

Garderoba, czyli dom lalki

W surowym domu znienawidzonego ojczyrna Fanny i Aleksandra (z filmu Ingmara Bergmana) dominuje kolor szorstkiego płótna i gołego tynku. Miejsce, do którego później trafiają, to skąpane w tajemniczym purpurowym świetle, zagrożone mieszkanie animatora lalek. Tam przedmioty dzielą przestrzeń z upartymi duchami, a sam gniewny starotestamentowy Bóg objawia się jako marionetka. Lalka – hipostaza człowieka.

Realizacja filmów z wykorzystaniem lalek to tworzenie zamkniętych i skończonych mikroświatów, w których *orbis exterior* usuwany jest niepostrzeżenie z pola zainteresowania. Tak było już w pierwszych filmach Władysława Starewicza – uniwersach nocnych klubów dla ważek i rycerskich pojedynków jelonków. Animator lalek już wówczas stał się demiurgiem swojego wycinka rzeczywistości – czasem mieszczącego się w niewielkim pudełku (jak u braci Quay), kiedy indziej, na przykład w animacjach Jana Švankmajera, rozpełzającego się po zakamarkach i piwnicach starej kamienicy.

Niewiele jest zawodów prowokujących tyle metaforycznych odczytań. Działalność animatora przypomina insurekcję przedmiotów pod wodzą szamana lub maga, marzenia alchemików o zmianie istoty materii i wysiłki legendarnego praskiego rabina, który śnił o glinianym Golemie. Odtwarzając wizję jednej z uliczek Drohobycza w *Ulicy krokodyli* (1986), bracia Quay upodobniają się do demiurgicznego Ojca, budząc świat do życia dzięki kropli swojej śliny. Status ciała animowanego bohatera jest taki sam jak status innych pojawiających się w filmie przedmiotów – organicznych mechanizmów, ożywionych śrubek, zmechanizowanych subiektów w sklepie odzieżowym – ponieważ londyńscy twórcy władają materią. Z kurzu, który według Jana Gondowicza jest podstawowym żywiołem panującym w ich pudełkach (*Kurz [w:] Trzynasty miesiąc. Kino braci Quay*, red. K. Mikurda i A. Prodeus, Kraków–Warszawa 2010, s. 132–137), wysnuwają ostre rysy *alter ego* samego Brunona Schultza, jego przeredzone włosy i dziwne pomięte ubrania: obszerny, związany w talii płaszcz, niedbale zamotany fular, wysoki kołnierzyk koszuli. Animacja eliminuje z filmu „czynnik ludzki” rozumiany jako indywidualność aktora, niemożliwa do pełnego okiełznania mimo jego poddania się woli „demiurga”.

Kostium animowanych postaci często zdaje się odzwierciedlać dążenie reżysera do utrzymania maksymalnie spójnej stylistyki świata przedstawionego. Na trop ten naprowadza *Fantastyczny Pan Lis* (2009, W. Anderson), wskazujący na upodobanie twórcy do tworzenia domków dla lalek – ograniczonych działowymi ścianami pomieszczeń ukazanych w architektonicznym przekroju; zamkniętych, oswojonych przestrzeni łatwych do objęcia wzrokiem w celu zniwelowania zaczątków rodzącego się chaosu. Stąd zamiłowanie filmowej lisiej rodziny do ubrań kojarzących się z dostatnią i bezpieczną przystanią tradycyjnego brytyjskiego domostwa – pięknych piżam z ozdobną lamówką, garniturów z brązowego sztruksu i kamizelek. Wyrazem udomowienia żony Pana Lisa jest zmiana hippisowskiej opaski wyszywanej koralikami i haftowanej wokół dekoltu bluzki z gniecionej bawełny na wdzięczną sukienkę z owocowym wzorkiem, ozdobioną nobliwą staroświecką kameą z podobizną kogoś z miłych sercu krewnych. W tym oswojonym świecie pod ziemią czy w pniu drzewa nawet nienormatywna seksualna orientacja Lisa juniora, manifestująca się przez noszenie peleryny i spodni wpuszczonych w skarpetki, nie niesie z sobą subwersywnego potencjału (tak jak nielegalne źródła zarobku jego ojca nie naruszają zasady *decorum* lisiego uniwersum).

