




ANDRZEJ PITRUS

 <https://orcid.org/0000-0002-5381-3377>

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Sztuk Audiowizualnych

Przez mroczne zwierciadło Surrealistyczna wyobraźnia i wizerunki zwierząt w filmie Philipa Ridleya *Połykująca skóra*

Сквозь темное зеркало
Сюрреалистическое воображение
и образы животных в фильме
Филипа Ридли *Отражающая кожа*

Абстракт

Статья представляет собой аспектную интерпретацию дебютного фильма Филипа Ридли *Отражающая кожа* (1990). Автор сосредотачивается на отсылках к животному миру, показывая функцию гибридов животных и тотемов в реконструкции мира травмированного ребенка. Прочтение фильма опирается на предположение, что Филип Ридли строит представленный в своем произведении мир на основе сюрреалистической традиции репрезентации.

Ключевые слова: Филип Ридли, ребенок, гибриды животных, тотем, сюрреализм

Through a Dark Mirror
Surreal Imagination and Animal Imagery
in Philip Ridley's film
The Reflecting Skin

Abstract

The article is an aspectual interpretation of Philip Ridley's debut film titled *Reflecting Skin* (1990). The author focuses on references to the animal world, showing the function of animal hybrids and totems in the reconstruction of the world of a traumatized child. The reading of the film is based on the assumption that Philip Ridley builds the world presented in his work on the references to the surrealist tradition of representation.

Keywords: Philip Ridley, child, animal hybrids, totem, surrealism

Dla Alicji, mały i nieco spóźniony prezent urodzinowy...

Miłość nigdy nie ustaje. Bo choć są prorocтва, przeminą; choć języki, ustana; choć wiedza, obróci się wniwecz. Po części bowiem poznamy i po części prorokujemy. Ale gdy przyjdzie to, co doskonale, wtedy przeminie to, co jest cząstkowe. Dopóki byłem dzieckiem, mówiłem jak dziecko, rozumiałem jak dziecko, myślałem jak dziecko. Lecz gdy stałem się mężczyzną, zaniechałem tego, co dziecięce. Teraz bowiem widzimy w zwierciadle, niewyraźnie, ale wówczas twarzą w twarz. Teraz poznaję cząstkowo, ale wtedy poznam tak, jak jestem poznany.

1 Kor 13,8–12¹

Zapomniane arcydzieło

Połykująca skóra (*The Reflecting Skin*, 1990) należy zapewne do kategorii utworów zapomnianych i niesłusznie marginalizowanych. W Polsce film Philipa Ridleya wyświetlono wkrótce po jego premierze w ramach Warszawskiego Tygodnia (później Festiwalu) Filmowego. Nadano mu wtedy tytuł *Skóra jak lustro*, wierniej chyba oddający intencję twórcy.

Philip Ridley jest przede wszystkim dramaturgiem², ale ma w dorobku kilka dzieł filmowych, spośród których pierwsza część nieoficjalnej „trylogii grozy”, na którą składają się także filmy *The Passion of Darkly Noon* (1995; pol. *Las namiętności*) oraz *Heartless* (2009; pol. *Heartless – w świecie demonów*), nadal wydaje się najbardziej konsekwentnym i spełnionym artystycznie utworem twórcy. Po latach powracam do niego, proponując analizę kontekstową nawiązującą do jednego z wymiarów *animal studies* – kwestii reprezentacji zwierząt nie-ludzkich w utworach artystycznych.

Realizacja jest brytyjsko-kanadyjską koprodukcją, ale akcję umieszczono w bliżej nieokreślonej przestrzeni w Stanach Zjednoczonych. Osada, gdzie rozgrywają się dramatyczne wydarzenia, otoczona jest łąkami złotych zbóż, a mieszka w niej w istocie zaledwie kilka osób. Twórca celowo akcentuje umowność sytuacji, jakby chciał podkreślić uniwersalność historii odwołującej się w wyraźny sposób do formuły biblijnej przypowieści. Już samo imię dziewięcioletniego bohatera potwierdza takie rozpoznanie. Seth to bowiem wariant imienia Seta – trzeciego syna Adama i Ewy. Symboliczne znaczenie ma także imię ojca dziecięcego bohatera. Luke (pol. Łukasz) nawiązuje do ewangelisty – jednego z czterech „strażników” opowieś-

¹ Biblia, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Przymierza. Nowa Biblia Gdańska (Katowice: Śląskie Towarzystwo Biblijne, 2012).

² Aleks Sierz, *Modern British Playwriting. The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations* (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2012).

ci Nowego Testamentu. W filmie właśnie przez semi-mitologiczne narracje wywiezione z tandetnej literatury wprowadza on Setha w tajemnicze uniwersum pełne zagadkowych, nie do końca zrozumiałych dla dziesięciolatka znaczeń.

Chłopiec wychowuje się w dysfunkcyjnej rodzinie. Jego ojciec, w młodości oskarżony o pedofilię, prowadzi stację benzynową, do której prawie nigdy nie zagląдают klienci. Matka, wykazująca cechy psychopatyczne, znęca się nad Sethem i jednocześnie oczekuje na powrót Camerona – starszego syna odbywającego służbę wojskową. Ridley nie rozbudowuje wątków pobocznych, nie ujawnia wprost, co dzieje się z Cameronem. Możemy przypuszczać, że jest w atolu Bikini i, gdy wraca do domu, w istocie okazuje się, że uczestniczył tam w eksperymentach z bronią jądrową, nie zdając sobie sprawy, na jak wielkie niebezpieczeństwo się naraża.

Ojciec spędza całe dni na czytaniu brukowej literatury o wampirach. Jego opowieści pobudzają wyobraźnię dziesięciolatka, który podejrzewa, że mieszkająca na skraju osady samotna kobieta faktycznie jest wampirzycą. Wraz z kolegami nęka Dolphin Blue w okrutny sposób, aż w końcu zakrada się do jej domu, by zdemolować sypialnię.

Pewnego razu Seth, chcąc przynieść ojcu kubek wody, znajduje w studni ciało jednego ze swoich kolegów. Podejrzanie pada oczywiście na Luke'a, ponieważ policja wiąże zamordowanie chłopca z wydarzeniami sprzed lat, kiedy to siedemnaścieletni wówczas mężczyzna został przyłapany na lubieżnych zachowaniach wobec nieletniego. Choć nie ma żadnych dowodów, lokalna społeczność uznaje go za mordercę. Ojciec nie wytrzymuje presji i popełnia samobójstwo: najpierw pije benzynę wprost z dystrybutora, a potem podpala się i doprowadza do pożaru stacji oraz pobliskich zabudowań.

