

**KUNSTKAMERA JANA ŠVANKMAJERA,
CZYLI WSZYSTKIE RZECZY WSZYSTKO ZNACZA**

Anna Brzezińska-Winkiel

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Słowiańskiej
ul. Poczтовая 9, 53-313 Wrocław

E-mail: brzezinska.ann@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2829-4023>

ABSTRAKT

Teza. *Kunstkamera* Jana Švankmajera to projekt o skomplikowanym układzie znaczeń, którego nie można jednoznacznie przyporządkować do jednej kategorii w kontekście teorii Krzysztofa Pomiana o semioforach.

Omówione koncepcje. Artykuł opisuje artystyczny projekt kunstkamery czeskiego surrealisty Jana Švankmajera w kontekście teorii semioforów Krzysztofa Pomiana oraz porównuje ją do jej tradycyjnych i historycznych odpowiedników odwołując się do koncepcji mikro- i makrokosmosu, teatru świata, hermetyzmu i alchemii.

Wyniki i wnioski. *Kunstkamerę* Jana Švankmajera powinno analizować się w kontekście nie tylko społecznym, ale przede wszystkim indywidualnym i subiektywnym.

Oryginalność/wartość poznawcza podejścia. Krzysztof Pomian opisywał różne przykłady tradycyjnych kunstkamer, tymczasem istnieje kilka współczesnych przykładów tego typu kolekcji, wcześniej nieopisanych w publikacjach w języku polskim.

Słowa kluczowe: Jan Švankmajer, kunstkamera, surrealizm, Krzysztof Pomian, semiofory, gabinet osobliwości

Jana Švankmajer's *Kunstkamera*. Everything means everything

ABSTRACT

Thesis. Jan Švankmajer's *Kunstkamera* is a project with a complex arrangement of meanings that can not be unambiguously assigned to one category in the context of Krzysztof Pomian's theory of semiophores.

Concepts discussed. The article describes the artistic project of the Czech surrealist Jan Švankmajer in the context of the semiophore theory of Krzysztof Pomian and compares it to its traditional and historical counterparts referring to the concept of micro and macrocosm, the theater of the world, hermetism and alchemy.

Results and conclusions. Jan Švankmajer's *Kunstkamer* should be analyzed in a context that is not only social, but above all individual and subjective.



Originality/cognitive value of the approach. Krzysztof Pomian described various examples of traditional *kunstkamer*, while there are several contemporary examples of this type of collection, previously unwritten in Polish publications.

Key words: Jan Švankmajer, *kunstkamera*, surrealism, Krzysztof Pomian, semio-phores, cabinet of curiosities

WSTĘP

Jan Švankmajer to współczesny czeski surrealista mieszkający na stałe i tworzący w Pradze. Artysta należy do Grupy Surrealistów, której tradycje sięgają jeszcze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Współpracował ze swoją żoną – Evą Švankmajerovou (do momentu jej śmierci w 2005 r.). Artysta jest najbardziej znany ze swojej filmowej twórczości, we wczesnych jej etapach kręcił filmy krótkometrażowe, najśłynniejsze to: *Jídlo* (1992), *Možnosti dialogu* (1982); od końca lat osiemdziesiątych skupia się na filmach pełnometrażowych: *Něco z Alenky* (1988), *Lekce Faust* (1994), *Spi-klenci slasti* (1996), *Otesánek* (2000), *Šílení* (2005), *Přežit svůj život* (2010), *Hmyz* (2018). Jan Švankmajer jest także plastykiem i rzeźbiarzem, rysownikiem, pisarzem, lalkarzem, fotografem; jego twórczość nie ogranicza się wyłącznie do jednej konkretnej dziedziny sztuki, a często jest syntezą kilku.

