

CURRICULUM VITAE : QUAY BROTHERS

THE QUAY BROTHERS were born near Philadelphia where they studied at the Philadelphia College of Art, then later in London at the Royal College of Art. In 1980 they formed KONINCK with colleague Keith Griffiths and since then they have produced a hybrid variety of puppet animation film work: documentaries on Stravinsky, Janáček, Anamorphosis; interludes {MTV}; commercials, as well as films inspired by the writings of Kafka, Bruno Schulz {STREET OF CROCODILES}, and Robert Walser {INSTITUTE BENJAMENTA}- a live action feature for Channel 4.

THEIR WORK also includes decors for the following opera and theatre productions: Prokofiev's {LOVE FOR THREE ORANGES} Opera North & English National Opera; Feydeau's {A FLEA IN HER EAR} Old Vic; Tchaikovsky's {MAZEPPA} Bregenz Festival / Netherlands Opera; Moliere's {LE BOURGEOIS GENTILHOMME} Royal National Theatre; Shakespeare's {MIDSUMMER NIGHT'S DREAM} Almeida; Ionesco's {THE CHAIRS} Theatre de Complicité & Royal Court; and for the Wiener Festwochen Olga Neuwirth's opera {BAALAAMS FEST}.

FOR THE BALLETS of Kim Brandstrup they have designed {DYBBUK} The Place; {THE HOUR WE KNEW NOTHING OF EACH OTHER} Malmö Dramatiska Theatre; and {CUPID AND PSYCHE} Royal Danish Ballet. For Channel 4 they have directed as part of a series pairing choreographers with filmmakers {DUET}, a ballet choreographed by Will Tuckett from the Royal Ballet. For the BBC they have made {IN ABSENTIA} - a collaboration with the composer Karlheinz Stockhausen; and for Channel 4, again with choreographer Will Tuckett, they have made a forty minute ballet based on E.T.A. Hoffmann's {SANDMAN}. For Tate and Egg Live, they have filmed Steve Martland's {STREET SONGS} conducted by Sir John Eliot Gardiner and for the Wellcome Trust they have made a short documentary film called {THE PHANTOM MUSEUM} which was shown as part of the Wellcome Trust's exhibition called »Medicine Man« at the British Museum. In 2005 they completed their second feature film {THE PIANOTUNER OF EARTHQUAKES}.

FOLLOWING THAT they designed the décors and projections for a newly commissioned opera {THE CRICKET RECOVERS} by the composer Richard Ayres for Aldeburgh & Almeida Opera. They have finished a pilot film for Bruno Schulz's {SANATORIUM UNDER THE SIGN OF THE HOURGLASS}. For Live Earth they made the short film {ALICE IN NOT SO WONDERLAND} followed thereafter by opera décors for Benjamin Britten's {PAUL BUNYAN} for Bregenz & Luzern. And more recently they have completed two installation pieces, one for Castle Belsay {THE COFFIN OF A SERVANT'S JOURNEY} and the other for Opera North {Eurydice, She so Beloved} celebrating the 400th anniversary of Monteverdi's {ORFEO}. This included an Optical Box along with a filmed ballet choreographed by Kim Brandstrup, sung by Simon Keenlyside, and danced by Zenaida Yanowsky of the Royal Ballet.

In 2008 they made a short documentary film in Poland called {INVENTORIUM OF TRACES - JAN POTOCKI AT CASTLE ŁANCUT} and in 2010 they premiered at the Poznań 'Animator Festival' a new short film based on a story by Stanisław Lem {MASKA}. The film décors from all their puppet films called {DORMITORIUM}, originally commissioned by the

[inspiracje]

Małgorzata Sady: Bracia Quay skąd tacy? albo Droga braci Quay do Schulza

„To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym kaprysem – odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością”.

Bruno Schulz

Osobliwy świat stworzony przez braci Quay rozgrywa się w rzeczywistości trzynastego, nadprogramowego miesiąca, martwego sezonu, zamkniętego w trójkącie galicyjskim (pod bacznym spojrzeniem Schulza, Kafki i Walsera – tajemnych katalizatorów ich twórczości). Tam czas to muzyka, która wyznacza rytm życia i nadaje kierunek podrójom przez świat przedmiotów orkiestrowanych światłem, w poszukiwaniu lustrzanych odbić nienazwanych tajemnic. Filmy Braci Quay są niczym długie i mroczne korytarze prowadzące do tego świata, a na ich końcu znajdują się uchylone drzwi, przez które możemy zajrzeć i wejść, by poddać się działaniu sił obezwładniających i nieskończenie pięknych. To, co dzieje się w cieniu, co umyka i jest ulotne, wszystko to, co daje się powiedzieć w wabiących półtonach, lub to, co można wyszeptać, w głębokim zaciemnieniu przywołuje ich do siebie.

