

BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI

*Twórczość filmowa
Jana Svankmajera
Główne konteksty kulturowe i ideowe*



WYDAWNICTWA AGH
KRAKÓW 2020

© Wydawnictwa AGH, Kraków 2020

© Fundacja Promocji Kultury Artystycznej, Filmowej i Audiowizualnej
Etiuda&Anima

ISBN 978-83-66364-42-4

Kraków 2020

Redaktor Naczelny Wydawnictw AGH: Jan Sas

Komitet Wydawnictw AGH:

Andrzej Pach (przewodniczący)

Jan Chłopek

Barbara Gąciarz

Bogdan Sapiński

Stanisław Stryczek

Tadeusz Telejko

Recenzenci:

prof. dr hab. Hieronim Neumann (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu)

prof. dr hab. Tadeusz Szczepański (Łódzka Szkoła Filmowa)

Afiliacja autora:

AGH Akademia Górniczo-Hutnicza

Wydział Humanistyczny

Katedra Kulturoznawstwa i Filozofii

ul. Gramatyka 8a, 30-071 Kraków

Publikacja jest dostępna w sieci na stronie:

www.fundacja.etiuda&anima.pl

Na okładce wykorzystano zdjęcie autorstwa Bogusława Zmudzińskiego,
wykonane za zgodą Jana Švankmajera w jego pracowni w miejscowości Knovíz,
w lutym 2016 r.

Na czwartej stronie okładki zamieszczono portret Bogusława Zmudzińskiego
autorstwa kanadyjskiego kompozytora Normanda Rogera.

Redakcja: Magdalena Grzech

Projekt okładki: Paweł Gąsienica-Marcinowski

Autorzy reprodukowanych plakatów:

prof. dr hab. Mieczysław Górski – ASP w Krakowie (s. 219)

Adam Źądło (s. 221)

Lucija Mrzljak (s. 223)

Skład komputerowy: MarDruk, Marcin Herzog

tel. 0 602 130 104, <http://www.mardruk.pl>

Wydawnictwa AGH

al. Mickiewicza 30, 30-059 Kraków

tel.: +48 12 617 32 28, +48 12 636 40 38

e-mail: redakcja@wydawnictwoagh.pl

www.wydawnictwa.agh.edu.pl

Ani, Marysi i Andrzejowi

Spis treści

Od autora	7
Wstęp	9
Jan Švankmajer.	
We władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa.....	19
Giuseppe Arcimboldi – prekursor twórczości filmowej Jana Švankmajera	45
Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury.....	67
Weissmann i Truman Burbank – zniewoleni przez wytwory protagoniści filmów Jana Švankmajera i Petera Weira	81
Od gabinetów sztuki i osobliwości do kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych. Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer i inni.....	101
Osobliwe kolekcje w animacji przedmiotowej – Švankmajer, Borowczyk, bracia Quay.....	125
Zamknięte przestrzenie w filmach krótkometrażowych Jana Švankmajera – dziedzictwo i konwersja preindustrialnej wyobraźni	135
Animacja jako detonacja. Antycywilizacyjne i kontestacyjne aspekty postawy ideowej w twórczości filmowej Jana Švankmajera	151
Jan Švankmajer przeciw ideologii i propagandzie	163
Apendyks.....	173
Jestem surrealistą, a nie twórcą filmowym – z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudziński.....	175
Wymiary agresji	183
Podsumowanie.....	189
Summary.....	195
Shrnutí.....	199
Filmografia Jana Švankmajera	203
Bibliografia	209

Od autora

Zebrane w tym tomie teksty, poświęcone Janowi Švankmajerowi – jednemu z najoryginalniejszych twórców filmowych we współczesnym kinie artystycznym, powstawały w przeciągu wielu lat. Ponowne przygotowanie ich do druku wymagało nie tylko ich poprawienia i zaktualizowania, uporządkowania w inny sposób niż ten, który wynikał z chronologii publikacji pierwotnych wersji, ale także likwidacji niektórych – w tej sytuacji trudnych do uniknięcia, wynikających z charakteru książki – powtórek.

Teksty te ukazały się wcześniej w różnych publikacjach, w tym także w „Studiach Humanistycznych AGH”. Niniejszy tom wychodzi nakładem Wydawnictw AGH. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie osobiste zaangażowanie JM Rektora Akademii Górniczo-Hutniczej Pana profesora dr. hab. inż. Tadeusza Słomki, wsparte opinią założycielki Wydziału Humanistycznego, prorektor ds. studenckich Pani profesor dr. hab. Anny Siwik. W tym miejscu pragnę Władzom AGH serdecznie za okazaną przychylność podziękować. Korzystając z okazji, dziękuję również Pani redaktor Magdalenie Grzech i innym pracownikom Wydawnictw AGH za zaangażowanie i pomoc w przygotowaniu publikacji do druku, a także Józefowi Golianowi i Iwonie Łyko oraz wszystkim tym, którzy przez długi czas okazywali cierpliwość, czekając na ukazanie się tej książki.

W *Zrób sobie raj* – jednej ze swoich książek poświęconych fenomenowi czeskiej kultury i mentalności, tak jak postrzegać je może i rozumieć mieszkaniec kraju nad Wisłą, Mariusz Szczygiel w krótkim szkicu *Pod nieobecność pana Hrabala* podjął próbę wskazania najbardziej podstawowej z cech pisarstwa – czy wręcz poetyki – czeskiego mistrza. Wskazując na słowo „oszustwo” jako na pierwsze, które nasuwa mu się w odpowiedzi na pytanie, co Hrabal dał ludzkości, potwierdził wpisanie dzieła pisarza w tradycję czeskiej mistyfikacji, w jego przypadku wyrastającej z przekonania o cudownej naturze tego, co nam się na co dzień przydarza.

Wśród przykładów, które przywołał polski reportażysta, znalazły się dwa szczególnie wymowne w kontekście tematyki poniższych prac. Szczygiel, ilustrując Hrabalowskie rozumienie „cudowności”, przywołał jako pierwszy przykład sytuację, gdy pisarz dostał od żony nową maszynę do pisania i choć nie bardzo chciał, „musiał ją wypróbować”¹. I jak pisze Szczygiel: „my wypróbowałibyśmy ją banalnie, a pan Hrabal zachwycająco. Bo żeby tę nową wypróbować, starą maszynę przykrył pierzyną, aby nie była zazdrosna, że jest niewierny”².

Czytając *Zrób sobie raj*, pod koniec książki natrafić można na inny zaskakujący przykład, który dla autora zawartych w tym tomie prac również jest niezwykle interesujący. Pochodzi on z tekstu zatytułowanego *Tu nikt nie lubi cierpieć* i poświęcony jest nowemu czeskiemu obyczajowi, polegającemu na odkładaniu w czasie, a coraz częściej w ogóle unikaniu, organizowania oficjalnych, ceremonialnych pochówków

¹ M. Szczygiel, *Pod nieobecność pana Hrabala*, w: tenże, *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010, s. 43.

² Tamże, s. 43–44.

najbliższych zmarłych. To szokujące i – jak zwykle u Szczygła – rzetelnie udokumentowane świadectwo, zostało zamieszczone w tomie jako przedostatni fragment, po którym następuje – co trudno uznać za przypadkowe – już tylko szkic poświęcony postaci ojca czeskiego surrealizmu Karel Teigego, który w niepublikowanym wcześniej testamencie pozostawia organizatorom swojego pogrzebu do wyboru i taką możliwość, aby jego prochy „wysypać [...] do jednego ze ślicznych jezior [...] czy, o ile będzie to możliwe, do morza”³.

Wśród wielu obecnych w *Tu nikt nie lubi cierpieć* wątków jest jeden, bardziej niż inne rozbudowany, który można uznać za równoważący tamtą uroczą anegdotę z życia niezapomnianego Hrabala. Jest to historia nieodbieranej przez syna długimi latami urny z prochami matki z krematorium, w którym dokonano spalenia ziemskich szczątków zmarłej kobiety. Jak twierdzi Szczygiel, nieodosobniony to przypadek i wcale niedziwny w kontekście wspomnianej nowej obyczajowości, wspieranej urzędowo zlikwidowaniem przez czeski parlament zasiłku pogrzebowego, który to fakt autor komentuje, przywołując jedną z opinii: „Parlament nie zlikwidowałby zasiłku w kraju, w którym nie byłoby na to mentalnego przyzwolenia”⁴.

Pochodzący z katolickiego kraju reportażysta dotarł do syna, który przez pięć lat nie odbierał prochów matki i w końcu, aby złożyć je na cmentarzu, poprosił o to swoją żonę. Wyjaśnienie faktu, dlaczego tak postąpił, okazało się dość skomplikowane i zarazem niezwykle.

Syn za życia był bardzo bliski matce, tak bliski, że nawet jako dojrzały czterdziestoletni mężczyzna nie mógł bez niej żyć, a dokładnie to matka bez niego nie mogła żyć, traktując go niemal jak swoją własność. Uzależniła go od siebie tak bardzo, że walcząc z tym uzależnieniem popadł w inne uzależnienie, czyli w alkoholizm. Psychoza, której w tych okolicznościach doświadczył, sprawiła, że nawet wtedy, gdy uprawiał

³ M. Szczygiel, *Tu nikt nie lubi cierpieć*, w: tenże, *Zrób sobie raj*, dz. cyt., s. 259.

⁴ Tamże, s. 257.

seks z kobietą, czuł, że obecna jest przy tym matka. Sytuacja zmieniła się dopiero wtedy, gdy matka umarła i nie było czasu, aby odebrać urnę z prochami z krematorium. Mężczyzna zwierzył się dziennikarzowi: „[...] zorientowałem się, że przestała przychodzić. Została ukarana za tę smycz, jaką mi w życiu założyła. Im bardziej jej nie odbierałem, tym bardziej nie przychodziła. [...] A następna kara to, że odebrała ją moja żona, której matka nie akceptowała przez całe nasze małżeństwo”⁵.

Czytając szkice Mariusza Szczygła, zdałem sobie sprawę, że być może nie w pełni świadomie, choć zapewne nieprzypadkowo (w tym znaczeniu, w jakim nigdy przypadkowe nie są rezultaty surrealistycznej gry w wybornego trupa – *cadavre exquis*), zamieścił on w jednym tomie tak różne świadectwa czeskiej mentalności, niepozbawionej przecież pewnego rysu uniwersalizmu, bez którego nie byłibyśmy w stanie jej w ogóle zrozumieć. W anegdocie, której bohaterem jest Hrabal, kluczowy jest oczywiście zachwyty, który towarzyszy opisowi relacji pisarza z tak bliskim mu przedmiotem – maszyną do pisania. Można bez słowa przesady powiedzieć, że jest ona, mimo że pozostaje przedmiotem, niemal jego kochanką, a już na pewno powierniczką, skoro gdy pojawia się jej konkurentka, istnieje ryzyko, że będzie po prostu o nią zazdrosna. Można to też ująć inaczej – relacja pisarza jako człowieka z maszyną do pisania jako przedmiotem, zapewne znanym mu od lat, bo od lat używanym, przybiera od pewnego momentu kształt intymnej relacji, która jest możliwa tylko między bliskimi osobami, po prostu dlatego, że stałe używanie antropomorfizuje ją. A więc mimo że jest przedmiotem, nabiera cech ludzkich, jak długo noszone buty, stale używane do gotowania garnki czy przez lata wysiadywania wygnieciony fotel. Przez fakt tej niezwyklej bliskości staje się współuczestniczką tego intymnego aktu, którym jest dla pisarza akt twórczy. Trudno nie pomyśleć w tym miejscu, że oto mamy do czynienia z „aksamitną” wersją czeskiego surrealizmu.

⁵ Tamże, s. 274.

Inaczej – śmiało można powiedzieć, że niemal odwrotnie – ma się sprawa w drugim przypadku. Licząca wiele dziesiątek lat więź matki z synem, która w stosownym czasie powinna stać się więzią dwóch równoprawnych istot, dwóch podmiotów, zamieniła się z czasem z relacji zapewne niedojrzałej matki i z natury rzeczy niedojrzałego syna w relację niewolniczą, w której kobieta więzi syna, nie dając mu szansy na wolność nawet (a może zwłaszcza) w tak intymnych chwilach jak momenty seksualnych zbliżeń. Stąd poczucie bycia jej własnością, możliwe przecież tylko wtedy, gdy z jednej strony mamy do czynienia z podmiotem, z drugiej zaś z przedmiotem (albo przynajmniej – jak w tym przypadku – uprzedmiotowionym podmiotem).

Opisana przez Szczygła historia urny z prochami matki odwraca tę relację w sposób niemal symetryczny. Syn z ogromnym wysiłkiem, z pomocą psychoterapeutów, wyzwala się z uzależnienia alkoholowego i zapewne również z uzależnienia emocjonalnego od matki, podejmując tym samym próbę odzyskania, a może raczej dopiero uformowania własnej podmiotowości. Matka natomiast umiera i w związku z tym traci dotychczasową podmiotowość, a ponadto zostaje skremowana, co dodatkowo pozbawia ją resztek cech podmiotowych, bo znika symbolizujące ją ludzkie ciało. Można się domyślać, że w psychice ciągle jeszcze będącego „na smyczy” syna trwa jednak rodzaj zależności, od której ten uwalnia się podświadomie dopiero wtedy, gdy poddaje się utrudniającemu dopełnienie ostatniego obowiązku wobec zmarłej biegowi zdarzeń (jak zwierza się reportażystce „po prostu nie było czasu”, „jakoś tak zeszło”) i nie odbiera urny z prochami matki, trzymając ją (lub nawet tylko to, co z niej pozostało) tym samym na dystans.

Relacja podmiotowo-przedmiotowa (matka–syn), głównie za sprawą naturalnego cyklu życia i śmierci, przekształca się w relację przedmiotowo-podmiotową (matka–syn), która się ostatecznie utrwała (matka przestaje nachodzić syna w psychozie) dopiero wtedy, gdy syn pozostawia prochy matki w krematorium. Przypieczeniem tej przemiany

staje się odebranie urny przez nieakceptowaną przez matkę synową, która, podejmując się tej roli, gwarantuje zachowanie koniecznego dystansu pomiędzy odzyskującym podmiotowość synem, a być może ciągle mającą jakiś rodzaj władzy (mimo zupełnego uprzedmiotowienia) nad potomkiem matką. Tę odwracalną w trakcie rozwoju sytuacji relację podmiotowo-przedmiotową trudno byłoby nazwać „aksamitną”, przypomina ona raczej tę jej wersję, która wpisuje się w główny surrealistyczny nurt i trudno oprzeć się sugestii, że w stosownym czasie mogłaby stać się materiałem na kolejny aktorsko-animowany film mistrza czeskiego surrealizmu – Jana Švankmajera.

* * *

Z twórczością Jana Švankmajera – cenionego na całym świecie, choć w Polsce ciągle nie dość znanego i popularnego artysty – zetknąłem się po raz pierwszy przed dziesiątkami lat na krakowskim Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych, gdzie prezentowano jego filmy z dojrzałego okresu „trylogii przedmiotu”. W 1969 r. zobaczyłem prezentowany w programie pokazów pozakonkursowych film *Mieszkanie* (*Byt*, 1968), zaś w 1971 r. w ramach przygotowanej przez dyrekcję zachodnioniemieckich *Kurzfilmtage* projekcji „Laureaci Oberhausen w Krakowie” – *Cichy tydzień w domu* (*Tichý týden v domě*, 1969). Filmy robiły duże wrażenie i zapadły głęboko w pamięć, odbiegały bowiem nie tylko od tego, co można było wtedy zobaczyć w kinach, ale nawet od tego, co pokazywano raz do roku na festiwalowym ekranie. Może jedynie pracujący już wówczas od kilku lat we Francji Walerian Borowczyk był w stanie w równie sugestywny sposób „ożywić” w filmie *Renesans* (*Renaissance*, 1963) martwe przedmioty.

Po dłuższej przerwie – jak się miało później okazać – spowodowanej przymusowym milczeniem artysty filmowca, poddanego jak wielu innych czeskich twórców w latach siedemdziesiątych normalizacji, czyli neostalinowskiej polityce kulturalnej – krótkie filmy Švankmajera znów

pojawiły się na ekranie krakowskiego kina Kijów, tym razem już rywalizując w konkursie i w latach 1982 i 1984 odnosząc znaczące sukcesy. Pierwszym był nagrodzony Nagrodą Specjalną Złotym Smokiem *Upadek domu Usberów* (*Zánik domu Usberů*, 1980), drugim *Wabadło, studnia i nadzieja* (*Kyvadlo, jáma a naděje*, 1983), wyróżniony Nagrodą Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych Don Kichot. Obydwa – oparte na prozie Edgara Allana Poe, pochodzącej ze znanego polskiemu czytelnikowi cyklu *Opowieści niesamowite*⁶ – nie były typowymi filmami animowanymi. Wywierały jednak ogromne wrażenie jako miniadaptacje zrealizowane subiektywną kamerą, balansujące na pograniczu animacji i filmu z tzw. akcją na żywo, chociaż o udziale aktorów w tradycyjnym tego słowa znaczeniu nie można było w obu przypadkach mówić. Po kolejnych kilku latach ponownie film Švankmajera znalazł się w konkursie krakowskiego festiwalu. Było to jedno z jego ostatnich krótkometrażowych dzieł *Ciemność, światło, ciemność* (*Tma, světlo, tma*, 1989). W 1990 r. ten zrealizowany przy użyciu plastycznego materiału surreально-egzystencjalny dramat przyniósł czeskiemu twórcy ponownie drugą co do rangi Nagrodę Specjalną Złotego Smoka. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych docierały też do naszego kraju informacje o *Coś z Aliji* (*Něco z Alenky*, 1987) – pierwszym pełnometrażowym filmie artysty. Nie wszedł on na polskie ekrany, pokazany został natomiast po kilku latach na Warszawskim Festiwalu Filmowym.

Gdy w 1996 r. rozpoczęliśmy wspólnie z prof. Jerzym Kucią z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, we współpracy z Myriam Prongué ze Szwajcarskiej Fundacji dla Kultury Pro Helvetia, wdrażającą kilkuletni program wymiany kulturalnej Wschód–Zachód, organizację Krakowskich Warsztatów Filmu Animowanego, już w czasie drugiej edycji, poprzedzającej III Międzynarodowy Festiwal Filmowy Etiuda 96, zaprosiliśmy Jana Švankmajera jako gościa honorowego

⁶ E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, tłum. B. Leśmian i S. Wyrzykowski, Kraków–Wrocław 1984.

Warsztatów. Nie mógł niestety wtedy przyjechać do Krakowa, przysłał jednak przygotowaną wspólnie z żoną Evą wystawę *Dotyk, Arcimboldo, Vanitas*, pierwszą w Polsce wystawę wspólnych prac plastycznych, którą dzięki pomocy Czeskiego Centrum w Warszawie zaprezentowano w listopadzie 1996 r. najpierw w stolicy, a potem uczestnikom warsztatów i festiwalowej publiczności w krakowskiej Galerii Pryzmat należącej do Związku Polskich Artystów Plastyków. Pamiętny plakat reklamujący wystawę zaprojektował z tej okazji profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Mieczysław Górowski. Podczas festiwalu zaś po raz pierwszy w Polsce pokazano obszerną retrospektywę, obejmującą większą część filmowego dorobku artysty, w tym również trzeci, właśnie ukończony, pełnometrażowy film *Spiskowcy rozkoszy (Spiklenci slasti, 1996)*.

Gdy w 1998 r. ustanowiono na krakowskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych z inicjatywy autora tych słów międzynarodową nagrodę Smoka Smoków, za całokształt twórczości w dziedzinie filmu krótkometrażowego i dokumentalnego, od początku Jan Švankmajer był jednym z głównych do niej kandydatów. Został nim w 2001 r., jako czwarty laureat, po Bohdanie Kosińskim, Janie Lenicy i Raymondzie Depardonie. Tym razem przyjechał do Krakowa, spotkał się na konferencji prasowej z uczestnikami festiwalu, odebrał nagrodę i wybrał się na miasto, aby – co przeszło do festiwalowej legendy – kupić pod Wawelem... murzyńską maskę plemienia Igbo⁷. Podczas tej wizyty po raz pierwszy miałem okazję z nim rozmawiać, najpierw prowadząc konferencję prasową, potem zaś przeprowadzając wywiad opublikowany na łamach miesięcznika „Kino”⁸.

W dwanaście lat później, gdy w trakcie przygotowań do XVII edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima 2010

⁷ Por. wypowiedź artysty z okazji 50-lecia Krakowskiego Festiwalu Filmowego. *Krakowski Festiwal Filmowy 1961–2010*, G. Słacz (red.), Kraków 2010, s. 165.

⁸ *Jestem surrealistą. Z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudzkiński*. Rozmowa ta znalazła się w Apendyksie niniejszej książki.

zorganizowaliśmy z okazji obchodów 50-lecia Association Internationale du Film d'Animation międzynarodowy plebiscyt „ASIFA 50 na 50”, mający na celu wyłonienie najlepszych filmów animowanych, zrealizowanych w półwiecznym okresie istnienia organizacji, nadarzyła się już po ogłoszeniu wyników okazja do ponownego spotkania z artystą. Dwudziestu pięciu ekspertów z osiemnastu krajów uznało bowiem animację przedmiotową *Wymiary dialogu (Możliwości dialogu, 1982)* Švankmajera za najlepszy film spośród 852 tytułów zgłoszonych do rywalizacji. Wizyta w Pradze, w trakcie której miałem zaszczyt wręczyć reżyserowi dyplom potwierdzający odniesiony sukces, stała się okazją do ponownej rozmowy z artystą w ówczesnej siedzibie firmy Athanor, w towarzystwie producenta Jaromíra Kallisty.

Grudniową wizytę i rozmowę z artystą, który kilka miesięcy wcześniej ukończył swój szósty film pełnometrażowy *Przeżyć swoje życie (Přežít svůj život, 2010)* i zdążył zaprezentować go z sukcesem na festiwalu w Wenecji, zdominowały bardziej niż kwestie artystyczne problemy finansowe i organizacyjne towarzyszące realizacji kolejnych filmów, tłumaczące dlaczego ten wybitny twórca nie kręci już w ogóle filmów krótkometrażowych, a pełnometrażowe tworzy zaledwie co pięć lat.

Kolejny raz do rozmowy i niezwykle ciekawej wizyty, tym razem w pracowni artysty w wiosce Knovíz, doszło w lutym 2016 r. w trakcie, organizowanej w tym czasie w czeskiej stolicy w kinie Ponrepo, przez biuro festiwalu Etiuda&Anima, piątej edycji promocyjnej imprezy „Polska Szkoła Animacji – następne pokolenia”. Wspólnie z prof. Jerzym Kucią zostaliśmy zaproszeni do atelier mistrza, gdzie mogliśmy oglądać prace plastyczne i przygotowywane przez niego różne artefakty, które powstały głównie z myślą o realizacji kolejnego – jak deklarował artysta – już ostatniego filmu pełnometrażowego, zatytułowanego *Omady (Hmyz, 2018)*.

Ostatnia okazja do kontaktu z dziełem tego niezwykłego artysty i pośrednio także z jego osobą nadarzyła się podczas 25. edycji

Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima (20–25 listopada 2018 r.). Chcąc wyróżnić twórcę, który w ciągu ćwierćwiecza festiwalu wywarł największy wpływ na wyobraźnię i wrażliwość uczestników imprezy, zdecydowałem się nadać mu tytuł „artysty 25-lecia festiwalu”. I tym razem sędziwy już Jan Švankmajer, zajęty przygotowaniem do podsumowującej jego filmowo-plastyczne dzieło wystawy *Alchemiczne wesela* w amsterdamskim Filmmuseum⁹, nie przyjechał do Krakowa. W jego imieniu statuetkę Specjalnego Złotego Jabberwocky’ego odebrali córka, Veronika Hrubá, i producent Jaromir Kallista. Temu wyjątkowemu wydarzeniu towarzyszyła projekcja filmu *Omady*, prezentacja 10 najlepszych krótkometrażowych filmów artysty, w wyborze autora tych słów, oraz zorganizowana wspólnie z Czeskim Centrum w Warszawie wystawa *Jan Švankmajer – wymiary dialogu. Pomiędzy filmem a sztukami pięknymi*, przygotowana w związku z wydaniem w Pradze przez Bertranda Schmitta i Františka Dryje fundamentalnej pracy pod tym samym tytułem¹⁰.

Spotykając się i rozmawiając wielokrotnie z Janem Švankmajerem, miałem zawsze wrażenie, że jego twarz wyraża ten sam rodzaj przyjaznego, pełnego wyrozumiałości skupienia, które emanuje ze słynnego, prezentowanego w praskiej Národní galerii, pochodzącego z okolic 1575 r. autoportretu włoskiego manierysty Giuseppe Arcimboldiego. Ten ulubiony i tak bardzo ceniony przez Švankmajera artysta, który spędził na dworze cesarskim na Hradczanach większość spośród najpłodniejszych lat swojego życia i który stworzył zupełnie przed nim nieznaną typ alegorycznego portretu, wpisującego się w tradycję bujnie rozwijającej się w jego czasach martwej natury i stanowiącego ozdobę *Kunst- und Wunderkammer*y cesarza Rudolfa II, miał okazać się po czterech wiekach

⁹ Przygotowywana na jesieni 2018 r. w amsterdamskim Eye Filmmuseum wystawa *Jan Švankmajer. The Alchemical Wedding* była dostępna dla publiczności od 15 grudnia 2018 r. do 3 marca 2019 r.

¹⁰ *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, B. Schmitt, F. Dryje (ed.), Arbor Vitae, Praha 2012. Por. również 25. *Międzynarodowy Festiwal Filmowy Etiuda&Anima 2018*, katalog, M. Chwałek, J. Sygut-Wierzbicka, B. Zmudziński (red.), Kraków 2018, s. 84–91.

szczególnie inspirujący dla najsławniejszego żyjącego filmowego surrealisty. Gdyby nie powaga prac, które postanowiłem zebrać w tym tomie, poświęconych kluczowemu przedmiotowo-podmiotowemu aspektowi twórczości Švankmajera oraz kulturowym i ideowym kontekstom zwłaszcza jego krótkometrażowych filmów, miałbym pokusę, by dać się ponieść wyobraźni i ovladnąć nieodpartemu wrażeniu, że wielokrotnie miałem do czynienia z artystą, który jest współczesnym wcieleniem Giuseppe Arcimboldiego – jednego z najbardziej znaczących prekursorów XX-wiecznego surrealizmu.

Jan Švankmajer.
*We władzy przedmiotów,
czyli pułapki człowieczeństwa*

Pamiętaj, że poezja jest tylko jedna. Zaprzeczeniem poezji jest wszelka fachowość. Nim zaczniesz kręcić film, napisz wiersz, namaluj obraz, sklej kolaż, napisz powieść, esej itp. Jedynie bowiem troska o uniwersalność przekazu zapewni ci, że nakręcisz dobry film.

Podдай się całkowicie swoim obsesjom. Tak czy inaczej nic lepszego nie posiadasz. Obsesje są relikwiami dzieciństwa. I właśnie z głębi dzieciństwa pochodzą te największe skarby. Te drzwi musisz mieć zawsze otwarte. Nie chodzi o wspomnienia, ale o uczucia. Nie chodzi o świadomość, ale o nieświadomość. Pozwól tej podziemnej rzece płynąć swoim korytem. Koncentruj na niej uwagę, ale równocześnie maksymalnie się uwolnij. Kiedy robisz film, musisz się temu oddać przez całe dwadzieścia cztery godziny na dobę. Wtedy wszystkie twoje obsesje, całe twoje dzieciństwo przenikną do filmu, zanim jeszcze zdasz sobie z tego sprawę. Twój film stanie się triumfem infantylnizmu. I o to chodzi.

Jan Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań* (pkt 1 i 2)¹



uż pobieżne spojrzenie na dzieje filmowego surrealizmu sprawia, że za bardzo zaskakujący należy uznać fakt rozwoju tego niezwykle ważnego w dziejach sztuki filmowej kierunku najpierw w filmie eksperymentalnym, potem zaś fabularnym. Z czysto teoretycznego punktu widzenia filmowy surrealizm powinien raczej rozwinąć się w dziedzinie, w której ludzka

¹ J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, tłum. K. Wołoskiuk, w: *Czeska myśl filmowa*, tom 1, A. Gwóźdź (red.), Gdańsk 2005, s. 408. *Dekalog* Jana Švankmajera, z którego zaczerpnięte zostało motto tekstu, powstał jako zespół nakazów, którymi świadomie od początku twórczości kierował się artysta, lecz jako zestaw reguł, które wynikają z autoanalizy jego twórczości. Tamże, s. 410.

wyobraźnia nie napotyka ograniczeń związanych z realistyczną naturą filmowej fotografii, a więc przede wszystkim w filmie animowanym. I tak się ostatecznie stało, ale dopiero w drugiej połowie ubiegłego stulecia, gdy w filmie krótkometrażowym doszedł w pełni do głosu nurt animacji autorskiej. Łatwo wykazać przynajmniej powinowactwa, jeśli nie ściśle związki, z surrealizmem w twórczości artystów różnej narodowości (Polacy Jan Lenica i Walerian Borowczyk, Francuz René Laloux, Belg Raoul Servais, Rosjanin polskiego pochodzenia Andriej Chrzanowski, fińska artystka Marjut Rimminen czy najmlodszy z nich Rosjanin Igor Kovalyov i Japończyk Kōji Yamamura).

Artystą związanym ze środowiskiem twórców animacji, którego surrealistyczna działalność w ostatnim półwieczu wysunęła się zdecydowanie na pierwszy plan, jest czeski plastyk i filmowiec, Jan Švankmajer. Wydaje się uzasadniona opinia, coraz chętniej akceptowana przez znawców wypowiadających się na temat jego artystycznej działalności, że w całej historii kina tylko dwóch twórców konsekwentnie rozwinęło surrealistyczną strategię własnej twórczości: Hiszpan Luis Buñuel i Czech Jan Švankmajer. Przy czym ten drugi, wzorem swojego wielkiego poprzednika, wbrew swojemu plastycznemu talentowi, nie poprzestał na klasycznej animacji, ale – przechodząc do realizacji długometrażowych filmów kombinowanych z udziałem aktorów – wykazał, że korzeni jego surrealistycznych wizji należy poszukiwać zarówno w jego wyobraźni, jak w samej rzeczywistości.

* * *

Droga czeskiego twórcy do surrealizmu rozpoczęła się od teatru lalkowego, który należy do głębokiej tradycji czeskiej kultury widowiskowej, oraz od nauki i studiów w praskich szkołach artystycznych – Wyższej Szkole Przemysłu Artystycznego (UMPRUM – 1950–1954) i w Katedrze Lalkarstwa na Wydziale Teatralnym tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych (DAMU – 1954–1958). Początki jego twórczości filmowej także związane

są z teatrem lalkowym. Švankmajer zadebiutował w kinie w 1964 r. już jako dojrzały artysta, mający duże doświadczenie w dziedzinie sztuk plastycznych i teatru kukielkowego, zdobywane we współpracy z praskimi scenami (Laterna Magica, Činoherní klub i Semafor). Przy Semaforze w 1962 r. artysta stworzył Teatr Masek². Wśród jego pierwszych filmów, zrealizowanych w ciągu sześciu lat, aż trzy to widowiska kukielkowe – debiutancki spektakl *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara (Poslední trik pana Schwarzenalldea a pana Edgara, 1964)*, *Trumniarnia (Rakvičkárna – Punch a Judy, 1966)* i *Don Juan (Don Šajn, 1970)*. W kolejnych dziesięcioleciach będzie jeszcze wielokrotnie wykorzystywał zdobyte doświadczenia, m.in. w filmach *Jabberwocky (Jabberwocky / Žvablav aneb Šatíčky Slaměného Huberta, 1971)*, *Coś z Alicji (Něco z Alenky, 1987)* i *Lekcja Fausta (Lekce Faust, 1994)*, ale punkt ciężkości jego filmowej twórczości przesunie się w stronę animacji przedmiotowej i filmu aktorskiego.

Równoległe z filmami kukielkowymi już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych powstają filmy zapowiadające kierunek ewolucji jego twórczości w następnych dekadach. Utwory *J.S. Bach – fantasia g-moll (1965)* i *Gra z kamieniami (Spiel mit Steinen / Hra s kameny, 1965)* to przykłady filmów rozwijających formułę animacji przedmiotowej. *Ogród (Zahrada, 1968)* jest z kolei pierwszym w pełni aktorskim filmem reżysera, zaś pierwszą w jego twórczości syntezą obydwu tendencji stanie się zrealizowana w latach 1968–1969 trylogia – *Mieszkanie (Byt)*, *Piknik z Weissmannem (Picknick mit Weissmann)* i *Cichy tydzień w domu (Tichý týden v domě)*. Na przelomie dekad dochodzi do spotkania Švankmajera z Vratislavem Effenbergerem, który pomaga mu dookreślić jego tożsamość artystyczną właśnie jako surrealisty. W rezultacie twórca, wraz z żoną Evą, przystępują w 1970 r. do czechosłowackiej grupy surrealistycznej³.

² Por. J. Švankmajer, *Transmutace smyslu (Transmutation of the Senses)*, Praha 1994, s. 99–100.

³ Tamże. Za pierwszy surrealistyczny film Švankmajera uważa się *Ogród*. Wcześniejsze filmy (*J.S. Bach – fantasia g-moll, Et cetera i Historia naturae*) zaliczane bywają do egzystencjalnego nurtu jego twórczości. Por. J. Švankmajer, *Síla imaginace, Režisér o své filmové tvorbě*, Praha 2001, s. 35 oraz J. Švankmajer, E. Švankmajerová, *Anima, animus, animace*, Praha 1998, s. 33.

Droga twórcza artysty, który sam siebie określa bardziej jako surrealistę niż twórcę filmów animowanych⁴, prowadząca od animacji kukielkowej do przedmiotowej i filmu aktorskiego, od filmu krótkiego do długometrażowego, wreszcie od festiwalowych projekcji, organizowanych z natury rzeczy dla wąskiego grona widzów, do ekranów komercyjnych kin, stanowi swoisty ewenement w historii kina. W przypadku twórców animacji zwłaszcza przejście od realizacji filmów krótkometrażowych do pełnometrażowych należy do rzadkości. Švankmajer jest jednym z tych nielicznych, którym się to niewątpliwie udało. Poczynając od pierwszej próby, swobodnej adaptacji prozy Lewisa Carrolla, na podstawie której powstało *Coś z Aliji*, artysta coraz śmielej zaczął spełniać się w filmach długometrażowych. Lata dziewięćdziesiąte to okres, w którym zajmował się już tylko realizacją filmów pełnometrażowych, syntetyzując po raz drugi wszystkie swoje dotychczasowe doświadczenia filmowe, plastyczne i literackie, w filmach *Lekcja Fausta* (*Lekce Faust*, 1994), *Spiskowcy rozkoszy* (*Spiklenci slasti*, 1996) i *Ociosanek* (*Otesánek*, 2000). W dwóch pierwszych dekadach nowego wieku zrealizował kolejne trzy filmy pełnometrażowe, nie odnosząc już jednak porównywalnego sukcesu artystycznego i nie zdobywając powodzenia u publiczności.

Niezwykle bogaty i różnorodny dorobek Švankmajera daje ogromne możliwości analizy i wykładni jego artystycznego nastawienia. Zasugerowany w tym tekście kierunek interpretacji wskazywał w licznych wypowiedziach sam artysta, twierdząc, że jednym z centralnych tematów jego twórczości jest problem wolności, związany z zaprzepaszczeniem pierwotnych relacji pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem, niegdyś zharmonizowanych magicznym stosunkiem do przyrody⁵. Stąd w niniejszym zbiorze tekstów przeważać będzie spojrzenie na filmy Švankmajera poprzez pryzmat „interpretacji przedmiotowo-podmiotowej”, która

⁴ Por. *Jestem surrealistą, a nie twórcą filmowym – z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudzkiński*, w Apendyksie tego tomu.

⁵ Por. J. Švankmajer, *Z ankiety i wywiadów*, „Kwartalnik Filmowy” 1997/98, nr 19–20, s. 237.

znajduje swoje uzasadnienie nie tylko w jego dziele (zwłaszcza filmach krótkometrażowych⁶), ale także w całej tradycji surrealistycznej oraz w manierystycznej twórczości XVI-wiecznego mentora artysty – Giuseppe Arcimboldiego.

* * *

Przedmioty budziły zainteresowanie surrealistów od samego początku tego awangardowego ruchu. Już w 1924 r. André Breton zachęcał do „fabrykowania przedmiotów”, które się artystom przyśniły. Przedmioty te, zwane onirycznymi, miały być wyrazem skrytych pragnień, ujawniających się tylko w snach, i powinny, zgodnie z oczekiwaniem Bretona, manifestacyjnie przeciwstawiać się spełnianiu, zazwyczaj od nich oczekiwanej, funkcji użytkowej. Później, w 1931 r., Salvador Dalí namawiał do wytwarzania przedmiotów symbolicznych, wywiedzionych z aktów nieświadomych⁷. Kolejne prace, dotyczące teorii i praktyki surrealistycznego przedmiotu, doprowadziły do ich klasyfikacji na dwie grupy: przedmioty „wytworzone”, powstałe z dowolnych elementów otoczenia, arbitralnie połączonych w całość, oraz „truwaje”, czyli przedmioty „znalezione”, do których zaliczano „przedmioty gotowe” (*ready mades*), a także „matematyczne”, „naturalne”, „dzikie”, „wytworzone przez obłąkanych” itd.⁸

Lektura filmów Švankmajera uświadamia, iż punktem wyjścia jego koncepcji surrealistycznego przedmiotu jest wspomniana konstatacja o zachwianiu pierwotnej, harmonijnej relacji między człowiekiem

⁶ Pełniejszy obraz twórczości filmowej artysty, z uwzględnieniem jego filmów długometrażowych, nakreśliłem w tekście *Panorama twórczości filmowej Jana Švankmajera*, który nie wszedł w skład tego tomu. Por. B. Zmudziński, *Panorama twórczości filmowej Jana Švankmajera*, „Studia Humanistyczne AGH” 2007, t. 5, s. 87–103.

⁷ Por. K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 184.

⁸ Tamże, s. 185. Już w 1936 r. André Breton, powołując się na wystawę surrealistów z tego samego roku, dokonał wstępnej klasyfikacji przedmiotów surrealistycznych na przedmioty „matematyczne”, „naturalne”, „dzikie”, „znalezione”, „irracjonalne”, *ready mades*, „zinterpretowane”, „wcielone” i „ruchome”. A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, tłum. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, A. Ważyk (red.), Warszawa 1973, s. 162–168.

a jego otoczeniem. Stąd prawdopodobnie bardzo długo w jego twórczości główną rolę pełniły wzięte z rzeczywistości zwykle przedmioty codziennego użytku, które jedynie tym różnią się od otaczających nas przedmiotów, że „zachowują się” inaczej. To „zachowanie” jest rysem charakterystycznym całej twórczości Švankmajera i nosi znamiona zanarchizowanego buntu, skierowanego przeciwko człowiekowi, czyli temu, który te przedmioty wytworzył⁹. Po raz pierwszy bunt ten docho- dzi do głosu w *Grze z kamieniami*, filmie, w którym zegar zamiast wybijać godziny, odmierza czas, „rodząc” kamienie. Tak jest przede wszystkim w tworzących trylogię i zamykających wczesny okres twórczości filmach *Mieszkanie*, *Piknik z Weissmannem* i *Cichy tydzień w domu*. W każdym z nich istnieje ten sam układ – człowiek w konfrontacji ze swoimi własnymi wytworami, mającymi służyć zaspokojeniu jego potrzeb i oczekiwań.

W *Mieszkaniu* (1968) bohater, zmuszony powrócić do domu, nie znajduje w nim przyjaznego schronienia, lecz wrogie otoczenie przed- miotów, które odmówiły posłuszeństwa. Koszmar sytuacji, w której nie tylko nic nie działa jak należy, ale w gruncie rzeczy działa wbrew wła- ścicielowi, przypomina zły sen, z którego trudno jednak bohaterowi się obudzić. Stąd w finale filmu musi się on uznać za więźnia zaist- niałej sytuacji. Podobnie jest w *Pikniku z Weissmannem* (1969), w któ- rym na tytułowy piknik wybierają się przedmioty codziennego użytku,

⁹ Swoją stosunek do otaczającego nas świata przedmiotów Švankmajer dookreśla przez eks- plikację funkcji animacji. W trzecim punkcie swoich *Dziesięciorga przykazań* pisze: „Animacji używaj jak magicznego zabiegu. Animacja nie jest wprawianiem w ruch martwych rzeczy, ale ich ożywianiem. Albo raczej budzeniem ich do życia. Nim ożywisz jakiś przedmiot w filmie, postaraj się go zrozumieć. Nie jego funkcję utylitarną, ale jego życie wewnętrzne. Przedmioty, zwłaszcza te stare, były świadkami różnych zdarzeń, losów, które odcisnęły na nich swoje piętno. Dotykali ich ludzie w różnych sytuacjach, powodowani różnymi uczuciami, i wtłoczyli w nie swoje stany psychiczne. Jeśli chcesz te ich ukryte treści uwidocznić za pomocą kamery, musisz się im przysłuchiwać. Czasem nawet przez kilka lat. Wpierw musisz się stać zbieraczem, a dopiero potem filmowcem. Ożywianie animacji musi przebiegać naturalnie. Musi wychodzić od przedmiotów, a nie z twojego życzenia. Nigdy nie gwałć przedmiotów! Nie opowiadaj za pomocą przedmiotów (obiektów) własnych historii, ale ich historie” J. Švankmajer, *Dziesięciorgo przykazań*, dz. cyt., s. 408.

najwyraźniej korzystając z nieobecności właściciela. Ich bunt jest jednak o wiele bardziej konwencjonalny, po prostu naśladują pod nieobecność użytkownika jego zachowania. On sam zaś okazuje się ich więźniem, skrępowanym, zamkniętym w szafie, oczekującym na zakończenie piknikowego sezonu i ostatecznie skazanym na bezlitosną zagładę. Nieco inna wydaje się sytuacja w *Cichym tygodniu w domu* (1969), gdzie bohater, wiedziony złymi przecuciami, powraca skrycie do domu po to, aby zobaczyć, co się dzieje w środku, pod jego nieobecność. W ciągu tygodnia, spędzonego na podglądaniu, przekonuje się, że we wszystkich pomieszczeniach zapanowała całkowita anarchia. Przedmioty czują, że odzyskały absolutną wolność i zachowują się całkiem irracjonalnie. Nie widząc żadnej możliwości, aby w tym świecie przywrócić, narzucone kiedyś przez siebie reguły, bohater przygotowuje jego całkowitą likwidację.

W przywołanych filmach, zamykających wczesny okres twórczości Švankmajera, trudno znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego między człowiekiem a jego wytworami, zapanowała tak nieprzejednana wrogość. Poszlak dostarcza film *Historia naturae – suita* (1967), który obrazuje stosunek człowieka do przyrody. Utwór, dedykowany cesarzowi Rudolfowi II i nawiązujący do manierystycznej kultury jego epoki, ewokuje stosunek człowieka do naturalnego otoczenia. Film ten nie pozostawia żadnych wątpliwości, że człowiek „uśmierca” najbliższe otoczenie – biologiczne gatunki, których był niegdyś naturalną częścią składową. Niemal pewną konsekwencją tego stanu rzeczy musi być odwetowa wrogość przyrody wobec swojego – jak to sugeruje w filmie Švankmajer – „wszystkożernego władcy”, a w konsekwencji także wrogość utylitarnych przedmiotów.

Ciekawe pogłębienie tej konstatacji przynosi jeden z epizodów trzyczęściowego filmu *Et cetera* (1966). Środkowy fragment filmu, zatytułowany *Bat*, opowiada historię tresera, który próbuje poskromić dzikie zwierzę. Człowiek i bestia w naturalny sposób zamieniają się rolami – im bardziej zaawansowana jest tresura, tym bardziej dzikie zwierzę

nabiera cywilizowanych cech, a człowiek treser przemienia się na naszych oczach w bestię. Jeśli ta odwracalność ról wpisana jest w relację człowiek–natura, to oczywiście musi się ona odpowiednio przekładać na relację człowiek – jego wytwory.

W późniejszych filmach Švankmajera ta podstawowa w jego twórczości relacja ulega sublimacji, tracąc ostrość właściwą pierwszemu okresowi jego twórczości. Od tej chwili relacja między człowiekiem a otaczającym go światem przedmiotów nie będzie już miała charakteru pierwszoplanowego. Na czoło wysunie się problematyka utraty podmiotowości. W jego twórczości pojawiają się nowe rodzaje przedmiotów, możliwych do zaklasyfikowania jako surrealistyczne przedmioty „wytworzone” – z jednej strony homunkulusy, inspirowane manierystyczną wyobraźnią Arcimboldiego i duchem opowieści o praskim Golemie, z drugiej przedmioty „taktylne”, będące wynikiem eksperymentów artysty ze zmysłem dotyku.

* * *

Pierwszym udokumentowanym filmowo sygnałem wpływu manierystycznego mistrza, Giuseppe Arcimboldiego, na twórczość Švankmajera jest wspomniany już film *Gra z kamieniami*. Zrodzone przez niesforny zegar kamienie po raz pierwszy próbują „uporządkować się” w antropomorficzne kształty. Gdy zaś zaczynają zachowywać się jak ludzie, tzn. stają się wobec siebie agresywne, doprowadza to do katastrofy, po prostu źle pojęte podmiotowość i wolność mogą doprowadzić tylko do swojego przeciwieństwa.

Wpływ Arcimboldiego – jako jednego z tych dawnych artystów, których, obok Hieronima Boscha czy markiza de Sade’a, traktuje się niekiedy jako prekursorów surrealizmu – na twórczość Švankmajera można rozumieć bardzo dosłownie. Arcimboldi jest ważny dla Švankmajera nie tylko z powodów czysto formalnych, ale przede wszystkim ze względów ideowych. Jego manierystyczna wizja w oczywisty sposób pozostaje

w związku z malarską tradycją martwej natury. Personifikacje pór roku, żywiołów czy zawodów powstały na podstawie tej samej zasady użycia jako budulca kwiatów, owoców, warzyw, zwierząt, ryb, korzeni, a niekiedy także martwych przedmiotów, do stworzenia alegorycznych obrazów o wyraźnych cechach antropomorficznych. I jak zazwyczaj to bywało w tradycyjnych martwych naturach, wygląd tych „cegiełek”, z których zbudowane są postaci, uchwycony jest na jednym z etapów biologicznego cyklu, najczęściej w pełni rozkwitu, w tej krótkiej chwili, kiedy wszystko wygląda jak żywe, choć jako nieruchome jest już faktycznie martwe¹⁰.

Gdy ogląda się dwudziestosekundowy żart – *Flore* (1989), widać jak na dłoni, co czeski surrealista zawdzięcza włoskiemu manieryście. Švankmajer zdaje się po prostu kontynuować dzieło Arcimboldiego, przejmując paleczkę w miejscu, w którym włoski mistrz ją dla niego zostawił, jakby już w XVI w. wiedział, że kiedyś, zgodnie z tradycją praskiej magii, dzięki filmowi animowanemu możliwe będzie ożywienie tego, czemu nadał na płótnie znieruchomiałe, antropomorficzne kształty. We wspomnianym filmie *Flora* – nawiązującym tytułem do obrazu Arcimboldiego z 1591 r., dzisiejsza odmiana quasi-ludzkiej postaci, stworzonej z warzyw i owoców, rozkłada się, schnie i więdnie z „pragnienia”, którego, mimo iż obok stoi szklanka z wodą, nie może zaspokoić, gdyż, mając skrepowane ręce, nie jest w stanie po nią sięgnąć.

W innych filmach, takich jak *Kostnica* (*Kostnice*, 1970) czy *Wymiary dialogu* (*Možnosti dialogu*, 1982), odnajdujemy różne warianty obecności i wykorzystania „motywu Arcimboldiego”. W pierwszym z nich zwiedzamy wraz ze szkolną wycieczką ogromne sanktuarium (kostnicę w Kutnej Horze), w którym zbierano ludzkie szczątki od XIV w. W pewnym okresie wynajęci „artyści” zaczęli z czaszek i piszczeli, czyli po prostu z ludzkich kości, wykonywać użyteczne przedmioty – żyrandole, ołtarze, odrzwia, herby, inskrypcje i nieprawdopodobnych rozmiarów

¹⁰ Por. *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*, w niniejszym tomie.

i kształtów piramidy. Švankmajer tak prowadzi kamerę, aby stworzyć wrażenie możliwości „ożywienia” tych nowych przedmiotów. Trudno o bardziej przekonującą i zarazem drastyczny przykład ufundowania tego, co żywe, na tym, co martwe.

Z kolei w pierwszej części *Wymiarów dialogu* stajemy się świadkami powołania do życia ludzako podobnego do człowieka homunkulusa, który swoje „narodziny” zawdzięcza aktowi agresji i kanibalizmu. Trzy quasi-ludzkie głowy, wywiedzione ze świata Arcimboldiego, rzucają się na siebie i pożerają, doprowadzając do coraz większego zmiżdżenia pierwotnego budulca. W chwili gdy rozdrobniony materiał zamienia się w plastyczny materiał, stajemy się świadkami „narodzin” homunkulusa.

Švankmajer dzięki animowanej technice ma więc możliwość nie tylko wzbogacić artystyczną koncepcję Arcimboldiego o ruch, ożywając jego personifikacje, ale przede wszystkim, wychodząc od wyglądów, tych możliwych do uchwycenia jedynie przez krótką chwilę, pokazać, jak dochodzi do powstania homunkulusa oraz co go czeka niemal natychmiast po jego narodzinach, najwyraźniej naznaczonych jakimś grzechem pierworodnym. Artysta zdaje sobie wyraźnie sprawę, że podmiotowość, którą zazwyczaj identyfikujemy z człowieczeństwem i towarzyszącą jej wolnością, jest czymś niestałym, chwiejnym, niepewnym, ledwie stanem przejściowym między wzrostem i rozwojem a rozkładem i upadkiem.

Zrealizowany w 1989 roku film *Ciemność, światło, ciemność* (*Tma, světlo, tma*) najpełniej ilustruje tę egzystencjalną konstatację. Do niewielkiego pomieszczenia przedostają się części ciała jakiegoś znacznych rozmiarów czelakopodobnego stworzenia. Mozolnie, metodą prób i błędów, próbują złożyć się w antropomorficzną całość. Gdy ten „nowy” człowiek jest już gotowy, okazuje się, że jego możliwości korzystania z dopiero co zrodzonej podmiotowości są właściwie żadne. Homunkulus ledwie mieści się w pokoiku z lampą zawieszoną pod sufitem. Staje się co najwyżej więźniem i ofiarą swoich własnych aspiracji.

Znamienne, że w tym samym 1989 r. Švankmajer kręci inny, tym razem jednonominutowy żart, *Zakochane mięso* (*Zamilované maso*), stanowiący czytelną wykładnię jego ideowego nastawienia. Dwa plastry świeżo ukrojonej wołowiny „budzą się do życia”, gdyż wyraźnie czują, że pierwotny stan fizycznego połączenia był dla nich lepszy i bardziej naturalny niż ten, w którym się znalazły. Uroczne zaloty, których stajemy się świadkami, wydają się stwarzać szansę na miłosne spełnienie. Gdy jest od tego właściwie już o krok, bezduszne ręce kucharza rzucają obydwie kawałki mięsa na patelnię z rozgrzany tłuszczem. W tym zabawnym filmiku w jeszcze większym stopniu niż w poważnych dziełach Švankmajera twórca wyraża przekonanie o istnieniu pierwotnego, naturalnego stanu, który w wyniku naszej działalności został naruszony, jeśli nie całkowicie zaburzony. W opinii artysty po współczesnym człowieku można spodziewać się przede wszystkim aktu ostatecznej destrukcji.

* * *

Odwrotnością skupienia uwagi na podmiotowych aspiracjach przedmiotów jest w twórczości Švankmajera zainteresowanie procesem ludzkiej destrukcji i utraty podmiotowości. Temat ten przewija się w filmach artysty od *Ostatniej sztuczki pana Schwarzwalda i pana Edgara* (1964) aż po jego filmy długometrażowe. W pierwszych lalkowych filmach wyraża się on w utracie kontroli nad emocjami. Punktem wyjścia bywa zazwyczaj dialog, mogący świadczyć o możliwości porozumienia między stronami. Jednak szybko spostrzegamy jak w *Ostatniej sztuczce...* czy w *Trumniarni* przekroczone zostaje, za sprawą narastającej agresji, granica kontroli nad sobą i potem już same wydarzenia, niemal bez woli bohaterów, biegną ku tragicznemu finałowi. Utrata podmiotowości w filmach, których bohaterami są kukielki sprowadza się do dosłownego uprzedmiotowienia i fizycznego zniszczenia oraz powrotu bohaterów – lalek – do stanu sprzed nadania im ludzkiej postaci, a więc kawałków materiału, drewna, papier mâché, z których je zrobiono. Tak jest również w filmie *Don Juan*,

stanowiącym interpretację biblijnej historii zabójstwa Abła przez Kaina, odczytanej przez filtr starej, czeskiej sztuki kukielkowej.

Dialog, który niepostrzeżenie przechodzi w konfrontację, a ta przez agresję prowadzi do destrukcji i ostatecznej fizycznej eliminacji, a więc nie tylko do utraty podmiotowości, ale do całkowitego uprzedmiotowienia, stanowi wiodący motyw wielu późniejszych filmów. W *Wymiarach dialogu* po *Dialogu rzeczonym* (*Dialog věcný*) następuje *Dialog namiętny* (*Dialog vášnivý*), a po nim *Dialog wyczerpujący* (*Dialog vyčerpávající*). Homunkulusy zrodzone w pierwszej części, w drugiej przeżywają miłosne uniesienie, a kiedy ze zbliżenia rodzi się mały, jeszcze nie w pełni ukształtowany, a już niechciany, potomek, rzucają się na siebie z pretensjami. W trzeciej części, jak w pierwszych kukielkowych filmach, para bohaterów przechodzi od porozumienia do całkowitego wyniszczenia. Procesu tego nie da się ani zatrzymać, ani tym bardziej odwrócić.

Taki sam charakter ma film *Męskie gry* (*Mužné hry*, 1988) i ostatni zrealizowany przez Švankmajera krótkometrażowy film *Jedzenie* (*Jídlo*, 1992). Pierwszy, z pozoru nie pasujący tematem do twórczości artysty, pokazuje mecz piłkarski jako szczególne wydarzenie sportowe, w którym punkty odlicza się nie zdobytymi golami, lecz wyeliminowanymi z gry przez bezprzykładny akt agresji zawodnikami. Z kolei *Jedzenie* to historia trzech posiłków (śniadania, obiadu i kolacji), w trakcie których dochodzi do aktu agresji, kanibalizmu i wreszcie autokanibalizmu. Przypomina się tu *Historia naturae*, w której człowiek został przedstawiony jako „wszystkożerny pan”, traktujący całą przyrodę, a także wszystkie swoje wytwory przedmiotowo. W tym przypadku znaczy to, że uśmierca je, a potem używa ich tak, jakby były „przedmiotem pożywienia”. Graniczność tej sytuacji polega na tym, że człowiek podczas ostatniego posiłku sam siebie, poprzez akt autokanibalizmu, traktuje przedmiotowo.

Z podobną sytuacją spotykamy się w aktorskich filmach reżysera. Tutaj dochodzi do dosłownej redukcji człowieczeństwa, sprowadzenia podmiotu do roli przedmiotu. Po raz pierwszy można to dostrzec

w filmie *Ogród* (1968). Właściciel położonego za miastem domu zawozi swojego gościa do posesji otoczonej ogrodem. Tam czeka przybysza nie lada niespodzianka. Teren ogrodu otoczony jest prawdziwym „żywopłotem”, stanowią go bowiem nie splecione ze sobą krzewy, lecz trzymający się za ręce milczący ludzie. Nie upłynie zbyt wiele czasu, a gość uzupełni powstałą w żywopłocie wyrwę własną osobą.

Za wyjątkowy przykład urzeczowienia człowieka, odebrania mu wolności, możliwości wpływania na swój własny los, można uznać też dwa filmy artysty, które powstały z inspiracji prozą Edgara Allana Poeego. *Upadek domu Usberów* (*Zánik domu Usberů*, 1980) stanowi adaptację jego opowiadania, czytanego widzom w obszernych fragmentach z offu. Eksponując wpływ starej rodzinnej posiadłości na stan dusz i ciał jej mieszkańców, reżyser kreśli studium rozkładu o niezwykle sugestywnej i ekspresyjnej formie.

Z kolei *Wahadło, studnia i nadzieja* (*Kyvadlo, jáma a naděje*, 1983), będąc syntetyczną adaptacją dwóch opowiadań – *Studni i wahadla* Poeego i *Tortury nadziei* Auguste’a de Villiersa de L’Isle Adama, przynosi studium przeżyć skazańca, osadzone w czasach średniowiecznej inkwizycji. Tytuł filmu odpowiada trzem etapom tortury, której ofiarą pada bohater. Dwa pierwsze mają charakter przede wszystkim fizyczny, trzeci już czysto psychiczny. Gdy bohaterowi udaje się uciec przed zagrożeniami fizycznymi i odnaleźć drzwi – jak się wydaje – prowadzące ku wolności, u kresu drogi, stwarzającej nadzieję na ucieczkę, czeka groźny mnich. Sugestywna historia, opowiedziana bez słów subiektywną kamerą, stanowi kwintesencję stanu utraty wolności, a co za tym idzie, podmiotowości, redukcji człowieka, nieodwołalnie skazanego na klęskę, wyrażającą się w sprowadzeniu go do roli przedmiotu w rękach okrutnych inkwizytorów.

