

Anna BRZEZIŃSKA-WINKIEL

FILM OTESÁNEK JANA ŠVANKMAJERA JAKO INTERTEKST

The Movie Otesánek by Jan Švankmajer as an Intertext

Keywords: *Jan Švankmajer, Otesánek, surrealism, archetypes, myths, psychoanalysis*

Contact: *Uniwersytet Wrocławski; brzezinska.ann@gmail.com, anna.brzezinska@uwr.edu.pl*

Wstęp

„Pewnego poranka mężczyzna wykopał w lesie pieńek, który wyglądał jak małe dziecko. Wystarczyło tylko ociosać korzonki, żeby stworzyć rączki i nóżki” (Erben 1863, Švankmajer 2000) – tak zaczyna się opowieść o Otesánku, kawałku korzenia drzewa ożywionym dzięki pragnieniu rodziców o posiadaniu potomstwa. Opowiadanie to wywodzi się z ludowej tradycji, zostało spisane przez romantycznego poetę Karela Jaromíra Erbena w ramach jego etnograficznych badań przeprowadzonych wśród czeskiej ludności w XIX w. W roku 2000 Jan Švankmajer, czeski surrealista zajmujący się przede wszystkim filmem, zarówno długo, jak i krótkometrażowym, nakręcił adaptację tej opowieści, rozszerzając w ten sposób projekt swojej żony Evy Švankmajerovej, która wcześniej pracowała nad ilustracjami oraz animacją tej bajki.¹

Bajka spisana przez Erbena opowiada o małżeństwie, które było zbyt biedne, aby mieć dzieci. Pewnego dnia mężczyzna znalazł w lesie pieńek, przypominający niemowlę. Przyniósł znalezisko do domu i podarował kobiecie, która to włożyła pieńek do kołyski, ten ożył i od razu zaczął domagać się jedzenia. Rodzice ustępowali mu we wszystkich zachciankach. Kiedy zjadł wszystko, co miał w zasięgu domostwa, rzucił się na swoich rodziców, dalej na sąsiadów. Za każdym razem wyliczając:

Jedl jsem – snědl jsem: kaši z rendlíka, krajáč mlíka, pecen chleba, mámu, tátu ... a tebe taky sním.

Jadłem – zjadłem: kaszę z rondelka, dzbanek mleka, bochen chleba, mamę, tatę... i ciebie też zjem! (Erben 1863: 118).

W końcu zechciał pożreć pewną babcię, która uprawiała pole kapusty. Ta była jednak szybsza i rozciachała motyką brzuch Otesánka. Wszyscy wyskoczyli z niego

¹ Schmitt, B., Leclerc, M. *Chimery Jana Švankmajera* (videozáznam na DVD). Francja, Czechy: 24images, TV 10 Angers, Canal 8 (Le Mans), 2001.

i podziękowali babci za ratunek. Filmowa adaptacja Švankmajera ma fabułę rozbudowaną o kilka dodatkowych wątków, reżyser przeniósł akcję do współczesnych nam czasów, podstawowa historia pozostaje jednak taka sama. Najważniejszą dodaną postacią jest Alžbietka, mała sąsiadka głównych bohaterów Horáków (którzy są bezpłodni) – rodziców Otesánka. Ona jako jedyna rozumie bieg historii, a to dzięki lekturze książki Erbena, przez co wie, jak się skończy opowieść o Otesánku. Jej działania jako dziecka są bardziej dojrzałe niż samych dorosłych, a prowadzą do tego, aby uratować nieświadomego swego losu Otíka przed ostatecznym ciachnięciem motyki.

Otesánek Švankmajera jako intertekst

Film można rozpatrywać jako intertekst, szczególnie w szerszym rozumieniu tego terminu, zaproponowanym przez Ryszarda Nycza, gdzie intertekst pełni tutaj funkcję intersemiotyczną, włączając nie tylko literaturę, ale także pozadyskursywne media sztuki i komunikacji, jak film. W szerokim rozumieniu intertekstualności jako kategorii obejmującej aspekt ogółu własności i relacji tekstu Nycz wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architektów” (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego. Jego rozumienie zależy od tego, czy znamy inne teksty kultury oraz od naszych kompetencji kulturowych i dociekliwości. Sam tekst nie ukrywa swoich powiązań z innymi tekstami (Nycz 1993: 62). W przypadku omawianego filmu nawiązanie do opowieści ludowych jest oczywiste, podpowiedzią stają się sceny, podczas których Alžbietka czyta bogato ilustrowaną książkę – zbiór bajek Erbena, która zawiera opowieść *Otesánek*.

Film Švankmajera określić można jako intertekst, o licznych powiązaniach intertekstualnych, mających źródło w szczególności w literaturze. Celem artykułu jest ukazać sieć relacji zbudowaną przez artystę poprzez mity i archetypy z uwzględnieniem bajek magicznych i czeskich opowiadań ludowych (szczególne nawiązanie do dzieł Karela Jaromíra Erbena), psychoanalizy Zygmunta Freuda (obsesji, zróżnicowania kultura versus natura) oraz funkcji przedmiotów i obiektów znalezionych w kontekście poezji czeskiego surrealizmu.

