

# Bogusław Zmudziński

---

## Zamknięte przestrzenie w filmach krótkometrażowych Jana Švankmajera - dziedzictwo i konwersja preindustrialnej wyobraźni

---

Studia Humanistyczne AGH 14/4, 121-131

---

2015

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Bogusław Zmudziński\*

AGH Akademia Górniczo-Hutnicza

### ZAMKNIĘTE PRZESTRZENIE W FILMACH KRÓTKOMETRAŻOWYCH JANA ŠVANKMAJERA – DZIEDZICTWO I KONWERSJA PREINDUSTRIALNEJ WYOBRAŹNI

Proponowane spojrzenie na problematykę zamkniętych przestrzeni w krótkometrażowych filmach czeskiego artysty Jana Švankmajera stanowi kontynuację badań autora tekstu nad różnymi aspektami twórczości tego najwybitniejszego z żyjących filmowych surrealistów. Tak jak w przypadku pojęcia dialogu, także w odniesieniu do zamkniętych przestrzeni, ten polemiczny kontynuator dzieła malarskiego Giuseppe Arcimboldiego, dokonuje swoistej konwersji idei, którymi w zgodzie z duchem swojej epoki kierował się włoski malarz. Umieszczanie akcji wielu wczesnych filmów Švankmajera w zamkniętych przestrzeniach stanowi istotną część składową obrazu kondycji ludzkiej tak jak ją postrzega artysta: człowieka poddanego mechanizmom destrukcji, żyjącego w dysharmonii, istoty ułomnej, która utraciła zdolność pozostawania w naturalnej relacji zarówno ze swoim bezpośrednim otoczeniem, jak i całym światem.

Słowa kluczowe: przestrzeń zamknięta, dialog, manieryzm, surrealizm, animacja przedmiotowa, gabinet osobliwości, mikrokosmos, makrokosmos, harmonia, destrukcja

Umieszczanie akcji wielu filmów w pomieszczeniach zamkniętych lub w izolowanej przestrzeni to jedna z najbardziej charakterystycznych cech świata przedstawionego czeskiego surrealisty Jana Švankmajera. W środowisku twórców filmowych uznanych za surrealistów, a także tych, którzy kręcą filmy wykorzystujące elementy surrealistycznej wyobraźni, nie jest to wyjątkowe; nader często umieszczali w nich swoje filmy, np.: Luis Buñuel (*Aniol zagłady* – 1962, *Dziennik panny służącej* – 1964, *Piękność dnia* – 1967), Roman Polański (*Wstręt* – 1965, *Co?* – 1972, *Lokator* – 1976), David Cronenberg (*Nierozłączni* – 1988, *Nagi lunch* – 1991), Jean-Pierre Jeunet i Marc Caro (*Delicatessen* – 1991), bracia Ethan i Joel Coenowie (*Barton Fink* – 1991) czy Spike Jonze (*Być jak John Malkovich* – 1999). Często czynili to też twórcy filmów animowanych, na przykład Jan Lenica i Walerian Borowczyk (*Dom* – 1958), Andriej Chrzanowski (*Szafa* – 1971), Igor Kowalow (*Jego żona jest kurą* – 1990, *Andriej Swislocki* – 1991) czy Marjut Rimminen i Christine Roche (*Plama* – 1991).

\* Adres do korespondencji: Bogusław Zmudziński, Wydział Humanistyczny Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie; e-mail: [bz@etiudaandanima.com](mailto:bz@etiudaandanima.com).

Jak w przypadku cenionego przez Švankmajera Romana Polańskiego, kluczowe znaczenie dla umiejscowienia w przestrzeniach zamkniętych, zwłaszcza najwybitniejszych krótkometrażowych filmów animowanych czeskiego twórcy, mają teatralne doświadczenia artysty z okresu poprzedzającego jego debiut filmowy (Zmudziński 2014: 99–112). Po studiach w praskich szkołach artystycznych, w tym w szczególności w zakresie lalkarstwa, w latach 50. XX wieku w stołecznej DAMU, współpracował z Teatrem Semafor, gdzie założył Teatr Masek, by ostatecznie w sławnym teatrze Laterna Magica zetknąć się po raz pierwszy z filmem (O'Pray 1986: 1–4).