Jak pisać o braciach Quay, ich filmach, rysunkach zatrzymanych w kadrach, formowaniu przestrzeni w scenografiach teatralnych, baletowych i operowych? Wyjaśniać, analizować, zastępować obrazy słowami? „Zamazywać jasność obrazu”, tak jak dzieje się często w przypadku analiz twórczości Brunona Schulza? Ograniczę się tutaj do prześledzenia wydarzeń, ich śladów i konsekwencji, wcielając się w rolę poszukiwacza fenomenów ukrytych pod powierzchnią widzial-

nego. Opowiem o tym, czego się dowiedziałam w rozmowach z braćmi Quay, prowadzonych na przestrzeni wielu lat naszej niepospolitej, symbiotycznej zażyłości, i czego doświadczyłam, pracując z nimi nad filmami i książką.

Bracia Quay urodzili się tego samego dnia, 17 czerwca roku 1947 w prowincjonalnym mieście Norristown nieopodal Filadelfii, które nazywają „naszą małą wioską”. Wychowani w rodzinie niewyróżniającej się niczym szczególnym na tle tamtejszej społeczności, trafili do świata, który, o ile uwzględnimy składniki jego receptury i obowiązujące konwencje, nie powinien się wydarzyć. W dzieciństwie oglądali kreskówki Disneya, które z amerykańskiej perspektywy były jedyną i powszechną postacią filmu animowanego. Marzyli o życiu kowbojów, byli skautami, uprawiali sport i dużo rysowali. Mieli dwie ekstrawaganckie, niezamężne ciotki, które odbywały częste podróże po Europie i przywoziły stamtąd bogato ilustrowane pisma, zupełnie odmienne od tych wydawanych w Ameryce. Wertowali je na wszystkie strony, odkrywali i wchłaniali coś, co niezupełnie rozumieli, a co ich jakoś dziwnie pociągało. Mieli też nauczyciela rysunków, dzięki któremu poznali Rudolfa Freunda (1915–1969), ilustratora i przyrodnika. Mieszkał nieopodal i stał się ich mentorem, pod jego wpływem zmieniło się ich rozumienie sztuki. Mogli obserwować go przy pracy, uczyć się skrupulatności w przedstawianiu budowy anatomicznej tworów natury, uwzględniającej perfekcyjnie najdrobniejsze szczegóły, a także buszować po osobliwej bibliotece, którą nazywali nieskończonym królestwem kuriozów świata zwierząt i insektów.

Kiedy przyszedł czas na wybór kierunku studiów, ojciec przedstawił im taką oto alternatywę: albo zostanieie nauczycielami gimnastyki, albo artystami. Wybrali to drugie i wstąpili do Philadelphia College of Art. Studiowali ilustrację książkową. Szczególnym zbiegiem okoliczności albo przeznaczeniem było to, że w chwili kiedy przekroczyli progi uczelni, stanęli oko w oko z wystawą polskiej szkoły plakatu (lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte). Wisiały tam prace Romana Cieślewicza, Waleriana Borowczyka, Jana Lenicy, Bronisława Zelka, Franciszka Starowiejskiego, Wojciecha Zamecznika, Wojciecha Fangora, Henryka Tomaszewskiego – artystów posługujących się skrótowym, syntetycznym językiem, stosujących technikę kolażu, wykorzystujących malarskie właściwości plakatu i używających nietypowej typografii, autorskich czcionek. Wystawie towarzyszyły projekcje filmów animowanych Borowczyka i Lenicy. I oto bracia Quay zetknęli się z nieznanym im sposobem traktowania materii graficznej – tajemniczym, ezoterycznym i niezwykle pięknym. Artystyczna rewolucja. Plakaty, które zobaczyli na wystawie, dotyczyły filmów, spektakli teatralnych i operowych – kina, literatury i muzyki. Występowały tam nazwiska i tytuły, które były dla nich absolutną *terra incognita*. Zapisali je skrętnie (do tej pory pozostał im zwyczaj notowania rzeczy, z którymi stykają się po raz pierwszy i chcą się o nich czegoś dowiedzieć) i posłużyły im jako drogowskazy do eksploracji nieznanych terytoriów. Każde nazwisko, każdy tytuł został dogłębnie przebadany, a każde kolejne odkrycie otwierało nowe konstelacje. Zaczęli poznawać twórczość filmową Ingmara

