

Eva Švankmajerová

© Jan Švankmajer
graphic design © Jan Balcar
© K-A-V-K-A knižní a výtvarná kultura s.r.o., 2022
ISBN XXX-XX-XXXXXX-X-X

K—A—V—K—A
knižní a výtvarná kultura

K—A—V—K—A
knižní a výtvarná kultura



4

5

Křižovatky těla a erotismu

K—A—V—K—A
knižní a výtvarná kultura

Tělo a jeho metamorfózy, erotismus jako takový, stejně jako poněkud výsměšná i úzkostná podoba ženské sexuality, tvoří v celém malířčině díle podstatné křížovatky a setkávání. Nepřehlédnutelnou a opakovaně se vracějící centrální osu, v různých tvůrčích etapách obměňující se konstantu její tvorby, ať již v manifestační či latentní podobě. Později dokonce v rafinovanějším výrazu, než jaký nám nabízely její obrazy v 70. a 80. letech.

Pro surrealistické malíře představovalo tělo povětšinou pouhou efektní rekvizitu, do níž sice promítali své touhy a představy, ale za cenu toho, že tělo jako takové zbavili života, jeho tělesnosti i smyslnosti, kterou bytostně vyzařuje. Jistě, existují i výjimky, například skvostný obraz George Malkina Tetování z roku 1925, obraz Max Ernsta Polibek (1927) nebo Surrealismus a malířství (1942) či v neposlední řadě třeba celá řada kreseb Hanse Bellmera včetně jeho pověstné Loutky. To vše jsou díla, v nichž tělo prosvítá svým skutečným tajemstvím i výtvarnou řečí, gestem štětce či tužky. Opomenout jistě nelze ani Dalího, jeho „tvárné“ pojetí hmoty, včetně právě těla.

Při pohledu na český surrealismus je třeba v tomto směru zmínit především určitou část díla Jindřicha Štyrského, vedle několika obrazů z poloviny 30. let, zejména některé navýsost znepokojivé koláže ze Stěhovacího kabinetu z roku 1934, výjimečné i v dobovém kontextu. V nich malíř povětšinou skládá z různorodých předmětů, fragmentů, jakési „umělé bytosti“, u nichž zdůrazněný erotismus se snoubí se sarkasmem a skepsí ke světu vůbec. Lidské tělo, či spíše jeho jednotlivé nesourodé části se stávají nositelkami napětí, ale i střídavým výrazem, stejně jako rozličné předměty, s nimiž často vytváří uhrančivý imaginativní objekt. Například pár nohou zakončený kusem velké šunky. Ve Štyrského kolážích bychom většinou marně hledali nějaké romantické exaltace. Jsou plně střízlivé věcnosti a syrové reality, která nám však nabízí celé jedno bohatství světa. Zmínit se jistě lze i o kolážích Karla Teigeho, především o těch z konce jeho života, oproštěných od jisté konfúznosti, přílišné fragmentárnosti, nadměrného hromadění jak ženských aktů, tak předmětů a směřujících svou kompaktností k novému druhu sigmatického, a přesto „tělesného“ surrealistického objektu.

Pokud jde o český poválečný surrealismus, nelze přehlédnout Mikuláše Medka, jenž po svém „figurálním období“ vpisuje své myšlení i gesta svého těla přímo do struktury obrazů, do „tělesnosti“ plátna co otisk svých psychofyzických vztahů. Stejně tak i Romana Erbeny, který poté, co nechal eroticky zaoblená stehna holek bloudit v lese, zaplnil své kresby hemžením těl, groteskními postavami překypujícími celou abecedou nesmyslných činností, absurdním kutilstvím i animální žravostí. Mohly by být jen směšné, kdyby nebyly zneklidňující právě tím, že jsou našimi reálnými a každodenními sousedy.

Vzácnou výjimku – pokud jde o tělo a tělesnost – představuje malířské dílo Evy Švankmajerové. Už v jejích raných obrazech, které již nesou její nezaměnitelný rukopis, se objevuje tělo jak ve svém bytostném významu, tak jako metafora, coby téma ženského údělu i ženské role.



