

SYMBOLAE EUROPÆAE

POLITECHNIKA KOSZALIŃSKA

SYMBOLAE EUROPÆAE

STUDIA HUMANISTYCZNE
POLITECHNIKI KOSZALIŃSKIEJ

nr 10 (2:2016)

KOSZALIN 2016

Rada Naukowa

Andrzej Chodubski (Gdańsk), Peter Garbe (Greifswald), Klaus Hammer (Berlin),
Marek Jabłonowski (Warszawa), Jacek Knopek (Toruń), Honorata Korpikiewicz
(Poznań), Zdzisław Kroplewski (Szczecin), Iwona Alechowicz-Skrzypek (Opole),
Wiesław Wysocki (Warszawa), Diana Etco (Kiszyniów), Natalia Danilkina
(Kaliningrad), Przemysław Żukiewicz (Wrocław)

Zespół redakcyjny nr 10

Małgorzata Sikora-Gaca, Zbigniew Danielewicz

Przewodniczący Uczelnianej Rady Wydawniczej

Zbigniew Danielewicz

Founding Father

Bolesław Andrzejewski

Projekt okładki

Agnieszka Bil

Skład, łamanie

Karolina Ziobro

Więcej informacji o czasopiśmie i redakcji – <http://symbolae.tu.koszalin.pl>

© Copyright by Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Koszalińskiej
Koszalin 2016

WYDAWNICTWO UCZELNIANE POLITECHNIKI KOSZALIŃSKIEJ
75-620 Koszalin, ul. Raławicka 15-17

Koszalin 2016, wyd. I, ark. wyd. 12,93, format B-5, nakład 100 egz.
Druk

***Profesorowi Bolesławowi Andrzejewskiemu
w 70. Rocznicę Urodzin
zeszyt ten poświęcają
Przyjaciele, Współpracownicy i Uczniowie***

Spis treści

TABULA GRATULATORIA	11
LIDIA SUDAKIEWICZ	
Profesor Doktor Habilitowany Bolesław Andrzejewski	17
JOLANTA BARBARA HOROJTKO	
The results of teaching intercultural communicative competence – comparative studies	21
MARIA CZAPLICKA-JEDLIKOWSKA	
Grzeczność i niegrzeczność w komunikacji językowej w opinii studentów UKW w Bydgoszczy	31
MARCIN LESZCZYŃSKI	
Rola mediów w budowaniu reputacji państwa na arenie międzynarodowej ...	47
GRZEGORZ MAŁYGA	
Rola anglojęzycznego magazynu „Dabiq” w działalności propagandowej Państwa Islamskiego	61
KATERYNA RAZGONOVA	
Pragmatyczne zastosowanie dowcipów w komunikacji międzyludzkiej	71
GERARD RONGE	
Aluzja i spekulacja. Jak przekroczyć granice epistemologii?	85
SEBASTIAN DUSZA	
Antropocentryka pierwiastka bohatera romantycznego w kontekście filozoficznego paradygmatu romantycznego w ujęciu prof. Bolesława Andrzejewskiego	107
ZBIGNIEW DANIELEWICZ	
Religia a przemoc. Karen Armstrong w poszukiwaniu zrównoważonego stanowiska	127
MAGDALENA GILICKA	
Husserlowskie uznanie Innych jako fenomenologiczny wymiar intersubiektywnej komunikacji	143

AGNIESZKA BEDNAREK

Noc oświecająca, czyli apofatyzm w teologicznych dociekaniach Adama Mickiewicza 155

AGNIESZKA OCHENKOWSKA

„Nic krom jednej rozpaczey nam dziś nie zostaje”. Alegorie ojczyzny w „Trenach na rozbiór Polski” Józefa Morelowskiego 171

ADRIANNA WOROCH

Szaleni romantycy w ujęciu Jana Švankmajera. Analiza porównawcza dzieł Edgara Allana Poea oraz filmu Szaleni 187

ANNA MROŻEWSKA

Das Räderwerk der Modernisierung und Wilhelm Heinrich Wackenroders Flucht ins Transzendente 207

KLAUS HAMMER

Bildzeichen, Zauberformel, freie Paraphrase oder eigenschöpferische Bildfindung? Zur Wirkungsgeschichte der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen in der Illustration 217



B. Friedrichs.



BEDNAREK Agnieszka – Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego

BIEDROŃ Adriana – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

BUKOWSKI Stanisław – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

CZAPLICKA-JEDLIKOWSKA Maria – Katedra Gramatyki i Semantyki, Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

DANIELEWICZ Zbigniew – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

DIXON Izabela – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

DUSZA Sebastian – Zakład Językoznawstwa Niemieckiego, Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

GABRYSZAK Renata – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GARBE Peter – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GASZTOLD Brygida – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GEBSKI Bogdan – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GILICKA Magdalena – Zakładzie Teorii i Filozofii Komunikacji, Instytut Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

GOHLISCH Dietmar – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GÓRKA Marek – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HAJEK Anna – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HAMMER Klaus – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HANDKE Waldemar – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HOFFMANN Tomasz – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HOROJTKO Jolanta Barbara – I Liceum Ogólnokształcące im. Stanisława Dubois w Koszalinie

JUSZCZAK-MARASZKIEWICZ Elżbieta – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KACZMAREK-ŚLIWIŃSKA Monika – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KAMIŃSKA Żaklina – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KANIA Jan – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KLEPUSZEWSKA Magdalena – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KLEPUSZEWSKI Wojciech – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KNOPEK Jacek – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KOSOWSKA Urszula – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

LANKIEWICZ Hadrian – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

LEMIESZ Ewa – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

LESZCZEYŃSKI Marcin – Katedra Publicystyki Ekonomicznej i Public Relations, Wydział Ekonomii Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu

MAGIEREK Dariusz – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

MAŁECKA Agnieszka – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

MAŁYGA Grzegorz – Zakład Polityki Zagranicznej RP, Instytut Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Wrocławskiego

MARCINIAK Agnieszka – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

McNAMARA Paul – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

MEGIER Maja – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

MROŻEWSKA Anna – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

NEUBAUER Łukasz – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

NIERODA-KOWAL Anna – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

OCHENKOWSKA Agnieszka – Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

POGONOWSKI Marek – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

POLAK Bogusław – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

POLAK Michał – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

RAZGONOVA Kateryna – Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego

ROGLA IRUN Alejandro – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

RONGE Gerard – Międzyobszarowe Indywidualne Studia Humanistyczne i Społeczne, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

SIKORA-GACA Małgorzata – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

SIWKO Maria – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

SUDAKIEWICZ Lidia – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

SYPIAŃSKA Jolanta – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

SZARSZEWSKI Piotr – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

TROJANOWICZ Wiesław – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

WAWER Zbigniew – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

WERRA Zbigniew – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

WIERZCHOWIECKA-RUDNIK Iwona – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

WOROCH Adrianna – Filmoznawstwo i kultura mediów, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ZARZYCKA-JACKIEWICZ Elżbieta – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

ZIĘTEK Monika – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

Profesor Doktor Habilitowany Bolesław Andrzejewski

W polskim środowisku naukowym powstał piękny zwyczaj upamiętniania specjalną księgą lub wydaniem pism jubileuszy zasłużonych badaczy i wychowawców młodych naukowców. Rok 2016 to rok jubileuszu 70-lecia urodzin Profesora Doktora Habilitowanego Bolesława Andrzejewskiego. Dlatego Redakcja, Dziekan Wydziału Humanistycznego Politechniki Koszalińskiej oraz wszyscy Autorzy z największą przyjemnością niniejszy zeszyt ofiarowują Drogiemu Jubilatowi.

Bolesław Andrzejewski, urodzony 28 lipca 1946 roku w Grójcu, ukończył Szkołę Podstawową i Liceum Ogólnokształcące w Środzie Wielkopolskiej. Po maturze podjął studia z filologii germańskiej na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Magisterium uzyskał w roku 1996 i w tymże samym roku rozpoczął pracę jako asystent w Instytucie Filozofii UAM. W roku 1974 obronił dysertację doktorską zatytułowaną *Inspiracje pragmatystyczne w poglądach filozoficznych Władysława Mieczysława Kozłowskiego* i w roku 1975 został zatrudniony na etacie adiunkta w Instytucie Filozofii swej macierzystej uczelni.

Z Uniwersytetem Adama Mickiewicza w Poznaniu związana jest dalsza droga naukowa Jubilata. Tu w roku 1981 habilitował się na podstawie pracy *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera* i w roku 1982 objął stanowisko docenta w Instytucie Filozofii. Następnie w roku 1990 został profesorem nadzwyczajnym, w roku 1993 profesorem tytularnym, a od 1998 jest profesorem zwyczajnym.

