

Jonathan L. Owen

Współczesny surrealizm czeski i odnowa języka wczesne filmy Jana Švankmajera

Wprowadzenie: surrealizm walczący

Czeski filmowiec i animator Jan Švankmajer swój pierwszy intencjonalnie surrealistyczny krótki metraż, *Ogród (Zahrada)*, nakręcił w 1968 roku, kiedy miał już za sobą sześć innych filmów krótkich i udaną karierę w teatrze. W 1970 roku po spotkaniu z ówczesnym przywódcą reaktywowanej niedawno Grupy Surrealistycznej, Vratislavem Effenbergerem, zgłosił formalny akces do tego grona czeskich surrealistów. Oczywiście czas „oficjalnej” inicjacji Švankmajera jako surrealisty – *Ogród* nakręcono niedługo po inwazji wojsk Układu Warszawskiego służącej usunięciu reformatorskiego reżimu Aleksandra Dubčeka i restauracji w Czechosłowacji porządku neostalinowskiego – musi zachęcać do spekulacji co do politycznego charakteru zarówno motywacji, jak i znaczenia tych decyzji. Michael O’Pray twierdzi, że „decyzja Švankmajera o przyłączeniu się do Grupy zakończyła krótki, lecz doniosły «naiwny» okres jego twórczości”, i sugeruje, że wydarzenia 1968 roku „były głównym czynnikiem” tej „utrąty naiwności”¹.

Bezspornie filmy powstałe w latach 1968-1969 – a więc *Ogród*, *Mieszkanie (Byt)*, *Piknik z Weissmannem (Picknick mit Weissmann)* i *Cichy tydzień w domu (Tichý týden v domě)* – są najbardziej otwarcie „politycznymi” naówczas dziełami Švankmajera. Pierwsze trzy są antyutopijnymi fantazjami na temat, odpowiednio, dehumanizacji, entropii i zniszczenia, czwarty ukazuje zaś konformistę, który sprzeniewierza się swemu życiu wewnętrznemu.

Jeżeli domysł O’Praya jest trafny, możemy przypuszczać, że Švankmajer przystał do Grupy Surrealistycznej na podobnej zasadzie, jak wstępuje się do rewolucyjnego ruchu politycznego – że ten akces był zobowiązaniem do walki z wszechobecnym uciskiem i przyjęciem metod surrealistycznych jako strategii przemyślanego buntu. W kategoriach politycznych Švankmajer rzeczywiście mówił o sobie jako o „walczącym surrealście”. Ruch surrealistyczny od dawna uważał się za ruch w pewnym sensie rewolucyjny, niemniej w kontekście „znormalizowanej” Czechosłowacji jego wymiar rewolucyjny utwierdzała postawa samego państwa, które szybko zepchnęło surrealistów do podziemia, aresztując ich dzieła i zakazując działalności. Zakończenie *Mieszkania* jest swego rodzaju alegorią wywrotowego charakteru surrealizmu. Uwięziony w pokoju pełnym zbuntowanych i znęcających się nad nim przedmiotów protagonista usiłuje uciec i wyważa siekierą drzwi, ale za nimi jest tylko lita ściana z setkami wypisanych na niej nazwisk. Przyjrawszy się, odkryjemy, że wiele z nich to nazwiska surrealistów, dawniejszych i współczesnych, tych najsłynniejszych i tych zapomnianych. W ten sposób

surrealizm zostaje bezpośrednio utożsamiony z próbą utorowania – tak indywidualnej, jak zbiorowej – drogi ucieczki z więzienia społeczeństwa współczesnego. Bohater, w geście solidarności lub – jak powiada O'Pray – „komunii” z artystami i braćmi w buncie, dopisuje na ścianie własne nazwisko.

Choć jednak w epokowym 1968 roku Švankmajer zaczął wyrażać w swej twórczości pewne nowe przesłanie, to trzeba zauważyć, że między tymi świadomie „politycznymi” filmami a jego obrazami wcześniejszymi nie widać większych różnic estetycznych (w rzeczy samej pod względem formalnym więcej dzieli jego filmy z lat sześćdziesiątych i z początków lat siedemdziesiątych od tych, które tworzył wróciwszy do kręcenia filmów po siedmiu latach przymusowego „odpoczynku”). Kwestia tego, co jest i co nie jest „autentycznie” surrealistyczne, jest problematyczna, a twórczość Švankmajera jedynie dowodzi, jak krucha może wydać się granica między tym, co rzekomo surrealistyczne, i tym, co najwyraźniej niesurrealistyczne. Bezpośrednie nawiązania do surrealizmu są raczej świadectwem konsolidacji tendencji obecnych już we wcześniejszych dziełach Švankmajera niż wyrazem jakiegokolwiek „rewolucyjnego” przełomu artystycznego. Rzecz można, że nawet wtedy, gdy czerpał ze źródeł innych niż surrealizm, eksploatował od dawna obecne w kulturze czeskiej skłonności surrealistyczne. Karierę artystyczną Švankmajer zaczynał w czasie, gdy wydatnym (i do czasu tolerowanym) rysem czeskiego życia kulturalnego był eksperymentalizm i gdy odkrywano na nowo sztukę i myśl międzywojennej awangardy praskiej: świadectwem tego klimatu kulturalnego jest wiele filmów czeskiej Nowej Fali. Najwcześniejsza twórczość Švankmajera bez wątpienia nosi piętno tego odrodzenia ducha eksperymentalizmu i awangardy. Co więcej, rzecz można, że nawet wtedy, gdy Švankmajer czerpie z innych źródeł inspiracji niż sam surrealizm lub awangarda, rozwija od dawna obecne w kulturze czeskiej tendencje surrealistyczne. *Oeuvre* Švankmajera jako całość objawia powinowactwa między świadomym surrealizmem i tradycjami kulturalnymi oraz lokalną mitologią Pragi (alchemia, teatr czarnego światła, „manieryzm” Arcimbolda, malarza dworskiego). Niewielu jest artystów równie intymnie jak Švankmajer związanych ze sztuką i mitologią miejsca urodzenia i w tej mierze jego twórczość jest dowodem na to, że silne poczucie zakorzenienia paradoksalnie może być źródłem modernistycznej wrażliwości transgresyjnej. Wprawdzie wiele jego świadomie surrealistycznych filmów posiada pewien bardziej bezpośredni aspekt krytyczny, niemniej pozostałe jakości stanowiące o prowokującym i opozycyjnym charakterze twórczości Švankmajera są również obecne – jeżeli nawet w nie w pełni rozwiniętej postaci – w owych „naiwnych” wczesnych dziełach. Švankmajer podkreśla, że począwszy od 1968 roku wszystkie swoje filmy pojmował jako polityczne, i nie sposób z tym polemizować, niemniej jakość polityczna jest tak samo oczywista w samej organizacji estetycznej jego twórczości, jak w elementach bezpośredniej krytyki, które twórczość ta zawiera.

W niniejszej rozprawie pragnę wykazać, że „polemika” Švankmajera z własnym społeczeństwem dotyczy w głównej mierze kwestii komunikacji i ekspresji (artystycznej i wszelkiej innej), języka w najszerszym sensie, a nawet innych sposobów odnoszenia się do świata i interpretowania go. Polemika ta uobecnia się niekiedy na poziomie tematycznym, na ogół jednak zostaje ucieleśniona w artykulacji formalnej jego filmów. Trudno się dziwić, że jest to polemika silnie określona przez idee psychoanalityczne. Eksploracja zależności między konkretnymi formami ekspresji a „ja wewnętrznym” (określonym jako fantazja, pożądanie lub popędy *libido*) jest od dawna głównym aspektem surrealizmu, a także szerzej pojętej awangardy. Švankmajer jest zainteresowany „urabianiem” nowego rodzaju artykulacji filmowej, która jest w stanie „wypowiedzieć” zawartość i uchwycić

ruch myślenia podświadomego. Fakt, że Švankmajer urabiał ten styl w filmach nakręconych przed „oficjalną” konwersją na surrealizm, dowodzi istnienia głębokiej więzi między ideą surrealizmu i twórczością tego artysty od samych jej początków. O zasadniczym znaczeniu kwestii języka dla surrealizmu świadczy dobitnie choćby *Platforma praska*, tekst będący *de facto* manifestem odrodzonego w latach sześćdziesiątych surrealizmu czeskiego, choć napisany we współpracy z surrealistami francuskimi, którzy wkrótce się odłączyli. Ten powstały w 1968 roku dokument stwierdza z naciskiem, że surrealizm musi przeciwstawiać się zarówno stalinowskiemu komunizmowi, jak i zachodniemu kapitalizmowi. Obydwie te formacje podciągnięto pod wspólne miano „systemu represyjnego”, a dzieląc je różnicę uznano, „niezależnie od przypisywanych im etykietek politycznych i instytucjonalnych”, za „w rzeczywistości czysto konwencjonalne”². Rozpoznanie to wróciło echem w wygłoszonej wiele lat później opinii samego Švankmajera, że stalinizm jako taki nie jest niczym innym niż jedynie „wrzodem” wytworzonym przez fundamentalnie „chorą” cywilizację³. Jedną z obłądnych praktyk międzynarodowego „porządku technokratycznego” polega na alienowaniu jednostki od jej „królestwa wewnętrznego”, co dokonuje się poprzez opaczne używanie języka, obracanie go w puste słowa (przez „język” możemy rozumieć wszystkie w ogóle systemy znaczące). Prawdziwym miejscem „wywrotowej” interwencji surrealizmu jest zatem sam tekst; bezpośrednim celem emancypacyjnym surrealizmu jest „wyzwolenie” języka, który odebrałby znakom charakter „użytkarny” i pozwolił im objawiać czy też kodować pragnienie:

System represyjny zawłaszcza język dla siebie, a oddaje go ludziom jedynie jako zredukowany do jakiejś funkcji użytkarny lub wypaczony na użytek rozrywki. W ten sposób pozbawia się ludzi rzeczywistej władzy ich własnego myślenia. Są zmuszeni [...] polegać na funkcjonariuszach kultury, podsuwających im sztampowe schematy myślenia, które w oczywisty sposób sprzyjają należytemu funkcjonowaniu systemu [...] Ten pusty język, który jako jedyny zostaje ludziom, nie jest w stanie sformułować żarliwych obrazów, które mogłyby przywrócić władcze zaspokojenia ich prawdziwych pragnień [...] Rola surrealizmu polega na oderwaniu języka od systemu represyjnego i uczynienie zeń instrumentu pragnienia. Tak więc to, co nazywa się „sztuką” surrealistyczną, nie ma żadnego innego celu niż wyzwolenie słów, lub ogólniej mówiąc znaków, z kodów użyteczności i rozrywki, aby odzyskać je jako nośniki objawiania rzeczywistości subiektywnej [...]⁴.

