

„Kwartalnik Filmowy” nr 127 (2024)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2928>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Ewa Ciszewska
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0002-5670-5013>

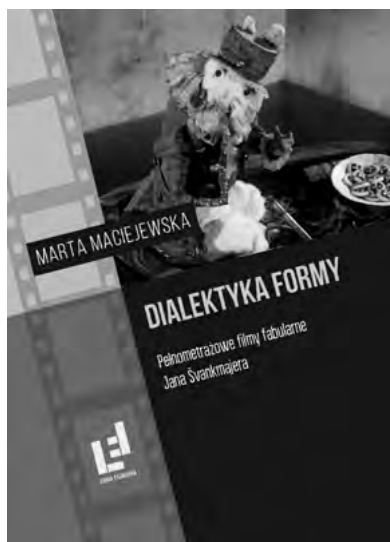
Jan Švankmajer – w poszukiwaniu pełni

Słowa kluczowe:

animacja filmowa;
film czeski;
Praga;
Jan Švankmajer;
surrealizm

Abstrakt

Książka Marty Maciejewskiej *Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera* (2023) jest próbą udowodnienia tezy, że w pełnometrażowych produkcjach Švankmajera dochodzi do inkorporacji języka tych filmów przez surrealistyczny język krótkiego metrażu, w wyniku czego powstaje zupełnie nowa, oryginalna forma filmowa. Proponowaną hipotezę z powodu słabego ugruntowania teoretycznego i zbyt rozbudowanej części opisowej filmów udaje się obronić jedynie w minimalnym stopniu. Niemniej książka Maciejewskiej stanowi kluczową pozycję dla pragnących zapoznać się z kompletną sylwetką twórczą jednego z najbardziej fascynujących artystów współczesnego kina.



Książki o kinie czeskim i czechosłowackim na gruncie polskim nie są niszą. Wręcz przeciwnie – chyba żadna z narodowych kinematografii (poza polską, amerykańską i może brytyjską) – nie doczekała się tak wielu opracowań monograficznych i tomów zbiorowych. Pomijając wydawnictwa z okresu PRL, w ostatnich latach czytelnicy mogli sięgnąć po dysertację Karola Szymańskiego *Krawiec, książę i chłopaki z brązu. Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim* (2020)¹ oraz rozważania Bogusława Zmudzińskiego *Twórczość filmowa Jana Švankmajera. Główne konteksty kulturowe i ideowe* (2020)². Dziesięć lat temu został opublikowany doktorat Macieja Roberta o filmowych adaptacjach Bohumila Hrabala (2014)³; w tej samej serii – „filmo!znawcy” – ukazały się tomy zbiorowe *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury* (2013) oraz *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe* (2018)⁴. Warto także wspomnieć o zredagowanych przez Andrzeja Gwoźdźdza dwóch tomach tłumaczeń tekstów teoretycznych pióra czeskich autorów i autorek, wydanych w 2005⁵ i 2007⁶ r. W ostatnim czasie do „czeskiego zestawu” dołączyła nagrodzona w 2022 r. przez Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami w kategorii najlepszy debiut rozprawa Grażyny Świętochowskiej *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali* (2022)⁷ oraz – wydana w serii „linia filmowa” pod redakcją wyżej wspomnianej badaczki – książka Marty Maciejewskiej *Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera* (2023)⁸. Tym samym ta ostatnia, podoktorska publikacja znalazła się w gronie wydanych na gruncie polskim rozpraw eksplorujących różnorodne aspekty powojennej czeskiej kinematografii.

Książka Marty Maciejewskiej jest rzetelnym i erudycyjnym opracowaniem twórczości Jana Švankmajera. Celowo nie przywołuję użytego w podtytule określenia sugerującego czytelnikowi, że rozprawa dotyczy wyłącznie *pełnometrażowych filmów fabularnych* – na potencjalnie mylący charakter tytułu doktoratu, na podstawie którego powstała publikacja, zwrócił uwagę także jeden z recenzentów⁹ – autorka dokonuje bowiem w 58-stronicowym rozdziale *Gabinety osobliwości. Estetyka i antropologia filmów krótkometrażowych Jana Švankmajera* szczegółowej analizy krótkich filmów autora z Pragi, co pozwala ujmować książkę Maciejewskiej jako kompletne studium twórczości filmowej Švankmajera. Rozdział ten jest o tyle istotną częścią rozprawy, o ile ustanawia metodę, którą badaczka będzie konsekwentnie stosowała w analizach pełnometrażowych filmów czeskiego twórcy. Jest nią kulturoznawcza w duchu egzegeza wątków, motywów i zabiegów artystycznych organizujących twórczość reżysera. Maciejewska uważnie przygląda się każdemu z filmów, odcyfrowując zakotwiczone w nim sensy i interpretując rozwiązania formalne. Przewodnikiem w tych detalicznych odczytaniach są zarówno odautorskie komentarze

Švankmajera w formie wywiadów, jak i jego eksplikacje do filmów oraz wskazówki dostępne w rozważaniach innych interpretatorów.

