

Marta Maciejewska

Ludzkie marionetki w krwistym teatrze : mięso w filmach pełnometrażowych Jana Švankmajera

Kultura Popularna nr 4 (42), 118-127

2014

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta Maciejewska

**Ludz-
kie ma-**

**rionetki w krwi-
stym teatrze**

*Mięso w filmach
pełnometrażowych
Jana Švankmajera*

Jan Švankmajer, czeski reżyser, w historii kina zapisał się jako twórca surrealistycznych, krótkometrażowych animacji. Zdecydował się jednak całkowicie zrezygnować z tego medium, by poświęcić się filmowi pełnometrażowemu. Zmiana środków nie łączy się jednak w tym przypadku ze zmianą treści: podsyty psychoanalizą Zygmunta Freuda charakter zachowały także długie metraże Czecha, ukazujące te same motywy, które powracały wielokrotnie w jego krótkich filmach

Śledząc dorobek czeskiego reżysera, można dostrzec, że w swoich krótkometrażowych filmach niejednokrotnie prezentował on destrukcyjną naturę jedzenia oraz upadanie konsumentów przez akt spożywania, na przykład w *Jedzeniu* (1992) czy *Wymiarze dialogu* (1982). Szczególną uwagę warto zwrócić ponadto na wyraźnie wyodrębniające się w tych animacjach mięso, które wielokrotnie wydaje się ohydne, niemal niezdatne do spożycia, a także staje się obiektem żartów, jak chociażby tańczące kotlety w *Zakochanym mięsie* (1989). Co więcej, reżyser ukazuje także akty kanibalizmu i autokanibalizmu (oba znaleźć można w *Jedzeniu*), w których człowiek traci podmiotowość i staje się jednostką wyłącznie fizyczną przeznaczoną do pożerania i bycia pożartą.

Ukazywanie jedzenia, a w szczególności mięsa, jako niszczącego jednostkę ludzką, stało się znakiem rozpoznawczym filmów Švankmajera. Te odrażające obrazy mogą być związane z zaburzeniami jedzenia, na które podobno cierpiał reżyser. Co ważne, jak sam podkreśla w autorskich *Dziesięciorgu przykazaniach*, filmowiec w swojej sztuce powinien dać ujście największym obsesjom, podświadomie czyniąc je przedmiotem dzieła: „Obsesje są relikami dzieciństwa. [...] 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” (Švankmajer, 2005: 408).

Podłoże psychoanalityczne w twórczości Czecha ma zarówno tematyka, jak i oniryczny, nasycony symbolami język filmów. Mięso nieustannie powracające w jego obrazach, zarówno krótko-, jak i pełnometrażowych, prawdopodobnie jest jedną z uwidaczniających się na ekranie obsesji, których funkcję reżyser definiuje w powyższych słowach. Švankmajer potwierdza to zresztą w rozmowie z Peterem Hamesem:

Destrukcja w moich filmach ma korzenie ideologiczne i filozoficzne. Nieszczercze byłoby zaprzeczyć, że kiedy robię film, niektóre destrukcyjne postawy (zwłaszcza w odniesieniu do jedzenia) przywołują moje ukryte uczucia. Ale tutaj cofalibyśmy się do moich zmagani z dzieciństwa. Jestem kolekcjonerem [uczuć], choć niesystematycznym. Z moich chaotycznych uczuć zbieram wrażenia, które odnajduję w konkretnych obiektach – dziełach sztuki, wytworach natury czy innych przypadkowo znalezionych. Te przedmioty nie są dla mnie martwymi artefaktami. Z radością powierzam im główne role w swoich filmach (Hames, 2008: 116).

Mięso jako produkt spożywczy najbardziej przypominający ludzkie ciało, będzie więc sugerowało niszczącą rolę konsumpcji oraz kolejne etapy rozkładu i śmierci.

W prezentowaniu obsesji reżysera, w tym między innymi jedzenia czy mięsa, istotne znaczenie ma zmiana metrażu filmów z krótkiego na długi.

