

dr hab. Mariusz Guzek, prof. uczelni
Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Bydgoszcz, 5 lipca 2020 r.

RECENZJA

pracy doktorskiej mgr Marty Maciejewskiej

Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera

napisanej pod kierunkiem dra hab. Krzysztofa Kornackiego, prof. uczelni

Uwagi wstępne

Zainteresowanie kinem czeskosłowackim i post-czeskosłowackim w rodzimym dyskursie akademickim można w najlepszym przypadku uznać za umiarkowane. Już z tego powodu przedstawioną do recenzji rozprawę mgr Marty Maciejewskiej należy potraktować jako wyzwanie szczególne – wytyczenie pola, po którym nawet doświadczony historyk kina europejskiego musi poruszać się z ostrożnością, pola uwarunkowanego biografią twórcy, charakterystyką jego artystycznego otoczenia, poglądami na sztukę, politykę i społeczeństwo poddane opresyjnym działaniom, zarówno symbolicznym, jak i fizycznym, będących istotnym komponentem „wilczej” biografii XX wieku. Autorka nie tylko jest świadoma owych pułapek, ale także, wykorzystując metodologiczne konotacje, potrafi, omijając je, wskazać na rozmaite punkty odniesienia, będące jednocześnie narracyjnymi propozycjami (konsekwentnie zresztą stosowanymi). Marta Maciejewska, co trzeba podkreślić, należy do badaczek, którym nie wystarcza jedynie odnalezienie interesującej przestrzeni, by wykonać awansową powinność. Jej dorobek (zarówno translacyjny, jak i krytyczno-analityczny) jest świadectwem zdecydowania, konsekwencji i przekonania o wadze podejmowanych wyzwań, a twórczość Jana Švankmajera te uwarunkowania kształtuje przynajmniej od kilku dobrych lat. Uwidoczniają to publikacje (od gdyńskiej „Blizy” po krakowskie „Ekran”) zawierające ustalenia zarówno takie, jakie znalazły się w rozprawie doktorskiej, jak i takie, które w miarę pisania dysertacji były korygowane lub okazywały się naddatkiem, z istoty swej ciekawym, ale wychodzącym poza jej zakres. Zadanie, jakie sobie postawiła Doktorantka mieści w sobie kilka porządków. Pierwszy z nich wynika z

prymarnego postulatu badawczego, jakim było prześledzenie tematów, odwołań, inspiracji i... diagnoz obecnych w pełnometrażowym dorobku filmowym Jana Švankmajera od *Něco z Alenky* (1988) po *Hmyza* (2018). Drugi tworzył przestrzeń gry, która konfrontowała świat wyobraźni bohatera rozprawy skonstruowany w jego krótkich metrażach z pełniącymi inne funkcje filmami powstałym w ostatnim okresie jego celuloidowej aktywności. I wreszcie trzeci osadzał całą twórczość Švankmajera w okowach uwarunkowań artystycznych, politycznych, estetycznych i osobistych (biograficznych). Z dwoma pierwszymi zadaniami mgr Maciejewska poradziła sobie bardzo dobrze – prowadząc czytelnika (a takim też jest recenzent) zgodnie z wypracowanymi w toku przygotowań rozprawy narzędziami analitycznymi, niezwykłą znajomością badanej materii i krytyczno-semiotycznym poczuciem wieloznaczności świata przedstawionego. Co do trzeciego aspektu przydałoby się parę uzupełnień, ale o tym w dalszej części recenzji, choć teraz zasygnalizuję drobną rzecz. Kino Jana Švankmajera jest zjawiskiem przekraczającym granice – estetyczne, medialne, kulturowe, a także narodowe. Autorka wielokrotnie dla identyfikacji artysty używa określenia Czech (czyni to zresztą nadto często – naliczyłem w całej rozprawie aż 109 takich przypadków, pomijając określenia bliskoznaczne jak „czeski surrealista” czy „czeski reżyser”). W przypadku Švankmajera nie jest to jedynie etykietowa supozycja, ale wielofunkcyjny klucz do rozmaitych strategii interpretacyjnych. Należałoby się zastanowić zatem, jak Marta Maciejewska skorzystała z tej możliwości. Rozmaicie! Po pierwsze podczas lektury czułem niedosyt opisu relacji łączących twórczość Švankmajera z kulturą czeskiej rebelii, której część zbudowana była na podglebiu rodzimego surrealizmu. Po drugie jednak nie sposób nie zauważyć, że charakter czeskiej awangardy raportowany poprzez przywołania kulturowe i polityczne został naszkicowany zrozumiale i w miarę kompletnie.

