MARTA MACIEJEWSKA

DIALEKTYKA FORMY

Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera

LINIA FILMOWA

DIALEKTYKA FORMY

LINIA FILMOWA

seria Linia Filmowa

redakcja serii Grażyna Świętochowska

MARTA MACIEJEWSKA

DIALEKTYKA FORMY

Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2023

Recenzent
dr hab. Mariusz Guzek, prof. UKW

Redaktor Wydawnictwa
Agnieszka Kołwzan

Opracowanie indeksu
Marta Maciejewska, Anna Świtalska-Jopek

Koncepcja graficzna serii
Karolina Johnson

Projekt logo serii
Jacek Michałowski

Projekt okładki i stron tytułowych
Łukasz Gwizdała

Na okładce kadr z filmu *Coś z Alicji* (1988)
ATHANOR – společnost pro filmovou tvorbu, s.r.o.

Źródło fotografii wykorzystanych w publikacji
ATHANOR – společnost pro filmovou tvorbu, s.r.o.

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana ze środków Prodziekana ds. Nauki i Współpracy
Międzynarodowej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-473-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
wydawnictwo.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep/

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 14 49

Teraz musicie zamknąć oczy,
inaczej niczego nie zobaczycie.

Alicja
(protagonistka filmu *Coś z Alicji*)

Spis treści

Wstęp 9

1. Gabinety osobliwości. Estetyka i antropologia filmów krótkometrażowych Jana Švankmajera 25
   1.1. Poetyka filmów krótkometrażowych 29
   1.2. Ożywianie przedmiotów i sztuka taktylna 37
   1.3. Zniewolenie, odpodmiotowienie i destrukcja 49
   1.4. Jedzenie – pełna agresji forma komunikacji 58
   1.5. Strach, lęk, niesamowitość 70
   1.6. Manieryzujący surrealista 75

2. *Coś z Alicji* 85
   2.1. Dwie Alicje 85
   2.2. W pułapce sennej przestrzeni 93
   2.3. Dziecięcy koszmar i jego oswajanie 100
   2.4. Alicja w krainie (bez) słów. Znaczenie języka (bądź jego braku) i narracji 109
   2.5. Jedzenie jako sposób poznawania świata 114

3. *Faust* 121
   3.1. Zainteresowanie Švankmajera historią Fausta 121
   3.2. Kino-teatr. Budowanie niewiarygodności 123
   3.3. Współczesny „Faust" w Pradze 130
   3.4. „Cały świat to scena, a ludzie na nim to tylko aktorzy" 144

4. *Spiskowcy rozkoszy* 153
   4.1. Fetyszyzm i autoerotyzm jako forma buntu 153
   4.2. Między rzeczywistością a fantazją 172
   4.3. Funkcjonowanie w konspiracji 178

5. *Mały Otik* 185
   5.1. *Mały Otik* i jego literacki pierwowzór – *Otesánek* Karela Jaromíra Erbena 185
   5.2. Zawłaszczanie rzeczywistości przez „bajkowy" świat 190
   5.3. Role społeczne a zniewolenie jednostki 204
   5.4. Jedzenie jako przyczyna konfliktów 213

6. *Szaleni* 227
6.1. Reżyser i jego sztuka 227
6.2. „Mięsne" animacje 231
6.3. „Szpital psychiatryczny, w którym żyjemy". Wolność i zniewolenie 240

7. *Przeżyć swoje życie* 257
7.1. Między pełnometrażowym filmem aktorskim a krótkometrażową animacją 257
7.2. „Sen we śnie". Między rzeczywistością a snem 264
7.3. Wykład z psychoanalizy i zaprzeczenie wszelkiej fachowości 275

8. *Owad*. Zamiast zakończenia 291

Ilustracje 313

Bibliografia 317

Filmografia Jana Švankmajera 333

Indeks 341

Wstęp

Urodzony w 1934 roku czeski reżyser, animator i artysta Jan Švankmajer jest jednym z najbardziej znanych współczesnych twórców surrealistycznych[1]. Śledząc dorobek realizatora – zarówno ten najwcześniejszy, jak i najnowsze pełnometrażowe filmy fabularne, którym poświęcona jest niniejsza rozprawa – można zauważyć, że od początku swojej kariery reżyserskiej jest on twórcą konsekwentnym – nie tylko w kwestii stosowanego języka filmu, ale i prezentowanych treści. Biorąc pod uwagę wieloletnie rozwijanie przez Švankmajera tych samych wątków i zagadnień oraz realizowanie autorskich wizji za pomocą wciąż podobnych rozwiązań technicznych, warto przywołać *Dziesięcioro przykazań*[2], listę stworzonych przez Czecha wskazówek dla reżysera filmowego, które miałyby pomóc mu w realizacji dzieła.

Ów dekalog najwyraźniej nie ma jednak na celu promowania bądź narzucania filmowcom danego języka czy sposobu pracy. W przeciwieństwie do innego słynnego „kodeksu", napisanego w podobnej formie, stworzonego przez reżyserów filmowych manifestu Dogma 95 sygnowanego przez czterech Duńczyków: Thomasa Vinterberga, Larsa von Triera, Kristiana Levringa i Sørena Kragha-Jacobsena, który zyskał międzynarodową popularność i w wyniku którego utworzono tzw. certyfikat Dogmy 95[3], *Dziesięcioro przykazań* służyć ma głównie Švankmajerowi. Reżyser w krótkim dopowiedzeniu dołączonym do wyliczonych zasad potwierdza, że łączą się one nierozerwalnie z jego pracą: „Reguły te w jakiś sposób w y p ł y n ę ł y z m o j e j t w ó r c z o ś c i, ale jej nie poprzedzały"[4] (wyróżnienie – M.M.).