Dopelnieniem i wzbogaceniem o konteksty społeczno-polityczne tego głównego nurtu dojrzałej twórczości filmowej Švankmajera są dwa filmy. Pierwszy z nich, *Dziennik Leonarda* (*Leonardův deník* '72, 1972), był przyczyną kłopotów artysty, w wyniku których odsunięto go, na okres

większej części lat siedemdziesiątych, od możliwości realizacji filmów¹¹. Drugi zaś, *Koniec stalinizmu w Czechach* (*Konec stalinismu v Čechách*, 1990), jawnie rozliczeniowy, jako jedyny w twórczości artysty w tak bezpośredni i bezkompromisowy sposób rozprawia się z polityczną przeszłością jego kraju. Obydwa filmy problem uprzedmiotowienia rozpatrują w wymiarze społeczeństwa masowego, jak to się w Czechosłowacji ujmowało – „znormalizowanego”, i poddanego z jednej strony kulturowej uniformizacji, wynikającej z uwarunkowań technicznej cywilizacji, z drugiej – presji politycznej manipulacji, związanej z ideą stworzenia „nowego człowieka”, społeczno-politycznego homunkulusa, traktowanego przez Stalina i jego następców w równie utylitarny sposób, jak stworzone przez człowieka i buntujące się w filmach Švankmajera użytkowe przedmioty¹².

* * *

Wizja człowieczeństwa i utraty przez człowieka podmiotowości, której odwrotną stroną, a zarazem dopełnieniem, jest bunt przedmiotów użytkowych, stanowi w twórczości Švankmajera wyraz lęków i obsesji, demonów, które artysta, powołując się na praktykę dawnych magów, próbuje nazwać, aby się od nich uwolnić. W próbach tych – według deklaracji twórcy – decydującą rolę pełni wyobraźnia i poezja, pomagające człowiekowi wyzwolić się od tego, co go ogranicza¹³. W tej praktyce nazywania demona kryje się jednak pewien paradoks, od którego recepcję filmów Švankmajera trudno jest uwolnić – im dokładniej artysta określa swoje demony, tym bardziej my, widzowie, odnosimy wrażenie, że w jego wizji człowiek jest nie tylko przez nie determinowany, lecz wręcz zniewolony. W takim świetle ukazuje Švankmajer człowieka

¹¹ Por. A. Nádvořníková, *K surrealismu*, Praha 1998, s. 248.

¹² W obszerniejszy sposób problem ten został zanalizowany w tekście *Jan Švankmajer przeciw ideologii i propagandzie*, zamieszczonym w niniejszym tomie.

¹³ Por. *Jestem surrealista, a nie twórcą filmowym. Z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudzkiński*, w niniejszym tomie.

m.in. w swoim drugim pełnometrażowym filmie – *Lekcja Fausta* (1994). Współczesny odpowiednik bohatera stworzonego przez Christophera Marlowe’a i Johanna Wolfganga Goethego, uświadamiający sobie, że jest istotą bardziej zniewoloną od otaczających go przedmiotów, próbuje zapanować nad swoim demonem, nazywając go, czyli przywołując po imieniu. W rezultacie jednak, gdy wydaje się, że zyskuje władzę nad własnym losem, wpada w zastawioną przez tego demona, a więc w jakimś sensie przez siebie samego, pułapkę. Švankmajer wpisuje tym samym swoją surrealistyczną interpretację, a także całą swoją artystyczną działalność, w główny nurt tradycji kultury europejskiej.

W twórczości filmowej Švankmajera można jednak odnaleźć co najmniej dwie przesłanki wskazujące na możliwość choć częściowego rozwiązania wspomnianego paradoksu. Pierwszą stanowi obecność w jego filmach, przeciwstawionej myśleniu dorosłych, wyobraźni dziecięcej. Drugim zaś jest pojawienie się na dojrzałym etapie jego artystycznej działalności wspomnianych przedmiotów taktylnych, które obnażają co prawda charakter kondycji współczesnego człowieka, ale, zgodnie z przekonaniem twórcy, stwarzają również szansę odbudowania jakiejś odmiany pierwotnego związku człowieka z otaczającym go światem.

* * *

Wobec licznych deklaracji i filmowych świadectw Švankmajera niepotrzebne wydaje się udowadnianie tezy, że dziecięca wrażliwość leży u podstaw całej jego twórczości filmowej. Z perspektywy dziesięcioleci, które upłynęły od filmowego debiutu, wyraźnie zauważalny jest rys staromodnego infantylizmu, właściwy jego pracom od wczesnych filmów kukielkowych, przez animacje przedmiotowe, aż po dokonania pełnometrażowe. Cztery filmy wysuwają się tutaj na pierwszy plan, jako spektakularne przykłady wykorzystania i afirmacji dziecięcego, w tym przede wszystkim dziewczęcego, punktu widzenia. Pierwszym jest *Jabberwocky* (1971) według minipoematu Lewisa Carrolla, pochodzącego

z drugiej części przygód Alicji, czyli *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*¹⁴. Film pozostaje równocześnie pod wyraźnym wpływem twórczości poetyckiej Vitezslava Nezvala. Po raz pierwszy, jeszcze przed *Upadkiem domu Usherów*, artysta dosłownie cytuje utwór literacki, zapoznając z nim odbiorcę głosem lektora z offu, natomiast w warstwie wizualnej proponując cały ciąg swobodnych skojarzeń, przez wielu widzów zapewne potraktowanych jako bardzo luźna, ledwie jedna z możliwych interpretacji, a właściwie ilustracji, utworu.

W tym filmie, jak w pigułce, otrzymujemy ekstrakt świata Švankmajera. W dzieciennym pokoju, pod nieobecność użytkownika, lalki, klocki, ubranka dziecięce, domek dla lalek, żołnierzyki i inne przedmioty prowadzą swoją grę, pełną pozornej niewinności, w gruncie rzeczy okrutną i zupełnie niepasującą do stereotypowych wyobrażeń o dziecięcej wrażliwości. Jest w niej miejsce i na ożywianie tego, co martwe, spektakularny rozkład i gnicie tego, co żywe, krew tryskającą z samookaleczającego się scyzoryka i oczywiście zabawę w wojnę, a wreszcie, co może najbardziej szokujące, na kanibalistyczną ucztę, którą urządza największa lalka, najpierw gotując, a potem spożywając o wiele mniejsze od siebie lalki koleżanki. Powracający jak refren motyw ułożonego z klocków labiryntu, który burzy nieobliczalny w swych ruchach kot, można uznać za swoisty komentarz do zapętlonej sytuacji świata, który właśnie podglądamy. Toteż gdy któryś już raz z rzędu kot wtrąca się w nie swoje sprawy, pozostaje go tylko zamknąć w klatce, aby nie przeszkadzał przedmiotom z dziecięcego świata w neurotycznym zaspokajaniu ich głodu wolności.

Jabberwocky jest z jednej strony filmem wyraźnie korespondującym z krótkometrażową trylogią Švankmajera. Tak jak tam, w świecie dorosłych, tak i tutaj, w dzieciennym pokoju, pod nieobecność dziecięcego użytkownika, dochodzi do swistego buntu przedmiotów, tym razem

¹⁴ L. Carroll, *Dżabbersmok*, w: tegoż, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 22.

jest to jednak bunt zastanawiająco zgodny z charakterem dziecięcej wyobraźni. Z drugiej strony zapowiada on realizację adaptacji *Przygód Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla, zatytułowanej *Coś z Alicji*, w której odmiennie niż w *Jabberwocky*, dziewczynka, mieszkanka i użytkowniczka dzieciennego pokoju, od początku do końca jest obecna na ekranie i to, co jej się przydarza, wydaje się balansować na cienkiej granicy odgradzającej sen od realnego doświadczenia. Jak na samym początku mówi widzom bohaterka: „Zobaczcie film. [...] Żeby nie zapomniała. Teraz musicie zamknąć oczy. Inaczej niczego nie zobaczycie”¹⁵.

Coś z Alicji rozpoczyna się, podobnie jak w oryginale Carrolla, od pojawienia się Białego Królika, który powiedzie bohaterkę w zagadkowy, tajemniczy świat, gdzie wszystko przeczy fundamentalnym zasadom logiki. Na samym początku widzimy, że Królik, tak jak i inne występujące w filmie zwierzęta, jest zarazem martwy i żywy. Martwy – bo wypełniony trocinami, żywy – bo za sprawą ruchu powracający do życia i wyzwalaający się z niewoli dziecięcego pokoju. Inne „zwierzęta” także cechuje ta sama dwoistość. Czaszki i piszczele, połączone z wypchanymi trocinami kawałkami materiału, nie tylko zaczynają żyć, ale stają się wobec bohaterki zaczepne, a nawet agresywne. Zwierzęta dążą do tego, aby „uśmiercić” bohaterkę, czyli unieruchomić ją, i w pewnym momencie im się to właściwie udaje. Alicja, uwięziona w ogromnych rozmiarów lalce, musi dołożyć niemałych starań, aby się z tego kukielkowego kokonu wyzwolić. Najbardziej przerażająca i zarazem symboliczna dla tej nekrofilicznej tendencji wydaje się scena, w której z jajek umieszczonych w wytłoczkach wykluwają się zamiast żywych kurczaków ich ożywione kościotrupy.

¹⁵ Fragment listy dialogowej, obejmujący czołówkę filmu. W czwartym punkcie swojego *Dekalogu* Švankmajer pisze: „Nieustannie zmieniał sen w rzeczywistość, i na odwrót. Nie istnieją tutaj żadne logiczne przejścia. Sen od rzeczywistości oddziela tylko jedna niepozorna czynność: podniesienie lub opuszczenie powiek. We śnie na jawie nie dzieje się nawet tyle” (J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, dz. cyt., s. 409).

Przygody Alicji w świecie, do którego powiódł ją Królik, tak jak w oryginale Carrolla pełne są niespodzianek i trudnych do przewidzenia zdarzeń. Nie obowiązują w nim prawa, na które możemy liczyć w realnym świecie – zegarki, mimo oczywistego upływu czasu, wskazują ciągle tę samą godzinę, drzwi, szuflady prowadzą do innego świata, w którym czeka bohaterkę kolejna porcja niespodzianek. Alicja nie wydaje się tym, co się jej przydarza, specjalnie zaskoczona ani przerażona, mimo to szuka jakichś prawideł, które pozwalałyby jej poruszać się w tym nieznanym świecie. Nie może jednak liczyć na ustalone reguły, a każde jej zachowanie może pociągnąć za sobą nieoczekiwane skutki, jak np. wtedy, gdy jej lzy stają się przyczyną powodzi. Nawet odkryty mechanizm pomniejszania się bohaterki po wypiciu atramentu i powiększenia po zjedzeniu ciastka zawodzi, bo już za drugim razem konsumpcja atramentu i ciastka powoduje odwrotne rezultaty. Właściwie tylko jednego może być Alicja w tym świecie pewna – właśnie niepewności. Symboliczne dla sytuacji, w której się znajduje, wydaje się to, że ilekroć na jej drodze pojawia się stolik z szufladą, którą chce lub musi otworzyć, galka stanowiąca uchwyt pozostaje jej w ręce, a szufladę trzeba otworzyć innym sposobem. Za pierwszym razem wsadza palec w pozostałą po wyrwanym uchwycie dziurkę i kalecty się do krwi cyrklem, potem zaś podważa ją ostrymi narzędziami. Zawsze jednak ryzykuje doświadczenie trudne w skutkach do przewidzenia. Wyjściem z sytuacji staje się oczywiście przebudzenie Alicji, niemniej puste akwarium, w którym wcześniej unieruchomiony był Królik, wzmacnia wątpliwość, czy aby w przygodzie dziewczynki nie było więcej realnych pierwiastków, niż mogłoby się to na pierwszy rzut oka wydawać.

Swobodna i wybiórcza adaptacja Švankmajera, co podkreśla tytuł filmu, zachowując oniryczny charakter oryginału, nasycy równocześnie powieść Carrolla specyficznymi cechami wyobraźni czeskiego artysty¹⁶.

¹⁶ Warto porównać z filmem ilustrowaną przez Jana Švankmajera czeską edycję obydwu części prozy L. Carrolla – L. Carroll, *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*, transl. J. Císař, M. Jareš, Praha 2017.

Ten film uświadamia, w większym jeszcze stopniu niż pozostałe, że tak jak w klasycznej psychoanalitycznej interpretacji sen traktowany jest jako wentyl podświadomości, tak dzięki filmowi *Coś z Alicji* możemy na całą twórczość filmową Švankmajera spojrzeć właśnie jak na wentyl, nie tylko jego indywidualnej podświadomości, ale i naszej zbiorowej. Sam artysta skłonny jest zresztą do podkreślania terapeutycznego znaczenia nie tylko swojej, ale wszelkiej twórczości artystycznej¹⁷. Fakt, że czeski twórca po przeniesieniu na ekran klasycznych, „dorosłych” tekstów literatury grozy (obok Poeego także *Zamek Otrantski (Otrantský zámek, 1973–1979)* według powieści H. Walpole’a) w swoim debiutanckim filmie pełnometrażowym sięgnął po sprawdzone dzieło literatury dziecięcej, odważył się na zrzucenie dominującego dotychczas w jego twórczości „dorosłego” kamuflażu i tak jawne dopuszczenie do głosu elementów świadomości infantylniej, wydaje się świadczyć o nasilającej się w jego filmach potrzebie dialogu z pierwotnym typem wyobraźni, który – w jego przekonaniu – związany jest z doświadczeniami pierwszych lat życia każdego człowieka.

* * *

Potwierdzeniem tej tendencji do infantyilizacji stała się realizacja kolejnej pary filmów, pozostających w podobnej jak *Jabberwocky* i *Coś z Alicji* relacji. I tym razem krótki film powstał w kilkanaście lat przed filmem długometrażowym. *Do piwnicy (Do pivnice/Do sklepa, 1982)* można bowiem potraktować jako samoistny, spełniony artystycznie zwiastun *Ociosanka* z 2000 r. Krótkometrażowy film odwołuje się do powszechnego doświadczenia, którym była dla dzieci, mieszkających w starych, miejskich kamienicach, ze słabo oświetlonymi piwnicami, wyprawa po

¹⁷ W dziewiątym punkcie swojego dekalogu Švankmajer pisze: „Uprawiaj sztukę jako środek autoterapii. Taka bowiem antyestetyczna postawa przywodzi sztukę ku bramom wolności. Jeśli sztuka ma w ogóle jakiś sens, to jedynie taki, że nas uwalnia. Żaden film (obraz, wiersz) nie może uwolnić widza, jeśli tej ulgi nie przyniesie samemu autorowi. Cała reszta to kwestia „powszechnego subiektywizmu”. Sztuka, czyli permanentne uwalnianie” (J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, dz. cyt., s. 410).

zmagazynowane tam wiktuały. Bohaterka – dziewczynka nieco starsza od Alicji – schodzi krętymi schodami, aby przynieść w wiaderku ziemniaki. Już zachowanie spotkanych na klatce schodowej sąsiadów budzi jej zdziwienie, ale to dopiero preludium tego, co zobaczy w piwnicy – przedmioty żyjące własnym życiem, sąsiedzi odprawiający jakieś dziwaczne rytuały, nawet ziemniaki niepoddające się woli właścicielki, niesforne wyskakujące z wiaderka. Mimo to bohaterka, choć załęczniona, nie wydaje się szczególnie zagubiona w tym świecie rządzonym jakimiś irracjonalnymi regułami. Odnosi się nawet wrażenie, że pełni ona rolę pośrednika między nami, widzami, a tym, co razem z nią oglądamy. Jest kimś, kto ma oswoić ten niezrozumiały dla nas, dorosłych, świat.

Podobną rolę przyjdzie odegrać w pełnometrażowym *Ociosanku* innej młodej bohaterce, dojrzewającej właśnie Elżbietce. Historia bezplodnego małżeństwa, które za wszelką cenę chce mieć własne dziecko, opowiedziana w konwencji obyczajowego filmu fabularnego, osadzonego w praskich realiach, bardzo szybko wprawia widza w osłupienie. Głód rodzicielskiego uczucia jest tak dojmujący, że od pewnej chwili jesteśmy przekonani, iż w jakiś sposób zostanie zaspokojony. Gdy nie powiedzie się kolejna próba zajścia w ciążę, mąż wystruga drewniane niemowlę z wykarczowanego na działce korzenia. Po dziewięciu miesiącach pozorowanej ciąży Horakowie będą mogli powiadomić sąsiadów o szczęściu, które ich spotkało, a małżonek spostrzeże z przerażeniem, że stworzony przez niego Ociosanek ożyje w ramionach karmiącej go „matki” i zacznie wykazywać nadnaturalny apetyt. Jediną osobą zdolną do rozpoznania sytuacji okaże się Elżbietka, dociekliwie przyglądająca się temu, co dzieje się w kamienicy i marząca, aby wreszcie sąsiadom urodziło się dziecko, z którym mogłaby się bawić. To ona sięgnie po stuletnią bajkę Karola Erbena i dowie się z niej, w jakim kierunku rozwiną się wydarzenia i jaki los spotka tytułowego bohatera.

W *Ociosanku* jeszcze wyraźniej niż we wcześniejszych filmach długometrażowych Švankmajera zbiegają się podstawowe motywy jego

twórczości. Powraca w nim większość jego obsesji. Wrażenie, że ten film jest summą filmowej działalności artysty, jest tak silne, że w pierwszym momencie jesteśmy go w stanie uznać za zrealizowany jakby według recepty, ze stałych elementów jego wyobraźni. Jest tu bunt Ociosanka – homunkulusa, kanibalizm, obsesyjny stosunek do seksualności i jedzenia, starcza pedofilia i straszne, wścibskie mieszczaństwo, mroczna piwnica i wyraźna metamorfoza niemowlęcia w lalkę. W tym świecie swobodnie poruszać się może tylko Elżbietka, która nie tylko zaakceptuje Ociosanka, ale stanie się jego sojusznikiem, również w konfrontacji z „ojcem”, który od pewnego momentu będzie przekonany o konieczności zabicia, a przynajmniej unieszkodliwienia żarłocznego, uprawiającego kanibalizm dziecka.

Ociosanek stanowi rodzaj groteskowego, artystycznego donosu na mentalność współczesnych dorosłych, w którym artysta, tak jak i w innych swoich filmach, przeciwstawia dojrzałości, może chwilami okrutną, ale za to żywą, wyobraźnię dziecka, świadczącą o zdolności nawiązywania pierwotnego kontaktu z otoczeniem. Podobny charakter ma poprzedni film Švankmajera, *Spiskowcy rozkoszy* (1996), chociaż w tym przypadku patronuje mu nie literatura dziecięca, lecz jak najbardziej dorosła tradycja europejskiej sztuki, kultury i obyczajowości na czele z powieściami markiza de Sade’a i Leopolda von Sacher-Masocha.

Ponownie jesteśmy w praskiej kamienicy, tym razem zamieszkaney wyłącznie przez dorosłych, którzy oddają się co niedzielę dziwnym praktykom. Szybko domyślamy się, że mają one nie tylko charakter seksualny, ale wręcz patologiczno-seksualny. Mieszkańcy przez cały tydzień prowadzą skrupulatne przygotowania, aby w dzień wolny od pracy zaspokajać się w indywidualnych, dojmująco samotnych erotycznych aktach, stanowiących manifestacyjne zaprzeczenie, przypomnianych w czołówce filmu, XVIII-wiecznych przedstawień seksu grupowego. Tym, co łączy współczesną opowieść z dawnymi seksualnymi praktykami, jest właśnie ich sadomasochistyczny charakter. W opowieści Švankmajera

szczególną rolę odgrywa jednak rozbudowana, właściwa całej jego twórczości, komponenta „przedmiotowa”. Tytułowi spiskowcy rozkoszy zaspokajają bowiem swoje potrzeby seksualne, używając specjalnie do tego celu wykonanych przedmiotów – kukieł, masek, szczotek do masażu, erotycznych urządzeń, pracowicie lepionych z miększu chleba kuleczek, a także karpi pływających w miednicy, nieświadomych funkcji, której służą.

Erotyczne przeznaczenie tych wszystkich „przedmiotów”, od których bohaterowie wydają się być najzwyczajniej uzależnieni, jest oczywiste, tak jak oczywisty jest ich wymiar dotykowy (taktylny). Początek eksperymentów ze zmysłem dotyku datuje się w twórczości Švankmajera od połowy lat siedemdziesiątych, gdy artysta, odsunięty od możliwości realizowania filmów – jak to sam podkreśla – manifestacyjnie odwrócił się od wizualnych komunikatów i rozpoczął wraz z grupą kolegów badania nad taktylnością i synestezją – korelacją między wrażeniami dotykowymi i wzrokowymi¹⁸. Efektem tych eksperymentów stało się stworzenie teorii nowego typu przedmiotów, która znalazła odbicie m.in. w obydwu przywołanych filmach Švankmajera.

Artysta zdaje się w nich wyrażać przekonanie odnośnie do możliwości odbudowy więzi pomiędzy człowiekiem a otoczeniem przez specjalnie w tym celu tworzone przedmioty. W dziejach ewolucji gatunku ludzkiego rozwinęła się komunikacja oparta na ukształtowanym później od dotyku zmyśle wzroku. Człowiek sam wpadł w zastawioną przez siebie pułapkę, doprowadzając przez rozwój cywilizacji do nieodwracalnych zmian, które twórca uznaje za przejaw patologii. Stąd próba odbudowy

¹⁸ W piątym punkcie Švankmajer formuluje fundamentalną zasadę, która legła u podstaw jego eksperymentów z taktylnością: „Jeśli się wahasz, czemu dać pierwszeństwo – spojrzeniu oka czy doznaniu ciała – zawsze daj pierwszeństwo ciału, ponieważ dotyk jest zmysłem starszym niż wzrok i jego doświadczenie jest bardziej fundamentalne. Ponadto oko jest we współczesnej cywilizacji audiowizualnej dosyć zmęczone i «zepsute». Doświadczenie ciała jest bardziej autentyczne, nieobciążone dotąd estetyzacją. Nie możesz jednak zapomnieć o przejściu, jakie otwiera przed tobą synestezja” (J. Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, dz. cyt., s. 409).

więzi ze światem z wykorzystaniem zmysłu dotyku ma w przywołanych filmach Švankmajera groteskowy i równocześnie niemal rozpaczliwy charakter. Z jednej strony rzeczywiście dochodzi do odtworzenia relacji, z drugiej zaś więź ta obnaża nędzę kondycji współczesnego człowieka, zaspokajającego swoje potrzeby w trybie gorączkowo poszukiwanego, namacalnego kontaktu ze światem.

Tak postępują mieszkańcy kamienicy w *Spiskowcach rozkoszy*, taki charakter ma też zachowanie „matki” tytułowego bohatera w *Ociosanku*. Jej potrzeba macierzyństwa, niemożliwa do zaspokojenia w wyniku naturalnej prokreacji, znajduje spełnienie w wymiarze – jakbyśmy to ze zdroworozsądkowego punktu widzenia ujęli – chorobliwym, jeśli nie wręcz patologicznym. To właśnie dotyk jej przygotowanego na macierzyństwo ciała sprawi, że zwykły korzeń ożyje w jej ramionach, w kapitalnej scenie karmienia tego niezwyklego niemowlęcia, narodzonego jakby w odległej, animistycznej kulturze, przenikniętej magicznym stosunkiem do otaczającego świata. Scena ta swoją przewrotną wymową wywiera na widzu równie silne wrażenie, jak przed laty finałowa scena *Dziecka Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968) Romana Polańskiego.

* * *

Nie wydaje się zbyt ryzykowne twierdzenie, że spośród trzech nurtów historii kina, które pozostają w oczywistej korespondencji z głównymi awangardowymi prądami sztuk plastycznych XIX i XX w., surrealizm jawi się jako najtrwalszy, ciągle żywy kierunek filmowej twórczości. Przyczyn tego stanu rzeczy upatrywać należy m.in. w głęboko ideologicznie przewrotnym charakterze tego artystycznego nurtu. Francuski impresjonizm i niemiecki ekspresjonizm, które w znaczący sposób wpłynęły na kształtowanie się sztuki filmowej w okresie kina niemego, doczekały się w epoce kina dźwiękowego licznych kontynuacji, czego wyróżniającymi się przykładami są z jednej strony filmy *Miłość Ehwiry Madigan* (*Ehwira Madigan*, 1967) Bo Widerberga i *Piknik pod Wiszącą Skalą*

(*Picnic at Hanging Rock*, 1975) Petera Weira, z drugiej zaś, choćby pierwsza trylogia Larsa von Triera – *Element zbrodni* (*Forbrydelsens element*, 1984), *Epidemia* (*Epidemic*, 1986) i *Europa* (*Europa*, 1991). Jednak fakt, że obydwa kierunki spełniały się tak często w wyrafinowanej plastycznie formie filmowych obrazów, sprowadzając rzeczywistość do warstwy wyglądu, sprawia, że pozostają w tyle za surrealizmem, którego warstwa ideowa jeśli nie odrzuca, to spycha na dalszy plan wartości czysto estetyczne, kładąc szczególnie nacisk na wywrotową i zrewoltowaną treść filmowego przekazu¹⁹.

Przez długie lata dostrzeganie w Luisie Buñuelu jedyne konsekwentnego, filmowego surrealisty było przyczyną obaw, że zmierzch tego filmowego nurtu nastąpi w chwili śmierci jego koryfeusza. Przewidywania te jednak nie spełniły się. Surrealizm nie tylko przeżył odejście Buñuela w 1983 r., ale i dalej rozwijał się zarówno w filmach twórców, którzy niewątpliwie są jego współczesnymi kontynuatorami, np. Davida Lyncha, Jean-Pierre’a Juneta, Marca Caro czy Davida Cronenberga, jak i wielu innych artystów, którzy mieli pewne związki z surrealizmem. Jednym z najciekawszych filmowców, którego dorobek można pod tym właśnie kątem interpretować, pozostaje Roman Polański²⁰.

Surrealistyczna twórczość Jana Švankmajera, budząca najpierw w krajach anglosaskich, a potem także w wielu innych krajach zachodniej kultury, duże zainteresowanie, wpisuje się w silnie zaznaczający się we współczesnym filmie nurt krytyczny wobec utylitarne go charakteru naszej cywilizacji. Filmowe dokonania czeskiego artysty należy uznać w związku z tym za zrewoltowane, choć w odmienny sposób niż

¹⁹ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenie i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985. Por. również B. Zmudziński, *Animation as Detonation. Anti-Civilizational and Counter-Cultural Aspects of the Philosophical Attitude of the Cinema of Jan Švankmajer*, w: *Obsession, Perversion, Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation*, O. Bobrowska, M. Bobrowski (ed.), Bielsko-Biała, Kraków 2016. Polska wersja tego tekstu została umieszczona w tym tomie pod tytułem *Animacja jako detonacja. Antycywilizacyjne i kontestacyjne aspekty postawy ideowej w twórczości filmowej Jana Švankmajera*.

²⁰ Por. L. Masterman, *Matnia w lustrze surrealizmu*, tłum. E. Siemicka, w: *Roman Polański*, B. Zmudziński (red.), Kraków 1995, s. 87–99.

antymieszczańsko nastawione filmy Luisa Buñuela. Porównanie między tymi dwoma twórcami możliwe jest jednak co najmniej na dwóch płaszczyznach – imaginacyjnej i realistycznej. Imaginacyjnej, bo obydwaj zdają się holdować słynnej, popularnej wśród surrealistów, maksymie markiza de Sade’a: „Żadnych granic dla wyobraźni”. Realistycznej, bo również obydwaj wykazali – jeden całą swoją twórczością, drugi zwłaszcza swoimi pełnometrażowymi filmami – że twórczość surrealistyczna możliwa jest także w filmowych obrazach operujących realistycznie odtworzonymi wyglądami świata zewnętrznego. Tym samym pytanie, postawione przed kilkadziesiąt laty przez Jerzego Płażewskiego, a dotyczące twórczości Buñuela, czyli jak być surrealistą w sztuce filmowej²¹, zyskało w dojrzałej artystycznie działalności Švankmajera, zarówno w obszarze filmu animowanego, jak i formie syntetyzującej film animowany z aktorskim, bodaj najoryginalniejszą w dziejach sztuki filmowej alternatywną odpowiedź.

²¹ J. Płażewski, *Jak być surrealistą w sztuce filmowej?*, „Kino” 1979, nr 7, s. 41–47.

*Giuseppe Arcimboldi -
prekursor twórczości filmowej
Jana Švankmajera*



ależność twórczości filmowej Jana Švankmajera od do-robku malarskiego, zwłaszcza zaskakujących swoją oryginalnością antropomorficznych wizerunków, Giuseppe Arcimboldiego, stanowi zupełnie wyjątkowy fenomen w dziejach filmu artystycznego, w tym animacji, a także szeroko rozumianych sztuk plastycznych. Jego niezwykłość pogłębiają jeszcze paradoksalne okoliczności towarzyszące powstaniu filmów, wśród których na pierwszy plan wysuwa się faktyczna nieobecność dzieł plastycznych włoskiego manierysty w XX-wiecznej Pradze, czyli w miejscu urodzenia i dojrzewania oraz aktywności artystycznej czeskiego surrealisty. Spowodowana ona została m.in. zawieruchami wojennymi pustoszącymi miasto, w tym zwłaszcza jego lewy brzeg, i przyczyniającymi się do rozproszenia słynnej kolekcji – Gabinetu Sztuki i Osobliwości (*Kunst- und Wunderkammer*), której podstawy stworzyli cesarze Ferdynand I i Maksymilian II, a doprowadził ją do pełnego rozkwitu jeden z największych mecenasów i zarazem oryginałów wśród władców europejskich wszystkich epok – cesarz Rudolf II Habsburg.

Fakt, że aby poznać malarstwo Arcimboldiego, dzisiaj trzeba udać się do pobliskiego Wiednia, a potem do bardziej odległych miast europejskich Sztokholmu, Monachium, Paryża, Bazylei, Madrytu, Mediolanu, Berlina czy Cremony, nie przeszkodził jednak w drugiej połowie XX w. praskiemu artyście, wzorem surrealistycznych poprzedników, odnaleźć duchowy związek, a później podjąć ideowy i kulturowy dialog z jednym

z najbardziej ekscentrycznych artystów całych dziejów malarstwa europejskiego i szerzej z reprezentowaną przez niego rudolfiną epoką.

Giuseppe Arcimboldi, włoski malarz, prawdopodobnie pochodzenia niemieckiego, pozostający w kręgu oddziaływania środowiska mediolańskich artystów i humanistów, w tym sztuki Leonarda da Vinci¹, zanim zawędrował na dwór habsburski do Wiednia i Pragi, dał się poznać jako dojrzały artysta, tworząc razem z ojcem Biagiem na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XVI w. najpierw projekty, a potem na ich podstawie witraże dla mediolańskiej katedry, a także, pod koniec tego drugiego dziesięciolecia już samodzielnie, serię ośmiu gobelinów dla katedry w Como, bogato dekorowanych owocami, roślinami i kwiatami, a więc tymi elementami, które będą obficie, choć w zupełnie inny sposób, wykorzystywane przez artystę w późniejszym okresie jego twórczości².

Arcimboldi zwrócił na siebie uwagę dworu niemieckiego, malując w 1551 r. pięć herbów dla przebywającego w Mediolanie księcia Ferdynanda, późniejszego cesarza Ferdynanda I. Minęło jednak ponad dziesięć lat, zanim w 1562 r. ostatecznie uległ namowom cesarza i udał się na stałe najpierw do Wiednia, a potem wraz z cesarskim dworem do Pragi. Tak na habsburskim dworze rozpoczął się najdłuższy, obejmujący ponad ćwierć wieku, etap w życiu artysty, okres służby u kolejnych trzech cesarzy: Ferdynanda I (daty panowania: 1526–1564), jego syna – Maksymiliana II (1564–1576) i wnuka – Rudolfa II (1576–1612).

Wbrew najbardziej utartym opiniom, które wiążą oryginalną twórczość włoskiego artysty przede wszystkim z osobą i czasem panowania najmłodszego z wymienionych władców, już na samym początku pobytu w Wiedniu, po zastąpieniu tracącego wzrok nadwornego portrecisty

¹ Por. S. Ferino-Pagden, *Giuseppe Arcimboldo. Artiste de cour, philosophe, rhétoricien, magicien, ou simple divertisseur?*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, katalog wystawy Musée Luxemburg w Paryżu (2007/2008) i Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (2008), S. Ferino-Pagden (ed.), Milan 2007, s. 17–19.

² Por. W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 68–69.

Jakoba Seiseneggera, stworzył on m.in. serię oryginalnych obrazów z cyklu *Cztery pory roku: Zima, Wiosna, Lato, Jesień* (1563), których powstanie traktowane jest jako przełomowe w jego artystycznej karierze³. W następnych latach za panowania kolejnego władcy – Maksymiliana II – powstały *Cztery żywioły* (1566), kolejne wersje *Czterech pór roku* oraz wiele pojedynczych płócien stanowiących w pewnym sensie „portrety typowe”, a właściwie zawodowe, często jednak inspirowane postaciami współczesnych osobistości, w tym m.in. *Prawnik* (1566, portret cesarskiego doradcy Johanna Ulricha Zasiusa⁴), *Bibliotekarz* (około 1566, prawdopodobnie portret Wolfganga Laziusa⁵, choć inne źródła podają też dworzanina – Johanna Sambuca⁶), *Kucharz i Podczaszny* (1574) oraz *Admirał* (niedatowany). Należy do nich także, uchodzący za podsumowanie artystycznej kariery, namalowany już po opuszczeniu cesarskiego dworu, sławny portret Rudolfa II *Wertumnus* (1590 lub 1591), w powszechnej opinii uznawany za zwieńczenie artystyczne i ideowe całej twórczości artysty. Wokół niektórych z tych płócien toczą się po dziś dzień spory o ich autentyczność, wiele jest zaginionych, niektóre znajdują się w rękach prywatnych, reszta zdobi muzea europejskie, w tym m.in. wiedeńskie Kunsthistorisches Museum, paryski Luwr i madryckie Museo de la Real Akademia de Bellas Artes de San Fernando.

Oprócz działalności malarskiej aktywność artystyczna i twórcza Arcimboldiego dotyczyła w tym okresie także innych obszarów życia dworskiego. Przyczyniała się do tego niezwykła rozległość zainteresowań i umiejętności artysty, nie tylko malarza, ale także architekta, inżyniera oraz – jakbyśmy to dzisiaj powiedzieli – scenografa, projektanta kostiumów i masek, scenarzysty i reżysera licznych pochodów, festynów, turniejów, triumfalnych wjazdów i innych doniosłych uroczystości. Jego

³ Tamże, s. 15.

⁴ Por. J. Zydorowicz, *Twarze manieryzmu i twarze surrealizmu w kontekście przedstawień antropomorficznych*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka” 1998, nr 2–3, s. 94.

⁵ Por. A.M. Ripellino, *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997, s. 113.

⁶ Tamże.

działalność na tym polu odpowiadała temu, w czym dzisiaj spełniają się niektórzy artyści, podejmując się na zlecenie państwowych, a coraz częściej ponadnarodowych mecenasów, realizacji największych spektakli tworzonych na potrzeby i pod dyktando mediów⁷.

Formą artystycznej dokumentacji tego obszaru aktywności manierystycznego artysty jest słynna teka z wykonanymi tuszem 150 rysunkami, zawierająca szkice scenograficzne i projekty kostiumów, przygotowywanych z okazji różnych dworskich uroczystości, sprezentowana przez artystę w 1585 r. cesarzowi Rudolfowi II, a dzisiaj znajdująca się we florenckiej Galerii Uffizi (*Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*). Ich dziwny, groteskowy i najczęściej fantastyczny charakter sprawia, że są podobne do znanych dzieł malarskich artysty⁸.

Trzecim obszarem aktywności Arcimboldiego, szczególnie intensywnie eksplorowanym przez artystę po objęciu władzy przez cesarza Rudolfa II, jest najslabiej współcześnie udokumentowana działalność kolekcjonerska. Nie był on jedynym ekspertem, który podejmował wysiłki na rzecz wzbogacenia słynnej cesarskiej *Kunst- und Wunderkammer*, ale należał do ścisłego grona największych autorytetów w tej dziedzinie, m.in. obok sławnego włoskiego antykwarium Jacopo Strady⁹. Ten w owym czasie jeden z najsłynniejszych gabinetów, którego istnienie miało niewątpliwy wpływ na rozwój europejskiego kolekcjonerstwa, uległ – tak jak i dzieła malarskie Arcimboldiego – rozproszeniu głównie w wyniku zawieruch historycznych, z których do najdrastyczniejszych należały grabieże z okresu wojny trzydziestoletniej (w 1620 r. po bitwie na Białej Górze i w 1648 r., gdy Szwedzi opanowali lewy brzeg Węławy

⁷ Na przykład Zhang Yimou, mający duże doświadczenia w dziedzinie realizacji imponujących spektakli operowych, wyreżyserował oficjalne uroczystości inauguracyjne i zamykające igrzyska olimpijskie w Pekinie 2008 (por. A. Helman, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk 2009, s. 375–380), a z kolei Danny Boyle uroczystości w ramach igrzysk olimpijskich w Londynie 2012 r. (por. Z. Pietrasik, *Spokój olimpijski*, „Polityka” 2012, nr 31, s. 10).

⁸ Por. A. Beyer, *La scène des princes. Esquisses et costumes d’Arcimboldo pour les fêtes et les tournois à la cour*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, dz. cyt., s. 243–261.

⁹ Por. A.M. Ripellino, dz. cyt., s. 102.

z Hradczanami i Małą Straną). Jedną z innych przyczyn, na którą zwraca uwagę A.M. Ripellino, była o wiele późniejsza decyzja pozbycia się zbyt wielu zbiorów w trybie licytacji przeprowadzonej w 1782 r., na podstawie bardzo niskiej wyceny. Najbardziej drastyczne było jednak według włoskiego autora potraktowanie (co prawda głównie uszkodzonych) resztek tych zbiorów na dzień przed ową licytacją, czyli wyrzucenie ich z mostu Prochowego do Jeleniego Parowu u podnóży zamku na Hradczanach)¹⁰.

Niewątpliwie jednak – niezależnie od tego, że możemy o niej mieć już dzisiaj jedynie mgliste wyobrażenie – kolekcja ta była niekwestionowanym świadectwem gustów cesarzy i otaczających ich autorytetów, a także odbiciem idei i preferencji dominujących w całej epoce – zaspokojenia potrzeby ciekawości, ale również fantazji, dziwności, egzotyczności, wręcz ekstrawagancji, wreszcie kultu sztuki i sztuczności, właściwej czasom przekraczania granic potocznych doświadczeń i wyobrażeń, wyprzedzających o całe stulecia epokę XX-wiecznych radykalizmów kulturowych, w tym zwłaszcza artystycznych awangard.

Choć dla niniejszych rozważań nie ma to decydującego znaczenia, wysoce prawdopodobna wydaje się hipoteza, że te trzy podstawowe obszary działalności Giuseppe Arcimboldiego, uzupełnione jeszcze jego badaniami naukowymi i pasjami wynalazczymi¹¹, dopiero uwzględnione równocześnie mogłyby dać pelen ogląd osobowości twórczej dziedzica epoki renesansu, którego wszechstronność porównywana była niekiedy do rozległości talentu, zainteresowań i umiejętności jego pośredniego mistrza – Leonarda da Vinci¹². Wysoce prawdopodobne jest, że zwłaszcza te trzy podstawowe obszary zającebiały się i przenikały, tworząc spójny obszar twórczej aktywności artysty.

¹⁰ Tamże, s. 108–110.

¹¹ Efektem ich było m.in. stworzenie synestetycznego języka zapisu skali dźwięków za pomocą skali barw – służyła do tego maszyna, tzw. fortepian barw zwany „lutnią perspektywy”. Por. G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 260.

¹² Tamże, s. 259.

Owa wszechstronność miała znaczący wpływ na Jana Švankmajera, inspirującego się przede wszystkim malarską twórczością Arcimboldiego, obecnego dzięki swoim dziełom ponownie od niemal stu lat w zbiorowej europejskiej świadomości¹³, ale także jego kolekcjonerskim nastawieniem, powiązanim niewątpliwie z zadaniami stawianymi przed nim przez dwór habsburski, w tym zwłaszcza cesarza Rudolfa II. To, co czeski artysta przede wszystkim zaczerpnął z obrazów włoskiego manierysty i z jego barwnej epoki, można określić – zgodnie z jego własnymi deklaracjami – jako połączenie tworzenia i kolekcjonowania¹⁴. Z jednej strony znajduje to wyraz w fascynacji ideą gabinetów sztuki i osobliwości, kultywowaną przez niego także poza działalnością filmową – w tym sensie można uznać go za bezpośredniego kontynuatora manierystycznej tradycji¹⁵. Z drugiej, w twórczym dyskursie, ponad dzielącymi obydwu artystów epokami, wyrażającym się w przejętej do jego filmowych, i nie tylko filmowych, dzieł koncepcji podmiotowo-przedmiotowej (czyli mikrokosmiczno-makrokosmicznej) relacji i pochodnej wobec niej idei

¹³ Ogromny udział w przywróceniu dziełom Arcimboldiego, po wiekach XVII i XVIII, gdy o nich niemal zapomniano, właściwego miejsca w kulturze europejskiej odegrali zwłaszcza surrealiści, wśród których na pierwszym miejscu wymienia się Salvadora Dalego i Maxa Ernsta. Druga połowa ubiegłego stulecia przyniosła także wzrost poważnych publikacji poświęconych zwłaszcza twórczości malarskiej włoskiego manierysty. Por. W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 30, 79.

¹⁴ Por. J. Švankmajer, *Cabinets of Wonders. On Creating and Collecting*, transl. G.M. Paletz, O. Kálal, „The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists” 2011, No 2, s. 103–105.

¹⁵ W jednej ze swoich wypowiedzi czeski twórca w następujący sposób mówi o swojej fascynacji gabinetami osobliwości: „Zawsze będę wolał gabinety osobliwości od muzeów. Mają one całkowicie inną funkcję niż muzeum czy wielka galeria narodowa. Podczas gdy muzea i galerie są budujące albo mają nas «estetycznie kultywować», gabinety osobliwości inicjują nas. Po ich opuszczeniu jesteśmy przemienieni. Muzea są obiektywne, gabinet osobliwości jest subiektywny. Muzea są zorganizowane, racjonalnie, gabinet osobliwości zorganizowany jest emocjonalnie. Obiekty w muzeum są sklasyfikowane według zasady identyczności, w gabinecie osobliwości aranżacja kieruje się zasadą analogii... Gabinet osobliwości to moja ostatnia obsesja” (J. Švankmajer, *Cabinets of Wonders...*, dz. cyt., s. 103). Miejscem, w którym zgromadzona jest główna część osobliwych zbiorów czeskiego artysty, jest położony w południowych Czechach zamek Horní Staňkov.

przewrotnie potraktowanej harmonii, w tym w wywrotowy sposób interpretowanego pojęcia dialogu¹⁶.

* * *

Jednym z pierwszych obrazów, który spostrzega zwiedzający, wchodząc do Galerii Obrazów Praskiego Zamku (*Obrazárna Pražského bradu*) na Hradczanach jest niezwykle dzieło Paulusa Roya (Roga), będące zbiorowym portretem trzech kolejnych władców z rodu Habsburgów: Ferdynanda I, Maksymiliana II i Rudolfa II¹⁷. Określenie „zbiorowy portret” jest o tyle mylące, że widz tylko z pozycji frontalnej widzi wszystkich trzech monarchów naraz, wtedy jednak ich wizerunki za sprawą zastosowania rastrowej techniki wydają się nieostre czy też jakby z lekka zamglone. Gdy natomiast widz przesunie się w lewo, ma możliwość podziwiania wyraźnego wizerunku Rudolfa II, a gdy z kolei przejdzie na prawą stronę obrazu, może oglądać ostre oblicza obydwu poprzedników cesarza. Zastosowanie techniki rastrowej stwarza więc możliwość nie tylko podziwiania pomysłowości, kunsztu i technicznej sprawności artysty, ale traktowania dzieła malarskiego jako swoiście „trójwymiarowego”, dającego przy zmianie pozycji patrzącego możliwość oglądania portretów władców z trzech perspektyw – centralnie oraz raz z jednego,

¹⁶ Pot. *Animacja jako detonacja. Antycywilizacyjne i kontestacyjne aspekty twórczości filmowej Jana Švankmajera*, w niniejszym tomie.

¹⁷ Obraz *Rastrowý trojportrét Ferdinanda I, Maximiliana II a Rudolfa II*, autorstwa Paulusa Roya (Roga), olej na desce, 55 cm × 45 cm, Praha 1603. Jurgis Baltrušaitis w swojej pracy *Anamorfozy, albo Thaumaturgus opticus* przywołuje XVII-wieczne wypowiedzi dwóch autorów tłumaczące fenomen tego typu przedstawień. Jean François Niceron w *Osobliwej perspektywie (La Perspective curieuse, Paris 1638)* potwierdza, że „robi się pewne obrazy, które w zależności od tego, skąd się na nie patrzy – przedstawiają dwie lub trzy zupełnie różne rzeczy oraz że obrazy te stały się tak pospolite i trywialne, że widzi się je wszędzie”. Przywołuje też opis metody, która przyniosła efekt w postaci przedstawionego obrazu Paulusa Roya (Roga). Znaleźć go można w pracy Lucasa Brunna *Praxis perspectivae. Das ist: von Verzeichnungen ein ausführlicher Bericht* (Leipzig 1615): „Nie ma innego zręcznego sposobu, by je robić, jak rozciąć dwa obrazy tej samej wielkości na dwa paseczki i rozłożyć je na tym samym tle, którym może być trzeci obraz tej samej co one wielkości” (obydwa cytaty za: J. Baltrušaitis, *Anamorfozy, albo Thaumaturgus Opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009, s. 129).

a raz z drugiego boku. Tak powstaje – typowy dla manierystycznego sposobu myślenia – obraz spełniający w tym przypadku wymogi nie jak zazwyczaj „dwóch w jednym”, lecz „trzech w jednym”¹⁸.

Jest niewątpliwe, że wizerunki takie i im podobne musiały być, obok różnych oryginalnych obrazów, jak choćby prac Hieronima Boscha czy Pietera Bruegla (starszego), oraz płócien autorstwa innych wybitnych przedstawicieli malarstwa europejskiego, ozdobą Gabinetu Sztuki i Osobliwości Rudolfa II. Wysoce prawdopodobne jest, że atrakcją Gabinetu były np. także anamorfozy, czyli obrazy powstałe w wyniku optycznej deformacji perspektywy, przeżywające okres bujnego rozkwitu w czasach manieryzmu i kilkaset lat później rozbudzające wyobraźnię surrealistów. Na obecność w gabinetach sztuki i osobliwości ciekawostek i osobliwości optycznych wskazuje Jurgis Baltrušaitis, podkreślając, że w szczególności w czasach renesansu sztukę i cudowne zjawiska łączono i mieszano ze sobą, a obok ciekawostek przyrodniczych i rzadkich przedmiotów znaleźć można było także przyrządy i osobliwości optyczne¹⁹.

Wśród wielu rodzajów anamorficzných obrazów²⁰, które w więk-
szości w momencie pierwszego kontaktu sprawiają co najwyżej wrażenie

¹⁸ Wysoce prawdopodobnym wyrazem fascynacji obrazem Roya (Roga) jest umieszczenie przez braci Stephen i Timothy’ego Quayów w ich filmie *Gabinet Jana Śrankmajera* (1984) podobnego portretu, bezpośrednio nawiązującego do interesującej surrealistę twórczości Arcimboldiego. W jednej ze scen filmu przedstawili oni „trójwymiarowy” portret, na którym frontalnie przedstawiony został *Wertumnus*. Ten sam obraz widziany z lewej strony przedstawia *Ogień* z cyklu *Cztery żywioły* (1566), a z prawej *Lato* z cyklu *Cztery pory roku* (1573). Nie wiadomo, czy zamierzeniem wynikającym ze świadomości polemicznej postawy czeskiego surrealisty wobec włoskiego manierysty, czy też efektem błędu (a może żartu) amerykańskich artystów jest fakt, że *Ogień* i *Lato* zamiast zwracać się do siebie i prowadzić dialog są w wyniku przestawienia miejscami od siebie odwrócone, co oczywiście powoduje, że pierwotny dialog jest niemożliwy.

¹⁹ Por. J. Baltrušaitis, *Anamorfozy...*, dz. cyt., s. 34.

²⁰ Liczne przykłady anamorfoz zwłaszcza XVII- i XVIII-wiecznych można znaleźć w katalogu wystawy *Anamorfosen – spel met perspectief / Anamorphoses – jeu de perspective* zorganizowanej w Rijksmuseum w Amsterdamie w latach 1975–1976 i w Musée des Arts Décoratifs w Paryżu w 1976 roku – *Anamorfosen – spel met perspectief / Anamorphoses – jeu de perspective*, F. Leeman (ed.), Köln 1975. Anamorfozie poświęcili także film *Artificiali Perspectiva or Anamorphosis (Artificiali Perspectiva albo anamorfoza)*, 1990) bracia Stephen i Timothy Quay,

chaotycznej płataniny w żaden sposób nieporządkowanych linii, szczególnie zainteresowanie budzą ze względu na tematykę tej pracy te, które cechuje możliwość oglądania i rozpoznawania z dwóch punktów widzenia. Za typowego ich reprezentanta można uznać np. *Vexierbild* (*Zagadka obrazkowa*, ewentualnie *Lamiłównka*, około 1535) ucznia Albrechta Dürera Erharda Schöna. Na pierwszy rzut oka dostrzegamy chaotyczny, a może raczej fantastyczny pejzaż, po chwili, przy pewnym wysiłku wspartym manipulacją trzymaną w ręku reprodukcją, zaczynamy dostrzegać cztery niezwykle portrety w półprofilu, na których postaci władców Karola V, Ferdynanda I, papieża Klemensa VII i Franciszka I zwrócone są na przemian, raz w prawo raz w lewo²¹.

W cesarskich zbiorach były zapewne także obrazy takie jak powstałe w stuleciu życia i działalności Arcimboldiego *Pejzaże antropomorficzne* Mistrza z Niderlandów Południowych lub inne będące prototypami obrazów takich jak późniejszy *Pejzaż anamorfotyczny* (około 1590) jezuita Athanasiusa Kirchera z *Ars Magna* (1646), niebędące co prawda w ścisłym tego słowa znaczeniu anamorfozami, lecz ideowo bliskie dziełom Arcimboldiego, gdzie z jednego punktu widzenia obserwujący mógł zobaczyć krajobraz, z innego, po zmianie pozycji, tzn. obróceniu obrazu na prawy lub lewy bok, dostrzegał portret. Litewski historyk sztuki używa na określenie tego typu obrazów terminu *Verkehr Bild* (obrócony obraz), zwracając uwagę na powiązania takich przedstawień ze stylem Arcimboldiego²². Rzecz znamienna rozciąga on również pojęcie

inspirując się przywołaną już książką Jurgisa Baltrušaitisa, zaś po śmierci litewskiego znawcy przedmiotu, prosząc o konsultację przy realizacji filmu sir Ernsta Gombricha.

²¹ *Vexierbild* Erharda Schöna szczegółowo analizuje w swojej pracy Baltrušaitis, zwracając równocześnie uwagę, iż przedmiotem anamorficznego przedstawienia są w nim nie tylko portrety wymienionych dostojników, ale także tła, na których zostali oni sportretowani, a które odnoszą do wydarzeń historycznych z nimi związanych. Autor jednocześnie podkreśla, że obok podstawowej wersji omawianej anamorfozy istnieje jeszcze wersja z około 1525 r. z papieżem Pawłem III, zamiast Klemensa VII. J. Baltrušaitis, *Anamorfozy...*, dz. cyt., s. 19–22.

²² J. Baltrušaitis, *Anamorfozy...*, dz. cyt., s. 102.

anamorfozy m.in. także na pejzaże Giovanniego Battisty Bracellego, określając je właśnie mianem pejzaży anamorfotycznych (por. *Pejzaż anamorfotyczny: Miasto portowe* (1624) i *Pejzaż anamorfotyczny: Miasto* (1624))²³.

Ten rodzaj strategii tak pociągającej w czasach manieryzmu przetrwał w malarstwie do XX w., czego szczególnie wymownym przykładem są liczne dzieła Salvadora Dalego. Do przykładów w szerokim tego słowa znaczeniu arcimboldesków²⁴ zaliczyć można np. jego *Twarz Mae West* (1934–1935), *Wenus z Milo z szufladami* (1936), *Minotaura* (1936), *Płonąca żyrafa* (1936–1937) czy choćby o kilkanaście lat młodszą *Galateę sferyczną* (1952)²⁵. W obrazach tych hiszpański artysta zastosował ten sam co włoski mistrz sposób podwójnego kodowania.

Dziełem Arcimboldiego inspirował się także inny sławny surrealista, urodzony w Niemczech Max Ernst. W bogatym plastycznym dorobku, w którym zaznacza się wyraźna ewolucja od ekspresjonizmu, poprzez dadaizm, do surrealizmu, m.in. w latach czterdziestych, po odświeżeniu się od środowiska surrealistów i emigracji do USA, zaczął tworzyć obrazy pod wyraźnym wpływem koncepcji Arcimboldiego. Należą do ich m.in. portrety *Der Cocktailrinker* (1945) i *Euclid* (1945) oraz fantastyczne pejzaże *Das Auge des Schweigens* (1944–1945) czy *Die Versuchung des hl. Antonius* (1945), a także *Die Phasen der Nacht* (1946) i *Zeichen nach der Natur* (1947)²⁶.

²³ Tamże, s. 100–101.

²⁴ Por. G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 256.

²⁵ Łatwą do wylapania pomyłkę odnaleźć można na stronie internetowej http://www.jomonster.org/art/14660/Iluzje_optyczne_w_malarstwie_Salvadora_Dalego (data dostępu: 5.06.2015 r.), której autor wśród wielu prac Katalończyka spełniających wymogi „podwójnego wizerunku”, umieścił sławny kalambur Arcimboldiego – *Ogrodnika* (około 1590). Nawet jeśli sprostowanie na końcu („Jak donoszą czytelnicy, portret z kompozycji warzywnych to nie malarstwo Salvadora Dalego, a Giuseppe Arcimboldiego. Żył 400 lat przed Salvadorem i był dla niego inspiracją?”) to tylko potwierdzenie, że twórca wpisu na stronie posunął się do mistyfikacji, chcąc sprawdzić czujność i refleks internautów, to jednak trzeba stwierdzić, że trafnie zobrazował on pokrewieństwo wyobraźni XX-wiecznego surrealisty i XVI-wiecznego manierysty.

²⁶ U. Bischoff, *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*, Köln 1987, s. 74–79.

O wymienionych obrazach Dalego i Ernsta – choć podobnie jak dzieła ich poprzednika właściwie nie wykorzystywały one natury skomplikowanych zjawisk optycznych, nie odwoływały się też do żadnych technicznych chwytów, jak to było w przypadku przedstawień w ścisłym tego słowa znaczeniu anamorfcznych – można powiedzieć, że również one w znacznym stopniu wykorzystują „efekt Arcimboldiego” (*Arcimboldo effect*), który można również nazwać „efektem podwójnego widzenia”²⁷.

W tym miejscu warto także wspomnieć o bliskich wyobraźni surrealistycznej, a równocześnie niepozostających w ścisłej zależności od twórczości Arcimboldiego, innych przykładach efektu jego imienia. Należy do nich nieprofesjonalna twórczość niektórych artystów z kręgu *Art brut*. Jednym z najbardziej znanych przedstawicieli tego uchwyconego i nazwanego w ten sposób przez Jeana Dubuffeta naturalnego zjawiska twórczego, określanego mianem sztuki surowej, prymitywnej, tworzonej często przez osoby chore psychicznie, niewykształcone, funkcjonujące na marginesie życia społecznego i kulturalnego był Pascal-Désir Maisonneuve (1863–1934). Ten niewykształcony artysta o poglądach anarchistycznych, rzeźbiarz, twórca mozaik i zbieracz osobliwych przedmiotów w późnym wieku zaczął tworzyć głowy maski głównie z tropikalnych muszli, kreując m.in. sparodiowane portrety takich współczesnych mu postaci jak cesarz Wilhelm II czy królowa Wiktoria²⁸. Cykl jego dzieł zakupiony przez Dubuffeta w celu włączenia do *Collection de l'Art Brut* stanowi część tego jednego z najoryginalniejszych współczesnych gabinetów sztuki i osobliwości, który po burzliwych kolejach losu od kilkudziesięciu lat eksponowany jest w Château Beaulieu w szwajcarskiej Lozannie²⁹.

²⁷ Por. *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, P. Hultén (ed.), London 1987.

²⁸ M. Thévoz, *L'art Brut*, Genève 1980, s. 80–83.

²⁹ Por. L. Peiry, *Art Brut. The Origins of Outsiders Art*, transl. J. Frank, Paris 2001.

