

DOMINIKA MEYER

Department of Film, Television and New Media
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

Images
vol. XIX/no. 28
Poznań 2016
ISSN 1731-450X

Do każdego gestu inny aktor. Ontologia przedmiotów w Ulicy Krokodyli Brunona Schulza i realizacji filmowej braci Quay

ABSTRACT. Meyer Dominika, *Do każdego gestu inny aktor. Ontologia przedmiotów w Ulicy Krokodyli Brunona Schulza i realizacji filmowej braci Quay* [A different actor for each gesture. The ontology of objects in Bruno Schulz's *Street of Crocodiles* and the films of the Quay brothers]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 111–120. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.09.

Humanism deprived things of the attention they undoubtedly deserve. An anthropocentric way of perceiving the world dominated most movements in contemporary philosophy and classified them as incapacitated products of human practices. Until now object-oriented ontology has focussed predominantly on literature, but it also creates whole new possibilities for film theorists, forcing viewers to change prevailing formulae.

KEYWORDS: Bruno Schulz, object-oriented ontology, *Ulicy Krokodyli*, *Manekiny*

„Coś się we mnie popsulo” – pisał Bruno Schulz w jednym ze swoich listów, przedstawiając zachwianą relację między ożywionym a nieożywionym (Schulz 2002, s. 86). Człowiek zwykł bowiem „popsu-tymi” nazywać przedmioty, określając tym samym swoją autokratyczną pozycję w stosunku do rzeczy. Pisarz zdawał sobie sprawę, że dualistyczna wizja świata ma ograniczony zasięg, dlatego regularnie nadawał cechy ludzkie rzeczom, zaburzając opozycję człowiek – przedmiot. Uczłowieczone rzeczy i urzeczowieni ludzie są zatem nieodłącznym elementem twórczości Schulza.

Humanizm świadomie pozbawił rzeczy należytej im uwagi. Antropocentryczny sposób postrzegania świata zdominował większość filozofii i widział przedmioty jako wytwory praktyk społecznych (Wróbel 2013, s. 12). Jaskinia platońska to pierwszy przejaw podziału dualistycznego, gdzie łańcuchy symbolizują materię, a cienie na ścianie – idee. Według Platona tylko wyzwolenie od świata doczesnego i doświadczenie anamnezy pozwoli człowiekowi poznać istotę ducha i przypomnieć sobie prawdy, którymi został obdarzony przez Boga. Ten rodzaj dwupodziałowego myślenia przełożył się na kolejne prądy, między innymi filozofię Arystotelesa i myśl Kartezjusza:

Mamy więc opozycje: stwórca-rzecz stworzona, podmiot-przedmiot, idealne-aktualne, normalne-odbiegające od normy, pozytywne-negatywne, istota-przypadłość, oryginał-imitacja – by wymienić kilka najważniejszych.

Lewa część tego zestawienia to atrybuty stwórcy-demiurga i prawdziwego świata idei i istoty, prawa – ułomne przedmioty stworzone, które są tylko refleksem rzeczywistości prawdziwej. (Barański 2007, s. 9)

To, co materialne, pozostaje w sferze codzienności oraz bytowania rzeczywistego, nie skupiając naszej uwagi, gdyż uznane jest za pewną oczywistość. Rzeczy, jako wytwory praktyk społecznych, towarzyszą człowiekowi od czasów najdawniejszych i przypisuje się im znamiona wtórności, spychając na margines badań naukowych. „Ja” myślące jest najważniejszą kategorią filozofii zachodniej, traktującej ludzi jako jednostki znajdujące się w centrum. Współcześnie echa filozofii kartezjańskiej i kantowskiej odbijają się przede wszystkim w sposobie mówienia i myślenia. Człowiek nieustannie poddaje się procesowi upodmiotowienia, nie przypisując szczególnej wagi przedmiotom. „Nie trzeba chyba dodawać, że takie naukowe nastawienie znajduje istotną kontynuację w porządku myśli potocznej, w kulturowych wzorcach myślenia o rzeczach” (Barański 2007, s. 10).