---

[1] Twórczość Švankmajera fascynuje wielu filmowców: przyznają się do tego m.in. bracia Quay, Tim Burton czy Terry Gilliam.

[2] J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, przeł. K. Wołosiuk [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 1: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005, s. 408–411.

[3] Otrzymywały go filmy, które wyraźnie respektują manifest Dogma 95. Jest on wmontowywany zwykle na początku filmu – można go znaleźć m.in. w *Idiotach* Larsa von Triera czy *Festen* Thomasa Vinterberga. Uzyskało go dotąd 37 filmów.

[4] J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, s. 410.

Dekalog zawiera dokładny opis stylu czeskiego twórcy: porusza się w nim kwestie wykorzystania animacji, fabuły opowiadającej fantastyczne historie, surrealnej wymiany rzeczywistości ze snem czy autoterapeutyczności sztuki. Co istotne, już pierwszy punkt *Dziesięciorga przykazań* konstytuuje eksperymentalny, awangardowy oraz interdyscyplinarny charakter filmów Švankmajera, a także zawiera opis podejścia reżysera do aktu twórczego oraz jego efektów:

> Pamiętaj, że poezja jest tylko jedna. Zaprzeczeniem poezji jest wszelka fachowość. Nim zaczniesz kręcić film, napisz wiersz, namaluj obraz, sklej kolaż, napisz powieść, esej itp. Jedynie bowiem troska o uniwersalność przekazu zapewni ci, że nakręcisz dobry film[5].

W powyższych słowach Švankmajer podkreśla interdyscyplinarność, artystyczną wielowymiarowość swoich obrazów/realizacji, sugerując, że poprzedza je język innego dzieła bądź wypływająca z niego inspiracja. Czech proponuje zatem wizję „sztuki totalnej", w której jedna dziedzina może stanowić przedłużenie drugiej i której język nie ma granic: w filmach Švankmajera – jak sugeruje on w przytoczonym powyżej punkcie dekalogu – obecne są zatem inspiracje sztukami plastycznymi czy literaturą; nie chodzi wyłącznie o korzystanie z rozwiązań wypracowanych przez język filmu – odpowiednim kontekstem będzie tutaj pojęcie Richarda Wagnera *Gesamtkunstwerk*, czyli medium idealnego, zawdzięczającego swoją „totalność" syntezie sztuk[6]. Co więcej, Švankmajer, pisząc o poprzedzeniu jednego dzieła drugim, wyraźnie zaznacza, że w postulowanej przez niego wizji pracy artystycznej forma i treść nie są całkowicie przypadkowe – stanowią one, co prawda, wypadkową różnych dziedzin sztuki, jednak w tego rodzaju realizacji twórca ma czas na oswojenie się z własnym dziełem czy nawet bardziej uważne przemyślenie jego zawartości.

Švankmajer, choć podkreśla w dekalogu własnego autorstwa także to, że „wszystkie przykazania są tu od tego, aby je przekraczać"[7], konsekwentnie podąża twórczymi ścieżkami, które już przed laty wypracował. Reżyser za swój pierwszy film surrealistyczny uznaje *Ogród* (1968)[8]. Dzieląc twórczość Švankmajera na okresy „niesurrealistyczny" i „surrealistyczny", uznając za cezurę właśnie tę siedemnastominutową miniaturę, można zauważyć pewną

---

[5] Ibidem, s. 408.

[6] Zob. K. Lajosi, *Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media*, „Frame" 2010, vol. 23 (2), s. 42–60.

[7] J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, s. 411.

[8] Por. P. Hames, *Introduction to the First Edition* [w:] *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, ed. P. Hames, London 2008, s. 4.

powtarzalność motywów i środków, a także konsekwentnie realizowane inspiracje (literackie, malarskie, teatralne) w większości filmów po 1968 roku. *Dziesięcioro przykazań* zawiera więc opis właściwości wieloletniej pracy artystycznej czeskiego reżysera, która doprowadziła do powstania rozpoznawalnego autorskiego stylu.

Warto nadmienić, że w twórczości Švankmajera „przekraczanie" rozmaitych założeń jest celem samym w sobie; surrealista nie jest przywiązany do przestrzegania jakichkolwiek zasad (nawet tych ustalonych samodzielnie) za wszelką cenę – traktuje o tym (choć pośrednio) przytoczony powyżej pierwszy punkt *Dziesięciorga przykazań*. Mianowicie Švankmajer w dowolny sposób wykorzystuje język filmu, który zdaje się stanowić dla niego głównie możliwość ożywienia materii, poruszenia dzieł sztuki czy wizji artystycznych, które dotąd były nieruchome. Wpisując swoje filmy we wspomnianą powyżej formułę sztuki totalnej, Czech niejako rezygnuje z bycia filmowcem (odnoszę wrażenie, że to określenie, przyporządkowujące do konkretnego rzemiosła, mieści się w odrzucanej przez niego kategorii „fachowości") czy raczej przekracza działalność reżyserską, która staje się dla niego wyłącznie drogą do zrealizowania „totalnego" dzieła. Najbardziej trafne byłoby zatem określanie Švankmajera mianem „artysty" bądź „twórcy", jednak w niniejszej rozprawie – ze względu na jej przedmiot i zakres (oraz, nie ukrywajmy, również ze względu na chęć uniknięcia powtarzania stale tych samych form językowych) – równie użyteczne wydaje się definiowanie Czecha jako „reżysera" (bądź „realizatora") i „surrealisty".