W gronie współczesnych artystów na miano „Arcimboldiego XXI wieku” stara się zapracować m.in. Francuz Bernard Pras. Artysta, wychodząc od wykorzystania przedmiotów znalezionych, odpadów, zbieranych przez artystów na współczesnych śmietnikach zużytych obiektów (co skonstrastowane z przedmiotami, których używa włoski manierysta, wydaje się szczególnie znaczące i całkiem bliskie Švankmajerowi), przy użyciu technik fotograficznych i litograficznych stworzył współczesną wersję obrazów Arcimboldiego, tym m.in. różniących się od manierystycznych oryginałów, że obracających się nie tylko w kręgu sztuki wysokiej, lecz naśladowujących czy wręcz odtwarzających na równych prawach obecne w powszechnej świadomości wyobrażenia kultury popularnej.

Wśród jego prac, które wykorzystują „efekt podwójnego widzenia” dzięki swojej przedmiotowo-podmiotowej naturze, a o których równocześnie twierdzi się, że są w najszerszym tego słowa znaczeniu anamorfozami (głównie dlatego, że będąc w pierwotnej wersji instalacjami, tylko z pewnego punktu widzenia dostarczają widzowi pożądanego przez artystę efektu), znaleźć można naśladownictwa bardzo znanych dzieł Edwarda Muncha (*Krzyk* – 1893), Hokusai Katsushiki (*Wielka fala w Kanagawa*, z cyklu *36 widoków na górę Fudźi* – 1830–1832), Hyacinthe Rigauda (*Portret Ludwika XIV* – 1701) czy samego Arcimboldiego (*Lato*, z cyklu *Cztery pory roku* – 1573; obraz Prasa podpisany jest jednak „Arcimboldo”, czyli tak jakby był portretem autorstwa manierystycznego artysty). Równocześnie można wśród prac Prasa znaleźć autorskie wersje powszechnie znanych wizerunków: Marilyn Monroe, Bruce’a Lee, Clint Eastwooda, Salvadora Dalego, Che Guevary, Alberta Einsteina czy Mao Zedonga³⁰.

* * *

³⁰ Por. S. Ferino-Pagden, *Giuseppe Arcimboldo. Artiste de cour, philosophe, rhéteur, magicien, ou simple divertisseur?*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, S. Ferino-Pagden (ed.), Milan 2007, s. 15–23.

W przypadku dzieł włoskiego mistrza siła oddziaływania efektu jego imienia sprowadza się do zależnej od oddalenia widza od obrazu możliwości dostrzegania szczegółów. Zarówno dawny, jak i dzisiejszy widz patrzy na portret całościowo, zazwyczaj dostrzegając namalowany wizerunek z profilu, zupełnie z rzadka z półprofilu i praktycznie tylko w przypadku *Wertumnusa* – jednego z ostatnich obrazów namalowanych przez artystę przed śmiercią – *en face*. W miarę zbliżania się widza do przedstawienia, gdy zaczyna on dostrzegać coraz więcej detali, traci zdolność obejmowania całości i tym samym interpretacji obrazu jako „portretu”, na rzecz dostrzegania elementów składowych, których artysta używa, komponując swoje niepowtarzalne wizerunki, będące w większości jednorodnie zgromadzonymi „owocami” natury (kwiaty, owoce i jarzyny oraz inne plody rolne, ryby, ptaki i zwierzęta, wreszcie korzenie i rośliny, a nawet przygotowane już pożywienie, np. mięsiva), a rzadziej przedmiotami stworzonymi przez człowieka (np. książki czy naczynia kuchenne).

Efekt Arcimboldiego można i należy także rozpatrywać ze szczególnie interesującej przedmiotowo-podmiotowej perspektywy. Oddalenie zapewnia możliwość antropomorficznego odczytania obrazów jako wizerunków portretów, czyli interpretacji podmiotowej. W miarę zbliżania się do płócien, gdy zaczynamy dostrzegać coraz więcej szczegółów, górę bierze interpretacja przedmiotowa. Nie bez znaczenia dla oddalania i przybliżania są stosunkowo niewielkie formaty obrazów artysty, zazwyczaj oscylujące wokół 50–65 cm w przypadku podstawy i około 65–75 cm w przypadku wysokości. Oddalenie od przedstawień, zacierające szczegóły i eksponujące prezentowaną sylwetkę, pozostawia równocześnie niepokój odnośnie do trudnego do rozszyfrowania charakteru detali. Chęć dostrzeżenia przedmiotowych szczegółów zmusza z kolei z powodu małych formatów płócien do zbliżenia się na stosunkowo niewielką odległość. Wówczas oczywiście podmiotowy wymiar przedstawień schodzi na dalszy plan, jeśli wręcz nie zanika, pozostawiając

widza z niepokojącym pytaniem o przyczynę zastosowania tego szczególnego budulca w kreacji, a właściwie konstrukcji, tych oryginalnych wizerunków.

Fundamentalne pytanie, aktualne zarówno w epoce twórcy, jak i współcześnie, dotyczy konceptualnego sensu działania artysty, powodów, dla których jego wizerunki i portrety mają tak ekscentryczną formę, czyli inaczej mówiąc, dlaczego malarz wymiar podmiotowy swoich obrazów kreuje przy użyciu tak wyrazistych i łatwo identyfikowalnych, zgromadzonych elementów przedmiotowych.

Zanim na to pytanie udzielona zostanie odpowiedź i tym samym przybliżona kulturowa pozycja malarstwa Arcimboldiego, warto jeszcze cofnąć się w czasie, ujawniając choćby dwa przykłady w dziedzinie dokonań plastycznych wieków wcześniejszych, które sytuują miejsce „alegorycznych głów” manierysty w nurcie tradycji europejskiej kultury plastycznej.

Na pierwszy trop wskazuje Roger Caillois, kwestionując orientalne korzenie twórczości manierysty i typując twórczość XV-wiecznych iluminatorów jako źródło, z którego czerpał on (zresztą zdaniem znawcy dość powierzchownie) konceptualną inspirację. Są nimi inicjały komponowane „z roślin, zwierząt albo ludzi poskręcanych tak, by przybrać czytelną postać litery”³¹, które to litery – jak podkreśla francuski badacz – rysowane są z najwyższą starannością i bogactwem wszelkich detali. Według tego krytycznego ujęcia, odmawiającego malarstwu Arcimboldiego większej wartości, nie ma więc w tej twórczości w gruncie rzeczy nic

³¹ R. Caillois, *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 24. O prawdopodobieństwie indyjskich korzeni twórczości Arcimboldiego wspomina m.in. Hocke, powołując się na Josefa Strzygowskiego, według którego istnieje związek „składanych” prac Arcimboldiego z buddyjskimi miniaturami, a równocześnie jest pewne, że w gabinecie Rudolfa II znajdowały się liczne przedmioty przywożone z Indii. W przeciwieństwie do Caillois Hocke nie uważa, iż przeczy to średniowiecznym (związanym również z działalnością miniaturzystów) korzeniom twórczości włoskiego manierysty. Por. G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 259.

nowego, po prostu – zdaniem współczesnego intelektualisty i filozofa – włoski artysta zastąpił alfabet twarzami i krajobrazami³².

W tych rozważaniach przydatne wydaje się też inne historyczne spostrzeżenie. Dzisiejszemu odbiorcy twórczości Arcimboldiego umyka niemal zawsze – i to nie tylko z powodu zmiany oraz braku zrozumienia kulturowego i filozoficznego paradygmatu, ale również nieznanymi losów, jeśli nie wręcz zaginięcia wielu płócien i rozproszenia dzieła włoskiego artysty po odległych od siebie muzeach oraz zwłaszcza nie wiadomo jak licznych zbiorach prywatnych – podstawowa cecha koncepcji jego malarstwa, czytelna zwłaszcza przy analizie wielokrotnych wersji zestawianych razem cykli *Czterech pór roku* i *Czterech żywiołów*.

Profilowanie przez Arcimboldiego tych szczególnego rodzaju „portretów”, określanych niekiedy mianem „składanych głów”³³, czy jak niektórzy to określają „twarzy”³⁴, nawiązuje niewątpliwie do późnośredniowiecznej i wczesnorennesansowej konwencji dostojnych, wzorowanych jeszcze na monetach rzymskich z cesarskimi wizerunkami, portretów włoskich³⁵. Przypadek znakomitej części dorobku Arcimboldiego jest jednak z jeszcze innego powodu szczególny. W wyprzedzającym jego działalność o sto lat włoskim malarstwie portretowym ujęcia wyprofilowane służyły też do tworzenia dyptyków, bo tylko takie zestawienie wizerunków dawało możliwość zobrazowania, dzięki ukazaniu zwróconych ku sobie i patrzących na siebie postaci, stanu harmonii, pożądanego w przedstawieniach par pozostających w związku małżeńskim, np. Battisty Sforzy i Federico da Montefeltro (dyptyk Pierro della Francesca, około 1465), Giovanniego II Bentivoglio i Ginevry Bentivoglio (dyptyk Ercole de’ Roberti, około 1475) czy star-

³² R. Caillios, tamże.

³³ S. Zuffi, *Historia: Quattrocento, Międzynarodona „maniera”*, w: *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, S. Zuffi (red.), tłum. H. Cieśla, Warszawa 2001, s. 97.

³⁴ J. Zydorowicz, *Twarze manieryzmu i twarze surrealizmu w kontekście przedstawień antropomorficznych*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka” 1998, nr 2–3, s. 91–98.

³⁵ Por. S. Zuffi, dz. cyt., s. 21.

szego, kontrastującego z tamtymi z powodu realizacji idei portretowego dyptyku w jednym obrazie *Podwójnym portrecie* Fra Filippo Lippiego (około 1435–1440)³⁶.

Tak jak w przypadku wcześniejszych o stulecie dzieł włoskich u Arcimboldiego wszystkie wyprofilowane, „patrzące” raz w prawo, raz w lewo, osobliwe wizerunki, które poza jednym bezdyskusyjnym przypadkiem *Wertumusa* w większości dosłownymi portretami nie są³⁷, dziełami kompletnymi stają się dopiero wtedy, gdy wieszane są obok siebie i tworzą całość jako dyptyki. Ujawniają wtedy wyrażony językiem alegorii ład i harmonię w obrębie krzyżujących się pór roku i żywiołów. W wyniku badań przeprowadzonych przez Thomasa DaCostę Kaufmanna, interpretującego poemat *Obrazy czterech pór roku i czterech żywiołów namalowanych przez malarza Giuseppe Arcimboldiego*, autorstwa bliskiego współpracownika artysty Giovanniego Battisty Fonteo, oraz pozostawione przez poetę dokumenty, można przychylić się do twierdzenia, że dzieła Arcimboldiego to tzw. cesarskie alegorie, ilustrujące i uzmysławiające potęgę habsburskiego rodu, którego przedstawiciele zapewniali swoim panowaniem nie tylko ład i porządek w polityce, ale i we wszystkich innych wymiarach (w tym także naturalnych) świata, którym władali³⁸.

Zasadę harmonii pomiędzy porami roku i żywiołami ustanawia przy tym podobieństwo pomiędzy nimi. Upał i suchość to cechy lata i ognia, zimno i wilgoć czynią podobnymi zimę i wodę, upał i wilgoć powietrze i wiosnę, a zimno i suchość cechują ziemię i jesień. Ułożenie parami tych wizerunków, praktycznie możliwe dzisiaj przede wszystkim w trybie zestawienia reprodukcji ujawnia ważną cechę alegorycznej wizji świata Arcimboldiego³⁹. Otóż wszystkie spośród czterech pierwszych tak wyprofilowanych wizerunków patrzą w prawo, wszystkie cztery

³⁶ Tamże, s. 24, 27, 34.

³⁷ Tamże, s. 97.

³⁸ Por. W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 38.

³⁹ Tamże, s. 24–27.

drugie zaś w lewo. Artysta dokumentuje więc tym samym rodzaj dialogu, który ze sobą prowadzą zobrazowania pór roku i żywiołów, personifikujące podlegające władzy Habsburgów (w tym przypadku przede wszystkim cesarzowi Maksymilianowi II, za czasów którego podstawowe wersje tych cykli powstały, a po nim jego następcy Rudolfowi II) siły makrokosmosu⁴⁰.

Podmiotowo-przedmiotowy ład jest w tym przypadku pochodną nie tylko zharmonizowanej relacji pomiędzy mikrokosmosem (przybierającymi postać człowieka wizerunkami) a makrokosmosem (wchodzącymi w ich skład przedmiotami jako reprezentantami uniwersum), ale również zgodnym dialogiem struktur przybierających postać antropomorficznych wizerunków. Tym samym dochodzi do zespolenia dwóch najbardziej przekonywających i nośnych interpretacji twórczości Arcimboldiego: dynastycznej czy wręcz imperialnej oraz mikrokosmiczno-makrokosmicznej (człowiek wobec otaczającej go natury)⁴¹.

Zespolenie to zyskuje na jeszcze większej przejrzystości, gdy rozpatrzymy i skonfrontujemy z nimi przykład *Wertumnusa* – wyjątkowego frontalnego portretu cesarza Rudolfa II, nadesłanego przez malarza w prezencie z Mediolanu do Pragi w ostatnim okresie życia i twórczości, gdy pozwolono mu wrócić w rodzinne strony na zasłużoną, choć niespędzaną beczynnie emeryturę. Przedstawienie Rudolfa II jako Wertumnusa, czyli rzymskiego (a właściwie etruskiego) boga przemian i wegetacji, na którego wizerunek składają się kwiaty, owoce i inne plody rolne z różnych pór roku uzmysławia w syntetycznej formie sposób myślenia malarza, charakterystyczny dla reprezentowanej przez jego sztukę epoki. Tym razem nie ma równowagi pomiędzy relacją wewnętrzną a zewnętrzną, gdyż portret Rudolfa II stanowi zamknięty świat dla siebie i stajemy przed nim jak przed w pełni samodzielnym unaocznieniem czystej podmiotowo-przedmiotowej relacji. Jest on równocześnie swoistym

⁴⁰ Por. W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 48; J. Zydorowicz, dz. cyt., s. 96.

⁴¹ Por. J. Zydorowicz, dz. cyt., s. 93–98.

rodzajem „pejzażu antropomorficznego”, będącego cesarską alegorią, w której zamknięte jest całe bogactwo flory – świata zharmonizowanego, pozostającego we władaniu cesarza rzymskiego narodu niemieckiego.

Znawcy twórczości Arcimboldiego twierdzą, że obok alegorycznych portretów był on również autorem w ścisłym tego słowa znaczeniu „pejzaży antropomorficznych”. Do nielicznych dostępnych dzieł dokumentujących ten obszar twórczości włoskiego artysty należy przypisywany anonimowemu naśladowcy pejzaż powstały według pierwotnej pracy włoskiego manierysty reprodukowany jako ilustracja jednego z tekstów w przywoływanym już katalogu parysko-wiedeńskiej wystawy z lat 2007–2008⁴².

Analogicznej, dopatrującej się cech tego w szczególności sposobu pojętego „pejzażu antropomorficznego”, interpretacji można poddać także inne alegoryczne portrety spoza dwóch podstawowych cykli malarza. Należy do nich m.in. znana w dwóch wersjach *Flora Nimfa* (1588) i *Flora* (1591), a także mniej znany obraz znajdujący się w nowojorskiej kolekcji prywatnej, niedatowane *Cztery pory roku w formie jednej głowy* (*Les Quatre Saisons en une tête*)⁴³. I nawet jeśli uznamy już tylko za historyczny dynastyczny wymiar tej interpretacji i odsuniemy na bok jakże częstą groteskową czy wręcz komiczną wymowę tych obrazów, czytelną prawdopodobnie zarówno za czasów Arcimboldiego, jak i dzisiaj, niewątpliwie aktualne pozostanie wrażenie harmonii podmiotowo-przedmiotowej, niezrównanego ładu świata, w którym mikrokosmos z makrokosmosem tworzą spójną, nierozzerwalną całość.

Warto na koniec zwrócić też uwagę, że w kategoriach przyjętych przez Umberta Eco w jego książce *Szaleństwo katalogowania* najsławniejszy obraz włoskiego mistrza należałoby uznać za tzw. katalog zamknięty. Do *Wertumnusa* Arcimboldiego można odnieść to, co Eco napisał

⁴² P. Morel, *Les têtes composées d'Arcimboldo, les grotesques et l'esthétique du paradoxe*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, dz. cyt., s. 226.

⁴³ S. Ferino-Pagden, dz. cyt., s. 144–145.

o opisywanej przez Homera tarczy Achillesa: „Wszystko, co Hefajstos chciał powiedzieć, jest wewnątrz tarczy, nie ma ona zewnątrz, jest światem zamkniętym w sobie”⁴⁴. I dalej to co pisał o Iliadzie: „Homer mógł stworzyć (wyobrazić sobie) zamkniętą formę, ponieważ miał jasną ideę tego, czym było społeczeństwo wojowników i rolników jego czasów. Świat, o którym opowiadał, nie był mu obcy, znał jego prawa, mechanizmy przyczynowo-skutkowe, i dzięki temu wiedział, jaką nadać mu formę”⁴⁵.

* * *

O twórczości filmowej Jana Švankmajera można bez nadmiernego ryzyka błędu powiedzieć, że wyrasta z fascynacji konceptualnym wymiarem twórczości malarskiej Giuseppe Arcimboldiego, której wpływ rozpatrywać należy jednak w kontekście oddziaływania sławnej kolekcji cesarza Rudolfa II⁴⁶. Równocześnie twórczość filmowa, a także pozafilmowa, artysty, wykazuje wiele takich cech, o których niektórzy badacze mówią, że zacierają one różnicę pomiędzy manieryzmem a surrealizmem. Widoczne jest to już na wczesnym etapie jego twórczości filmowej, zwłaszcza w okresie, gdy Švankmajer nie był jeszcze członkiem czechosłowackiej grupy surrealistycznej⁴⁷.

Najbardziej czytelnym przejawem inspiracji malarstwem Arcimboldiego są pojawiające się w kilku filmach czeskiego artysty (ale także w wielu jego pracach plastycznych) wyprofilowane głowy,

⁴⁴ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 12.

⁴⁵ Tamże, s. 15.

⁴⁶ Por. A.M. Ripellino, dz. cyt., s. 112.

⁴⁷ Por. M. O’Pray, *Jan Švankmajer: A Manierist Surrealist*, w: *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy* (second edition), P. Hames (ed.), London 2008, s. 42–43. W najnowszych badaniach nad dziełami i działalnością Švankmajera kontynuowane są interpretacje wskazujące na bardzo silne związki manieryzmu z surrealizmem zarówno w twórczości filmowej, jak i w całej jego twórczości artystycznej. Por. teksty zamieszczone w obszernej monografii *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, B. Schmitt, F. Dryje (ed.), Praha 2012, w tym prace I. Purša, *‘Kunstakamera’ as Švankmajer’s microcosm*, s. 195–217 i F. Dryje, *Jan Švankmajer, Surrealist*, s. 219–320.

zbudowane czy skonstruowane na tych samych zasadach jak głowy włoskiego manierysty. Ponieważ dzieła Švankmajera, którymi się tutaj głównie zajmujemy, to filmy, których konstytutywną cechą jest akcja i ruch, nasza wiedza o tym jak te głowy powstały i co się im przydarza, gdy przybierają finalny kształt, wypełnia treść wielu z nich i decyduje o reakcji odbiorców na losy tych zaskakujących, zarazem dziwaczkich i komicznych, homunkulusów.

Na szczególne przy tym podkreślenie zasługuje fakt, że w przeciwieństwie do obrazów Arcimboldiego, które z natury rzeczy są dziełami dwuwymiarowymi (choć oczywiście przedstawiają przedmioty trójwymiarowe), nawiązujące do twórczości włoskiego manierysty filmy Švankmajera nie są animacjami dwu-, lecz trójwymiarowymi (przedmiotowymi). Decyzja artysty, aby realizować filmy inspirowane się starszymi o kilkaset lat obrazami w konwencji animacji przedmiotowej, wydaje się wyrastać z potrzeby podkreślenia, a może wzmocnienia, właśnie przedmiotowego wymiaru filmowego przekazu.

Z bezpośrednim, na prawach czytelnego cytatu, nawiązaniem do osoby i twórczości Arcimboldiego, a także noszącego jego imię efektu mamy do czynienia tylko w kilku filmach czeskiego artysty. Najgłośniejszym z nich jest niewątpliwie film *Wymiary dialogu* (1982). Film ten składający się z trzech nowel właściwie tylko w pierwszej odsyła bezpośrednio do koncepcji włoskiego mistrza. Jego bohaterami są bowiem trzy, zestawione za każdym razem w różnych konfiguracjach parami, głowy złożone z różnych przedmiotów: sprzętów kuchennych i biurowych oraz różnego rodzaju środków spożywczych, skierowane profilami do siebie. Równie dosłownego podobieństwa do dzieła malarza można się dopatrzeć właściwie tylko we wczesnym filmie z 1965 r. *Gra z kamieniami* (1965), gdzie głowy powstają właśnie z tytułowych kamieni.

Bezpośrednio do twórczości Arcimboldiego nawiązuje natomiast wczesny dedykowany Rudolfowi II i przywołujący jego portret jako *Wertumnusa* film *Historia naturae – suita* (1967). W czołówce tego filmu

rozpoznajemy zestawione parami w dość przypadkowym porządku, być może świadczącym o braku zrozumienia jeszcze wówczas przez animatora dialogicznych intencji manierysty, różne wersje, skierowanych do siebie profilami alegorii trzech żywiołów: *Ziemi i Wody*, *Powietrza i Wody*, ponownie *Powietrza i Wody*, kolejne dwa razy *Ziemi i Wody* i na koniec raz jeszcze *Powietrza i Wody*. Stanowią one tło dla napisów czołowych i poprzedzają portret *Wertumnusa*, któremu towarzyszy dedykacja dla cesarza Rudolfa II, którą otwiera swoje dzieło filmowe czeski surrealista. Innym niewielkim dziełem bezpośrednio nawiązującym do malarskiej twórczości włoskiego manierysty jest króciutki filmowy żart *Flora* (1989), w oczywisty sposób odsyłający do dwóch obrazów – *Flora Nimfa* i *Flora*.

Już te nieliczne przypadki dosłownego nawiązania do twórczości malarskiej Arcimboldiego przez samą naturę budulca, z którego stworzone są wizerunki, kontekst posłużenia się cytatem czy sposób odesłania zapowiadają zupełnie inny, świadczący o chęci podjęcia wyraźnej polemiki z postawą ideową i artystyczną wielkiego poprzednika i mentora, sposób interpretacji podmiotowo-przedmiotowej relacji.

W wielu bowiem najważniejszych filmach czeskiego surrealisty, niezależnie od czytelności i bezpośredniego sposobu nawiązania do dziedzictwa manierystycznego malarza, dochodzi do połączenia w ramach jednego kadru, czyli jednego obrazu, dwóch portretów (a więc faktycznie zespolenia tego, co u Arcimboldiego stanowiło dwa fizycznie odrębne obrazy, choć docelowo miało być razem łączone w dyptyk i tak prezentowane) w jedno dzieło. Najbardziej wymowny przy tym i w gruncie rzeczy odnoszący się nie do jednego, lecz do wielu filmów reżysera jest tytuł *Wymiary dialogu*, gdyż właśnie dialog stanowi punkt wyjścia polemicznej interpretacji, której poddaje, z powodu XX-wiecznych cywilizacyjnych doświadczeń, dzieło swojego praskiego poprzednika współczesny artysta.

W tym miejscu można tylko wymienić główne manifestacje tej bardzo swoiście pojętej dialogicznej postawy czeskiego surrealisty. Należą

do nich przede wszystkim oprócz wymienionych filmy z pierwszego okresu twórczości artysty – *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* (1964), *Trumniarnia* (1966), *Et cetera* (1966) oraz wszystkie należące do głośnej trylogii przedmiotu – *Mieszkanie* (1968), *Piknik z Weissmannem* (1969) i *Cichy tydzień w domu* (1969), a także rzadsze już, ale bardzo wyraziste, filmy późniejsze – *Męskie gry* (1988) i *Jedzenie* (1992). Każdy z nich, choć na różne sposoby, ilustruje konfrontację bohaterów między sobą i równie często ludzi z ich wytworami. Zamiast harmonijnego dialogu pojawia się w nich agresywne starcie, doprowadzające do destrukcji i degradacji nie tylko człowieczeństwa, ale i jego całego otoczenia.

Uznając więc manierystyczną twórczość malarską Arcimboldiego za prekursorską wobec surrealistycznych filmów Švankmajera, trzeba jednak pamiętać, jak bardzo wymowa filmów, ale i całej twórczości plastycznej czeskiego artysty oddaliła się od przesłania jego poprzednika. Autor tego tekstu miał okazję kolejny raz osobiście się o tym przekonać, odwiedzając w lutym 2016 r. osiemdziesięcioletniego artystę w jego studio i pracowni w wiosce Knovíz⁴⁸ oraz oglądając wystawione na sprzedaż jego nowe prace w praskiej Artinbox Gallery⁴⁹. Możliwe do zobaczenia w obydwu miejscach obiekty, w tym zwłaszcza szokujące, otaczające na surrealistyczny sposób kultem szczątki zwierząt oraz relikwiarze, stanowią kolejną manifestację krytycznej postawy artysty, piętnującego dotkniętą klęską ekologiczną współczesną cywilizację, zupełnie odmienny świat od tego, w którym żył i tworzył jego poprzednik i który czeski surrealista poddaje bezustannemu aktowi kontestacji⁵⁰.

⁴⁸ W wiosce Knovíz pod Pragę, w pracowni i atelier, które przypominają współczesny gabinet sztuki i osobliwości, Jan Švankmajer przygotowywał wówczas swój kolejny, już siódmy, aktorsko-animowany film pełnometrażowy. Jak dzisiaj już wiadomo, ukończony film inspirowany prozą braci Karela i Josefa Čapków i Franza Kafki nosi tytuł *Onvady* (*Hmyz*).

⁴⁹ W Artinbox Gallery, przy ul. Perlovej 370/3, 110 00 Praha 1, w dniach 30.11.2015–20.02.2016 czynna była wystawa nowych obiektów, kolaży, grafik i rysunków czeskiego artysty, zatytułowana *Jan Švankmajer: Lidé sněte / Dream on*.

⁵⁰ Por. *Animacja jako detonacja. Antycywilizacyjne i kontestacyjne aspekty twórczości filmowej Jana Švankmajera*, w niniejszym tomie.

Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury



artwa natura, podobnie jak pejzaż, w pełni rozwinęła się jako samodzielny gatunek malarskiej wypowiedzi dopiero po utracie przez sztukę religijną średniowiecznego monopolu na artystyczny przekaz wizualny¹. Motyw martwej natury obecny był w malarstwie już od czasów starożytnych, ale prawdziwą karierę zrobił jako autonomiczny temat dopiero w wyniku przemian zapoczątkowanych przez renesansowy przelom². Było to spowodowane z jednej strony desakralizacją artystycznej komunikacji i zintensyfikowanym przez reformację zainteresowaniem świecką stroną życia ówczesnej klasy średniej, a z drugiej, rozwojem szybko bogacącego się mieszczaństwa, szukającego w coraz wyższym standardzie życia, a więc także w wytworach rzemiosła i twórczości artystycznej, potwierdzenia swojej pozycji materialnej i społecznej³.

Sam termin „martwa natura” nie od razu nabral tego znaczenia, które bliskie jest współczesnym malarskim i fotograficznym przedstawieniom przedmiotów codziennego otoczenia i które dominuje

¹ Por. C. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, tłum. J. Polakówna, W. Dłuski. Warszawa 1998.

² Tamże, s. 47 i n.

³ Por. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, S. Zuffi (red.), tłum. K. Wanago, Warszawa 2000, s. 47–48. Charles Sterling, analizując obrazy Osiasa Beerta, Clary Peeters, Nicolasa Gilisa, Florisa van Dijcka, Florisa van Schootena i Georga Flegla, komentuje tę tendencję słowami: „Cierpliwa analityczna obserwacja i drobiazgowo wykonane czynią z tych obrazów dzieła ducha prymitywnego. Wyczuwa się w nich niezwykle zapal do badania królestwa rzeczy nieożywionych (...). Odpowiada to gustom mieszczaństwa. Klasa, która utwierdza się w społeczeństwie przez posiadanie dóbr tego świata, żywi rodzaj kultu dla materii i upodobanie do jej wiernego odtworzenia” (C. Sterling, dz. cyt., s. 68).

w twórczości artystycznej ostatnich 150 lat. Zgodnie z duchem postrenesansowej epoki martwa natura wyrażała – obok podziwu dla osiągnięć materialnej strony życia i pochwały bogactwa – przede wszystkim treści symboliczne, odzwierciedlające ponaddoczesny aspekt życia ludzkiego, duchowy wymiar naszej egzystencji⁴. Znajdowało to wyraz zarówno w poprzedzających pojęcie „martwej natury” terminach – w krajach niemieckojęzycznych – *Still-stehende Sache* (rzeczy pozostające nieruchomo) i *Stilleben*, w Niderlandach – *still-leven*, w Anglii – *still life* (ciche życie), we Francji *nature reposée* (natura nieruchoma)⁵, jak i pełnym zadumy, a także skupienia wizerunku przedstawianych przedmiotów, reprezentujących naturę martwą i nieożywioną.

Świat XVII-wiecznej martwej natury to z jednej strony świat niegdyś żywy, dzisiaj zaś już martwy, gdyż pozbawiony życia, którego atrybutem jest ruch, zazwyczaj jednak przedstawiany jakby w stanie pełnego rozkwitu – ledwie upolowanej zwierzyny łownej, dopiero co zerwanych i umieszczonych w wazonach świeżych kwiatów czy właśnie przygotowanego jadła⁶. Z drugiej, to świat wytworów rąk ludzkich, świat martwej natury nieożywionej, świadectwo kultury materialnej swojej epoki – od naczyń kuchennych poczynając, poprzez sprzęty codziennego użytku (miednice, świeczniki, butelki, szklanki, kieliszki, klepsydry, zegarki itd., itp.), po ówczesne przejawy wyrafinowania życia, przedmioty zbytku, meble, tkaniny, aż do przyrządów naukowych, instrumentów muzycznych i książek.

⁴ Por. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, dz. cyt., s. 67–69.

⁵ Termin „martwa natura” przyjmuje się dopiero od połowy XVIII w. Por. C. Sterling, dz. cyt., s. 62–63.

⁶ Stefano Zuffi, kontrastując „martwą naturę” z przedstawieniami „natury żywej”, pisze w swoim szkicu o animalistach genueńskich: „Termin «martwa natura», mimo że używa się go na co dzień i w sposób zupełnie naturalny, nie pozbędzie się nigdy posępnego wydźwięku, nieodparcie kojarzącego się ze śmiercią. Nawet rozszerzając jego semantyczne granice, nie obejmie on tej dziedziny twórczości artystycznej, która ukazuje naturę w całej jej żywiołowości i żywotności – przedstawień zwierząt” (*Martwa natura...*, dz. cyt., s. 94).

Choć martwe natury z epoki rozkwitu malarskiego gatunku wyrażały przede wszystkim pochwałę panowania człowieka nad otoczeniem, podporządkowywania go i czynienia użytecznym w jak najszerszym tego słowa znaczeniu i – co za tym idzie – uprawiały apologię przedmiotowości, to jednocześnie stwarzały okazję do przypominania o ostatecznym wymiarze egzystencji, nieuniknionym kresie i rozkładzie tego, co żywe – a także, odpowiadającym mu w obszarze materii nieożywionej procesie zużywania i niszczenia przedmiotów, wypełniających otoczenie człowieka w okresie bujnego rozwoju rzemiosła.

Martwe natury – stanowiąc wyraz nie tylko kultury tamtego czasu, ale i będąc świadectwem narzucenia człowieczych cech otaczającym przedmiotom – odzwierciedlały więc również właściwy manierystycznemu i ogólnie barokowemu światopoglądowi stan ducha, świadomość upływu czasu, przemijalności, śmierci i kresu ziemskiego bytowania. Stąd jakby na drugim biegunie – pełnych pochwały zmysłowego wymiaru życia wizerunków materii martwej i nieożywionej – rozwijały się również obrazy wanitatywne, przeniknięte nad wyraz czytelną symboliką śmierci⁷. Choć ich miejsce w panoramie tematów właściwych omawianemu gatunkowi wydawać się może graniczne, ich podstawę stanowiło ideowe stanowisko, traktujące martwość i wynikający z niej bezruch jako główną przesłankę martwej natury jako gatunku malarskiego.

Cechą dopełniającą charakterystykę klasycznej martwej natury była nieobecność w obszarze rzeczywistości przedstawionej człowieka – sprawcy konstytutywnego znamienia malarskiego gatunku, czyli tytułowego bezruchu jako oznaki martwoty. Wraz z usamodzielnieniem się przedmiotowego motywu zaczyna powoli znikać z przestrzeni podmiot będący przyczyną prezentowanego stanu rzeczy. W tym zniknięciu jest coś konwencjonalnego, a nawet symbolicznego, bo przecież martwe natury w znakomitej większości są świadectwem człowieczej obecności,

⁷ Por. S. Zuffi, dz. cyt., s. 245–251.

a tym bardziej aktywności, może nie teraźniejszej, ale całkiem niedawnej. Obok przeniknięcia przedstawionego świata przedmiotowego specyficznie ludzkim pierwiastkiem, uczłowieczenia otoczenia za pomocą aktu podporządkowania i uczynienia użytecznym tego, co możliwe do wykorzystania, to właśnie jeszcze niedawna obecność – przechodząca na naszych oczach w przejmującą nieobecność – człowieka, decyduje o niepowtarzalnym klimacie XVII-wiecznych martwych natur z klasycznego okresu ich rozwoju⁸.

* * *

Spośród wielu możliwych interpretacji dzieła malarskiego Giuseppe Arcimboldiego – interpretacja wiążąca jego obrazy z fenomenem kulturowym martwych natur wydaje się dziś nie tylko aktualna, ale i ponadczasowa⁹. Ten niezwykle wszechstronnie uzdolniony artysta, znany także jako architekt, inżynier i uczonek, może być również uznany za kustosa pierwszych zbiorów, zwanych w obszarze kultury języka niemieckiego *Kunst- und Wunderkammer*, czyli gabinetami sztuki i gabinetami osobliwości. Stanowiły one kolekcje niezwykle przedmiotów, budzących zachwyt i zdumienie elitarnej publiczności. W gabinetach tych gromadzono obok dzieł sztuki również oryginalne, sprowadzane nieraz z bardzo odległych stron świata, obiekty osobliwe w kształtach, często obce doświadczeniu ówczesnego Europejczyka; będące zarówno twórcami natury (*naturalia*), jak i artefaktami – dziełami rąk ludzkich (*artificialia*)¹⁰.

⁸ Stefano Zuffi, komentując pochodzące z połowy XVI w. obrazy Pietera Aertsa i Joachima Beuckelaera, pisze: „Obrazy te nie tylko są dowodem na stopniowe zanikanie tematów religijnych, lecz także ukazują, że postacie ludzkie, wobec otaczającej je nadmiernej ilości produktów, stają się coraz mniej ważne, a ich obecność coraz mniej konieczna” (S. Zuffi, dz. cyt. s. 42).

⁹ Interpretację tę zasugerował André Pieyre Mandiargues, pisząc o antropomorficznych martwych naturach. Por. A. Pieyre de Mandiargues, *Das Wunder Arcimboldo*, Köln 1978. Podobnie rzecz ujmuje również Charles Sterling w wielokrotnie przywoływanej wyżej pracy. Por. C. Sterling, dz. cyt. s. 59.

¹⁰ Por. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, dz. cyt., s. 253–259. Gustav René Hocke w następujący sposób charakteryzuje zadanie Arcimboldiego i specyfikę tych muzealnych

Na tym tle twórczość malarska Arcimboldiego, artysty wykształconego w duchu osiągnięć renesansowej nauki, filozofii i sztuki, który z trudnych już dzisiaj do ustalenia przyczyn zaczął w 1563 r. malować swoje typologiczne i alegoryczne portrety, musiała być równocześnie odbierana jako twórczość eksperymentująca na obszarze martwej natury. Historycy sztuki dla tego podwójnego sposobu postrzegania ukuili, pochodzący od nazwiska artysty, termin „efekt Arcimboldiego”¹¹. Oznacza on sytuację, gdy na jakiś obraz patrzeć można z podwójnej perspektywy – jak na portret oraz jak na pejzaż, np. *Pejzaż antropomorficzny* Athanasiusa Kirchera z *Ars Magna* (1646), jak na postać ludzką, a zarazem jak na marchewkę – *Marchewka* Willema Frederica van Royena (1699) albo jak u samego włoskiego mistrza – pomysłodawcy tego efektu – jak na misę z warzywami i jak na człowieka – *Ogrodnik* (około 1590), wreszcie jak na pełne mięsów suto danie oraz jak na portret – *Kucharz* (około 1570).

Obrazy te pozostają w związku szczególnego, manierystycznego powinowactwa z innym fenomenem epoki – optyczną, a więc naukowo uwiarygodnioną, metodą anamorfozy, która przez deformację perspektywy stwarzała również możliwość uzyskania tego szczególnego efektu „dwóch w jednym”.

Wymiar kulturowy i znaczenie niezwyklej wizerunków Arcimboldiego wydają się po dziś dzień zaskakująco wieloznaczne. Można rozumieć, jak wspaniale pasowały one do kolekcji dzieł i przedmiotów

zbiorów: „Arcimboldi dzięki wykupywaniu różnych kolekcji przyczynił się w decydujący sposób do powstania salonów sztuki i gabinetów cudów cesarza. Rudolf II zbierał osobliwości wszelkiego rodzaju: olbrzymie robaki, karłów, olbrzymów, skorpiony, bliźnięta syjamskie, magiczne kamienie i sprzęty, labirynty, automaty muzyczne, zegary, skamieliny roślin i zwierząt, instrumenty optyczne, różnego rodzaju zwierciadła, kurioza z Indii, Chin i Peru” (G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 254).

¹¹ Por. publikację przygotowaną z okazji weneckiej wystawy *Arcimboldo Effect* w 1987 r. – *Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, P. Hultén (ed.), London 1987.

zebranych w gabinetach sztuki i osobliwości. Wśród niezwykłych okazów – koralu, drogocennych kamieni, rogów jednorożca, wypchanych zwierząt i ptaków egzotycznych, wyrobów jubilerskich, przedmiotów z kości słoniowej, kielichów zrobionych z muszli, a także skamielin i mumii – było miejsce dla dzieł sztuk plastycznych, w tym także obrazów przedstawiających martwe natury. Pośród nich szczególnie cennymi eksponatami musiały być antropomorficzne martwe natury: wizerunki i portrety z warzyw, owoców, kwiatów, ryb, ptactwa, korzeni, gałęzi, dziczyzny, plodów rolnych, wiktualów itd. Wydawać się musiały doskonalszymi przykładami tak fascynującego epokę łączenia kultury z naturą, wyrażania jednej z drugiej, a może raczej zapanowania pierwszej nad drugą.

Wizerunki Arcimboldiego – przy całej swojej osobliwości, niepokoju i zdumieniu, które ogarnia również współczesnych turystów odwiedzających światowe muzea – wydają się, zwłaszcza dzisiaj, niezwykle dobitnym i donośnym głosem z przeszłości w dyskusji na temat miejsca człowieka w świecie, relacji pomiędzy nami i naszym otoczeniem. Uświadamiają, w jakich stosunkach pozostaje człowiek ze światem, z którego korzysta i nad którym zdaje się dominować. Ten aspekt twórczości Arcimboldiego, oddalający dzieło artysty od pierwotnej dynastycznej wykładni¹², pozostaje w związku z panteistycznymi interpretacjami jego dzieł. Kluczowe są tu, wykorzystane także w interpretacji dynastycznej, pojęcia makro- i mikrokosmosu¹³. Kulturowy i filozoficzny wymiar „efektu Arcimboldiego” polega na tym, że przez ludzki mikrokosmos

¹² Werner Kriegeskorte w następujących słowach oddaje charakter tej interpretacji: „Sposób, w jaki na swoich obrazach Arcimboldo przedstawia różne głowy składające się z różnych elementów, potwierdza ideę Fonteo [Giovanni Battista Fonteo – współczesny Arcimboldiemu autor poematu *Obrazy czterech pór roku i czterech żywiołów namalowane przez cesarskiego malarza Giuseppe Arcimbolda* – przyp. BZ], że cesarz rządził porami roku i żywiołami. A więc świat owoców lub zwierząt, które tworzą głowę, symbolizuje harmonię istniejącą pod łaskawym panowaniem Habsburgów. Podobnie istnieje także harmonia między żywiołami i porami roku symbolizująca pokój za panowania Maksymiliana II” (W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 48).

¹³ Por. tamże.

wyrażony zostaje makrokosmos świata nas otaczającego – albo inaczej, co być może należy odczytać jako przestroge, makrokosmos świata zostaje zredukowany do mikrokosmosu człowieka.

Antropomorficzne martwe natury włoskiego artysty sprawiają dokładnie odwrotne wrażenie w stosunku do klasycznych martwych natur z późniejszego okresu rozkwitu tego malarskiego gatunku. Tamte przedstawiają świat, który człowiek podporządkował sobie, uśmiercił i opuścił, te portretują czasami martwy, a czasami żywy, choć zastygły w bezruchu świat, do którego człowiek powrócił. Geniusz malarza polega po pierwsze na tym, że swoje obrazy malował, zanim martwa natura zaczęła triumfować w europejskich salonach i mieszczańskich wnętrzach, wyprzedził więc epokę rozkwitu tak bliskiego mu gatunku malarskiego. Po drugie zaś na tym, że podobnie jak praski rabbi Jehuda Löw ben Becalel, który stworzył Golema, wykreował on przybierającego różne oblicza homunkulusa i nie tyle nie umiał, co nie widział potrzeby znalezienia sposobu, aby tchnąć w niego życie.

* * *

Animacja przedmiotowa w tym podobna jest do innych technik filmu animowanego, że wprawia w ruch to, co nieruchome. Tym zaś się od nich różni, że wlewa życie w to, co martwe. Pokrewieństwo animacji przedmiotowej z lalkową polega na tym, że w przeciwieństwie do rysunków, które z natury rzeczy odzwierciedlają fazy ruchu przedstawianych postaci uczestniczących w filmowej akcji, wprawia w ruch, a właściwie ożywia, martwe przedmioty. Animacja lalkowa, zwana też kukielkową, wydaje się do pewnego stopnia techniką pośrednią między klasyczną kreskówką a animacją obiektami. Dotyczy bowiem lalek cechujących się podobieństwem do zazwyczaj ludzkich postaci, jednak jej punktem wyjścia jest martwota właściwa przedmiotom nieożywionym.

Twórczość filmowa, w tym zwłaszcza krótkometrażowa, Jana Švankmajera pozostaje w kręgu determinowanych tą techniką znaczeń.

Bardzo rzadko czeski artysta kręci filmy, posługując się klasyczną techniką filmu rysunkowego. Jego podstawową techniką jest animacja lalkowa i przedmiotowa, a nawet wtedy, gdy realizuje filmy fabularne z aktorami, ludzkie postaci traktuje przedmiotowo, jakby były marionetkami w teatrze lalek, niekiedy zaś zwykłymi obiektami pozbawionymi podmiotowości, choć zdolnymi do ruchu.

Filmy Švankmajera powinny być klasyfikowane przede wszystkim jako animacja przedmiotowa¹⁴. Zanim jednak animacja ta doszła w pełni do głosu w jego dziełach, realizował już filmy kukielkowe, a wcześniej, po ukończeniu studiów w zakresie lalkarstwa, zajmował się twórczością plastyczną, scenograficzną i tworzeniem marionetek. Należące do pierwszych filmów *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* (1964), *Trumniarnia* (1966) oraz *Don Juan* (1970) wyrastają zarówno z żywej po dziś dzień tradycji czeskiego teatru marionetek, filmu kukielkowego, jak i z jego własnych artystycznych doświadczeń. W gruncie rzeczy są to zarejestrowane na taśmie marionetkowe przedstawienia teatralne, które po dziś dzień budzą w Pradze ogromne zainteresowanie czeskiej i międzynarodowej publiczności¹⁵.

Druga połowa lat 60. to okres, w którym równoległe do tych realizacji, pojawiają się pierwsze filmy rozwijające ideę animacji przedmiotowej. Najważniejsze z nich tworzą swoisty tryptyk: *Mieszkanie* (1968), *Piknik z Weissmannem* (1969) i *Cichy tydzień w domu* (1969). Ich realizacja to bardzo ważny moment w artystycznej biografii artysty. Twórca ożywia martwe, użytkowe przedmioty, głównym tematem tych filmów czyniąc bunt wytworów rąk ludzkich, sprowadzonych do czysto utylitarnej roli. Biorą one odwet na człowieku, traktują go jak wroga i wypowiadają mu posłuszeństwo (zwłaszcza w filmach *Mieszkanie* i *Piknik z Weissmannem*).

¹⁴ Por. Jan Švankmajer. *We władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa*, w niniejszym tomie.

¹⁵ W ostatnich latach do najchętniej oglądanych należą marionetkowe przedstawienia operowe *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusza Mozarta., np. w Praskim Operowym Teatrze Lalkowym przy ul. Karlovej 12. Ogromnym zainteresowaniem cieszą się też odwiedzane przez turystów sklepy z marionetkami.

Człowiek gotowy jest rozprawić się z nimi równie bezwzględnie (*Cichy tydzień w domu*), jak one z człowiekiem (*Piknik z Weissmannem*).

Nielatwo dociec, jakie są przyczyny tej walki na śmierć i życie. Zaproponowana perspektywa badawcza, nakazująca spojrzenie na animację przedmiotową z perspektywy tradycji malarskiej martwej natury, nie od razu wydaje się użyteczna. Trudno w tych trzech filmach znaleźć odpowiedź na mnożące się pytania. Jakim artystycznym i ideowym celem służy ożywienie martwych przedmiotów? Dlaczego ich bunt jest tak zanarchizowany i bezwzględny? Skąd ta wrogość wobec bohatera filmów, ich twórcy i użytkownika? Czy słuszna wydaje się hipoteza sugerująca, że po wielu stuleciach przedmioty martwych natur upominają się o swoje miejsce w świecie zdominowanym przez człowieka? Dlaczego jednak stać je jedynie na naśladowanie ludzkiego twórcy, „małpowanie” jego nawyków i bunt przechodzący we własną karykaturę?

Odpowiedzi na te pytania należy szukać w innych filmach artysty z tego okresu. *Et cetera* (1966) i *Historia naturae – suita* (1967) pomagają w zrozumieniu diagnozy stosunku człowieka do natury, pod którą podpisuje się Švankmajer. Pierwszy ilustruje nieskończenie powtarzalny cykl ludzkich czynności i zachowań. Zwłaszcza środkowy epizod, zatytułowany *Bat*, w sposób niezwykle wyrazisty uwidacznia symetryczność relacji pomiędzy człowiekiem a naturą. Im więcej ludzkich cech charakteryzuje tresowaną przez człowieka bestię, tym bardziej człowiek upodabnia się do zwierzęcia. Relacja ta okaże się nie tylko symetryczna, ale w nieskończoność odwracalna.

Et cetera podejmuje więc próbę wyjaśnienia istoty stosunku człowieka do otoczenia, tłumaczy na jakiej drodze możliwe jest ożywienie tego, co martwe i uprzedmiotowienie tego, co podmiotowe. Od tej konstatacji blisko już do następnej, bezpośrednio powiązanej z relacją człowiek–martwa natura. Ożywienie martwej natury tylko z pozoru stwarza nadzieję na odzyskanie równowagi pomiędzy stronami relacji, w gruncie rzeczy czeka nas co najwyżej zamiana ról. Zaczynamy rozumieć

wymowę filmów wchodzących w skład tryptyku. To, co martwe i przedmiotowe, staje się żywe i aspirujące do podmiotowości, temu zaś, co żywe i podmiotowe, grozi bezruch, śmierć, utrata przede wszystkim wolności i w końcu podmiotowości.

Tylko do pewnego stopnia zbieżna z tym jest wymowa drugiego ze wspomnianych filmów. *Historia naturae – suite*, utrzymana jeszcze jawniej w manierystycznym duchu, dedykowana cesarzowi Rudolfowi II, manifestacyjnie nawiązująca do stylistyki i sposobu myślenia epoki Arcimboldiego, a także bezpośrednio do jego twórczości, idzie dalej, rezygnując z zastosowanej w poprzednim filmie konwencji gry i kwestionując możliwość odwracalności ról. Wymowa tego filmu jest jeszcze bardziej pesymistyczna. Człowiek zamienia w martwą naturę wszystkie żywe gatunki. Ostatecznie, po uśmierceniu całego otoczenia, pozostaje już tylko dopełnienie nekrofilicznego dzieła, w odniesieniu do swojego własnego gatunku. Ten szokujący wniosek jest o wiele radykalniejszy niż wymowa wanitatywnych martwych natur z klasycznej epoki rozwoju gatunku.

* * *

O ogromnej części obrazów i obiektów zebranych podczas jednej z najważniejszych ubiegłowiecznych wystaw poświęconych kulturowemu fenomenowi europejskiego manieryzmu – zaprezentowanej pod tytułem *Zauber der Medusa* w wiedeńskim *Künstlerhaus* w 1987 r. – można bez cienia wątpliwości powiedzieć, że mogłyby znaleźć się jako ekspozyty w XVI- i XVII-wiecznych gabinetach sztuki i osobliwości. Kiedy sięga się po – wydany z tej okazji, liczący ponad 650 stron – katalog¹⁶, można przekonać się, że w równym stopniu dotyczy to twórczości manierystycznej z okresu wczesnego baroku, jak i XX-wiecznej twórczości awangardowej, w tym zwłaszcza dadaistycznej i surrealistycznej. Być może byłoby nawet uzasadnione twierdzenie, że za „prawdziwie

¹⁶ *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, W. Hofmann (ed.), Wien 1987.

osobliwe” można dopiero uznać wytwory radykalnych artystów ubiegłego wieku, równie chętnie oddających się twórczości malarskiej, co tworzeniu różnego rodzaju fantastycznych obiektów.

Na wspomnianej wystawie udział eksponatów reprezentujących bogaty dorobek czeskiego surrealizmu¹⁷ był stosunkowo niewielki. W ekspozycji zabrakło obiektów Jana Švankmajera, niewątpliwie jednak jego twórczość – zarówno plastyczna, jak i filmowa – wydaje się spełniać warunki osobliwości, gwarantujące jej miejsce we współczesnej *Wunderkammer*. Prym wśród faworyzowanych przez niego obiektów – tak często tworzonych na potrzeby realizowanych filmów – wiodą przedmioty oniryczne, wywiedzione ze świata snu lub zachowujące się zgodnie z jego logiką. Stosując inne kryteria, można powiedzieć, że w filmach Švankmajera pojawiają się z jednej strony przedmioty wytworzone, powstałe na zasadzie arbitralnego połączenia elementów, z drugiej truwają, czyli przedmioty znalezione¹⁸. Na szczególną uwagę w twórczości czeskiego surrealisty zasługują też tworzone od połowy lat siedemdziesiątych przedmioty taktylne, będące wynikiem jego badań nad dotykiem i jego powiązaniem z innymi zmysłami¹⁹.

Zaproponowane w tym tekście spojrzenie na dzieło Švankmajera, polegające na traktowaniu pojawiających się w jego filmach przedmiotów jako surrealistycznych obiektów, wpisujących się w europejską tradycję martwych natur, musi przede wszystkim uwzględnić powiązania jego

¹⁷ Por. katalog, wydany z okazji wystawy czeskiego surrealizmu lat 1929–1953 w *Galerie blavného města Prahy* w 2000 r., pt. *Český Surrealismus 1929–1953. Skupina surrealistů v ČR: události, vzťahy, inspirace*, Praha 2000.

¹⁸ Por. K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 185.

¹⁹ W udzielonym autorowi niniejszego tekstu wywiadzie tłumaczył: „To, że wykorzystałem dotyk, wynikało niewątpliwie z buntu przeciwko zakazowi kręcenia filmów. Dotyk leży przecież na drugim końcu naszego zmysłowego aparatu spostrzegawczego w stosunku do wzroku i słuchu. Wyniki eksperymentów zaskoczyły mnie i zainspirowały do systematycznych badań nad potencjalną, imaginacyjną zdolnością dotyku?”. Wywiad *Jestem surrealistą, a nie twórcą filmowym – z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudzkiński* zamieszczono w Apendyksie niniejszej książki.

filmów ze spuścizną malarską Giuseppe Arcimboldiego, gdyż to przede wszystkim kontynuatorem jego dzieła czuje się praski artysta.

Choć deklaratywne nawiązanie do twórczości włoskiego mistrza pojawia się w twórczości Švankmajera dopiero we wspomnianym filmie *Historia naturae – suita*, inspirację dziełem Arcimboldiego można zauważyć w twórczości czeskiego artysty już od debiutanckiego filmu *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara*. W filmie tym daje o sobie znać wywodząca się od Arcimboldiego idea dialogu. Różnicę między artystami można ująć w następujący sposób: wiecznemu dialogowi uczestniczących w uniwersalnej harmonii alegorycznych wizerunków z obrazów Arcimboldiego w filmach czeskiego surrealisty odpowiada, doprowadzający do zaburzenia owej harmonii, agresywny dialog, stanowiący konsekwencję konfliktu pomiędzy bohaterami.

W dwóch najbardziej znanych, wielokrotnie powielanych cyklach Arcimboldiego, *Czterech porach roku* i *Czterech żywiołach*, włoski malarz, odwołując się do idei podobieństwa i szukając związków pomiędzy porami roku i żywiołami, zestawia w pary obrazy należące do obydwu cykli – *Zimę z Wodą* (zimno i wilgoć), *Wiosnę z Powietrzem* (wilgoć i upał), *Lato z Ogniem* (upał i suchość) i wreszcie *Jesień z Ziemią* (suchość i zimno)²⁰. Artysta, odkrywając dzięki dialogowi tę harmonię i nadając jej antropomorficzny kształt przez bezruch, mumifikuje kosmiczny ład świata i człowieka, makro- i mikrokosmosu.

Švankmajer od pierwszego filmu postępuje inaczej. Wprawiając zastygły świat włoskiego malarza w ruch, czyni to jednak z perspektywy późniejszych, wielowiekowych doświadczeń – poczynając od osiagającej szczyty rozkwitu XVII-wiecznej martwej natury aż po doświadczenia XX-wiecznych totalitaryzmów i współczesnej kultury, w tym przede wszystkim awangardy artystycznej. Konstrukcyjne predylekcje włoskiego mistrza zastępuje w filmach czeskiego surrealisty destrukcyjny obraz świata i człowieka.

²⁰ Por. W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 48.

Bezruch i śmierć rzadko stanowią punkt wyjścia filmów Švankmajera (np. *Kostnica*, 1970), najczęściej bywają efektem procesu rozkładu i destrukcji, który artysta zaczyna rejestrować od punktu, do którego Arcimboldi doprowadził swoje antropomorficzne martwe natury – czyni tak zwłaszcza w filmach *Wymiary dialogu* (1982), *Ciemność, światło, ciemność* (1989) i *Jedzenie* (1992). Za manifestacyjny przykład tej kontynuacji uznać trzeba ożywienie w filmie *Flora* (1989) – jednym z ostatnich krótkometrażowych filmów Švankmajera – obrazu manierystycznego artysty pochodzącego z 1591 r.

Styk twórczości Arcimboldiego i Švankmajera wyznacza granica pomiędzy życiem a śmiercią, pełnią rozkwitu a początkiem rozkładu, bezruchem martwej natury a przedmiotową animacją, wreszcie naturą a kulturą. Śmiałe wykorzystanie dorobku włoskiego mistrza pozwala czeskiemu twórcy zinterpretować swoimi filmami sytuację współczesnego człowieka, który stracił swoje pierwotne miejsce w świecie. Potraktował też otoczenie jako nadające się wyłącznie do utylitarnej zagospodarowania, eliminując w procesie, który w tradycji europejskiej cywilizacji związany jest z pojęciem postępu, wszystko to, co pozostawiało mu szansę na zachowanie równowagi w relacjach ze światem.

* * *

Dzieło Jana Švankmajera, jak rzadko które dokonanie we współczesnym filmie artystycznym, wyrasta z tradycji kultury wizualnej dawnych epok. Artysta ma tego pełną świadomość i z przekonaniem rozwija idee pozostałe w spadku po manierystycznym artyście Giuseppe Arcimboldim. Nie jedyny to obszar fascynacji i inspiracji czeskiego artysty, ale bodaj najważniejszy. Ożywiona martwa natura jest centralną kategorią jego oryginalnej twórczości. Nie zawsze przybiera ona kształt antropomorficzny, ale niemal zawsze, gdy „bohaterami” filmu Švankmajera są przedmioty, ich przebudzenie do życia, aspiracje i ambicje mają

charakter podmiotowy, w znaczeniu podmiotowości ludzkiej, po prostu na obraz i podobieństwo człowieka.

Niewątpliwą cechą tej twórczości filmowej jest próba odnalezienia utraconej równowagi między ludzkim podmiotem i otaczającymi go martwymi przedmiotami. Warto przyrzeć się poszukiwaniom tej „nowej” harmonii, choć zapowiada się ona na karykaturę pierwotnych relacji między człowiekiem a jego naturalnym otoczeniem. Stąd w twórczości Švankmajera obraz współczesnego świata i miejsca w nim człowieka nabiera cech surrealistycznej groteski.

