

Bogusław Zmudziński*

PANORAMA TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ JANA ŠVANKMAJERA**

Wzrastające w ostatnich latach zainteresowanie działalnością artystyczną Jana Švankmajera jest niewątpliwie wynikiem podjętej w końcu lat 80., przez czeskiego plastyka i filmowca decyzji realizowania pełnometrażowych filmów fabularnych, adresowanych do masowej widowni kinowej. Od debiutanckiego utworu *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* z 1964 r., aż po połowę lat 90., ogromna większość filmów, które kręcił Švankmajer to animowane filmy krótkometrażowe. W tym czasie osiągnął wyjątkową pozycję w świecie artystów animacji, stając się głównym przedstawicielem surrealistycznej gałęzi tej twórczości filmowej, czego środowiskowym potwierdzeniem stała się realizacja w 1984 r. filmu *Gabinet Jana Švankmajera. Praski alchemik filmu* braci Stephena i Timothy'ego Quay. Obecność na festiwalach, zdobywane tam nagrody, wysoka pozycja w elitarnym gronie twórców animacji, przez długi czas nie przekładały się na możliwość kontaktu z szeroką publicznością. Mogło się wydawać, że Švankmajer – tak jak wielu innych filmowców realizujących dzieła krótkometrażowe – skazany jest na filmowe getto, zaludnione wielkimi artystami kina, których dzieła znajdują jedynie bywalcy festiwalu i okolicznościowych imprez filmowych.

Zwiastunem zmiany sytuacji stała się realizacja filmu *Coś z Alicji* w 1987 r., bardzo dobrze przyjętej, swobodnej, pełnometrażowej adaptacji *Alicji po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla. Prawdziwy przełom nastąpił jednak dopiero w 1994 r. Nakręcona wtedy *Lekcja Fausta* stała się pierwszym z trzech pełnometrażowych filmów (następne to: *Spiskowcy rozkoszy* (1996) i *Ociosanek* (1999)), które nie tylko pozwoliły zaistnieć Švankmajerowi na największych międzynarodowych festiwalach filmów fabularnych, ale także nawiązać kontakt z szeroką publicznością, dzięki czemu wzrosło też zainteresowanie jego wcześniejszą twórczością krótkometrażową. Potwierdzeniem sukcesów na polu rzadko odwiedzanym przez twórców autorskiej animacji stało się zdobycie Czeskich Lwów – dorocznej nagrody Akademii Filmowej dla *Ociosanka* jako najlepszego rodzimego filmu na ekranach naszych południowych sąsiadów w 2001 r. Warto w tym miejscu podkreślić, że w 2005 r. miał premierę film *Szaleni* – najnowsze, długometrażowe dzieło Švankmajera.

W środowisku twórców autorskiej animacji realizacja pełnometrażowego filmu traktowana jest najczęściej jako rodzaj awansu, o który mają śmiałość ubiegać się tylko nieliczni i tylko nieliczni mogą go dostąpić. Równocześnie dla twórców klasycznej animacji jest

* Wydział Nauk Społecznych Stosowanych AGH.

** Praca została wykonana w ramach programu badawczego WNSS AGH nr 10.10.430.99.

często rodzajem artystycznej zmy, która prześladowuje ich i z którą tylko niektórym udaje się uporać. Wśród wielu powodów dwa wysuwają się na pierwszy plan: pracochłonna technika filmowa i plastyczna natura animowanego komunikatu. Pierwszy sprawia, że nawet krótkie kilkunastominutowe filmy animowane realizuje się latami, zaś filmy długometrażowe powstają zazwyczaj w ogromnych zespołach realizatorskich, co w nieubłagany sposób odbiera im autorski charakter; na czele szczupłego grona chlubnych wyjątków od dziesięcioleci znajduje się *Żółta łódź podwodna* George'a Dunninga¹.

Ambitni twórcy autorskiej animacji mając często świadomość, że nigdy nie zrealizują pełnometrażowego filmu animowanego, o jakim marzą, często kolejnymi krótkometrażowymi obrazami dopisują następne rozdziały do dzieła całego życia, którego „sumaryczny metraż” porównywalny bywa z długością filmu pełnometrażowego². Inni, jeśli decydują się na realizację długometrażowego dzieła kinowego, albo porzucają animację na rzecz filmu aktorskiego³, albo wykorzystują techniki kombinowane mieszając ją z filmem aktorskim, czyli z tak zwaną „akcją na żywo”⁴.

Drugi powód, dla którego twórcy autorskiej animacji rzadko realizują filmy długometrażowe wiąże się z naturą animacji i filmowego języka. Plastyczny charakter klasycznej animacji i rękodzielniczy sposób jej realizacji przeciąża przekaz filmowy do tego stopnia, że zazwyczaj już po kilkudziesięciu minutach widz ma kłopoty ze skupieniem uwagi⁵. Ponadto w przeciwieństwie do filmu fabularnego, którego sukces zasada się z reguły na możliwości identyfikacji widza z centralną postacią, którą jest postać bohatera, w animacji autorskiej identyfikacja tego rodzaju jest możliwa niezwykle rzadko, dlatego, że film ten jako forma wypowiedzi bliższy jest komunikatom artystycznym z dziedziny sztuk plastycznych, w tym także awangardowym, niż typowym, skierowanym do masowego widza narracjom filmowym.

¹ O tym, jak trudny do wykonania może okazać się zamiar zrealizowania klasyczną, rękodzielniczą techniką długometrażowej, autorskiej animacji przekonał się Piotr Dumala realizując adaptację *Zbrodni i kary* wg Fiodora Dostojewskiego. Zamierzona jako dzieło życia miała być według wstępnych założeń pełnometrażową, fabularną animacją. W trakcie realizacji Dumala zredukował swoje plany do filmu niespełna godzinnego, aby ostatecznie przedstawić publiczności utwór „ledwie” 30-minutowy, na realizację którego poświęcił i tak kilka lat życia. Por. *Kafka jako bohater filmowy. Spotkanie z Piotrem Dumalą. Rozmowa Tadeusza Sobolewskiego*, [w:] „Kino” 1992, nr 6, s. 13–17. Jeszcze bardziej przekonujący wydaje się przykład Jurija Norsteina, który od lat nie może skończyć swojego długometrażowego *Szynełu* wg Mikołaja Gogola. Por. *Przekraczanie granic. Piotr Dumala o animacji Norsteina i Bartoscha*, [w:] „Kino” 1995, nr 6, s. 16 – 17.

² Artystami, którzy to sobie dość wcześnie uświadomili są wybitni polscy twórcy: J. Lenica i J. Kucia. Por. *Labirynt. Rozmowa Bogdana Zagroby z Janem Lenicą*, [w:] „Film” 1977, nr 9, s. oraz *Pomagam widzowi się odnaleźć. Z Jerzym Kucią rozmawia Bogusław Zmudziński*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 1997/1998, nr 19/20, s. 180 – 185.

³ Przykładem takiego twórcy w polskim kinie jest Ryszard Czeaka, który w drugiej poł. lat 70. porzucił animację dla aktorskiego filmu fabularnego, realizując: *Zofię* (1976) i *Płomienie* (1978).

⁴ W latach 90. drogą tą poszli bracia S. i Th. Quay realizując swój debiut pełnometrażowy: *Instytut Benjamenta* (1995), wg prozy Roberta Walsera oraz po długiej przerwie drugi film: *Stroiciel trzęsień ziemi* (2005).

⁵ Piotr Dumala w następujący sposób stara się wyjaśnić tę cechę odbioru animacji artystycznej: Oglądanie przez kilka godzin animacji może być dla widza nużące, bo wydaje się zawierać czas dłuższy od realnego czasu projekcji. Wchłaniamy energię dziesiątek tysięcy godzin żmudnej pracy animatorów. Daje to uczucie zmęczenia i klaustrofobii, jak to się zdarza podczas długotrwałego zwiedzania muzeum. P. Dumala, *Co to jest animacja (z moich doświadczeń reżysera i nauczyciela)*, [w:] „Kino” 2003, nr 1, s. 19.

W tej sytuacji przekaz animowany jest szczególnie trudną dziedziną twórczości, zarówno po stronie twórców, jak i nawet najbardziej wyrobionych odbiorców; z tego m.in. powodu tak mało jest w historii artystycznej animacji udanych filmów długometrażowych⁶.