Po tragedii w bezimiennej osadzie do domu wraca Cameron, do którego Seth jest bardzo przywiązany. Nie wiemy, ile czasu mija, ale z całą pewnością zastosowana została tu niewielka elipsa czasowa. Ku przerażeniu chłopca starszy brat nawiązuje znajomość, a następnie romans z Dolphin Blue. Pierwsze objawy choroby popromiennej Camerona postrzega jako działania wampirzycy wysysającej życie z ciała młodego i przystojnego mężczyzny. Utrata wagi, wypadające włosy, krwawiące dziąsła – to wszystko układa się w jego wyobraźni w spójny obraz.

Wkrótce w osadzie dochodzi do kolejnej tragedii – w starej stodole znalezione zostaje ciało kolejnego chłopca. Choć szeryf i policja, nawet po śmierci Luke'a, upierają się przy swojej wersji wydarzeń, widz podejrzewa już kogoś innego. Od początku filmu po okolicy porusza się samochód – amerykański „krążownik szos”, którym podróżują czterej młodzi mężczyźni – współcześni jeźdźcy Apokalipsy. Widzimy, niedługo po odnalezieniu kolejnej ofiary, jak kolega Setha – Tim wsiada do czarnego pojazdu. Jego ostatnią pasażerką będzie... Dolphin Blue. W kończącej horror Ridleya scenie, już po odnalezieniu martwego ciała kobiety, Seth wybiega na

pole pszenicy. Niezwykle sugestywny obraz tego pięknego plastycznie filmu w subtelny, ale jednocześnie bardzo wyrafinowany sposób nawiązuje do *Psa andaluzyjskiego* (1929) Luisa Buñuela i Salvadora Dalí. Zachodzące słońce przecina podłużna chmura podobna do tej, którą pamiętamy z pierwszej, do dziś szokującej sceny tamtego dzieła. Do wątku tego powrócę jednak dalej, zwłaszcza że podczas pierwszych seansów *Połykującej skóry* sam nie miałem pewności, czy zbieżność pomiędzy filmowym manifestem surrealizmu i o wiele lat późniejszym dziełem Ridleya nie jest przypadkowa. Reżyser jednak rozwiał moje wątpliwości w drugiej „części” cyklu grozy – *The Passion of Darkly Noon* (1995), po raz kolejny nawiązując do surrealistycznego arcydzieła z 1929 roku. W jednej ze scen bohater wychowany w religijnej sekcie piętnującej seksualność zasypia na leśnej polanie. W zbliżeniu widzimy jego dłoń, po której chodzą mrówki, co jest kolejnym, tym razem całkowicie oczywistym odwołaniem do *Psa andaluzyjskiego*. Ważny jest także kontekst tego nawiązania: *The Passion of Darkly Noon* to, w dużym skrócie, opowieść o przebudzeniu zmysłowości. Jest to też jeden z tropów interpretacyjnych krótkiego filmu Luisa Buñela i Salvadora Dalí, a scena z mrówkami pojawia się w kontekście jednoznacznie odnoszącym się do kwestii represji zmysłowości, konfrontacji instynktów natury ze sferą kultury, jak również przemocy seksualnej.

Przedstawiony opis akcji filmu, zdradzający wszystkie jego fabularne niespodzianki, będzie mi potrzebny, aby zbudować moją interpretację, opartą na marginesowym, choć bardzo ciekawym i oryginalnym wątku opowieści Ridleya. Obraz *Połykająca skóra*, choć do teraz zachowuje status filmu niszowego i kultowego (dzisiaj jest łatwiej dostępny na płytach wydanych w kilku krajach, próżno go jednak szukać w ofercie platform streamingowych), doczekał się kilku analiz, ale wszystkie one koncentrują się raczej na wątkach fabularnych i tematycznych. Nie polemizuję z nimi, ponieważ w istocie dzieło brytyjskiego dramaturga i reżysera jest opowieścią o dojrzewaniu oraz niemożności dialogu pomiędzy światem dzieci i dorosłych, a także o pierwszym spotkaniu ze śmiercią – fenomenem niezrozumiałym dla dziecięcych bohaterów filmu. Mnie interesuje jednak inny wymiar utworu.

Ostatni z wymienionych tropów interpretacyjnych podkreśla pierwsza scena, w której trzech dziesięciolatek nadmuchuje nadnaturalnych rozmiarów żabę, aby potem, strzelając z ukrycia z procy, oblać jej krwią twarz Dolphin Blue. Scena jest tym bardziej przerażająca, że chłopcy – dyskutując o swoim „żarciu” – podkreślają, że „to tylko żaba”, nie zdając sobie sprawy, iż właśnie zadali śmierć żywej istotce.

Nie-ludzkie / symboliczne

Artykuł ten nie stanowi próby całościowej analizy i interpretacji filmu. Moim założeniem jest zbadanie pewnego aspektu jego znaczeniowoczej dynamiki. Związany jest on z wykorzystaniem zwierząt lub ich szczątków (nie tylko w sferze wizualnej, ale również werbalnej). Ten pozornie marginesowy trop podsuwa nam sam reżyser, nadając parze zantagonizowanych bohaterów znaczące imiona i nazwiska. Seth nosi nazwisko Dove (pol. gołąb)³, a „wampirzyca” – samotniczka ma na imię Dolphin (pol. delfin). Nie są to zwierzęta wybrane przypadkowo – obydwaj niosą ze sobą cały szereg kulturowych znaczeń, choć odniesienia do nich zostały tu użyte w sposób ironiczny. Sam reżyser podkreśla, że film – choć wydaje się mroczny i okrutny – zawiera w istocie dużą dawkę humoru. Wspomina o tym w rozmowie poprzedzającej wydanie scenariuszy dwóch jego pierwszych dzieł:

– Czy dziecięcy aktorzy rozumieli film?

– Podczas realizacji nie. Po prostu dobrze się bawili. Ich ulubioną zabawką był model martwego niemowlęcia – płód Phoebe, jak sami go nazywali. Później wszyscy przyszli na premierę filmu na festiwalu w Vancouver. I wszyscy przyprowadzili kolegów ze szkoły. W ten sposób na sali znalazło się ponad 400 dzieciaków. Rechotali od początku do końca. Kiedy pękała żaba – pękali ze śmiechu. Kiedy ojciec popełniał samobójstwo – wręcz tarzali się po podłodze. Kolejne dziecko zamordowane – ha, ha, ha. W pewnym sensie była to najlepsza widownia, jaką kiedykolwiek miałem⁴.