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

Próbując dotrzeć do źródeł operowania w filmach czeskiego surrealisty ograniczoną przestrzenią, trzeba sformułować uzupełniającą tezę, odsyłającą do wcześniejszych, manierystycznych korzeni jego twórczości. Jak powszechnie wśród znawców artystycznej animacji wiadomo, twórczość ta pozostaje w zadeklarowanym przez samego artystę związku z malarstwem Giuseppe Arcimboldiego, włoskiego mistrza, z kręgu oddziaływań Leonarda da Vinci, czynnego w Wiedniu, i zwłaszcza w Pradze, na dworze trzech habsburskich cesarzy: Ferdynanda I, Maksymiliana II i Rudolfa II. Ten włoski autor bodaj najoryginalniejszych i najbardziej ekscentrycznych w dziejach malarstwa wizerunków głów i popiersi, stanowiących ozdobę cesarskiego Gabinetu Sztuki i Osobliwości (Kunst und Wunderkammer), zainspirował współczesnego surrealistę do ożywienia za sprawą zastosowania techniki animacji przedmiotowej, kreowanych na tej samej zasadzie, „uprzedmiotowionych” portretów (O'Pray 2008: 40–66).

Konstruując obrazy, Arcimboldi pozostawał wierny jednej z podstawowych idei epoki, że w mikrokosmosie natury lub dzieł ludzkich należy poszukiwać odbicia całego istniejącego, a dostępnego ludziom tylko częściowo, makrokosmosu (Pomian 2012: 89). Jak to podkreśla Werner Kriegeskorte: „Wydaje się oczywiste, że podobnie jak Platon, Arcimboldi postrzegał cały wszechświat, ludzkość, zwierzęta i rośliny jako jedną całość i że swoje obrazy tworzył mając tę jedność na myśli” (Kriegeskorte 2002: 60). Stąd towarzyszące odbiorowi dzieł artysty narzucające się przekonanie o kompletnym charakterze tworzonych struktur. Stąd także szczególne upodobanie właścicieli licznych ówczesnych gabinetów do gromadzenia w nich całych cykli, takich jak: *Cztery kontynenty, czy Pięć zmysłów*, w których wyrażało się – jak to ujmuje Krzysztof Pomian – „pożądanie całości” (Pomian 2012: 71). W przypadku Arcimboldiego cyklami, które spełniały taką funkcję, były często przez artystę powielane *Cztery pory roku* i *Cztery żywioły*. Na artystyczną wizję Švankmajera, zainspirowaną manierystycznymi

obrazami Arcimboldiego, w tym tak częste operowanie izolowaną przestrzenią, miała więc wpływ z jednej strony konceptualna strona jego twórczości, z drugiej właściwe epoce przekonanie o możliwości ujęcia w poszczególnym dziele, w dyptyku dzieł, a tym bardziej w całym cyklu obrazów – jak w soczewce – wszechświata jako całości dostępnej wzrokowi (Pomian 2012: 71).

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

Jeśli przyjąć hipotetycznie, że manierystyczno-surrealistyczne filmy Švankmajera spełniają kryteria osobliwości i jako takie mogłyby „zawisnąć” we współczesnym gabinecie filmowych dzieł sztuki i osobliwości (Zmudziński 2013: 163–178), to nie może wydać się niczym niezwykłym, że one same stają się artystycznym odzwierciedleniem tak typowego dla surrealistycznej wyobraźni wykorzystania izolowanych przestrzeni. Przy znaczących różnicach dzielących twórczość filmową Švankmajera na przykład od twórczości pozostającego pod wpływem surrealizmu i teatru absurdu Romana Polańskiego, wydaje się bardzo charakterystyczne, że obydwaj artyści szczególnie chętnie umieszczają akcję swoich filmów w tych samych rodzajach izolowanych przestrzeni. Są nimi: mieszkania, domy (a niekiedy zamki), na szczególnych zasadach wyodrębnione fragmenty otwartych przestrzeni, a także sceny i inne wnętrza teatralne. W twórczości filmowej czeskiego artysty listę tę uzupełniają: piwnice, lochy i inne podziemia. Już w pierwszym okresie filmowej twórczości, obejmującym lata 1964–1972 i poprzedzającym cenzorski zakaz realizacji filmów w pozostałej części lat 70., ograniczone lub wręcz zamknięte przestrzenie stają się znakiem rozpoznawczym bogatej wyobraźni artysty prezentującego szerokie spektrum możliwych w tym zakresie rozwiązań.