Bergmana, Luisa Buñuela, Michelangela Antonioniego, Carla Dreyera, muzykę Claude'a Debussy'ego, Leoša Janáčka, Albana Berga, Antona Brucknera, Béli Bartóka, przeczytali pamiętniki Franza Kafki... Jednocześnie wystawa była dowodem na to, że artyści graficy mogą kręcić filmy animowane, że świat animacji leży w domenie sztuk plastycznych. Wystarczy mieć stół i kamerę. I że można je robić samemu, bez niczyjej pomocy. Wiedzieli, że nikt nie będzie stał im za plecami i podglądał, co robią. Na ostatnim roku studiów udało im się wypożyczyć kamerę i wówczas powstały ich pierwsze filmy animowane – kolażowe, wycinankowe. Profesor Royal College of Art w Londynie, gościnnie wykładający w Filadelfii, zainteresował się ich twórczością i nietuzinkowymi osobowościami. Podsunął im pomysł, aby złożyli portfolio na wydział grafiki w RCA, twierdząc, że kiedy już zostaną przyjęci, to bez problemu będą mogli przenieść się na wydział filmowy. Portfolio złożyli i zostali wpisani na listę studentów grafiki. Przeniesienie okazało się zbyt skomplikowane, głównie ze względów finansowych. Ale dzięki serdeczności kolegów, którzy pożyczali im kamerę w wolne dni, mogli czasem kręcić filmy. Zdani wyłącznie na własne siły, pracowali w szaleńczym tempie, działając w regionach „wykradzonego czasu”. Eksperymentowali w duchu Lenicy i Borowczyka, podążając za ich metaforycznym uniwersum, niejasnym i tajemniczym, ożywiającym ukryte pokłady podświadomości. Kino stało się ich obsesją do tego stopnia, że kiedy wykonywali prace graficzne, to wyobrażali sobie, że tworzą filmy, komponując je do muzyki. A rysunki, które powstawały, były w ich pojęciu zatrzymanymi kadrami.

Po ukończeniu studiów w Wielkiej Brytanii wrócili na siedem lat do Ameryki, próbując znaleźć tam miejsce dla siebie i utrzymywać się z pracy artystycznej. Skończyło się to powrotem do Europy, najpierw do Amsterdamu. Po drodze zatrzymali się w Londynie, gdzie odwiedzili kolegę ze studiów Keitha Griffitha, który pracował wówczas w BFI (Brytyjskim Instytucie Filmowym).

– A może byście tak złożyli podanie o sfinansowanie filmu eksperymentalnego? – zapytał.

– Przecież nie robimy filmów eksperymentalnych.

– To nie szkodzi.

– A może tak spróbowalibyśmy nakręcić eksperymentalny film lalkowy?

– No to napiszcie scenariusz.

Napisali scenariusz, złożyli w BFI i wyjechali do Holandii. Po sześciu miesiącach Keith Griffith skontaktował się z nimi: pieniądze zostały przyznane. Bracia Quay wrócili do Londynu i zamieszkali tam na stałe. Wcześniej, podczas pobytu w Holandii, kilkakrotnie wyjeżdżali do Belgii. W Brukseli przedmiotem fascynacji braci stał się teatr i muzeum starych marionetek Toone. W tym samym czasie oglądali czeskie filmy lalkowe Jana Švankmajera i Jiříego Trnki. Odkryli także niezwykłą twórczość wiedeńskiego lalkarza Richarda Teschnera. Szukali w księgarniach, antykwariatach i bibliotekach książek, które pozwoliłyby im dowiedzieć się, jak budować lalki i kręcić filmy lalkowe, ale takich książek najzwyczaj-

czajniej nie było. Zmuszeni więc byli dochodzić do wszystkiego samodzielnie, ucząc się na własnych błędach, i powoli, cierpliwie odkrywać tajniki sztuki lalkowego filmu animowanego. Do budowy lalek potrzebowali armatur, ale te, które mogli kupić w sklepie, były zbyt prymitywne i nie pozwalały na uzyskanie płynnego ruchu. Znaleźli wyjście – zaczęli wspomagać się ruchem światła i przedmiotów składających się na dekoracje, scenografię.

Nocturna Artificialia: Those Who Desire Without End (Nocturna artificialia. Ci, którzy nieskończenie pragną, 1979) to pierwszy film braci Quay zrealizowany dla BFI klasyczną metodą poklatkową. Wówczas razem z Keithem Griffithem założyli działające do dziś studio filmowe Koninck (nazwa piwa belgijskiego). Drugi film, *Punch and Judy: Tragical Comedy or Comical Tragedy* (Punch i Judy. Tragiczna komedia lub komiczna tragedia), reżyserowali wspólnie z Keithem Griffithem i był to pierwszy z serii eksperymentalnych animowanych dokumentów (1980–1983). A potem co roku powstawał kolejny film.