SNÍDANĚ V TRÁVĚ PODLE PANA EDOUARDA MANETA NAMALOVALA E.Š. JAKO TŘETÍ OBRAZ SVÉHO EMANCIPAČNÍHO CYKLU

Snídaně v trávě, podle pana Edouarda Maneta, Emancipační cykly olej na plátně, 1968



Tesknice
olej na plátně, 1980

Prvotní ironii, kterou lze v jejích obrazech čist, například v Emancipačním cyklu, vystřídá v samém počátku sedmdesátých let, kdy se spolu s Janem Švankmajerem připojila k surrealistické skupině kolem Vratislava Effenbergera, nepřehlédnutelný sarkasmus a ironický humor. Setkání se surrealismem, především však s Effenbergerovým myšlením a poesii, stejně jako její činnost ve skupině, byly pro malířku v mnoha směrech určující. A pro další tvorbu zcela zásadní.

Jestliže v jejích předchozích obrazech mohla být a často i byla přítomná těla až naivisticky libivá, nyní se tělo příznačně proměňuje v jakousi „ztučnělou animalitu“, v gesta plná narcismu, který lze vypěstovat na jakékoli zahrádce, v obyčejné housky, v apoteózu otupělosti a blbosti konzumního života, všech tiků tehdejší normalizační společnosti, v níž se žena proměňovala jen v obyčejnou samici.

Stejně jako v převážné části české poválečné surrealistické poesie, i ve výtvarných projevech, v tomto případě v obrazech a i kresbách Evy Švankmajerové, dochází k tomu, na co mimo jiné upozorňuje Ludvík Šváb ve své stati Erotismus a humor v poesii ve sborníku Opak zrcadla. Tedy „k přesunu akcentu z lyrických do sarkastických poloh“.

Přehlídka ženských těl i potouchlost, kterou se často vyznačují, se u Švankmajerové skládá v jakýsi atlas jejich každodenních, často absurdních úkonů, sexuální zběsilosti a erotického našeptávání, jejich ambivalentního prolínání i nemilosrdné diagnózy. Švankmajerová artikuluje tělo ve všech podobách, v metamorfózách, jež jsou mu vlastní, včetně všech myslitelných anatomických disproporcí. Obraz není pouhým projekčním plátnem, ale svérázným místem střetnutí s vlastním tělem tlumočeným malířkou, včetně všech tahů štětcem, gestem jakým nanáší barvu i samotnou malířskou strukturou.

„Erotická fantasmagorie osvětluje vesmír vědomí tryskající z noci, kterou nosíme v sobě a jsme daleko od toho, abychom mohli zjistit všechny proudy, všechny charaktery a všechny nevyplenitelné poklady, jež nám tato noc ještě skrývá,“ napsal Alain Jouffroy v souvislosti s dílem Hanse Bellmera. A platí to i v tomto případě. Jen stěží lze pochybovat o tom, že to byla právě Švankmajerová, komu se podařilo rozluštit několik dalších anagramů erotismu a její klíčová díla patří k těm, která mohou přispět k jeho hlubšímu porozumění. A současně jsou i přiznáním touhy po radikální přeměně skutečnosti. Někdy jde v jejích obrazech o tělo, jehož zadek se proměňuje v až manýristicky pojatou, málem světelnou, vesmírnou kouli, jindy se tělo mění v enigmatickou krajinu, občas i ve změř osamocených údů, stejně svůdných jako nebezpečných. Erotismus jednou připomíná téměř magickou operaci, záblesk pohaví, neboť „Stačí mi/Neklid vašich očí/Neklid vašich úst/ A raduji se,“ jak píše Joyce Mansourová, jindy je směšný, tragický, ironický: „Fuga tvého jazyka a celého kosmu/ Se rozpadla/ Před životem ženy je nejlepší sednou si na prdel“.