Profesor Bolesław Andrzejewski niezwykle aktywnie uczestniczy w życiu uniwersyteckim i to nie tylko swej *Alma Mater*. W latach 1981-1984 pełnił funkcję prodziekana do spraw studenckich na Wydziale Nauk Społecznych UAM, w latach 1987-1989 był wicedyrektorem Instytutu Filozofii UAM, a w latach 1987-2002 kierował, powołanym przez siebie, Zakładem Historii Filozofii Współczesnej, następnie w roku 2003 powołał i objął kierownictwo Zakładu Teorii i Filozofii Komunikacji.

Bliskie związki naukowe i dydaktyczne łączą Jubilata z Koszalinem. Swoją talent organizatorski Profesor Andrzejewski wykorzystał, przyczyniając się do utworzenia w roku 2004, na Politechnice Koszalińskiej, Instytutu Neofilologii i Komunikacji Społecznej. Jako pierwszy dyrektor (w latach 2004-2009) nowo powstałego Instytutu koordynował badania naukowe i waleń przyczynił się do utrzymania wysokiego poziomu zajęć dydaktycznych. Tu także powołał do życia, w roku 2005, „Symboleae Europae” – Studia Humanistyczne Politechniki Koszalińskiej. Po utworzeniu (w roku 2015) na Politechnice Koszalińskiej Wydziału Humanistycznego Profesor Andrzejewski objął funkcję kierownika

Zakładu Germanistyki, a następnie kierownika Zakładu Lingwistyki i Translacji w Katedrze Neofilologii WH.

Szczególnym darem Profesora Andrzejewskiego jest popularyzacja wiedzy. Troskę Jubilata o upowszechnienie wiedzy naukowej widać szczególnie w Jego działaniach redaktorskich. Jest On założycielem oraz wieloletnim redaktorem trzech czasopism naukowych. W roku 1992 założył i objął stanowisko redaktora naczelnego międzynarodowego czasopisma naukowego „Lingua ac Communitas”. Pismo to, wydawane w Poznaniu, ukazuje się w języku angielskim i niemieckim. W roku 2005 Profesor Andrzejewski powołał do życia dwa kolejne pisma naukowe – „Homines hominibus” (Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogiki i Administracji w Poznaniu) oraz wspomniane wyżej „Symboleae Europae”.

Zainteresowania i badania naukowe Jubilata są wielokierunkowe, głównie jednak dotyczą filozofii języka, filozofii, teorii komunikacji i antropologii filozoficznej. W kręgu badań Profesora Andrzejewskiego znajduje się też problematyka związana z historią filozofii nowożytnej i współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem filozofii niemieckiej oraz polskiej. Jest On autorem, bądź redaktorem, 27 książek oraz ponad 170 artykułów naukowych w języku polskim, niemieckim, angielskim, hiszpańskim, rosyjskim, chińskim oraz chorwackim. Nie sposób w krótkim tekście dokonać wyczerpującego przeglądu rozległego dorobku naukowego Jubilata, wymagałoby zapewne osobnej kilkusetstronicowej publikacji. Warto jednak przypomnieć najbardziej znane prace Profesora. To: *Filozofia słowa. Zarys dziejów* (2016), *Historia filozofii niemieckiej do połowy XIX wieku* (2007), *Poznanie i komunikacja* (2005, II wyd. 2010), *Leksykon filozofii. Postaci i pojęcia* (2000), rozprawa *Emanuel Swedenborg. Między empirią i mistycyzmem* (1992) oraz *Artur Schopenhauer. Rekonstrukcje – recepcje – interpretacje* (ed. 1991), *Wilhelm von Humboldt* (1989), obszerna monografia *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech* (1989), rozprawy: *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera* (1980) i *Poglądy filozoficzne Władysława M. Kozłowskiego* (1979) oraz wydane w językach obcych: *Homo universus. Mensch und Sprache in der deutschen und polnischen Philosophie* (2011), *Esbozos sobre la filosofía polaca* (1998) i *Language and interpretation* (ed. 1992).

Szczególnie dużo czasu i inwencji poświęca Jubilat dydaktyce. Prowadzi wykłady, ćwiczenia, seminaria doktoranckie, magisterskie i licencjackie. Wypromował ponad 300 magistrów i licencjatów filozofii i germanistyki, wykształcił 15 doktorów, 71 razy występował jako recenzent w przewodach profesorskich, habilitacyjnych i doktorskich.

Za swą wszechstronną działalność naukową, dydaktyczną i organizacyjną Profesor Bolesław Andrzejewski został trzykrotnie wyróżniony Nagrodą Ministra Edukacji i Szkolnictwa Wyższego, odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi, medalem Za Długoletnią Służbę oraz medalem Komisji Edukacji Narodowej.

Świętując wraz z Profesorem Bolesławem Andrzejewskim Jubileusz 70. rocznicy urodzin, życzymy Jubilatowi, by dalsze Jego lata znaczone były wieloma nowymi i oryginalnymi osiągnięciami badawczymi, by zdrowie zawsze Mu dopisywało, wszystkie zamiary i przedsięwzięcia znalazły szczęśliwe zakończenie, a życzliwość przyjaciół i wdzięczna pamięć studentów były dla samego Jubilata zawsze źródłem zadowolenia i satysfakcji. *Ad multos annos!*

Lidia B. Sudakiewicz

Adrianna Woroch
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

SZALENI ROMANTYCY W UJĘCIU JANA ŠVANKMAJERA. ANALIZA PORÓWNAWCZA DZIEŁ EDGARA ALLANA POEGO ORAZ FILMU SZALENI

W szalonym świecie tylko szaleńcy są rozsądni.

– film Akiry Kurosawy *Ran*

Wprowadzenie

Powstałe w 2005 roku dzieło filmowe *Szaleni*, będące syntezą idei Markiza de Sade’a oraz mrocznej, somnambulicznej wizji świata Edgara Allana Poe’go, reżyser Jan Švankmajer odział w osiemnastowieczny kostium, który miejscami odsłania jednak elementy właściwe tylko współczesności. W jednej z pierwszych scen główny bohater – Jean Berlot, obserwuje tłum ludzi, tłoczących się przed autobusem, po czym dołącza do swego nowego znajomego – Markiza – i obydwaj wsiadają do karocy zaparkowanej przed karczmą. Ujęcia przejazdu powozem przerywane są kilkakrotnie w celu ukazania mknących po autostradzie samochodów, które bohaterowie obserwują przez okno. Ten absurdalny stan rzeczy nikogo w świecie przedstawionym nie dziwi. Dzięki temu przyzwoleniu na groteskę Švankmajer osiąga wrażenie uniwersalizmu historii, udowadnia, że człowiek na przestrzeni wieków niewiele tak naprawdę się zmienił – towarzyszą mu nieustannie te same rozterki, tęsknoty i pragnienia. Korzystając z twórczości swych literackich przewodników duchowych, reżyser udowadnia tezę dotyczącą stałości pewnych emocji, lęków, dążeń – niezależnie od epoki.

Reżyser stworzył swego rodzaju oniryczną hybrydę dzieł Markiza de Sade’a oraz Edgara Allana Poe’go (do którego odwołuje się zresztą nie po raz pierwszy; wystarczy wspomnieć powstałą w 1984 roku krótkometrażówkę *Wahadło, studnia i nadzieja*, czy dwa lata wcześniej *Upadek domu Usherów*). Jan Švankmajer pojawia się w kadrze w przedakcji filmu, aby zapowiedzieć swe dzieło i przygotować widza na to, co ma za chwilę zobaczyć:

Ten film traktujcie jako infantylny hołd Edgarowi Allanowi Poe, z którego zaczerpnąłem niektóre motywy, ale też Markizowi de Sade'owi, który wniósł do filmu bluźniercze myśli i wywrotowe idee.

I choć film niewątpliwie czerpie wiele zagadnień i motywów z opowiadań *Przedwczesny pogrzeb* oraz *System doktora Smoły i profesora Pierza*, to głównym punktem wspólnym nie jest fabuła, a obłąkańczy nastrój, który udało się przenieść na taśmę filmową. To zresztą właśnie nastrój, nie natomiast wierne odwzorowanie tematu nowel, Wojciech Świdziński uważa za podstawowy i zarazem najciekawszy akcent, który na przestrzeni lat udawało się uchwycić najwybitniejszym adaptatorom prozy Poego ¹.

Kryterium gatunkowe

Nazwać dzieło Švankmajera horrorem wydaje się stwierdzeniem mocno na wyrost, choć sam autor w przedaceji filmu twierdzi inaczej:

Film, który za moment obejrzycie, to horror. Horror ze wszystkimi prawidłami, które są temu gatunkowi właściwe.