Wspomniane reguły stosują się oczywiście także do twórczości filmowej Švankmajera. Po pierwsze, jego przejście do filmu długometrażowego było możliwe gdyż bardzo wcześnie w swoich filmach zaczął łączyć animację przedmiotową i kukiełkową, z filmem aktorskim; nabyte doświadczenie wykorzystał, a także rozwinął we wszystkich swoich filmach długometrażowych. Po drugie, jego pełnometrażowe realizacje mają jasno zarysowane, będące osią akcji postaci bohaterów indywidualnych (*Coś z Alicji*, *Lekcja Fausta*, *Szaleni*) lub zbiorowych (*Spiskowcy rozkoszy* i *Ociosanek*). Można więc zaryzykować twierdzenie, że dotarcie do szerszej widowni zapewniły dziełom Švankmajera: relatywnie łatwiejsza niż u wielu innych twórców metoda realizacji jego filmów i możliwa identyfikacja widzów z postaciami głównych bohaterów.

* * *

Choć prawdziwym żywiołem Švankmajera wydaje się animacja przedmiotowa, w tej dziedzinie osiągnął też największe artystyczne sukcesy filmami: *Gra z kamieniami* (1965), *Piknik z Weissmannem* (1969), *Jabberwocky* (1971), *Wymiary dialogu* (1982), *Do piwnicy* (1982) i *Jedzenie* (1992), to jednak punktem wyjścia jego twórczości był osadzony w czeskiej tradycji teatr kukiełkowy. Zrealizowane w pierwszych latach filmy: *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara*, *Trumniarnia* (1966) i *Don Juan* (1970) w tak oczywisty sposób wyrastają z doświadczeń współpracy artysty ze środowiskiem praskich teatrów *Semafor*, *Laterna Magica* i *Činoherni Club*, że na pierwszy rzut oka niezwykle trudno dostrzec w nich to autorskie piętno, które stało się znakiem rozpoznawczym reżysera w latach następnych. Pozostaje to niewątpliwie w związku z faktem, że on sam w tym czasie nie miał jeszcze świadomości surrealistycznego charakteru swojej twórczości. Dopiero spotkanie w 1970 r. z Vratislavem Effenbergerem, teoretykiem czechosłowackiej grupy surrealistycznej, pomogło mu w określeniu własnej tożsamości, czego wyrazem było przystąpienie w tym samym roku do Czechosłowackiej Grupy Surrealistycznej.

Jeśli przyjąć za punkt wyjścia, to co można by nazwać rozwiniętą już w innym miejscu przez autora niniejszego artykułu „interpretacją przedmiotową”⁷, łatwiej także w pierwszych filmach Švankmajera doszukać się rysu, charakteryzującego całą jego twórczość. Jest nim właściwa ludzkim bohaterom jego filmów utrata podmiotowości. Na początku wyraża się ona

⁶ Na tę cechę artystycznej animacji zwrócił mi uwagę Giannalberto Bendazzi – włoski historyk tej dziedziny twórczości, autor fundamentalnej pracy *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*. Bloomington and Indiana 1994. Jego zdaniem w całej historii animacji tylko jeden pełnometrażowy film ma dużą wartość artystyczną. Jest nim *Teatr Państwa Kabal* Waleriana Borowczyka z 1967 r. Por. *Animacja to filmowa poezja. Z Giannalberto Bendazzim rozmawia Bogusław Zmudziński*. Skróconą wersję tej rozmowy opublikowało „Kino” 2001, nr 1, s. 19. W podobnym duchu wypowiadał się na ten temat J. Lenica, por. *Jestem bohaterem moich filmów. Z Janem Lenicą rozmawia Bogusław Zmudziński* [w:] „Kino” 1999, nr 9, s. 25 – 29.

⁷ Por. B. Zmudziński, *Jan Švankmajer. We władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna i J. Wojnicka, Kraków 2003, s. 217 – 233.

w prostym, znanym także z codziennych doświadczeń mechanizmie utraty kontroli nad sobą i nad sytuacją, w której się znajdują. W debiutanckiej *Ostatniej sztuczce*... dwóch tytułowych protagonistów inicjuje swoisty pojedynek na „magiczne numery”, czyli tak lubiane przez bulwarową publiczność tricki. Zaczyna się od wymiany grzeczności, potem następuje licytacja umiejętności, w pewnej chwili zaś niewinna zabawa przeradza się w wybuch niepohamowanej agresji, gdyż bohaterowie nieoczekiwanie wychodzą z roli i po prostu przestają być sobą. Finałem tego procesu jest całkowita destrukcja, unicestwienie. Kukły, w które dopiero co tchnięto życie, zamieniają się na powrót w martwe przedmioty, kawałki materiału, drewna, *papier-mâché*, z których je zrobiono.

Ta sama sytuacja powtarza się w *Trumniarni*; spór pomiędzy Punczem a Judym, o najspokojniejszej w świecie jedzącego ziarenka chomika, kończy się wybuchem agresji i przemocy, doprowadzającym do zapowiedzianego już w tytule finału. Na szczęście – a uznać to należy za bardzo znaczące – sam gryzoń wychodzi z tej konfrontacji cało. Tak jak całkowicie bezpieczny i obojętny wobec awantury, którą wywołują bohaterowie debiutanckiego filmu pozostaje niewielki żuczek, który jak na XVII-wiecznej martwej naturze, niezagrożony wędruje po przedmiotach.

W *Don Juanie*, trzecim z wymienionych filmów Švankmajer interpretuje biblijny motyw zbrodni Kaina na Ablu, wykorzystując do tego celu starą czeską sztukę kukiełkową. Tutaj już nawet nie ma początkowego dialogu, właściwie od razu wiadomo, że tytułowy bohater będzie się mścił na bracie don Filipie i rodzinie wybranki swojego serca donnie Marii, za próbę zerwania zaręczyn. Choć poniesie za to karę, skutkiem jego działalności będzie, tak jak w poprzednich filmach, całkowita destrukcja i zniszczenie, w pełni tego słowa znaczeniu – fizyczna eliminacja.

Pierwsze filmy artysty, nie wydają się jeszcze zapowiadać kierunku ewolucji jego twórczości,⁸ zawierają jednak niektóre spośród tych motywów, które będą się przewijać przez większość filmów: dialog przechodzący w konfrontację, agresja, gwałt, uprzedmiotowienie bohaterów i wreszcie destrukcja. Do tematu konfrontacji pomiędzy dwoma skonfliktowanymi stronami Švankmajer będzie w późniejszych latach wracał jeszcze wielokrotnie, w duchu i w formie początkowego okresu twórczości uczyni to m. in. w 1988 r. w *Męskich grach*. Ten film z pozoru nie pasujący swoim tematem do jego dokonań, opowiada o kibicu, który wraca do domu z siatkami pełnymi butelek piwa, aby oglądać mecz piłkarski w telewizji. W trakcie, gdy ów entuzjasta raczy się kolejnymi szklankami złocistego napoju, sportowy spektakl zamienia się w morderczy pojedynek rywalizujących stron. Zamiast kolejnych goli mamy punkty, odmierzane fizycznymi eliminacjami graczy obydwu drużyn, czemu towarzyszy spontaniczny aplauz, wypełniających stadiony tłumów. W epilogu filmu zatarta zostaje granica pomiędzy mieszkaniem a stadionem i nieoczekiwanie dom staje się areną ostatnich fragmentów „gry”, zakończonych łatwym do przewidzenia remisowym rezultatem: 11:11. Artysta eksponuje depersonalizację sportowej rywalizacji obdarzając twarzą kibica wszystkich głównych aktorów spektaklu: zarówno piłkarzy obydwu drużyn, jak i sędziego.

⁸ O ewolucji postawy plastycznej Švankmajera, a zwłaszcza jego związkach z informalem i ekspresyjną abstrakcją pisze F. Dryje. Por. F. Dryje, *Inny wzrok*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 1997–1998, nr 19/20, s. 231–235.

* * *

W początkowym okresie twórczości powstały jednak również filmy drugiego, przez bardzo krótki okres przeciwstawnego, czysto przedmiotowego nurtu jego twórczości. Należą do niego: *J.S.Bach – Fantasia G – Moll* i *Gra z kamieniami* (obydwa z 1965 r.). *Fantazja*, która jest niewątpliwie najbardziej muzycznym filmem reżysera sprowadza się do wędrówki kamery po praskich, zniszczonych zaułkach, opuszczonych przez ludzi i mimo to mających własną duszę. Jedynym człowiekiem i to ukazującym się tylko w ekspozycji filmu jest organista, przygotowujący się do wykonania tytułowego utworu. Potem oglądamy już tylko odrapane ściany, zniszczone drzwi, okiennice, kraty, zamki, wszystko ponad miarę zużyte i pozornie całkowicie martwe. Film kończą przejmujące fotografie starych, od dawna zamurowanych okien, choć odnalezionych w świecie rzeczywistym, w istocie przynależnych raczej do surrealistycznego imaginarium.