Nazwisko Seta budzi oczywiste skojarzenia z symbolem pokoju, Xosé Ramón Mariño Ferro wskazuje też na symboliczne znaczenia tego ptaka wywiedzione z Biblii⁵. W *Pieśni nad pieśniami* gołąb jest utożsamiany z miłością i perfekcją. W istocie wartości właściwe zwierzęciu, które użyczyło bohaterowi nazwiska, reprezentują wszystko to, czego brakuje chłopcu. Żyje on bowiem w świecie pozbawionym stabilności i poczucia bezpieczeństwa, brak mu miłości, a despotyczna matka nieustannie podkreśla jego niedoskonałości.

³ Reżyser wskazuje też możliwość innego odczytania. „Seth” w języku staroangielskim oznaczał diabła. Por. Philip Ridley, *The Reflecting Skin, Passion of Darkly Noon. American Dreams* (London–New York: Bloomsbury, 1997), wydanie Kindle, bez numeru strony.

⁴ Ridley, *The Reflecting Skin*. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia cytatów obcojęzycznych pochodzą od autora niniejszego artykułu.

⁵ Xosé Ramón Mariño Ferro, *Diccionario del Simbolismo Animal* (Madrid: Encuentro, 2014), 216.

Delfin w ujęciu Mariño Ferro⁶ to również zwierzę obecne w Biblii. Choć tak naprawdę jest ssakiem, w czasach Chrystusa był – z uwagi na swą cielesność i środowisko życia – postrzegany jako ryba, a w niektórych reprezentacjach to właśnie delfin, a nie wieloryb był „wielką rybą” (tak ujmuje to Biblia). To w jej brzuchu prorok Jonasz spędził trzy noce i trzy dni, by zostać ukaranym za nieposłuszeństwo wobec Boga, który nakazał mu przekazać mieszkańcom Niniwy⁷ wezwanie do pokuty. Dolphin Blue – ponownie w sposób paradoksalny, a także nieco ironiczny – ukazana jest, niejako wbrew jej imieniu, jako postać demoniczna, choć w istocie ludzka. Bohaterka przeżywa psychiczny kryzys po utracie męża (noszącego biblijne imię Adam). Mariño Ferro pisze o tym, że delfiny są jedynymi zwierzętami popełniającymi samobójstwo z powodu niezdolności do życia w grupie i odrzucenia przez społeczność. Dolphin Blue żyje samotnie, trapią ją myśli samobójcze, a jej mąż odebrał sobie życie niedługo po tym, gdy para przeniosła się do Stanów Zjednoczonych, co może stanowić aluzję do alienacji i wykluczenia z dającej poczucie bezpieczeństwa społeczności⁸.

W filmie Philipa Ridleya pojawiają się także dalsze odniesienia do zwierząt – zarówno w warstwie werbalnej, jak i jako swoiste rekwizyty. W kolejnych akapitach wskażę najważniejsze sceny zbudowane niejako wokół symboliki związanej ze zwierzętami. Oczywiście interpretacja w kluczu Mariño Ferro, bazująca jedynie na akumulowaniu kulturowych odniesień, byłaby nużąca i zapewne nie doprowadziłaby do zrozumienia dynamiki znaczeniowej filmu.

Choć będą odwoływał się do znakomitego słownika autorstwa pochodzącego z hiszpańskiej Galicji autora, bardziej będzie interesowało mnie osadzenie filmu w kręgu wyobraźni surrealistycznej, niezwykle często odnoszącej się do świata zwierząt. Inspiracją była dla mnie między innymi książka Kirsten Strom *The Animal Surreal. The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*⁹, dokumentująca w sposób bardzo rzetelny zainteresowania surrealistów teorią ewolucji oraz możliwościami wynikającymi z odwołania się do animalistycznej symboliki. Drugą ważną pozycją jest publikacja Davida Hopkinsa *Dark Toys: Surrealism and the Culture of Childhood*¹⁰, gdyż obecność motywów związanych ze zwierzętami uzasadniana jest tu potrzebą znalezienia klucza do ukazania poznawczej kolizji między światami dorosłych i dzieci.

⁶ Mariño Ferro, *Diccionario del Simbolismo Animal*, 209.

⁷ Niniwa była asyryjskim miastem, ośrodkiem kultu Dagona, boga-ryby czczonego w Mezopotamii oraz na wschodnim wybrzeżu Morza Śródziemnego.

⁸ Jest to jedynie spekulacja, ponieważ w filmie nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie, dlaczego Adam targnął się na własne życie.

⁹ Kirsten Strom, *The Animal Surreal. The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism* (London–New York: Routledge, 2017).

¹⁰ David Hopkins, *Dark Toys: Surrealism and the Culture of Childhood* (New Haven–London: Yale University Press, 2021).

W celu rozpoznania elementów budujących znaczenie filmu niezbędne będzie swoiste „skatalogowanie” scen, w których Ridley odwołuje się do świata zwierząt, oraz opatrzenie ich komentarzem osadzającym je w świecie surrealistycznej wyobraźni.

O pierwszej z nich już wspomniałem. Jest ona ważna nie tylko dlatego, że pojawia się na początku filmu, definiując do pewnego stopnia sposób budowania semantycznych strategii twórcy, ale także z innych powodów. Sam reżyser podkreśla jej wagę, kojarząc obraz torturowanej przez chłopców żaby z tytułem filmu. Choć to niejedyne jego wyjaśnienie¹¹ – młodociani okrutnicy wspominają o „połyskującej skórze” napompowanego powietrzem ciała zwierzęcia. Ponadto można w tej scenie znaleźć tropy odnoszące się do inspiracji surrealistów dziełami Charlesa Darwina. Teoria ewolucji, bliska zwłaszcza Luisowi Buñuelowi¹², zakładała, że człowiek należy do świata zwierząt – jest podobny do naczelnych nie tylko pod względem fizycznym, ale i psychicznym. Autorzy z kręgu *animal studies* posługują się często terminem „non-human animal”¹³, podkreślającym zwierzęcy charakter człowieka. Uczestniczący w scenie trzej chłopcy, klócąc się po zamordowaniu żaby, zastanawiają się nad tym, czy odebranie życia zwierzęciu jest grzechem. Seth twierdzi, że nie, mówiąc: „to tylko żaba”¹⁴. Film na jednym z licznych poziomów znaczeniowych opowiada o tym, jak bardzo się myli.

Nie-ludzkie / traumatyczne

W dalszych scenach zwierzęta pojawiają się jako szczątki – ich kolekcja znajduje się w domu Dolphin; do postaci zwierzęcych odwołuje się też szeryf – okaleczony przez żółwia, psa i pszczołę. Świat *Połyskującej skóry* wypełniają także postaci, które możemy postrzegać jako hybrydy – anioły, zaopatrzone w „pożyczone” od ptaków skrzydła, i wampiry, zamieniające się po zmroku w nietoperze. Wszystko to tworzy fantasmagoryczne uniwersum, niemal na pograniczu jawy i koszmarnego snu. Zacznijmy jednak od wskazania kluczowych momentów, w których występują odwołania do zwierzęcego świata.