W 1986 roku zrealizowali kultowy film *Street of Crocodiles* (*Ulica Krokodyli*), oparty na prozie Brunona Schulza. Inne inspiracje literackie filmów braci Quay to utwory Franza Kafki, Rainera Marii Rilkego, Felisberta Hernándezza, Stanisława Lema, Lewisa Carrolla, Roberta Walsera, Jana Potockiego. Niebywała jest ich znajomość również dzieł mało znanych. Także w literaturze poszukują tego, co zmarginalizowane i zapomniane.

Pracę nad większością filmów animowanych rozpoczynają od muzyki. Obdarzeni dźwiękową wrażliwością, żyją muzyką i wiedzą o niej wszystko. Uważają się za niespełnionych muzyków, którym nie dany został przywilej nauki gry na instrumencie i komponowania. Filmy, które realizują, podlegają regułom muzyki. Są kompozycjami o określonym rytmie, harmonii i doborze instrumentów, których rolę odgrywają przedmioty i światło, rzeczy materialne i niematerialne. Ale pierwotny jest zawsze dźwięk. Przed przystąpieniem do zdjęć po wielokroć słuchają utworu mającego wytyczyć drogę, którą będą podążać. Jest dla nich „tajemnym scenariuszem”. Pozwalają muzyce prowokować i kształtować obraz. Mówienie językiem muzyki umożliwia ujawnianie tego, co ukryte przed myśleniem racjonalnym. Kierowani jego regułami, zwalniają lub też przyspieszają rytm filmu, wprowadzają elipsy, wchodzą w stany somnambuliczne. Instynktownie zawierają muzyce i dają się jej prowadzić. Choreografia służy im jako narzędzie orkiestracji – kamery, światła, gestu, muzyki, dźwięku – w połączeniu z rytmem montażu, kątem filmowania, ostrością obrazu, tworząc niewidzialną syntezę wszystkich tych elementów. W filmach animowanych właściwie nie posługują się słowem. Przecież balet dopowiedzenia słowem nie wymaga. Tak wiele można wyrazić przez ruch. Słowa są czasem zbyt proste. Muzyka niesie w sobie moc przekraczania wszelkich barier kulturowych i językowych. Dla braci Quay ważny jest język dźwięków i rzeczy, wymykający się klasyfikacjom i myśleniu uświadomionemu.

Praca nad animacją lalkową to budowanie i udoskonalanie świata, który ofiarowuje im niezwykły przywilej nadawania kształtu każdej klatce filmowej, mi-

limetr po milimetrze. To świat, do którego mają dostęp jedynie oni dwaj, pracujący w absolutnej symbiozie i bliskości danej wyłącznie bliźniakom. Pracują intuicyjnie, ręce podpowiadają im rozwiązania, których umysł nie może znaleźć. Są otwarci na „przypadki”, kierujące ich w stronę nieprzewidywalnego. Nie trzymają się uporczywie treści scenariusza, tworzonego w gruncie rzeczy tylko po to, by sprostać wymogom formalnym procedur obowiązujących przy zdobywaniu funduszy. Praca nad filmem rozwija się organicznie. Jest to „święty” proces odkrywania, wszystko dzieje się w czasie realnym i nie jest realizacją z góry przyjętych założeń. Jednocześnie nie pozwalają sobie na najmniejszą chwilę nieuwagi. Tworzą pełną syntezę gestu i ruchu, integrują je ze scenografią i przestrzenią, światłem i cieniem, muzyką, dźwiękiem.

Prawie zawsze sami budują lalki (armatury i mechaniczne urządzenia budujące dla nich przyjacieli, konserwator mebli Ian Nichols, podróżujący po Europie z przewodnikami sprzed stu lat). Czasem wykorzystują znaleziony gdzieś przypadkowo kawałek drewna pogryzionego przez korniki, zasuszony kalafor, szyszkę – zawsze jest to materia organiczna, prowokująca wyjątkową fakturę. To Schulzowska poetycka mitologizacja codzienności w praktyce. Namiętnie buszują po pchlich targach, straganach ze starzyzną. Trafiają tam na anonimowe przedmioty, odosobnione i zapomniane. To nieśmiałe, drobne, niespodziewane prowokacje, epifanie życia. Kupują przypadkowe przedmioty bez konkretnego pomysłu na ich wykorzystanie, ale z przekonaniem, że niosą one w sobie ukryte życie i trajektorie, które się urzeczywistnią, zostaną odkryte i ostatecznie uwolnione w fazie animacji. Im rzeczy te są skromniejsze i bardziej anonimowe, tym są im bliższe. Utożsamiają się z Schulzowską mityczną konsystencją materii. Nie ma rzeczy martwych, tkwią w nich złożone formy życia, tajemne i rzeczywiste, które próbują mówić, wyłaniać się w ruchu.