Fakt, że Jan Švankmajer utożsamia się z surrealizmem, łączy się nie tylko z estetyką twórczości, ale przede wszystkim z pewną filozofią patrzenia na świat, życia tą sztuką. Surrealizm postrzega jako formę autoterapii, która widoczna jest w jego projektach łączących nie tylko różne dziedziny plastyczne, ale przede wszystkim właśnie zawierające w sobie głębsze znaczenie, często bazujące na mitach i archetypach, z korzeniami w psychoanalizie. Znana jest jego twórczość teatralna – zaczynał od teatru kukielkowego, który w Czechach ma bogatą tradycję. Tworzył także scenariusze dla sztuk i scenografię, a także kukielki do swoich przedstawień i filmów (Schmitt, 2012).

Całociowym projektem artysty (wcześniej w tym przedsięwzięciu brała również udział jego żona Eva) jest właśnie *Kunstkamera* tworzona od lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w ich willi na Horním Staňkovie. Jest to zbiór różnych obiektów przyporządkowanych do tradycyjnych kategorii gabinetów osobliwości z XVI w., inspirowany cesarzem Rudolfem II (1552-1612), który kolekcję stworzył na zamku w Pradze. *Kunstkamera* Švankmajerów jest podzielona na: *artificialia* (różnego rodzaju przedmioty artystyczne i rzemieślnicze), *naturalia* (obiekty przyrodnicze), *antiquitas* (antyczne i starożytne artefakty), *scientificia* (przedmioty i urządzenia naukowe) oraz *mirabilia* (kuriozity wszelkiego rodzaju) (Purš, 2012). Dodatkowo artysta uposażył swój projekt w: *funeralia* i *horribilia* (gdzie znaleźć możemy maski i figurki afrykańskie, relikwiarze czeskie z XIX w.), *exotica* (z maskami i figurkami afrykańskimi), *esoterika* (*mirabilia* i *mistika*, z obiektami inspirowanymi alchemią, gdzie znajdziemy cykl fetyszy artysty i projekt Ewy Švankmajerovej *Mutus liber*), *vetustissima* (prywatna ceramika i starożytności), *scientica* (cykl kolaży *Švank-mayers Bilderlexikon*). Kategorie te nawiązywać miały do teatru świata (*theatrum mundi*) i pełnić rolę encyklopedyczną. Pełniły funkcję antropologiczną oraz kosmogoniczną, przekładały na zbiór w idei makro- i mikrokosmosu człowieka względem świata i kosmosu (Purš, 2012). Co więcej,

zbiór jest ciągle rozszerzany, przedmioty mogą więc zmienić swoją kategorię, bądź też należeć do kilku (Švankmajer, 2018).

Przedmioty w *Kunstkamerze* Švankmajera są o tyle wyjątkowe, że w większości nie są one zbiorem obiektów odnalezionych czy znalezionych, ale stworzonych przez artystę. Tworzy on kolejne dzieła w stylu wcześniej wspomnianych kategorii i upodabnia je do charakterystycznych dla nich konwencji historycznych. Przykładowo, z kości, resztek futra tworzy szkielet zwierzęcia, które w rzeczywistości nie istnieje, po czym nadaje mu nazwę nawiązującą do konwencji nazywania zwierząt w nomenklaturze biologicznej i zamyka obiekt w szklanej gablotce (np. *Owadożerca*, *Pełzająca ryba*, *Zwierzę Dyniowe*). Znane są też jego cykle obrazów inspirowane Arcimboldem, przedstawiające przykładowo kolaż z obrazków ptaków, zwierząt czy muszli, które układają się w twarz człowieka. Na cykl *Švank-mayers Bilderlexikon* składają się kolaże starych map, na które naniesione są obrazki różnych części ciała człowieka (oczy, organy wewnętrzne) (Purš, 2012).

Kunstkamera Jana Švankmajera jest wyjątkowym projektem, łączącym się nie tylko formą, ale również treścią z gabinetami powstałymi przed czterystu laty. W niniejszym artykule przeanalizuję pierwotne gabinety osobliwości w zestawieniu z projektem artysty i *kunstkamerą* cesarza Rudolfa II, a także odniosę dzieło Švankmajera do teorii semioforów Krzysztofa Pomiana.

