

Beata Szymańska

Peter Greenaway - "człowiek Renesansu"?

Nowa Krytyka 12, 251-273

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Beata Szymańska
Uniwersytet Łódzki

Peter Greenaway – „człowiek Renesansu”?

*Vous n'êtes pas un réalisateur,
vous êtes un „greenaway”.*
Sacha Vierny

Pośród współczesnych reżyserów – ciekawych, oryginalnych, wybitnych – Greenaway jest postacią, która szczególnie się wyróżnia. Jawi się bowiem jako twórca niezwykle wszechstronny, twórca sięgający nie tylko po materię filmową, ale też – i to bynajmniej nie w sposób przypadkowy czy jednostkowy – po całą gamę innych środków wyrazu. Dlatego wydaje się, że w ogromnej mierze zasługuje on na miano „człowieka Renesansu”.

Teza ta skłania jednak do zastanowienia, czy w dzisiejszej dobie – w czasach wąskiej specjalizacji i profesjonalizmu – można jeszcze do kogokolwiek odnieść określenie, jakim mianowano wielkich twórców wieków przeszłych. Jak zatem należałoby rozumieć samo wyrażenie „człowiek Renesansu”? Można, jak się wydaje, przyjąć, iż jest to ktoś, kto nie ogranicza się ściśle do jednej dziedziny działalności twórczej, ktoś, kogo cechuje wielość wyraźnie odrębnych poczynań artystycznych. W przypadku Greenawaya nie chodziłoby zatem jedynie o korzystanie przezeń w filmach z malarstwa i literatury (cytaty, nawiązania, inspiracje), lecz przede wszystkim o jego własną, oryginalną twórczość malarską i pisarską, rysunki i mapy do filmów, instalacje oraz operę.

Przyjąwszy jednak nieco węższe czy też bardziej tradycyjne rozumienie proponowanego określenia, można by uznać, że nie wystarczy wykazywać aktywność w obrębie różnych dziedzin sztuki, ale należy również wykraczać poza

jej obszar i w równym stopniu udzielać się na polu nauki bądź wynalazczości (jeśli za ścisły wzór przyjąć zakres działalności np. Leonardo da Vinci).

Przy takim podejściu Greenawaya mimo wszystko trudno byłoby nazwać „człowiekiem Renesansu” (nawet przy uwzględnieniu jego pasji ornitologicznych czy też ujawnianych w filmach zainteresowań nauką), bo choć z całą pewnością uprawia on – i to z powodzeniem – więcej niż jedną dziedzinę sztuki, to jednak nauka nijak nie mieści się w obszarze jego poczynań.

Można jednak bronić tezy o „renesansowym” charakterze twórczości Greenawaya, a w każdym razie o szczególnej wielostronności tego twórcy, zważywszy na rozmaite aspekty jego artystycznych poczynań. Skoro bowiem działalność filmowej reżysera – która zresztą ewoluje i w której od strony formalnej wyróżnić można trzy wyraźne fazy czy okresy – nieodmiennie towarzyszą poczynania na polu wielu innych sztuk, a obecne w niej wątki tematyczne – które choć przybierają postać niemal obsesyjnie powracających motywów, to dzięki swemu szerokiemu spektrum oraz wewnętrznej złożoności tym bardziej uwydatniają wielostronność poczynań Greenawaya – charakteryzują także jego twórczość pozafilmową, to z całą pewnością w tym przypadku mamy do czynienia z przedsięwzięciem szczególnie złożonym i wielopostaciowym. Warto też podkreślić, iż w swych działaniach twórczych, którym zresztą bezustannie towarzyszy moment autorefleksji (nieliczne teksty i rozliczne wywiady), Greenaway wykazuje dużą samoświadomość (celów, intencji i środków)¹. Jego droga twórcza nie jest bynajmniej błądzeniem po rozmaitych dziedzinach sztuki ani nawet eksploataowaniem jej ściśle heterogenicznych obszarów. Greenaway bowiem nie tylko tworzy w zakresie odrębnych sztuk, ale łącząc je lub ich elementy, potrafi nadać swym przedsięwzięciom jednorodność i spójność.

