

Marta Maciejewska

ORCID: 0000-0002-0482-9903

Uniwersytet Gdański

O (wielo)gatunkowości filmów pełnometrażowych Jana Švankmajera

Słowa kluczowe: animacja, gatunki filmowe, Jan Švankmajer, film pełnometrażowy

Keywords: animation, film genres, Jan Švankmajer, feature film

Czeski reżyser i artysta Jan Švankmajer jest postacią znaną i cenioną w świecie kina. Miejsce wśród najważniejszych twórców animacji wypracował sobie przede wszystkim filmami krótkometrażowymi, które realizował przez większą część swojej kariery (od 1964 roku). W nich rozwinął autorski, rozpoznawalny język filmu opierający się na animacji poklatkowej i nawiązujący w obrazowaniu przestrzeni do malarskiego manieryzmu, a także zaprezentował najistotniejsze dla niego tematy, które powracały w większości obrazów (między innymi śmierć, przemijanie, cielesność, jedzenie i komunikacja). Biorąc pod uwagę zarówno techniczną, jak i tematyczną konsekwencję, z jaką Švankmajer realizował swoje filmy krótkometrażowe, można by go uznać za twórcę spełnionego już na tym etapie pracy. Tej tezie przeczy jednak wolta w pracy reżyserskiej Czecha, która nastąpiła w roku 1994 — od tego czasu Švankmajer kręci bowiem wyłącznie pełnometrażowe filmy fabularne (ostatnim krótkim obrazem jego autorstwa jest *Jedzenie* z 1992 roku [*Jidlo*, Wielka Brytania-Czechosłowacja]).

W wywiadzie z Bogusławem Zmudzińskim czeski artysta wyjaśniał, że postanowił realizować filmy pełnometrażowe, ponieważ chciał prezentować zagadnienia, które wymagają rozwinięcia: „Decydujący jest temat, to on narzuca środki: rodzaj animacji i długość filmu. Kręcę filmy długometrażowe dlatego, że mam tematy na długie filmy”¹.

¹ B. Zmudziński, *Jestem surrealistą* [wywiad], „Kino” 2002, nr 4, s. 56.

Decyzja o wyborze dłuższego medium umożliwiła Švankmajerowi rozwinięcie uniwersum, które wcześniej w kilkuminutowych animacjach było jedynie zarysowane, lecz doprowadziła także do wytworzenia całkowicie nowego, hybrydycznego języka filmu. Kondycja losu ludzkiego prezentowana w pełnych metrażach czeskiego reżysera jest podobna do tej zarysowanej w jego krótkich filmach: człowiek podlega władzy snu i podświadomości (w *Przeżyć swoje życie* [*Přežít svůj život (teorie a praxe)*, Czechy-Japonia-Słowacja 2010], *Czymś z Alicji* [*Něco z Alenky*, Szwajcaria-Wielka Brytania-Czechosłowacja-RFN 1988] i *Lekcji Fausta* [*Lekce Faust*, Czechy-Francja-Wielka Brytania 1994]), nie może samodzielnie decydować o swoim życiu (w *Szalonych* [*Šílení*, Czechy-Słowacja 2006]), może stać się ofiarą czy nawet pożywieniem (w *Małym Otiku* [*Otesánek*, Czechy-Japonia-Wielka Brytania 2000]), jest niewolnikiem swojej fizyczności i śmiertelności, na które nie ma wpływu. Z kolei w języku filmu można dostrzec połączenie porządku krótkiej animacji z porządkiem filmu aktorskiego (akcja filmu aktorskiego często przecinana jest krótkimi animowanymi wstawkami, a ciała aktorów niejednokrotnie podlegają animacji wycinankowej i poklatkowej).

Švankmajer jest twórcą niszowym, artystą, który — poza epizodem współpracy z MTV, dla której przygotowywał w latach 80. minionego wieku krótkie klipy animowane (m.in. *Zakochane mięso* [*Meat Love*, USA-Wielka Brytania-RFN 1989]) — ma niewiele wspólnego z *mainstreamem* i pojęciem kina gatunków. Prawdopodobnie najłatwiej byłoby zatem ominąć klasyfikację gatunkową i jego filmy pełnometrażowe określić mianem surrealistycznych². Ten przymiotnik usprawiedliwiałby w wystarczającym stopniu takie środki, jak: łączenie animacji z filmem aktorskim, wykorzystywanie groteskowo wykluczających się porządków narracji czy obrazowania, a także byłby w pełni zgodny z pojęciem sztuki postulowanym przez Czecha³. Warto jednak zauważyć, że decydując się na realizację pełnometrażowych filmów fabularnych, Švankmajer bierze na siebie całą odpowiedzialność związaną z tym medium i jego poszczególnymi komponentami: narracją, kreowaniem bohaterów, obrazowaniem przestrzeni, a także środkami przynależącymi do poszczególnych gatunków filmowych.

Informacje dotyczące pełnometrażowych filmów fabularnych Švankmajera (między innymi streszczenia, obsada, twórcy) dostępne są na poświęconych im podstronach w internetowych serwisach filmowych Filmweb i Internet Movie Database, które słyną z kategoryzowania filmów oraz przypisywania im tagów gatunkowych. Klasyfikacji gatunkowej na wymienionych portalach podlegają także filmy czeskiego reżysera — w ich wypadku wykorzystano następujące tagi: animacja, fantasy, surrealistyczny, przygodowy, horror, thriller, dramat, komedia,

² Michael Richardson podkreśla wagę jego twórczości, nazywając go w swojej książce jednym z najbardziej produktywnych surrealistycznych filmowców. Por. M. Richardson, *Surrealism and Cinema*, Oxford-New York 2006, s. 121.

