

Anamorfoza według braci Quay

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

Anamorfoza jako celowa deformacja może dotyczyć całego obrazu lub jego fragmentu. Taki obraz, aby się stał proporcjonalny, musi zostać odbity w wypukłym zwierciadle lub rozciągnięty (albo ściśnięty) ¹.

Ogólnie w plastyce uznaje się anamorfozę za technikę perspektywy dającą zniekształcony wizerunek przedstawianego przedmiotu, gdy się patrzy z normalnego punktu widzenia, ale zniekształcenie znika i wizerunek wygląda normalnie, gdy spogląda się pod określonym kątem albo w krzywym zwierciadle ². Istnieją również inne typy anamorfóz, gdzie stożkowe lub cylindryczne lustro pośredniczy między spojrzeniem i malowidłem. To ostatnie, zdeformowane, dzięki odbiciu lustrzanemu zostaje przywrócone do dawnego stanu, na przykład chińskie anamorfozy pochodzące z epoki Ming (1368-1644) ³.

W XX-wiecznej kinematografii ściśnięcie anamorficzne powstało jako technika pozwalająca na zapisanie dobrej jakości szerokoekranowego obrazu za pomocą nasadki anamorficznej na taśmie filmowej (tzw. anamorfoza optyczna). Tak zapisany obraz można odtworzyć przy zastosowaniu odpowiednich anamorfotów ⁴. Technika ta jest też stosowana przy zapisie obrazu o proporcjach 16:9 na płycie DVD. Zamiast stosowania tzw. *letterbox* obraz jest zapisywany w maksymalnej rozdzielczości standardu (720 x 576 pikseli w systemie PAL, proporcje 4:3), a przy odtwarzaniu na telewizorze panoramicznym odpowiednio rozciągany.

Albert Dürer nazwał anamorfozę *sztuką sekretnej perspektywy* ⁵. Liczne zastosowania ma ona w dziedzinie architektury (tzw. *trompe l'oeil architectural* – np. widok placu Saint-Georges w Paryżu) oraz w wojskowości (różne peryskopy, okulary itp.). Może też służyć uwydatnianiu pewnych istotnych detali (np. w planie miasta, na mapach).

Anamorfozą była zainteresowana psychoanaliza. Jacques Lacan szeroko ją komentował na swoich seminariach dotyczących spojrzenia i tematów mających związek z widzeniem. W seminarium zamieszczonym w tomie XI (*Le Séminaire, livre XI: Le quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*) odwołuje się do znanego obrazu Holbeina *Ambasadorowie* ⁶. Dla Slavoję Žižka anamorfozą jest obiekt, którego materialna realność ulega zniekształceniu polegającemu na przypisaniu obiektowi naszego subiektywnego spostrzeżenia ⁷.

Timothy i Stephen Quay w filmie z 1991 roku zatytułowanym *De Artificiali Perspectiva/Anamorphosis* demonstrują europejskie malarstwo anamorficzne, posługując się najbardziej wyrazistymi przykładami. W prologu czytamy: *W niniejszym filmie na drodze animacji przedstawimy technikę zwaną anamorfozą.*

Stanowi ona niewielki rozdział w historii tworzenia obrazu świata. Wyjaśnia technikę, która psotnie, ale i odkrywczo ukazuje związek między okiem a tym, co ono widzi.

Pomysł braci Quay zasadza się na odświeżeniu tematu anamorfozy, który został zapoczątkowany przez malarstwo. Współautorem filmu jest historyk sztuki Roger Cardinal, a konsultantem Ernst Gombrich. Jak się dowiadujemy z komentarza, najcenniejsze iluzje powstawały dzięki zastosowaniu perspektywy. Jej zasady wywodzą się z chęci usystematyzowania interpretacji na drodze analizy procesów, dzięki którym oko odbiera formy przestrzenne. Precyzyjny mechanizm perspektywy można jednak zniekształcić, jak pokazał to w 1638 roku Niceron na przykładzie anamorfozy krzesła, które wyrzucone poza perspektywę zupełnie go nie przypomina kształtem⁸.

W technice anamorfozy zmusza się oko do patrzenia z ustalonego punktu widzenia, jak przez dziurkę od klucza. Ujawniając jej sposób działania na przykładzie dwóch drzeworytów Edwarda Schöna, bracia Quay demonstrują dwie zagadki wizualne, w których rozumienie tematu wiąże się ściśle z procesem przemiany jednego obrazu w inny przez rozciąganie bądź ściągnięcie. Pierwszy z drzeworytów prezentuje wiele pozornie bezsensownych form i mylących elementów wizualnych, wśród których są ukryte portrety znanych postaci z epoki. Można je dostrzec tylko wówczas, gdy cały drzeworyt ogląda się z boku, z punktu widzenia wytyczonego ściśle przez artystę.

