

Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer i inni

Od gabinetów sztuki i osobliwości do kolekcji filmów
jako zbioru dzieł osobliwych
(Zarys problematyki i tła kulturowego)

BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI

Umieszczenie dorobku kina artystycznego w najszerzej pojętym nurcie uniwersalnej tradycji kulturowej jest zadaniem ciągle stojącym przed badaczami filmu i współczesnej kultury. Nowożytnie pojęcie „gabinetu osobliwości” (czy szerzej: „gabinetu sztuki i osobliwości” – Kunst und Wunderkammer¹) wydaje się jednym z tych, które z jednej strony pozwalają lepiej niż dotąd zrozumieć niektóre aspekty rozwoju filmowej kultury artystycznej, z drugiej, efektywniej rozeznaczyć powiązania osiągnięć wybranych dziedzin kina z dokonaniem poprzedzających go epok kulturowych. Szczegółowym, a zarazem paralelnym przykładem tej zależności jest relacja między malarstwowym fenomenem rozwijającym się bujnie od czasów nowożytnych w obrębie malarstwa gatunku martwej natury a marginalizowaną, ale bardzo znaczącą dziedziną klasycznej animacji, jaką jest (w ścisłym, zwięzłym, w stosunku do animacji lalkowej, rozumieniu) animacja przedmiotowa².

Samo pojęcie „gabinetu osobliwości” w oczywisty sposób stanowi pochodną połączenia z jednej strony określenia miejsca, z założenia odosobnionego, czy wręcz ustronnego, służącego m.in. do przechowywania eksponatów, zebranych w kolekcję, oraz niełatwo definiowalnego pojęcia „osobliwości”. Znaczenie tego drugiego terminu można przybliżyć, przywołując cały zespół cech wyrażających się w określeniach pokrewnych i bliskoznacznych. Osobliwość (kuriozum) to zarazem tyle, co ewenement, rzecz wyjątkowa, niepowtarzalna, unikatowa i co za tym idzie oryginalna, a równocześnie: zadziwiająca, nieznaną, odrębną, odmienna³, tak niezwykła, że właściwie niemająca prawa istnieć, często też cudowna, zdumiewająca, niesamowita, przekraczająca granice pospolitego doświadczenia, będąca przejawem, a zarazem efektem potrzeby zaspokojenia – jak to ujmuje Krzysztof Pomian – „kultury ciekawości”⁴.

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

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

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

Pierwszy przykład stanowią pośmiertne losy ziemskich szczątków króla Francji św. Ludwika IX (daty panowania: 1226 – 1270). Już za życia uznany za najwybitniejszego chrześcijańskiego władcę Europy, był inicjatorem VI i VII wyprawy krzyżowej. Podczas tej drugiej umarł jako ofiara epidemii w Tunisie. Jego głęboka religijność wyrażała się m.in. w tym, że czynił starania, aby na terytorium Francji znalazło się jak najwięcej relikwii i to tych najcenniejszych, pochodzących ze stolicy Cesarstwa Bizantyjskiego i związanych z osobą samego Jezusa Chrystusa, według ówczesnych wyobrażeń gwarantujących bezpieczeństwo jego ojczyźnie. Do gwoźdźcia ze Świętego Krzyża pozostającego już wcześniej w rękach mnichów z opactwa Saint-Denis pod Paryżem, pobożny władca dołączył z czasem Koronę Cierniową odkupioną od cesarza Baldwina II. Następnie dotychczasowy bezcenny zbiór wzbogacił jeszcze o kolejne zakupione od cesarza Konstantynopola relikwie: fragment Świętego Krzyża, świętą gąbkę nasiąkniętą octem, którą podawali rzymscy oprawcy Jezusowi, i ostrze świętej włóczni, którą przebito bok Jezusa ⁷.

Król już za życia był uznawany za świętego. Po jego śmierci zakonserwowane wnętrzności i tkanki twarde przewieziono na Sycylię, gdzie te pierwsze złożono w Katedrze w Monreale, a szczątki kostne, prawdopodobnie wraz z sercem, drogą lądową, w ciągu trwającej wiele miesięcy, obfitującej w liczne cuda podróży przewieziono do Paryża, gdzie złożono je 22 maja 1271 r. w opactwie Saint-Denis i od razu, na wiele lat przed kanonizacją, która nastąpiła za sprawą papieża Bonifacego VIII w 1297 r. ⁸, stały się przedmiotem ogromnego kultu ⁹.

Najciekawsze były jednak późniejsze losy relikwii mających cudowną moc uzdrowicielską. Wnuk świętego Ludwika, król Filip Piękny starał się przenieść je do wzniesionej przez dziadka kaplicy Saint-Chapelle na wyspę Cité w centrum Paryża. W wyniku długich negocjacji ostatecznie w sławnej gotyckiej kaplicy, która faktycznie była gigantycznych rozmiarów relikwiarzem, znalazła się najcenniejsza partykuła – głowa króla ¹⁰, z wyjątkiem podbródka, zębów i zuchwy. W duchu kultury religijnej i umysłowej epoki każda część szczątków kostnych św. Ludwika była relikwią i miała moc cudotwórczą, a zwłaszcza uzdrowicielską, przekazywaną drogą obecności i dotyku. Stąd późniejsze niesamowite losy podzielonych części królewskiego szkieletu. Stawały się one przedmiotem zabiegów i rozgrywek politycznych; trafiły między innymi niemal w sto lat później w ręce sławnego praskiego „kolekcjonera” relikwii – cesarza Karola IV ¹¹, który przekazał je hradeckiej

katedrze. Inne fragmenty szkieletu króla stawały się narzędziem polityki dynastii Kapetyngów i ich następców¹².

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

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

Urodzony niedaleko Poznania w 1945 r. von Hagens (właśc. Liebchen) ukończył studia medyczne i w 1975 r. doktoryzował się w Heidelbergu. W 1977 r. opracował technikę plastynacji ludzkich zwłok i przez kilka lat na zlecenie uczelni sprzedawał swoje „plastynaty” na całym świecie. W 1993 r. sprywatyzował tę dochodową działalność, zakładając Heidelberski Instytut Plastynacji. Od połowy lat 90. organizował równocześnie cieszące się ogromnym zainteresowaniem w różnych krajach wystawy *Światy ludzkiego ciała (Körperwelten)*. W połowie ubiegłej dekady jego głośne wystawy oraz prowadzona w kilku krajach działalność biznesowa, polegająca na produkcji plastynatów i obrocie nimi (zakończoną niepowodzeniem próbę podjął również w Polsce¹⁶), a także na organizowaniu wystaw, stała się przedmiotem powszechnego zainteresowania i rozgłosu, głównie z powodu zaopatrywania się w zwłoki do konserwacji w Chinach i pozostających w związku z tym podejrzeń o udział w łamaniu praw człowieka. Ogromnym sukcesom kasowym wystaw w różnych krajach towarzyszyła też krytyka w wielu środowiskach z pozycji etycznych, która przysporzyła von Hagensowi pseudonimu „Doktor Śmierć”¹⁷.