³ Por. J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 1. *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwoździ, Gdańsk 2005, s. 408–409.

czarna komedia, kryminał. Określenie „film surrealistyczny” — jak sugerowałam — w wypadku twórczości Švankmajera mogłoby definiować system organizacji świata przedstawionego, warunkować dobór niektórych środków (zarówno fabularnych, jak i dotyczących języka filmu), być swoistym „nadgatunkiem” (to znaczy, że każdy film reżysera, niezależnie od cech innych gatunków, które można w nim wyróżnić, byłby filmem surrealistycznym). Z kolei tag animacja powinien odnosić się nie do gatunku, lecz do języka filmu (podobnie jak określenie „film aktorski”).

Odnosząc się do gatunków przypisanych pełnometrażowym filmom Švankmajera przez użytkowników i redakcje wybranych serwisów internetowych o tematyce filmowej, można zauważyć, że dobór gatunków odnosi się do konkretnych komponentów omawianych filmów czeskiego reżysera: przenikanie się światów surreального i realnego (horror, fantasy⁴), niezwykle (lub przerażające) istoty bądź niecodzienne okoliczności (horror, thriller, film przygodowy, fantasy, kryminał), obecność humoru lub groteskowe współistnienie komizmu i przerażających wydarzeń (komedia, czarna komedia), a także skomplikowane losy i problemy bohaterów (dramat). W moim przekonaniu spośród wymienionych gatunków znaczny wpływ na kształtowanie rozpoznawalnego stylu Švankmajera mają horror, fantastyka i komedia⁵.

Horror

Švankmajer już w swoich filmach krótkometrażowych nawiązywał do klasyków literatury grozy — nakręcił adaptacje dzieł Horace’a Walpole’a (powieść *Zamczysko w Otranto* [*The Castle of Otranto*, 1764]) oraz Edgara Allana Poe (opowiadania *Zagłada domu Usherów* [*The Fall of the House of Usher*, 1839] i *Studnia i wahadło* [*The Pit and the Pendulum*, 1842]). Znamiona horroru noszą

⁴ Określenie „fantasy” — odnoszące się zarówno do filmu, jak i literatury — traktuję raczej jako podgatunek fantastyki, rządzący się konkretnymi prawami, operujący konkretnym, powtarzalnym rodzajem świata przedstawionego oraz typami bohaterów. W odniesieniu do filmów Švankmajera posłużę się ogólniejszym określeniem „fantastyka”, ponieważ klasyfikowanie ich jako „fantasy” jest w moim przekonaniu błędne.

⁵ To wstępne i ogólne rozpoznanie najważniejszych gatunków wpływających na filmy pełnometrażowe czeskiego reżysera. Trafnym i ciekawym (a także znacznie bardziej szczegółowym) tropem byłoby przyrównanie filmów pełnometrażowych Švankmajera do gatunków, o których Rick Altman wspomina w swojej książce *Gatunki filmowe: body genre* („cielesny gatunek” w ujęciu Lindy Williams) i *grossout films* („filmy obrzydliwe” w ujęciu Billa Paula). Te konteksty, w zestawieniu z teorią dotyku czeskiego reżysera (o której pisze on m.in. w książce *Hmat a imaginace: Úvod do taktilního umění* [*Dotyk i wyobraźnia: Wstęp do sztuki taktylnej*]), mogłyby stanowić wartościowe objaśnienie „obrzydliwej cielesności” w jego twórczości. To jednak temat na odrębny artykuł. Por. R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 357–358; J. Švankmajer, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art* (*Hmat a imaginace: Úvod do taktilního umění*), przeł. S. Dalby, Londyn-Nowy Jork 2014.

ponadto jego inne krótkie obrazy, w których postaci nie potrafią poradzić sobie z niszczącymi je instynktami (*Trumniarnia* [*Rakvičkárna*, Czechosłowacja 1966]), wkraczają do przerażających miejsc (*Do piwnicy* [*Do pivnice*, Czechosłowacja 1983]), stają się kanibalami (*Wymiar dialogu* [*Možnosti dialogu*, Czechosłowacja 1982], *Jedzenie*) bądź padają ofiarą tajemniczej i morderczej siły (*Flora* [USA], *Zakochane mięso* i *Ciemność, światło, ciemność* [*Tma/Světlo/Tma*, Czechosłowacja] — wszystkie trzy z 1989 roku). Biorąc pod uwagę zarówno dotychczasowe nawiązania do horroru, jak i artystyczną konsekwencję czeskiego reżysera, nie dziwi korzystanie przez Švankmajera z poszczególnych komponentów wymiennego gatunku także przy realizacji filmów pełnometrażowych.

Noël Carroll w *Filozofii horroru* pisze, że

jedną z głównych struktur budulcowych horroru jest zespolenie. Mówiąc najprościej, często wyraża się ono w tworzeniu postaci przekraczającym granice utrwalonych kategorii, takich jak wewnątrz–zewnątrz, życie–śmierć, owad–człowiek, ciało–maszyna itp.⁶

Opisywaną przez amerykańskiego badacza strukturę Švankmajer wielokrotnie wykorzystuje w swoich filmach pełnometrażowych: w tym wypadku najważniejszymi kategoriami opozycyjnymi są dwa mieszające się porządki — realny i surrealny — których całkowite zrozumienie nie jest dostępne dla postaci filmów.

Wśród omawianych obrazów najbardziej wyrazistym przykładem nawiązania do horroru jest *Mały Otik*. Na zbieżność filmu czeskiego reżysera z tym gatunkiem zwracają uwagę w swoich artykułach Peter Hames⁷ oraz Jerzy Płażewski⁸. *Mały Otik* stanowi częściową adaptację czeskiej baśni *Otesánek* (Ociosanek), którą spisał dziewiętnastowieczny poeta i historyk Karel Jaromír Erben. Literacki pierwowzór charakteryzuje typowe uproszczenie gatunkowe — nie ma tam chociażby szczegółowych opisów pożerania postaci przez tytułowego potwora. *Otesánek*, jak zresztą zauważa w swoim artykule Jan Jaroš, przypomina *Czerwonego Kapturka* (wszystkie pożarte osoby i zwierzęta na końcu wychodzą z rozciętego brzucha oprawcy)⁹. Švankmajer postanawia dopowiedzieć te przemilczane sceny, dodając historii makabry — jak pisze Tadeusz Szczepański w artykule *Coś ze Švankmajera* — „nasyca się (ona) niewyobrażalnym koszmarem”¹⁰.