W powstałej w tym samym czasie *Grze z kamieniami* mamy natomiast już to wszystko, co uznaje się za najbardziej specyficzne w twórczości Švankmajera. Zegar z kukułką, niewątpliwie twór ludzkich rąk, wymyka się spod kontroli: zamiast regularnie wybijać godziny, odmierza czas w drodze wydawałoby się absurdalnej czynności „rodzenia” kamieni. Apragmatyczność tego proceduru jest manifestacyjna, zegar robi co chce, poprzez swoisty „akt woli” upodmiotawia się, stając się pierwszym spośród szeregu zbuntowanych przedmiotów w świecie Švankmajera. Rodzące się kamienie dążą do stanu uporządkowania swojego istnienia, ostatecznie same formując antropomorficzne kształty, w takt muzyki odtwarzanej ze starego gramofonu. W tym filmie po raz pierwszy Švankmajer odwołuje się do swojego ulubionego manierystycznego artysty Giuseppe Arcimboldiego, na którym wielokrotnie później będzie się wzorował, konstruując i powołując do życia ludzkie postaci z martwych przedmiotów. Zakończenie filmu szykuje nam jednak jeszcze jedno zaskoczenie, w momencie gdy uformowane kamienie zaczynają zachowywać się jak ludzie (większe kamienie pochłaniają, a właściwie pożerają mniejsze, pojawia się agresja), małe rzeczne otoczaki pękają, albo ulegają rozbiciu i sprawnie dotąd funkcjonujący „mechanizm porodowy” ulega zaburzeniu.

Relacja pomiędzy człowiekiem a jego martwym otoczeniem stanie się w następnych latach przedmiotem szczególnego zainteresowania Švankmajera. Zanim jednak do tego dojdzie reżyser kręci jeszcze trzy filmy, których głównym bohaterem ponownie staje się człowiek: *Et cetera* (1966), *Historia naturae* (1967) i *Ogród* (1968). Pierwszy składa się z trzech epizodów, spośród których najciekawszy z punktu widzenia wymowy całej twórczości artysty wydaje się środkowy, zatytułowany *Bat*. Bohater, z tytułowym białym w dłoni tresuje drapieżne zwierzę, przypominające jakąś fantastyczną bestię; im bardziej zaawansowana jest tresura tym bardziej człowiek i zwierzę przechodzą na naszych oczach charakterystyczną metamorfozę, w końcu całkiem zamieniając się rolami. A potem wszystko zaczyna się od nowa, i tak bez końca, jak sugeruje tytuł: *Et cetera*.

W filmie *Historia naturae* artysta zdaje się z odmiennej nieco perspektywy kontynuować ten wątek, diagnozując stosunek człowieka do świata przyrody, świata którego powinien być żywą składową, ale nią nie jest i to z przyczyn, których niełatwo dociec. Odwołując się do manierystycznej konwencji (film jest dedykowany cesarzowi Rudolfowi II), pokazuje, jak człowiek „uśmierca” kolejne gatunki, z jednej strony umieszczając ich okazy w gablotach,

atlasach, klatkach, z drugiej traktując je wszystkie jako pożywienie. Finał filmu, w którym także „wszystkożerny bohater” okazuje się śmiertelny, pobrzmiwia jak sformułowana w konwencji rudolfskiej epoki oraz bujnie rozwijających się wówczas w całej Europie przedstawień martwej natury, przestroga – *memento mori*⁹. Intrygujące, że film ten powstał niedługo po *Ostatniej sztuczce...* i *Trumniarni*, w których – jak pamiętamy – zwierzęcym bohaterom udawało się ująć z życiem z najgorszych, wywoływanych przez człowieka awantur i aktów destrukcji. W oczach Švankmajera w filmie tym – posługując się kategoryzacją Ericha Fromma – w pełni dochodzą do głosu nekrofiliczne skłonności rodzaju ludzkiego¹⁰.

Pierwszy w pełni aktorski film *Ogród* opowiada o innej formie uprzedmiotowienia, a więc w jakim sensie „uśmiercenia”, poprzez odebranie wolnej woli i fizyczne unieruchomienie. Dwóch znajomych wybrało się za miasto, do domu z tytułowym ogrodem. Właściciel domu zawozi na miejsce gościa własnym samochodem. Tam czeka go nie lada niespodzianka: teren ogrodu otoczony jest prawdziwym „żywopłotem”, stanowią go jednak nie splecione ze sobą krzewy, lecz trzymający się za ręce, stojący nieruchomo, milczący ludzie. Nie upłynie wiele czasu a gość z własnej woli uzupełni powstałą w żywopłocie wyrwę własną osobą.

* * *

Za zamknięcie, a zarazem dopełnienie pierwszego etapu twórczości Švankmajera można uznać realizację trzech filmów, w których centralnym tematem jest relacja bohatera z jego przedmiotowym otoczeniem. W filmach tych, nakręconych jeden po drugim w krótkich odstępach czasu i niewątpliwie stanowiących artystyczną trylogię, postawiony zostaje jeden z centralnych problemów jego filmowej twórczości, problem wolności, a właściwie dialektyki wolności i zniewolenia. Dochodzi w nich do syntezy dotychczasowych osiągnięć, zespolenia dotąd w zasadzie odrębnych nurtów jego filmowej aktywności. Wszystkie trzy przedstawiają kolejne wersje konfliktu pomiędzy, nie jak to było dotąd filmowymi bohaterami, lecz człowiekiem i otaczającymi go wytworami, mającymi mu służyć przedmiotami codziennego użytku.

W *Mieszkaniu* (1968) rozpoznany zostaje nowy charakter sytuacji, w jakiej znalazł się bohater filmów Švankmajera. Powrót do domu oznacza dla niego nie schronienie się w izolowanym od świata, bezpiecznym miejscu, lecz wkroczenie a właściwie przymusowe znalezienie się we wrogim świecie, w którym ani przez chwilę nie zazna spokoju. Przyczyna jest nadzwyczaj prosta, choć ze zdroworozsądkowego punktu widzenia zupełnie fantastyczna, trzeba jednak pamiętać, że Švankmajer czuje się spadkobiercą dawnych alchemików i magów¹¹; oto otaczające bohatera przedmioty zbuntowały się, odmawiają posłuszeństwa, działają

⁹ W obrębie różnorodnych tematów martwej natury wyodrębnił się osobny gatunek martwej natury vanitatywnej. Por. co na ten temat pisze Lucia Impelluso w rozdziale *Vanitas vanitatum*, [w:] *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, red. S. Zuffi, Warszawa 2000, s. 245 – 251.

¹⁰ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, Poznań 1998, zwłaszcza rozdział 11 *Agresja złośliwa: nekrofilia*, s. 366 – 415.

¹¹ Sam artysta w ten sposób ujmuje tę zależność i swoją dzisiejszą rolę: Animacja przedmiotów realnych, skombinowana z żywym człowiekiem metamorfoza ich funkcji w realistycznym otoczeniu, kreują znamienne irracjonalność – źródło wszystkiego, co wyrotowe. Animacja to magia, zaś animator to szaman. Animacji nie sposób robić bez techniki, bez kamery trickowej, żyjemy bowiem w epoce upadku. Być może nasi przodkowie byli zdolni natchnąć życiem materię nieożywioną przez prosty akt woli lub za pomoc ożywiającego magiczne

wbrew rolom, które zostały im wyznaczone. Kran po odkręceniu kurka „rodzi” kamienie, łyżka, którą bohater próbuje jeść zupę, okazuje się dziurawa jak sitko, z piecyka węglowego, w którym bohater chce rozpałcić ogień, wylewa się woda itd. Przymusowy pobyt w tytułowym mieszkaniu pełen jest i innych „cudów”: żarówka na długim przewodzie okazuje się taranem kruszącym mur, w lustrze nie można się przeglądać, bo odzwierciedla ono tylko odwrócony wizerunek bohatera, łóżko na którym nieszczęśnik próbuje się położyć zamienia się w kupę trocin, a na dodatek z szafy niespodziewanie wypada pies, który zjada wędlinę, na którą miał ochotę głodny bohater. Najwyraźniej wszystkimi zdarzeniami rządzi logika snu, choć nic nie wskazuje, że bohater mógłby się w pewnym momencie obudzić. Toteż, gdy umęczony i sponiewierany odkrywa ścianę, na której – zwyczajem więźniów przebywających w celi – kolejni „lokatorzy” pozostawili swoje podpisy, i jemu pozostaje tylko dołączyć do ich grona, najwyraźniej uznając się za pokonanego.