Marta Maciejewska – polonistka, filmoznawczyni, anglistka. Prelegentka Nowych Horyzontów Edukacji Filmowej, członkini DKF-u „Miłość Blondynki”. Na Uniwersytecie Gdańskim przygotowuje rozprawę doktorską o filmach pełnometrażowych Jana Švankmajera pod kierunkiem Krzysztofa Kornackiego. deceive@o2.pl

W rozmowie z Bogusławem Zmudzińskim Švankmajer, zapytany o tę kwestię, odpowiedział: „Decydujący jest temat, to on narzuca środki: rodzaj animacji i długość filmu. Kręcę filmy długometrażowe dlatego, że mam tematy na długie filmy” (Zmudziński, 2002: 56). Problematyka filmów Czecha po wydłużeniu metrażu nie zmieniła się. Co więcej, pewne kwestie, które w kilku- bądź kilkunastominutowych formach były jedynie marginalne, w dłuższych obrazach są rozwijane i nabierają większej wartości. Mięso, dotąd epizodyczne i pojawiające się jedynie w kilku animacjach Czecha, stało się motywem powracającym w kolejnych obrazach, łączącym je; wielokrotnie jest także komentarzem do postępowania bohaterów.

Mały Otik. Makabryczna zabawa jedzeniem

Spośród filmów pełnometrażowych czeskiego surrealisty najbardziej brutalnym pod względem prezentowania mięsa jest *Mały Otik* (2000). Jest to adaptacja *Ociosanka*, baśni morawskiej utrwalonej w formie literackiej przez Karla Jaromira Erbena, a właściwie makabryczny komentarz do niej. W filmie, podobnie jak w literackim pierwowzorze, pieńek przypominający kształtem małe dziecko zostaje ożywiony matczyną miłością kobiety, która go znalazła. Stwór nie jest w stanie uciszyć nieustannie towarzyszącego mu od pierwszych chwil życia wilczego głodu, który zmusza go do pożerania coraz większych porcji: początkowo za posiłek służą mu ogromne porcje chleba i kaszy, jednak gdy okazują się one niewystarczające, ożywiony pień zaczyna zjadać ludzi.

Baśń spisana przez Erbena cechuje charakterystyczne dla tego gatunku uproszczenie – nie doszukamy się tam szczegółowych opisów pożerania postaci. Znajdziemy tu zbieżność z Czerwonym Kapturkiem, co zauważa Jan Jaroš: „Bajka nie zaciera swej horrorowej proveniencji, bliskiej Czerwonemu Kapturkowi – podobnie jak wilk, Ociosanek zjada osoby ze swego pobliża i skończy podobnie jak wilk. Kiedy rozetną mu brzuch, wyjdą z niego wszyscy, których zjadł” (Jaroš, 2001: 26). W filmie historii tej dodano brutalności, której brak w literackim pierwowzorze. Pożeranie ludzi, w baśni ujęte w formie połykania w całości, tutaj jest już widoczne: postaci, które zjada Otik (kot, listonosz, pracownica opieki społecznej), zostają rozerwane na strzępy, a ich mięso – obgryzione do kości. Wyraźnie widać poszczególne organy wewnętrzne jednej z ofiar (między innymi wątrobę, którą Otik rzuca na przeszklone drzwi swojego pokoju). Obrazu dopełniają krzyki zjadanej żywcem kobiety. W filmie kilkakrotnie pojawiają się także szkielety ofiar z pozostałościami surowego, zakrwawionego mięsa.

