

BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI

ANIMACJA PRZEDMIOTOWA JANA ŠVANKMAJERA  
WOBEC TRADYCJI PRZEDSTAWIEŃ  
MARTWEJ NATURY

Czeski artysta – plastyk i twórca animacji – Jan Švankmajer należy do najoryginalniejszych autorów filmowych ostatnich dziesięcioleci. Jest reprezentantem ekranowych surrealistów i przedstawicielem animacji przedmiotowej<sup>1</sup> – jednej z tradycyjnych technik filmu trikowego, w tej słabo zaludnionej artystycznej krainie, która z jednej strony graniczy z animacją lalkową, z drugiej z zainscenizowanymi przedstawieniami kukielkowymi i teatrem przedmiotu<sup>2</sup>. W pracy proponuję umieszczenie dzieła Švankmajera w perspektywie malarskiej tradycji przedstawień martwej natury. Na pierwszy rzut oka propozycja ta wydaje się może kontrowersyjna, gdyż ruch i życie, które ten artysta wlewa w przedmioty, jest jawnym zaprzeczeniem idei, tkwiącej u podstaw rozwoju XVI-, a zwłaszcza XVII-wiecznej martwej natury. Jestem jednak przekonany, że można jej bronić jako propozycji wyznaczającej nową perspektywę w badaniach nad twórczością Švankmajera.

---

Martwa natura, podobnie jak pejzaż, w pełni rozwinęła się jako samodzielny gatunek malarskiej wypowiedzi dopiero po utracie przez sztukę religijną średniowiecznego monopolu na artystyczny przekaz wizual-

---

<sup>1</sup> Do innych znaczących przedstawicieli animacji przedmiotowej należą m.in.: Polacy – Jan Lenica i Walerian Borowczyk, oraz amerykańscy twórcy – bracia Stephen i Timothy Quay. Ci ostatni złożyli praskiemu artyście swoisty hołd filmem *Gabinet Švankmajera – praski alchemik filmu* (1984).

<sup>2</sup> Por. m.in. pracę na temat polskiego teatru lalek, w której ostatni rozdział poświęcony został teatrowi przedmiotu. J.E. Wiśniewska *W poszukiwaniu złotego klucza. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945-1970)* Łódź 1999 s. 194 i n.

ny<sup>3</sup>. Motyw martwej natury obecny był w malarstwie już od czasów starożytnych, ale prawdziwą karierę – jako autonomiczny temat – zrobił dopiero w wyniku przemian zapoczątkowanych przez renesansowy przełom<sup>4</sup>. Było to wyrazem – z jednej strony – desakralizacji artystycznej komunikacji społecznej i zintensyfikowanego przez reformację zainteresowania świecką stroną życia ówczesnej klasy średniej. Z drugiej – rozwoju szybko bogacącego się mieszczaństwa, szukającego w coraz wyższym standardzie życia, a więc także w wytworach rzemiosła i twórczości artystycznej, potwierdzenia swojej pozycji materialnej i społecznej<sup>5</sup>.

Sam termin „martwa natura” nie od razu nabrał tego znaczenia, które bliskie jest współczesnym malarskim i fotograficznym przedstawieniom przedmiotów codziennego użytku i które dominuje 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 ponadczasny aspekt życia ludzkiego, duchowy wymiar naszej egzystencji<sup>6</sup>. 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 reposé* (natura nieruchoma)<sup>7</sup>, 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

<sup>3</sup> Por. Ch. Sterling *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX J.* Polakówna, W. Łuski (tł.) Warszawa 1998.

<sup>4</sup> Tamże, s. 47 i n.

<sup>5</sup> Por. S. Zuffi (red.) *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje* K. Wanago (tł.) 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 ową tendencję słowami: „Cierpliwa analityczna obserwacja i drobiazgowo wykonane czynią z tych obrazów dzieła ducha prymitywnego. Wyczuwa się w nich niezwykle zapał 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” (Ch. Sterling *Martwa natura...* wyd. cyt. s. 68).

<sup>6</sup> Por. S. Zuffi (red.) *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje* wyd. cyt. s. 67-69.

<sup>7</sup> Termin „martwa natura” przyjmuje się dopiero od połowy XVIII wieku. Por. Ch. Sterling *Martwa natura...*, wyd. cyt. s. 62-63.

zerwanych i umieszczonych w wazonach świeżych kwiatów, jadła przygotowanego właśnie do spożycia<sup>8</sup>. 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.