Archetypy w przekazach ludowych

Švankmajer pracuje z tematem mitów i archetypów przekazywanymi w społeczeństwie przede wszystkim w formie bajek. Wydaje się, że *Otesánek* stworzony jest jako mozaika

innych mitów, a jednak reżyser próbuje udowodnić, iż podanie to ma autonomiczne, odrębne korzenie. Švankmajer źródeł opowieści o ożywającym miłością matki pieńku upatrywał się nie w tradycji judeochrześcijańskiej, ale w mitach pierwotnych, animistycznych. Korzeń-dziecko, postać hybrydowa z granicy dwóch światów, które jest przyjęte przez ludzką rodzinę nawiązuje do nierozzerwalnej więzi człowieka i natury oraz wiary w nadprzyrodzoną moc przyrody. *Otesánek* prowokuje odbiorców do zadawania sobie pytań o relacje ludzi z przyrodą, zwłaszcza w kontekście współczesnej cywilizacji oraz kryzysów klimatycznych i ekologicznych (Schmitt 2012: 383).

Odpowiedzi na pytanie o mit *Otesánka* mogą nam udzielić źródła dotyczące bajek i podań wywodzących się z tradycji słowiańskiej. Świat przedstawiony w filmie oraz ten z przekazów ustnych w ludowej tradycji jest dualistyczny i uproszczony, dzieli się na dobro i zło, dzień i noc, Boga i Diabła, świat ludzki oraz świat duchów. *Otesánek* Erbena należy do gatunku bajek magicznych, których fabuła jest z założenia wymyślona, w przeciwieństwie do mitów, legend i niektórych bajek aitiologicznych (Niebrzegowska-Bartmińska 2018: online). Celem opowiadania jest odkrycie pewnych prawd ludowych lub przestroga, ukazanie problemów egzystencjalnych czy etycznych oraz odpowiedź na nie (Bettelheim 1985: 43). Za jedne z najważniejszych przesłań dydaktycznych w słowiańskich przekazach możemy uznać następujące: za czynienie zła spotka cię kara (jeśli nie za życia, to po śmierci); wszystko jest zdeterminowane przez los; wszystko co piękne, jest dobre, a co złe – brzydkie; niepełnosprawność, obcość, inność, choroba są karą; to co złego spotyka człowieka w życiu jest karą za grzechy; należy uważać, czego sobie człowiek życzy; słowo ma wielką moc sprawczą. W najbardziej znanym zbiorze ludowych opowieści *Kytice*, które Erben skomponował w formie ballad, przesłaniem, które występuje najczęściej, a można nawet powiedzieć, że tematycznie spina ten zbiór, są obowiązki kobiety jako matki. Zaniechanie tej roli nie tylko w sposób fizyczny (pozostawienie dziecka pod opieką innych osób), ale przede wszystkim symboliczny (wypowiedzenie pewnych słów – wyrzeknięcie się dziecka, przedłożenie potrzeb swoich) niesie skutki tragiczne, najczęściej jest to śmierć potomka, której nie można odwrócić w żaden sposób, choćby się modliło i błagało boga o litość. Ciekawą funkcję pełnią też w tych opowieściach kobiety starsze, które są matkami młodych matek czy dziewcząt wchodzących w dorosłość. Pełnią rolę doradczą, jednak kiedy ich pouczenia odzwierciedlają ich chciwy charakter lub egoistyczne pobudki to działanie zawsze obróci się przeciwko nim i ich córkom.

Morał wypływający z *Otesánka* dotyczy nie tylko roli rodziców w wychowaniu dziecka, w szczególności potrzebie mówienia „nie” zachłanności i łakomstwu najmłodszych, ale sięga głębiej, ponieważ mówi o pragnieniu rodziców i ich nieracjonalnej, niepohamowanej chciwości w kwestii posiadania potomstwa, a co za

tym idzie, sprzeciwieniu się woli losu, co w opowiadaniach ludowych zawsze niesie najsurowsze konsekwencje. „Pewnego razu byli sobie kobieta i mężczyzna i byli bardzo biedni. A mimo to ciągle mówili »gdybyśmy tylko mieli jakieś dziecko«” (Erben 1863: 117). Władimir Propp tworząc narzędzia do badania struktury bajki magicznej uwzględnił brak, jako główną motywację działań bohaterów. Filmowe małżeństwo Horáków jest wręcz zafiksowane na punkcie posiadania potomstwa, nie zważając na racjonalne argumenty są gotowi poświęcić wszystko i wszystkich (nawet siebie), żeby tylko spełnić swoje pragnienie (Marlicka-Robert 2013: 165).

Rodzice Otíka sprzeniewierzyli się fatum, chcieli zostać rodzicami wbrew naturze, za co spotyka ich kara: wszystkie działania, które podejmują, żeby wydostać się, z sytuacji tylko pogarszają ich położenie. Ich strategię rozwiązywania problemów krążą wokół półśrodków, żadne postanowienie nie narzuca Otíkowi zasad czy granic, nic nie uczy go funkcjonowania w społeczeństwie. Szczególnie Karel przedkłada swój status społeczny nad dobro dziecka – „co ludzie powiedzą”. W momencie, kiedy tracą kontrolę, pozbywają się problemu – chowają Otíka do skrzyni i zamykają w piwnicy, gdzie ten płacze z głodu. Racjonalizują sobie swoje postępowanie i zachowanie dziecka. Švankmajer w ten sposób komentował działanie rodziców:

Zdecydowanie Otesánek przedstawia coś, co nas przerasta, czego chętnie byśmy się pozbyli, albo chociaż kontrolowali, ale i coś, w czym trwamy, ponieważ jest to i nasze dzieło. Otesánek jest irracjonalną częścią naszego życia, którą na marne staramy się spacyfikować. I tak właśnie Otesánek ciągle nas pożera. Może jest to kara za popapraną cywilizację (Švankmajer 2001: 199).