Uporządkowanym i jasnym obrazom Wesa Andersona łatwo przeciwstawić wizję Tima Burtona, niezwykle wyczulonego na potencjał karnawalizacji, który tkwi w animacji lalkowej. Mimo brawurowych zabiegów charakteryzatorów ulubieni aktorzy Burtona, nawet pozbawieni kończyn, zdobni w plamy opadowe i widowiskowe deformacje, nigdy nie staną się ciałem tak plastycznym i podatnym, jak ciało lalki. Widoczny wysiłek przykrawiania odpornej materii ożywionej na potrzeby kolejnych filmów fabularnych rozładowuje się w radosnym karnawale rozkładu, grozy i gracji *danse macabre*, czyli w animacji *Gnijąca panna młoda* (2005). Warto również zauważyć, że w świecie sztucznych obcisłych spodni, charakterystycznych dla romantyzmu rękawów typu „barani udziec” i skrajnie zdeformowanej gorsetem sylwetki zwiewna, odziana w strzępy sukni ślubnej, potargana postać tragicznej narzeczonej z zaprzyjaźnionym robakiem tkwiącym wiernie w oczodole symbolizuje różne stopnie wyzwolenia. Śmierć prowadzi do uwolnienia się bohaterów z opresyjnych więzów społecznych w cuchnącym stęchlizną prowincjonalnym miasteczku, gdzie władzę sprawuje surowy pastor. Sama postać zostaje zaś wyzwolona z ograniczeń wiążących się z cielesnością żywego aktora – ciało lalki jest nieskończonym spektrum możliwości, wśród których kokieterijne wpychanie w oczodół gałki wytrąconej przez ruchy nadaktywnego czerwia to tylko wierzchołek góry lodowej.

Lalka to nasze *alter ego* – nie jest osobą ludzką, ale w królestwie przedmiotów przynależy, przez swoje quasi-człowieczeństwo, do grupy marginaliów, osobliwości, rzeczy jednocześnie zabawnych i przerażających. Niepokój w obliczu animowanej podobizny człowieka wiąże się z wizją utraty przez nasz gatunek pozycji prymarnej, jak dzieje się to w animacjach Jana Švankmajera. W filmie czeskiego mistrza różowa sukienka Alicji z grubą bawełnianą koronką, obniżona talia, śnieżnobiałe podkolanówki i lśniące pantofelki upodobniają śliczne jasnowłose dziecko do wielkiej lalki i stawiają znak równości pomiędzy dziewczynką a identycznie ubraną zabawką, w którą będzie zmieniać się po spożyciu pomniejszającego ciasteczka. Zgodnie z problematyką, którą często porusza reżyser, świat rzeczy zostaje ontologicznie zrównany ze światem ludzi, jeden byt płynnie przechodzi w drugi. Niczym w opowieściach o alchemicznych perypetiach z homunkulusami animizowany przedmiot zyskuje żywot pozorny, nieoczywisty i umowny. Fantastyczna, odziana w karmazyn menażeria z kości i ości, tłocząca się wokół Alicji, może rozsypać się w stertę organicznych odpadków i szmatek, tak jak Golem staje się stertą gliny, gdy słowo „emet” (prawda) na jego czole zamienia się w „met” (jest martwy).

Nietrwałość i umowność ożywionej twórczym gestem materii wiąże się ze statusem animatora jako *bricolera* – tego, kto nawiązuje z rzeczami dialog oparty na partnerstwie, posługując się przy realizacji swoich wizji środkami zastępczymi i przypadkowymi przedmiotami (R.F. Muniak, *Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3 [57], s. 154). Świat, w którym żyje tytułowy bohater filmu *Piotruś i wilk* (2006, S. Templeton), stanowi ilustrację tego zjawiska. Mur odgradzący las od obejścia zamieszkiwanego przez chłopca jest sklecony z kawałków blachy i drewna, chata niedbale zbita z nierównych desek, a on sam, oprócz czerwonej kurteczki – ikonicznego od czasów Czerwonego Kapturka znaku „dziecko w niebezpieczeństwie!” – nosi również starą czapkę pilotkę, wyglądającą jak śmieć odrzucony przez armię, bardziej dziką i przerażającą niż jakikolwiek mieszkaniec lasu.

