

BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI

(AGH – AKADEMIA GÓRNICZO-HUTNICZA W KRAKOWIE)

GIUSEPPE ARCIMBOLDI – PREKURSOR  
TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ JANA ŠVANKMAJERA

STRESZCZENIE

Twórczość czeskiego surrealisty, autora animacji przedmiotowych Jana Švankmajera od początku jego filmowej aktywności powiązana jest z działalnością malarską i kolekcjonerską Giuseppe Arcimboldiego – jednej z najciekawszych indywidualności XVI-wiecznego dworu habsburskiego, w tym zwłaszcza dworu cesarza Rudolfa II na praskich Hradczanach. Autora artykułu interesuje w szczególności konceptualny wymiar twórczości malarskiej manierystycznego prekursora, z jego koncepcją podmiotowo-przedmiotowej (i zarazem mikro-makrokosmicznej) harmonii, spełniającej się w idei uniwersalnego dialogu. W oczach surrealisty reinterpreterującego dokonania poprzednika takie rozumienie dialogu wypiera współcześnie agresywny konflikt, którego rezultatem jest degradacja człowieczeństwa, a zarazem destrukcja rudymenarnego wymiaru relacji człowieka z otaczającym go światem.

SŁOWA KLUCZOWE

manieryzm, surrealizm, podmiot, przedmiot, gabinet sztuki i osobliwości, dialog, harmonia, agresja, destrukcja, Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer

INFORMACJE O AUTORZE

Bogusław Zmudziński  
Wydział Humanistyczny  
AGH – Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie  
e-mail: bz@etiudaandanima.com

Zależność twórczości filmowej Jana Švankmajera od dorobku malarskiego, zwłaszcza zaskakujących swoją oryginalnością antropomorficznych wizerunków Giuseppe Arcimboldiego<sup>1</sup>, stanowi zupełnie wyjątkowy fenomen w dziejach filmu artystycznego, w tym także animacji, jak również 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 dwudziestowiecznej Pradze, czyli w miejscu urodzenia i dojrzewania, jak również aktywności artystycznej czeskiego surrealisty. Spowodowana ona została przede wszystkim zawieruchami wojennymi, pustoszącymi miasto, w tym zwłaszcza jego lewy brzeg, i przyczyniającymi się do rozproszenia słynnej kolekcji – Gabinetu Sztuki i Osobliwości, 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.

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 wieku praskiemu artyście, wzorem surrealistycznych poprzedników, odnaleźć duchowy związek, a później podjąć ideowy i kulturowy dialog z jednym z najbardziej ekscentrycznych artystów całych dziejów malarstwa zachodniego i – szerzej – z reprezentowaną przez niego rudolfińską epoką.

Giuseppe Arcimboldi, włoski malarz, prawdopodobnie pochodzenia niemieckiego, pozostający w kręgu oddziaływania środowiska mediolańskich artystów i humanistów, w tym sztuki Leonarda da Vinci<sup>2</sup>, 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 wieku najpierw projekty, a potem na ich podstawie witraże dla mediolańskiej katedry, a także, pod koniec

---

<sup>1</sup> Giuseppe Arcimboldo (lub Arcimboldi) (1527–1593), włoski malarz okresu manieryzmu. Autor tekstu we wszystkich polskojęzycznych publikacjach używa drugiej, równoprawnej wersji nazwiska włoskiego artysty. Patrz m.in. opublikowany w „Estetyce i Krytyce” nr 7/8 (2004–2005) tekst pt. *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*.

<sup>2</sup> S. Ferino-Pagden, *Giuseppe Arcimboldo. Artiste de cour, philosophe, rhétoricien, magicien, ou simple divertisseur?*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Milan 2007, s. 17–19.

lat pięćdziesiątych 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 twórczości<sup>3</sup>.

Arcimboldi zwrócił na siebie uwagę dworu niemieckiego, malując w 1551 roku pięć herbów dla przebywającego w Mediolanie księcia Ferdynanda, późniejszego cesarza Ferdynanda I. Minęło jednak ponad dziesięć lat, zanim w 1562 roku 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 cesarzy, już na samym początku pobytu w Wiedniu, po zastąpieniu tracącego wzrok nadwornego portrecisty Jakoba Seiseneggera, Arcimboldi stworzył między innymi serię oryginalnych obrazów z cyklu *Cztery pory roku: Zima, Wiosna, Lato, Jesień* (1563), których powstanie traktowane jest jako przełomowe w jego artystycznej karierze<sup>4</sup>. W następnych latach, za panowania kolejnego władcy – Maksymiliana II, powstały *Cztery żywioły* (1566), kolejne wersje *Czterech pór roku* oraz szereg pojedynczych płócien, stanowiących w pewnym sensie „portrety typowe”, a właściwie zawodowe, często jednak inspirowane postaciami współczesnych osobistości, w tym między innymi: *Prawnik* (1566, portret cesarskiego doradcy Johanna Ulricha Zasiusa<sup>5</sup>), *Bibliotekarz* (ok. 1566, prawdopodobnie portret Wolfganga Laziusa<sup>6</sup>, choć niektóre źródła podają też innego dworzanina – Johanna Sambuca<sup>7</sup>), *Kucharz i podczaszy* (1574) i *Admirał* (niedatowany). Należy do nich także uchodzący za podsumowanie artystycznej kariery, namalowany już po opuszczeniu cesarskiego

<sup>3</sup> W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 68–69.

<sup>4</sup> Tamże, s. 15.

<sup>5</sup> J. Zydorowicz, *Twarze manieryzmu i twarze surrealizmu w kontekście przedstawień antropomorficznych*, „Kultura współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka” 1998, nr 2–3, s. 94.

<sup>6</sup> A. M. Ripellino, *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997, s. 113.

<sup>7</sup> Tamże.

dworu, sławny portret Rudolfa II jako *Wertumnusa* (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 autentyczność, wiele zaginęło, niektóre znajdują się w rękach prywatnych, reszta zdobi muzea europejskie, w tym między innymi: wiedeńskie Kunsthistorisches Museum, paryski Luwr i madryckie Museo de la Real Academia de Bella Artes de San Fernando.