* * *

W przypadku Švankmajera niezwykle symboliczne wydają się zarówno czas, jak i miejsce jego urodzenia, pozostające nie bez związku z jego artystycznymi upodobaniami. Otóż rok 1934, kiedy mały Honza przychodzi na świat, to czas narodzin Czechosłowackiej Grupy Surrealistycznej (Skupina surrealistů v ČSR). To okres, w którym wciąż rozwijają się europejskie (i nie tylko) ruchy awangardowe – w Polsce nad kolejnymi filmami pracują wówczas Stefan i Franciszka Themersonowie. 1934 to w końcu rok powstania przełomowych tekstów czechosłowackiego nadrealizmu, jak chociażby redagowanego przez Karela Teigego i Ladislava Štolla zbioru *Surrealismus v diskusi*, a także założonego przez Teigego czasopisma „Doba" o tematyce kulturalnej, społecznej i politycznej. Z kolei miejsce urodzenia reżysera, Praga, to po pierwsze ostoja i inspiracja dla artystów (pisali o niej chociażby Bohumil Hrabal, Franz Kafka i Karel Čapek), a po drugie wypadkowa spotkania wielu kultur („[m]oże

właśnie ten czesko-niemiecko-austriacko-żydowski tygiel sprawił, że Praga jest tak wyjątkowa"[9] – zastanawia się Mariusz Surosz). To miasto nosi znamiona żydowskich legend i wciąż pamięta szesnastowieczne magiczne i alchemiczne zamiłowania cesarza Rudolfa II, dlatego – obok Paryża – stało się siedzibą surrealizmu. Przypatrując się zaskakującemu związkowi metryki Švankmajera oraz jego artystycznych dokonań, surrealiści prawdopodobnie dostrzegliby zjawisko zwane przypadkiem obiektywnym (fr. *hasard objectif*, ang. *objective chance*), niewiarygodnym, magicznym zbiegiem okoliczności[10].

Swoje umiejętności Švankmajer rozwijał na studiach w praskiej Wyższej Szkole Rzemiosł Artystycznych (Vysoká škola uměleckoprůmyslová – VŠUP; na kierunku scenografia teatralna), a także na słynnym praskim Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych (Divadelní fakulta Akademie múzických umění – DAMU), gdzie poznawał tajniki lalkarstwa. Zwieńczeniem studiów na tej uczelni była zrealizowana w 1958 roku inscenizacja *Króla jelenia* Carla Gozziego, gdzie występowali zarówno aktorzy, jak i lalki (co nasuwa skojarzenia z późniejszymi filmami Švankmajera)[11]. Z surrealizmem Czech zetknął się dość wcześnie, bo już w okresie studiów (w tamtych czasach jedną z jego inspiracji stanowiła twórczość Alfréda Radoka, założyciela teatru Laterna Magika[12], oraz jego starszego brata Emila, który w 1958 roku zaprosił Švankmajera do wspólnej pracy przy filmie *Johanes doktor Faust*[13]). Ponadto wkrótce jako członek Czechosłowackiej Grupy Surrealistycznej, z którą związał się w roku 1970, miał możliwość spotkania wielu słynnych twórców wspomnianego nurtu, którzy umożliwili mu poznawanie sztuki od strony praktycznej – należał do nich m.in. Vratislav Effenberger, przewodniczący Grupy[14].

Jedną z najistotniejszych cech działalności Švankmajera jest to, że tworzy on nie tylko jako praktyk, ale także teoretyk surrealizmu. Opublikował kilka książek stanowiących rozwinięcie bądź definicję jego koncepcji artystycznych: *Anima, Animus, Animace* (1997, wraz z żoną Evą), *Síla imaginace: režisér*

---

[9] M. Surosz, *Praga. Czeskie ścieżki*, Wołowiec 2021, s. 9.

[10] Zob. J. Dąbkowska-Zydroń, *Metamorfoza przedmiotu surrealistycznego – w poszukiwaniu źródeł*, „Sztuka i Filozofia" 1996, nr 12, s. 163.

[11] Zob. L. Ptáček, *Surrealista za časů ideologických choler. Dobové, životní a umělecké kontexty tvorby Jana Švankmajera* [w:] L. Ptáček a kol., *Metamorfózy imaginace. Celovečerní filmy Jana Švankmajera*, Praha 2020, s. 28.

[12] Kiedy Švankmajer dołączył do teatru Laterna Magika, Alfréd Radok już tam nie pracował. Wciąż jednak pracował tam jego brat Emil.

[13] Zob. L. Ptáček, *Surrealista za časů*..., s. 29. Švankmajer w filmie Radoka pełnił funkcję aktora-lalkarza i było to jego pierwsze zetknięcie ze światem kina.