W szerszym kontekście mit o Otesánku dotyczy nas wszystkich. Dorośli ludzie, racjonalni, pragmatyczni, utracili swoje relacje z naturą. Staje się ona dla nas niebezpieczna, zepchnięta na margines naszego życia i myślenia, nie potrafimy się z nią komunikować (Švankmajer 2001: 199–200). Švankmajer przekazuje swój własny morał poprzez film: jako społeczeństwo nie jesteśmy w stanie spacyfikować natury, a zamiast z nią walczyć powinniśmy ją uznać za ważną część naszego życia i zacząć ją szanować. Fraza Otesánka; „I ciebie też zjem”, którą jego ofiary usłyszą jako ostatnie swoje zdanie w życiu, jest wyzwaniem stawianym nam przez naturę, które staje się jednocześnie przestroga.

Film Švankmajera ukazuje nam także ważną rolę komunikacji i jej jakości. Alžbietka jako jedyna bohaterka rozumie, dzięki wcześniejszej lekturze baśni Erbena, co dalej się wydarzy. Pełni funkcję narratorki całej opowieści (Marlicka-Robert 2013: 167). Chwilami rozumie, czym jest nieuchronność losu i nie działa przeciw niemu –

kiedy trzeba nakarmić Otíka losuje krótką zapalną, jako przepowiednię, kogo teraz rzucić na pożarcie zachłannemu dziecku. Ma jednak nadzieję i całą swoją energię wkłada w uratowanie Otíka, chociaż wie, że nie może się to udać – chowa motykę, próbuje odciągnąć babcię-sąsiadkę od ostatecznego rozprawienia się z ożywionym korzeniem. Działania obrazują jej niewinność, czystość intencji, ale także naiwność człowieka, który wierzy, że może kogoś ocalić przed nieuchronnym losem. Jednocześnie Alžbietka to jedyna osoba, która jest w stanie nawiązać porozumienie i zrozumieć *Otesánka*, a pieniek słucha się tylko jej; po części dlatego, że jako pierwsza wprowadziła kilka prostych zasad w jego życie: dziewczynka uczy go myć ręce przed posiłkiem, czekać spokojnie na jedzenie, przede wszystkim, że ona nie jest pożywieniem. Alžbietka odkrywa tajemnicę Otíka i staje się pośredniczką jego komunikacji: tłumaczy mu świat, jako jedyna akceptuje i rozumie to małe dziecko. Kiedy ojciec zamyka Otíka w skrzyni wyłącznie mała sąsiadka współczuje mu: „Biedaczku, ale masz rodziców! Zaslługują na karę”². Alžbietkę i Otíka łączy to, że są jedynymi dziećmi w sąsiedztwie, a co za tym idzie, tylko oni przejawiają przynależność do świata dziecięcego. Obydwoje działają na poziomie myślenia magicznego, nieracjonalnego, nawet podświadomego. Dziwne rzeczy dziejące się wokół dziewczynki nie są przez nią racjonalizowane tak jak przez dorosłych; ona przyjmuje je takimi, jakimi są.

Monika Marlicka-Robert opisała szczegółowo występujące w przekazie o *Otesánku* archetypy: Bożeny Horák jako matki, Karela Horáka jako ojca oraz mity: o Adamie i Ewie, Golemie, Fauście. W micie o Adamie i Ewie rodzice stają się ofiarami zakazanego owocu: kiedy dostają to, czego pragnęli, okazuje się, że wcale nie spełnia to ich wyobrażenia o raju. Ponadto cierpią oni nie tylko osobno, ale i jako małżeństwo. Rozmawiają tylko o dziecku, ostatecznie wspólnie się mobilizują do jakiegoś działania, ale właściwie nic ich emocjonalnie ze sobą nie łączy. Podobnie jak w micie o Golemie i Fauście na rodziców Otíka spadła kara nie tylko dlatego, ponieważ sprzeciwili się woli fatum, ale także dlatego, że sprzeniewierzyli się prawu boskiej kreacji. Mężczyzna przyniósł pieniek z lasu, został odpowiedzialny za nadanie mu antropomorficznego kształtu, zaś kobieta dokonała cudu – ożywiła go swoją miłością. Kiedy Karel wchodzi do ich domu na działce widzi, jak Bożena karmi Otíka piersią, akt ten jest obcowaniem z *sacrum* – nie bez powodu kobieta ubrana jest jak Matka Boska (Marlicka-Robert 2013: 167–168). Pyszny człowiek zapomniał jednak, że nie może równać się z bogiem, może być wytwórcą, ale nigdy stwórcą, a więc jego dzieła będą przypominać człowieka, ale nigdy się nim nie staną. Horákové dotkliwie to odczuwają. Ich dziecko właściwie nie jest dzieckiem. Nie należy ani do świata ludzi, ani też do natury, nie mogą