Oprócz działalności malarskiej aktywność artystyczna i twórcza Arcimboldiego znajdowała w tym okresie wyraz także w innych obszarach życia dworskiego. Służyła temu niezwykle rozległość zainteresowań i umiejętności artysty, nie tylko malarza, ale też architekta, inżyniera oraz – jak byśmy to dzisiaj powiedzieli – scenografa, projektanta kostiumów i masek, scenarzysty i reżysera licznych pochodów, festynów, turniejów, triumfalnych wjazdów i innych doniosłych uroczystości. Jego 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 mediów (na przykład Zhang Yimou, mający duże doświadczenie w realizacji imponujących spektakli operowych, wyreżyserował oficjalne uroczystości inauguracyjne i zamykające Igrzyska Olimpijskie w Pekinie w 2008 roku<sup>8</sup>, a Danny Boyle – uroczystości w ramach Igrzysk Olimpijskich w Londynie w 2012 roku<sup>9</sup>).

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 roku cesarzowi Rudolfowi II, dzisiaj znajdująca się we florenckiej Galerii Uffizi (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi). Ich dziwaczny, groteskowy i najczęściej fantastyczny charakter czyni je bliskimi powszechnie znanym dziełom malarskim artysty<sup>10</sup>.

Trzecim obszarem aktywności Arcimboldiego, szczególnie intensywnie zajmującym artystę po objęciu władzy przez cesarza Rudolfa II, jest

---

<sup>8</sup> A. Helman, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk 2009, s. 375–380.

<sup>9</sup> Z. Pietrasik, *Spokój olimpijski*, „Polityka” 2012, nr 31, s. 10.

<sup>10</sup> A. Beyer, *La scène des princes. Esquisses et costumes d’Arcimboldo pour les fêtes et les tournois à la cour*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, wyd. cyt., s. 243–261.

najsłabiej współcześnie udokumentowana działalność kolekcjonerska. Nie był on jedynym ekspertem, który podejmował wysiłki na rzecz wzbogacenia słynnej cesarskiej Kunst- und Wunderkammer, ale należał do ściślego grona największych autorytetów w tej dziedzinie, między innymi obok sławnego włoskiego antykwariusza Jacopa Strady<sup>11</sup>. Ten w owym czasie jeden z najświetniejszych gabinetów, którego istnienie miało niewątpliwie wpływ na rozwój europejskiego kolekcjonerstwa, uległ, tak jak i dzieło malarskie Arcimboldiego, rozproszeniu głównie w wyniku zawieruch historycznych, z których do najdrastyczniejszych należały grabieże z okresu wojny trzydziestoletniej (w 1620 roku po bitwie na Białej Górze i w 1648 roku, gdy Szwedzi opanowali lewy brzeg Wełtawy z Hradczanami i Małą Straną). Inną przyczyną była o wiele późniejsza decyzja pozbycia się „zawadzających” zbiorów w trybie licytacji przeprowadzonej w 1782 roku w oparciu o bardzo niską wycenę. Najbardziej drastyczne było jednak potraktowanie (co prawda głównie uszkodzonych) resztek tych zbiorów na dzień przed ową licytacją, czyli wyrzucenie ich z mostu Prochowego do Jeleniego Parowu u podnóża zamku na Hradczanach<sup>12</sup>.

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, jak również odbiciem idei i preferencji dominujących w całej epoce: zaspokojenia potrzeby ciekawości, ale również fantazji, dziwności, egzotyczności, wręcz ekstrawagancji, wreszcie kultu sztuki i sztuczności, właściwych 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 wynalazczymi<sup>13</sup>, dopiero uwzględnione równocześnie mogą dać pełen ogląd osobowości twórczej dziedzica epoki renesansu, którego wszechstronność porównywana była niekiedy do rozległości talentu,

<sup>11</sup> A. M. Ripellino, wyd. cyt., s. 102.

<sup>12</sup> Tamże, s. 108–110.

<sup>13</sup> Ich efektem było między innymi stworzenie synestetycznego języka zapisu skali dźwięków za pomocą skali barw – służył do tego tzw. fortepian barw, zwany „lutią perspektywy”. G. R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 260.

zainteresowań i umiejętności jego pośredniego mistrza – Leonarda da Vinci<sup>14</sup>. Prawdopodobne jest też to, że zwłaszcza te trzy podstawowe obszary zajął się i przenikały, tworząc spójny obszar twórczej aktywności artysty.

Owa wszechstronność miała znaczący wpływ na Jana Švankmajera, inspirującego się przede wszystkim malarską twórczością Arcimboldiego, obecnego ponownie od niemal stu lat w zbiorowej europejskiej świadomości dzięki swym dziełom<sup>15</sup>, a także za sprawą kolekcjonerskiego nastawienia, powiązanego niewątpliwie z zadaniami stawianymi przed nim przez dwór habsburski, w tym zwłaszcza przez cesarza Rudolfa II. To, co czeski artysta w pierwszym rządzie zaczerpnął z obrazów włoskiego manierysty i z jego barwnej epoki, można określić – zgodnie z jego własnymi deklaracjami – jako połączenie tworzenia i kolekcjonowania<sup>16</sup>. 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 tradycji<sup>17</sup>. Z drugiej strony – w twórczym dyskursie ponad dzielącymi obydwu artystów epokami, wyrażającym się w przejętej przezeń nie tylko w dziełach filmowych koncepcji podmiotowo-przedmiotowej (czyli

<sup>14</sup> Tamże, s. 259.

<sup>15</sup> Ogromny udział w przywróceniu dziełom Arcimboldiego właściwego miejsca w kulturze europejskiej, po wiekach XVII i XVIII, gdy o nich niemal zapomniano, odegrali zwłaszcza surrealiści, wśród których na pierwszym miejscu wymienia się Salvadora Dalego i Maksa Ernsta. Druga połowa ubiegłego stulecia przyniosła także wzrost ważnych publikacji poświęconych zwłaszcza twórczości malarskiej włoskiego manierysty. W. Kriegeskorte, wyd. cyt., s. 30, 79.