Na fresku anamorficznym z 1642 roku namalowanym na ścianie rzymskiego klasztoru Świętej Trójcy widać pejzaż z pielgrzymami, statkami, miastami, ale i wiele kształtów niezrozumiałych. Dopiero spoglądając z odpowiedniego punktu widzenia w ściągniętym do właściwych proporcji obrazie można dostrzec postać modlącego się mnicha, świętego Franciszka Paolo, założyciela klasztoru⁹.

Anamorfoza – jak słyszymy w komentarzu do filmu braci Quay – stanowi najlepsze narzędzie kontrolujące rozumienie. Można jej używać do zabawy lub do prowokowania i instruowania. Obraz zbyt szybko zrozumiany może nie pozostawić trwałego wrażenia. Należy więc prowadzić oko powoli przez chaos, a potem zaoferować zrozumienie. Najbardziej znanym przykładem zastosowania anamorfozy w malarstwie świeckim jest wspomniany już wcześniej obraz pędzla Holbeina, któremu tak wiele uwagi poświęcił Lacan. Ten ostatni docenił kunszt malarza potrafiącego sygnować obraz w taki sposób, że przez całe pokolenia zagadka wizualna (ukryty obraz czaszki) pozostawała tajemnicą. Film braci Quay wyjaśnia ową tajemnicę we fragmencie animacji zatytułowanym *Ambasadorowie. Tajemnica w dwóch aktach*. Na jednym poziomie obraz przedstawia pewnych siebie, dostojnych i bogatych ambasadorów pozujących obok symboli swojej wiedzy i światowego autorytetu. Na pierwszym planie mamy jednak tajemniczy kształt, który domaga się spojrzenia z innego miejsca. I tu zaczyna się drugi akt. Ponieważ Holbein malował obraz, mając drzwi po prawej stronie, widz ma wyraźny sygnał, gdzie kierować wzrok. Animacja braci Quay demonstruje metamorfozę nieczytelnego kształtu w obraz o normalnych proporcjach, obraz czaszki stanowiącej ukryty podpis artysty. Nazwisko Holbein oznacza bowiem pustą kulę. W tym konkretnym przypadku czaszka staje się złowrogim komentarzem do próżności tego świata. Jak trafnie zauważają reżyserzy i jednocześnie animatorzy malarzkiej anamorfozy w filmie, pod powierzchnią luksusu czai się śmierć. Wizualna sztuczka zasłania, a potem odsłania prawdę ukrytą pod pozorami.

Timothy i Stephen Quay podkreślają intencje XVI- i XVII-wiecznych malarzy, dla których anamorfoza jest relacją prawdziwie odwzorowującą widzenie. Tylko jedna droga wiedzie ku prawdziwemu widzeniu – zrozumienie. Dlatego tak intrygujący jest anonim pochodzący z południowych Niemiec z roku 1550. Obraz zawiera wiele elementów mylących i parodiuje poszukiwania osoby ślepej duchowo.

Zainteresowanie braci Quay techniką anamorfozy nie jest przypadkowe. Zaęszczona materia ich autorskich obrazów wręcz zmusza do poświęcenia im większej uwagi. Bracia zaadaptowali technikę anamorfozy na potrzeby sztuki animacji. W 1990 roku powstał obraz *Comb (from the Museums of Sleep)*¹⁰, w którym dociekliwy widz rozpoznaje wpływ malarstwa anamorficznego (np. fresk Emmauela Maignana) i techniki anamorfozy mającej tutaj nieco odmienne funkcje niż w malarstwie. W filmie niemożliwa jest dłuższa koncentracja uwagi na wybranym obiekcie. Zmienność kadrowań i punktów widzenia sprawia, że anamorfoza nie dotyczy już statycznego obiektu, lecz obiektu i jego odniesień.