¹ „Komentarze Greenawaya do jego filmów są często bardziej pasjonujące niż same dzieła”, napisze wręcz G. Verdiani: *8 femmes et demie*, www.premiere.fr/affiche/fichecritique/femmes_demie.html.

Okresy filmowej twórczości Greenawaya

*Czas, żebyśmy przystąpili do odnowienia sztuki filmowej
i staram się to robić.*

Peter Greenaway

Peter Greenaway swą przygodę ze sztuką zaczął od malarstwa. Nie ograniczył się jednak tylko do tej dziedziny, bo już okresie studiów bliżej zainteresował się filmem – uznając go zresztą za swego rodzaju przedłużenie malarstwa² – i zaczął realizować krótkie produkcje, m.in. „Train” (1966), „Revolution” (1967), „Intervals” (1969), „Erosion” (1971), które można uznać za awangardowe. Kilka lat później podjął pracę jako montażysta w Central Office of Information, gdzie przy jego udziale powstały takie filmy, jak „Eddie Kid” (1978), „Cut Above the Rest” (1978), „Zandra Rhodes” (1979) czy „Women Artists” (1979). Trwająca dziesięć lat praca w COI zapewniła mu niezależność finansową, co dla reżysera oznaczało swobodę poczynań twórczych.

Filmową twórczość Greenawaya można podzielić na trzy okresy:

1. **Okres filmów eksperymentalnych**³ (obejmujący lata 1966–1981; obok już wymienionych należy do niego zaliczyć m.in. „Tree”, „H is for House”, „Water”, „Water Wrackets”, „Goole by Numbers”, „Dear Phone”, „Vertical Features Remake”). Swego rodzaju źródłową inspiracją stały się dla Greenawaya twórczość awangardowa i prace strukturalistów, np. Hollisa Framptona, z którymi zetknął się studiując teorię filmu. Filmowcy z podziemia – m.in. Frampton, Brakhage, Snow – zaintrygowali go i zachęcili do zwrócenia się w stronę kina alternatywnego⁴. Intencją Greenawaya było zerwanie z formułą obiektywnej prawdy w kinie (tradycja Griersona w angielskim filmie dokumentalnym) i tzw. syndromem Casablanki⁵ (wymóg początku, środka i końca). Nie był on zainteresowany kinem, które ma ambicje opowiadania historii, w kinie fascynowała go „próba wyobrażenia sobie, czym byłby początek «kubi-

² R.W. Kluszczyński: *Film, video, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa 1999, s. 177.

³ Filmy z tego okresu opisane są w: L. Reddish (red.): *The Early Films of Peter Greenaway*. London 1991.

⁴ Zob. A. Lawrence: *The Films of Peter Greenaway*, Cambridge University Press 1997, s. 10.

⁵ P. Greenaway: *Le 7^{ème} art n'est pas encore né*, propos recueillis par P. Murat, www.telorama.fr/culturama/ftp/cine/cannes/22/greenaway/portrait.asp?fr=1.

zmu kinowego»⁶. Greenaway mówiąc o grzechach kina, wymienia zbyt dużą rolę narracji, dialogu, linearnego opowiadania oraz brak poczucia metafory⁷. Tego rodzaju poglądy skłoniły go do zwrócenia się w stronę kina eksperymentalnego.

Filmy z tego okresu charakteryzują się statyczną kamerą (do podkreślenia statyczności przyczynia się również symetryczność obrazów), długimi sekwencjami, nieruchomymi ujęciami, dynamiką osiąganą poprzez montaż i ruch wewnątrzobrazowy, głosem z *off-u* oraz powtarzaniem tych samych obrazów w różnych kontekstach. Greenaway wielokrotnie podkreślał związek kina i muzyki. Dążył do stworzenia takiej współpracy reżysera z kompozytorem, jaka miała miejsce między Eisensteinem a Prokofiewem (stąd też zapewne jego długootrwała współpraca z Nymanem, rozpoczęta w roku 1978 filmem „1 – 100”). W okresie tym interesowało go również twórcze wykorzystanie dźwięku⁸. Zwracał też uwagę na to, że w filmie zawsze występuje prymat obrazu nad stroną dźwiękową, która zazwyczaj pełni jedynie funkcję ilustracyjną, i swoje kino chciał uwolnić od tego rodzaju dysproporcji. W jego wczesnych pracach dominuje więc narracja werbalno-dźwiękowa. Dopiero w filmie z roku 1978, „A Walk through H” (pierwszym, który zyskał uznanie szerszej widowni), reżyser położył większy niż dotychczas nacisk na warstwę obrazową.