<sup>16</sup> J. Švankmajer, *Cabinets of Wonders. On Creating and Collecting*, trans. G. M. Paletz, O. Kálal, "The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists" 2011, No. 2, s. 103–105.

<sup>17</sup> W jednej ze swoich wypowiedzi czeski twórca w następujący sposób mówi o fascynacji gabinetami osobliwości: „Zawsze będę wołał 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” (tamże). Miejscem, w którym zgromadzona jest główna część osobliwych zbiorów czeskiego artysty, jest położony w południowych Czechach zamek Horní Staňkov.

mikro-makrokosmicznej) relacji i pochodnej wobec niej idei przewrotnie potraktowanej harmonii, a także w koncepcji w wywrotowy sposób interpretowanego pojęcia dialogu<sup>18</sup>.

\* \* \*

Jednym z pierwszych obrazów, które spostrzeżga zwiedzający, wchodząc do Galerii Obrazów Praskiego Zamku (Obrazárna Pražského hradu) na Hradczanach, jest niezwykle dzieło Paulusa Roya (Roga), będące zbiorowym portretem trzech kolejnych władców z rodu Habsburgów: Ferdynanda I, Maksymiliana II i Rudolfa II<sup>19</sup>. Określenie „zbiorowy portret” jest o tyle mylące, że widz tylko z pozycji frontalnej widzi wszystkich trzech monarchów, 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 obrazu jako swoście „trójwymiarowego”, dającego możliwość przy zmianie pozycji patrzącego oglądania portretów władców z trzech perspektyw:

<sup>18</sup> B. Zmudzński, *Animation as Detonation. Anti-Civilization and Counter-Cultural Aspects of the Philosophical Attitude of the Cinema of Jan Švankmajer*, [w:] *Obsession, Perversion, Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation*, eds. O. Bobrowska, M. Bobrowski, Bielsko-Biała 2016, s. 63–72.

<sup>19</sup> Paulus Roy (Rog), *Rastrový trojportrét Ferdinanda I, Maximiliana II a Rudolfa II*, 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 erspective 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 perspektivae. 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...” (J. Baltrušaitis, *Anamorfozy, albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009, s. 129).



centralnie oraz z jednego i z drugiego boku. Tak powstaje – typowy dla manierystycznego sposobu myślenia – obraz, spełniający w tym wypadku wymogi nie jak zazwyczaj „dwóch w jednym”, lecz „trzech w jednym”<sup>20</sup>.

Niewątpliwie wizerunki takie i im podobne musiały być obok różnych oryginalnych obrazów, jak choćby prac Hieronima Boscha czy Petera Breughla Starszego oraz płócien autorstwa innych wybitnych przedstawicieli malarstwa europejskiego, ozdobą Gabinetu Sztuki i Osobliwości Rudolfa II. Wysoce prawdopodobne jest to, że atrakcją Gabinetu były także anamorfozy, 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 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 optyczne<sup>21</sup>.

Wśród wielu rodzajów anamorficznnych obrazów<sup>22</sup>, które zwykle w momencie pierwszego kontaktu sprawiają co najwyżej wrażenie chaotycznej

---

<sup>20</sup> Wysoce prawdopodobnym wyrazem fascynacji obrazem Roya (Roga) jest umieszczenie przez braci Stephena i Timothy’ego Quay w filmie *Gabinet Jana Švankmajera* (1984) podobnego portretu, bezpośrednio nawiązującego do interesującej surrealistę twórczości Arcimboldiego. W jednej ze scen umieścili oni „trójwymiarowy” portret, na którym frontalnie przedstawiony został *Wertumnus* (1590 lub 1591). Ten sam obraz widziany z lewej strony przedstawia *Ogień* z cyklu *Czterech żywiołów* (1566), a z prawej – *Lato* z cyklu *Cztery pory roku* (1573). Nie wiadomo, czy to, że *Ogień* i *Lato*, zamiast zwracając się do siebie prowadzić dialog (Giovanni Battista Fonteo: „Lato jest gorące i suche jak ogień” [za:] W. Kriegeskorte, wyd. cyt., s. 24), są od siebie odwrócone, co pierwotny dialog w oczywisty sposób czyni niemożliwym, jest zamierzeniem wynikającym ze świadomości polemicznej postawy czeskiego surrealisty wobec włoskiego manierysty, czy też efektem błędu (a może żartu) amerykańskich artystów.

<sup>21</sup> J. Baltrušaitis, wyd. cyt., s. 34.

<sup>22</sup> 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*, ed. F. Leeman, Köln 1975). Bracia Stephen i Timothy Quay poświęcili anamorfozie film *Artificiali Perspectiva or Anamorphosis* (*Artificiali Perspectiva albo anamorfoza*, 1990), inspirowaną już książką Jurgisa Baltrušaitisa, zaś po śmierci litewskiego znawcy przedmiotu prosząc o konsultację przy realizacji filmu sir Ernsta Gombricha.



plątaniny w żaden sposób nieuporządkowanych linii, ze względu na tematykę tej pracy szczególnie zainteresowanie budzą te, które cechuje możliwość oglądania i rozpoznawania z dwóch punktów widzenia. Za typowego ich reprezentanta można uznać na przykład *Vexierbild (Zagadka obrazkowa, ew. Lamigłówka, ok. 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 rękę 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 lewo<sup>23</sup>.