GABINETY OSOBLIWOŚCI

Pierwsze gabinety osobliwości powstawały w Europie w XIV w., ale ich rozkwit przypada na XVI oraz XVII w. Przetrwały one nawet do XVIII stulecia. Były pokłosiem powstania „kultury ciekawości”, chęci „pomniejszenia wszechświata” (Pomian 1996, s. 38), zebrania go w ramy encyklopedii i przedstawienia teatru świata, co możliwe się stało dzięki powszechnie szerzącemu się humanizmowi oraz nowemu podejściu do obiektów starożytności (zaczęto je badać, a nie traktować jako pogańskie odpady). Duże znaczenie prywatnych kolekcji w stylu gabinetów nadała moda szerząca się wtedy w Europie. Kolekcjonerów przybywało wśród papieży i kardynałów, ale także na dworach cesarskich i królewskich i wśród niższych warstw społecznych – prawników, mnichów, lekarzy, uczonych i artystów (Pomian, 1996). Najczęściej były one tworzone w wyżej już wymienionych kategoriach, ale klucz do stworzenia kolekcji posiadał sam zbieracz. On decydował, co będzie w jego zbiorze, do jakiej kategorii przyporządkuje przedmioty (i czy sam stworzy nową) oraz komu swój cykl pokaże. Mógł więc czerpać z roli twórcy czy nawet demiurga swojego wycinka świata; tak swoją *kunstkamerę* projektował Rudolf II (Purš, 2012).

Jak pisał Ivo Purš, gabinety osobliwości nie były tylko wycinkiem świata, ale posiadały również bogatą filozofię. Humanistyczny zwrot ku człowiekowi pozwolił także na tworzenie *kunstkamer* w myśl filozofii hermetycznej, która ukazała człowieka i kosmos jako wzajemnie na siebie działające siły w koncepcji tzw. *spiritus mundi*, jedności ducha ludzkiego i kosmicznego jako świata. Ponadto *kunstkamery* były wynikiem funkcjonowania renesansowego pojęcia kosmologii, gdzie uznawano, że kosmos również posiada ducha, łączącego wszystko, a jego cząstka jest rozlana w każdym człowieku. Koncepcją ciała astralnego, które pochodzi z kosmosu, a jest

zanieczyszczone i przez to przyjmuje kształt ciała ziemskiego, tłumaczyć można podejście do wyobraźni i magii, która możliwa jest dzięki temu duchowi, opływającemu cały świat i kosmos. Połączenie magii z wyobraźnią widać także w alchemii, którą zafascynowany był Švankmajer, co pasowało do jego idei wyobraźni jako podstawowej zasady twórczości artystycznej (Purš, 2012). Mimo wyraźnych inspiracji w alchemii i hermetyzmie pamiętać należy, że niejako kierunki te zbiegły się z podejściem artysty do wytwarzanych przez niego przedmiotów. Magię Švankmajer ukazuje w swoich obiektach dzięki wyobraźni, która służy mu za „magiczne zwierciadło, które odpowiada na najbardziej ukryte pytania” (Purš, 2012, s. 208) i pełni przede wszystkim funkcję empiryczną.