Na szczególną uwagę zasługują formułowane i szeroko rozpowszechniane poglądy plastynatora stanowiące podstawę jego działalności. Na pierwszy plan wysuwa on edukacyjne walory swojej aktywności, zarówno wystawienniczej, jak i handlowej. Namawiając do wizyt na swoich wystawach całych rodzin zasłania się popularnonaukowym alibi, poznawczą przykrywką, pod którą kryją się właściwe, komercyjne – oparte na czerpaniu zysków z epatowania ziemskim wymiarem śmierci – cele¹⁸. Dla uatrakcyjnienia i nadania artystycznego charakteru głośnym ekspozycjom sam Hagens, uważający się za uczonego i równocześnie artystę, będącego kontynuatorem tradycji renesansowej (powołuje się przy tym na Leonarda da Vinci i flamandzkiego twórcę nowożytnej anatomii Andreasa Vesaliusa), formuje zakonserwowane zwłoki w postaci: szachistów, skoczków, biegaczy, narciarzy, tworząc obok ekspozycji o charakterze edukacyjnym (np. preparaty warstwowe, eksponaty ilustrujące zaawansowanie przewlekłych i śmiertelnych chorób,

kobietę w piątym miesiącu ciąży z wystającym płodem, itd., itp.), tzw. aranżacje artystyczne.

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

W ostatnich latach von Hagens uzyskał dla swojej osobiwej działalności jeszcze jedno alibi. Rezygnując, a przynajmniej ograniczając pozyskiwanie preparatów do plastynacji w drodze zakupu często niejasnego pochodzenia zwłok, rozwinął szerszą niż w poprzednim okresie kampanię wśród potencjalnych dawców ciał, mającą na celu świadome i zgodne z prawem wyrażanie woli przekazania ciała po śmierci w celu poddania go zabiegowi plastynacji ²⁰.

Trudna do pominięcia jest informacja, że działalność syna czynnie wspiera jego ojciec Gerhard Liebchen (w czasie II wojny światowej aktywista NSDAP i członek SS), który został pełnomocnikiem interesów firmy w Polsce ²¹ i z tej okazji chętnie sam udzielał wywiadów światopoglądowo legitymizujących „rodzinny interes”. Wyjaśniając charakter działalności syna, mówił m.in.: *Początki poznania ludzkiego ciała sięgają Rzymu. Papieże dawali zgodę, aby na uniwersytetach odbywały się sekcje zwłok. Kościół katolicki był więc pierwszym, który popierał działania mające na celu poznanie człowieka. Poza tym ludzkie kości od bardzo dawna są gromadzone i pokazywane. W Kościołach są przecież relikwie. (...) uważam, że Bóg popiera moje działanie. Pokazujemy piękno człowieka, które on stworzył* ²².

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

Jednym z najbardziej narzucających się przykładów tego typu zależności jest twórczość czeskiego surrealisty Jana Švankmajera korespondująca z fenomenem kolekcjonerskiej i artystycznej aktywności dworzanina cesarza Rudolfa II, włoskiego malarza manierystycznego Giuseppe Arcimboldiego. Švankmajer od początku swojej działalności plastyczno-teatralno-filmowej inspirowane jest dziełami

Arcimboldiego, nawiązuje do ich ducha i litery, równocześnie jednak polemizuje z ich wymową, zwłaszcza z przenikającym dzieła włoskiego artysty rozumieniem dialogu jako harmonii²⁴. Przeciwwstawia mu już we wczesnych filmach: *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* (*Poslední trik pana Schwarzwalda a pana Edgara*, 1964), *Gra z kamieniami* (*Hra z kameny*, 1965), *Trumniarnia* (*Rakvičkárna – Punch i Judy*, 1966), interpretację dialogu jako konfliktu, fizycznego starcia, manifestacji przemocy i agresji prowadzącej do definitywnego wyniszczenia, wzmacniając tą wymowę w późniejszych filmach: *Wymiary dialogu* (*Možnosti dialogu*, 1982) i *Jedzenie* (*Jidlo*, 1992), jeszcze dobitniej zaświadczających o nekrofilicznych skłonnościach rodzaju ludzkiego²⁵.

Tłem tej rozciągniętej w czasie polemiki, czy właściwie fundamentalnego dyskursu, są dwie płaszczyzny rozumienia gabinetu jako zbioru osobliwości. Z jednej strony w nawiązaniu do najbardziej znanej cechy alegorycznych portretów włoskiego mistrza, uchodzących za jedno z oryginalniejszych zjawisk w całych dziejach malarstwa europejskiego, w których ciała przedstawionych postaci są „zbudowane” z warzyw, owoców, roślin czy znieruchomiłych zwierząt, wreszcie przedmiotów codziennego użytku, czeski surrealista również buduje antropomorficzne wizerunki z materiału zarówno naturalnego, jak i z utensyliów, czyli przedmiotów powiązanych z użytkowym wymiarem życia współczesnego człowieka. Obiekty, których używają obydwaj artyści, same w sobie właściwie osobliwe nie są, osobliwymi czyni je sposób ich użycia jako tworzywa, swoiście potraktowanego budulca, służącego do powołania do życia, dysponującego nadzwyczaj oryginalnym ciałem *homunculusa*, czyli quasi-podmiotu.

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

Drugą – z punktu widzenia niniejszych rozważań być może nawet ważniejszą płaszczyznę – stanowi odniesienie twórczości Švankmajera wzorem jego manierystycznego poprzednika do naturalnego tła kulturowego, jakim w twórczości obydwu artystów są dawne i współczesne gabinety osobliwości. W przypadku Arcimboldiego punktem odniesienia były niewątpliwie legendarne hradezańskie zbiory gromadzone z inicjatywy cesarza Rudolfa II i jego antenatów (dziadka Ferdynanda I i ojca Maksymiliana II), do których wzbogacania przykładał rękę także sam Arcimboldi dokonując z cesarskiego polecenia zakupów – jak byśmy to dzisiaj powiedzieli – w ramach „służbowych” podróży, mających na celu pozyskanie różnych dziwów natury, niezwykłych wytworów rąk ludzkich, w tym zwłaszcza dzieł sztuki²⁶.