Tytułowy bohater nie pożera ludzi od chwili, w której został ożywiony. Niemniej jego zachłanność jest nieuchronna, co zapowiada przydomek „Ociosanek”, jak wciąż przez pomyłkę określa go ojciec. Monika Marlicka-Robert, odwołując się do wypowiedzi Švankmajera, następująco opisuje etymologię tego określenia:

Jak wyjaśnia reżyser, tytuł utworu w języku czeskim (*Otesánek*) odsyła do słowa ociosywać (*otesávat*), które po dodaniu końcówki -anek tworzy zdrobnienie rzeczownika używane najczęściej w odniesieniu do dzieci. W ten sposób powstało popularne w Czechach metaforyczne



określenie osoby uwielbiającej dużo jeść, chorobliwie wręcz żarłocznej, konsumującej nie tylko produkty nadające się do spożycia (Marlicka-Robert, 2013: 166).

Szkielet ofiary Otika,
Mały Otik (2000)

Początkowo przybrani rodzice Otika próbują karcić go ogromnymi porcjami: w filmie pojawiają się sceny, w których dostrzegamy siatki pełne zakrwawionego mięsa oraz wielki garnek z mięsem gotowanym, bezkształtnym i nieapetycznym. Pieńkowi nie chodzi o jakość, a o ilość jedzenia. Z tego powodu nie jest w stanie nasycić swojego głodu porcjami mięsa i musi zjadać zbudowane z niego istoty w całości. Jego potrzeby stale rosną i nie jest w stanie ich zgałuszyć. Peter Hames pisze o nim jako o postaci ucieleśniającej fizjologiczne potrzeby i zachowania człowieka: „Otik staje się reprezentacją podstawowych sił – pożądania, głodu, przemocy, kanibalizmu” (Hames, 2008: 97). Drewniany potwór z filmu Švankmajera jest więc symbolem Darwinowskiej walki o byt, w której jednostka, by przetrwać, musi poddać się instynktom jednocześnie ją niszczącym i pozwalającym jej przeżyć.

W *Małym Otiku* jedynym, co może definiować jednostkę ludzką, jest mięso, z którego jest ona zbudowana. Człowiek w filmie Švankmajera staje się pożywieniem dla silniejszej istoty i nie jest w stanie zmienić swojej pozycji w łańcuchu pokarmowym na bardziej uprzywilejowaną. Jego status zostaje sprowadzony do minimum: życie jednostki kończy się w chwili, gdy jej ciało potrzebne jest innej jednostce dla zaspokojenia jej potrzeb (a tym samym: ktoś musi umrzeć i stać się wyłącznie mięsem, aby ktoś inny mógł żyć). Co ciekawe, przybrani rodzice Otika, Karel i Božena Horákové, początkowo nie są przerażeni ani zdziwieni tym, że potwór pożera ludzi – raczej obwiniają

się za to, że go nie upilnowali zamiast przejmować się losem ofiar Otika. Bohaterowie postępują tak, jakby pokornie zgadzali się z tym, że człowiek, jako istota zbudowana z mięsa, jest pożywieniem, jak każde inne zwierzę.

Pomimo brutalności obrazów, w *Małym Otiku* umięśnianie człowieka i jego pożeranie stają się obiektem kpiny czy dziecięcej zabawy. Otik, choć jest rozrastającym się do niebotycznych rozmiarów, bezwzględny potworem, zostaje ożywiony jako dziecko i – paradoksalnie – przez całą akcję filmu zachowuje się stosownie do wieku. Także Monika Marlicka-Robert w swojej analizie filmu zaznacza, że potworna powierzchowność Otika jest myląca: „Pomimo swojego okrutnego oblicza i przerażającego wyglądu (zbliżenia twarzy potwora ukazują jego wampiryczne uzębienie, czerwone dziąsła i olbrzymi język), Otik łąka jak niemowlę i wykazuje właściwości charakterystyczne dla dziecka [...]” (Marlicka-Robert, 2013: 172). Rozrzucanie kawałków ludzkiego mięsa bądź wyrywanie wnętrzności żywym jeszcze ofiarom Otik traktuje jak zabawę, która sprawia mu przyjemność (o czym świadczy jego dziecięcy śmiech, który słyszymy kilkakrotnie, gdy zaczyna lub kończy posiłek). Jedyną osobą z otoczenia Otika, która rozumie jego motywację, jest mała sąsiadka – Alżbetka. Dziewczynka, w ramach przyłączenia się do zabawy jedzeniem, doprowadza do potwora sąsiada-pedofila, pana Żlabka, którego ten może pożreć. Być może jest ona w stanie zrozumieć postępowanie Otika, ponieważ sama też traktuje jedzenie jako zabawę (co w filmie obserwujemy kilkakrotnie, gdy bohaterka spożywa posiłki razem z rodzicami).