Nie zawsze wszystko idzie po ich myśli i wtedy bezlitośnie pozbywają się niechcianych rozwiązań. Praca braci Quay to proces ciągłego łączenia i zespalandia w jedno ich jednakowoż odmiennych temperamentów. Każdy z nich rozpoczyna własną metaforyczną wędrówkę z „przeciwległego końca” i spotykają się u rozstajów dróg (posiadają bowiem wewnętrzne przekonanie o tym, dokąd i jak ma przebiegać ta podróż). Zawsze reagują na propozycję drugiej strony i z miejsca włączają to w nurt pracy. Wstępny etap jest pełen dowolności i otwartości. Polega na odkrywaniu tego, czego się nie spodziewali, co wprowadza nieuniknienie nowe elementy do scenariusza, który ulega niekończącym się zmianom w miarę postępu pracy nad filmem. Pracują w niewielkiej skali, ale w tym miniaturowym świecie (blat 120 × 180 cm) jest mnóstwo drobnych szczegółów. Kiedy filmy wyświetlane są na dużym ekranie, uniwersum lalek i przedmiotów nabiera siły. Zyskuje wówczas prawdziwą inność, moc wytrącania widza z utartych szlaków i wciągania w Quayowskie okolice.

Niezwykłą wagę przywiązują do każdego etapu realizacji filmu, a szczególnie do postprodukcji, podczas której udoskonaleniu podlega obraz filmowy i dźwięk.

Filmy dopracowywane są w najdrobniejszych szczegółach, umykających niewprawnemu oku. Zbrodnią wobec twórczości braci Quay jest oglądanie ich filmów na małym ekranie komputera i przy dźwięku dochodzącym z głośników o ograniczonym paśmie słyszalności. Dobre, prawdziwe kino wyposażone w odpowiedni sprzęt to miejsce, w którym można naprawdę napawać się pełnym spektrum wizualno-dźwiękowym tych arcydzieł filmowych.

Najbardziej znanym filmem braci Quay, zaliczanym do dziesiątki najlepszych filmów animowanych nakręconych w historii kina, jest *Ulica Krokodyli* (1986), oparta na prozie Brunona Schulza. Z twórczością Schulza zapoznał ich przyjaciel Andrzej Klimowski (urodzony w Anglii), twórca plakatów, książek graficznych, filmów animowanych, autor projektów graficznych, obecnie profesor Royal College of Art. Poznali się podczas wystawy prac dyplomowych studentów szkół artystycznych w Londynie. Bracia Quay i Andrzej Klimowski pokazywali tam plakaty do filmów Waleriana Borowczyka. Nie było wyjścia – musieli się zaprzyjaźnić. Andrzej zaprosił ich do Polski (odbywał studia podyplomowe na ASP w Warszawie u Henryka Tomaszewskiego), wprowadził w środowisko artystyczne. Klimowski dzielił z braćmi Quay ten sam świat wrażliwości poetyckiej, skłaniał się ku mrocznym marginaliom, tym regionom, gdzie światło świeci mocniej i odtańcowywana jest poezja. Czytali Schulza oczywiście w przekładzie, ale był to piękny przekład Celiny Wieniewskiej, który za sprawą nienazwanej cudowności niesie to, co w prozie Brunona najważniejsze, to, co umyka rozumowaniu racjonalnemu, dotyka istoty tamtego świata. Na spotkanie z Schulzem bracia byli przygotowani od dawna. Świat Schulza to był ich świat. Czytając jego opowiadania, odwiedzali miejsca nigdy wcześniej nieodwiedzane, ale mimo to doskonale znajome. Nie tylko *Ulica Krokodyli*, ale cała ich twórczość należy do tego świata. Tak po prostu jest. Ci, którzy bezgranicznie kochają Schulza, będą kochać braci Quay, i na to nie ma rady. Trudno.