W przypadku Švankmajera z kolei ten punkt odniesienia wyznaczają różnorodne zjawiska: jego własna pasja kolekcjonerska²⁷, takie ekspozycje, jak zloka-

lizowane w okolicach praskiego Rynku Starego Miasta: Sex Machines Museum²⁸ i Torture Museum²⁹, wystawy typu *Świąty ludzkiego ciała* (*Körperwelten*) von Hagens, jak również kręgi twórczości różnych artystów przynależnych do nurtów awangardowych, w tym przede wszystkim do surrealizmu. Zanim w dalszym ciągu wywodu – przyjmując perspektywę przedmiotową – dokonamy uporządkowania osobliwego wymiaru dzieł różnych twórców, warto byśmy uświadomili sobie jeszcze jedną zasadniczą różnicę dzielącą obydwu należących do odległych epok i formacji ideowych artystów.

Mimo głębokiej zależności filmowej twórczości Švankmajera od dzieła malarzkiego Arcimboldiego, wyrażającej się w zapożyczeniu i przeniesieniu z obszaru sztuk plastycznych (malarstwa) w obręb filmowej animacji zasadniczego rozumienia relacji przedmiotowo-podmiotowej, warto zdać sobie sprawę z punktu, do którego doprowadza swoją artystyczną wizję włoski manierysta, tożsamego z punktem, od którego kontynuuje ją z kolei współczesny czeski surrealista. Punkt ten wyznacza styk martwej natury i animacji przedmiotowej. Arcimboldi kreując swoje wizerunki, unieruchamia „żywą naturę”, Švankmajer na powrót ją przez wprawienie w ruch ożywia, aby ostatecznie doprowadzić ją do całkowitego rozkładu. Jest to więc styk pełni rozkwitu i tożsamej z nim zapowiedzi degradacji, życia (choć z zмумifikowanego) i śmierci, która jest ostatnim etapem procesu ostatecznego rozpadu przejściowo układu zastygłego w pełni rozkwitu³⁰.

Tak różną postawę obydwu artystów egzemplifikują ich dzieła. Mimo możliwości interpretacji dzieł Arcimboldiego jako martwych natur, charakteryzujący je bezruch jest przede wszystkim świadectwem mumifikacji ładu i harmonii świata i tylko w minimalnym stopniu jest dotknięty tchnieniem śmierci przypisywanym martwym naturom³¹. Nie przypadkiem w całej znanej twórczości manierysty nie sposób wskazać obecności jawnych motywów wanitatywnych. Inaczej ma się sprawa u Švankmajera; właściwie niemal nad całą jego twórczością unosi się duch wanitatywności. Jest obecny zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości, a najbardziej manifestacyjnym jego przejawem, równocześnie przykładem szczególnie przydatnym dla tego wywodu, jest pochodzący z 1970 r. film *Kostnica* (*Kostnice*).

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

Twórca, posługując się reportażową formą wypowiedzi, wprowadza w przestrzeń tej niezwyklej, niepełniającej funkcji sakralnych atrakcji turystycznej, wyściełkę szkolną, której uczestnicy składają na czaszkach i piszczelach podpisy, traktując je równie bezceremonialnie jak „artyści”, którzy z tego kostnego materiału wykreowali szereg przedmiotów użytkowych. Ten jedyny w swoim rodzaju film Švankmajera, mimo że nie jest filmem animowanym, przez nerwową pracę kamery sugeruje ruch pojawiających się w kadrze niezwyklej utensyliów, domykając na prawdziwie surrealistycznym poziomie cykl życia, śmierci i ponownego, tym razem zgodnego już ze współczesnym użyciem, ożywienia nieoży-

wionego. Nie ma też żadnych wątpliwości, że mamy tym razem do czynienia z równie osobliwą kolekcją, jak w przypadku współczesnej ekspozycji von Hagensa i równie niewątpliwie przynależną do zdominowanej przez wartości ekspozycyjne sfery profanum.

W tym miejscu – kontynuując przyjęcie w badaniach nad fenomenem osobliwości perspektywy przedmiotowej – warto zdać sobie sprawę z „piętrowej” struktury osobliwego wymiaru dzieł Arcimboldiego i Švankmajera. W przypadku włoskiego manierysty pierwszy poziom – o czym była już mowa – stanowią alegoryczne portrety artysty, będące zbiorami osobliwie wykorzystanych elementów, poniekąd wbrew ich wrodzonym funkcjom, ale w przekonaniu autora i w duchu filozofii gromadzenia eksponatów w osobliwe kolekcje, w zgodzie z ich domniemanym miejscem, jakie zajmują w uniwersum.

Na drugim dochodzi do osiągnięcia wspomnianej wewnętrznej harmonii, której najbardziej czytelnym wyrazem jest namalowany już po zakończeniu dworskiej służby, po powrocie z Pragi do Mediolanu sławny *Wertumnus* – portret cesarza Rudolfa II (kompletny wizerunek, o którym można powiedzieć, że harmonijny dialog toczy się wewnątrz struktury tego jednego obrazu), a także zestawione parami, wyprofilowane raz w prawo raz w lewo wizerunki pór roku i żywiołów (tworzące tym samym dyptyki), przypuszczalnie tak właśnie w gabinecie cesarskim eksponowane: *Zima* i *Woda* (zimno zestawione z wilgocią), *Wiosna* i *Powietrze* (wilgoć z upałem), *Lato* i *Ogień* (upał z suchością) i *Jesień* i *Ziemia* (suchość z zimnem). W rezultacie tworzą one zbiór zaskakująco (osobliwie) skojarzonych prac, w których zwłaszcza pory roku i żywioły prowadzą ze sobą wspomniany zapewniony ładem dynastycznym harmonijny dialog³².

Zbiorem umieszczonym na trzecim piętrze struktury jest znacząca większość *oeuvre* Arcimboldiego, pozostający w dyspozycji cesarza zbiór prac artysty, w skład którego wchodzi nie tylko wspomniane wizerunki, ale i inne świadectwa działalności twórczej włoskiego artysty i humanisty, powstałe na zlecenie cesarskich mecenasów, m.in. rysunki stanowiące dokumentację projektów kostiumów i uroczystości dworskich³³. Całość dzieła włoskiego artysty to równocześnie zaledwie podzbiór zbioru dzieł sztuki i zarazem osobliwości, które można umieścić na piętrze czwartym, a które sąsiadują na nim z dziełami niezwykłych, najwyżej cenionych artystów, jak Albrecht Dürer, Hieronim Bosch, Pieter Breugel Starszy, Lucas Cranach Starszy, Parmigianino, Antonio da Corregio, Tycjan³⁴, czy także wielu twórców bezpośrednio pracujących dla cesarza Rudolfa II, w tym m.in.: Bartholomäus Spranger, Adriaen de Vries, Johann Hofmann, Josef Heintz, Daniel Froeschl, Pieter Stevens, Matthäus Gundelach, Aegidius Sadeler, Hans von Achen i wielu innych artystów manierystycznych, o których Ripellino pisze, że tworzyli *rodzaj kosmopolitycznej École de Prague*³⁵.