Jeszcze gorzej ma się sprawa w *Pikniku z Weissmannem* (1969) – następnym filmie Švankmajera. Przez długi czas nie możemy zrozumieć ironicznego charakteru tytułu filmu. Na łonie przyrody staroświeckie przedmioty „uczestniczą” w pikniku, uczestniczą, tzn. zachowują się tak jakby same na ten piknik się wybrały: stołki grają w piłkę, gramofon odtwarza muzykę, czarno-białe figury i pionki rozgrywają partię na szachownicy, a koszula wyleguje się na tapczaniku, „objadając się” śliwkami. Gdy aparat postanawia zrobić zdjęcia, wszystkie zgodnie pozują do pamiątkowych fotografii. Tylko jedna łopatka zachowuje się „dziwnie”, kopiąc głęboki dół pod drzwiami stojącej na murawie szafy. Gdy sezon na pikniki się kończy, a wykop jest już gotowy, nagle otwierają się drzwi szafy i prosto do dołu wpada skrępowany i zakneblowany tytułowy bohater. Łopatek przychodzi tylko dokończyć dzieła: pogrzebać żywcem nieszczęśnika zasypując go ziemią.

W *Pikniku* mamy więc nieco inną sytuację niż w *Mieszkaniu*. Tutaj bunt się już dokonał, przedmioty już nie muszą odmawiać bohaterowi wypełniania roli, do której zostały powołane. Po wyeliminowaniu swojego pana są już wolne, lecz sposób w jaki z tej wolności korzystają, żałośnie przypomina to jak używał ich tytułowy bohater. Upodmiotowienie przedmiotów okazuje się więc płaskie i mało kreatywne, w gruncie rzeczy sprowadza się do naśladowania „zachowań” podpatrzonych przez przedmioty u człowieka¹².

Bohater trzeciego filmu, zatytułowanego *Cichy tydzień w domu* (1969), zachowuje się tak, jakby wiedział, co spotkało jego poprzedników. Sytuacja wyjściowa przypomina *Mieszkanie*. Bohater wraca do domu, co prawda z własnej woli, lecz najwyraźniej w tajnej misji, skrada się tak, aby nie zostać zauważonym. Tydzień, jaki spędza w stojącym na uboczu budynku poświęca podglądaniu. Ciekaw jest tego, co dzieje się w środku, dlatego w drewnianych drzwiach prowadzących do kolejnych pomieszczeń wierci dziury, aby móc poprzez nie obserwować, co

„szem”; my jednak nie potrafimy się obyć bez techniki. Tym konsekwentniej trzeba się starać, by finalna iluzja była jak najrealniejsza, aby technika, konieczna do jej osiągnięcia, uległa rozproszeniu w efekcie końcowym. J. Švankmajer. *Z ankiet i wywiadów*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 1997 – 1998, nr 19/20, s. 238.

¹² V. Bratislav Effenberger i A. Nadvornikova pisząc o filmie *Piknik z Weissmannem* stwierdzają: „rzeczy nie ożywiane ludzką wyobraźnią tracą swój sens, stają się nudnymi przedmiotami, które nie są w stanie robić nic innego, jak tylko naśladować codzienne zajęcia, do których przystosował je człowiek. V. Effenberger, A. Nadvornikova, *Jan Švankmajer*, tłum. P. Kadlčík, [w:] „Film na świecie” 1984, nr 309–310, s. 93.

robią przedmioty korzystając z jego nieobecności. To, co widzi wydaje się tak fantastyczne i nieprawdopodobne, że właściwie nie poddaje się jakiemukolwiek opisowi. Można chyba powiedzieć, że jego oczom objawia się anarchia w stanie czystym. Prawdopodobnie dlatego, po upływie skrupulatnie odmierzonego tygodnia, bohater podkłada w korytarzu pod każdymi drzwiami materiał wybuchowy; po prostu dla tego zbuntowanego świata nie ma ratunku, wtwory ludzkich rąk i inne materialne przedmioty oszalały. Jedynym rozwiązaniem jest całkowita likwidacja. Nie jesteśmy co prawda jej świadkami, ale możemy być pewni, że do niej dojdzie, budzik odmierzy czas tak, aby detonacja nastąpiła po napisach końcowych filmu. Czy ten bezwzględny odwet ma jednak szansę poprawić relacje bohatera z otoczeniem? Nic na to niestety nie wskazuje, gdyż – jak można podejrzewać – wszystkiemu winien jest sam człowiek, mający do swojego otoczenia wyłącznie utylitarne podejście.

Tryptyk skupia najważniejsze, rozproszone motywy wczesnej twórczości Švankmajera. Relacja pomiędzy bohaterem i jego otoczeniem w późniejszych utworach nie zostaje już tak wyraziście zarysowana. Niemniej w realizowanych w ciągu następnych kilkudziesięciu lat filmach artysta rozwija i jakby na różne sposoby odmienia dwa główne tematy swojej twórczości: narodzin i utraty podmiotowości i podmiotowych aspiracji przedmiotów. Do ponownej syntezy dojdzie jednak dopiero w jego filmach pełnometrażowych.

* * *

Dojrzały i w pełni świadomy, środkowy okres twórczości Švankmajera przypada na lata 1970 – 1986. W tym czasie rozwija on nie bez poważnych ograniczeń, głównie związanych z decyzją odsunięcia go przez ówczesne władze polityczne od możliwości realizacji filmów w latach 1973 – 78, swoją twórczość w dwóch zasadniczych kierunkach. Po pierwsze eksperymentuje z formułą filmu aktorskiego, a niekiedy także dokumentalnego, po drugie zaś, pogłębia swoje doświadczenia z animacją przedmiotową, m. in. rozwijając idee Arcimboldiego.

Ciekawym przykładem filmu sytuującego się na pograniczu tych dwóch obszarów jest *Kostnica* (1970). Dokumentalną, a właściwie reportażową ramę tego filmu stanowi komentarz przewodniczki, oprowadzającej szkolną młodzież po ogromnym sanktuarium w Kutnej Horze, w którym znajduje się 70.000 szkieletów z różnych epok, poczynając od okresu wielkiej zarazy 1318 r. Orowadzająca dzieci kobieta, najwyraźniej nie mogąca sobie dać rady z dyscypliną wśród młodzieży, stara się wzbudzić wśród oglądających podziw dla pracy artystów, którzy nakładem ogromnego wysiłku z ludzkich szczątków: kości i czaszek, stworzyli wiele przedmiotów, takich jak ołtarze, żyrandole, krucyfiksy, herby, inskrypcje i wiele innych, włącznie z porażającymi swoimi rozmiarami piramidami. Niefrasobliwy stosunek młodzieży do szczątków ludzkich, wyrażający się m. in. w składaniu pamiątkowych podpisów na czaszkach i piszczelach, w połączeniu z pełnym powagi komentarzem przewodniczki, równocześnie łajającej niesforną młodzież, stwarza klimat ironicznego dystansu do tego w gruncie rzeczy przerażającego miejsca. Wymowne, że Švankmajer odnajduje w tej nieprawdopodobnych rozmiarów kostnicy spełnienie odwróconego „motywu Arcimboldiego”. Oto niegdyś żywi ludzie zostali całkowicie uprzedmiotowieni, sprowadzeni do roli materiału do tworzenia przedmiotów „użytkowych”. I podobnie jak w przypadku wielu animacji czeskiego mistrza odnosimy wrażenie, że te powołane do istnienia nowe przedmioty

lada moment ożyją. Sugeruje to, stwarzająca iluzję ruchu, nerwowa kamera, oddająca punkt widzenia oszołomionych turystów.

Innym filmem wykorzystującym formułę rep-ortażu jest zmistyfikowany dokument z animowanymi wstawkami – *Otrantski zamek* (1973-78). Z jednej strony można go potraktować jako rodzaj filmowej adaptacji, bo w treść filmu Švankmajer wmontował animowaną opowieść, autorem pierwowzoru której jest Horacy Walpole; zrealizowana ona została w konwencji ilustracji do pierwszego czeskiego wydania z 1879 r. tej klasycznej, angielskiej powieści gotyckiej. Z drugiej jest to *quasi-reportaż*, przedstawiający badacza kultury i domorosłego archeologa, z zawodu lekarza, niejakiego dr Jaroslava Vozába, który jest przekonany o dokonaniu ważnego, kluczowego dla historii literatury odkrycia, umożliwiającego usytuowanie tytułowego zamku nie gdzie indziej tylko w czeskich Otrhanach koło Nachodu, a nie jak każe tradycja na Sycylii.