KUNSTKAMERA JANA ŠVANKMAJERA

Artysta pisząc o idei kunstkamery oraz muzeów zwraca uwagę na fakt, że jedno nie wynika z drugiego na zasadzie podobieństwa, ale raczej, że muzea wyparły gabinety, ponieważ przedstawiały odrębny światopogląd. Gabinety osobliwości odwoływały się do ciekawości człowieka, czegoś niepoznanego, magicznego, podczas gdy muzea przedstawiały swoimi eksponatami świat nauki, racjonalny i pozytywistyczny. Co więcej, według niego istnieją też dwa typy ludzi, którzy kierują się regułą przyjemności/rozkoszy oraz realności, przy czym świat wyobraźni i magii jest represjonowany przez świat cywilizacji. Projekt surrealisty jest więc formą walki z warunkami konsumpcji, pragmatyzmu i utylitaryzmu cywilizacji za pomocą wyobraźni, ale jest też manifestem przynależności artysty do grupy osób kierującej się w życiu właśnie nie racjonalnością a imaginacją (Švankmajer, 2018). Jego gabinet osobliwości wymyka się regułom racjonalności, naukowości i jest uporządkowany na zasadzie analogii. Obiekty znajdujące się obok siebie łączy intencja autora kolekcji, a nie wartościowanie ich według pieniądza czy wartości estetycznej. Obok siebie w kunstkamerze mogą znaleźć się zarówno obiekty stworzone przez przyrodę czy artystów/rzemieślników zupełnie nieznanymi i niesławnymi, ale również sztuka prymitywna i erotyczna. Jedyną regułą ich urządzenia jest wyobraźnia, magiczność, które za zadanie mają ukazanie metaforyczności świata. Pozostawia w tyle pojęcia jak: produktywność, użyteczność, wartość liczona w pieniądzu (Švankmajer, 2018). Kolejną cechą różniącą muzea od kunstkamery jest ich podejście do widza. Muzeum ma na celu pouczyć odwiedzającego, nie tylko w zakresie nowo zdobytej wiedzy, ale przede wszystkim ma go „ubogacić” czy „wzbogacić”, galerie sztuki dodatkowo mają zaoferować przeżycie estetyczne. Kunstkamera ma za zadanie człowieka wprowadzić do świata magii, nieznanego, pobudzić w nim ciekawość, a nawet wtajemniczyć – oglądnięcie kolekcji miałyby go odmienić, ale nie doksztąpić. Fakt, że kunstkamery nie mają wartości pieniężnej, a często nie mają nawet wartości sentymentalnej, przejawia się w tym, co się po śmierci kolekcjonera ze zbiorem dzieje i co zostało pokazane przez wiele wieków istnienia takich kolekcji. W wyjątkowych przypadkach zachowały się kunstkamery w całości, najczęściej jednak co cenniejsze obiekty oddawano do muzeów, inne zostały rozsprzedane czy rozdane lub skończyły w magazynach (tak się stało na przykład z eksponatami André Bretona, Rudolfa II, Hermíny Srbové) (Švankmajer, 2018).

PODOBIENSTWA I RÓŻNICE *KUNSTKAMERY* JANA ŠVANKMAJERA DO GABINETÓW OSOBLIWOŚCI Z XVI I XVII W.

Kunstkamera Švankmajera ma wiele podobieństw do tych powstałych w XVI i XVII w. Przede wszystkim pełni ona funkcję niespotykanej kolekcji, gdzie większość artefaktów jest jedynymi istniejącymi egzemplarzami. Jest to także rodzaj wewnętrznej projekcji świata autora, pierwowzory ukazywały więc nie tylko wycinek świata, ale także były tworzone według smaku kolekcjonera. W wypadku Švankmajera jego gabinet pełni tę funkcję w jeszcze pełniejszy sposób – jest formą autoterapii, ukazuje jedno z najbardziej intymnych jego przeżyć, np. cykl *Fetyszy* czy jego obsesje. Kolekcja ta nawiązuje także do tajemnic wszechświata, przez co pokazuje, że istnieje nie tylko racjonalna jego strona, ale że natura ma swoje wybryki, może być dziwna i ciekawa, i w człowieku leży klucz do magii i imaginacji. Wyobraźnia, która napędza działania człowieka to surrealistyczna zasada (*princip imagine*), według której każdy może zostać twórcą, ponieważ każdy ją posiada (Švankmajer, 2014).

