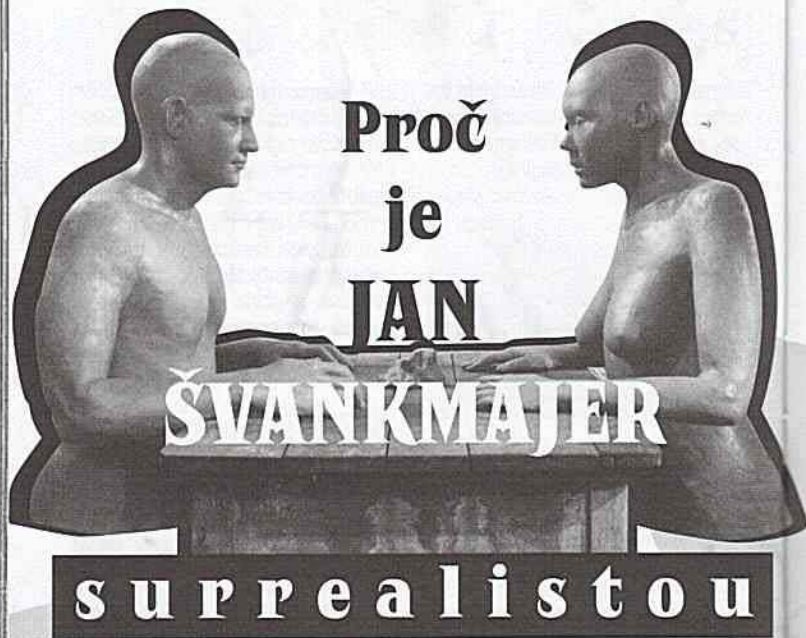




Proč
je

JAN
ŠVANKMAJER

surrealistou

Na přelomu minulého a letošního roku se v Domě u kamenného zvonu v Praze konala retrospektivní výstava Jana Švankmajera pod názvem „Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou“. Táž výstava je nyní až do 15. září k vidění v olomouckém Muzeu moderního umění. Rozsáhlá expozice přináší průřez celoživotní tvorbou všestranného umělce a dává tak široké veřejnosti možnost nahlédnout do specifického imaginativního světa filmaře, výtvarníka, experimentátora, básníka a surrealisty. Pražská výstava měla úspěch, avšak mnozí návštěvníci odcházeli zklamáni, když zjistili, že si zde nemohou zakoupit dlouho očekávanou umělcovu monografii. Ta vyšla až s několika měsíčním zpožděním v nakladatelství Arbor vitae. Vzhledem k rozsahu publikace (cca 500 stran) a její zřejmé náročnosti autorské, výrobní a v neposlední řadě i finanční lze snad nepřijemný skluž omluvit. Výsledek je v tomto případě adekvátní vynaloženému úsilí.

Filmům Jana Švankmajera se dostává již po řadu let širokého mezinárodního ohlasu a on sám je považován za jednoho z nejoriginálnějších současných tvůrců. Zatímco filmové dílo autora je vcelku dobře známo, zůstávají zde celé další oblasti jeho tvorby a aktivit, jimž dosud nebyla věnována dostatečná pozornost, přestože jejich význam je i pro hlubší pochopení samotných filmů důležitý. Autoři monografie si uložili nesnadný cíl: „...systematicky a komplexně vyznačit cestu utváření a vývoje osobnostních a tvůrčích mohutností tohoto výjimečného tvůrce v jejích nepřetržitosti a ucelenosti, a tak ukázat, jak spolu jednotlivé stránky života Jana Švankmajera rozmlouvají. Rozsáhlá, chronologicky a systematicky pojatá biografická studie uvádí a dílčím způsobem komentuje jednotlivé práce (inscenace divadelních nebo loutkových her, výpravy a scénografie, kresby, asambláže, filmy, objekty, koláže, básně, taktilní experimenty, kreativní sběratelství atd.) a upozorňuje na růz-

né citové a intelektuální události, na četné umělecké a profesní spolupráce, určující setkání, zásadní četbu a tvůrčí vlivy, významné osobní i autorské zkušenosti, obsese, představy a vize, které mohly přispět k utváření osobnosti, dílu i specifické imaginaci tvůrce.“ Z citovaného úvodu monografie vyplývá, že takto široce pojatý úkol kladé i nemalé nároky na erudici autorů. Bertrand Schmitt, František Dryje a Ivo Purš tyto požadavky splňují, dlouhá léta se dílem Jana Švankmajera odborně zabývají a sdílejí s ním i podobné vidění světa a názory na tvůrčí práci. Pokusme se nyní následovat autory monografie na jejich cestě proti proudu času a lokalizovat hlavní prameny, z nichž Švankmajerova imaginace čerpá, k nimž se stále vrací, aby se opět vynořila, vždy v nových konfiguracích dalších překvapivých děl.