² Švankmajer, J. *Otesánek* (videozáznam na DVD). Česko: Zeitgeist Films, 2000.

go nikomu pokazać, muszą tuszować jego ludożercze akty, podporządkowują całe życie walce z obżarstwem Otíka. Kara jednak polega na tym, że im więcej energii wkładają w te działania, tym bardziej wszystko obraca się przeciwko nim. W końcu Otík zjada własnych rodziców, co przypomina poniekąd mit o Kronosie, a który jest przestrożą przed wysysaniem z rodziców energii życiowej (Marlicka-Robert 2013: 167–172). Na samym końcu filmu, kiedy Horák postanawia ostatecznie rozprawić z Otíkiem i schodzi z piłą mechaniczną do piwnicy, aby go porąbać, staje przed pieńkiem, po czym rzuca siekierę i woła: synu! Następnie zostaje zjedzony przez własne dziecko. W micie o Kronosie to ojciec, który spłodził syna odbiera mu życie (podobnie jak w biblijnej przypowieści o Abrahamie i Izaaku), jednak tutaj Horák nie jest prawowitym ojcem Otíka, ostatecznie więc życia nie może mu odebrać. Matka również zostaje zjedzona, co jest dla niej najwyższą formą poświęcenia.

Bajka *Otesánek* może być także nawiązaniem do jeszcze innej opowieści – o Pinokiu. Te przekazy łączą dwa elementy: twory z ich wytwórcami nie wiążą więzy krwi oraz obaj bohaterowie pochodzą z tego samego materiału – drewna. W ludowych bajkach ajtiologicznych drzewo pełni dwie, zupełnie ambiwalentne funkcje. Jest jednocześnie nośnikiem życia, wigoru, ale może stać się pułapką posiadającą nadprzyrodzone siły, często śmiertelnością (Smyk 2018). Otík i Pinokio mają obydwie te właściwości: są żywi, ale z tym sobie nie radzą, przez co wpadają w pułapkę: chcą żyć, ale nie mogą zrobić tego po swojemu, muszą się podporządkować regułom społecznym, co jest sprzeczne z ich naturą. Ciało zarówno Pinokia i Otesánka zmienia się w sposób nienaturalny dla człowieka, kiedy czynią zło, ponieważ są w tej kwestii bardziej ludzcy, nie potrafią sobie poradzić z własnym ciałem.

Bajka o Otesánku jest właśnie poniekąd bajką etiologiczną w tym sensie, że tłumaczy, skąd się biorą ludzie z niepełnosprawnościami ruchowymi i umysłowymi. Świat ludowych opowieści jest bardzo dualistyczny: w mitologii słowiańskiej istnieje przekonanie, że bóg stworzył ciało człowieka na swoje podobieństwo, po czym zostało ono pokłute przez zazdrosnego diabła. Aby ich nie było widać, bóg wywinął rany do środka ciała, stąd wzięły się wszelkie choroby i ułomności (Zadurska 2018: online). Odstępstwa w kwestii wyglądu były uznawane więc jako kara z zaświatów, pokuta za zachowanie rodziców. Osoby z niepełnosprawnością były nieakceptowane przez środowisko, a nawet samych domowników. Uroda została zarezerwowana dla ludzi dobrych. Wszystkie odstępstwa od normy w kwestii wyglądu ciała oraz zachowania były wskazówką, że ktoś nie pochodził z świata ludzkiego lub posiadał podejrany status ontologiczny. Inność i odmienność dzieci próbowano sobie racjonalizować przekonaniem, że zostały one podłożone przez dziwożony, kiedy nikt ich nie pilnował (Zadurska 2018: online).

Psychoanaliza a kwestia natury i kultury

Badacze reprezentujący nurt psychoanalityczny wskazują, że ludowe opowieści odwołują się zarówno do ukrytych i jawnych sensów, do wszystkich warstw zarówno dorosłego, jak i dziecka. Poruszają problemy etyczne i podają odpowiedzi na nurtujące człowieka pytania lub tłumaczą mu świat (Bettelheim 1985: 43). Język symboliczny, który przekazuje znaczenia czy symbole jest podobny do języka mitów oraz snów (Fromm 1972 za: Niebrzegowska-Bartmińska 2018). Jako surrealista Jan Švankmajer często operuje właśnie pojęciami psychoanalizy.

W filmie *Otesánek* można zauważyć jasną granicę pomiędzy kulturą i naturą. Otík jest przykładem na to, jak kończą się próby wtłoczenia istoty pochodzącej od natury w kulturę. Przejawia się to głównie w ukazanym w filmie jedzeniu. Reżyser wielokrotnie prezentuje zbliżenia na sceny jedzenia, bohaterowie siorbią, ciumkają, ich obiady są najczęściej w formie płynnej (zupy, sosy) oraz nawiązują do czeskiej kultury (knedle). Jedzenie jest też okraszone wszelkimi rytuałami, takimi jak wspólne jedzenie przy stole, mycie rąk przed posiłkiem, posługiwanie się sztucami, przekazywanie uwag dotyczących zachowania: jedz z zamkniętymi ustami, jedz pomału. Mały Otík jako jedyny ma przywilej jedzenia mięsa, przy czym na jego przynależność do natury wskazuje fakt, że nie musi wypełniać żadnych rytuałów. Jego posiłek ma zawsze makabryczną oprawę: krew tryska, a chłopiec rzuca wnętrzności o szybę.