Jeśli mówimy o kontrastach, to oprócz już wcześniej opisanej, najważniejszej różnicy w postrzeganiu magiczności i hermetyczności świata renesansowego i barokowego, a obecnej twórczości artysty, można zaznaczyć jeszcze jedną – mianowicie to, że kolekcja nie jest dostępna dla szerszej publiczności (inspiracją były wyjątkowe zbiory Rudolfa II, otwarte tylko dla wybranych przez cesarza). Niektóre zdjęcia obiektów Švankmajera znaleźć można w książkach opisujących twórczość tego surrealisty. Wycinek *Kunstkamery* dostępny był podczas wystawy *Naturalia* w praskim muzeum *Kampa* (2014-2015). Jak pisał surrealista, eksponaty nie były podpisane, ponieważ jego kolekcja nie ma celów dydaktycznych, ale pobudzić ma do twórczego myślenia. Zaznacza, że muzeum jest obiektywne, podczas gdy jego kolekcja jest subiektywna, uporządkowana na zasadzie analogii (Švankmajer, 2014).

Najważniejszą jednak różnicą wydaje się być fakt, że obiekty *Kunstkamery* Švankmajera są w większości stworzone przez niego, co wprowadza pewne nieścisłości w teorii Krzysztofa Pomiana o semioforach.

TEORIA KRZYSZTOFA POMIANA O SEMIOFORACH

Teoria K. Pomiana o semioforach została opisana w kontekście kolekcji i muzeów w książce *Zbieracze osobliwości* (1996). Według badacza, odkąd człowiek zaczął posługiwać się językiem, wykrystalizowały się sfery widzialna i niewidzialna (które to od początków mowy mogły zostać nazwane i opisane). Istnieją też dwie kategorie: przedmiotów użytecznych oraz pozbawionych użyteczności. Pierwsza kategoria odnosi się do obiektów-rzeczy, które w jakiś sposób służą człowiekowi, mogą być spożywane, zapewniać ochronę przed warunkami atmosferycznymi albo być potrzebne i przydatne do przeżycia. Druga kategoria to przedmioty, które tej użyteczności są pozbawione, posiadają natomiast znaczenie, zwracają się ku sferze niewidzialnej i przeznaczone są do oglądania lub podziwiania, a także zużywają się wolniej, praktycznie w ogóle i nazywane są one semioforami (Pomian, 1996). Ponadto, jak opisywał K. Pomian, obiekt nie może jednocześnie spełniać dwóch funkcji, będzie on albo użyteczny, albo będzie oglądany. Nawet w rzadkich przypadkach, kiedy wydaje nam się, że przedmiot pełni dwie funkcje jednocześnie, okazuje się, że kiedy go używamy

jest rzeczą, a kiedy go odstawimy na miejsce, pełni rolę semioforu. Nie jest więc jednym i drugim, tylko albo jednym albo drugim. Co więcej, przedmioty im bardziej mają znaczenie, tym mniej obchodzą ludzi jako obiekty użyteczne. I co jest kluczowe, przedmiot im bardziej jest obciążony znaczeniem, tym mniej jest używany i odwrotnie. Jest jeszcze jedna kategoria przedmiotów: odpady, które nie posiadają ani użyteczności, ani wartości (Pomian 1996). Hierarchia użyteczności i znaczenia widoczna jest szczególnie w społeczeństwach, na których czele stoi człowiek-semiofor (przedstawiciel czegoś ze sfery niewidzialnej: władzy, mocy, boga, bogactwa). Na dole piramidy znajdują się ludzie-rzeczy, którzy tylko dzięki temu, że są użyteczni, nie stają się odpadami. Pomędzy semioforami a rzeczami oscylują ludzie, których funkcja często się zmienia w zależności od potrzeby (Pomian, 1996).