Choć martwe natury z epoki rozkwitu malarskiego gatunku wyrażały przede wszystkim pochwałę panowania człowieka nad otoczeniem, podporządkowywania go oraz czynienia użytecznym w jak najszerszym tego słowa znaczeniu, i – co za tym idzie – uprawiały rodzaj apologii przedmiotowości, to, z drugiej strony, 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, przepelnione nad wyraz czytelną symboliką śmierci<sup>9</sup>. Choć ich miejsce w panoramie tematów właściwych omawianemu gatunkowi wydawać się może graniczne, wyrastały one z głównego nurtu gatunku, z założonego ideowego stanowiska, czyniącego martwotę i bezruch przesłanką 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

---

<sup>8</sup> 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” (S. Zuffi *Martwa natura...* wyd. cyt s. 94).

<sup>9</sup> Por. tamże, s. 245-251.

się przedmiotowego motywu zaczyna powoli znikać z przestrzeni podmiot będący przyczyną zastanego stanu rzeczy. W tym zniknięciu jest coś konwencjonalnego, a nawet symbolicznego, bo przecież martwe natury w znakomitej większości są świadectwem człowieczej obecności, a tym bardziej aktywności, może nie teraźniejszej, ale całkiem niedawnej. Obok przeniknięcia przedstawionego świata przedmiotowego specyficznym ludzkim pierwiastkiem, uczłowieczenia otoczenia poprzez akt 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 rozwoju<sup>10</sup>.

\* \* \*

Spośród wielu możliwych interpretacji dzieła malarskiego Giuseppe Arcimboldiego (ur. 1527) – włoskiego artysty, działającego na cesarskim dworze Ferdynanda I, Maksymiliana II i Rudolfa II w Wiedniu, a przede wszystkim w Pradze w latach 1562-1587<sup>11</sup>, znanego na całym świecie jako twórca bodaj najoryginalniejszych portretów i wizerunków w historii malarstwa – interpretacja wiążąca jego obrazy z fenomenem kulturowym martwych natur wydaje się dziś najbardziej aktualna i zarazem ponadczasowa<sup>12</sup>. Ten niezwykle artysta, znany i ceniony w swojej epoce jako – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – scenarzysta, scenograf, kostiumolog i reżyser dworskich uroczystości, a także architekt, inżynier i uczonek, może być również uznany za kustosza pierwszych muzealnych zbiorów, zwanych w obszarze kultury języka niemieckiego *Kunstkammeren* i *Wunderkammeren*, czyli *Gabinetami Sztuki* i *Gabinetami Osobliwości*. Stanowiły one kolekcje niezwykle cennych przedmiotów, budzących zachwyt i zdumienie elitarnej publiczności. W gabinetach

---

<sup>10</sup> Stefano Zuffi, komentując pochodzące z połowy XVI wieku obrazy Pietera Aertseny 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 *Martwa natura...* wyd. cyt. s. 42).

<sup>11</sup> Por. W. Kriegeskorte *Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)* E. Tomczyk (tł.) Kolonia 2002 s. 14-22.

<sup>12</sup> Interpretację tę zasugerował André Pieyre de Mandiargues, pisząc o antropomorficznych martwych naturach. (por. A. Pieyre de Mandiargues *Das Wunder Arcimboldo* Kolonia 1978). Podobnie rzecz ujmują również Charles Sterling w wielokrotnie przywoływanej wyżej pracy (por. Ch. Sterling *Martwa natura...* wyd. cyt. s. 59).

tych gromadzono nie tylko dzieła sztuki, lecz także oryginalne, sprowadzone nieraz z bardzo odległych stron świata obiekty, osobliwe w kształtach, często obce doświadczeniu ówczesnego Europejczyka – będące zarówno tworam natury, jak i dziełami rąk ludzkich<sup>13</sup>.

Na tym tle twórczość malarska Arcimboldiego – artysty pochodzącego z Mediolanu i tam wykształconego w duchu osiągnięć renesansowej nauki, filozofii i sztuki, który z trudnych już dzisiaj do ustalenia przyczyn zaczął w roku 1563 malować swoje typologiczne i alegoryczne portrety – musiała być równocześnie odbierana jako eksperymentująca na obszarze martwej natury. Historycy sztuki dla tego podwójnego sposobu postrzegania ukuli, pochodzący od nazwiska artysty, termin „efekt Arcimboldiego”<sup>14</sup>. 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 włoskiego mistrza – prawodawcy tego efektu – jak na misę z warzywami i jak na tytułowego *Ogrodnika* (ok. 1590); jak na pełne mięsów suto danie, a równocześnie, jak na portret *Kucharza* (ok. 1570).