Dla Švankmajera motyw jedzenia jest obecny w prawie wszystkich jego filmach. W wywiadach wspominał o swoich doświadczeniach z dzieciństwa, kiedy to wmuszane było w niego pożywienie. Później przez wiele lat nie mógł sobie z tym poradzić, a sztuka stała się dla niego formą autoterapii.³ Reżyser pokazuje poprzez *Otesánka*, że ludzie mają przeróżne obsesje i budują różne strategie radzenia sobie z nimi. Otík ma także inny przywilej, może traktować jedzenie, tak jak chce i jeść to, co chce, jest niezwiązany kulturowymi zasadami, co oddaje kolejny surrealistyczny postulat: wyzwolenie człowieka ze społecznych konwencji.

Film ukazuje dualistyczny świat ludowych przekazów oraz to, jak natura i kultura odwiecznie ścierają się ze sobą. To, że Otík należy do świata natury wiedzą doskonale jego rodzice, dlatego też ukrywają go przed światem ludzi i kultury. Horákové są podzieleni, można powiedzieć stereotypowo, iż mężczyzna przedstawia kulturę (postawa „co ludzie powiedzą”), kobieta naturę (kontra postawa „to jest nasze dziecko, musimy z nim być na dobre i złe”). Ojciec wielokrotnie dyscyplinuje matkę, o synu wypowiada się jako o czymś wstydliwym: „Jeśli ludzie się dowiedzą staniemy się

³ Schmitt, B., Leclerc, M. *Chimery Jana Švankmajera* (videozáznam na DVD). Francja, Czechy: 24images, TV 10 Angers, Canal 8 (Le Mans), 2001.

pośmiewiskiem”, matka zawsze broni dziecka odwołując się do prawa natury i obowiązków rodzica. Kiedy ojciec mówi „Czemu cię posłuchałem, powinienem go porąbać.” matka odpowiada: „Proszę cię uspokój się. To nasze dziecko, musimy z nim być na dobre i na złe”.⁴

Švankmajer odwołuje się także do jednych z kluczowych twierdzeń psychoanalizy, która ukazuje kulturę jako tłumiciela naturalnych popędów. Otík nieskrępowany kulturą, jako jedyna postać nie ogranicza się, niejednokrotnie przekraczając normę społeczną i zostając ludożercą (lub kanibalem zakładając, że według swoich rodziców jest dzieckiem i człowiekiem). Pozostali bohaterowie uwikłani są w siatkę kulturowych norm i przekonań tego, co wypada, dyscyplinują się nawzajem, ukrywają swoje pragnienia czy obsesje. Dlatego też, na pytanie: Kim jest *Ociosánek*? reżyser odpowiada:

Personifikacją natury, która nie ma żadnych zahamowań, która jest naszą miłością, przyjacielem i wrogiem? Czy jest to nasza mroczna podświadomość, która nas kontroluje i niszczy, i z którą mogą się komunikować tylko dzieci i szaleńcy? Możliwe, że tym i tym (Švankmajer 2001: 199).

Horákové mają obsesję na punkcie posiadania potomstwa. W scenie otwierającej film widzimy Karela obserwującego sprzedaż uliczną ryb: karpie wykładane z balii wody na ladę, na której zmieniają się w niemowlaki, pakowane i gotowe do kupna przez wszystkich chętnych. Następnie, wracając od lekarza, który przekazał Horákom, że nie doczekają się potomstwa do domu prowadzący auto Karel wszędzie widzi wózki z małymi dziećmi.

Zachowanie Boženy i Karela to klasyczny przykład funkcjonowania mechanizmów obronnych, w szczególności wyparcia i racjonalizacji. Traktują Otíka jak człowieka, chociaż niewątpliwie nim nie jest. Budują strategie tuszowania aktów ludożerczych swojego syna w sposób absurdalny. Kiedy Otík zjada listonosza, matka wpada na plan i tak zwraca się do swojego męża: „Pozbieramy wszystkie listy i wieczorem, kiedy już się ściemni dostarczysz je wszystkie, i nikt się nie zorientuje, zobaczysz”. Kiedy żarłoczny korzeń pochłoniął kota matka racjonalizuje: „Przecież to tylko zwierzę. I tak już miał z czternaście lat. A koty rzadko kiedy dożywają piętnastu!”⁵. Postać Karela jest szczególnie ciekawa, przez cały film jego podejście do syna rozwija się od negacji i niechęci do akceptacji i miłości. W ostateczności zgadza się na pożarcie przez własne dziecko.

⁴ Švankmajer, J. *Otesánek* (videozáznam na DVD). Česko: Zeitgeist Films, 2000.

⁵ Švankmajer, J. *Otesánek* (videozáznam na DVD). Česko: Zeitgeist Films, 2000.

