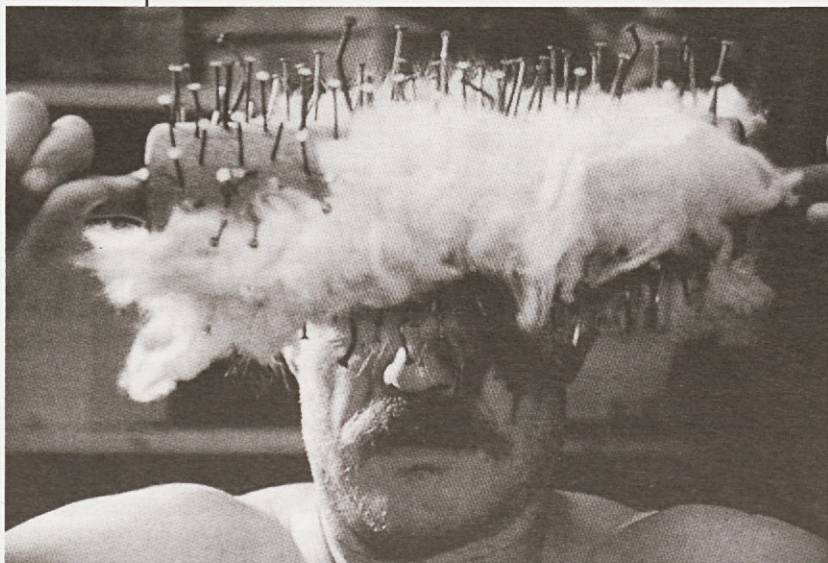


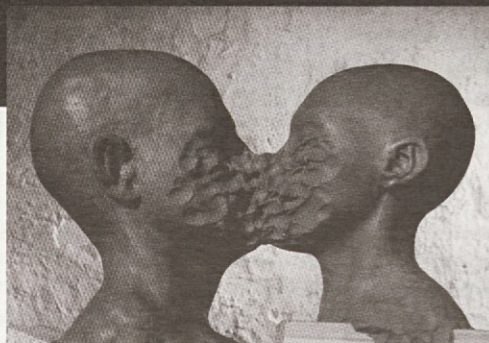
# MAGIJA IN PSIHOANALIZA FILMOV JANA ŠVANKMAJERJA

miša gams



Zarotniki užitka

Možnosti dialoga



Retrospektiva filmov Jana Švankmajerja, ki se je odvrtila oktobra v Kinoteki, nam je ponudila širok vpogled v delo tega češkega animatorja, lutkarja in režiserja, ki se je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja pridružil skupini praških nadrealistov. Nadrealistični stil je opazen v vseh njegovih filmih, tako kratkih kot celovečernih. Podobe, ki učinkujejo hkrati kot simboli, talismani, fetiši in sanjska videnja, podpirajo neko osnovno zgodbo, rdečo nit, ki se vleče skozi zgodnje filme v poznejše. Princip delovanja Jana Švankmajerja je vedno isti – zaupati svojim instinktom, telesu, delovanju vseh petih čutov, zlasti tipu, ter obuditi vonjave in sanje iz otroštva, ko je domišljija igrala odločilno vlogo v našem življenju. Tako igrače in otroške igrice v številnih filmih igrajo vodilno vlogo. Po drugi strani pa gre za prikaz infantilnosti odraslih, ki so tako kot otroci ujeti v svoje fantazije, katerih vodilo je užitek in silovit mehanizem želje.