Najbardziej niepokojąca i zarazem odpowiadająca onirycznej poetyce wydaje się obecność nekrofilicznych motywów w filmach Švankmajera. I one poniekąd wywodzą się z obrazów Arcimboldiego, choć bez wątplenia nie były pierwszoplanowymi motywami twórczości manierystycznego malarza.

W pełni adekwatną metodą interpretacji tych motywów wydaje się ta, która wyrasta z ustaleń Ericha Fromma, z jego głośniejszej pracy *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*²¹. Szczególnie przydatne są tu jego analizy charakteru nekrofilicznego, nekrofilicznych marzeń sennych i związku nekrofilii z narastającym w naszej cywilizacji od setek lat kultem techniki. Walka o przetrwanie i wolność, będąca głównym tematem twórczości filmowej Švankmajera, to obszar, gdzie żądza śmierci napotyka opór ze strony woli życia. Motywy te rzadko można spotkać u współczesnych artystów. W wizji czeskiego artysty kaleki współczesny człowiek, prawem surrealistycznego paradoksu, musi zwrócić się o pomoc do zniewolonych przez siebie przedmiotów. Rolą artysty zaś jest pełnić funkcję współczesnego szamana, który mocą praktykowanej przez siebie animacji doprowadzi do ożywienia obiektów, martwych od setek lat, ale wypełniających, a właściwie zastępujących, nasze naturalne otoczenie²².

²¹ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. tłum J. Karłowski, Poznań 1998. Por. zwłaszcza rozdział 12. *Agresja złośliwa: nekrofilia*, s. 366–415.

²² Por. J. Švankmajer, *Z ankiet i wypowiedzi*, „Kwartalnik Filmowy” 1997–1998, nr 19–20, s. 238.

Weissmann i Truman Burbank – zniewoleni przez wytwory protagoniści filmów Jana Švankmajera i Petera Weira

Człowiek (...) wytwarza z coraz większą mocą wszystkie elementy swojego świata, a tym samym coraz mocniej od tego świata się oddziela. Im bardziej jego życie staje się jego własnym wytworem, tym bardziej oddziela się od swojego życia.

Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*



Tematem rozważań w tym tekście będzie filmowy obraz relacji pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem, czyli przede wszystkim pomiędzy ludzkim podmiotem a jego wytworami. Istnieją, jak można mniemać, głębokie powody, dla których to właśnie w przekazach filmowych problem ten znalazł tak bogate odzwierciedlenie. Z możliwości filmu w tym zakresie zdawali sobie już sprawę przedstawiciele klasycznego okresu dziejów myśli filmowej, czego wyrazem jest na przykład idea Karola Irzykowskiego ujmującego kino jako „widzialność obcowania człowieka z materią”¹, co w wyjątkowo doniosłych momentach doprowadza do „objawienia” – jak formuluje to autor – „metafizycznej korespondencji pomiędzy człowiekiem a materią”².

Ta i inne koncepcje stanowią teoretyczno-historyczne tło rozważań, które będą dotyczyć biegunowo przeciwstawnych zjawisk kulturowych – z jednej strony filmów Jana Švankmajera, z drugiej praktyki lokowania produktów w filmach fabularnych. W przypadku czeskiego artysty skrajna natura tej twórczości wynika z faktu, że, jak powiada

¹ K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977, s. 26.

² Tamże, s. 65.

on o sobie, jest surrealistą, a nie filmowcem i jeśli przez dziesiątki lat realizował filmy, posługując się przede wszystkim animacją przedmiotową i lalkową, to dlatego, że było to poręczne narzędzie do realizacji jego generalnego programu już nie tylko artystycznego, ale wręcz ideowego³.

Drugi biegun wyznacza praktyka umieszczania produktów w przekazach medialnych⁴, zwłaszcza w tych filmach fabularnych, w których świat przedstawiony upodabnia się do rzeczywistego (dzisiaj uważa się, że na współczesnym etapie rozwoju cywilizacyjnego jest już na odwrót). Lokowanie to przyczynia się – jak się chwilami wydaje – do niemal niekontrolowanej przemiany filmu jako dzieła w przekaz o wyraźnych cechach komercyjnego komunikatu reklamowego, oddziałującego na odbiorców w sposób niejawni (często podświadomy), w celu odciśnięcia w naszej pamięci śladu, czyli przede wszystkim wizerunku określonej marki⁵.

Kulturowymi punktami odniesienia rozważań, w których na równych prawach kładziemy tak odległe od siebie zjawiska jak twórczość surrealistyczna i współczesna praktyka *product placement*, jest malarski fenomen martwej natury oraz kontekst, który wyznacza rozwój komunikacji i aktualnie dominujących gatunków medialnych.

³ Lapidarnym wyrazem stanowiska Švankmajera, ujmującego istotę animacji przedmiotowej jest trzecie spośród dziesięciorga przykazań czeskiego artysty. Artysta pisze w nim: „Animacja nie jest wprawianiem w ruch martwych rzeczy, ale ich ożywianiem. Albo raczej budzeniem ich do życia. Nim ożywisz jakiś przedmiot w filmie, postaraj się go zrozumieć. Nie jego funkcję utylitarną, ale życie wewnętrzne...” (J. Švankmajer, *Dziesięciorgo przykazań*, tłum. K. Wołosiek, w: *Czeska myśl filmowa*, T. 1, *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, A. Gwóźdź (red.), Gdańsk 2005, s. 408–409. Por. również *Jestem surrealistą, a nie twórcą filmowym – z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudzński*, w Apendyksie tego tomu.

⁴ Por. A. Czarnecki, *Product placement – niekonwencjonalny sposób promocji*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2003.

⁵ Jedną z najciekawszych propozycji wyjaśniających skuteczność reklamy, w tym także ukrytej, co wydaje się odnosić również do praktyki *product placement* (choć jej autor – Robert Heath tego bezpośrednio nie czyni), jest tzw. model płytkiego przetwarzania. Por. R. Heath, *Ukryta moc reklamy. Co tak naprawdę wpływa na wybór marki?*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2006, w szczególności rozdział 10 *Model płytkiego przetwarzania*, s. 102–116.

Martwa natura znajduje dopełnienie (a precyzyjniej mówiąc, kontynuację i zarazem zaprzeczenie) w animacji przedmiotowej, uprawianej od dziesięcioleci przez tej rangi mistrzów co Walerian Borowczyk, bracia Stephen i Timothy Quay i właśnie Jan Švankmajer. Ożywia ona to, co człowiek w okresie XVII-wiecznego rozkwitu tego malarskiego gatunku najpierw uśmiercał, potem coraz częściej przetwarzał, aby ostatecznie jako nieruchome i martwe uczynić przedmiotem przedstawienia⁶.

Za rozwinięcie kulturowego fenomenu martwej natury można równocześnie uznać współczesną reklamę, polegającą na umiejscawianiu produktów w przekazach medialnych, w których wizerunki przedmiotów pełnią funkcję znaków odsyłających nie do treści symbolicznych i alegorycznych (jak w okresie świetności martwej natury), magicznych i animistycznych (jak u Švankmajera) ani nawet utylitarnych (jak od czasów rozwijającego się społeczeństwa kapitalistycznego), tylko przede wszystkim marketingowo-reklamowych⁷.

Przywołanie fenomenu martwej natury ma tu jeszcze to uzasadnienie, że zwłaszcza w pierwszym okresie jej rozwoju, kiedy nie stała się jeszcze w pełni autonomicznym malarskim gatunkiem, to właśnie akcentowane przez Irzykowskiego „obcowanie człowieka z materią” było jeśli

⁶ Por. *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*, w niniejszym tomie.

⁷ Niezwykle celną charakterystykę związków malarskiego fenomenu martwej natury ze współczesną reklamą niesie zrealizowany w 1997 r. film niemieckiego reżysera Haruna Farockiego *Stilleben (Martwa natura)*. Farocki kładzie w nim nacisk na narodziny w okresie świetności martwej natury (XVII–XVIII w.), nowej, wypierającej wymiar religijny, a także symboliczny i alegoryczny, koncepcji przedmiotu jako – niemającego nic wspólnego z wiarą religijną – fetysza. W odautorskim, filmowym komentarzu powiada: „Europejczycy, a protestanci w szczególności, odrzucili teorię, że boskość może się objawić w przedmiocie. Otaczali się olbrzymią ilością przedmiotów i musieli się przy tym obawiać, że staną się przez to poganami. Przedmioty powinny mieć nade wszystko wartość rynkową, a nie wartość religijną. Jak można zbudować „handel” na podstawach „wiary”? Rynek powinien operować wartościami, dzięki którym można ocenić równowartość. Odpowiednia ilość owoców za szkło weneckie. Szkło weneckie za chińską porcelanową wazę itd. W handlu przedmioty muszą «coś oznaczać», a nie tylko «być». Nie oczekuje się, że prawda objawi się sama” (Lista dialogowa filmu).

nie głównym, to przynajmniej równoprawnym sposobem podejmowania interesującego nas tutaj tematu. Ludzki podmiot był wówczas sytuowany nie poza światem przedstawionym obrazów (w następnych wiekach zazwyczaj podmiotem tym był sam artysta, który najpierw zajmował się „układaniem” martwej natury, potem zaś jej malowaniem), lecz wewnątrz niego, w pewnej przyczynowo-skutkowej i czasoprzestrzennej relacji z obiektami będącymi głównym przedmiotem przedstawienia⁸.

Interesującym świadectwem szczególnej bliskości, rodzajem powiązania pomiędzy obrazem a jego obiektem (podobnie jak w przypadku fotografii i filmu) jest znaczący językowy uzus. Wiąże się on z dwuznacznością terminu „martwa natura”, którym to mianem określa się zarówno obraz przedstawiający pewien układ „martwych” obiektów, jak i sam ich rzeczywisty układ. Nieprzypadkowo więc mówi się, że obraz przedstawia martwą naturę, jak i że jest martwą naturą. W pierwszym przypadku jest obrazem obiektu, choć w dosłownym rozumieniu jest również samym obiektem, w drugim zaś będąc obiektem, przynależnym do odrębnego gatunku malarskiego, jest równocześnie obrazem tego obiektu.

Równie istotny jest dla nas kontekst nieustannie ewoluujących gatunków medialnych i związanych z nimi form społecznej komunikacji. Zwłaszcza dotyczy to *reality show*, gatunku o krótkiej, ale całkiem bogatej historii. Lokowanie w nim produktów stanowi ciekawy przykład praktyk kryptoreklamowych, wyrastających z doświadczeń nabytych w przemyśle filmowym i szerzej audiowizualnym i dynamicznie rozwijanych w ostatnich latach już poza granicami wyznaczanymi pojęciem dzieła filmowego. Praktykę tę można więc uznać za jeden z najbardziej przekonywających argumentów na rzecz prawdziwości tezy o zacieraniu się granic czy też rozmywaniu się pojęcia filmu wśród innych współczesnych przekazów audiowizualnych.

⁸ Por. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, S. Zuffi (red.), tłum. K. Wanago, rozdział *Nowe idee*, Warszawa 2000, s. 33–46.

Zagadnienie stosunku człowieka do jego wytworów, a także zwrotnego oddziaływania na niego sztucznego środowiska, warto zobrazować przykładową analizą utworów filmowych, uświadamiającą skalę napięcia między wspomnianymi biegunami. Ich podmiotowymi bohaterami będą tytułowi protagoniści filmów Jana Švankmajera *Piknik z Weissmannem* (1969) i Petera Weira *Truman Show* (1998). „Przedmiotowymi partnerami” bohaterów zaś – wytworzone przez człowieka przedmioty codziennego użytku, seryjne produkty rzemieślnicze i przemysłowe.

Piknik z Weissmannem to druga część cyklu filmów z końca lat sześćdziesiątych, czyli z dojrzałego okresu twórczości czeskiego surrealisty, określanego mianem „trylogii przedmiotu”⁹. W przeciwieństwie do dwóch pozostałych filmów akcja rozwija się tu nie w zamkniętych pomieszczeniach – jak w większości filmów Švankmajera – lecz w otwartej przestrzeni, która jest naturalnym miejscem tytułowego zdarzenia rekreacyjnego i towarzyskiego. Nasuwająca się widzowi od początku filmu niepokojąca wątpliwość wiąże się z pytaniem, gdzie się podziewa tytułowy Weissmann.

Zanim uzyskamy zaskakującą, jeśli nie wręcz szokującą odpowiedź na to pytanie, będziemy świadkami zachowań przedmiotów, które pod nieobecność swojego właściciela „spędzają czas” na łonie przyrody, tak jakby same wybrały się na piknik. Obserwujemy więc typowe piknikowe gry i zabawy: słuchanie muzyki, odtwarzanej ze staroświeckiego gramofonu, układanie pasjansa, grę w szachy, zabawy z piłką, wylegiwanie się na świeżym powietrzu, jedzenie sezonowych owoców, robienie pamiątkowych zdjęć itd. Wszystkie te czynności nie dziwią; należą przecież do katalogu typowych, piknikowych zachowań. Zdziwiająca jest jedynie to, że uczestniczy w nich wbrew tytułowi filmu nie Weissmann, lecz same przedmioty – krzesła, stół, szachy, karty do gry, koszula, gramofon

⁹ Por. Jan Švankmajer. *We władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa*, w niniejszym tomie.

z płytami itd., które, zachowując się zgodnie ze swoimi funkcjami, równocześnie naśladują swojego właściciela. Krzesła próbują grać w piłkę, koszula „objada się” śliwkami, różne przedmioty pozują do fotografii.

Intrygujący charakter tej sytuacji wzmacnia „zachowanie” metalowej łopatkki, która przez cały ten czas oddaje się jedna jedyna poważnemu zajęciu – kopie pod drzwiami szafy głęboki dół, odgarniając starannie na boki ziemię. Widz skupia się jednak na zachowaniu pozostałych przedmiotów; ich swobodzie, pogodnym nastroju gier i zabaw, dowcipnym stosunku do wykonywanych czynności, co w gruncie rzeczy odwraca uwagę od wykonywanej w pocie czoła pracy łopatkki. W rezultacie odbiorca mimo że powinien czuć się przygotowany na dramatyczne zakończenie filmu, jest zaskoczony przekornym rozwiązaniem zagadki, którą kryje tytuł. Gdy dół jest już gotowy, otwierają się drzwi zamkniętej na metalowy skobel szafy i z jej wnętrza wypada prosto do gotowego grobu, skrępowany i zakneblowany – jak się domyślamy – tytułowy bohater. W tym momencie łopatkka przystępuje do triumfalnej, choć równocześnie makabrycznej, czynności grzebania żywcem nieszczęsnego Weissmanna.

Reakcja widza rozpięta między rozbawieniem towarzyszącym obserwacji zachowań przedmiotów a finalnym szokiem poprzedza refleksję na temat zaistniałej sytuacji – zaskakująco zinterpretowanej relacji pomiędzy człowiekiem a jego wytworami. Propozycja wprost podsunęta przez artystę wyrasta z tak często stosowanego przez filmowych surrealistów, w tym oczywiście i Luisa Buñuela, prostego odwrócenia ról¹⁰. Człowiek – podmiot – zamienia się miejscami ze swoimi wytworami – przedmiotami. Odwrócenie to odbywa się jednak wbrew jego woli, narzucają je bowiem same przedmioty. Taki wniosek można

¹⁰ W twórczości hiszpańskiego mistrza odwrócenie ról staje się szczególnie czytelnym i nośnym chwytem w końcowym (nie ryzykując zbyt wiele można go nazwać niemal komediowym) okresie jego twórczości, w: *Dyskretnym uroku burżuazji* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) i *Widmie wolności* (*La fantome de la liberte*, 1974).

przynajmniej wyprowadzić z faktu, że od początku filmu to one wykazują inicjatywę, zachowują się jak żywe, poruszają samoistnie i najwyraźniej realizują własne zamiary. Jeśli ich wolność jest ograniczona, to tylko dlatego, że w trakcie pikniku powielają zachowania swojego właściciela i nie buntują się przeciwko swoim funkcjom użytkowym. Być może jeszcze nie wiedzą, że z wolności, którą odzyskały, można korzystać inaczej¹¹.

Przyczyny odwrócenia ról domyślamy się jednak dopiero na końcu filmu. Pozbawienie wolności Weissmanna było warunkiem wyzwolenia przedmiotów. Podmiotowe aspiracje przedmiotów mogły zostać zaspokojone dopiero wtedy, gdy człowiek (podmiot) został w drodze zniewolenia uprzedmiotowiony. Zapewne z istotnych powodów możliwe jest tylko proste odwrócenie sytuacji. Skoro człowiek wcześniej bezwzględnie podporządkował przedmioty, narzucając im funkcje wyłącznie utylitarne, one, dążąc do pełnej wolności, muszą zniewolić, a nawet unicestwić swojego twórcę. Jak bowiem sugeruje artysta, partnerstwo między nimi od dawna jest już niemożliwe. Pozostaje tylko walka na śmierć i życie; jej uzupełniające warianty przedstawia artysta w dwóch pozostałych filmach trylogii – w *Mieszkaniu* (1968) i *Cichym tygodniu w domu* (1969).

Pierwszy z nich przedstawia etap poprzedzający sytuację z *Pikniku*. Przedmioty buntują się przeciwko pełnionym dotychczas funkcjom, doprowadzając równocześnie do zniewolenia bohatera przez uwięzienie go w zamkniętym mieszkaniu. Drugi jest w zasadzie rewersem tamtych obu. Bunt przedmiotów wykorzystujących nieobecność właściciela przybiera

¹¹ Vratislav Effenberger i Alena Nádvořníková w swoim krótkim szkicu, poświęconym twórczości reżysera, zależność pomiędzy człowiekiem a przedmiotami w *Pikniku z Weissmannem* charakteryzują w następujący sposób: „Rzeczy żyją już same, bez obecności człowieka. Bunt się dokonał. Ale rzeczy nieożywiane ludzką wyobraźnią tracą swój sens, stają się nudnymi przedmiotami, które nie są w stanie robić nic innego, jak tylko naśladować codzienne zajęcia, do których przystosował je człowiek. To bunt, ale na kolanach” (V. Effenberger, A. Nádvořníková, *Jan Švankmajer*, tłum. P. Kadličik, „Film na Świecie” 1984, nr 309–310, s. 93). Por. również F. Dryje, *Absolutní věčnost*, w: J. Švankmajer, *Síla imaginace. Režisér o své filmové tvorbě*, Praha 2001, s. 54–55.

kształt anarchistyczno-surrealnej rewolty. Podejrzewającemu, jak się sprawy mają, bohaterowi pozostaje działaniem z ukrycia doprowadzić do likwidacji świata, nad którym utracił bezpowrotnie panowanie¹².

Piknikiem z *Weissmannem* i wieloma innymi filmami wyniósł czeski artysta filmowy surrealizm na poziom porównywalny z dokonaniem samego Luisa Buñuela. Švankmajer ma w tym przewagę nad hiszpańskim mistrzem, że w niezrównany sposób rozpatruje fundamentalny problem braku równowagi pomiędzy podmiotem a przedmiotem, człowiekiem a jego otoczeniem i – w ostatecznym wymiarze – ludzkością a jej materialnymi wytworami. Trudno we współczesnym kinie znaleźć wiele równie celnych przykładów twórczości filmowej, inspirujących do (przekraczającego granice refleksji ekologicznej) namysłu na temat miejsca cywilizowanego człowieka w świecie, który sam wytworzył, i zarazem ceny, którą płaci za naruszenie harmonii w relacjach z otoczeniem.

* * *

Nie inaczej (trudno tutaj nie ulec pokusie użycia kluczowego w języku surrealistów terminu – analogicznie) ma się sprawa z drugim biegunem poddanego pod rozważę problemu. Przykład *Truman Show* – filmu Petera Weira – australijskiego reżysera, kojarzonego nieodmiennie ze światowym sukcesem *Pikniku pod wiszącą skałą* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975) oraz *Stowarzyszenia umarłych poetów* (*Dead Poets Society*, 1989) – może na pierwszy rzut oka wydawać się niezbyt trafny. Nie jest to bowiem typowy produkt filmowy (mimo pewnych cech właściwych kinu hollywoodzkiemu). Jest to raczej – jak cała twórczość Weira – manifestacja postawy autorskiej,

¹² Obydwa filmy równocześnie odwracają relację pomiędzy człowiekiem a jego najbliższym, bezpiecznym otoczeniem, czyli domem; w zrealizowanej techniką wycinanki nowelce *Dom*, zamieszczonej w pochodzącym z 1966 r. filmie *Et cetera*, wyraża się ona w prostej formie: człowiek, obrysowując dziecięcą kreską kształt, a zarazem wyznaczając granice domu, raz sytuuje się w jego wnętrzu, ledwie znajdując w nim dla siebie miejsce (ten wariant stanie się obsesyjnym motywem całej jego późniejszej twórczości), innym razem umieszcza się na zewnątrz niego, z czego wynika niemożność dostania się do jego wnętrza.

cechująca się wyraźnym piętnem osobowości twórczej artysty. Jest to też przykład lokowania, choć tylko w niewielkim stopniu w podstawowym tego słowa znaczeniu, produktów w filmie fabularnym. A jednak właśnie to wyjątkowe dzieło wydaje się bardzo odpowiednie do wyznaczenia drugiego krańca wspomnianej podmiotowo-przedmiotowej relacji.

Opowiedziana przez Weira historia pozostaje w związku z medialnymi doświadczeniami obecnych pokoleń i charakterystyczną dla przelomu wieków odmianą kultury masowej. Warto przypomnieć, że film zrealizowany w 1998 r., a więc w okresie wzbierania głównej fali sukcesów nowego gatunku telewizyjnego, którym z początkiem kolejnego stulecia stało się *reality show*, przedstawia widzom Trumana Burbanka (Jim Carrey) jako nieświadomego swej roli bohatera realizowanego na niespotykaną dotąd skalę programu telewizyjnego pod tym samym co film tytułem. Szczególny charakter sytuacji, w której znajduje się bohater (sprawiający, że w momencie premiery przyjęto film jako wizję antyutopijną¹³), polega na tym, że serial transmitowany na żywo, przez dwadzieścia cztery godziny na dobę, nieprzerwanie od trzydziestu lat, jest tożsamy z całym życiem bohatera¹⁴ – jedyne jego autentyczne „elementy”. Wszyscy bowiem pozostali, bliscy i dalsi bohaterowie

¹³ W jednej z recenzji opublikowanych z okazji polskiej premiery filmu antyutopię tę opisywano w następujący sposób: „Pomysł jest absolutnie szatański. Kamera obserwuje poród. Rodzi się nowe życie. To życie ma stać się własnością mediów. Telewizyjny producent buduje wielką kopułę, jedną z dwóch – obok Muru Chińskiego – konstrukcji, którą widać na kuli ziemskiej z kosmicznych przestworzy. Pod tą kopułą jest sztuczny świat. Domy, ulice, szkoła, plaża – wszystko razem tworzy miasteczko o wdziewicznej nazwie Seahaven. W tych dekoracjach poruszają się ludzie – aktorzy, statyści. Wszyscy grają. Tylko Truman Burbank myśli, że żyje normalnie. (...) Po co ta cała maskarada? Dla show. Dla telewizji, która proponuje widzom nie kończącą się soap-operę. Taką, w której wszystko jest prawdziwe. Bo, czy może być coś ciekawszego od samego życia?” (B. Hollender, *Jeśli kłamstwo jest rajem*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 257, s. 25).

¹⁴ W udzielonym z okazji premiery filmu wywiadzie Peter Weir, mając świadomość, że stworzył „wizję niedalekiej przyszłości”, na pytanie Emanuela Froisa, czy sądzi, że kiedyś mogłoby dojść do czegoś takiego, odpowiedział: „Oczywiście. I miałem już tego przedsmak. Gdy pracowałem nad montażem mego filmu, mój asystent «zapoznał mnie» z niejaką Jenny z Internetu. Ta amerykańska studentka z middle class zainstalowała w swoim pokoju w kampusie małą kamerę, która bez przerwy działa, rejestrując – we dnie i w nocy – wszystko,

to aktorzy grający swoje role, całe materialne otoczenie to scenografia wypełniająca przestrzeń gigantycznego studia telewizyjnego, każde zdarzenie, które przeżywa i w którym uczestniczy bohater, to przewidziany w scenariuszu i konsekwentnie reżyserowany fakt telewizyjny.

Ten medialny świat, choć kreowany pewną ręką telewizyjnego demurga Christofa (Ed Harris), jak każda iluzja, albo jak to dobitniej można określić – mistyfikacja, oglądana z innego punktu widzenia, ujawnia swoją irrealną (czy też właśnie w podstawowym tego słowa znaczeniu – realną) stronę, dostępną wszystkim z wyjątkiem samego bohatera. Dopiero spostrzeżenie „usterek rzeczywistości” – które są trudne do przewidzenia i którym ciężko zapobiec – oraz pewien typ przerysowanej spójności mimo wszystko ograniczonego w swoim zmediatyzowaniu świata, nasuwa bohaterowi podejrzenie, że jest ofiarą spisku, żyje w świecie sztucznym i niemal całkowicie kontrolowanym. Jego ucieczka, będąca walką o uzyskanie swobody decydowania o własnym życiu, jest w istocie dramatycznym aktem zdesperowanego człowieka, który od pewnego momentu odczuwa dojmujący, wcześniej ledwie przeczuwany, głód wolności.

Finał filmu choć pozornie, po hollywoodzku, optymistyczny, jest taki właściwie tylko w odniesieniu do bohatera i wybranki jego serca. Nikomu bowiem poza nimi nie udaje się wyrwać z obszaru oddziaływania telewizyjnego uniwersum. Świadczy o tym przede wszystkim spontaniczna reakcja śledzących losy Trumana widzów, którzy przyjmują jego ucieczkę z aplauzem (gdyż jego zwycięstwo nosi cechy spełnienia surrealnie odwróconego amerykańskiego mitu sukcesu), aby zaraz potem zmienić telewizyjny kanał, czyli przestać się nim interesować, gdyż jako bohater, który wyrwał się z telewizyjnej niewoli, nie może być już dłużej obiektem voyeurystycznej obserwacji i – co za tym idzie – powszechnego zainteresowania.

co dzieje się w pokoju. Tak więc można widzieć studentkę, jak uprawia miłość, myje zęby, rozbiera się, gości przyjaciół... Ma zamiar «bawić się» tak aż do śmierci” („Le Figaro”, 28.10.1998, cyt. za: „Forum” 1998, nr 46, s. 16).

Heroiczny gest Trumana – zerwanie z dotychczasowym bezpiecznym, całkowicie przewidywalnym światem, wyrażający się w przekroczeniu granic tego, co poznane i oswojone, przypomina rzecz jasna, przy wszystkich (także metafizycznych) różnicach sytuacji, w której znajdują się bohaterowie obydwu filmów, rytuał przejścia z *Pikniku pod wiszącą skałą*. Rytuał ten stanowi centralny motyw całej twórczości Weira i jest jednym z tych, które łączą delikatną nicią jego twórczość m.in. z surrealizmem¹⁵. Innym motywem, zbliżającym go do tak – wydawałoby się – obcego jego akademickiemu spojrzeniu awangardowego nurtu w sztuce, jest zaznaczona w o wiele mniej nachalny sposób relacja pomiędzy Trumanem Burbankiem a całym jego otoczeniem.

O Trumanie, podobnie jak o bohaterach filmów Švankmajera z okresu „trylogii przedmiotu”, można powiedzieć, że jest więźniem świata, który (jako zastany) ludzki gatunek wziął we władanie i przekształcił go na sposób właściwy swojemu ograniczonemu, pragmatycznemu spojrzeniu na rzeczywistość. Szczególna sytuacja bohatera polega na tym, że praktycznie wszystko wokół niego jest ulokowane – zarówno ludzie (przez dobór obsady w ramach castingu), jak i przedmioty (jako *product placement*)¹⁶.

Gigantyczny *Truman Show* tym się bowiem różni od innych tego typu programów telewizyjnych, że mimo iż utrzymuje się z reklam, jako nadawany non stop, w ogóle nie jest tymi reklamami przerywany. Obecne bowiem w serialu treści reklamowe przemycane są do świadomości (a także podświadomości) odbiorców w trybie lokowania

¹⁵ O surrealistycznych powinowactwach filmu Weira świadczy m.in. makabryczna i zarazem groteskowa scena w szpitalu, gdy Truman przez swoje przypadkowe voyeurystyczne uczestnictwo w operacji wymusza na aktorze grającym rolę chirurga amputację kończyny innego aktora – grającego chorego.

¹⁶ Por. E. Nowińska, *Zwalczanie nieuczciwej reklamy. Zagadnienia cywilnoprawne*, Kraków 1997, rozdział VI: *Reklama ukryta*, s. 114–129. Por. również B. Zmudziński, *Product placement. Przemiana kategorii prawnej w filozoficzną*, w: *Humanista w uczelni technicznej. Księga jubileuszowa Juliana Bugla w 50-lecie pracy dydaktycznej i naukowej*, pod red. L.H. Habera, Kraków 2003, s. 277–284. Por. także monografię poświęconą historii zjawiska *product placement* w amerykańskim przemyśle filmowym – K. Segrave, *Product placement in Hollywood Films. A History*, Jefferson – London 2004.

produktów. Truman Burbank żyje więc w świecie, który wypełniony jest wyłącznie przedmiotami postrzeganymi przez niego samego jako użyteczne, w istocie jednak pełniącymi funkcje reklamowe; ich umiejscowienie w rzeczywistości przedstawionej telewizyjnego show jest tożsame ze sformulowaniem komunikatu reklamowego, mającego za zadanie przekonanie telewizyjnych widzów do zakupu prezentowanych tą drogą towarów (rzeczywistość przedstawiona filmu stylizowana jest głównie na lata pięćdziesiąte).

Wykreowana przez Weira wizja relacji pomiędzy bohaterem a otaczającym go światem, w tym także wypełniającymi jego przestrzeń życiową wytworami, wywołuje u filmowego widza uzasadniony niepokój. Jego źródłem jest doświadczenie własne odbiorcy, wzmocnione nabytą w ostatnim czasie wiedzą o mechanizmach rządzących komunikacją medialną. Bacznego widza nie dziwi w związku z tym ujawniony w pewnym momencie fakt, że cały świat Trumana wypełniony jest wyłącznie seryjnymi produktami przemysłowymi, bo tylko takie mogą w trybie *product placement* być przedmiotem reklamy. Konstatacja ta jest niezmiernie bliska, i to co najmniej w kilku wymiarach, spostrzeżeniom współczesnego konsumenta i odbiorcy.

Po pierwsze, otaczająca nas na co dzień rzeczywistość też staje się z dnia na dzień wyłącznie światem seryjnych produktów przemysłowych. Po drugie, produkty te coraz częściej poza rolą czysto użytkową „biorą na siebie” rolę nośników treści reklamowych, w pierwszej chwili traktowaną jako uzupełniająca, później zaś wysuwającą się na pierwszy plan. Posługując się językiem analizy filmów Švankmajera, można powiedzieć, że „zachowują się” więc tak, jakby były ulokowane, czyli jakby same były elementami jakiegoś gigantycznego przekazu, tylko z przyzwyczajenia określanego jeszcze ciągle mianem rzeczywistości¹⁷.

¹⁷ Wzorem analogii, na którą zwrócili uwagę Tadeusz Sobolewski (*Patrzą na ciebie*, „Gazeta Wyborcza”, 10.09.1998, s. 12) i Maria Magdalena Gierat (*Truman, czyli prawdziwy człowiek*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 311), zestawiając transgresyjne doświadczenie

Po trzecie, co bodaj najbardziej brzemiennie w skutki, nasycanie świata otaczającego przedmiotami, spełniającymi wspomniane podwójne role, sprzyja nie tylko zaspokajaniu potrzeb człowieka i oczywiście sterowaniu ich intensyfikacją, lecz pozostaje w związku z kreśleniem indywidualnych sylwetek konsumentów, czyli ostatecznym redukowaniem ludzkiego podmiotu do wymiaru rynkowego, służąc definiowaniu go wyłącznie jako istoty konsumpcyjnej (i produkcyjnej).

Optymizm finałowej sceny filmu twórcy kontrapunktują plastycznym rozwiązaniem zaczerpniętym z surrealistycznej wyobraźni i niewątpliwie zmuszającym do wzięcia w nawias filmowego *happy endu*. Truman po dotarciu do granic swojego, tzn. telewizyjnego, świata wspina się po schodach w stronę drzwi z napisem „EXIT”. Ten kadr, z chmurami wymalowanymi na dekoracji i obrysowanymi konturowo schodami, zaczerpnięty bezpośrednio z imaginarium Rene Magritte’a¹⁸, zapowiada

bohatera filmu Weira ze znajdującym odzwierciedlenie w dawnej ikonografii symbolicznym obrazem wędrowca, który po dotarciu do granic swojego świata przebija głową nieboskłon, trudno nie dostrzec w tym miejscu podobieństwa, które nasuwa lektura deklaratorywnie postmodernistycznej powieści *Imię Róży* Umberto Eco. Doświadczenie Trumana łatwo zestawić z doświadczeniem innego średniowiecznego wędrowca, którego światopogląd uformowany został nie tylko przez epokę, w której umieszcza jego życie pisarz, ale także – prawem postmodernistycznej dowolności – epokę, w której żyje sam autor powieści. W pierwszej scenie *Imienia róży*, gdy Wilhelm z Baskerville w towarzystwie Adsa z Melku zbliża się do benedyktyńskiego opactwa, tymi słowami przekonuje młodego towarzysza podróży, że świat jest niczym innym jak gigantycznym komunikatem: „Mój poczciwy Adso (...) W ciągu całej podróży ucze cię rozpoznawać znaki, przez które świat do nas przemawia niby wielka księga. Alanus ab Insulis powiada, że:

omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum
(każde na świecie stworzenie
jakoby księga i obraz,
jest dla nas odzwierciedleniem)

mając na myśli niewyczerpane zasoby symboli, którymi Bóg mówi nam poprzez swoje dzieło stworzenia o życiu wiecznym. Ale świat jest jeszcze bardziej wymowny, niż myślał Alanus, i nie tylko mówi o rzeczach ostatecznych (w którym to przypadku wyraża się zawsze w sposób niejasny), ale również o tym wszystkim, co nas otacza, i wtedy wyraża się całkowicie jasno” (U. Eco, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1993, s. 30 i 582).

¹⁸

Por. R. Passeron, *Rene Magritte*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1970.

doświadczenie transgresji, z którym zarówno bohater, jak i wszyscy kibicujący mu telewidzowie, wiążą nadzieję na wyzwolenie z okowów fikcyjnego (a właściwie hiperrealnego) świata – małej ojczyzny jego dzieciństwa, dojrzewania i formowania go jako człowieka. Wbrew intuicyjnemu odruchowi czerni objawiająca się za drzwiami, stanowiącymi przejście do pozatelewizyjnego uniwersum, paradoksalnie (w rozumieniu paradoksu surrealistycznego) jawi się nie tyle kolorem niepewności, czy nawet lęku, ile nadziei. W tym szczególnym przypadku symbolizuje bowiem – tożsamą z wielką, budzącą niepokój niewiadomą – szansę, przed którą staje bohater, wierzący w swoje, tym razem w pełni świadome, powtórne narodziny¹⁹.

Jakkolwiek optymizm finałowej sceny jest dramaturgicznie i emocjonalnie uzasadniony, a postawa Trumana uwiarygodniona przemianą jego osobowości dobrze rokuje w przyszłym życiu, to jednak nie sposób zaprzeczyć, że u samych podstaw ukształtowania go jako człowieka leży trudne do przekreślenia doświadczenie jego całej dotychczasowej egzystencji. I chociaż w pełni uzasadnione jest stosowanie pojęcia lokacji do osób i przedmiotów w otaczających go rodzinnym Seahaven Island, to bez porównania bardziej ulokowany, a więc na swój sposób uprzedmiotowiony, czyli ukształtowany, bo przez relację ze światem otaczającym zniewolony, jest on sam jako bohater tego wyjątkowego *reality show*.

¹⁹ Wśród wielu możliwych interpretacji filmu na szczególną uwagę zasługuje niewątpliwie najbardziej odbiegająca od komercyjnego ducha dzieła Weira interpretacja gnostyczna. Por. M.M. Gierat, dz. cyt., s. 311–319. Por. także „biblijną” interpretację filmu Petera Weira, zaproponowaną przez Jana Olszewskiego (J. Olszewski, *Słońce o północy*, „Film” 1998, nr 11, s. 86). Intencje samego artysty idą raczej w stronę potraktowania jego filmu jako komunikatu – ostrzeżenia przed zagrożeniem, które niesie współczesna cywilizacja. W wywiadzie udzielonym Kindze Dębskiej podczas festiwalu w Wenecji mówił: „Ten film nie jest polemiką. Chciałbym, aby oglądające go osoby stały się bardziej czujne – wtedy trudniej będzie je oszukać. Staną się mniej podatne na wyrafinowaną strategię handlu i wpływającą na podświadomość reklamę. Mam na myśli działania zmierzające do tego, by dzieci i dorośli przyswoili sobie symbol czegoś, czego mają zapragnąć. Ten film ma nas uczulić na niebezpieczeństwo konsumpcjonizmu” (*Globalna telenowela. Rozmowa z Peterem Weirem, australijskim reżyserem i scenarzystą*, „Wprost” 1998, nr 45, s. 126).

Szczególną zaś rolę w tym formowaniu odgrywa relacja podmiotowo-przedmiotowa, czyli ten rodzaj lokacji, którego stał się stroną w wyniku wypełnienia jego życiowej przestrzeni *products placements*, czyli przedmiotami zaspokajającymi wygenerowane w przebiegu akcji serialu potrzeby. Powtórzmy, o ile dla bohatera przedmioty te pełnią zapewne przede wszystkim funkcje użytkowe, o tyle dla zewnętrznego obserwatora, czyli adresata programu telewizyjnego, pełnią z kolei przede wszystkim funkcje nośników treści reklamowych.

Jest przy tym znaczące, że o ile dla odbiorcy telewizyjnego serialu, tak jak i dla widza filmu Weira, przekroczenie dotychczasowej granicy oznacza wyrwanie z okowów świata wypełnionego ulokowanymi postaciami – bunt ten uosabia aktorka, odtwarzająca postać Lauren (Natascha McElhone), karnie usunięta z planu serialu, która darząc bohatera uczuciem, czeka na niego w pozatelewizyjnym świecie – o tyle całkiem inaczej ma się sprawa z przedmiotowym otoczeniem Trumana.

Codziennie doświadczenie współczesnego konsumenta potwierdza, że bardzo płynna staje się granica pomiędzy ulokowanymi w rzeczywistości medialnej przedmiotami a tymi samymi przedmiotami wypełniającymi otaczający nas świat rzeczywisty. Czyż nie wynika stąd bardzo prawdopodobny wniosek, że przekroczenie granicy telewizyjnego uniwersum w tym akurat aspekcie relacji z otoczeniem nie zmienia wiele, a może wręcz nic, w życiu Trumana Burbanka? W nowym świecie pozostanie on niewątpliwie takim samym konsumentem, jak w świecie w którym spędził pierwsze trzydzieści lat swojego życia.

* * *

Dziela tak różnych artystów jak Jan Švankmajer i Peter Weir w zbieżny sposób rozpoznają relacje człowieka z otoczeniem, zwłaszcza z tym, które zostało przez niego samego wytworzone. Porównanie tych tak różnych filmów pozwala jednak wyeksponować rys wspólny obydwu podmiotowo-przedmiotowych sytuacji, sprowadzających się do zniewolenia

człowieka przez jego własne wytwory, zredukowania ludzkiego podmiotu – jak zdaje się sugerować czeski surrealista – istoty pierwotnie wolnej, żyjącej w otoczeniu równie wolnej, przenikniętej duchowym pierwiastkiem przyrody.

Jednak *Piknik z Weissmannem* Švankmajera, zrealizowany techniką animacji przedmiotowej z niezbędnym, choć tylko epizodycznym, kilkunastosekundowym udziałem aktora grającego rolę skazanego na śmierć bohatera, to rodzaj ożywionej martwej natury. Ruch, w który są w niej wprowadzone przedmioty, będący atrybutem życia, to najbardziej rzucająca się w oczy cecha surrealistycznej wizji artysty. Można powiedzieć, że za jej sprawą twórczość plastyczna i teatralna (będąca podstawową, wyuczoną na praskich uczelniach, profesją artysty) przeszła metamorfozę w animację i dopiero w tej postaci wniosła do sztuki współczesnej wartość prawdziwie oryginalną, poznawczo odkrywczą i estetycznie odświeżającą.

W *Pikniku*, jak w wielu innych filmach, artysta balansuje na granicy artystycznych światów, traktując film jako rodzaj poręcznego narzędzia do wyrażenia swojej filozofii twórczej. Ponieważ na surrealny sposób bada relację człowieka z otoczeniem, punktem wyjścia swojej twórczości czyni zainteresowanie przedmiotami, które, choć robią wrażenie całkowicie zwyczajnych (w przeciwieństwie do wielu innych obiektów fascynujących surrealistów i kreowanych przez nich²⁰), to jednak „zachowują się” niezwykajnie.

Kulturowy dialog z tradycją martwej natury nie wyczerpuje się w tym, że w *Pikniku* Švankmajer wprawia w ruch i wlewa życie w obiekty należące do świata martwej natury i sprawdza do jakich konsekwencji to prowadzi. Wyjątkowość wizji, którą niesie ten film na równi z pozostałymi częściami „trylogii przedmiotu”, polega na tym, że do

²⁰ Por. K. Janicka, *Surrealizm*, rozdział *Przedmioty surrealistyczne*, Warszawa 1985, s. 184–194. Por. również A. Taborska, *Spisownicy wyobraźni. Surrealizm*, część I, *Tematy*, rozdział 7 *Dusza od żelazka albo czy przedmiot może mieć duszę*, Gdańsk 2007, s. 178–202.

świata przedstawionego ożywionej martwej natury na powrót wprowadza (a właściwie wrzuca) człowieka, podmiot wydawałoby się usunięty z niej nieodwołalnie już przed kilkuset laty. Odwrócenie podmiotowo-przedmiotowej relacji prowadzące do zniewolenia (*Mieszkanie*), a ostatecznie do unicestwienia (*Piknik z Weissmannem*), podmiotu ma wszystkie cechy onirycznego przekazu, rodzaju złego snu, który jako dożywotnia kara za grzechy popełnione wobec pierwotnie otaczającego nas środowiska powinien się śnić reprezentantowi współczesnej cywilizacji, zdolnemu w tym śnie co najwyżej do odwetowej reakcji wobec buntujących się wytworów (*Ciche tygodnie w domu*).

Ideowy wymiar tych podmiotowo-przedmiotowych spóźnionych psychodram wyraża się w czytelnym przesłaniu o nieodwracalności procesu naruszenia równowagi pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem. Švankmajer, jak się zdaje, twierdzi i ilustracja tego twierdzenia stanowi jeden z głównych wątków całej jego twórczości, że każda współczesna próba przywrócenia tej równowagi prowadzi do karykatury, staje się w najlepszym przypadku rodzajem surrealistycznej groteski. W pełni dochodzi to do głosu już w jego filmach krótkometrażowych, np. w *Historia naturae – suita* (1967), *Kostnicy* (1970), ale przede wszystkim w filmach długometrażowych – *Spiskowcach rozkoszy* (1996) i *Ociosanku* (2000). Groteskowy charakter ujawniają także wykraczające poza jego dokonania filmowe liczne prace plastyczne²¹.

W gruncie rzeczy podobnie ma się sprawa u Petera Weira w *Truman Show*. W filmie tym twórca również prowadzi rodzaj kulturowego dialogu, tym razem jednak nie z tradycyjnym gatunkiem malarskiego przekazu, lecz z rodzącą się na jego oczach odmianą telewizyjnego show, obficie korzystającego z dorobku i doświadczeń medialnych kultury masowej przelomu wieków. Fakt, że tytułem *Truman Show* opatrzony został nie tylko program telewizyjny, ale także film Weira, podkreśla

²¹ Por. *Kabinet Jana Švankmajera*, I. Melicherčík (red.), Bratislava 2014.

ściśle i zarazem dwuznaczne związki obydwu form przekazu, a także powiązania genetyczne tego nowego telewizyjnego formatu z filmem dokumentalnym i ze znaną od dziesięcioleci praktyką telewizyjnej transmisji w czasie rzeczywistym. Potwierdza to zacieranie się na naszych oczach różnic pomiędzy tym, co realne, a tym, co medialne.

Obraz relacji bohatera z jego otoczeniem, ulokowanymi w nim postaciami i przedmiotami, też wykazuje cechy karykaturalnych przerysowań przechodzących w groteskę. Dotyczy to zachowań występujących w serialu aktorów, ale także sposobu używania produktów przez nich i przez Trumana. Efektowną tego próbką jest brawurowa scena z udziałem małżeństwa Burbanków, w której żona zachwala zarówno nieświadomemu Trumanowi, jak i telewizyjnym widzom zalety Mococoa: „Może przyrządzę ci Mococoa, naturalne ziarna kakaowca z wyżyn Nikaragui, bez sztucznych słodzików?... Próbowałam innych to jest najlepsze”. Truman reaguje na ten slogan reklamowy, jeden z wielu codziennie wysłuchiwanym, w sposób świadczący o rodzeniu się w nim postawy, która dojdzie w pełni do głosu w finale filmu: „O czym ty mówisz? Do kogo? A co to ma wspólnego z nami?”.

Scenę tę domyka późniejszy o kilka minut widok bohatera pijącego kakao, opatrzony przesuwającym się przez telewizyjny ekran banerem: „Truman pije Mococoa sporządzone z najlepszych ziaren zebranych w górnych partiach Mt. Nikaragua”.

Nie jest przypadkową zbieżnością, że obok filmów fabularnych właśnie *reality show* jest najczęstszym współczesnym przekazem medialnym, w którym dokonuje się lokacji produktów przemysłowych i marek w celach reklamowych, o wiele chętniej wykorzystywanym niż inne przekazy – spektakle teatralne, gry komputerowe, teksty literackie, blogi internetowe, wideoklipy, seriale telewizyjne, reportaże i wywiady prasowe. Praktykę tę tłumaczą dwa kluczowe dla skuteczności tego typu reklamy czynniki.

Pierwszym jest rzeczywiste, lub quasi-rzeczywiste, otoczenie, w którym lokowane są produkty. Spełnienie tego niemal definicyjnego warunku możliwe jest zwłaszcza w filmach fabularnych i właśnie w programach typu *reality show*, gdzie „realność” jest oczywiście zmistyfikowana, ale mimo to dla widza wiarygodna. Drugim natomiast jest poziom oglądalności, który w latach, gdy film Weira powstawał i odnosił sukcesy, był największy; konkurować mogły z nimi właściwie tylko relacje z wielkich wydarzeń sportowych, które notabene coraz częściej wykorzystywane są po dziś dzień do lokowania marek. Czy mogłoby w tej sytuacji dziwić, gdyby także w filmie Weira, który został przecież nakręcony – jak typowy film amerykański – przede wszystkim z nadzieją na odniesienie sukcesu frekwencyjnego, obok fikcyjnych *products placements*, których dotyczył powyższy wywód, zostały ulokowane autentyczne produkty?²²

²² Wśród rzeczywistych produktów i marek ulokowanych w filmie Weira spostrzec można m.in.: „samochód marki Ford”, czasopisma „Life”, „El País” i „Newsweek”, a także – co wydaje się już zupełnie przypadkowe – flagi włoską i polską, wyeksponowane we wnętrzu biura podróży, w którym Truman Burbank chce kupić bilet na Fidżi.

Od gabinetów sztuki i osobliwości do kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych. Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer i inni



Umiejscowienie dorobku kina artystycznego w najszerzej pojętym nurcie uniwersalnej tradycji kulturowej jest zadaniem ciągle stojącym przed badaczami filmu i współczesnej kultury. Nowożytnie pojęcie „gabinetu osobliwości” (czy szerzej – „gabinetu sztuki i osobliwości” – *Kunst- und Wunderkammer*¹) wydaje się jednym z tych, które z jednej strony pozwalają lepiej niż dotąd zrozumieć niektóre aspekty rozwoju filmowej kultury artystycznej, z drugiej, efektywniej rozeznaczyć powiązania osiągnięć wybranych dziedzin kina z dokonaniem poprzedzających go epok kulturowych. Szczegółowym, a zarazem paralelnym, przykładem tej zależności jest relacja pomiędzy malarskim fenomenem rozwijającego się bujnie od początku czasów nowożytnych w obrębie malarstwa gatunku martwej natury a marginalizowaną, ale bardzo znaczącą, dziedziną klasycznej animacji, którą jest (w ścisłym, zawężającym w stosunku do animacji lalkowej, rozumieniu) animacja przedmiotowa².

Samo pojęcie „gabinetu osobliwości” w oczywisty sposób stanowi pochodną połączenia określenia miejsca, z założenia odosobnionego,

¹ Z bogactwa skojarzeń, które dzisiaj wywołuje pojęcie „gabinetu sztuki i osobliwości” (*Kunst- und Wunderkammer*), najłatwiej naocznie zdać sobie sprawę, sięgając do Internetu (https://www.google.pl/search?q=kunst+und+wunderkammer&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=KU_JUor8GqWP5AS441CwBQ&sqi=2&ved=0CDwQsAQ&biw=1152&bih=654; data dostępu: 06.12.2013 r.).

² Por. *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*, w niniejszym tomie.

czy wręcz ustronnego, służącego m.in. do przechowywania eksponatów zebranych w kolekcje, oraz niełatwo definiowalnego pojęcia „osobliwości”. Znaczenie tego drugiego terminu można przybliżyć, przywołując cały zespół cech wyrażających się w określeniach pokrewnych i bliskoznacznych. Osobliwość (kuriozum) to zarazem tyle, co ewenement, rzecz wyjątkowa, niepowtarzalna, unikatowa i co za tym idzie oryginalna, a równocześnie zadziwiająca, nieznana, odrębna, odmienna³, tak niezwykle, że właściwie niemająca prawa istnieć, często też cudowna, zdumiewająca, niesamowita, przekraczająca granice potocznego doświadczenia, będąca przejawem, a zarazem efektem potrzeby zaspokojenia – jak to ujmuje Krzysztof Pomian – „kultury ciekawości”⁴.

Gabinety osobliwości to zbiory obiektów (eksponatów) wykazujących wspomniane cechy, zgromadzonych właśnie w jednym, odrębnym miejscu, zazwyczaj niejednorodnych i często wręcz chaotycznych⁵. W tym sensie gabinety osobliwości są kategorią historyczną, związaną przede wszystkim z kulturą umysłową i materialną wieków XVI i XVII, w ramach której dominowało przekonanie o możliwości „pomniejszenia wszechświata”, jego uchwycenia jako „całości”, tzn. zgromadzenia takiej osobliwej kolekcji, która będzie mikrokosmicznym, wzrokowo dostępnym, odzwierciedleniem całego istnienia⁶.

³ Por. m.in. *My i oni. Zawila historia odmienności*, Katalog wystawy zorganizowanej w Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie, 15 marca – 5 czerwca 2011, A. Olszewska (red.), Kraków 2011. Warto zwrócić uwagę, że autorzy tej zbiorowej publikacji traktują pojęcie „odmienności” jako ponadhistoryczne.

⁴ Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkoś, Warszawa 1996, rozdział II *Kultura ciekawości*, s. 63–85. O ogromnej pojemności pojęcia „osobliwość” świadczy np. to, że wśród wielu gatunków „przedmiotów osobliwych” można znaleźć też tzw. osobliwości optyczne. Por. *Giuseppe Arcimboldi – prekursor twórczości filmowej Jana Švankmajera*, w niniejszym tomie.

⁵ A.M. Ripellino w swej *Pradze magicznej* tak pisze o jednej z najgłośniejszych kolekcji osobliwości przełomu XVI i XVII w.: „Rudolf II gromadził skarby swojej kolekcji jak popadło, bez żadnego planu, na półkach i stołach, w niezliczonych szafach i okutych skrzyniach” (tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997, s. 104).

⁶ Por. K. Pomian, dz. cyt. s. 64–78.

Tak rozumiane gromadzenie osobliwości w gabinetach zaczęło obumierać wraz z ewolucją osobliwych kolekcji w stronę usystematyzowanych i poddanych dojrzewającym rygorom naukowym zbiorów muzealnych. W związku z tym każda próba przeniesienia tej kategorii w inne warunki historyczne i kulturowe wymaga szczególnych, adaptujących zabiegów i uzasadnień. Dotyczy to w oczywisty sposób także pewnych zjawisk współczesnych, w tym również z obszaru kultury filmowej.

Chcąc zdać sobie sprawę z możliwych w tym zakresie paradoksów, a niekiedy wręcz pułapek, warto zestawić na kontrapunktowej zasadzie dwa przykłady kolekcji, niepozostających w związku z twórczością filmową, stwarzających możliwość nakreślenia kulturowego tła dla niniejszych rozważań. Zestawieniu biegunowo odmiennych, a zarazem w pewien szczególnie sposób komplementarnych przykładów, należących do zupełnie różnych okresów historycznych, towarzyszy narzucająca się pokusa zastosowania pojęcia osobliwości w obydwu odległych od siebie przypadkach.

Pierwszy przykład stanowią pośmiertne losy ziemskich szczątków króla Francji Ludwika IX Świętego (daty panowania: 1226–1270). Już za życia uznany za najwybitniejszego chrześcijańskiego władcę Europy był inicjatorem VI i VII wyprawy krzyżowej. Podczas tej drugiej umarł jako ofiara epidemii w Tunisie. Jego głęboka religijność wyrażała się m.in. w tym, że czynił starania, aby na terytorium Francji znalazło się jak najwięcej relikwii i to tych najcenniejszych, pochodzących z Konstantynopola – stolicy cesarstwa bizantyjskiego i związanych z osobą samego Jezusa Chrystusa, według ówczesnych przekonań mogących gwarantować bezpieczeństwo jego ojczyźnie. Do gwoźdźcia ze Świętego Krzyża, pozostającego już wcześniej w rękach mnichów z opactwa Saint-Denis pod Paryżem, pobożny władca dołączył z czasem koronę cierniową odkupioną od cesarza Baldwina II (tę samą, która ocalała z pożaru katedry Notre Dame w Paryżu, w kwietniu 2019 r.). Następnie dotychczasowy bezcenny zbiór wzbogacił jeszcze o kolejne zakupione

od cesarza Konstantynopola relikwie: fragment Świętego Krzyża, świętą gąbkę, nasiąkniętą octem, którą podawali rzymscy oprawcy Jezusowi, i ostrze świętej włóczni, którą przebito bok Jezusa⁷.

Król już za życia uznawany był za świętego. Po jego śmierci zakonserwowane wnętrzości i tkanki twarde przewieziono na Sycylię, gdzie te pierwsze złożono w katedrze w Monreale, a szczątki kostne, prawdopodobnie wraz z sercem, drogą lądową, w ciągu trwającej wiele miesięcy, obfitującej w liczne cuda podróży przewieziono do Paryża, gdzie złożono je 22 maja 1271 r. w opactwie Saint-Denis i od razu, na wiele lat przed kanonizacją władcy, która nastąpiła za sprawą papieża Bonifacego VIII w 1297 r.⁸, stały się przedmiotem ogromnego kultu⁹.

Najciekawsze były jednak późniejsze losy, mających według powszechnego przekonania cudowną moc uzdrowicielską, relikwii. Wnuk świętego, król Filip Piękny, starał się przenieść je do wzniesionej przez dziadka kaplicy Sainte-Chapelle na wyspę Cité w centrum Paryża. W wyniku długich negocjacji ostatecznie w sławnej gotyckiej kaplicy, która faktycznie stała się gigantycznych rozmiarów relikwiarzem, znalazła się najcenniejsza partykuła – głowa króla¹⁰, z wyjątkiem podbródka, zębów i żuchwy. W duchu kultury religijnej i umysłowej epoki każda część szczątków kostnych Ludwika IX Świętego była relikwią i miała moc cudotwórczą, a zwłaszcza uzdrowicielską, przekazywaną drogą obecności i dotyku. Stąd późniejsze niesamowite losy podzielonych części królewskiego szkieletu. Stawały się one przedmiotem zabiegów i rozgrywek politycznych; trafiły między innymi niemal w sto lat później w ręce sławnego praskiego „kolekcjonera” relikwii – cesarza Karola IV¹¹,

⁷ Por. J. Le Goff, *Święty Ludwik*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 2001, s. 113–118.

⁸ Tamże, s. 246.

⁹ Tamże, s. 244.

¹⁰ Por. M. Starnawska, *Świętych życie po życiu. Relikwie w kulturze religijnej na ziemiach polskich w średniowieczu*, Warszawa 2008, s. 67.

¹¹ Por. K. Kubínová, *Římské relikvie a jejich role v Karlově koncepci*, w: *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím*, Praha Artefactum, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Praha 2006, s. 238–257.

który przekazał je hradczańskiej katedrze. Inne fragmenty szkieletu króla stawały się narzędziem polityki dynastii Kapetyngów i ich następców¹².

Za kluczową dla tej pracy informację należy potraktować fakt, że jak podaje Le Goff: „W roku 1568 wszystkie kości znalazły się w Paryżu z okazji uroczystej procesji przeciw protestantom”¹³. Można więc uznać, że stały się tym samym elementami (eksponatami) wystawionej (w rozumieniu wystawienia na widok publiczny przedmiotów kultowych) kolekcji relikwii króla Francji Ludwika IX Świętego. I chociaż w praktyce wystawiania i ostensji partykuł świętych wcale nierzadkie było unaocznianie, czyli udostępnianie ich zmysłowi wzroku¹⁴, przynależność relikwii króla Ludwika Świętego do sfery sacrum stanowi rodzaj ostatecznej zapory uniemożliwiającej włączenie ich zbioru do nadzbioru osobliwych kolekcji, jakkolwiek pogmatwane losy kostnych szczątków króla (w tym ich udział we wspomnianej procesji) można w najbardziej potocznym tego słowa znaczeniu uznać za osobliwe.

