

Patrycjusz PAJĄK

Warszawa

Wzorzec czeskiej baśni filmowej i jego horrorowe odkształcenie w dwóch filmach Juraja Herza

Keywords: fairy tale, horror, Czech cinema, Juraj Herz

Słowa kluczowe: baśń, horror, kino czeskie, Juraj Herz

Abstract

The fairy tale film is a second only to the comedy of manners flagship genre of Czech cinema. Its popularity in Bohemia is associated with a rich tradition of literary fairy tale, as well as with socio-political conditions, favoring the production of such films. There is prevailed a specific pattern of fairy tale – good-natured and comical. Two Juraj Herz's fairy tales from 1978 – *Virgin and the beast* and *The ninth heart* – stand on this background. Herz introduces the elements of horror to the fairy tale world and consequently gives both films a meaning which is gently objecting to the pattern of Czech fairy tale film.

Baśń filmowa jest drugim po komedii obyczajowej sztandarowym gatunkiem czeskiego kina. Jej popularność wiąże się w Czechach z bogatą tradycją baśni literackiej, a także z warunkami społeczno-politycznymi, sprzyjającymi produkcji tego rodzaju filmów. Upowszechnia się tam określony wzór baśni – dobroduszej i komicznej. Na jego tle wyróżniają się dwie baśnie Juraja Herza z 1978 roku – *Panna i potwór* i *Dziewiąte serce*. Herz wprowadza do baśniowego świata pierwiastki grozy, które przydają obydwu filmom znaczenia łagodnie kontestacyjnego wobec wzoru czeskiej baśni filmowej.

Baśń to obok komedii najpopularniejszy gatunek czeskiego kina fabularnego w drugiej połowie XX wieku. W kinie przedwojennym nie cieszyła się takim powodzeniem. W latach dwudziestych, a więc w epoce kina niemego, nakręcono w Czechach tylko dwie baśnie. W 1920 roku Svatopluk Inemann wyreżyserował *Czerwonego Kapturka* (*Červená Karkulka*). Siedem lat później powstał *Czarodziej Kaszparek* (*Kašpárek kouzleníkem*) w reżyserii Josefa Kokeisla. Obydwa filmy nie zachowały się.

Również tylko dwie baśnie wyprodukowano w latach trzydziestych, kiedy wprowadzono do kina dźwięk. Jaroslav Brož i Myrtil Frída zauważają, że udźwiękowanie nie służyło kręceniu baśni, ponieważ było drogie. Bilety na filmy dla dzieci kosztowały wówczas mniej niż na filmy dla dorosłych, dlatego producenci filmowi obawiali się, że na baśniach nie zarobią dostatecznie dużo (Brož, Frída 1966, s. 42). Te dwie baśnie, które w tamtym czasie – mimo wspomnianych obaw – nakręcono, to *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (*Sněhurka a sedm trpaslíků*) oraz *Chatka z piernika* (*Perníková chaloupka*). Obydwe wyreżyserował w 1933 roku Oldřich Kmínek, który – wedle słów Luboša Bartoška – zrobił to tanio i prymitywnie (Bartošek 1985, s. 192).

Kariera baśni filmowej w Czechach zaczyna się w latach pięćdziesiątych, a dokładnie w roku 1952¹, gdy komercyjny sukces odnosi *Dumna królowna* (*Pyšná princezna*) Bořivoja Zemana – pierwszy po wojnie czeski film omawianego gatunku. Nakręcono go na podstawie baśni Boženy Němcovej pt. *Ukarana duma* (*Potrestaná pycha*)². Podstawa literacka została jednak odpowiednio skorygowana ideologicznie według wzoru filmów baśniowych, powstających w owym czasie w innych krajach socjalistycznych, zwłaszcza w Związku Radzieckim. W nich – jak pisze Lukáš Skupa – klasyczny dla baśni konflikt dobra ze złem zastąpiono konfliktem mądrości i głupoty, przy czym mądrość cechowała przedstawicieli niższych warstw społecznych (to zatem mądrość ludowa), natomiast głupotą wykazywała się arystokracja. Podkreślano w tych filmach podziały klasowe, a także wartość ogólnie rozumianej ludowości i pracy fizycznej (Skupa 2012, s. 87).

Sukces *Dumnej królowny* wiąże się z faktem, że dorównywała ona pod względem artystycznym najpopularniejszym baśniom z innych

¹ Lukáš Skupa zaznacza, że już wcześniej – w 1947 roku – planowano w Czechach nakręcić baśń. Miała nosić tytuł *Złoty frędzel* (*Zlatý střepec*). Do jej powstania w reżyserii Miroslava Cikána jednak nie doszło (Skupa 2012, s. 85–86).