Przedmioty skupiają na sobie uwagę zazwyczaj wtedy, gdy ulegną zniszczeniu lub zmieni się ich znaczenie. Doskonale zdawał sobie z tego sprawę Marcel Duchamp, tworząc między innymi *Fontannę* (1917). Sztuka tak zwanego „ready-made’u” wykorzystywała przedmioty codziennego użytku poprzez osadzenie ich w kontekście innym niż ten, do którego zostały przeznaczone. Dostrzeżony został wówczas potencjał rzeczy, ale na krótko. Niewątpliwym krokiem naprzód była trzecia rewolucja naukowo-techniczna, która nadeszła wraz z zakończeniem II wojny światowej. Rozwój technologiczny wywarł ogromny wpływ na kulturę, czego przykładem jest historia mediów: od tych ludzkich w średniowieczu (błazen, śpiewak) po cyfrowe (komputer, smartfon) współcześnie. Wraz z nastaniem kolejnej epoki rzeczy sytuują się w nowych dla siebie kontekstach. Kultura konsumpcyjna wypiera dawne idee i sprawia, że przedmioty stają się człowiekowi bliższe niż inni ludzie. Według Baudrillarda era podmiotu zakończyła się wraz z nowoczesnością, a dzięki ponowoczesności stajemy się świadkami triumfu rzeczy.

Filozoficznie pojęcie materii nuży swoją nieokreślonością, choć – z drugiej strony – to filozofia posługuje się takimi hasłami, jak na przykład „z wrotem do rzeczy”, wskazując na pierwszorzędną rolę świata materialnego w metaforze służącej ubieraniu w słowa namysłu nad rzeczywistością. Również język codzienny jest pełen sformułowań w rodzaju: „istota rzeczy”, „w rzeczy samej”, „w tym rzecz”, wskazując na kluczowe znaczenie tej sfery rzeczywistości dla sposobów ujmowania świata, a i spraw pozaświatowych, za czym przemawia z kolei określenie stwierdzające „złośliwość rzeczy martwych” – nie tak odległe bynajmniej echo animizmu. (Barański 2007, s. 8)

Czym zatem jest przedmiot w rozumieniu „object-oriented ontology” [1]? Na samym wstępie należy uściślić, że zainteresowanie

[1] Nurt filozoficzny, który zajmuje się ontologią przedmiotów.

materialnością nie ogranicza się tylko do jednej dziedziny nauki. Antropologia, archeologia, literatura, psychologia, socjologia – to tylko niektóre z nich. Tak duże spektrum wytworzyło na przestrzeni lat pewien wielogłos, który utrudnia jasne sformułowanie definicji i założeń realizmu spekulatywnego. Sprawy nie ułatwia też fakt, że główni przedstawiciele tego nurtu, czyli Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman i Quentin Meillassoux, nigdy nie spisali żadnego konkretnego programu nowo powstającego nurtu myślowego. Za wspólny mianownik wszystkich rozważań można jednak przyjąć postawę, która całkowicie odrzuca paradygmat korelacionistyczny. W niniejszym artykule autorka, aby uniknąć nieścisłości oraz chaosu terminologicznego, opiera się głównie na postulatach Grahama Harmana.

Aмерыkański filozof odżegnuje się od Heideggerowskiego rozróżnienia na rzeczy i przedmioty, zakładając, że w świecie występują tylko przedmioty. Nieistotne wydaje się, czy dany wytwór jest materialny, czy czysto fikcyjny. W tym samym szeregu Harman stawia człowieka, roślinę, książkę i jednorożca. Relacje między poszczególnymi rzeczami to ciąg nieustannych napięć. Nieistotna wydaje się rola stwórcy, gdyż znak równości zapobiega pojawianiu się hegemonii. To, co zajmuje realistów spekulatywnych, to nie uwzględnianie rzeczy w całości, ale ich fragmentaryczna analiza.