Po debiutanckiej *Ostatniej sztuczce...* artysta realizuje film *J.S. Bach – fantasia g-moll* (1965), prezentując swoiście dialektyczny stosunek do izolowania przestrzeni, w tym zwłaszcza podupadłych, będących w stanie daleko posuniętego rozkładu, ale niewątpliwie pamiętających niejedno, domów. Organowe wykonanie tytułowego utworu J.S. Bacha zostaje zilustrowane wizerunkiem zmurszałych, wiekowych domów ożywianych techniką animacji przedmiotowej. Stare osypujące się z tynku mury, pękające ściany, zdeformowane drzwi i okna, zardzewiałe zamki, dawno nie używane zasuw, skoble, kraty, przepierzenia, nieczynne instalacje, żeliwne zlewy, krany, zużyte przedmioty kuchenne w oczach artysty ożywają, nabierając cech wręcz organicznych. Już w tym filmie paradoks istnienia i „życia” tych domów ujęty jest w rozwijaną w kolejnych filmach sprzeczność, swoistą antynomię otwieranego i zamykanego. W końcowej partii filmu dotąd pozamykane drzwi nagle zapraszająco otwierają się, zaraz potem jednak

okna okazują się jedynie ślepyimi, zamurowanymi framugami. Trudno wykluczyć sytuację, że my jako widzowie, ale i uczestnicy tego magicznego spektaklu ryzykujemy, że zostaniemy – jak w horrorze – wciągnięci w zastawioną na nas przez ten „żywy organizm” pułapkę.

Ta na wskroś oryginalna wizja powróci w 1980 roku w zrealizowanym na podstawie jednego z najbardziej sugestywnych opowiadań Edgara Allana Poeego *Upadek domu Usherów*. Określenie „dom Usherów” – jak to podkreśla autor literackiego pierwowzoru – zawiera w sobie „zarówno ród, jak i siedzibę rodu” (Poe 1984: 291). Relacja pomiędzy tym rozkładającym się domem a jego mieszkańcami nabiera cech dalece zaawansowanej toksyczności. Narrator, którego obecność zaznaczona jest pracą kamery oraz recytowanymi z offu fragmentami tekstu opowiadania, na prośbę przyjaciela Rodericka przyjeżdża do starej rodzinnej posiadłości. Dom ten, a właściwie zamek, jest scenerią upadku rodu, którego ostatnimi przedstawicielami jest bliźniacze rodzeństwo Rodericka i Magdaleny. O wpływie posiadłości na stan zdrowia gospodarza i jego siostry świadczy inny z fragmentów przejmującego opowiadania: „treść fizyczna szarych murów, baszt i czerniawego stawu, gdzie się cały gmach zwierciadlił – wycisnęły po pewnym czasie swą pieczęć na treści duchowej jego [Rodericka – B.Z.] istoty” (Poe 1984: 295).

Zaproponowana przez Švankmajera interpretacja skupia się – podobnie jak w filmie pt. *J.S. Bach – fantasia g-moll* – wyłącznie na tytułowym domu. Jak w przypadku innych adaptacji literatury surrealisty programowo nie stara się być wiernym pierwowzorowi (Hames 2008: 115–116). Z jednej strony w warstwie słownej posługuje się tekstem Poeego, w wizualnej jednak, z całą artystyczną determinacją, tworzy autonomiczny, animowany przekaz (z którego eliminuje innych bohaterów), pozostający w bardzo luźnym związku z treścią opowiadania i skupiający się na zagładzie rodzinnego gniazda, które w finale, w chwili śmierci gospodarzy, popada w całkowitą ruinę.

Zaznaczoną w filmie *J.S. Bach – fantasia g-moll* antynomię otwieranego i zamykanego rozwinął artysta jeszcze w latach 60. w epizodycznym, złożonym z trzech części filmie *Et cetera* (1966). W obrazie tym owa sprzeczność przybiera kształt wykluczającej się i jak sugeruje tytuł niemożliwej do eliminacji, ciągle odradzającej się opozycji. W ostatniej z krótkich nowelek, niezwykle prostej historii zatytułowanej *Dom* artysta rozpatruje dwa warianty relacji pomiędzy rysunkowym bohaterem, wywiedzionym z wyobraźni Arcimboldiego, człowiekiem-pejzażem a kreślonym przez niego domem. Bohater najwyraźniej będący mikrokosmicznym odzwierciedleniem makrokosmosu próbuje stworzyć sobie poprzez narysowanie dom. Ten, który jedną ciągłą dziecinną kreską kreuje, nie ma drzwi ani okien i kiedy już jest gotowy, okazuje się, że nie można do niego, mimo determinacji i wielokrotnych prób, się dostać. Pozostaje tylko zmasać rysunek i obrysowując własną postać nakreślić dom wokół siebie, tak aby od razu znaleźć się w jego środku. Teraz jednak z tego domu, także pozbawionego drzwi i okien, nie sposób się bohaterowi wydostać. Zgodnie z tytułem filmu sytuacja w następnych scenach, tak jak i w pozostałych dwóch epizodach zatytułowanych *Skrzydła* i *Bat*, na przemian i najwyraźniej bez końca (*Da capo al fine*) się powtarza.