Malířčina schopnost proměny věcí a těl nachází ojedinělý výraz nejen v některých již na první pohled efektních obrazech, ale i ve zdánlivě okrajových, ale možná o to víc inspirujících, plných nejen psychického napětí, nezvyklé senzibility, ale i nemalého malířského citu jako je například obraz Tesknice (1980). Oblečené ženské tělo je doslova přehozeno přes opěradlo židle, aby jedna jeho část smutně plovávala, zatímco ta druhá téměř parafrázuje onen vodopád, který již známe z obrazu Námaha z roku 1978. Existenciální úzkost, společná obou dílům, zde soupeří, možná vskutku marně s vyzývavou drzostí smyslného zadku, s jeho vášnivými barevnými šmouhami a oblinami, které jej prokrešují a formují v jedinečnou událost, prozařující celý obraz kdoví jakým neznámým steskem.



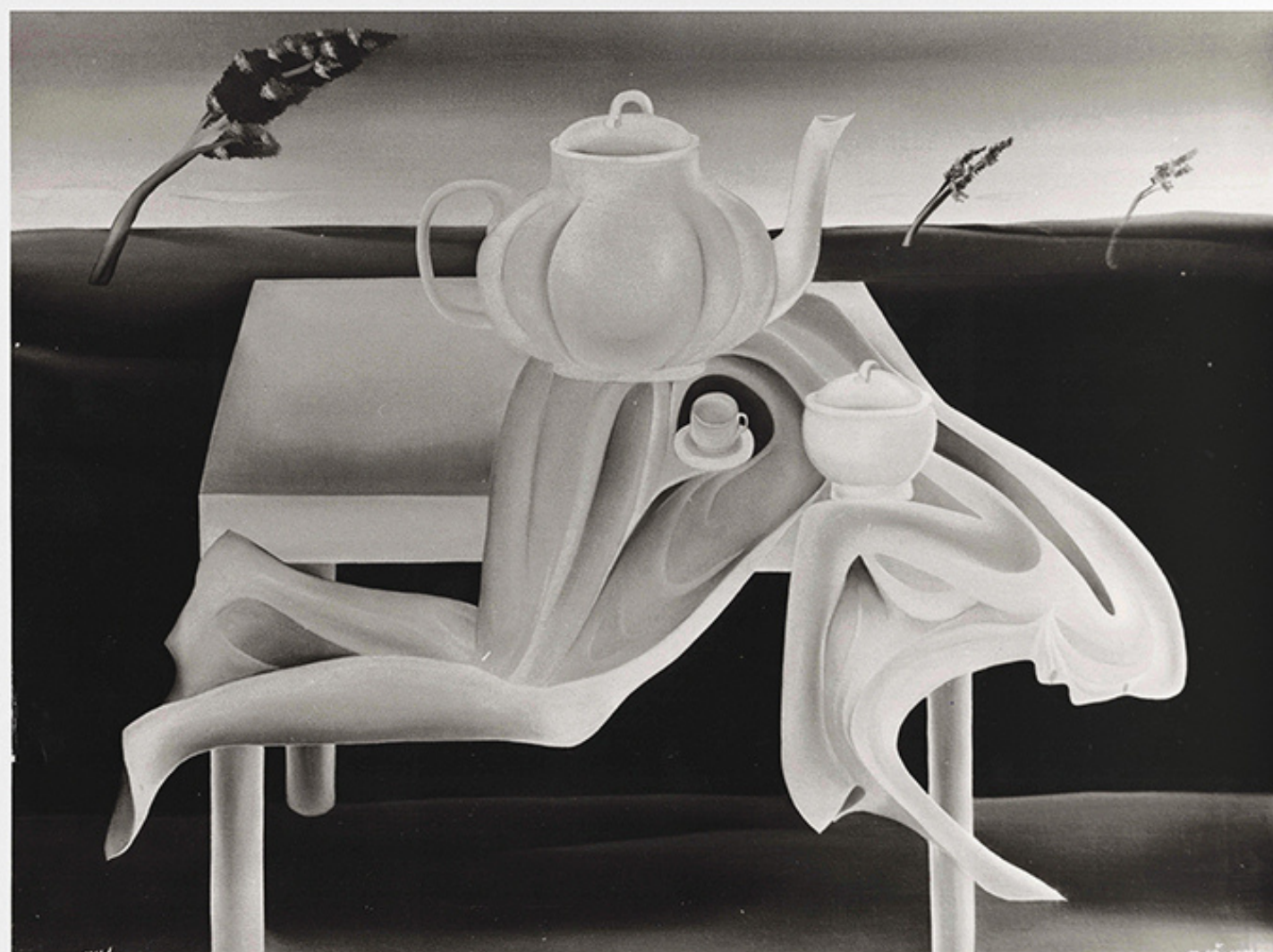
Mentální morfologie
Olej na plátně, 1981