W filmie fabularnym nagie ciało aktora i okrywający je kostium są wspólnie oddziałującą całością, ale jednocześnie substancjalną opozycją. W kinie animowanym ta dychotomia znika. Nagość lalki, jeśli nie jest ona erotycznym fetyszem, nie wywołuje podniecenia ani konsternacji, bo bezbronność jej nieokrytego ciała oddziałuje na widza jako niedokończona forma. Ubranie czy peruka nadają drewnianej figurce tożsamość. Dowodzi tego stale zajęty zmaganiem ze światem rzeczy Jan Švankmajer, gdy prezentuje (już na poziomie diegezy) baśniową figurę sprawiającego kłopoty wychowawcze Ociosanka (2000). Odzianie człekokształtnego pieńka drzewa w kaftanik, czepek i becik jest materialną

manifestacją pragnienia kobiety o macierzyństwie, którego przedmiotem-substytutem stała się opieka nad kawałkiem drewna. Wraz z pieszczotami i czułym dotykiem znacząco przyspiesza przebudzenie się żarłocznego stworzenia, uzurpującego sobie przywilej aprowizacyjny we wspólnocie mieszkaniowej, w której się zakorzenia. Ogryzie on do kości szereg mieszkańców kamienicy (łącznie z własnymi rodzicami) i przedstawicieli instytucji państwowych, udowadniając, że otoczone miłością i wprowadzone do najintymniejszej sfery życia przedmioty będą domagać się właściciela na wyłączność i dyktować prawa, które zachwieją prostą dychotomią podmiot–przedmiot.

Kolejnym krokiem emancypacyjnym jest sytuacja, w której lalka ubiera się sama: to znak rewolty. W filmie *Coś z Alicji* (1988) królik zakładający białe rękawiczki *glacé*, aksamitny kubrak szamerowany złotem i koronkową kryzę ustanawia panowanie przedmiotów w mikroświecie kamienicznej Krainy Czarów. Sam akt wyboru stroju staje się manifestacją władzy. Istotą lalki-zabawki jest tkwiąca w niej potencjalność, aktualizująca się zawsze od nowa w działaniu, które inicjuje człowiek. Znak insurekcji lalek to samoczynna aktualizacja totalna.

Przywołana wcześniej historia małego Ociosanka zawiera głęboką intuicję związaną ze statusem lalki: istota bycia marionetką to oczekiwanie na dotyk animatora. Wrażliwość lalkarza wiąże się z konkluzją, że przedmiot sam poszukuje tego, kto przebudzi go do życia. Czy każdy animator lalek nie jest odrobinę fetyszystą? Warto zauważyć, że właśnie gest ubierania podobizny człowieka na wzór istniejącej realnie osoby jest działaniem mającym ogromny potencjał erotyczny, który dodatkowo potęgują sztuczność, przesada i odrealnienie, nieodłącznie wiążące się ze społecznym funkcjonowaniem lalki. Švankmajer dowcipnie bawi się tą koncepcją, ukazując surrealistyczną galerię spiskowców rozkoszy (1996), zwieńczoną postacią amatora lalek naturalnej wielkości, bezpardonowo uwodzącego bezwładną wybrankę stylizowaną poprzez kradzione sąsiadce ubrania na realną kobietę. Niepokojący urok erotyczny lalek nie musi opierać się na wyeksponowaniu ich cech płciowych przez śmiały kostium. Zobaczmy, jak pociągająca jest krucha, bezbronna, ubrana w staroświecki kapelusik z piórkiem i konserwatywne mieszczańskie perełki Madame Tutli-Putli (2007, Ch. Lavis, M. Szczerbowski), samotna podróżniczka z nominowanej do Oscara kanadyjskiej animacji.

Lalki, awatary ludzi wprzęgnięte w spektakl, zwracają naszą uwagę na to, co wizualne, na obecność spojrzeń i luster (M.F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury* [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. K. Damm, Warszawa 2010, s. 640). Bywają aktorami lepszymi od człowieka, a z pewnością polisemicznym znakiem, bardziej wymownym niż ludzkie ciało. To znaczące, szczególnie w kontekście tezy, że lalka

powstaje jako odzwierciedlenie pragnień twórcy dotyczących jego samego. Czy marionetka w kinie, jak w pierwotnym rytuale, pozwala wykroczyć poza jednostkowość i historyczność własnej egzystencji? Wtedy na jednym krańcu kontinuum znajdzie się plakat *Ojca chrzestnego* i sny o potędze związane z figurą władcy marionetek. Na drugim: nieśmiała studentka o dziecięcym głosie, autorka kultowej już etiudy *Drżące trąby* (2010, N. Brożyńska), jej Pafnucek, Kalasanty i Prosiak Statysta. Pomędzy tymi biegunami, jak w zakończeniu filmu Ingmara Bergmana, „wszystko może się zdarzyć. Wszystko jest możliwe. Czas i przestrzeń nie istnieją. Wyobraźnia rozwija się i tworzy nowe formy na bladym tle rzeczywistości”. Można nawet trafić na piętro 7 i 1/2 i być jak John Malkovich.