Miniatura *Dom* nie tylko rozbudowuje zaznaczony w poprzednim filmie temat domu jako pułapki, ale w świetle całej twórczości okazuje się rozwijać motyw twórczy, którym surrealista będzie wielokrotnie zajmować się w swoich kolejnych filmach. Już w jednym z następnych obrazów, zrealizowanym w 1968 roku *Mieszkanu* wzbogaca jeden z jego

wariantów, poświadczając tym samym, że należy on do głównych obsesji (manii) jego wyobraźni i twórczości.

Akcja *Mieszkania*, zrealizowanego techniką mieszaną, łączącą grę aktorską z animacją przedmiotową, rozgrywa się nie w przyjaznym, bezpiecznym schronieniu, jakim zazwyczaj bywa mieszkanie, lecz w pomieszczeniu, do którego jak do klatki, najwyraźniej nie z własnej woli, zostaje wrzucony anonimowy bohater. W miejscu tym zagubionego mężczyznę czekają same niespodzianki, żaden z użytkowych sprzętów, które zdają się tam na niego czekać nie spełnia swojej funkcji, najwyraźniej jakby wszystkie te utensylia zbuntowały się przeciwko swoim pragmatycznym, służebnym rolom i odmawiając bohaterowi posłuszeństwa, upomniały się o zakwestionowaną i zapoznaną przez człowieka podmiotowość. Bohater staje się tym samym ofiarą tego buntu i, jak się w końcu okazuje, więźniem tytułowego pomieszczenia, w którym nie da się żyć i z którego nie da się też uciec. Żadną pociechą dla niego nie może być też fakt, że wśród wielu poprzedników, którzy przed nim znaleźli się w tej pułapce – co poświadczają odkryte na ścianie więzienne autografy – był też ktoś, kto podpisał się imieniem cesarza Rudolfa II<sup>1</sup>.

W następnym dziesięcioleciu artysta podejmie ponownie, tym razem w dosłownym rozumieniu, temat uwięzienia, przynosząc na ekran kolejne opowiadanie Poeo zatytułowane *Studnia i wahadło* (Poe 1984: 311–328). Twórca w zrealizowanym w 1983 roku filmie wykorzystał tym razem także utwór *Tortura nadziei* Auguste’a de Villiersa de l’Isle Adama – francuskiego wielbiciela opowiadań amerykańskiego pisarza (Villiers de l’Isle Adam 1974: 309–315).

Akcja tego filmu rozgrywa się z kolei w średniowiecznym lochu, w którym przebywa skazany na śmierć przez inkwizycję bohater. Otaczające go przedmioty to inaczej niż w *Mieszkanii* nie zbuntowane utensylia, lecz animowane narzędzia tortur. Jak w opowiadaniu Poeo narrację prowadzi w pierwszej osobie sam bohater, a wszystko, co widzimy, jest wynikiem spojrzenia subiektywnej kamery. Poddawany fizycznym torturom skazany nie ustaje w wysiłkach, aby się uwolnić ze śmiertelnej pułapki, kiedy jednak wydaje mu się, że pojawiła się tytułowa nadzieja na ocalenie, okazuje się, że była ona tylko jeszcze jedną, tym razem psychiczną, torturą. Czeski twórca odstępuje więc od optymistycznej puenty Poeo na rzecz niezwykle ponurego zakończenia Villiersa de l’Isle Adama.

W 1968 roku, w którym powstało *Mieszkanie*, Švankmajer zdecydował się też na realizację na podstawie opowiadania Ivana Krausa, nie animowanego, lecz w pełni aktorskiego filmu, najwyraźniej korespondującego ze społeczno-polityczną sytuacją swojego kraju. Film *Ogród* pozornie tylko rozgrywa się w całkowicie otwartej przestrzeni. Do domu poza miastem wiezie samochodem swojego gościa Franciszka gospodarz Józef, aby pochwalić się swoją wiejską posiadłością. Na miejscu gościa czeka nie lada niespodzianka. Cały teren jest bowiem otoczony żywym ogrodzeniem, autentycznym żywopłotem, który tworzą trzymający się za ręce tyłem

<sup>1</sup> Jakkolwiek – zgodnie z intencją autora filmu – informację tę należy traktować ironicznie, a nawet szyderczo, faktem jest, że Rudolf II jako zbieracz, znawca i wielbiciel niezwykłych dzieł sztuki, osobliwych przedmiotów i gospodarz zamkniętego, dostępnego tylko wybranym, pilnie strzeżonego gabinetu, w którym podobno w niebywałym nieładzie były one przechowywane, sam w ostatnim okresie życia stał się niewolnikiem swojej zamkniętej w izolowanych pomieszczeniach kolekcji. Por. Dauxois 1997: 184–190 oraz Ripellino 1997: 106–107.



odwróceniu do piętrowego domu ludzie. Gdy zaskoczony gość pyta gospodarza, czy stoją tak dobrowolnie, ten odpowiada, że oczywiście, i tłumaczy Franciszkowi na ucho, jaki skryty powód każdego z nich skłania do tej „dobrowolności”. Nie upłynie dłuższa chwila, jak gość niezauważalnie nie tylko dla widzów, ale i dla samego gospodarza znajdzie dla siebie miejsce w okalającym tytułowy teren żywym ogrodzeniu. Choć antytotallitarna wymowa tego filmu wydaje się całkowicie oczywista, artyście chodzi nie o społeczno-polityczną, tylko nadrealną wymowę przedstawionej sytuacji.