Deklaracji tych nie należy wiązać zbyt ściśle z ideami i postawą artystyczną samego Švankmajera, niemniej wyrażenie „żarliwe obrazy” jest szczególnie trafne w odniesieniu do jego dzieła, ponieważ konotuje wciąganie *libido* w sam proces przedstawiania, tworzenia nie tyle obrazów pożądanego, ile pożądanego obrazów. Co więcej, Švankmajer najwyraźniej żywił również silną ambicję wypracowania „języka” (a właściwie audiowizualnego dyskursu) osobistego, który byłby nie tylko zajmujący czy zabawny, byłby czymś więcej niż język funkcjonalny. Dyskursy czy systemy językowe użytkarny (czego przykładem w dziedzinie wizualnej są filmy oświatowe lub znaki drogowe) skłonne są zredukować ekspresję do jednowartościowej, niewieloznaczonej funkcji denotacyjnej, a to jest tryb sygnifikacji, który Švankmajer stanowczo odrzuca. Owo odrzucenie języka „użytkarnego” można oczywiście powiązać z dążeniem Švankmajera do pozbawiania zwykłych rzeczy ich funkcji użytkarnych, aby objawić je w ich konkretnej swoistości i cudowności. Zgodny z wymową *Platformy praskiej* fundamentalny atak, który w swej twórczości Švankmajer przypuścił na zasadę użyteczności (obejmujący *implicite* krytykę idei głoszącej, że dzieło sztuki jako takie może stać się „użytecznym” narzędziem w rękach ludzi władzy), nie jest obroną sztuki dla sztuki, lecz reinterpretacją potrzeby i uży-

teczności w kategoriach osobistych pragnień i przymusów. Švankmajer w pełni zgadza się z psychoanalizą i ortodoksją surrealistów, że „prawdziwe pragnienie” jest retrogresywne, skierowane wstecz ku wczesnemu dzieciństwu, wobec czego eksploracja zależności między językiem i pragnieniem polega w jego twórczości głównie na eksploracji zależności między językiem i dzieciństwem. W tym sensie rzeczywistym wrogiem Švankmajera mogą być nie tyle określone historycznie represje ze strony obecnego „porządku technokratycznego”, ile skodyfikowane znaczenia i literalistyczna logika świata dorosłych *per se*. Trzeba zauważyć, że *Platforma praska* – roztaczając nadzieję na rzeczywisty powrót do „zaspokajania” pragnień – wyraża bardziej uproszczoną i bezpośrednio pozytywną wizję „wyzwolenia” osobistego, niż na ogół czynili to Švankmajer i inni powojenni surrealiści czescy. Odpowiedzialność za ten większy optymizm *Platformy* można złożyć na karb uczestniczących w pisaniu tego manifestu surrealistów francuskich oraz panującego w 1968 roku naiwnie utopijnego libertynizmu. Najmroczniejsze z sekwencji filmów Švankmajera każą raczej przypuszczać, że absolutne wyzwolenie doprowadziłoby jedynie do rozpętania nowej tyranii.

Animacja, materialność i język rzeczywistego

Choć Švankmajer w swej twórczości często wykorzystuje wywrotowe energie tradycji, to pod innymi względami jego filmy są głęboko antytradycyjne, a w najwyższym stopniu dotyczy to jego podejścia do samej animacji. Najślynniejszymi i najgłębiej oddziałującymi poprzednikami Švankmajera w czeskiej animacji są Jiří Trnka i Karel Zeman, którzy najlepiej reprezentują „szkoły”, odpowiednio, animacji lalkowej i filmu „trikowego”. Švankmajer z pewnością podziela z jednej strony zainteresowanie Trnki baśnią i czeskim folklorem, z drugiej charakterystyczną dla Zemana umiejętność gładkiego łączenia animacji z elementami aktorskimi, niemniej w kategoriach formalnych jego twórczość oznacza radykalne zerwanie z obydwoma wielkimi poprzednikami. Według niego kluczowa różnica między jego podejściem a „systemami” estetycznymi Trnki i Zemana polega na tym, że tamtych dwóch „posługiwało się iluzją przedstawieniową”, natomiast jego „pociąga naga rzeczywistość”:

Tym, co interesuje mnie w przedmiocie lub w planie filmowym, nie jest jego elokwencja artystyczna, lecz to, z czego jest zrobiony, co na niego wpływa i w jakich okolicznościach, jak zmienia go czas i tak dalej. To tłumaczy, dlaczego od najwcześniejszych filmów posługuję się zbliżeniem, które właśnie obnaża każdą „skazę na iluzji”⁵.

Trnka pragnął, ażeby widz zapomniał o materiałach, z których zbudowane jest przedstawienie, ażeby drewno, farba i glina, z których sporządzał swe lalki i dekoracje, uległy w widzu magicznej przemianie i obróciły się w opowieść i postać. Natomiast w twórczości Švankmajera materiałowa rzeczywistość przedmiotów i dekoracji staje się ważniejsza (lub przynajmniej nie mniej ważna) niż to, co te przedmioty lub dekoracje „komunikują”. Wypowiedzi Švankmajera świadczą, że jego koncepcja animacji jest bardziej złożona niż koncepcje wcześniejsze, że istotne w niej jest takie samo zainteresowanie rzeczywistymi właściwościami tworzywa artystycznego jak w nowoczesnej rzeźbie. Animację uważa się na ogół za synonim wytwarzania iluzji, ale gwałtowność, z jaką Švankmajer powołuje swe twory do życia, jest zarazem środkiem ujawniania lub podkreślania rzeczywistej natury przedmiotów: owo nieustanne rozbijanie i niszczenie przedmiotów, które występuje w całej jego twórczości, pozwala nam zobaczyć wyraźnie, z czego te przedmioty są zrobione, kruchość lub wytrzymałość ich tworzywa. Sztuczne, ale skrupulatnie zsynchronizowane dźwięki, które Švankmajer podkłada pod swe filmy,

służą temu samemu celowi. Zainteresowania „nagą rzeczywistością” nie należy uważać za odrzucenie jakości poetyckiej; jak zobaczymy, poetycki charakter twórczości Švankmajera ma po prostu inną podstawę niż, na przykład, poezja filmów Trnki. Rzeczywistość fizyczna rzeczy pozostaje niezmienna, niepowściągnięta przez skoki i manipulacje wyobraźni. Nawet w dziełach najbardziej zabawowych Švankmajer jest wierny zwykłemu funkcjonowaniu rzeczy: w *Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta (Džabersmok albo szata Słomianego Huberta, 1971)* kręcący piruet scyzoryk otwiera ostrze tylko z jednej strony i nawet klocki, które same się ustawiają, można zburzyć jednym pchnięciem.

Jeżeli Švankmajer w ogóle ma bezpośredniego poprzednika, to nie tyle w osobie jakiegokolwiek dostojnego filmowca czeskiego, ile w postaci ekscentrycznego ojca ze *Sklepowów cynamonowych* Brunona Schulza. W słynnym *Traktacie o manekinach* Schulzowski ojciec, może pomylenieć, a może wizjoner, wyklada własną heretycką zasadę tworzenia, która wywyższa „materię” kosztem „życia”:

Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do papier mâche, do lakowej farby, do kłaków i trociny? To jest [...] nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowość⁶.

Fragment ten doskonale ujmuje Švankmajera w jego masce „demiurga”: jako lalkarz jest on zainteresowany tyleż konsystencją ciała, ile duszą. Jego lalki są zawsze nerwowo zawieszane między rolą aktorów w pewnej sytuacji dramatycznej i rzeczywistym statusem jako konkretnych rzeczy, zafascynowanych własną materialnością. Podobnie jak pozostałe przedmioty w filmach Švankmajera lalki ulegają okaleczeniu i zniszczeniu zgodnie z ich właściwościami materialnymi: drewniana głowa może zostać rozłupana młotkiem lub przecięta na dwoje mieczem. Zbliżenie twarzy lalki – inaczej niż w klasycznej animacji lub filmach aktorskich – nie służy wypukleniu doświadczenia wewnętrznego i nie zachęca do utożsamienia, lecz ukazuje jedynie zastygły wyraz, jaskrawo namalowane rysy i podrapane, łuszczące się powierzchnie: „skazy” obnażające iluzję.

W rękach Švankmajera lalka staje się postacią żalosalną, nie z powodu upokorzeń, jakich doznaje, lecz z racji sposobu, w jaki narusza „naturalne” granice. Zgodnie z Kristevej psychoanalityczną definicją tego, co żalosalne, zjawisko jest szczególnie godne litości, gdy wymyka się podziałowi na podmiot i przedmiot: Švankmajerowska lalka, zarazem uchwytne humanoidalna i widmiot złożona z nieożywionych materiałów, jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem, protagonistą i rekwizytem. W nakręconym w 1969 roku filmie *Don Šayn (Don Juan)* z 1969 roku Švankmajer pogłębia jeszcze bardziej tę niejasność, przeplatając sceny ukazujące wiszące, martwe marionetki z sekwencjami, w których „lalki” niedwuznacznie okazują się przebranymi aktorami. Nacisk na materialność lalek pozwala Švankmajerowi wypuklić ich fundamentalną inność lub obcość, osobliwy status ni to żywych, ni to martwych. Takie rozłożenie akcentów można uznać za dziedzictwo klasycznego surrealizmu, który fascynowały niepokojące właściwości manekinów, automatów i lalek. Zdaniem Kristevej to, co żalosalne, jest niesamowite, ponieważ przyzywa stan nieodróżnicowania, jakiego doświadczamy we wczesnym dzieciństwie; z tym że lalki Švankmajera, podobnie jak humanoidy wcześniejszych surrealistów, są zarazem niesamowite w bardziej ortodoksyjnie Freudowskim sensie ewokowania dziecięcych i atawistycznych niepewności: te

ruchome, lecz pozbawione życia stwory „przyzywają pierwotne pomieszanie wobec (nie)żywionego i (nie)ludzkiego”⁷.

Co jednak najważniejsze, Švankmajerowska afirmacja materialnego statusu lalek zdradza jego zainteresowanie materialnością samej egzystencji, światem w całej jego namacalnej, rozpusznej fizyczności. W filmach takich jak *Jan Sebastian Bach: Fantazja g-moll* (1965) lub *Hra s kameny (Gra z kamieniami, 1965)* twórca w ogóle obywa się bez elementów antropomorficznych i dramatycznych, a zajmuje się wyłącznie eksploracją naturalnych powierzchni i struktur rzeczy. Surrealizm często uważa się za próbę oderwania nas od rzeczywistości i przeniesienia w eteryczne królestwo fantazji, natomiast cechą znamioną Švankmajerowskiej odmiany surrealizmu jest raczej konwulsyjne zanurzenie się szczegółów świata rzeczywistego. Jak wskazuje Michael O’Pray, twórczość Švankmajera dowodzi, że surrealizm jest pochłonięty tyleż „szokiem czy traumą wobec rzeczywistego”, ile „wyptywami podświadomości”⁸. Dobór materiałów przez Švankmajera zdradza jego pasję dla ich konsystencji, nawet odpychających: gładkiego kamienia, przypominającej owsiankę papki i miękkiej, znaczonej odciskami kciuka gliny. W scenie herbatki u Szalonego Kapelusznika w *Něco z Alenky (Alicja, 1987)* tym, co przykuwa uwagę, nie są Carrollowskie kalambury ani magiczna iluzja życia, lecz nadmiar drażniących szczegółów fizycznych: wysmarowane masłem zegary, herbata przeciekająca przez wydrążony tors Kapelusznika, skrzypiący wózek i obszarpany Marcowy Zając, który na próżno próbuje przyprawić sobie z powrotem odpadłe oko z guzika. Uzupełniona przez szybki montaż, ekstremalne zbliżenia, realistyczne opracowanie dźwiękowe konkretna rzeczywistość przyprawia tutaj o swego rodzaju zmysłowe delirium.

Efekt ten demonstuje, w jaki sposób afektywne i wyobrażone może wyłaniać się z rzeczywistego i materialnego. Twórczość Švankmajera rzeczywiście może fascynować zdolnością syntezy fantastycznego z cielesnym – czy, jak to ujął Vratislav Effenberger, jednaniem „lirycznego smutku z surową rzeczywistością” – niemniej należy pamiętać, że dla samego Švankmajera rzeczywistość fizyczna może być nie tyle przeszkodą dla wyobraźni, ile jej przesłanką⁹. Idea ta wydaje się główną zasadą surrealizmu czeskiego w ogóle; w oczywisty sposób stoi na przykład za tymi działaniami Grupy Surrealistycznej, które miały charakter „eksperymentów dotykowych”, a polegały na tym, że różni członkowie dotykali tych samych ukrytych przedmiotów i następnie snuli najzupełniej swobodne ekstrapolacje na podstawie tych doświadczeń dotykowych. W działalności tej metaforycznie odżywa praktyka alchemii, która trwale i głęboko fascynowała zarówno surrealizm w ogóle, jak i Švankmajera w szczególności: poślednia materia ulega transmutacji w złoto poezji. Ale interakcja między rzeczywistym i wyobraźniowym jest procesem dwukierunkowym: sama poezja ulega zwrotnej przemianie w wydarzenie materialne. Według Bretona i ojców założycieli surrealizmu sedno surrealizmu i apogeum poezji można znaleźć w spotkaniu nieprzystawalnych rzeczywistości. Mówiąc za Vítězslavem Nezvałem, surrealizm stawia „gwiazdę obok stołu; szybę obok fortepianu i aniołów; drzwi nad oceanem”¹⁰. To, co postuluje się tutaj jako spotkanie jedynie wyobrażone (lub językowe), Švankmajer traktuje najzupełniej konkretnie. Tak oto takie surrealistyczne spotkania jak te, do których dochodzi w *Cichym tygodniu w domu* i w *Wymiarze dialogu (Možnosti dialogu, 1983)* – krzesło pokryte piórami, mechaniczny kurczak zatopiony przez padającą glinę, masło rozsmarowane na bucie, strugaczka ostrząca tubkę pasty do zębów – są tyleż traumatyczne, ile poetyckie. Powstaje napięcie między wzniosłą ideą poetycką tego rodzaju „syntez”, tak przejmująco dziwacznych jak słynne Lautrémontowskie spotkanie parasola i maszyny do szycia na stole w prosektorium, i niechlujnie materialnym wydarzeniem jej urzeczywistnienia. Duch Bataille’owskiego materializmu

wtyka klucz francuski w mechanizm Bretonowskiego idealizmu. Choć nieprzyjemny efekt takich spotkań wynika po części z naturalnych różnic między surrealizmem literackim i filmowym, to należy podkreślić, że Švankmajer świadomie eksploatuje i wzmacnia fizyczność, możliwie najwyższą namacalność medium filmowego.