¹¹ W innej scenie Cameron pokazuje młodszemu bratu zdjęcie anonimowego dziecka, którego skóra stała się srebrzysta na skutek napromieniowania, najprawdopodobniej (choć nie jest to jednoznacznie potwierdzone) po ataku na Hiroszimę lub Nagasaki. Seth, opowiadając bratu o samospaleniu ojca, również pośrednio nawiązuje do tytułu filmu.

¹² Strom, *The Animal Surreal*, 7.

¹³ Kari Weil, *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* (Chichester: Columbia University Press, 2012), xvii.

¹⁴ Wszystkie tłumaczenia fragmentów dialogów pochodzących z *Połyskującej skóry* są mojego autorstwa.

Postać wampira zostaje wprowadzona w scenie rozmowy Setha z ojcem (około 10 minuty filmu), z którym chłopiec czuje wyraźną więź emocjonalną i chroni się u jego boku przed psychotyczną matką. Luke opowiada synowi o krwio pijących istotach, wspominając o ich przemianie w nietoperze. Zwierzęta te są w istocie same w sobie hybrydami¹⁵. Mariño Ferro podkreśla, że nietoperze, będące ssakami, są bliskie człowiekowi, choć ich zdolność latania sytuuje je w świecie, który moglibyśmy określić jako *non-human animals* (autor nie używa tego określenia). Wskazuje też na nocny tryb życia tych zwierząt, co sprawia, że w wielu reprezentacjach¹⁶ stają się one synonimem (lub przynajmniej synekdochą) nocy i mroku. Utożsamiane są czasem z postacią Diabła, przedstawianego niekiedy w sztuce jako istota zaopatrzona w skrzydła nietoperza, będąca tym samym „karykaturą człowieka”¹⁷.

Kolejne spotkanie ze światem zwierząt następuje w domu Dolphin Blue (około 15 minuty filmu). Matka Setha wysyła go tam, aby przeprosił za makabryczny żart, którego dopuścił się wraz z kolegami. Mieszkająca samotnie kobieta, utożsamiana już przez Setha z postacią wampirzycy, utwierdza go w przekonaniu o odrębności i niższości świata zwierząt. Mówi: „Żaby są nieważne, problemem jest moja zniszczona sukienka”, by zaraz potem zachęcać chłopca do dalszego znęcania się nad zwierzętami. Opowiada mu o tym, jak w dzieciństwie sama przywiązywała kotom petardy do ogonów. „Musisz tego spróbować” – mówi. Następnie wspomina o kanarku włożonym przez nią do piekarnika: „Eksplodował zupełnie jak ta żaba”. Przerazony tymi historiami, być może wymyślonymi przez nieco zdziwaczałą kobietę, by zniechęcić młodego człowieka do dalszych „eksperymentów”, Seth ukazany jest na tle osobliwych trofeów – trzech wyprawionych szczęk wielorybów. Dolphin wyjaśnia, że jej rodzina zajmowała się polowaniem na te zwierzęta – także będące figuratywnymi hybrydami. Podobnie jak nietoperze żyjące w nietypowym dla ssaków środowisku, tak i one są nietypowe – przypominają ryby, choć w rzeczywistości też są ssakami. Wieloryby to również największe zwierzęta zamieszkujące obecnie Ziemię. Ważnym elementem tej sceny jest moment, kiedy chłopiec – zachęcony przez Dolphin – bierze do ręki harpun przypominający totem (o funkcji hybryd i totemów w sztuce surrealistycznej piszę w dalszej części artykułu). Są nimi w istocie też trofea wiszące na ścianach i poukładane na meblach w salonie domu. Mariño Ferro¹⁸ także wieloryby umieszcza po stronie mroku. Będącym postrachem marynarzy zwierzętom przypisywano cechy diabelskie, a podstawową ich demoniczną inkarnacją jest biblijny Lewiatan, występujący w kilku miejscach Starego Testamentu. Najwięcej uwagi poświęcono temu morskemu potworowi w Księdze Hioba, dedykowanej cierpieniu (Hi 3,8; 40,25–26), będącemu również jednym z wiodących

¹⁵ Mariño Ferro, *Diccionario del Simbolismo Animal*, 414.

¹⁶ Mariño Ferro, *Diccionario del Simbolismo Animal*, 415.

¹⁷ Mariño Ferro, *Diccionario del Simbolismo Animal*, 416.

¹⁸ Mariño Ferro, *Diccionario del Simbolismo Animal*, 86.

motywów filmu, związanym z wszystkimi jego bohaterami. W omawianej tu scenie uwaga skupia się na udźce Dolphin, nadal przeżywającej żalobę po utracie męża. Kiedy opowiada o samobójczej śmierci Adama, kamera ukazuje zdjęcie mężczyzny wyeksponowane na komodzie, na której leżą także muszla i wypreparowana zwierzęca czaszka. W chwilę później kobieta opowiada o stracie w figuratywny sposób. Mówi o swojej starości – ma rzekomo dwieście lat – i codziennej utracie vitalności. To, co dla niej jest metaforą, dla chłopca staje się potwierdzeniem tego, że ma do czynienia z wampiryzmą.

W ostatnich ujęciach sceny Dolphin pokazuje Sethowi pudełko, w którym znajdują się „fetycze” – ząb, pukiel włosów i flakon perfum należących do Adama. To ponowne odwołanie do surrealizmu – przypomnijmy po raz kolejny cytowanego w dwóch filmach *Psa andaluzyjskiego*, w którym figura fetyszu (często używana wraz z pojęciem voyeuryzmu jako metafora kina) jest jedną z centralnych.

Seth powraca do domu Dolphin – tym razem wraz ze swoim przyjacielem – po to, by przekonać się, czy kobieta faktycznie, jak czynią to wampiry, śpi w trumnie (około 28 minuty filmu). Chłopcy zakradają się do sypialni, w której jednak trumny nie ma, a zastępuje ją duże, dekoracyjne łóżko z baldachimem. Na stoliku nocnym znajdują ogromną muszlę, będącą symbolem płodności, a także kobiecej seksualności¹⁹ – zarówno z uwagi na jej kształt przypominający kobiece narządy płciowe, jak i na skojarzenia z Afrodytą²⁰. Jak niemal wszystkie postaci greckiej mitologii bogini była powiązana z atrybutami i symbolami, z których – w tym wypadku – najważniejszy jest gołąb²¹ (nawiązanie do nazwiska Setha).