Z zupełnie odmiennych powodów za osobliwe, sytuowane na drugim biegunie w stosunku do sacrum, czyli w sferze profanum, uznać można natomiast współczesne wykorzystanie w celach ekspozycyjnych zwłok ludzkich przez niejakiego dr Gunthera von Hagensa, anatoma, wynalazcę techniki ich konserwacji zwanej plastynacją¹⁵.

Urodzony w Skalmierzycach koło Kalisza, w 1945 r. von Hagens (właśc. Liebchen), ukończył studia medyczne i w 1975 r. doktoryzował się w Heidelbergu. W 1977 r. opracował technikę plastynacji ludzkich

¹² Por. J. Le Goff, dz. cyt., s. 247–249.

¹³ Tamże, s. 249.

¹⁴ Por. m.in.: M. Starnawska, dz. cyt., rozdział V *Człowiek wobec sacrum. Rola relikwii w religijności osobistej*, 1.1.2. *Kontakt wzrokowy*, s. 586–589.

¹⁵ Ciekawym, choć jednostronnym, źródłem informacji o życiu, osiągnięciach „naukowych” oraz działalności edukacyjnej i wystawienniczej von Hagensa jest dostępna także w języku polskim strona <http://www.plastinarium.de/pol/plastinariump/aktualnosci.html> (data dostępu: 3.12.2013 r.). Jest to oficjalna strona uruchomionej w 2006 r. w brandenburskim Guben w obiekcie poprzemysłowym Plastinarium, obejmującego dział historii anatomii, pracownię, salę wystawową i sklep.

zwłok i przez kilka lat na zlecenie uczelni sprzedawał swoje „plastynaty” na całym świecie. W 1993 r. sprywatyzował tę dochodową działalność, zakładając Heidelberski Instytut Plastynacji. Od połowy lat dziewięćdziesiątych organizował równocześnie cieszące się ogromnym zainteresowaniem w różnych krajach wystawy *Światy ludzkiego ciała (Körperwelten)*. W połowie ubiegłej dekady jego głośne wystawy oraz prowadzona w kilku krajach działalność biznesowa, polegająca na produkcji plastynatów i obrocie nimi (zakończoną niepowodzeniem próbę podjął również w Polsce¹⁶), a także organizowaniu wystaw, stała się przedmiotem powszechnego zainteresowania i rozgłosu, głównie z powodu zaopatrywania się w zwłoki do konserwacji w Chinach i powstających w związku z tym podejrzeń o udział w łamaniu praw człowieka. Ogromnym sukcesem kasowym wystaw w różnych krajach towarzyszyła też krytyka w wielu środowiskach z pozycji etycznych, za sprawą której von Hagens zyskał pseudonim „Doktor Śmierć”¹⁷.

Na szczególną uwagę zasługują formułowane i szeroko rozpowszechniane poglądy plastynatora, stanowiące podstawę jego działalności. Na pierwszy plan wysuwa on edukacyjne walory swojej aktywności zarówno wystawienniczej, jak i handlowej. Namawiając do wizyt na swoich wystawach całe rodziny, zasłania się popularnonaukowym alibi, poznawczą przykrywką, pod którą kryją się właściwe, komercyjne – oparte na czerpaniu zysków z epatowania ziemskim wymiarem śmierci – cele¹⁸. W celu uatrakcyjnienia głośnych ekspozycji i nadania im artystycznego charakteru sam Hagens, uważający się za uczonego

¹⁶ Por. L. Kostrzewski, *Lekcja anatomii*, „Duży Format” – magazyn „Gazety Wyborczej” z 14 lutego 2005 r., s. 10–11 oraz L. Kostrzewski, *Nie będzie preparowania ludzkich zwłok*, „Gazeta Wyborcza” z 11 marca 2005 r., s. 10.

¹⁷ Por. okładka tygodnika „Der Spiegel” z 19 stycznia 2003 r. oraz artykuł z tego samego numeru tygodnika: S. Röbel, A. Wassermann, *Handlarz śmiercią*. Przedruk w: „Forum” 2004, nr 4, s. 58–61.

¹⁸ Swoistym uwiarygodnieniem działalności wystawienniczej Hagensa są zamieszczone na wspomnianej stronie Plastinarium w Guben komentarze zwiedzających. <http://www.plastinarium.de/pol/plastinariump/aktualnosci.html> (data dostępu: 3.12.2013 r.).

i równocześnie artystę, będącego kontynuatorem tradycji renesansowej (powołuje się przy tym na Leonarda da Vinci i flamandzkiego twórcę nowożytnej anatomii Andreasa Vesaliusa), formuje zakonserwowane zwłoki w postaci szachistów, skoczków, biegaczy, narciarzy, tworząc obok ekspozycji o charakterze edukacyjnym (np. preparaty warstwowe, eksponaty ilustrujące zaawansowanie przewlekłych i śmiertelnych chorób, eksponat pokazujący kobietę w piątym miesiącu ciąży z wystającym płodem itd., itp.) tzw. aranżacje artystyczne.

Von Hagens twierdzi, że gwarantuje zmarłemu człowiekowi „nieśmiertelność”, faktycznie podchodząc do zwłok nie jako do zasługujących na szacunek i traktowanie zgodne z przyjętymi w naszej kulturze rytuałami szczątków ludzkich, lecz jako do „preparatów”, czyli przedmiotów (rzeczy). Preparaty te podlegają skomplikowanej i kosztownej obróbce, którą zdaniem plastynatora trzeba rozpatrywać zarówno w kategoriach wartości społecznych, w tym zwłaszcza poznawczych (tłumy odwiedzających jego drogo biletowane wystawy szukają potwierdzeń w autentyzmie eksponatów), jak i ekonomicznych. Jak pisała niemiecka prasa w okresie największych sukcesów wystawienniczych von Hagensa: „«Spekulant handlujący trupami» (określenie «Die Zeit») trafił ze swoją wystawą w ducha epoki – czyli kult młodości i wiare, że wraz z rozszyfrowaniem genomu człowiek stał się panem swojego życia. Preparaty von Hagensa pozwalają usunąć barierę, którą jest dla nietrwałego towaru data przydatności do użycia. Człowiek zyskuje nieśmiertelność – chociażby jako obiekt muzealny”¹⁹.

W ostatnich latach von Hagens uzyskał dla swojej osobiwej działalności jeszcze jedno alibi. Rezygnując z pozyskiwania preparatów do plastynacji dzięki zakupom często niejasnego pochodzenia zwłok (a przynajmniej ograniczając taki sposób ich pozyskiwania), rozwinął szerszą niż w poprzednim okresie kampanię wśród potencjalnych dawców ciał,

¹⁹ S. Röbel, A. Wassermann, *Handlarz śmiercią*, dz. cyt., s. 59.

mającą na celu świadome i zgodne z prawem wyrażanie woli przekazania ciała po śmierci w celu poddania go zabiegowi plastynacji²⁰.

Trudna do pominięcia jest informacja, że działalność syna czynnie wspierał jego ojciec Gerhard Liebchen (w czasie II wojny światowej aktywista NSDAP i członek SS), który został pełnomocnikiem interesów firmy w Polsce²¹ i z tej okazji chętnie sam udzielał wywiadów światopoglądowo legitymizujących „rodzinny interes”. Wyjaśniając charakter działalności syna, mówił m.in.: „Początki poznania ludzkiego ciała sięgają Rzymu. Papieże dawali zgodę, aby na uniwersytetach odbywały się sekcje zwłok. Kościół katolicki był więc pierwszym, który popierał działania mające na celu poznanie człowieka. Poza tym ludzkie kości od bardzo dawna są gromadzone i pokazywane. W kościołach są przecież relikwie. (...) uważam, że Bóg popiera moje działanie. Pokazujemy piękno człowieka, które on stworzył”²².

²⁰ Jak można przeczytać na stronie www Plastinarium w Guben: „Ofiarowanie ciał stanowi etyczny kręgosłup plastynacji. Unikalny program ofiarowania ciał został powołany do życia przez Gunthera von Hagensa w roku 1982 i obecnie liczy sobie ponad 12 179 dawców, z tego 10 276 z Niemiec. Wszystkie preparaty pochodzą od ludzi, którzy za życia dobrowolnie i pisemnie dokonali takiego rozporządzenia, że zgadzają się, aby po śmierci ich ciała były wystawiane w celach szerzenia edukacji medycznej w ramach wystawy «Körpelperten» / «Body Worlds» oraz sprzedawane instytucjom naukowym i badawczym. (...) Rozporządzenie dawcy ciała nie stanowi umowy, lecz oświadczenie woli, które w każdej chwili może zostać odwołane bez podania przyczyn. Za rozporządzenie nie są pobierane żadne opłaty ani też dawca nie otrzymuje żadnej rekompensaty. Rozporządzenie o przekazaniu organów do przeszczepu nie stoi w żadnym wypadku na przeszkodzie przekazaniu ciała do plastynacji. Przekazanie organów ma zawsze pierwszeństwo przed ofiarowaniem ciała, gdyż jego zadaniem jest ratowanie lub przedłużenie życia” <http://www.plastinarium.de/pol/plastinariump/aktualnosci.html> (data dostępu: 3.12.2013 r.)

²¹ Por. S. Röbel, A. Wassermann, *Pełnomocnik z przeszłością*, tygodnik „Der Spiegel” z 28 lutego 2005 r. Przedruk w „Forum” 2005, nr 10, s. 4–5.

²² Z wypowiedzi Gerharda Liebchena, za: L. Kostrzewski, *Lekcja anatomii*, dz. cyt., s. 11. Na podkreślenie zasługuje też fakt, że sukcesy ekspozycyjnej działalności von Hagensa wywołały falę konkurencyjnych inicjatyw, czego wyrazem było zorganizowanie w Polsce następujących wystaw: otwartej w lutym 2009 r. w warszawskim centrum wystawienniczym Blue Expo w Blue City, przygotowanej przez dr Roya Gloverę z amerykańskiego University of Michigan *Bodies The Exhibition* oraz *The Human Body Exhibition* (m.in. w Krakowie od 13 marca 2013 r. do 3 listopada 2013 r.), zorganizowanej przez czeską JVS Group. Interesującą próbą włączenia wystaw von Hagensa i innych tego typu przedsięwzięć w nurt tradycji gabinetów

Obydwa, zaczerpnięte z różnych epok, przykłady są oddzielone od siebie w gruncie rzeczy łatwą do uchwycenia granicą różnicującą sfery sacrum i profanum, przeciwstawiającą według kategorii stosowanych przez Waltera Benjamina (głównie w odniesieniu do obszaru komunikacji artystycznej) wartościom kultowym dominującym w epoce przedtechnologicznej wartości ekspozycyjne charakterystyczne dla kultury po medialnym przewrocie, wyznaczonym narodzinami nowoczesnej odmiany mechanicznej reprodukcji (w szczególności filmu i fotografii)²³. Pozwala to zwrócić uwagę na najbardziej wyrazisty, związany ze sferą widzialności, aspekt kulturowego tła rozważań, których przedmiotem jest adaptacja pojęcia osobliwości na potrzeby zrozumienia powiązań współczesnej kultury filmowej z dawną kulturą artystyczną.

Jednym z najbardziej narzucających się przykładów tego typu zależności jest twórczość czeskiego surrealisty Jana Švankmajera, łącząca się z fenomenem kolekcjonerskiej i artystycznej aktywności dworzanina cesarza Rudolfa II, włoskiego manierystycznego malarza – Giuseppe Arcimboldiego. Švankmajer od początku swojej działalności plastyczno-teatralno-filmowej inspirowany jest dziełami Arcimboldiego, nawiązuje do ich ducha i litery, równocześnie jednak polemizuje z ich wymową, zwłaszcza z przenikającym dzieła włoskiego artysty rozumieniem dialogu jako przejawu harmonii²⁴. Przeciwstawia mu już we wczesnych filmach – *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* (1964), *Gra z kamieniami* (1965), *Trumniarnia* (1966) – interpretację dialogu jako wyrazu, czy też zapowiedzi, konfliktu, fizycznego starcia, manifestacji przemoicy i agresji prowadzących do definitywnego wyniszczenia, wzmacniając

osobliwości podejmuje Anna Gruszka w tekście *Ciała w muzeum albo współczesne gabinety osobliwości*, <http://www.obieg.pl/felieton/13334> (data dostępu: 8.12.2013 r.).

²³ W. Benjamin, *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 75–76.

²⁴ Rekonstrukcję tej jednej z najbardziej przekonywujących interpretacji dzieła Arcimboldiego autorstwa Thomasa DaCosty Kaufmanna referuje Werner Kriegeskorte. Por. W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 48.

tę wymowę w późniejszych filmach – *Wymiary dialogu* (1982) i *Jedzenie* (1992), jeszcze dobitniej zaświadczających o nekrofilicznych skłonnościach rodzaju ludzkiego²⁵.

Tłem tej rozciągniętej w czasie polemiki, czy właściwie fundamentalnego dyskursu, są dwie płaszczyzny rozumienia gabinetu jako zbioru osobliwości. Po pierwsze, w nawiązaniu do najbardziej znanej cechy alegorycznych portretów włoskiego mistrza, uchodzących za jedno z oryginalniejszych zjawisk w całych dziejach europejskiego malarstwa, czeski surrealista również buduje antropomorficzne wizerunki z materiału zarówno naturalnego, jak i z utensyliów, czyli przedmiotów powiązanych z użytkowym wymiarem życia współczesnego mu człowieka. Obiekty, których używają obydwaj artyści, same w sobie właściwie osobliwe nie są, osobliwymi czyni je koncepcja ich użycia jako tworzywa, swoiście potraktowanego budulca, służącego do powołania do życia, dysponującego nadzwyczaj oryginalnym ciałem, homunkulusa, czyli quasi-podmiotu.

W twórczości manierysty skonfigurowane elementy wchodzące w skład większej antropomorficznej struktury, te okazy fauny, flory i niekiedy też utensyliów składają się na osobliwie zastygłe w bezruchu makroukłady, spójne, uładzone i właśnie zharmonizowane. U współczesnego surrealisty z kolei drastycznym potwierdzeniem jego osobliwej strategii „materiałowej” jest kończący zwłaszcza filmy z pierwszego okresu twórczości artysty radykalny i całkowicie przeciwny filozofii Arcimboldiego akt zniszczenia. W wyniku eskalacji przemocy dokonuje się całkowita destrukcja i tym samym powrót do pierwotnej – przedmiotowej (już nie tylko cielesnej, ale w rudymenarnym znaczeniu materialnej) formy bytowania antropomorficznych bohaterów.

Po drugie – w kontekście niniejszych rozważań być może to nawet ważniejsze – istotne jest odniesienie twórczości Švankmajera wzorem jego manierystycznego poprzednika do naturalnego kulturowego tła,

²⁵ Por. *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*, w niniejszej książce.

którym w twórczości obydwu artystów są dawne i współczesne gabinety osobliwości. W przypadku Arcimboldiego punktem odniesienia były niewątpliwie legendarne, hradezańskie zbiory gromadzone z inicjatywy cesarza Rudolfa II i jego antenatów (dziadka Ferdynanda I i ojca Maksymiliana II), do których wzbogacania przykładał rękę także sam Arcimboldi, dokonując z cesarskiego polecenia zakupów podczas podróży mających na celu pozyskanie różnego rodzaju dziwów natury, a także niezwyklej wytworów rąk ludzkich, w tym zwłaszcza dzieł sztuki²⁶.

W przypadku Švankmajera z kolei ten punkt odniesienia wyznaczają różnorodne zjawiska – jego własna pasja kolekcjonerska²⁷, takie ekspozycje jak znajdujące się w okolicach praskiego Rynku Starego Miasta Sex Machines Museum²⁸ i Torture Museum²⁹, wystawy typu *Światy ludzkiego ciała (Körperwelten)* von Hagensa, a także kręgi twórczości różnych artystów należących do nurtów awangardowych, w tym przede wszystkim do surrealizmu. Zanim w dalszym ciągu wywodu – przyjmując perspektywę przedmiotowo-podmiotową – dokonamy uporządkowania osobliwego wymiaru dzieł różnych twórców, warto uświadomić sobie jeszcze jedną zasadniczą różnicę dzielącą obydwu, należących do odległych epok i formacji ideowych, artystów.

Mimo głębokiej zależności filmowej twórczości Švankmajera od dzieła malarskiego Arcimboldiego, wyrażającej się w zapożyczeniu i przeniesieniu z obszaru sztuk plastycznych (malarstwa) w obręb filmowej animacji zasadniczego rozumienia relacji przedmiotowo-podmiotowej, warto zdać sobie sprawę, że miejsce, do którego doprowadza swoją artystyczną wizję włoski manierysta, tożsame jest z tym, od którego kontynuuje ją z kolei współczesny czeski surrealista. Miejsce to

²⁶ Por. F. Kirchweger, *Entre art et nature: Arcimboldo et le monde des Kunstkammern*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, S. Ferino-Pagden (ed.), Milan 2007, s. 189–219.

²⁷ Jan Švankmajer w rozmowie z Peterem Hamesem, w: Jan Švankmajer, *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*, Praha 2001, s. 137.

²⁸ Sex Machines Museum, Melantrichova 18, 110 00 Praha 1.

²⁹ Torture Museum, Celetna 12, 110 00 Praha 1.

wyznacza styk martwej natury i animacji przedmiotowej. Arcimboldi, kreując swoje wizerunki, unieruchamia „żywą naturę”. Švankmajer ożywia ją na powrót przez wprawienie w ruch, aby ostatecznie doprowadzić ją do całkowitego rozkładu. Jest to więc tym samym styk pełni rozkwitu i tożsamej z nim zapowiedzi degradacji, życia (choć z mumifikowanego) i śmierci, która jest ostatnim etapem procesu ostatecznego rozpadu układu, przejściowo zastygłego w pełni rozkwitu³⁰.

Tak różną postawę obydwu artystów egzemplifikują ich dzieła. Mimo możliwości interpretacji dzieł Arcimboldiego jako martwych natur, charakteryzujący je bezruch jest przede wszystkim świadectwem mumifikacji ładu oraz harmonii świata i tylko w minimalnym stopniu dotknięty jest tchnieniem śmierci przypisywanym martwym naturom³¹. Nie przypadkiem w całej znanej twórczości manierysty nie sposób wskazać na obecność jawnych motywów wanitatywnych. Inaczej ma się sprawa u Švankmajera; właściwie niemal nad całą jego twórczością unosi się duch wanitatywności. Jest obecny zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości, a za najbardziej manifestacyjny jego przejaw trzeba uznać, pochodzący z 1970 r., film *Kostnica*.

Realistycznym punktem wyjścia tego nietypowego dokumentu jest istnienie w czeskiej Kutnej Horze ossuarium – zbioru kostnych szczątków ludzkich, obejmującego gigantyczną liczbę około 70 tysięcy szkieletów zgromadzonych w kaplicy Czaszek w tamtejszym kościele cmentarnym Wszystkich Świętych (*Hřbitovní kostel V šech Svátých*). Kostne szczątki składane tam od czasów zarazy dżumy w I połowie XIV w. posłużyły do wystroju kaplicy i stały się materiałem do stworzenia osobliwego zbioru utensyliów: żyrandoli, ołtarzy, kapliczek, krucyfiksów, herbów, inskrypcji, odrzwi i wreszcie dużych rozmiarów piramid.

³⁰ Por. szerszy wywód na ten temat w tekście: *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*, w niniejszym tomie.

³¹ *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, S. Zuffi (red.), tłum. K. Wanago, Warszawa 2000, s. 94.

Twórca, posługując się reportażową formą wypowiedzi, wprowadza w przestrzeń tej niezwyklej, niepełniającej funkcji sakralnych, atrakcji turystycznej wycieczkę szkolną, której uczestnicy składają na czaszkach i piszczelach podpisy, traktując je równie bezceremonialnie jak „artyści”, którzy z tego kostnego materiału wykreowali wiele przedmiotów użytkowych. Ten jedyny w swoim rodzaju film Švankmajera, mimo że nie jest filmem animowanym, przez nerwową pracę kamery sugeruje ruch pojawiających się w kadrze niezwyklej utensyliów, domykając na prawdziwie surrealistycznym poziomie cykl życia, śmierci i ponownego, tym razem zgodnego już ze współczesnym utylitarnym podejściem, ożywienia nieożywionego. Nie ma też żadnych wątpliwości, że mamy tym razem do czynienia z równie osobliwą kolekcją jak w przypadku współczesnej ekspozycji von Hagensa i równie niewątpliwie należąca do zdominowanej przez wartości ekspozycyjne sfery profanum.

W tym miejscu – kontynuując przyjęcie w badaniach nad fenomenem osobliwości perspektywy przedmiotowo-podmiotowej – warto zdać sobie sprawę z „piętrowej” struktury osobliwego wymiaru dzieł Arcimboldiego i Švankmajera. W przypadku włoskiego manierysty pierwszy poziom – o czym była już mowa – stanowią alegoryczne wizerunki artysty, będące zbiorami osobliwie wykorzystanych elementów, jednak w zgodzie z ich domniemanym miejscem, które zajmują w uniwersum.

Na drugim poziomie dochodzi do osiągnięcia wspomnianej wewnętrznej harmonii, której najbardziej czytelnym wyrazem jest namalowany już po zakończeniu dworskiej służby, po powrocie z Pragi do Mediolanu sławny *Wertumnus* – portret cesarza Rudolfa II (kompletny wizerunek, o którym można powiedzieć, że harmonijny dialog toczy się wewnątrz struktury tego jednego obrazu), a także zestawione parami, wyprofilowane raz w prawo, raz w lewo wizerunki pór roku i żywiołów (tworzące tym samym dyptyki), przypuszczalnie tak właśnie w gabinecie cesarskim eksponowane – *Zima i Woda, Wiosna i Powietrze, Lato i Ogień*

oraz *Jesień* i *Ziemia*. W rezultacie tworzą one zbiór zaskakująco (osobliwie) skojarzonych prac, w których zwłaszcza pory roku i żywoły prowadzą ze sobą wspomniane, zapewniony dynastycznym ładem harmonijny dialog³².

Zbiorem umieszczonym na trzecim piętrze struktury jest znacząca większość *oeuvre* Arcimboldiego, pozostający w dyspozycji cesarza zbiór prac artysty, w skład którego wchodzi nie tylko wspomniane wizerunki, ale i inne świadectwa działalności twórczej włoskiego humanisty, powstałe na zlecenie cesarskich mecenasów, m.in. rysunki stanowiące dokumentację projektów kostiumów i uroczystości dworskich³³. Całość dzieła artysty to równocześnie zaledwie podzbiór zbioru dzieł sztuki i zarazem osobliwości, które można umieścić na piętrze czwartym, a które sąsiadują na nim z dziełami niezwykłych, najwyżej cenionych artystów jak Albrecht Dürer, Hieronim Bosch, Pieter Breugel (starszy), Lucas Cranach Starszy, Parmigianino, Antonio Allegri da Corregio, Tycjan³⁴ czy także wielu twórców bezpośrednio pracujących dla cesarza Rudolfa II, w tym m.in. takich jak Bartholomäus Spranger, Adriaen de Vries, Josef Heintz, Daniel Fröschl, Pieter Stevens II, Matthäus Gundelach, Aegidius Sadeler, Hans von Achen i wielu innych manierystycznych artystów,

³² W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 48. Zupełnie inną, ale bardzo interesującą w kontekście niniejszych wywodów interpretację twórczości Arcimboldiego formuluje Angelo Maria Ripellino. Pisze m.in.: „Twarz ilustrowana, twarz złożona z kwiatów, jest przedmiotem, ozdobnym przedmiotem. Człowiek staje się inwentarzem i sumą przyrządów, którymi zwykł się posługiwać, kukłą złożoną z narzędzi własnej pracy. Ciało w obrazach Arcimboldiego nie widać, ale można się domyślać, że jest sztywne i ma w sobie coś z marionetki. (...) Życie zastąpione zostaje nieruchomym patchworkiem, zbiorem wielu przedmiotów” (A.M. Ripellino, dz. cyt., s. 116).

³³ W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 70–75. Por. także A. Beyer, *La scène des princes. Esquisses et costumes d'Arcimboldo pour les fêtes et les tournois à la cour*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, dz. cyt., s. 243–271.

³⁴ Ciekawostką, szczególnie interesującą dla polskiego czytelnika, jest fakt, że Jacqueline Dauxois, autorka biografii cesarza Rudolfa II, wśród ponad trzech tysięcy płócien i tej samej liczby rzeźb będących w posiadaniu cesarza wymienia (nie podając źródła tej informacji) *Portret damy z lasiczką* Leonarda da Vinci. Por. J. Dauxois, *Cesarz alchemików Rudolf II Habsburg*, tłum. R. Niziolek, Kraków 1997, s. 187.

o których Ripellino pisze, że tworzyli „rodzaj kosmopolitycznej École de Prague”³⁵.

Wreszcie najbardziej zaskakujące i w gruncie rzeczy odkrywczemu musi się wydać uznanie za Rippellino, że najszerzej rozumiane *Kunst- und Wunderkammer* Rudolfa II obejmowały nie tylko zbiór w ścisłym tego znaczeniu osobliwych przedmiotów i dzieł sztuki, ale także wypełniających jego dwór i pozostających w bliskich z nim stosunkach uczonych, artystów i wreszcie – co w tym przypadku szczególnie ważne – alchemików. Według tej sugestii na najwyższym piętrze gabinetu osobliwości Rudolfa II odnaleźć można by zbiór osobliwych subiektów, indywidualiów, oryginałów, w tym także ewidentnych alchemicznych hochsztaplerów³⁶.

Czyż można mieć wątpliwość, że przynajmniej niektóre z dopuszczonych do tego zaszczytu niezwyklej osobistości musiały znakomicie czuć się w apartamentach cesarza wśród ekscentrycznych wizerunków, będących niekiedy portretami dworzan cesarza Rudolfa II pędzla Giuseppe Arcimboldiego? I właśnie na tym najwyższym poziomie dochodzi do ponownego, tak charakterystycznego dla traktowania twórczości Arcimboldiego jako gabinetu, podmiotowo-przedmiotowego zespolenia. Jak w pojedynczych portretach – wizerunkach – podmiot jawi się jako tożsamy z uporządkowanym według antropomorficznej zasady tworem złożonym z elementów przedmiotowych, tak na najwyższym stopniu struktury Praga jako megagabinet Rudolfa II jawi się z kolei jako zbiór elementów bezdyskusyjnie przedmiotowych, zestawionych z elementami podmiotowymi potraktowanymi jednak przedmiotowo, bo stanowiącymi przedmiot zbioru osobliwych indywidualiów,

³⁵ A.M. Ripellino, dz. cyt., s. 101.

³⁶ Ripellino pisze o tym wymiarze kolekcjonerskiej pasji cesarza Rudolfa II: „Chęć przyozdobienia dworu tłumem artystów łączy się u Rudolfa z gorączkowym pragnieniem zbierania, gromadzenia rzeczy cennych, rzadkich przedmiotów i naturaliów”. I dalej: „Z drugiej strony takie przemieszanie przedmiotów z różnych dziedzin i różnych stron stanowiło odpowiednik malowniczej zbierania ludzi rozmaitej proveniencji, którzy zaludniali miasto Rudolfa” (tamże s. 101 i 106).

m.in. ulokowanych w mitycznym miejscu eksperymentów praskich alchemików, tzn. na hradeczańskiej Złotej Uliczce³⁷.

Twórczość Švankmajera przerzuca pomost pomiędzy epokami, co umożliwia zastosowanie pojęcia „gabinetu osobliwości” do interpretacji zjawisk współczesnych, w tym niektórych oryginalnych fenomenów twórczości filmowej. Absolutnie kluczowe znaczenie ma przy tym uczynienie centralnym w całej twórczości czeskiego surrealisty pojęcia „przedmiotu” i związanej z nim techniki realizacji filmów animowanych, określanej mianem „animacji przedmiotowej”. Ta szeroka kategoria, obejmująca przede wszystkim, często do niej zawężaną, animację lalkową i należąca do najbardziej tradycyjnego nurtu animacji *stop motion* (animacji poklatkowej), jest swoistym znakiem firmowym działalności filmowej Švankmajera, który sięga po nią także w swoich aktorskich (i tym samym kombinowanych) filmach fabularnych.

Zastosowanie pojęcia „gabinetu osobliwości” w odniesieniu do twórczości czeskiego surrealisty znajduje swoje uzasadnienie już u samych podstaw twórczej metody artysty, który najpierw na najniższym poziomie swojej aktywności kolekcjonuje przedmioty używane, nadszarpnięte zębem czasu, a więc mające swoją bogatą przeszłość. Osobliwość zbioru tych przedmiotów polega na tym, że nie rywalizując na co dzień z oferowanymi nam przedmiotami nowymi, atrakcyjnymi i faworyzowanymi w cywilizacji konsumpcyjnej, mają tę przewagę nad nimi, że dysponują zgromadzonym w sobie doświadczeniem, własną pamięcią oraz drzemiącą w nich potencjalną energią. Hold temu rudymentar-nemu poziomowi aktywności czeskiego artysty złożyli w swoim filmie

³⁷ W kolejnym miejscu Ripellino pisze: „To pożądanie przedmiotów rodzi się u Rudolfa z pragnienia, by zapełnić otaczającą go pustkę, by zakryć lęk przed samotnością. Gromadzi zachłannie mnóstwo rzadkich przyrządów, jak gdyby chciał wzniesić mur przed śmiercią. Jego mania kolekcjonerstwa jest wyrazem tanatofobii. (...) Ale Rudolf nie umie wyrwać się przedmiotom, które trzymają go w niewoli. Wraca do nich nawet w środku nocy, w ponurym blasku dwuramiennych świeczników. I oto sam zdaje się przekształcać w człowieka-przedmiot rodem z dziwadel Bracelliego, w ciało całe z przegródek i szufladek, gdzie można by pochować kielichy, drogie kamienie, kolie” (tamże s. 106–107).

zatytułowanym *Gabinet Jana Švankmajera. Praski alchemik filmu* (1984) Amerykanie Stephen i Timothy Quay, traktując go w owym dziele jako bibliotekarza (postać wzorowana na jednym z najsławniejszych portretów Arcimboldiego). Zazwyczaj też te zgromadzone przedmioty, stając się budulcem antropomorficznych struktur, tym bardziej nabierają cech podmiotowych.

Na drugim poziomie, który moglibyśmy nazwać pierwszym, właściwym animowanym piętnem gabinetu osobliwości, wykorzystując możliwości tradycyjnej trikowej techniki filmowej, a zwłaszcza sięgając po technikę animacji przedmiotowej, Švankmajer stara się – wprawiając w ruch – ożywić zebrane wcześniej martwe przedmioty, eksponując ich osobliwe zachowania. To właśnie na tym poziomie realizuje się cała obrazoburcza i wywrotowa strategia artysty³⁸. Tu dochodzi do przewrotnie rozumianego dialogu, drastycznej i destrukcyjnej konfrontacji stron, przy czym charakterystycznym rysem tego sposobu postępowania jest przeciwstawianie owych stron we wszystkich możliwych układach – podmiotowo-podmiotowym (*Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara, Trumniarnia*), przedmiotowo-podmiotowym (*Mieszkanie, Piknik z Weissmannem, Cichy tydzień w domu*) i przedmiotowo-przedmiotowym (*Gra z kamieniami*). Właściwie całą filmową, zwłaszcza krótkometrażową, twórczość praskiego surrealisty można przeanalizować pod tym właśnie kątem. Zarówno więc kręcone do 1992 r. filmy krótkometrażowe, jak i od 1987 r. filmy pełnometrażowe, obok jego działalności plastycznej (grafika, ceramika, kolaże, twórczość scenograficzna itd., itp.), pozostająca w znacznym stopniu w czytelnej łączności z działalnością filmową, stanowią *œuvre* Švankmajera, czyli trzecie piętro jego gabinetu osobliwości.

Podobnie jak w przypadku twórczości Arcimboldiego na czwartym poziomie struktury osobliwości należy umieścić twórczość Švankmajera po pierwsze w kontekście pokrewnej twórczości filmowej,

³⁸ Por. J. Švankmajer, *Z anekdot i wywiadów*, „Kwartalnik Filmowy” 1997–1998, nr 19/20, s. 238.

czyli artystycznej animacji, po drugie natomiast w szeroko pojętym kontekście aktywności różnych artystów filmowych, często czerpiących energię twórczą z awangardowych doświadczeń ruchów artystycznych I połowy XX w., w tym zwłaszcza surrealizmu. Rozległość i różnorodność tego drugiego obszaru sprawia, że możliwe w tej pracy jedynie wstępne zakreślenie jego granic nie stwarza szans na choćby przybliżone domknięcie tytułowej kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych.

Z kolei rodzina twórców, którzy reprezentują w ścisłym tego słowa znaczeniu animację przedmiotową, nie jest zbyt liczna i właściwie biorąc pod uwagę najbliższe pokrewieństwo z wyobraźnią Švankmajera, należy wymienić tylko elitarne grono: poprzedzającego go Waleriana Borowczyka i aktywnych współcześnie braci Stephena i Timothy'ego Quay. Wszystkich łączy przekonanie o potrzebie rewizji sposobu postrzegania roli przedmiotów w ludzkim świecie, a wybór animacji przedmiotowej jako techniki realizacji filmów jest u nich prawdopodobnie pochodną postawy ideowej, którą można streścić w wywrotowej formule nakazującej przyjęcie punktu widzenia przedmiotów, co odwraca porządek naturalnego dla człowieka sposobu patrzenia na rzeczywistość. Co istotne i z tym związane, a nawet z tego wynikające, jest to odważna, w jeszcze większym stopniu wywrotowa próba redukcji ludzkiej podmiotowości do wymiaru przedmiotowego.

U Borowczyka ta twórcza strategia przyniosła jeden z najbardziej nieoczekiwanych i zaskakujących rezultatów w dziejach kina artystycznego. Zaczynał jako twórca animacji, w tym także przedmiotowych (pierwsze filmy realizując wspólnie z Janem Lenicą), aby osiągnąć szczyt swoich możliwości w spojrzeniu na świat ludzki z punktu widzenia przedmiotów w filmach *Renesans* (1963) i *Rozalia* (1965). Następnie przeszedł przez okres realizacji różnorodnych zarówno animowanych, jak i aktorskich filmów krótkometrażowych. Przełomowe w jego karierze było podjęcie decyzji o realizacji filmów pełnometrażowych, najpierw animowanego *Teatru państwa Kabal* (1967), a potem już tylko aktorskich – *Goto wyspa*

miłości (*Goto l'ille d'amour*, 1968), *Blanche* (1971), *Opowieści niemoralne* (*Contes immoraux*, 1974), *Dzieje grzechu* (1975) i *Bestia* (*La bête*, 1975). Te trzy ostatnie wysoko cenione filmy stały się z powodu ich jawnie erotycznego charakteru zapowiedzią schyłkowego i nisko cenionego okresu twórczości Borowczyka. Niezależnie od tej oceny należy podkreślić, że także w tym okresie artysta kontynuuje konsekwentnie przyjęty już na początku swojej twórczości przedmiotowy punkt widzenia na sprawy ludzkie (uprzedmiotowienie relacji erotycznych). I to w rozstrzygającym stopniu czyni niezwykle spójną jego tak bardzo, wydawałoby się, niejednorodną, i już choćby z powodu tego pozornego pęknięcia traktowaną jako osobliwą, twórczość filmową.

Przyjęcie przedmiotowego punktu widzenia jest też cechą charakterystyczną twórczości filmowej braci Quay. Ci artyści zafascynowani kulturą wschodnioeuropejską, m.in. polską szkołą plakatu, twórczością teatralną i filmową Tadeusza Kantora, Waleriana Borowczyka i Jana Švankmajera, pisarstwem Franza Kafki i Roberta Walsera, wszechstronną kreatywnością Alfreda Kubina i zwłaszcza Brunona Schulza, stworzyli autonomiczną wizję świata, w której przedmioty odzyskują swoją utraconą wobec człowieczego podmiotu pozycję. Ich dorobek obejmuje różnorodne filmy krótkometrażowe i dwa pełnometrażowe, w tym pierwszym przypadku osiągając spełnienie w *Ulicy krokodyli* (*Street of Crocodiles*, 1986) na podstawie prozy Schulza, w drugim zaś w *Instytucie Benjamenta* (1995) na podstawie twórczości Walsera.

W komentarzu autorów do jednego ze swoich filmów, nakręconego na zamku w Łańcucie *Inventorium śladów* (*Inventorium of Traces*, 2009), tłumaczą: „Poza tym bardzo lubimy obserwować nieprzewidywalne sposoby, w jakie przedmioty zwracają się do ludzi. (...) Próbowaliśmy rozwinąć ten pomysł w *Inventorium śladów*, gdzie widz obserwuje, jak przedmioty obserwują ludzi; milcząco kontemplują owe multum rodzin z małymi dziećmi, jak dopuszczają się inwazji, wdzierając się do ich łańcuckiej siedziby. Żaden z odwiedzających to muzeum nie daje się ponieść

wyobraźni i nie czuje, że jakiś obiekt – mebel na przykład – świadkował zawieruchom, bitwom i intrygom sprzed dwustu lat. I że wciąż przechowuje wspomnienia tych zdarzeń w fakturze drewna czy płóciennego obicia. Dla nas ten wysilek wyobraźni przeradza się w obsesyjne marzenie, by przyjąć punkt widzenia samego przedmiotu – rozpoznać i zaadaptować jego wrażliwość, a następnie przedstawić ją widzowi”³⁹.

Opisana przez braci „odwrócona” przedmiotowo-podmiotowa relacja nie wyczerpuje osobliwego charakteru ich twórczości. Najbardziej osobliwy w ich filmach jest bowiem jeden demiurgiczny gest, który wprawia w ruch cały znieruchomiał czy wręcz martwy mechanizm uprzedmiotowionego świata. Gest ten, z natury somatyczny, jest czymś na kształt pobudzającego do życia tchnienia. W dziejach animacji przedmiotowej porównywalny jest on jedynie z podmuchem powietrza, poruszającym piórkami ptaka, od którego to podmuchu zaczyna się proces rekonstrukcji zniszczonego wybuchem granatu świata w filmie *Renesans* (1964) Borowczyka.

W *Ulicy krokodyli* – co wydaje się niemal nie do uwierzenia – to demiurgiczne „stań się” dokonuje się za sprawą kropli śliny spływającej z warg kustosza gabinetu martwych, ale zdolnych do ożywienia, różnego rodzaju przedmiotów. Jak to ujmują sami bracia: „W przypadku *Ulicy krokodyli* staraliśmy się znaleźć ową graniczną krainę kruchości, gdzie w półmroku podejrzewać można wibracje i drżenie rzeczy, jakby próbujących się wskrziesić, reanimować. (...) Jak powiada Schulz, «martwa materia nie istnieje». Wszystko jest w jakiejś ciągłej formie migracyjnego przepływu, a każdy z nas jest zaledwie przejeźdnym intruzem”⁴⁰.

³⁹ *Gabinet Braci Quay. Z braćmi Quay rozmawiają Kuba Mikurda i Michał Oleszczyk*, w: *Trzynasty miesiąc. Kino Braci Quay*, K. Mikurda, A. Prodeus (red.), Kraków–Warszawa 2010, s. 38.

⁴⁰ W dalszej części wypowiedzi, zwracając się do przeprowadzających wywiad Kuby Mikurdy i Michała Oleszczyka, mówią: „Widzą panowie ten dziwny skamieniały kawałek materiału za waszymi plecami? Nasz przyjaciel, konserwator mebli, miał w zwyczaju przechylać się na krzesło, chwycić go i zaciskać w dłoni, zupełnie o tym nie myśląc. I robił tak dzień po dniu przez jakieś dziesięć lat. I to jest właśnie owe dziesięć lat brudu i kurzu, który gromadził się powoli, warstwa po warstwie. To był zapewne zupełnie nieświadomy gest, powtarzany wciąż od nowa, ale w konsekwencji nasycił ten przedmiot określoną treścią niemal klątką

Podobnie jak w przypadku Arcimboldiego i cesarza Rudolfa II u Švankmajera piąty poziom osobliwości wypełniony jest już nie osobliwymi przedmiotami, lecz ludzkimi indywiduami. Zapewne odnaleźć by je można w bezpośrednim otoczeniu artysty, np. wśród surrealistów należących do czechosłowackiej grupy surrealistycznej. Osobliwe indywidua obecne są jednak także w jego filmach, w tym zwłaszcza w pełnometrażowych, kombinowanych filmach fabularnych. Biorąc pod uwagę całość dzieła filmowego Švankmajera, można powiedzieć, że tak jak w czasach Rudolfa II w jego gabinecie sztuki i osobliwości niezwykle indywidua „spotykały” równie niezwykle postaci przedstawione na portretach autorstwa Arcimboldiego, tak w twórczości czeskiego surrealisty oryginalni bohaterowie natrafiają na (a niekiedy sami tworzą) różnego autoramentu homunkulusy, posługując się specjalnie w tym celu wykreowanymi albo nietypowo używanymi przedmiotami. Tym samym w twórczości współczesnego surrealisty powraca znane już z czasów manieryzmu podmiotowo-przedmiotowe zespolenie.

Warto zilustrować to przykładem zaczerpniętym z trzeciego pełnometrażowego filmu Švankmajera *Spiszkowcy rozkoszy* (1996) z jego osobliwymi bohaterami – mieszkańcami praskiej kamienicy, którzy systematycznie, co tydzień, oddają się dziwacznym rytuałom. Ten pozbawiony dialogów film skupia uwagę na sześciu bohaterach, którzy spędzają czas na skrupulatnych przygotowaniach „do niedzieli”, w trakcie której spełniają swoje autoerotyczne i sadomasochistyczne pragnienia.

Charakterystyczne dla działań bohaterów jest, mimo jakiejś formy cichego, sąsiedzkiego porozumienia, skrajne zindywidualizowanie przygotowań. W spełnieniu skrytych marzeń pomagają im wytwory rąk własnych – marionetki i w różny sposób wprawiane w ruch, w tym animowane, przedmioty – szczotki do masażu, masturbatory, a nawet

po klatce, zgromadził w nim ślady «jakiejś» historii. To dla nas niemal przedmiot mistyczny. Może to symbol zawodu animatora – drobne epitafium niewidzialnych odcisków jego dłoni?» (tamże s. 97–98).

plywające w miednicy karpie. W niedzielę dochodzi do efektownej i zarazem groteskowej realizacji ich zamierzeń, a gdy zaczyna się nowy tydzień osobliwi prężnie wymieniają się swoimi obsesjami, rozpoczynając kolejny cykl przygotowań do świątecznego spełnienia swoich perwersyjnych pragnień. Ten wysoko ceniony film ilustruje współczesną formę odbudowywania więzi z otaczającymi nas przedmiotami, równocześnie obrazując istnienie w twórczości Švankmajera tego piętra gabinetu osobliwości, na którym nie tylko kolekcjonuje się osobliwe indywidua, ale dochodzi też do ponownego, bezsprzecznie kuriozalnego, podmiotowo-przedmiotowego porozumienia.

Jednym ze sposobów zakreslenia granic kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych jest więc uznanie, że jej istnienie determinowane jest nie tylko kolekcjonowaniem przedmiotów, ale i podmiotów o cechach osobliwych. I o ile łatwo zgodzić się, że w przypadku przedmiotów to właśnie animacja przedmiotowa jest terenem, na którym w szczególności sposób spełnia się idea filmów jako gabinetów osobliwych obiektów, o tyle w przypadku osobliwych subiektów idea ta realizuje się w bardzo różnych dziedzinach twórczości filmowej, od dzieł niekwestionowanych mistrzów – Luisa Buñuela i Alfreda Hitchcocka, po dzieła filmowe takich twórców jak Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky, Peter Greenaway, Werner Herzog, David Lynch, Terry Gilliam⁴¹, Jean-Pierre Jeunet (z Marciem Carro), bracia Joel i Ethan Coenowie, Pedro Almodóvar, Lars von Trier czy ze współczesnych np. Yorgos Lanthimos i Wes Anderson⁴².

⁴¹ W polskiej literaturze filmoznawczej zaczynają pojawiać się ujęcia twórczości poszczególnych filmowych artystów jako gabinetów osobliwości, o czym może świadczyć m.in. publikacja *Wunderkamera. Kino Terry'ego Gilliana*, K. Mikurda (red.), Warszawa–Kraków 2011.

⁴² Szczególnym sposobem potwierdzenia pozycji Andersona jako „artysty osobliwego” stało się powierzenie reżyserowi zadania (wspólnego z Juman Malouf) stworzenia na bazie gigantycznych zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, obejmujących cztery miliony dzieł sztuki, współczesnej autorskiej wersji gabinetu sztuki i osobliwości. Wystawa prezentująca rezultaty tej kreacji, zatytułowana *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* była czynna w okresie od 6 listopada 2018 r. do 28 kwietnia 2019 r. Por. katalog wystawy po tym samym tytule, S. Haag, J. Sharp, W. Anderson (ed.), Wien 2019.

Nie może w tym gronie zabraknąć także starszego od większości z nich (a podziwianego przez Jana Švankmajera) Romana Polańskiego. Jego szkolna etiuda *Lampa* (1959) to zapowiedź całej jego późniejszej twórczości. Ten prosty film opowiadający o pożarze, który z powodu niesprawnej sieci elektrycznej wybucha w starym warsztacie naprawy lalek, może być oczywiście interpretowany jako bardzo osobista wypowiedź reżysera, w której odreagowuje on wojenną traumę, zwłaszcza utratę najbliższej osoby – ciężarnej matki⁴³. Interpretacji tej nie musi jednak przeczyć inne odczytanie tego – trzeba się z tą oceną zgodzić – „najbardziej interesującego i niepokojącego spośród wszystkich (...) filmów krótkometrażowych”⁴⁴ Polańskiego. Jeśli spojrzeć na lalki zgromadzone w tym zakładzie jak na kolekcję uprzedmiotowionych podmiotów, bytów pośrednich pomiędzy ożywionym i nieożywionym, zawieszonych pomiędzy człowieczeństwem a reifikacją, budzących się do życia po zakończeniu pracy i zamknięciu zakładu przez rzemieślnika, co wyrażają ich szepty, to płomienie, ogarniające je w chwilę potem, zapowiadają bezmiar granicznych (i tym samym osobliwych) doświadczeń, którym przez całą swoją późniejszą twórczość będzie poddawać swoich bohaterów polski reżyser.

Przyjęcie takiego sposobu odczytania twórczości artysty skłania do przekonania, że zarówno w jego dziele, jak i w dziełach wielu innych twórców filmowych utrata wolności równoznaczna z utratą podmiotowości rozstrzyga o kwalifikacji do kategorii osobliwych subiektów. Nic zatem dziwnego, że w kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych centralne miejsce obok animacji przedmiotowych muszą zajmować filmy, których bohaterami są ludzie stający się w rękach losu lub potężnych, a niezależnych od nich, sił albo – co najdrastyczniejsze – innych ludzi, jedynie marionetkami.

⁴³ Taką interpretację sugeruje w swoim tekście Kamila Kuc. Por. K. Kuc, *Okrutna wyobraźnia. Filmy krótkometrażowe Romana Polańskiego*, w: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, K. Wielebska, K. Mikurda (red.), Kraków–Warszawa 2010, s. 68–70.

⁴⁴ Tamże, s. 68.

Osobliwe kolekcje w animacji przedmiotowej – Švankmajer, Borowczyk, bracia Quay



śródm wielu technik stosowanych przez artystów realizujących filmy animowane animacja przedmiotowa nie należy do najbardziej popularnych i zwłaszcza w ostatnich latach chętnie praktykowanych. Niewątpliwie przyczyniło się do tego pojawienie, będących efektem rozwoju komputeryzacji, technologii umożliwiających realizację nowego typu przekazów audiowizualnych. Jednak i w okresie wcześniejszym, gdy triumfy święciła animacja klasyczna, oparta na rękodzielniczej pracy artysty i wspomagającego go zespołu, trzeba było zawsze szczególnego powodu, aby twórca filmowy sięgnął po animację przedmiotową; praktycznie nikt nie czynił tego tylko dlatego, że jest to relatywnie łatwiejszy (niż wiele innych technik, np. najpopularniejszy, ale zarazem pracochłonny, film rysunkowy) sposób realizacji filmów animowanych.

Odpowiedzi na pytanie o przyczyny wyboru tej oryginalnej techniki trzeba szukać na obszarach refleksji ogólnej związanej już nie tylko z namysłem nad naturą autorskiego filmu animowanego, ale nad długofalowymi procesami kulturowymi, w które bywa niekiedy uwikłana twórczość filmowa. Faktem bowiem o wyjątkowym w dziejach refleksji nad filmem animowanym znaczeniu jest możliwość odnalezienia korzeni fenomenu animacji przedmiotowej w czasach rozwoju i świetności malarzkiego gatunku martwej natury. Przekonujący jest tu zwłaszcza przykład twórczości czeskiego surrealisty Jana Švankmajera, który wielokrotnie w swoich filmach animowanych (*Gra z kamieniami* – 1965, *Wymiary dialogu* – 1982, *Flora* – 1989), w innych dziełach sztuki, w udzielanych

wywiadach oraz pracach teoretycznych odsyłał do malarskich dokonań włoskiego manierysty Giuseppe Arcimboldiego¹.

Szczególnie cenione w środowisku artystów animacji filmy czeskiego twórcy traktowane są nie tylko jako wynik inspiracji dziełem niezwykłego włoskiego artysty. W intencji surrealisty są czymś więcej – próbami współczesnej interpretacji i kontynuacją spojrzenia na świat ludzki przez pryzmat otaczających człowieka przedmiotów, zapożyczonych przez niego ze świata współczesnych martwych natur; są świadectwami naruszenia dostrzeganej przez poprzednika w dawnym świecie harmonii mikro- i makrokosmosu. Można powiedzieć, że dyskursywny związek między artystami ma wymiar prawdziwie uniwersalny, już nie tylko artystyczny i kulturowy, ale wręcz filozoficzny.

Najbardziej znamionną i zarazem najłatwiejszą do uchwycenia cechą, rodzajem zależności pomiędzy dziełami żyjących w odległych od siebie epokach artystów, jest z jednej strony oczywisty bezruch martwych natur, służących do wykreowania budzących podziw i zarazem niepokojących portretów, z drugiej właśnie ruch i życie, które we współczesne wersje tych zbudowanych z przedmiotów wizerunków wlewa surrealistą. Uogólniając przykład twórczości Švankmajera, można zaryzykować twierdzenie, że animacja przedmiotowa podejmuje kulturową rolę w miejscu, w którym wyczerpuje się rola martwej natury. I znaczy to coś znacznie więcej niż to, że film jako medium ruchu jest kontynuacją i wzbogaceniem potencjału tkwiącego w statycznych obrazach, malarstwie i – poprzedzającej wynalazek kinematografu – fotografii.

Wprowadzenie ruchu w świat martwych natur w twórczości artystów sięgających po technikę animacji przedmiotowej motywowane jest szczególnymi względami, wynikającymi właściwie zawsze ze specyficznej filozofii twórczej. Tak jest przede wszystkim w filmach największych

¹ Por. *Jestem surrealistą, a nie twórcą filmowym. Z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudzkiński*, w Apendyksie tego tomu, a także *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawiień martwej natury*, również w niniejszym tomie.

artystów animacji ożywiających martwe natury – wspomnianego Jana Švankmajera, polskiego twórcy Waleriana Borowczyka i Amerykanów, braci Stephena i Timothy’ego Quay. Wszyscy oni wlewają życie w przedmioty, czyniąc to za każdym razem w innym celu. Zbieżność intencji ich artystycznych działań polega jednak w każdym przypadku na spojrzeniu przez filtr ożywionych (co oznacza wprawionych w ruch) przedmiotów, w świeży, jeśli nie wręcz rewolucyjny, sposób na relację pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem oraz na nowe – odmiennie niż dotąd uprzedmiotowione – miejsce człowieka w świecie.

W tej niezwykle oryginalnej, a niekiedy ekscentrycznej i kontrowersyjnej twórczości filmowej, sięgającej po tworzywo martwych przedmiotów, które za sprawą różnych, niekiedy tajemniczych impulsów „budzą się do życia”, szczególną rolę odgrywa idea kolekcji osobliwych przedmiotów. Odwołanie się do niej ponownie zmusza do powrotu do epoki triumfu martwej natury, gdy niejako równolegle z rozwojem nowego, autonomicznego gatunku malarskiego europejską wyobraźnią zawładnęła idea osobliwych kolekcji².

* * *

W filmach Jana Švankmajera idea kolekcji osobliwych przedmiotów znajduje swoje spełnienie w zrealizowanym w 1967 roku filmie *Historia naturae – suita*. To oryginalne dzieło należy do początkowego etapu twórczości, w którym czeski artysta rezygnuje już z realizacji filmów kukielkowych i, kierując swoją uwagę na animację w ścisłym tego znaczeniu przedmiotową, myli nieustannie tropy krytyki, każdym następnym filmem zaskakując odbiorców. Tym razem realizuje film dedykowany cesarzowi Rudolfowi II³. To dla zaspokojenia ekscentrycznej pasji

² Por. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, S. Zuffi (red.), Warszawa 2000, rozdział *Kolekcje i osobliwości*, s. 253–262. Por. również W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, Kolonia 2002, s. 20.

³ W wywiadzie udzielonym Peterowi Hamesowi Švankmajer mówił: „Moja słabość do manieryzmu Rudolfa jest powszechnie znana. Chodzi w niej o relacje, które łączą Pragę

kolekcyjnerskiej swojego władcy Giuseppe Arcimboldi nie tylko kontynuował malowanie oryginalnych wizerunków, ale zbierał i sprowadzał do jego gabinetu sztuki i osobliwości zadziwiające obiekty. Stąd w sekwencji tytułowej pojawiają się dobrane parami obrazy włoskiego manierysty, a sama dedykacja pojawia się na tle jednego z najgłośniejszych obrazów mistrza – *Wertumnusa*, przedstawiającego Rudolfa II jako rzymskiego boga vegetacji i przemian, namalowanego już po powrocie do rodzinnego Mediolanu i przesłanego do Pragi przed rychłą śmiercią malarza⁴.

Švankmajer swoim filmem z tezą sam przykłada rękę do stworzenia oryginalnej wersji „naturalnej” kolekcji przedmiotów, które miałyby szanse stać się częścią – jak zdaje się sugerować – ponadczasowego gabinetu osobliwości. Koncepcja kolekcji wyrasta z potrzeby zdefiniowania relacji pomiędzy człowiekiem a jego naturalnym otoczeniem. Artysta decyduje się na stworzenie zoologicznego odpowiednika botanicznego herbarium. Porządkuje za pomocą szeregu kontrastujących ze sobą tańców: fokstrota, bolera, bluesa, taranteli, tanga, menueta, polki i walczyka (stąd podtytuł filmu – suita) osiem zoologicznych gromad i taksonów *Aquatilia*, *Hexapoda*, *Pisces*, *Reptilia*, *Aves*, *Mammalia*, *Simiae*, *Homo*, czyli skorupiaków, owadów, ryb, gadów, ptaków, ssaków, małp i człowieka, które na naszych oczach przechodzą metamorfozę z żywych w martwe.

z Rudolfem II, o odcisk losu, który epoka rudołfrńska położyła na każdym kamieniu tego miasta, o to, jak ta magiczna atmosfera rozblyskuje ponad granicą wieków. Należy tylko dodać, że współczesna komercjalizacja i ruch turystyczny mogą spowodować, że ten węzeł zostanie przerwany, a w jego miejsce pojawi się disneyowskie opakowanie, że prawdziwa magia zostanie zastąpiona przeżutym suwenirem” (*Rozhovor JŠ s Peterem Hamesem*, w: J. Švankmajer, *Sila imaginace, Režisér o své filmové tvorbě*, Praha 2001, s. 136).

⁴ Angelo Maria Ripellino podkreśla w swoim słynnym eseju o Pradze: „Sztuka Arcimboldiego jest zatem silnie związana z upodobaniami Rudolfa II: z jego miłością do automatów i mechanicznych zabawek, z dziwnym i egzotycznym światem, który go otaczał, z alchemicznym zamilowaniem do łączenia ze sobą różnych ciał, z golemiczną marionetkowością, a przede wszystkim z prześladowającą tego władcę manią kolekcjonerską. Istnieje silny związek między hybrydycznymi portretami Arcimboldiego a *Kunstkammer* Rudolfa, gabinetem naturalistów, osobliwości i anomalii. Postaci Arcimboldiego, wiązki przedmiotów, owoców, kwiatów i zwierząt, same w sobie są także kolekcjami” (A.M. Ripellino, *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997, s. 112).

Proces ten wydaje się konieczny, jeśli mają stać się elementami zoologicznej kolekcji; muszą stać się martwe, aby „awansować” do miana preparatów, eksponatów lub fantomów w gabinecie osobliwości, a potem w muzeum historii naturalnej. Prowokacyjny potencjał filmu pozostaje więc w związku z ogólną ideą martwej natury, ale nabiera cech specyficznie nekrofilitycznych. Autor, stawiając sobie cel stworzenia filmowej kolekcji, kładzie nacisk na dążenie człowieka do przemiany jego naturalnego, żywego otoczenia w otoczenie martwe, które, nawet jeśli przydany zostanie mu ruch, stanie się co najwyżej karykaturalnym odzwierciedleniem pierwotnej natury.