Podobnie jak O'Pray również współczesna teoretyk sztuki Rosalind Krauss podkreśla kluczowe znaczenie rzeczywistego dla surrealistycznego. Krauss twierdzi nawet, że istota surrealizmu nie tkwi ani w literaturze, ani w malarstwie, lecz w fotografii (aczkolwiek ma na uwadze głównie zwykłą fotografię, nie film). Teza ta, choć śmiała, jest mniej wątpliwa niż twierdzenie, że surrealiści tak łapczywie podchwycili fotografię z uwagi na jej zdolność do ujawniania rzeczywistości „jako znaku”. „Właśnie to przeżycie *rzeczywistości jako przedstawienia* ustanawia pojęcie Cudownego lub Spazmatycznie Pięknego, które są kluczowymi pojęciami surrealizmu”¹¹. Kusząca może wydać się myśl odniesienia tej uwagi do twórczości Švankmajera. Jak zobaczymy, wydaje się on uważać świat za tekst czekający na odkodowanie i twierdzi, że „słyszy” sekretną treść rzeczy. Jednakże błędem byłoby sugerowanie, że obrazy Švankmajera czy to bez zastrzeżeń, czy bezpośrednio angażują się w oznaczanie. Jego przedmioty mogą ewokować (i prowokować), ale rzadko „znaczą”; są nieredukowalnie tymi konkretnymi przedmiotami, którymi są, swoim własnym „znaczeniem”. (Oczywiście te przedmioty są znakami w tym sensie, że zawierają obrazy rzeczy, nie same rzeczy; ale jako przedstawienia fotograficzne są przynajmniej ostensywnie związane z rzeczywistością, którą ewokują). Na przykład powracające w *J.S. Bachu* obrazy grubych kamiennych murów i żłowrogich żelaznych drzwi można uważać za sugestię autorytarnej uwięzienia lub nieprzystępności, ale materialność szorstkich, wręcz namacalnie oddanych faktur upewnia, że te obrazy przekraczają – w pewnym sensie strzając z siebie – takie znaczenie. Roger Cardinal zauważa: „kiedy Švankmajer ukazuje nam królika, z którego brzucha sypie się stróżka trocin (*Alicja*), lub człowieka jedzącego zupełnie łyżką dziurawą jak durszlak (*Mieszkanie*) [...] wówczas to odchylenie materialne jest tym, co przede wszystkim chce – literalnie i z naciskiem – zakomunikować”¹². Proces interpretowania rzeczy – alegorycznie lub inaczej – przebiega lepiej dzięki dozie dystansu: aby być w stanie zdefiniować przedmiot, aby ujrzeć go w związku – i w przeciwstawieniu – do innych rzeczy, trzeba się cofnąć o krok. Ale w filmach Švankmajera zapytywanie o rzeczywistość jest na ogół sprawą zbliżenia, które – za sprawą szybkiego rytmu i gwałtownej akcji – nie zostawia wiele miejsca na kontemplację.

Uwagi Krauss na temat fotografii surrealistycznej są uchwytne nieadekwatne nie tylko w odniesieniu do twórczości Švankmajera, lecz również w odniesieniu do powojennych tradycji czeskiej sztuki surrealistycznej i post-surrealistycznej w ogóle. Znowu jest tak, że fotografia w obydwu tych tradycjach odgrywała doniosłą rolę, niemniej artyści pokroju Emili Medkovej, bodaj najważniejszej przedstawicielki powojennej czeskiej fotografii surrealistycznej, byli tak samo pochłonięci powierzchnią i substancją jak Švankmajer. Krzysztof Fijałkowski zauważa, że pojawiające się na fotografiach Medkovej znaki zastane są radykalnie odarte z ich funkcji komunikacyjnej (co według Fijałkowskiego jest komentarzem na temat zablokowania autentycznej komunikacji przez totalitaryzm)¹³. Teza Krauss, że główną zasadą surrealizmu była zasada „przedstawienia”, nie przystaje również do takich nurtów w post-surrealistycznych sztukach plastycznych jak eksplozjonizm i czeski informel (który jest często niedostrzeganym istotnym źródłem inspiracji wczesnej twórczości Švankmajera). Celem informelu było nie tyle przedstawienie, ile zapis, przy czym dzieło sztuki nie jest określone jako tekst, lecz jako materialny ślad pewnego „zdarzenia” psychicznego lub uczuciowego, ślad owego źródłowego niemego „to”¹⁴. W rzeczy samej tego rodzaju tendencje rozwojowe powojennej awangardy lepiej

byłoby interpretować w kategoriach innego z pojęć krytycznych Krauss, a mianowicie czerpiącego z myśli Bataille'a pojęcia „bezforemności”¹⁵.

Według Krauss surrealizm zarówno postrzega rzeczywistość jako artykułowaną w jej zdolności do przedstawiania, jak i przedstawia ją jako coś literalnie „artykułowanego”: pęknięcia i luki są wprowadzone do fotografowanej sceny, jak gdyby pozbawiona szwów, bezforemna masa świata została pocięta na zespół odrębnych znaków. Krauss cytuje twierdzenie Derridy, że takie luki, ustanowienia „spacjowania”, są „warunkiem znaczenia jako takiego”; sygnifikacja wyłania się z podtrzymywania odróżnienia czy oddzielenia znaków¹⁶. W tym sensie „obecność” fotografowanej rzeczywistości zamienia się na „nieobecność” w samym sercu sygnifikacji. Ale, jak widzieliśmy, Švankmajera interesuje właśnie „obecność” rzeczywistości, jej materialna i rzeczowa natura; jego obrazy skrupulatnie zachowują „ślady” (w konkretnym, wskazującym, a nie Derridowskim sensie) niegdyś obecnych przedmiotów. Jak wykażę później, obecność manifestuje się również w „zapisie” procesów cielesnych i emocjonalnych w formie filmowej. Švankmajerowi chodzi nie o dzielenie lub „artykulację”, lecz o ukazywanie rzeczywistości w jej pierwotnej spoistości i jedności, jeżeli nawet, paradoksalnie, ten stan „pierwotny” trzeba odtwarzać środkami iluzjonistycznymi. Oczywiście pęknięcia i luki są postaci cięcia z założenia kluczowym rysem techniki filmowej, i w niektórych filmach surrealistycznych lub inspirowanych surrealizmem (jak choćby w *Stokrotkach* Chytilovej) uwypukla się rzeczywiste pęknięcia, jakie ustanawia cięcie, przez co akcentuje się czasoprzestrzenny przeskok, jaki tradycyjne kino fabularne stara się ukrywać. Jednak w przypadku Švankmajera, choć nieraz, zwłaszcza we wczesnych filmach, wykorzystuje on montaż w olśniewający sposób, cięcia ciągłości są zawsze skrupulatnie, wręcz zegarmistrzowsko precyzyjne i nigdy nie burzą wrażenia pozbawionej szwów rzeczywistości. Jego twórczość nie opiera się na „językowej” strategii różnicowania, lecz kieruje się logiką mieszania, stapiania i zlepiania. Świadectwem tego są same materiały, które najczęściej wykorzystuje twórca, substancje lepkie, porowate, amorficzne, i urzeczywistnia się to również jako pewien motyw „narracyjny”: w pierwszej części *Wymiaru dialogu* grupy rzeczy ulegają stopniowej destrukcji w coraz bardziej niezróżnicowaną masę, a w drugiej części para kochanków z gliny literalnie stapia się w jedno.

To wyrafinowane, proto-poststrukturalistyczne rozumienie języka, jakie Krauss odkrywa w surrealizmie, można dostrzec w twórczości Švankmajera, z tym że sygnifikacja werbalna jest tutaj nie tyle przedmiotem naśladownictwa, ile krytyki. Jako filmowiec, który rzadko używał dialogu, nim pod koniec lat osiemdziesiątych zaczął robić filmy fabularne, Švankmajer jest zaskakująco zaabsorbowany modelem komunikacji werbalnej, a niektóre jego filmy można wręcz uważać za pośrednią polemikę wymierzoną w język. Jako próba porządkowania rzeczywistości język wydaje mu się jedynie kolejnym przykładem ludzkiej próżności i woli panowania. Nakręconą w 1967 roku *Historia naturae (suitta)*, choć jest bezpośrednio krytyką stosowanych w naukach przyrodniczych schematów taksonomicznych, można w sensie ogólniejszym uważać za demonstrację sposobu, w jaki przyroda nieuchronnie wymyka się kategoriom, w tym również językowym, jakie próbujemy na nią narzucić. Švankmajer bezpośrednio egzemplifikuje każdą z ustanowionych w nauce gromad zwierząt; ale jego przykłady wystawiają na próbę spójność przyjętej kategoryzacji, twórca skupia uwagę na co bardziej dziwacznych gatunkach w obrębie gromady (w sekwencji poświęconej ssakom występuje pokryty łuskami pancernik) albo prezentuje hybrydy własnej produkcji (szkielet ryby trzepocze płetwami jak ptak, w finałowej sekwencji czaszka człowieka wygląda deprymująco małpio). W dodatku heterogeniczność użytych przez Švankmajera materiałów artystycznych (malowidła,

sztuchy, fotografie, poklatkowo animowane preparaty, sekwencje na żywo) wydaje się zaprzeczać czy też wymykać sztywności poszczególnych kategorii. Nad wszystkim tym unosi się komiczne widmo szesnastowiecznego cesarza Rudolfa II, któremu dedykowany jest film, a którego słynne „gabinety osobliwości” (zawierające przedziwne konfiguracje najzupełniej nieprzystających do siebie egzotycznych eksponatów) demonstrują, jak arbitralne są nasze „naturalne” kategorie rozumienia. Pomiędzy te różnorodne przykłady Švankmajer wkleja ujęcie ust człowieka przeżuwającego kęs pożywienia, obraz, który zarówno kojarzy rozumienie z panowaniem, jak i odsyła do czystej materialności, tej rzeczywistości popędów i doznań, która poprzedza opanowanie języka. W końcu jedzący zostaje zredukowany do samej czaszki: myślący, porządkujący podmiot objawia się jako byt materialny i śmiertelny. Czaszki są głównym motywem filmu *Kostnice (Kaplica czaszek, 1970)*, nakręconego w autentycznym ossuarium klasztornym w Sedlcu. Švankmajer kolejny raz oddaje się krytyce czy też dezawuowaniu języka: czaszki i kości, ukazywane w licznych zdumiewających kombinacjach, można porównać do fonemów, podatnych na łączenie jednostek, które są podstawą każdego systemu językowego. Jednak te konfiguracje nie chcą nic „mówić”; niekiedy przyjmują postaci podobne do słów lub zdań, lecz na ogół nieczytelnych. To obraz szyderczej negacji *par excellence*: czaszka objawia rzetelnemu, wnikliwemu oku kamery jedynie niewzruszoną odmowę znaczenia.