W cesarskich zbiorach były zapewne także obrazy powstałe w stuleciu życia i działalności Arcimboldiego, takie jak *Pejzaże antropomorficzne* Mistrza z Niderlandów Południowych lub inne, będące prototypami obrazów takich jak późniejszy *Pejzaż anamorfoficzny* (ok. 1590) jezuita Athanasiusa Kirchera z *Ars Magna* (1646), które nie były co prawda w ścisłym tego słowa znaczeniu anamorfozami, lecz ideowo bliskie były dziełom Arcimboldiego, na których z jednego punktu widzenia obserwujący mógł zobaczyć krajobraz, z innego zaś, 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 owych przedstawień ze stylem Arcimboldiego<sup>24</sup>. Rzecz znamienna, rozciąga on również pojęcie anamorfozy na pejzaże Giovanniego Battisty Bracellego, określając je właśnie mianem pejzaży anamorfoficznych. Wymienić tu należy *Pejzaż anamorfoficzny: Miasto portowe* (1624) i *Pejzaż anamorfoficzny: Miasto* (1624)<sup>25</sup>.

Ten rodzaj strategii, tak pociągającej w czasach manieryzmu, przetrwał w malarstwie do XX wieku, czego szczególnie wymownym przykładem

---

<sup>23</sup> Baltrušaitis szczegółowo analizuje w swojej pracy *Vexierbild* Erharda Schöna, zwracając równocześnie uwagę, iż przedmiotem anamorficznego przedstawienia są nie tylko portrety wymienionych dostojników, ale także tła, na których zostali oni sportretowani, odnoszące do wydarzeń historycznych z nimi związanych. Autor jednocześnie podkreśla, że obok podstawowej wersji omawianej anamorfozy istnieje jeszcze wersja z ok. 1525 roku z papieżem Pawłem III zamiast Klemensa VII (J. Baltrušaitis, wyd. cyt., s. 19–22).

<sup>24</sup> Tamże, s. 102

<sup>25</sup> Tamże, s. 100–101.

są liczne dzieła Salvadora Dalego. Do w szerokim tego słowa znaczeniu arcimboldesków<sup>26</sup> zaliczyć można na przykład *Twarz Mae West* (*Gesicht der Mae West – kann als surrealistisches Appartement benutzt werden*, 1934–1935), *Wenus z Milo z szufladami* (1936), *Minotaura* (1936), *Płonąca żyrafę* (1936–1937) czy choćby o kilkanaście lat młodszą *Galateę sferyczną* (1952)<sup>27</sup>. W obrazach tych hiszpański artysta zastosował ten sam co Arcimboldi sposób podwójnego kodowania.

Dziełem Arcimboldiego inspirował się także inny sławny surrealista, urodzony w Niemczech Max Ernst. W bogatym plastycznym dorobku Ernsta zaznacza się wyraźna ewolucja od ekspresjonizmu, poprzez dadaizm, do surrealizmu. Między innymi w latach czterdziestych, po odsunięciu się od środowiska surrealistów i emigracji do Stanów Zjednoczonych, zaczął on tworzyć obrazy pod wyraźnym wpływem koncepcji Arcimboldiego. Należą do nich między innymi portrety: *Der Cocktailrinker* (1945) i *Euklid* (1945) oraz fantastyczne pejzaże: *Das Auge des Schweigens* (1944–1945), *Die Versuchung des hl. Antonius* (1945), *Die Phasen der Nacht* (1946) czy *Zeichen nach der Natur* (1947)<sup>28</sup>.

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 anamorficznym – można powiedzieć, że również one w znacznym stopniu wykorzystują „efekt Arcimboldiego” (*Arcimboldo effect*), inaczej nazywany „efektem podwójnego widzenia”<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> G. R. Hocke, wyd. cyt., s. 256.

<sup>27</sup> Łatwą do wyłapania pomyłkę odnaleźć można na stronie internetowej [http://www.joemonster.org/art/14660/Iluzje\\_optyczne\\_w\\_malarstwie\\_Salvadora\\_Dalego](http://www.joemonster.org/art/14660/Iluzje_optyczne_w_malarstwie_Salvadora_Dalego) [dostęp: 5.06.2015 r.], której autor wśród wielu prac Katalończyka spełniających wymogi „podwójnego wizerunku” umieścił sławny kalambur Arcimboldiego – *Ogrodnika* (ok. 1590). Nawet jeśli sprostowanie na końcu („Jak donoszą czytelnicy, portret z kompozycji warzywnych to nie malarstwo Salvadora Dalego, a Giuseppe Arcimbolda. Żył 400 lat przed Salvadorem i był dla niego inspiracją”) jest potwierdzeniem, że twórca wpisu posunął się do mistyfikacji, chcąc sprawdzić czujność i refleks internautów, to warto zaznaczyć, że trafnie zobrazowane zostało pokrewieństwo wyobraźni XX-wiecznego surrealisty i XVI-wiecznego manierysty.

<sup>28</sup> U. Bischoff, *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*, Köln 1987, s. 74–79.

<sup>29</sup> *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, ed. P. Hultén, London 1987.

W tym miejscu warto także wspomnieć o bliskich wyobraźni surrealistycznej, a równocześnie niepozostających w ścisłej zależności od twórczości Arcimboldiego, innych manifestacjach 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 między innymi sparodiowane portrety takich współczesnych mu postaci jak cesarz Wilhelm II czy królowa Wiktoria<sup>30</sup>. Cykl jego dzieł zakupiony przez Dubuffeta w celu włączenia do Collection de l'Art Brut stanowi część jednego z najoryginalniejszych współczesnych gabinetów sztuki i osobliwości, który po burzliwych kolejach losu od kilkudziesięciu lat eksponowany jest w Château Beaulieu w szwajcarskiej Lozannie<sup>31</sup>.

Wśród najnowszych artystów na miano „Arcimboldiego XXI wieku” stara się zapracować Francuz Bernard Pras. Artysta, wychodząc od wykorzystania przedmiotów znalezionych, odpadów, zbieranych przez artystów na współczesnych śmietnikach zużytych obiektów (co skontrastowane z przedmiotami, jakich używa włoski manierysta, wydaje się szczególnie znaczące i całkiem bliskie Švankmajerowi), przy użyciu technik fotograficznych i litograficznych stworzył współczesną wersję obrazów Arcimboldiego, tym między innymi różniących się od manierystycznych oryginałów, że funkcjonujących nie tylko w kręgach 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” z racji swojej przedmiotowo-podmiotowej natury, 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 znanych dzieł Edwarda Muncha (*Krzyk*, 1893),

<sup>30</sup> M. Thévoz, *L'art Brut*, Genève 1980, s. 80–83.