Nie jest to jednak z pewnością horror *sensu stricto*. Podobnie jak w przypadku klasycznej formuły horroru, film bazuje na pierwotnym lęku człowieka przed nieznanym, wykorzystuje metafory utwierdzone w kulturze przez psychoanalizę. Ponadto, jak to niejednokrotnie bywa w kinie klasy B, w *Szalonych* również dochodzi do zatarcia granicy między realnością a ułudą, rozumem a wyobraźnią. W filmie koegzystują dwa przeciwległe systemy, porządki – rzeczywisty i senny (czy raczej koszmarny). Innym punktem wspólnym jest też tajemnicza, psychotyczna atmosfera. Jednak na tym w gruncie rzeczy podobieństwa się kończą. Jak na dzieło Švankmajera przystało, film nie trzyma się utartych konwencji i wyznaczników gatunkowych. Nie znajdziemy tu krwiożerczych potworów, ożywających zwłok, czy dystygowanych, acz śmiertelnych wampirów. Próżno też doszukiwać się makabrycznych mordów spod znaku kina *gore*. Zamiast tego możemy podziwiać niezwykle spójną hybrydę różnych gatunków i technik – reżyser łączy makabreskę z melodramatem i podaje ją w atmosferze surrealistycznego kosmaru. Stosuje też uwielbioną przez siebie animację poklatkową, która stanowi swego rodzaju ilustrację zdarzeń związanych z fabułą, nadając tym samym symboliczny wymiar całej opowieści. Samokrojące się plastry mięsa, nie dość, że są bezdyskusyjnie sugestywne, reprezentują też fobie bohatera, a w bardziej uniwersalnym wymiarze – kondycję człowieka oraz jego status we współczesnym świecie. Tuż po finało-

¹ W. Świdziński, *Między awangardowym eksperymentem a tanim horrorem. Ekranizacje twórczości Edgara Allana Poe przed 1939 rokiem*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 230-231.

wej scenie, w której Berlot zostaje uwięziony w szpitalu, reżyser przedstawia widzowi ujęcie podsumowujące – szczelnie zapakowane płyty mięsa, ustawione na półce w supermarkecie, oddychające z wolna pod warstwą folii. Surowe mięso stanowi także, powracający jak refren, motyw twórczości Švankmajera (np. w jednogodzinowej czarnej komedii *Meat Love* plastry wołowiny odegrały główną rolę, gdzie – tańcząc i baraszkując w mące – w sześćdziesiąt sekund opowiedziały metaforyczną historię ulotności ludzkiego życia).

Zarówno reżyser, jak i twórcy, których dzieła przenosi na ekran, eksploatują w swych artystycznych dokonaniach kategorię wstrętu. Przy tej okazji niezbędne zdaje się odniesienie do pojęcia abiektu (wy-miotu), wprowadzonego przez Julię Kristevę i wspartego na teoriach psychoanalitycznych. Abiekt przeciwstawiany jest zarówno podmiotowi, jak i przedmiotowi. Jest on czymś z zewnątrz (choć tak naprawdę wy-miot jest częścią podmiotu), czymś obcym, co burzy reguły, wykracza poza normy, na co podmiot reaguje obrzydzeniem. Autorka odziera cywilizację z wygładzonych warstw i odkrywa jej mroczne, odrzucone przez moralność wnętrze. Dowodzi przy tym obłudnego charakteru tej moralności:

Obrzydzenie, które je [społeczeństwa] żywi, a które starają się odsunąć – oczyszczając, systematyzując, myśląc? Obrzydzenie, które jest im potrzebne, aby mogły się ukonstytuować i funkcjonować².

Kristeva jako przykłady abiektu podaje między innymi brud, jedzenie (kożuch na mleku), wydzieliny ciała, śmierć (czy raczej jej „wstrętne” objawy):

Rana pełna krwi i ropy, albo słodkawy i gryzący odór potu, zgnilizny, nie oznaczają śmierci. (...) Nie, taki prawdziwy teatr, bez makijażu i bez maski, odpad oraz trup *wskazują* mi na to, co permanentnie odsuwam, żeby żyć. Te wydzieliny, ta nieczystość, to gówno w śmierci są tym, co życie znosi z wielkim trudem³.

Źródła niebezpieczeństwa w śmierci dopatrywał się też Poe. Niemal z fascynacją analizował w swych opowiadaniach wszelkie stadia rozkładu ciała; fetyszyzował oczy, skronie, zęby swych bohaterów, z początku będące przejawem wigoru i urody, po to jedynie, by z czasem przemienić je w rekwizyty, którymi posłuży się triumfująca śmierć, aby przypomnieć żywym o swej mocy. Martwe ciało, dwuznaczne i rozpostarte pomiędzy znanym a obcym – bo sztywne członki są wciąż znajome, a jednocześnie tak odległe – napawa odrazą,

² J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 196.

³ *Tamże*, s. 9.

ale i fascynacją. Dlatego bohater *Ligei* w osłupieniu, ale nie bez ciekawości, obserwuje powracające wciąż do życia ciało Roweny.

Odrzutami (czy wy-miotami) kultury w szerszym zakresie zajmował się natomiast de Sade, choć, paradoksalnie, obnażał abiekt poprzez zakwestionowanie jego istnienia. Libertyn sadystyczny odrzuca hamulce moralne, a co za tym idzie – neguje uczucie zgorszenia, obrzydzenia, które (podążając za myślą Kristevej) odczuwane powinny być w stosunku do tych wszystkich elementów rzeczywistości i natury ludzkiej, które nie mieszczą się w pewnym estetycznym i moralnym systemie. Skoro więc nic nie wywołuje w nim wstrętu i *nic, co ludzkie nie jest mu obce*, kategoria abiektu przestaje mieć wówczas zastosowanie. Zamiast tego, dochodzi do erotycznego kultu tego, co wstrętne:

Orgia sadyczna [...] współgra z rozległą filozofią, choćby nawet filozofią buduaru, i nie ma w sobie nic wstrętnego. Jest uregulowana, retoryczna i z tego punktu widzenia regularna, poszerza Sens, Ciało i Wszechświat, lecz nie ma w niej żadnej przesady: tu wszystko da się nazwać, całość da się nazwać. Scena sadyczna integruje: zresztą nie istnieje dla niej to, czego nie można pomyśleć, to, co niejednorodne⁴.

Skoro wstrętne jest to, co nie przestrzega granic, to wstrętem napawa też szaleństwo – poza kontrolą, zagrażające podmiotowi. Jako element z zewnątrz postrzega je Jean w *Szalonych*. Chce za wszelką cenę wyprzeć świadomość własnej aberracji, broni się przed abiektem mającym źródło w nim samym. Teza Kristevej, bazująca na pojęciu wy-miotu, jakoby człowiek reagował lękiem na to, co nie jest mu znane, spójna jest z poglądami wyznawanymi zarówno przez Švankmajera (Jean w końcu za namową Markiza stawia czoło swym lękom i godzi się na wizytę w szpitalu psychiatrycznym), jak i Poego (który taki morał głosi w *Przedwczesnym pogrzebie*). Konfrontacja ze źródłem lęku jest z pewnością także jednym z wyznaczników gatunkowych horroru.

Poza synkretyzmem gatunkowym *Szalonych* nietypowy jest także sposób interpretacji i forma przedstawienia opowiadań Poego. Bardziej niż grozą, film naznaczony jest groteskowym humorem, imaginacyjnymi fantasmagoriami, które odnajdują swe spełnienie w ostatnich scenach filmu. Wtedy to koszmarnie omamy okazują się prorocze. Taka aura uwarunkowana jest jednak nie tylko specyficznym dla reżysera (i dla czeskich surrealistów w ogóle) drwiącym dowcipem, umiłowaniem do ironii i farsy, ale też po części atmosferą wytworzoną przez samego Poego. Švankmajer bierze bowiem pod lupę opowiadanie *System doktora Smoły i profesora Pierza*, które odchodzi od tajemniczych przestrzeni i ponurych obserwacji ciała w rozkładzie. Nie jest ono depresyjnym, niepokoją-

⁴ *Tamże*, s. 25.

cym wyrazem lęków autora, odbiciem jego spaczoney, nadwyreżoney psychiki. Nowela ma raczej umiarkowane pogodny charakter i zamiast mrocznego mistycyzmu dostrzec w niej można przejawy humoru absurdu.

System doktora Murloppe i profesora Markiza

Akcja opowiadania dzieje się jesienią 1818 roku, na południu Francji, gdzie narrator zatrzymuje się, by zwiedzić osławiony w całym kraju szpital psychiatryczny. Zniszczony budynek placówki, na którym nie widać już śladów dawnej świetności, otoczony jest posępnym lasem. Przestrzeń tak charakterystyczna dla twórczości Poeego zaznacza destrukcyjne działanie czasu.