Choć jednak rzeczywistość rzadko osiąga status pisma, trudno ją anulować; wprost przeciwnie. W *Kaplicy czaszek* między niezwykłymi obrazami z jednej i banalnym komentarzem słownym niewidocznego przewodnika z drugiej strony otwiera się ogromna przepaść uczuciowa i afektywna. Te dwa wymiary, słowny i wzrokowy, wydają się naprawdę niewspółmierne (jeżeli nawet Švankmajer świadomie wybrał komentarz banalny, „pospolity” i „zgodny z linią partii”)¹⁷. Świat obiektywny *rzeczywiście* jest dla Švankmajera swego rodzaju językiem, lecz jest to język namiętności, uczuć, wspomnień, fantazji. Tym, co wbrew tendencjom odnotowanym przez Krausa Švankmajer odrzuca, jest werbalny model języka, panowanie znaczenia „symbolicznego” lub poznawczego kosztem jakości uczuciowych i kodyfikacja czy zamrożenie znaczenia. Jednostkowe przedmioty, czy to czaszki, szafy, lalki czy kamienie, mogą mieć rozmaite znaczenia: na tym w istocie między innymi polega owa zdradziecka jakość, którą Švankmajer zauważa w rzeczach. W kontekście czeskiego komunizmu nacisk na wielorakość i prywatność znaczenia ma nieuchronnie charakter wywrotowy jako zasadnicze odrzucenie radykalnie polemicznej kodyfikacji protagonistów i tropów narracyjnych przez socrealizm. O ile władze państwa skorumpowały język werbalny, przypisując poszczególnym słowom pożądane przez siebie znaczenia (co jest jednym z wymiarów dewaluacji języka zdiagnozowanej w *Platformie praskiej*), o tyle poleganie Švankmajera na obrazach i rzeczach można uważać za wyraz poszukiwania mniej skodyfikowanej – i tym samym mniej autorytarnej – formy języka czy ekspresji kulturowej. Jednak teza, której chciałbym tutaj bronić, głosi, że głównym zamysłem Švankmajera w jego podejściu do animacji i robienia filmów jest sprawienie, abyśmy postrzegali świat jak wtedy, gdy byliśmy dziećmi. Twórca dąży do przywołania i ożywienia źródłowego zadziwienia i pierwotnej wrażliwości, bogatego doświadczenia świata jeszcze brzemienneego doznaniem i podnietami wyobraźni. W rzeczy samej owa pozbawiona szwów wizja rzeczywistości zawarta w filmach Švankmajera jest sama w sobie warunkiem dzieciństwa, czasu sprzed narzucenia języka symbolicznego. W następnej części rozważań spróbuję przyjrzeć się, w jaki sposób Švankmajer rzeczywiście wpisuje doświadczenie dziecinne w formę swych filmów czy też raczej jak stara się używać „języka” (materiałów ekspresji) w dziecinny sposób. Odwiedzie to nas od materialności świata, a przywiedzie do materialności ciała i do materialności aparatu sygnifikacyjnego kina – jako do swego rodzaju plenipotenta ciała. Właśnie brawurowe

używanie medium filmu odróżnia dzieło Švankmajera od twórczości takich reżyserów nowofalowych jak Jiří Menzel, którego zainteresowanie materialnością i ziarnistością nie obejmuje samej techniki filmowej.

Styl przesycony: ekspresja i zapis psychiczny

Fakt, że Švankmajer ustawicznie powtarza, że nie obchodzi go „sztuka”, i odmawia rozmowy o swych filmach w kategoriach estetycznych, z pozoru kłóci się z najwyższą samoświadomością formalną i techniczną wirtuozerią, jakie demonstruje w swej twórczości. Jako animator Švankmajer jest twórcą wyjątkowym, zainteresowanym techniką filmową nie mniej, jeżeli nie bardziej niż techniką animacji. Pod tym względem dorównują mu jedynie Czech Jiří Barta, Polak Walerian Borowczyk, który w końcu z sukcesem zajął się kinem aktorskim, a także błyskotliwi amerykańscy uczniowie środkowoeuropejskiej szkoły animacji, Bracia Quay. Zwłaszcza filmy Švankmajera z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych robią niesamowite wrażenie pod względem ruchu kamery, montażu, koloru, ogniskowania, struktury dźwięku i muzyki. Petr Král zwrócił uwagę na swego rodzaju „rzeźbiarskie przesyconie” filmów takich jak *Džabersmok*, stwarzające wrażenie przerafinowania formalnego. Starszy Švankmajer wydaje się odnosić z pewną dezaprobatą do kwiecistości formalnej swej wczesnej twórczości, a rozwój własnej kariery opisuje jako proces puryfikacji stylistycznej, w którym skłonności do „manierystycznej” przesady zostają poddane kontroli, co pozwala wyłonić się stylowi „autentycznie” surrealistycznemu. W tym kontekście Švankmajerowska idea „prawdziwego” surrealizmu wydaje się bliska poglądom Effenbergera i współczesnych surrealistów czeskich, według których surrealizm ma polegać na neutralnym estetycznie, „obiektywnym” objawianiu przyrodzonej irracjonalności świata. Jeżeli jednak spojrzymy z szerszej perspektywy, jasne jest, że Švankmajerowskie zaabsorbowanie aspektami formalnymi sztuki ma wiele precedensów zarówno w obrębie ruchu surrealistycznego, jak i w obrębie awangardy i sztuki modernistycznej w ogóle. Eksploracja wymiaru materialnej obecności narzędzi ekspresji samych w sobie jest od dawna jedną z kluczowych cech wyróżniających malarstwa i literatury awangardowej. Tendencja ta jest szczególnie wyraźna w proto-surrealistycznym okresie rozwoju awangardy czeskiej. Poetyzm – ruch literacki zapoczątkowany w 1924 roku przez Karel Teigeo – skupiał uwagę na plastyczności języka (aż po krój czcionki i układ słów na stronie) kosztem zwyczajowej „treści i fabuły”; malarskie jakości artyficyjizmu, bliźniaczego względem poetyzmu nurtu w sztukach wizualnych, stoją w sprzeczności z iluzjonistyczną techniką wielkiej części „klasycznego” malarstwa surrealistycznego.

Nawet najbardziej niewidoczne i „bezcieleśne” aspekty techniki filmowej, takie jak montaż, w filmach Švankmajera często uzyskują namacalną, fizyczną obecność. Na początku *Džabersmoka* pomiędzy plansze napisów do filmu wmontowane są migawkowe zbliżenia ręki dającej dziecku klapsa w tyłek, czemu towarzyszy muzyczne „chlast” w ścieżce dźwiękowej: każde cięcie jako takie wydaje się takim chlaśnięciem. Na pewnym poziomie tego rodzaju podkreślenie techniki pomaga nadać dziełu Švankmajera walor teatralny (wiele jego wczesnych filmów było w istocie inscenizowanych jako „przedstawienia”), przez co wzbogaca materialny realizm jego filmów o pewną artystyczną autorefleksywność (aczkolwiek całkiem niebrechtowskiego rodzaju). W rzeczy samej techniki realistyczne ulegają jako takie tak wielkiemu wzmocnieniu, że obnaża to ich zwodniczość. W *Cichym tygodniu w domu* styl *cinema vérité* sekwencji aktorskich jest tak samo przerysowany i sztuczny jak styl spowolnionych, „onirycznych” sekwencji

animowanych, a w *Zamczysku w Otranto* (*Otrantský zámek*, 1973/1979) dokumentalistyczny sztafaż rzeczywistości nie jest w stanie zapobiec wdarciu się gotyckiej fantazji.

Co jednak ważniejsze, Švankmajerowski język formalny skłonny byłbym ujmować również w kontekście teorii semiotyki Kristevej, zgodnie z którą ekspresja artystyczna wiąże się z pracą podświadomych popędów i afektów. Dyskurs „semiotyczny” czerpie z materialnych, zmysłowych właściwości danego języka lub systemu znaków i to właśnie poprzez te właściwości ujawnia się strumień pragnień podmiotu i jego psychosomatyczne „pulsje” (popędy). Ta semiotyka określona jest przez opozycję do tego, co „symboliczne”, to znaczy języka w jego postaci komunikacyjnej, zdaniowej, ujętej w konwencje. W kategoriach sygnifikacji werbalnej, czyli modelu, którego najczęściej używa Kristeva, dyskurs symboliczny wymaga trzymania się istniejących znaków i ich przyjętych znaczeń, składni, gramatyki i logiki. Język semiotyczny jest zaś, najzupełniej dosłownie, językiem dzieciństwa, ponieważ początkiem – i zarazem najczystsza postacią – „semiozy” jest właśnie to afektywne, „bezsensowne” gaworzenie, jakiemu oddają się dzieci, nim uchwycą reguły oznaczania. Kwestia tego, czy dyskurs semiotyczny obejmuje coś w rodzaju „oznaczania”, jest zawiła: jest to dyskurs przeciwstawny uporządkowanej argumentacji, a „znaczenie” semiozy jest raczej czymś odczuwanym niż pojmanym kognitywnie. Švankmajer nigdy nie dążył do upodobnienia filmu do tego, co Kristeva uważa za czystą semiozę artystyczną muzyki i tańca. Jego twórczość nigdy nie jest abstrakcyjna, jak późne eksperymenty Stana Brakhage’a, lecz zawsze namiętnie konkretna. Co więcej, Švankmajera interesują napięcia i sprzeczności dyskursów: libidalna i afektywna natura semiotyki rozsadza metodyczne, z pozoru dyskursywne czy „językowe” struktury, za pomocą których twórca organizuje niekiedy swoje filmy (kategorie taksonomiczne w *Historia naturae*, ujęte w formę napisów sekwencje dialogów w *Wymiarze dialogu*, zwodnicze przeciwstawienie fantazji i „prawdziwego życia” w *Cichym tygodniu w domu* i w *Zamczysku w Otranto*).

Wątpliwe jest, czy Švankmajer kiedykolwiek zapoznał się w jakikolwiek sposób z teoriami Kristevej, a oryginał francuski jej kluczowego w kontekście „semiotyki” dzieła, *Rewolucji w języku poetyckim*, ukazał się dopiero w połowie lat siedemdziesiątych. Mimo to jej idee mogą być jak najbardziej przydatne w analizie jego twórczości. Swoje pojęcie języka „semiotycznego” czy „poetyckiego” Kristeva określała pierwotnie w kontekście tradycji literatury awangardowej rozciągającej się od Lautréamonta (najważniejszego z proto-surrealistów) i Stéphane’a Mallarmégo w XVIII i XIX wieku po Alfreda Jarry’ego i Georges’a Bataille’a w XX wieku, i w tej mierze, w jakiej formułuje pewną teorię działania językowego, identyfikuje pewien nurt literacki, który obejmuje surrealizm. Co więcej, myśl Kristevej jest szczególnie istotna w kontekście Czech, ponieważ jej teoria języka poetyckiego była bez wątpienia silnie inspirowana teoriami Romana Jakobsona. W ogłoszonym w 1974 roku esaju *The Ethics of Linguistics* Kristeva z wielkim uznaniem przywołuje pogląd Jakobsona głoszący, że poezję ustanawia walka między „pierwotną” fizycznością „rytmu” i prawami sygnifikacji¹⁸. Tezę, że dostęp do podświadomego można uzyskać raczej poprzez zmysłowe i skojarzeniowe niż poprzez denotacyjne właściwości języka, wcześniej niż Kristeva podtrzymywał Karel Teige. Twórczość Kristevej można nawet uważać za swego rodzaju spóźnioną kulminację owej syntezy psychoanalizy i strukturalizmu, której po raz pierwszy dokonała, aczkolwiek w pewien niesystematyczny sposób, awangarda czeska. Trzeba również dostrzegać związek pism Kristevej z lat siedemdziesiątych z celami kulturowymi *Platformy praskiej*, gdyż pisma te – raczej teoretycznie niż polemicznie – wskazują, jak język mógłby kodować „pożądanie” i stać się „nośnikiem” psychicznego „objawienia”.