<sup>31</sup> L. Peiry, *Art Brut. The Origins of Outsiders Art*, trans. J. Frank, Paris 2001.

Katsushiki Hokusai (Wielka fala w Kanagawa, z cyklu 36 widoków na Fuji, 1830–1832), Hiacinthe’a 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, Clinta Eastwooda, Salvadora Dalego, Che Guevary, Alberta Einsteina czy Mao Tse-tunga<sup>32</sup>.

\* \* \*

W przypadku wizerunków włoskiego mistrza siła oddziaływania efektu jego imienia sprowadza się do zależnej od oddalenia widza od obrazu możliwości dostrzegania szczegółów. W spojrzeniu obejmującym całość przedstawienia widz ma zwykle do czynienia z portretem z profilu, rzadko z półprofilu i praktycznie tylko w przypadku *Wertumnusa* – jednego z ostatnich obrazów namalowanych przez artystę – *en face*. W miarę zbliżania się do obrazu widz zaczyna dostrzegać coraz więcej detali, traci zdolność obejmowania całości i tym samym interpretacji dzieła jako „portretu” na rzecz dostrzegania elementów składowych, których artysta używa, komponując swoje niepowtarzalne wizerunki w większości z jednorodnie zgromadzonych „owoców” natury (kwiatów, owoców i jarzyn oraz innych płodów rolnych, ryb, ptaków i zwierząt, wreszcie korzeni i roślin, a nawet przygotowanego już pożywienia), rzadziej przedmiotów stworzonych przez człowieka (na przykład książek czy naczyń kuchennych).

Efekt Arcimboldiego można i należy także rozpatrywać ze szczególnej interesującej perspektywy przedmiotowo-podmiotowej. Oddalenie daje 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 pozostają stosunkowo niewielkie formaty obrazów artysty, zazwyczaj około 50–65 cm u podstawy i około 65–75 cm wysokości. Oddalenie od przedstawień, zacierające szczegóły i eksponujące prezentowaną sylwetkę, pozostawia równocześnie niepokój co do trudnego do rozszyfrowania

<sup>32</sup> S. Ferino-Pagden, wyd. cyt., s. 15–23.

charakteru detali. Chęć dostrzeżenia przedmiotowych szczegółów zmusza z kolei z powodu małych formatów płócien do zbliżenia się na stosunkowo niewielką odległość. Wtedy oczywiście podmiotowy wymiar przedstawięń schodzi na dalszy plan, jeśli wręcz nie zanika, pozostawiając widza z tym samym niepokojącym pytaniem o powody zastosowania tego szczególnego budulca w kreacji, a właściwie konstrukcji oryginalnych wizerunków.

Kwestią o fundamentalnym znaczeniu, aktualną zarówno w epoce artysty, jak i współcześnie, jest w związku z tym pytanie o konceptualny sens działań artysty, powody, dla których jego wizerunki i portrety mają tak ekscentryczną formę. Czyli inaczej mówiąc: z jakiego powodu malarz kreuje wymiar podmiotowy swoich obrazów przy użyciu tak wyrazistych i łatwo identyfikowalnych elementów przedmiotowych?

Zanim zostanie udzielona odpowiedź i tym samym przybliżona kulturowa pozycja malarstwa Arcimboldiego wobec twórczości filmowej Švankmajera, warto cofnąć się w czasie, ujawniając choćby dwa przykłady w dziedzinie dokonań plastycznych wieków wcześniejszych, które sytuują „alegoryczne głowy” manierysty w nurcie tradycji europejskiej kultury plastycznej.

Na pierwszy trop wskazuje Roger Caillois, kwestionując orientalne korzenie twórczości manierysty<sup>33</sup> i typując dzieła XV-wiecznych iluminatorów jako źródło, z którego czerpał on (zresztą zdaniem znawcy dość powierzchownie) konceptualną inspirację. Pracami tymi są inicjały komponowane „z roślin, zwierząt albo ludzi poskręcanych tak, by przybrać czytelną postać litery”<sup>34</sup>. Litery te – jak podkreśla francuski badacz – rysowane są z najwyższą starannością i bogactwem wszelkich detali. Według tego krytycznego ujęcia, odmawiającego malarstwu Arcimboldiego większej wartości, nie ma w owej twórczości w gruncie rzeczy niczego nowego. Zdaniem współczesnego intelektualisty i filozofa włoski artysta po prostu zastąpił alfabet twarzami i krajobrazami<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> O indyjskich korzeniach twórczości Arcimboldiego wspomina między innymi 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, by przeczyło to średniowiecznym (związanym również z działalnością miniaturzystów) korzeniom twórczości włoskiego manierysty. G. R. Hocke, wyd. cyt., s. 259.

<sup>34</sup> R. Caillois, *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 24.

<sup>35</sup> Tamże.