² Baśń ta została wydana po raz pierwszy w 1846 roku w piątym tomie zbioru Němcovej pt. *Baśnie i legendy narodowe* (*Národní báchorky a pověsti*, 1845–1847).

krajów socjalistycznych, dystrybuowanym w Czechosłowacji. Od tego momentu czechosłowackie władze nie szcędzą pieniędzy na produkcję filmów baśniowych, które niemal wszystkie utrwalone zostają na taśmie kolorowej (*Dumną królownę* zrobiono jeszcze na taśmie czarno-białej). W dwóch zwłaszcza okresach drugiej połowy XX wieku tworzy się pokaźną ich liczbę i jednocześnie cieszą się one uznaniem masowej widowni. Mowa o czasach stalinizmu, gdy powstaje wspomniana już *Dumna królowna*, oraz o czasach normalizacji, czyli latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Stalinizm i normalizacja to najostrejsze fazy reżimu komunistycznego w Czechosłowacji (z zastrzeżeniem, że faza stalinowska była surowsza od normalizacyjnej). Można w związku z tym zauważyć pewną prawidłowość: im ostrzejszy reżim, tym więcej kręci się w Czechach baśni i tym bardziej są popularne. Gdy tylko reżim słabnie (jak w okresie odwilży społeczno-politycznej lat sześćdziesiątych) lub przestaje istnieć (po roku 1989), zmniejsza się liczba produkowanych baśni i maleje ich popularność na rzecz filmów, które bezpośrednio i krytycznie dotyczą problemów współczesnych, co w okresach nasilonej kontroli władzy komunistycznej nad kinematografią było niemożliwe (w okresie stalinizmu) lub mocno ograniczone (w okresie normalizacji).

Gatunek baśni filmowej komuniści aprobują, ponieważ wyrasta on z hołubionej przez nich tradycji ludowej, którą ideologicznie manipulują w celach propagandowych i często tak samo – zwłaszcza w okresie stalinizmu – czynią z baśniami. Manipulacji tej podlegają też inne gatunki filmowe, jednak w baśniach, ze względu na ich mocno fikcyjny charakter, nie razi ona tak bardzo jak w filmach realistycznych, czyli naśladowczych wobec codziennych realiów (historycznych i współczesnych) i z tego powodu w większym stopniu narażonych na ideologiczną interwencję, zorientowaną na odpowiednią kreację obrazu tychże realiów.

Z jednej strony „fikcja” ideologiczna lepiej wpasowuje się w fikcję baśniową niż mimetyczną, ponieważ – jak ta baśniowa – proponuje uproszczoną wizję świata. Z drugiej jednak strony konwencja baśni oddala tę wizję od zwyczajnej rzeczywistości i w konsekwencji ideo-

logiczna wymowa filmu traci na politycznej ostrości i aktualności³. W sumie gatunek baśni zapewnia filmowcom, szczególnie tym nieutożsamiającym się w pełni z komunizmem, większą wolność twórczą w czasach spętania tej wolności niż inne akceptowane przez reżim gatunki. Reżyserowanie filmów baśniowych oznacza w takim przypadku możliwość wykonywania zawodu kosztem mniej wstydliviego kompromisu z władzą.

Baśnie oglądają głównie dzieci, ale razem z nimi często rodzice. Obydwu tym grupom filmy te podobają się w tamtych czasach, jako że pozwalają im uciec od siernieżnej rzeczywistości socjalistycznej w świat całkowicie odmienny – piękny i magiczny. Pisząc o baśniach filmowych w epoce socjalizmu, należy pamiętać o kosztach ich produkcji, które są wysokie ze względu na historyczne lub *quasi*-historyczne, zazwyczaj wystawne, kostiumy oraz dekoracje. Komuniści nie skąpią pieniędzy na zaakceptowane przez siebie filmy, dlatego też baśnie mogą powstawać bez większych ograniczeń finansowych.

Obok czynników społeczno-politycznych i psychospołecznych, a także ekonomicznych, o popularności baśni filmowej w Czechach decyduje też bogata tradycja baśni literackiej, której rozwój wiąże się z nobilitacją lokalnej kultury ludowej w wieku XIX – w czasach emancypacji narodowej Czechów. Wtedy czescy folklorysty i pisarze, jak Karel Jaromír Erben czy Božena Němcová, literacko adaptują ustne baśnie ludowe, zapisując je i wydając ich zbiory. Równolegle i coraz częściej powstają baśnie autorskie, która nie wywodzą się bezpośrednio z konkretnych baśni ludowych, lecz są wytworem wyobraźni pisarza, choć w ogólnych zarysach ukształtowanym na wzór ludowy.

Czeskie baśnie filmowe opierają się na literackich adaptacjach baśni ludowych lub mają charakter autorski. Niezależnie od tego podziału ugruntowuje się w Czechach określony model filmu baśniowego: dobrodusznego i komediowego, w którym zło (np. w postaci diab-

³ Odrębny przypadek stanowią w Czechach tzw. nowoczesne baśnie. Ich akcja rozgrywa się w socjalistycznej współczesności, do której wprowadzone zostają pierwiastki baśniowe (magiczne). W tych filmach, zdaniem Marie Gromovovej, odpowiednia wymowa ideologiczna zostaje wyraźniej wyeksponowana niż w baśniach tradycyjnych, rozgrywających się najczęściej w bliżej nieokreślonych dawnych czasach (Gromovová 2010, s. 118–121).