W filmie takim jak *Dżabersmok*, który obiera rozwój dziecka jako swój bezpośredni temat, realizacja formalna jest w oczywisty sposób nasycona wnikliwymi rozpoznaniem psychoanalitycznymi. Ten bodaj największy i najbardziej reprezentatywny film Švankmajera jest również jednym z jego najbardziej delirycznie przeładowanych czy też, w terminologii Krála, najbardziej „przesyconych” dzieł. Kluczowym aspektem *Dżabersmoka* jest rytm. Film rozwija się jako sekwencja i powtarzanie różnych rytmów (w tym rytmu walca i marsza) na poziomie montażu, obrazowania i muzyki (oprawa muzyczna autorstwa Zdenka Liški jest dziełem sztuki samym w sobie). Kristeva obecność rytmu w sztuce wiąże z działaniem „pulsji”, czyli energii popędu, jak również z tym, co nazywa „oralizacją”, czyli tendencją do „złączenia się z ciałem matki”¹⁹. Oralizacja obejmuje „erotyzację aparatu głosowego”, która przejawia się w muzyczności języka, w „słodkich”, „przyjemnych” jakościach ekspresji²⁰. Kristeva wywodzi, że w dzieciństwie oralizacja sublimuje i ogranicza „przemoc” analnego „odrzućcia”. Podobnie jak jej poprzedniczka, brytyjska psychoanalitik Melanie Klein, Kristeva wiąże „analność” z sadyzmem. Co więcej, erotyczna rozkosz odrzućcia zaburza nabywanie języka. Odrzućcie będzie potem powracać jako zrywanie „liniowości” ekspresji; będzie też manifestować się w takich środkach jak rytmiczne „odkształcanie” (lub „spluwanie”) w pisarstwie Artauda lub w gestykułarności nowoczesnego malarstwa²¹. *Dżabersmoka* można uważać za dzieło określające swego rodzaju punkt równowagi pomiędzy tendencją „oralną” i „analną”, między słodyczą a sadyzmem. Wzniosłe harmonie chóralnej muzyki Liški, wraz z melodyjnym nonsensownym wierszem Carrolla kontrastują z gwałtownym sadyzmem obrazu filmowego. W samej ścieżce dźwiękowej melodię śpiewających i recytujących głosów szatkuje sekwencja brutalnych muzycznych „chłaśnieć” i „beknięć”. Sam Švankmajer anonsuje związek między sadyzmem i analnością tym początkowym obrazem bitych pośladek dziecka (oczywiście w sposób bardziej bezpośredni obraz ten nawiązuje do roli takich razów w pobudzaniu skłonności masochistycznych, ale musimy pamiętać, że Freud rozpoznał sadyzm i masochizm jako dwa aspekty tego samego popędu²²). Ale sadyzm filmu ma po części naturę oralną, jak w zatrwającej na wpół Carrollowskiej, na wpół Boschowskiej sekwencji, w której rodzina lalek gotuje i zjada małe lalki, przez co Švankmajer daje do zrozumienia, że sadyzm przynależy tyleż do etapu oralnego, ile analnego, i że – jak pisze Kristeva – „wchłanianie, oralność i pożeranie, zwracanie, negatywna oralność są [...] blisko z sobą splecione”²³. (Czymże są gulgoczące i bluzgające głowy z *Wymiaru dialogu*, jeżeli nie obrazami „zwracania, negatywnej oralności”?) Kiedy surowa, ojcowska postać z czarno-białego portretu wystawia „jego” język, aby wypluć kaskadę kolorowych klocków, Švankmajer przedstawia kolejny obraz oralnej „negatywności” czy odrzućcia, aczkolwiek tutaj oralne zostaje również dowcipnie przemienione w analne, ponieważ ta struga klocków jest oczywistym obrazem wydalania.

Jednocześnie obraz ten jest szyderczym przedstawieniem aktu mowy jako defekacji klockami słów. Ujęty w tych kategoriach obraz ten odsyła nas znowu do awangardy okresu międzywojnia. Karel Teige pisał w *Svět, který voní*, że „dla poety słowo jest substancją [...] musi być rzeczywiste jak cegła lub blok marmuru”²⁴. Twierdzenie Teigego wyraża w istocie innymi słowy pojęcie „poetyckości” w sensie praskiego strukturalisty i krytyka Romana Jakobsona, pojęcie określone pierwotnie w odniesieniu do czeskiego poetyzmu. Według Jakobsona „poetyckość” uobecnia się wtedy, gdy „słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazywanego przedmiotu”, gdy słowo pojawia się jako przedmiot „autonomiczny” posiadający własną „wagę i wartość”²⁵. Można nawet dostrzec bezpośredni wpływ idei Jakobsona na Švankmajerowskie podejście do słowa. Zarówno w *Don Juanie*, adaptacji klasycznej pozycji teatru marionetkowego, jak i w *Zamczysku w Otranto*, swobodnej adaptacji epizodu z powieści gotyckiej pióra Ho-

racego Walpole'a, w obrazy filmowe wplecione są słowa źródłowych tekstów złożone czcionką z epoki. Tak więc stosunek Švankmajera do słowa nie jest całkowicie negatywny. Słowa najwyraźniej są dopuszczalne o tyle, o ile i one stają się przedmiotami. Oczywiście to właśnie poprzez materialne jakości języka ujawnia się semioza w sensie Kristevej (czy też – jak ujął to Teige – „podczerwona i nadfioletowa rzeczywistość” podświadomego²⁶). Kolejnym świadectwem zasadniczo awangardowego podejścia do języka jest wpisanie w ścieżkę dźwiękową *Džabersmoka* ogromnie zmysłowej, lecz w zwykłym sensie pozbawionej znaczenia recytacji wiersza Lewisa Carrolla. Klocki słowne *Džabersmoka* służą jako autorefleksywna aluzja do tego podejścia.

Na podobnej zasadzie prawdziwy język, który – rozdzierając fotografię – wysuwa się z „ojcowskiego” portretu, język oślizgły, szorstki i mięsisty wskazuje na mowę lub ekspresję w jej najbardziej zmysłowych formach: mowa „semiotyczna” oznacza używanie „języka wulgarnego”, jeżeli nie „mówienie językami” (semioza zaczyna się glosolaliąmi dzieciństwa)²⁷. Pod tym względem awangardowa „rewolucja” w dyskursie wiąże się z buntem przeciwko „temu, co ojcowskie”. Ojcowska postać ukazana na fotografii jest przedmiotem wielu aktów przemocy, a w końcu zostaje zamazana. Choć ma to oczywiście wymiar związany z kompleksem Edypa (gwałtowne zamazywanie oczu postaci z portretu ustanawia symboliczny akt kastracji ojca bądź przeniesiony objaw odczuwanego przez samo dziecko lęku przed kastracją przez ojca), obraz ten reprezentuje również ojca (lub rolę ojca) w jego ogólniejszej funkcji tego, kto ustanawia prawa, zakazy, reguły sygnifikacji. Tak oto postać ojca w *Džabersmoku* jest także pedagogiem, który zmusza niewidocznego dziecięcego bohatera do przepisywania wyczerpujących ćwiczeń gramatycznych, choć ćwiczenia te wkrótce odlecą na skrzydłach papierowych samolotów. Ekspresja semiotyczna (obecna jako wymownie materialne i zmysłowe klocki oraz język) wywraca, dosłownie rozrywa porządek symboliczny reprezentowany przez ojcowski portret.

Semiotyka nie jest zatem sprawą „przedstawiania” procesów cielesnych lub psychicznych, lecz sprawą ich zapisywania czy „odciskania” w dyskursie. Jak wskazuje Kristeva, słowo „semiotyka” pochodzi od greckiego *śemeion*, które znaczy tyle co ‘ślad’, ‘wyłobienie’ lub ‘odcisk’²⁸. Švankmajer jest zainteresowany zapisywaniem w szerszym, choć w ostatecznym rachunku pokrewnym sensie. Rzeźbiarski wymiar filmów Švankmajera, używanie przezeń takich plastycznych materiałów jak błoto i glina, umożliwia zapisanie „ciała” w znacznie bardziej bezpośrednim, widzialnym i konkretnym sensie. Ale wydaje się, że to bezpośrednio fizyczne działanie Švankmajera uważa zarazem za sposobność do zapisywania również procesów psychicznych i afektywnych. Ten sposób inskrypcji psychicznej mógłby nawet być bliższy teoretycznej koncepcji Kristevej w tym sensie, że tutaj proces transmisji własnej psyche i afektów w dzieło sztuki jest bardziej bezpośredni, niż to możliwe na poziomie technik filmowych. Ta sfera ekspresji zezwala na zachowanie materialnej, przyczynowej więzi między procesami wewnętrznymi i ich wyrazem. W podobny sposób samorzutne wybuchy „semiotyczne” dziecka wpływają bezpośrednio z jego pierwotnych popędów²⁹. Švankmajer twierdzi również, że samo obrabianie materiałów może pobudzać procesy afektywne i wyobraźniowe: wiemy przecież, że dotyk posiada dla niego ogromny potencjał psychiczny, uczuciowy i erotyczny. Przywołajmy jego własny opis współzależności zdarzeń psychicznych i materialnych związanych z animacją kałuży błota na użytek jednej z sekwencji *Zánik domu Usherů (Zagłada domu Usherów, 1980)*:

„[Animowane błoto] obrazuje przede wszystkim ruchome bagna mojej pamięci, ale wprowadza również do filmu moje eksperymenty taktylne. Sekwencję tę animowa-

łem osobiście i chodziło mi o uzyskanie odpowiednio „napiętej” interpretacji wiersza [Poe]. Było to tym trudniejsze, że „gest” wytwarzający to napięcie trzeba było coraz bardziej spowalniać z uwagi na wymogi techniki animacyjnej, nie można go było wykonać jednym ruchem, w jednym akcie rozładowania. Z drugiej strony to spowalnianie rozładowania powodowało wzmożenie uczuć, co objawiało się gwałtownie, aż w końcu doznałem skurczu ręki. Kiedy skończyłem tę animację, czułem się naprawdę mocno wyczerpany duchowo³⁰.

Švankmajerowska dialektyka niewidzialnego świata sił psychicznych i libidalnych i namacalnego świata rzeczy i materiałów odzwierciedla wpływ zarówno „ortodoksyjnego” surrealizmu czeskiego, jak i – co bodaj ważniejsze – czeskiego informelu. Według jednego z twórców informelu, Mikuláša Medeka, dzieło sztuki jest owocem zaangażowania pośredniczącego między światem psychicznym i światem obiektywnym, między „zdarzeniami” i „rzeczami”: „Obraz jest obiektywnym sprawozdaniem ze zdarzenia psychicznego. Obiektywność sprawozdania nadaje temu zdarzeniu wymiar obecności³¹. Obraz w stylu informel ogarnia „pole wrażliwości, przez które to «zdarzenie» przemknęło”, zostawiając „po sobie obiektywne sprawozdanie o swym istnieniu w postaci systemu śladów i odcisków³²”.

Švankmajerowski „język” „śladów i odcisków” – czy pojęty w tych kategoriach rzeźbiarskich, czy w sensie stylu filmowego – można uważać za sposób unikania semiotycznych deformacji władzy: zakodowanie pożądania i afektów w formie, w materiale dzieła sztuki, gwarantuje, że autoekspresja nie zostanie nigdy całkowicie zawłaszczona przez panujący system znaczeń. „Trop” pragnienia pozostaje nieredukowalnie i niezbywalnie tym, czym jest, jeżeli nawet taki trop trudniej „odczytać” niż innego rodzaju znak (wliczając znak skonwencjonalizowany, arbitralny, a tym samym autentycznie „językowy”). W tym kontekście warto zaznaczyć, że Švankmajer w coraz większym stopniu zwracał się ku formom sztuki umożliwiającym kontakt fizyczny: dotykowa recepcja dzieła może być czystsza, w mniejszym stopniu zapośredniczoną ideologicznie formą „interpretacji”. W następnej części rozważań zajmę się kwestią recepcji w kontekście wyznawanej przez samego Švankmajera „hermeneutyki” przedmiotu. Mówiłem już, że dla Švankmajera przedmioty obdarzone są naturalną elokwencją, ale w jakim sensie można twierdzić, że przedmioty „mówią”? W czym podejście Švankmajera jest sprzeczne lub wywrotowe w stosunku do panujących postaw wobec rzeczy, a w czym się z nimi zgadza?