Jane Bennett, która odwołuje się między innymi do Spinozy, w swojej pracy *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* pisze o „thing power”, pokazując, że rzeczy mają swoją moc, a zatem nie są jedynie martwymi wytworami. Termin „wibrująca materia” [2] w odpowiedni sposób przedstawia wrażenie, które pozostawiają po sobie Schulzowskie przedmioty. Można dojść do wniosku, że pisarz za pomocą języka „ożywia” rzeczy, czyniąc z nich pełnoprawnych świadków wydarzeń. W tym przypadku – pozostając przy założeniach Bennett i przedstawicieli nurtu „object-oriented ontology” – to przedmioty wyprzedzają podmiot (narratora), zmuszając go do takich, a nie innych odczuć, doskonale zdając sobie sprawę z własnych możliwości i wpływów.

Odszukanie dzieł, które w ciekawy sposób poruszałyby problem egzystencji przedmiotów, w przypadku Schulza nie jest trudne, gdyż – jak wcześniej wspomniano – stanowią one *spiritus movens* jego opowiadań. Zaczynając od *Sklepów cynamonowych* i „tajnego, skrzypiącego życia podłogi” (Schulz 1973a, s. 64), przez *Manekiny* i „łóżka [...] stojące jak głębokie łodzie podwodne” (Schulz 1973b, s. 33) aż po *Ulicę Krokodyli*, na którą zwrócona zostanie szczególna uwaga. To właśnie dla niej reprezentatywne byłoby kino (Marmurek 2012, s. 113), współczesny wówczas pisarzowi wynalazek nowoczesności. Takiego zdania byli również Stephen i Timothy Quay, którzy postanowili zrealizować opowiadanie polskiego pisarza w ramach krótkometrażowej animacji. I choć Schulz nigdy wprost o kinematografie nie pisał, to jego litera-

[2] Termin „wibrującej materii” przejęłam od Jane Bennett.

tura – podobnie jak kino – czerpie swoją siłę z nieczystości materiału (Marmurek 2012, s. 114), a w warstwie warsztatowej korzysta między innymi z montażu, fragmentując opisywaną rzeczywistość i nadając jej symultaniczność. Bracia Quay, choć pochodzący z Ameryki, związali swoje życie i twórczość z Europą. Podczas studiów w Londynie często podróżowali, odkrywając tajemnice wschodniej części starego kontynentu. Ogromny wpływ na ich twórczość, poza Brunonem Schulzem, wywarli także Władysław Starewicz i Walerian Borowczyk. Dzieła amerykańskich artystów zakorzenione są w poetyce animacji lalkowej, wykorzystującej konwencje realistyczne, która przez długie lata pozostawała w cieniu filmu rysunkowego. Mroczne aranżacje, wnętrza z pogranicza *das Unheimlichkeit*, zmiany głębi ostrości i dynamiczne przejścia ciasnych kadrów, odsyłają nas do wizji spletanego umysłu, którego właściciel nie do końca wie, gdzie jest, a co ważniejsze – kim jest.

Wracając do ontologii rzeczy i podejmując próbę odczytania *Ulicy Krokodyli* przez ten pryzmat, należy – choć nie będzie to niczym spektakularnym – zacząć od słów samego autora:

Mój ojciec przechowywał w dolnej szufladzie swego głębokiego biurka starą i piękną mapę naszego miasta. Był to cały wolumen in folio pergaminowych kart, które, pierwotnie spojone skrawkami płótna, tworzyły ogromną mapę ścienną [...]. Zawieszona na ścianie zajmowała niemal przestrzeń całego pokoju i otwierała daleki widok [...]. (Schulz 1973c, s. 76)