Filmowy *Otik* to pień o humanoidalnym kształcie znaleziony przez Karela Horáka podczas wycieczki za miasto i ożywiony siłą woli jego żony Bożeny, która po latach bezskutecznych starań o zajście w ciążę (oboje małżonkowie są

⁶ N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 79.

⁷ P. Hames, *The Core of Reality: Puppets in the Feature Films of Jan Švankmajer*, [w:] *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*, London 2008, s. 97.

⁸ J. Płażewski, *Nie ociosywać natury*, „Kino” 2003, nr 12, s. 34.

⁹ Autor pisze: „Bajka nie zaciera swej horrorowej proveniencji, bliskiej Czerwonemu Kapturkowi — podobnie jak wilk, Ociosanek zjada osoby ze swego pobliza i skończy podobnie jak wilk. Kiedy rozetną mu brzuch, wyjdą z niego wszyscy, których zjadł”. Por. J. Jaroš, *Makabryczna przesada*, przeł. J. Płażewski, „Kino” 2001, nr 2, s. 26.

¹⁰ T. Szczepański, *Coś ze Švankmajera*, „Kino” 2002, nr 4, s. 22.

bezpłodni, wciąż marzy o macierzyństwie). Nowo „narodzony” syn całkowicie dominuje życie swoich opiekunów, wprowadzając do niego nieoczekiwany chaos. Otika, zupełnie jak jego literacki pierwowzór, charakteryzuje nieposkromiony apetyt — nie wystarczają mu jednak ogromne porcje mięsa przygotowywane przez Boženę, potrzebuje więcej. Dochodzi do sytuacji, w której próbuje pożreć swoją opiekunkę — za pomocą pełnego ogromnych, ostrych zębów otworu gębowego (który reżyser dokładnie prezentuje widzom za pomocą zbliżenia)¹¹ zaczyna wciągać jej włosy, coraz bardziej się do niej przybliżając.

Drewniany potwór, który rośnie nieustannie i w zastraszającym tempie, w dalszych scenach bez skrupułów pożera kota i ludzi odwiedzających ich mieszkanie, kobietę z opieki społecznej i listonosza. Švankmajer szczegółowo przedstawia widzom, w jaki sposób zginęły te postaci. W pokoju Otika najpierw porozrzucane są obgryzione szczątki kota, następnie listonosza. W innej scenie potwór „na żywo” pożera pracownicę opieki społecznej odwiedzającą Horáków: wyrywa jej wnętrzności, nie zwracając uwagi na jej krzyki. Co ważne, tę sytuację widzowie obserwują przez szybę zamkniętych drzwi pokoju, co w pewien sposób dystansuje ich od tragedii. Formułę horroru przelamuje także stosunek bohaterów do Otika: choć w ich oczach w wielu scenach można dostrzec przerażenie, przyzwalają na funkcjonowanie potwora w swojej rzeczywistości, przeważnie nie próbują z nim walczyć i nie są zszokowani jego obecnością (zdają się nie zauważać, że dziwny, straszny stwór nie przystaje do realnego świata).

Zbieżność z horrorem można dostrzec także w pierwszym filmie pełnometrażowym Švankmajera, *Coś z Alicji*, nawiązującym do popularnej powieści Lewisa Carrolla *Alicja w Krainie Czarów* (*Alice in Wonderland*, 1865). Główna bohaterka, kilkuletnia dziewczynka, podobnie jak jej literacki pierwowzór trafia do alternatywnej rzeczywistości, jednak nie jest to fascynujący i kolorowy świat magii. Miejsce, w którym znajduje się Švankmajerowska Alicja, to raczej mroczna, brudna piwnica pełniąca funkcję wysypiska dla starych, zniszczonych, brzydkich, porzuconych ożywionych zabawek (choć są one na tyle przerażające, że być może trafniej byłoby określić je mianem „karykatur zabawek”). Švankmajerowskie stwory w niczym nie przypominają dziecięcych przytulank konotujących poczucie bezpieczeństwa i bez troskę. Nadgryzione zębem czasu przywodzą na myśl nieustanne przemijanie i śmierć, wyglądają jak postaci z koszmarnego snu. Niektóre są szkieletami zwierząt w karykaturalnie dobranych ubrankach dla lalek, inne wyglądają jak nieumiejętnie wypchane zwierzęta¹². Wystarczy wspo-

¹¹ Jak zauważa Monika Marlicka-Robert: „zbliżenia twarzy potwora ukazują jego wampiryczne użębienie, czerwone dziąsła i olbrzymi język”. Por. M. Marlicka-Robert, *Okrutna bajka, czyli Otik Karela Jaromíra Erbena i Jana Švankmajera*, [w:] *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 2013, s. 172.

¹² Podobne wrażenia ma w tej kwestii Tina-Louise Reid. W swoim tekście *Něco z Alenky. Alice* w następujący sposób określa Białego Królika: „wypchane zwierzę i bardziej okaz z muzeum historii naturalnej”. Por. T.-L. Reid, *Něco z Alenky. Alice*, [w:] *The Cinema of Central Europe*, red. P. Hames,

mnieć Białego Królika, który w wydaniu czeskiego surrealisty ma wylupiaście, puste oczy przypominające ludzkie, nie zajęcze, stale wyszczerzone ostre, żółte zęby, pożółkłe dziąsła, poszarzałe futro, nie ma nosa. Sztywność, mechaniczność i bezrefleksyjność ruchów tych „zabawek” przypomina zachowania filmowych zombie wiedzionych instynktem zabijania.