Fetysze, zabawki i utensylia: jak mówią rzeczy

Sercem filmów Švankmajera jest surrealistyczny duch badania. Każdy z jego obrazów można – poza właściwą mu bezpośrednią narracją i tematyką – uważać za eksplorację lub, ściślej mówiąc, archeologię „życia” przedmiotów. Švankmajer jest przekonany, że w trakcie ich używania rzeczy gromadzą „znaczenia”, wchłaniają przeżycia subiektywne i ten proces wyposaża je w ich własną „pamięć”:

Wolę takie rzeczy, które moim zdaniem mają pewnego rodzaju życie wewnętrzne. Wierzę w „konservowanie” określonych treści w rzeczach, których ludzie dotykają w stanie najwyższej wrażliwości. Takie naładowane „uczuciowo” przedmioty są potem w stanie ujawniać w określonych warunkach te treści i dotykanie ich podsuwa skojarzenia i analogie dla naszych własnych przeżyć podświadomości³³.

W tym kontekście jasne staje się, dlaczego Švankmajer woli używać przedmiotów z własnej kolekcji – i to tym bardziej, im są starsze – niż rzeczy, które sam zrobił. Twier-

dzi, że potrafi „słyszeć” rzeczy; w ten sposób jego praca twórcza sprowadza się w zasadzie do transkrypcji „mowy” przedmiotu (choć nie do interpretacji, co sugerowałoby pewne odszyfrowane, a i możliwe do deszyfracji znaczenie). Na najbardziej literalnym poziomie ideę głoszącą, że silne przeżycia wewnętrzne są „konserwowane” w rzeczach, można powiązać z omówionym uprzednio procesem zapisywania. Natomiast proces „wysłuchiwania” rzeczy trzeba zarazem uważać za znacznie bardziej intuicyjny i subiektywny, za aktywność, w której odsłanianie „utajonej treści” przedmiotu i wnoszenie własnych „skojarzeń” oraz „przebłysków” podświadomości przez samego artystę jest ściśle z sobą splecione, jeżeli nie nieodróżnialne. W tym sensie „mowa” przedmiotu, bynajmniej nie jednoznaczna lub tożsama z chwilą na chwilę, może posiadać wiele różnych znaczeń, może rozbrzmiewać odmiennie w wyobraźni każdego indywidualnego słuchacza. Rzeczy mogą objawiać pokłady minionych doświadczeń w tej mierze, w jakiej widoczna jest historia ich używania, jak to jest w przypadku mocno zużytych zabawek w *Džabersmoku*. Podobnie jak historyczni surrealiści z grupy Bretona Švankmajer żywi upodobanie do – jak to rzekł Walter Benjamin – rzeczy „przestarzałych”, zwłaszcza w ich „rzemieślniczej”, przednowoczesnej postaci. Waler ewokacyjny czy „komunikacyjny” takich rzeczy jest oczywisty, ponieważ przedmioty takie noszą „ślady wprawnej ręki”³⁴. W zgodnej opinii Waltera Benjamina i Hala Fostera rzecz „przestarzała” posiada zarazem swoistą wymowę psychoanalityczną, wywołując „matczyne wspomnienie (lub marzenie o) bliskości psychicznej i jedności cielesnej”³⁵.

Tak oto Švankmajerowskie hermetyczne, niemal nekromancyjne ujęcie jego więzi z rzeczami jest przynajmniej po części metaforą surrealistycznego procesu twórczego, interakcji między światem obiektywnym i światem wyobraźni. Zarazem jednak ta prywatna mitologia rzeczy sama w sobie jest fascynującym odwróceniem Marksowskiej definicji towaru. Również dla Marksa przedmiot, *qua* towar, jest nośnikiem pewnej władzy znakowej czy przedstawieniowej: słynna Marksowska formuła określa towar jako „hieroglif społeczny” reprezentujący, aczkolwiek w zawilej i zmistyfikowanej postaci, proces produkcji. Cechą odróżniającą towar od każdej innej rzeczy jest to, że towar ma pewną „wartość”, wartość wymienną, pochodzącą z pracy włożonej w jego wytworzenie (przy czym pracę jednego rodzaju uważa się za równoważną, wzajemnie wymienną z pracą wszelkiego innego rodzaju, i na tym polega jedna z deformujących właściwości towaru). Marks napomina nas, że „określenie przedmiotów użytku jako wartości jest tak samo społecznym produktem jak mowa”³⁶. Švankmajerowski przedmiot i Marksowski towar są o tyle zgodne, że każde posiada pewną „wartość” poza wartością użytkową. Towary, podobnie jak Švankmajerowskie przedmioty, posiadają niemal magiczną czy nadprzyrodzoną aurę, aspekt, który wskazywał sam Marks, mówiąc o „fetyszyzmie towarowym”, gdyż w tamtym czasie fetysz kojarzył się jeszcze przede wszystkim z totemami ludów prymitywnych. Różnica między towarami i przedmiotami Švankmajerowskimi polega na tym, jak powstaje ich „wartość”. Towar zawdzięcza wartość sumie zmagazynowanej w nim „martwej” pracy. Proces wytwórczy zostaje w ten sposób zakodowany w towarze w postaci na pozór immanentnej wartości; towar „mówi” – w swój sybiliński sposób – o dziedzinie zależności społecznych i wytwórczych. Švankmajer postuluje inny porządek wartości, w którym przedmioty czerpią znaczenie z sumy włożonych w nie lub „zakonserwowanych” w nich przeżyć psychologicznych, uczuciowych lub erotycznych. Można by rzec, że Marksowskiemu zewnętrznemu królestwu konieczności Švankmajer przeciwstawia surrealistyczne „wewnętrzne królestwo” wolności³⁷. O ile towar jest zawsze – czy to w kapitalizmie, czy socjalizmie państwowym – symbolem wyzysku, o tyle przedmiot Švankmajerowski oznacza w dodatku przeskok od alienacji do praktyki. W końcu jak surrealizm mógłby wzbogacić Marksowskie humanistyczne pojęcie prak-

tyki, jeżeli nie przez żądanie, aby przedmiot, a nawet proces jego produkcji, był psychicznie istotny dla jego twórcy?

Oczywiste jest, że przedmiot Švankmajerowski jest jako fetysz znacznie bliższy Freudowskiemu fetyszyzmowi erotycznemu niż Marksowskiemu fetyszyzmowi towarowemu. Ścisłej mówiąc, modelem istnienia przedmiotu Švankmajerowskiego byłaby zabawka, nie tylko z racji szczególnej wrażliwości tego twórcy na zabawki, lecz również dlatego, że – zgodnie z rozpoznaniem przynajmniej Melanii Klein – małe dzieci używają zabawek do wyrażania lub dramatyzowania swych fantazji, popędów i pragnień. „Właśnie dzięki spojrzeniu na zabawę dziecka w sposób podobny do tego, w jaki Freud interpretował sny – pisała Klein – odkryłam, że mogę uzyskać dostęp do podświadomości dziecka”³⁸. Zabawki funkcjonują więc dla dziecka jako swego rodzaju język, choć nie w jakikolwiek systematyczny sposób („zwykle uogólnione przekłady symboli nie mają sensu”³⁹). Trudno się dziwić, że Švankmajerowska „archeologia” życia wewnętrznego przedmiotów przybiera najbardziej intymne formy, gdy twórca sięga po dziecinne zabawki, jak w *Dżabersmoku* i *Cichym tygodniu w domu*, w których to filmach zabawki uobecniają wszelkiego rodzaju popędy libidalne i niszczyielskie. Według Švankmajera do przedmiotów powinniśmy podchodzić tak, jak – z właściwą sobie ekspresyjnością i brakiem psychicznych zahamowań – dzieci podchodzą do zabawek. Rzeczy powinniśmy tworzyć, kolekcjonować i traktować ani nie jako towary (podobnie jak niemiecki dadaista Kurt Schwitters i amerykański ekscentryk i surrealista Joseph Cornell, Švankmajer hołduje swego rodzaju estetyce „chłamu”, preferując na ogół rzeczy przestarzałe, podniszczone, „nic nie warte”), ani nie jako jedynie utensylia, lecz jako reprezentantów naszych fantazji, szafarki zaspokojeń naszych potrzeb psychicznych i afektywnych. Oto jest inny sposób, w jaki rzeczy mogą „mówić” – a tym razem mówią naszym własnym głosem, nie zaś głosem wyobrażonego innego. Podobnie jak w przedstawionym przez Klein ujęciu dziecięcej zabawy „reprezentacja” spełnia tutaj funkcję nie tyle komunikacyjną, ile osobistą, przeczyszczającą i onanistyczną. W łonie surrealizmu wcześniejszą zapowiedzią tego nowego porządku stosunków z rzeczami było *Wprowadzenie do rozważań na temat niedostatku rzeczywistości*, w którym Breton postuluje wytwarzanie „pewnych przedmiotów, do których przybliżamy się wyłącznie w snach, a które wydają się nie bardziej użyteczne niż rozkoszne”⁴⁰. Ale takie obcowanie z rzeczami zapowiadają również owe zwykłe rupiecie, które surrealiści, wliczając w ich poczet Švankmajera, zawsze kolekcjonowali, rzeczy, których funkcja utylitarna jest już nieaktualna albo osnuta mgłą tajemnicy.

Švankmajer twierdzi, że cywilizacja w ogóle, czy to w jej formach kapitalistycznych, czy też socjalistycznych, ugruntowana jest na zasadach utylitarnych, a twórczość swą opisuje jako czynne podrywanie tych zasad: „Moją ambicją jest rozchwianie utylitarnych nawyków widza [...] Irracjonalność rozmowy rzeczy w moich filmach [...] jest buntem przeciwko utylitarizmowi”⁴¹. Bunt ten przejawia się w zatrzważających dysharmoniach rzeczy w *Wymiarze dialogu*, a w sensie ogólniejszym w transmutacjach najbardziej zwyczajnych i wszechobecnych przedmiotów, takich jak akcesoria domowe, w rzeczy fantastyczne, fetysze i istoty żywe. Co dość osobliwe jednak, właśnie uchylanie się rzeczy od spełniania ich utylitarnych funkcji rodzi niektóre z najbardziej koszmarnych i niepokojących sekwencji w filmach Švankmajera. W *Mieszkanu* i w *Pikniku z Weissmannem* przedmioty domowe – bynajmniej nie pokorne i posłuszne – same „używają” filmowych postaci ludzkich, a w tym drugim filmie niszczą je dla własnej sadytycznej przyjemności. Jako odwrócenie stosunku między ludźmi i rzeczami filmy takie można uważać za ilustrację Marksowskiego ujęcia systemu rynkowego, w którym rzeczy

wydają się dzierżyć władzę nad ludźmi (co jest interpretacją mniej istotną w kontekście regulowanych gospodarek krajów Europy Wschodniej). Ważniejsze jest chyba jednak to, że reprezentacje te wydają się sugerować, że antyutopia Švankmajerowska jest światem, w którym rzeczy wyobcowują się od nas i raczej udaremniają niż zaspokajają nasze pragnienia. Taka jest kondycja świata instrumentalistycznego, w którym środowisko materialne staje się najwyraźniej coraz bardziej wrogie wobec wrażliwości i wyobraźni człowieka (pomimo wszelkich iluzorycznych obietnic zaspokojenia, jakie składa nowoczesny konsumpcjonizm) i w którym my sami, hamowani w naszym życiu wyobraźniowym i indoktrynowani przez myśl utylitarną, stajemy się coraz mniej skłonni patrzeć poza „racjonalne” użycki rzeczy. Podobnie jak to było w przypadku *Platformy praskiej*, i ten protest wytyka swego rodzaju pierwotną, zakorzenioną bodaj w samym środowisku, alienację, która nie jest cechą swoistą ani kapitalizmu, ani „realnego socjalizmu”.