Semiofory spełniają swoją funkcję najlepiej, kiedy stają się częścią jakiejś kolekcji. I tak w społeczeństwach ludzie-semiofory otaczają się semioforami, a im wyżej oni stoją w hierarchii, tym bardziej wartościowe posiadają oni przedmioty ze znaczeniem. K. Pomian zaznacza, że taki rodzaj funkcjonowania semioforów i rzeczy jest widoczny szczególnie w tych społeczeństwach, gdzie semiofory mają tak duże znaczenie, że nie wymienia się ich na rzeczy, semiofory o niższej wartości lub pieniądze (Pomian, 1996).

K. Pomian wskazuje również na kluczowe pojęcie, jakim jest *curieux* oraz *curieuses*, oznaczające odpowiednio osobę, która pragnie przeniknąć tajemnicze sprawy oraz owe „nauki tajemne” (Pomian, 1996, s. 74-75). Określano tak człowieka pragnącego zdobyć jakąś całość, posiadać przedmioty nadzwyczajne, najrzadsze, takie, które uzupełnią dany wycinek świata i bez którego kolekcja byłaby niepełna. W XVII w. kultura ciekawości zostaje stopniowo wyparta poprzez wiedzę naukową (Pomian, 1996).

Książki oraz dzieła sztuki według K. Pomiana należą do strefy niewidzialnej, wokół której to kontekst (czyli na przykładzie książki – powstały rynek wydawniczy i badania nad jego funkcjonowaniem, cała gama zawodów oceniających pozycje książkowe, czytelnicy) sprawiają, że staje się ona semioforem. Także „właściwe” odczytanie dzieła literackiego, „ze zrozumieniem” sprawia, że tekst staje się semioforem, ponieważ sięgamy do jego niewidzialnego znaczenia. Podobnie jest w przypadku dzieła sztuki, gdzie zmienia się charakter znaków – są one ikoniczne, ale sposób funkcjonowania dzieła staje się taki sam (Pomian, 1995, s. 4-5).

Przenosząc teorię semioforów i rzeczy Krzysztofa Pomiana do twórczości Jana Švankmajera nasuwa nam się kilka zasadnych pytań o jej adekwatność w kontekście obiektów trudno zamykających się w jednej grupie. Przykładowo, Švankmajer często tworzy swoje dzieła z przedmiotów, które ujęlibyśmy w kategorii odpadów i to on nadaje im znaczenie. O tym pisze I. Purš:

Objaw twórczej metody Švankmajera uchwycił jeden z filmów dokumentalnych, który go nakręcił w momencie znalezienia korzenia, z którego artysta stworzył głównego bohatera swojej bajki-horroru *Otesánek*. Do momentu, kiedy go nie dotknęła ręka Švankmajera był to nieciekawym kawał drewna, jakich w lesie jest tysiące. Kiedy Švankmajer podniósł kawałek z ziemi, stała się z niego groźna marionetka z apetytem alchemicznego uniwersalnego rozpuszczalnika, która, jeśli nie zostałaby powstrzymana, pożarłaby cały świat (Purš, 2012, s. 216).

Tworzenie znaczenia w teorii K. Pomiana ma charakter społeczny, nadany przez język (semiofory, rzeczy oraz odpadki ujęte są w ramy teorii semiotycznej), a badacz nie wspomina o znaczeniu, jakie może danemu obiektowi nadać jednostka, gdzie jedynym kryterium będzie wartość subiektywna artysty danego obiektu.

Ponadto większość obiektów w *Kunstkamerze* Švankmajera jest stworzona z odpadów, które poskładane w jedno zostają semioforami, i które, w myśl wyjątkowego pod tym względem projektu Rudolfa II, zostały wystawione tylko dla oczu kolekcjonera i nielicznych wybrańców. W przypadku surrealisty okazuje się więc, że tworzył on sam dla siebie, dla funkcji terapeutycznej, ale również dlatego, że wyobraźnię i twórczość artystyczną traktuje, zgodnie z surrealistycznymi założeniami, jako naturalną aktywność życiową wyzwalającą człowieka. Problem z obiektami *Kunstkamery* staje się taki, że właściwie w myśl teorii K. Pomiana, stają się one odpadkami, ponieważ nie spełniają się w społeczeństwie, tzn. ludzie nie byłoby w stanie umiejscowić tej sztuki w kontekście, ponieważ by go nie znali. Bez znajomości kontekstu obiekty stają się w najlepszym wypadku rzeczą, a w najgorszym odpadkiem.