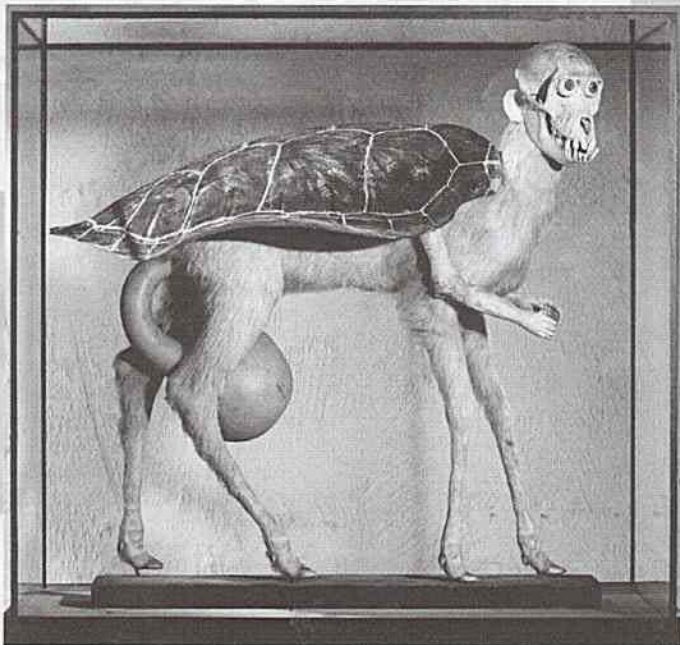
Jan Švankmajer se narodil v září 1934 v Praze a dětství prožil ve Vršovicích. Otec byl aranžér, matka švadlena a měl ještě dvě starší sestry. Své rané vzpomínky a zážitky, dětské děsy a traumata později zpracoval ve filmech *Do pivnice* (1982) a *Přežít svůj život* (2010). Když mu bylo šest let, onemocněl spálou a ta jej velmi oslabil. Byl poslán na několik měsíců do ozdravovny, kde byly děti „vykrmovány“, aby přibraly na váze. Z traumatizujících zážitků u něho vznikl obsesivní vztah k jídlu, který můžeme zaznamenat hned v několika filmech (*Možnosti dialogu*, 1982, *Jídlo*, 1994, *Otesánek*, 2000) a také ve výtvarném díle. Ve škole se později projevoval jako tičné, uzavřené dítě, které si moc nehrálo s ostatními, ale raději si stranou něco kreslilo. Když mu bylo osm let, dostal od otce k Vánocům loutkové divadlo a tento dárek ovlivnil celý jeho život. Chlapec hrál hry nejen podle daných předloh, ale sám si je i vymýšlel. O svém vztahu k loutkám prohlásil: „Loutky jsou pevně zakotvené v mé mentální morfologii, a proto se k nim ve své tvorbě stále vracím jako k něčemu, co pro

mne znamená určitou jistotu ve vztahu k okolnímu světu. Obyčejně se k nim uchyluji ve chvílích určitého ohrožení. Vytvářím tak totiž své goly, kteří mě mají ochránit proti poměrně reality.“