Dziennikarz przeprowadzający wywiad z bohaterem powątpiewa nie tylko w odkrycie, ale i możliwość dania wiary samemu Walpole'owi, który w przedmowie sugeruje autentyczność historii i nadprzyrodzonych zdarzeń, o których opowiada. Dopiero groteskowy finał dublujący główne wydarzenie powieści z postacią olbrzyma-właściciela, rozsadzającego swoimi nadnaturalnymi rozmiarami tytułowy zamek, zdaje się przekonać dziennikarza. I ponownie, z punktu widzenia interpretatora surrealistycznego wymiaru twórczości Švankmajera, za najbardziej interesujące należy uznać pojawienie się w tym filmie, nie po raz pierwszy w twórczości artysty, postaci człowieka-olbrzyma, który nie mieści się w zbudowanych dla niego pomieszczeniach i albo staje się ich więźniem, albo rozsadza je swoimi nadnaturalnymi rozmiarami.

W późniejszych filmach motyw ten będzie w twórczości czeskiego artysty powracał wielokrotnie. Pojawi się m.in. w filmie *Coś z Alicji* (1987), w którym bohaterka adaptacji drugiej części dyptyku powieściowego Lewisa Carolla trafi do pomieszczenia, które stanie się dla niej więzieniem. Magiczna przemiana jej fizycznych rozmiarów będzie podkreślać możliwość utraty jej cech podmiotowych. Podobnie stanie się w utworze *Ciemność, światło, ciemność* (1989) – jednym z ostatnich krótkometrażowych filmów artysty, w którym widz jest świadkiem „narodzin” ogromnych rozmiarów *homunkulusa*. Ten przerażający stwór – metodą prób i błędów – dopasowuje do siebie różne części ciała, starając się równocześnie zmieścić w niewielkich rozmiarów pomieszczeniu. Niektóre stadia jego narodzin, czy może swoiście pojętej ewolucji przywołują postaci z obrazów Hieronima Boscha. Kiedy w końcu osiągnie docelowy, człowieczy kształt, jego rozmiary okażą się zupełnie nie dopasowane do pokoju, w którym się znalazł. Jedną z możliwości interpretacji tytułu filmu sugeruje, że tylko sam, choćby nie wiem jak fantastyczny i budzący grozę proces narodzin *homunkulusa* to czas światła. Pomieszczenie zostaje oświetlone, gdy proces ten się rozpoczyna, na koniec ledwie powołany do życia niby-człowieka, który w tym samym momencie został więźniem, gasząc samemu światło, pogrąża swoją egzystencję w wieczystych ciemnościach.

Zrealizowany zaraz po *Otrantskim Zamku* film *Zagłada domu Usherów* (1980) oparty na niezwykle sugestywnym opowiadaniu Edgara Allana Poe, również wyrasta z zainteresowania artysty literaturą grozy¹³. Wyróżnikiem tego, w równym stopniu co literacki pierwowzór

¹³ Por. E. A. Poe, *Opowieści niesamowite*, przeł. Bolesława Leśmiana i Stanisława Wyrzykowski, Kraków 1984, s. 289 – 310.

niesamowitego filmu, jest wyjątkowe w dziejach kina rozwiązanie relacji pomiędzy słowem a obrazem. Švankmajer nie tyle ekranizuje opowiadanie Poe’go, co ilustruje je animowanymi obrazami, cytując w formie komentarza z off-u obszerne fragmenty literackiego tekstu. Przy czym historia wizyty narratora u starego przyjaciela w jego rodzinnej posiadłości, jaką stanowi tytułowy dom Usherów, przedstawiona zostaje w sposób w tym sensie niezgodny z treścią opowiadania, że wyeliminowane zostają z filmowych obrazów postaci wszystkich trzech protagonistów: narratora, gospodarza Rodericka Ushera i jego siostry bliźniaczki, przedwcześnie żywcem pogrzebanej lady Magdaleny; jedynie obecność narratora zaznaczona zostaje ruchliwym punktem widzenia kamery.

Ta obecność bohaterów w warstwie narracji leksykalnej, przy równoczesnej nieobecności ich w warstwie wizualnej, stwarza reżyserowi pole manewru, które wykorzystuje on stosując, właściwe animacji tricki. Dzięki temu możliwe jest wydobycie z opowiadania wątku wpływu rodzinnego domu, czy właściwie zamku na stan ducha i ciała jego mieszkańców; studium rozkładu uzyskuje dzięki temu niezwykle sugestywną i ekspresyjną formę. Warto zwrócić uwagę, że usunięcie bohaterów z planu filmowego pełni tu podobną rolę jak w filmie *Piknik z Weissmannem*. Dom Usherów w jakiś groźny i destrukcyjny sposób upodmiotawia się, uzyskując tym samym ostateczny wpływ na życie i śmierć bohaterów¹⁴. Równocześnie jeszcze silniej niż w tekście literackim, a podobnie jak w filmie *J.S. Bach – fantasia g-moll* przestrzeń zewnętrzna i jej destrukcyjna przemiana oddaje do tego stopnia stan ludzkiego ducha, że momentami odnosimy wrażenie zatarcia się granic pomiędzy postrzeganym a wyobrażonym.

Drugim filmem powstałym pod wpływem prozy E. A. Poe’go jest *Wahadło, studnia i nadzieja* (1983)¹⁵, studium przemocy, lęku i grozy osadzone w realiach czasów średniowiecznej inkwizycji. Ponownie jak w *Kostnicy* i *Zagładzie domu Usherów* punkt widzenia kamery zidentyfikowany zostaje z punktem widzenia torturowanego bohatera a zarazem samego odbiorcy. Radykalność tego posunięcia polega na potraktowaniu ciała bohatera, a więc i ciała widza, jako „przedłużenia” kamery.

Trójczłonowy tytuł filmu odpowiada trzem etapom wyrafinowanej tortury, jakiej ofiarą pada bohater: ostre wahadło, zbliżając się z przerażającą swoją monotonią regularnością ma rozciąć skazanego na połowę, z kolei po równie nieprawdopodobnym, co szczęśliwym uratowaniu (szczury przegryzają rzemienie), ziejąca ogniem i naszpikowana ostrymi narzędziami ściana spycha bohatera w stronę studni, a gdy udaje mu się zatrzymać ją i odnaleźć drzwi, których otwarcie stwarza nadzieję na odzyskanie wolności, u kresu drogi którą wskazują, czeka z wyciągniętymi ramionami zakapturzony inkwizytor. Film rozegrany nie tylko bez słów, ale nawet bez jakiegokolwiek podkładu muzycznego, za jedyne dźwięki mający odgłosy pracujących mechanizmów oraz oddechów i jęków skazanego bohatera, kończy cytat z *Nadziei* Villiersa de l’Isle Adama – francuskiego wielbiciela amerykańskiego pisarza, stanowiący wypowiedź inkwizytora: „Cóż to, mój synu. Jutro będziesz zapewne zbawiony... a ty chciałeś od nas odejść.”¹⁶

¹⁴ Por. E.A. Poe, *Zagłada Domu Usherów*, op. cit. s. 300 i następne.

¹⁵ Por. E. A. Poe, *Studnia i wahadło*, op. cit., s. 311–328.

¹⁶ Cyt. za tekstem *Wahadło, studnia i nadzieja*, wydrukowanym w „Filmie na świecie” 1984, nr 309–310, s. 100, będącym przedrukiem z „Film a doba” 1984, nr 10, s. 599.

* * *

Równolegle z przedstawioną powyżej serią filmów, w których animacja odgrywa rolę co najwyżej służebną, w dziesięcioleciu 1982–92 Švankmajer nakręcił filmy, które stanowią kwintesencję jego stylu plastycznego i sposobu artystycznego myślenia w animacji. Patronuje im tak wysoko przez czeskich surrealistów ceniony Giuseppe Arcimboldi. W 1989 r. Švankmajer realizuje żartobliwą etiudę *Flora*, stanowiącą kwintesencję właściwego artyście sposobu interpretowania Arcimboldiego. Na łóżku leży postać kobieca, uformowana głównie z jarzyn i owoców. Obok na krześle stoi szklanka z wodą. Florze ta woda jest do życia niewątpliwie konieczna, cóż jednak z tego, skoro nie może po nią sięgnąć, gdyż jest całkowicie skrzepowana. W ciągu 20 sekund jesteśmy świadkami przyspieszonego rozkładu równie pięknego, co nietrwałego „ciała” Flory.