Z kolei sama Alicja przemienia się w lalkę — sztywną, o twarzy pozbawionej emocji, niemal przerażającej. Jednocześnie zarówno z powodu swoich rozmiarów, jak i osamotnienia w imaginacyjnym świecie, do którego trafia, staje się łatwą ofiarą dla strasznych stworów mieszkających w piwnicy. Chcą one przeciągnąć dziewczynkę do swojego świata — w jednej ze scen zapędzają ją w kąt i bez jej zgody zaczynają podnosić.

W podobny sposób funkcjonują elementy grozy w drugim filmie pełnometrażowym czeskiego reżysera — *Lekcji Fausta*. Głównego bohatera zaczyna nawiedzać przerażający Mefisto w mrocznej, kukielkowej postaci o nieruchomej, pozbawionej emocji twarzy, swoją pustką przypominającej lalki z wielu znanych horrorów, chociażby *Laleczki Chucky* (*Child's Play*, reż. Tom Holland, USA 1988), *Władcy lalek* (*Puppetmaster*, reż. David Schmoeller, USA 1989) czy też współczesnych produkcji amerykańskich, takich jak *Annabelle* (reż. John R. Leonetti, USA 2014) i *The Boy* (reż. William Brent Bell, USA 2016). Postać całkowicie dominuje życie mężczyzny, który nie wie, kiedy spodziewać się najścia Mefista, oraz nie potrafi oprzeć się jego mocy (jego obecność wymusza na bohaterze przejście w świat imaginacji, doprowadza do jego zmiany w przerażającą marionetkę). Co więcej, protagonista wielokrotnie jest świadkiem nieoczekiwanych osobliwych wydarzeń, które trudno wyjaśnić — widzi na przykład samoistnie lepiącą się z gliny postać noworodka z czaszką dorosłego człowieka zamiast twarzy.

Jak zauważa Noël Carroll, „horror charakteryzuje się tym, że obecności potwora nie da się wytłumaczyć obowiązującą w danym momencie wiedzą naukową”¹³. Przywołane filmy Švankmajera realizują tę właściwość opisywanego gatunku — rzeczywiście trudno wyjaśnić obecność nierealnych istot zasadami, które dyktują rozum i nauka. Jednak, co ważne, bohaterowie nie sięgają po takie środki: choć żaden z nich nie wie, w jaki sposób radzić sobie z nierealnymi stworami i przeważnie to one dominują w relacjach z ludźmi (czyniąc ich podległymi sobie czy nawet ofiarami), nie dochodzi do prób rozwiązania zaistniałych sytuacji — postaci filmów czeskiego reżysera funkcjonują w biernej akceptacji otaczających je niebezpieczeństw (zdarza im się narzekać, jednak zwykle nie podejmują żadnych realnych działań).

W opisywanych filmach często brakuje emocji typowych dla horroru — dzieje się tak ze względu na ciągle stosowanie technik dystansujących: wykorzystywania animowanych wstawek oraz mieszania cech horroru z cechami komedii.

London 2004, s. 220; tam gdzie nie oznaczono inaczej, cytaty obcojęzyczne podaję w tłumaczeniu własnym.

¹³ N. Carroll, *op. cit.*, s. 243.

Bohaterowie wyglądają, jakby nie szokowało ich, że realny porządek miesza się z surrealem. Czasami oczywiście odczuwają strach (jak Karel ciągle zestresowany obecnością Otika), jednak nie jest on połączony ze zdziwieniem, wynika raczej z poczucia niemocy.

Co ważne, Švankmajer nie korzysta z tradycyjnych struktur narracyjnych horroru. Ta, o której pisze Carroll, ma cztery etapy: wprowadzenie, odkrywanie, potwierdzenie i konfrontacja¹⁴. W pełnometrażowych filmach Czecha nie chodzi wcale o walkę z potworem (choć na przykład Otik prawdopodobnie zostaje ukarany przez sąsiadkę, ale raczej za to, że nie szanował jej pracy i pożarł wyhodowaną przez nią kapustę). Nie dochodzi także do momentu potwierdzenia — dla bohaterów obecność potwora nie wymaga uwierzytelnienia, ponieważ traktują go jak przerażający, lecz immanentny element swojego świata.

Fantastyka

Nawiązania do tego gatunku są obecne w każdym filmie pełnometrażowym Švankmajera, poza *Szalonymi* — tam ożywione za pomocą animacji przedmioty stanowią część komentarzy do fabuły, nie są w nią wplecione jako postaci bądź elementy akcji właściwej; bohaterowie nie widzą ich i nie wiedzą o ich istnieniu). Zgodnie z głównymi wyznacznikami fantastyki czeski reżyser wprowadza do swoich filmów istoty wyobrażone (albo ożywione za pomocą wyobraźni), nieprzynależące do realnego świata, albo wydarzenia o podobnych cechach. Co ważne, Švankmajer doprowadza do połączenia dwóch porządków — realnego i surreального — i prezentuje ciągle napięcia między nimi: żadna z wymienionych płaszczyzn w filmach Czecha nie funkcjonuje indywidualnie, w oderwaniu od drugiej. Reżyser w jednym z punktów swojego manifestu *Dziesięcioro przykazań* sugeruje, jak istotne jest dla jego twórczości takie współistnienie dwóch światów:

Nieustannie zmieniaj sen w rzeczywistość i na odwrot. Nie istnieją tutaj żadne logiczne przejścia. Sen od rzeczywistości oddziela tylko jedna niepozorna czynność: podniesienie lub opuszczenie powiek. We śnie na jawie nie dzieje się nawet tyle¹⁵.