Intruzi nieoczekiwanie postanawiają roztrzaskać muszlę, potem demolują sypialnię i w końcu zasypiają w łóżku Dolphin. Gdy jednak później chcą niepostrzeżenie wymknąć się z domu, zastają gospodynię w pokoju na parterze. Kobieta onanizuje się (potwierdza to skojarzenia wspomniane wcześniej), ale po chwili dostrzega podglądających ją chłopców. Tym udaje się jednak wyskoczyć przez okno i uciec. W drodze do domu spotykają na polnej drodze dwie ubrane na czarno bliźniaczki niosące martwego ptaka i wydające osobliwe dźwięki przypominające gruchanie gołębi.

W filmie mamy do czynienia z bardzo dużą akumulacją motywów animalistycznych. Symbolika związana ze zwierzętami nie jest – w obrębie świata przedstawionego – czytelna dla młodych bohaterów. Może być jednak rozpoznana – w stopniu zależnym od indywidualnej kompetencji kulturowej – przez dojrzałych widzów,

¹⁹ Juan E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (London: Routledge, 2001), 293–294.

²⁰ Jako że Afrodyta czczona była przede wszystkim przez kobiety, kojarzono ją z miłością lesbijską i kobiecym autoerotyzmem, co znalazło odzwierciedlenie na przykład w utworach literackich. Por. przykładowo powieść Pierre Louÿs, *Aphrodite* (Los Angeles: Humanoids Inc, 1999).

²¹ Sian Lewis, Lloyd Llewellyn-Jones, *The Culture of Animals in Antiquity: A Sourcebook with Commentaries* (London: Routledge, 2018).

do których film jest w istocie skierowany²². Wydaje się – powróć do tego wątku dalej – że Philipowi Ridleyowi chodziło o zbudowanie napięcia pomiędzy analitycznym spojrzeniem dorosłych a intuicyjnym widzeniem świata charakterystycznym dla dzieci.

Odniesienia, które tropię w tym artykule, mają często jedynie charakter sugestii. W scenie powitania Setha z powracającym z wojska Cameronem (około 41 minuty filmu), następującej bezpośrednio po sekwencji ukazującej oskarżenie ojca o zamordowanie dziecka i jego samobójczą śmierć, młody bohater biegnie połą ścieżką pośród wszechobecnych pól pszenicy, owinięty w amerykańską flagę powiewającą na podobieństwo ptasich skrzydeł. Starszy brat odrzuca patriotyczny upominek Setha.

Około 46 minuty filmu bracia odwiedzają grób ojca, by złożyć tam bukiet polnych kwiatów. Cameron wspomina o tym, że ojciec chciał zostać pszczelarzem, a bezpośrednio po tej scenie następuje kolejna, w której dochodzi do konfrontacji Setha z szeryfem opowiadającym o trzech zwierzętach, które okaleczyły jego ciało. Żółw odgryzł mu dłoń, pies rozszarpał prawe ucho, a... pszczoła użądliła w oko, co doprowadziło do jego utraty (szeryf nosi specjalną osłonę zakrywającą pusty oczodół)²³.

Zestawienie tych trzech zwierząt nie jest przypadkowe. Wszystkie stanowią zagrożenie dla człowieka i wywołują tym samym lęk. Oczywiście każde z nich obudowane jest symbolicznymi znaczeniami, o których pisze Mariño Ferro, lecz w tym wypadku chodziło raczej nie tyle o ich dosłowne przywołanie, ile o wskazanie odrębności i wrogości zwierzęcego świata. Szeryf, opowiadając o swoich niefortunnnych przygodach, próbuje zastraszyć Setha i zmusić go do zeznań. Choć ojciec chłopca nie żyje, demoniczny stróż prawa usiłuje nadal obciążyć go winą, zapewne po to, by zamknąć śledztwo.

W 54 minucie filmu rozpoczyna się scena, w której Seth i jego przyjaciel udają się do opuszczonego kościoła zamienionego na magazyn. W stogu siana znajdują tam porzucone martwe niemowlę, identyfikowane przez nich jako postać anioła, w którego zamienił się Aben – chłopiec rzekomo zamordowany przez Luke'a Dove'a. Według Setha nie może on dostać się do nieba, gdyż nie zmarł śmiercią naturalną, lecz został zabity.

Powraca tu wątek hybrydy. Seth zauważa, że na plecach płodu widnieją ślady po skrzydłach, które zostały odcięte, co uniemożliwiło Abenowi życie wśród zastępów niebieskich.

²² W Stanach Zjednoczonych film otrzymał kategorię R (*Restricted*), czyli był przeznaczony wyłącznie dla osób pełnoletnich.

²³ Ciekawostką jest fakt, że te trzy zwierzęta są bohaterami napisanej przez dziecięcą autorkę książki: Heather Sierra, *The Party on the Moon. With Narwhal, Dog, Turtle, and Jelly. Please Don't Forget Personal Bee!*, wydanie własne autorki (dostępne w obiegu komercyjnym), 2019. Ridley nie mógł jej oczywiście znać, gdyż ukazała się niemal trzydzieści lat po premierze filmu.

Następna istotna w kontekście mojej interpretacji filmu scena rozgrywa się ponownie w domu Dolphin (około 63 minuty filmu), do którego udaje się Cameron. Seth podąża za bratem, chcąc obronić go przed wampirzycą, wysysającą – jego zdaniem – życie z ciała młodego mężczyzny, który w istocie ma pierwsze objawy choroby popromiennej. Widzimy go na schodach trzymającego muszlę – taką samą lub wręcz tę samą, która została zniszczona przez niego w sypialni Dolphin Blue. I tym razem symbolika muszli powiązana zostaje ze sferą seksualności. Seth jest świadkiem zbliżenia pomiędzy kobietą i Cameronem – stylizowanego na piętę. Dolphin, starsza od swojego kochanka, oplakuje umierającego młodego mężczyznę. Choć nie wie o jego chorobie, intuicyjnie wyczuwa, że utraci kolejnego kochanego przez nią człowieka.

To, że rozbita wcześniej muszla „powraca” w tej scenie, nie jest zapewne błędem. Widzimy ją dwukrotnie: przed fragmentem, w którym Seth obserwuje parę podczas miłosnego aktu, oraz tuż po nim, kiedy zdezorientowany i przerażony chłopiec zbiega po schodach na parter domu. Chodzi tu raczej o podkreślenie figuratywności obiektów odwołujących się konsekwentnie do sfery wyobrażeń animalistycznych.