O několik let později na něho velmi zapůsobila četba knih Lewise Carrolla a Edgara Allana Poea. Motivy z těchto děl se objevují v různých jeho filmech. V letech 1950–54 vystudoval Jan Švankmajer scénografii na pražské Vyšší škole uměleckoprůmyslové. Pokračoval dále ve studiích na DAMU v nově založeném oddělení loutkového divadla, konkrétně dvojbor výtvarná tvorba a režie (1954–58). Doba studií byla pro něho zároveň časem intenzivního hledání nových informací a inspirací, což nebylo v době kulturní a ideologické izolace země nic jednoduchého. Mladý Švankmajer postupně pro sebe objevil svět moderního umění: francouzské malířství začátku 20. století, meziválečnou československou avantgardu, především poetismus a surrealismus, divadlo V+W, sovětskou divadelní a filmovou avantgardu 20. let, německý Bauhaus, dílo Sigmunda Freuda a další inspirativní podněty. Nejvíce jej zaujal již tehdy surrealismus. Na konci svých studií na DAMU potkal Švankmajer Emila Radoka, mladšího bratra známého Alfréda Radoka, a bylo to pro něho, jak říkají surrealisté, jedno z tzv. „určujících setkání“. Od tohoto divadelního teoretika, režiséra a scenáristy dostal nabídku, aby jako loutkoherec spolupracoval na středometrážním snímku *Johanes Doktor Faust*, který připravoval. Radok ve svém filmu, přestože vycházel z české loutkářské tradice, pojal postavu Fausta nadčasově a dal jí širší rozměry. Jan Švankmajer se

Legenda o Faustovi se objevila ke konci 16. století na území Německa a postupně se rozšířila v různých verzích po celé střední Evropě. Na přelomu 18. a 19. století zaujala i německé romantiky (Goetheho, Heineho, Grabbeho a další). V 19. století se fiktivních osudů německého učenice chopila lidová kultura a byly převedeny do loutkových her, které od té doby patřily ke stabilnímu repertoáru německého i českého loutkového divadla. Podíváme-li se však na legendu podrobněji zjistíme, že její jádro je základním mýtem celé západní evropské civilizace a tyto stopy můžeme dokonce sledovat až k biblickému vyhnání Adama a Evy z ráje, když „pojedly ovoce ze stromu poznání“. Obdobný charakter má i řecká báje o Prométheovi, který přinesl lidem „ohně“ – osvětlení, poznání, vědění, schopnosti nebezpečné, které byly dosud vyhrazeny jen bohům. Všechny tyto starověké i pozdější legendy mají společný archetypální základ – neklid. „Jde o vyjádření ‚ztracení‘, vývoje, který člověka dovedl ze stavu ‚přírodního tvora‘, nevinného, bezstarostného a šťastného do stadia bytosti týrané vlastními vědomostmi, odsouzené k nespokojenosti, stále rychlejší honbě za poznáním a pokrokem, jenž ho vede do záhuby.“ (Bertrand Schmitt)

Původní lidová fraška se v podání romantiků změnila. Z komickeho učenice a pyšného bezbožníka se Faust mění v romantického a prokletého hrdinu, což ovšem nic nemění na jeho osudu. „Síla, která jej jako jednotlivce stahuje do propasti, je ta-táž, díky níž lidstvo kráčí vpřed. Tento ‚pokrok‘ je ovšem zároveň tím, co stále víc a víc ničí přírodu i člověka. Je to absurdní, nekonečný běh, který nemůže skončit ničím jiným než

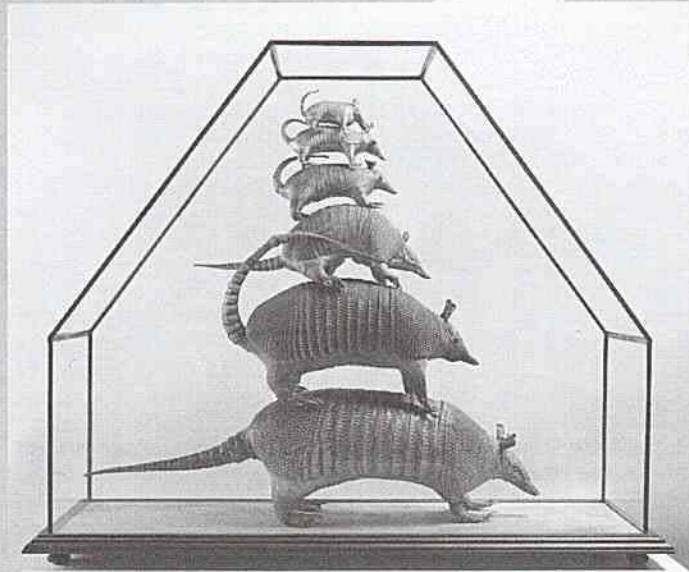


zde poprvé setkal s jedním ze svých ústředních témat: mýtus o Faustovi se objevuje v rozličných podobách v několika jeho filmech, nejen ve slavné *Lekci Faust* z roku 1994.