Jak Švankmajerowskie przedmioty opierają się konwencjonalnym użytkom, tak jego własna twórczość opiera się użytkom, jakie społeczeństwa kapitalistyczne i komunistyczne czynią na ogół z dzieł sztuki w ogóle, a z kina w szczególności. W kapitalizmie używa się ich jako środków osobistego bogacenia się i pacyfikacji mas, w komunizmie zaś jako narzędzi propagandy politycznej (aczkolwiek w praktyce reżimy komunistyczne były na ogół bardziej pragmatyczne w gospodarce, i choćby Czechosłowacja wносиła przyzwoity udział w produkcję komercyjnego śmiecia). Švankmajer zawsze stanowczo sprzeciwiał się przypisywaniu takich funkcji jego dziełom. Co znamienne, swój jedyny otwarcie polityczny film, *Koniec stalinizmu w Czechach* (*Konec Stalinismu v Čechách*, 1990, nazwany sarkastycznie w podtytule „filmem propagandowym”), nakręcił w czasie gdy antystalinowska satyra była już w kontekście Czech całkiem zbędna i nie w celu propagowania określonego programu politycznego, lecz w celu oczyszczenia psychicznego, wyrzucenia przeszłości „ze swego systemu” (aczkolwiek finał filmu ma charakter ostrzegawczy, wróży narodziny nowych Stalinów i nowe totalitaryzmy). Jeżeli chodzi o instrumentalistyczne przymuszanie sztuki do służby, Švankmajer z pewnością przyklasnąłby Lewisowi Carrollowi, który w swoim czasie zapewnił czytelników: „Gwarantuję, że te książki [o Alicji] nie nauczają żadnej religii – w rzeczy samej niczego w ogóle nie nauczają”⁴². Pomimo zależności od wielkich „mainstreamowych” instytucji (w tym czeskiej państwowej wytwórni Kratký Film, telewizji brytyjskiej i monstrialnych korporacji amerykańskich), Švankmajer zawsze sprzeciwiał się włączeniu jego dzieła w maszynę mediów masowych, transmutacji dzieła sztuki w „produkt”. Zachował dozę niezależności twórczej, która jest dzisiaj bodaj jeszcze rzadszym zjawiskiem niż w czasach, gdy zaczynał robić filmy. Švankmajer uważa sztukę amatorską, chałupniczą za ostateczną ucieczkę od instrumentalistycznych żądań mediów masowych. W *Dżabersmoku* monstrialnej praskiej wieży radiowej przeciwstawiony jest dziecinny zestaw iluzjonistyczny, a bohaterowie fabuły *Spiskowcy rozkoszy* (*Spiklenci slasti*, 1997) wynajdują własne pomysły „rozrywki” masturbacyjne. Oczywiście w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych czescy surrealiści byli skazani na tworzenie sztuki „amatorskiej”, a i sam Švankmajer przez znaczną część lat osiemdziesiątych nie miał możliwości dzielenia się swą twórczością z widzami. W tym sensie „czysta”, niekomercyjna i niezmanipulowana kultura powstawała zaocznie, dzięki represyjnej polityce kulturalnej strażników ortodoksji.

Język dzieciństwa

Jak jasno widać z wielu jego filmów i wypowiedzi, Švankmajer odnosi się do dzieciństwa z równie wielką atencją jak William Wordsworth, który w *Przecuciach nieśmier-*

telności pisał: „W dzieciństwie z głową w chmurach żyjemy! Niebo zamyka więzienna powała/ Skoro dorastać zaczniemy”⁴³. Zakończenie *Džabersmoka* można nawet uważać za wyrażenie treści tych wersów w obrazach spętania, konformizmu i zniewolonej wyobraźni. Jednak Švankmajer raczej nie przyznałby, że dzieciństwo ma w sobie cokolwiek „niebiańskiego”, jego obrazy dzieciństwa czerpią raczej z piekielnej ikonografii Boscha, Goi i Hansa Bellmera. W swojej twórczości Švankmajer nie idealizuje ani nie sentymentalizuje dzieciństwa, lecz ukazuje je jako pełne lęku, rzeczywistych i urojonych strachów i gry najciemniejszych popędów. Spośród wszystkich teoretyków psychoanalizy, o jakich wspominałem w tych rozważaniach, najbliższe wizji Švankmajera ujęcie dzieciństwa sformułowała Melanie Klein, ujmując je jako wysysający wir paranoicznych, dręczących fantazji i sadystycznych, niszczycielskich popędów. Sam *Džabersmok* ukazuje sadyzm, masochizm, kanibalizm, matko- i ojcobójstwo niby robaki kłębiące się w od początku nadpsutym jabłku psyche człowieka. Twórczość Švankmajera trzeba zatem oddzielać od takich manifestacji kontrkulturowego utopizmu (jak wiedeński akcjonizm), w których bez zastrzeżeń pochwała się powrót do dzieciństwa i do instynktownej wolności, którą ten stan za sobą pociąga. Švankmajer przyznaje w wywiadach, że najwyższą ambicją surrealizmu – a tym samym i jego – jest „wyzwolenie”, niemniej możliwość lub pożądanłość całkowitego wyzwolenia instynktów staje pod wielkim znakiem zapytania w samych filmach: jak zauważył David Sorfa, w filmach Švankmajera większą władzę nad popędami i pragnieniami wydaje się posiadać Thanatos niż Eros⁴⁴. Najnowszy film Švankmajera, *Szalení (Šilení, 2005)*, nie pozostawia wątpliwości, że jego „człowiek naturalny” wywodzi się od markiza de Sade’a, a nie od Jean-Jacquesa Rousseau. Švankmajer jest świadom faktu, że niczym nie skrepowane rządy podświadomości gotowe są prowadzić do tego rodzaju tyranii i przemocy, jakim czeski surrealizm zawsze gwałtownie się sprzeciwiał; ukazane w *Cichym tygodniu w domu* sanktuaria wolności wyobraźni mogą równie dobrze być faszystowskimi celami tortur. Twórczość Švankmajera daleka jest od optymistycznego libertynizmu lat sześćdziesiątych i nie stwarza żadnych złudzeń ani nadziei na szczęśliwą przyszłość, w której można by godzić zaspokajanie instynktów z prawem do życia w pokoju.

W tej mierze filmy Švankmajera są wyrazem antyutopijnych, pesymistycznych tendencji powojennego surrealizmu czeskiego. Choć jednak jego twórczość nigdy nie obiecuje, że nadejdzie dzień, w którym będziemy mogli urzeczywistnić nasze stłumione pragnienia i popędy, niemniej rzeczywiście dowodzi, że pewnego rodzaju „wyzwolenie” przynosi autoekspresja, sztuka jako taka. Švankmajer twierdzi, że surrealizm „próbuje przywrócić sztukę, która stała się przedstawieniowa, estetyczna, komercyjna, na przynależny jej poziom rytuału magicznego”⁴⁵. Można by rzec, że tym, co „przyzywa” sztuka pełniąca tę rolę, nie jest świat nadprzyrodzony, lecz świat podświadomości. Odniesienie do rytuału jest tym bardziej na miejscu, że konotuje ideę samooczyszczenia czy instynktownego wyładowania w ograniczonej – i symbolicznej – formie. Jak widzieliśmy, ekspresja „semiotyczna” polega na literalnym wydobyciu na powierzchnię popędów i afektów i ich „konkretyzacji” w pewnej formie zewnętrznej. Tworzenie szczególnego rodzaju przedmiotów i manipulowanie nimi nie tylko konkretyzuje pragnienia, lecz może również je zaspokajać: instynktowne zaspokojenie współwystępuje z przedstawianiem. Na przykład w *Spiskowcach rozkoszy* naturalnej wielkości manekiny umożliwiają dwojgu protagonistom nieszkodliwe rozładowanie ich pragnień sadomasochistycznych. Większość z fetyszy obecnych w *Spiskowcach* jest zarazem w sposób ostentacyjny Švankmajerowskimi przedmiotami sztuki. Czy fetysyzm aspiruje do rangi sztuki, czy sztuka do statusu fetysyzmu? Badania Klein dowodzą, że takie bezkrawe rozładowywanie popędów niszczycielskich za pomocą przedmiotów występuje już we wczesnym dzie-

ciństwie. Jakaś forma ograniczenia funkcjonuje zatem już na tym etapie, wobec czego dzieciństwa nie można bez zastrzeżeń uważać za idyllę anarchii instynktów, jak je niektórzy malują.

Ale zaabsorbowanie Švankmajera dzieciństwem wykracza poza tęsknotę za libidalnym rajem utraconym. Głównym przedmiotem zainteresowania Švankmajera jest radykalna odmienność egzystencjalna dzieciństwa, idea dzieciństwa jako alternatywnej formy ekspresji i poznania, jako innego sposobu myślenia o świecie i obcowania z nim. Dlatego własne dzieciństwo Švankmajer nazywa swym *alter ego*, dając do zrozumienia, że uważa je za formę świadomości przeciwstawną logicznemu, „racjonalnemu” ja. Tę koncepcję dzieciństwa możemy wiązać z procesem podświadomym lub pierwotnym, aczkolwiek to, co ma tu na myśli Švankmajer, wydaje się szersze – może nawet odrębnym sposobem istnienia. Jak wskazywałem, dzieciństwo obejmuje szczególną postać dyskursu (semiozę) i szczególnie sposób używania przedmiotów (zabawę Kleinowską). Obejmuje też prymat dotyku nad innymi zmysłami i – co bez wątplenia z tym związane – nadrzędność bardziej intuicyjnego sposobu rozumienia czy też to, co Michael Richardson nazywa „wiedzą wcieloną”⁴⁶. Póki dzieciństwo pojmuje się w tych kategoriach, nie zaś w terminach nieskrępowanego zaspokojenia, póty powrót do dzieciństwa jest możliwy, choć utrudniony przez istniejące konwencje społeczne i kulturalne. O ile dzieciństwo jest określone przez szczególne formy ekspresji lub poznania, o tyle odzyskanie dzieciństwa może być urzeczywistnione w sztuce. Właśnie w tym sensie twórczą pracę Švankmajera można uważać za równoznaczną ze swego rodzaju „wyzwoleniem”; jego filmy mogą zarazem wyzwać w widzu „dziecinne” sposoby bycia, myślenia i „mówienia”.

Jak dotąd nie rozważyłem jeszcze kluczowej roli „analogii” w twórczości Švankmajera, choć właśnie użycie metody analogicznej jest jednym ze sposobów, w które Švankmajer wpisuje owo dziecinne *alter ego* w formę swych filmów – w tym przypadku w kategoriach trybów poznawczych. Według Švankmajera myślenie „analogiczne” – proces znajdowania lub ustanawiania związków między odrębnymi zjawiskami – jest czymś „naturalnym dla kultur prymitywnych i, oczywiście, małych dzieci”⁴⁷. Ale „nasza racjonalistyczna cywilizacja opiera się na pojęciowej zasadzie tożsamości”. Kiedy dziecko przyłącza się do „racjonalizmu wieku starszego”, ten proces analogizacji zostaje „zepchnięty do podświadomości, skąd nadal promieniuje za pośrednictwem symboli lub obrazów poetyckich”⁴⁸. Proces analogizacji zawsze był integralną częścią myślenia i estetyki surrealistów, ale dopiero powojenni surrealiści czescy świadomie sformułowali zasadę analogii i przypisali jej kardynalne znaczenie. Analogię można uważać za swawolne i zmienne narzędzie wiązania i porządkowania zjawisk uprzednio w stosunku do narzucenia trwałych i rzekomo autorytatywnych tożsamości i odróżnień języka i nauk przyrodniczych. Wiele na pozór oczywistych kategorii można uznać jako takie za „analogie”, które wyjałowiło przyzwyczajenie; w tym sensie tak fascynujące Švankmajera taksonomie przyrodnicze mogą stanowić w istocie – choć bezpośrednio już tego nie odczuwamy – pewien rodzaj poezji surrealistycznej. Jednakże Švankmajer stara się przywrócić analogię jako czynną zasadę, czego wymownym świadectwem jest sposób łączenia tekstu i obrazu zarówno w *Dżabersmoku*, jak i w *Zagładzie domu Usherów*. W filmach tych Švankmajer kontestuje konstytutywny dla konwencjonalnej narracji system „tożsamości”, podtrzymujący ścisłą semantyczną i diegetyczną spójność różnorodnych elementów składowych, słowa i obrazu, a także poszczególnych sekwencji. Švankmajer bez wątplenia zadzierzgnął własną więź analogiczną między, dajmy na to, mitycznym potworem Lewisa Carrolla i praską wieżą radiową, ale zmusza – lub raczej zaprasza – wi-

dzów do snucia własnych interpretacji. Owo wzbudzanie wyobraźniowych „analogii” jest kluczowym zabiegiem Švankmajera w dziele zniesienia (jeżeli nawet tylko na pewien czas) ja „racjonalnego” i odzyskania poezji dzieciństwa.