Dla tych rozważań przydatne wydaje się też inne historyczne spostrzeżenie. Dzisiejszemu odbiorcy twórczości malarstwa Arcimboldiego umyka niemal zawsze, i to nie tylko z powodu zmiany czy braku zrozumienia kulturowego i filozoficznego paradygmatu, ale również z powodu nieznanych losów, zaginięcia wielu płócien i rozproszenia dzieła włoskiego artysty po odległych od siebie muzeach i 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”<sup>36</sup> czy – jak niektórzy twierdzą – „twarzy”<sup>37</sup>, nawiązuje niewątpliwie do późnośredniowiecznej i wczesnorenesansowej konwencji dostojnych, wzorowanych jeszcze na monetach rzymskich z cesarskimi wizerunkami, portretów włoskich<sup>38</sup>. Znakomita część dorobku Arcimboldiego jest jednak szczególna jeszcze z innego powodu. W wyprzedzającym jego działalność o sto lat włoskim malarstwie portretowym ujęcia wyprofilowane służyły do tworzenia dyptyków, bo tylko takie zestawienie wizerunków dawało możliwość zobrazowania, poprzez ukazanie zwróconych ku sobie i patrzących na siebie postaci, stanu harmonii, pożądanego w przedstawieniach par pozostających w związku małżeńskim, na przykład Battisty Sforzy i Federica da Montefeltro (dyptyk Piera della Francesca, ok. 1465) czy Giovanniego II Bentivoglio i Ginevry Bentivoglio (dyptyk Ercole’a de’ Robertiego, ok. 1475). Warto tutaj przywołać starszy, kontrastujący z tamtymi z racji realizacji idei portretowego dyptyku w jednym obrazie, *Podwójny portret* Filippa Lippiego (ok. 1435–1440)<sup>39</sup>.

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 *Wertumnusa* dosłownymi portretami nie są<sup>40</sup>, stają się dziełami kompletnymi 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

<sup>36</sup> S. Zuffi, *Historia: Quattrocento, Międzynarodowa „maniera”*, [w:] *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. S. Zuffi, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2001, s. 97.

<sup>37</sup> J. Zydorowicz, wyd. cyt., s. 91–98.

<sup>38</sup> S. Zuffi, wyd. cyt., s. 21.

<sup>39</sup> Tamże, s. 24, 27, 34.

<sup>40</sup> Tamże, s. 97.

przeprowadzonych przez Thomasa DaCostę Kaufmanna, który interpretuje poemat *Obrazy czterech pór roku i czterech żywiołów namalowanych przez malarza Giuseppe Arcimbolda* bliskiego współpracownika artysty Giovanniego Battisty Fonteo oraz pozostawione przez poetę dokumenty, dzieła Arcimboldiego należy uznać za „cesarskie alegorie”, ilustrujące i umysławiające potęgę habsburskiego rodu, którego przedstawiciele zapewniali swoim panowaniem ład i porządek nie tylko w polityce, ale i we wszystkich innych wymiarach (w tym także naturalnych) świata, którym władali<sup>41</sup>.

Zasadę harmonii pomiędzy porami roku i żywiołami ustanawia podobieństwo pomiędzy nimi: upał i suchość to cechy Lata i Ognia, zimno i wilgoć czynią podobnymi Zimą i Wodę, upał i wilgoć – Powietrze i Wiosnę, a zimno i suchość cechują Ziemię i Jesień. Ułożenie parami tych wizerunków, możliwe dzisiaj przede wszystkim w trybie zestawienia reprodukcji, ujawnia ważną cechę alegorycznej wizji świata Arcimboldiego<sup>42</sup>. Otóż cztery pierwsze tak wyprofilowane wizerunki patrzą w prawo, zaś cztery kolejne w lewo. Artysta dokumentuje więc tym samym rodzaj dialogu, jaki prowadzą ze sobą zobrazowania pór roku i żywiołów, personifikujące podlegające władzy Habsburgów (w tym wypadku przede wszystkim cesarzowi Maksymilianowi II, za czasów którego podstawowe wersje tych cykli powstały, a po nim jego następcy Rudolfowi II) siły makrokosmosu<sup>43</sup>.

Podmiotowo-przedmiotowy ład jest w tym wypadku nie tylko pochodną zharmonizowanej relacji pomiędzy mikrokosmosem (przybierającymi postać człowieczą 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 przekonujących i nośnych interpretacji twórczości Arcimboldiego: dynastycznej, czy wręcz imperialnej, oraz mikro-makrokosmicznej (człowiek wobec otaczającej go natury)<sup>44</sup>.

Zespolenie to zyskuje jeszcze większą przejrzystość, gdy rozpatrzymy i skonfrontujemy z nim przykład *Wertumnusa* – wyjątkowego frontalnego portretu cesarza Rudolfa II, nadesłanego przez malarza w prezencie

<sup>41</sup> W. Kriegeskorte, wyd. cyt., s. 38.

<sup>42</sup> Tamże, s. 24–27.

<sup>43</sup> W. Kriegeskorte, wyd. cyt., s. 48; J. Zydorowicz, wyd. cyt., s. 96.

<sup>44</sup> Tamże, s. 93–98.



z Mediolanu do Pragi w ostatnim okresie życia i twórczości, gdy pozwolono mu wrócić w rodzinne strony na zasłużoną, choć nie bezczynną emeryturę. Przedstawienie Rudolfa II jako Wertumnusa, czyli rzymskiego (a właściwie etruskiego) boga przemian i wegetacji, na którego wizerunek składają się kwiaty, owoce i inne płody rolne z różnych pór roku, uzmysławia w syntetycznej formie sposób myślenia malarza i reprezentowanej przez jego sztukę epoki. Tym razem nie ma równowagi pomiędzy relacją wewnętrzną i zewnętrzną, gdyż portret Rudolfa II stanowi zamknięty świat i stajemy przed nim jak przed w pełni samodzielnym unaocznieniem czystej podmiotowo-przedmiotowej relacji. Jest on równocześnie swoistym rodzajem „pejzażu antropomorficznego”, będącego cesarską alegorią, w której zamknięte jest całe bogactwo flory – świata zharmonizowanego, pozostającego we władaniu cesarza rzymskiego narodu niemieckiego.

Nawiasem mówiąc, znawcy twórczości Arcimboldiego twierdzą, że obok alegorycznych portretów malował on także w ścisłym tego słowa znaczeniu „pejzaże antropomorficzne”. 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 2007–2008<sup>45</sup>.

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 między innymi 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*)<sup>46</sup>. Nawet jeśli uznamy dynastyczny wymiar tej interpretacji już tylko za historyczny i odsuniemy na bok jakże często groteskową, czy wręcz komiczną, wymowę tych obrazów, czytelną prawdopodobnie za czasów Arcimboldiego tak jak i dzisiaj, niewątpliwie aktualne pozostanie wrażenie harmonii podmiotowo-przedmiotowej, nierównanego ładu świata, w którym mikrokosmos z makrokosmosem tworzą spójną, nierozzerwalną całość.