Zrealizowany w 1982 r. film *Wymiary dialogu* to utwór, na który składają się trzy epizody, traktujące tytułowy dialog ironicznie, a nawet sarkastycznie. Zaczyna się od *Dialogu rzeczowego*. Jakby wprost ze świata Arcimboldiego przenosimy się w epokę współczesnej animacji: dwie twarze, jedna „zbudowana” z naczyń, sztućców i innych urządzeń kuchennych, druga zaś z owoców, warzyw i różnych środków spożywczych, nie tylko nie podejmują dialogu, ale zachowują się wobec siebie agresywnie, dopuszczając się swoiście pojmanego aktu „kanibalizmu”. Kolejne etapy konfrontacji i agresji zakończonej kanibalizmem prowadzą do coraz większego rozczłonkowania, poszatkowania i zmiżdżenia pierwotnego budulca. Przedmioty, które uporządkowały się w antropomorficzne twory w końcu zamieniają się w najbardziej poddający się kształtowaniu materiał – plastelinę, z której powstaje niemal identyczna z ludzką twarz. Dialog rzeczowy spełnia się w narodzinach *quasi-człowieczeństwa*, o tym jak bardzo ułomnego opowiadają pozostałe dwie nowelki.

Druga, jak na Švankmajera bardzo konwencjonalna, nosi tytuł *Dialog namiętny* i opowiada o wybuchu miłosnego pożądania dwóch *homunkulusów*. Być może to właśnie „grzech pierworodny” poczęcia i narodzin sprawia, że ich związek tak bardzo podobny do wybuchu ludzkiej namiętności i zakończony podobnym efektem, tzn. narodzinami potomstwa, kończy się nie tylko odrzuceniem nowonarodzonego, jeszcze nie do końca ukształtowanego dziecka, lecz także aktem wzajemnej agresji, prowadzącym do zupełnej degradacji i wyniszczenia. Bohaterami są istoty niewątpliwie fizycznie do ludzi podobne, przede wszystkim jednak ich zachowanie tak bardzo przypomina ludzkie, że widz musi czuć się poważnie zaniepokojonym.

Nie inaczej jest w noweli trzeciej, zatytułowanej *Dialog wyczerpujący*. Dwaj pseudoludzcy bohaterowie, jak w pierwszych filmach Švankmajera *Ostatniej sztuczce...* i *Trumniarni*, wydają się skłonni prowadzić pełen porozumienia i dobrej woli dialog. Niewiele jednak trzeba, wystarczy zamiana miejsc, aby pierwotną zgodność wyparł całkowity brak porozumienia. Od pewnego momentu nie tylko zaczynają mówić innymi językami, ale mówią też o czymś zupełnie innym. Jak w finale sugeruje reżyser, sytuacja staje się od pewnej chwili nieodwracalna; mimo ponownej zmiany miejsc nie uda się już nawiązać początkowego porozumienia, a jego brak doprowadzi do całkowitego wyniszczenia.

Dialog, choć nieobecny w tytule, jest także punktem wyjścia jak dotąd ostatniego krótkometrażowego dzieła artysty, złożonego z trzech nowel filmu *Jedzenie* (1992); bo czyż wspólne spożywanie posiłków nie zakłada jakiejś formy porozumienia? Osia akcji są trzy

posiłki, natomiast treścią filmu szczególna forma agresji, jaką jest kanibalizm, a nawet auto-kanibalizm. Podczas *Śniadania* siedzący przy jednym stole mężczyźni zamawiając tytułowy posiłek ciągle zamieniają się rolami. Ten, który właśnie zjadł śniadanie zastyga w bezruchu, przemieniając się w automat do wydawania posiłków, drugi zaś zamawia danie, a następnie otrzymuje je – jak by to brzmiało nieprawdopodobnie i zniechęcająco – wprost z wnętrza poprzednika. Gdy sam kończy, również nieruchomieje, na przeciwległym krześle pojawia się zaś następny „klient” i cykl rozpoczyna się od nowa.

Švankmajer zdaje się sugerować, że w doświadczeniach naszych fizycznych relacji ze światem, które przecież z konieczności polegają na wymianie materii, akt kanibalizmu wydaje się nie tylko możliwością, ale i w jakimś nadrealnym sensie koniecznością naszej egzystencji. Wskazują na to w filmie dwa istotne szczegóły. Po pierwsze wszyscy zamawiający śniadanie spożywają mięsny posiłek, co przecież w naszej cywilizacji coraz częściej traktuje się jako akt „kanibalizmu” wobec naszych braci mniejszych. Po drugie, przed opuszczeniem tej szczególnej restauracji klienci zaznaczają na ścianie swoją obecność, charakterystycznymi znakami pozostawianymi w celach przez więźniów, bo przecież są – choć z nieco innych powodów niż bohater *Mieszkania* – więźniami opisanej sytuacji.

Drugą część filmu stanowi *Obiad* również z udziałem dwóch siedzących naprzeciwko siebie konsumentów. Tym razem sytuacja jest jeszcze bardziej czytelna. Kelner najwyraźniej nie jest zainteresowany przyjęciem zamówienia (stanowi to niewątpliwie refleks znanych autorowi aż nazbyt dobrze socjalistycznych obyczajów); oczekiwanie się przedłuża, więc wygłodzonym konsumentom nie pozostaje nic innego jak najpierw pochłonąć wszystko wokół, a później rzucić się na siebie. Przebieg *Kolacji* jest jeszcze radykalniejszy. Tutaj już bardzo wyraźnie rozróżnia się pomiędzy jedzeniem wegetariańskim a mięsnym. Wegetariańskiego najwyraźniej nie brakuje, mięsne natomiast wydaje się być przedmiotem najwyższego pożądanego skoro kolejni konsumenci gotowi są do spożywania własnych części ciała, łącznie z najintymniejszymi.

* * *

Osobne miejsce w twórczości krótkometrażowej Švankmajera stanowią dwa filmy będące komentarzem do sytuacji kulturowej i – co jest pełnym ewenementem w dorobku artysty – politycznej współczesnego człowieka. Pierwszy – *Dziennik Leonarda* powstał w 1972 r., i był przyczyną kłopotów reżysera, które doprowadziły do odsunięcia go na wiele lat od możliwości realizacji filmów. Rysunki i szkice Leonarda wyznaczają w tym filmie perspektywę spojrzenia na współczesnego człowieka. Klasyczne piękno, mistrzostwo ręki przeciwstawione zostaje dokumentalnym i chaotycznym zapisom przejawów życia człowieka drugiej połowy XX wieku, a zwłaszcza czasów „normalizacji” w Czechosłowacji. Płaszczyznę porównania wyznacza ruch, którym Švankmajer ożywia rysunki renesansowego artysty. Film zbudowany jest z ciągu swobodnych skojarzeń i stanowi osąd współczesności dokonany z pozycji proroka epoki wynalazków technicznych. Nic nie może przekonać Leonarda A.D. 1972 do uprawiania apologetyki współczesności.

Nie inaczej jest w zrealizowanym w osiemnaście lat później filmie *Koniec stalinizmu w Czechach* (1990). Ten krótki wykład najnowszej, powojennej historii Czechosłowacji, przeprowadzony z punktu widzenia surrealizmu niesie rodzaj politycznego ostrzeżenia.

Kolejni powojenni przywódcy partyjni to jakby dzieci narodzone w mitologicznym trybie, bezpośrednio z głowy nekrofilicznego przywódcy – Stalina. Kto następny wynurzy się z jego głowy pomalowanej na aktualnie modne, polityczne kolory? Szczególnie szokującą partię filmu stanowią dwa fragmenty. Pierwszy przedstawia proces seryjnego lepienia z gliny „nowego człowieka”; ledwie ten *homunkulus* opuści taśmę, już zwisa na szubienicy, żeby potem trafić do wiadra z materiałem, z którego zostanie ulepiony jego następca. Drugi jest wynikiem asocjacji, w której zdjęcia młodzieży kreującej na stadionach gimnastyczne układy, kojarzą się autorowi z erotycznymi grafikami z epoki markiza de Sade’a, przedstawiającymi sceny grupowego seksu; w pierwszym i w drugim przypadku ludzie są traktowani w równie uprzedmiotowiony sposób.