Graham Harman w *Traktacie o przedmiotach* (2013) pisze, że należy przestać pytać o strażnika przedmiotu, a także jego relacje z przedmiotem, gdyż ten [przedmiot] ma swoją autonomiczność. Schulz już na początku opowieści spycha postać Jakuba na drugi plan. Ojciec, jako posiadacz mapy, a zatem „strażnik przedmiotu”, zostaje sprawnie pominięty, a cały opis poświęcony zostaje rzeczy. Przestrzeń, pozornie należąca do człowieka, ugina się pod dominacją mapy. Podążając tokiem myślenia realistów spekulatywnych, dochodzimy do wniosku, że to nie przestrzeń definiuje rzeczy – z racji tego, że nie istnieje przestrzeń homogeniczna – ale to rzeczy określają przestrzeń. Przyglądając się mapie, zauważamy, że okolice ulicy Krokodylej „świecą pustą bielą [...]. Tylko linie kilku ulic wrysowane tam były czarnymi kreskami i opatrzone nazwami w prostym, nieozdobnym piśmie, w odróżnieniu od szlachetnej antyki innych napisów” (Schulz 1973c, s. 77). Uwagę narratora przykuwa wybrakowana, ułomna część przedmiotu, o czym wielokrotnie mówił Harman, odwołując się do teorii Martina Heideggera. Według niego [Heideggera] przedmiot odsłania się nie wtedy, kiedy funkcjonuje, ale tylko wtedy, gdy przestaje być człowiekowi posłuszny i posiada pewne skazy (Wróbel 2013, s. 42). Taka też jest sama ulica Krokodyli – wybrakowana, niegodna tego, aby przenieść ją na karty woluminu. Określona zostaje jako dystrykt przemysłowo-handlowy, którego nie oszczędziły „duch czasu i mechanizm ekonomiki” (Schulz 1973c, s. 77). Okolica jest niczym „papierowa imitacja” (Schulz 1973c, s. 85) komercjalizmu i amerykanizmu – bujna, lecz pusta. Zasiedlona

przez szumowiny i podejrzany gmin, zamieszkujący tanie, tandetne kamienice o brudnych i mętnych szybach.

Mieszkańcy starej, porządnej części miasta unikają tych obszarów, ale zdarzają się przypadki, że kierowani pokusą przeżycia czegoś niezwykłego, „na wpół przypadkiem” (Schulz 1973c, s. 78) odwiedzają ponure oblicze przemysłowego dystryktu. W przypadek z kolei wpisana jest przygodność, istotna dla realizmu spekulatywnego, bo potwierdzająca, że nic nie przybiera stałej formy. Jeżeli rzeczywistość nie jest ostateczna i ulega ciągłym przemianom, to przedmioty także nie są definicyjnie skończone. Ich rzeczywistość definiuje się przez to, co aktualne. Wykładnią aktualności jest z kolei jej ulotny charakter i fakt, że nigdy nie osiągnie ostatecznej formy.

Mieszkańcy Drohobycza „porządnego” uciekają więc w przygodność i pojawiają na ulicy Krokodyli, by doświadczyć tego, co graniczne. Graniczne są tu postacie i przedmioty: panienki sklepowe ze skazą, „miękczy” subiekci, przypominający transwestytów, dorożki bez furmanów, biegające samopas po ulicy, skazujące [znowu] na przygodność podróży. Wszystko, co spotykało wędrownego w tym miejscu, nosiło znamiona „podejrzanego i dwuznacznego” (Schulz 1973c, s. 79). Posługując się teorią psychoanalizy, nauki, która w czasach Schulza jawiła się jako niezwykle interesująca i popularna, można dojść do przekonania, że atmosfera niesamowitości i wszystko, co się na nią składa, przyciąga porządných obywateli Drohobycza.