Tytułowa bohaterka filmu *Coś z Alicji* — jak zostało opisane — z rzeczywistości, w której funkcjonowała jako zwyczajna dziewczynka, wraca do świata przerażających, ożywionych zabawek. Alicja sama również staje się zabawką — przemienia się w lalkę. Ta metamorfoza całkowicie zmienia status dziewczynki. Dowiaduje się ona o istnieniu innej czasoprzestrzeni i istot, które wcześniej funkcjonowały prawdopodobnie wyłącznie w jej snach i wyobraźni.

Analogiczna sytuacja ma miejsce w *Lekcji Fausta*: wysłannikiem surreального świata w tym wypadku jest Mefisto, który odwiedza protagonistę i przemie-

¹⁴ *Ibidem*, s. 170–176.

¹⁵ J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, s. 409.

nia go w marionetkę, czyniąc tym samym elementem porządku, do którego sam przynależy. Švankmajer w obu filmach wyraźnie pokazuje, że dla wykreowanych przez niego bohaterów istnieje możliwość przejścia z jednego porządku do drugiego — „realny” i „surrealny” w obu wymienionych przypadkach funkcjonują obok siebie. Co więcej, świat wyobraźni niejednokrotnie zawłaszcza bohaterów wywodzących się z rzeczywistości, a oni nie są w stanie oprzeć się jego sile — wystarczy przypomnieć scenę, w której Alicja staje się ofiarą brutalnych zachowań ożywionych zabawek.

W filmie *Mały Otik* relacje między światami realnym i surrealnym są znacznie bardziej napięte niż w dwóch przeanalizowanych obrazach. W tym przypadku dochodzi nie do krótkotrwałej, kilkakrotnie powracającej wymiany realnego i surreального, lecz do długotrwałego współistnienia tych dwóch światów na jednym poziomie. Do rzeczywistości, w której funkcjonuje małżeństwo Horaków, wkracza bowiem ożywiony pień Otik, należący do fantastyczności. Rozwoju fizycznego, a także zachowań i instynktów rządzących życiem tej postaci nie da się wyjaśnić za pomocą wiedzy naukowej oraz praw i prawd znanych człowiekowi. Zaskakująco szybkie dorastanie — czy raczej rozrastanie się — Otika oraz jego potężny apetyt nie przypominają procesów zachodzących w organizmach realnych istot i roślin (ani człowiek, ani drzewo — ich hybrydę stanowi filmowy potwór — nie dojrzewają bowiem w tak zastraszającym tempie, widać zatem wyraźnie, że Otik pochodzi z zupełnie innego porządku).

Kwestia nawiązań do fantastyki jest dyskusyjna w dwóch innych filmach pełnometrażowych Švankmajera: *Spiskowcach rozkoszy* (*Spiklenci slasti*, Czechy-Szwajcaria-Wielka Brytania 1996) i *Przeżyć swoje życie*. W tych obrazach sceny, którymi rządzą prawa wyobraźni, przynależą do marzeń lub snów (także na jawie) bohaterów. Co ważne, reżyser w większości scen obu filmów nie daje widzom wyraźnego sygnału sugerującego przejście między dwoma porządkami. Zgodnie z cytowanym punktem „dekalogu” Czecha sen i jawa mają przecież współistnieć bez wyraźnych granic — skoro zatem sceny rządzące się prawami wyobraźni, niedające się wytłumaczyć za pomocą dostępnej człowiekowi wiedzy naukowej kształtują świat przedstawiony na równi z tymi, w których obserwujemy świat realny, można mówić o częściowym nawiązaniu do fantastyki¹⁶.

W *Spiskowcach rozkoszy* pan Pivoňka i wynajmująca mu pokój pani Loubalová odbywają prywatne quasi-erotyczne spotkania z ożywionymi za pomocą wyobraźni kukłami wielkością przypominającymi ludzi. Mężczyzna, który w tych scenach ma na sobie pelerynę, unosi się nad swoją kukłą, wyrażając tym samym dominację i potęgę męskości, a ona daje wyraz przerażeniu jego siłą. Z kolei

¹⁶ Bohaterowie *Spiskowców rozkoszy* i *Przeżyć swoje życie* nie są świadomi tego, gdzie kończy się jawa, a gdzie zaczyna marzenie lub sen. Być może sytuacje, które zdaniem widza nie przynależą do rzeczywistości, w percepcji bohaterów są jej elementem (czego też do końca nie można wywnioskować z dialogów i zachowań bohaterów, ponieważ reżyser konsekwentnie unika jednoznaczności w tej kwestii).

Loubalová wciela się w rolę dominy i z uwielbieniem sprawia swojemu partnerowi-kukle ból, a on próbuje przed nią uciekać. W *Przeżyć swoje życie* główny bohater, Evžen, poza wyjątkowo sugestywnymi snami¹⁷, w których spotyka atrakcyjną młodą kobietę w czerwonym kostiumie, miewa także zaskakujące wizje na jawie, w których mają miejsce niewyjaśnione zdarzenia. Kiedy jego psychoterapeutka próbuje wymóc na nim stosunek, mężczyzna zauważa, że jej głowa zamienia się w głowę koguta. Z kolei podczas kilku innych sesji terapeutycznych Evžen zauważa, że wiszące na ścianie portrety Zygmunta Freuda i Carla Gustava Junga ożywają i zaczynają się z sobą przekomarzać.

Noël Carroll w *Filozofii horroru* podkreśla, że „fantastyka jest samodzielnym gatunkiem, który jednak blisko sąsiaduje z horrorem, z którym powiązana jest zwłaszcza pod względem strukturalnym”¹⁸. Jeśli przyjmiemy punkt widzenia amerykańskiego badacza, który zakłada pokrewieństwo obu gatunków, ich współistnienie w filmach pełnometrażowych Švankmajera nie będzie dla nas zaskakujące.