Konsekwentne zamknięcie przestrzeni oraz skontrastowanie zdarzeń dziejących się „na zewnątrz” i „w środku” sprawia, że przez całą lekturę opowiadania ma się wrażenie klaustrofobicznego uwięzienia. Przed wejściem do zakładu narrator cieszy się urokami podróży, podziwia widoki, poznaje także towarzysza, który później zapozna go z dyrektorem szpitala – Monsieur Maillardem. Narracja prowadzona jest w tonie dziennika z podróży, zwiastującego relację z ciekawej przygody. Pierwszym sygnałem, który powinien zaalarmować czytelnika, jest zapowiedź wszechwiedzącego narratora w momencie rozstawania się z niedawno poznanym przyjacielem – „Odtąd nie widziałem go nigdy” (choć obiecali sobie kontynuację wspólnej podróży jeszcze tego samego dnia). Tuż przed wkroczeniem na teren placówki narratora nachodzą złe przecucia. Z powodu męskiej dumy (w filmie motywacją bohatera nie będzie ambicja, a miłość do Charlotty, którą planuje wyzwolić z zakładu) ignoruje swój instynkt i postanawia zwiedzić szpital. Od momentu uroczystego obiadu w zakładzie ton relacji zmienia się już całkowicie. Narrator-bohater staje się podejrzliwy. Nachodzą go wątpliwości co do równowagi psychicznej rzekomych przyjaciół dyrektora i członków personelu, którzy z nim współbiesiadują. Ciągła niepewność budzi w nim uzasadnione pytanie, kwestionujące wyraźną granicę między szaleństwem a zdrowiem psychicznym. Zauważa, że jedno doskonale umie naśladować drugie. Czujnie rozgląda się po ekscentrycznych współtowarzyszach, ubranych w kolorowe, staroświeckie stroje, rozważając, czy aby Maillard nie postanowił zabawić się nieco jego kosztem, przebierając swoich wariatów i zasadzając ich wraz z nim przy stole. Dobre maniery gości i ich obycie sprawiają, że szybko odsuwa jednak te myśli, starając się nie oceniać nikogo pochopnie. Słyszał w końcu, że południowcy słyną ze swej ekstrawagancji.

Zimna, acz epatująca melancholijnym pięknem przestrzeń na zewnątrz, ustępuje miejsca onirycznemu nastrojowi szaleństwa i absurdu panującemu wewnątrz. Jadalnia, w której znajdują się bohaterowie, przyozdobiona jest w sposób równie osobliwy, co uczestnicy obiadu. Choć obszerna i oświetlona, sprawia wrażenie nagiej, niewykończoney przez brak dywanu i firanek. Obficie

zastawiony stół zachęca przepychem potraw, otoczonych jaskrawymi świecami w tandetnych kandelabrach. Całej uroczystości towarzyszy muzyka w wykonaniu grupy grajków. Jednakże wątpliwą przyjemność odnajduje narrator w dźwiękach piszczałek i trąb, które wyraźnie przypadły do gustu pozostałym gościom. Wykazując godną uznania cierpliwość, formułuje uniwersalną zasadę tolerancji (która *notabene* przyświecać powinna także, a może przede wszystkim, współczesnemu człowiekowi). Zauważa, że świat składa się z różnych ludzi, że każdy z nich ma inny sposób myślenia i sobie właściwe nawyki.

Wcześniejsza atmosfera niepewności, snucia domysłów zmienia się diametralnie, kiedy biesiadnicy z wielkim zaangażowaniem zaczynają opowiadać o przypadłościach szaleńców przebywających w ośrodku. Prześcigając się nawzajem w swych anegdotach, wydają się poza kontrolą własnego umysłu. Naśladują zachowania chorych, imitują to żabę, to butelkę szampana, to znów jakaś dama, trzepocząc ramionami, udaje, że jest kogutem. Amok ten pozwala jednemu z dwóch, zdawałoby się rozsądnych, mężczyzn na sali podać w wątpliwość poczytalność wszystkich obecnych. Monsieur Maillard wszystkim zaprzecza, tłumacząc to kuriozalne zachowanie naturalną skłonnością człowieka do drobnych dziwactw.

Po czasie jednak okazuje się, że „system pobłażania”, z którego słynął szpital, odwrócił się przeciwko jego twórcom. Swoboda dodała pacjentom śmiałości i wywołała poczucie bezkarności. Aby więc uzyskać wolność absolutną, uwięzili dotychczasowy personel i zaprowadzili własne porządki. W celu ostatecznego upokorzenia pracowników kliniki, wytarzali ich w smole i pierzu (stąd tytułowy system). Strażnicy zdołali się jednak wydostać (kolejna transakcentacja względem oryginału – w adaptacji to Charlotta wyjawia Jeanowi prawdę o buncie pacjentów i namawia go do przywrócenia poprzedniej władzy).

To zestawienie dwóch biegunów – podział na „tu” i „tam”, już od samego początku daje czytelnikowi poczucie, że narrator jest raczej więźniem, czy też pacjentem szpitala, aniżeli jego gościem. Zaczynamy podejrzewać, że wpadł w pułapkę, że dał się wmanipulować w toksyczną grę dyrektora Maillarda, a wreszcie – że choć jest tam z własnej woli – nie uda mu się opuścić potwornego zamku. Wrażenie to dopełnia Švankmajer, dokonując aktu ostatecznego zniewolenia, będącego jednocześnie spełnieniem koszmarnych snów nawiedzających głównego bohatera. W opowiadaniu absurdalna farsa bardziej śmieszy, niż przeraża, jednak w filmie stanowi wyraz lęków przed płynnością granicy między jasnością rozumu a obłędem. Švankmajer rozwija ostatnie akapity Pogo, któremu (czy też którego bohaterowi) grupa dozorców, wpadających przez okno i katujących gości-pacjentów, wydaje się zgrają potworów, wprawia go w osłupienie. To oni przedstawieni zostali jako dzicy, niebezpieczni szaleńcy,

wariatów natomiast widz postrzega jako pogodnych, bezkonfliktowych i nieszkodliwych. U Poego dawny porządek, choć po licznych zmianach, zostaje przywrócony. Nie ma w tekście żadnych wskazówek jakoby wobec pacjentów-rebeliantów wyciągnięte zostały jakiejkolwiek konsekwencje.

Švankmajer roztacza bardziej pesymistyczną wizję. W przeciwieństwie do Poego nie wierzy bowiem, że „system pobłażania” może kiedykolwiek jeszcze w szpitalu zapanować. Przedstawia krwawe i mroczne konsekwencje niesubordynacji pacjentów, poddawanych torturom w ramach kary. Reżyser krytykuje zarówno konserwatywny, przestarzały już system, jak i liberalny. Można w jego rozważaniach odnaleźć nawiązania do Michela Foucaulta, który także krytykował instytucje społeczne, dziedzinę psychiatrii i system więziennictwa. Rozpatriwał też powody wykluczania niektórych grup na przestrzeni wieków. Doszedł do wniosku, iż w średniowieczu grupą izolowaną byli trędowaci, dziś natomiast ich miejsce na marginesie społecznym zajęły osoby z zaburzeniami psychicznymi⁵.

Reżyser nie określa jednoznacznie żadnego z rozwiązań jako bezapelacyjnie słusznego, wydaje się jednak opowiadać bardziej za „systemem pobłażania”. Bezkarność i okrucieństwo doktora Coulmiere, który po odzyskaniu władzy nad szpitalem znęca się fizycznie nad pacjentami-rewolucjonistami, jest addycją w stosunku do oryginalnego tekstu. U Poego system pobłażania zapanował ponownie, u Švankmajera – za „starej” władzy nigdy nie panował. Dawny system polegał bowiem na kontrolowaniu i osłabianiu ciała (zabiegami operacyjnymi takimi jak: pozbawienie oczu, języka, czy łamanie kości) po to, by wzmocnić umysł. W ten sposób „uleczeni” pacjenci mieli być przygotowani do zdrowego życia poza murami kliniki. Przedostatni postulat dekalogu sformułowanego przez Švankmajera wydaje się potwierdzać tezę o faworyzowaniu idei wolności, praktykowanej w „systemie pobłażania”:

Traktuj sztukę jak środek autoterapii. Taka antyestetyczna postawa przywodzi sztukę ku bramie wolności. Jeśli sztuka ma jakikolwiek sens, to jedynie taki, że nas uwalnia. Żaden film (obraz, wiersz) nie może uwolnić widza, jeśli tej ulgi nie przyniesie samemu twórcy. Cała reszta to kwestia „powszechnego subiektywizmu”.

Sztuka, czyli permanentne uwolnienie⁶.

⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

⁶ J. Švankmajer, *Dziesięć przykazań*, przeł. M. Barglik, <http://jansvankmajer.blogspot.com/2010/08/1.html>, [15.03.2016].

Reżyser, mając zapewne w pamięci swą edukację teatralną, wierzy, że nad-rzędnym celem sztuki jest wywołanie katharsis – oczyszczenie zarówno siebie, jak i widza poprzez ekspresję twórczą. Taki sam cel wydaje się też przyświecać Poemu w opowiadaniu *Przedwczesny pogrzeb*. Ulga, jaką odczuwa bohater, kiedy zdaje sobie sprawę ze swego rzeczywistego położenia, przekłada się na ponadczasową konkluzję: wyjdź naprzeciw swym lękom.

(...) stałem się nowym człowiekiem i żyłem jak człowiek. Od owej pamiętnej nocy wyzyłem się na zawsze żałobnych przewidzeń, a wraz z nimi znikły niedomagania kataleptyczne, które prawdopodobnie były raczej ich następstwem niżeli przyczyną⁷.

Tafefobia i groza snu

Przytoczona przez Sławomira Studniarza teoria Richarda Wilbura, dotycząca dążenia bohaterów Poego do porzucenia związków z rzeczywistością na rzecz sennych marzeń, wydaje się przybierać zupełnie odwrotną formę w opowiadaniu *Przedwczesny pogrzeb*⁸. Sen stanowi tu raczej nieuchronne zagrożenie, fazę pośrednią pomiędzy życiem a śmiercią, stan całkowitego odrętwienia, z którego trudno się otrząsnąć. Bohater za wszelką cenę poszukuje więc sposobu na utrzymanie więzi ze światem realnym.

Szaleni zapożyczają historię panicznego lęku przed pochówkiem za życia, redukując ją o epizody przytoczone przez narratora opowiadania na początku, które miały potwierdzić słusność jego obaw. Narrator powołuje się na autentyczne zdarzenia, podaje daty i nazwiska osób, które przebudziły się z jakiegoś głębokiego letargu po własnym pogrzebie. Švankmajer przypisuje postaci Markiza doświadczenia związane z tafefobią, czyli lękiem przed pochówkiem za życia. Pozornie cynik, erotoman i despota, okazuje się ekscentrykiem, idealistą, ale i ofiarą paraliżujących obsesji. Wspólnym punktem tych dwóch dzieł jest pierwsza z przytoczonych przez narratora historii – dotycząca śmierci żony kongresmena. Pochowana za życia w rodzinnym grobowcu, cierpiała katusze, próbując się z niego wydostać. Po trzech latach odkryto straszną prawdę. Okazało się, że kobieta obudziła się dwa dni po złożeniu do grobu, a faktyczna śmierć nastąpiła dopiero w krypcie. Taki los spotkał również matkę Markiza z filmu. Mężczyzna przejął po niej ataki kataleptyczne i sam zabezpieczył się na ewentualność przedwczesnego pogrzebu. Podobnie jak bohater opowiadania, zadbał o najdrobniejsze szczegóły, mogące kiedyś przeważać o jego życiu lub

⁷ E.A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb* [w:] tegoż, *Opowieści miłosne, groteski i makabre-ski*, przeł. S. Wyrzykowski, Poznań 2012, s. 149.

⁸ S. Studniarz, *Podstawowe wyznaczniki tragicznej wizji świata* [w:] tegoż, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń 2012, s. 130-131.

śmierci – jedzenie w pobliżu trumny czy aparatura dźwiękowa mająca wszcząć alarm, doprowadzona do krypty. Bohaterowie podporządkowali swoją codzienną rutynę procedurom upewniania się co do perfekcji wytworzonego przez siebie systemu.

Druga opowieść dotyczy mezaliansu młodej dziedziczki fortuny Victorine Lafourcade i ubogiego dziennikarza. Kobieta z przymusu społecznego wyszła za bankiera Renelle, który po ślubie zaczyna się nad nią znęcać, co wpędza ją w konsekwencji do grobu. Kochanek, chcąc zachować warkocze oblubienicy, odkopuje jej mogiłę. Odkrywa ślady życia w osłabionym ciele Victorine. By móc pielęgnować swe uczucie, z dala od gniewu męża kobiety, para odnajduje schronienie w Ameryce, skąd wraca dopiero po dwudziestu latach. Pewni, iż wszelka pamięć o nich zniknęła ze świadomości najbliższych, spotykają się z nieprzyjemną niespodzianką. Renelle rozpoznaje żonę i upomina się o nią, gdyż w świetle prawa wciąż należy do niego. Anegdota ma jednak optymistyczny finał – sąd przyznaje Victorine prawo do porzucenia obowiązków małżeńskich z powodu nadzwyczajnych okoliczności.

W trzecim przykładzie narrator, by podkreślić swą prawdomówność, powołuje się na autorytet – „Czasopismo Chirurgiczne”, które opisuje następujący przypadek: pewien postawny oficer – okaz zdrowia, spada z konia. W wyniku upadku doznaje urazu czaszki. Mimo skutecznej operacji, pogrąża się w coraz głębszym letargu, aż w końcu wydaje się, że umarł. Po kilku dniach od pochówku, dzięki podejrzliwości prostego chłopca (który przysięgał, że nad mogiłą oficera rusza się ziemia), odkopany zostaje grób. Mężczyzna okazuje się całkiem żywy. Wkrótce odzyskuje zdrowie i opowiada o swych strasznych doświadczeniach po przebudzeniu w trumnie.

Ostatnią opowieścią jest przywrócenie do życia londyńskiego adwokata – Edwarda Stapletona. Pragnienie zbadania anatomii człowieka skłoniło lekarzy do wykonania potajemnej sekcji jego zwłok – wbrew woli rodziny. Wykradli więc ciało denata, a widząc, że nietknięte jest jeszcze rozkładem, postanowili spróbować eksperymentu z użyciem baterii galwanicznej. Pobudziwszy mięsień sercowy, wznowili akcję serca i sprowokowali zmartwychwstanie.

Z historii przytoczonych przez narratora najbardziej paraliżująca wydaje mu się myśl o ciągłej, choć uśpionej, świadomości, którą wspominają wszyscy półmartwi:

Niežnośny ucisk płuc, duszące wyziewy wilgotnej ziemi, wpijanie się rąk w pośmiertne całuny, nieubłagana cieśń szczupłego pomieszczenia, mrok wiekuistej nocy, cisza jak ogłuszające morze, niewidzialna wprawdzie, lecz dająca się wyczuć obecność robaka-zwycięzcy – wszystko to w połączeniu z myślami o powietrzu i zieleni rozpostartej hen, w górze, ze wspomnieniami o ludziach

nam bliskich, którzy by pośpieszyli z pomocą, gdyby wiedzieli, co z nami się dzieje, ze świadomością, iż oni o tym nigdy dowiedzieć się nie mogą⁹.

Dzięki tak naturalistycznemu opisowi Poe konstruuje wizję świata jako miejsca tajemniczego i zdehumanizowanego – bo zagrażającego człowiekowi.

[...] jednostka, która oprócz doświadczania grozy życia przeżywa też grozę własnej pozornej śmierci, by doświadczywszy męczarni psychicznych i fizycznych, w końcu osunąć się w niebyt. W ten sposób pisarz starał się ukazać istotę własnej hermeneutyki gotycyzmu: przewyciężania obsesji śmierci poprzez grę ze strachem lub konstruowania efektu dwuznaczności ontologicznej (operowania fantastyką)¹⁰.

Narrator sam padł ofiarą przypadłości kataleptycznej, która objawia się zapadaniem w stany przypominające śmierć. Noce są dla niego udręką, męczą go powracające koszmary o ludziach miotających się w grobach, a po przebudzeniu długo nie może dojść do siebie. Podobne przeżycia towarzyszą filmowemu Jeanowi, choć źródła lęków tych dwóch protagonistów są różne – z jednej strony przedwczesny pochówek, a z drugiej – prześladowające myśli o zamknięciu w celi szpitala psychiatrycznego. Obydwaj stają się płochliwi i niezręczni w kontaktach międzyludzkich. Bohater Poego przestaje niemalże opuszczać dom, gdyż boi się, że atak dopadnie go wśród obcych, którzy uznają go za zmarłego i pochowają z dala od bliskich mogących temu zapobiec. Później zaczyna nawet podejrzewać przyjaciół – zastanawia się, czy nie knują za jego plecami, by wykorzystać jego niefortunną dolegliwość i, wyprawiając pogrzeb, pozbyć się problemu.