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

Wymiar kulturowy i znaczenie niezwykłych wizerunków Arcimboldiego wydaje się do dzisiaj zaskakująco wielorakie. Można rozumieć, jak wspaniale pasowały one do kolekcji przedmiotów 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 sztuki, w tym także obrazów przedstawiających martwe natury. Pośród nich szczególnie cennymi eksponatami musiały być

<sup>13</sup> Por. S. Zuffi (red.) *Martwa natura...* wyd. cyt. s. 253-259. Gustav René Hocke w następujący sposób charakteryzuje zadanie Arcimboldiego i specyfikę tych muzealnych 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* M. Szalsza (tł.) Gdańsk 2003 s. 254.

<sup>14</sup> Por. publikację przygotowaną z okazji weneckiej wystawy *Arcimboldo Effect* w 1987 roku *Arcimboldo Effect* Londyn 1987.

antropomorficzne martwe natury: wizerunki i portrety z warzyw, owoców, kwiatów, ryb, ptactwa, korzeni, gałęzi, dziczyzny, płodów rolnych, wiktuałów itd. Wydawać się musiały doskonałymi przykładami tak fascynującego epokę łączenia kultury z naturą, wyrastania 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 muzea w Wiedniu, Sztokholmie, Monachium, Madrycie i Paryżu – wydają się, zwłaszcza dzisiaj, niezwykle dobitnym i donośnym głosem z przeszłości w dyskusji na temat miejsca człowieka w świecie, relacji pomiędzy nim a jego otoczeniem. Uświadamiają, w jakich stosunkach pozostaje człowiek ze światem, z którego korzysta i nad którym zdaje się triumfować. Ten aspekt twórczości Arcimboldiego, oddalający dzieło artysty od pierwotnej dynastycznej wykładni<sup>15</sup>, pozostaje w związku z panteistycznymi interpretacjami jego dzieł. Kluczowymi są tu, wykorzystane także w interpretacji dynastycznej, pojęcia makro- i mikrokosmosu<sup>16</sup>. Kulturowy i filozoficzny wymiar „efektu Arcimboldiego” polega na tym, że przez ludzki mikrokosmos wyrażony zostaje makrokosmos świata nas otaczającego, albo inaczej, co być może należy odczytać jako przestrożę, makrokosmos świata zostaje zredukowany do mikrokosmosu człowieka.

Antropomorficzne martwe natury włoskiego artysty sprawiają dokładnie przeciwstawne 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 Löw ben Becalel stworzył Golema – on wykreował przybierającego różne oblicza *homunculusa* i nie tyle nie umiał, ile nie widział potrzeby znalezienia sposobu, aby tchnąć w niego życie.

---

<sup>15</sup> 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 idee Fonteó [chodzi o Giovanni Battistę Fonteó – współczesnego Arcimboldiemu autora poematu *Obrazy czterech pór roku i czterech żywiołów namalowane przez cesarskiego malarza Giuseppe Arcimbolda* – przyp. B.Z.], że cesarz rządził porami roku i żywiołami. A więc świat owoców lub zwierząt, które tworzą głowę, symbolizują harmonię istniejącą pod łaskawym panowaniem Habsburgów. Podobnie istnieje także harmonia między żywiołami i porami roku symbolizująca pokój za panowania Maksymiliana II”. W. Kriegeskort *Giuseppe Arcimboldo...* wyd. cyt. s. 48.

<sup>16</sup> Por. tamże.

\* \* \*

Animacja przedmiotowa w tym podobna jest do innych technik filmu animowanego, że wprawia w ruch to, co nieruchome. Tym zaś się od nich różni, iż 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 techniką pośrednią między klasyczną kreskówką a animacją obiektów. Dotyczy bowiem lalek cechujących się podobieństwem do ludzkich postaci, z drugiej strony jej punktem wyjścia jest martwota właściwa przedmiotom nieożywionym.