Twórczość filmowa Švankmajera prezentowałaby się zapewne inaczej, gdyby miał on możliwość rozwijania swojej sztuki w kierunku, jaki sugerują obydwa wymienione filmy. Takiej jednak możliwości nie było i dlatego znamy zupełnie inne oblicze surrealistycznej wyobraźni artysty. Droga, którą wytyczają *Dziennik Leonarda* i *Koniec stalinizmu w Czechach* poprowadziłaby go zapewne w stronę innego typu filmu pełnometrażowego. W zaistniałej sytuacji za filmy, które poprzedziły pełnometrażowe dokonania artysty, należy uznać przede wszystkim *Jabberwocky* (1971) i *Do piwnicy* (1982).

Z perspektywy całego dorobku artysty *Jabberwocky* jawi się jako zapowiedź nakręconego 16 lat później filmu długometrażowego *Coś z Alicji*. Utwór ten to pierwsza, nakręcona na wiele lat przed *Zagładą domu Usherów*, próba adaptacji utworu literackiego, poprzez znalezienie swobodnie rozumianego wizualnego odpowiednika, przy równoczesnym wsparciu obrazu zacytowanym z offu adaptowanym tekstem. Tym razem chodzi o poemat Lewisa Carrolla z drugiego tomu przygód Alicji, czyli *Alicji po tamtej stronie lustra*¹⁷. Efekt ekranowy tego zabiegu musi zaskakiwać swobodą asocjacji i wydaje się, że jego pełna wartość ujawnia się dopiero po obejrzeniu długometrażowego filmu *Coś z Alicji*.

Wspólny dla obydwu obrazów jest jawny prymat wyobraźni dziecięcej dopuszczonej do głosu przy zachowaniu reguł rządzących filmem jako przekazem onirycznym. Świat *Jabberwocky* i *Coś z Alicji* to świat wyobrażeń kilkuletniej dziewczynki, w którym to, co miłe, beztroskie, radosne i spełniające wymogi niezobowiązującej dziecięcej zabawy, splata się z tym, co wrogie, pełne lęku, niekiedy bardzo okrutne i brutalne. Granica pomiędzy tymi sprzecznymi aspektami pierwotnej, dziecięcej wyobraźni jest niezwykle płynna. Jak to się we śnie zdarza, mieszają się porządki i nic nie wydaje się realne. Švankmajer dopuszcza do głosu wyobraźnię infantylną w przekonaniu, że stanowi ona ostatnią ostoję prawdziwej i swobodnej kreatywności, odnalezienia pierwotnej relacji człowieka ze światem. Obydwa filmy przywracają też wiarę w możliwość – przynajmniej w obszarze wypowiedzi artystycznej – radykalnego zakwestionowania porządku rzeczy narzuconego światu przez wyobraźnię i cele dorosłych, zwłaszcza przez utylitarny sposób postrzegania relacji pomiędzy człowiekiem i jego otoczeniem.

Z drugiej strony w filmach tych dochodzi również do głosu dziecięcy, w tym w szczególności dziewczęcy, profetyzm, intuicja tego, co czeka bohaterkę, gdy stanie się dorosłą kobietą i borykać się będzie z doświadczeniem seksualności i śmierci. Dla przeczuć tych, tak

¹⁷ L. Carroll, *Dżabbersmok*, [w:] *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 22.

mocno ze sobą powiązanych obszarów ludzkiej egzystencji, twórca znajduje kształt właściwy surrealistycznej wyobraźni. Podobnie jak dla podmiotowo – przedmiotowej relacji, chwiejnej i nie dającej żadnej gwarancji trwałości tego, co podmiotowe: woli, wyobraźni i świadomości. Alicja co i rusz popada w tarapaty świadczące o grożącej jej utracie podmiotowości, typowa dla sennej wyobraźni zamiana ról pomiędzy dziewczynką a lalką, a także liczne akcenty nekrofiliczne podkreślają płynność, chwiejność i stałe zagrożenie jej tożsamości.

Podobną zależność co *Jabberwocky* i *Coś z Alicji* cechują dwa inne filmy: *Do piwnicy* (1982) oraz przedostatni zrealizowany przez Švankmajera film długometrażowy *Ociosanek* (2000). *Do piwnicy* stanowi artystyczną zapowiedź realizacji powstałego w 18 lat później filmu pełnometrażowego, będącego uwspółcześioną adaptacją XIX-wiecznej czeskiej bajki Karla Erbena. Tym razem dochodzi do jawnej konfrontacji wyobraźni dziecięcej ze światem dorosłych, w obrębie łatwej do streszczenia opowieści. Bohaterami filmu są bezdzietni małżonkowie od lat nie mogący doczekać się potomstwa. Pewnego dnia mąż porządkując działkę wykopuje korzeń o przypominających niemowlę kształtach. W ramionach niespełnionej matki korzeń nabiera ochoty do życia, okazując się z czasem „dzieckiem” bardzo żarłocznym. Jego apetyt sprawia rodzicom zrazu tylko kłopoty aprowizacyjne, z czasem jednak doprowadza do bezprzykładnych aktów kanibalizmu, których ofiarami padają listonosz i kobieta z opieki społecznej, a w końcu także jego rodzice. Zamkniętemu w piwnicy Ociosankowi z odsieczą przychodzi kilkunastoletnia Elżbietka, która go karmi i tak długo, jak to tylko możliwe chroni przed wszelkimi zagrożeniami. Po zjedzeniu poletka kapusty uprawianego przez jedną z sąsiadek los tytułowego bohatera jest jednak już przesądzony. Doprowadzona do ostateczności kobieta rozprawi się motyką z żarłocznym potworem.

Finałowe sceny filmu rozwijają motywy obecne już w filmie *Do piwnicy*. Elżbietka wzorem swojej poprzedniczki zagląda do piwnicy z naiwną, choć nie pozbawioną odruchowego lęku, ciekawością dziecka. Jej przychylność dla Ociosanka wyraża akceptację i zrozumienie dla pierwotnych, animistycznych motywów, obecnych zdaniem Švankmajera już tylko w obszarze dziecięcej wyobraźni¹⁸.

* * *

Trzy pozostałe długometrażowe filmy Švankmajera: *Lekcja Fausta*, *Spiskowcy rozkoszy* i *Szaleni* choć nie są w dosłownym znaczeniu adaptacjami, odsyłają jednak do tradycji europejskiej literatury. Pierwszy do motywu faustowskiego, rozwijanego zwłaszcza w dramacie *Tragiczna historia życia i śmierci doktora Faustusa* Christophera Marlowe’a i w tragedii *Faust* Johanna Wolfganga Goethego, drugi do obszaru „wiedzy zakazanej”¹⁹, której głównym reprezentantem w kręgu naszej kultury był markiz Donatien Alphonse François de Sade. Trzeci wreszcie, ponownie do dorobku markiza de Sade’a i opowiadań Edgara Allana Poe’go – ulubionego pisarza Švankmajera.

¹⁸ Por. J. Jaroš, *Makabryczna przesada*, tłum. Jerzy Płażewski, [w:] „Kino” 2001, nr 2 oraz J. Płażewski, *Nie ociosywać natury*, [w:] Kino 2003, nr 12, s. 34.

¹⁹ R. Schattuck, *Wiedza zakazana. Od Prometeusza do pornografii*, tłum. M. Borowska, Kraków 1999. Por. Rozdział VII. *Boski Markiz*, s. 275 – 360.

Scenerią dwóch pierwszych filmów, podobnie jak *Ociosanka*, są zwykłe praskie kamienice, od dawna nie remontowane i rzadko wietrzone. To w nich wg Švankmajera odprawiane są tajemnicze rytuały, które stanowią realne odniesienie jego twórczości filmowej.

W *Lekcji Fausta* przejście od mieszczańskich wnętrz do teatralnego świata praskiego *divadla*, marionetkowej rzeczywistości, w której, jak w średniowiecznej retorcie, możliwe jest tchnięcie życia w pierwotnie bezkształtną materię, jest płynne i możliwe za sprawą zwykłego reklamowego anonsu, który trafia na ulicy do rąk bohatera. Odnalezienie właściwego adresu oznacza bezpowrotne przekroczenie granicy realności, odnalezienie się w świecie wywodzącym się z XVII i XVIII – wiecznej jarmarcznej tradycji *Faustpuppenspiele* i magii o średniowiecznym rodowodzie.