Przewrotny los sprawia, że obawy narratora spełniają się – przynajmniej po części. Pewnej nocy ulega paroksyzmowi, a obudziwszy się, w miarę jak ponownie nabiera władzy w członkach, jego umysł wypełnia koszmarna pewność, iż znajduje się w grobie. Co więcej – nie w zaprojektowanej przez siebie bezpiecznej trumnie, a w wąskiej, drewnianej skrzynce, bez możliwości ucieczki. Wydaje z siebie paniczny okrzyk i ku swemu zdziwieniu po chwili znajduje się w ramionach znajomych mężczyzn. Jak się okazało, bohater wybrał się na polowanie i zmuszony był spać w ciasnej kajucie statku. Dzięki temu koszmarnemu doświadczeniu, wyzwolił się jednak ze swych fobii, a wraz z nimi zniknęły także ataki katalepsji.

⁹ E.A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb...*, s. 139.

¹⁰ D. Plucińska, *Poe wobec gotycyzmu* [w:] *Edgar Allan Poe. Niedoceniony nowator*, E. Kasperski, Ż. Nalewajk (red.), Wrocław 2010, s.75.

Owe demony (...) muszą spoczywać we śnie, albo nas pochłoną – trzeba je uśpić, jeśli nie chcemy zginąć¹¹.

Ponownie – Poe w zestawieniu ze Švankmajerem okazuje się wręcz nieoprawnym optymistą. Jean Berlot poniósł bowiem porażkę, próbując poskromić swe demony. Obaj twórcy zgadzają się jednak co do nieograniczonej niemal siły umysłu i wyobraźni człowieka.

Ożywiona martwa natura

Cienka granica między „tym, co żywe” a „tym, co martwe”, jak często u Poego, w *Przedwczesnym pogrzebie* również jest niedookreślona, płynna. W oczywisty sposób podkreśla to Švankmajer, stosując technikę animacji przedmiotowej, gdzie autonomiczne części ciała i urządzenia mające pierwotnie służyć człowiekowi i być od niego zależne – teraz dominują, wyznaczają nowy porządek. Jest to swego rodzaju dopełnienie (i jednocześnie zaprzeczenie) popularnego od XVI wieku rodzaju malarstwa – martwej natury. Ożywione zostaje to, co barokowy człowiek uśmiercał, by później uczynić z tego przedmiot przedstawienia¹². W okresie manieryzmu temat ożywionej martwej natury podjął malarz, będący duchowym mentorem Švankmajera – Giuseppe Arcimboldi. Zasłynął on z obrazów kompozycji roślinnych przypominających ludzkie portrety. Jak uważa Bogusław Zmudziński:

[...] wygląd tych „cegiełek”, z których zbudowane są postaci, uchwycony jest na jednym z etapów biologicznego cyklu, najczęściej w pełni rozkwitu, w tej krótkiej chwili, kiedy wszystko wygląda jak żywe, choć jest już faktycznie martwe¹³.

Powołując się bezpośrednio na twórczość Arcimboldiego, czeski reżyser realizuje w 1989 roku trzydziestosekundową etiudę *Flora*, przedstawiającą szamotaninę przywiązanego do łóżka warzywnego człowieka, który z każdą sekundą ulega coraz dalej posuwającemu się procesowi rozkładu. Postać bezskutecznie próbuje dosięgnąć szklankę wody ustawioną na szafce. Interpretacji tej krótkiej wprawki filmowej pojawiło się przynajmniej kilka; jedni odczytują film jako manifest prośrodowiskowy, inni przypisują twórcy chęć przybliżenia odbiorcy uczuć towarzyszących śmierci. Dla mnie *Flora* traktuje przede

¹¹ E.A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb...*, s. 150.

¹² B. Zmudziński, Weissmann i Truman Burbank – zniewoleni przez wytwory protagoniści filmów Jana Švankmajera i Petera Weira, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 74, s. 108-109.

¹³ B. Zmudziński, *Jan Švankmajer we władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa* [w:] *Autorzy kina europejskiego*, G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), Kraków 2003, s. 220.

wszystkim o samotnej niestrudzonej walce z nieuniknionym – jakkolwiek „nieuniknione” rozumiemy; z losem, z przeciwnościami, z własnymi ograniczeniami – fizycznymi i psychicznymi.

Twórca wzbogaca koncept artystyczny Arcimboldiego o ruch. Silnie haptyczne obrazy mają sprawić, że widz poczuje adrenalinę, odczyta strach i desperację widoczną w oczach humanoidalnej istoty, doświadczy dusznej atmosfery małego pokoju i ograniczeń ciała, które choć bardzo chce, nie może powstrzymać procesu dekompozycji. Bogusław Zmudziński zwraca natomiast uwagę na zarysowaną w filmie płynność relacji podmiot – przedmiot:

Artysta zdaje sobie wyraźnie sprawę, że podmiotowość, którą zazwyczaj identyfikujemy z człowieczeństwem i towarzyszącą jej wolnością, jest czymś niestałym, chwiejnym, niepewnym, ledwie stanem przejściowym między wzrostem i rozwojem a rozkładem i upadkiem¹⁴.

Surrealiści zawsze interesowali się przedmiotami. W 1936 roku André Breton, autor manifestów surrealizmu, stworzył nawet ich klasyfikację. Wyróżnił typ przedmiotów naturalnych, dzikich, matematycznych, znalezionych, irracjonalnych, ready made, ruchomych, wcielonych oraz zinterpretowanych¹⁵. Švankmajer, który sam siebie surrealistą nazywa, punktem wyjścia swych rozważań wielokrotnie na przestrzeni lat czynił pierwotne relacje człowieka z jego otoczeniem, głównie z przedmiotami. Sugeruje, szczególnie widoczne we współczesnym świecie, skutki podporządkowania sobie przedmiotów przez człowieka – niejakego zniewolenia ich. Skoro więc narzuciliśmy swym wytworom funkcje wyłącznie utylitarne, Švankmajer prowokuje przedmioty do buntu. To przecież właśnie koszula Jeana Berlota wpuszcza do pokoju swego właściciela dwóch mężczyzn w białych kitlach. To ona, przynajmniej pośrednio, doprowadza bohatera do szaleńczego ataku hysterii. Bohater traci więc swoją podmiotowość, zostaje poddany uprzedmiotowieniu.

Nie należy też zapominać o pozafilmowym kontekście. To rozzuchwalenie i swawolę rzeczy użytkowych odczytać można jako metaforę współczesnej rzeczywistości. Švankmajer prowokuje odbiorcę, podsuwając mu elementy zaburzające logikę i chronologię opowiadania, jak np. wspomniane przełamywanie konwencji filmu kostiumowego. Pokazuje, że od końca XX wieku relacja między człowiekiem a jego wytworami, a więc podmiotem i przedmiotem, uległa całkowitemu przeobrażeniu. To człowiek dał się zniewolić rekwizytom, które go otaczają. Dał sobie wmówić, że ich bezwzględnie potrzebuje. Potrzeba

¹⁴ B. Zmudziński, *Jan Švankmajer we władzy przedmiotów...*, s. 223.

¹⁵ A. Breton, *Kryzys przedmiotu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 162-168.

ta wzmogła się jeszcze w okolicach 2004 roku, a więc w czasie, kiedy powstaje film. Jest to okres ostatecznego ukształtowania się Internetu. Powstają portale społecznościowe (m. in. Facebook), i przeglądarki, a zasoby wyszukiwarki Google stają się praktycznie nieograniczone. Švankmajer dostrzega w tym zaповідź całkowitego uzależnienia od sprzętu. Z dzisiejszej perspektywy trudno nie przyznać mu racji.

Postać cynicznego Markiza

Reżyser, jak wcześniej wspomniałam, odwołuje się do rozmaitych sztuk pokrewnych filmowi – teatru, poezji, malarstwa. W tym zestawieniu znalazło się też miejsce na filozofię. Švankmajer postanowił połączyć bieguny pozornie niezwiązane – amerykańskiego poetę grozy i francuskiego rozpustnika, będącego jednocześnie twórcą rozległego systemu filozoficznego, jakim jest libertynizm.

Siedemnastowieczne pojmowanie *libertynizmu* zasadniczo różniło się od definicji wieku następnego. Pierwotnie mianem tym określano nurt dążący do wyzwolenia umysłu spod więzów religijnych. Pojęcie wiązało się z pewną swobodą wierzeń, zachowań i światopoglądu, łagodną krytyką chrześcijańskich dogmatów oraz zwróceniem się w stronę uciech zmysłowych. Idee libertynizmu stały się podstawą myśli oświeceniowej. W XVIII wieku rozumienie libertynizmu uległo wypaczeniu. Traci on swój pierwotny związek z filozofią, a libertynem staje się każdy, kto „źle się prowadzi”.