Komedia

Praca nad filmami pełnometrażowymi umożliwiła Švankmajerowi znacznie szersze wykorzystanie komizmu niż na wcześniejszym etapie jego kariery reżyserskiej. Przecistawianie wspomnianych problemów życiowych, z którymi zmagają się bohaterowie (samotność, problemy z tożsamością, bezpłodność, lęki i choroba psychiczna), zabawnym animowanym fragmentem filmowym jest sposobem na złagodzenie przez reżysera egzystencjalnej tematyki jego filmów. Jerzy Płażewski, pisze w swoim artykule *Nie ociosywać natury*, że „bzik Švankmajera, zawsze zmierzający ku grotesce, kraszony czarnym humorem, nie zna [...] granic”¹⁹. To jedno zdanie wyraża dwie najistotniejsze cechy komizmu w filmach Czecha — operuje on wyolbrzymieniem, mroczną karykaturą oraz łączy rozbarwienie ze strachem i obrzydzeniem.

W *Spiskowcach rozkoszy* zabawnymi elementami są absurdalne fetysze, którym ulegają bohaterowie: ryby ssące palce u stóp, osobliwe masturbacyjne maszyny, które konstruuje postaci („robot masturbacyjny” z uruchamianymi mechanicznie rękami oraz specjalne rolki z twardym włosiem lub gwoźdźmi służące do przesuwania po ciele), a także wciąganie nosem przez specjalne długie rurki małych chlebowych kulek. Śmieszyć może także sposób, w jaki postaci ukrywają swoje quasi-erotyczne zainteresowania przed innymi, oraz niektóre sceny, w których oddają się przyjemnościom. Warto przywołać przykład listonoszki, która lepi z chleba małe kulki i stara się ukrywać przed oczami innych ludzi pod schodami

¹⁷ Sny są dla mężczyzny na tyle wyraziste, że zaczyna wierzyć w to, że naprawdę zdradził swoją żonę z kobietą w czerwonym kostiumie.

¹⁸ N. Carroll, *op. cit.*, s. 242.

¹⁹ J. Płażewski, *op. cit.*, s. 34.

kamienicy. Pod koniec dnia, po wciągnięciu do nosa całej odpowiednio ukształtowanej porcji chleba, kobieta z miną podobną do takiej w stanie upojenia alkoholowego lub odurzenia narkotykami beztrąsko kładzie się na łóżku. Dość zaskakująca jest także scena, w której prezenterka telewizyjna Wetlinská odczuwa ekstazę na wizji. Kobieta pod biurkiem trzyma miskę z rybami, które ssą jej palce. Kiedy dochodzi do kulminacji przyjemności, bohaterka wpada w gwałtowną ekstazę, która szokuje obecne w studiu osoby. Widz, znając przyczynę reakcji bohaterki, wyraźnie czuje absurd i komizm tej sceny.

W *Małym Otiku* komizm wiąże się ze sprowadzeniem pożerania ludzi do dziecięcej zabawy. Tytułowy stwór — choć niebezpieczny — przez cały film zachowuje się jak małe dziecko, co zauważa także Monika Marlicka-Robert w swoim artykule *Okrutna bajka, czyli Otik Karela Jaromíra Erbena i Jana Švankmajera*²⁰. Rozrzucanie kawałków ludzkiego mięsa bądź krzyki ofiar Otik traktuje jako zabawę (o czym świadczy jego beztrąski, dziecięcy śmiech w momencie, gdy zaczyna lub kończy spożywać swoje ofiary). Pełne komizmu są także posiłki sąsiadów Horáków, rodziny Alžbetki. Dziewczynka wielokrotnie bawi się jedzeniem, z kolei jej ojcu płynne lub półpłynne produkty (na przykład sos, dżem, śmietana) często osiadają na sumiastych wąsach. Co więcej, mężczyzna czasem zachowuje się absurdalnie, zwracając uwagę przywiązanej do *savoir-vivre*'u żonie: w jednej ze scen otwartą dłonią uderza w racuchy z dżemem i śmietaną.

W *Szalonych* sceny z udziałem aktorów przeplatają się za pomocą krótkich animacji, które komentują minione lub zapowiadają przyszłe wydarzenia. Bohaterami tych miniatur filmowych są animowane kawałki mięsa, które „zachowują się” tak, jak w scenach aktorskich postaci filmu. Mięsne scenki mają pesymistyczny wydźwięk, także jeśli chodzi o specyfikę losu ludzkiego, który zostaje w nich sprowadzony do cielesności i materialności, jednak mają również żartobliwy charakter (na przykład animacja, w której z oczu, uszu, ust i sutków piersi kobiety nieporadnie wypełniają języki, oraz ta, w której kawałki mięsa wkraczają na małą scenę i stają się marionetkami). Za pomocą tych krótkich komentarzy Švankmajer puszcza do widzów oko (czasami nawet dosłownie, chociażby w animacji, w której oko i język wtaczają się do piwnicy), zwracając uwagę na tragikomiczny los protagonisty Jeana Berlota.

Komizmu nie brakuje także w *Przeżyć swoje życie*²¹. W tym filmie widzowie kilkakrotnie obserwują portrety Carla Gustava Junga i Zygmunta Freuda wiszące na ścianie w gabinecie psychoterapeutki Evžena, które walczą z sobą lub z siebie sztydzą. Zabawna (choć jednocześnie napawająca obrzydzeniem) jest sekwencja

²⁰ M. Marlicka-Robert, *op. cit.*, s. 172.

