudba, zvuky a „postmoderní“ odkazy na jiná díla. Některé scény (zejména úvod filmu pod titulky, nástupy Cvrčků na jevišti, nebo expozice krabice s brouky) jsou „dramatizovány“ úryvky z předehry ke Smetanově *Prodané nevěstě*, dávající i možnost hororového ladění (zabíjení Cvrčkové) a zaznívají i pod „optimistický“ závěr filmu. Vztah mezi Františkem a Jituškou je ironizován motivem Věrné naše milování, Jituška v kýčovitém kostýmu baletí (zčásti i s Františkem) na slovenské tango *Dita* v podání Štefana Hozy a to zaznívá i předtím, než ji František jako Parazit pozře jako Larvu. Zvláštní obrazy dějů „za oknem“ (senoseč a selky v červených šatech, představované Magálovou) mohou být Švankmajerovou obsedantní vizí či jeho vzpomínkou z dětství nebo čímkoliv jiným, ale ve filmu fungují jako vize Režiséra – Cvrčka a jsou podkresleny písní *Děvicy krasavicy* z Čajkovského *Evžena Oněgina*, připomínající budovatelské písně Isaaka Dunajevského ze socrealistických muzikálů Ivana Pyrjeva. Motivy hmyzu zdůrazňuje použití fragmentů z *Letu čmeláka* Rimského-Korsakova z *Pohádky o caru Saltánovi* zejména ve scénách zvracení Jitky poté, co František vypije švába v pivu a Jitčiny paranoidní vize mravenců v divadle (možná zpochybněné jako vize uklízením mravenců, rozlezlých po studiu) a její vize brouků v okně. Píseň Erwina Schulhoffa *Odešla láska* (m.j. autora zhudebněného *Komunistického manifestu*) doprovází Karlovu metamorfózu v brouka ve scénách před zrcadlem na záchodě a skoku z okna mezi ostatní hovnivály.

Odkazy na vlastní díla mohou být scény Režisérova výkladu o historii brouků (*Historia naturae*) či pádu kameramana Růžičky na chodníku při natáčení Karlova běhu do divadla (pád kameramana Svatopluka Malého při natáčení Jiřího Čepka v *Lekci Faust*[9]); odkazem na stejný film mohou být i propojené prostory divadla ve studiu s chodbou, toaletou, zákulisím, dvorkem a prostorem „za oknem“. Aluze na jiná díla můžeme spatřovat ve scéně Parazitova „spolknutí“ Larvy přes velký detail jeho úst (*Velké sousto* Jamese Williamsona, kde se tlouštík pokouší pozřít kameru i s kameramanem, ale vydáví je zpět, protože jsou nepoživatelní) či ve scéně povstávání oživlé figuriny Cvrčka z koše (*Upír Nosferatu* F. W. Murnaua). Někteří představitelé (Lichý, Lábus) jsou jakoby čarovnou silou (zdůrazněnou naléhavým tikáním hodin) přitahováni z domova a z práce

k místu svého poslání, do divadla, a Lábusův běh v kostýmu různými prostředími včetně zasněžené krajiny k divadlu by tak eventuelně mohl být odkazem na Dovženkův *Požár na Dálném Východě*, kde mladý Čukča běží po sněhu do právě budovaného vysněného komunistického města Aerogradu. (Naproti tomu možný výklad polknutí švába v pivu jako odkaz na Švankmajerova druha ze surrealistické skupiny, autora amatérských surrealistických filmů a vnuka prvního českého filmového herce Josefa Švába–Malostranského, doktora Ludvíka Švába - podobně pyknického jako N. Lichý - a jeho utonutí v moři, by mohlo být spíše kritickou nadinterpretací, podobně jako chápání zobrazení brouků ve smyslu odkazu na dílo a osobnost českého psychoanalytika a surrealisty Bohuslava Brouka. Mnohočetným asociacím však na druhé straně nic nebrání.) Zásadním se mi ale zdá propojení na Havlův první a také poslední film, *Odcházení*, prostřednictvím Františkových citátů z *Krále Leara* včetně scény bouře a také prostřednictvím herců, kteří u Havla hráli (Budař, Uhlířová). Jde patrně o aluzivní analogii se Švankmajerovým posledním opus magnum a s jeho odchodem od tvorby filmů.

Švankmajer tak zařazuje film do kontextu světové kinematografie i svého vlastního díla, poskytuje divákovi klíč k odkrytí stavby díla (jako obvykle činí ve svých románech Milan Kundera) a dociluje dokonalého propojení všech jeho složek a rovin na principu hry s nimi v použití principu divadelní zkoušky (např. *Karamazovi* Petra Zelenky) a do ní vstupujících osudů představitelů (Truffautova *Americká noc*, *Francouzova milenka* Karla Reisze). Že to není nic nového? Bah! A kritické výhrady? Že si divák možná nevšimne Lábusova zmizení mezi hovnivály? Že kritické výhrady k divadelní tvorbě Čapků neměli „fangličkáři“, ale komunisté? Že hra nevznikla v roce 1924, jak se říká v Předmluvě, ale o tři roky dříve? Co na tom záleží, když nám film poskytuje vynikající zážitek toho, co je pro svobodnou a hravou mysl možné! Jeho realizací se tak naplňuje časový oblouk od roku 1970, kdy vznikla idea díla a kdy se Švankmajer setkal s Vratislavem Effenbergerem, díky jemuž se stal členem pražské Surrealistické skupiny a postupně jejím světově nejvýznamnějším představitelem. Díky, pane Švankmajere.

P. S. Ctěným zájemcům mohu doporučit i „příruční kunstkameru“ *Jana Švankmajera*, sestavenou Bruno Solaříkem, která vyšla souběžně s premiérou filmu.

Jan Bernard

---

[1] *Dějiny českého divadla IV*, Praha: Academia 1983, s. 34. Zde je také uvedeno, že inscenace měla úspěšných 83 repríz a v letech 1925 a 1932 byla Hilarem nově nastudována. V roce 1922 byla hra uvedena i v Zemském divadle v Brně.
[2] In Jan Švankmajer, *Síla imaginace*. Praha: Dauphin, Mladá fronta 2001, s. 137
[3] In Adam Olha, *Film o filmu Hmyz*. 2018. Olha byl hlavně autorem záběrů tzv. dokumentární roviny filmu a současně natáčí celovečerní dokument o studiu Athanor pod pracovním názvem *Alchemická pícka*.
[4] *Síla imaginace*, s. 213 - 231
[5] Podobně stylizuje i P. P. Pasolini svůj krátký film *Que cosa sono le nuvole?*(Co to jsou oblaka?) z roku 1967.
[6] In Tiskové materiály k filmu *Hmyz*.
[7] Jan Švankmajer, „Nic není tím, čím se na prvý pohled jeví“. In Jan Kolář, *12x v hlavní úloze*. Praha: Akropolis 2010, s. 193
[8] *Síla imaginace*, s. 141, 142
[9] Viz Švankmajerův deníkový zápis v *Síla imaginace*, s. 184