Sama Doktorantka swoje postulaty sproblematyzyowała w kontekście swoiście pojmowanego przełomu w twórczości Jana Švankmajera, jakim była zmiana medium z filmu krótkometrażowego na pełnometrażowy. Dociekania skoncentrowała w trzech blokach: przyczynach decyzji reżysera o rezygnacji z krótkich filmów, procedurze dostosowania języka filmu fabularnego do surrealistycznej wrażliwości twórcy uformowanej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz transferu tematów dokonanego w ramach zarysowanych wcześniej zjawisk.

Uwagi szczegółowe

Praca Marty Maciejewskiej liczy ponad 300 stron i składa się z siedmiu rozdziałów. Pierwszy z nich omawia krótkometrażową twórczość filmową Jana Švankmajera, wyłuskując z niej kluczowe, zdaniem autorki, motywy, kategoryzując sposoby korzystania z rozmaitych technik kombinowanych przedsięwzięć i wprowadzając periodyzację, wynikającą z punktów granicznych jego artystycznej biografii a jednocześnie rekonstruuje delikatną tkankę artystycznej i ideologicznej wrażliwości autora *Wymiaru dialogu*. To ważny rozdział i Doktorantka zdaje sobie z tego sprawę. Pozornie stanowi jedynie wprowadzenie do zasadniczych części pracy, a w rzeczywistości tworzy budulec całości wywodu. Pozostałe rozdziały są analitycznymi studiami poświęconymi wszystkim pełnometrażowym filmom Švankmajera, z tym, że esej dotyczący ostatniego z nich *Owada* (2018) potraktowany został jako okazja do uogólniających uwag końcowych, co w moim przekonaniu było decyzją niezbyt trafną. Interesujące kwantyfikacje, dzięki którym mgr Maciejewska stworzyła Švankmajerovską mapę podróży wyobrażonej zasługiwały na naukowy epilog zawierający summę ustaleń z większym odautorskim akcentem. Nie można jednak autorce dysertacji odmówić uporczywości w tym zakresie, bowiem opublikowaną w nr. 6 z 2018 roku dwumiesięcznika „Ekrany. Film & Media” recenzję *Owada*, zakończyła zdaniem, które tłumaczy zasadność takiego metodologicznego zabiegu: „Ostatni film Czecha stanowi dowód na to, że jego twórczość jest konsekwentna i spełniona”.

Pracę oceniam bardzo wysoko. Zarówno logikę wywodu, język wypowiedzi, jak i konsekwencję w budowaniu struktury rozprawy. Poszczególne rozdziały mogą funkcjonować bowiem jako małe monografie długometrażowych filmów Švankmajera, co użytkownikowi nastawionemu na konkretny segment twórczości czeskiego mistrza zdecydowanie pomoże w lekturze. Jednak czytając rozprawę w zaproponowanym chronologicznie porządku, otrzymujemy efekt wielowymiarowy – nie tylko świadectwo ciągłej ewolucji artysty tak oryginalnego, jak autor *Spiskowców rozkoszy* i kompetentny przewodnik (guide) po jego, nie tylko pełnometrażowych, realizacjach, ale także opowieść o dynamice artystycznej dezynwoltury lokującą w szerokim kulturowym tle biografię wyjątkową i tak niejednoznaczną. Poza tym, o ile krótkie filmy Švankmajera zostały omówione w rodzimej literaturze (głównie przez wielokrotnie cytowanego B. Zmudzińskiego oraz J. Owena <w tłumaczeniu M. Szczubiałki>), a *Coś z Alicji*, *Mały Otik*, *Spiskowcy rozkoszy* i *Lekeja Fausta* także stały się przedmiotem nielicznych dociekań, o tyle jego ostatnie filmy pełnometrażowe *Szaleni*, *Przeżyć swoje życie* i *Owad* w zasadzie nie istnieją

zarówno w polskiej recepcji, jak i refleksji filmoznawczej, tzn. nie istnieją poza recenzowanym tekstem. To walor nie do przecenienia.