łów lub czarownic) nie jest autentycznie złe, ale nieporadne, dlatego nie wzbudza grozy, tylko śmieszy. Głupie zło można pokonać sprytem, a nie dobrocią. Lukáš Skupa sugeruje, że ta cecha czeskich baśni jest trwałym następstwem wpływu ideologii komunistycznej na konwencję baśniową w epoce stalinizmu (Skupa 2010, s. 88). W komunistycznej interpretacji zło, którego źródłem były zazwyczaj wyższe klasy społeczne, naznaczano głupotą, aby je zrjonalizować i jednocześnie ośmieszyć, czyniąc je w sumie łatwiejszym do pokonania.

Analizując wizję zła w czeskich baśniach filmowych, należy także brać pod uwagę swoistość tradycyjnej czeskiej baśni literackiej, jako że stanowi ona główne źródło inspiracji dla scenarzystów i reżyserów tego rodzaju filmów. Baśń literacka zaczyna się kształtować w okresie późnego odrodzenia narodowego, począwszy od lat trzydziestych XIX wieku, gdy pierwsze utwory omawianego gatunku publikuje się w czeskojęzycznych czasopismach. Wtedy też w Czechach umacnia się światopogląd biedermeierowski, racjonalizujący wszelkie skrajności, także zło, które w tym ujęciu traci swój demoniczny rys, stając się ludzką przypadłością, wypływającą ze słabości charakteru. Te poglądy oddziałują na charakter ówczesnej twórczości literackiej, także baśniowej.

Baśniopisarze – adaptując materiał folklorystyczny – dokonują jego selekcji i oczyszczają go z cech nieakceptowanych z punktu widzenia panującej ideologii społecznej, co jest, oczywiście, charakterystyczne dla baśniopisarstwa również w innych krajach, ale w każdym z nich interwencje literackie są odmiennie ukierunkowane. W czeskich baśniach, wedle opinii Hany Šmahelovej, osłabieniu ulegają motywy erotyczne, drastyczne i antykościelne (Šmahelová 1989, s. 49–50). Są one usuwane lub łagodzone także dlatego, że z czasem baśnie stają się tekstami przeznaczonymi przede wszystkim dla odbiorcy dziecięcego. W ustnych baśni ludowych tego rodzaju motywy występowały, ponieważ ich słuchaczami byli zarówno dorośli, jak i dzieci, a dzieci wychowywano wówczas bardziej surowo, więc również z tego powodu omawiane motywy nie budziły zastrzeżeń. Skłonność do oczyszczania materiału baśniowego z treści kontrowersyjnych społecznie (zwłaszcza obyczajowo i etycznie) w sposób naturalny przechodzi z czeskiej literatury do filmu.

Jedynie kilka filmów przełamuje wywodzącą się z kultury biedermeieru i ugruntowaną w okresie socjalizmu dobroduszno-komediową tonację czeskiej baśni filmowej. Zasadniczo owo przełamanie dokonuje się przez powrót do niektórych cech, typowych dla pierwotnej baśni ludowej. Dotyczy to także dwóch filmów Juraja Herza z 1978 roku pt. *Panna i potwór* (*Panna a netvor*) i *Dziewiąte serce* (*Deváté srdce*). Kręcono je równocześnie, naprzemiennie. Ten sposób ich produkowania wynikał z czynnika finansowego. Dekoracje, wystawione przez studio filmowe Barrandov do *Panny i potwora*, okazały się bowiem bardzo drogie, dlatego studio – aby maksymalnie je wykorzystać – zaproponowało Herzowi nakręcenie w nich jeszcze jednej baśni – *Dziewiątego serca*.

Panna i potwór stanowi parafrazę popularnej francuskiej baśni *Piękna i bestia* (*Belle et la bête*)⁴, której kanoniczny dziś wariant spisano w XVIII wieku⁵. Drugi film nie jest adaptacją tradycyjnego materiału literackiego, ale powstał na podstawie scenariusza poety i autora książek dla dzieci Josefa Hanzlíka. Obydwa utwory filmowe opierają się na podobnym motywie: zniewolenia dziewczyny przez potwora. Prawzorem tego motywu jest grecki mit o Persefonie, którą Hades porwał do Tartaru (Snodgrass 2005, s. 22).

Najważniejszą cechą, różniącą wymienione baśnie Herza od wzorcowego modelu czeskiej baśni filmowej, jest obecność pierwiastka horroru, wywołującego grozę. Groza zbliża obydwie filmy do bardziej surowych, niepoddanych mieszczańskiej cenzurze obyczajowej, baśni ludowych⁶.

⁴ Scenariusz do filmu Herza napisał pisarz Ota Hofman we współpracy z reżyserem. Podstawą scenariusza była parafraza *Pięknej i bestii* w postaci dramatu Františka Hrubína pt. *Piękna i zwierzę* (*Kráska a zvíře*, premiera sceniczna w 1970 roku, publikacja książkowa w 1972 roku). W swoim filmie Herz zmienił ten tytuł na *Panna i potwór*. W Polsce baśń tę dystrybuowano pod tytułem *Piękna i potwór*.

⁵ Pierwsza wersja wymienionej baśni pojawia się w czasach antycznych. Tę wersję i następne omawia Maria Tatar (Tatar 1999, s. 25–32).