[14] To właśnie po spotkaniu z Effenbergerem Švankmajer wstąpił do Grupy (por. P. Hames, *Introduction to the First Edition*, s. 4).

o své filmové tvorbě (2001), *Transmutace smyslů* (1994) oraz *Hmat a imaginace: úvod do taktilního umění* (1994). Ponadto w czeskim czasopiśmie surrealistycznym „Analogon" często ukazują się teksty realizatora. W wywiadzie z Peterem Hamesem, zapytany o surrealizm, Švankmajer opisuje, w jaki sposób powstaje jego sztuka:

> Esencją mojej kreatywnej pracy jest wewnętrzny model, ukształtowany zarówno przez świadome, jak i nieświadome elementy. Impuls pochodzący ze świata wokół (z rzeczywistości) jest obrabiany w nieświadomym bojlerze wewnętrznego laboratorium, do którego nie mam dostępu. Inspiracja jest zatem dzwonkiem do drzwi domu, który mówi mi, że model wewnętrzny jest gotowy i że mogę przyjść i go zabrać[15].

Znaczącym elementem w sztuce Švankmajera jest podkreślanie współistnienia świadomości i nieświadomości, które miałyby niejako współpracować podczas realizacji dzieła artystycznego. To funkcjonowanie dwóch płaszczyzn percepcji przejawia się w filmach surrealisty – zarówno w formie, jak i treści[16]. Warto zaznaczyć, że opowiadając o niekontrolowanych mechanizmach ludzkiej psychiki, twórca powołuje się na psychoanalizę Sigmunda Freuda (bardzo sporadycznie – np. w filmie *Przeżyć swoje życie* – odnosi się również do najbardziej znanego ucznia Austriaka, Carla Gustava Junga). Choć ustalenia oraz teorie wypracowane przez tę metodę poznania uległy przez lata licznym przeobrażeniom i uzupełnieniom, Švankmajer przez cały okres swojej pracy twórczej pozostaje wierny jej klasycznemu ujęciu (czego dowodem – o czym piszę w zakończeniu książki – jest jego film *Owad*). W związku z tym, że sam reżyser wielokrotnie przywołuje nazwisko Freuda (a nawet zachęca do lektury jego dzieł!), nie żadnego bardziej współczesnego badacza (jak chociażby Jacques'a Lacana), i sugeruje, że opiera na jego teoriach swoje myślenie o świecie, to właśnie Freud będzie najczęściej cytowanym w tym opracowaniu autorem tekstów z zakresu psychoanalizy (choć nie zabraknie także odwołań do istotnych ustaleń innych badaczek i badaczy).

---

[15] P. Hames, *Interview with Jan Švankmajer* [w:] *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*..., s. 112. Wszystkie tłumaczenia z języków obcych wykorzystane w niniejszej rozprawie są mojego autorstwa, o ile nie zostało zaznaczone inaczej.

[16] W formie: reżyser łączy film aktorski z animacją poklatkową, wprowadzając do realizmu elementy z zupełnie innego, surrealnego porządku. W treści: w wielu filmach (szczególnie pełnometrażowych, którym poświęcona jest moja praca) Švankmajer obrazuje zderzenie dwóch światów czy typów bohaterów – realnego i surrealnego – a także jego skutki.

Kolejnym istotnym zagadnieniem, które ma znaczny wpływ na twórczość filmową Švankmajera (m.in. na kreowaną w niej antropologię oraz język filmu), jest doświadczenie realizatora przy pracy w teatrach. Przed 1964 rokiem (tj. przed debiutem filmowym – dwunastominutową animacją *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara*) czeski reżyser był członkiem awangardowych teatrów i grup teatralnych (Divadlo Masek w praskim teatrze Semafor, a także Černé Divadlo w wymienianym wcześniej teatrze Laterna Magika[17]).

W wielu animacjach Czecha uwidacznia się wcześniejsze doświadczenie teatralne. Reżyser często prezentuje samodzielnie wykonane lalki, a także scenę jako miejsce akcji, nadając swoim realizacjom oraz losom przedstawionych postaci teatralny charakter – jego filmy przypominają czasem lalkową odmianę teatru telewizji, gdzie najważniejsze nie jest jednoznaczne określenie statusu wykorzystanej dziedziny sztuki (film lub teatr), a twórcze połączenie dziedzin w celu jak najdobitniejszego przekazania wybranych treści. W wywiadzie z Peterem Hamesem Švankmajer wymienia konkretne powody przejścia od działalności teatralnej do filmowej:

> Film ma w pewnym zakresie znaczną przewagę nad teatrem. Może poczekać na swoją publiczność, a teatr nie. Przekonałem się o tym, kiedy zaangażowałem się w Teatr Masek. Ludzie nie rozumieli przedstawienia i wychodzili w jego trakcie – podczas gdy moje filmy czekały na swoją publiczność dwadzieścia lat.
> Inną istotną zaletą filmu jest proces montażu, który pozwala na znacznie większy dynamizm wizji artystycznych. W filmie nie ma już potrzeby „przejść" od jednej kompozycji do innej, które spowalniają fabułę i zniechęcają publiczność[18].