Ostateczny wymiar związku człowieka z rzeczywistością postrzega artysta jednak w duchu jeszcze bardziej surrealistycznym. Traktując jedzenie jako podstawową czynność ustanawiającą relację człowieka ze światem, charakteryzuje nasze w nim miejsce przez akt wszechogarniającej konsumpcji. Ludzki podmiot w radykalnym wyobrażeniu artysty okazuje się gatunkiem wszystkożernym, skłonny do pochłonięcia całej pierwotnie żywej, a zamienionej przez niego w martwą, natury. Jego pazerność jest tak wielka, że – jak sugeruje to ostatnia scena filmu – sam staje się przez autokanibalistyczny akt ofiarą swojej nekrofilitycznej skłonności.

W twórczości filmowej Švankmajera nie brak i innych osobliwych kolekcji. Znajdziemy je w trylogii przedmiotu (*Mieszkanie* – 1968, *Piknik z Weissmannem* – 1969, *Cichy tydzień w domu* – 1969), w której autor gromadzi zbuntowane przeciw człowiekowi wytwory – zazwyczaj sprzecznie ze swoim przeznaczeniem „zachowujące się” przedmioty. Przez całą swoją twórczość kolekcjonuje również osobliwe zachowania – sytuacje dialogu przekształcającego się w agresję. Znaleźć je można zarówno w filmach z wczesnego okresu, jak i w ostatnich filmach krótkometrażowych (*Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* – 1964, *Gra z kamieniami* – 1965, *Trumniarnia* – 1966, *Wymiary dialogu* – 1982, *Męskie gry* – 1988, *Jedzenie* – 1992). Na przełomie ostatnich dziesięcioleci zaś

ze szczególnym powodzeniem kolekcjonuje intrygujących bohaterów, zwłaszcza tych, którzy na wzór protagonistów dzieła markiza Donatien Alphonse'a François de Sade'a oddają się realizacji swoich najskrytszych seksualnych obsesji (*Spiszkowcy rozkoszy* – 1996, *Szałeni* – 2005)⁵.

* * *

Na animację przedmiotową jako na niezwykle nośną do wyrażenia swojej filozofii twórczej technikę realizacji filmu animowanego Walerian Borowczyk zwrócił uwagę na wiele lat przed Janem Švankmajerem. Już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, realizując w Polsce filmy wspólnie z Janem Lenicą sięgał po nią z powodzeniem (*Dom* – 1958), aby już po wyjeździe do Francji zdobyć uznanie samodzielnie zrealizowanym filmem *Renesans* (1963), a potem aktorsko-animowanym dziełem – *Rozalia* (1966). W tym ostatnim filmie będącym adaptacją opowiadania *Rozalia Prudent* Guya de Maupassanta⁶ znajduje wyraz idea osobliwej kolekcji jako zbioru przedmiotów będących dowodami w sprawie sądowej o zabójstwo niechcianych bliźniąt.

Spełnienie artystyczne idea kolekcji osobliwych przedmiotów znajduje jednak w twórczości artysty dopiero w następnym dziesięcioleciu – w okresie, gdy faktycznie odchodzi on już od animacji i realizuje niemal wyłącznie aktorskie filmy pełnometrażowe. Właśnie wtedy, przed nakręceniem serii filmów, które ustalą o nim opinię jako o klasyku fabularnego soft porno – *Opowieści niemoralne* (*Contes immoraux* – 1974), *Dzieje grzechu* (1975), *Bestia* (*La bête* – 1975) i *Margines*

⁵ W innym miejscu wywiadu udzielonego Peterowi Hamesowi Švankmajer mówi: „Jestem kolekcjonerem. Niesystematycznym. Zbieram odciski moich uczuć, które znajdują w różnych przedmiotach, także tych bezwartościowych, jak na przykład dziełach sztuki, eksponatach przyrodniczych albo przypadkowo znalezionych rzeczach. Te przedmioty nie są dla mnie martwymi artefaktami. Z lubością obsadzam je w głównych rolach swoich filmów” (*Rozhovor JŠ s Peterem Hamesem*, w: J. Švankmajer, *Síla imaginace, Režisér o své filmové tvorbě*, Praha 2001, s. 137).

⁶ G. de Maupassant, *Rozalia Prudent*, tłum. R. Czekańska-Hrymanowa, w: tegoż, *Baryteczka i inne opowiadania*, Warszawa 1956.

(*La marge* – 1976) – w 1973 roku kręci krótkometrażowy film *Wyjątkowa kolekcja* (*Une collection particuliere*).

Ten niezwykle zdyscyplinowany, oszczędny w sensie zastosowania środków wyrazu film, którego nie należy mylić ze zrealizowanym przez reżysera w 1979 r. wspólnie z Justem Jaeckinem i Shuji Terayamą nowelowym filmem fabularnym pod tytułem *Prywatne kolekcje* (*Collections privées*), sprowadza się do ekspozycji kolekcji erotycznych przedmiotów i reprodukcji, świadectw do niedawna niemal w ogóle publicznie niedemonstrowanych, przejawów kultury erotycznej przelomu XIX i XX w.

Właściwie nie jest to film w ścisłym tego znaczeniu animowany, bo praktycznie technika ta nie została w nim zastosowana. Niemniej sposób kreacji w nim ruchu zaczerpnięty został właśnie z animacji przedmiotowej. Realizator ogranicza się bowiem do prezentacji poszczególnych obiektów, dynamizując je w taki sposób, aby mogły stać się przedmiotem filmowej ekspozycji. Przed obiektywem nieruchomej kamery ręce – prawdopodobnie samego właściciela kolekcji – umieszczają kolejne eksponaty, już przez sam fakt gestykulacji i ich przemieszczania wywołując wrażenie nieustannego ruchu. Pod koniec prezentacji ruch ten jeszcze się nasila z powodu pojawienia się obiektów kinetycznych, aby w finale przybrać formę projekcji wczesnego, niemego filmu pornograficznego.

Sposób prezentacji, jakkolwiek oszczędny czy wręcz minimalistyczny, staje się za sprawą charakteru obiektów z chwili na chwilę coraz bardziej ekscytujący, aż po finał, który przez projekcję zarejestrowanego aktu sodomii wywołuje w widzu oczywiste zmieszanie i równocześnie przenosi wymowę kolekcji w inny, bo medialny, w najbardziej współczesnym tego słowa znaczeniu, wymiar. Nie jest do końca jasne do jakiego stopnia decyzją Borowczyka, aby zaprezentować wyjątkową kolekcję w tym właśnie porządku ma na celu wskazanie punktu, w którym jego własne działania w filmie fabularnym lat siedemdziesiątych wyrastają z pierwszych doświadczeń medialnych kultury erotycznej epoki początków kina.

Relacja pomiędzy ludzkim podmiotem a otaczającymi go przedmiotami zbiega się z artystycznymi ustaleniami Švankmajera poczynionymi przez artystę wiele lat później w *Spiskowcach rozkoszy*. Borowczyk, podobnie jak czeski surrealista, patrząc od początku swojej twórczości na człowieka przez pryzmat przedmiotowego otoczenia, dostrzega ryzyko, ale przede wszystkim pokusę, uprzedmiotowienia podmiotu. W jego przypadku pokusa ta dotyczy zwłaszcza relacji pomiędzy mężczyzną a kobietą i znajduje nie tylko potwierdzenie we wspomnianych filmach fabularnych polskiego artysty, ale także w jednej z jego dostępnych na polskim rynku publikacji książkowych⁷, a także w słynnej kolekcji (prac plastycznych i różnych, zazwyczaj pochodzących z jego filmów przedmiotów) pozostającej w zbiorach Muséé Château d'Annecy.

* * *

Filmowy świat braci Quay wiele zawdzięcza zarówno filmom Jana Švankmajera, jak i Waleriana Borowczyka. W pierwszym przypadku potwierdzone zostało to realizacją wczesnego filmu braci, zatytułowanego *Gabinet Jana Švankmajera. Praski alchemik filmu* (1984). Stanowi on rodzaj holdu złożonego wizji czeskiego artysty, wskazującego równocześnie na źródła inspiracji animowanej twórczości amerykańskich artystów. W oczywisty sposób tytuł sugeruje, że autorzy patrzą na efekt działalności filmowej i plastycznej Švankmajera jak na rodzaj kolekcji różnego rodzaju przedmiotów, skatalogowanych w ogromnych szafach z szufladami opatrzonymi napisem *Elementa*.

Przewodnikiem po świecie zgromadzonych w swoim gabinecie osobliwości obiektów jest sam Švankmajer, którego wizerunek ukształtowany został na obraz i podobieństwo portretów Arcimboldiego. Towarzyszy mu w tym pozbawiona włosów lalka – ta sama, którą można było bodaj po raz pierwszy zobaczyć we wspomnianym filmie

⁷ Por. W. Borowczyk, *Moje polskie lata. Dzieje grzechu 2000*, tłum. L. Brokowska, Paris 2001.

Renesans (1964) Borowczyka, a która stała się, zwłaszcza dzięki „udziałowi” w filmie *Ulica krokodyli* (1986), znakiem rozpoznawczym świata braci Quay. Realizując *Gabinet* w połowie lat osiemdziesiątych, nie mogli oczywiście wiedzieć jak bardzo ten sposób spojrzenia na twórczość czeskiego surrealisty będzie odpowiedni także w przypadku jego późniejszych filmów.

Wpływy Borowczyka na twórczość braci są tak samo ewidentne – zwłaszcza w ostatnim okresie – choć przez nich samych poświadczane jedynie pośrednio. Wyobraźnia i odwaga polskiego reżysera stanowi dla nich rodzaj wyzwania, któremu starają się sprostać, pozostając w kręgu swoich własnych obsesji i wizji świata inspirowanej środkowoeuropejską kulturą. Gdy ogląda się zrealizowany przez nich w 2003 r. film *Muzeum fantomów* (*The Phantom Museum: Random Forays Into the Vaults of Sir Henry Wellcome's Medical Collection*), rzuca się w oczy wzorowany na Borowczyku sposób demonstracji niezwyklej kolekcji przedmiotów anatomicznych. Jego pomysł zaczerpnięty jest według wszelkiego prawdopodobieństwa z *Wyjątkowej kolekcji* polskiego artysty i opiera się na zredukowanej do minimum, ale całkiem dobrze wyczuwalnej, obecności prezentera zbioru medycznych rekwizytów.

Film rozpoczyna długa wędrówka kustosza zalewanymi zimnym jarzeniowym światłem klatkami schodowymi i długimi korytarzami prowadzącymi do pomieszczeń, w których zgromadzone są niezwykle medyczne zbiory sir Henry'ego Wellcome'a. Ten pionier farmacji, żyjący na przełomie XIX i XX w., zgromadził 125 tysięcy eksponatów z różnych okresów dziejów medycyny. Są to zarówno obiekty naturalne – różnego rodzaju preparaty, m.in. ludzkich kończyn, głów itd. – jak i modele anatomiczne, przeznaczone do studiów medycznych, a także protezy, narzędzia chirurgiczne, w tym do trepanacji czaszek, fotele ginekologiczne, a nawet pasy cnoty i erotyczne, miniaturowe dzieła sztuki ilustrujące pozycje seksualne. Sposób ich przedstawiania polega na wprowadzaniu obiektów w filmowy kadr, ilustrowaniu ich funkcjonowania przez osobę

prezentera (odtworzanego przez Stephena Quaya), który nierozpoznawalny operuje w polu naszego widzenia niezwykle obiektami, trzymanymi w dłoniach przyobleczonych w sterylne białe rękawiczki.

Gdy kończy się już wędrówka po muzealnych pomieszczeniach, czeka nas niemalże zaskoczenie związane z postacią kustosza tych niezwykle zbiorów. Okazuje się on jeszcze jednym, tym razem żywym, eksponatem, uzupełniającym zaprezentowaną kolekcję. Po skończonej pracy zdejmuje obuwie i wtedy odkrywamy, że sam używa staromodnej protezy.

Bracia Quay – artyści zafascynowani relacjami człowieka z otaczającymi nas przedmiotami – składają hold wyobraźni i talentom swoich poprzedników i tworzą kolejny rozdział dziejów animacji przedmiotowej. W wyniku materializacji idei osobliwej kolekcji zmuszają nas tym samym do spojrzenia na siebie z dystansem i daleko idącym sceptycyzmem wobec własnej, chwiejnej, bo zazwyczaj poddającej się biologicznym impulsom lub rozlicznym somatycznym ograniczeniom, ludzkiej podmiotowości.

*Zamknięte przestrzenie
w filmach krótkometrażowych
Jana Švankmajera –
dziedzictwo i konwersja
preindustrialnej wyobraźni*



Umieszczanie akcji wielu filmów w pomieszczeniach zamkniętych lub w izolowanej przestrzeni to jedna z najbardziej charakterystycznych cech świata przedstawionego czeskiego surrealisty Jana Švankmajera. W środowisku twórców filmowych uznawanych za surrealistów, a także tych, którzy kręcą filmy wykorzystujące elementy surrealistycznej wyobraźni, nie jest to wyjątkowe; nader często umieszczali w nich swoje filmy np. Luis Buñuel (*Anioł ząglady / El ángel exterminador* – 1962, *Dziennik panny służącej / Le journal d'une femme de chambre* – 1964, *Piękność dnia / Belle de jour* – 1967), Roman Polański (*Wstręt / Repulsion* – 1965, *Co? / What?* – 1972, *Lokator / Locataire* – 1976), David Cronenberg (*Nierozłączni / Dead Ringers* – 1988, *Nagi lunch / Naked Lunch* – 1991), Jean-Pierre Jeunet i Marc Caro (*Delicatessen* – 1991), bracia Ethan i Joel Coenowie (*Barton Fink* – 1991) czy Spike Jonze (*Być jak John Malkovich / Being John Malkovich* – 1999). Często czynili to też twórcy filmów animowanych, np. Jan Lenica i Walerian Borowczyk (*Dom* – 1958), Andriej Chrzanowski (*Szafa / Bolszój szkaŕ – 1971*), Igor Kovalyov (*Jego żona jest kurą / Hen, His Wife* – 1990, *Andriej Swisłocki* – 1991) czy Marjut Rimminen i Christine Roche (*Plama / The Stain* – 1991).

Tak jak w twórczości cenionego przez Švankmajera Romana Polańskiego duże znaczenie dla lokalizacji akcji w przestrzeniach

zamkniętych, zwłaszcza w przypadku najwybitniejszych krótkometrażowych filmów animowanych czeskiego twórcy, mają teatralne doświadczenia artysty¹. Po studiach w praskich szkołach artystycznych, w tym w szczególności w zakresie lalkarstwa, współpracował z Teatrem Semafor, gdzie założył Teatr Masek, by ostatecznie w sławnym teatrze Laterna Magica zetknąć się po raz pierwszy z filmem².

Teatralne doświadczenia artysty sprawiły, że pierwsze lata jego aktywności filmowej zaowocowały kilkoma obrazami, będącymi faktycznie rejestracjami teatralnych spektakli kukielkowych. Akcja *Ostatniej sztuczki pana Schwarzwalda i pana Edgara* (1964), *Trumniarni* (1966) i *Don Juana* (1969) rozgrywa się w przestrzeni scenicznej i ograniczona jest do jej skonwencjonalizowanego obszaru. W późniejszych filmach Švankmajer będzie powracał do swoich teatralnych doświadczeń (m.in. w pełnometrażowej *Lekcji Fausta* – 1994), w wielu też najbardziej znaczących dokonaniach będzie operował, jakby wbrew możliwościom filmowego medium, sceniczną oprawą (m.in. *Gra z kamieniami* – 1965, *Jabberwocky* – 1971, *Wymiary dialogu* – 1982, *Jedzenie* – 1989). Przede wszystkim jednak zamykanie akcji tak wielu jego filmów w izolowanej przestrzeni, a zwłaszcza w zamkniętych pomieszczeniach, stanie się nawiązującym do teatralnych korzeni jego twórczości charakterystycznym rysem surrealistycznej wyobraźni artysty.

Próbując dotrzeć do źródeł operowania w filmach czeskiego surrealisty ograniczoną przestrzenią, trzeba sformułować uzupełniającą tezę, odsyłającą do wcześniejszych, manierystycznych korzeni jego twórczości. Jak wiadomo, twórczość ta pozostaje w zadeklarowanym przez samego artystę związku z malarstwem włoskiego manierysty Giuseppe Arcimboldiego. Ten autor oryginalnych wizerunków głów i popiersi,

¹ Por. B. Zmudziński, *Teatralny wymiar twórczości filmowej Romana Polańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87–88, s. 99–112.

² Por. M. O’Pray, *In the Capital of Magic: The Black Theatre of Jan Švankmajer*, w: *Jan Švankmajer. The Complete Short Films*, London – publikacja towarzysząca edycji wszystkich filmów krótkometrażowych artysty, przygotowana przez British Film Institute, 1986, s. 1–4.

stanowiących ozdobę cesarskiego gabinetu sztuki i osobliwości (*Kunst- und Wunderkammer*), zainspirował współczesnego surrealistę do ożywienia za sprawą zastosowania techniki animacji przedmiotowej, kreowanych na tej samej zasadzie, „uprzedmiotowionych” portretów³.

Konstruując swoje obrazy, Arcimboldi pozostawał wierny jednej z podstawowych idei epoki, według której w mikrokosmosie natury lub dzieł ludzkich należy poszukiwać odbicia całego istniejącego, a dostępnego ludziom tylko częściowo, makrokosmosu⁴. Jak to podkreśla Werner Kriegeskorte: „Wydaje się oczywiste, że podobnie jak Platon, Arcimboldi postrzegał cały wszechświat, ludzkość, zwierzęta i rośliny jako jedną całość i że swoje obrazy tworzył, mając tę jedność na myśli”⁵. Stąd towarzyszące odbiorowi dzieł artysty narzucające się przekonanie o kompletnym charakterze tworzonych struktur. Stąd także szczególne upodobanie właścicieli licznych ówczesnych gabinetów do gromadzenia w nich całych cykli, takich jak *Cztery kontynenty* czy *Pięć zmysłów*, w których wyrażało się – jak to ujmuje Krzysztof Pomian – „pożądanie całości”⁶. W przypadku Arcimboldiego cyklami, które spełniały taką funkcję, były często przez artystę powielane *Cztery pory roku* i *Cztery żywioły*. Na artystyczną wizję Švankmajera, zainspirowaną manierystycznymi obrazami Arcimboldiego, w tym tak częste operowanie izolowaną przestrzenią, miała więc wpływ z jednej strony konceptualna strona jego twórczości, z drugiej właściwe epoce przekonanie o możliwości ujęcia w poszczególnym dziele, w dyptyku dzieł, a tym bardziej w całym cyklu obrazów – jak w soczewce – wszechświata jako dostępnej wzrokowi całości⁷.

³ Por. M. O’Pray, *Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist*, w: *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, P. Hames (ed.), London, New York 2008, s. 40–66.

⁴ Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkoś, Gdańsk 2012, s. 89.

⁵ W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 60.

⁶ K. Pomian, dz. cyt., s. 71.

⁷ Por. tamże.

Kolekcyjnerska pasja zbierania dzieł sztuki i osobliwych wytworów oraz okazów naturalnych, zwłaszcza przez cesarza Rudolfa II, stanowiła szczególnie uzasadnione tło dla ekspozycji dzieł włoskiego malarza. Przestrzenia, w której zbiory te gromadzono i przechowywano były owe, tak modne w postrenesansowej epoce „gabinety”, czyli zamknięte pomieszczenia, izolowane, strzeżone przestrzenie, do których dostęp mieli tylko wybrani. Filmem Švankmajera, który najbardziej bezpośrednio wpisuje się w tradycję gromadzenia w gabinetach osobliwych kolekcji, jest zrealizowana w 1967 r. *Historia naturae – suita*. Zadeedykowany kolekcjonerowi wszechczasów, za jakiego uważa się cesarza, i poprzedzony reprodukcjami dobranych parami obrazów Arcimboldiego film prezentuje zoologiczne gromady i taksony, które, aby mogły stać się elementami kolekcji zgromadzonej w osobnym gabinecie, muszą wcześniej przejść przemianę z natury żywej w martwą.

Jeśli przyjąć hipotetycznie, że manierystyczno-surrealistyczne filmy Švankmajera spełniają kryteria osobliwości i jako takie mogłyby „zawisnąć” we współczesnym gabinecie filmowych dzieł sztuki i osobliwości⁸, to nie może wydać się niczym niezwykłym, że one same stają się artystycznym odzwierciedleniem tak typowego dla surrealistycznej wyobraźni wykorzystania izolowanych przestrzeni. Przy znaczących różnicach dzielących twórczość filmową Švankmajera np. od twórczości pozostającego pod wpływem surrealizmu i teatru absurdu Romana Polańskiego wydaje się bardzo charakterystyczne, że obydwaj artyści szczególnie chętnie umieszczają akcje swoich filmów w tych samych rodzajach izolowanych przestrzeni. Są nimi mieszkania, domy (a niekiedy zamki), na szczególnych zasadach wyodrębnione fragmenty otwartych przestrzeni, a także sceny i inne wnętrza teatralne⁹. W twórczości filmowej czeskiego

⁸ Por. *Od gabinetów sztuki i osobliwości do kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych*. Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer i inni, w niniejszym tomie.

⁹ Por. P.W. Jansen, C. Merker, *Zamknięte pomieszczenia Romana Polańskiego*, tłum. M. Behlert, w: *Roman Polański*, B. Zmudziński (red.), Kraków 1995, s. 37–45.

artysty listę tę uzupełniają piwnice, lochy i inne podziemia. Już w pierwszym okresie filmowej twórczości, obejmującym lata 1964–1972, ograniczone lub wręcz zamknięte przestrzenie stają się jednym ze znaków rozpoznawczych bogatej wyobraźni artysty, prezentującego szerokie spectrum możliwych w tym zakresie rozwiązań.

Po debiutanckiej *Ostatniej sztuczce pana Schwarzwalda i pana Edgara* artysta realizuje film *J.S. Bach – fantasia g-moll* (1965), prezentując swoiście dialektyczny stosunek do izolowania przestrzeni, w tym zwłaszcza podupadłych, będących w stanie daleko posuniętego rozkładu, ale niewątpliwie pamiętających niejedno, domów. Organowe wykonanie tytułowego utworu Jana Sebastiana Bacha zostaje zilustrowane wizerunkiem zmurzałych, wiekowych domów ożywianych techniką animacji przedmiotowej. Stare osypujące się z tynku mury, pękające ściany, zdeformowane drzwi i okna, zardzewiałe zamki, dawno nieużywane zasuwki, skoble, kraty, przepierzenia, nieczynne instalacje, żeliwne zlewy, krany, zużyte przedmioty kuchenne w oczach artysty ożywają, nabierając cech wręcz organicznych. Już w tym filmie paradoks rozkładu i „życia” tych domów ujęty jest w rozwijaną w kolejnych filmach antynomię otwieranego i zamykanego. W końcowej partii filmu dotąd pozamykane drzwi nagle zapraszająco otwierają się, zaraz potem jednak okna okazują się jedynie ślepyimi, zamurowanymi framugami. Trudno wykluczyć sytuację, że my jako widzowie, ale i uczestnicy tego magicznego spektaklu ryzykujemy, że zostaniemy – jak w horrorze – wciągnięci w zastawioną na nas przez ten „żywy organizm” pułapkę.

Ta na wskroś oryginalna wizja powróci w 1980 r. w, zrealizowanym na podstawie jednego z najbardziej sugestywnych opowiadań Edgara Allana Poe, *Upadku domu Usherów*. Sformułowanie „dom Usherów” – jak to podkreśla autor literackiego pierwowzoru – zawiera w sobie „zarówno ród, jak i siedzibę rodu”¹⁰. Relacja pomiędzy tym

¹⁰ E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, tłum. B. Leśmian, w: tegoż, *Opowieści niesamowite*, Kraków 1984, s. 291.

rozkładającym się domem a jego mieszkańcami nabiera cech dalece zaawansowanej toksyczności. Narrator, którego obecność zaznaczona jest pracą kamery oraz recytowanymi z offu fragmentami tekstu opowiadania, na prośbę przyjaciela Rodericka przyjeżdża do starej rodzinnej posiadłości. Dom ten, a właściwie zamek, jest scenerią upadku rodu, którego ostatnimi przedstawicielami są bliźnięta Roderick i Magdalena. O wpływie posiadłości na stan zdrowia gospodarza i jego siostry świadczy inny z fragmentów przejmującego opowiadania: „treść fizyczna szarych murów, baszt i czerniawego stawu, gdzie się cały gmach zwiercił – wycisnęły po pewnym czasie swą pieczęć na treści duchowej jego [Rodericka – przyp. BZ] istoty”¹¹.

Zaproponowana przez Švankmajera interpretacja skupia się – podobnie jak w filmie *J.S. Bach – fantasia g-moll* – wyłącznie na tytułowym domu. Jak w przypadku innych adaptacji literatury surrealista programowo nie stara się być wierny pierwowzorowi¹². W warstwie słownej posługuje się tekstem Poe’go, w wizualnej jednak, z całą artystyczną determinacją, tworzy autonomiczny, animowany przekaz (z którego eliminuje innych bohaterów), pozostający w bardzo luźnym związku z treścią opowiadania i skupiający się na zagładzie rodzinnego gniazda, które w finale, w chwili śmierci gospodarza, popada w całkowitą ruinę.

Zaznaczoną w filmie *J.S. Bach – fantasia g-moll* antynomię otwieranego i zamykanego rozwinął artysta już w latach sześćdziesiątych w epizodycznym, złożonym z trzech części filmie *Et cetera* (1966). W obrazie tym owa sprzeczność przybiera kształt wykluczającej się i jak sugeruje tytuł niemożliwej do eliminacji ciągle odradzającej się opozycji. W ostatniej z krótkich nowelek, niezwykle prostej historii, zatytułowanej *Dom*, artysta rozpatruje dwa warianty relacji pomiędzy rysunkowym bohaterem, wywiedzionym z wyobraźni Arcimboldiego człowiekiem-pejzażem,

¹¹ Tamże, s. 295.

¹² Por. P. Hames, *Interview with Jan Švankmajer*, w: *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, P. Hames (ed.), London, New York 2008, s. 115–116.

a kreślonym przez niego domem. Bohater, najwyraźniej będący mikro-kosmicznym odzwierciedleniem makrokosmosu, próbuje stworzyć sobie dom, rysując go. Ten, który jedną ciągłą dziecinną kreską kreuje, nie ma drzwi ani okien i kiedy już jest gotowy, okazuje się, że nie można się do niego, mimo determinacji i wielokrotnych prób, dostać. Pozostaje tylko zmasać rysunek i obrysowując własną postać, nakreślić dom wokół siebie, tak aby od razu znaleźć się w jego środku. Teraz jednak z tego domu, także pozbawionego drzwi i okien, bohater nie może się wydostać. Zgodnie z tytułem całego filmu sytuacja w następnych scenach, tak jak i w pozostałych dwóch epizodach zatytułowanych *Skrzydła* i *Bat*, na przemian i najwyraźniej bez końca (*da capo al fine*) się powtarza.

Miniatura *Dom* nie tylko rozbudowuje zaznaczony w poprzednim filmie temat domu jako pułapki, ale w świetle całej twórczości okazuje się rozwijać motyw twórczy, który będzie wielokrotnie powracał w filmach surrealisty. Już w jednym z następnych obrazów, zrealizowanym w 1968 r. *Mieszkańciu*, rozwija jeden z jego wariantów, poświadczając tym samym, że jest to jedna z głównych obsesji (manii) jego twórczej wyobraźni.

Akcja *Mieszkania*, zrealizowanego techniką mieszaną, łączącą grę aktorską z animacją przedmiotową, rozgrywa się nie w przyjaznym, bezpiecznym schronieniu, lecz w pomieszczeniu, do którego jak do klatki, zostaje wrzucony anonimowy bohater. W miejscu tym bohater staje się ofiarą buntu przedmiotów i jak się w końcu okazuje więźniem tytułowego pomieszczenia, w którym nie da się żyć i z którego nie da się też uciec. Żadną pociechą dla niego nie może być też fakt, że wśród wielu poprzedników, którzy przed nim znaleźli się w tej pułapce – co poświadczają odkryte na ścianie więzienne autografy – był też sam cesarz Rudolf II¹³.

¹³ Jakkolwiek – zgodnie z intencją autora filmu – informację tę należy traktować ironicznie, a nawet szyderczo, faktem jest, że Rudolf II jako zbieracz, znawca i wielbiciel niezwykłych dzieł sztuki, osobliwych przedmiotów i gospodarz zamkniętego, dostępnego tylko

W następnym dziesięcioleciu artysta podejmie ponownie, tym razem w bardzo dosłownym rozumieniu, temat uwięzienia, przenosząc na ekran kolejne opowiadanie Poe go zatytułowane *Studnia i wabidło*¹⁴. Twórca w zrealizowanym w 1983 r. filmie wykorzystał tym razem także utwór *Tortura nadziei* francuskiego pisarza Auguste'a de Villiersa de L'Isle Adama¹⁵. Akcja tego filmu rozgrywa się z kolei w średniowiecznym lochu, w którym przebywa skazany na śmierć przez inkwizycję bohater. Tym razem otaczające go przedmioty to animowane narzędzia tortur. Jak w opowiadaniu Poe go narrację prowadzi w pierwszej osobie sam bohater, a wszystko, co widzimy jest wynikiem spojrzenia subiektywnej kamery. Poddawany fizycznym torturom skazany nie ustaje w wysiłkach, aby się uwolnić ze śmiertelnej pułapki, kiedy jednak wydaje mu się, że pojawiła się tytułowa nadzieja na ocalenie, okazuje się, że była ona tylko jeszcze jedną, tym razem psychiczną, torturą. Czeski twórca odstępuje więc od optymistycznej puenty Poe go na rzecz ponurego zakończenia Villiersa de L'Isle Adama.

W tym samym 1968 r., w którym powstało *Mieszkanie*, Švankmajer zdecydował się też na realizację, na podstawie opowiadania Ivana Krausa, w pełni aktorskiego filmu, najwyraźniej nawiązującego do społeczno-politycznej sytuacji kraju. Film *Ogród* pozornie tylko rozgrywa się w całkowicie otwartej przestrzeni. Do domu poza miastem wiezie samochodem swojego gościa Franciszka gospodarz Józef, aby pochwalić się swoją wiejską posiadłością. Na miejscu gościa czeka niespodzianka. Cały teren jest bowiem otoczony żywym ogrodzeniem, który tworzą trzymający się za ręce tyłem odwrócenii do piętrowego domu ludzie.

dla wybranych, pilnie strzeżonego gabinetu, sam w ostatnim okresie życia stał się niewolnikiem swojej zamkniętej w izolowanych pomieszczeniach kolekcji. Por. J. Dauxois, *Cesarz alchemików Rudolf II Habsburg*, tłum. R. Niziołek, Kraków 1997, część II *Kolekcje*, s. 184–190 oraz A.M. Ripellino, *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997, s. 106–107.

¹⁴ E.A. Poe, *Studnia i wabidło*, tłum. B. Leśmian, w: tegoż, *Opowieści niesamowite*, dz. cyt., s. 311–328.

¹⁵ A. de Villiers de L'Isle-Adam, *Tortura nadziei*, tłum. W. Rogowicz, w: tegoż, *Opowieści okrutne i inne utwory*, Warszawa 1974, s. 309–315.

Gdy zaskoczony gość pyta gospodarza, czy stoją tak dobrowolnie, ten odpowiada, że oczywiście i do ucha Franciszka tłumaczy, jaki skryty powód każdego z nich skłania do tej „dobrowolności”. Po chwili również przybysz znajdzie dla siebie miejsce w okalającym teren ogrodzeniu. Choć antytotalitarna wymowa tego filmu wydaje się całkowicie oczywista, artyście chodzi nie o społeczno-polityczną, tylko nadrealną wymowę przedstawionej sytuacji.

Kolejnym zrealizowanym w pozornie otwartej przestrzeni filmem Švankmajera jest rozwijająca obecny w filmie *Mieszkanie* temat buntu utensyliów animacja przedmiotowa *Piknik z Weissmannem* (1969). Autor filmu umiejscawia jego akcję zgodnie z tytułem w otwartej przestrzeni, na łonie przyrody. Niezwykłość tego surrealistycznego pikniku polega na tym, że wbrew informacji zawartej w tytule nie bierze w nim udziału bohater. Uczestniczą w nim natomiast liczne staromodne sprzęty i przedmioty, które najwyraźniej same wybrały się na łono przyrody. O tym co się stało z bohaterem dowiemy się dopiero na końcu filmu, gdy gotowy będzie dół wykopany przez pracowitą łopatkę, w celu pogrzebienia tam niejakiego Weissmanna.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że uczestniczące w pikniku domowe przedmioty tym razem nie kontestują jak w filmie *Mieszkanie*, zaprzeczając swoim pragmatycznym rolom, ale odwrotnie naśladują sposób, w jaki zazwyczaj są używane. Prawdziwym aktem kontestacji, a nawet terroru, jest natomiast to, jak traktują swojego pana i użytkownika. Kluczowe dla tej odwróconej relacji jest nadanie – jak w filmie *Ogród* – nowego sensu przestrzeni, w której rozgrywa się akcja filmu. Z jednej strony pojęcie domu z powodu konwencjonalnego „zachowania” przedmiotów rozciąga się na piknikową przestrzeń, z drugiej, wyodrębniona zostaje w niej właściwa, zamknięta przestrzeń, którą jest szafa. To do jej wnętrza kurczy się mieszkanie z poprzedniego filmu, a przedmioty już nie tylko odmawiają wykonywania swoich użytecznych ról, ale mszczą się, najpierw zamykając w niej bohatera, potem zaś skazując go na zagładę.

W trzecim zrealizowanym po *Mieszkańiu i Pikniku z Weissmannem*, zamykającym „trylogię przedmiotu”, filmie *Ciche tygodnie w domu* (1969) dochodzi do odwrócenia sytuacji z poprzednich dwóch animacji. Akcja filmu wraca do domu jako przestrzeni zamkniętej i izolowanej. Wraca też do niej w skryty sposób bohater, który tym razem nie jest więźniem, lecz odwrotnie, kimś w rodzaju śledczego, skradającego się do wielopokojowej posesji, aby sprawdzić, co robią przedmioty, gdy wydaje się im, że nikt na nie nie patrzy. Inaczej niż w poprzednich filmach to nie protagoniści są zniewoleni, lecz z powodu zamknięcia w izolowanych pomieszczeniach zniewolone mogą wydawać się przedmioty. Sądząc po ich zachowaniu można jednak równie dobrze uznać, że choć zamknięte, to jednak wreszcie ze względu na nieobecność gospodarza domu mogą poczuć się naprawdę wolne. Takie przynajmniej podejrzenia nasuwają ich „zachowania”, pełne fantazji, jeśli nie wręcz zanarchizowanej dezynwoltury.

Po tygodniowej obserwacji, która najwyraźniej świadczy o tym, że sytuacja w tym zamkniętym świecie wymknęła się spod kontroli, gospodarzowi posesji nie pozostaje nic innego jak zlikwidować świat, który zaznał nieograniczonej wolności. Przy wszystkich różnicach dzielących *Ciche tygodnie w domu* od *Ogrodu* również te filmy pozostają w czytelnej korelacji. Rozpatrują bowiem w oparciu o domową przestrzeń dwa warianty: całkowitego zniewolenia przez samokontrolę i pełnego wyzwolenia przez odrzucenie jakichkolwiek ograniczeń. Rysem pesymistycznej wizji Švankmajera jest to, że przejście pomiędzy obydwoma wariantami jest całkowicie dyskretne, niezakładające istnienia żadnego stanu pośredniego.

Kolejnymi filmami kontynuującymi poprzednio przywołane artystyczne doświadczenia Švankmajera są przede wszystkim dwa obrazy: ukończony po przymusowej przerwie w 1979 r. *Zamek Otrantski* oraz jeden z ostatnich krótkometrażowych filmów artysty – *Ciemność, światło, ciemność* (1989).

Pierwszy z wymienionych filmów to nawiązujący do głośnej powieści gotyckiej Horacego Walpole’a *Zamczysko w Otranto*¹⁶, wpisujący się w czeską tradycję mistyfikacji quasi-dokument. Jego treścią jest wywiad, który z domorosłym amatorem badaczem przeprowadza sceptycznie nastawiony do jego odkryć dziennikarz. Badacz przekonany jest do tezy, że tytułowe zamczysko z powieści Walpole’a mieści się nie na Sycylii tylko w Otrhanach koło Nachodu. Krytycznie nastawiony dziennikarz dopiero wtedy przekona się do twierdzenia interlokutora, gdy w groteskowym finale filmu olbrzym z powieści Walpole’a rozsadzi od środka resztki czeskiego zamczyska.

Zupełnie inną wymowę ma jeden z ostatnich i zarazem najważniejszych krótkometrażowych filmów Švankmajera, choć kluczowym wizualnym motywem jest w nim obraz, który znamy już z wczesnego epizodu filmowego *Dom* i który przybrał taką nieoczekiwaną postać w *Zamku Otrantskim*. Film *Ciemność, światło, ciemność* (1989) to niezwykle dojrzały przekaz zarówno surrealistyczny, jak i egzystencjalny. Tym razem ponownie mieszkanie, a właściwie pokój jako izolowana przestrzeń, okaże się pułapką i zarazem więzieniem, a w ostatecznym wymiarze całym światem, jak w żadnym innym filmie czeskiego surrealisty, dosłownym mikrokosmicznym odzwierciedleniem makrokosmosu.

W niewielkich rozmiarów pokoju, jakby przeniesionym do tego filmu z miniaturowego świata Alicji – tytułowej bohaterki prozy Lewisa Carrolla, rozgrywa się przeniknięty absurdem proces formowania istoty ludzkiej rodzaju męskiego. Żadna siła zewnętrzna nie wydaje się mieć na ten proces wpływu, choć przydatne części składowe (elementy) pochodzą (wynurzając się niejako *ex nibilo*) z zewnątrz, zamkniętego, choć tym razem już zaopatrzonego w drzwi i okna, pomieszczenia. Proces formowania homunkulusa pelen jest błędnych decyzji i „ślepych uliczek”. Widz nie ma też pewności, że te, które ostatecznie zapadają,

¹⁶ H. Walpole, *Zamczysko w Otranto*, tłum. M. Przymanowska, Kraków 1976.

są najlepszymi rozwiązaniami, mimo że wydają się zbieżne z naszymi powierzchownymi wyobrażeniami o człowieczeństwie. Swoją pesymistyczną wymowę film zawdzięcza jednak przede wszystkim zakończeniu. Po wykorzystaniu wszystkich elementów i finalizacji tego niezwyklego procesu okazuje się, że ukształtowany na obraz i podobieństwo człowieka stwór, nie mieszcząc się w tym miniaturowym pomieszczeniu, siedzi skulony, uwięziony jak bohaterowie *Domu* i kilku poprzednich filmów Švankmajera. Nie pozostaje mu też nic innego jak zgasić zapalone na początku światło, pograżając się na zawsze w ciemnościach.

Trudno nie ulec przeświadczeniu, że ten jeden z ostatnich krótkometrażowych filmów artysty stanowi podsumowanie konwersji manierystycznego motywu ograniczonej czy też zamkniętej przestrzeni, w której odzwierciedla się całość uniwersalnego istnienia. W przeciwieństwie do dominującej, „dynastycznej” interpretacji obrazów Arcimboldiego, która przekonuje, aby traktować je jako „cesarskie alegorie” i w których w ograniczonej przestrzeni zamyka się całe zharmonizowane istnienie¹⁷, w filmach czeskiego surrealisty zamknięte przestrzenie, odzwierciedlając świat jako całość, stają się równocześnie ograniczeniem, pułapką czy wręcz więzieniem dla przeżywającej kryzys, błędnie rozumianej i wykorzystywanej ludzkiej podmiotowości.

Tak więc mamy tu podobną sytuację jak w przypadku dialogu, innego kluczowego pojęcia Švankmajera. Arcimboldi, układając w dyptyki swoje obrazy, rozumiał go jako świadectwo harmonii i ładu stworzenia. Czeski surrealista przeciwstawia w swoich filmach całkowicie odmienne rozumienie dialogu – jako konfliktu, dysharmonii, prowadzącej do całkowitej destrukcji. Najpełniejszą manifestacją tej postawy w twórczości surrealisty jest niewątpliwie uznawany za jedno z czołowych dokonań

¹⁷ Porównaj sposób, w jaki referuje to stanowisko W. Kriegeskorte, przeciwstawiając „poważne” odczytanie obrazów Arcimboldiego przez Thomasa DaCostę Kaufmanna w pracy *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maksymilian II and Rudolf II* (New York 1978) żartobliwym, satyrycznym i komicznym próbom interpretacji innych autorów (m.in. Benna Geigera, Francine-Claire Legrand, Felixa Sluysa) (W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 30–52).

w całych dziejach artystycznej animacji epizodyczny tryptyk *Wymiary dialogu* (1982), w którym w trzech odsłonach artysta przedstawia kolejne wersje przemiany dialogu w jego całkowite zaprzeczenie.

Według przywołanej przez Kriegeskortego interpretacji Thomasa DaCosty Kaufmanna dziełem malarskim Arcimboldiego najlepiej realizującym zadanie odzwierciedlenia i zamknięcia w jednym wizerunku ład świata z epoki, którą możemy określić jako preindustrialną, jest wspaniały portret cesarza Rudofa II jako Wertumnusa, będący w rozumieniu badacza gloryfikacją osoby cesarza¹⁸. Obraz ten nadesłany został do Pragi przez malarza już po powrocie do rodzinnego Mediolanu, wraz z drugą częścią dyptyku, którym był powstały w tym samym czasie (około 1590 r.) wizerunek *Flora*¹⁹. W takim ujęciu, w uznawanej za polemiczną wobec obrazów manierysty twórczości Švankmajera, za odpowiednik tego dzieła uznać można właśnie, pochodzący z w pełni dojrzałego okresu twórczej aktywności czeskiego artysty, film *Ciemność, światło, ciemność*.

Przy przyjęciu „dynastycznej” wykładni malarskiego arcydzieła Arcimboldiego te obydwie, powstałe w odległych od siebie epokach, dzieła sytuują się na przeciwstawnych biegunach interpretacji zamkniętej przestrzeni, z jednej strony jako mikrokosmicznego (tożsamego z człowiekiem) odzwierciedlenia makrokosmosu, z drugiej jako pułapki, w którą schwytywany zostaje człowiek ery nowoczesnej, co zbiega się z pesymistyczną diagnozą kondycji ludzkiej. Współczesny artysta ukazuje w swoim filmie człowieka jako pozbawionego zdolności pozostawiania w naturalnej relacji ze światem, ułomnego sprawcę dysharmonii, istotę którą czeka nieuchronny upadek.

¹⁸ W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 36–38.

¹⁹ Notabene Švankmajer ma też na swoim koncie film animowany *Flora*, zrealizowany – co zapewne nie jest przypadkiem – w tym samym roku co *Ciemność, światło, ciemność* (1989), pozostający w manifestacyjnie destrukcyjnej opozycji do obrazu Arcimboldiego.

Istnieje jednak również całkiem odmienna możliwość spojrzenia na obrazy Arcimboldiego, tak bardzo inspirujące wyobraźnię surrealistyczną. Wśród formułowanych propozycji zwraca na przykład uwagę ta, która jest bliska lekturom starającym się rozszyfrować satyryczne intencje włoskiego artysty. Takie motywacje przypisuje Arcimboldiemu m.in. autorka biografii cesarza Rudolfa II Jacqueline Dauxois²⁰, która podkreśla, że malarz podzielał z cesarzem Rudolfem II „zamiłowanie do anomalii, dziwności, mieszańców i zniekształconych istot”²¹. Według niej *Wertumnus* był „ukoronowaniem destrukcyjnej sztuki zapoczątkowanej (...) cyklem *Czterech pór roku*”²². Autorka czyta sławny obraz jako karykaturę, groteskowy i blazeński portret, szyderstwo, na jakie mógł sobie pozwolić artysta dopiero z bezpiecznej odległości, przebywając w Mediolanie. Wbrew „dynastycznej” interpretacji Arcimboldi w takim ujęciu postrzegany jest nie jako apologeta, lecz portrecista „dezintegracji najpierw natury ludzkiej, potem godności cesarskiej, a poprzez obie wymienione, także i majestatu boskiego”²³.

Dauxois, przeprowadzając analizę tego, co anormalne w cyklach *Cztery pory roku* i *Cztery żywioły*, w portretach *Sędziogo* (1566), *Kucharzka* (około 1570) i w portrecie *Eny z jabłkiem* oraz jej odpowiednika (1578), a także w *Wertumnusie*, przypisuje artyście skłonność do wynaturzeń, obsceniczności, zapelniania świata potworami i ostatecznie do destrukcji wszelkich ludzkich cech. Jak pisze: „Ta wizja człowieka zdegradowanego do rangi chorobliwego inwentarza jest manifestem: negacją ludzkiej natury (...)”²⁴. I dalej tłumacząc tolerancyjny stosunek samego cesarza do tego kontrowersyjnego dzieła najbardziej bezwstydnego artysty epoki, pisze: „Rudolfa fascynuje malarstwo, które opiera się, niczym

²⁰ J. Dauxois, dz. cyt., s. 191–200.

²¹ Tamże, s. 192.

²² Tamże, s. 194.

²³ Tamże, s. 195.

²⁴ Tamże, s. 199.

alchemiczny proces, na rozkładzie ludzkiej twarzy i jej bluźnierczej rekonstrukcji”²⁵.

Jakkolwiek autorka zapewnia, że dzieło malarskie Arcimboldiego nie ma nic wspólnego z surrealizmem, a on sam nie może być uznawany za pierwszego surrealistę²⁶, trudno oprzeć się wrażeniu, że jeśli się weźmie pod uwagę jej sposób interpretacji wizerunków manierystycznego malarza, to można pokusić się o stwierdzenie, że twórczość filmowa Jana Švankmajera zasadza się nie tylko na konwersji jednej z głównych idei włoskiego artysty i jego epoki, ale równocześnie pozostaje do niej w relacji ideowego i artystycznego dziedziczenia.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

*Animacja jako detonacja.
Antycywilizacyjne i kontestacyjne aspekty
postawy ideowej
w twórczości filmowej Jana Švankmajera*



Ekst ten zawdzięcza swój radykalny tytuł dwóm filmom reprezentującym różne, ale powiązane ze sobą, autorskie oblicza animacji przedmiotowej. Pierwszy z nich, zrealizowany we Francji w 1964 r. przez polskiego artystę Waleriana Borowczyka, zatytułowany *Renesans*, przynosi obraz zagłady cywilizowanego świata (domyślamy się, że chodzi o hekatombę I wojny światowej), unicestwienie stworzonych i używanych przez człowieka przedmiotów. Przedmioty te, pochodzące z przelomu wieków, ulegają zniszczeniu w wyniku wybuchu granatu, a następnie dzięki tchnieniu nieznanego pochodzenia rozpoczyna się na oczach widza – wbrew oczywistej logice ludzkiego doświadczenia – proces ich odradzania, aż do momentu, gdy już w pełni odtworzone ponownie zostaną unicestwione wybuchem i tym samym kolejny raz padną ofiarą ludzkiej skłonności do destrukcji. Odnosi się wrażenie, że owe przedmioty, choć zagrożone innym ludzkim wynalazkiem – ładunkiem wybuchowym, same dałyby sobie całkiem dobrze radę, gdyby nie wpisana w przedmiotowo-podmiotową relację pętla niemożliwej do powstrzymania zagłady.

Relacja pomiędzy człowiekiem a jego wytworami w filmie *Cichy tydzień w domu* (1969) Jana Švankmajera jest inna. Film ten stanowiący domknięcie kluczowego artystycznego dokonania, którym na wczesnym etapie twórczości czeskiego surrealisty była jego trylogia przedmiotu,

w zupełnie inny sposób rozpatruje wzajemny stosunek pomiędzy człowiekiem a stworzonym przez niego i służącym mu otoczeniem. U Švankmajera przedmioty już we wcześniejszych filmach buntują się przeciwko człowiekowi, zniewalając go, a nawet dążąc do jego zagłady. Inaczej niż u Borowczyka, gdzie przedmioty są ofiarami, w filmach czeskiego twórcy ofiarą staje się bezpośrednio sam człowiek, traktowany z zacięłą wrogością przez swoje własne wytwory. *Cichy tydzień w domu* stanowi odwetowe zwieńczenie tej zdumiewającej relacji.

Bezimienny bohater skrada się do domu na uboczu, aby w ciągu siedmiu dni obserwować „ciche życie przedmiotów”. Obserwacja przynosi szokującą odpowiedź na pytanie, co robią przedmioty, gdy na nie nikt nie patrzy. To nie są już zbuntowane rzeczy, kierujące swoją agresję na ich dotychczasowego użytkownika, jak w filmach *Mieszkanie* i *Piknik z Weissmannem*, ale opanowane całkowitą anarchią, irracjonalnie zachowujące się obiekty, praktykujące ideę nieograniczonej wolności, oczywiście nieświadome, że spowoduje to ich zagładę. Człowiek obserwujący je utwierdza się z każdym dniem w przekonaniu, że przedmiotowy świat, opanowany wolnościowym zrywem, a może oblędem, zasługuje wyłącznie na ostateczną likwidację. W finale filmu pozostaje tylko zainstalować ładunki wybuchowe i choć w zakończeniu nie dochodzi na naszych oczach do ich detonacji, wiemy, że nieodwołalnie ona nastąpi.

Dojrzała artystyczna animacja w całym bogactwie używanych technik, poruszanych tematów, dostarczania odbiorcom pożywki do indywidualnych przeżyć, rzadko osiąga aż taką perswazyjną siłę, wynikającą w tym przypadku z zastosowania techniki animacji przedmiotowej. Stanowi to szczególną cechę filmów rodziny twórców, do której obok Borowczyka i Švankmajera należą m.in. bracia Stephen i Timothy Quay, Paul Bush czy nowojorski artysta Adam Pesapane, używający pseudonimu PES – artyści zdolni do przełamania ograniczeń konwencjonalnych wyobrażeń i spojrzenia na świat ludzki przez pryzmat otaczających, w szczególności wytwarzanych przez nas, przedmiotów. Obydwa

wspomniane filmy przy różnicach, które je dzielą, traktują akt detonacji jako ostateczny akt destrukcji świata stworzonego przez człowieka i reprezentującego go. Akty unicestwienia skłaniają do pogłębienia dwóch typów refleksji, w pierwszym przypadku egzystencjalnej, w drugim zaś ożywionej wyobraźnią surreálną. W późniejszych filmach krótkometrażowych i fabularnych Borowczyka doprowadzi to do rozwinięcia uprzedmiotowionej interpretacji świata ludzkiego, w tym zwłaszcza kobiecego, u Švankmajera natomiast stanie się kluczowym punktem jego postawy ideowej, wspartej przedmiotowo-podmiotową interpretacją, krytycznie nastawionego do współczesnej rzeczywistości oraz formułującego w swoich filmach antycywilizacyjne i kontestacyjne konstatacje.

Centralnymi kategoriami tej postawy ideowej (jak byśmy to dzisiaj powiedzieli – jej słowami kluczowymi) są trzy pojęcia – dialogu, podmiotu i przedmiotu. Wszystkie trzy pełniły centralną rolę już w twórczości malarskiej włoskiego manierysty Giuseppe Arcimboldiego. Ten nadworny artysta cesarzy z rodu Habsburgów stworzył nowy typ malarskiego wizerunku – popiersia, niemal zawsze prezentowanego z profilu. O jego oryginalności, albo raczej używając sformułowania typowego dla ówczesnej epoki – osobliwości, decydował rodzaj „budulca”, z którego malarz tworzył owe zdumiewające portrety. Były nim przede wszystkim naturalia, czyli zwierzęta, ptaki, ryby, warzywa, owoce, kwiaty, gałęzie, korzenie, liście, niekiedy też mięso, nagie ludzkie ciała i rzadziej twory rąk ludzkich – książki, świece, broń, biżuteria, naczynia kuchenne itd. Swoje ekscentryczne i sławne wizerunki tworzył więc z przedmiotów, co z jednej strony świadczyło o rozpoznaniu miejsca człowieka w świecie, interpretowało podmiotowo-przedmiotową relację pomiędzy człowiekiem a jego naturalnym otoczeniem, z drugiej dawało możliwość, nawet jeśli w tych wizerunkach dochodziły do głosu akcenty groteskowe czy satyryczne, odnajdywania harmonii w relacjach człowieka z rzeczywistością. Tak więc nawet na tym podstawowym poziomie możliwe było używanie pojęcia dialogu jako

odzwierciedlającego pierwotny ład w podmiotowo-przedmiotowej, mikrokosmiczno-makrokosmicznej relacji.

W pełnym wymiarze idea dialogu dochodziła jednak w twórczości Arcimboldiego do głosu dopiero, gdy ukazane na obrazach wizerunki, układane zgodnie z intencją ich twórcy w dyptyki, zwrócone do siebie raz w lewo, a raz w prawo, prowadziły dialog czterech pór roku z czterema żywiołami. Wielokrotnie na życzenie władców powielane, choć w szczegółach różniące się między sobą różne wersje tych cykli, pozostawały między sobą w stanie odwiecznej harmonii, zaświadczającej o ładzie panującym w łączących je uniwersalnych relacjach.

Jan Švankmajer – XX-wieczny kontynuator i polemista dzieła oraz programu ideowego Arcimboldiego – już od samego początku swojej twórczości w bardzo dojrzały sposób postawił w centrum swojego zainteresowania pojęcia dialogu, podmiotu i przedmiotu. Przenosząc artystyczne i ideowe doświadczenia praskiego manierysty z medium malarskiego do filmowego, konkretnie do animacji przedmiotowej, zachowując podstawową zasadę przedmiotowo-podmiotowej relacji, spełniającej się w stworzonych z przedmiotowego budulca antropomorficznych wizerunkach, nadal nowy, całkowicie odmienny, zgodny zaś – jego zdaniem – z duchem współczesnej, przeżywającej permanentny kryzys epoki, sens pojęciu dialogu. To specyficzne, nieintuicyjne rozumienie dialogu doszło do głosu już na samym początku twórczości artysty, w zrealizowanych przez niego filmach powstałych pod wpływem doświadczeń teatralnych – *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* (1964) oraz *Trumniarnia* (1966).

W obydwu dochodzi do głosu rozumienie dialogu jako rywalizacji, konfliktu pomiędzy w pierwszym przypadku scenicznymi magikami, w drugim zaś postaciami Puncha i Judy. W filmie z 1964 r. dwaj iluzjoniści próbują wykazać na przemian wyższość swoich umiejętności w dziedzinie sztuk magicznych. Rywalizacja nabiera w pewnym momencie takiego charakteru i temperatury, że wyjściowy dialog, którego

przedmiotem były tytułowe sztuczki, przechodzi metamorfozę w wyniszczający akt agresji. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w zrealizowanym dwa lata później filmie inspirowanym jarmarcznym angielskim widowiskiem, w którym główni bohaterowie prowadzą nie jak w oryginale spór o dziecko, lecz o chomika. Agresywna rywalizacja doprowadza ostatecznie do całkowitej destrukcji.

Charakterystyczne dla ideowego podejścia Švankmajera rozumienie dialogu jako odchodzenia od możliwości porozumienia na rzecz dopuszczenia do głosu rywalizacji rozwijającej się w stronę przemo-
cy, agresji i ostatecznie doprowadzającej do destrukcji i wyniszczenia, przewijać się będzie przez całą twórczość, w tym zwłaszcza krótkometrażową, czeskiego surrealisty. Dostrzec ją można zwłaszcza w takich filmach jak *Gra z kamieniami* (1965), *Wymiary dialogu* (1982), *Męskie gry* (1988) czy wieńczącym twórczość krótkometrażową artysty filmie *Jedzenie* (1992), kreślącym trzy graniczne wersje destrukcyjnego zachowania, zakończone aktem kanibalizmu i ostatecznie autokanibalizmu. Choć w każdym z tych filmów rozumienie dialogu jako agresji przybiera nieco inną postać, wspólnym ich mianownikiem jest wyniszczający efekt, który wieńczy akt agresywnej komunikacji głównie pomiędzy człowieczopodobnymi bohaterami. Znamienne jest, że elementów dialogu rozumianego jako akt agresji można się doszukiwać również we wspomnianej już trylogii przedmiotu, gdzie rozgrywa się on na płaszczyźnie relacji człowieka z otaczającym światem. Ludzie i przedmioty wchodzą w dysharmonijny układ, w którym musi dojść do jednoznacznego rozstrzygnięcia konfliktu, nabrzmiałego z nie do końca oczywistych powodów. W filmach Švankmajera konfrontacyjny dialog dochodzi więc do głosu także na podstawowym, podobnie jak w wizerunkach Arcimboldiego, poziomie relacji przedmiotowo-podmiotowej oraz mikrokosmiczno-makrokosmicznej.

