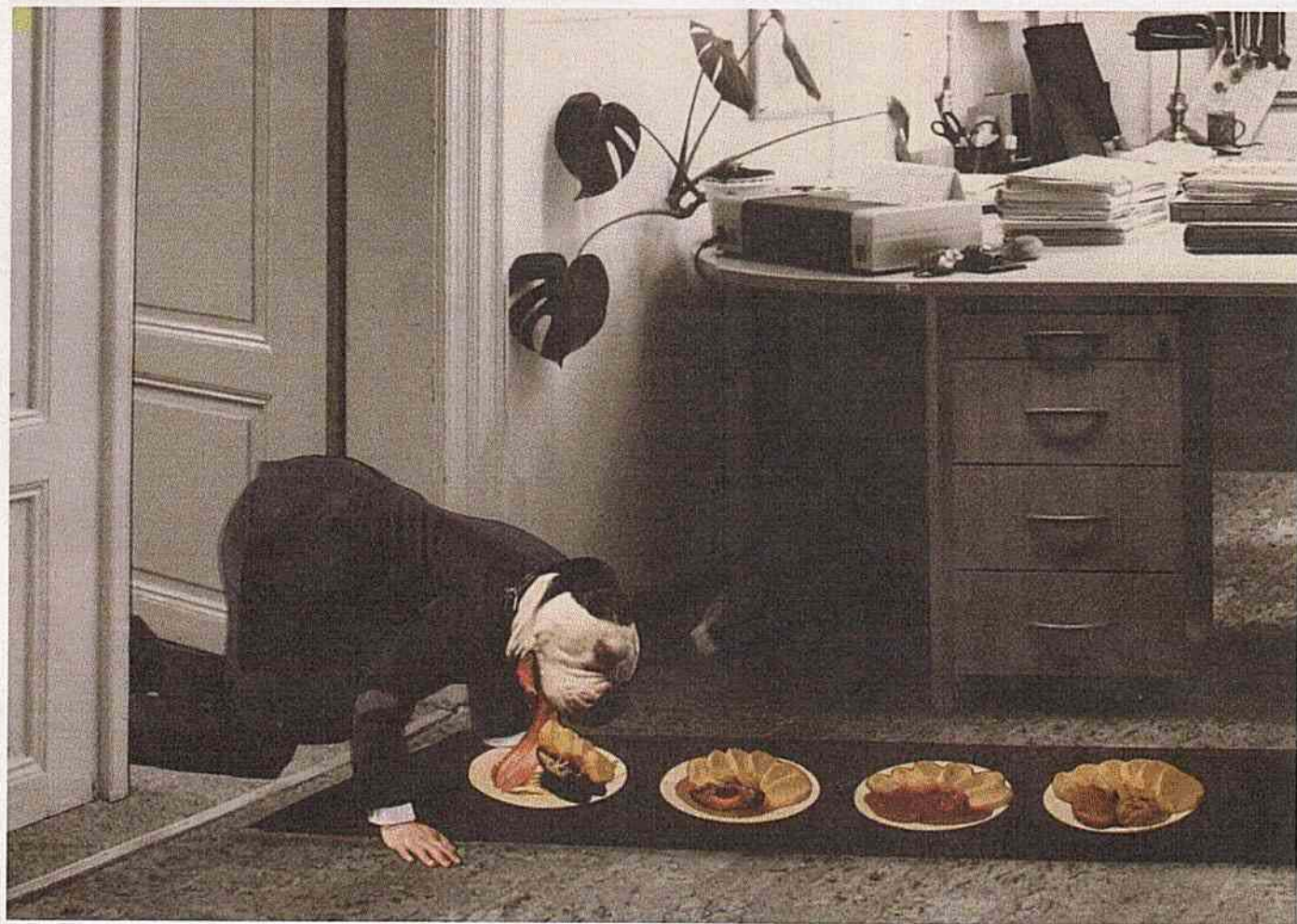


kultura

KULTURA



REPRO RESPEKT

Nemá to na vás podvrtný vliv? (Z filmu *Přežít svůj život*)