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

Czyż można mieć wątpliwość, że przynajmniej niektóre z dopuszczonych do tego zaszczytu niezwyklej osobistości musiały znakomicie czuć się w apartamentach cesarza wśród ekscentrycznych wizerunków, będących niekiedy portretami dworzan cesarza Rudolfa II pędzla Giuseppe Arcimboldiego? I właśnie na tym najwyższym poziomie dochodzi do ponownego, tak charakterystycznego dla traktowania twórczości Arcimboldiego jako gabinetu, podmiotowo-przedmiotowego zespolenia. Jak w pojedynczych portretach-wizerunkach podmiot jawi się jako tożsamy z uporządkowanym według antropomorficznej zasady tworem złożonym z elementów przedmiotowych, tak na najwyższym stopniu struktury megagabinet Rudolfa II jawi się z kolei jako zbiór elementów bezdyskusyjnie przedmiotowych zestawionych z elementami podmiotowymi potraktowanymi jednak przedmiotowo, bo stanowiącymi przedmiot zbioru osobliwych indywidualiów, m.in. praskich alchemików ulokowanych w mitycznym miejscu eksperymentów, tzn. w hradeckiej Złotej Uliczce³⁷.

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

Zastosowanie pojęcia „gabinetu osobliwości” w odniesieniu do twórczości czeskiego surrealisty znajduje uzasadnienie już u samych podstaw twórczej metody artysty, który najpierw na najniższym poziomie swojej aktywności kolekcjonuje przedmioty używane, nadszarpnięte zębem czasu, a więc mające bogatą przeszłość. Osobliwość zbioru tych przedmiotów polega na tym, że nie rywalizując na co dzień z oferowanymi nam przedmiotami nowymi, atrakcyjnymi i faworyzowanymi w cywilizacji konsumpcyjnej, mają tę przewagę nad nimi, że dysponują zgromadzonym w sobie doświadczeniem, własną pamięcią oraz drzemającą w nich potencjalną energią. Hołd temu rudymmentarnemu poziomowi aktywności czeskiego artysty złożyli w filmie zatytułowanym *Gabinet Jana Švankmajera* (*The Cabinet of Jan Švankmajer, Prague's Alchemist of Film*, 1984) amerykańscy bracia bliźniacy Stephen i Timothy Quay, traktując w tym filmie jego samego jako *Bibliotekarza* – wzorowanego na jednym z najsławniejszych portretów Arcimboldiego. Zazwyczaj też te zgromadzone przedmioty, stając się budulcem antropomorficznych struktur, nabierają cech podmiotowych.

Na drugim poziomie, który moglibyśmy nazwać pierwszym, właściwym, animowanym piętnem gabinetu osobliwości, wykorzystując możliwości tradycyjnej trickowej techniki filmowej, a zwłaszcza sięgając po technikę animacji przedmiotowej, Švankmajer stara się – wprawiając w ruch – ożywić zebrane wcześniej martwe przedmioty, eksponując ich osobliwe zachowania. To właśnie na tym poziomie realizuje się cała obrazoburcza i destrukcyjna strategia artysty³⁸. Tu dochodzi do specyficznego rozumianego dialogu, drastycznej konfrontacji stron, przy czym charakterystycznym rysem jego sposobu postępowania jest przeciwstawianie owych



Wymiary dialogu, reż. Jan Švankmajer (1982)



Spiskowcy rozkoszy, reż. Jan Švankmajer (1996)



Jedzenie, reż. Jan Švankmajer (1992)

stron we wszystkich możliwych układach: podmiotowo-podmiotowym (*Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara, Trumniarnia*), przedmiotowo-podmiotowym (*Mieszkanie – Byt*, 1968, *Piknik z Weissmannem – Picknick mit Weissmann*, 1969 i *Cichy tydzień w domu – Tichý týden v domě*, 1969) i przedmiotowo-przedmiotowym (*Gra z kamieniami – Hra z kameny*). Właściwie całą filmową twórczość praskiego surrealisty można przeanalizować pod tym właśnie kątem. Zarówno kręcone do 1992 r. filmy krótkometrażowe, jak i od 1987 r. filmy pełnometrażowe, obok jego działalności plastycznej (grafika, ceramika, kolaże, twórczość scenograficzna itd., itp.), pozostającej w przeważającej mierze w czytelnej korespondencji z działalnością filmową, stanowią *oeuvre* Švankmajera, czyli trzecie piętro jego gabinetu osobliwości (Švankmajer powiada: *nigdy nie uważałem się za twórcę filmów animowanych ani w ogóle za reżysera filmowego*³⁹).

Podobnie jak w przypadku twórczości Arcimboldiego na czwartym poziomie struktury osobliwości należy umieścić twórczość Švankmajera po pierwsze w kontekście pokrewnej twórczości filmowej, czyli artystycznej animacji, po drugie w szeroko pojętym kontekście aktywności różnych artystów filmowych, często czerpiących energię twórczą z awangardowych doświadczeń ruchów artystycznych I poł. XX wieku, w tym zwłaszcza surrealizmu. Rozległość i różnorodność tego drugiego obszaru sprawia, że możliwe w tej pracy jedynie wstępne zakreślenie jego granic nie stwarza szans na choćby przybliżone domknięcie tytułowej „kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych”.

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

U Borowczyka ta twórcza strategia przyniosła jeden z najbardziej nieoczekiwanych i zaskakujących rezultatów w dziejach kina artystycznego. Zaczynał jako twórca animacji, w tym także przedmiotowych (pierwsze filmy realizując wspólnie z Janem Lenicą), aby osiągnąć szczyt swoich możliwości w spojrzeniu na świat ludzki z punktu widzenia przedmiotów w filmie *Renesans* (1963) i *Rozalia* (1965). Następnie przeszedł przez okres realizacji różnorodnych zarówno animowanych, jak i aktorskich filmów krótkometrażowych. Przełomowe w jego karierze było podjęcie decyzji realizacji filmów pełnometrażowych, najpierw animowanego *Teatru państwa Kabal* (1967), a potem już tylko aktorskich: *Goto wyspa miłości* (1968), *Blanche* (1971), *Opowieści niemoralne* (1974), *Dzieje grzechu* (1975) i *Bestia* (1975). Te trzy ostatnie wysoko cenione filmy stały się z racji ich jawnie erotycznego charakteru zapowiedzią schyłkowego i nisko wartościowanego okresu twórczości Borowczyka. Niezależnie od tej oceny należy podkreślić, że także w tym okresie artysta kontynuuje konsekwentnie przyjęty już na początku swojej

twórczości przedmiotowy punkt widzenia na sprawy ludzkie (uprzedmiotowienie relacji erotycznych). I to w rozstrzygającym stopniu zespala jego tak bardzo wydawałoby się niejednorodną twórczość filmową.