Zarówno w tym, że człowiek zostaje brutalnie pożarty, jak i w tym, że jako jedzenie staje się obiektem kpin, można dostrzec egzemplifikację smutnego losu ludzkiego. Każdy człowiek składa się z mięsa, więc jego podróż po łańcuchu pokarmowym zatacza krąg: sam może jeść mięso, ale niespodziewanie może także zostać zjedzony i ulec rozkładowi (por. Maciejewska, 2015: 164; Brach-Czaina, 1999: 169–170). To, że ktoś się nim bawi, czyni z niego mięsną marionetkę, która ze względu na budulec swojego ciała nigdy nie będzie miała całkowitej władzy nad własnym losem.

Szaleni. Mięsne komentarze

W kolejnym filmie Švankmajera, *Szalonych* (2005), mięso jest zaprezentowane zupełnie inaczej niż w *Małym Otiku*. Pojawia się w krótkich animacjach rozdzielających kolejne sekwencje filmu i staje się komentarzem do zachowania bohaterów lub akcji. Zauważa to także David Sorfa:

Film jest przerywany niediegetycznymi, animowanymi scenkami, które przedstawiają głównie kawałki mięsa i różne części ciała, poruszające się z miejsca na miejsce (czasem ponownie zapełniają puste szkielety lub stają się częścią struktury ściany). Te krótkie fragmenty często wydają się działać jako powtarzający się komentarz do akcji, która rozgrywa się w „prawdziwej historii” (Sorfa, 2006: 2).

Wielokrotnie sekwencje te pojawiają się jednak wcześniej niż wydarzenie, które komentują – mięsne fragmenty mają zatem proroczy charakter.

Już w prologu do filmu, kiedy sam reżyser pojawia się na ekranie, wprowadzając widzów w jego ideologiczne i gatunkowe właściwości, na podłodze



dostrzegamy język przypominający ludzki. Švankmajer spogląda na niego, jednak nie komentuje jego obecności ani się jej nie dziwi. Choć Sorfa sugeruje, że pełzający po podłodze język to symbol słów reżysera, które próbują uciec, zanim ten zdąży skonstruować wypowiedź (Sorfa, 2006: 3), można przyjąć, że scena ta pełni inną, znacznie ważniejszą funkcję. To, że jako dysponent reguł w filmie reżyser zupełnie nie dziwi się samowolnie ożywionemu mięsu, sugeruje, że będzie ono w *Szalonych* pełnoprawną częścią świata przedstawionego. Ponadto język to nawiązanie do losów jednego z bohaterów, który za karę został pozbawiony tego organu.

Kiedy na początku filmu główny bohater, Jean Berlot, ma koszmarne sny o tym, że zostaje umieszczony w szpitalu psychiatrycznym, pojawia się komentarz, w którym kawałki mięsa przygotowanego na kotlety samodzielnie odrywają się od większej porcji. Ten fragment jest nawiązaniem do *Zakochanego mięsa* – pojawia się sugestia, że postaci będą wyłącznie kawałkami mięsa, częścią większej całości. Jean Berlot nie jest więc niezależny, a jego lęki przed zniewoleniem nie są bezpodstawne.

Kolejny animowany fragment nie jest już komentarzem, ale zapowiedzią przyszłych wydarzeń. Części ludzkiego ciała – między innymi język i oko – wtaczają się w nim do piwnicy. Wymienione miejsce akcji jest dla Švankmajera istotnym symbolem psychoanalitycznym, który ucieleśnia głęboko skrywane lęki i pragnienia. Piwnica pojawia się także w późniejszej części filmu, gdzie służy jako loch dla nieposłusznych pacjentów szpitala psychiatrycznego. Z kolei język i oko to organy, których w ramach kary pozbawiani są więźniowie piwnic.