Zvláštní polohu představují tělesné fragmenty, kusy těla, které nevyprávějí pouze o své nahotě, ale stávají se samostatným znakem i nositelem symptomu. Myslím v této souvislosti především na obraz Mentální morfologie z roku 1981. Manýristicky pojatá lýtka s jakýmsi až mrtvolným nádechem, spolu s křečovitě roztaženými prsty blízkým baroknímu kultu tělesnosti, přecházejí v téměř libezně, naivisticky stylizovaná stehna, zatímco z klínu unikají kamsi do prázdna expresivně pojaté, slastní protažené krvavé mraky-šlahouny. Obraz dotváří za lýtky se skrývající a současně je i objímající dítě, z něhož jsou vidět jen prsty ruky a kousek hlavy, vystrašené i zvědavé. Osamocený fragment těla, spojující úzkost i věčnost. Fragment coby výsledek násilí kdysi spáchaného na těle, násilí, které nás děsí a současně i fascinuje.

Tělo u Evy Švankmajerové nikdy není hotovou zásobárnou představ, ani pouhou provokací. Je přesvědčivým vyslovením jejího vlastního těla a jeho údělu, psychofyzických zkušeností, které stírají vnější tvář světa, abychom mohli spatřit krvavé maso skutečných dějů, jejich tajemství.

Vedle těla a tělesnosti vůbec, tvoří centrální osu, nepřehlédnutelnou konstantu její tvorby, neustále se vracející a v různých tvůrčích etapách se obměňující erotismus, ať již v manifestační, latentní či později dokonce téměř ve skrytě rafinované podobě, v mnohem odlišné od nespočetných erotických „poloh“, jaké nám nabízela v 70. a 80. letech. Erotické motivy a jejich metamorfózy mají v obrazech Evy Švankmajerové spíše psychologickou povahu a emocionální napětí než jen imaginativní či vizuální přesvědčivost. Sexuální symboly zde rozehrávají celou řadu analogií, skryté či otevřené agrese, narcismu, exhibicionismu, ale i znechucení a sarkasmu.

Georges Bataille kdesi napsal, že „erotismus v sobě skrývá nebezpečnou pravdu“. A erotizace těla je svým způsobem stejně radikální jako



Vitr
olej na plátně, 1973

víme. Soused je bez tvaru, má mimikry terénu, ve kterém žijeme... Soused námi prostupuje, našimi záležitostmi, aby o nich podával svědectví, které nemůžeme ovlivnit, které vypovídá. On soused...". A obdobně i obraz Vitr (1974), kdy náhlý prudký náraz větru odvál ubrus přidržovaný pouze čajovou konvicí do tvaru poletující ženy doslova eroticky zmuchlané, ale možná o to přitažlivější při vědomí, že s dalším závanem z ní bude v lepším případě zase jen kus hadru. Tato málem dvojitá proměna, dalekosáhlá básnická metamorfóza v sobě skrývá nejen dostatek tajemství, ale zcela osobité poesie. Rovněž lze zmínit obraz Plachty (2001) v němž malířka de facto sestavila tělo ženy z těch nejrozumnějších erotických prvků, „tělo o jakém nesnil ani Arcimboldo. Každá z jednotlivých částí jakoby se vázala k jiné halucinaci, a je nositelkou nespočetných analogií a gest. Potvrzením, že touha mnohonásobuje daný předmět". (Allain Jouffroy)

Jedním z osobitých obrazů, který v sobě propojuje zbesíllost i nehybnost, tajemné okno, jež se objevuje na malířčiných dílech z té doby, včetně „antropomorfních“ parket, s kdo ví kam spěchající ženskou postavou je obraz Také hospodyně ze 70. let. Před pootevřenými dveřmi vyrůstá z parket rozvlákně, symbolicky znázorněné pohlaví, jakoby vypůjčené z malířského rukopisu Toyen, za dveřmi vykukuje nahý prdel z rozvlákně sukny. Sugestivní obraz jednoho ženského světa.