Ideowa struktura twórczości Švankmajera więcej mówi o skutkach tak rozumianego dialogu niż o jego przyczynach. Skutki te są bowiem

łatwe do uchwycenia za sprawą obecnego we wszystkich przypadkach rozpadu ludzkiej podmiotowości. Naruszenie harmonii w relacjach człowieka ze światem, a także w komunikacji człowieka z drugim człowiekiem, zawsze u czeskiego surrealisty prowadzi do zakwestionowania cech podmiotowych uczestników tak szczególnie pojętego dyskursu. Tak się dzieje we wszystkich wymienionych filmach – od *Ostatniej sztuczki pana Schwarzwalda i pana Edgara* aż po *Jedzenie*. Do tego sprowadza się antycywilizacyjna diagnoza artysty, który zdaje się podzielać rozumienie roli szeroko pojmowanej podmiotowości w budowaniu pierwotnego ładu w relacjach człowieka ze światem. Antycywilizacyjny wymiar twórczości Švankmajera wyraża się więc w rozpoznawaniu tych wszystkich sytuacji, gdy dochodzi do podważenia zharmonizowanej roli podmiotu w świecie.

Na pierwszy plan wysuwa się tutaj zaburzenie podstawowej podmiotowo-przedmiotowej relacji, dosłowne zniewolenie podmiotu przez przedmioty w wymienionych filmach *Mieszkanie* i *Piknik z Weissmannem*, gdzie przedmioty użytkowe, odmawiając posłuszeństwa, doprowadzają do uwięzienia, a nawet unicestwienia bohatera. Kluczową rolę odgrywa tutaj przejście inicjatywy przez przedmioty, które wyzwalając się od narzuconych im ról, natychmiast starają się zdominować swojego dotychczasowego właściciela i użytkownika. Sytuacja ta na kolejnym poziomie dialogu rozwija się w twórczości Švankmajera w kilku kierunkach. Jak zostało to już uwypuklone, może doprowadzić za sprawą agresywnego dialogu do zniszczenia podmiotu, a właściwie podmiotów, co w przypadku wczesnych filmów (*Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara*, *Trumniarnia*) oznacza sprowadzenie kukielkowych bohaterów do ich pierwotnej materiałowej postaci.

Drugi wariant sprowadza się do uprzedmiotowienia podmiotów przez uzależnienie ich od przedmiotów. Szczególny charakter tego wariantu ujawnia się, gdy zestawimy ze sobą filmy *Wahadło*, *studnia* i *nadzieja* (1983) oraz najbliższy filozofii krótkometrażowych dzieł artysty

pełnometrażowy film *Spiskowcy rozkoszy* (1996). W pierwszym przypadku podmiotowo-przedmiotowa relacja sprowadza się do tortury zadawanej przez inkwizytorów za pośrednictwem przedmiotów (narzędzi) ofercie sprowadzonej do wymiaru cielesnego. I chociaż ostatecznie najokrutniejsza okazuje się tortura duchowa, nie miałyby ona granicznego charakteru, gdyby wcześniej nie podjęto próby zredukowania bohatera do poziomu przedmiotu (ciała). W *Spiskowcach rozkoszy* natomiast uzależnienie mieszkających w praskiej kamienicy bohaterów od przedmiotów, nabiera charakteru sadomasochistycznej autoerotycznej gry. Im większą rolę w zaspokajaniu ich najskrytszych pragnień odgrywają przedmioty, tym bardziej oni sami się uprzedmiotawiają.

Kolejnym wariantem redukcji podmiotów do postaci przedmiotowej jest ten, którego tłem jest odwracanie podmiotowo-przedmiotowych ról. Po raz pierwszy nakreślone ono zostaje w nowelce *Bat* z filmu *Et cetera* (1966). W epizodzie tym treser tytułowym biczem „układa” bestię. Im bardziej zaawansowana jest tresura, tym bardziej człowiek i zwierzę zamieniają się miejscami, treser staje się bestią, a bestia nabiera cech ludzkich. I gdy dochodzi do pełnej zamiany ról, cały proces zaczyna się od nowa. Trudno przecenić znaczenie tego skromnego filmiku dla uchwycenia w twórczości czeskiego surrealisty odwracalności podmiotowo-przedmiotowych ról.

Opisana na przykładzie epizodu *Bat* symetryczność ról ujawnia szczególnie charakter w tych filmach krótkometrażowych Švankmajera, w których dochodzi do redukcji podmiotów do postaci i funkcji przedmiotów użytkowych. Na pierwszy plan wysuwają się pod tym względem filmy *Ogród* (1968) i *Kostnica* (1970). Wcześniejszy z nich obrazuje groteskową sytuację, w której wiejska posiadłość pewnego prominenta, ku zaskoczeniu goszczącego u niego znajomego, okazuje się być otoczona niezwykle „żywopłotem”. Stanowią go bowiem żywi, trzymający się za ręce ludzie, uwięzieni w tej uprzedmiotowionej roli za sprawą trudnych do ukrycia faktów ze swojego życiorysu. A nawet jeśli, jak w przypadku

gościa, nie wszystko zostało dotąd ujawnione, rozsądniej będzie zrezygnować dobrowolnie z wolności, sprowadzając siebie do uprzedmiotowionej roli i tym samym zapewnić sobie bezpieczeństwo.

W późniejszym o cztery lata filmie *Kostnica* dochodzi do głosu zupełnie inny wariant nadania podmiotowi, a właściwie praktycznie niezliczonej ilości ziemskich szczątków ludzi zmarłych głównie podczas wielkiej średniowiecznej zarazy, cech przedmiotów użytkowych. Zgromadzone w ossuarium w Kutnej Horze kości i czaszki dziesiątek tysięcy ofiar pomoru sprzed wieków stały się w rękach artystów tworzywem, z którego wykreowano liczne przedmioty o funkcjach użytkowych – ołtarze, krucyfiksy, żyrandole, inskrypcje, herby, odrzwia itd. Filmowy widz, zwiedzający wraz z wycieczką szkolną tę niezwykłą ekspozycję, nie może nie odczuć dwuznacznego podziwu odnoszącego się do „artyzmu”, ale przede wszystkim do pragmatycznego zmysłu założycieli i twórców eksponatów prezentowanych w tym osobliwym muzeum.

Rozwijającym się równoległe, ale w istocie odwrotnym w stosunku do procesu uprzedmiotawiania podmiotów, jest w twórczości Švankmajera proces wzrostu podmiotowych aspiracji przedmiotów. Podobnie jak w pierwszym przypadku jego punktem wyjścia jest dialog rozumiany jako konflikt między przedmiotami a podmiotem. Interpretacja czeskiego surrealisty opiera się od samego początku na animistycznym przekonaniu o istnieniu pierwotnej duchowości (a więc i podmiotowości) naturalnego otoczenia człowieka. Pesymistyczny obraz świata, który kreśli w swoich filmach, wynika z przeświadczenia, że przekształcanie naturalnego otoczenia ludzkiego podmiotu w otoczenie spełniające funkcje wobec podmiotu użytkowe odziera przedmioty z resztek tej pierwotnej duchowości. Równocześnie – dzieląc powszechne wśród twórców animacji przedmiotowej przekonanie (obecne także w filmach Borowczyka i braci Quay) – wyraża wiarę, że w starych zużytych przedmiotach użytkowych zmagazynowana jest duchowa energia, nagromadzona w wyniku posługiwania się nimi przez człowieka.

I na tym polega ich przewaga nad tak pożądanymi w cywilizacji konsumpcyjnej, zazwyczaj wytwarzanymi seryjnie i pozbawionymi jakichkolwiek komponent duchowych, nowymi przedmiotami.

Oryginalne spojrzenie Švankmajera na dominujące we współczesnym świecie podmiotowo-przedmiotowe relacje wyraża się tym samym w uzupełniającej antycywilizacyjne rozpoznanie diagnozie. Potraktowane jako materiał, pozbawione duchowości naturalia, stając się utensyliami, zaczynają uzyskiwać cechy wynikające z ich użytkowania przez człowieka, co po przekroczeniu nielatwo uchwytnej granicy doprowadza je do buntu przeciwko narzuconym im użytkowym funkcjom. W tym miejscu raz jeszcze trzeba powrócić do najbardziej klasycznego okresu w twórczości czeskiego artysty, tzn. lat 1968–1969, gdy powstała omawiana już trylogia przedmiotu i gdy za sprawą buntu przedmiotów najpełniej ujawnił się, uzupełniający antycywilizacyjne nastawienie, kontestacyjny wymiar twórczości surrealisty.

Utensylia pojawiające się w tych filmach należą na pewno do gatunku przedmiotów, w których zmagazynowana jest owa duchowa energia, nagromadzona w wyniku długotrwałego użytkowania przez człowieka. Nie wydaje się zbyt ryzykowna hipoteza głosząca, że przyczyn ich buntowniczego odruchu należy poszukiwać w pierwotnej duchowości. Bardziej uchwytnie jest jednak to, na jaką formę buntu stać jest te zużyte już utensylia. Okazuje się, że skala możliwości jest w tym zakresie zdecydowanie ograniczona i wyraźnie związana z nagromadzonymi doświadczeniami przedmiotowo-podmiotowych relacji.

W *Mieszkańcu* bunt ten wyraża się w odmowie pełnienia dotychczasowych funkcji użytkowych. Przypadkowy bohater doświadcza absurdalnej sytuacji, w której wszystkie przedmioty, jakby w zмовie, działają wbrew obowiązującym je dotychczas regułom. Ich bunt można nazwać czystym, bo polega on na odmowie pozostawiania w dotychczasowej relacji służebności. Uwięzienie bohatera jest jedynie ostateczną konsekwencją tego zaskakującego „zachowania” przedmiotów. Mimo

podobieństwa sytuacji, w jakiej znajduje się tytułowy bohater *Pikniku z Weissmannem*, bunt przedmiotów w tym filmie ma inny charakter. Tym razem sprzęty, które – jak jesteśmy o tym przekonani – wbrew tytułowi wybrały się na piknik bez właściciela i w tym wyraża się ich kontestacyjny gest, buntują się na sposób niewolniczy. Pod – jak się wydaje – nieobecność dotychczasowego pana zaznają wolności na łonie natury, spędzając czas w typowy dla piknikowych obyczajów sposób. W ich zachowaniach nie ma jednak niczego zaskakującego, oryginalnego, po prostu naśladowają zachowania swojego, jak się ma na koniec okazać, zniewolonego i skazanego na zagładę właściciela. Jak już zostało to wcześniej wypunktowane, trzecia wersja buntu, która dochodzi do głosu w filmie *Cichy tydzień w domu* jest najskrajniejsza. Po buncie czystym i niewolniczym przychodzi czas na bunt całkowicie irracjonalny, anarchistyczny, który może spotkać się jedynie z radykalną, odwetową reakcją bohatera.

Ostateczne rozpoznanie antycywilizacyjnych i kontestacyjnych skutków, które niesie wszechogarniający dialog, rozumiany jako agresywny, wyniszczający konflikt w obrębie podmiotowo-przedmiotowej relacji, doprowadza artystę do nakreślenia na kilku etapach twórczości radykalnej wizji rzeczywistości, w której zamiast dawnej spotykamy nową podmiotowość i przedmiotowość. Buduje się co prawda między nimi także nowy typ więzi, ale ma on cechy patologiczne, wyrażając się zaś precyzyjnie – postneokrofiliczne. Artysta kreśli tym samym swoją wersję obrazu cywilizacji śmierci, osłabiając nieco jej pesymistyczną wymowę właściwym całej swojej twórczości dystansem, poczuciem humoru, groteską i umiejętnym operowaniem konwencją gry.

Wizja ta w najpełniejszy sposób dochodzi do głosu w takich filmach Švankmajera jak *Historia naturae – suita* (1967), *Ogród* (1968), *Kostnica* (1970), *Wymiary dialogu* (1982), *Ciemność światło, ciemność* (1989), *Koniec stalinizmu w Czechach* (1990), *Jedzenie* (1992) czy w najważniejszym w tym kontekście filmie pełnometrażowym czeskiego surrealisty – *Spiskowcach rozkoszy* (1996). Wszystkie one ilustrują końcowy

etap przemiany, której początkiem była animistycznie interpretowana panpodmiotowość, a finałem jest dokonujące się na naszych oczach panprzedmiotowienie (czyli powszechna reifikacja). To ono spełnia się w idei nowego typu przedmiotów, takich jak sprowadzeni do funkcji użytkowej ludzie tworzący żywoplot w filmie *Ogród* lub wykreowane z ludzkich kości i czaszek utensylia w filmie *Kostnica*. Dotyczy to także powołanych „do życia” na naszych oczach nowych podmiotów, takich jak pozbawione indywidualnych cech homunkulusy z dwóch pierwszych nowel filmu *Wymiary dialogu*, seryjnie „wyprodukowani” protagoniści *Końca stalinizmu w Czechach* czy złapany w pułapkę swojej paradoksalnej egzystencji kolejny homunkulus z filmu *Ciemność, światło, ciemność*. Wydaje się zupełnie oczywiste, że w każdym z tych filmów tworzywem, z którego według Švankmajera można wykreować nowy typ podmiotowości, może być jedynie amorficzny, poddający się dowolnemu kształtowaniu, pozbawiony jakiegokolwiek odniesienia do świata przedmiotowego, materiał plastyczny.

Jan Švankmajer przeciw ideologii i propagandzie



iemal dwie trzecie życia czeskiego surrealisty Jana Švankmajera upłynęło pod władzą dwóch totalitaryzmów – nazistowskiego i komunistycznego. Wśród wielu podobieństw między nimi wymienić można także i to, które w zgodzie z główną linią ideologii i propagandy obydwu systemów nakazuje uznać dzieła artysty takiego jak Švankmajer za przejaw „sztuki zdegenerowanej” (zwyrodniałej) lub inaczej mówiąc „wynaturzonej”. Nie ma większego wpływu na tę kwalifikację fakt, że gdy termin ten rozpowszechnił się w nazistowskiej propagandzie (1937 – *Wystawa sztuki zdegenerowanej / Die Ausstellung „Entartete Kunst”* w Monachium), przyszły artysta miał zaledwie kilka lat, a gdy w czasach komunistycznej normalizacji w Czechosłowacji w latach siedemdziesiątych traktowano jego prace jako przejaw „degeneracji”, blokując mu możliwość realizacji filmów, triumfy faszystowskich Niemiec należały już do przeszłości.

Trudno się dziwić tej hipotetycznej paralelności, jeśli się weźmie pod uwagę realistyczną estetykę, której holdowali ideolodzy i propagandyści obydwu systemów, sięgającą swoimi korzeniami XIX-wiecznego akademizmu i sztuki ludowej. Wykorzystywała ona, kiedy tylko to było możliwe, monumentalne, powierzchownie nawiązujące do klasycyzmu, komunikatywne dla szerokich mas – zarówno treściowo, jak i formalnie – rozwiązania. W związku z tymi wyobrażeniami o postulowanej, masowej sztuce przyszłości jednym ze szczególnych przedmiotów ataku nazistowskiej propagandy była rodzima tradycja awangardowa z ekspresjonizmem na czele, komunistycznej zaś, po przytłumieniu

dynamicznego rozwoju sowieckiej sztuki awangardowej, gdy w pierwszej połowie lat trzydziestych doszło do sformułowania stalinowskiej doktryny realizmu socjalistycznego (1934 – Zjazd Pisarzy Sowieckich w Moskwie), przedmiotem tym stała się twórczość między innymi takich ruchów awangardowych jak surrealizm.

Tradycja czeskiego surrealizmu sięga okresu przedwojennego. Grupa surrealistyczna powstała z inicjatywy Vítězslava Nezvala w 1934 r. Ruch kontynuowany był także w czasie okupacji i w trudnym dla aktywności awangardy okresie największych „osiągnięć” realizmu socjalistycznego. Sam Švankmajer związał się formalnie z surrealistami w 1970 r., przystępując do grona czechosłowackiej grupy surrealistycznej. Wstępując do grupy był już artystą w pełni ukształtowanym, z niemalym dorobkiem, o czym się można przekonać, oglądając jego dziesięć pierwszych filmów zrealizowanych w latach 1964–1969. Można powiedzieć ponadto, że był już w 1970 r. (który przyniósł kolejne dwa filmy) także artystą w pełni „zdegenerowanym”, o czym świadczą jego kłopoty z cenzurą w tym okresie i z czego czechosłowackie czynniki polityczne wyciągnęły daleko idące konsekwencje w okresie normalizacji, w roku 1972 r. (między innymi w związku z realizacją *Dziennika Leonarda*), uniemożliwiając mu kręcenie filmów niemal do samego końca dekady lat siedemdziesiątych.

Niepokorny charakter twórczej postawy artysty w latach sześćdziesiątych zmanifestował się najpełniej w uznawanym za pierwszy surrealistyczny film artysty, politycznie aluzyjnym, obrazie *Ogród* (1968), a następnie w radykalnej w swej przewrotności trylogii przedmiotu, czyli w filmach *Mieszkanie* (1968), *Piknik z Weissmannem* (1969) i *Cichy tydzień w domu* (1969). Jednak już wcześniejsze filmy czeskiego surrealisty cechowały się dostateczną dawką wynaturzenia, między innymi za sprawą wypełniającej je agresji i destrukcji, których jak ognia wystrzegali się propagandiści obydwu totalitarnych systemów.

Doświadczenie ideologii i propagandy komunistycznej jest na pewno dojmującym doświadczeniem życiowym Švankmajera. Warto zadać

pytanie, jak się ono przekłada na jego twórczość artystyczną, w tym przede wszystkim na najłatwiej dostępną odbiorcom twórczość filmową. Sam artysta nigdy w swoim życiu nie uległ wpływowi tak bardzo przenikającej życie czecosłowackiego społeczeństwa ideologii komunistycznej. W środowisku surrealistów (zarówno w kraju, jak i za granicą) całkiem często zdarzało się wyrażanie co najmniej sympatii, jeśli nie pełnej akceptacji, wobec głównego nurtu postaw lewicowych, w tym ideologii komunistycznej. W całej obfitej filmografii Švankmajera, w której cezurą jest przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, gdy artysta realizuje swoje – jak dotąd – ostatnie animowane filmy krótkometrażowe i zaczyna kręcić kombinowane (z komponentą animowaną) pełnometrażowe filmy aktorskie, można znaleźć właściwie tylko jeden film bezpośrednio rozliczający się z doświadczeniem komunizmu – *Koniec stalinizmu w Czechach* z 1990 r.

Film ten możliwy do nakręcenia dopiero po przełomie 1989 r. rozprawia się za jednym zamachem z całym okresem stalinizmu, który zdaniem surrealisty trwał w jego ojczyźnie aż do końca lat osiemdziesiątych. Artysta czyni to przy tym w niezwykle spójny w kontekście całej swojej twórczości sposób. Nie wdając się w zbyt szczegółową analizę tego intrygującego obrazu, warto zwrócić uwagę przynajmniej na dwa kluczowe aspekty oryginalnego spojrzenia proponowanego przez twórcę. Pierwszym jest obrazowa analiza fenomenu kultu jednostki jako przywództwa uzurpującego sobie cechy nadludzkie, co znajduje potwierdzenie w nawiązaniu do greckiego mitu o narodzinach z głowy Zeusa jego córki Ateny, która zyskała dzięki temu nietypowemu sposobowi przyjścia na świat cechy i miano bogini mądrości. Nie inaczej, choć jak w krzywym zwierciadle, widzi Švankmajer narodziny komunistycznego przywództwa w Czechosłowacji drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku. W jego wizji z popiersia Stalina w wyniku chirurgicznego zabiegu jakiegoś współczesnego Hefajstosa wylania się kolejne wcielenie „godnego” kultu jednostki nadczłowieka, uformowanego w Związku Sowieckim komunisty

Klementa Gottwalda, którego już po kilku latach zastępują kolejni przywódcy, pierwsi sekretarze i sekretarze generalni Komunistycznej Partii Czechosłowacji – Antonin Nowotny, potem zaś po okresie praskiej wiosny, gdy władzę sprawował reformator Aleksander Dubček, w czasach normalizacji lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – Gustaw Husak.

Równoległe do obrazu narodzin popiersia Gottwalda z głowy Stalina artysta obrazuje inny kluczowy proces, znany nam z jego wielu poprzednich filmów. Jest nim formowanie przez reprezentantów systemu, w zgodzie z jednym z głównych postulatów komunistycznej ideologii, nowego człowieka (homunkulusa). Lepione z gliny identyczne jednostki schodzą z industrialnego wynalazku, czyli z taśmy produkcyjnej, właściwie tylko po to, aby zostać poddane eksterminacji przez powieszenie i stać się ponownie plastycznym materiałem, z którego można stworzyć kolejne wcielenia, pozbawionego indywidualnych cech podmiotowych, „nowego człowieka”. Temu drastycznemu obrazowi odpowiada po stronie wyobrażenia zmitologizowanego komunistycznego przywództwa wielokrotnie powracający, i obnażający nekrofiliczny wymiar zbrodniczej praktyki, wizerunek. Zza portretu kolejnego lidera komunistycznego systemu wylania się trupia czaszka wszechwładnej figury, odpowiedzialnej za uruchomienie i podtrzymywanie mechanizmu rządzącego współczesną cywilizacją śmierci.

Jednoznaczna wymowa filmu wydaje się ulegać pewnej modyfikacji w jego zakończeniu. Wraz z nadejściem aksamitnej rewolucji w 1989 r. wszystko co dotychczas komunistyczne zaczyna przybierać barwy narodowe. Nawet popiersie Stalina zostaje pomalowane na trzy kolory w układzie przyjętym na oficjalnej czechosłowackiej fladze. Film kończy scena, którą należy czytać jako rodzaj głęboko pesymistycznej przestrogi. Pokryte farbami popiersie Stalina ponownie trafia na stół chirurga, który poddaje je „cesarskiemu cięciu”, zanurzając ręce we wnętrzu rozkrojonej głowy tyrana. Tym razem nawet sam artysta nie wie, jaki nowy dyktator wyłoni się z jego wnętrza.

Koniec stalinizmu w Czechach mimo całej swojej tematycznej wyjątkowości w pełni wpisuje się w dorobek filmowy jego autora. Motyw nadczłowieka, giganta, rozsadzającego zastane struktury i zarazem kandydata do roli przywódcy – wyjątkowej jednostki dysponującej wszechwładzą i równocześnie otoczonej kultem, zaznacza się w nieco odmiennej, załączkowej formie już wcześniej, w takich filmach jak *Et cetera* (1966), *Ogród* (1968), *Cichy tydzień w domu* (1969), *Zamek Otrantski* (1979), *Ciemność, światło, ciemność* (1989). Nekrofiliczny aspekt nadczłowieczeństwa dążącego do uprzedmiotowienia całego otoczenia, a zwłaszcza wszystkiego co żywe, dochodzi z kolei najpełniej do głosu w animacji *Historia naturae – suita* (1967), w której człowiek, a może raczej nadczłowiek – uzurpator – uśmierca całą naturę, bo tylko to, co martwe, może być przez niego wykorzystane przedmiotowo (użytkownie), w tym przypadku jako pożywienie. Jednocześnie we wczesnych filmach artysty pojawia się też motyw formowania czy też dosłownie lepienia z plastycznego materiału nowego człowieka – homunkulusa, którego narodziny warunkowane są, jak to przedstawia twórca w pierwszej noweli pamiętnych *Wymiarów dialogu*, zakwestionowaniem istoty człowieczeństwa w dotychczasowym rozumieniu.

Niewątpliwie interpretacja antykomunistycznej wymowy filmu *Koniec stalinizmu w Czechach* (nawet w kontekście całej krótkometrażowej twórczości artysty) nie daje możliwości udzielenia wyczerpującej odpowiedzi na kluczowe pytanie o postawę ideową jego twórcy. Czy on sam, przyjmując krytyczną postawę wobec dominującej przez większą część jego życia ideologii i towarzyszącej jej propagandy, wypowiada się z jakiejś jednoznacznie uchwytej pozycji ideologicznej? W jakim rozumieniu w jego przypadku można dopatrzyć się odmiennych ideologicznych przesłanek surrealistycznej twórczości? Podejmując próbę odpowiedzi na te pytania, warto sięgnąć do źródeł inspiracji artysty, w tym zwłaszcza ideowego zaplecza manierystycznej twórczości malarskiej włoskiego twórcy Giuseppe Arcimboldiego. Ten mający tak silny wpływ na

wyobraźnię współczesnego surrealisty malarz stworzył typ oryginalnego antropomorficznego wizerunku, bazującego na finezyjnym, często wywołującym groteskowy efekt, układzie przedmiotów, najczęściej twórców natury, czasami zaś wytworów rąk ludzkich.

Ideowa strona twórczości malarskiej włoskiego artysty zasadza się na dostrzeganiu harmonii w relacji pomiędzy człowiekiem (podmiotem) a jego przedmiotowym otoczeniem, mikrokosmosem a makrokosmosem, wreszcie na zrozumieniu kluczowego znaczenia wszechogarniającego dialogu wewnątrz struktur, reprezentujących różne przejawy i poziomy istnienia, w tym przede wszystkim w wymiarze relacji czterech pór roku do czterech żywiołów. Z tymi ideami w związku pozostaje ujawniająca się zwłaszcza w jednym z ostatnich wizerunków pędzla Arcimboldiego – *Wertumnusie* (1590–1591), portrety cesarza Rudolfa II, dynastyczna wymowa dzieła artysty, który w swoich obrazach afirmował rolę cesarzy z rodu Habsburgów.

Zainspirowany z jednej strony pasją kolekcjonerską cesarza Rudolfa II, preferującego oryginalne dzieła sztuki i wszelkiego rodzaju osobliwości, z drugiej twórczością malarską Arcimboldiego czeski surrealista w swojej twórczości reinterpretuje wymowę prac malarskich włoskiego manierysty i zarazem podstawy ideowe jego dokonań. Miejsce harmonii i wszechogarniającego dialogu zajmuje już w pierwszym filmie *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* (1964) rozwijający się konflikt i agresja. Równocześnie w zgodzie – jego zdaniem – z dominującą współcześnie tendencją wykazuje erozję podmiotowego wymiaru uniwersalnego istnienia, a po wstępnym okresie z końcem dekady lat sześćdziesiątych w filmach twórcy dochodzi do głosu prymat przedmiotowego wymiaru rzeczywistości. Już we wczesnym okresie twórczości surrealisty dokonuje się więc przenicowanie całej zharmonizowanej struktury ideowej dzieła Arcimboldiego, powodów tej ideowej przemiany należy zaś szukać – jak to wielokrotnie podkreśla artysta – w samej rzeczywistości, tej, w której współcześnie żyjemy.

Warto uświadomić sobie, że układ idei, które przyświecały Arcimboldiemu, trudno uznać za ideologię we współczesnym rozumieniu tego słowa, nie tylko dlatego, że samo pojęcie ideologii zawdzięczamy myśli dopiero XIX-wiecznej. Przez ideologię można rozumieć zespół upowszechnionych w wymiarze zbiorowym (grupowym) spójnych poglądów, których konstytutywną cechą jest postulat zmiany zastanej rzeczywistości przynajmniej społecznej, a zazwyczaj społeczno-politycznej. Idee leżące u podstaw dzieła włoskiego malarza takich cech nie mają, bo odgrywają przede wszystkim rolę afirmatywną w odniesieniu do rzeczywistości drugiej połowy XVI w., można nawet powiedzieć, że w pewnym sensie propagandową.

U Švankmajera jest na odwrót. Przenicowanie przez artystę idei Arcimboldiego tworzy podstawy krytyki nie tylko takich „produktów współczesności” jak ideologia komunistyczna, ale podważa także fundamenty całej zachodniej cywilizacji. Surrealista buduje swoje filmowe wypowiedzi na mocnych podstawach ideowej krytyki, wskazującej, jak bardzo w tym, co nazywamy rozwojem, odeszliśmy od preindustrialnego ładu, oryginalnie uchwyconego i afirmowanego przez włoskiego manierystę.

Chcąc zrozumieć tok intelektualnego i artystycznego trybu postępowania Švankmajera, warto zwrócić uwagę na dwa aspekty sposobu interpretowania relacji podmiotowo-przedmiotowej, obecne już we wczesnym okresie jego twórczości, a znajdujące swoje częściowe odzwierciedlenie w filmie *Koniec stalinizmu w Czechach*. Kluczowe znaczenie ma tutaj relacja pomiędzy jednostką a zbiorowością. W swoim siódmym filmie *Ogród* (1968), który był zarazem pierwszym nieanimowanym, w pełni aktorskim filmem Švankmajera, kreśli on metaforę zniewolenia godną pamiętnego roku 1968, kiedy to film został zrealizowany. Wyprawa na wieś samochodem właściciela podmiejskiego domu oraz towarzyszącego mu pasażera przybiera zaskakujący obrót, gdy okazuje się, że budynek otoczony jest żywopłotem, który tworzą spleceni rękami, milcząco

ludzie. Ten „żywy plot” tworzą – jak się szybko okazuje – „ochotnicy”, którzy z własnej woli poddają się specyficznemu, wymierzonemu przez nich samych, rodzajowi kary, za takie lub inne popełnione w życiu, a być może tylko intencjonalne, czyny, o których – jak są przekonani – wie właściciel posesji. Pierwotnie zaskoczony towarzysz podróży szybko odnajduje się w tym sprowadzonym do funkcji utylitarnej uprzedmiotowionym środowisku. Przy pełnym zrozumieniu i akceptacji ze strony gospodarza wypełnia lukę powstałą w ludzkim żywopłocie.

Pierwotnie, pozornie blahy, niemal sielski obrazek nabiera szybko cech groźnego wyobrażenia, ideowo spokrewnionego z wizją nakreśloną wiele lat później w filmie *Koniec stalinizmu w Czechach* (1990) i w nim zinterpretowaną. W gruncie rzeczy nie tak wiele trzeba, aby odebrać reprezentantom ludzkiej zbiorowości ich naturalne cechy podmiotowe i zniewalając, sprowadzić ich do roli przedmiotów w społeczno-politycznej, a ostatecznie motywowanej ideologicznie, grze. W ten sposób ujawniony zostaje antycywilizacyjny wymiar kryzysu współczesnej rzeczywistości.

W rok po nakręceniu filmu nakreślona przez artystę w *Ogrodzie* sytuacja „dobrowolnego” zniewolenia została w intrygujący, a zarazem radykalny, sposób znaczeniowo rozbudowana i doprowadzona do skrajności w trzeciej części trylogii przedmiotu, zatytułowanej *Ciche tydzień w domu* (1969). W przeciwieństwie do dwóch pierwszych filmów cyklu – *Mieszkania* (1968) i *Pikniku z Weissmannem* (1969) – ostatni film ponownie łatwo poddaje się społeczno-politycznej interpretacji. Nakreślona w filmie *Ogród* relacja pomiędzy właścicielem posesji a zniewolonymi uczestnikami okalającego dom „żywego plotu” była możliwa do utrzymania nawet pod nieobecność mającego wiedzę o swoich więźniach gospodarza. Ta wiedza, czy raczej wszechwiedza, stanowiła gwarancję dyscypliny, porządku i nie narzuconego, lecz „przyjętego dobrowolnie” ładu w obrębie uprzedmiotowionej struktury. Można zadać pytanie, a co by się stało, gdyby w tym układzie trwale zabrakło gospodarza. Bardziej

dosłownie – co by się wydarzyło, gdyby zniewolone (uprzedmiotowione) społeczeństwo pozostawić samemu sobie.

Na to fundamentalne pytanie, mające w refleksji z obszaru filozofii społecznej wielowiekową tradycję, odpowiada film *Cichy tydzień w domu*. Do stojącego na uboczu w znacznym stopniu zrujnowanego budynku skrada się osobnik, którego intuicyjnie uznajemy za wracającego do niego po długim okresie nieobecności właściciela. Po przedostaniu się do środka rozpoczyna wielodniową dyskretną obserwację tego, co dzieje się wewnątrz posesji, gdzie przedmioty pozostające w domu przestały już służyć ich użytkownikowi, nie podlegając też tym samym jego władzy, co więcej, nie spodziewając się nawet, że mogą być przez niego obserwowane. Odpowiedź na postawione zasadnicze pytanie sprowadza się do stwierdzenia, że przedmioty, które odzyskały wolność, korzystają z niej w sposób radykalnie zanarchizowany. Mało powiedzieć, że buntują się, przystępują wręcz do destrukcyjnej rewolty, nad którą ich właściciel i użytkownik nie jest już w stanie w żaden sposób zapanować. Stąd zakończenie filmu, którego fabuła domyka się po napisach końcowych. Ładunek wybuchowy podłożony przez bohatera likwiduje świat przedmiotów, w którym zakwestionowane zostały wszelkie normy. Czy w jakimkolwiek stopniu drastyczny finał filmu można uznać za wyraz ideologicznie determinowanego stanowiska samego autora?

Powiązanie dwóch nakreślonych we wczesnych filmach surrealisty motywów z wymową filmu *Koniec stalinizmu w Czechach* pomaga w rekonstrukcji ideowego stanowiska czeskiego twórcy. Jego czujne spojrzenie, tropiące przejawy upadku czy też zmierzchu podmiotowości to fundament krytycznej postawy wobec współczesnej cywilizacji. Trudno według Švankmajera o bardziej przekonujące przykłady niż te, których dostarcza historia XX-wiecznych totalitaryzmów, w tym zwłaszcza, doświadczanego przez niego samego jako dojrzałego człowieka, komunizmu. Jednocześnie, niejako równoległe do tej antycywilizacyjnej diagnozy, artysta kreśli zwłaszcza w swojej trylogii z lat 1968–1969 wątek

buntu przedmiotów skierowanego przeciwko człowiekowi, nadając tej rewolucji, w ostatnim filmie cyklu, radykalny, anarchistyczny charakter. Antycywilizacyjną diagnozę dopełnia więc kontestacyjny gest, w którym sam twórca upomina się o podmiotowe traktowanie otoczenia człowieka, co zbliża go, niekoniecznie w zgodzie z jego intencją, do ekologizmu. Równocześnie, tak jak to było możliwe z końcem lat sześćdziesiątych, i jak jest to możliwe w przypadku poruszającego się po obszarze wyzwolonej wyobraźni surrealisty, przestrzega przed totalitarnymi konsekwencjami buntu uprzedmiotowionych mas społecznych.

Można mieć oczywiście wątpliwości, czy współczesna reinterpretacja pojęć dialogu i relacji podmiotowo-przedmiotowej, pod którą podpisuje się Jan Švankmajer, układa się w zespół poglądów mogących być pełnoprawną ideologią. Jednym z zasadniczych powodów jest całkowicie zindywidualizowany zespół wyobrażeń, którymi operuje artysta. Innym – głęboki pesymizm jego wizji, w której trudno na podstawie diagnozy twórcy nakreślić postulowany kierunek przemian współczesnej rzeczywistości, mogący być ratunkiem dla cywilizacji. W tej sytuacji odtworzony zespół idei Švankmajera właściwiej byłoby określić mianem antyideologii, a jego samego uznać za surrealistycznego wizjonera, który nie tylko przestrzega przed upadkiem cywilizacji, ale wręcz go zapowiada, nadając wyobrażeniom, za pomocą których komunikuje się z adresatami, zdystansowaną, opartą na umiejętnym operowaniu konwencją gry, formę, co przynajmniej w części łagodzi towarzyszący recepcji jego dzieł głęboki niepokój.

Apendyks

*Jestem surrealistą, a nie twórcą filmowym –
z Janem Švankmajerem
rozmawia Bogusław Zmudziński*

Bogusław Zmudziński: Kiedy inni artyści protestują przeciwko „szufladkowaniu”, Pan jawnie deklaruje: „Jestem surrealistą”. Co to dzisiaj znaczy?

Jan Švankmajer: Wokół surrealizmu nagromadziło się wiele nieporozumień. Historycy zaliczyli go do najważniejszych nurtów sztuki XX stulecia i tym samym uwięzili go w przeszłości. Surrealizm się jednak temu sprzeciwia, wbrew temu, co się sądzi, nie jest on bowiem sztuką. Nie istnieje też żadna estetyka surrealistyczna, tę stworzyli dopiero epigoni pierwszego okresu. Surrealizm to rewolucyjny pogląd na życie i świat, to romantyzm XX wieku i dopóki nie ukształtuje się nowy romantyzm, surrealizm będzie przyciągać następne generacje. Surrealizm jest dla mnie przede wszystkim kolektywną przygodą, postawą antycywilizacyjną stale pociągającą młodych.

B.Z.: Powiedział Pan, że to nie artyści wybierają surrealizm, tylko surrealizm ich wybiera. Czyżby determinowała nas surrealistyczna wyobraźnia?

J.Š.: Nie, determinują nas geny, wychowanie i gwiazdy, a nie surrealizm. Natomiast od tych determinacji wyzwala nas poezja.

B.Z.: Jak wyjaśni Pan tak bujny rozwój surrealizmu w Pradze?

J.Š.: Praga już w latach trzydziestych należała do czołowych centrów światowego surrealizmu i tak zostało do dziś. O przyczyny tego fenomenu można się spierać. Moim zdaniem jedną z głównych pozostaje żywy duch rudolfińskiego manieryzmu, stale promieniujący z praskich

murów i oddziaływający na otwarte dusze. W Pradze, jak i w całych Czechach, nie ma zbyt wielu zewnętrznych świadectw manierystycznego dziedzictwa, ale duchowa atmosfera magicznej Pragi, stolicy cesarza Rudolfa II, który zapraszał na swój dwór artystów, alchemików i magów, ma na nas wpływ po dziś dzień.

B.Z.: Pana ulubionym artystą jest jeden z głównych przedstawicieli tamtej epoki – Giuseppe Arcimboldi. Nie tylko wielokrotnie Pan go cytuje, ale wydaje się, że wykorzystując możliwości filmu animowanego, rozwija Pan jego idee, w jakimś sensie kontynuuje dzieło, zaczynając od miejsca, do którego je doprowadził.

J.Ś.: Współczesny surrealizm, tak jak niemiecki romantyzm czy pokolenie przeklętych poetów, jest po prostu bardzo bliski rudolfińskiemu manieryzmowi. Kiedyś traktowano manierystyczną twórczość jako „mówiące malarstwo i niemą poezję”. Ta charakterystyka pasuje również do surrealizmu. Jego pisana poezja pozostaje w związku z „obrazem” i na odwrót „nieme” malarstwo jest przede wszystkim poezją. Na Arcimboldiego patrząc przez pryzmat alchemii i magii, fascynuje mnie jego metoda metamorfozy, jest ona bowiem, tak jak i magia, podstawą poezji.

B.Z.: Zadebiutował Pan w filmie w 1964 r. już jako dojrzały artysta. Zrealizował Pan dotąd kilkadziesiąt filmów, w tym cztery pełnometrażowe. Czy dzisiaj czuje się Pan przede wszystkim twórcą filmowym?

J.Ś.: Poezja jest tylko jedna i jest obojętne, jakimi metodami ją osiągamy – długopisem, pędzlem, czy kamerą. Mogę powiedzieć, że nigdy nie uważałem się za twórcę filmów animowanych ani w ogóle za reżysera filmowego. Równoległe z filmem zajmuję się grafiką, ceramiką, tworzeniem kolaży i innych plastycznych form, żadnej z tych dziedzin nie dając pierwszeństwa. Jestem zresztą przeciwny mówieniu o surrealistycznym filmie czy malarstwie, należy raczej mówić o surrealizmie w filmie albo w malarstwie. Animacja zaś pociąga mnie głównie dlatego, że jest metodą ożywiania rzeczy martwych, a to jest istotą magii. Magia to pierwotny stosunek do przyrody, który łączył naszych przodków z otoczeniem. Współczesna

cywilizacja sprawiła, że nasz stosunek do otaczającego świata, do rzeczy, stał się wyłącznie utylitarny, zaś ten naturalny, magiczny wymiar uległ zaprzepaszczeniu. W tym świecie, który zagubił swój pierwotny wymiar i w którym można się poruszać tylko jak po sznurku pragmatycznych wskazówek, pieniądź stał się jedyną miarą wartości. Jestem pewien, że taki świat nie ma przyszłości i nie nadaje się do zreformowania. Będziemy w nim gnić do czasów, kiedy nastąpi absolutne odchylenie w drugą stronę.

B.Z.: Czy wobec manierystycznego rodowodu pańskiej twórczości dostrzega Pan związki swoich dokonań ze współczesnym postmodernizmem? O pańskich filmach mówi się często, że wyrastają z potrzeby gry i mistyfikacji.

J.Š.: Co do związków z postmodernizmem nigdy sobie takiego pytania nie zadawałem, ponieważ nie uważam tego za rzecz istotną. Jest chyba prawdą, że gdy następuje zmierzch pewnych epok, gdy kończą się pewne style, pojawiają się „manieryzmy”, tak było w późnym gotyku (np. styl pięknych Madonn), na końcu włoskiego renesansu, w epoce rokoka czy w końcu w XIX w. Postmodernizm jest prawdopodobnie manieryzmem końca XX w. Inną natomiast sprawą jest, że moja artystyczna działalność ma rzeczywiście związek z grą i mistyfikacją.

B.Z.: W pańskiej twórczości animacja przedmiotowa zaczyna od pewnego momentu wypierać animację lalkową, by z kolei w pewnej chwili ustąpić filmowi aktorskiemu z elementami animacji, tak jak filmy krótkie ustępują filmom pełnometrażowym. Czy można mówić o ewolucji pańskiej twórczości?

J.Š.: W żadnym razie. Decydujący jest dla mnie temat. To on narzuca środki – rodzaj animacji i długość filmu. Ostatnio kręcę filmy długometrażowe po prostu dlatego, że mam tematy na długie filmy. Każdy, kto w swojej twórczości wyraża siebie, ma jeden, dwa, maksymalnie trzy obsesyjne kręgi tematyczne, do których wraca przez całe życie, aby pozbyć się demonów, które go dręczą. Dawni magicy głosili, że od demona można się uwolnić jedynie, nazywając go po imieniu. I ja staram się w swoich

filmach nazwać demony, które mnie osaczają. Niestety, demony ciągle wracają, w przeciwnym razie po pierwszym filmie przestałbym kręcić następne. Czy w tej sytuacji można mówić o jakiegokolwiek ewolucji?

B.Z.: W jakim stopniu dzieciństwo wpłynęło na ukształtowanie się pańskiej osobowości? W kilku pańskich filmach odwołuje się Pan do wyobraźni dziecięcej (*Alicja, Jabberwocky, Do piwnicy, Ociosanek*). Odnosi się wrażenie, jakby ten infantylny punkt widzenia mógł uratować świat. Jak pogodzić tę nadzieję z unaocznionym w pańskiej twórczości przekonaniem, że w wyobraźni dziecka tak wiele jest okrucieństwa i zarodków mrocznej wizji świata i człowieka?

J.Ś.: Według Zygmunta Freuda dla rozwoju osobowości decydujące są pierwsze trzy lata życia. Ja bym ten okres trochę wydłużył, ale oczywiście i w moim przypadku dzieciństwo odegrało decydującą rolę. I jeszcze jedno – nigdy na swoje dzieciństwo nie patrzyłem jako na zamknięty rozdział życia. Przeciwnie, ciągle prowadzę z nim żywy dialog. Nie jestem natomiast mesjanistą – nigdy nie twierdziłem, że dziecięcy pogląd na świat może zbawić ludzi. Ja tylko punkt widzenia dziecka przeciwstawiałem pragmatyzmowi świata dorosłych. Dziecięce spojrzenie na świat jest spojrzeniem poety, nie znaczy to jednak, że świat dziecka jest wolny od okrucieństwa. W dzieciństwie jesteśmy lamani w imię rzeczywistości, zmuszani do odrzucenia przyrodzonej nam zasady rozkoszy. I niektóre dzieci z tego powodu całe życie się mszczą. Dlatego zwodnicze jest spoglądanie zgrzybiałymi oczami starości na dzieciństwo jako na raj utracony. Moja żona Ewa powiada: kto przeżył dzieciństwo, przeżył już całe życie.

B.Z.: W wielu pańskich filmach (*Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara, Trumniarnia, Wymiary dialogu, Jedzenie*) początkowy dialog filmowych postaci zamienia się w wybuch niepohamowanej, niemożliwej do opanowania agresji. W innych filmach dominuje lęk, zniewolenie, rozkład i groza. Czym wytłumaczyć taką wizję człowieczeństwa, tę mnogość negatywnych emocji?

J.Š.: Strach i trwoga należą do moich obsesyjnych tematów niewątpliwie dlatego, że moje dzieciństwo przypadło na czas wojny. Moja matka pochodziła ze wsi i nigdy nie wyzbyła się obaw przed życiem w mieście. Kiedy do tego doszły alarmy, naloty, ukrywanie się w schronach, nie mogła się uwolnić od trwogi, co przenosiło się na mnie. Jednocześnie sędzę, że sama cywilizacja jest unoszona negatywnymi emocjami, przede wszystkim agresją. Żyjemy na końcu cywilizacyjnego cyklu, a wtedy ujawniają się negatywne cechy i emocje, zaczyna dominować egoizm i dochodzi do rozkładu pozytywnych mitów. W mojej twórczości chodzi o klasyczną, heglowską negację negacji i nie jest ona przejawem jakiegoś negatywizmu.

B.Z.: W pańskich animacjach martwe przedmioty budzą się do życia, buntują się, zazwyczaj bez powodzenia próbują wyrwać się z narzuconych im pragmatycznych ról. Mówił Pan wielokrotnie, że centralnym tematem pańskiej twórczości jest problematyka wolności, w pańskich filmach dominuje jednak zniewolenie.

J.Š.: Wolność nie jest prostym pojęciem. Przede wszystkim nie jest ona stanem, ale procesem. Zgadzam się z markizem de Sade'em, że naturalne jest dążenie do wolności absolutnej i niegodzenie się na cząstkowe kompromisy, ale ta wolność – rzecz jasna – musi wejść w konflikt z wolnością innych. Marksizm wniósł, mówię to z przekąsem, godną tej cywilizacji definicję wolności jako „uświadomionej konieczności”. To jest oczywiście coś zupełnie przeciwnego do tego, co głosił markiz de Sade, bo marksizm podporządkował wolność zasadzie rzeczywistości, a wolność jest przecież pochodną zasady rozkoszy. Wolność napotyka nieustanne ograniczenia, bo każda cywilizacja ma charakter represywny. Freud stawiał otwarcie pytanie, czy wkroczenie na drogę cywilizacji było trafnym krokiem ludzkości, skoro krok ten przyniósł więcej cierpienia niż szczęścia. Myślę, że w obrębie cywilizacji niemożliwe jest życie w stanie wolności, natomiast możliwy jest proces permanentnego wyzwalania się. I to właśnie jest tematem większości moich filmów. Są one imaginyjne. Posługuję się w nich metamorfozą, alegorią i analogią i nie jest

powiedziane, że nośnikiem tego procesu wyzwiania z pragmatycznych ograniczeń musi być wyłącznie człowiek. Mogą nim być także rzeczy, które zrzucają z siebie kajdany utylitaryzmu i powracają do swoich pierwotnych funkcji magicznych.

B.Z.: Od połowy lat siedemdziesiątych eksperymentuje Pan z przedmiotami taktylnymi. Co spowodowało, że zaczęły one odgrywać tak ważną rolę w pańskiej twórczości?

J.Š.: W latach 1973–1980 nie wolno mi było kręcić filmów. Moją potrzebę samorealizacji zaspokajałem w obrębie grupy surrealistów. W tych czasach zajmowaliśmy się interpretacją jako procesem twórczym. Przygotowałem dla grupy zespołową grę, która nazywała się *Restaurator*. Wziąłem przypadkowo wyciętą ilustrację z czasopisma, przedstawiającą *Restauratora przy pracy*, i zinterpretowałem ją obiektem taktylnym. Następnie zakryłem go płótnem i udostępniałem tylko za pośrednictwem dotyku. Uczestnicy gry mieli obiekt interpretować zarówno słowem, jak i obrazem. To, że wykorzystałem dotyk, wynikało niewątpliwie z buntu przeciwko zakazowi kręcenia filmów. Dotyk leży przecież na drugim końcu naszego zmysłowego aparatu spostrzegawczego w stosunku do wzroku i słuchu. Wyniki eksperymentów zaskoczyły mnie i zainspirowały do systematycznych badań nad potencjalną, imaginacyjną zdolnością dotyku. Wnioski zebrałem w książce *Dotyk i imaginacja (Hmat a imaginace)*, która została wydana w pięciu egzemplarzach w podziemiu, w połowie lat osiemdziesiątych. Oficjalnie ukazała się dopiero w latach dziewięćdziesiątych.

B.Z.: Czy dobrze rozumiem, że przedmioty taktywne, oddziałując na nas przez dotyk, np. zaspokajając nasze potrzeby erotyczne, raczej wyzwalają nas, niż szykują nam nowy rodzaj zniewolenia?

J.Š.: Oczywiście, tak jak wyzwala nas każdy rodzaj twórczości – obraz, wiersz, muzyka. Kontakt przez dotyk z tymi przedmiotami wywołuje ukryte w nas wspomnienia, wyobrażenia, treści drzemiące w nas, w naszej podświadomości... Twórczość jest zawsze pewną terapią.

B.Z.: W Krakowie przedstawił Pan swój najnowszy film *Ociosanek*. Proszę na koniec powiedzieć, jakie są pańskie najbliższe plany. Czy po sukcesach realizowanych ostatnio przez Pana filmów możemy spodziewać się kolejnego dzieła pełnometrażowego?

J.Š: Ukończyłem nowy scenariusz, który nosi tytuł *Szaleństwo*. Jest to kombinacja wątków i motywów literackich Edgara Allana Poe i markiza de Sade'a. Będzie to film aktorski, rodzaj filozoficznego horroru, w którym ponownie dojdą do głosu moje – ktoś mógłby powiedzieć ulubione – a właściwie obsesyjne tematy, czyli trwoga, wolność, erotyzm, rewolta i manipulacja.

Kraków, czerwiec 2001

tłum. Józef Golian

Wymiary agresji

Wymiary dialogu – film czeskiego surrealisty Jana Švankmajera zwyciężył w zorganizowanym w 2010 r. przez Międzynarodowy Festiwal Etiuda&Anima plebiscycie na najlepsze filmy zrealizowane w okresie półwiecza istnienia Association Internationale du Film d'Animation ASIFA (Międzynarodowego Stowarzyszenia Filmu Animowanego – ASIFA).

Możliwości dialogu, czyli *Wymiary dialogu* albo jak się to niekiedy tłumaczy *Możliwości dialogu* (1982), to jeden z najgłośniejszych filmów Švankmajera. W całym, obejmującym blisko trzydzieści krótkometrażowych filmów, dorobku artysty zajmuje on od początku szczególnie miejsce. W rok po realizacji przyniósł twórcy Złotego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie oraz Grand Prix w Annecy, na największym światowym festiwalu animacji i równocześnie został uznany za kwintesencję oryginalnego stylu artysty. Oczywiście w dorobku praskiego twórcy można wskazać inne filmy, choćby *Mieszkanie*, *Ciemność, światło, ciemność*, *Jedzenie*, które, reprezentując równie wysoki poziom, mogłyby śmiało wygrać zorganizowany z okazji 50-lecia ASIFA plebiscyt, ale to jednak *Wymiary dialogu* nie po raz pierwszy wysuwają się na czołowe miejsce, gdy ocenia się wkład czeskiego surrealisty do dorobku światowej animacji. Już w 1990 r. w tym samym Annecy film został uznany za najlepszy film prezentowany w trzydziestoletniej historii festiwalu.

Cechą wyróżniającą film Švankmajera na tle światowej animacji, choć nie całej twórczości artysty, bo porównywalne są do *Wymiarów dialogu* filmy *Et cetera* i ostatni jak dotąd krótkometrażowy film artysty *Jedzenie*, jest jego struktura tryptyku. Rzadkie to rozwiązanie w filmie krótkometrażowym, a już zwłaszcza w animacji. Artyście chodzi więc

o trzy interpretacje kategorii dialogu, których zakres wyznaczają tytuły poszczególnych części: *Dialog rzeczony*, *Dialog namiętny* i *Dialog wyczerpujący*.

Już sam początek filmu zmusza do postawienia pytania o prawomocność użycia w tytule słowa „dialog”, kojarzącego się co najmniej od czasów filozofii klasycznej z potrzebą wymiany myśli, argumentacji i ostatecznie ustalania zgodnego z prawdą poglądu czy wręcz filozoficznego stanowiska. Jak powszechnie wiadomo arcy mistrzem dialogu mówionego był Sokrates, a pisanego jego uczeń – Platon. Tradycja grecka niewątpliwie nie jest tą, do której bezpośrednio nawiązuje ani w *Wymiarach dialogu*, ani w całej twórczości Švankmajer, choć u samych podstaw jego twórczego i ideowego nastawienia przeczuwa się odkrywany już przez pitagorejczyków, którym tak wiele przecież zawdzięczał Platon, pierwotny stan harmonii, ładu i jedności wszystkiego, co istnieje.

Czeski artysta czuje się natomiast najsilniej związany z tradycją praskiego manieryzmu, reprezentowanego przez Giuseppe Arcimboldiego. W twórczości włoskiego malarza badacze dopatrują się wpływów klasycznych, zapośredniczonych przez renesansowy neoplatonizm; idea dialogu, która z tych źródeł niewątpliwie wyrasta, i którą swoimi oryginalnymi wizerunkami ilustruje Arcimboldi jest zaś dokładnie tą, z którą współczesny dyskurs podejmuje w swoich znakomitych filmach, w tym przede wszystkim w *Wymiarach dialogu*, Jan Švankmajer.

Aby uświadomić sobie wyjątkowość kulturowej sytuacji, w jakiej filmowego widza stawia czeski surrealista, trzeba wiedzieć, że wiszące niegdyś na praskich Hradczanach alegoryczne portrety pędzla manierystycznego malarza, stworzone z reprezentantów fauny, flory i przedmiotów codziennego użytku, często projektowane były jako dyptyki. Słynne były zwłaszcza zestawienia w pary, patrzących na siebie raz w lewo, raz w prawo, wyprofilowanych wizerunków należących do cykli *Cztery pory roku* i *Cztery żywioły*. Patrzące na siebie alegoryczne przedstawienia pozostawały w stanie wiecznego, harmonijnego dialogu, obrazowały kosmiczny ład w relacjach pomiędzy makrokosmosem i mikrokosmosem.

Działający w czterysta lat później czeski surrealista w *Wymiarach dialogu* z jednej strony podejmuje zadanie kontynuacji dzieła włoskiego mistrza, wprawiając w ruch to, co u poprzednika jak na martwych naturach w tym ruchu zastygło, z drugiej wchodzi w radykalny dyskurs z wizją wielkiego mistrza. Przekonany, że żyje w czasach, w których odwołujący się do pierwotnego ładu stworzenia dialog jest już niemożliwy, ilustruje w trzech odsłonach współczesną interpretację tego pojęcia.

Pierwszy z trzech „dialogów” określony jako „rzeczowy”, choć aż prosi się, aby przetłumaczyć go zgodnie z profilem całej animowanej twórczości artysty jako „przedmiotowy”, w najbardziej bezpośredni sposób odnosi do malarstwa Arcimboldiego. Bohaterami są nie dwie, lecz trzy człekokształtne, wyprofilowane figury, stworzone na obraz i podobieństwo homunkulusów włoskiego manierysty. Pierwszy „zbudowany” z warzyw, owoców i innych środków żywności, drugi z naczyń kuchennych i sztuców oraz różnych domowych przedmiotów, takich jak pędzel do golenia czy śrubokręt, trzeci wreszcie z materiałów szkolnych i biurowych, wchodzi w konfliktowe relacje, w wyniku których naczynia kuchenne pochłaniają i szatkują warzywa i owoce, a same zostają rozdrobnione przez materiały biurowe. Te ostatnie z kolei w cyklu, który tym samym zdaje się domykać, zostają zniszczone przez warzywa i owoce.

Każda z tych konfrontacji kończy się narodzinami nowego homunkulusa stworzonego z coraz bardziej rozdrobnionych części przedmiotów, nieodmiennie jednak formujących się w człekokształtne istoty, następnie równie chętnie co na początku wchodzące w konflikt i dążące do unicestwienia przeciwnika. Cykl powtarza się, aby w finale tych pojedynków doprowadzić do zmiążdżenia przedmiotowego budulca i narodzin całkowicie nowych, stworzonych z materiału plastycznego przypominającego glinę lub plastelinę, zdolnych już tylko do powielania siebie samych, identycznych osobników. Powstały w tym trybie sklonowany „człowiek” (homunkulus), pozbawiony jakichkolwiek indywidualnych

cech, staje się co najwyżej reprodukcją samego siebie. I taki właśnie osobnik jest bohaterem dwóch kolejnych epizodów wchodzących w skład *Wymiarów dialogu*.

W drugim dialogu, określonym mianem „namiętnego”, biorą już udział tylko dwa, pozbawione indywidualnych cech, lecz odmiennej płci homunkulusy. Wymowa filmu – co jest na tle całej filmowej twórczości artysty zupełnie wyjątkowe – poraża swoją oczywistością. Dwa osobniki darzą się jeśli nie uczuciem to na pewno tytułową namiętnością. Akt zbliżenia, który staje się spełnieniem tej gorącej i na początku pełnej czułości relacji sprawia, że w efektownej i niezwykle sugestywnej scenie miłosnej zacierają się fizyczne granice pomiędzy obydwoima bohaterami. Gdy zbliżenie się kończy, na stole dzielącym partnerów zostaje jego owoc, „resztką” po ich namiętnym stosunku. Mały stwór laszący się kolejno do każdego z niedawnych kochanków traktowany jest przez nich ze wzrastającą niechęcią. W końcu ci niby-rodzice od odrzucenia swojego potomka przechodzą do wzajemnego obwiniania się i ostatecznie do stanu narastającej agresji. Jej apogeum stanowi ponowna scena zatarcia się fizycznych granic między osobnikami, tym razem jednak będącego wynikiem nieodwracalnej destrukcji.