V filmih dostikrat zasledimo simbole, kot so hiša, soba, omara, klet, ki v psihoanalitični teoriji predstavljajo človekovo telo oz. sam koncept duševnosti. V filmu *V kleti* (Do pivnice, 1982) gre glavna junakinja po stopnicah v klet, kjer jo čakajo same grozljive in groteskne stvari, ki jih ne moremo razložiti z logiko razuma. Moški, ki se pokriva s premogom, ko gre spat, ženska, ki iz premoga dela kolače, krompirji, ki se valijo iz košare ... Vse to nam daje slutiti, da s sestopom po stopnicah pridemo v človekovo nezavedno, v govorico sanj, za katero je Freud že zdavnaj rekel, da jo moramo analizirati kot rebus, kot uganke metafor in metonimij, zgoščevanja in premeščanja podob in pojmov. Tudi v celovečernem filmu *Alica* (Alice, 1987), ki je posnet po zgodbi *Alica v čudežni deželi*, potuje junakinja filma z nekakšnim dvigalom v svet "podzemlja" in z vsakim sestopom nižje odkriva vedno bolj grotesken svet živali in lobanj. Ko pride na najnižji nivo, se premika zgolj še vzporedno, iz sobe v sobo, in vsakič potrebuje nov ključ, ki jo spusti v nekakšno vzporedno realnost. Čeprav se režiser ne obremenjuje ne z definicijo ne z ločitvijo realnega in fiktivnega sveta, je včasih ta meja vendarle začrtana, kot npr. v *Faustu* (Lekce Faust, 1993), ko glavni junak skozi gledališko kuliso vstopi v

svet alkimističnega čarovnika. V filmu *Hrana* (Jidlo, 1992) gre za drugačno niveliranje realnosti: v prvem delu smo priča nekakšni delavski *fast-food* menzi, kjer človeški stroj streže kruh in klobaso, v drugem delu gre za restavracijo višjega ranga, kjer gosta zaradi neustrežljivega natakara pojedta pribor, mizo in drug drugega, v tretjem delu pa za restavracijo najvišjega razreda, kjer bogataši jedo dele svojih teles. Tukaj ne gre za prikaz človeške duševnosti, zavest – nezavedno, temveč za različno hranjenje razrednih slojev in njihov drugačen pogled na lastno telo.

Nasploh lahko v vseh filmih Jana Švankmajerja zasledimo obupno željo po hranjenju, konzumiranju. Bodisi da gre za navadno, češko hrano bodisi za hrano, ki je konzumirana skupaj z orodjem in neprebavljivimi stvarmi bodisi za konzumiranje lastnih delov telesa. *Hrana*, ki na začetku deluje povsem simpatično in užitno, se v območju ust prelevi v nekaj gnusnega, grotesknega, odvratnega. Mislim, da nobenemu drugemu režiserju ni uspelo gledalca pripraviti do tega, da bi ob filmu doživel mešane občutke lakote in gnusa. Ta ambivalentnost občutij, ki jih lahko zasledimo skoraj v vseh Švankmajerjevih filmih, izhaja ravno iz nasprotja med nezavedno željo in zavestno cenzuro užitka. Če še enkrat uporabimo psihoanalitični koncept, gre za delovanje dveh mehanizmov: *erosa* in *tanatosa*. Gre za željo vseh ljubimcev: pojesti svojega dragega kot vrhunski dokaz ljubezni in hkrati biti del nekoga, biti z nekom eno. V filmu *Hirošima, ljubezen moja* (Hiroshima mon amour, 1959) francoskega režiserja Alaina Resnaisa eden od ljubimcev izjavi: "Použij me. Preoblikuj me v svojo podobo, tako da nihče ne bo izvedel vzroka tako mogočne želje ..." Želja biti samosvoj se preoblikuje v željo biti drug. Ta mehanizem želje gre še dlje in razpade na parcialne objekte ter postane predvsem, kot izjavi na nekem mestu francoski psihoanalitik Lacan, želja Drugega. Použite lastnih delov telesa, ki smo mu priča v tretjem delu *Hrane*, kaže tako na pretiran egocentriem bogatašev kot na samodestruktivno željo po izginjenju, izničenju. Ta isti gon, ki nastopi kot začetek erotične sle, se hkrati kaže kot gon po samodestrukciji.