Proces socjalizacji Alžbietki jest ukazany na przykładzie funkcjonowania tabu o seksualności człowieka. Kiedy się pyta mamy, o panią Horákovą i o to, dlaczego nie ma w brzuchu dziecka, ta odpowiada, że dziewczynka nie powinna się tym interesować. Kiedy Alžbietka czyta książkę o seksualności i chce rozmawiać o tym z rodzicami, ci ją karzą. Co więcej, kiedy staje się obiektem pożądania pana Žlabka, starego pedofila, rodzice nie uważają tego za zagrożenie, co więcej znów pojawia się dyscyplinowanie dziecka, matka Alžbietki mówi: „Nie zmyślaj Alžbietko, on jest bardzo słaby, ledwo się trzyma na nogach biedaczek.”⁶ Sytuacja z czytaniem „nieodpowiednich rzeczy” przez dziewczynkę to przykład na to, jak bystre są dzieci oraz jak ich ciekawość świata jest „zabijana” przez normy społeczne. Alžbietka wykorzystując swoją wiedzę jako pierwsza domyśla się, że to, co Horáková wyprowadza na spacer w wózku, to wcale nie jest niemowlę.

Surrealizm – obiekt znaleziony

O Švankmajerze trudno powiedzieć, że jest artystą, kiedy on sam wielokrotnie przyznawał, że właściwie traktuje surrealizm jako postawę względem życia, a pojęcie sztuki jest zbyt mało pojemne, aby zdefiniować całokształt działalności człowieka (Solařík 2018: 44). Surrealizm to praca ze swoimi lękami, obsesjami, fetyszami, uświadomienie swoich pragnień, snów, poszukiwanie odpowiedzi na to, jakim jestem człowiekiem w okresie dzieciństwa. Właściwie wszystko to, co surrealizmowi przyniosły związki z psychoanalizą, opiera się na dialektyce doświadczenia przeszłości, a często nawet obsesji na jej punkcie. W tym przejawia się także koncepcja obiektów znalezionych, postulat surrealistów z czasów pomiędzy pierwszą a drugą wojną światową.

Postać Otesánka jest o tyle ciekawa w kontekście przedstawiania ciała w surrealizmie, że w czeskiej poezji z czasów międzywojnia, groza konfliktu zbrojnego wywołała u surrealistów głęboki kryzys postrzegania człowieka; dlatego w ich poezji, fotografiach i malarstwie zastępuje się człowieka przedmiotami, które na pierwszy rzut oka jego ciało przypominają: manekiny, odbicia w lustrze, kukły, lalki, złudzenia, obrazy (Vojvodík 2007: 50–53). Metamorfozy ciała stały się szczególnie obecnym środkiem wyrazu w estetyce kolażu. Co więcej, przedmioty te pełnią funkcję podmiotu, ożywają, stają się aktorami akcji w rzeczywistości ogarniętej absurdem wojny, migoczą pomiędzy byciem podmiotem a przedmiotem. W obecnych czasach Švankmajer mówi o innych kryzysach cywilizacyjnych: konsumpcjonizmie i kapitalizmie oraz wynikających z nich problemach, jak kondycja społeczeństwa, przerwanie więzi

⁶ Švankmajer, J. *Otesánek* (videozáznam na DVD). Česko: Zeitgeist Films, 2000.

człowieka z naturą (katastrofy ekologiczne), przemysł i nowe technologie, bezstresowe wychowanie.

Odpowiedzią na lęki wywołane współczesną sytuacją oraz pochodzące z osobistych doświadczeń człowieka jest przedmiot znaleziony (obiekt znaleziony). Jest to koncepcja, która konstytuowana jest poprzez dwie elementarne cechy: przedmiot przejmujący rolę podmiotu (cz. *vnitřní model*) oraz odchodzenie od realności na rzecz podświadomości i wyobraźni autora (cz. *princip imaginace*), co staje się elementarnymi właściwościami surrealistycznego eksperymentu (Kornhauser 2015: 12). Obiekty znalezione, jak sama nazwa wskazuje, są to (najczęściej) przedmioty, które zostały wybrane spośród innych rzeczy w celu umieszczenia ich w jakimś wytworze ludzkiej działalności, najczęściej artystycznej – w rzeźbach, instalacjach, filmach, ale także w poezji i malarstwie. Wybrany obiektom została nadana rola podmiotu, dzięki temu, że artysta utożsamiał się z ich znaczeniem i na odwrót.

Można powiedzieć, że działanie z przedmiotami znalezionymi pełni poniekąd funkcje autoterapeutyczne, zwłaszcza kiedy surrealista tworzy pracując ze swoimi skojarzeniami, przeżyciami, snami i przekłada to na rzeczywiste wytwory traktując je jako surrealistyczne eksperymenty. Švankmajer tak wypowiadał się na temat obiektów znalezionych:

(...) jestem kolekcjonerem (uczuć), choć nie systematycznym. Z moich chaotycznych uczuć zbieram wrażenia, które odnajduję w konkretnych obiektach – dziełach sztuki, wytworach natury czy innych przypadkowo znalezionych. Te przedmioty nie są dla mnie martwymi artefaktami. Z radością powierzam im główne role swoich filmach (Hames 2008: 116 za: Maciejewska 2014: 119).