Trzeci epizod określony mianem *Dialogu wyczerpującego* rozpoczyna się od uformowania z tej samej plastycznej materii dwóch niemal identycznych popiersi – osobników, którzy podejmują na początku wysiłek komunikacji, może groteskowy, ale świadczący o chęci współpracy i wzajemnego uzupełniania się. W pierwszej fazie gdy jeden wysuwa z ust szczoteczkę do zębów, drugi wyciska na nią z tubki pastę. Gdy pierwszy wysuwa pajdę chleba, drugi smaruje ją masłem, gdy z jednej strony pojawia się but, z drugiej wysuwają się sznurówki, a gdy z pierwszej wysuwa się ołówek, to z drugiej temperówka. Ten wydawałoby się harmonijny stosunek załamuje się w chwili, gdy popiersia jak na obrotowej teatralnej scenie zamieniają się swoimi miejscami. Na kromce chleba pojawia się pasta do zębów, szczoteczkę do zębów zaczyna ostrzyć

temperówka, but zostaje posmarowany masłem, a ołówek owinięty sznurówką. Mnożą się chybione próby dopasowania do siebie przedmiotów i ich funkcji, mnożą się tym samym nieporozumienia i rozbieżności między bohaterami.

Ponowna, wydawałoby się stwarzająca szansę na powrót do pierwotnego porządku, zmiana miejsc nie przywraca więc ładu z pierwszej fazy komunikacji. Chaos osiąga przewrotne apogeum, bohaterów stać jedynie na podjęcie próby dopasowania buta z butem, sznurówki ze sznurówką, kromki chleba z kromką, a szczotki do zębów ze szczotką. Rezultatem jest konflikt i trudna do opanowania agresja, zakończona destrukcją owych przedmiotów. Wyczerpujące i ograniczone okazują się nie tylko możliwości komunikacji między osobnikami, lecz także ich własne zasoby energii, gdyż w finale epizodu opadają całkowicie z sił, tracą nawet zupełnie powierzchowne cechy ludzkie i zaczynają ponownie przypominać plastyczną masę.

Zrealizowany przed kilkadziesiąt laty film czeskiego surrealisty stanowi znakomite wprowadzenie do całej jego, ciągle niedostatecznie spopularyzowanej, filmowej twórczości. Podstawowa cecha jego surrealistycznej wizji, odziedziczona po manierystycznym artyście, jest pochodną zainteresowania podmiotowo-przedmiotową relacją, interpretowaną jednak w zupełnie innym duchu niż w czasach wielkości cesarstwa habsburskiego. Interpretacja ta opiera się na karykaturalnym rozumieniu dialogu jako spełnionej i nieodwracalnej dysharmonii. W jego dziele kategoria ta traci więc swój pierwotny sens i w najlepszym razie nabiera nowego, ironicznego i prześmiewczego, a w istocie zabarwionego głębokim pesymizmem, znaczenia, bez wiary w możliwość przywrócenia naturalnego porządku w świecie, w którym dominuje konflikt, agresja i przemoc.

W oczach Švankmajera współczesna, cywilizacyjna strategia sprowadza się do uprzedmiotowienia wszystkiego, włącznie z nietrwałą i marginalizowaną podmiotowością. Ludzki podmiot – z jego wolą,

kreatywnością, poszanowaniem drugiego, potrzebą tytułowego dialogu czy zharmonizowaną relacją z całym otoczeniem – szybciej niż można się było tego spodziewać, sam staje się ofiarą tej strategii. Wizja ta przenika całą twórczość krótkometrażową, a także późniejsze pełnometrażowe dzieła artysty. Powagę diagnozy twórca łagodzi dystansem i czarnym poczuciem humoru. Widzowi pozostaje udział w niepokojącej zabawie i – jak zawsze w takich przypadkach – złudna nadzieja, że wszystko, co ogląda na ekranie, to tylko wytwór niepoohamowanej surrealistycznej wyobraźni.

Podsumowanie

Zgodnie z zaproponowaną w tym tomie kontekstową lekturą filmów Jana Švankmajera, oczywiście tylko jako jedną z wielu możliwych, nie trudno stwierdzić, że wybór sposobu czytania dorobku artysty bardziej zależy od odbiorcy niż od ich autora. Do swobody w tym zakresie zachęca zresztą przy każdej okazji zarówno on sam, jak i bliscy mu interpretatorzy. Pozostaje to również w związku z tym, że Švankmajer mawia o sobie, że jest bardziej działającym na różnych polach artystą niż realizatorem filmowym, a ostatecznie bardziej surrealistą niż twórcą artystycznym.

Mimo to trudno nie uznać, że to właśnie twórczość filmowa najlepiej reprezentuje jego osiągnięcia, a jego filmowe *œuvres*, łatwiej dostępne i łatwiejsze do wyodrębnienia, może stanowić przedmiot niezależnych zainteresowań i badań. Co więcej, w obrębie tego dzieła możliwe jest także wyodrębnienie twórczości krótkometrażowej, potraktowanie jej jako autonomicznej i uczynienie przedmiotem samodzielnego namysłu. Można by nawet zaryzykować twierdzenie, że ranga dokonań Švankmajera byłaby nie mniej doniosła, gdyby jego twórczość filmowa ograniczyła się wyłącznie do realizacji pozostających w ilościowej przewadze animowanych filmów krótkometrażowych. Dodajmy, tak jak w przypadku kilku innych twórców filmowych – krótkometrażowej i także animowanej twórczości Waleriana Borowczyka czy choćby dokumentalnej części dorobku Krzysztofa Kieślowskiego i Wenera Herzoga.

Przedmiotowo-podmiotowa interpretacyjna perspektywa przyjęta przez autora w zebranych tekstach wyrasta niewątpliwie z najbardziej

podstawowego kręgu inspiracji czeskiego surrealisty, w tym zwłaszcza fascynacji conceptualnym wymiarem dzieła artystycznego i działalności kolekcjonerskiej Giuseppe Arcimboldiego. To w twórczości aktywnego w Wiedniu i zwłaszcza w Pradze włoskiego manierysty ustanowiony został tak inspirujący Švankmajera twórczy podmiotowo-przedmiotowy filtr, przez który starałem się uzyskać dostęp do jego filmowej i tym samym surrealistycznej wyobraźni. Jako kontynuatora dzieła Arcimboldiego, ale i zarazem jego polemiste, interesują go przede wszystkim dwa równoległe procesy – uprzedmiotowienia podmiotu i upodmiotowienia przedmiotu. Ostatecznym jego celem, godnym surrealistycznego programu, jest zniesienie, obok licznych antynomii, tego, co materialne i duchowe, zmysłowe i psychiczne, realne i nierealne (w tym jawy i snu), prawdziwe i fałszywe, człowieka i otaczającego go świata, wreszcie związanej z nim antynomii podmiotowego i przedmiotowego.

Dominujący w książce sposób czytania dzieła filmowego Švankmajera wyrasta też z przekonania, że animacja artystyczna, a już zwłaszcza animacja przedmiotowa bliższa jest tradycji sztuk plastycznych niż tradycji ściśle filmowej. Dotyczy to całej animacji artystycznej, w szczególności jednak animacji przedmiotowej, której korzeni warto szukać w epoce rozwoju malarskiego gatunku martwych natur. Kontekst animacji przedmiotowej stanowi z kolei współczesne tło dla zrozumienia miejsca całej twórczości Švankmajera możliwej do usytuowania w surrealistycznym (i do pewnego stopnia dadaistycznym) kręgu plastycznych (np. Rene Magritte) i pozafilmowych oddziaływań (tradycja czeskiego surrealizmu) oraz animowanych powiązań (Walerian Borowczyk, bracia Quay). Miarą ewolucji tego kulturowego fenomenu wydaje się możliwość ustanowienia także innej płaszczyzny porównawczej – pomiędzy sytuacją człowieka otoczonego przez aktywizujące się przedmioty (animacja przedmiotowa) a sytuacją producenta i konsumenta wytworów, wchodzących w kolejną użytkową rolę,

osaczających bohatera utensyliów lokowanych w przekazach medialnych (*product placement*).

Kolejny krąg wyznacza kontekst historyczny, ale i współczesny kulturowego fenomenu gabinetów sztuki i osobliwości, łączącego w sobie postawę kolekcjonerską z kreatywną. Fascynujące wydaje się przy tym, jak inspirujący dla współczesnej wyobraźni okazuje się odnoszący sukcesy w epoce przedmuzealnej model zbiorów osobliwych, adaptowany do współczesnych form kulturowych. Analiza fenomenu dawnych i współczesnych gabinetów osobliwości kieruje też uwagę na zajmującą specyficzne miejsce w wyobraźni manierystycznej (przedindustrialnej) i surrealistycznej problematykę izolowanych przestrzeni, w granicach których przechowywane oraz chronione są i były wspomniane gabinety, ale które są równocześnie mikrokosmosami, odzwierciedlającymi na różne sposoby makrokosmiczny wymiar całego uniwersum.

Na osobną uwagę i zapewne o wiele bardziej rozbudowaną, w tym także filozoficzną, interpretację zasługuje kategoria dialogu, której analiza przewija się w różnych fragmentach zebranych tekstów. Kluczowe znaczenie ma tutaj fundamentalna zmiana i przesunięcie znaczenia w stronę rozumienia jej jako prowadzącego do destrukcji aktu agresji. Ta interpretacja, radykalnie odbiegająca od pierwotnego, klasycznego rozumienia dialogu, otwiera kolejny obszar, na którym manifestuje się ideowy wymiar dzieła czeskiego surrealisty. Choć jest on przeciwny zastanym formom ideologii, równocześnie nie unika zajęcia stanowiska w sporach ideowych, kwestionując współczesne rozumienie człowieczeństwa oraz związane z nim pojmowanie podmiotowości i ostatecznie przyjmując nieublaganie krytyczną postawę wobec, opartej na zachwianiu równowagi pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem, cywilizacji konsumpcyjnej. Jednocześnie, niejako w uzupełnieniu, staje się świadkiem i stronnikiem buntu przedmiotów, odmawiających zgody na sprowadzenie ich do roli utylitarnej i – co najbardziej zaskakujące – upominających się o podmiotowość. Tym

samym antycywilizacyjne nastawienie czeskiego surrealisty wspiera, szczególnie przemawiający do wyobraźni odbiorców, kontestacyjny akt niezgody na pozbawienie świata przedmiotów wrodzonych im praw podmiotowych.

Wśród niedostatecznie wyeksponowanych w książce kontekstów twórczości filmowej Švankmajera na pierwszy plan wysuwa się krąg jego inspiracji literackich. Czeski surrealista, będąc aktywny przede wszystkim w obszarze sztuk plastycznych, obrazów filmowych i teatralnych, szukając wspólnego mianownika dla swojej wyobraźni, odsyła do poezji, a impuls dla dopuszczenia jej do głosu znajduje w ulubionych dziełach literackich Johanna W. von Goethego, markiza Donatiena Alphonse'a François de Sade'a, Edgara Allana Poe'go, Augusta Villiersa de L'Isle Adama, Horacego Walpole'a, Leopolda Rittera von Sacher-Masocha, Lewisa Carolla, a z kręgu literatury czeskiej choćby Karola Jaromíra Erbena i braci Karel i Josefa Čapków.

Twórczość filmowa Švankmajera, mająca swoich wielbicieli wśród widzów i artystycznych orędowników – twórców filmowych tego formatu co bracia Stephen i Timothy Quay, Terry Gilliam i Tim Burton, niewątpliwie sytuuje się poza granicami współczesnej kultury popularnej, wchodząc wręcz w bezkompromisowy dyskurs z głównymi (filmowymi) osiągnięciami epoki nazywanej przez artystę epoką Disneylandu. Jego filmy przypominają raczej pełne trików obrazy z początków ery kina niż współczesne przepelnione efektami specjalnymi filmowe hity, które też, chcąc nie chcąc, podejmują problematykę relacji człowieka z jego otoczeniem, też zacierają granice pomiędzy tym, co podmiotowe a przedmiotowe, ale czynią to na poziomie absolutnie niemożliwego do zaakceptowania przez artystę zaawansowania technologicznego.

O dziele filmowym i dokonaniach w innych dziedzinach aktywności czeskiego surrealisty można powiedzieć, że cechuje je rodzaj szlachetnego anachronizmu, który możliwy jest do zaakceptowania tylko przez

tych odbiorców, którzy nie uzależnili się od nowych technologii i tym samym od nowej przedmiotowości, redefiniującej na nieznanym wcześniej sposób ludzką podmiotowość. Ta elitarna grupa wielbicieli Švankmajera jest w stanie zaakceptować całość *œuvre* twórcy, włącznie z tymi dziełami, które są niekiedy mniej udane, zajmują jednak – według kryteriów przyjętych wśród surrealistów – niekwestionowane miejsce w nieobliczalnym i niepowtarzalnym dorobku artysty.

Summary

According to the contextual reading of Jan Švankmajer's films proposed in this volume, which is obviously only one of many possible ones, it is not difficult to say that the choice of how to read the artist's work depends more on the audience than on the author. Freedom in this respect is encouraged at every opportunity by the author himself and by the interpreters related to him. This is also due to the fact that Švankmajer says of himself that he is more of an artist active in various fields than a filmmaker, and ultimately more of a surrealist than an artist.

Nevertheless, it is difficult not to recognize that it is the film work that best represents his achievements, and his film *œuvre*, which is easier to access and isolate, can be the subject of independent interests and research. What is more, within this work, it is also possible to separate short films, treat them as autonomous and make them an object of independent reflection. One could even risk a claim that the importance of Švankmajer's achievements would be no less significant if his film work were limited solely to the production of animated short films which remain in the quantitative majority. Let us add that it would be similarly as in the case of several other filmmakers, the short and also animated works of Walerian Borowczyk or even the documentary part of Krzysztof Kieślowski and Werner Herzog's work.

The object-subject interpretative perspective adopted by the author in the collected texts undoubtedly stems from the most basic circle of inspiration of the Czech surrealist, including in particular the fascination with the conceptual dimension of the artistic work and collector's activity of Giuseppe Arcimboldo. It was in the work of the Italian mannerist

active in Vienna and especially in Prague that Švankmajer's creative subject-object filter was established, through which I have attempted to access his cinematic and thus surrealist imagination. As a continuator of Arcimboldo's work, but also as his polemist, he is primarily interested in two parallel processes – the objectification of the subject and the objectification of the object. His ultimate goal, worthy of the surrealist program, is to abolish, besides numerous antinomies, what is material and spiritual, sensual and mental, real and unreal (including reality and dream), true and false, of man and the world around him, and finally the antinomy of the subjective and objective related to him.

The dominant way of reading Švankmajer's film work in the book also stems from the conviction that artistic animation, and especially object animation, is closer to the tradition of the visual arts than the strictly film tradition. This applies to all artistic animation, but especially to object animation, the roots of which are worth looking for in the era of the development of the painting genre of still lifes. The context of object animation, in turn, provides a contemporary background for understanding the place of all of Švankmajer's work, which can be situated in a surrealist (and to some extent dadaistic) circle of the plastic arts (e.g. Rene Magritte), non-film influences (the tradition of Czech surrealism) and animated connections (Walerian Borowczyk, Quay brothers). The measure of the evolution of this cultural phenomenon seems to be the possibility of establishing also a different level of comparison – one between the situation of the human being surrounded by activating objects (object animation) and the situation of a producer and consumer of products, entering into another utilitarian role, surrounding the protagonist with utensils placed in media messages (product placement).

The next circle is marked by the historical context, but also by the contemporary cultural phenomenon of the cabinets of curiosities, which combines a collector's and creative attitude. It is fascinating how inspiring

for the contemporary imagination the model of the collections of curiosities has turned out to be, both for those of the pre-museum era and when adapted to the contemporary cultural forms of today. The analysis of the phenomenon of old and contemporary *Kunstkammer* also directs attention to the problem of isolated spaces, which has its specific place in the mannerist (preindustrial) and surrealist imagination. The isolated spaces define the boundaries within which the cabinets were and are stored and protected, but which are at the same time microcosms, reflecting in various ways the macrocosmic dimension of the whole universe.

The category of dialogue, the analysis of which appears throughout the various fragments of the collected texts, deserves a separate and probably much more elaborate interpretation, including a philosophical one. What is crucial here is a fundamental change and shift in meaning towards understanding it as an act of aggression leading to destruction. This interpretation, radically deviating from the original, classical understanding of dialogue, opens up another area where the ideological dimension of the work of the Czech surrealist is manifested. Although he is opposed to the existing forms of ideology, at the same time he does not avoid taking a stand in ideological disputes, questioning the contemporary understanding of humanity and the related understanding of subjectivity, and ultimately adopting an inexorably critical attitude towards the consumer civilization based on the imbalance between man and his environment. At the same time, additionally, he becomes a witness and a supporter of the rebellion of objects that refuse to be reduced to a utilitarian role and – what is most surprising – claim subjectivity. Thus, the anti-civilizational attitude of the Czech surrealist is supported by a protesting act of disagreement, particularly appealing to the audience's imagination, which deprives the world of objects innate to them of their subjective rights.

Among the contexts of Švankmajer's film work insufficiently exposed in the book, the circle of his literary inspirations comes to the

fore. The Czech surrealist, being active mainly in the field of visual arts, film and theatre images, seeks a common denominator for his imagination and refers to poetry, and the impulse to let it speak is found in his favorite works by Johann W. von Goethe, Marquis Donatien Alphonse François de Sade, Edgar Allan Poe, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Horace Walpole, Leopold Ritter von Sacher-Masoch, Lewis Carroll, and in Czech literature Karel Jaromír Erben and the brothers Karel and Josef Čapek.

Švankmajer's film work, which has its admirers among viewers and artistic advocates – filmmakers of such order as brothers Stephen and Timothy Quay, Terry Gilliam and Tim Burton – is undoubtedly situated beyond the borders of contemporary popular culture, entering into an uncompromising discourse with the main (film) achievements of the epoch called by the artist the Disneyland era. His films resemble rather tricky images from the beginning of the cinema era than contemporary film hits filled with special effects, which also, unwillingly, take up the issue of man's relations to his environment, and blur the boundaries between what is subjective and what is objective, but they do so at a level of technological advancement that is absolutely unacceptable to the artist.

The film work and achievements in other fields of activity of the Czech surrealist can be characterized by a kind of noble anachronism that can only be accepted by those audiences who have not become dependent on new technologies and thus on a new objectivity that redefines human subjectivity in a previously unknown way. This elite group of Švankmajer's admirers is able to accept the entire *œuvre* of the artist, including these works that are sometimes less successful, but occupy – according to the criteria adopted among the Surrealists – an unquestionable place in the artist's incalculable and unique output.

transl. Joanna Derdowska

Na základě kontextové interpretace filmů Jana Švankmajera navrženou v této publikaci, samozřejmě jen jako jednou z mnoha možných, není těžké konstatovat, že způsob interpretace tvorby tohoto umělce záleží daleko víc na divákovi, než na samotném autorovi. Ke svobodě v této oblasti koneckonců při každé příležitosti vybízí jak sám autor, tak i jeho spříznění badatelé. Odpovídá to rovněž i tomu, že Švankmajer sám o sobě tvrdí, že je daleko víc umělcem činným v různých oblastech, než filmařem, a konečně taky daleko víc surrealistou než umělcem.

Kromě toho musíme souhlasit i s tím, že právě filmová tvorba nejlépe reprezentuje jeho uměleckou práci. A právě jeho filmové *œuvre*, snáz dostupné a snáz vymežitelné, může představovat předmět nezávislých zájmů a výzkumů. V rámci tohoto díla můžeme navíc také jasně vymezit krátkometrážní tvorbu a učinit z ní autonomní oblast výzkumu. S trochou odvahy můžeme dokonce tvrdit, že věhlas Švankmajerovy tvorby by ničím neutrpěl, i kdyby se jeho filmová tvorba omezila výlučně na realizaci krátkometrážních animovaných filmů, které stejně tvoří početní převahu. Dodejme, že stejně jako je tomu v případě několika jiných filmařů: v případě krátkometrážní a rovněž animované tvorby Waleriana Borowczyka, nebo třeba dokumentární části díla Krzysztofa Kieślowského či Wenera Herzoga.

Interpretační perspektiva přijatá autorem v těchto sebraných textech a orientovaná na předmět a subjekt, vychází bezpochyby z nejzásadnějšího okruhu inspirace tohoto českého surrealisty, zejména z fascinace konceptuálním rozměrem uměleckého díla a sběratelskou činností Giuseppe Arcimbolda. Právě tvorba tohoto italského manýristy

působícího ve Vídni a zejména v Praze, vytvořila základ pro tak inspirující Švankmajerův tvůrčí subjektivní a předmětový filtr, skrze který jsem se snažil získat přístup k jeho filmové, a tím pádem i surrealistické představivosti. Jako pokračovatele, ale zároveň i polemika Arcimboldiho díla, ho zajímají především dva paralelní procesy: zpředmětnění subjektu a subjektivizace předmětu. Jeho hlavním cílem, který je hoden surrealistického programu, je stírání hranic, vedle mnoha antinomií, mezi tím, co je materiální a duchovní, smyslové a psychické, reálné a nereálné (včetně snění a bdění), pravdivé a falešné, mezi člověkem a obklopujícím ho světem, a v neposlední řadě s ním spojené subjektivní a předmětové antinomie.

V publikaci dominující způsob interpretace Švankmajerova filmového díla vychází rovněž z přesvědčení, že umělecká animace a zejména animace předmětů, má blíž k tradicím výtvarného umění, než k tradicím striktně filmovým. Týká se to celé umělecké animace, ale obzvlášť animace předmětů, jejíž kořeny je potřeba hledat v období rozvoje motivu zátiší v malířství. Kontext animace předmětů představuje pro změnu současně pozadí správného chápání umístění celé Švankmajerovy tvorby, kterou můžeme zařadit do surrealistického (a do jisté míry i do dadaistického) okruhu malířství (např. Rene Magritte), mezi mimofilmové vlivy (tradice českého surrealismu) či propojit s filmovou animací (Walerian Borowczyk, bratři Quayové). Mírou evoluce tohoto kulturního fenoménu je rovněž možnost vytvoření i jiné úrovně komparace: porovnat situaci člověka obklopeného aktivizujícími se předměty (animace předmětů) a situaci producenta a konzumenta produktů, které se transformují do nové užité role a zmocňujících se hrdiny pomůcek, umístěných v mediálních odkazech (*product placement*).

Jiný okruh určuje historický, ale i současný kontext kulturního fenoménu uměleckých salónů a panoptik, propojující v sobě aspekt sběratelský a kreativní. Případá mi fascinující, jak inspirující je pro současnou představivost model panoptik, slavící úspěch v předmuzeální době

a adaptovaný na současné kulturní formy. Analýza fenoménu dřívějších a současných panoptik upozorňuje také na specifické postavení manýristické (předindustriální) a surrealistické představivosti v problematice izolovaných prostor, v nichž jsou a byly přechovávány a chráněny zmíněná panoptika, a které jsou současně mikrokosmy, odražejícími různými způsoby makrokosmický rozměr celého univerza.

Speciální pozornost si zaslouží, jistě daleko víc propracovanější a zahrnující současně i filozofii, kategorie dialogu, jejíž analýza postupuje různými fragmenty sebraných textů. Klíčový význam má zde její fundamentální změna a přenesení jejího významu chápaného jako akt agrese vedoucí k destrukci. Taková interpretace, radikálně odbíhající od primárního, tedy klasicky pojímaného dialogu, otevírá další oblast, v níž se projevuje ideový rozměr díla českého surrealisty. I když je k současným formám ideologie protichůdný, neubírá mu to možnost zaujmout hlas v ideových sporech a zpochybnit současné chápání člověčenství a s ním i spojené chápání subjektivity. Přijímá tak neúprosně kritický postoj vůči konzumní společnosti, jež se vyznačuje rozkolísáním rovnováhy mezi člověkem a jeho okolím. Zároveň se, jaksí pro úplnost, stává svědkem a stoupencem vzpoury předmětů, které se nehodlají smířit se svojí utilitární rolí a které se k našemu velkému překvapení domáhají vlastní subjektivity. Tím také anticivilizační nastavení českého surrealisty podporuje, zejména intervencí do divákovy představivosti, protestní akt a nesouhlas s odnímáním vrozených subjektivních práv světu předmětů.

Mezi nedostatečně exponované kontexty Švankmajerovy filmové tvorby patří v této publikaci na první místo okruh jeho literárních inspirací. Český surrealista, působící především v oblasti výtvarného umění, jakož i v oblasti filmových a divadelních obrazů, odkazuje při hledání společného jmenovatele pro svoje fantazie na poezii. Impuls pro její uplatnění mu dodávají jeho oblíbená literární díla Johanna W. von Goetha, markýze Donatiena Alphonse Françoise de Sada, Edgara Allana Poea, Augusta Villiersa de l'Isle Adama, Horaceho Walpola,

Leopolda von Sacher-Masocha, Lewisa Carolla, a z oblasti české literatury pak Karla Jaromíra Erbena či bratři Čapků.

Švankmajerova filmová tvorba, která má své obdivovatele mezi diváky, jakož i mezi uměleckými spřízněnci – filmaři obdobného formátu jako bratři Stephen a Timothy Quayové, Terry Gilliam či Tim Burton, zaujímá bezpochyby místo mimo hranice současné populární kultury a vstupuje otevřeně do nekompromisního diskurzu s hlavními (filmovými) díly období, nazývaného samotným umělcem obdobím Disneylandu. Jeho filmy připomínají spíše obrazy plné triků z období němého filmu než současné filmové hity přeplněné speciálními efekty. Ale i ty se, chtě nechtě, zabývají problematikou vztahu člověka a jeho okolím, a rovněž stírají hranice mezi tím, co je subjektivní a předmětové, ale činí to na technické úrovni, která je pro tohoto umělce absolutně neakceptovatelná.

O filmovém díle a činnostech v jiných oblastech tvorby tohoto českého surrealisty můžeme říci, že je charakterizuje druh šlechtetného anachronismu, který je akceptovatelný pouze těmi diváky, kteří nejsou závislí na nových technologiích a tím také na nové předmětovosti, která redefinuje doposud neznámý způsob lidské subjektivity. Tato elitní skupina Švankmajerových obdivovatelů je schopna akceptovat kompletní *œuvre* autora, včetně těch děl, která jsou někdy méně povedená, ale která zaujímají podle kritérií stanovenými surrealisty – nezpochybnitelné místo v neocenitelné a neopakovatelné tvorbě tohoto umělce.

Překlad Petr Vlček

Filmografia Jana Švankmajera

Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara / Poslední trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara

Rež., scen., anim.: Jan Švankmajer, zdj.: Svatopluk Malý,
muz.: Zdeněk Šikola, vyst.: Juraj Herz, Jiří Prochazka,
Eva Švankmajerová i inni, prod.: Krátký film Praha, 1964, 11'30"

J.S. Bach – fantasia g-moll

Rež., scen., anim.: Jan Švankmajer, zdj.: Svatopluk Malý,
muz.: J.S. Bach, prod.: Krátký film Praha, 1965, 9'30"

Gra z kamieniami / Spiel mit Steinen / Hra s kameny

Rež., scen., anim.: Jan Švankmajer, zdj.: Peter Puluji,
muz.: Old musical boxes, prod.: Studio A Linz, 1965, 8'

Trumniarnia / Rakvičkárna – Punch a Judy

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bohuslav Šrámek, zdj.: Jiří Šafář,
muz.: Zdeněk Liška, prod.: Krátký film Praha, 1966, 10'

Et cetera

Rež., scen., anim.: Jan Švankmajer, anim.: Vlasta Pospišilová,
zdj.: Jiří Šafář, muz.: Zdeněk Liška, prod.: Krátký film Praha,
1966, 7'15"

Człowiek i technika / Člověk a technika

Rež., scen., anim.: Jan Švankmajer, zdj.: Jiří Šafář,
prod.: Krátký film Praha, 1967, 0'51"

Historia naturae – suita

Rež., scen., anim.: Jan Švankmajer, zdj.: Zdeněk Šibava,
muz.: Zdeněk Liška, prod.: Krátký film Praha, 1967, 9'

Ogród / Zahrada

Rež.: Jan Švankmajer, scen.: Jan Švankmajer, Ivan Kraus,
zdj.: Svatopluk Malý, vyst.: Jiří Halek, Luděk Kopřiva,
Mila Mysliková, Václav Borovička, František Husák,
prod.: Krátký film Praha, 1968, 19'

Mieszkanie / Byt

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Zdeněk Šob,
zdj.: Svatopluk Malý, muz.: Zdeněk Liška, vyst.: Ivan Kraus,
Juraj Herz, prod.: Krátký film Praha, 1968, 12'30"

Piknik z Weissmannem / Picknick mit Weissmann

Rež., scen. anim.: Jan Švankmajer, zdj.: Peter Puluj,
prod.: Studio A Linz, 1969, 13'

Cichy tydzień w domu / Tichý týden v domě

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Zdeněk Šob,
zdj.: Svatopluk Malý, Karel Suzan, vyst.: Václav Borovička,
prod.: Krátký film Praha, 1969, 19'

Kostnica / Kostnice

Rež., scen.: Jan Švankmajer, zdj.: Svatopluk Malý,
muz.: Zdeněk Liška, prod.: Krátký film Praha, 1970, 10'

Don Juan / Don Šajn

Rež., scen. anim.: Jan Švankmajer, zdj.: Svatopluk
Malý, muz.: Zdeněk Liška, vyst.: Vítězslav Kuschmitz,
Josef Podsedník, Miroslava Volková, Miroslav Krajník,
prod.: Krátký film Praha, 1970, 31'

Jabberwocky / Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Vlasta Pospišilová,
zdj.: Boris Baromykin, prod.: Krátký film Praha, 1971, 13'

Dziennik Leonarda '72 / Leonardův deník '72

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Vladimír Kladiva,
Karel Chocholin, zdj.: Jiří Šafář, muz.: Zdeněk Liška,
prod.: Krátký film Praha, Studio Jiřího Trnky,
Corona Cinematografica Roma, 1972, 11'

Zamek Otrantski / Otrantský zámek

Rež., scen. (według Horacego Walpole'a): Jan Švankmajer,
anim.: Xenie Vavrečková, Karel Chocholin, zdj.: Jiří Šafář,
muz.: Zdeněk Liška, vyst.: Jaroslav Vozáb, Miloš Frýba,
prod.: Krátký film Praha, Studio Jiřího Trnky, 1973–1979, 17'

Upadek domu Usherów / Zánik domu Usherů

Rež., scen. (według Edgara Allana Poe): Jan Švankmajer,
anim.: Bedřich Glaser, Jan Švankmajer, zdj.: Miloslav Špála,
muz.: Jan Klusák, prod.: Krátký film Praha, Studio Jiřího Trnky,
1980, 15´

Wymiary dialogu / Možnosti dialogu

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Vlasta Pospišilová,
zdj.: Vladimír Malík, muz.: Jan Klusák, prod.: Krátký film Praha,
Studio Jiřího Trnky, 1982, 11´30"

Do piwnicy / Do pivnice / Do sklepa

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Zlatica Vejchodská,
zdj.: Juraj Galvánec, vyst.: Monika Belo-Cabanová,
Olga Vronská, Alexander Letko, prod.: Slovenská filmová torba
Bratislava, 1982, 15´

Wabadło, studnia i nadzieja / Kyvadlo, jáma a naděje

Rež., scen. (według Edgara Allana Poe i Augusta Villiers
de L'Isle-Adama): Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
zdj.: Miloslav Špála, vyst.: Jan Záček, prod.: Krátký film Praha,
Studio Jiřího Trnky, 1983, 15´

Coś z Alicji / Něco z Alenky

Rež., scen. (według Lewisa Carrolla): Jan Švankmajer,
anim.: Bedřich Glaser, zdj.: Svatopluk Malý,
vyst.: Kristýna Kohoutová, prod.: Jaromír Kallista, 1987, 84´

Męskie gry / Mužné hry

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
zdj.: Miloslav Špála, vyst.: Miroslav Kuchař,
prod.: Krátký film Praha, Studio Jiřího Trnky, 1988, 12´

Inny rodzaj miłości / Another Kind of Love / Jiný druh lásky

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
zdj.: Svatopluk Malý, muz.: Hugh Cornwell,
prod.: Jaromír Kallista, 1988, 3´33"

Zakochane mięso / Zamilované maso

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
zdj.: Svatopluk Malý, prod.: Jaromír Kallista, 1989, 1´

Ciemność, światło, ciemność / Tma, světlo, tma

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
zdj.: Miloslav Špála, prod.: Alena Děťáková, 1989, 8´

Flora

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
zdj.: Svatopluk Malý, prod.: Jaromír Kallista, 1989, 0´20"

***Autoportret / Self-Portrait (w ramach filmu Animowane
Autportrety / Animated Self-Portraits, rež. David Ehrlich)***

Rež., scen. anim.: Jan Švankmajer, zdj.: Svatopluk Malý,
prod.: International Animators (USA), David Ehrlich, 1989, 0´25"

Koniec stalinizmu w Czechach / Konec stalinismu v Čechách

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
zdj.: Svatopluk Malý, prod.: Jaromír Kallista, Jan Švankmajer,
1990, 10´

Jedzenie / Jídlo

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
zdj.: Svatopluk Malý, wyst.: Ludwík Švab, Josef Fiala,
Jaromír Kallista, Jan Kraus, Pavel Marek, Karel Hamr,
Bedřich Glaser, prod.: Jaromír Kallista, Jan Švankmajer, 1992, 17´

Lekcja Fausta / Lekce Faust

Rež., scen. (według Johanna W. Goethego,
Christiana Dietricha Grabblego, Christophera Marlowe'a):
Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser, zdj.: Svatopluk Malý,
wyst.: Petr Čepek, Jan Kraus, Vladimír Kudla, Antonín Zaccpal,
Jiří Suchý, Petr Meissel, prod.: Athanor, s.r.o.,
w koprodukcji z: Heart of Europe Prague Production (Czechy),
Lumen Films (Francja), BBC Bristol (Wielka Brytania),
Koninck International (Wielka Brytania) i Pandora Film
(Niemcy), 1994, 95´

Spiskowcy rozkoszy / Spiklenci slasti

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser,
Martin Kublák, zdj.: Miloslav Špála, wyst.: Petr Meissel,
Gabriela Wilhelmová, Anna Wetlinská, Barbora Hrzánová,
Jiří Labus, Pavel Nový, prod.: Athanor, s.r.o.,
w koprodukcji z: Delfilm (Szwajcaria) i Koninck International
(Wielka Brytania), 1996, 78´

Ociosanek / Otesánek

Rež., scen. (według Karela Jaromíra Erbena): Jan Švankmajer,
anim.: Bedřich Glaser, Martin Kublák, zdj.: Juraj Galvánek,
wyst.: Veronika Žilková, Jan Hartl, Jaroslava Kretschmerová,
Pavel Nový, Kristýna Adamcová, Arnošt Goldflam,
Dagmar Stříbná, prod.: Athanor, s.r.o., w koprodukcji
z: Delfilm (Szwajcaria) i Koninck International (Wielka Brytania),
2000, 125´

Szalení / Šílení

Rež., scen. (inspiracja: Edgar Allan Poe i markiz de Sade):
Jan Švankmajer, anim.: Bedřich Glaser, Martin Kublák,
zdj.: Juraj Galvánek, wyst.: Pavel Liška, Jan Tříška,
Anna Geislerová, Jaroslav Dušek, Martin Huba,
Pavel Nový, Stano Danciak, Jiří Krytinář, prod.: Athanor,
s.r.o., w koprodukcji z: C-GA Film Bratislava (Słowacja),
Česká televize i Barrandow Studio, 2005, 123´

Przeżyć swoje życie / Přezít svůj život

Rež., scen.: Jan Švankmajer, anim.: Martin Kublák,
Eva Jakoubková, Jaroslav Mrázek, zdj.: Jan Růžička,
Juraj Galvánek, wyst. Václav Helšus, Klára Issová,
Zuzana Kronerová, Emilia Došeková, Daniela Bakerová,
Marcel Nemeč, Jan Počepický, Jana Ol'hová, Pavel Nový,
Karel Brožek, prod.: Athanor, s.r.o., w koprodukcji
z: C-GA Film Bratislava (Słowacja), Česká televize i Universal,
2010, 105´

Owady / Hmyz

Rež., scen. (według Karela Čapka i Josefa Čapka):
Jan Švankmajer, zdj.: Jan Růžička, Adam Ol'ha,
wyst.: Jan Budař, Jaromír Dulava, Jiří Lábus, Norbert Lichý,
Kamila Magálová, Ivana Uhlířová, Pavel Nový, prod.: Athanor,
s.r.o. i Česká televize, 2018, 98´

Bibliografia

25. *Międzynarodowy Festiwal Filmowy Etiuda&Anima 2018*. Katalog, M. Chwalek, J. Sygut-Wierzbicka, B. Zmudziński (red.), Fundacja Etiuda&Anima, Kraków 2018.
- Anamorfosen – spel met perspectief / Anamorphoses – jeu de perspective*, F. Leeman (ed.), DuMont Schauberg, Köln 1975.
- Animace a doba. Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, S. Ulver (ed.), Sdružení přátel odborného filmového tisku, Praha 2004.
- Arcimboldo 1526–1593*, S. Ferino-Pagden (ed.), Katalog wystawy Musée Luxemburg w Paryżu (2007/2008) i Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (2008), Skira, Milan 2007.
- The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, P. Hultén (ed.), Thames and Hudson, London 1987.
- Baltrušaitis J., *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- Beyer A., *La scène des princes. Esquisses et costumes d’Arcimboldo pour les fêtes et les tournois à la cour*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, S. Ferino-Pagden (ed.), Skira, Milan 2007.
- Bischoff U., *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1987.
- Borowczyk W., *Moje polskie lata. Dzieje grzechu 2000*, tłum. L. Brokowska, Hypnos média, Paris 2001.
- Breton A., *Kryzys przedmiotu*, tłum. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, A. Ważyk (red.), Czytelnik, Warszawa 1973.
- Caillouis R., *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Carroll L., *Dżabbersmok*, tłum. M. Słomczyński, w: tegoż, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Carroll L., *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*, ilustroval J. Švankmajer, dybbuk, Praha 2017.

- Chryssouli G., *Surreally Human: Jan Švankmajer's World of Self-Destructive Puppets*, „Theatralia” 2015, Vol. 18, No 2, s. 303–328.
- The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy* (second edition), P. Hames (ed.), Wallflower Press, London 2008.
- Czarnecki A., *Product placement – niekonwencjonalny sposób promocji*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2003.
- Český Surrealismus 1929–1953. Skupina surrealistů v ČSR: události, vztahy, inspirace*, L. Bydžovská & K. Srp (ed.), Argo a Galerie hlavního města Prahy, Praha 2000.
- Czeska myśl filmowa*. Tom I: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, A. Gwóźdź (red.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Dauouis J., *Cesarz alchemików Rudolf II Habsburg*, tłum. R. Niziołek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Dębska K., *Globalna telenowela. Rozmowa z Peterem Weirem, australijskim reżyserem i scenarzystą*, „Wprost” 1998, nr 45.
- Dryje F., *Absolutní věčnost*, w: J. Švankmajer, *Síla imaginace. Režisér o své filmové tvorbě*, Dauphin, Mladá fronta, Praha 2001.
- Dryje F., *Inny wzrok*, „Kwartalnik Filmowy” 1997–1998, nr 19/20.
- Dryje F., *Jan Švankmajer, Surrealist*, w: *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, F. Dryje, B. Schmitt (ed.), Arbor Vitae, Praha 2012.
- Eco U., *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.
- Effenberger V., Nadvornikova A., *Jan Švankmajer*, tłum. P. Kadlicík, „Film na świecie” 1984, nr 309–310.
- Ferino-Pagden S., *Giuseppe Arcimboldo. Artiste de cour, philosophe, rhétoricien, magicien, ou simple divertisseur?*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, S. Ferino-Pagden (ed.), Skira, Milan 2007.
- Frois E., *Peter Weir – wywiad*, „Le Figaro”, 28.10.1998 (przedruk w: „Forum” 1998, nr 46).
- Fromm E., *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998.
- Gierat M.M., *Truman, czyli prawdziwy człowiek*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42.
- Goethe J.W., *Faust*, tłum. J. Paszkowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.

- Le Goff J., *Święty Ludwik*, tłum. K. Marczevska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2001.
- Gruszka A., *Ciała w muzeum albo współczesne gabinety osobliwości*, <http://www.obieg.pl/felieton/13334> (data dostępu: 8.12.2013 r.).
- Habsburg Treasures at the Kunsthistorisches Museum – Vienna*, S. Haag & F. Kirchweyer (ed.), transl. J. Winbigler, D. Deitemyer, The Vendom Press, New York 2013.
- Hames P., *Interview with Jan Švankmajer*, w: *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, P. Hames (ed.), Wallflower Press, London, New York 2008.
- Hames P., *Rozhovor JŠ s Peterem Hamesem*, w: *Sila imaginace*, Praha 2001.
- Heath R., *Ukryta moc reklamy. Co tak naprawdę wpływa na wybór marki?*, tłum. A. Nowak, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006.
- Helman A., *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Hocke G.R., *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, tłum. M. Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Hollender B., *Jeśli kłamstwo jest rajem*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 257.
- Impelluso L., *Vanitas vanitatu*, tłum. K. Wanago, w: *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, S. Zuffi (red.), Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2000.
- Inventorium śladów. Jan Potocki na Zamku w Łańcucie*, M. Sady (red.), Muzeum Zamek w Łańcucie, Łańcut 2010.
- Irzykowski K., *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
- Janicka K., *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu. Jego założenie i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Jansen P.W., Merker C., *Zamknięte pomieszczenia Romana Polańskiego*, tłum. M. Behlert, w: *Roman Polański*, B. Zmudziński (red.), Instytut Francuski w Krakowie, Kraków 1995.
- Jan Švankmajer*, B. Solařík (ed.), transl. R. Russell, N. Fields, CPress, Albatros Media a.s., Brno, Praha 2018.
- Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, F. Dryje, B. Schmitt (ed.), Arbor Vitae, Praha 2012.
- Jaroš J., *Makabryczna przesada*, tłum. J. Płażewski, „Kino” 2001, nr 2.

- Jodoin-Keaton C., *Le Cinéma de Jan Švankmajer: un surréalisme animé*, Les 400 coups, Saint-Laurent 2002.
- Kabinet Jana Švankajera*, I. Melicherčík (ed.), I+I Print, Bratislava 2014.
- Kaufmann DaCosta T., *Variations on the Imperial Theme: Studies in Ceremonial Art and Collecting in the Age of Maksymilian II and Rudolf II (Outstanding Dissertations in the Fine Arts)*, Garland Publishing, New York 1978.
- Kirchweger F., *Entre art et nature: Arcimboldo et le monde des Kunstkammern*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, S. Ferino-Pagden (ed.), Skira, Milan 2007.
- Kostrzewski L., *Lekcja anatomii*, „Duży Format” – magazyn „Gazety Wyborczej” z 14 lutego 2005 r.
- Kostrzewski L., *Nie będzie preparowania ludzkich zwłok*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 11 marca 2005 r.
- Krakowski Festival Filmowy 1961–2010*, G. Słacz (red.), Krakowska Fundacja Filmowa, Kraków 2010.
- Kriegeskorte W., *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia „Taschen”, Warszawa „TMC Art”, 2002.
- Kubínová K., *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím*, Praha Artefactum, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Praha 2006.
- Kuc K., *Okrutna nyobrażenia. Filmy krótkometrażowe Romana Polańskiego*, w: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, K. Wielebska, K. Mikurda (red.), MFF Era Nowe Horyzonty, Korporacja Ha!art, Kraków–Warszawa 2010.
- Marlowe C., *Tragiczna historia doktora Faustusa*, tłum. J. Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, S. Zuffi (red.), tłum. K. Wana-go, Arkady, Warszawa 2000.
- Masterman L., *Matnia w lustrze surrealistycznym*, tłum. E. Siemicka, w: *Roman Polański*, B. Zmudziński (red.), Instytut Francuski w Krakowie, Kraków 1995.
- Maupassant de G., *Rozalia Prudent*, tłum. R. Czekańska-Hrymanowa, w: tegoż, *Baryłeczka i inne opowiadania*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1956.
- Mikurda K., Oleszczyk M., *Gabinet Braci Quay. Z braćmi Quay rozmawiają Kuba Mikurda i Michał Oleszczyk*, w: *Trzynasty miesiąc. Kino Braci Quay*, K. Mikurda i A. Prodeus (red.), Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010.

- Morel P., *Les têtes composées d'Arcimboldo, les grotesques et l'esthétique du paradoxe*, w: *Arcimboldo 1526–1593*, S. Ferino-Pagden (ed.), Skira, Milan 2007.
- My i oni. Zawila historia odmiennosci*, Katalog wystawy zorganizowanej w Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie, 15 marca – 5 czerwca 2011, A. Olszewska (red.), Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011.
- Nádvořníková A., *K surrealismu*, Torst, Praha 1998.
- Nowińska E., *Zwalczanie nieuczciwej reklamy. Zagadnienia cywilno-prawne*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 1997.
- Olszewski J., *Słońce o północy*, „Film” 1998, nr 11.
- O’Pray M., *In the Capital of Magic: The Black Theatre of Jan Švankmajer*, w: *Jan Švankmajer. The Complete Short Films*, British Film Institute, London 1986 – publikacja towarzysząca edycji wszystkich filmów krótkometrażowych artysty.
- O’Pray M., *Jan Švankmajer: A Manierist Surrealist*, w: *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy* (second edition), P. Hames (ed.), Wallflower Press, London 2008.
- Passeron R., *Rene Magritte*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1970.
- Peiry L., *Art Brut. The Origins of Outsiders Art*, transl. J. Frank, Flammarion, Paris 2001.
- Pietrasik Z., *Spokój olimpijski*, „Polityka” 2012, nr 31.
- Pieyre de Mandiargues A., *Das Wunder Arcimboldo*, DuMont, Köln 1978.
- Plaźewski J., *Jak być surrealistą w sztuce filmowej?*, „Kino” 1979, nr 7.
- Plaźewski J., *Nie ociosywać natury*, „Kino” 2003, nr 12.
- Poe E.A., *Oponieści niesamowite*, tłum. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976/1984.
- Poe E.A., *Studnia i wahadło*, tłum. B. Leśmian, w: tegoż, *Oponieści niesamowite*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Poe E.A., *Zagłada domu Usberón*, tłum. B. Leśmian, w: tegoż, *Oponieści niesamowite*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkoś, słowo/obraz terytoria, Warszawa 1996.
- Purš I., *‘Kunstkamera’ as Švankmajer’s microcosm*, w: *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, F. Dryje, B. Schmitt (ed.), Arbor Vitae, Praha 2012.
- Ripellino A.M., *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.

- Roman Polański, B. Zmudziński (red.), Instytut Francuski w Krakowie, Kraków 1995.
- Röbel S., Wassermann A., *Handlarz śmiercią*, „Der Spiegel”, z 19 stycznia 2003 r. (przedruk w: „Forum” 2004, nr 4).
- Röbel S., Wassermann A., *Pełnomocnik z przeszłością*, „Der Spiegel”, z 28 lutego 2005 r. (przedruk w: „Forum” 2005, nr 10).
- Sade de Donatien Alphonse François, *120 dni Sodomy, czyli Szkoła libertynizmu*, tłum. B. Banasiuk, K. Matuszewski, Wydawnictwo „Spacja” – Oficyna „Tom”, Warszawa–Wrocław 1992.
- Segrave K., *Product placement in Hollywood Films. A History*, McFarland&Company, Inc., Publishers, Jefferson–London 2004.
- Sobolewski T., *Patrzą na ciebie*, „Gazeta Wyborcza”, 10.09.1998.
- Sobolewski T., *Kafka jako bohater filmowy. Spotkanie z Piotrem Dumalą. Rozmowa Tadeusza Sobolewskiego*, „Kino” 1992, nr 6.
- Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures*, S. Haag, J. Sharp, W. Anderson (ed.), Katalog wystawy w Kunsthistorisches Museum, od 6 listopada 2018 r. do 28 kwietnia 2019 r., KHM, Wien 2019.
- Starnawska M., *Świętych życie po życiu. Relikwie w kulturze religijnej na ziemiach polskich w średniowieczu*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008.
- Sterling C., *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, tłum. J. Pollakówna, W. Dłuski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, A. Ważyk (red.), Czytelnik, Warszawa 1973.
- Švankmajer J., *Cabinets of Wonders. On Creating and Collecting*, transl. G.M. Paletz, O. Kálal, „The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists”, No 2 (Fall 2011).
- Švankmajer J., *Dziesięcioro przykazań*, tłum. K. Wołosiuk, w: *Czeska myśl filmowa*, Tom I: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, A. Gwóźdź (red.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Švankmajer J., *Hmat a imaginace (Úvod do taktilního umění). Taktilní experimentace 1974–1983 (1994)*, KOZOROH, Praha 1994.
- Švankmajer J., *Sila imaginace. Režisér o své filmové tvorbě*, Dauphin, Mladá fronta, Praha 2001.
- Švankmajer J., *Transmutace smyslů (Transmutation of the Senses)*, Středoevropská galerie a nakl., Praha 1994.
- Švankmajer J., *Z ankiet i wywiadów*, „Kwartalnik Filmowy” 1997–1998, nr 19/20.

- Švankmajer J., Švankmajerova E., *Anima, animus, animace, Mezi filmem a volnou tvorbou*, Arbor Vitae, Slovart, Praha 1998.
- Szczygiel M., *Pod nieobecność pana Hrabala*, w: tegoż, *Zrób sobie raj*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Szczygiel M., *Tu nikt nie lubi cierpieć*, w: tegoż, *Zrób sobie raj*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.
- Thévoz M., *L'art Brut*, Skira – Flammarion, Genève 1980.
- Trzynasty miesiąc. *Kino Braci Quay*, K. Mikurda, A. Prodeus (red.), Korporacja Ha!art, Kraków–Warszawa 2010.
- Villiers de L'Isle-Adam Auguste de, *Tortura nadziei*, tłum. W. Rogowicz, w: tegoż, *Opowieści okrutne i inne utwory*, Czytelnik, Warszawa 1974.
- Wabadło, studnia i nadzieja*, tłum. P. Kadlicik, „Film a doba” 1984, nr 10, (przedruk w: „Film na świecie” 1984, nr 309–310).
- Walpole H., *Zamczysko w Otranto*, tłum. M. Przymanowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Wunderkamera. Kino Terry'ego Gilliana*, K. Mikurda (red.), Wydawnictwo MFF Nowe Horyzonty, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011.
- Zagroba B., *Labirynt. Rozmowa Bogdana Zagroby z Janem Lenicą*, „Film” 1977, nr 9.
- Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, W. Hofmann (ed.), Löcker Verlag, Wien 1987.
- Zmudziński B., *Osobliwa „Maska” braci Quay, czyli film otwarcia*, „Kino” 2010, nr 11.
- Zmudziński B., *Panorama twórczości filmowej Jana Švankmajera*, „Studia Humanistyczne AGH” 2007, T. 5
- Zmudziński B., *Product placement. Przemiana kategorii prawnej w filozoficzną*, w: *Humanista w uczelni technicznej. Księga jubileuszowa Juliana Bugla w 50-lecie pracy dydaktycznej i naukowej*, L.H. Haber (red.), AGH Uczelniane Wydawnictwa Naukowo-Dydaktyczne, Kraków 2003.
- Zmudziński B., *Teatralny wymiar twórczości filmowej Romana Polańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87–88.
- Zuffi S., *Historia. Quattrocento, Międzynarodowa „maniera”*, w: *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, S. Zuffi (red.), tłum. H. Cieśla, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2001.

Zygorowicz J., *Twarze manieryzmu i twarze surrealizmu w kontekście przedstawień antropomorficznych*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka” 1998, nr 2–3.

<http://www.plastinarium.de/pol/plastinariump/aktualnosci.html> (data dostępu: 3.12.2013 r.).

https://www.google.pl/search?q=kunst+und+wunderkammer&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=KU_JUor8GqWP5AS44ICwBQ&sqi=2&ved=0CDwQsAQ&biw=1152&bih=654 (data dostępu: 6.12.2013 r.).

http://www.joemonster.org/art/14660/Iluzje_optyczne_w_malarstwie_Salvadora_Dalego (data dostępu: 5.06.2015 r.).

Prace zebrane w tym tomie stanowią poprawioną, zaktualizowaną i skróconą, a w dwóch przypadkach polską wersję tekstów publikowanych wcześniej w następujących miejscach:

Jan Švankmajer. *We władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa*, w: *Autorzy kina europejskiego*, G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), Kraków 2003.

Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury, „Estetyka i Krytyka” 2004–2005, nr 7/8.

Z badań nad problematyką tworzywa filmowego – osobliwe kolekcje w animacji przedmiotowej, w: *Materia sztuki*, M. Ostrowicki (red.), Kraków 2010.

Weissmann i Truman Burbank – zniewoleni przez wytwory protagoniści filmów Jana Švankmajera i Petera Weira, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 74.

Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer i inni. Od gabinetów sztuki i osobliwości do kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.

Zamknięte przestrzenie w filmach krótkometrażowych Jana Švankmajera – dziełczość i konwersja preindustrialnej wyobraźni, „Studia Humanistyczne AGH” 2015, nr 4.

Giuseppe Arcimboldi – prekursor twórczości filmowej Jana Švankmajera, „Estetyka i Krytyka” 2016, nr 1.

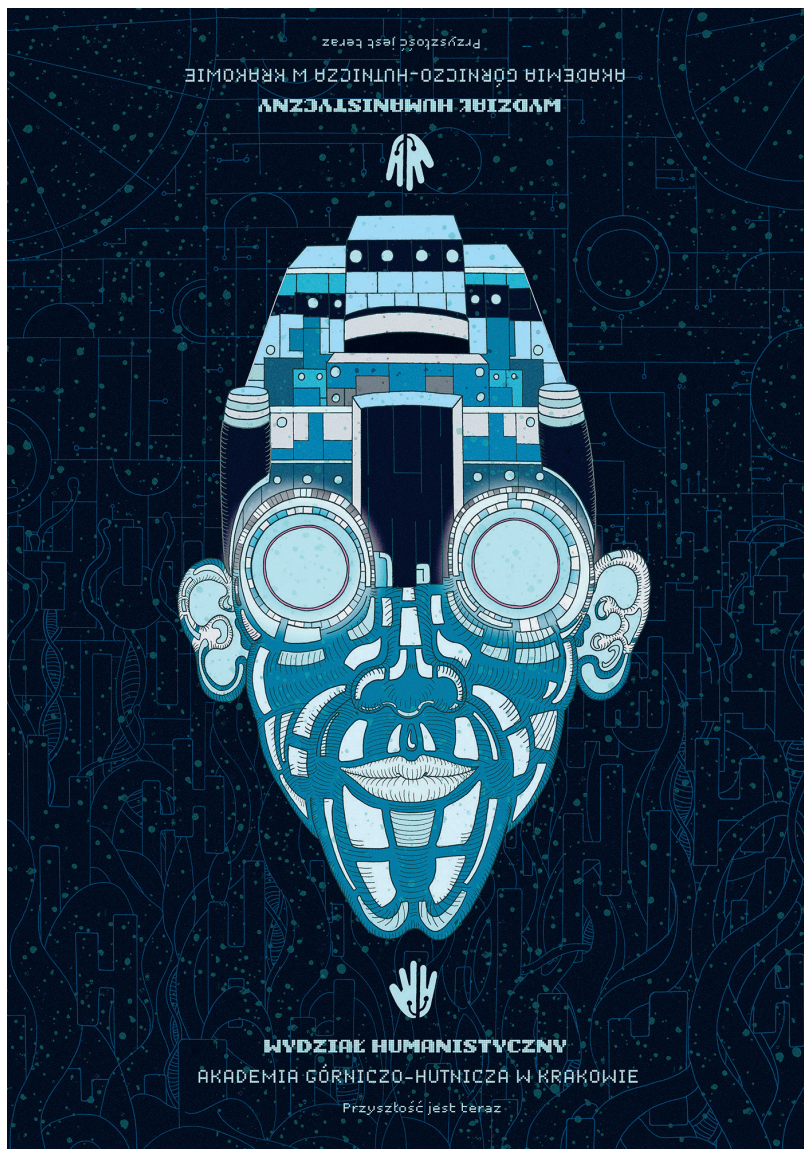
Animation as Detonation. Anti-Civilizational and Counter-Cultural Aspects of the Philosophical Attitude of the Cinema of Jan Švankmajer, in: *Obsession, Perversion, Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation*, O. Bobrowska, M. Bobrowski (eds.), Bielsko-Biala 2016.

Jan Švankmajer against Ideology and Propaganda, in: *Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, O. Bobrowska, M. Bobrowski, B. Zmudziński (eds.), Kraków 2019.

Apendyks

Jestem surrealista, Z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudziński, tłum. J. Golian, „Kino” 2002, nr 4.

Wymiary agresji, „Kino” 2011, nr 3, „Mrówkojad” 2011, nr 57.



Przyszłość jest teraz

AKADEMIA GÓRNICZO-HUTNICZA W KRAKOWIE

WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY



WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY

AKADEMIA GÓRNICZO-HUTNICZA W KRAKOWIE

Przyszłość jest teraz