Wśród stanów i przedmiotów wytwarzających wrażenie niesamowitości Freud wymienia tam między innymi figury woskowe, lalki i automaty. [...] Zetknięcie z przedmiotami i zjawiskami tego rejestru nie tylko przypomina o śmiertelności każdego i każdej z nas, ale także o mechanicznym, nieożywionym, martwym elemencie, znajdującym się w sercu każdej ludzkiej podmiotowości – martwym jądrze jej psychicznego i duchowego życia. (Marmurek 2012, s. 117)

Według Bjørnara Olsena „nowoczesność przyniosła nowy rodzaj rzeczy (*thinking things*), czyniąc ich obecność wartą większego namysłu niż poprzednio” (Olsen 2013, s. 141). I choć poboczni bohaterowie prozy Schulza nie poświęcają tym rozważaniom większej uwagi, echa tej filozofii wybrzmiewają z ust ojca, który mówi do dziewcząt: „Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żaloszny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, walących pięściami w ściany swych więzień?” (Schulz 1989a, s. 39). Przedmioty Schulza żyją własnym życiem, a ich wnętrza wycofuje się przed naszym spojrzeniem, wlewając w ludzi „wibrującą” myśl o ich autonomiczności. Wszelkie zarzuty o nieprawdziwości tego twierdzenia, które mogliby wyprowadzić filozofowie spod znaku epistemologii, można odeprzeć, gdyż realizm spekulatywny – jako realizm ontologiczny – nie obiera za cel rozróżniania prawdziwości reprezentacji świata. Jego głównym założeniem jest pytanie o to, czym jest przedmiot i jak znaczy, pomijając kategorię twórcy, a także prawdziwości.

Ojciec głównego bohatera opowiadań Schulza mówi:

nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Naszą ambicją pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. (Schulz 1989b, s. 35)

Trudno byłoby zastosować idee Jakuba do widowisk z udziałem ludzi – niemożliwy wydawałby się pomysł angażowania niezliczonej liczby aktorów tylko po to, aby odgrywali pojedyncze gesty. Także kino, gdzie na piedestale stają żywi artyści, nie spełniłoby zadania, choć niewątpliwie jego możliwości w tym zakresie są zdecydowanie większe. Jeśli jednak zespoli się dokonania tych dwóch dziedzin i wprowadzi pewną innowację, abstrakcyjna wizja artystyczna może przybrać rzeczywisty kształt. Teatr lalkowy rozwijał się równoległe z teatrem ludzi. Innowacje wprowadzone wraz z pojawieniem się kina sprawiły, że przed artystami roztoczyła się wizja nowych perspektyw. Warsztat braci Quay, demiurgów animacji, którzy swoją mocą sprawczą ożywiają martwą materię i przedmioty na ekranie, to przede wszystkim pracownia lalkarska. W filmie marionetkowym, który wywodzi się z teatru lalkowego, główną rolę przejmują przedmioty, będące substytucją żywego człowieka. Podobnie jak dzieła, w których wykorzystuje się aktorów, animacja lalkowa stwarza wewnętrzny świat dla swoich bohaterów i pozwala im zaistnieć w określony dla nich sposób. Etymologia słowa *puppet* wiąże się między innymi z angielskim *poppet* i może oznaczać dziecko. Marionetka z kolei odnosi się do francuskiego *marionette* (mała Maria).

Ulica Krokodyli (1986) porusza problematykę relacji dorosłości ze wspomnieniem dzieciństwa. To także obserwacja rozwijającej się nowoczesności i jej wpływu na życie ludzi. Postęp technologiczny wywraca do góry nogami praporządek pielęgnowany na przestrzeni wieków. Groteska przeplata mit z codziennością, wprowadzając nieznaną dotąd rejestry. Trudno określić, czy mamy do czynienia z jawą, czy znajdujemy się na poziomie snu. Sytuacja przypomina tę z *Alicji w Krainie Czarów* (1865) Lewisa Carrolla – metaforyczny skok widza w króliczą norę zostaje zwieńczony bolesnym upadkiem dominacji ludzi. Ogląd całości dokonany jest z punktu widzenia dziecka poprzez fragmentaryzowanie całości i skupianie się na detalach, co potwierdza mozolna praca kamery. Do takiej percepcji zachęca także Graham Harman.