Już w kolejnej scenie przyjaciel bohatera znajduje porzuconą wcześniej przez Camerona amerykańską flagę i biegnie przez pola tak jak wcześniej Seth wybiegający na spotkanie z bratem. Zza linii horyzontu wyłania się czarny pojazd „jeźdźców Apokalipsy”, którzy już po chwili siłą wciągają Tima do wnętrza pojazdu. Choć Seth jest świadkiem owego zajścia, nie przyznaje się do tego szeryfowi, gdy ten odnajduje ciało kolejnej ofiary krążących po okolicy morderców.

Szeryf, choć ojciec Setha nie żyje od dłuższego (bliżej jednak nieokreślonego) czasu, uważa go za sprawcę popełnionej dopiero co zbrodni. Chcąc wyrzucić presję na chłopca, krzyczy na niego i potrząsa nim. Straumatyzowany Seth ucieka do swojej sypialni, gdzie przechowuje „anioła” znalezionej wcześniej w szopie – tej samej, w której policjanci odkryli zwłoki Tima.

W finale filmu (od około 86 minuty filmu) widzimy Dolphin Blue wsiadającą do czarnego samochodu. Seth, choć zapewne wie, że to pasażerowie tego auta zamordowali jego jedyne przyjaciele, pozwala kobiecie na to, nadal wierząc, że „wampirzyca” pozbawia sił witalnych jego brata. Kiedy odnalezione zostaje ciało Dolphin, Cameron, rozpaczający po utracie kochanej przez niego kobiety, ukazany jest jako figura pasywnego Chrystusa. Jego dłonie, teraz owinięte bandażami, zostały poranione w potyczce z pijanym Joshua, ojcem Abena. Seth, który przekonuje się ostatecznie, kto jest winny zbrodni popełnionych w osadzie, biegnie przez pole zboża, by nieoczekiwanie znaleźć się w przestrzeni nieznannej wcześniej. Jest to puste, zaorne i ciągnące się po horyzont pole pozbawione wszelkich form życia. Przechodząc ta nacechowana jest umownością: to symboliczne przejście do świata dorosłych, a jednocześnie stanowi wstęp do wyraźnego nawiązania do *Psa andaluzyjskiego*. W filmie dwóch hiszpańskich surrealistów wielokrotnie wykorzystane są łączniki

montażowe (cięcia lub przenikania) wiążące przestrzenie, które w rzeczywistości nie mogą być do siebie przyległe. Przykładowo: w jednej ze scen bohaterka wychodzi z mieszkania na piętrze znajdującej się w mieście kamienicy, by natychmiast znaleźć się na nadmorskiej plaży. Wynika to z tego, że w filmie została zastosowana semantyczna, a nie przyczynowo-skutkowa logika montażowa.

Nie-ludzkie / surrealistyczne

Podobnie jest w *Połyaskującej skórze*, gdzie od początku przestrzeń świata przedstawionego nosi cechy umowności. Ostatnie sceny rozgrywają się zatem na wyobrażonej ziemi jałowej. To tam występuje wspomniane wcześniej dosłowne nawiązanie do *Psa andaluzyjskiego*.

W filmie Salvadora Dalí i Luisa Buñuela inicjalna sekwencja jest rodzajem programowej deklaracji – przecinający oko kobiety mężczyzna (w istocie jest to oko zwierzęcia) niejako naśladuje proces zaobserwowany w naturze. „Portretuje” ją, ale nie czyni tego w zgodzie z tradycją sztuki realistycznej. Surrealizm opiera się bowiem na transformacji oraz werbalnych i pozawerbalnych kalamburach.

Sygnal, jaki daje nam Ridley w finale swojego dzieła, jest zatem nieprzypadkowy. Wyjaśnia on – przez nawiązanie do kanonu surrealizmu – logikę znaczeniową filmu. Ona także nie została wybrana bez uzasadnienia. Film opowiadający o bolesnym końcu dzieciństwa dokonuje konfrontacji dwóch optyk widzenia: z perspektywy dziecka i dorosłego. Wykorzystanie symboliki odwołującej się do świata zwierząt, również zgodne z duchem surrealistycznej sztuki, pozwala na zbudowanie semantycznego klucza służącego prezentacji tych dwóch perspektyw. David Hopkins we wstępie do znakomitej książki poświęconej dzieciństwu w szeroko rozumianej sztuce surrealistycznej²⁴ pisze o utracie poznawczych narzędzi przynależnych dzieciom, o których czytamy w liście św. Pawła do Koryntian, i podkreśla, że artyści (zwłaszcza z kręgu surrealizmu) dokonują swojego rodzaju regresji²⁵ – powrotu do intuicyjnego postrzegania świata, dającego często pełniejszy wgląd w istotę rzeczy niż rozumienie dorosłych, patrzących nań przez ciemne zwierciadło.

W podsumowaniu mojej propozycji interpretacyjnej odwołam się do pracy Hopkinsa, a także do niezwykle interesującej z punktu widzenia *animal studies*

²⁴ Surrealizm jest być może najważniejszym kierunkiem w sztuce XX i XXI wieku, ponieważ w istocie nigdy się nie skończył. Strategie stosowane przez klasyków tego nurtu są do dzisiaj obecne w sztukach plastycznych, a także w filmie.

²⁵ Hopkins, *Dark Toys*, 1.

książki *The Animal Surreal. The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism* Kirsten Strom. Autorka pisze tu o wielu problemach, z których część jest istotna dla zrozumienia *Połyskującej skóry*. Być może mniej ważna – choć sama w sobie niezwykle ciekawa – jest część poświęcona Darwinowskim inspiracjom w sztuce surrealistycznej. Warto jednak odwołać się do tych fragmentów, w których badaczka pisze o kategoriach przywołanych we wcześniejszych partiach mojego artykułu. Mam tu na myśli problem hybrydowości i znaczenie totemów.

Hopkins, ceniony autorytet i autor wielu publikacji na temat surrealizmu, we wspomnianej książce skupia się na kwestii dzieciństwa. Ta obszerna i wielowątkowa publikacja jest dla mnie o tyle inspirująca, że jej autor postrzega perspektywę dziecka jako jeden z kluczy do sztuki surrealistycznej i postsurrealistycznej. *Połyskująca skóra* wpisuje się w tę ostatnią, dodatkowo czyniąc dziecko głównym bohaterem filmu. „Mroczne zabawki” z tytułu tomu to nie tylko chwytliwa fraza przyciągająca uwagę czytelnika. Zabawka jest dla Hopkinsa poznawczą metaforą. Jego zdaniem zabawki w pewnym stopniu „emblematyzują”²⁶ surrealizm, dokonują bowiem swoistego „przeskalowania” rzeczywistości – domki dla lalek, a także same lalki, naśladują rzeczywistość, ale nie czynią tego w skali jeden do jednego. Nie chodzi tu przy tym tylko o ich wielkość, ale też o efekt przefiltrowania podpatrzonego w naturze przedmiotu. Pluszowy miś nie przypomina przecież prawdziwego niedźwiedzia.