Konec stalinizma na Češkem



V kleti



Otesanek



Tema, svetloba, tema



Švankmajer na več mestih namerno ali nenamerno pokaže na delovanje kastracijskega kompleksa. Nož, ki zareže v moške genitalije in jih prekrije z roko v filmu *Hrana*, krvave odtrgane noge v *Faustu*, rezanje faličnih oblik in njihovo konzumiranje v nekaterih drugih filmih. Vzrok, zakaj prizori s hrano izpadejo groteskno, je v tem, da so posneti zelo naturalistično, medtem ko deluje mletje zob in premikanje ust nekoliko animatorsko. Ambivalentnost občutij, ki se porajajo, je v tem, da seksualni prizvok, ki ga ima akt dajanja hrane v usta, prekrije zvok destrukcije hrane v ustih. Nekaj, kar je bilo dvoje, postane eno, da je na koncu lahko zgolj nobeno. Švankmajer s tem poseže v sam seksualni akt in z drugimi besedami (verjetno bolj nezavedno kot zavestno) opozori na Lacanovo tezo, da spolno razmerje ni možno. Spolno razmerje ni možno že s tem, ker ko je na tem, da postane eno, v istem trenutku postane nobeno. Vedno je nekdo tretji, neki prežitek, ki onemogoča uspešno razmerje med dvema človekoma. To Švankmajer lepo ponazori v najlepšem tovrstnem posnetku svojega opusa, v drugem delu filma *Možnosti dialoga* (Možnosti dialogu, 1982). V tem posnetku sta figuri moškega in ženske, izdelani iz plastelina, ki po ljubljenu ugotovita, da je ostal med njima majhen košček, ki ne spada ne k enemu ne k drugemu. Oba se ga otepata, ker bi s tem, če bi ga sprejela za svojega, opozorila na svojo ne celost, na svoj manko. Ko ga mečeta drug drugemu v obraz, se med njima razvije pretep, dokler se medsebojno zopet ne ovijeta in ne izgubita svoje identitete. Spolno razmerje bi z drugimi besedami lahko bilo večno iskanje lastne identitete za ceno njene hkratne pogubitve v drugem. Tudi v *Zarotnikih užitka* (Spiklenci slasti, 1996) spolno razmerje ni možno. Glavni junaki so tako okupirani s svojimi perverzными užitki, da niti ne pomislijo na seksualni odnos. Vsak od njih živi v svetu svojega fetiša, okrog katerega gradi spolno in osebnostno identiteto. Poštarka si iz kruha izdeluje kroglice, ki jih sladostrastno vtika v nosne in ušesne odprtine, policijski inšpektor doživlja vrhunec v delavnici, ko se drgne s krtačami, puhki in kuhinjskimi pripomočki, njegova žena, ki je televizijska napovedovalka, pa doživlja orgazme,

ko ji ribe sesajo palce na nogi. Da o glavnem junaku, ki se preoblači v kokoš in prakticira nekakšen perverzen voodoo, ter o časopisnem prodajalcu, ki izdela masturbatorsko mašino, ki ga zadovoljuje med TV novicami, niti ne govorimo. Ta film vidim kot nekakšno satiro na današnje individualistično življenje, obsedeno z določenimi fetiši, ki jih propagirajo mediji in ki jih sestavlja želja po posedovanju določenih delov telesa. Shizofrena slika, ki jo vidimo na televiziji, ustreza po eni strani shizofreniji posameznika in njegovi seksualni konstrukciji, po drugi strani pa kaže na razcepljenost in deformiranost same družbe.

Kdor pozna Jana Švankmajerja, ve, da sociološka analiza in moralni nauk v njegovih filmih nimajo mesta. Civilizacija je kritizirana, v kolikor zatira instinkte in gone posameznikov, vendar ne gre za anarhistično kritiko ideologij in sistema, kvečjemu za črn humor in satiro kot edini način interpretacije kapitalistične družbe. Na nekem mestu zapiše: "Civilizacija, ki je lahko v času enega stoletja ustvarila tako pošastna sistema, kot sta fašizem in stalinizem, in ni zmožna opraviti z grožnjo ekološke katastrofe, v katero se vedno globlje pogreza, taka civilizacija mora biti nora in ji ni mogoče zaupati. In ravno o tem govorijo moji filmi. Pri takih razmerah si mislim, da so sarkazem, črni in objektivni humor ter cinizem fantazije ustrežnejša izrazna sredstva kakor pa lirizem in tako imenovana 'človečnost'." V filmu *Konec stalinizma na Češkem* (Death of Stalinism in Bohemia, 1990) izstopa prizor za tekočim trakom, kjer se izdelani odlitki telesnih delov sestavljajo v mogočne modele delavcev, ki jih na koncu traku čaka obglavljenje in povratek v brezoblično maso gline. To je lep prikaz, kako Švankmajer gleda na ideologijo, ki v svojih vrstah klonira ljudi za ceno lažnih idealov, ki ne samo da delajo ljudi glede na vzorčni model, temveč jih na koncu žrtvujejo kot nekaj brezobličnega, odvečnega in zamenljivega.