²¹ Švankmajer w swojej prelekcji do filmu określa go mianem „komedii psychoanalitycznej”. Keith Leslie Johnson stwierdza, że podobnie jak wszystkie filmy, w których wykorzystuje się lalki (w tym *Szaleni*), jest raczej „horrorem filozoficznym” — wiąże się to z tym, że w filmie lalkowym definicja człowieczeństwa jest zachwiana. Por. K.L. Johnson, *Jan Švankmajer*, Urbana-Chicago-Springfield 2017, s. 118.

scen, w której protagonista próbuje wywołać sny: najpierw mężczyzna objada się do granic możliwości, bo słyszał od kogoś, że po tym będzie miał sny, a następnie cierpi na niestrawność i gwałtownie wymiotuje z przejedzenia (w ostatniej ze scen zostało zastosowane ujęcie POV, które umożliwia dostrzeżenie szczegółów wydalonych treści pokarmowych i pogłębia u widza obrzydzenie). W *Przeżyć swoje życie* psychoanaliza jest przedstawiona pół żartem, pół serio — z jednej strony stosowane przez nią środki przynoszą skutki, z drugiej są wyśmiewane jako elementy metody, która jest nazbyt powszechna i posługuje się schematycznymi rozwiązaniami. Bawi także ciągle zmienianie stanu i płynności ruchów bohaterów — z normalnych na animowane — metodą wycinankową.

Czeski reżyser w swoich dwóch ostatnich filmach pełnometrażowych pełni rolę prelegenta wyjaśniającego pokrótce właściwości tych obrazów. Švankmajer w obu przypadkach pojawia się przed napisami i po wygłoszeniu kilku zdań sam staje się obiektem żartu. We wstępie do *Szalonych* jego słowa przerywa pełzający po podłodze język, z kolei na początku *Przeżyć swoje życie* głowa reżysera pęka na pół i ukazuje się czaszka, która po chwili upada na chodnik. Wprowadzając komizm do scen, w których pojawia się we własnej osobie, śmiejąc się z samego siebie, reżyser sugeruje własny dystans do przedstawionej w filmach problematyki. Co więcej, pojawienie się tego rodzaju dowcipów tuż przed napisami początkowymi zapowiada właściwości przyszłej akcji oraz poniekąd wskazuje widzowi konkretny rodzaj odbioru (bo skoro reżyser z dystansem podchodzi do własnej pracy, do podobnej postawy zaprasza publiczność).

Ponadto muzyka w filmach Švankmajera potęguje efekt komiczny. W makabrycznych scenach (na przykład gdy Otik pożera swoje ofiary lub gdy Markiz stosuje szantaż emocjonalny wobec Jeana Berlota) pojawiają się wesołe, żwawe utwory. Czeski reżyser wykorzystuje muzykę klasyczną, instrumentalną: w *Spiszkowcach rozkoszy* autorstwa Jaroslava Janovca (który stworzył ścieżkę dźwiękową także do filmu *Pali się, moja panno* [Hoří, má panenka! reż. Miloš Forman, Włochy-Czechosłowacja 1967]), w *Małym Otiku* — Carla Marii von Webera (dziewiętnastowiecznego niemieckiego kompozytora), w *Szalonych* — między innymi Johanna Sebastiana Bacha i Johannesa Brahmsa, a w *Przeżyć swoje życie* — Alexandra Głazunowa i Jana Kalinova.

We współczesnej kinematografii granice gatunków często się zacierają, gatunek nie jest bowiem zbiorem skostniałych cech, które nie podlegają procesom przemiany. Podobną konstatację można znaleźć w książce Ricka Altmana *Gatunki filmowe*:

Gatunki nie tylko krzyżują się między sobą, ale mogą też w dowolnej chwili skrzyżować się z każdym gatunkiem, jaki kiedykolwiek istniał. „Ewolucja” gatunków filmowych ma zatem zdecydowanie szerszy zasięg niż ewolucja gatunków biologicznych. Nieskrępowany

ograniczeniami natury biologicznej proces powstawania gatunków filmowych daje początek nie tyle synchronicznemu, stałemu wykresowi, ile raczej wiecznie niekompletnej serii nakładających się na siebie map. Za każdym razem, kiedy patrzymy na taką mapę, odkrywamy, że dokładnie na tym samym obszarze zaczyna się kształtować nowa. Mapa zawsze pozostanie niedomknięta, bo nie stanowi zapisu przeszłości — przedstawia aktualny, obowiązujący w danej chwili układ geograficzny rozumiany jako pewien trwający proces²².

Właśnie w taki sposób, jak opisuje amerykański badacz, Švankmajer zdaje się traktować pojęcie gatunku, kręcąc swoje filmy pełnometrażowe: dla Czecha nie ma ograniczeń klasyfikacyjnych w tej sferze. Czerpie on z różnych gatunków filmowych takie środki, jakie przy danym projekcie filmowym są mu niezbędne, aby osiągnąć określone cele. Nie należą do nich jednak wyłącznie dekonstrukcja gatunku czy gra z konwencjami. Wykorzystanie przez Švankmajera elementów konkretnych gatunków jest konsekwencją jego wyboru medium — decydując się na kręcenie filmów pełnometrażowych, Czech wykorzystuje charakterystyczne komponenty ich języka. Nawiązuje do tych gatunków, które są mu niezbędne do pokazania napięcia między dwoma światami — surrealnym i realnym — oraz wiążących się z nim losów bohaterów. Jako artysta wielu sztuk — rzeźby, teatru, filmu krótko- i pełnometrażowego, literatury — nie ogranicza się tylko do jednej formy wyrazu, co dostrzegalne jest także w swobodnym sposobie wykorzystania gatunków filmowych. Dla Švankmajera „[p]oezja jest tylko jedna”²³, nie ma ograniczeń gatunkowych czy związanych z przynależnością do konkretnej dziedziny — Czech bez względu na ustalone konwencje łączy różne sztuki, teksty kultury i gatunki po to, by wyrazić swoją surrealistyczną wizję świata²⁴.