Podobną znaczeniową „mechanikę” odnajdziemy w sztuce surrealistycznej. Tak jak w wypadku zabawek – obiekty znane z obrazów twórców interesującego mnie nurtu zwykle opierają się na odwzorowaniu rzeczywistości, które wykracza poza sferę naśladownictwa. Podobnie jak samochodzik-zabawka może mieć oczy miast reflektorów, tak i zegary znane z prac Salvadora Dalí zyskują właściwość przynależną na przykład naleśnikom – są miękkie i można je bez trudu powiesić na gałęzi.

Hopkins argumentuje, odwołując się między innymi do manifestu André Bretona, że dorośli tracą rodzaj niewinności potrzebny do tego, by cieszyć się bajkami i zabawkami. Surrealizm przywraca im tę zdolność²⁷. Dalej, tym razem inspirując się koncepcjami Waltera Benjamina i Rolanda Barthes’a, badacz pisze o świecie zabawek jako o modelu rzeczywistego świata, który jest jednak na swój sposób zdeformowany z uwagi na redukcję funkcji zabawki do wybranych funkcji zapożyczonych od ich „modeli”. Przykładem mogą być „realistyczne” lalki, które potrafią sikać, ale nic ponadto. Zabawka wykrzywia także naturę poprzez wykorzystanie tworzyw charakterystycznych dla masowej, przemysłowej jej produkcji.

²⁶ Hopkins, *Dark Toys*, 10.

²⁷ Hopkins, *Dark Toys*, 15.

Hybrydy i totemy

Ktoś mógłby uznać, że propozycja Davida Hopkinsa nie jest przydatna jako inspirowanie dla interpretacji filmu Philipa Ridleya. W *Połykującej skórze* nie ma bowiem zabawek – przynajmniej pozornie. W istocie jednak są – tyle że bardzo „mroczne” (prawdziwe *dark toys* z tytułu tomu Hopkinsa). Czym zatem bawią się młodzi bohaterowie filmu?

Tu z pomocą przychodzi Kirsten Strom i jej propozycje z przywoływanej już książki. Ponownie nie zamierzam referować wszystkich jej koncepcji, choć zapewne są one ważne dla *animal studies*, lecz chcę wskazać niektóre pomysły interpretacyjne pomocne w rozpoznaniu znaczeń filmu. Autorka *The Animal Surreal...* również poświęca nieco uwagi dziecięcym światom (oczywiście w kontekście światów zwierzęcych). W konkluzji jej mikroanalizy obrazu Maxa Ernsta *Deux Enfants sont menacés par un Rossignol* (1924)²⁸ czytamy, że dzieło to skupia się na relacji natury i kultury. Nie jest to jednak prosta konfrontacja, ponieważ „zagrożeniem” jest tu niewielki słowik, a jego „ofiarami” dzieci, będące dopiero u progu wejścia w świat kultury – jeśli w ogóle zgodzimy się na istnienie wspomnianej tu dychotomii. Analogiczną sytuację, przynajmniej do pewnego stopnia, znajdziemy w *Połykującej skórze*. Seth skonfrontowany jest nie tylko ze światem dorosłych i z ich rozumieniem rzeczywistości, ale także z uniwersum zwierząt, obecnych tu przede wszystkim pod postacią hybryd i totemów.

Strom, odwołując się często do Charlesa Darwina, uważa tak jak on cały łańcuch ewolucji za hybrydyczny²⁹, zwłaszcza zaś „brakujące ogniwo”, będące bezpośrednim łącznikiem między ludźmi i nie-ludzkimi zwierzętami. Darwin skłaniał się ku widzeniu ewolucji jako procesu i uważał, że nie da się jasno określić momentu, w którym powinniśmy zacząć posługiwać się terminem „człowiek”. W poświęconym hybrydom rozdziale Strom przytacza jednak przykłady istot fantastycznych, na przykład łączących cechy ludzkie i zwierzęce (czy też nie-ludzkich zwierząt). Jedną z analizowanych przez nią prac jest *L'invention collective* René Magritte'a (1934). Obraz przedstawia syrenę *à rebours*. Dolna część ciała należy do kobiety (widzimy jej nogi i łono), górna zaś do ryby. Strom widzi tu odwołania do akwatyicznego rodowodu życia (ponownie nawiązanie do Darwina), ale dalej dodaje, że surrealistyczne hybrydy częściej odnoszą się do „kulturowych i osobistych mitologii”³⁰ niż do teorii Darwina. Obraz belgijskiego malarza ma zdecydowanie osobisty i intymny charakter, należy bowiem do grupy dzieł odwołujących się do jego traumy z dzie-

²⁸ Strom, *The Animal Surreal*, 35.

²⁹ Strom, *The Animal Surreal*, 45.

³⁰ Strom, *The Animal Surreal*, 57.

ciństwa – śmierci matki. Kiedy przyszedł malarz miał zaledwie 14 lat, jego matka popełniła samobójstwo, skacząc z mostu do rzeki Sambre w Châtelet³¹. Artysta nie był ani świadkiem jej drugiej, tym razem udanej, próby samobójczej, ani też nie znalazł – jak głosi „miejska legenda” – jej ciała, ale wspomnienie to odcisnęło się w psychice chłopca, a obrazy doń nawiązujące stanowiły istotny nurt w twórczości Belga.

Seth znalazł się w analogicznej sytuacji, choć w filmie życie odbiera sobie nie matka, a ojciec, a żywiołem jest przeciwstawny wobec wody ogień. Podobieństwo doświadczeń malarza i fikcyjnej postaci nie jest bez znaczenia, ale ważniejsze wydaje się to, że hybrydy – podobnie jak u Magritte’a – są odzwierciedleniem lęków i traum chłopca.