Ripostą Švankmajera na pytania o kondycję współczesnej cywilizacji są w obiekty, które dostają od niego drugie życie. Od lat sześćdziesiątych XX w. surrealista tworzy *Kunstkammerę*, jest to projekt całościowy zakładający stworzenie osobistej encyklopedii składającej się z obiektów znalezionych lub przedmiotów-kolaży, przedmiotów-mozaik, które poddane recyklingowi tymi obiektami się stają. Praca z rekwizytami do filmów jest dla Švankmajera pracą z obiektem znalezionym:

Objaw twórczej metody Švankmajera uchwycił jeden z filmów dokumentalnych, który nakręcił artystę w momencie znalezienia korzenia, z którego następnie stworzył głównego bohatera swojej bajki-horroru *Otesánek*. Do momentu, kiedy go nie dotknęła ręka Švankmajera był to nieciekawy kawał drewna, jakich w lesie jest tysiące. Kiedy Švankmajer podniósł kawałek z ziemi, stała się z niego groźna marionetka z apetytem

alchemicznego uniwersalnego rozpuszczalnika, która, jeśli nie zostałaby powstrzymana, pożarłaby cały świat (Purš 2012: 216).

Švankmajer jest nie tylko reżyserem, ale i rekwizytorem, podejmuje decyzje odnośnie występujących w jego filmach przedmiotów-aktorów. Sama technika poklatkowej animacji, dzięki której kukła Otíka ożywa, ma wartość dla artysty jako klasyczna, czasochłonna praca z materiałem. Metoda ta ma dać odbiorcy wrażenie, że jest to realistyczna opowieść, mogąca się przydarzyć każdemu z nas. Gdyby jej obraz był zbyt gładki i doskonały, mogłoby to dać oglądającemu odczucie, że jest to fantastyczny film, podczas gdy ma w nas budzić grozę. Švankmajer w swoich zasadach dotyczących pracy przy filmie jako jedną z nich wymienia: „Im dalej zmierzasz ku fantastycznej fabule, tym bardziej realistyczny musisz być w szczególe” (Švankmajer 2012: 462–463).

Ożywianie obiektów dzieje się nie tylko dzięki technice animacji poklatkowej, ale także dzięki powszechnemu przekonaniu dotyczącego tego, jak powinno wyglądać ciało człowieka. Otík wygląda jak dziecko, zachowuje się jak dziecko, ale ludzkim dzieckiem nie jest. Ma typowe dziecięce ruchy i zachowanie, kwili, płacze, ssie pierś matki, butelkę, płacze burczy mu w brzuchu, kiedy jest głodny, bawi się jedzeniem. Posiada zantropomorfizowany kształt: ma rączki i nóżki, pępek, buzię i nawet małego penisa. Zamiast palców u rączek ma małe gałązki, które mama mu podcina, tak jak dzieciom podcina się paznokcie. Posiada zęby (co jest nienaturalne dla niemowląt, ale podkreśla żarłoczność ożywionego korzenia) oraz jedno oko, które znajduje się w otworze gębowym. Rośnie w nienaturalnie szybkim tempie. Otík nie ma odbytu, ma tylko jeden otwór – gębowy. Gęba jest odpowiedzialna za jego istnienie i jest cechą konstytuującą Otíka. Nie ma więc też innej drogi, jest tylko jedna – do brzucha Otíka. Jego ciało jest worem, do którego można włożyć wszystko i dlatego pieniek cały czas rośnie i rośnie. Jedynym ratunkiem, i to tylko w bajce jest wyjście przez rozciachany brzuch. Końcowa scena w filmie sugeruje, że babcia z motyką zabija Otesánka, z jego brzucha jednak nikt nie wyjdzie, ponieważ wszyscy zostali rozszarpani przed trafieniem do środka Otíka lub strawieni w jego sokach żołądkowych.

Wnioski

Surrealistyczna estetyka posługuje się narzędziami psychoanalizy do pracy nad samym sobą przy pomocy obiektów znalezionych. Oglądając ten horror-bajkę, makabryczną w środkach wyrazu, odbiorca może zadać sobie pytania o własną postawę względem współczesnego świata, ale także wglądnąć w głąb siebie i odkryć to, co go pożera. Każdy ma swoje obsesje i lęki, przyjemności, które można sobie uświadomić.

Švankmajer w filmie *Otesánek* ukazał uniwersalność pewnych przekonań ludowych funkcjonujących i pozostających w społeczeństwie za pomocą mitów i archetypów. Opowieść jest komentarzem do współczesnej cywilizacji, destrukcyjnych zachowań człowieka, szczególnie w sytuacji, kiedy brnie on w coś, z czego najchętniej by się uwolnił, nie ma jednak na tyle siły psychicznej, żeby podjąć działanie. Destrukcja jest także mocą Otíka, jest on w stanie unicestwiać kolejne byty bez szczególnych wyrzutów sumienia.