Następną zapowiedzią zniewolenia, sugerującą nieustającą fobię i przyszłe losy Berlota, jest scena, w której obserwujemy mięso uwięzione w klatce. Mały kawałek coraz bardziej się rozrasta i wkrótce przestaje się mieścić w zamknięciu, wystając spomiędzy szczebelków. Dostrzegalny jest tu lęk przed ubezwłasnowolnieniem, na który cierpi Berlot. Ponadto animacja ta może sugerować stale napełniające się więziami piwnice szpitala psychiatrycznego, w którym przebywa główny bohater. W jednym z kolejnych przerywników

Mięsne marionetki w animowanym przerywniku *Szalonych, Szaleni* (2005)

analogia między mięsem a ludźmi staje się jednak już całkowicie jednoznaczna: z kawałkiem mięsa dzieje się bowiem to samo, co z bohaterami więzionymi w piwnicy – zostaje obtoczony w smole i pierzu.

Po scenie, w której Markiz, sadystyczny i osobliwy bohater, urządza dziwny performans, gdzie seks łączy się z religią (uczestniczą w nim między innymi przebrane za zakonnice kobiety z wystającymi spod habitów piersiami oraz nagie kobiety z czerwonymi krzyżami namalowanymi na plecach), pojawia się kolejny animowany komentarz. Kawałki mięsa zamieniają się w marionetki i wkraczają na małą scenę teatralną. To sugestia, że przedstawione w filmie postaci, w tym Jean Berlot, biorą udział w przedstawieniu, psychodramie reżyserowanej przez osobę, po której początkowo się tego nie spodziewamy. Bycie marionetką jest dla Berlota tragiczne w skutkach.

W filmie, w opozycji do animowanych komentarzy sugerujących uwięzienie czy ubezwłasnowolnienie, pojawiają się także takie, które symbolizują wolność. Dzieje się tak między innymi tuż po pierwszym spotkaniu Berlota z Markizem – mężczyzna początkowo ma nadzieję, że znajomość z ekscentrycznym arystokratą wiąże się z ucieczką od dawnych problemów i lęków. Sugeruje to wstawka, w której zamknięte w słoikach organy, między innymi oczy i języki, uwalniają się. Podobny komentarz następuje po scenie rozmowy Berlota z Charlotte, gdy bohater najwyraźniej dochodzi do wniosku, że miłość wyzwoli jego oraz jego ukochaną spod wpływów nieźrównoważonych Markiza i doktora Murloppé'a: dwa kawałki mięsa rozbijają przeszkoloną ramę, w której były zamknięte, i wydostają się na zewnątrz.

Niektóre spośród przecinających akcję animacji jedynie powtarzają przedstawione wydarzenia – na przykład ta, w której języki wylizują kufle piwa po tym, jak Berlot i Markiz spotkali się w karczmie, oraz inna, gdzie języki przemieszczają się po leśnej drodze w błocie podczas deszczu, dokładnie tak, jak chwilę wcześniej robił to Berlot. Ponadto większość z tych scen, mimo pesymistycznego wydźwięku, ma żartobliwy charakter, między innymi animacja, w której z oczu, uszu, ust, nosa i sutków popiersia kobiety stojącego w zamku Markiza wychodzą ruchome języki. W ten sposób Švankmajer zwraca się bezpośrednio do widzów, wtajemniczając ich w tragikomiczną rzeczywistość, w której funkcjonują bohaterowie filmu.

W *Szalonych* przyrównanie bohaterów do mięsa wiąże się z ich zniewoleniem i ciągłym dążeniem do rozkładu i upadku. Prezentowane w filmie postaci nie są w stanie uciec od swojej cielesności ani uniknąć kary, którą stanowią między innymi wyklucie oczu i wycięcie języka. Bezwolna góra mięsa jest czymś, nad czym łatwo zapanować – z tego powodu dążąca do wolności świadomość ludzka podlega temu, co wyznaczy jej ciało.