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

W komentarzu autorów do jednego z ich ostatnich filmów, nakręconego na Zamku w Łańcucie *Inventorium śladów* (2009), czytamy: *Poza tym bardzo lubimy obserwować nieprzewidywalne sposoby, w jakie przedmioty zwracają się do ludzi. (...) Próbowaliśmy rozwinąć ten pomysł w „Inventorium śladów”, gdzie widz obserwuje, jak przedmioty obserwują ludzi; milcząco kontemplują owe multum rodzin z małymi dziećmi, jak dopuszczają się inwazji, wdzierając się do ich łańcuckiej siedziby. Żaden z odwiedzających to muzeum nie daje się ponieść wyobraźni i nie czuje, że jakiś obiekt – mebel na przykład – świadkował zawieruchom, bitwom i intrygom sprzed dwustu lat. I że wciąż przechowuje wspomnienia tych zdarzeń w fakturze drewna czy płóciennego obicia. Dla nas ten wysiłek wyobraźni przeradza się w obsesyjne marzenie, by przyjąć punkt widzenia samego przedmiotu – rozpoznać i zaadaptować jego wrażliwość, a następnie przedstawić ją widzowi*⁴⁰.

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

W *Ulicy krokodyli* – to wydaje się nie do uwierzenia – owo demiurgiczne „stań się” dokonuje się za sprawą kropli śliny spływającej z warg kustosza gabinetu martwych, ale zdolnych do ożywienia przedmiotów wszelkiej maści. Jak to ujmują sami bracia: *W przypadku „Ulicy krokodyli” staraliśmy się znaleźć ową graniczną krainę kruchości, gdzie w półmroku podejrzewać można wibracje i drżenie rzeczy, jakby próbujących się wskrziesić, reanimować. (...) Jak powiada Schulz „martwa materia nie istnieje”. Wszystko jest w jakiejś ciągłej formie migracyjnego przepływu, a każdy z nas jest zaledwie przejeżdżnym intruzem*⁴¹.

Punkt widzenia przyjęty w tej pracy nakazuje doszukiwać się jeszcze bardziej oczywistych potwierdzeń pokrewieństwa osobliwych fascynacji wymienionych twórców. W każdej z trzech filmografii można odnaleźć przynajmniej po jednym filmie, który wykorzystuje fenomen kulturowy współczesnego rozumienia gabinetu osobliwości. Rodzajem filmowego tworzywa, które jest punktem wyjścia realizacji

każdego z tych filmów, jest odmiana specjalnie w tym celu stworzonej lub już istniejącej kolekcji przedmiotów osobliwych. W przypadku Waleriana Borowczyka jest nim w filmie *Wyjątkowa kolekcja* (*Une Collection particulière*, 1973) zbiór erotycznych przedmiotów i reprodukcji z przełomu XIX i XX w., a więc z epoki narodzin kina. Film nie jest animacją, choć momentami korzysta z jej techniki, sprowadzając się do prezentacji obiektów ekspozycji przez podsuniecie ich pod obiektyw kamery. W finale właściciel, a być może kustosz zbiorów, prezentuje obiekty kinetyczne, by na koniec wyświetlić fragment niemego filmu pornograficznego z epoki pochodzenia prezentowanej kolekcji.

W całym liczącym kilkadziesiąt filmów dziele Švankmajera można odnaleźć wiele różnych utworów wypełnionych przedmiotami tworzącymi kolekcje, których „zachowania” można łatwo uznać za osobliwe. Należy do nich przede wszystkim głośna trylogia przedmiotu: *Mieszkanie*, *Piknik z Weissmannem* i *Cichy tydzień w domu*. W filmach tych autor gromadzi utensylia zbuntowane przeciw człowiekowi. Najbardziej reprezentatywny dla kolekcjonerskiej postawy czeskiego surrealisty jest jednak film *Historia naturae – suita* (1967), w którym tworzy on rodzaj zoologicznej kolekcji złożonej z ośmiu gromad i taksonów, uporządkowanej dźwiękowo kontrastującymi motywami tanecznymi. Film charakteryzuje metamorfoza życia w martwość, co wydaje się warunkiem uczynienia z żywych istot eksponatów kolekcji, równocześnie czyniąc możliwym potraktowanie ich reprezentantów jako przedmiotu bezpośredniej konsumpcji. W surrealistycznej wizji Švankmajera człowiek okazuje się bowiem gatunkiem wszystkożernym, o czym świadczy przekroczenie w filmie granicy autokanibalizmu, potwierdzającej ostateczny wymiar nekrofilicznych skłonności Homo sapiens, co zarazem podkreśla osobliwy charakter zarówno stworzonej na użytek filmu kolekcji, jak i wypowiedzi artystycznej samego twórcy.

Stephen i Timothy Quay rozwijają z kolei motyw osobliwej kolekcji w takich filmach, jak wspomniane: *Gabinet Jana Švankmajera*, *Ulica krokodyli*, *De Artificiales Perspectiva or Anamorphosis*, *Inventorium śladów*⁴² czy *Maska* (2010)⁴³. Wyjątkowo czytelnym przykładem filmu, w którym gabinet osobliwości jest punktem wyjścia zredukowanej narracji, jest ich *Muzeum fantomów* (*The Phantom Museum*, 2003). Film ten ewidentnie inspirowany *Wyjątkową kolekcją* Borowczyka, za punkt wyjścia przyjmuje istnienie kolekcji medycznych przedmiotów, zgromadzonych przez żyjącego na przełomie XIX i XX wieku pioniera farmacji Henry’ego Wellcome’a. Obejmuje ona obiekty naturalne, modele anatomiczne, narzędzia chirurgiczne, ale także np. pasy cnoty i dzieła sztuki o treści erotycznej. Jak u Borowczyka eksponaty z tego niezwykłego zbioru są prezentowane przez kustosza, który umieszcza je w polu widzenia kamery. Prawdziwe zaskoczenie, w duchu manierystycznej wyobraźni Arcimboldiego, czeka nas na końcu filmu, gdy kustosz po skończonej pracy udaje się do garderoby i po zdjęciu butów okazuje się, że jako kaleka używa, pochodzącej z tej samej epoki co całe zbiory, staromodnej protezy⁴⁴.