Pisząc o grozie w baśni i horrorze, należy pamiętać o różnicy między wymienionymi gatunkami narracyjnymi. Temu zagadnieniu najwięcej uwagi poświęca Roger Caillois, który – co trzeba zaznaczyć – zamiast pojęciem horroru posługuje się pojęciem fantastyki, oznaczającej w jego rozumieniu horror nadprzyrodzony (Caillois nie uwzględnia więc horroru realistycznego, w którym nie ma elementów nadprzyrodzonych). Według francuskiego badacza elementy nadprzyrodzone w baśni nie wzbudzają grozy, ponieważ należą ontologicznie do świata baśniowego. Ich cudowność czy też magiczność jest w tym świecie naturalna, dlatego nie dziwi. W utworach fantastycznych element nadprzyrodzony narusza ontologię empiryczną, znaną każdemu z życia codziennego. Wprowadza do niej chaos i jako taki stanowi źródło grozy (Caillois 1967, s. 32–33).

Caillois zapomina wszakże, że w baśniach groza również może występować. Wiąże się ona z wyjątkowym okrucieństwem, jakim czasem cechuje się postępowanie baśniowych bohaterów, zwłaszcza negatywnych. Wedle opinii Jany Nemcovej okrucieństwo wzmacnia sugestywność opowieści, ale też odzwierciedla swoistość dawnych czasów, gdy przemoc fizyczna stanowiła składnik codzienności, niemniej jednak budziła strach (Nemcová, 1994, s. 51).

Ponadto groza w baśniach wyostreza pouczenie moralne, związane z typowym dla nich motywem winy i kary. Etyka baśniowa jest czarno-biała. Zgodnie z nią istnieje tylko dobro i zło bez półcieni. Zło przedstawione zostaje jako odrażające przez powiązanie go z okrutną przemocą, prowadzącą niejednokrotnie do śmierci. Bezwzględna przemoc to także sposób karania zła, dla którego nie ma okoliczności łagodzących. Zło w baśniach jest nie tylko odrażające, ale i przebiegłe – może przyjmować maskę przyzwoitości. Potwierdza to David Carter, przypominając, że element pouczenia moralnego baśni stanowi często przesłanie, iż rzeczy wydają się inne, niż są naprawdę (Carter

šťastia, 1986) według baśni Andersena, a w niemiecko-czechosłowackiej koprodukcji *Żabiego króla* (*Der Froschkönig*, 1991), znanego przede wszystkim z wersji opracowanej przez braci Grimm. W 1993 roku Herz reżyseruje *Nowe szaty króla* (*Císařovy nové šaty*, 1993), również na kanwie utworu Andersena. Baśnie te, choć utrzymane są w pochmurnym nastroju, nie zawierają pierwiastków horroru.

2009, s. 67). W tym kontekście wystarczy przypomnieć sobie wilka, który w *Czerwonym Kapturku* po zjedzeniu babci przebiera się za nią.

W pierwotnych, ludowych baśniach okrutne zło występuje często. W literackich wersjach tych baśni, które początkowo przeznaczone są dla wszystkich odbiorców, a potem głównie dla dzieci, motywy przemocy i śmierci podlegają z czasem okrojeniu i złagodzeniu, lecz nie zostają całkowicie usunięte. Carter zaznacza w związku z tym, że główną funkcją baśni jest nauczyć dzieci za pomocą ciekawej i sugestywnej opowieści, jakie zachowania są społecznie i moralnie stosowne, a jakie nie. Dzieci dowiadują się z baśni, że niewłaściwe zachowanie przynosi surową i nieuniknioną karę i to ma je do takiego zachowania zniechęcić (Carter 2009, s. 60–61).

Podobnie w horrorach – niemoralne zachowania zostają bezwzględnie ukarane. Carter podkreśla, że zarówno baśń, jak i horror pouczają, że człowiek uniknie śmierci, jeśli będzie postępował moralnie. Każde odstępstwo od norm etyki naraża w baśniach i horrorach na śmiertelne niebezpieczeństwo. Jednocześnie – przypomina Carter – powszechnie uważa się horrory za nieetyczne, gdyż często epatują irracjonalnym złem i w ten sposób je gloryfikują. Wrażenie gloryfikacji zła wynika z jego nasilenia w poszczególnych fragmentach horroru, wskutek czego wydaje się, że nie ma ono celu moralnego, lecz perwersyjny – ma dawać widzowi sadystyczno-anarchiczną przyjemność, związaną z przekraczaniem norm moralnych i jednocześnie racjonalnych. Carter broni jednak moralności horroru, stwierdzając, że dopiero w kontekście całego filmu odosobnione fragmenty, pokazujące irracjonalne zło, nabierają pouczającego wydźwięku (Carter 2009, s. 61, 69).