Rozległy rozdział o krótkich filmach Švankmajera jest niezbędny Maciejewskiej nie tylko jako prezentacja metody, lecz także dla udowodnienia tezy, wedle której pełnometrażowe filmy Švankmajera stanowią rozwinięcie tematów, jak i rozwiązań technicznych prezentowanych w jego animacjach (s. 17). Do tego wątku autorka powraca na czterech ostatnich stronach rozdziału o filmie *Owad*, będących *de facto* zakończeniem i podsumowaniem wniosków z pracy. Omawia konsekwencje wypowiedzania się Švankmajera w języku pełnego metrażu. Są nimi: związane z dłuższym czasem trwania filmu multiplikowanie diegezy oraz ujawnianie kontekstu społecznego i zawodowego, w którym funkcjonują bohaterowie, wprowadzenie nieobecnych w krótkich metrażach środków wyrazu (dialogi, wizualne komentarze, odautorskie prelekcje), uproszczenie przekazu.

Z drugiej strony, autorka deklaruje próbę udowodnienia tezy, że w pełnometrażowych produkcjach Švankmajera dochodzi do inkorporacji czy nawet zawłaszczenia języka filmów pełnometrażowych przez surrealistyczny język krótkiego metrażu, w wyniku czego powstaje zupełnie nowa, oryginalna forma filmowa (s. 17). Ta intrygująca myśl mimowolnie lokuje badanie twórczości Švankmajera w szerszym kontekście *oeuvres* innych autorów i autorek kina, dla których częścią drogi twórczej było przejście od animowanych krótkich metraży do filmów pełnometrażowych, w których zazwyczaj także używali języka animacji. Automatycznie więc jako możliwy kontekst pojawiają się nazwiska Waleriana Borowczyka, Mariusza Wilczyńskiego i Piotra Dumały – a z czeskich twórców Karela Zemana – dla których krótkie metraże stanowiły preludium do mierzenia się z kinem pełnometrażowym. Szkoda, że autorka nie wykorzystuje tej komparatystycznej możliwości; ciekawiłaby mnie pogłębiona refleksja nad przyczynami oraz artystycznymi konsekwencjami zmian miejsca twórców w polu kinematografii. Porównanie ze strategiami wyłaniającymi się z innych artystycznych biografii mogłoby ujawnić odmienne niż proponowane przez autorkę wyjaśnienie transferu Švankmajera z filmu krótkometrażowego do pełnego metrażu.

Maciejewska, po szczegółowym zarysowaniu topiki i formy krótkich metraży Švankmajera, przechodzi do analizy filmów pełnometrażowych. Osobne rozdziały poświęca tytułom *Coś z Alicji* (*Něco z Alenky*, 1988), *Faust* (*Lekce Faust*, 1994), *Spiskowcy rozkoszy* (*Spiklenci slasti*, 1996), *Mały Otik* (*Otesánek*, 2000), *Szaleńcy* (*Šilení*, 2005), *Przeżyć swoje życie* (*Přežít svůj život*, 2010) i wreszcie – *Owadovi* (*Hmyz*, 2018). Podobnie jak fragment poświęcony krótkim metrażom, analizy filmów skonstruowane są na zasadzie tropienia kulturowych inspiracji, nawiązań i dialogów. Autorka stara się nie pominąć żadnego kontekstu interpretacyjnego ważnego dla twórczości Švankmajera. Rozważania o *Coś z Alicji* ogniskują się wokół kategorii oniryzmu, dziecięcych pragnień i koszmarów, surrealizmu, konstrukcji przestrzeni oraz języka. Maciejewska awizuje przy tej okazji inny ważny dla Švankmajera temat: jedzenie. W rozdziale o *Coś z Alicji* jedzenie zostaje zinterpretowane jako sposób poznawania świata, a inne rozwinięcia tego wątku znajdują się w dalszych fragmentach pracy. Niezwykle ciekawie wypada rozdział o *Fauście*, który to film stanowi próbę połączenia filmu aktorskiego z teatrem lalkowym. Maciejewska zastanawia się nad przyczynami i konsekwencjami przy-