zkázou a ztracením. Tragický Faustův osud je osudem tážení celého lidstva, osudem člověka jakožto druhu, ovšem také příběhem moderního jedinice vrženého do honby za

vědění, jež je zároveň honbou za mocí." (Bertrand Schmitt) Jan Švankmajer na premiéře *Lekce Fausta* prohlásil: „V renesanci vyhlášený boj za ovládnutí přírody nemohl jinak

V té době byli manželé Švankmajerovi několik let členy umělecké skupiny Máj, jež existovala v letech 1956–68. Toto uskupení, které pojily spíše přátelské vztahy než společ-



dopadnout. Vítězství nebo porážka v tomto boji má stejný důsledek: zánik této destruktivní civilizace." Jinými slovy – příběh člověka bez antropocentrických brýlí.

Výstava ukazuje, že celoživotní dílo Jana Švankmajera je vzácně koherentní, přesto v něm však lze vysledovat několik vývojových etap. Nejde ani tak o proměny stylotvorné, jako spíše o prohlubování, rozvíjení a rozšiřování vlastních témat a východisek. Nejzřetelněji jsou tyto „fázové posuny“ patrné na jeho volné tvorbě, jejíž počátky lze datovat na konec 50. let a je na nich zřetelný vliv Paula Klea. Na podzim 1960 si Švankmajer bere za manželku výtvarnici Evu, za svou Dvořákovou (1940–2005), jež se stala jeho významnou spolupracovnicí na filmech, keramice a dalších



projektech a aktivitách. Začátkem 60. let se ve tvorbě Jana Švankmajera začínají objevovat trojrozměrné artefakty – objekty a assembláže, které jsou dnes přiznávány k informelu či strukturálnímu umění.

ný koncepční program, zahrnoval umělce, kteří odmítali prázdny socialistický realismus a snažili se navázat na meziválečné umělecké trendy, což tehdy nebylo jednoduché prosadit. Členy sdružení byli např. Miloslav Chlupáč, Zdeněk Pacl, Stanislav Podhráský nebo Zbyněk Sekal. Již tenkrát bylo možno na některých objektech Jana Švankmajera vyzorovat stoupající zaujetí výtvarným manýrismem doby Rudolfa II. Pro jeho tvůrčí přístup je příznačné, že více než umělecké skvosty oněch časů je dle vlastních slov více oslovily „všelijaké bizarní objekty, vynálezy, přírodniny a kuriozity bez valné umělecké hodnoty, ale s neobyčejně vzrušivou imaginací“. Tato trvalá životní inspirace manýrismem, mající až obsesivní charakter, vedla Jana Švankmajera v pozdějších letech k vytváření vlastního kabinetu kuriozit tzv. „kunstkamery“ na němž pracuje dosud a mnohé z exponátů, které byly na výstavě prezentovány, jsou souběžně také součástí tohoto jeho multiprojektu. „*Uspořádání kunstkomy* (z něm. kunstkammer) mělo encyklopedický charakter a představovalo obraz světa, *teatrum mundi*... Tento obraz světa byl i obrazem člověka a naopak, neboť vyplýval z podobnosti mikrokosmu a makrokosmu, jak byl formulován již v pozdně antickém novoplatonismu.“ (Ivo Purš)

A zde jsme opět (podobně jako v případě *Fausta*) u kolektivních archetypů naší civilizace, které nám nejsou zase až tak vzdáleny, jsou jenom schovány ve stínu a pokud je někdo (třeba právě Švankmajer) dokáže vytáhnout na světlo, ožijí překvapivě v našem podvědomí svým vlastním životem. Umělci se podařilo najít afinitu mezi rudolfinským manýrismem a surrealismem. Švankmajerova tvorba je, řečeno hudební terminologií, polyfonní, a tato „vícehlasost“ je patrně i jedním z důvo-

dů proč se setkala ve světě s živým ohlasem i na místech, kde to ani sám autor neočekával.