Pragnąłem robić kino – tak twórca sam komentuje swe ówczesne poczynania – które, jak i malarstwo, nie byłoby ilustracją powstałego wcześniej tekstu, które nie byłoby podporządkowane aktorom ani intrydze, które nie byłoby także narzędziem służącym emocjonalnemu *katharsis*. [...] Chciałem realizować kino idei – nie fabuły – i spróbować posłużyć się tą samą estetyką, która rządzi malarstwem, która zwraca uwagę przede wszystkim na formalne reguły budowy, kompozycji i kadrowania [...]⁹.

⁶ Ph. Pilard: *Malarz Greenaway (rozmowa z Peterem Greenawayem)*, przeł. M. Oleksiewicz. „Kino” 1991, nr 10, s. 47.

⁷ B. Reynaud: *Rencontre. Karine Saporta – Peter Greenaway*, [w:] H. Cixous, D. Dobbels, B. Reynaud: *Karine Saporta. Peter Greenaway: roman photo*. Paris 1990, s. 122.

⁸ Podejście Greenaway'a w wyraźny sposób kojarzy się tutaj z *Manifestem* Eisensteina, Pudowkina i Aleksandrowa.

⁹ L. Reddish (red.): *The Early Films of Peter Greenaway*, op.cit., s. 2; cyt. za: R.W. Kluszczyński: *Film, video, multimedia*, op.cit., s. 179, 180.

W oczywisty więc sposób odrzuca model kina hollywoodzkiego, zwraca się zaś ku filmowi niefabularnemu, a zatem z wyraźną intencją wykracza poza schematy filmowe. W filmie „Windows” Greenaway prezentuje 37 przypadków defenestracji, dokonuje ich usystematyzowania, tworząc swego rodzaju statystyki (charakterystyczny element jego twórczości). Można doszukiwać się tutaj wpływu, jaki na ten film wywarła praca Greenawaya dla COI, z kolei w „H is for House”, „Windows” oraz „Dear Phone” można dopatrywać się parodii filmów produkowanych w COI. Już w tym czasie pojawiają się w jego twórczości wątki i motywy, które później uparcie będzie eksploatował: lot, śmierć („Windows”), a w kolejnych filmach: woda („Water”, „Water Wrackets”) i ptaki („A Walk through H”). W „A Walk through H” oraz „Vertical Features Remake” wykorzystane zostają napisy, mapy, fotografie i rysunki (zrobione przez Greenawaya specjalnie na użytek filmu) – odtąd będą one stały się elementami kolejnych produkcji tego reżysera. Również w tych filmach pojawia się tajemnicza postać Tulse Lupera, która będzie powracać w twórczości Greenawaya. W filmie „The Falls” (Greenaway wykorzystuje w nim fragmenty swych wcześniejszych realizacji: „Tree” oraz „Water”), kończącym, a zarazem podsumowującym okres filmów eksperymentalnych, pojawiają się po raz kolejny wyimaginowane statystyki oraz przedstawione zostają skutki Gwałtownego Nieznanego Wydarzenia („Violent Unknown Event” — to także nazwa londyńskiego biura Greenawaya), łączącego się ze znanym już motywem ptaków. Greenaway buduje siatkę powiązań między poszczególnymi filmami, robiąc w ten sposób pierwszy krok ku kolejnemu etapowi twórczości, a mianowicie ku filmom intertekstualnym.