Anamorfoza grzebień

Tytułowy grzebień staje się obiektem o zmiennych proporcjach, zależnie od tego, kto, jak i w jakim momencie na niego patrzy. Timothy i Stephen dowodzą, że miejsce, z którego patrzymy, kształtuje widzenie. To nie perspektywa tworzy obraz, ale obraz sugeruje perspektywę widzenia. Pierwsze kadrowanie grzebień wskazywałoby, że jest on duży. W zakończeniu filmu kobieca dłoń sięga po ten grzebień i dopiero wówczas widz dostrzega, że można ukryć go w dłoni. Złudzenie optyczne, jakie ma tu miejsce, należy do kręgu zagadnień związanych z problematyką podwójnej rzeczywistości obrazu, o której pisał Jacques Aumont. W psychologii określa się to zjawisko mieniem podwójnej rzeczywistości postrzegawczej. W pierwszej rzeczywistości obraz jako część powierzchni płaskiej jest obiektem, który może się stykać z innymi obiektami, zmieniać położenie, ale zawsze jest widoczny. Kiedy natomiast obraz staje się częścią świata trójwymiarowego, może istnieć wyłącznie przez widzenie. Stąd konieczność kompensacji punktu widzenia. Maurice Pirenne stawia nawet tezę, że fakt postrzegania obrazu jako płaskiej powierzchni pozwala skuteczniej postrzegać trzeci, *wyobrażony* wymiar przedstawiony w obrazie¹¹. Paradoksalnie w analizowanym filmie wydaje się, że obraz istniejącego fizycznie grzebień istnieje w wymiarze wyobrażonego.

Autorom filmu nie chodzi zapewne wyłącznie o grę złudzeń optycznych. Grzebień jest pretekstem do pokazania pracy żywej wyobraźni. Technika anamorfozy prowadząca ku zrozumieniu ukrytych treści obrazu w tym przypadku dotyczy obiektu, który zdradza swą historię, ukazuje pracę pamięci i realny (widoczny) wymiar wyobrażony. Podtytuł omawianego filmu brzmi: *Z Muzeum Snu* i każe myśleć o tytułowym obiekcie jak o czymś nie w pełni realnym lub może nieumiejętnym. Próba umiejscowienia, umotywowania, jednoznacznego zdefiniowania tego obiektu zmusza do wejścia w sferę pamięci nieświadomej, może ukrytej, wypartej, traumatycznej. Stąd wyraźne zmiany jakości przy płynnym przekraczaniu granic odmiennych sfer: rzeczywistej i wirtualnej, fizycznej i duchowej, ukształtowanej i zatartej (bądź niepełnej). Grzebień istnieje nie tylko w wymiarze materialnym. Mając historię, ma też łączność z innymi wymiarami bytu, czego dowodzą flash-backi użyte przez braci Quay w bardzo szczególny



De Artificiali Perspectiva/Anamorphosis, reż. Timothy i Stephen Quay (1991)

sposób. Nie przechodzimy od teraźniejszości do wspomnień, lecz w wirtualnym obrazie szukamy pęknięć, przerwania ciągłości materii czy dziur, gdyż takie miejsca intensyfikują moment przejścia do wspomnienia istniejącego w zdegradowanej formie bytu materialnego. Bracia Quay przedstawiają tę sytuację symbolicznie w postaci odnalezienia przez lalkę miejsca uszkodzenia kłacza(?), które jest łącznikiem z wymiarem materialnym.

Dla autorów filmu *Comb...* przestrzeń fizyczna jest przestrzenią anachroniczną i symptomatyczną¹². Dlatego jest pozbawiona koloru, zakurzona¹³, a jej obraz zdeformowany, rozciągnięty, co zmusza widza do poszukiwania odpowiedniego punktu widzenia, aby dostrzec go w naturalnych proporcjach i rozumieć. Ponieważ sen jest najrozleglejszym obiegiem pamięci¹⁴, przedmioty gromadzone w Muzeum Snu muszą mieć bogatą historię i tajemnicze połączenia ze sferą o wiele ciekawszą niż zdegradowana przestrzeń fizyczna, gdzie obraz młodej śpiącej kobiety jest nienaturalnie rozciągnięty, a gesty, jakie wykonuje podczas snu, nieczytelne. Sen otwiera przejścia do przestrzeni, której obraz jest intensywniejszy. Tutaj szokuje nasycenie kolorem, klarowność i proporcjonalność oraz realność doznań wzrokowych i słuchowych. Jesteśmy uczestnikami dobrze wyreżyserowanego spektaklu, w którym każdy element scenografii, dialogu i dźwięku jest zsynchronizowany i celowy. Paradoksalnie, uderza realność i trwałość doznań cielesnych. Być może dlatego nie dziwią samotnie wędrujące czy „trzepocące” dłonie, „rezonujące” palce, które wskazują kierunki poszukiwań (gesty, które wykonują, mają odwzorowanie w świecie materialnym, czyli w ruchu palców śpiącej kobiety), kępy kłaczy wypełniające liczne otwory i różne drabiny, wciąż przesuwane wyżej przez lalki naznaczone piętnem czasu. Imponuje też łatwość, z jaką można swobodnie się przemieszczać we wszystkich kierunkach w widzialnej przestrzeni wirtualności. W świecie fizycznym drabina umieszczona przy łóżku śpiącej kobiety zachęca do wędrówki wzdłuż horyzontu, nie służy do wspinania się w górę. Tak, jakby wznoszenie się było możliwe tylko w świecie pełniejszym, kolorowym. Chyba że dochodzi się do granicy, którą znaczą drabiny skrócone spiralnie, a więc nienaturalne i niepokojące. Ale wówczas również obraz świata jest rozciągnięty do granic możliwości, prawie nierozpoznawalny.