Nowe medium umożliwiło czeskiemu surrealiście utrwalenie swoich dzieł na taśmie w jednej, niezmiennej formie, czego nie dało się zrobić w przypadku przedstawień teatralnych. Możliwość spotkania publiczności ze sztuką w teatrze „na żywo"[19] stała się dla Švankmajera utrudnieniem. Film pozwolił mu na znacznie płynniejsze ożywianie lalek czy przedmiotów za pomocą animacji; ponadto krótkie metraże, które przez większą część swojej kariery realizował Czech, stały się formami bardziej przystępnymi dla publiczności,

---

[17] Por. P. Hames, *Interview with Jan Švankmajer*, s. 105.
[18] Ibidem, s. 107.
[19] Ang. *liveness*. O tym koncepcie pisze Greg Giesekam w książce *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre* (New York 2007; zob. s. 1, 6–7, 19–23, 249).

pozwalającymi na wykorzystanie w prezentowanych wizjach znacznie zwięźlejszych metafor niż w przedstawieniach teatralnych. Jednocześnie współpraca z teatrami – o czym wspomniałam – nie pozostała bez wpływu na twórczość Švankmajera (co widać także w jego późniejszych dziełach, np. w *Fauście* z 1994 roku czy *Szalonych* z 2005 roku).

Kolejną dziedziną sztuki, do której nawiązania można odnaleźć w filmach Švankmajera, jest malarstwo. Reżyser sam tworzył dzieła plastyczne: Peter Hames zaznacza, że przed 1964 rokiem surrealista „organizował swoje pierwsze wystawy rysunków i przedmiotów"[20]. Ponadto wielokrotnie pracował ze swoją żoną Evą Švankmajerovą, która współtworzyła scenografię do jego filmów[21]. Była malarką, więc jej praca nadawała filmom męża bardziej plastyczną oprawę, ale przede wszystkim także należała do Czechosłowackiej Grupy Surrealistycznej (również od 1970 roku), co prawdopodobnie ułatwiało parze artystów realizowanie konkretnych idei. Ponadto w swoich filmach Švankmajer niejednokrotnie nawiązywał do manieryzmu, w szczególności do obrazów włoskiego artysty Giuseppe Arcimboldiego (autora m.in. portretu *Cesarz Rudolf II Habsburg jako Wertumnus*).

Wszechstronne wykształcenie artystyczne, inspiracje innymi dziedzinami sztuki, a także praktyczne umiejętności potrzebne do realizacji konkretnych dzieł sprawiają, że twórczość filmowa Švankmajera wykracza poza granice jednego medium, jednocześnie zyskując status artystycznej hybrydy. Reżyser wykorzystuje i łączy w swoich filmach rozmaite techniki animacji – wycinankową, plastelinową, lalkową – w późniejszych pełnometrażowych produkcjach kombinując je nawet ze scenami z udziałem aktorów. Jednocześnie połączenie różnych dziedzin sztuki wydaje się dla Švankmajera czymś naturalnym, nie uznaje on bowiem podziałów między nimi. Jak tłumaczył w wywiadzie z Bogusławem Zmudzińskim:

> Poezja jest tylko jedna[22] i jest obojętne, jakimi metodami ją osiągamy – długopisem, pędzlem czy kamerą. Mogę powiedzieć, że nigdy nie uważałem się za twórcę filmów animowanych ani w ogóle za reżysera filmowego. Równolegle

[20] P. Hames, *Introduction to the First Edition*, s. 4.

[21] Artystka współpracowała także z innymi znanymi czeskimi reżyserami: Evaldem Schormem, Jaromilem Jirešem i Jurajem Herzem. Ponadto opublikowała kilka książek (w tym wspólnie z mężem), a także wiersze (m.in. w czasopiśmie surrealistycznym „Analogon").

[22] Czech wypowiada tutaj słowa, które pojawiają się w jego *Dziesięciorgu przykazań* – świadczy to albo o powtarzalności, albo o konsekwencji w mówieniu o własnej sztuce (choć obie te możliwości się nie wykluczają).

> z filmem zajmuję się grafiką, ceramiką, tworzeniem kolaży i innych form plastycznych, żadnej z tych dziedzin nie dając pierwszeństwa[23].

Choć czeski realizator nie chce wyróżniać żadnej z dziedzin, w której tworzy, to właśnie film przyniósł mu międzynarodową sławę.

* * *

W 1992 roku Švankmajer nakręcił swój ostatni krótkometrażowy film – *Jedzenie*. Na polu działalności filmowej twórca znany był wcześniej głównie z krótkich metraży, więc rezygnacja z medium, które przyniosło mu artystyczne uznanie i pozwoliło wypracować własny, niepowtarzalny język, wydawała się ryzykownym posunięciem. Czech postanowił skupić się wyłącznie na realizacji filmów pełnometrażowych – nie licząc *Czegoś z Alicji*, które powstało jeszcze w okresie, gdy Švankmajer tworzył głównie krótkie filmy i mogło być wówczas uznane za twórczy eksperyment, po 1992 roku wyreżyserował ich sześć. Wszystkie filmy, poczynając od *Czegoś z Alicji*, zostały wyprodukowane przez studio Athanor, które artysta założył ze swoim przyjacielem i producentem Jaromírem Kallistą po zamknięciu państwowej wytwórni Krátký film Praha[24]. Nazwa instytucji pokrywa się z alchemicznymi zainteresowaniami Švankmajera – athanor to piec służący do wytwarzania kamienia filozoficznego. Kallista podkreśla również artystyczną niezależność tej społeczności: „Wystarczy spojrzeć na filmografię Athanoru i jest jasne, że zostaliśmy wierni sobie i nie ulegliśmy żadnym pokusom"[25].