Kolejnym zrealizowanym w pozornie otwartej przestrzeni filmem Švankmajera jest rozwijająca obecny w filmie *Mieszkanie* temat buntu utensyliów animacja przedmiotowa *Piknik z Weissmannem* (1969). Autor filmu umiejscawia jego akcję zgodnie z tytułem w otwartej przestrzeni, na łonie przyrody. Niezwykłość tego surrealistycznego pikniku polega na tym, że wbrew informacji zawartej w tytule, nie bierze w nim udziału bohater. Uczestniczą w nim natomiast liczne staromodne sprzęty i przedmioty, które najwyraźniej same wybrały się na łono przyrody. Są wśród nich: stół, krzesło, wiklinowe fotele, szafa, gramofon z zestawem czarnych płyt, szachy, karty do gry, nadmuchiwana piłka, a także części garderoby i aparat fotograficzny. Podczas gdy wymienione przedmioty „spędzają czas” na typowych dla piknikowych zwyczajów czynnościach, łopata mozolnie kopie dół przed drzwiami jedyne go nieruchomego mebla, jakim jest szafa. Gdy w końcu dół jest gotowy drzwi szafy otwierają się i do dołu spada skrępowany i zakneblowany tytułowy bohater. W tym momencie łopata dokonuje ostatecznego aktu, grzebiąc żywcem nieszczęsną ofiarę.

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

W trzecim zrealizowanym po *Mieszkanii* i *Pikniku...*, zamykającym „trylogię przedmiotu” filmie *Cichy tydzień w domu* (1969) dochodzi do odwrócenia sytuacji z poprzednich dwóch animacji. Akcja filmu wraca do domu jako przestrzeni zamkniętej i izolowanej. Wraca też do niej w skryty sposób bohater, który tym razem nie jest więźniem, lecz odwrotnie kimś w rodzaju śledczego, który skrada się do wielopokojowej posesji, aby sprawdzić, co robią przedmioty nie tylko pod nieobecność swojego właściciela, ale i zarazem wtedy, gdy wydaje się im, że nikt na nie nie patrzy. Inaczej niż w poprzednich filmach, to nie protagoniści są zniewoleni, lecz przez zamknięcie w izolowanych pomieszczeniach zniewolone wydają się przedmioty. Trudno jednak ostatecznie dociec, czy tak jest rzeczywiście, bo sądząc po ich zachowaniu, można równie dobrze uznać, że choć zamknięte, to jednak wreszcie ze względu na nieobecność gospodarza domu mogą poczuć się naprawdę wolne. Tak przynajmniej można sądzić po ich „zachowaniach”, pełnych fantazji, jeśli nie wręcz zanarchizowanej dezynwoltury.

Po tygodniowej obserwacji, która najwyraźniej świadczy o tym, że sytuacja w tym zamkniętym, ale zapewne odzwierciedlającym bardziej uniwersalne relacje, świecie wymknęła się spod kontroli, gospodarzowi posesji nie pozostaje nic innego, jak zdetonować świat, który zaznał nieograniczonej wolności. Jeśli pominąć różnice dzielące *Cichy tydzień...* od *Ogrodu*, to również te filmy pozostają w czytelnej korelacji. Rozpatrują bowiem w oprawie domowej przestrzeni dwa warianty: całkowitego zniewolenia przez samokontrolę i pełnego wyzwolenia przez odrzucenie jakichkolwiek ograniczeń. Rysem pesymistycznej wizji Švankmajera jest to, że przejście pomiędzy obydwojema wariantami jest całkowicie dyskretne, niezakładające istnienia żadnego stanu pośredniego.