Współczesny mieszkaniec Pragi, przypadkowy przechodzień, zostaje nieświadomie wciągnięty w teatralno-magiczny rytuał, ulega praktycznie – tym samym, co jego sławny poprzednik – pokusom: posiadaniu wiedzy tajemnej, władzy nad światem, dostępu do absolutnego kobiecego piękna i młodości. Dramat w warstwie słownej czerpiący śmiało z tekstów Marlowe’a, Goethego i tradycyjnych czeskich przedstawień lalkowych choć rozgrywa się na deskach praskiego teatru, siłą przekazu czerpie z nieustannego mieszania rzeczywistości przedstawionej scenicznego widowiska i równie barwnie ukazanych teatralnych kulis, z pozornie zwyczajnym, znanym z wcześniejszych filmów artysty światem praskich ulic, starych zniszczonych kamienic, oficyn, podwórek, odrapanych murów, zagrzybionych klatek schodowych, piwnic i innych zapuszczonych zakamarków.

Surrealistyczne spojrzenie na dramat Fausta ujawnia się przede wszystkim w trakcie wielokrotnych prób wyrwania się bohatera ze świata teatralnego przedstawienia, gdy wydaje mu się, że uwalnia się z pułapki zastawionej nań przez siły nieczyste, dobrze rozpoznające odwieczne pragnienia ludzkiej natury. Najpełniej podkreśla to rozgrywający się na praskiej ulicy finał opowieści, gdy bohater kolejny raz salwując się ucieczką z rzeczywistości praskiego *divadla*, w której Lucyfer przedwcześnie upomniał się o wypełnienie zobowiązań, wpada przypadkowo pod koła przejeżdżającego samochodu, prowadzonego przez kierowcę – widmo. Švankmajer domyka historię wyraźną sugestią, że historia Fausta jest odnawiającą się historią każdego z nas, gdyż następny kandydat do wykraczającej poza teatralne realia roli już czeka w kolejce, aby przeżyć swój osobisty, choć faktycznie ciągle ten sam, uniwersalny dramat.

Nawracający, właściwie toczący się bez końca, rytm narracji, który po raz pierwszy doszedł do głosu w nakręconym przed czterdziestu laty filmie *Et cetera* ujawnia się również w zrealizowanych w dwa lata później *Spiskowcach rozkoszy*. Tutaj cykliczność wyznacza rytm tygodnia, w którym mieszkańcy starej, praskiej kamienicy przygotowują się „do niedzieli”, aby w ten świąteczny dzień zaspokoić swoje najbardziej skryte i fantastyczne seksualne pragnienia. Jak w przypadku wielu innych filmów czeskiego twórcy w *Spiskowcach rozkoszy* ciężar tematu – tym razem erotycznego – równoważy poczucie humoru twórcy, żartobliwy stosunek do perwersji tytułowych spiskowców, nie przypominający w niczym ponurych opisów zachowań bohaterów prozy markiza de Sade’a, w tym zwłaszcza jego *120 dni Sodomy, czyli Szkoły libertynizmu*. Ten pozbawiony dialogów film przynosi obraz niezłomnej determinacji sześciorga bohaterów w dążeniu do celu autoerotycznej rozkoszy, utwierdzającej ich jednak jedynie w stanie chronicznej samotności. W następnym tygodniu znów trwać będą przygoto-

wania do kolejnego świątecznego spełnienia, z tą jedynie różnicą, że bohaterowie wymieniają się swoimi skrytymi pragnieniami.

Szaleni – ostatni film pełnometrażowy Jana Švankmajera odbiega w swoim charakterze od właśnie opisanych obrazów. Jego akcja osadzona ni to współcześnie, ni to za życia XVIII – wiecznego arystokraty, w którym twórca chce, abyśmy rozpoznali rysy „boskiego markiza”, rozgrywa się w domu wariatów, o czym w ekspozycji informuje nas sam artysta, po raz pierwszy wprost z ekranu prezentując swój film. Bohater – wrażliwy młodzieniec Jean Berlot zaraz po pogrzebie chorej psychicznie matki poznaje oddającego się obrazoburczym praktykom ekscentrycznego markiza. Zaszokowany jego libertyńskimi poglądami chce zerwać znajomość, markiz jednak umiejętnie żerując na jego naiwności i dobroduszości, wciąga go w kolejne etapy swojej gry. Wiedząc o chwiejności psychicznej bohatera, namawia go, aby poddał się niezwykle liberalnej terapii. Młodzieniec zafascynowany urodą domniemanej córki dyrektora szpitala sam nie wiedząc, kiedy zostaje aktorem zdarzeń, nad którymi traci od pewnego momentu kontrolę. Uwalnia bowiem grupę uwięzionych w piwnicy lekarzy, którzy zostali tam zamknięci w wyniku buntu markiza i szaleńców, którzy opanowali szpital, udając personel medyczny. Przechwycenie rządów przez nową ekipę kończy się dla bohatera tragicznie, zostaje on poddany o wiele bardziej restrykcyjnej terapii.

Ostatni film Švankmajera, zgodnie z deklaracją wygłoszoną w ekspozycji, uwikłany jest w ideologiczny spór, w jaki sposób prowadzić dom wariatów; czy na sposób rewolucyjny, dając absolutne pierwszeństwo swobodzie, czy konserwatywny, wszystko kontrolując i operując karami. Nie dając możliwości rozstrzygnięcia tego sporu, surrealista stara się nas przekonać, że jest jeszcze trzecia droga zawiadywania tego rodzaju przybytkiem, która łączy najgorsze cechy obu wymienionych metod; to ta, która praktykowana jest w domu wariatów, w którym my wszyscy właśnie żyjemy²⁰.

* * *

W scharakteryzowanych powyżej długometrażowych filmach Švankmajera autor nie rezygnuje z animacji jako narzędzia artystycznego wyrazu. Kręcąc w większości filmy w bardzo tradycyjnym tego słowa znaczeniu, fabularne, wzbogaca ich treść o niezwykle sugestywne wstawki animowane, stanowiące rodzaj przedłużenia akcji i zarazem komentarza do zazwyczaj dość realistycznie przedstawionych wydarzeń. Przedmioty, które ożywia, czy to czyniąc je bohaterami opowieści (*Coś z Alicji*, *Lekcja Fausta*, *Spiskowcy rozkoszy*, *Ociosanek*), czy sytuując na zewnątrz akcji w sposób pozornie niezwiązany z jej przebiegiem (ponownie *Lekcja Fausta* i *Szaleni*), nadają niezwykle atrakcyjny i oryginalny wymiar jego filmom aktorskim. Znamienny wydaje się tu przykład ostatniego dzieła, w którym użycie animacji może być śmiało uznane za istotne wzbogacenie historii Jeana Berlota, ale także oglądu całej twórczości Švankmajera. Podobnie jak w animowanym kilkudziesięcioszekundowym, zrealizowanym w 1989 r. dowcipie filmowym *Zakochane mięso* autor przywraca w *Szalonych* kawałkom, wręcz skrawkom mięsa zdolność życia, w tym przede wszystkim ruchu, ale najwyraźniej także – na pewnym poziomie świadomości i wrażliwości

²⁰ Por. pierwszą stronę listy dialogowej filmu *Szaleni*.

– odczuwania i przeżywania. Dzięki takiemu rozwiązaniu artysta osiąga przewrotny efekt: podkreślony zostaje „somatyczny” wymiar opowieści, stale czyhające na człowieka ryzyko uprzedmiotowienia jego istnienia.

Z drugiej strony, właściwie po raz pierwszy w tak jawnej postaci, w twórczości czeskiego surrealisty pojawia się możliwość interpretacji animacji przedmiotowej jako wizji szaleńca, w którego wyobraźni ożywione przedmioty, stając się wyrazem jego stanu ducha, osaczają go, dopełniając jego okaleczoną egzystencję. Co więcej, Jan Švankmajer, z determinacją właściwą przedstawicielom surrealistycznego nurtu twórczości, sam podsuwa taką sugestię. Niewielu artystów we współczesnej skomercjalizowanej kulturze audiowizualnej stać na taką odwagę.

PANORAMIC VIEW ON JAN ŠVANKMAJER’S CREATIVE OUTPUT

Jan Švankmajer – is a leading world animation creator and a confirmed representative of surrealism belonging to a small circle of film artists who, apart from great achievements in short animation, can also boast of remarkable attainments in long features. He owes it to his technique of combining animated and acting scenes together, which he developed already when making his short film forms. The article is a synthetic attempt at presentation of the artist’s whole creative output starting from his first short animations from the 1960s up to his latest feature film titled Lunacy. The author of the text underlines the centrality of the object animation in the artistic work of Jan Švankmajer, who is the most outstanding representative of this form of animation alongside Jan Lenica, Walerian Borowczyk and Stephen and Timothy Quay. In his latest film, the artist suggests with the kind of determination typical of the surrealists that all of his object animation production can be regarded as vision of a lunatic. Not many artists have courage to do so in the contemporary – and commercialized in the very nature of it – audiovisual culture.