Švankmajerjev odpor do ustaljenih in naučenih vzorcev, vrednot in predstav se kaže v prikazanih predmetih, ki združujejo pojmovne skrajnosti – podoba pipe, skozi katero namesto vode pada kamenje (*Igra s kamenjem!* Spiel





Faust

mit steinen, 1966), pipa, ki je postavljena sredi mize in iz katere od neznano kod priteče vino (*Faust*), pipa na obrazu nogometaša, ki ob odprtju utekočini njegov obraz (*Možate igre/Mužne hry*, 1988), seciranje glave iz mavca, v kateri se nahaja drobovje (*Konec stalinizma na Češkem*), glavi iz mavca si posredujeta predmete, ki nimajo nič skupnega (*Možnosti dialoga*), jajce, ki pade skozi mizo (*Stanovanje/Byt*, 1968), kruh, ki je prepreden z žebliji (*Alica*). Zdi se, kot da režiser te prizore jemlje skrajno resno, kot da nam želi pokazati, da je kruh sicer dober za številne namaze, je pa hkrati lahko sredstvo za shranjevanje žeblijev ali jajca, za izdelovanje majhnih kroglic iz kruhove notranjosti, ki nam popestrijo telesno in duševno vzdušje. Tisto, kar se zdi čarovnija, je povsem samoumevna posledica zaznavanja stvari okoli sebe glede na spremembo razpoloženja. Tudi takrat, ko se o alkimiji in magiji resno razpravlja skozi predstavitev vseh štirih osnovnih elementov in skozi ustrezno zgodbo (*Faust*), ne moremo mimo cinizma glede stereotipov dobrega in zla, privabljanja in odganjanja hudiča, boja in posiljevanja med angelčki in hudički, spolnega občevanja človeka z lutko, za katero se izkaže, da je pod njo sam Mefisto, itd. črna mačka kot prisposodba za čarovništvo in črno magijo bodisi zasleduje junake (*V klet*) bodisi podira zgrajeno strukturo iz kock, na kateri skozi labirint iščemo pot v slepo ulico (*Žvahlav ali obleka Slamnatega Huberta/Žva-*

hlav aneb šatičky Slameneho Huberta, 1971). Tudi simboli t.i. prostožidarjev, kot so šestilo, ravnilo in drugi pisalni pripomočki, nastopajo tako, da zbodejo začetek pravljičice (*Alica*) ali pa da "pogoltnemo" posode in pribor, skratka predmete, s katerimi operira ženska roka (*Možnosti dialoga*). V filmu *Tema, svetloba, tema* (Tma-svetlo-tma, 1989) je na ironičen način prikazana konstrukcija človeka, ki vznikne iz teme in skozi proces oblikovanja delov telesa iz gline in svetlobe zgradi človeka, ki je prevelik za bivanje v prostoru, katerega luč moti njegovo gibanje. Zato na koncu človeku ne preostane drugega, kot da ugasne luč in se znova znajde v temi. Zanimivo bi bilo interpretirati film skozi vidik evolucije človeštva, ki kljub razsvetljevanju, nenehnemu tehnološkemu izpopolnjevanju in racionalizaciji vsega, kar počne, lažje živi v iluzijah, utopijah in namišljenih svetovih.

Čeprav je Jan Švankmajer zagovornik vsega preprostega in enostavnega, priznava, da so njegovi filmi večdimenzionalni in odprti do različnih interpretacij. V redko katerih filmih drugih režiserjev zasledimo tako očitno simboliko, ki dobesedno kliče po interpretaciji in ki po drugi strani zahteva odmik od družbeno priznanih stereotipov. Podobe, ki jih ustvarja, hrepenijo po tem, da so občutene na čim bolj organski način, in včasih se nam dozdeva, da lahko sestopijo med nas kot najbolj znane in najbolj grozljive prikazni, ki jih rojeva naše nezavedno. •