Spiklenec imaginace

Obsáhlá monografie mapuje umělecké obsese Jana Švankmajera

□ ONDŘEJ NEZBEDA

„Seru vám na vaši terapii, já chci zpátky svůj sen,“ oboří se Evžen na svou psychoterapeuta. Hlavní hrdina Švankmajerova filmu *Přežít svůj život* (2010) totiž nechce svůj sen o tajemné ženě zkoumat proto, aby se ho zbavil, chce se naučit do něj vstupovat, nechat ho prosáknout do skutečnosti. A jeho touha se nakonec naplní. Zjistí, že v jeho ži-

votě se realita a sen prolínají. Jen jeho reálnou podstatu vytěsnil do svého nevědomí a ona se teď neodbytně vrací skrze dráždivé představy a zasahuje mu do života.

V Evženově výkřiku Jan Švankmajer (78) zkonzenzoval mnohé ze svého osobního postoje a tvorby. Ozývá se v něm proklama- tivní protest proti současné civilizaci a její

vypjaté racionalitě, která podle něj vytlačila všechno magické a spirituální na okraj. Proti nim staví sen a nevyzpytatelné obsahy nevědomí, magii a imaginaci, jež považuje za hlavní inspirační zdroje své tvorby. Nejspíš proto mají jeho díla na pozorovatele často podvrtný vliv. Dotýkají se stejného nevědomého základu. Dráždí ho k průzkumu vlast- ➔

ních obsesí, slasti, ohmatávání hranice své sexuality, fetišistických úchylek a jiného iracionálního chování vymykajícího se tzv. normalitě.

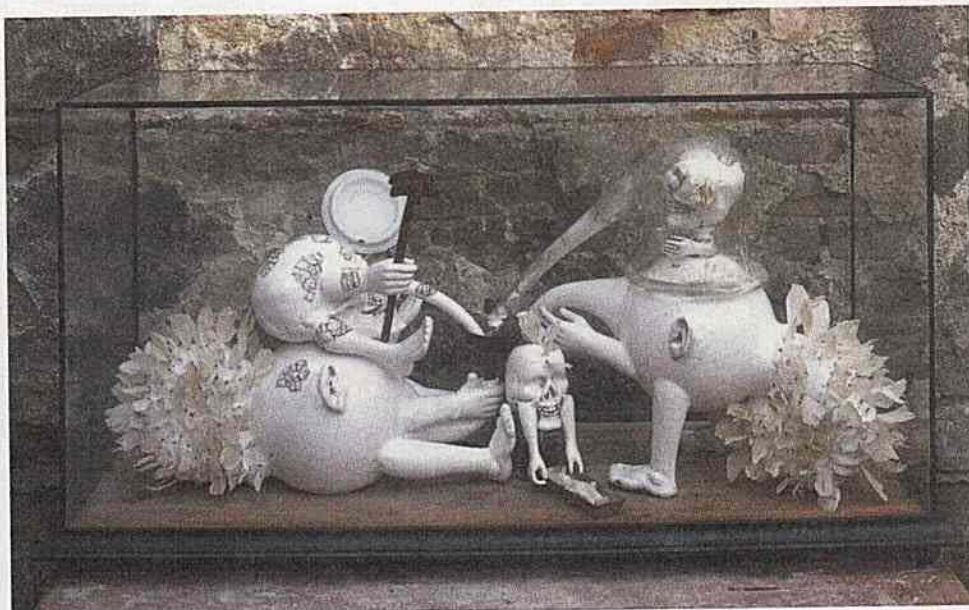
Podrobný vhled do Švankmajerovy tvorby teď umožňuje obsáhlá monografie nazvaná *Možnosti dialogu*, kterou vydalo nakladatelství Arbor vitae. Navazuje na oceňovanou retrospektivní výstavu v Domě U Kamenného zvonu v Praze, která do 15. září