2. Okres kina intertekstualnego (od 1982 r.; m.in. „Kontrakt rysownika”, „Zet i dwa zera”, „Brzuch architekta”, „Wyliczanka”, „Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek” oraz krótkie filmy zrealizowane dla telewizji). Choć z pewnością można uznać, że intertekstualność charakteryzuje całość twórczości Greenawaya, to jednak w tej fazie stanowi ona główny wyznacznik jego artystycznych poczynań. Okres ten otwiera debiut fabularny Greenawaya – „Kontrakt rysownika” (zaprezentowany w 1984 r. na festiwalu w Wenecji, gdzie wzbudził duże zainteresowanie). Reżyser większą rolę przypisuje teraz dramaturgii wydarzeń (choć kluczowe dla fabuły wydarzenie często występuje niejako na marginesie filmu), konstrukcji postaci, dialogów, dekoracji, ale zmiany te nie oznaczają zerwania z ukształtowanym wcześniej stylem i tematyką.

W tym okresie ujawnia się jedna z najbardziej charakterystycznych cech całej późniejszej twórczości Greenaway – nagromadzenie szczegółów oraz ogromna, wręcz pietystyczna troska o ich wizualne dopracowanie i wyeksponowanie, prowadząca do „przeładowania” kadru, co wręcz utrudnia ich uchwycenie. To sięgnięcie po estetykę baroku przejawia się też w fascynacji obfitością i różnorodnością tego, co istnieje (poetyka nadmiaru). Greenaway potrafi uwodzić barwą, kompozycją, dbałością o detal, grą skojarzeń, nasyceniem znakami, a mimo tej wystawności szczegółu umie zachować zdumiewającą precyzję, znajdującą wyraz zwłaszcza w upartym eksponowaniu symetrii (m.in. „Zet i dwa zera”, „8 i pół kobiety”).

„Moje filmy – komentuje ten aspekt swej twórczości Greenaway – posiadają tę wielką, skomplikowaną, barokową złożoność, którą lubię sobie wyobrażać jako własną postawę wobec tej zdumiewającej planety, na której żyjemy”¹⁰. Barok bowiem to styl wymagający głębokiej samoświadomości, autorefleksyjności twórcy, to także styl nadmiaru i pewnego eklektyzmu, a ten stanowi wyznacznik naszych, postmodernistycznych czasów.

Znamienny jest też brak odniesień do rzeczywistości pozakadrowej, liczy się wyłącznie rzeczywistość obrazu, wszystko, co istotne, musi się mieścić w kadrze. Z rozmysłem natomiast Greenaway odwołuje się do innych dzieł własnych bądź cudzych, dawnych i współczesnych. „Jestem nie tyle «filmowcem», ile pisarzem czy malarzem, który pracuje w kinie”¹¹ – mówi sam reżyser – ale nawiązuje on także do architektury, literatury, muzyki, teatru (co ciekawe, znacznie rzadziej odwołuje się do kina, znaczący zaś wyjątek stanowi film „8 i pół kobiety”), dominują jednak odniesienia do dzieł malarskich – są to zarówno pojawiające się postacie (Georgina z filmu „Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek” to postać jak z dzieł Vermeera, Alba z „Zet i dwa zera”, którą chirurg Van Meegeren namawia do pozowania do obrazów naśladowujących twórczość Vermeera) czy fragmenty obrazów, jak i ożywione sztuką filmową, niemal dokładnie przeniesione na ekran całe płótna („Infantka Małgorzata” Velázquez w „Wyliczance”, „Koronczarka”, „Kobieta w błękitnej sukni” Vermeera oraz „Pani przy szpincie”, „Dziewczyna w czerwonym kapeluszu” – Vermeera lub jego fałszerza Van Meegerena, „Lekcja anatomii” Rembrandta – do niej upodobniona jest scena morderstwa bohatera „Kucharza”); płótna mistrzów

¹⁰ B. Appleyard: *Obsession of a Black Humorist*. „The Times”, 2.09.1989, s. 27; cyt. za: *ibidem*, s. 178.

¹¹ B. Reynaud: *Rencontre. Karine Saporta – Peter Greenaway*, op.cit., s. 121.

pojawiają się też jako elementy dekoracji („Bankiet oficerów Korpusu Strzelców św. Jerzego” Fransa Halsa), obrazy stylizowane (*à la Rembrandt* – „Kucharz”, *à la Constable*, Tumer, Gainsborough – „Kontrakt”), żywa rzeźba w ogrodzie („Kontrakt”).