Opiekun opustoszałego teatru wprowadza nas w niezwykle świat. Mężczyzna za pomocą splunięcia uruchamia zniechęcony kinetoskop i kieruje oko ku soczewce. Obecność „ludzkiego” aktora wzbudza pewne podejrzenia co do tego, jak rozwinie się akcja i jaką formę ostatecznie przybierze dzieło. Podpowiedzią jest warstwa strukturalna filmu. Stosunek planu ogólnego, w którym znajduje się Feliks Stawiński, do planów bliskich, w których pokazywane są przedmioty[3], przenosi środek ciężkości, kierując podświadomie uwagę widza na mechanicz-

[3] Śrubki i poszczególne części kinetoskopu.

ność całej sceny. Braci Quay nie interesuje zatem to, co reprezentatywne dla człowieka, a to, co robią przedmioty. Pojawienie się prawdziwego aktora ma tu nie tylko wymiar symboliczny; oto w opozycji do świata realnego postawiony zostaje świat animacji, który – jak się przekonamy – żyje swoimi własnymi prawami, nie bacząc, w jaki sposób człowiek stara się na niego wpłynąć. Reżyserzy stawiają znak równości między żywym a nieożywionym i – podobnie jak Harman – zrzucają okowy myśli antropocentrycznej.

Co zatem ze splunięciem, moglibyśmy spytać. Inicjatywa męzczyzny wprawia w ruch przedmiot. Założmy, że to rzecz wykorzystana człowieka. Stawiński w sposób dowolny mógł uruchomić maszynę, ale zrobił to za pomocą śliny, czyli wydzieliny, która powstaje w naszym organizmie samoistnie. Traktując ślinę jako substancję, można powiedzieć, że „jest pierwszym podmiotem istnienia, wyprzedzającym wszystkie inne kategorie bytu pod względem pojęciowym (żadna inna kategoria poza substancją nie może istnieć oddzielnie)” (Wróbel 2013, s. 21). Graham Harman, próbując dalej pójść w definiowaniu substancji, pisze, że „żadne dwa przedmioty nigdy nie wchodzą w bezpośrednią interakcję, a jedynie zmysłowe odpowiedniki substancji pozwalają na interakcję pozorną (buforową)” (Wróbel 2013, s. 29). Problem korelacji zostaje rozwiązany, ponieważ ślina pośredniczy w połączeniu tych dwóch rzeczy [człowieka i przedmiotu], redukując kontakt bezpośredni.

Wróćmy do przebiegu wydarzeń. Rolę głównego bohatera przejmuje mieszkaniec kinetoskopu, marionetka, przypominająca samego Schulza. Aktor-człowiek za pomocą nożyczek uwalnia aktoralkę, stawiając się w pozycji biernego obserwatora. Przedmiot staje się pod[przed]miotem i udaje w podróż po meandrach miasta. Graniczność dystryktu przejawia się nie tylko w postaci geograficznej, bowiem próba zaklasyfikowania pozostałych aktorów-przedmiotów jest co najmniej karkołomna. Wszystkie elementy świata przedstawionego zawieszane są gdzieś „pomiędzy” i „tętnią” życiem: śrubki odbywają taniec, nożyce kroczą własnymi ścieżkami, a kieszonkowy zegar odkrywa swoje – na wskroś – ludzkie, biologiczne wnętrze. Obecność aktora-marionetki wzbudza niemalże poruszenie wśród „pracowników” salonu krawieckiego. Zużyte i zepsute lalki, składające się z różnych, niepasujących części, zerdzewiałe gwoździe, nici, kurz, szpilki czy włosy są równoprawnymi artystami w spektaklu braci Quay. Poszczególne przedmioty reprezentują odmienne stany emocji, a jako że nie posiadają ludzkiej mimiki, każdy z nich jest przedstawicielem innego gestu. W całym dziele nie pada z ust przedmiotów ani jedno słowo. Kwestie aktorów-ludzi znajdują swój ekwiwalent w cechach zewnętrznych aktorów-





-przedmiotów, sposobie ich zachowania, relacji wzajemnych napięć, a także poprzez osadzenie ich w nowym, nieantropocentrycznym kontekście. Codziennosc staje się niecodzienna.