„Nádherná dívčí až ženská/prdelka./ Snadno bytost ohnouti.../ Stačí pouhá záda ohraničená šaty./ Ty tkaniny se trochu/ vzedmuly/ jako to běloba mléka je-li/vřelá činí./ Jsou okolo ní /a tak strní, ční, provokují/ že se přirozeně/stanou architekturou/ i interiérem," napsala v jedné ze svých básní malířka.

K těm nejerotičtějším a současně nejsugestivnějším obrazům bezpochyby patří Pohovka z roku 1982 a Šití (1986). Nejen, že v nich je vše podstatné, čím se vyznačuje malířčino dílo, včetně odvahy k objevům v každodenní realitě, ke svébytné poezii, kterou ozřejmňuje i v té nejbanálnější lidské aktivitě. Na prvně zmíněném obraze je přísně vzato zobrazen milostný akt, při němž se muž se ženou vzájemně oddávají orálnímu sexu. Pohovka, stejně jako všechny další „rekvizity" na obraze vyzařují nejen rozkoš, ale i podstoupený zápas dvou těl, jejich vrcholící slast. Těla splývající v jednu obnaženou krajinu masa, která má náhle téměř nejen mýtotvornou moc, ale i dostatek svůdnosti, které umožňují člověku nejen žít, ale i život prožívat. Z ní se tyčí vzhůru tři až barokně pojaté ruce směřující vzhůru, k samému nekonečnu, k absolutnu i nicotě. Ostatně bylo to právě nekonečno, které pronásledovalo imaginárno markýze Sada: „Chtěl bych, aby svět přestal existovat, když mě to stojí".



Soused
olej na plátně, 1976

V případě Šiti je erotika skrytá v kusech látky-svalů, jež poletují a povlávají po stole v těch nejsvěd-
nějších polohách oproti každodennímu marastu
coby oživující konflikt vztahů. Ale současně svým
způsobem i v celé scéně, v tak prosté a konvenč-
ní činnosti jakou šiti je. Právě tato proměna, tato
odvaha k proměně, k nekonvenčním objevům, tento
přesah každodennosti, to co vyvstává v celé své
„záračnosti“ je erotičtější a vzrušivější, a náhle
i podstatnější, než řada děl, které mají s erotismem
společné jen zobrazené pohlaví, ať už jde o penis
či vaginu. Psychoanalytik Jacques Lacan když
analyzoval Sadovu Filosofii v budoáru příznačně
napsal: „Je to svoboda toužit, která je novým fak-
torem, ne inspirovat revoluci, je to stále kvůli tou-
ze, že se bojuje a umírá, ale co tato revoluce chce
je, aby její boj byl zápasem za svobodu touhy“.



Hospodyně
olej na plátně, 1978

Vnitřní neklid a básnické vidění světa, konkrétnost
lyrismu i černý plamen humoru dostatek probles-
kují obrazy Evy Švankmajerové, tyto křížovatky
vědomého a nevědomého. Tento převážně uhrančí-
vý mentální film, v němž horečka, touha a spalující
vášeň erotismu, stejně jako na druhé straně jeho
výsměch, jsou dostatek svůdné, aby mohly být
i podnětné pro každodenní výpravy za setkáním
nejen se světem a jeho mnohovýznamností, ale i se
sebou samým. Samotná radost z malby, groteskní
smyslnost i dramatická hra záměny znaků a figur
spolu s malířskou invencí patří k sympatické po-
sedlosti Evy Švankmajerové. Uvědomuje si, že za
tělesným analfabetismem se skrývá nejen úpadek
ducha, ale i schopnost jeho kritického myšlení.



Šiti
olej na plátně, 1984



Pohovka
olej na plátně, 1982



20



Nebýt by jste přeci jenom raději ředitelem čistírny?
cyklus Erotické kresby
tužka, 45 x 33 cm, 60. léta

Člověk nikdy neví, cyklus Erotické kresby
tužka, 29 x 42 cm, 60. léta



Cuatro dibujos eróticos
tužka, pastelky, 42 x 29,5 cm, 1974, 1975

21