Greenaway cytuje raczej obrazy klasyczne niż współczesne, a to dlatego, że najsilniejsze i najbliższe związki artysta–dzieło istniały w renesansie, manieryzmie i baroku. Chętnie wykorzystuje malarstwo, które zmierza do porządkowania świata: Paolo Uccello, Piero della Francesca, Nicolas Poussin, Piet Mondrian¹². Należy tutaj wymienić także kilku innych artystów: Giovanni Bellini, Etienne Louis Boullée, Jan van Eyck, Georges de la Tour, Diego Velázquez, Caravaggio, Rafael. Znamienne są też martwe natury mistrzów flamandzkich, ale również współczesne tendencje w malarstwie czy *performance* – konceptualne użycie ciała jako przedmiotu sztuki.

Szczególnie zaś ważny jest bodaj Johannes Vermeer van Delft, gdyż Greenaway twierdzi, że „jego obrazy mają walor fotograficzny, a więc także filmowy”¹³ (posługiwał się on specjalnymi aparatami optycznymi, podobnie jak bohater „Kontraktu”). „Taką tezę głosił też Godard, uznający, że malarze holenderscy to prekursorzy kina”¹⁴.

Dla Greenawaya kino jest tylko kolejnym rozdziałem w historii sztuk wizualnych i zjawiskiem mniej ciekawym od malarstwa. „Uznaję malarstwo za sztukę najwyższą”¹⁵ – wprost deklaruje reżyser i w jawny sposób dąży do stworzenia estetyki kina, która byłaby przedłużeniem estetyki malarstwa. Powstaje zatem program „kinomalarstwa”. „Ambicją moją było tworzenie filmów – wyjaśnia Greenaway – w których każdy pojedynczy obraz byłby tak samo samowystarczalny jak obraz malarski”¹⁶. Reżyser chciał zatem zbadać podobieństwa i różnice między kinem a malarstwem. Warto tutaj podkreślić, że twórca nie odwołuje się wyłącznie do swych ulubionych dzieł i malarzy, ale „cytuje” też takie prace, które w aspekcie kompozycji bądź obrazowania są dla jego filmów niejako użyteczne. Można tutaj wymienić Pieta Mondriana czy Jaspera Johnsa,

¹² Zob. E. Mazierska (red.): *Peter Greenaway*. Warszawa 1992, s. 92.

¹³ *Ibidem*, s. 77.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ G. Bogani: *Ząb czasu*, przeł. J. Uszyński. „Film na świecie” 1989, nr 370, s. 28.

¹⁶ L. Reddish (ed.): *The Early Films of Peter Greenaway*, op.cit., s. 2; cyt. za: R.W. Kluszczyński: *Film, video, multimedia*, op.cit., s. 179.

którzy przestrzeń swych obrazów organizowali na zasadzie linii horyzontalnych i wertykalnych – Greenaway tak właśnie komponuje przestrzeń wizualną kadru.

Nie brakuje również u Greenawaya nawiązań do architektury – dziedziny sztuki, która, jego zdaniem, swą monumentalnością i bezpośredniością najsilniej i w sposób niejako najbardziej naturalny epatuje widza. Szczególnie znaczący przykład stanowi w tym względzie film „Brzuch architekta”, którego akcja toczy się w Rzymie pośród zabytków architektury, głównym zaś bohaterem jest architekt Kracklite, mający w Wiecznym Mieście zorganizować wystawę o innym architekcie – Etienne Louis Boullée. Aspekt architektoniczny interesował Greenawaya również w „Kontrakcie rysownika” – wiejski dom państwa Herbert, oraz w „8 i pół kobiety” – posiadłość Emmenthalów.