Jeden z najbardziej znanych zagorzałych zwolenników badań codzienności, Henri Lefebvre, zauważył, że: „Codziennosc to najbardziej powszechny i najbardziej wyjątkowy stan, najbardziej społeczny i najbardziej zindywidualizowany, najbardziej oczywisty i najbardziej ukryty”. Wskazanie tych sprzecznych jakości codzienności uzmysławia jej tajemnicę i bezradność, jaką często wobec wszelkiej tajemnicy wykazujemy. (Barański 2007, s. 9)

Sceną niewątpliwie ważną z punktu widzenia realistów spekulatywnych jest ta, w której dłoń mężczyzny przecina sznurki sterujące marionetką, dając jej tym samym całkowitą niezależność. Jest to gest afirmacji suwerenności, moment pożegnania autora odczytywanego przez pryzmat władcy. Kukła zaczyna żyć własnym życiem, odsłaniając swoją wewnętrzną, drgającą materię. Odkrywa „tańczące i łączące się w większe całości mechaniczne elementy (śrubki, [...]) zachowującą się jak żywa, owijaną w papier, naszpikowaną pinezkami niczym poduszka krawiecka, wątrobę” (Marmurek 2012, s. 117) oraz lalkowate panny i subiektów/manekiny, obracających się w przestrzeni własnej rzeczywistości, niedostępnej dla istot żywych.

Szare, papierowe wnętrza budują i organizują całą przestrzeń filmową. Zakurzona kolorystyka współgra z wyobrażeniem o wnętrzu starego kinematoskopu. Mglista atmosfera spowija pomieszczenie salonu krawieckiego, gdzie pracownicy dokonują rytuału przejścia na przybyłym gościu. Pusta głowa porcelanowej lalki zastępuje tę pierwotną, a miejsce mózgu wypchane zostaje watą. Po ponownej zamianie głów wszyscy bohaterowie są świadkami symbolicznego pogrzebu. Na tym poziomie wyszczególniony został motyw fetyszyzmu. Aktorzy-rzeczy unaoczniają swoje własne pragnienia i tłamszoną seksualność. Ta ostatnia zbudowana została na wzór ludzkiej z pewnymi zamiennikami. Powraca także problem dzieciństwa i tego, w jaki sposób wpływa ono na psychikę dorosłego człowieka.



Nieoczekiwane zmiany kątów padania kamery oraz szybki montaż wzmagają poczucie dezorientacji widza. Technika poklatkowa zastosowana przez braci Quay wpisuje się w poetykę utworów literackich Schulza. Pracująca kamera skupia się na każdym wymiarze przestrzeni, a zmiana głębi ostrości określa jej pokrętną złożoność. Artyści wizualnie czerpią swoje inspiracje z malarstwa współczesnego. Wytrawne oko odbiorcy doszuka się powiązań z twórczością surrealistów, Francisa Bacona czy Edwarda Muncha. Brzydota, deformacja i rozpad to główne tematy, wokół których skupia się akcja filmu. Atmosfera dziwności nie zyskałaby jednak wymiaru ostatecznego, gdyby nie ścieżka dźwiękowa stworzona przez Lecha Jankowskiego[4]. Niepokojące dźwięki cytry, ksylofonu, wiolonczeli i skrzypiec tworzą spójny obraz świata przedstawionego. Reżyserzy świadomie angażują wszystkie zmysły widza – odbiorca nie tylko widzi i słyszy, ale też odczuwa i smakuje zepsuty dystrykt przemysłowy.