s ním příbuzné vidění světa a tvůrčí práce". Je pro ně tedy mnohem těžší oprostít se od sebeinterpretačního mýtu jejich přítele a uměleckého druha a nahlédnout jeho dílo z překvapivé perspektivy. Přes jejich obdivuhodnou práci je brzy jasné, že se jim to úplně nepodařilo, protože nebyli schopni překročit surrealistický diskurz. Zůstali vědomě „uvnitř hry“, aniž by se snažili vymanit z jejích pravidel a jazyka.

rové postoje. Nebo jak prožíval sérii neúspěchů, které ho provázely po skončení studií a návratu z vojny v roce 1960, kdy založil soubor Divadlo masek.

Útočiště tehdy našli na scéně Semaforu, ale diváci navyklí na kabaretní muzikály jejich experimenty odmítali a opouštěli sál. Nakonec Jan Švankmajer v Semaforu došel výpověď. Když pak v roce 1961 poprvé vystavil své obrazy v Poděbradech, byla vý-

REPRO RESPEKT



Vítejte ve slastném, osvobozeném světě.

pokračuje formou reprízy v Muzeu moderního umění Olomouc. Podle sebevědomého tvrzení editorů Bertranda Schmitta a Františka Dryjeho je jejich kniha „nástrojem, který bude napříště nepostradatelný pro každého, kdo by chtěl Švankmajerovo hluboce univerzální dílo studovat“.

Past sebeinterpretace

Z výše uvedených důvodů by si měl ovšem každý čtenář rozmyslet, zda se do čtení monografie pustí. Účinek Švankmajerových filmů a výtvarných děl spočívá do jisté míry v nepředpojatém vnímání, které dává divákovi prostor pro vlastní asociace a analogie zakotvené v jeho nevědomí. Jakýkoli „nástroj ke studiu“ se ve výsledku stává špionážní zprávou, která může Švankmajerovu tvorbu zbavit části jejího podvratného kouzla.

Lze samozřejmě namítnout, že žádná špionážní zpráva není nikdy úplná a že částečného odtajnění se dopouští sám autor, když svá díla v mnoha rozhovorech k filmům a svých filmových denících vykládá; jeho sebeinterpretace je stejně jako u jiných surrealistů součástí jeho tvorby. V případě monografie *Možnosti dialogu* je ovšem past o to hlubší, že ji sepsali autoři, kteří jsou Švankmajerovi „blízcí jako člověku a sdílejí

Svou monografii sestavili jako koláž z kapitol podrobného komentovaného životopisu, které prokládají několika studiemi o charakteristických atributech Švankmajerovy tvorby – loutkovém divadle, manýrismu, spolupráci s Evou Švankmajerovou, vstupu do Surrealistické skupiny v roce 1970, originálním filmovém jazyce a dalších.

Zjevení filmu

Životopisné kapitoly se samozřejmě nemohou vyhnout několika iniciačním zážitkům: Nejranější taktilní vzpomínce, kdy musel malý Jan za trest klečet na struhadle. Obrazu jeho otce aranžujícího kostýmy na modely ve výkladních skříních. Loutkovému divadlu, které dostal k osmým narozeninám a poprvé si začal tvořit své alternativní světy. Anebo pobytu ve výkrmném sanatoriu, kde se zrodila jeho obsese jídlem. Všechny tyto motivy se později v jeho tvorbě objeví.

O tom všem ale Jan Švankmajer vyprávěl v mnoha rozhovorech a životopisné kapitoly jeho monografie bohužel omezuje jejich encyklopedický charakter. Podrobně se věnuje jen popisům jeho filmů a výtvarným projektům. Bylo by přitom zajímavé dozvědět se, jak se rodily jeho umělecké a názo-

stava po třech dnech zrušena kvůli pohoršeným reakcím.