Greenaway szeroko nawiązuje również do literatury, mimo iż uważa, że „obrazy wędrują szybciej, dalej i głębiej niż idee literackie. Picasso czy David Hockney są sławni na całym świecie, w przeciwieństwie do Borgesa czy Kafki”¹⁷. Literatura, po jaką sięga Greenaway, należy już jednak do kanonu arcydzieł. „Księgi Prospera” oparte są na tekście „Burzy” Szekspira (film zbudowany jest na kanwie pomysłu, że Szekspir-Prospero pisze w celi sztukę, którą widz właśnie ogląda), a film „A TV Dante” to przeniesienie na ekran „Boskiej komedii” Dantego (narrator spoza kadru deklamuje tekst oryginału, na ekranie zaś pojawiają się współcześni komentatorzy „Boskiej komedii”, dzięki czemu „litera” dzieła bezpośrednio zostaje skonfrontowana z nowoczesnymi interpretacjami). Podobnie jak w „Księgach Prospera” i „A TV Dante”, także w filmie „Pillow Book” literacki oryginał („Makura-no Soshi” – antologia tekstów napisana pod koniec X w. przez Sei Shonagon, jedyny tekst literacki, który nie jest powszechnie znany) zostaje uwspółcześniony i stanowi niejako punkt wyjścia do zbudowania szeregu metafor. Żadną miarą nie mamy tutaj do czynienia z adaptacją, wiernym przeniesieniem oryginału na ekran – tekst staje się niejako pretekstem do daleko idących reinterpretacji.

Intertekstualność w wydaniu Greenawaya polega bowiem na zdystansowaniu autora do dzieła, zdekomponowaniu pierwowzoru i niejako stworzeniu nowego tekstu, tym razem filmowego. „Dobry stary tekst jest zawsze otwarty dla nowych interpretacji”¹⁸ – wyjaśnia Tom Phillips.

¹⁷ B. Reynaud: *Rencontre. Karine Saporta – Peter Greenaway*, op.cit., s. 143.

¹⁸ T. Miczka: *Dante: Piekło Toma Phillipsa i Petera Greenawaya jako postmodernistyczna adaptacja klasycznego tekstu kulturowego*, [w:] *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Pr. zbior. Łódź 1993, s. 71.

Autor oprócz cytatów z innych sztuk nader chętnie i często sięga po auto-cytaty. Pojawiająca się w filmie „A Walk through H” tajemnicza postać Tulse Luper powróci w kolejnym filmie Greenawaya „Vertical Features Remake” – w ten sposób reżyser rozpoczyna wędrówkę tych samych postaci po różnych filmach (choćby chłopiec o wyglądzie cherubina, śpiewający arie operowe: „Księgi Prospera”, „Kucharz”). Greenaway nadaje te same imiona i nazwiska postaciom z różnych filmów (Van Hoyten to dyrektor Zoo w „Zet i dwa zera”, a także mężczyzna projektujący ogród jednej z bohaterek „Kontraktu”). Reżyser wiąże też poszczególne filmy poprzez sugerowanie pewnych wątków, których rozwinięcie nastąpi dopiero w kolejnych utworach, np. w „Zet i dwa zera” jeden z bohaterów czyta gazetę, w której znajduje artykuł o samobójczej śmierci architekta Kracklite’a, głównej postaci następnego filmu Greenawaya – „Brzuch architekta”; sposób popełnienia samobójstwa (skok z okna) łączy ten film z innym – „Windows”. Z kolei cytatami z Dantego, pojawiającymi się w „Księgach”, Greenaway buduje łącznik między tą realizacją i „A TV Dante”. Ale reżyser tworzy siatkę powiązań nie tylko pomiędzy poszczególnymi filmami, w swych odesłaniach wykracza bowiem poza działalność filmową: Wenus z Milo, bohaterka filmu „Zet”, dostaje w prezencie książkę pt. „Klatka obscenicznych zwierząt” (to tekst autorstwa reżysera).

W ostatnim filmie Greenawaya, „8 i pół kobiety”, pojawiają się bezpośrednie i wyraźnie czytelne nawiązania do kina, już sam tytuł odsyła do „8 i pół” Felliniego, pojawia się plakat tego filmu, bohaterowie oglądają ten film i o nim rozmawiają. Wręcz autotematyczny walor dzieła podkreślają rozmowy o kinie, a nawet zadeklarowana przez jednego z bohaterów intencja realizacji filmu. Kadry przedstawiające rezydencję Emmenthala przypominają film Alaina Resnais’a „Zeszłego roku w Marienbadzie” (Resnais należy do ulubionych reżyserów Greenawaya, zwłaszcza ze względu na narrację jego filmów, a o wspomnianym wcześniej dziele Greenaway mówi, że miało ogromny wpływ na kształt jego kina). Z kolei „8 i pół kobiety” – jak stwierdza sam reżyser – to hołd złożony Godardowi (ze względu na autotematyzm jego filmów). Obok tego Greenaway przypomina również prapoczątki kina, czyli eksperymenty Muybridge’a („Zet i dwa zera”), a także pokazuje sam proces filmowania („Zet”).