Donatien Alphonse François de Sade, któremu Švankmajer chciał poprzez *Szalonych* oddać hołd, zyskał opinię skandalisty i prowokatora, nawet w libertyńskiej epoce rozluźnienia – zarówno obyczajowego, jak i religijnego. Uznawany za zepsutego moralnie rozpustnika, trafiał regularnie do więzień w całej Francji. Jego dzieła wywoływały falę sprzeciwu, bowiem przesiąknięte hipokryzją społeczeństwo zmuszone zostało do przejrzania się w lustrze. W XVIII wieku powszechne stały się niekonwencjonalne praktyki seksualne, które publicznie wypadało jednak uznawać za haniebne. Sade postanowił więc skomponować „wyczerpujący katalog zbrodni seksualnych”¹⁶, odkryć i zanalizować pierwotne instynkty człowieka, jego stłumioną naturę. Wystąpił przeciw moralności, obyczajowości i religii.

Libertynizm był gwałtownym protestem przeciwko irracjonalnemu ograniczaniu dążenia do pełnego szczęścia i drwiną z ustalonego od wieków porządku obowiązków człowieka wobec Boga, bliźniego i swej własnej duszy; był prze-

¹⁶ A. Nowaczyk, *Sade, nasz współczesny*, „Przegląd Filozoficzny” 2006, nr 2, s. 207.

kreśleniem pogardy dla świata doczesnego, ciała ludzkiego i ziemskich rozkoszy, którą usilnie propagowały wszystkie wyznania chrześcijańskie¹⁷.

Sade zaproponował model człowieka, który drwi z fideistycznych idei i pospółstwa stosującego się do zasad etycznych, a postać Markiza w *Szalonych* idealnie ten model odzwierciedla. Dąży on do rozkoszy zmysłowej, znieważa chrześcijańskie autorytety. Dowody na to odnaleźć można zarówno w warstwie wizualnej (obrazoburcza scena orgii, wbijanie gwoździ w figurę Jezusa, nagie kobiety spożywające z apetytem ciasto czekoladowe w kształcie krzyża), jak i audialnej (rozmowa z Jeanem po nocy pełnej ekscesów). Jedną z najbardziej bluźnierczych scen jest z pewnością nihilistyczny monolog Markiza przeciw Bogu i Naturze. Obnaża iluzoryczność prawd wiary oraz hipokryzję Stwórcy (jeśli takowy w ogóle istnieje), a tym samym – jego wyznawców. Upiera się, iż ma prawo ignorować zasady chimerycznej Matki Natury, gdyż istnieje ona tylko po to, by niszczyć. Bóg natomiast jest wytworem nadziei i obaw słabego człowieka, który wymyślił sobie Wszechmogącego, by ulżyć swemu cierpieniu i wyrzec się odpowiedzialności za własną niedoskonałość. Jeśli natomiast Bóg rzeczywiście istnieje, to jest zły i okrutny, gdyż dał człowiekowi życie, jedynie po to, by nim manipulować; dał mu wolną wolę po to, by go za to karać, a korzystanie z tej wolnej woli nazwał grzechem:

Wszystko, co widzę, to niestała i barbarzyńska istota, która stworzyła świat jednego dnia, tylko po to, by odrzucić go następnego. Słaba istota, niezdolna stworzyć człowieka, by robił, co chce! Ale jeśli Bóg stworzył nas doskonałych, czemu mamy być godni zbawienia? Co za banał! Czemu ludzie mają być warci swego Boga? Tworząc nas niezdolnymi do zła – to byłby akt godny Boga! Ale dał mu wolną wolę i dał mu pożądanie. Bóg w swojej nieskończonej wiedzy powinien wiedzieć, gdzie to prowadzi. Prowadzi swoje własne stworzenie na manowce, tylko żeby się zabawić.

Jean-moralista z dziecięcą wręcz naiwnością sprzeciwia się bluźnierczym teoriom Markiza. Zaznaczone tu zostało starcie dwóch postaw – doświadczonego sceptyka i prostodusznego młodzieńca, który wierzy jeszcze w czystość świata wokół. Słowa Markiza przypisać by można bez wahania samemu de Sade'owi. Jego wieloletnie obserwacje doprowadziły bowiem do pesymistycznych wniosków. Upewnił się w przekonaniu, że każda istota ludzka skrywa w sobie pierwiastek zła, okrucieństwa, kontrolowany jedynie przez, niezbyt zresztą wytrzymałe, okowy kultury, obyczajów i norm religijnych. Skoro więc

¹⁷ J. Łojek, *Wiek Markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*, Lublin 1972, s. 11.

sama Natura stworzyła człowieka tak, by zmuszony był nieustannie walczyć o byt, niezbędną do tej walki cechą stała się bezwzględność.

Libertyn sadyczny odkrywa, jak daleko może posunąć się człowiek, by zaspokoić swe wyrafinowane żądze. Posługuje się przy tym kłamstwem, manipulacją, nierzadko też przemocą. Za wszelką cenę chce pogwałcić prawa natury, jednakże, paradoksalnie, każdy haniebny akt i każda amoralna namiętność okazują się naturalne:

Natura nie może działać przeciwko samej sobie, jeżeli więc obdarzyła człowieka potrzebami i skłonnościami choćby nawet najdziwniejszymi, to realizacja tych potrzeb i skłonności jest jej nakazem¹⁸.

Libertyn zostaje więc postawiony w obliczu sytuacji tragicznej: jakkolwiek by się nie starał wystąpić przeciw naturze, w konsekwencji i tak popełnia czyny, które zostały przez nią przewidziane.

Markiz ujrzał w człowieku tendencje do autodestrukcji, wykpił sankcjonowane przez społeczeństwo normy i poruszył trwające do dziś spory na temat aborcji czy instytucji Kościoła. Jego dzieła wyróżnia jednak nie tylko nowoczesność poglądów, ponadczasowość poczynionych spostrzeżeń, ale wręcz pewien profetyzm. Ponad dwa wieki temu wypomniał człowiekowi „prawemu”, że żyje w ułudzie szczęścia i bezpieczeństwa. Oszukuje sam siebie i nieustannie usprawiedliwia swe działania. I tak oto działający w imię wyższej idei dyktatorzy, politycy i liczni oprawcy z kart historii udowodnili, że ów „zdemoralizowany libertyn” dokonał jedyne go w swym rodzaju, uniwersalnego szkicu psychiki ludzkiej.

Po raz pierwszy z choroby narodziła się filozofia, która za logiczną uniwersalną ideę kazała przyjąć skłonności jednostki odbiegające od normy¹⁹.

Švankmajer, jako twórca wykazujący ogromną wrażliwość na kwestie społeczne, zauważył analogie między rzeczywistością wieku XVIII i XXI. Perwersyjne upodobania wciąż skrywane są pod grubą warstwą pozorów i etykiety towarzyskiej (pewnego rozłamu w idealnym wizerunku „zdrowego” współczesnego człowieka dokonała trylogia *50 odcieni szarości*, która na dużą skalę obnażyła potrzeby i fascynacje członków zarówno różnych warstw, jak i mieszczących się w różnym przedziale wiekowym). W epoce całkowitej swobody twórczej i swoistej obojętności odbiorcy na wszelkie próby wywołania szoku i kontrowersji, reżyser, jak mogłoby się wydawać, podjął się zadania karkołomnego i z góry skazanego na porażkę. Zamiast więc przedstawiać kanibalizm,

¹⁸ *Ibidem*, s. 12.

¹⁹ B. Banasiak, *Filozofia integralnej suwerenności. Zarys systemu Markiza de Sade*, Łódź 2006, s. 479.

wyuzdane orgie i epatować nagością, zdecydował się na stosunkowo wstrzeмиęzliwe zaakcentowanie jednego z głównych elementów powiązanych u de Sade'a ze sferą seksualną, który jest także jednym z jego własnych ulubionych motywów – jedzenia. Bogdan Banasiak, analizując system filozoficzny de Sade'a, rozróżnia trzy sfery przyjemności, do których ogranicza się libertyn: łoża, stołu i umysłu.

Konsumpcja: jedzą i piją (ucztują), filozofując i oddając się ekscesom seksualnym (rozprawiają o „zerotyżowanej” filozofii)²⁰.