Schulz był zafascynowany kinematografią, oglądał wszystkie możliwe filmy. Ułatwiał mu to fakt, że starszy brat Izydor był właścicielem kinoteatru w Drohobyczu, a także dyrektorem spółki Agencja Kinematograficzna Corso, reprezentującej francuski Gaumont i włoski Medial. W *Nocy lipcowej* pisał: „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu. Z czarności sali kinowej rozdarłej popłochem latających świateł i cieni wchodziło się do cichego, jasnego westybulu, jak z bezmiarów nocy burzliwej do zacisznej gospody. Po fantastycznej gonitwie po wertepach filmu uspokajało się zgonione serce po ekscesach ekranu w tej poczekalni jasnej, zamkniętej ścianami od naporu wielkiej patetycznej nocy, w tej przestrzeni bezpiecznej, gdzie czas ustał od dawna”. Fascynacja kinem pojawiła się na długo, zanim zaczął pisać. Domeną filmu był ruchomy obraz. Rysunki Schulza były obrazami chwytającymi ruch. Może myślał o nich tak samo, jak bracia Quay myśleli o swoich rysunkach? Wczesne kino nie miało dźwięku. Rysunki również były nieme. Schulz zaczął pisać w epoce filmu dźwiękowego. Choć to może jedynie zwykła koincydencja...

Słowo w filmach braci Quay nie pojawia się wcale, albo występuje marginalnie, natomiast obraz filmowy ma w sobie głęboko sięgające pokłady literackie. Bracia Quay są nie tylko wszechstronnymi znawcami filmu i koneserami muzyki, ale także literackimi erudytami.

W broszurze towarzyszącej zbiorowi ich krótkich filmów (2005, 2016), wydanemu przez Brytyjski Instytut Filmowy, znalazł się *Słownik braci Quay*, napisany przez Michaela Brooke'a. Daje on wieloaspektowy wgląd w ich uniwersum.

Postaci, jakie tam znajdujemy, to: Giuseppe Arcimboldo, Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Jan Potocki, Bruno Schulz, Bronisław Zelek, Jiří Trnka, Andrzej Klimowski, Jan Švankmajer, Jean-Honoré Fragonard, Wojciech Has, Kim Brandstrup, Roman Cieślewicz, Franz Kafka, Keith Mark Griffith, Karheinz Stockhausen, Konrad Bayer, Mark Rylance, Stanisław Lem, Krzysztof Penderecki, Nic Knowland, Ian Nicholas, Franciszek Starowiejski, Zdeněk Liška, Timothy Nelson, Steve Martland, Adolf Wölfl, Władysław Starewicz, Heinrich Anton Müller, Jurgis Baltrušaitis, Raymond Durnat, Felisbetro Hernández, Zygmunt Konieczny, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Lech Jankowski, Milena Novakova, Alan PASSES, Lary Sider, Henryk Tomaszewski, Henry Wellcome, Ralf Ralf, Ipson i Pulat Fallari.

Pojęcia, twory i stwory: anamorfoza, trzynasty, nadprogramowy miesiąc, taktyzm, polskie plakaty, ORWO, opera, wyspa umarłych, muzyka, muzyka i narracja, His Name Is Alive, Gueuze Lambic, Gilgamesz, generatio aequivoca, ak-solot, cinemascope, faks, Imperium Światła, kaligrafia.

Instytucje i miejsca: Brytyjski Instytut Filmowy, Herisau, Kolekcja Prinzorna, Norristown, Kinoteka, muzea, MTV, MOMA, Koninck, Hunar House, Channel 4,

Znajdujemy też hasło „Quay”, gdzie pojawia się instrukcja, jak prawidłowo wymawiać to słowo. W przypadku słów angielskich, a szczególnie w przypadku nazwisk, nie jest to takie oczywiste...

W 1988 roku bracia Quay zaczęli realizować projekty scenograficzne, najpierw do opery, a potem do teatru i baletu. Scenografia na dużą skalę była naturalnym przejściem od mikroskali scenografii filmów lalkowych. Było to zajęcie wymagające radykalnej zmiany metody pracy. Do filmu można zbudować kilkadziesiąt różnych scenografii, ale w teatrze taki luksus jest niemożliwy. Realizując spektakle teatralne, operowe i baletowe, współpracowali z innymi reżyserami i projektantami kostiumów. Bez tego doświadczenia nie odważyliby się zmierzyć z filmem fabularnym. Zrealizowali dwa własne filmy aktorskie: *Instytut Benjamenta* (oparty na opowiadaniu Roberta Walsera) i *Stroiciel trzęsień ziemi*. Każdy z nich zawiera elementy myślenia o filmie rodem ze świata animacji, a także animacji *sensu stricto*.

Instalacje braci Quay, a zrealizowali ich kilkanaście, są ożywionymi sekwencjami obrazów, albo zatrzymanym światem jednego obrazu, uruchamianego naszą wyobraźnią i dźwiękiem. Niektóre z nich mają charakter totalny, wizualnie i dźwiękowo, realizowane są na dużą skalę, jak *Overworlds and Underworlds*

Prologue (live action)

Scene 1(a): Against a wall: Image slowly veiled (forrears reveals film) M.S. of medical glass cabinet case framed fully to its edges. Inside an old used map of an anonymous city seen from above. Protruding from wooden frame of case is a dilapidated stuffed crocodile. At four corners can be seen a catalogue specimen number.