Strom poświęca także oddzielny rozdział pojęciu totemu, również interesującemu dla mnie jako interpretatora filmu Philipa Ridleya. Świat *Połykującej skóry* wypełniony jest bowiem przedmiotami mającymi charakter totemiczny. Są to przede wszystkim szczątki zwierząt znajdujące się w domu Dolphin Blue, a także ukradziony przez Seta harpun, będący jego jedyną „zabawką”, tracącą zresztą swój niewinny charakter w scenie, w której Cameron broni się za jego pomocą przed atakiem pijanego Joshuy, nadal oskarżającego Luke’a o zamordowanie jego syna. Autorka odwołuje się do kilku koncepcji totemu, jednak najbliższa wydaje się jej Durkheimowska wizja, w której możemy wyróżnić jego trzy rodzaje: przynależne klanom (grupom), seksualne i indywidualne. Za Jamesem Frazerem przyjmuje zaś definicję odróżniającą totem od fetyszu. Ten ostatni opiera się na zasadzie *pars pro toto*, pierwszy natomiast należy do określonej klasy obiektów pochodzenia roślinnego albo zwierzęcego³². Strom analizuje prace Maxa Ernsta, który stworzył powracającą w wielu obrazach³³ postać Lopłopa – Ptaka Przełożonego, będącego rodzajem alter ego artysty³⁴. W kontekście surrealizmu najważniejsze wydają się totemy indywidualne, będące w pewnym sensie sobowtórami jednostek, które je ustanowiły.

W filmie *Połykająca skóra* to przede wszystkim Dolphin Blue otacza się osobistymi totemami, którym czasem można również przypisać funkcje seksualne. Mają one chronić ją przed światem, który po śmierci męża wydaje się jej wrogi i obcy. Seth, intuicyjnie rozpoznając ich funkcję, zabiera z domu kobiety jeden z nich – drewniany harpun używany wcześniej do polowania na wieloryby.

Tuż przed dramatycznym finałem widzimy go siedzącego przed domem z harpunem w rękach. Brat pyta go: „Dlaczego nie pobawisz się z przyjaciółmi?”. „Wszyscy nie żyją” – odpowiada chłopiec, który za chwilę utraci ostatecznie niewinność

³¹ Patricia Allmer, *René Magritte* (London: Reaktion Books, 2019).

³² Strom, *The Animal Surreal*, 60–61.

³³ Ptak Przełożony obecny jest w 38 pracach Ernsta.

³⁴ Strom, *The Animal Surreal*, 66–72.

i przekona się o nieskuteczności wyjaśniającej roli totemu, będącego swoistym łącznikiem między światem kultury i natury. W finałowym geście pozostaje poznawczo bezradny, a jednocześnie staje się na swój sposób dorosły. A o dalszym etapie jego dorastania – choć jego bohater to inna osoba – opowie w pewnym sensie drugi, wspomniany już film Ridleya.

Połykująca skóra to obraz, do którego powracam od wielu lat i nieustannie odkrywam w nim nowe pokłady znaczeń. Jego stylistyczna czystość i szlachetność sprawiają, że osoby, przedmioty i działania w nim przedstawione niejako zawsze niosą ze sobą znaczenia silnie zaznaczone, niebędące nigdy „zasłonięte” przez elementy niemal nieistniejącego tła. Zaskakuje też konsekwencja reżysera – stawiającego na wyobrażenia animalistyczne, tworzące tu fantasmagoryczny świat zawieszony w fikcjonalnej przestrzeni. W innym wymiarze dyscyplina reżysera przejawia się w świadomym podążaniu tropami surrealistów. Kwestia obecności zwierząt w kinie postsurrealistycznym to jednak temat na osobne opracowanie.

Bibliografia

- Adam, David. “Joseph Beuys. Pioneer of a Radical Ecology”. *Art Journal*, vol. 51 (2) (1992): 26–34.
- Allmer, Patricia. *René Magritte*. London: Reaktion Books, 2019.
- Andersen, Karin, Luca Bochicchio. “The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change. Forma”. *Revista d’Humanitats*, vol. 6 (2012): 12–23.
- Animal Studies Group. *Killing Animals*. Urbana–Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- Biblia, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Przymierza. Nowa Biblia Gdańska*. Katowice: Śląskie Towarzystwo Biblijne, 2012.
- Burt, Jonathan. *Animals in Film*. London: Reaktion Books, 2002.
- Cahill, James Leo. *Zoological Surrealism*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2019.
- Cirlot, Juan E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge, 2001.
- Donald, James, Michael Renov. *The Sage Handbook of Film Studies*. London: Sage Publications Ltd, 2013.
- Hopkins, David. *Dada and Surrealism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Hopkins, David. *Dark Toys: Surrealism and the Culture of Childhood*. New Haven–London: Yale University Press, 2021.
- Hopkins, David, ed. *A Companion to Dada and Surrealism*. Chichester: John Wiley & Sons, Inc., 2016.

- Lawrence, Michael, Laura McMahon. *Animal Life and the Moving Image*. London: British Film Institute, 2015.
- Lewis, Sian, Lloyd Llewellyn-Jones. *The Culture of Animals in Antiquity: A Sourcebook with Commentaries*. London: Routledge, 2018.
- Louÿs, Pierre. *Aphrodite*. Los Angeles: Humanoids Inc, 1999.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón. *Diccionario del Simbolismo Animal*. Madrid: Encuentro, 2014.
- Matheson, Neil. *Surrealism and the Gothic. Studies of the Interior*. New York: Routledge, 2018.
- Noheden, Kristoffer. *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.
- Paquinelli, Matteo. *Animal Spirits. A Bestiary of the Commons*. Rotterdam: Nai Publishers, 2008.
- Richardson, Michael. *Surrealism and Cinema*. Oxford–New York: Berg, 2006.
- Ridley, Philip. *The Reflecting Skin, Passion of Darkly Noon. American Dreams*. London–New York: Bloomsbury, 1997.
- Sierz, Aleks. *Modern British Playwriting. The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2012.
- Strom, Kirsten. *The Animal Surreal. The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*. London–New York: Routledge, 2017.
- Tidadó Tur, Juan-Ramón. *El surrealismo en España*. Madrid: Susaeta, 2009.
- Weil, Kari. *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* Chichester: Columbia University Press, 2012.

Andrzej Pitrus – prof. dr hab., pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor książek i artykułów o kinie, mediach i sztuce współczesnej, między innymi: *Zanurzony. O sztuce Billa Viola* (Kraków 2016), *To nie jest sztuka, panie profesorze* (Kraków 2018), *Babcia Helena wychodzi z kina* (Kraków 2019). Autor powieści pod tytułem *Marieke naga*. E-mail: andrzej.pitrus@uj.edu.pl.

Andrzej Pitrus – professor, works at the Institute of Audiovisual Arts, Jagiellonian University. Author of books and articles on cinema, media and contemporary art, among others: *Zanurzony. O sztuce Billa Viola* [Submerged. On the art of Bill Viola] (Kraków 2016), *To nie jest sztuka, panie profesorze* [This is not art, Professor] (Kraków 2018), *Babcia Helena wychodzi z kina* [Grandma Helena leaves the cinema] (Kraków 2019). Author of a novel titled *Marieke naga* [Marieke Naked]. E-mail: andrzej.pitrus@uj.edu.pl.