Prožíval tehdy ale i šťastné okamžiky – v roce 1960 během návštěvy DAMU potkal ve výtahu jistou Evu Dvořákovou. Za dva měsíce měli svatbu a jejich manželství vzápětí přerostlo v umělecké pouto trvající 45 let. O čtyři roky později pak dostal nečekanou příležitost vyzkoušet si nový výrazový prostředek. Krátký film ho nejprve požádal o technické provedení několika záběrů černého divadla ve filmu Oldřicha Lipského. Snímek nakonec nebyl realizován, Švankmajerovi se ale podařilo přesvědčit vedení a natočil vlastní film. Nazval jej *Poslední trik pana Schwarzwalldea a pana Edgara*.

V jeho díle jde o zásadní zlom. Objevil médium, jež má oproti divadlu jednu nespornou výhodu – stříh, který umožňuje větší dynamiku výtvarných obrazů, přechody z jedné kompozice a reality do druhé. Loutka však dál zůstala „zakotvená v mentální morfologii, nejlépe totiž symbolizuje postavení člověka v současném zmanipulovaném světě“, tvrdí Švankmajer.

Faust v každém z nás

Asi nejpoutavější z celé monografie je studie Bertranda Schmitta o faustovské legendě, která prochází celým Švankmajer-

rovým dílem, a také příspěvek Iva Purše o Švankmajerově kunstkamere budované na zámečku v Horním Staňkově.

S faustovským tématem se Švankmajer poprvé setkal v závěru studií na DAMU v roce 1958, kdy dostal nabídku, aby jako loutkoherec spolupracoval na snímku *Johannes doktor Faust*. Režiroval jej Emil Radok a zvolil neobvyklé pojetí: začlenil do děje i zákulisí loutkového divadla, takže se

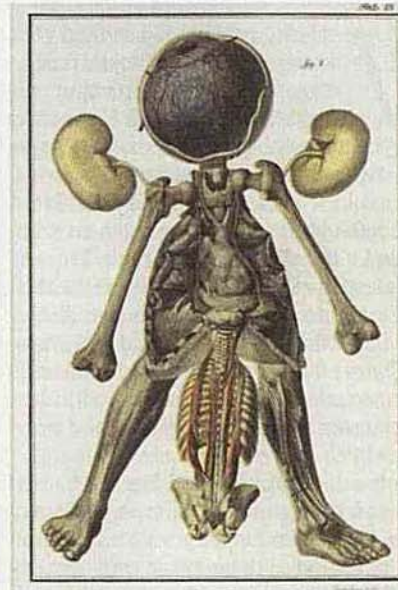
a nakonec ošálí, tím, jak přes božské zákazy baží po vědění, svou věčnou nespokojeností a nakonec zatracením je Faust dokonalejším, 'moderním' dvojníkem Adamovým."

Možná by ale šlo Švankmajerův film nahlédnout i z jiné, přízemnější perspektivy – jako podobenství o osamocněním a opuštěném člověku, který přestává rozumět svému okolí a světu, uzavírá se do vnitřní izolace a nakonec propadá psychické paranoi.

ných přírodnin, mediální i surrealistická díla a další. „Výsledkem Švankmajerovy posedlosti předměty a objekty, jež na první pohled působí jako naprosté zvěčnění světa, (...) je naopak jeho spiritualizace,“ uzavírá Ivo Purš.

Kam zmizela hravost?

Nejobsáhlejší a zároveň nejkomplikovanější kapitolou je studie Františka Dryjeho, v níž



součástí příběhu stávají také herci připravující marionety a rozplétající jejich vodičí provázky... Švankmajer s takovým avantgardním pojetím souzněl. Jeho hvězdami tehdy byli Mejerchold, Tairov, Ejzenštejn, Vertov, v antikvariátech sháněl knihy Teigeho a Nezvala. Navíc sám ve své absolventské hře *Král jelenem* (1958) adaptoval toto staré drama v představení pro loutky a živé herce. Nasadil jim ale na hlavy masky, aby narušil hranici mezi živými a neživými protagonisty. Magický dojem podporovala také „falešná stereofonie“, kdy loutky i herce dabovali další členové souboru skrytí na balkoně.