jętej konwencji, która komplikuje status ukazanych w dziele wydarzeń i protagonisty, tym samym tworząc z *Fausta* kolejną surreálną opowieść. Umieszczenie akcji filmu w Pradze lat 90. XX w. skłania ku rozważaniom na temat związków wizerunku miasta ze sposobem konstrukcji postaci – gdy miasto niejako „odbija się” w bohaterze lub odciska na nim swoje piętno. Topografia miasta w *Fauście* jest wątkiem szeroko omawianym także w powstającej równolegle z książką Maciejewskiej pracy autorstwa Adama Whybraya¹⁰. W *Spiskowcach rozkoszy* fetyszyzm i autoerotyzm zostają zinterpretowane jako formy buntu przeciwko monotoni codziennosci i doświadczeniu zniewolenia. I choć Švankmajer nie obrazuje aktów kopulacji, podobnie jak markiz de Sade argumentuje, że poszukiwanie indywidualnej formy erotycznego wyrazu jest najpełniejszym wyrazem wolności (s. 169). *Maty Otik*, dla którego inspirację stanowił utwór XIX-wiecznego poety i bajkopisarza Karela Jaromíra Erbena, skłania do rozważań nad koegzystencją w obrębie jednego dzieła porządku irracjonalnego i realistycznego. Odgrywanie przez bohaterów świata *Matego Otika* ról społecznych przyczynia się do odczuwania przez nich zniewolenia – zarówno w sytuacjach bezpośredniego kontaktu z ludźmi, jak i w relacjach z instytucjami. Konfliktogennym elementem życia bohaterów jest także spożywanie posiłków, i szerzej – konsumpcja. *Szaleni* – autobiograficzny zapis lęków i obsesji Švankmajera – ponownie skłania do przywołania kategorii wolności oraz zniewolenia, ale także relacji życia i sztuki. Jest to pełnometrażowy film, w którego strukturze splatają się dwie formy artystyczne – film aktorski i animacja przedmiotowa. Maciejewska analizuje funkcje animowanych fragmentów, zwracając uwagę na dominację jednej materii – mięsa. Jako że animowane segmenty stanowią ważny element kolejnego filmu Švankmajera, *Przeżyć swoje życie*, także w poświęconym mu rozdziale powraca zagadnienie łączenia w warstwie języka dwóch technik – aktorskiego filmu pełnometrażowego i krótkometrażowej animacji wycinankowej. Rozdział dotyczący *Owada* – będący jednocześnie zakończeniem książki – skupia się na psychoanalitycznym odczytaniu dzieła (który to rodzaj lektury zalecał sam Švankmajer), podejmuje również zagadnienie snu i jawy oraz temat jedzenia.

Egzegeza twórczości Švankmajera wspierana jest erudycyjnie pracami badaczy z kręgu anglosaskiego – Petera Hamesa, Jonathana L. Owena i Michaela O’Praya, czeskiego – Františka Dryje i Bertranda Schmitta, Jana Černíka, Luboša Ptáčka oraz polskiego – tu należy przywołać Bogusława Zmudzińskiego. Niestety, wraz z rozbudową analizy kulturoznawczej poszczególnych filmów słabnie wartość zaproponowanej tezy o inkorporacji języka filmów pełnometrażowych przez język krótkiego metrażu. Przedstawiona hipoteza o powstaniu nowej, oryginalnej formy filmowej – skądinąd bardzo ciekawa i oryginalna – nie zostaje przekonująco i wyczerpująco udowodniona, a proponowane odczytania i konteksty nie prowadzą do zbudowania zestawu silnych argumentów mogących ją wesprzeć. Szkoda, że autorka nie podjęła decyzji o bardziej skrótowym referowaniu ustaleń badawczych dotyczących poszczególnych filmów Švankmajera na rzecz zbierania argumentów potwierdzających własną koncepcję. Przesłanki o widoczności czy też dominacji języka krótkiego kina (animowanego) mogłyby się znajdować w zakończeniach poszczególnych analiz, a zebrane w podsumowaniu – działać na korzyść zaproponowanej przez autorkę tezy.