Švankmajer w wywiadzie ze Zmudzińskim tłumaczy, że decyzja o zmianie medium z filmów krótkometrażowych na pełnometrażowe wynikała z wymagań związanych z wizjami artystycznymi, które chciał prezentować: „Decydujący jest temat, to on narzuca środki: rodzaj animacji i długość filmu. Kręcę filmy długometrażowe dlatego, że mam tematy na długie filmy"[26].

---

[23] J. Švankmajer, *Jestem surrealistą*, rozm. przepr. B. Zmudziński, przeł. J. Golian, „Kino" 2002, nr 4, s. 23.

[24] Zob. L. Ptáček, *Surrealista za časů…*, s. 35. Siedziba studia znajduje się w miejscowości Knovíz oddalonej o 25 km od Pragi. Początkowo Kallista i Švankmajer pracowali na starej kamerze i stole montażowym Moviola oraz sprzęcie wypożyczonym z teatru Laterna Magika, a pieniądze zarobione przy innych projektach (np. przy komediach Oldřicha Lipskiego oraz serialu *Goście*, do którego Švankmajer przygotował animacje) inwestowali w rozwój wspólnej działalności. Zob. P. Bilík, J. Černík, *Filmař Jaromír Kallista*, Praha 2019, s. 114.

[25] P. Bilík, J. Černík, *Filmař Jaromír Kallista*, s. 154.

[26] J. Švankmajer, *Jestem surrealistą*, s. 56.

Choć w pełnometrażowych dziełach Švankmajera powracają te same tematy co we wcześniejszych krótkich realizacjach, można zauważyć w nich pewne modyfikacje. Otóż w długich filmach surrealisty animacja kombinowana jest ze scenami z udziałem aktorów. Pojawia się zderzenie realności z surrealnością – świat przedstawiony, w którym funkcjonują postaci, przecinany jest epizodami, wykraczającymi poza tę rzeczywistość, pozornie do niej nieprzystającymi. Ponadto uwagę przykuwa język filmu – uwypuklający wyimaginowany porządek ontyczny, mogący przemienić się z obserwacji świata przedstawionego w animację w każdej chwili, celowo zaburzający narrację (która tym samym przestaje przypominać narrację charakterystyczną dla tradycyjnych, opartych na fotograficznej reprodukcji realnego świata pełnometrażowych filmów fabularnych). Te realizacje stają się w znacznym stopniu autotematyczne – fundamentalny jest ich język przeniesiony z filmów krótkometrażowych, który stale modyfikuje obecne w nich znaczenia.

Świat przedstawiony w filmach krótkometrażowych Jana Švankmajera jest całkowicie surrealny, oniryczny – zarówno postaci, jak i obiekty, niejednokrotnie ożywiane przez reżysera za pomocą animacji poklatkowej, podlegają tam w znacznej mierze regułom imaginacji. Uzasadnione jest więc wykorzystanie wszelkiego rodzaju efektów i nagłych zwrotów w narracji. Ponadto warto podkreślić, że postaci w filmach krótkometrażowych Švankmajera rzadko komunikują się werbalnie: są immanentnymi fragmentami wyobrażonego świata, porozumiewają się z widzami i ze sobą raczej za pomocą ruchów.

Przy tym wszystkim pełnometrażowe filmy Czecha stanowią rozwinięcie zarówno tematów, jak i rozwiązań technicznych prezentowanych w jego krótkich animacjach. W tej sytuacji wykorzystanie języka filmowego odpowiedniego dla filmów krótkometrażowych wiąże się z naruszeniem pewnych zasad kierujących narracją fabularnych filmów pełnometrażowych. W długometrażowych produkcjach Švankmajera – jak będę starała się udowodnić – dochodzi więc do inkorporacji czy nawet zawłaszczenia języka tych filmów przez język surrealistycznego, krótkiego metrażu.

Pełnometrażowe obrazy czeskiego reżysera stanowią zatem hybrydę dwóch poetyk filmowych, są nieustannym dialogiem tych języków, w wyniku którego powstaje zupełnie nowa, oryginalna forma filmowa. Fakt, że czeski surrealista przeszedł do realizacji dłuższych metraży, umożliwił mu wytworzenie takiego medium, które stanowi pełną modyfikacji kontynuację jego wcześniejszych działań, przy jednoczesnym zachowaniu artystycznej i filozoficznej konsekwencji.

* * *

Celem mojej książki jest przede wszystkim próba odpowiedzi na poniższe pytania, które nasuwają się podczas analizy pełnometrażowych filmów fabularnych Jana Švankmajera:

1) Dlaczego Švankmajer jako reżyser, który wypracował własny, autorski, wyrazisty styl dzieła filmowego, zdecydował się na zmianę medium z filmu krótkometrażowego na pełnometrażowy? Czy rzeczywiście chodziło wyłącznie o dostosowanie formy do wymagającej dłuższego metrażu treści?
2) W jaki sposób długi metraż oraz kierujące kinem fabularnym zasady estetyczne modyfikują twórczość filmową Švankmajera, która już w okresie, gdy twórca realizował wyłącznie krótkie filmy, wydawała się jednolita pod względem prezentowanych treści, filozofii i języka?
3) W jaki sposób tematy charakterystyczne we wcześniejszej twórczości Švankmajera są przedstawiane bądź rozwijane w jego pełnometrażowych filmach? Jakie efekty reżyser osiągnął, prezentując interesujące go zagadnienia za pomocą nowego medium?