Against this animates the film's title in Polish "ULICA KROKODYLI" (THE STREET OF CROCODILES)

Head of anonymous 40 year old man rises up into frame (Camera pulls focus). He turns slowly towards camera, eyes looking intently at camera. Pauses in concentration. He can be seen writing up saliva in his mouth.

He then recedes out of frame. CUT

1(b) To B.C.U. of black silhouetted eye-holes with the man's eyes descending towards camera. Screen blacks out. CUT.

1(c) FARE UP on this image to Puppets smoking the crocodile flayed spine of an anonymous four basement church, while a from myotomily, a engulfed by smoke. FADE OUT. CUT.

1(d) To M.S. overhead view of anonymous man beat down over old vintage contraption. He slowly raises head. CUT. BACK TO

1(e) framing in Scene 1(a). Man's head again rises up into frame. He turns to look at map, the back of his head to camera. He stores. As he begins to lift arm to put finger up to map the camera dollies up closer over his shoulder. CUT TO

1(f) 180° reverse angle (behind map looking out at him). Camera completes its dolly in, as the man's hand comes to a halt pointing at a specific place which "shone with the empty whiteness that usually marks polar regions or unexplored countries. The lines of only a few streets were marked in."

In Polish can be heard the man muttering quietly the names of some of these streets: "Street of the Bell-Bearings", Avenue of Photographs, ..., "ULICA KROKODYLI", "Sutworki St. Cat. Krokodilow" etc.

1(g) Return to shot 1(a) again behind him. The litany of street names continues, then concludes. The hand drops. He turns toward camera in slow motion. One can see saliva forming at his mouth. LARGER CUT. DISSOLVE TO EVEN

1(h) B.C.U. of his face, still in slow motion, as saliva forms fully at the ends of his lips. He pauses momentarily, then descends out of frame. CUT. TO



» THE STREET OF CROCODILES «

1(c)



* Apropos the salve: this must work at several levels: One, as an image of "reality" at its lowest level, and by that, we mean a predictable image (and not one of decision), its line with Bruce Schulz's notion in "TREATISE ON TAILORS' DUMMIES" where he gives priority to touch, to the cheapness, shabbiness, and inferiority of material — for its unique mystical consistency. Therefore the salve would form on half-opened lips like the softest of whispers. It is also, lastly, to be seen as the simplest price of admission — no coins needed. One need only work in one's mouth that way finest of inner essences.

When the salve drifts down thru the frame, slower than even gravity, it would be set to a most ecstatic, spiralling arching theme of orchestral music to emphasize the "specialness" of this moment.



© CHYNIKOV

Scene 2(a) A puppet decor which has a steeply raked floor with three doors, and a puppet at the far door.

Light pours thru the silhouette holes of the young contraption, but disappears at once when the man's eyes have filled the slit.

The scene is entirely static until one sees a great web of saliva drift down thru frame. When it hits lowered mirror in floor it sets the puppet sequence into motion as a medicinal sound.



(Światy nad i światy pod, 2012), inne intymne, wymagające samotnego oglądania – *Coffin of a Servant's Journey* (Trumna służącego w podróży, 2007), albo te ciche, dyskretne interwencje w zastane, opuszczone miejsca – *Homage To The Framed Perspective Of An Abridged Conversation Between The Painters Sassetta & Uccello And The Mystical Occurrence That Happened Before You Arrived* (Hołd złożony oprawionej w ramy perspektywie okrojonej wersji rozmowy malarza Sassetty i malarza Uccella i mistyczne zdarzenie, które miało miejsce, zanim się pojawili, 2015). Tytuły, którymi obdarzają swoje prace, archaiczne, literackie, mroczne, są wprowadzeniem w atmosferę tego, co przeżyjemy, w świat, w który wkroczymy. Są starannie dobrane, z rozszerzeniem, którego nie należy pomijać (często ogranicza się je do „tytułu głównego”, z pominięciem dalszego ciągu, który jest nie mniej ważny – film znany powszechnie jako *Instytut Benjamenta* to przecież *Instytut Benjamenta albo Ten sen zwany ludzkim życiem*).

Osobny rozdział to typograficzne i kaligraficzne opracowywanie napisów. To również pozostaje całkowicie w rękach braci Quay. Przywiązują oni ogromną wagę, graniczącą z pyszną obsesją, do czcionek inspirowanych dawną kaligrafią. To polskie plakaty skierowały ich w tę stronę. Mówią, iż czasem kaligrafia zyskuje przewagę nad treścią samych napisów.