Nie ma jednak wątpliwości, że o ile w baśniach literackich i filmowych motywy zła zostają ograniczone, o tyle w filmach i powieściach grozy zostają one rozbudowane, żeby wzmocnić wstrząs etyczny. Horrory to baśnie dla dorosłych, prezentujące okrutną moralność wbrew dzisiejszemu światu, w którym dla popełnionego zła chętnie znajduje się okoliczności łagodzące i humanitaryzuje się karę. Tego rodzaju utwory znajdują sporą grupę odbiorców, którzy akceptują obecny w nich porządek moralny, ponieważ radykalnie przeciwstawia się on współczesnej relatywizacji zła. Jednocześnie należy pamiętać,

że horrory pokazują to, co Carter stara się usprawiedliwić, a mianowicie łamanie tradycyjnych tabu etycznych w imię anarchicznej, destrukcyjnej wolności. Są one zatem prowokacyjnie dwuznaczne i właśnie ta dwuznaczność najmocniej przyciąga uwagę czytelników i widzów.

W *Pannie i potworze* oraz *Dziewiątym sercu* Herz przywraca złu jego złowrogą postać, nieobecną w czeskich baśniach filmowych. W realizacji tego zamierzenia nawiązuje nie tylko do baśniowych pierwocin, w których występują elementy horroru, ale też do tradycji romantycznego gotycyzmu, w którym nastrój grozy wynika z zakłócenia granicy między kontrastowymi jakościami. Reżyser stylizuje obydwa filmy w tym duchu, operując kontrastami delikatności i brutalności, jasności i mroku, sztuczności i naturalności, żywotności i martwoty.

Ze wspomnianą stylizacją koresponduje fakt, że akcja obydwu utworów rozgrywa się właśnie w epoce romantyzmu – w pierwszej połowie XIX wieku – co można wywnioskować na podstawie kostiumów i dekoracji. We wzorcowych czeskich baśniach filmowych realia dziewiętnastowieczne rzadko się pojawiają. Marie Šindelářová przypomina, że czescy reżyserzy najczęściej nie umieszczają baśniowej fabuły w jakiejś konkretnej, wiernie odtworzonej epoce historycznej. Zazwyczaj mieszają scenografię i kostiumy gotyckie z renesansowymi, te drugie jednak przeważają (Šindelářová 2000, s. 141–142).

Stylizacja romantyczna jest dokładniej przeprowadzona w *Pannie i potworze*, dlatego groza przesycza ten utwór od początku do końca. W *Dziewiątym sercu* wzmiankowana stylizacja nasila się w drugiej części filmu i dopiero wtedy ujawnia się w tym filmie groza. Pierwszy z utworów jest więc zdecydowanie odmienny od typowych czeskich baśni, podczas gdy drugi jedynie częściowo się od nich różni.

Na obecność horroru w *Pannie i potworze* i *Dziewiątym sercu* wskazuje już animowana czołówka obydwu filmów. W pierwszym z nich składa się ona z oniryczno-makabrycznych obrazów czeskiego malarza surrealistycznego Josefa Vyletala. Wyróżnia się na nich motyw trupiej czaszki – ludzkiej lub końskiej. Czołówkę *Dziewiątego*

serca wykonują surrealiści Jan i Eva Švankmajerowie, którzy przedstawiają taniec kościotrupów, nawiązując do tradycji *danse macabre*.

W obydwu filmach fabuła zbudowana jest wokół potwora o wampirycznych cechach. W *Pannie i potworze* występuje człowiek-ptak, który żywi się krwią ludzką i zwierzęcą i dlatego cechuje go nieśmiertelność oraz niezwykła moc fizyczna. Astrolog Aldobrandini w *Dziewiątym sercu* również cieszy się nieśmiertelnością i niezwykłą mocą (tym razem psychiczną), choć nie spożywa krwi w czystej postaci, ale w postaci wywaru z ludzkich serc. Jest panem zaświatów, zamieszkiwanych przez zmarłych, których potrafi pobudzić do lunatycznego życia. W klasycznych czeskich baśniach filmowych zło nie ma nigdy tak potwornej i okrutnej postaci.

Obydwaj wymienieni bohaterowie są hybrydyczni. Człowiek-ptak łączy cechy ludzkie i zwierzęce, natomiast Aldobrandini – witalistyczne i tanatyczne. Hybrydyczność człowieka-ptaka czyni z niego istotę cieleśnie odpychającą, o czym decyduje głównie ptasia fizjonomia i łuskowate szpony. Fizycznej niejednorodności potwora towarzyszy rozdzielenie jaźni, która nasila jego potworność, ale zarazem dowodzi jego duchowej głębi i moralnej niejednoznaczności, stanowiącej pewną opozycję dla jednoznacznie potwornej powierzchowności. Zgodnie z konwencją baśniową, ale też horrorową, człowiek-ptak powinien uosabiać bezwzględne zło, tymczasem w filmie Herza uosabia zło dwuznaczne i tajemnicze, wynikające z ciężącej na nim klątwy.

Aldobrandini – w przeciwieństwie do człowieka-ptaka – nie wydaje się fizycznie spotworniały. Ubiera się elegancko i zachowuje równie eleganckie maniery. Tylko jedna skaza go oszpeca – zezowatość. Zależność między powierzchownością a wnętrzem w przypadku tej postaci jest odwrotna niż w przypadku człowieka-ptaka. Elegancka prezencja Aldobrandiniego stanowi obłudną maskę jego moralnej degeneracji.