Semiofory mają jeszcze jedną właściwość, niepasującą do przedmiotów Švankmajera. Artysta tworzy swoje obiekty w zamierzeniu, aby tymi semioforami były i zostały na zawsze. Zazwyczaj to rzecz zostaje semioforem w wyniku procesu nadawania mu znaczenia. Wcześniej były rzeczą użytkową lub w bardzo rzadkich przypadkach odpadkiem (przykładem opisanym przez K. Pomiana były kamelie starożytne, które dla starożytnych miały znaczenie śmieci, dopiero w późniejszych wiekach nadano im znaczenie, stały się więc semioforami). Brak przeprowadzenia tego procesu w obiektach Švankmajera to kolejny problem, który wpływa na brak kontekstu społecznego jego obiektów. Gdyby artysta zdecydował się sprzedać swoją kolekcję, nie wiadomo, ile byłaby warta, ponieważ oprócz wartości emocjonalnej nie posiada ona znaczenia, o jakim pisze K. Pomian w kontekście semioforów. Pieniądz również należy do świata niewidzialnego (jest pewnego rodzaju symbolem, określa to, co mogą za niego otrzymać), ale ma znaczenie ugruntowane w społeczeństwie (Pomian, 1996).

ZAKOŃCZENIE

Kunstkamera Švankmajera to z pewnością projekt, który jest oryginalny i nie daje się wpisać w jakiegokolwiek ramy. Rozpatrując go w teorii K. Pomiana w ramach obiektów, które mają znaczenie, nie można kategorycznie oznaczyć go jako rzecz, odpadek lub semiofor, ponieważ poniekąd może pełnić każdą z tych funkcji. I chociaż K. Pomian pisał o tym, że funkcje te mogą się zmieniać, to wyraźnie widać, że decyduje o tym kontekst społeczny, który nie jest jednoznacznie zdefiniowany w obiektach *Kunstkamery*. Przedmioty *Kunstkamery* pełnią więc funkcję semioforów, a jedyną cechą, która może wpływać na ich wartościowanie to fakt, że są dziełem znanego czeskiego surrealisty. Jeśli można mówić w tym wypadku o rzeczywistej wartości, to tylko artysta ma klucz do swojej kolekcji i tylko on byłby w stanie powiedzieć, ile coś jest warte. Przy czym mając na uwadze fakt, że Švankmajer jest surrealistą, to liczyłaby się dla niego przede wszystkim subiektywna wartość emocjonalna niesiona przez jego dzieła. Nie można więc kategorycznie stwierdzić, czy granica semioforów została w tym wypadku przekroczona i czy artysta stworzył obiekty wymykające się definicji.

Na niektóre z powyższych pytań odpowiedź możemy znaleźć w tekście Michała Pawła Markowskiego, który jest polemiką do książki Krzysztofa Pomiana (Markowski, 1997). K. Pomian nie ujął w swojej teorii jednej istotnej cechy semioforów, o której wspomina M. Markowski. Mianowicie, kiedy mówimy o braku użyteczności, pamiętać musimy o służalczości obiektów, czyli ich potencjale do tego, aby stały się przedmiotem wiedzy czy dociekań kolekcjonerów. W kontekście *Kunstkamery* Jana Švankmajera widzimy, że jego obiekty nie pełnią funkcji praktycznej, aczkolwiek niosą pożytek, choćby dla samego artysty, np. pełnią funkcję autoterapeutyczną, a w kontekście społeczeństwa są źródłem wiedzy, badań.