Podobnie jak w przypadku Arcimboldiego, u Švankmajera piąty poziom osobliwości jest wypełniony już nie osobliwymi przedmiotami lecz ludzkimi indywiduami. Zapewne odnaleźć by je można w bezpośrednim otoczeniu artysty, np. wśród surrealistów należących do Czechosłowackiej Grupy Surrealistycznej, do której twórca przystąpił wraz z żoną Evą w 1970 r. Osobliwe indywidua są jednak obecne także w jego filmach, w tym zwłaszcza w pełnometrażowych, kombinowanych filmach fabularnych. Biorąc pod uwagę całość dzieła filmowego Švankmajera, można po-

wiedzieć, że tak jak w czasach Rudolfa II w jego gabinecie sztuki i osobliwości niezwykle indywidua „spotykały” równie niezwykle postaci przedstawione na portretach autorstwa Arcimboldiego, tak w twórczości czeskiego surrealisty oryginalni bohaterowie natrafiają (a niekiedy sami tworzą) na różnego autoramentu *homunculusy*, a także posługują się specjalnie w tym celu wykreowanymi albo nietypowo używanymi przedmiotami. Tym samym w twórczości współczesnego surrealisty powraca znane już z czasów manieryzmu podmiotowo-przedmiotowe zespolenie.

Warto zilustrować to przykładem zaczerpniętym z trzeciego pełnometrażowego filmu Švankmajera *Spiskowcy rozkoszy* (*Spiklenci slasti*, 1996) z jego osobliwymi bohaterami – mieszkańcami starej praskiej kamienicy, którzy systematycznie, co tydzień, oddają się dziwacznym rytuałom. Ten pozbawiony dialogów film skupia uwagę na sześciu postaciach, które spędzają czas na skrupulatnych przygotowaniach „do niedzieli”, w czasie której spełniają swoje autoerotyczne i sadomasochistyczne pragnienia (filmowi patronuje zarówno twórczość markiza Donatiena Alphonse’a François de Sade’a, jak i hrabiego Leopolda Sacher-Masocha).

Charakterystyczne dla działań bohaterów jest, mimo jakiejś formy cichego, sąsiedzkiego porozumienia, skrajne zindywidualizowanie przygotowań. W spełnieniu skrytych marzeń pomagają im wytwory rąk własnych: marionetki i w różny sposób wprawiane w ruch, w tym animowane, przedmioty: szczotki do masażu, masturbatory, a nawet – całkiem nieświadome swej nietypowej funkcji – pływające w miednicy karpie. W niedzielę dochodzi do efektownej i zarazem groteskowej realizacji ich zamierzeń, a gdy zaczyna się nowy tydzień osobliwi prażanie wymieniają się swoimi obsesjami, rozpoczynając kolejny cykl przygotowań do świątecznego spełnienia swoich perwersyjnych pragnień. Ten wysoko ceniony film ilustruje współczesną formę odbudowywania więzi z otaczającymi nas przedmiotami, równocześnie obrazując istnienie w twórczości Švankmajera tego piętra gabinetu osobliwości, na którym nie tylko kolekcjonuje się osobliwe indywidua, ale dochodzi też do ponownego, bezsprzecznie kuriozalnego, podmiotowo-przedmiotowego porozumienia.

Jednym z punktów wyjścia dla zakreslenia granic kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych jest więc uznanie, że jej istnienie jest determinowane nie tylko kolekcjonowaniem przedmiotów, ale i podmiotów o cechach osobliwych. I o ile łatwo się zgodzić, że w przypadku przedmiotów to właśnie klasyczna animacja przedmiotowa jest terenem, na którym w szczególny sposób spełnia się idea filmów jako gabinetów osobliwych obiektów, o tyle w przypadku osobliwych subiektów idea ta realizuje się w bardzo różnych dziedzinach twórczości filmowej, od dzieł niekwestionowanych mistrzów, Luisa Buñuela i Alfreda Hitchcocka, po dzieła filmowe takich twórców, jak Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky, Peter Greenaway, Werner Herzog, David Lynch, Terry Gilliam⁴⁵, Jean-Pierre Jeunet (z Markiem Carro), bracia Joel i Ethan Coen, Pedro Almodóvar i Lars von Trier.

Nie może w tym gronie zabraknąć także starszego od większości z nich (a podziwianego przez Jana Švankmajera) Romana Polańskiego. Jego etiuda szkolna *Lampa* (1959) to zapowiedź późniejszej twórczości. Ten prosty film opowiadający o pożarze, który z powodu niesprawnej sieci elektrycznej wybucha w starym warsztacie naprawy lalek może być oczywiście interpretowany jako bardzo osobista wypowiedź reżysera, w której odreagowuje on wojenną traumę, zwłaszcza utratę najbliższej osoby – ciężarnej matki⁴⁶. Interpretacji tej nie musi jednak przeczyć

inne odczytanie tego – trzeba się z tą oceną zgodzić – *najbardziej interesującego i niepokojącego spośród wszystkich (...) filmów krótkometrażowych*⁴⁷ Polańskiego. Jeśli spojrzeć na lalki zgromadzone w tym zakładzie jak na kolekcję uprzedmiotowionych podmiotów, bytów pośrednich pomiędzy ożywionym i nieożywionym, zawieszonych między człowieczeństwem a reifikacją, które po zakończeniu pracy i zamknięciu zakładu przez rzemieślnika budzą się do życia, co wyrażają ich szepty, to płomienie, które je w chwilę potem ogarniają, zapowiadają bezmiar osobliwych (i często granicznych) doświadczeń, którym przez całą swoją późniejszą twórczość będzie poddawać swoich bohaterów polski reżyser⁴⁸.

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

BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI

¹ Z bogactwa skojarzeń jakie dzisiaj wywołuje pojęcie „gabinetu sztuki i osobliwości” (Kunst und Wunderkammer) najłatwiej naocznie zdać sobie sprawę, sięgając do Internetu na stronę: https://www.google.pl/search?q=kunst+und+wunderkammer&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=KU_JUor8GqWP5AS44ICwBQ&sqi=2&ved=0CDwQsAQ&biw=1152&bih=654 (dostęp: 06.12.2013 r.).

² Por. B. Zmudziński, *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*, „Estetyka i Krytyka”, 2004-2005, nr 7/8, s. 213-225.