W obydwu filmach potwory podlegają przemianie. Przemiana człowieka-ptaka jest pozytywna, ponieważ prowadzi do stopniowego pozbywania się przez niego cech potwornych na rzecz ludzkich. Człowiek-ptak odzyskuje najpierw ludzkie uczucia, potem jego szpony zamieniają się w dłonie, wreszcie ptasia głowa przekształca się w głowę

ludzką. Pełna przemiana tego potwora w człowieka wiąże się z jego śmiercią, lecz – właśnie ze względu na wspomnianą przemianę – jest to śmierć piękna. Uwalniając się od potwornego wcielenia, człowiek-ptak uwalnia się od ograniczeń okrutnego i brzydkiego świata, w którym przyszło mu żyć.

W *Dziewiątym sercu* przemiana również oznacza śmierć potwora, która jednak nie przynosi wyzwolenia z potworności jak w *Pannie i potworze*, lecz jej potwierdzenie. Ciało Aldobrandiniego w przyspieszonym tempie rozpada się, zamieniając się bezkształtną masę. Brzydota martwego ciała współgra z degeneracją moralną astrologa. Niezależnie od charakteru przemiany w obydwu filmach potworni bohaterowie odbiegają swoją dwuznacznością i jednocześnie skrajnością od negatywnych bohaterów w klasycznych czeskich baśniach.

W omawianych utworach występują – również nietypowe dla czeskich baśni filmowych – sceny masowej śmierci. W *Pannie i potworze* na początku filmu dochodzi do masakry karawany kupieckiej. W *Dziewiątym sercu* grozę wzbudza kostnica z ciałami mężczyzn pozbawionych serca. I w jednym, i w drugim filmie rozbudowana zostaje też przestrzeń śmierci. W *Pannie i potworze* jej centrum stanowi rozpadający się pałac człowieka-ptaka. Mury i wnętrza tej budowli zarastają krzaczastą roślinnością, podłoga i meble pokryte są pyłem, a w hallu bulgocze bajoro.

W wymienionym filmie rozkładem przesycona jest niemal cała przestrzeń – zarówno leśna, jak i miejska. Po scenie masakry kupieckiej, stanowiącej prolog opowieści, reżyser prezentuje naturalistyczną scenę z miejskiego targowiska, na którym zarzyna się i patroszy zwierzęta. Rozkład następuje również w sferze moralnej. Stosunki społeczne w mieście charakteryzuje drapieżność i wyrachowanie. Te postawy reprezentują zawistne siostry głównej bohaterki i bezwzględni partnerzy handlowi jej ojca.

Las, w którym znajduje się pałac człowieka-ptaka, jest ciemny, wilgotny, zarośnięty i miejscami zamglony. Odpycha chłodem i nieprzejrzystością. Panuje w nim aura butwienia. Wiele drzew jest powalonych lub pozbawionych zieleni – sterczą tylko kikuty ich pni. Herz kontestuje w ten sposób przeważającą w czeskich baśniach wizję

przyrody idyllicznej, sprzyjającej bohaterom, będącej dla nich miejscem ucieczki przed złem.

W *Pannie i potworze* przyroda jest więc nieprzystępna. Stanowi obszar walki o przeżycie. Takie zresztą znaczenie ma las w baśniach ludowych – to miejsce, w którym bohater przechodzi trudną życiową próbę. Status lasu w świecie baśniowym psychoanalitycznie dookreśliła Bruno Bettelheim. Według niego miejsce to symbolizuje nieświadomość bohatera, który może tam poznać mroczną stronę swego wnętrza (Bettelheim 2010, s. 156). Z tej perspektywy człowiek-ptak, któremu oddaje się dziewczyna w filmie Herza, uosabia jej nieakceptowane przez świadomość pragnienia seksualne. Dziewczyna musi te pragnienia okiełznać, przetwarzając je w szlachetne uczucia.

W *Pannie i potworze* zło przeważa zarówno w mieście, jak i w lesie, przy czym zło miejskie (kulturowe) wynika z naśladownictwa zła obecnego w naturze. Reżyser przedstawia zatem naturalistyczną wizję życia w kostiumie romantycznym. Ten romantyczny naturalizm obrazuje zatarcie granicy między światem natury a światem ludzkim, co jest źródłem grozy, ponieważ kwestionuje tożsamość ludzkiego świata, wyobcowując go. Człowiek-ptak znajduje się pomiędzy sferą kultury a sferą natury, mieszka bowiem w pałacu, a więc w przybytku kultury, który znajduje się w otoczeniu naturalnym (w lesie). Ze względu na takie umiejscowienie potwora w przestrzeni oraz jego ludko-zwierzęcą hybrydyczność emblematycznie wyraża on wyobcowanie całego świata przedstawionego w filmie.