---

<sup>45</sup> Ph. Morel, *Le têtes composés d'Arcimboldo, les grotesques et l'esthétique du paradoxe*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, wyd. cyt., s. 226.

<sup>46</sup> S. Ferino-Pagden, wyd. cyt., s. 144–145.

Warto na koniec zwrócić też uwagę, że w kategoriach przyjętych przez Umberta Eco w książce *Szaleństwo katalogowania* najślawniejszy obraz włoskiego mistrza należałoby uznać za tak zwany katalog zamknięty. Do *Wertumnusa* Arcimboldiego można odnieść to, co Eco napisał o opisywanej przez Homera tarczy Achillesa: „Wszystko, co Hefajstos chciał powiedzieć, jest wewnątrz tarczy, nie ma ona zewnątrz, jest światem zamkniętym w sobie”<sup>47</sup>. 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”<sup>48</sup>.

\* \* \*

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 w kontekście oddziaływania sławnej kolekcji cesarza Rudolfa II<sup>49</sup>. Równocześnie twórczość filmowa, a także pozafilmowa artysty wykazuje wiele cech, jak twierdzą niektórzy badacze, zacierających 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 Surrealistycznej<sup>50</sup>.

Najbardziej czytelnym przejawem inspiracji malarstwem Arcimboldiego są pojawiające się w kilku filmach czeskiego artysty (ale także w wielu jego pracach plastycznych) wyprofilowane głowy, zbudowane czy skonstruowane na tych samych zasadach co głowy włoskiego manierysty.

<sup>47</sup> U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 12.

<sup>48</sup> Tamże, s. 15.

<sup>49</sup> A. M. Ripellino, wyd. cyt., s. 112.

<sup>50</sup> M. O’Pray, *Jan Švankmajer: A Manierist Surrealist*, [w:] *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, ed. P. Hames, London 2008, s. 42–43. W najnowszych badaniach nad dziełami Švankmajera, zarówno twórczością filmową, jak i pozostałą działalnością artystyczną, kontynuowane są interpretacje wskazujące na bardzo silne związki manieryzmu z surrealizmem. Por. prace Ivo Purša i Františka Dryje zamieszczone w obszernej monografii *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, eds. F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.

Zajmujemy się tutaj głównie filmami Švankmajera, a więc dokonaniem, których konstytutywną cechą jest akcja i ruch. Wiedza o tym, jak te głowy powstały i co się im przydarza, gdy przybierają finalny kształt, wypełnia treść kilku jego filmów i decyduje o reakcji odbiorców na losy tych zaskakujących, a zarazem dziwacznych i komicznych homunkulusów.

Na szczególne 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 do noszącego jego imię efektu, mamy do czynienia tylko w kilku filmach czeskiego artysty. Najgłośniejszy jest niewątpliwie film *Wymiary dialogu (Možnosti dialogu)*, zrealizowany w 1982 roku i obsypany licznymi laurami na międzynarodowych festiwalach, między innymi Złotym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie w 1983 roku i Grand Prix na festiwalu w Annecy w tym samym roku.

Film ten, składający się z trzech nowel, właściwie tylko w pierwszej odsyła bezpośrednio do koncepcji włoskiego mistrza. Jego bohaterami są bowiem trzy głowy, zestawione za każdym razem parami w różnych konfiguracjach, złożone z różnych przedmiotów: sprzętów kuchennych i różnego rodzaju środków spożywczych, skierowane profilami do siebie. Równie dosłownego podobieństwa do dzieła malarza można się dopatrzeć właściwie tylko we wczesnym filmie, z 1965 roku, pt. *Gra z kamieniami (Hra s kameny)*, gdzie głowy powstają właśnie z tytułowych kamieni.

Bezpośrednio do twórczości Arcimboldiego nawiązuje natomiast wczesny, dedykowany Rudolfowi II i przywołujący jego portret jako *Wertumnusa*, film pt. *Historia naturae – suita* (1967). W czołówce 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 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 wymienionych już wersji obrazów pod tytułem *Flora Nimfa* i *Flora*.

Nawet te nieliczne przypadki dosłownego nawiązania do twórczości malarskiej Arcimboldiego przez samą naturę budulca, z jakiego 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 w jedno dzieło (a więc faktycznie zespolenia tego, co u Arcimboldiego stanowiło dwa fizycznie odrębne obrazy, choć docelowo miało być razem łączone w dyptyk i tak prezentowane). Najbardziej wymowny 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, jakiej artysta współczesny, na bazie XX-wiecznych cywilizacyjnych doświadczeń, poddaje dzieło swojego praskiego poprzednika.

W tym miejscu można tylko wymienić główne manifestacje tej swoiście pojętej dialogicznej postawy czeskiego surrealisty. Należą do nich przede wszystkim, oprócz wymienionych, filmy z pierwszego okresu twórczości artysty: *Ostatnia sztuczka pana Schwarcewallda i pana Edgara* (*Poslední trik pana Schwarcewallda a pana Edgara*, 1964), *Trumniarnia* (*Rakvičkárna – Punch a Judy*, 1966), *Et cetera* (1966) oraz wszystkie trzy filmy należące do głośnej trylogii przedmiotu: *Mieszkanie* (*Byt*, 1968), *Piknik z Weissmannem* (*Picknick mit Weissmann*, 1969) i *Cichy tydzień w domu* (*Tichý týden v domě*, 1969), a także rzadsze już, ale bardzo wyraziste, zrealizowane po zakończeniu okresu przymusowego milczenia w latach siedemdziesiątych, filmy późniejsze: *Męskie gry* (*Mužné hry*, 1988) i *Jedzenie* (*Jídlo*, 1992). Każdy z nich, choć na różne sposoby, ilustruje konfrontację bohaterów między sobą i równie często ludzi z ich wytworami; w miejsce 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 (manierystyczno)-surrealistycznych filmów Švankmajera, trzeba 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 roku osiemdziesięcioletniego artystę w jego studiu i pracowni w wiosce Knovíz<sup>51</sup> oraz oglądając jego nowe prace, wystawione na sprzedaż w praskiej Artinbox Gallery<sup>52</sup>. Możliwe do oglądnięcia w obydwu miejscach obiekty, w tym zwłaszcza szokujące, stworzone z użyciem szczątków zwierzęcych 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 kontestacji<sup>53</sup>.