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

⁴ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996, rozdział II *Kultura ciekawości*, s. 63-85. O ogromnej pojemności pojęcia osobliwości niech świadczy to, że wśród wielu gatunków „przedmiotów osobliwych” można znaleźć też tzw. osobliwości optyczne. Por. J. Baltrušaitis, *Anamorfozy, albo Thaumaturgus Optimus*, tłum. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009. Fenomenowi temu jeden ze swoich filmów poświęcili

bracia Stephen i Timothy Quay – *De Artificiali Perspectiva or Anamorphosis* (1990).

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

⁶ K. Pomian, dz.cyt. s. 64-78.

⁷ J. Le Goff, *Święty Ludwik*, tłum. K. Marczevska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2001, s. 113-118.

⁸ Tamże, s. 246.

⁹ Tamże, s. 244.

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

¹¹ K. Kubínová, *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím, ARTEFACTUM, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Praha 2006, VI Praha a Řím, VI 2. Římské relikvie a její role v Karlově koncepci*, s. 238-257.

¹² J. Le Goff, dz. cyt., s. 247-249.

¹³ Tamże, s. 249.

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

¹⁵ Ciekawym, choć jednostronnym, źródłem informacji o życiu, osiągnięciach „naukowych” oraz

- działalności edukacyjnej i wystawienniczej von Hagensa jest dostępna także w języku polskim strona <http://www.plastinarium.de/pol/plastinarium/aktualnosci.html>. (dostęp: 3.12.2013 r.). Jest to oficjalna strona uruchomionego w 2006 r. w brandenburskim Guben w obiekcie przemysłowym Plastinarium, obejmującego dział historii anatomii, pracownię, salę wystawową i sklep.
- ¹⁶ L. Kostrzewski, *Lekcja anatomii*, „Duży Format”, magazyn „Gazety Wyborczej” z 14 lutego 2005 r., s. 10 – 11., oraz L. Kostrzewski, *Nie będzie preparowania ludzkich zwłok*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 11 marca 2005 r., s. 10.
- ¹⁷ Por. okładka tygodnika „Der Spiegel” z 19 stycznia 2003 r. oraz artykuł z tego samego numeru tygodnika: S. Röbel, A. Wassermann, *Handlarz śmiercią*. Przedruk w: „Forum”, nr 4, z 26.01 – 1.02 2004 r., s. 58-61.
- ¹⁸ Swójstym uwiarygodnieniem działalności wystawienniczej Hagensa są zamieszczone na wspomnianej stronie Plastinarium w Guben komentarze zwiedzających. <http://www.plastinarium.de/pol/plastinarium/aktualnosci.html>. (dostęp: 3.12.2013 r.).
- ¹⁹ S. Röbel, A. Wassermann, dz. cyt. s. 59.
- ²⁰ Jak można przeczytać na stronie www Plastinarium w Guben: *Ofiarowanie ciała stanowi etyczny kregosłup plastynacji. Unikalny program ofiarowania ciała został powołany do życia przez Gunthera von Hagensa w roku 1982 i obecnie liczy sobie ponad 12.179 dawców, z tego 10.276 z Niemiec. Wszystkie preparaty pochodzą od ludzi, którzy za życia dobrowolnie i pisemnie dokonali takiego rozporządzenia, że zgadzają się, aby po śmierci ich ciała były wystawiane w celach szerzenia edukacji medycznej w ramach wystawy „Körperwerten” / „Body Worlds” oraz sprzedawane instytucjom naukowym i badawczym.(...) Rozporządzenie dawcy ciała nie stanowi umowy, lecz oświadczenie woli, które w każdej chwili może zostać odwołane bez podania przyczyn. Za rozporządzenie nie są pobierane żadne opłaty ani też dawca nie otrzymuje żadnej rekompensaty. Rozporządzenie o przekazaniu organów do przeszczepu nie stoi w żadnym wypadku na przeszkodzie przekazaniu ciała do plastynacji. Przekazanie organów ma zawsze pierwszeństwo przed ofiarowaniem ciała, gdyż jego zadaniem jest ratowanie lub przedłużenie życia.* <http://www.plastinarium.de/pol/plastinarium/aktualnosci.html>. (dostęp: 3.12.2013 r.).
- ²¹ S. Röbel, A. Wassermann, *Pełnomocnik z przeszłością*, „Der Spiegel” z 28 lutego 2005 r. Przedruk w „Forum”, nr 10, 7.03-13.03. 2005, s. 4-5.
- ²² Z wypowiedzi Gerharda Liebchena, za: L. Kostrzewski, *Lekcja anatomii*, dz. cyt. s. 11. Na podkreślenie zasługuje też fakt, że sukcesy ekspozycyjnej działalności von Hagensa wywołały falę konkurencyjnych inicjatyw, czego wyrazem było zorganizowanie w Polsce wystaw: otwartej w lutym 2009 r. w warszawskim centrum wystawienniczym Blue Expo w Blue City, przygotowanej przez dr Roya Gloverę z amerykańskiego Uniwersytetu Michigan *Bodies The Exhibition* oraz *The Human Body Exhibition* (m.in. w Krakowie od 13 marca 2013 r. do 3 listopada 2013 r.), zorganizowanej przez czeską JVS Group. Interesującą próbą włączenia wystaw von Hagensa i innych tego typu przedsięwzięć w nurt tradycji gabinetów osobliwości podejmuje Anna Gruszka w tekście *Ciała w muzeum albo współczesne gabinety osobliwości*, <http://www.obieg.pl/felieton/13-334>, (dostęp: 8. 12. 2013 r.).
- ²³ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórcą jako wytwórcą*, Poznań 1975, s. 75-76.
- ²⁴ Rekonstrukcję tej jednej z najbardziej przekonujących interpretacji dzieła Arcimboldiego autorstwa Thomasa DaCosty Kaufmanna referuje Werner Kriegeskorte. Por. W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)*, tłum. E. Tomczyk, Taschen 2002, Kolonia, s. 48.
- ²⁵ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, rozdz. XII. *Agresja złościwa: nekrofilia*, Rebis, Poznań 1998, s. 366-415.
- ²⁶ F. Kirchweger, *Entre art et nature: Arcimboldo et le monde des Kunstkammern*, w: *Arcimboldo 1526-1593*, red. S. Ferino-Pagden, Skira, Milan 2007, s. 189-219.
- ²⁷ Jan Švankmajer w rozmowie z Peterem Hamesem, w: J. Švankmajer, *Sila imaginace: režiser o své filmové tvorbě*, Dauphin, Mladá Fronta, Praha 2001, s. 137.
- ²⁸ Sex Machines Museum, Melantrichova 18, 110 00 Praha 1.
- ²⁹ Torture Museum, Celetna 12, 110 00 Praha 1.
- ³⁰ Por. szerszy wywód na ten temat w tekście: B. Zmudziński, *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera... dz. cyt.*
- ³¹ *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, red. S. Zuffi, tłum. K. Wanago, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 2000, s. 94.
- ³² W. Kriegeskorte, dz. cyt., s. 48. Zupełnie inną, ale bardzo interesującą z punktu widzenia niniejszych wywodów interpretację twórczości Arcimboldiego formułuje Angelo Maria Ripellino. Pisze m.in.: *Twarz ilustrowana, twarz złożona z kwiatów, jest przedmiotem, ozdoby przedmiotem. Człowiek staje się inwentarzem i sumą przyrządów, którymi zwykł się*