Utrzymanie kruchej równowagi pomiędzy ujawnieniem świadomości istniejących opracowań a autorskością wypowiedzi w książce naukowej jest bardzo trudnym zadaniem. Rozumiem argumenty, nie tylko te związane z budowaniem wyводу, przemawiające za rozbudowaną bibliografią. Zbyttna pobieżność w tej materii mogłaby spowodować reakcję krytyczną polegającą na dopominaniu się o uwzględnienie pominiętych źródeł. W tym wypadku okiełznanie cytowanej literatury zadziałałoby na korzyść pracy. Szczególnie że badaczka często cytuje bądź parafrazuje autorów i autorki po to, aby się z nimi zgodzić lub użyć ich spostrzeżeń w formie argumentów niepodlegających dyskusji. Tym samym pozbawia siebie i nas, czytelników, „mięsa” nauki – możliwości konstruktywnej rozmowy, prowadzącej do zmiany i poszerzenia oferowanego oglądu świata. Strategia cytowania, w której autorka preferuje elementy dyskursu autorów i autorek wspierające jej tok argumentacji lub mające charakter deskryptywny, skutkuje osłabieniem „temperatury” książki. Przykładami niech będą: cytaty z Owena o tym, że *Przeżyć swoje życie* otwiera informacja dotycząca zewnętrznych trudności w pracach nad filmem, które obecnie nie są już natury ideologicznej, jak to kiedyś bywało w czeskim (czeskosłowackim) kinie, a ekonomicznej (s. 258), opis fabuły *Otika* pióra Keitha Lesliego Johnsona (s. 195) czy zdziwienie Adriany Prodeus tym, że nestor animacji swój ostatni film zrealizował dzięki crowdfundingowi (s. 292). Nie jest tak, że Maciejewska pomija lub zbywa milczeniem autorskie ustalenia wcześniejszych badaczy Švankmajera. Jednak znikają one w natłoku cytatów, który jest wynikiem konieczności odnotowania literatury zebranej podczas badań.

Zazwyczaj opis kontekstów twórczości można uznać za badania podstawowe, bo dotyczące artysty mało znanego, dopiero odkrywanego przez środowisko naukowe. W przypadku – zaryzykuje – jednego z najlepiej opisanych i znanych animatorów świata, czego symptomem z lokalnego podwórka niech będzie to, że jedna z pracowni w Katedrze Animacji i Efektów Specjalnych Szkoły Filmowej w Łodzi nosi imię Jana Švankmajera, a tytuł książki Agnieszki Taborskiej o surrealizmie nawiązuje do tytułu filmu *Spiskowcy rozkoszy*¹¹, tak szczegółowe referowanie źródeł inspiracji i kontekstów twórczości niewiele wnosi do istniejących badań nad czeską, czy szerzej – światową – kinematografią. Całkiem niedawno, w 2020 r., ukazała się znakomita rozprawa Adama Whybraya *The Art of Czech Animation. The History of Political Dissent and Allegory* (2020)¹², której autor rozlegle odwołuje się do krótkometrażowych i pełnometrażowych dzieł Švankmajera. Uwaga, jaką poświęca tej twórczości, stanowi w istocie zmaganie się ze światopoglądem artysty w niezwykle intymny sposób. Podążając za implikacjami „nieantropocentrycznej” postawy Švankmajera, Whybray bada polityczne wyzwania stawiane przez rytm i ruch, oraz przede wszystkim przez taktylne przedmioty, w które obfitują filmy Czecha. Lektura książki Whybraya przywraca wiarę, że nawet w – zdawałoby się – najlepiej opisanych filmach i fenomenach można dostrzec zjawiska wcześniej niewidziane. Należy jedynie zadać odpowiednie pytania.

Doktorat Marty Maciejewskiej otrzymał bardzo dobre recenzje. Opiniujący chwalili rzetelność w gromadzeniu źródeł, klarowność wyводу i obiektywny styl naukowy, a także zarysowanie kompletnej sylwetki twórczej jednego z najbardziej fascynujących artystów współczesnego kina. Dojrzała badaczka, jaką jest Maciejewska, uwzględniła w drukowanej wersji rozprawy sugestie lekturowe

recenzenta Mariusza Guzka¹³, przywołując w wielu miejscach zaproponowaną przez niego książkę Petra Bilíka i Jana Černíka¹⁴ oraz autobiografię Juraja Herza¹⁵. Dodatkowa praca wykonana przez autorkę przed wydaniem książki w postaci lektur uzupełniających zasugerowanych przez recenzentów znacząco podniosła walory rozprawy. Uwypukleniu uległy wątki łączące twórczość Švankmajera z wytworami lokalnego pola produkcji artystycznej, co pozwala tym wyraźniej dostrzec wyjątkowość artysty, który w swych filmach przetwarza i wchodzi w twórczy dialog zarówno z dziełami światowej historii sztuki oraz literatury, jak i z utworami przynależnymi tradycjom czeskim, i szerzej – środkowoeuropejskim. Nie chodzi tu jedynie o wpisywanie się w lokalne i globalne tradycje surrealistyczne, co zostało już omówione w kontekście twórczości Švankmajera w innych miejscach¹⁶.