Kolejne pytania nasuwają się kiedy mówimy o przyjemności, gdzie znów odpowiedzią na to zagadnienie staje się cel *kunstkamery* samej w sobie. Sama kolekcja, formowanie jej, dobieranie artefaktów, a w przypadku tego artysty, tworzenie obiektów i poszukiwanie artystycznego spełnienia, to wszystko odpowiada aktowi zbierania na potrzeby przyjemności. Kultura ciekawości, o której pisał K. Pomian, została znacznie przez niego zracjonalizowana, podczas gdy zabrakło właśnie tego elementu, który teorię semioforów mógłby jeszcze bardziej uczynić kompletną (Markowski, 1997).

Powyższe rozważania doprowadzają nas do konkluzji, że teoria K. Pomiana o semioforach nie jest kompletna, co można ukazać na przykładzie *Kunstkamery* Jana Švankmajera. Obiekty stworzone oraz zbierane przez artystę i funkcje, jakie pełnią, nie znajdują pełnego opisu w książce *Zbieracze osobliwości*. Należy zaznaczyć, że zbiór tego artysty jest tworzony w podobnych celach, jakie przyświecały kilka wieków temu, zatem nie można go analizować tylko jako projektu artystycznego, ponieważ posiada wszystkie znamiona kolekcji. Teoria semioforów zdaje się nie do końca wyczerpywać to zagadnienie w świetle omawianego projektu, zwłaszcza w kontekście zmieniania funkcji obiektów kolekcji, pytań o ich status, czy tak ważnej w sytuacji twórczości surrealistycznej kategorii przyjemności.

Na zakończenie warto dodać, że coraz częściej mówi się o całokształcie twórczości artysty jako o *kunstkamerze* (Purš, 2012), co dodaje nam nowych ciekawych pól do rozważań na temat twórczości jako kolekcji i powodów jego tworzenia, w ramach wcześniej wspomnianego *curieuses*, a więc ciekawości świata; a to również wpisuje się w surrealistyczne rozważania na temat twórczości.

Ciekawostką jest fakt, że *Kunstkamera* stała się inspiracją dla nowej książki Bruna Solařika, która została wydana w roku 2018 na fali nowego filmu Švankmajera *Hmyz* (2018). Jest to publikacja uporządkowana tak, jak tradycyjna *kunstkamera* i jest odpowiedzią na wyzwanie postawione przez artystę, który w jednym z wywiadów stwierdził, że wystarczy z jego filmowej twórczości powycinać napisy początkowe i końcowe, a utworzą one jedną historię.

BIBLIOGRAFIA

1. Markowski, M.P (1997). Kolekcja: między autonomią i reprezentacją. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 4 (46), 89-103.
2. Pomian, K. (1995). Jak uprawiać historię kultury? *Przegląd Historyczny*, 86/1, 1-13.
3. Pomian, K. (1996). *Zbieracze osobliwości. Paryż, Wenecja, XVI-XVII w.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
4. Purš, I. (2012). Kunstkamera jako Švankmajerův mikrokosmos [Kunstkamera jako mikrokosmos Švankmajera]. W: F. Dryje B. Schmitt (red.), *Možnosti dialogu – Mezi filmem a volnou tvorbou* [Wymiar dialogu – między filmem a wolną twórczością] (ss. 195-218). Praha: Arbor vitae.
5. Schmitt B., (2012). Podrobný komentovaný životopis (III) 1990-2012 [Szczegółowy komentowany życiorys (III) 1990-2012]. W: F. Dryje B. Schmitt (red.), *Možnosti dialogu – Mezi filmem a volnou tvorbou* [Wymiar dialogu – między filmem a wolną twórczością] (ss. 195-218). Praha: Arbor vitae.
6. Solařík, B. (2018). *Hmyz [Owady]*, Praha: Academia.
7. Švankmajer, J. (2014). *Naturalia*. Pobrano z: <https://www.artmap.cz/jan-svankmajer-naturalia/>
8. Švankmajer, J. (2018). *Cesty spasení [Drogi zbawienia]*. Praha: Dybbuk.