Biorąc pod uwagę fakt, że Švankmajer mówi w swojej twórczości o doniosłych problemach, takich jak kruchość losu człowieka i nieuchronność śmierci czy powszedniość i niemożliwość komunikacji, okraszenie powagi komizmem sprawia, że są dla widzów łatwiejsze do przyjęcia. Przekraczanie granic gatunkowych pozwala także na dystans i refleksję nad naturą gatunku filmowego oraz pokazuje, że można (i że warto) modyfikować elementy jego struktury. Dzięki takim działaniom reżyser rozwija własną antropologię, na co nie było miejsca w jego krótkich animacjach: życie Švankmajerowskiego człowieka jest czasem smutne, czasem pełne śmiechu, innym razem przerażające, ale zawsze na granicy jawy i snu.

²² R. Altman, *op. cit.*, s. 172.

²³ J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, s. 408.

²⁴ Artysta nie jest przywiązany do żadnych granic czy zasad — nawet w podsumowaniu własnego „dekalogu” zaprasza do ciągłego przekraczania zapisanych przez niego punktów, zakładając wolność twórczą. Por. K. Bracharz, *Der »Dekalog« des Jan Švankmajer*, [w:] *Das Universum des Jan Švankmajer*, red. T. Häusle, Wien 2015, s. 49.

Bibliografia

Źródła

- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 1977.
- Grimm W., Grimm J., *Czerwony Kapturek*, przeł. M. Tarnowski, Nasza Księgarnia, Warszawa 1983.
- Poe E.A., *The Pit and the Pendulum*, [w:] *idem, The Fall of the House of Usher and Other Tales*, The New English Library Limited, Nowy Jork-Toronto 1960.
- Poe E.A., *The Fall of the House of Usher*, [w:] *idem, The Fall of the House of Usher and Other Tales*, The New English Library Limited, Nowy Jork-Toronto 1960.
- Švankmajer J., *Dziesięcioro przykazań*, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 1. *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Walpole H., *Zamczysko w Otranto: opowieść gotycka*, przeł. M. Przymanowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Opracowania

- Altman R., *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Bracharz K., *Der »Dekalog« des Jan Švankmajer*, [w:] *Das Universum des Jan Švankmajer*, red. T. Häusle, Verlag für Moderne Kunst, Wiedeń 2015.
- Carroll N., *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Hames P., *The Core of Reality: Puppets in the Feature Films of Jan Švankmajer*, [w:] *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*, red. P. Hames, Wallflower Press, Londyn 2008.
- Jaroš J., *Makabryczna przesada*, przeł. J. Płazewski, „Kino” 2001, nr 2.
- Johnson K.L., *Jan Švankmajer*, Urbana-Chicago-Springfield 2017.
- Marlicka-Robert M., *Okrutna bajka, czyli Otik Karela Jaromíra Erbena i Jana Švankmajera*, [w:] *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Płazewski J., *Nie ociosywać natury*, „Kino” 2003, nr 12.
- Reid T.-L., *Něco z Alenky. Alice*, [w:] *The Cinema of Central Europe*, red. P. Hames, Wallflower Press, Londyn 2004.
- Richardson M., *Surrealism and Cinema*, Berg, Oxford-Nowy Jork 2006.
- Szczepański T., *Coś ze Švankmajera*, „Kino” 2002, nr 4.
- Zmudziński B., *Jestem surrealistą* [wywiad], „Kino” 2002, nr 4.

Źródła internetowe

- Erben K.J., *Otesánek*, <http://www.pohadky.unas.cz/ot.html>.
- Filmweb, www.filmweb.pl.
- Internet Movie Database, www.imdb.com.

Filmografia

- Annabelle*, reż. J.R. Leonetti, USA 2014.
- Ciemność, światło, ciemność (Tma/Světlo/Tma)*, reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1989.
- Coś z Alicji (Něco z Alenky)*, reż. J. Švankmajer, Szwajcaria-Wielka Brytania-Czechosłowacja-RFN.
- Do piwnicy (Do pivnice)*, reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1983.

- Flora*, reż. J. Švankmajer, USA 1989.
Jedzenie (Jídlo), reż. J. Švankmajer, Wielka Brytania-Czechosłowacja 1992.
Laleczka Chucky (Child's Play), reż. T. Holland, USA 1988.
Lekcja Fausta (Lekce Faust), reż. J. Švankmajer, Czechy-Francja-Wielka Brytania 1994.
Mały Otik (Otesánek), reż. J. Švankmajer, Czechy-Japonia-Wielka Brytania 2000.
Przeżyć swoje życie (Přežít svůj život (teorie a praxe)), reż. Jan Švankmajer, Czechy-Japonia-Słowacja 2010.
Spiskowcy rozkoszy (Spiklenci slasti), reż. J. Švankmajer, Czechy-Szwajcaria-Wielka Brytania 1996.
Szaleni (Šílení), reż. J. Švankmajer, Czechy-Słowacja 2006.
The Boy, reż. William Brent Bell, USA 2016.
Trumniarnia (Rakvičkárna), reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1966.
Upadek domu Usherów (Zánik domu Usherů), reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1982.
Wahadło, studia i nadzieja (Kyvadlo, jáma a naděje), reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1984.
Władca lalek (Puppetmaster), reż. D. Schmoeller, USA 1989.
Wymiar dialogu (Možnosti dialogu), reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1982.
Zakochane mięso (Meat Love), reż. J. Švankmajer, USA-Wielka Brytania-RFN 1989.
Zamek Otrantski (Otrantský zamek), reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1977.

On genre-crossing in Jan Švankmajer's feature films

Summary

Jan Švankmajer, a Czech film director and artist is known mostly for his short animated films. In 1994, however, a change in his filmmaking career took place — he devoted himself to working only on feature films. This change of medium is connected both to the length of these films, and using language, narration and genre features typical of feature films. What is important, Švankmajer does not adjust his artistic visions to all the directives of a certain genre. Rather, the director chooses some elements of these genres, and creates new, hybrid qualities. Genres that have the biggest impact on his feature films are: horror, comedy, and speculative fiction.