Książka Marty Maciejewskiej jest świadectwem dobrego opanowania warsztatu naukowego. Imponuje bogactwo cytowanych źródeł, które obejmują publikacje w językach angielskim, czeskim i polskim – choć, jak pisałam wcześniej, część z nich mogłaby być przywoływana bardziej skrótowo. Rzetelne i wszechstronne analizy poszczególnych filmów będą odtąd stanowiły lekturę obowiązkową dla każdego przyszłego interpretatora twórczości Jana Švankmajera. Maciejewska klarownie wyklada różnice i podobieństwa między krótkimi formami a filmami pełnometrażowymi i choć założona teza o dominacji języka krótkich filmów w całym dorobku artystycznym Švankmajera domagałaby się doprecyzowania, niewątpliwie jej sformułowanie jest ważnym autorskim wkładem badaczki. Książka Maciejewskiej ukazuje, że filmy Czecha stale mogą być przedmiotem analiz. Zatem – Švankmajer odkryty, ale nie wyczerpany.

Marta Maciejewska, *Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2023.



Tabliczka przed wejściem do pracowni w Katedrze Animacji i Efektów Specjalnych Szkoły Filmowej w Łodzi (fot. Ewa Ciszewska)

- ¹ K. Szymański, *Krawiec, książę i chłopaki z brązu. Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim*, Universitas, Kraków 2020.
- ² B. Zmudziński, *Twórczość filmowa Jana Švankmajera. Główne konteksty kulturowe i ideowe*, Wydawnictwo AGH, Fundacja Promocji Kultury Artystycznej, Filmowej i Audiowizualnej Etiuda&Anima, Kraków 2020.
- ³ M. Robert, *Perelki i skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, Łódź 2014.
- ⁴ *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, Łódź 2013; *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, red. E. Ciszewska, M. Góralik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, Łódź 2018.
- ⁵ *Czeska myśl filmowa. Tom I: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- ⁶ *Czeska myśl filmowa. Tom II: Reguły gry*, red. A. Gwóźdź, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- ⁷ G. Świętochowska, *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2022.
- ⁸ M. Maciejewska, *Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2023.
- ⁹ T. Szczepański, *Recenzja rozprawy doktorskiej p. mgr Marty Maciejewskiej pt. „Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera”*, Łódź, 5 października 2020.
- ¹⁰ A. Whybray, *The Art of Czech Animation: The History of Political Dissent and Allegory*, Bloomsbury Academic, London 2022.
- ¹¹ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- ¹² A. Whybray, dz. cyt.
- ¹³ M. Guzek, *Recenzja pracy doktorskiej mgr Marty Maciejewskiej „Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera” napisanej pod kierunkiem dra hab. Krzysztofa Kornackiego, prof. uczelni*, Bydgoszcz, 5 lipca 2020.
- ¹⁴ P. Bilík, J. Černík, *Filmář Jaromír Kallista*, Akademie múzických umění, Praha 2019.
- ¹⁵ J. Drbohlav, J. Herz, *Autopsie (pitva režiséra)*, Mladá fronta, Praha 2015.
- ¹⁶ P. Petek, *The Death and Rebirth of Surrealism in Bohemia: Local Inflections and Cosmopolitan Aspirations in the Cinema of Jan Švankmajer*, „Journal of Contemporary European Studies” 2019, t. 17, nr 1, s. 75-89.

Ewa Ciszewska

Adiunkt w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej ostatnie publikacje dotyczą zarządzania dziedzictwem kulturowym w zakresie animacji w Polsce, polsko-czeskiej współpracy filmowej w czasach PRL oraz edukacji filmowej w Polsce. Obecnie pracuje nad projektem podoktorskim dotyczącym polskiej i czechosłowackiej współpracy filmowej w latach 1945-1990 oraz nad historią Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi.

Keywords:

film animation;
Czech film;
Prague;
Jan Švankmajer;
surrealism

Abstract

Ewa Ciszewska

Jan Švankmajer: In Search of Fullness

Marta Maciejewska's book *Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera* [*Dialectics of Form: Jan Švankmajer's Feature Films*] (2023) is an attempt to prove that in Švankmajer's full-length productions the language of these films is incorporated by the surrealist language of short films, resulting in a completely new, original film form. The proposed hypothesis, due to its poor theoretical grounding and overly extensive film descriptions, can be defended only to a minimal extent. Nevertheless, Maciejewska's book is a key title for those who want to get acquainted with the complete creative profile of one of the most fascinating artists in contemporary cinema.