Metoda zastosowana w pracy mgr Maciejewskiej okazała się nadzwyczaj skuteczna. Tworząc małe monografie poszczególnych pełnometrażowych obrazów Švankmajera, skoncentrowała się ona na odkryciu tego, co ulokowane zostało między widzialnym a wyobrażonym (trochę przypominało to pisanie o filmach Alejandra Jodorowskiego przez Johna Cobba w książce *Anarchy and Alchemy. The Films of Alejandro Jodorowsky*) oraz ożywionym i nieożywionym. To w konsekwencji doprowadziło do skonstruowania sieci (co może też ewokować arachnologiczne skojarzenia) łączącej poszczególne segmenty pracy. W ten sposób tytuły kolejnych rozdziałów stały się przystankami na szlaku, po którym podróż ukazała zależności między wzorami stosowanymi przez Švankmajera, pozwoliła na opisanie intensywności faktury czy szczególnej roli artefaktów używanych przy konstruowaniu ekranowych reprezentacji. Mam jednak uwagę, będącą pokłosiem interesującego ustalenia, jakie jeszcze we wprowadzeniu poczyniła mgr Maciejewska. W pełni zgadzam się z jej słowami: „Choć w pełnometrażowych dziełach Švankmajera powracają te same tematy, co we wcześniejszych krótkich realizacjach, można zauważyć w nich pewne modyfikacje. Otóż w długich filmach surrealisty animacja kombinowana jest ze scenami z udziałem aktorów” (s. 11). To ostatnie mnie zastanowiło na tyle, że szukałem na kartach rozprawy rozwinięcia kończącego wywód wątku – szczególnego statusu kreacji aktorskich. Bardzo dobrze udało się to w przypadku *Lekce Faust*, bo nie sposób pozostać obojętnym wobec przejmującego napięcia, jakie tworzy ekranowa dezynwoltura Petra Čepka i pozaekranowa wiedza o chorobie, jaka podczas realizacji wprowadziła go w stan niemal terminalny. Chociaż autorka dysertacji nie cytuje tego źródła (nie było takiej potrzeby), ale ten fragment świetnie współbrzmi z krótkim zapisem z popularnego leksykonu autorstwa Miloša Fikejza: „Bolesnie doświadczony przez chorobę wywołaną złośliwym rakiem, zakończył swoją filmową drogę podwójną rolą Fausta i Mefistofelesa w prowokacyjnej Švankmajerowej przypowieści. Nie dożył premiery, tak samo jak nie odebrał nagrody jaką przyznano mu za swoją fenomenalną rolę” (Fikejz, *Český film. Herci a herečky / I. díl: A-K*, Praga 2006, s. 166). Szkoda, że mgr Maciejewska nie poszła tym tropem i nie zastanowiła się nad statusem innych aktorów, których Švankmajer intensywnie wykorzystywał w swoich pełnometrażowych produkcjach, chodzi głównie o Jiříego Labusa i Pavla Novego. Szczególnie Novy (znany z „najlepszej komedii stulecia” *S tebou mě baví svět* Marii Poledňákovéj) obsesyjnie antyestetyczny i

wulgarny może dawać świadectwo jakiegoś reżyserskiego zamysłu. Ale to tylko uwaga na marginesie.

Literatura została przez Doktorantkę zebrana skrupulatnie, choć brak paru pozycji bibliograficznych jest zastanawiający. Zabrakło krótkiego (i niezbyt dobrze przetłumaczonego na język polski) artykułu Norberta Žilki *Faust surrealistyczny (Jana Švankmajera Lekcja Fausta, 1994)* zamieszczonego w numerze 20 wrocławskich „Studiów Filmoznawczych”, jednego z pierwszych w języku polskim tekstów biograficznych, ważnego, bo napisanego przez lidera surrealistycznego środowiska V. Effenbergera (wraz z A. Nádvníkovą) specjalnie dla miesięcznika „Film na świecie” w 1984 (nr 309-310), autobiograficznego szkicu Svatopluka Malego *V zajeť filmu. Vzpomínky kameramana* (Praha 2008) a przede wszystkim wydanego w wersji książkowej wywiadu-rzeki, jaki z producentem większości omawianych filmów Jaromírem Kallistą przeprowadzili Petr Bilík i Jan Černík. O ile pierwsza z tych pozycji prawdopodobnie została pominięta świadomie (w rozprawie przywoływane są inne teksty zamieszczone w „Studiach Filmoznawczych”) i należy to potraktować jako jeden z przejawów umiejętności (nieczęsto spotykanej) selektywnej kategoryzacji kwerendy (błędy w redakcji artykułu Žilki świadczą o słabej obecności czeskiego surrealizmu w polskim piśmiennictwie np. V. Effenberger nazwany został V. Effenbergiem), o tyle publikacja *Filmař Jaromír Kallista Bilíka i Černíka* przydałaby się niemal w każdym z konstruowanych segmentów dysertacji. Jej wartość polega nie tylko na przywoływaniu mniej znanych lub zupełnie nieznanymi anegdot ze współpracy ze Švankmajerem, ale także na panoramicznym przywołaniu kontekstów produkcyjnych ze wspólnych przedsięwzięć z Janem Schmitem, Věřą Chytilovą, Ewaldem Schormem czy Ester Krumbachovą. To pozwoliłoby na lepsze osadzenie autora *Ogrodu* w okowach filmowych projektów tych pokoleń, które uczyniły czechosłowackie nowe kino (a więc nie tylko formację nowofalową) wartością uniwersalną. Zdaję sobie jednak sprawę, że pozycja ta wydana została w 2019 roku w niewielkim nakładzie w Wydawnictwie Uniwersytetu Palackiego w Ołomuńcu i przez to nie mogła być uwzględniona w rozprawie awansowej, która została złożona w tym samym roku. Wzmiankuję jednak o tym, by mgr Maciejewska, której praca zasługuje na opracowanie redakcyjne i wydanie w postaci kodeksowej, uwzględniła ją przy kolejnych Švankmajerovskich projektach. Zresztą tego typu literatura znakomicie uzupełnia analityczne opinie i filmoznawcze studia. Przykładem tego może być też inny tekst memuarowy, a mianowicie Juraja Herza *Autopsie (pitva režiséra)*, wydany dużo wcześniej bo w połowie