Pojawiają się więc w filmie wspomniane wcześniej animowane płaty mięsa, baraszkiujące lubieżnie na stole w restauracji, oraz scena wbijania gwoździ w figurę ukrzyżowanego Jezusa – *złodzieja szlachetnych przyjemności*, po której następuje (ukazane w zbliżeniach) grupowe spożywanie ciasta czekoladowego i oddawanie się innym rozkoszom. Współczesny kryzys wiary znajduje w *Szalonych* swe odzwierciedlenie. Jedzenie i seks zastępują religię, zajmują miejsce *sacrum*. Boski autorytet zostaje obalony przez człowieka, a obrzędy katolickiej mszy przedzierzgnięte w rytualną orgię. Podkreślony zostaje też, zakorzeniony w tradycji biblijnej, nierozwalny związek grzechu z kobietą oraz z jedzeniem. To pokarm jest bowiem przyczyną pierwszego podziału między Bogiem a człowiekiem – Ewa sięgając po owoc z drzewa poznania dobra i zła łamie Boski zakaz oraz sprowadza wieczne nieszczęście na każdego człowieka. Pokusa kobieca odbiera więc człowiekowi nieśmiertelność. Upokarzane uczestniczki świętokradczego nabożeństwa w *Szalonych* muszą odpokutować tę winę.

Koszmar, farsa i wolność

Czeski reżyser podejmuje rozważania na temat współczesnej rzeczywistości nie tylko pod kątem uniwersalności erotycznych zachowań i duchowych rozterek; analizuje też system manipulacji, któremu jesteśmy bezustannie poddawani przez media. Odziewając swą surrealistyczną opowieść w płaszczyk osiemnastowiecznego kostiumu, posługuje się paranooidalnymi nowelami amerykańskiego poety. Reżyser zdaje się hołdować zasadzie uwielbianej przez surrealistów – żadnych granic dla wyobraźni. Jest to zresztą motto utworzone i stosowane przez samego de Sade'a²¹. Obaj (a w zasadzie wszyscy trzej) twórcy wskazują na siłę wyobraźni, która może nie tylko wzbogacić życie duchowe, być skarbem i wybawieniem, ale także niebezpiecznym narzędziem zguby, które należy nauczyć się kontrolować. Podobnie ma się rzecz ze snami, które przedstawiają

²⁰ B. Banasiak, „*Dzielo-życie*”, czyli *libertynizm jako system myśli*, http://sade.ph-f.org/teksty_pdf/bb_libertynizm.pdf [15.03.2016].

²¹ B. Zmudziński, *Jan Švankmajer we władzy przedmiotów...*, s. 232.

jako mistyczne podróże w świat metafizyki, pomosty z rzeczywistością, która na jawie nie jest człowiekowi dostępna. Jednak i sny mogą mieć dramatyczne konsekwencje. W opowiadaniu *Przedwczesny pogrzeb* narrator powołuje się na przypadki osób pochowanych we śnie, natomiast w *Szalonych* bohater skazany zostaje na leczenie psychiatryczne z powodu koszmarnych wizji i braku samo-kontroli podczas ich ataku. Ponadto, Czech i Amerykanin dzielą zamiłowanie do mięsa, kości, czaszek i rozkładu. Švankmajer odwzorowuje za Poem estetykę makabreski, która pomaga „oswoić” tematykę śmierci. Przedstawiając ją w sposób gorszący dosłownością i brzydotą, jednocześnie udowadniają, że nie musi ona napawać trwogą²². Bohaterowie odnajdują sposób, aby uporać się z natarczywymi myślami – albo poprzez stawienie im czoła, albo też, jak w przypadku Markiza – wyśmianie. Zarówno de Sade, jak i Poe, a także admirujący ich Švankmajer, udowadniają, że każdy – nawet najbardziej tchórzliwy, niedoskonały, amoralny człowiek, ma niezbywalne prawo do tego, by na własny sposób odnaleźć drogę do szczęścia i wolności „w psychiatryku, w którym żyjemy”²³.

ROMANTICS' LUNACY BY JAN ŠVANKMAJER. COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKS OF EDGAR ALLAN POE AND THE FILM LUNACY

Streszczenie

Autorka przeprowadza analizę filmu *Szaleni* Jana Švankmajera – groteskowej interpretacji dzieł Markiza de Sade'a i Edgara Allana Poe'go. Reżyser przełamuje konwencję filmu kostiumowego wplatając w fabułę współczesne elementy i komentuje w ten sposób kondycję człowieka XXI wieku – jego pragnienia i lęki. Švankmajerowi udaje się uchwycić nie tyle szczegóły fabularne poszczególnych dzieł de Sade'a i Poe'go, ale przede wszystkim obłąkańczy nastrój, który owe dzieła ewokują. W nakreśleniu tegoż charakterystycznego „nastroju” przydatna okazała się kategoria wstrętu i związane z nią pojęcie abiektu, wprowadzone przez Julię Kristevę (element, na który podmiot reaguje obrzydzeniem – np. brud, wydzieliny, śmierć). Autorka podejmuje się też klasyfikacji gatunkowej filmu, w wyniku której plasuje *Szalonych* na styku wielu różnych kierunków i technik filmowych. Obok animacji, horroru i makabreski można rozpoznać w filmie przede wszystkim rys surrealistyczny, wyraźny w całej twórczości Švankmajera.

Słowa kluczowe

Markiz de Sade, Jan Švankmajer, Edgar Allan Poe, szaleństwo, wstręt

²² Ź. Nalewajk, *Estetyka makabreski* [w:] *Edgar Allan Poe. Niedoceniony nowator...*, s. 155-157.

²³ Cytat odnosi się do słów, które wypowiada reżyser w pierwszej scenie *Szalonych*.

Abstract

The author carries out an analysis of the film *Lunacy* by Jan Švankmajer – a grotesque interpretation of the works of Marquis de Sade and Edgar Allan Poe. The director combines a period film convention with contemporary elements, which are woven into the story and provide a commentary on the condition of mankind in the 21st century – its desires and fears. Švankmajer captures not only the plot details of de Sade's and Poe's individual works, but he transfers a kind of lunatic spirit that they evoke. In sketching out this distinctive atmosphere, the author uses a category of disgust and the related concept of abject, introduced by Julia Kristeva (an element to which the subject reacts with disgust i.e. dirt, excretions, death). The author of the text also undertakes an attempt to classify the genre of the film, which results in placing *Lunacy* at the contact point of many different styles and techniques. Besides animation, horror and macabre, the most recognizable element is surrealism, so typical for Švankmajer.

Key words

Marquis de Sade, Jan Švankmajer, Edgar Allan Poe, insanity, disgust

Bibliografia

Banasiak B., „*Dzieło-życie*”, czyli *libertynizm jako system myśli*, http://sade.phf.org/teksty_pdf/bb_libertynizm.pdf.

Banasiak B., *Filozofia integralnej suwerenności. Zarys systemu Markiza de Sade*, Łódź 2006.

Breton A., *Kryzys przedmiotu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.

Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

Łojek J., *Wiek Markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*, Lublin 1972.

Nalewajk Ż., *Estetyka makabreski* [w:] *Edgar Allan Poe. Niedoceniony nowator*, E. Kasperski, Ż. Nalewajk [red.], Wrocław 2010.

Nowaczyk A., *Sade, nasz współczesny*, „Przegląd Filozoficzny” 2006, nr 2.

Plucińska D., *Poe wobec gotycyzmu* [w:] *Edgar Allan Poe. Niedoceniony nowator*, E. Kasperski, Ż. Nalewajk [red.], Wrocław 2010.

Poe E.A., *Przedwczesny pogrzeb* [w:] tegoż, *Opowieści miłosne, groteski i makabreski*, przeł. S. Wyrzykowski, Poznań 2012.

Poe E. A., *System doktora Smoły i profesora Pierza* [w:] tegoż, *Opowiadania. Tom 1*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1989.

Studniarz S., *Podstawowe wyznaczniki tragicznej wizji świata* [w:] tegoż, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń 2012.

Švankmajer J., *Dziesięć przykazań*, przeł. M. Barglik, <http://jansvankmajer.blogspot.com/2010/08/1.html>.

Świdziński W., *Między awangardowym eksperymentem a tanim horrorem. Ekranizacje twórczości Edgara Allana Poe przed 1939 rokiem*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68.

Zmudziński B., *Jan Švankmajer we władzy przedmiotów, czyli pułapki człowieczeństwa* [w:] *Autorzy kina europejskiego*, G. Stachówna, J. Wojnicka [red.], Kraków 2003.

Zmudziński B., *Weissmann i Truman Burbank – zniewoleni przez wytwory protagoniści filmów Jana Švankmajera i Petera Weira*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 74.

Filmografia

Flora, reż. Jan Švankmajer, Stany Zjednoczone 1989.

Meat Love (Zamilované maso), reż. Jan Švankmajer, Stany Zjednoczone, Wielka Brytania 1989.

Szaleni (Šílení), reż. Jan Švankmajer, Czechy 2005.

Upadek domu Usherów (Zánik domu Usheru), reż. Jan Švankmajer, Czechosłowacja 1982.

Wahadło, studnia i nadzieja (Kyvadlo, jáma a naděje), reż. Jan Švankmajer, Czechosłowacja 1984.