W świecie koloru działa automatyzm. Przemieszczanie, nagłe zmiany punktu widzenia, zmiany ostrości, kadrowanie – wszystko dzieje się automatycznie, wymuszając dystans i wyostrzając zmysł obserwacji. Świat fizyczny z kolei, ten świat zawsze niepełny lub na wpół martwy w rozumieniu braci Quay, wymaga korekty i znalezienia odpowiedniego punktu widzenia, z którego wszystko wyglądałoby tak, jak wygląda rzeczywiście. Grzebień staje się symbolem tych poszukiwań. W filmie *Comb...* przestaje być przedmiotem wyłącznie użytkowym, nabiera cech poetyckich. Tylko film animowany jest w stanie posłużyć się poetyckością, gdyż w naturze animacji leży czasowa, a nie logiczna transformacja przestrzeni. Georges Sifianos twierdzi, że poetycka maniera opisywania obiektu w animacji nie celuje w sam obiekt, ale w inne obiekty, które się z nim wiążą metaforycznie, analogicznie lub przez porównanie. W ten sposób wokół głównego przedmiotu kreuje się rezonująca wspólnota skojarzonych przedmiotów. Takiego obiektu nie można już precyzyjnie definiować, gdyż staje się on amorficzny i otwarty na świat¹⁵. W filmie braci Quay grzebień przestaje nas interesować jako przedmiot do rozczesywania włosów, choć wciąż zachowuje tę funkcję. Interesuje nas bardziej jako przedmiot-wspomnienie, pełniący funkcję ogniwa w łańcuchu asocjacji oraz jako oscylator rezonujących, powracających afektów. W pierwszym oglądzie wydaje się zupełnie nieistotnym, przypadkowo postrzeganym przedmiotem. Dopiero zrozumienie możliwe dzięki technice filmowej anamorfozy, opartej na perspektywie czasowej, odsłania jego ukryte odniesienia. Być może chodzi bardziej o taktylne niż wzrokowe asocjacje. A to już bardzo intymna sfera odniesień, którą trudno opisać słowami.

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

¹ Por. hasło *Anamorfoza*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, pod red. J. Wojnowskiego, t. 2, Warszawa 2001, s. 12.

² Pierwsze użycie terminu anamorfoza datuje się na XVII wiek, w pracy Jean-François Nicérona pt. *La perspective curieuse* (http://www.lampe-tempete.fr/Les_perspectives_curieuses.pdf; Por. też: <http://www.lampe-tempete.fr/Niceron.html>). W malarstwie europejskim anamorfozy były często wykorzystywane jako świadectwo kunsztu artysty i opanowania warsztatu. Najsłynniejszymi przykładami są: trupa czaszka, zastosowana przez niemieckiego malarza Hansa Holbeina młodszego w obrazie z 1533 roku pt. *Ambasadorowie* oraz portret króla Edwarda VI pędzla Williama Scrotsa. Por. <http://users.skynet.be/mathema/matieres.htm>. Patrz też: bibliografia na stronie <http://www.anamorphosis.com/links.html>.

³ Por. typy anamorfóz: „dioptrique” i „catoptrique”. Patrz: Frédéric-Charles Baitinger, *L'esprit du portrait ou le portrait de l'esprit*. na

stronie <http://www.lampe-tempete.fr/Niceron.html>.

⁴ Patrz anamorfot, obiektyw anamorfotyczny, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, dz. cyt., s. 11-12.

⁵ Patrz panel 5 i 9 na stronie: <http://www.anamorphosis.com/exhibition/index.html>.