Wnioski pozwalające wyjaśnić powyższe kwestie zostaną poprzedzone analizami pełnometrażowej twórczości czeskiego reżysera, przede wszystkim dotyczącymi poszczególnych komponentów, które wielokrotnie się w niej powtarzają. Przedmiotem moich badań będą zarówno dominanty tematyczne pojawiające się w filmach Švankmajera (w tym rozmaite odwołania intertekstualne, filozoficzne, psychologiczne, jak i język filmu stosowany przez twórcę. Spróbuję także zaobserwować, w jaki sposób przejawiają się w tych filmach wyznaczniki fabularności, oraz odpowiedzieć na pytanie, do których gatunków filmowych nawiązuje Švankmajer (a także jak dane wzorce gatunkowe mogą wpływać na jego dzieła). Ponadto w początkowym rozdziale analizie i interpretacji poddam krótkometrażowe realizacje czeskiego reżysera (m.in. ich narracja, język, dominanty tematyczne kształtujące wizje artystyczne twórcy) – po to, aby w dalszej części publikacji zestawić je z pełnometrażowymi obrazami Czecha, pokazując, ile z nich czerpie na obecnym etapie swojej kariery, a także zadając pytanie o jego artystyczną konsekwencję wspomnianą już wcześniej.

Decyzja o przyjęciu takiej konstrukcji wywodu wynika z chęci stworzenia pełniejszych analiz filmów pełnometrażowych Švankmajera – możliwe byłoby oczywiście omawianie tych realizacji w porządku tematycznym, nie w ramach studiów przypadku. Wówczas jedna dominanta tematyczna bądź cecha języka filmu stanowiłyby punkt wyjścia do danego rozdziału i warunkowałaby jego konstrukcję – w taki sposób zbudowany jest zresztą rozdział poświęcony krótkometrażowym realizacjom Czecha i pierwotnie podobnie

miały wyglądać te dotyczące filmów długich (zakładałam taką konstrukcję jeszcze na kilka lat przed rozpoczęciem prac nad książką, na poziomie tworzenia wstępnego konspektu). Im dłużej zagłębiałam się jednak w lekturę kolejnych tekstów poświęconych filmowemu dorobkowi Švankmajera (naukowych, publicystycznych, autorstwa samego Czecha), tym większe odnosiłam wrażenie, że każdy z jego filmów pełnometrażowych jest dziełem na tyle wartościowym, a jednocześnie (z racji rozlicznych nawiązań intertekstualnych czy niejednorodności genologicznej) skomplikowanym, że warto poddać go bardziej obszernej analizie.

Czynnikiem istotnym dla wyboru tematu mojej książki jest nie tylko próba odpowiedzi na wyliczone powyżej pytania, lecz także charakter dotychczas wydanych publikacji dotyczących twórczości filmowej (i nie tylko) Jana Švankmajera. Czeski surrealista jest popularnym artystą i nie brakuje tekstów naukowych i publicystycznych w różnych językach traktujących o jego dorobku. Co istotne, większość z nich poświęcona jest jednak w znacznej mierze krótkometrażowym filmom reżysera bądź ma charakter monograficzny, ukazujący ciąg powiązań pomiędzy jego rozmaitymi dziełami (np. kolażami, poezją, filmami) – lecz nawet w publikacjach poświęconych całej twórczości (bądź filmografii) artysty analizy jego filmów pełnometrażowych zajmują stosunkowo niewiele miejsca.

W polskim piśmiennictwie naukowym długo nie było żadnego wydawnictwa zwartego, które traktowałoby o twórczości filmowej (lub całej twórczości) czeskiego surrealisty. Za jeden z istotniejszych w tym zakresie tematycznym przez lata uchodził monograficzny tekst Bogusława Zmudzińskiego *Jan Švankmajer we władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa* (pierwotnie opublikowany w monografii *Autorzy kina europejskiego. Trzynaście esejów poświęconych europejskim reżyserom filmowym* pod redakcją Grażyny Stachówny i Joanny Wojnickiej, wydanej w 2003 roku). Autor opisuje w nim początki kariery czeskiego twórcy, wykorzystywane przez niego tendencje artystyczne i główne tematy jego filmów, jednak nie wyodrębnia pełnometrażowej części jego filmografii – skupia się na raczej krótkiej analizie poszczególnych filmów, nie uznając ich za nowy etap twórczości Czecha. Ponadto artykuł Zmudzińskiego ukazał się w 2003 roku, nie obejmuje zatem *Szalonych* (2005) oraz *Przeżyć swoje życie* (2010). Związany z Krakowem badacz przez wiele lat konsekwentnie analizował działalność artystyczną Švankmajera, poświęcając jej liczne artykuły, które w 2020 roku zostały zebrane i ukazały się w jednym tomie opublikowanym przez Wydawnictwa AGH – *Twórczość filmowa Jana Švankmajera. Główne konteksty kulturowe i ideowe*. W książce tej skupił się on jednak przede wszystkim na krótkometrażowych obrazach Czecha,

a odniesienia do ostatnich lat jego reżyserskiej pracy, w tym jego filmów pełnometrażowych, pojawiają się w niej jedynie akcydentalnie.