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

Pierwszy z wymienionych filmów to nawiązujący do głośnej powieści gotyckiej Horacego Walpole’a *Zamczysko w Otranto*, wpisujący się w czeską tradycję mistyfikacji quasi-dokument. Jego treścią jest wywiad, który z domorosłym badaczem amatorem przeprowadza sceptycznie nastawiony do jego odkryć dziennikarz. Badacz przekonany jest do tezy, że tytułowe zamczysko z powieści Walpole’a mieści się nie na Sycylii, tylko w Otrhanach koło Nachodu. Wywiad przeplatany jest barwnym filmem animowanym, zrealizowanym na bazie czarno-białych ilustracji do pierwszego czeskiego wydania powieści Walpole’a z 1879 roku. Krytycznie nastawiony dziennikarz dopiero wtedy przekona się do twierdzenia interlokutora, gdy w groteskowym finale filmu olbrzym z powieści Walpole’a rozsadzi od środka resztki czeskiego zamczyska.

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

W niewielkich rozmiarów pokoju, jakby przeniesionym do tego filmu z miniaturowego świata Alicji – tytułowej bohaterki, zrealizowanego dwa lata wcześniej na podstawie prozy Lewisa Carrolla, pełnometrażowego filmu *Coś z Alicji* (1987), rozgrywa się przeniknięty absurdem proces formowania istoty ludzkiej rodzaju męskiego. Żadna siła zewnętrzna nie wydaje się mieć na ten proces wpływu, choć przydatne części składowe (elementy) pochodzą (wyruszając się niejako *ex nihilo*) z zewnątrz, zamkniętego, choć tym razem już zaopatrzonego w drzwi i okna, pomieszczenia. Proces formowania homunkulusa pełen jest błędnych decyzji i „ślepych uliczek”, widz nie ma też pewności, że te, które ostatecznie zapadają, są najlepszymi rozwiązaniami, mimo że wydają się zbieżne z naszymi powierzchownymi wyobrażeniami o człowieczeństwie. Swoją pesymistyczną wymowę film zawdzięcza jednak przede wszystkim zakończeniu. Po wykorzystaniu wszystkich elementów i finalizacji tego niezwykle procesu okazuje się, że ukształtowany na obraz i podobieństwo człowieka stwór nie mieści się w tym



miniaturowym pomieszczeniu. Siedzi skulony, nie mogąc wykonać żadnego ruchu, uwięziony jak bohaterowie *Domu* i kilku poprzednich filmów Švankmajera. Nie pozostaje mu też nic innego jak zgasić zapalone na początku światło, pogrążając się na zawsze w ciemnościach.

Trudno nie ulec przeświadczeniu, że ten jeden z ostatnich krótkometrażowych filmów artysty stanowi podsumowanie konwersji manierystycznego motywu ograniczonej, czy też zamkniętej przestrzeni, w której odzwierciedla się całość uniwersalnego istnienia. W przeciwieństwie do dominującej, „dynastycznej” interpretacji obrazów Arcimboldiego, która przekonuje, aby traktować je jako „cesarskie alegorie” i w których w ograniczonej przestrzeni zamyka się całe zharmonizowane istnienie<sup>2</sup>, w filmach czeskiego surrealisty zamknięte przestrzenie, odzwierciedlając świat jako całość, stają się równocześnie ograniczeniem, pułapką czy wręcz więzieniem dla przeżywającej kryzys, błędnie rozumianej i wykorzystywanej ludzkiej podmiotowości.

Tak więc mamy tu podobną sytuację jak w przypadku dialogu, innego kluczowego pojęcia Švankmajera; rozumienia go jako harmonii i ładu stworzenia, czemu hołdował Arcimboldi, dając temu wyraz w wielu układających się w dyptyki obrazach, zwłaszcza pochodzących z dwóch fundamentalnych cykli, stworzonych jeszcze za czasów panowania cesarza Maksymiliana II *Czterech porach roku* i *Czterech żywiołach*, czeski surrealista przeciwstawia w swoich filmach całkowicie sprzeczne z nim rozumienie dialogu jako konfliktu, prowadzącego do dysharmonii i ostatecznie całkowitej destrukcji. Najpełniejszą manifestacją tej postawy w twórczości surrealisty jest niewątpliwie uznawany za jedno z czołowych dokonań w całych dziejach artystycznej animacji epizodyczny tryptyk *Wymiary dialogu* (1982)<sup>3</sup>, w którym w trzech odsłonach artysta przedstawia kolejne wersje przemiany dialogu w jego całkowite zaprzeczenie.