Ve druhé polovině 60. let se Švankmajerova tvorba programově posunula na pozice surrealismu a tento vývoj je dokumentován i filmy: *Zahrada* (1968), *Byt* (1968) a *Tichý týden v domě* (1969). V roce 1970 se manželé Švankmajerovi seznámili s básníkem a teoretikem surrealismu Vratislavem Effenbergerem (1923–1986) a od té doby byli členy Československé surrealistické skupiny, na jejichž aktivitách se významně podíleli, v případě Jana Švankmajera to platí dosud. Shodou okolností se nástup tzv. „normalizace“ na přelomu 60. a 70. let časově překrýval se vstupem manželů Švankmajerových do surrealistické skupiny.

Dalších dvacet let přežil surrealismus, podobně jako celá tehdejší nezávislá kultura v ilegalitě a samizdatu. Pokud se v té době nějaké veřejné aktivity mohly vůbec uskutečnit, byly

této dosud uměním téměř neprozkoumané oblasti sestavil sborník *Hmat a imaginace. Úvod do taktálního umění*. Pod tímto názvem vyšla publikace v pražském nakladatelství Kozoroh (1994). V 70. a 80. letech, ve spolupráci s manželkou Evou, vznikla i celá řada surrealistických keramických nádob a objektů. V pozdějších letech k nim přibývají realizované kresby, na něž přilépou hřebíky, vidličky, nože a gestické, ručně modelované prvky, dále realizované animované kresby, jež zachycují rozložené fáze pohybu, animované koláže a celá řada dalších, nejrůznějšími technikami vytvořených artefaktů. Na konci 90. let se Jan Švankmajer začíná intenzivně zabývat o art brut a vytváří i vlastní mediální kresby a frotáže. Je fascinován africkým uměním a uměním přírodních národů vůbec, které sbírá a také na tyto podněty vytváří i vlastní analogické artefakty. V roce 2007 podniká dokonce cestu do Mali v Africe



poloilegální a nesměly se k surrealismu programově hlásit. Švankmajerovi toto období sice jako umělci existenčně přežili, ale neměly je nejrůznější obstrukce a ústrky ze strany režimu, např. několikaletý zákaz natáčení autorských filmů pro Jana Švankmajera.

Není v možnostech rozsahu tohoto článku podrobněji se rozepisovat o všech dalších vývojových peripetiích Švankmajerovy tvorby. Zmiňme proto alespoň ve zkratce ty nejdůležitější. Začátkem 70. let vznikl rozsáhlý cyklus koláží inspirovaných tvorbou italského manýristického malíře Giuseppe Arcimbolda (asi 1530–1593), jenž působil v Praze na dvoře císaře Rudolfa II. Po vzoru starých obrazových encyklopedií a lexikonů z 19. století vznikl také *Švankmajerův Bilderlexikon*, encyklopedie alternativního světa s fantaskní faunou a florou, kde základním stavebním materiálem koláží jsou právě rozstříhané ilustrace z původních encyklopedií. Zhruba v polovině 70. let se začíná zabývat výzkumem hmatu. Podniká taktální experimenty a v této souvislosti vytvořil i celou řadu taktálních objektů. Na základě výzkumů

a o rok později na Papuu-Novou Guineu. Ve vřídle v Karlových Varech nechává vznikat mineralizované objekty. A to není zdaleka všechno.

Na tomto místě se zcela zákonitě nabízí otázka: Jak je možné, že surrealismus dokázal pod jednu střechu přitáhnout výrazově často zcela odlišné umělce? Odpověď může znít takto: „*Surrealismus není estetika a nevytváří žádnou estetiku. Neexistuje žádná ortodoxie surrealismu. Neexistuje jednotné slohové surrealistické tvarosloví.*“ (Karel Teige III. Praha 1994; str. 408) Je ale zřejmé, že surrealismus přitahuje spíše tvůrčí typy romantické (dionýské) než klasicistní a renesanční (apolinské). Záleží na vnitřních dispozicích člověka, na jeho mentálním typu. Jan Švankmajer to přesně a jednoduše vystihl v roce 1976, kdy řekl: „*Jsem surrealista prostě proto, že nemám na vybranou.*“ Tato lakonická věta je možná lepším klíčem k jeho dílu než všechny učené studie a pojednání, protože jde přímo k věci a nekomplikuje intersubjektivní komunikaci autora s divákem prostřednictvím samotného díla.

Josef Janda