Greenaway rzadko odwołuje się do dzieł teatralnych (wyjątek stanowi Szekspir), chętnie natomiast wprowadza do swych filmów elementy teatralności: wyraźny podział na akty bądź sceny („Dzieciątko z Mâcon”, „Darwin”),

widoczne na ekranie zmiany dekoracji („Darwin”), inscenizowane epizody sceniczne ilustrujące komentarz z *off-u* („Darwin”), zgromadzone postacie jakby kłaniające się publiczności („Darwin”, „Prospero”). W filmach często pojawiają się również teatralne akcesoria: scena, kurtyna, parawan. Greenaway tworzy niejako teatr w kinie: charakterystyczna jest początkowa scena filmu „Kucharz”, w której kurtyna sugeruje, że akcja filmu toczy się niejako na scenie, a odbiorca zajmuje pozycję widza teatralnego. Zabiegi te podkreślają silne skonwencjonalizowanie prezentowanej rzeczywistości, ukazują wprost jej arealistyczny, umowny, fikcyjny charakter.

Greenaway korzysta także z cytatów muzycznych. W swych filmach obok autorskich kompozycji Nymana wykorzystuje utwory twórców muzyki klasycznej (Vivaldi, Mozart). Reżyser nosił się z zamiarem zrealizowania cyklu filmów o wybitnych kompozytorach („Mam pewien projekt – wyznawał – „La Mort de Webern”, w którym, mam nadzieję, uda mi się przekształcić kino w teatr i na odwrót. Scenariusz obraca się wokół śmierci dziesięciu kompozytorów między rokiem 1945 i 1980. [...] Zaczyna się to śmiercią Antona Weberna, kończy zaś śmiercią Johna Lennona”¹⁹), najlepszym zaś potwierdzeniem jego zainteresowań muzycznych jest film „Four American Composers” o Robercie Ashleyu, Johnie Cage’u, Philipie Glassie i Meredith Monk. To zarazem pierwszy prawdziwy dokument Greenaway’a. W filmie tym reżyser wykorzystuje fragmenty koncertów, wywiady, filmy wideo, fragmenty opery Ashleya oraz filmu Monk „Ellis Island”, muzykę z przedstawienia Cage’a „Music Circus” i inne jego kompozycje (a zatem łączy elementy różnych sztuk).

3. **Okres kina elektronicznego**²⁰ (począwszy od roku 1985, kiedy to Greenaway realizuje pilotażowy odcinek „A TV Dante”; należy tutaj wymienić „A TV Dante”, „Death in the Seine”, „Księgi Prospera”, „M is for Man”, „Music”, „Mozart”, „Darwin” oraz „Pillow Book”). Swego rodzaju inspiracją dla Greenaway’a stały się wykonane w 1983 r. przez Phillipsa za pomocą specjalnych technik komputerowych, plastycznych i fotograficznych ilustracje do angielskiego wydania „Boskiej komedii” – kilka z nich wykorzysta w ekranowej wersji tego utworu. Dla Greenaway’a był to pretekst do sięgnięcia po najnowsze techniki elektronicznego przekazu, co wynikało z jego przekonania, że w przyszłości TV stanie się częścią kina. Greenaway uważa bowiem, że kino i TV

¹⁹ B. Reynaud: *Rencontre. Karine Saporta – Peter Greenaway*, op.cit., s. 129.