obecnej dekady. Jednak o ile Kallista jest organicznie związany z twórczością reżysera i jego wypowiedź bynajmniej nie jest przyczynkiem a biograficznym fundamentem, o tyle wspomnienia Herza można było potraktować zarówno jako jeden z drobnych dopisków kontekstualnych i pominąć je (jak uczyniła Marta Maciejewska), albo dostrzec w nich wartość dodaną pełną osobistych odniesień do współpracy tych dwóch wybitnych czeskich artystów (jakby to zrobił recenzent Mariusz Guzek). Szczególnie w pierwszej części rozprawy dobrze wybrzmiałyby takie fragmenty jak ten: „Na DAMU spotkałem wielu wspaniałych ludzi, z którymi później przez długie lata współpracowałem nie tylko w teatrze ale i w filmie. Wśród nich najznakomitszym był Janek Švankmajer. On nie tylko urodził się w tym samym roku, w tym samym miesiącu ale i tego samego dnia co ja. Byliśmy na tym samym roczniku, potem razem służyliśmy w wojsku a na koniec dostaliśmy te same angaże. Jeszcze później ja zagrałem w jego filmach, a on robił projekty scenograficzne do mojej mrocznej baśni *Dziewiąte serce*, a także był autorem koncepcji „żywego motoru”, który wykorzystałem w *Wampirze z Feratu*”. (J. Herz, *Autopsje*, Praha 2015, s. 108-109) Cytuję to wspomnienie (na dodatek we własnym, dość pospiesznym tłumaczeniu), by pokazać jak dużo ukrytych (a przede wszystkich rozsianych) na kartach okołotematycznej literatury jest wskazówek dotyczących interesujących aspektów diegetycznych i pozadiegetycznych.

Należy zatem z uznaniem docenić wartość kwerendy obcojęzycznej, głównie angielskiej, ale i czeskiej (zabrakło mi jednak nazwiska tłumacza - nawet jeśli translatoem była Autorka rozprawy należało to w odnośnych przypisać podać), której Doktorantka nie ograniczyła do wydanych w ostatnim dwudziestoleciu solidnych opracowań Švankmajerowych jak *Sila imaginace*, będących podstawowym odautorskim zapisem wypowiedzi czy kolektywnego zbioru tekstów pod redakcją Brunona Solařika, ale odnotowała niemal wszystkie recenzje, jakie ukazały się w liczących się pismach krytyczno-filmowych, jak „Cinepur” „Film a doba”, słowacki „film.sk” czy kulturalno-społecznych czego przykładem jest brneński miesięcznik „Host”. Nie sposób także nie docenić umiejętności korzystania ze źródeł pośrednich, jak zapisy katalogowe, teksty dołączane do wydań dvd, broszury informacyjne itd. Autorka nie stroniła także od eksplorowania stron internetowych, co mimo iż coraz powszechniejsze, przez niektórych egzegetów ekranowych narracji nadal traktowane jest jako zło konieczne.