Zatímco Radok pojal Fausta tradičně jako příběh individuální vzpoury, Švankmajer později jeho legendu ve slavném filmu *Lekce Faust* (1994) aktualizoval a její vyznění proměnil. Faustem se pro něj stává obyčejný člověk, který Mefistofela potká náhodně na ulici, v podstatě je tedy kýmkoli z nás. Nejde tu o podobenství romantické revolty, ale naopak zatracení a pádu člověka v důsledku jeho touhy po moci a vědění, jak upozorňuje Bertrand Schmitt. Ve své úvaze jde však ještě dál.

Faustovský motiv ve Švankmajerově díle podle něj sahá až k mýtu o vyhnání z ráje: „Svou smlouvou se zlem, které ho pokouší

Vyprávění Iva Purše pak dává nahlédnout do kunstkamery, kterou Jan Švankmajer vybudoval ve zrekonstruovaném zámku v Horním Staňkově. Manželé Švankmajerovi ho objevili v roce 1980 při přípravě filmu *Zánik domu Usherů*. Dům se jim stal nejprve letním bytem, ale v jejich myslích se brzy zrodil ambiciózní projekt. Každou místnost tematicky vyzdobit, vybavit sochami, obrazy, objekty a venkovský dům proměnit v jakýsi „surrealistický příbytek mudrců“.

Jde o variaci na sbírky fauny a flóry, jaké vytvářeli dvorní umělci především v renesanci a baroku. Kromě tehdy známých zvířat a rostlin sem zařazovali i kostry a konstrukty fantastických tvorů, archiválií a imaginárních map. V podobném duchu postupuje i Jan Švankmajer, inspirovaný autory manýrismu, především Arcimboldovými kolážemi. V jeho pojetí však kunstkamera není záznamem okolního světa, ale naopak mikrokosmem jeho nevědomí, „materializovanou projekcí jeho vnitřního světa, ideálním vesmírem, v němž je neomezeným vládcem,“ píše Ivo Purš.

Prostory zámku tak zaplňují „přírodopisné“ objekty a koláže připomínající nástěnné plakáty Ernsta Haeckela, masturbační stroje, africké masky a fetiše, arcimboldovské busty skládané z mušlí a ji-

sleduje uměleckou cestu Jana Švankmajera od manýrismu k surrealismu, srovnává jeho filmovou tvorbu s novou vlnou, věnuje se jeho hmatovým experimentům, fetišistickým objektům a mediálním kresbám. Jenže právě v jeho textu se potvrzuje ironické rčení, že surrealismu rozumí nejlépe sami surrealisté a jsou také jeho nejlepší vykladači.

Jeho studie je jistě pronikavá a poučená, ovšem její jazyk tak komplikovaný a ideologický, že je místy krajně obtížné textu porozumět. Navíc právě v konfrontaci s touto studií si čtenář monografie uvědomí jistý paradox – všichni autoři se zabývají pouze závažnými tématy. Jako by nebylo sarkasmu, hravosti, černého humoru a grotesknosti, které jsou pro Švankmajerovu tvorbu stejně příznačné.

Exemplárním příkladem jsou *Spiklenci slasti* (1996), snímek, který je ve Švankmajerově tvorbě v mnoha ohledech výjimečný. Možná proto, že tu autor rezignoval na přísné surrealistické koncepty, není tu cítit stín žádné ideologie. Spiklenci slasti nejsou opravdu ničím víc a ničím méně než poctou slasti v její osvobozené „deviantní“ podobě. Autoři monografie jako kdyby se ale báli jí při svém vyprávění podlehnout. ■