Na podstawie powyższej analizy można uznać, że film animowany, w którym główną rolę grają – mniej lub bardziej ludzkie – marionetki, jest interpretacyjnie materiałem niezwykle wdzięcznym w świetle filozofii proponowanej przez Grahama Harmana. „Object-oriented ontology” ułatwia zrozumienie istoty animacji, odkładanej przez wielu miłośników kina na półkę z bajkami dla dzieci. Antropomorficzni bohaterowie *Ulicy Krokodyli*, jako substytut człowieka, nadają się bardziej dla widza dorosłego. Zaznaczyć trzeba jednak, że przypadek filmu w reżyserii braci Quay wyrasta z prozy



[4] Kompozytor muzyki filmowej urodzony w 1956 roku w Lesznie. Znany przede wszystkim ze

współpracy z braćmi Quay; tworzył też muzykę dla Teatru Ósmego Dnia w Poznaniu.

Brunona Schulza, autora, który jako jeden z pierwszych doświadczył kryzysu podmiotowości. Na tym gruncie wytworzyły się wszelkie teorie odrzucające dominację ludzkiego „ja”. Czy można teorię spekulatywną zaimplikować na gruncie kina fabularnego? Z pewnością udałoby się to w przypadku *Pętli* (1957) Wojciecha Jerzego Hasa, filmów Alejandro Jodorowsky’ego czy niektórych etiud studenckich Romana Polańskiego. Brak jasno sformułowanych tez i wielość teoretyczny nie pozwalają na całościowe ujęcie problematyki kina. Być może w niedalekiej przyszłości uda się zorganizować jasny program realizmu spekulatywnego i objąć nim wszystkie gatunki kina. W szczególności należałoby zająć się kwestią człowieka, aktora żywego, który dominuje w strukturze dzieła filmowego na każdym poziomie.

„Dramat przedmiotu rozgrywa się w napięciach między biegunami przestrzeni, istoty, eidosu i czasu” (Wróbel 2013, s. 53), a zatem jest rzeczywistością, która to wszystko produkuje. W myśl tego pozwolę sobie stwierdzić, że to, od czego wyszedł Bruno Schulz w swoich opowiadaniach, czyli istota rzeczy i próba ukazania ich autonomiczności, osiągnęło apogeum w filmie braci – bliźniaków (!) – Quay. Rzeczy dosłownie wymykają się jakiegokolwiek próbie zakwestionowania ich autonomiczności, manifestując swoją niezależność już nie tylko przez „vibrant matter”, ale naoczne czyny. Żadne bycie nie może obejść się bez rzeczy. Aktorzy-przedmioty w *Ulicy Krokodyli* nie są osamotnieni w swoich działaniach – współcześnie rzeczy przejmują rolę aktorów społecznych. Bohaterowie braci Quay, jakkolwiek nie żywi, portretują wewnątrz psychiczne tych żywych, bo „tylko z posłusznym kurzem można spokojnie pracować” (Mikruda, Prodeus 2010).

BIBLIOGRAFIA

- Barański J., 2007, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków.
- Bennett J., 2010, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham.
- Harman G., 2013, *Traktat o przedmiotach*, Warszawa.
- Marmurek J., 2012, *Filmowe echa w Schulzu*, w: Schulz, *Przewodnik krytyki politycznej*, pod red. J. Marmurka, Warszawa, s. 12–117.
- Meilassoux Q., *O przygodności, wirtualności i sprawiedliwości*, przeł. P. Herbich, „Kronos” 2012, nr 1, s. 29.
- Mikruda K., Prodeus A., 2010, *Trzynasty miesiąc. Kino braci Quay*, Kraków.
- Olsen B., 2013, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa.
- Schulz B., 1973a, *Sklepy cynamonowe*, Kraków, s. 64.
- Schulz B., 1973b, *Manekiny*, w: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków.
- Schulz B., 1973c, *Ulica Krokodyli*, w: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków.
- Schulz B., 1989a, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław.
- Schulz B., 1989b, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław.
- Schulz B., 2002, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk.
- Wróbel Sz., 2013, *Otchłań przedmiotu. O filozofii, która nie jest już strażniczką bytu*, w: *Traktat o przedmiotach*, red. G. Harman, Warszawa, s. 15–70.