W oczach Švankmajera chyba największy grzech nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego polega na tym, że odrzuca ono głębię doświadczenia dzieciństwa. W najlepszym razie społeczeństwo zamyka tę głębię w granicach sztuki, która w ten sposób staje się swego rodzaju usankcjonowanym „infantyлизmem”, lecz nawet w tym obszarze interesy polityczne i handlowe rządzące mediami masowymi i „rynkiem sztuki” gwarantują, że sztuka „autentyczna” (w sensie Švankmajera) rzadko ma szansę zaistnieć. Sytuacja dzisiaj wcale nie jest lepsza niż w latach sześćdziesiątych, gdy Švankmajer zaczął robić filmy: w gruncie rzeczy – niezależnie od zastrzeżeń samego Švankmajera – czeska Nowa Fala jest wymownym świadectwem, że awangardowe eksperymenty w łonie sztuki głównego nurtu miały większe szanse urzeczywistnienia nawet w warunkach niewątpliwie totalitarnego państwa komunistycznego. Filmy Švankmajera śmiało mogą wydać się nawet bardziej zatrważające i „obce” dzisiejszej publiczności, niż to było w przypadku władz komunistycznych, które regularnie zakazywały ich w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dzisiaj Švankmajer i surrealiści nie walczą z kulturą jawnej represji, lecz z kulturą merkantylnej regresji, kulturą, której znamieniem jest nadprodukcja „zabawek” dla konsumentów, nacisk na zaspokojenie osobiste i obfitość niewymagającej rozrywki. Taki dekadenski infantyлизм Švankmajer bez wątpienia uznałby za mający równie mało wspólnego z rzeczywistym doświadczeniem dzieciństwa, jak niewiele łączy animację cyfrową z jego dotykalnymi lalkami, które sam rzeźbił i malował.

Konkluzja

Kino Švankmajera jest jedynym znaczącym okazem filmowym czeskiego surrealizmu w jego współczesnym, powojennym wcieleniu. Jako taka twórczość ta nie daje podciągnąć się pod niektóre z podstawowych zasad kojarzonych powszechnie z surrealizmem, jak na przykład reguły społecznego i seksualnego utopizmu. Z tej racji filmy Švankmajera należy odróżnić od tych obrazów nowofalowych, które czerpały z surrealizmu w jego historycznej – a moglibyśmy nawet rzec: stereotypowej – postaci. Z drugiej strony twórczość Švankmajera jest wyrazem tendencji obecnych w awangardzie czeskiej od samego początku: zaabsorbowanie zmysłowością i materialnością, aczkolwiek znamienne dla nurtów późniejszych, takich jak informel, z pewnością łączy Švankmajera z Teigem, poetyzmem i artyficyjizmem. Jednakże Švankmajer – obok garstki innych awangardzistów czeskich, którzy mieli sposobność to uczynić – ekstrapoluje te tendencje na film, akcentując i rozbudowując wymiar „cielesny” kina zarówno w jego rozumieniu jako narzędzia obrazowania rzeczywistości materialnej, jak i jako pewnego aparatu technicznego.

Jeżeli w rozważaniach tych przyjąłem bardziej ogólne i szerszej zakrojone podejście, to dlatego, że oparte na autentycznie osobistej interpretacji zasad surrealizmu i awangardy *oeuvre* Švankmajera odznacza się większą jednością niż twórczość któregośkolwiek innego filmowca czeskiej Nowej Fali. Jedność ta wypływa po części z faktu, że jako twórca pracujący w „getcie” animacji Švankmajer cieszył się generalnie większą swobodą twórczą niż współcześni mu twórcy kina aktorskiego. Pomimo zakazów, jakimi rzeczywiście obkładano jego filmy, nigdy nie był poddany takim naciskom dyscyplinującym, jakie odcisnęły piętno, jeżeli nawet niekoniecznie ze szkodą dla jakości, na późniejszej twórczości takich uprzednio awangardowych reżyserów jak Jaromil Jireš i Věra Chytilová.

Jednak rzecz istotniejsza polega na tym, że w odróżnieniu od pewnego eklektyzmu tych reżyserów nowofalowych, a może i większej ich podatności na trendy i przesunięcia kulturowe, Švankmajer konsekwentnie kultywował te zainteresowania, zamysły i alianse twórcze, które rozwinął w już początkach swej kariery. Jego romans z surrealizmem nie był przelotny i nie skończył się wraz z dekadą lat sześćdziesiątych, apogeum mody na eksperymenty awangardowe. Podobnie jak jedynie garstka innych twórców kina światowego Švankmajer przeniósł ducha filmu lat sześćdziesiątych poza tę dekadę – w istocie aż do naszych zdemoralizowanych czasów. Ducha tego można by określić w kategoriach widomej tożsamości radykalizmu formy i wywrotowości treści. Švankmajer ucieleśnia tę tożsamość ze szczególną siłą, ponieważ opozycyjność jego twórczości tkwi właśnie w podejściu do kwestii języka i ekspresji.

Tłum. Michał Szczubiałka

Przypisy

- ¹ M. O'Pray, *Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist*, [w:] *Dark Alchemy*, red. P. Hames, s. 48.
- ² *The Platform of Prague*, [w:] *Surrealism Against the Current*, tłum. i red. M. Richardson, K. Fijałkowski, Londyn 2001, s. 59.
- ³ *Interview with Jan Švankmajer*, [w:] *Dark Alchemy*, s. 118.
- ⁴ *The Platform of Prague*, s. 59.
- ⁵ *Questions to Jan Švankmajer*, ze J. Švankmajerem rozmawia z P. Králem, „Afterimage” 1987, nr 13, s. 22.
- ⁶ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2003, s. 21.
- ⁷ H. Foster, *Compulsive Beauty*, Massachusetts 1993, p.128.
- ⁸ M. O'Pray, *Surrealism, Fantasy and the Grotesque: The Cinema of Jan Švankmajer*, [w:] *Fantasy and the Cinema*, red. J. Donald, Londyn 1989, s. 262.
- ⁹ V. Effenberger, cyt. za: F. Drye, *Formative Meetings*, [w:] J. Švankmajer, E. Švankmajerová, *Animus Anima Animation*, Praga 1998, s.12.
- ¹⁰ V. Nezval, cyt. za: J. Rothenberg, M. Sovak, *Postface to Nezval's Antilyrik*, [w:] V. Nezval, *Antilyrik*, s. 153, przyp. 1.
- ¹¹ R. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, „October”, zima 1981, vol. 19, s. 28.
- ¹² R. Cardinal, *Thinking through things: the presence of objects in the early films of Jan Švankmajer*, [w:] *Dark Alchemy*, s. 87-88.
- ¹³ K. Fijałkowski, *Emila Medková: The Magic of Despair*, „Tate Papers”, jesień 2005.
- ¹⁴ M. Medek, *Text z katalogu wystawy v Teplicích 1963*, [w:] *České umění 1938-1989*, s. 242.
- ¹⁵ Zob. rozdz. III.
- ¹⁶ R. Krauss, op. cit., s. 22.
- ¹⁷ J. Švankmajer, cyt. za: J. Uhde, *The Bare Bones of Horror: Jan Švankmajer's Kostnice (The Ossuary)*, „Kinoeye” 7 stycznia 2002, vol.,2 <<http://www.kinoeye.org/02/01/uhde01.php>>.
- ¹⁸ J. Kristeva, *The Ethics of Linguistics*, [w:] *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Blackwell, red. J. Kristeva, L.S. Roudiez, Oksford 1980, s. 30.
- ¹⁹ J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, przeł. M. Waller, wprowadzenie L.S. Roudiez, Nowy Jork-Chichester 1984, s. 153.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Ibidem, s. 152.
- ²² S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, [w:] S. Freud, *Dzieła*, t. V, Warszawa 2001, s. 27-95.
- ²³ J. Kristeva, op. cit., s. 154.
- ²⁴ K. Teige, cyt. za: Levinger, *Czech Avant-Garde Art*, „The Art Bulletin”, s. 514.
- ²⁵ R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, [w:] R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, tłum. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. II, s. 138.
- ²⁶ K. Teige, op. cit.

- ²⁷ M. O'Pray, *Jan Švankmajer: a Mannerist Surrealist*, [w:] *Dark Alchemy*, dz. cyt., s. 55.
- ²⁸ J. Kristeva, *From One Identity to Another*, [w:] *Desire in Language*, s. 133.
- ²⁹ Z uwagi na tę ostensywną jakość semiotyki możemy twierdzić, że zainteresowanie Švankmajera zdolnością kamery do rejestrowania rzeczywistości trójwymiarowej jest zgodne z jego zainteresowaniem ekspresją semiotyczną; obraz jest również ostensywnym śladem rzeczywistości, którą ukazuje.
- ³⁰ *Švankmajer on The Fall of the House of Usher*, z J. Švankmajer rozmawia V. Effenbergerem, „Afterimage”, jesień 1987, nr 13, s. 33.
- ³¹ M. Medek, *Text z katalogu wystawy v Teplicích 1963*, [w:] *České umění 1938-1989*, red. Ševčík, Morganová, Dušová, s. 244.
- ³² *Ibidem*, s. 242.
- ³³ *Interview with Jan Švankmajer*, [w:] *Dark Alchemy*, s. 110-111.
- ³⁴ W. Benjamin, cyt. za: H. Foster, *Compulsive Beauty*, s. 163.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ K. Marks, *Kapitał*, t. I, KiW, Warszawa 1970, s. 94.
- ³⁷ *The Platform of Prague*, *op.cit.*
- ³⁸ M. Klein, *The Psycho-analytic Play Technique: Its History and Significance*, [w:] *The Selected Melanie Klein*, red. J. Mitchell, Nowy Jork 1987, s. 51.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ A. Breton, *Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality*, [w:] *What is Surrealism?: Selected Writings*, red. i wprowadzenie F. Rosemount, Nowy Jork 1978, s. 39.
- ⁴¹ *Interview with Jan Švankmajer*, [w:] *Dark Alchemy*, s. 110.
- ⁴² L. Carroll, cyt. za: L. Roger Green, *The Golden Age of Children's Books*, [w:] S. Egoft, G.T. Stubbs, L.F. Ashley, *Only Connect*, Oxford University Press, Toronto, Nowy Jork 1969, s. 51.
- ⁴³ W. Wordsworth, *Intimations of Immortality*, [w:] *Complete Poetical Works*, red. E. de Selincourt, Th. Hutchinson, Oksford 1961, s. 460.
- ⁴⁴ D. Sorfa, *The Object of Film in Jan Švankmajer*, „KinoKultura” listopad 2006, nr spec. 4, „Czech Cinema”.
- ⁴⁵ *A Faust Buck*, z J. Švankmajerem rozmawia z G. Andrew, „Time Out” 7 września 1994.
- ⁴⁶ M. Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 126.
- ⁴⁷ *Švankmajer on...*, s. 33.
- ⁴⁸ *Ibidem*.

Summary

This essay is a critical study of the Czech animator and filmmaker Jan Švankmajer, one that pays particular attention to Švankmajer's early works of the 1960s and '70s. The primary theme of this study is Švankmajer's complex and multi-faceted engagement with the idea of language. Among the issues considered are the question of whether Švankmajer's films 'signify' in any meaningful or straightforward fashion; the rejection of, and polemic with, the verbal model of language; the cultivation of a sensuous, affective formal 'language'; Švankmajer's interest in the communicative properties, the secret content, of objects; and the relation of language or self-expression to the childhood experience that Švankmajer valorises. I will connect these preoccupations back to Švankmajer's involvement with the Czech Surrealist Group and his absorption of other traditions of the (Czech and international) avant-garde. Ultimately this essay will show that Švankmajer's work, and not least in its engagement with language, is politically critical and subversive, whether considered in relation to the neo-Stalinist regime under which Švankmajer has made most of his films, or in a broader context. While eschewing any kind of naively utopian libertarianism, Švankmajer's work is oppositional in its challenge to the codification of language systems by authoritarian regimes, and in implicitly censuring a civilisation that both reduces objects to their utilitarian function and represses the imaginative life (along with the possibility of expressing this) that we enjoyed in early childhood.