Przestrzeń śmierci w *Dziewiątym sercu* nie jest tak rozbudowana. Ogranicza się do zaświatów, którymi rządzi astrolog Aldobrandini. Można się do nich dostać, pokonując jezioro i skalisty, pozbawiony roślinności łąd. Najmroczniejszymi zakamarkami zaświatów są: sala balowa, w której martwi tańczą na rozkaz astrologa, jego laboratorium wraz ze wspomnianą już kostnicą oraz sala z zegarem odmierzającym czas w przyspieszonym tempie w stosunku do upływu czasu w życiu ziemskim, w związku z czym człowiek starzeje się tam szybciej. Zaświaty to w *Dziewiątym sercu* świat ożywionej śmierci, w którym zmarli są zdolni imitować życie, a żywi skazani są na szybką śmierć. W tym miejscu granica między życiem a śmiercią zaciera się jak w horrorze.

Choć w *Dziewiątym sercu* przestrzeń śmierci jest ograniczona, pozostałe dwie zobrazowane w filmie przestrzenie – świat arystokracji i świat biedoty – nie stanowią dla niej jednoznacznej opozycji, nie są wyidealizowanymi przestrzeniami życia. Świat arystokracji cechuje sztuczność i złudność, które zostają podkreślone przez motyw luster, ustawionych w ogrodzie przed książęcym pałacem. Natomiast biedota żyje w nędzy i jest nieustannie narażona na represje ze strony władzy.

W *Pannie i potworze* o nastroju grozy decyduje też chwyt reżyserski, często wykorzystywany w horrorach, a mianowicie subiektywistyczne utożsamienie punktu widzenia kamery w określonych momentach filmu z punktem widzenia potwora. Celem tego chwytu jest wzmoczenie grozy przez unikanie bezpośredniego pokazywania zła, ale sugerowanie jego obecności w sposób perwersyjny – przez zmuszenie widza do patrzenia na wydarzenia oczami potwora, a nie jego ofiary. To pozwala mu się wczuć w sytuację ofiary – widzi ją bowiem tak, jak widzi ją potwór. Źródłem grozy jest w takiej sytuacji sam fakt bycia obserwowanym bez świadomości tej obserwacji. Jednocześnie widz, przyjmując punkt widzenia potwora, odczuwa pewną przyjemność z powodu obserwowania ofiary z ukrycia, ponieważ taka obserwacja daje mu poczucie voyeurystycznej władzy nad nią. Widz wczuwa się więc także w potwora.

Przy tej okazji należy zaznaczyć, że cechą różniącą *Pannę i potwora* od tradycyjnych czeskich baśni filmowych, jest także brak humoru. To baśń wyjątkowo poważna, w przeciwieństwie do *Dziewiątego serca*, w którym humor występuje, aczkolwiek jedynie w pierwszej części filmu. Humor ten kontrastuje z nastrojem grozy w części drugiej.

Elementy horroru podkreślają w obydwu utworach zepsucie dziewiętnastowiecznego świata, który wkracza w epokę kapitalizmu (w *Pannie i potworze* istotną rolę odgrywa motyw transakcji handlowych) i światopoglądu naukowego (w *Dziewiątym sercu* quasi-naukowe, alchemiczne podejście do świata reprezentuje astrolog Aldobrandini), przy czym zarówno kapitał, jak i nauka służą niecznym celom – wykorzystaniu drugiego człowieka. Ucieczki od tej rzeczywistości pozytywni bohaterowie poszukują w świecie wyobrażonym. W *Pannie i potworze* alternatywą dla bezwzględnej codzienności są marzenia. W nich narzeczona człowieka-ptaka wkracza do cudownie rozświe-

tlonego pałacu, będącego siedzibą potwora w czasach dawnej świetności. W *Dziewiątym sercu* podobną do marzeń rolę odgrywa sztuka w postaci przedstawień lalkowych, wystawianych przez wędrownych aktorów. Pozwalają one tymże aktorom zapomnieć na chwilę o trapiącej ich nędzy.

Analizowane filmy uznać można za przejaw kontestacji tradycyjnego modelu czeskiej baśni filmowej, szczególnie typowego dla tego modelu ośmieszania zła jako siły nieporadnej i infantylnej. Zło w baśniach Herza jest groźne – powoduje masową i okrutną śmierć. W obydwu filmach cały świat przedstawiony przesiąknięty jest złem. Nie ma takiego zakątka, czy to przyrodniczego, czy cywilizacyjnego, w którym ich bohaterowie czuliby się bezpieczni i szczęśliwi. Ażyl znajdują, jak wspomniano wcześniej, tylko w wyobraźni.

Dodatkowo w *Pannie i potworze* reżyser kontestuje typowy dla większości czeskich baśni podział społeczny na szlachetnych, a zarazem sprytnych prostaczków oraz złą/naiwną/głupią arystokrację. Nobilituje bowiem – zgodnie zresztą z wymową francuskiego pierwowzoru literackiego – arystokratę zakłętą w potwora, przeciwstawiając jego romantyczne rozdarcie i uduchowienie mieszczańskiej dwulicowości i przyziemności.

Kontestacja czeskiej tradycji baśniowej przez wprowadzenie do niej elementu horroru wynika w twórczości Herza najpewniej ze zmęczenia dominującą formułą tej tradycji, ale można też w tej kontestacji widzieć ukryty opór wobec socjalistycznej polityki kulturalnej, wyrażany wszakże w ramach form dopuszczanych przez tę politykę.