Twórczość filmowa Jana Švankmajera pozostaje w kręgu determinowanych przez ową technikę 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 przedmiotowa<sup>17</sup>, 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) i *Don Juan* (1970) wyrastają zarówno z żywej do dziś tradycji czeskiego teatru marionetek, filmu kukielkowego, jak i z jego własnych artystycznych doświadczeń. W gruncie rzeczy są to zarejestrowane na taśmie marionetkowe przedstawienia teatralne, jakie do dzisiaj budzą w Pradze ogromne zainteresowanie czeskiej i międzynarodowej publiczności<sup>18</sup>.

Druga połowa lat 60. to okres, w którym równolegle do tych realizacji pojawiają się pierwsze filmy rozwijające ideę animacji przedmio-

<sup>17</sup> Por. B. Zmudziński „Jan Švankmajer. We władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa” w: G. Stachówna, J. Wojnicka (red.) *Autorzy kina europejskiego* Kraków 2003 s. 217-233.

<sup>18</sup> 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.

towej. Trzy 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 wojnę (zwłaszcza w filmach: *Mieszkanie* i *Piknik z Weissmannem*). 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 celom 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 nie tyle w trzech wspomnianych filmach, ile w innych obrazach 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, lecz także 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 podmiotowości i w pierwszym rzędzie – wolności.



Tylko do pewnego stopnia zbieżna z tym jest wymowa drugiego ze wspomnianych filmów. *Historia naturae – suita* – 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 ich rozwoju.

\* \* \*

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 roku – można bez cienia wątpliwości powiedzieć, że mogłyby znaleźć się jako eksponaty w XVI i XVII-wiecznych *Gabinetach Sztuki* i *Osobliwości*. Kiedy sięgamy po – wydany z tej okazji, liczący ponad 650 stron – katalog<sup>19</sup>, przekonujemy 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 osobliwe można dopiero uznać wytwory radykalnych artystów ubiegłego wieku, równie chętnie oddających się twórczości malarskiej, jak i tworzeniu różnego rodzaju fantastycznych obiektów.

Na wspomnianej wystawie udział eksponatów reprezentujących bogaty dorobek czeskiego surrealizmu<sup>20</sup> 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 – zazwyczaj tworzonych na potrzeby realizowanych filmów

<sup>19</sup> W. Hofmann *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* Wiedeń 1987.

<sup>20</sup> Por. katalog, wydany z okazji wystawy czeskiego surrealizmu lat 1929-1953 w *Galerie blavního města Prahy* w 2000 roku. *Český Surrealismus 1929-1953. Skupina surrealistů v ČSR: události, vztahy, inspirace* Praga 2000.

– 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, a z drugiej – truwaje, czyli przedmioty znalezione<sup>21</sup>. Na szczególną uwagę w twórczości czeskiego surrealisty zasługują też tworzone od połowy lat 70. przedmioty taktylne, będące wynikiem jego badań nad dotykiem i jego powiązaniem z innymi zmysłami<sup>22</sup>.

Zaproponowany w tym tekście punkt widzenia dotyczący dzieła Švankmajera, który polega na traktowaniu pojawiających się w jego filmach przedmiotów jako surrealistycznych obiektów, wpisujących się w europejską tradycję martwych natur, musi w pierwszym rzędzie uwzględniać powiązania jego 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 Arcimbolda, w filmach czeskiego surrealisty odpowiada, doprowadzający do zniszczenia owej harmonii, agresywny dialog 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)<sup>23</sup>. Giuseppe Arcimboldi, potwierdzając te odna-

<sup>21</sup> Por. K. Janicka *Surrealizm* Warszawa 1985 s. 185.

<sup>22</sup> Podjęcie przez Švankmajera badań nad dotykiem i przedmiotami taktylnymi pozostawało w związku z zakazem kręcenia w latach 70. filmów. 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” („Jestem surrealistą. Z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudziński” *Kino* 2002 nr 4 s. 56.

<sup>23</sup> W. Kriegeskorte *Giuseppe Arcimboldo...* wyd. cyt. s. 48.

lezione podobieństwa, profiluje obrazy raz w lewo, raz w prawo, aby w każdej parze żywioły i pory roku patrzyły na siebie i prowadziły z sobą harmonijny dialog. Odkrywając tę harmonię i nadając jej antropomorficzny kształt poprzez bezruch, mumifikuje kosmiczny ład świata i człowieka, makro- i mikrokosmosu.