Pozostałe filmy pełnometrażowe. Mięsne epizody

Mięso w pozostałych filmach pełnometrażowych Švankmajera pełni już co prawda marginalną rolę, jednak wciąż wpisuje się w estetykę obrzydliwości, którą można było zaobserwować w *Małym Otiku* i *Szalonych*, bądź ma bezpośredni wpływ na zachowania postaci. Nie jest w nich przedstawione po to, aby komentować losy bohaterów w sposób tak szczegółowy, jak w dwóch analizowanych wcześniej filmach: mięsne epizody są tutaj raczej uzupełnieniem akcji, pobocznymi wątkami zasugerowanymi przez reżysera, ale nierozwijanymi.



W *Spiskowcach rozkoszy* (1996) obserwujemy jednego z głównych bohaterów, pana Pivoňkę, podczas przygotowywania obiadu na świeżym powietrzu. Potrawa, którą mężczyzna serwuje, to udko z kurczaka, prawdopodobnie uduszone lub upieczone. Zgaszona, bura kolorystyka zastosowana przez Švankmajera w tej scenie sprawia, że mięso wygląda, jakby było na wpół surowe. Najwyraźniej w filmach Švankmajera mięsa nie da się upiększyć, podać tak, aby było atrakcyjne dla oka. Zawsze będzie czymś, co człowiek musi zjeść, choć niekoniecznie tego chce.

W kolejnym pełnometrażowym filmie czeskiego reżysera, *Przeżyć swoje życie* (2010), główny bohater, Evžen, wykorzystuje jedzenie instrumentalnie, jako środek do osiągnięcia wyznaczonego celu. Mężczyzna w stale powracających smach spotyka tajemniczą piękność, o której chciałby dowiedzieć się więcej. Wierząc plotce, wedle której człowiek po najedzeniu się staje się zmęczony, Evžen postanawia objeść się, żeby zapaść w sen i dowiedzieć się w nim jak najwięcej o tej kobiecie.

Bohater wychodzi do restauracji i zjada tam jak najwięcej potraw, których dobór wygląda na przypadkowy. Zamawia głównie dania z mięsnymi sosami, ciężkostrawne: wołowinę z knedlikami oraz mięso z kapustą. Pożera je łapczywie, co sugeruje poklatkowa animacja z mało płynnymi przejściami: przy każdej zmianie klatki z talerza bohatera znika spora część potrawy. Mięso jest podane w charakterystyczny dla filmów Švankmajera sposób: na białych talerzach, z gęstym ciemnym sosem, który rozsmazuje się po naczyniu, przypominając rzadki kał.

Jak można się spodziewać, jedzenie wywołuje u Evžena zatrucie pokarmowe. Co więcej, gdy mężczyzna ma torsje, jego wymiociny wyglądają prawie dokładnie tak, jak sos mięsny – mają ludoząco podobną konsystencję i kolor. Pomędzy spożytym przez bohatera jedzeniem a wymiocinami Švankmajer stawia zatem znak równości, zwracając tym samym uwagę na obrzydliwość mięsa oraz jego destrukcyjny charakter.

Posiłek spożywany przez Evžena, *Przeżyć swoje życie* (2010)



Alicja i atakująca ją
zwierzęca czaszka,
Coś z Alicji (1988)

W filmie *Coś z Alicji* (1988) mięso zaprezentowane jest inaczej niż w wyżej wymienionych, wymownych pod tym względem wizjach. Dochodzi tutaj do unieobecnienia mięsa: zamiast niego pojawiają się ożywione, nagie szkielety zwierząt, które wciąż straszą i zaczepiają główną bohaterkę. Brak mięsa jest niezwykle istotny: Švankmajer prezentuje mianowicie kolejny, nieuchronny etap rozkładu organizmu. To, że ciało składa się z mięsa, jest nierozdzielnie połączone z jego zniszczeniem. Po mięsie pozostaną bowiem wyłącznie nagie kości, a następnie – pustka.