Według przywołanej przez Kriegeskorte interpretacji Thomasa DaCosty Kaufmanna dziełem malarskim Arcimboldiego najpełniej realizującym zadanie odzwierciedlenia i zamknięcia w jednym wizerunku ładu świata z epoki, którą możemy określić jako preindustrialną, jest wspaniały portret cesarza Rudolfa II jako *Wertumnusa* – rzymskiego boga wegetacji i przemian, który w rozumieniu badacza jest gloryfikacją osoby cesarza (Kriegeskorte 2002: 36–38). Obraz ten nadesłany został do Pragi przez malarza już po powrocie do rodzinnego Mediolanu, wraz z drugą częścią dyptyku, jakim był powstały w tym samym czasie (około 1590 r.) wizerunek *Flora*<sup>4</sup>. W takim ujęciu, w uznawanej za polemiczną wobec obrazów manierysty twórczości

<sup>2</sup> Por. sposób, w jaki referuje to stanowisko W. Kriegeskorte, przeciwstawiając „poważne” odczytanie obrazów Arcimboldiego przez Th. DaCostę Kaufmanna w pracy *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II* (New York 1978), zartobliwym, satyrycznym i komicznym próbom interpretacji innych autorów (m.in.: Benno Geigera, Francine-Claire Legranda, Felixa Sluysa) (Kriegeskorte 2002: 30–52).

<sup>3</sup> Wyjątkową pozycję filmu *Wymiary dialogu* potwierdziła nagroda Grand Prix na największym światowym festiwalu animacji w 1983 roku w Annecy. W 1990 roku film ten został ponownie w Annecy uznany za najlepszą animację 30-lecia imprezy, a w 2010 roku w zorganizowanym przez festiwal Etiuda & Anima w Krakowie plebiscycie na 50 najlepszych filmów animowanych zrealizowanych w okresie 50-lecia istnienia organizacji ASIFA (Association Internationale du Film d’Animation), został przez 25 ekspertów z 18 krajów uznany za najlepszy spośród 852 zgłoszonych tytułów.

<sup>4</sup> *Nota bene* Švankmajer ma też na swoim koncie film animowany *Flora*, zrealizowany – co zapewne nie jest przypadkiem – w tym samym roku co *Ciemność, światło, ciemność* (1989), pozostający w manifestacyjnie destrukcyjnej opozycji do obrazu Arcimboldiego.

Švankmajera, za odpowiednik tego dzieła uznać można właśnie, powstały we w pełni dojrzałym okresie twórczej aktywności czeskiego artysty, film *Ciemność, światło, ciemność*.

Tak więc można uznać, że przy przyjęciu „dynastycznej” wykładni malarskiego arcydzieła Arcimboldiego te obydwa, powstałe w odległych od siebie epokach dzieła sytuują się – tak jak dwa różne rozumienia pojęcia dialogu – na odległych biegunach interpretacji zamkniętej przestrzeni, z jednej strony jako mikrokosmicznego (tożsamego z człowiekiem) odzwierciedlenia makrokosmosu, z drugiej jako pułapki, w którą schwytywany zostaje człowiek ery nowoczesnej, co ilustruje pesymistyczną diagnozę kondycji ludzkiej, pozbawionej zdolności pozostawania w naturalnej relacji ze światem, samotnej, ułomnej, ofiary dysharmonii i daleko zaawansowanej destrukcji.

Istnieje jednak również całkiem odmienna możliwość spojrzenia na, tak bardzo inspirowane wyobraźnię surrealistyczną, obrazy Arcimboldiego. Wśród formułowanych propozycji zwraca na przykład uwagę ta, która jest bliska lekturom starającym się rozszyfrować satyryczne intencje włoskiego artysty. Takie motywacje przypisuje Arcimboldiemu między innymi autorka biografii cesarza Rudolfa II Jacqueline Dauxois (Dauxois 1997: 191–200), która podkreśla, że malarz podzielał z cesarzem Rudolfem II „zamiłowanie do anomalii, dziwności, mieszańców i zniekształconych istot” (Dauxois 1997: 192). Według niej *Wertumnus* był „ukoronowaniem destrukcyjnej sztuki zapoczątkowanej [...] cyklem *Czterech pór roku*” (Dauxois 1997: 194). Autorka czyta sławny obraz jako karykaturę, groteskowy i bladeński portret, szyderstwo, na jakie mógł sobie być może pozwolić artysta dopiero z bezpiecznej odległości, przebywając daleko od Pragi, na dobrowolnej emeryturze w Mediolanie. Wbrew „dynastycznej” interpretacji Arcimboldi w takim ujęciu postrzegany jest nie jako apologeta, lecz portrecista „dezintegracji najpierw natury ludzkiej, potem godności cesarskiej, a poprzez obie wymienione, także i majestatu boskiego” (Dauxois 1997: 195).