#### GIUSEPPE ARCIMBOLDO – A HARBINGER OF JAN ŠVANKMAJER’S CINEMA

##### ABSTRACT

Artistic output of Jan Švankmajer, the Czech surrealist and author of object animations, was from its very beginning closely related to the painting and collecting activities of Giuseppe Arcimboldo – one of the most intriguing personalities of the 16<sup>th</sup> century Habsburg court, and the Emperor Rudolf II of the Prague’s Hradčany court in particular. The author of the article is primarily interested in the conceptual dimension of the painting works by the forerunner of Mannerism known for his concept of the object-subject (and micro-macrocosmic) harmony expressed in the idea of the universal dialogue. According to the Czech surrealist reinterpreting the achievements of his predecessor,

<sup>51</sup> W wiosce Knovíz pod Pragą, w pracowni i atelier, które przypominają współczesny gabinet sztuki i osobliwości, Jan Švankmajer aktualnie przygotowuje swój kolejny, już siódmy, aktorsko-animowany film pełnometrażowy. Według informacji udzielonej przez samego twórcę 8 lutego 2016 roku planowany film, inspirowany prozą braci Karela i Josefa Čapków i Franza Kafki, będzie nosił tytuł *Owady*.

<sup>52</sup> W Artinbox Gallery, przy ul. Perlovej 370/3, 110 00 Praha 1, w dniach 30.11.2015–20.02.2016, czynna była wystawa najnowszych obiektów, kolaży, grafik i rysunków czeskiego artysty, zatytułowana: JAN ŠVANKMAJER: LIDĚ SNĚTE / DREAM ON.

<sup>53</sup> B. Zmudziński, wyd. cyt., s. 63–72.

such perception of the dialogue supersedes both contemporary aggressive conflict resulting in degradation of humanity and the destruction of the rudimentary dimension of the relation between a human being and the surrounding world.

#### KEY WORDS

mannerism, surrealism, object, subject, cabinet of curiosities, dialogue, harmony, aggression, destruction, Giuseppe Arcimboldo, Jan Švankmajer

#### BIBLIOGRAFIA

1. *Anamorfosen – spel met perspectief / Anamorphoses – jeu de perspective*, ed. F. Lee-man, Köln 1975.
2. Baltrušaitis J., *Anamorfozy, albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009.
3. Beyer A., *La scène des princes. Esquisses et costumes d’Arcimboldo pour les fêtes et les tournois à la cour*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Milan 2007.
4. Bischoff U., *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*, Köln 1987.
5. Caillois R., *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2005.
6. Chryssouli G., *Surreally Human: Jan Švankmajer’s World of Self-Destructive Puppets*, “Theatralia” 2015, Vol. 18, No. 2.
7. Dryje F., *Jan Švankmajer, Surrealist*, [w:] *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, eds. F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.
8. Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009.
9. Ferino-Pagden S., *Giuseppe Arcimboldo. Artiste de cour, philosophe, rhétoricien, magicien, ou simple divertisseur?*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Milan 2007.
10. Helman A., *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk 2009.
11. Hocke G. R., *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003.
12. *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, eds. F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.
13. *Kabinet Jana Švankmajera*, ed. I. Melicherčik, Bratislava 2014.
14. Kriegeskorte W., *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002.
15. Morel Ph., *Le têtes composés d’Arcimboldo, les grotesques et l’esthétique du paradoxe*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Milan 2007.
16. O’Pray M., *Jan Švankmajer: A Manierist Surrealist*, [w:] *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, ed. P. Hames, London 2008.
17. Peiry L., *Art Brut. The Origins of Outsiders Art*, trans. J. Frank, Paris 2001.
18. Pietrasik Z., *Spokój olimpijski*, „Polityka” 2012, nr 31.

19. Purš I., *'Kunstkamera' as Švankmajer's microcosm*, [w:] *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, eds. F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.
20. Ripellino A. M., *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997.
21. Švankmajer J., *Cabinets of Wonders. On Creating and Collecting*, trans. G. M. Paletz, O. Kálal, "The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists" 2011, No. 2.
22. Švankmajer J., *Dziesięcioro przykazań*, tłum. K. Wołosiuk, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 1: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005.
23. *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, ed. P. Hultén, London 1987.
24. *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, ed. P. Hames, London 2008.
25. Thévoz M., *L'art Brut*, Genève 1980.
26. Zmudziński B., *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*, „Estetyka i Krytyka” 2004–2005, nr 7/8.
27. Zmudziński B., *Animation as Detonation. Anti-Civilization and Counter-Cultural Aspects of the Philosophical Attitude of the Cinema of Jan Švankmajer*, [w:] *Obsession, Perversion, Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation*, eds. O. Bobrowska, M. Bobrowski, Bielsko-Biała 2016.
28. Zmudziński B., *Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer i inni. Od gabinetów sztuki i osobliwości do kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
29. Zmudziński B., *Zamknięte przestrzenie w filmach krótkometrażowych Jana Švankmajera – dziedzictwo i konwersja preindustrialnej wyobraźni*, „Studia Humanistyczne AGH” 2015, nr 4.
30. Zuffi S., *Historia: Quattrocento, Międzynarodowa „maniera”*, [w:] *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. S. Zuffi, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2001.
31. Zydorowicz J., *Twarze manieryzmu i twarze surrealizmu w kontekście przedstawień antropomorficznych*, „Kultura współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka” 1998, nr 2–3.