Švankmajer od pierwszego filmu postępuje inaczej. Oczywiście jest, że podejmuje dzieło Arcimboldiego w tym miejscu, w którym tamten je pozostawia. Wprawiając zastygły świat włoskiego malarza w ruch, czyni to jednak z perspektywy późniejszych, wielowiekowych doświadczeń: poczynając od osiągającej apogeum 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.

Bezruch i śmierć rzadko stanowią punkt wyjścia filmów Švankmajera, np. *Kostnica* (1970), najczęściej bywają efektem procesu rozkładu i destrukcji, który artysta zaczyna rejestrować w miejscu, gdzie Arcimboldi doprowadził swoje antropomorficzne martwe natury – *Wymiary dialogu* (1982), *Ciemność, światło, ciemność* (1989), *Jedzenie* (1992). Za manifestacyjny przykład tej kontynuacji uznać trzeba ożywienie w filmie *Flora* (1989) – jednym z ostatnich krótkometrażowych filmów artysty – obrazu manierystycznego artysty pochodzącego z 1591 roku. Zniewolona, skrępowana kobieca postać, stworzona z warzyw i owoców, schnie i rozkłada się na naszych oczach „z pragnienia”, gdyż nie może sięgnąć po szklankę wody, której spożycie staje się warunkiem przedłużenia jej egzystencji.

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 za pomocą filmów sytuację współczesnego człowieka, który stracił swoje pierwotne miejsce w świecie, potraktował 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 roz-

wija 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, a nawet 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 przyjrzeć 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 głośnej pracy *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*<sup>24</sup>. Szczególnie przydatne są tu przeprowadzone przez niego 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, na którym, jak u mało którego spośród współczesnych artystów, żądza śmierci napotyka opór ze strony woli życia<sup>25</sup>. W wizji czeskiego artysty

<sup>24</sup> E. Fromm *Anatomia ludzkiej destrukcyjności* J. Karłowski (tł.) Poznań 1998. (Por. zwłaszcza rozdział 12: „Agresja złośliwa: nekrofilia” s. 366-415).

<sup>25</sup> Wśród współczesnych – aspirujących do miana artystów – postaci medialnych, sytuujących się na przeciwstawnym do Jana Švankmajera biegunie, należy niewątpliwie umieścić Gunthera von Hagensa – autora głośnej wystawy *Światy ciała (Körperwelten)*, która eksponowana była m.in. w Japonii, Korei, Niemczech, Wielkiej Brytanii i Belgii, w czasie kilkunastu miesięcy gromadząc ponad 14 milionów widzów. Ten niemiecki konserwator zwłok opracował metodę tzw. elastycznej plastynacji i stosując ją przygotowuje przede wszystkim ludzkie, ale i zwierzęce zwłoki jako eksponaty do nauki anatomii w akademiach medycznych oraz – z czego stał się sławny – eksponaty do kontrowersyjnych „wystaw plastycznych”. Niemiec dziennikarze S. Röbel i A. Wassermann w taki sposób ujmują jego „światopogląd”: „Według niego, zwłoki – z chwilą, gdy staną się przedmiotem badań anatomicznych – nie są już szczątkami ludzkimi. Od tej pory mówi się tylko o „preparacie”, czyli o rzeczy” (por. przedruk w *Forum* 4/2004 s. 58-61,

---

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 otoczenie<sup>26</sup>.

---

### Jan Švankmajer – Objectified Animation and the Tradition of Presentation of Still Life

This paper takes up the interpretation of the film by Czech surrealist Jan Švankmajer, whose artistic creativity is inspired by 16<sup>th</sup> century Milanese painter Giuseppe Arcimboldi's works. The author proposes looking at both artists' creative output through the prism of the tradition of presentation of still life. Developing the Italian mannerist's concept, the Czech director opposes in his films the idea of death and stillness which forms the basis for the still life regarded as modern cultural phenomenon. A point of view suggested here allows for the interpretation of necrophiliac motives present in Švankmajer's objectified animations with the use of Erich Fromm's findings from his famous work *The Anatomy of Human Destructiveness*.

Bogusław Zmudziński – email: etiuda@rotunda.pl

---

z tygodnika *Der Spiegel* 19.01.2004 artykułu S. Røbela, A. Wassermann „Handlarz śmiercią”).

<sup>26</sup> Por. J. Švankmajer „Z ankiet i wywiadów” *Kwartalnik Filmowy* 1997-1998 nr 19-20 s. 238.