Recenzenckie drobiazgi i niezobowiązujące sugestie

Doktorantka zdecydowanie wskazuje na znaczenie retrospektywy z 2018 roku dla polskiej recepcji Švankmajera, więc powinna także wspomnieć o innym filmie zaprezentowanym podczas pokazów przeglądu „Kino na granicy” w tym właśnie roku, którego jednym z bohaterów był twórca *Hmyza*. Mowa oczywiście o ekranowym eseju *Vratislav Effenberger aneb Lov na černého žraloka* (2018) autorstwa Davida Jařaba, złożonego zarówno z incydentalnych inscenizacji niezrealizowanych scenariuszy filmowych („pseudoscenariuszy”), jak i wypowiedzi przedstawicieli środowiska praskich surrealistów. Jest on o tyle ciekawym uzupełnieniem sylwetki Švankmajera (oczywiście nie on, jak wskazuje tytuł, jest głównym bohaterem filmu), bo ukazującym całe środowisko Skupiny českých a slovenských surrealistů, również tych, których Marta Maciejewska wielokrotnie przywołuje na kartach swojej rozprawy jak chociażby F. Dryje i tytułowego V. Effenberger. Zresztą pisząc o polskim zainteresowaniu Švankmajerem, warto oprócz retrospektywy cieszyńsko/czeskocieszyńskiej w 2018 roku, wspomnieć o planie absolutnie unikatowej edycji jego dzieł przygotowanej w formacie dvd przez firmę SPI – skończyło się ostatecznie na wydaniu, bez dodatków, *Spiskowców rozkoszy* i *Małego Otika*, ale i tak było to duże wydarzenie.

Praca, jak już zauważyłem wcześniej napisana jest żywym, zaangażowanym i precyzyjnie stosowanym językiem. Jednak zdarzają się też pewne (drobne) niezborności, jak powtórzenia np. „wynikła z wymagań wynikających”, s. 11, „ujęcie ich znaczenia istotnego dla znaczenia całego filmu bądź jego konkretnych scen” s. 27, określenia pleonastyczne „początek wstępu do rozprawy” s. 13. czy błędy rodzaju „na podstawie pełnionych przez siebie zawodów” s. 165. Incydentalne są (ale jednak są) niewłaściwe oznaczenia tytułowe, jak wtedy gdy Doktorantka przywołuje francuski film *Les Chimères des Švankmajer* (2001) w reż. Michela Leclerca i Bertranda Schmitta jako *Les Chimères des Jan Švankmajer* – a to o tyle istotne, że obraz odnosi się do chimer Švankmajerowej pary (w czeskiej telewizji prezentowany był jako *Chiméry Jana a Evy Švankmajerových*, s. 163, 171). To są jednak absolutne drobiazgi, które świadczą jedynie o mnogości opisywanych kontekstów i w żaden sposób nie pomniejszają bardzo dobrej oceny pracy i wrażenia, jakie robi rozprawa na (nie tylko) historyku kina środkowoeuropejskiego. Dysertacja Marty Maciejewskiej jest pracą przemyślaną, w której konsekwentnie realizuje ona jasno wytyczone i wyartykułowane we wstępie cele. Rozważania i analizy Doktorantki oparte są na samodzielnie zgromadzonym i autorsko opracowanym materiale diegetycznym, przy czym

lwia część analizowanych filmów jest niedostępna w polskich wersjach językowych, wywód interpretacyjny ilustrowany jest bogato cytatami z literatury przedmiotu, głównie anglo i czeskojęzycznej, ale także rodzimej. Tekst dysertacji napisany jest rzeczowym i obiektywnym stylem naukowym, wykorzystującym właściwie terminologię filmoznawczą i kulturoznawczą, a jednocześnie sprawia dzięki narracyjnemu talentowi niezwykłą przyjemność czytającemu (także recenzentowi). Bibliografia zestawiona w zakończeniu została rzeczywiście wykorzystana i często skomentowana przez Doktorantkę w przypisach, zarówno w części wstępnej, jak i rozdziałach zasadniczych, co świadczy o bardzo dobrej orientacji Autorki w literaturze przedmiotu.

Po niewielkich korektach i opracowaniu redakcyjnym (oraz być może uwzględnieniu powyższych uwag) recenzowana rozprawa powinna ukazać się drukiem.

Konkluzja

Wyrażona w niniejszej recenzji opinia o niewątpliwej wartości pracy mgr Marty Maciejewskiej uprawnia do jednoznacznego stwierdzenia, że praca ta spełnia merytoryczne i formalne wymogi stawiane dysertacjom doktorskim, wnioskuje zatem o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Marta Maciejewska', is positioned in the lower right area of the page.