⁶ Patrz J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, s. 83. Por. też O. Douville, *D'un au-delà de la métaphore, ou lorsque l'anamorphose brise l'allégorie*, w: „Passion de la psychanalyse” (Revue). Numero 11 – Revue Semestrielle, Toulouse, Editions Érès, 2005 [tekst dostępny na stronie: http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/11/35/80/PDF/_Douville_anamorphose.pdf].

⁷ Patrz S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10, s. 2.

⁸ Patrz s. 12-13 w pliku na stronie: http://www.t3vlaanderen.be/symposia/data/pdf/Miroirs_et_perspectives.pdf

⁹ Por. <http://www.c3.hu/perspektiva/vetites/quaysen.html>

¹⁰ Patrz opis filmu na stronie: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/791267/index.html>

¹¹ Więcej na temat podwójnej rzeczywistości obrazu w: J. Aumont, *L'image*, Paris 2003, s. 42-43. Podstawowe tezy Maurice'a Pirenne'a dotyczące kompensacji punktu widzenia w: M. Pirenne, *Vision and Art*, „Handbook of Perception 1975, t. 5, s. 434-490 oraz M. Pirenne, *Optics, Painting and Photography*, Cambridge 1970. Por. też. J. Spalińska-Mazur, *Obraz-czas-mysł. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007, s. 60-61.

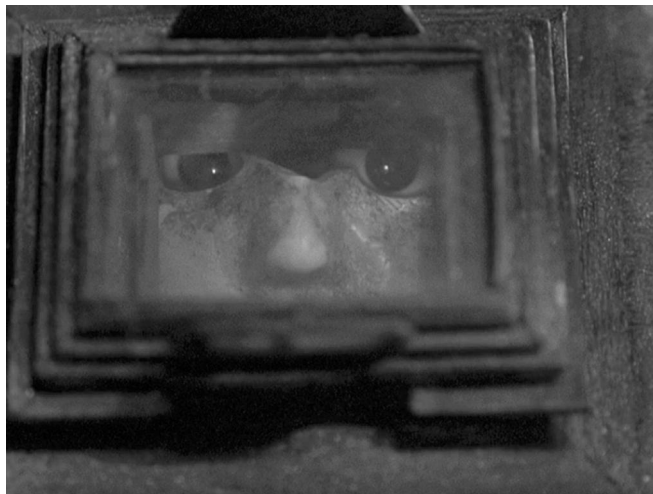
¹² Świat filmów animowanych pozwala wykorzystywać wewnętrzne życie przedmiotów, które staje się swoistym imperatywem narracyjnym. Paul Wells zauważa, że trójwymiarowa animacja polega na współudziale materii w tworzeniu i przedstawianiu szczególnego świata ludzkiego. Stephen i Timothy Quay kierują się ideą przeddefiniowania materii czy przedmiotów, tak jakby wciąż miały one wewnętrzne życie organiczne. Jest to ruch od dekompozycji do rekompozycji. Wszystkie bowiem rodzaje materii stają się podmiotami w procesie odzyskiwania energii kinetycznej, która trwa jako esencja pełnej materialności formy. Patrz P. Wells, *Understanding Anima-*

tion, London-New York 1998, s. 90-93. Ten proces odzyskiwania energii kinetycznej jest możliwy dzięki anachroniczności i symptomatyczności obrazu, o których pisał Walter Benjamin.

¹³ Marcin Giżycki w artykule poświęconym braciom Quay napisał: *Jeden z krytyków nazwał ich „wytrawnymi hodowcami kurzu”. Gromadzący się kurz jest materializacją trwania, „widzialnością – jak powiedziałby klasyk – obcowania człowieka z czasem”*. Niewątpliwie wrażliwość braci jest wyczulona właśnie na wszelkie znaki obecności w przeszłości, starzenia się, przemijania. Doczesność zdaje się nie mieć dla nich wielkiego znaczenia, nie tylko w sztuce. Patrz M. Giżycki, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000, s. 89.

¹⁴ Relację sen-pamięć nowatorsko przedstawił Gilles Deleuze w pracy *Cinéma 2. L'image-temps*. Patrz: G. Deleuze, *Od wspomnienia do snu. Trzeci komentarz do Bergsona*, tłum. G. A. Lopes Cardoso, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 3, s. 4-13.

¹⁵ Por. G. Sifianos, *Entre prose et poésie*, *CinémaAction* 1989, nr 51, s. 181.



De Artificiali Perspectiva/Anamorphosis, reż. Timothy i Stephen Quay (1991)