Można powiedzieć, że zainteresowanie twórczością filmową Švankmajera w polskim piśmiennictwie wzrosło wraz z premierą filmu *Owad* (2018) oraz retrospektywą jego twórczości filmowej, która miała miejsce na festiwalu filmowym w Cieszynie w 2019 roku[27] – wówczas w znaczących i szeroko kolportowanych czasopismach o tematyce filmoznawczej pojawiły się dwa poświęcone filmom Czecha artykuły o charakterze monograficznym (tekst Adriany Prodeus w „Kinie"[28] oraz tekst autorki niniejszej książki w „EKRANach"[29]). Obie wspomniane publikacje na różne sposoby poszerzają zagadnienia, które przed szesnastoma laty w swoim artykule (przedrukowanym zresztą w zbiorze z 2020 roku) opisał Zmudziński.

Ciąg tekstów poświęconych Czechowi ukazał się także w „Kwartalniku Filmowym" (1997, nr 19–20). *Inny wzrok*, krótki szkic Františka Dryjego, redaktora naczelnego „Analogonu", opisujący początki kariery Švankmajera i jego powiązanie z surrealizmem, został poprzedzony trzystronicowym esejem Marcina Giżyckiego *Magia Jana Švankmajera*, skupiającym się na zwięzłym opisie haseł, które można uznać za przewodnie dla twórczości Czecha („poezja", „teatr", „sen", „alchemia", „świat na opak"). Zwieńczeniem tych dwóch artykułów jest kompilacja wypowiedzi samego reżysera – *Z ankiet i wywiadów*. Wymienione publikacje bez wątpienia pozostają nie bez znaczenia dla badań nad twórczością Švankmajera, jednak wciąż stanowią niepełne analizy tego zagadnienia, ponieważ mówi się w nich o Czechu wyłącznie jako surrealiście czy autorze krótkich, a nie pełnometrażowych filmów.

Liczne recenzje i artykuły poświęcone Švankmajerowi, a także kilka wywiadów można ponadto znaleźć w polskiej prasie tematycznej (m.in. w czasopiśmie „Kino" – autorstwa Tadeusza Szczepańskiego, Jerzego Płażewskiego czy Ewy Mazierskiej), jednak tekstów o pełnometrażowych filmach Czecha jest znacznie mniej (w prasie polskiej, zgodnie z moimi ustaleniami, ukazała się tylko jedna recenzja *Przeżyć swoje życie*[30] oraz jedna recenzja *Owada*[31]).

---

[27] Drugi przegląd filmów Švankmajera miał miejsce w październiku 2019 roku w Dolnośląskim Centrum Filmowym we Wrocławiu w ramach festiwalu „Uwaga Czesi!", który towarzyszył obchodom 30. rocznicy Przeglądu Czechosłowackiej Kultury Niezależnej we Wrocławiu. Wyświetlono wówczas dziewięć krótkometrażowych filmów twórcy oraz pełnometrażowego *Owada*.

[28] A. Prodeus, *Synekdocha Jan Švankmajer*, „Kino" 2019, nr 4, s. 7–11.

[29] M. Maciejewska, *Jak przeżyć swoje artystyczne życie. Twórczość filmowa Jana Švankmajera*, „EKRANy" 2019, nr 2, s. 76–81.

[30] M. Stasiowski, *Lekcja Pływania*, „EKRANy" 2012, nr 1–2, s. 27.

[31] M. Maciejewska, *Owad*, „EKRANy" 2018, nr 6, s. 47.

Marta Maciejewska – filmoznawczyni, polonistka, anglistka. Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego i Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie. Prowadzi zajęcia dydaktyczne w Zakładzie Filmu i Mediów na Uniwersytecie Gdańskim. Jest lektorką języka polskiego jako obcego i egzaminatorką w Akademickim Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej UG. Wykładowczyni projektu Pogotowie Maturzysty oraz ogólnopolskiego programu Akademia Polskiego Filmu. Animatorka kultury, przez wiele lat była związana z Nowymi Horyzontami Edukacji Filmowej oraz gdańskim Klubem Żak. Współredagowała książkę *Orson Welles: Twórczość – recepcja – dziedzictwo* (2018). Największa miłość jej życia to... króliki.

Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera to monografia poświęcona okresowi twórczości czeskiego artysty, który był dotąd sporadycznie omawiany w polskim i zagranicznym piśmiennictwie filmoznawczym. Autorka analizuje pełnometrażowe filmy twórcy w ciągłym odniesieniu do jego filmów krótkometrażowych, wskazując na zbieżności i różnice między nimi, na korzyści płynące ze zmiany metrażu, na którą na pewnym etapie swojej kariery zdecydował się surrealista, i związane z tym problemy, a wreszcie na tematyczno-stylistyczny „dialog", jaki można zaobserwować pomiędzy tymi dwoma rodzajami dzieła filmowego. Jednocześnie badaczka stara się udowodnić, że Švankmajer kreuje nowy, przepełniony nawiązaniami intertekstualnymi, całkowicie autorski rodzaj pełnometrażowego filmu artystycznego.

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-473-5

48,30 zł (w tym 5% VAT)