Oglądając ten film możemy zadać pytanie – komu współczujemy? W perspektywie posthumanistycznej, którą reprezentuje postać Alžbietki, współczuć powinniśmy Otíkowi, który został powołany do życia wbrew swojej woli, żyje w obcym mu środowisku, a jego zachowanie tłumaczy instykt przetrwania. Jego inność rozumie właśnie mała sąsiadka, posiadająca niesamowite pokłady empatii i zrozumienia, których pozbawieni zostali wszyscy dorośli. Švankmajer poniekąd lawiruje z uczuciem empatii: kiedy Otík zjada starego erotomana, pana Žlabka, który narzucał się Alžbietce, czy nie odkrywamy lepszego świata bez kolejnego zagrożenia (wcześniej bagatelizowanego przez dorosłych) dla małej dziewczynki? Kiedy Otík zjada swoich rodziców trudno nie dostrzec pewnej sprawiedliwości – rodzice powołali dziecko do życia, a ono to życie zabrało im, życie za życie. Bruno Latour w *Nigdy nie byliśmy nowocześni* zauważył, że człowiek w swoich dążeniach chciał rozgraniczyć sferę natury i kultury, i przyporządkować się tej drugiej, podczas gdy nigdy tej pierwszej sfery nie opuścił. Społeczna rzeczywistość to dla Latoura kultura i natura w jednym. Co więcej, natury i kultury nie można w społecznym dyskursie oddzielić, ponieważ właściwie każde zagadnienie czy problem rozpatrywane są także pod kątem działania środowiska naturalnego, a nie tylko czynności człowieka. To właśnie nowe wyzwania stojące przed człowiekiem, szczególnie postęp technologiczny, prowokują do zadawania pytań o to, czy nie powinniśmy stworzyć nowej definicji słowa humanizm. Otík jest przykładem na to, że nieudolne działania rodziców spowodowane były przede wszystkim tym, że negowali jego inność. Posthumanizm mierzy się z kwestią innego, postuluje koegzystencję ludzi, zwierząt i roślin, zaakceptowanie praw przyrody jako równoważnych z ludzkimi (Zawojski 2017: 61). Być może właśnie to próbuje nam przekazać ten stary, animistyczny mit: szacunek i uznanie równości człowieka i przyrody.

Summary

The movie *Little Otik* (2000) by Jan Švankmajer can be described as an intertext, with numerous intertextual connections, rooted in particular in literature. The aim of the

article is to present this network of relations built by the artist through myths and archetypes, including fairy tales and Czech folk tales (especially with references to the works of Karel Jaromír Erben), the psychoanalysis of Sigmund Freud (obsession, diversity, culture versus nature) and the functions of things and found objects in the context of poetry of Czech surrealism.

Resumé

Švankmajerův film *Otesánek* (2000) je možné popsat jako intertext s četnými intertextuálními souvislostmi, které zakořeněné jsou především v literatuře. Cílem článku je představit síť vztahů, které umělec vybudoval prostřednictvím mýtů a archetypů, s přihlédnutím pohádek a českých lidových vyprávění (zvláště s odkazem na díla Karla Jaromíra Erbena), psychoanalýze Sigmunda Freuda (posedlost, rozmanitost, kultura versus příroda) a funkce předmětů a nalezených objektů v kontextu poezie českého surrealismu.

Literatura

- Bettelheim, B.** *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni.* T. 1–2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- Erben, K. J.** *Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních.* Praha, 1863–1865.
- Fromm, E.** *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Hames, P.** Interview with Jan Švankmajer. In: Hames, P. (ed.) *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy.* Wallflower Press, 2008, s. 104–139.
- Kornhauser, J.** *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- Latour, B.** *We have never been modern.* Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Maciejewska, M.** Ludzkie marionetki w krwistym teatrze: mięso w filmach pełnometrażowych Jana Švankmajera. *Kultura Popularna.* 2014 (4/42), s. 118–127.
- Marlicka-Robert, M.** Okrutna bajka, czyli Otík Karela Jaromíra Erbena i Jana Švankmajera. In: Ciszewska, E., Nurczyńska-Fidelska, E. (eds.) *Hrabal i inni.*

- Adaptacje czeskiej literatury*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2013, s. 159–173.
- Niebrzegowska-Bartmińska, S.** Bajka ludowa. In: Wróblewska, V. (ed.) *Słownik polskiej bajki ludowej*. T. 1–3. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018. Dostęp z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=218> (2021-04-30).
- Nycz, R.** *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1993.
- Purš, I.** Kunstkamera jako Švankmajerův mikrokosmos. In: Dryje, F., Schmitt, F. (eds.) *Možnosti dialogu – Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor vitae, 2012, s. 195–218.
- Schmitt, B.** Podrobný komentovaný životopis (III) 1990–2012. In: Dryje, F., Schmitt, B. (eds.) *Možnosti dialogu – Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor vitae, 2012, s. 195–218.
- Schmitt, B., Leclerc, M.** *Chiméry Jana Švankmajera* (videozáznam na DVD). Francie, Česko: 24images, TV 10 Angers, Canal 8 (Le Mans), 2001.
- Smyk, K.** Drzewo. In: Wróblewska, V. (ed.) *Słownik polskiej bajki ludowej*. T. 1–3. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018. Dostęp z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=52> (2021-04-30).
- Solařík, B.** *Hmyz*. Praha: Academia, 2018.
- Švankmajer, J.** *Otesánek* (videozáznam na DVD). Česko: Zeitgeist Films, 2000.
- Švankmajer, J.** *Síla imaginace, režisér o své filmové tvorbě*. Praha: Dauphin, 2001.
- Švankmajer, J.** *Desatero*. In: Dryje, F., Schmitt, F. (eds.) *Možnosti dialogu – Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor vitae, 2012, s. 462–463.
- Vojvodík, J.** Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat 30. i 40. *Teksty Drugie*. 2007 (6), s. 50–77.
- Zadurska, O.** Ciało. In: Wróblewska, V. (ed.) *Słownik polskiej bajki ludowej*. T. 1–3. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018. Dostęp z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=40> (2021-04-30).
- Zawojski, P.** Posthumanizm, czyli humanizm naszych czasów. *Kultura i Historia*. 2017 (32), s. 68–76.



The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0