Obsesje, które czeski reżyser wielokrotnie uwidaczniał w swojej twórczości, prezentując relacje między człowiekiem a jedzeniem (między innymi w filmach krótkometrażowych), w przypadku zawężenia tej kwestii wyłącznie do mięsa wydają się znacznie bardziej czytelne. Zależność między człowiekiem a mięsem w filmach pełnometrażowych Švankmajera staje się wyraźna: jednostka ludzka zarówno musi jeść mięso, jak i może stać się posiłkiem dla kogoś innego. Proces uzupełniania niedoborów białka w organizmie staje się dla czeskiego reżysera makabrycznym komentarzem do ludzkiego losu. Spożywanie mięsa jest pesymistyczną zapowiedzią tego, co kiedyś wydarzy się z człowiekiem: zniszczenia, unicestwienia, rozkładu. Z tego powodu białko, które pozornie jest budulcem ludzkich ciał, doprowadza do

powolnego unicestwiania, przy każdym posiłku przypominając o tym, że kiedyś dojdzie do upadku człowieka. Być może właśnie dlatego Švankmajer w swoich filmach prezentuje mięso w jednoznacznie obrzydliwy sposób, na podstawie losów bohaterów udowadniając widzom, że nigdy nie będą w stanie w pełni zapanować nad własnym losem.

BIBLIOGRAFIA

- Brach-Czaina J. (1999). *Metafizyka mięsa*, [w:] Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*. Kraków.
- Erben K.J. *Otesánek*. <http://www.pohadky.unas.cz/ot.html> (11.11.2014).
- Hames P. (2008). The core of reality: Puppets in the feature films of Jan Švankmajer, [w:] Hames P. (red.), *The cinema of Jan Švankmajer: Dark alchemy*. London.
- Hames P. (2008). Interview with Jan Švankmajer, [w:] Hames P. (red.), *The cinema of Jan Švankmajer: Dark alchemy*. London.
- Jaroš J. (2001). Makabryczna przesada. „Kino”, 2, (26).
- Maciejewska M. (2015). Nie(smaczne) jedzenie w filmach Jana Švankmajera, [w:] Dittrich W., Hybiak M., Wirski M. (red.), *Wstręt i obrzydzenie*. Gdańsk. [W DRUKU]
- Marlicka-Robert M. (2013). Okrutna bajka, czyli *Otik* Karela Jaromira Erbena i Jana Švankmajera, [w:] Ciszewska E., Nurczyńska-Fidelska E. (red.), *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*. Łódź.
- Sorfa D. (2006). *The object of film in Jan Švankmajer*. <http://www.kinokultura.com/specials/4/sorfa.pdf> (11.11.2014).
- Švankmajer J. (2005). Dziesięcioro przykazań, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Czeska myśl filmowa. Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*. Gdańsk.
- Zmudziński B. (2002). Jestem surrealistą. „Kino”, 4, (23, 56).

FILMOGRAFIA

- Coś z Alicji (Něco z Alenky)*, reż. Jan Švankmajer, 1988.
- Jedzenie (Jídlo)*, reż. Jan Švankmajer, 1992.
- Mały Otik (Otesánek)*, reż. Jan Švankmajer, 2000.
- Przeżyć swoje życie (Přežít svůj život [teorie a praxe])*, reż. Jan Švankmajer, 2010.
- Spiskowcy rozkoszy (Spiklencislasti)*, reż. Jan Švankmajer, 1996.
- Szaleni (Šílení)*, reż. Jan Švankmajer, 2005.
- Wymiar dialogu (Možnosti dialogu)*, reż. Jan Švankmajer, 1982.
- Zakochane mięso (Zamilované maso)*, reż. Jan Švankmajer, 1989.