Herz już w dwu swoich wcześniejszych filmach pt. *Palacz zwłok* (*Spalovač mrtvol*, 1969) i – w mniejszym zakresie – *Morgiana* (*Morgiana*, 1972) zdradzał zainteresowanie konwencją horroru, podczas gdy komuniści zasadniczo jej nie akceptowali jako sprzecznej z ich ideologią. Horror sugeruje bowiem, że istnieją siły poza racjonalną kontrolą, a to oznacza, że są one także poza kontrolą reżimu politycznego. Irracjonalne zło, które występuje w filmach grozy, nie licuje z komunistyczną wizją zła racjonalnego i dlatego możliwego do pokonania racjonalnymi sposobami.

Oprócz Herza podobnej kontestacji – za pomocą pierwiastków grozy wplecionych w baśniową fabułę – dokonuje w tym samym czasie kilku innych reżyserów, ale są to twórcy baśni animowanych. Karel Zeman kręci długometrażowego *Ucniá czarnoksiężnika* (*Čarodějův učeň*, 1977), opierając się na niemieckiej wersji popularnej łużyckiej baśni. Pozostałe animacje baśniowe, utrzymane w tonacji horroru, są filmami krótkimi, około dziesięciominutowymi. Należą do nich *Šlubne koszule* (*Svatební košile*, 1978) Josefa Kabrta, będące adaptacją dziewiętnastowiecznej ballady wampirycznej Karela Jaromíra Erbena pod tym samym tytułem. Vlasta Pospíšilová kręci natomiast film *O Marysi i wilczym zamku* (*O Maryšce a vlčím Hudku*, 1979) według morawskiej baśni Zuzany Renčovej. Jiří Brdečka w *Zonie zbójníka* (*Zbojníková žena*, 1981) posiłkuje się z kolei balladą jarmarczną. Groza charakteryzuje też *Szczurolapa* (*Krysař*, 1985) w reżyserii Jiříego Barty, który adaptuje słynną średniowieczną baśń *Fleccista z Hameln* (*Der Rattenfänger von Hameln*), spisana między innymi przez braci Grimm na początku wieku XIX.

Charakterystyczne, że tendencja do uwypuklenia grozy w baśniach nasila się w czeskim kinie pod koniec lat siedemdziesiątych, co można uznać za przejaw słabnięcia wpływu reżimu normalizacyjnego na rodzime kino i powolnego powiększania się wolności twórczej filmowców. Dowodzi tego fakt, że w 1981 roku komunistyczni decydenci pozwalają nakręcić Herzowi czysty gatunkowo horror *Wampir z Feratu* (*Upír z Feratu*), aczkolwiek następnie ostro cenzurują ten film, zmuszając reżysera do usunięcia najbardziej krwawych scen.

A zatem, choć reżim – począwszy od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – skłonny jest do pewnych ustępstw wobec twórców filmowych, nadal nie ma w Czechach warunków do uprawiania horroru. Pojawiają się one dopiero po upadku komunizmu, lecz horrory, które wtedy powstają, zazwyczaj pozbawione są większej wartości artystycznej. Sporadycznie też produkuje się baśnie, które dorównują najwybitniejszym baśniom z czasów socjalistycznych. Na tym tle *Panna i potwór* oraz *Dziewiąte serce* pozostają do dziś dziełami unikatowymi, ponieważ utrzymane są na odpowiednim

poziomie artystycznym, a jednocześnie reprezentują rzadką w kinie czeskim konwencję baśni przesyconej horrorem.

Literatura

- Bartošek L., 1985, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, Praha.
- Bettelheim B., 2010, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa.
- Brož J., Frída M., 1966, *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945*, Praha.
- Caillois R., 1967, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa, s. 29–65.
- Carter D., 2009, *And the moral of the story is... Horror cinema as modern day fairy tale*, [w:] *Where fear lurks. Perspectives on fear, horror and terror*, red. M. Huppert, Oxford, s. 61–71.
- Gromovová M., 2010, *Fantazie nebo ideologie? České pohádkové filmy 70. a 80. let*, [w:] *Tesliová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*, red. P. A. Bilek, B. Cinátlová, Příbram, s. 116–123.
- Nemcová J., 1994, *Prvky hororu v lidové rozprávce*, „Romboid” XXIX, nr 2, s. 50–53.
- Skupa L., 2012, *Ze zámku do podzámčí. Kontexty prvních československých filmových pohádek*, „Cinepur”, nr 79, s. 85–88.
- Snodgrass M. E., 2005, *Encyclopedia of Gothic literature*, New York.
- Šindelářová M., 2000, *Problém časové a prostorové neurčitosti v české klasické hrané filmové pohádce*, „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica” XXII, s. 141–145.
- Šmahelová H., 1989, *Návraty a proměny. Literární adaptace lidových pohádek*, Praha.
- Tatar M., 1999, *Introduction: Beauty and the beast*, [w:] *The classic fairy tales. Texts. Criticism*, red. M. Tatar, New York, s. 25–32.