- posługiwać, kukłk złożona z narzędzi własnej pracy. Ciała w obrazach Arcimboldiego nie widać, ale można się domyślać, że jest sztywne i ma w sobie coś z marionetki. (...) Życie zastopione zostaje nieruchomym patchworkiem, zbiorem wielu przedmiotów. A. M. Ripellino, dz. cyt., s. 116.
- ³³ W. Kriegeskorte, dz. cyt. s. 70-75. Por. także A. Beyer, *La scène des princes. Esquisses et costumes d'Arcimboldo pour les fêtes et les tournois à la cour, w: Arcimboldo 1526-1593*, dz. cyt., s. 243-271.
- ³⁴ Autorka biografii cesarza Rudolfa II Jacqueline Dauxois wśród ponad trzech tysięcy płócien i tej samej liczby rzeźb będących w posiadaniu cesarza wymienia (nie podając źródła tej informacji) *Portret damy z lasiczką* Leonarda da Vinci. Por. J. Dauxois, *Cesarz alchemików Rudolf II Habsburg*, tłum. R. Niziołek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 187.
- ³⁵ A. M. Ripellino, dz. cyt., s. 101.
- ³⁶ Ripellino pisze o tym wymiarze kolekcjonerskiej pasji cesarza Rudolfa II: *Chęć przyzodobienia dworu tłumem artystów łączy się u Rudolfa z gorączkowym pragnieniem zbierania, gromadzenia rzeczy cennych, rzadkich przedmiotów i naturaliów*. I dalej: *Z drugiej strony takie przemieszanie przedmiotów z różnych dziedzin i różnych stron stanowiło odpowiednik malowniczej zbieraniny ludzi rozmaitej proveniencji, którzy zaludniali miasto Rudolfa*. Tamże, s. 101 i 106.
- ³⁷ W kolejnym miejscu Ripellino pisze: *To pożądanie przedmiotów rodzi się u Rudolfa z pragnienia, by zapelnąć otaczającą go pustkę, by zakryć lęk przed samotnością. Gromadzi zachłannie mnóstwo rzadkich przyrządów, jak gdyby chciał wznieść mur przed śmiercią. Jego mania kolekcjonerstwa jest wyrazem tanatofobii. (...) Ale Rudolf nie umie wyrwać się przedmiotom, które trzymają go w niewoli. Wraca do nich nawet w środku nocy, w ponurym blasku dwuramiennych świeczników. I oto sam zdaje się przekształcać w człowieka-przedmiot rodem z dziwadła Bracelliego, w ciało całe z przegródek i szufladek, gdzie można by pochować kielichy, drogie kamienie*, dz. cyt., s. 106-107.
- ³⁸ J. Švankmajer, *Z ankiety i wywiadów*, „Kwartalnik Filmowy” 1997 – 1998, nr 19/20, s. 238.
- ³⁹ *Jestem surrealistą*, Z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudziński, „Kino” 2002, nr 4, s. 23.
- ⁴⁰ *Gabinet Braci Quay*. Z braćmi Quay rozmawiają Kuba Mikurda i Michał Oleszczyk, w: *Trzynasty miesiąc. Kino Braci Quay*, red. K. Mikurda i A. Prodeus, Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2010, s. 38.
- ⁴¹ W dalszej części wywiadu czytamy: *Widzą panowie ten dziwny skamieniały kawałek materiału za waszymi plecami? Nasz przyjaciel, konserwator mebli, miał w zwyczaju przechylać się na krzesła, chwycić go i zaciskać w dłoni, zupełnie o tym nie myśląc. I robił tak dzień po dniu przez jakieś dziesięć lat. I to jest właśnie owe dziesięć lat brudu i kurzu, który gromadził się powoli, warstwa po warstwie. To był zapewne zupełnie nieświadomy gest, powtarzany wciąż od nowa, ale w konsekwencji nasycił ten przedmiot określoną treścią niemal klatka po klatce, zgromadził w nim ślady „jakiejś” historii. To dla nas niemal przedmiot mistyczny. Może to symbol zawodu animatora – drobne epitafium niewidzialnych odcisków jego dłoni? Tamże, s. 97-98.*
- ⁴² Por. wydaną z okazji realizacji filmu książkę *Inventorium śladów. Jan Potocki na Zamku w Łańcucie*, red. M. Sady, Muzeum Zamek w Łańcucie, Łańcut 2010.
- ⁴³ B. Zmudziński, *Osobliwa „Maska” braci Quay, czyli film otwarcia*, „Kino”, 2010, nr 11, s. 34-35.
- ⁴⁴ Nieco obszerniej zagadnienie wykorzystania gabinetów osobliwości w filmach wymienionych twórców referuję w tekście *Z badań nad problematyką tworzywa filmowego – osobliwe kolekcje w animacji przedmiotowej*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków 2010, s. 165-175.
- ⁴⁵ W polskiej literaturze filmoznawczej zaczynają mnożyć się ujęcia twórczości poszczególnych filmowych artystów jako gabinetów osobliwości, o czym może świadczyć m.in. publikacja *Wunderkamera. Kino Terry'ego Gilliama*, red. K. Mikurda, Wydawnictwo MFF Nowe Horyzonty, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2011.
- ⁴⁶ Taką interpretację sugeruje w swoim tekście Kamila Kuc. Por. K. Kuc, *Okrutna wyobraźnia. Filmy krótkometrażowe Romana Polańskiego*, w: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. K. Wielebska, K. Mikurda, MFF Era Nowe Horyzonty, Korporacja Ha!art, Kraków – Warszawa 2010, s. 68-70.
- ⁴⁷ Tamże, s. 68.
- ⁴⁸ Por. B. Zmudziński, *Z badań nad problematyką tworzywa filmowego...* dz. cyt., s. 174-175.