Dauxois, przeprowadzając analizę tego, co anormalne w cyklach *Cztery pory roku* i *Cztery żywioły*, w portretach *Sędziogo* (1566), *Kucharza* (około 1570), w portrecie *Ewy z jabłkiem* i jej odpowiednika (1578), a także w *Wertumnusie*, przypisuje artyście skłonność do wynaturzeń, obsceniczności, zapewniania świata potworami i ostatecznie do destrukcji wszelkich ludzkich cech. Jak pisze: „Ta wizja człowieka zdegradowanego do rangi chorobliwego inwentarza jest manifestem: negacją ludzkiej natury [...]”. I dalej tłumacząc tolerancyjny stosunek samego cesarza do tego kontrowersyjnego dzieła „najbardziej bezwstydnego artysty epoki”, pisze: „Rudolfa fascynuje malarstwo, które opiera się, niczym alchemiczny proces, na rozkładzie ludzkiej twarzy i jej bluźnierczej rekonstrukcji” (Dauxois 1997: 199).

Jakkolwiek autorka zapewnia, że dzieło malarskie Arcimboldiego nie ma nic wspólnego z surrealizmem, a on sam nie może być uznawany za pierwszego surrealistę (Dauxois 1997: 191, 199), trudno się oprzeć wrażeniu, że jeśli się weźmie pod uwagę jej sposób interpretacji wizerunków manierystycznego malarza, to można pokusić się o twierdzenie, że twórczość filmowa Jana Švankmajera zasadza się nie tylko na konwersji jednej z głównych idei włoskiego artysty i jego epoki, ale pozostaje również do niej w relacji ideowego i artystycznego dziedziczenia. Trudno bowiem zaprzeczyć, że w XVI-wiecznym dziele malarskim Giuseppe Arcimboldiego odnaleźć można załączki destrukcyjnej wizji, która doszła w pełni do głosu w krótkometrażowej twórczości filmowej XX-wiecznego surrealisty Jana Švankmajera.

## BIBLIOGRAFIA

- Dauvois, Jacqueline. 1997. *Cesarz alchemików Rudolf II Habsburg*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hames, Peter. 2008. *Interview with Jan Švankmajer*, w: Peter Hames (red.), *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, London – New York: Wallflower Press.
- Kriegeskorte, Werner. 2002. *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia: Taschen.
- O’Pray, Michael. 1986. *In the Capital of Magic: The Black Theatre of Jan Švankmajer*, w: *Jan Švankmajer. The Complete Short Films*, London [publikacja towarzysząca edycji wszystkich filmów krótkometrażowych artysty]: British Film Institute.
- O’Pray, Michael. 2008. *Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist*, w: Peter Hames (red.), *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, London – New York: Wallflower Press.
- Poe, Edgar Allan. 1984. *Studnia i wahadło*, w: *Opowieści niesamowite*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 311–328.
- Poe, Edgar Allan. 1984. *Zagłada domu Usherów*, w: *Opowieści niesamowite*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 289–310.
- Pomian, Krzysztof. 2012. *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria.
- Ripellino, Angelo M. 1997. *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Villiers de l’Isle Adam, Auguste. 1974. *Tortura nadziei*, w: *Opowieści okrutne i inne utwory*, Warszawa: Czytelnik, s. 309–315.
- Walpole, Horace. 1976. *Zamczysko w Otranto*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zmudziński, Bogusław. 2013. *Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer i inni. Od gabinetów sztuki i osobliwości do kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych (Zarys problematyki i tła kulturowego)*, „Kwartalnik Filmowy” 83–84: 163–178.
- Zmudziński, Bogusław. 2003. *Jan Švankmajer. We władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa*, w: Grażyna Stachówna i Joanna Wojnicka (red.), *Autorzy kina europejskiego*, Kraków: Rabid.
- Zmudziński, Bogusław. 2014. *Teatralny wymiar twórczości filmowej Romana Polańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 87–88: 99–112.
- Zmudziński, Bogusław. 2010. *Z badań nad problematyką tworzywa filmowego – osobliwe kolekcje w animacji przedmiotowej*, w: Michał Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, Kraków: Universitas.

## CLOSED SPACES IN SHORT FILMS OF JAN ŠVANKMAJER – THE HERITAGE AND CONVERSION OF PRE-INDUSTRIAL IMAGINATION

The proposed view on the subject of closed spaces in short films of the Czech artist Jan Švankmajer is a continuation of a research of the text’s author on various aspects of creative output of this one of the most outstanding surrealist filmmaker living today. Švankmajer, a polemical continuator of Giuseppe Arcimboldi’s pictorial works, is carrying out a peculiar conversion of the ideas, which the Italian painter followed in accordance to

the spirit of his era, both in relation to the concept of a dialogue and in the context of closed spaces. Situating the plot of many of Švankmajer's early films in closed places constitutes an important component of the portrayal of human condition as seen by the artist: a man subjected to mechanisms of destruction and living in disharmony and a faulty creature who has lost the capability to remain in natural relation both with his closest environment and the whole world.

Keywords: closed space, dialogue, mannerism, surrealism, object animation, cabinet of curiosities, microcosmos, macrocosmos, harmony, destruction