Praca nad filmem animowanym jest długa i żmudna. Realizacja jednej sekundy filmu wymaga nakręcenia 25 klatek. Przedtem należy zbudować lalki i scenografię. Po zdjęciach następuje długi okres postprodukcji. Fundusze na filmy animowane są trudne do zdobycia, nawet dla twórców tak znamienitych jak bracia Quay. Zresztą jest to zadanie producenta Keitha Griffitha. Aby utrzymać drogie studio i zapełnić dziury w budżecie, pomiędzy pracą nad kolejnymi filmami podejmują się „prac zleconych” – filmów reklamowych, teledysków, wstawek filmowych. Nie jest to w żadnym wypadku pójście na kompromis artystyczny. Ci, którzy do nich z takimi zamówieniami się kierują, wiedzą, czego mogą się spodziewać – i tego spodziewać się chcą. Tak powstały między innymi filmy do utworów *Sledgehammer* Petera Gabriela, *Dog Door Sparkle Horse*, *Black Soul Choir* 16 Horse Power, *Stille Nacht III i IV His Name Is Alive*, reklamy dla *Comme des Garçons*, *Partnership for Drug-Free*, *Honeywell*, *Nikon*, sekwencja animowana do *Fridy*.

W ciągu ostatnich kilku lat twórczość braci Quay została zaprezentowana na kilku wystawach retrospektywnych: *On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets* w MoMA w Nowym Jorku, *The Quay Brothers' Universum* w Eye Museum w Amsterdamie, *Las Visiones Fantasticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay* w Madrycie i Barcelonie, *The Quay Brothers' Phantom Museum* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Hayamie (podczas wystawy w Japonii zniknęły z półek księgarni japońskie przekłady książek Brunona Schulza).

W roku 2015 słynny autor superprodukcji Christopher Nolan, który w wieku dwunastu lat, zafascynowany filmami braci Quay, postanowił poświęcić się kinematografii, nakręcił w ich londyńskim studiu krótki dokument i sfinansował







I looked at Father's thin emaciated face ...

konserwację filmów analogowych: *Ulica Krokodyli*, *Grzebień* oraz *In Absentia*, które objechały kina w Stanach Zjednoczonych i Europie, wyświetlane z odrestaurowanej taśmy celuloidowej 35 mm.

W roku 2016 British Film Institute wydał *Inner Sanctums* (Najskrytsze sanktuaria) – zbiór filmów krótkometrażowych z lat 1979–2015 wraz z filmem Christophera Nolana, wywiadem z braćmi Quay przeprowadzonym w ich studiu, komentarzem do wybranych filmów i różnymi drobnymi dodatkami. Obecnie bracia Quay pracują nad nowym filmem realizowanym na taśmie 35 mm (przez dziesięć ostatnich lat wykorzystywali jedynie techniki cyfrowe), opartym na opowiadaniu Felisberta Hernándezza. To drugi po *Unmistaken Hands: Ex Voto F. H.* (Nieomyślne dłonie. Wotum F. H., 2013) film zainspirowany opowiadaniem tego nieznanego szerzej pisarza i muzyka urugwajskiego, ojca realizmu magicznego, za którego dłużników uważali siebie Márquez, Cortázar i Canetti. W filmie *Maska* (2011), opartym na opowiadaniu Stanisława Lema, bracia Quay posłużyli się głosem czytającym w oryginale fragmenty tekstu i powtórzyli ten sam zabieg w adaptacji Hernándezza. W obydwu przypadkach są to wyjęte z całości zdania, które dla nich, nieznanających polskiego i hiszpańskiego, działają jak dźwięki muzyki języka. W obydwu długometrażowych filmach aktorskich pojawiają się kwestie mówione, ale znów nie jest ich wiele i nie zakłócają intuicyjnego, somnambulicznego odbioru obrazów. Słowa nie uzupełniają obrazu ani nas od niego nie odrywają. Jak będzie w przypadku niezrealizowanego dotąd *opus magnum* Braci Quay, opartego na prozie Brunona Schulza? *Sanatorium under the Sign of an Hour-Glass* (Sanatorium pod Klepsydrą) będzie filmem pełnometrażowym z elementami aktorskimi, ale z przewagą zdjęć animowanych (70%). Od roku 2005, kiedy to powstały pierwsze zdjęcia, nadal czeka na swój czas. Animacja uczy cierpliwości – mówią bracia Quay ze smutnym uśmiechem.

na poprzednich stronach:

Kadry z nieukończonego filmu **Sanatorium pod Klepsydrą** braci Quay