²⁰ Omawiając ten okres, w znacznej mierze korzystam z pracy R.W. Kluszczyńskiego: *Film, video, multimedia*, op.cit.

przemianą, a obrazy tworzone będą zawsze. „Żyję w okresie, gdy najbardziej wyszukaną, najbardziej wyrafinowaną fazą tworzenia obrazów jest połączenie kina i TV”²¹ – oświadcza reżyser. Z kolei w odniesieniu do „A TV Dante” twórcy deklarują takie oto intencje i nadzieje: „Naszym zamierzeniem było odniesienie telewizji w jej wszelkich dzisiejszych możliwościach do wielopoziomowego tekstu, sprawdzenie, czy jest ona w stanie sprostać tej konfrontacji”²².

Greenaway uważa, że w przeciwieństwie do malarstwa, mającego za sobą znaczące przewroty, jak impresjonizm, kubizm czy pop-art, z których każdy miał szeroki zasięg i zmienił postawę wobec dzieła sztuki, wręcz jego status, kino nie miało jeszcze swojego kubizmu i od czasów Griffitha (Griffith zapoczątkował typ kina, w którym liczy się przede wszystkim opowiadana historia) właściwie nie uległo wyraźnym przemianom. Nie należy jednak zapominać, że również kino miało swe „rewolucje”, jak choćby francuska Nowa Fala. Greenaway wspomina i o eksperymentach Abla Gance’a, i o Nowej Fali, ale nie uznaje ich za dostatecznie radykalne. Dlatego też chce robić takie filmy, które przyczynią się do zmiany obecnego stanu i wizerunku kina i zapoczątkują nową X Muzę. Sposobem na to ma być sięganie po techniki cyfrowe czy rzeczywistość wirtualną. To zapewni twórcom swobodę. „Będzie można być jak Picasso. Siódma sztuka narodzi się jutro”²³. Greenaway uważa, że nowe media pozwolą znaleźć głos dla przyszłego wieku.

Peter Greenaway tworzy kino, które nie chce odzwierciedlać rzeczywistości, kino, które nie szuka prawdy. Jego twórczość to „*cinéma mensonge* – kino kłamstwo”²⁴ („poszukiwanie prawdy jest stratą czasu” – uznaje reżyser²⁵). Obraz telewizyjny wolny jest od wymogu prawdy – technika cyfrowa niejako bowiem „odrealnia” obraz, tym samym zaś uwydatnia jego fikcyjność, a o to właśnie chodzi Greenawayowi-reżyserowi, dla którego jego własne fantazje (czy może nawet obsesje) są istotnym tworzywem filmowym i w znacznej mierze

²¹ E. Mazierska (red.): *Peter Greenaway*, op.cit., s. 91.

²² *A TV Dante. Notes and Commentaries by Tom Phillips, Postscript*. London 1990; cyt. za: A. Skwara: *Telewizyjna „Iluminacja”*. „A TV Dante” Petera Greenawaya, [w:] A. Gwóźdź (red.): *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Kielce 1994, s. 202.

²³ P. Greenaway: *Le 7^{ème} art n'est pas encore né*, op.cit.

²⁴ J.-F. Baillon: *Peter Greenaway: cinéma contre nature. „Etudes Britanniques Contemporaines”*. Montpellier 1992, n° 0, s. 79.

²⁵ *Entretien avec Michel Ciment*. „Positif” 1986, nr 302, s. 35.

stanowią o wyjątkowości i atrakcyjności jego kina. Greenaway oczekuje chłodnego, intelektualnego odbioru, rozsmakowanego w grze znaczeń i nawiązań, zachęcającej do wysiłku interpretacji, zupełnie zaś nie satysfakcjonuje go typowe dla kina podejście emocjonalne.

Greenaway pragnie ogarnąć potencjały artystyczne kina, wideo i komputera. Chce stworzyć kino elektroniczne, ale docierające do widza w sposób tradycyjny. „Myślę, że kino umiera – stawia diagnozę reżyser – nadzieję dla kina odnajduję w technice, którą zaczyna posługiwać się TV: w obrazie elektronicznym, high definition, grafice komputerowej”²⁶. Greenaway wykazuje też zainteresowanie potencjałami CD-ROM-u — możliwością połączenia obrazu, dźwięku oraz tekstu, zarówno mówionego, jak i pisanego (warto przy tej okazji podkreślić, że wydano dwa CD-ROM-y dokumentujące obszerny zakres jego twórczości).

To kompleksowe sięganie przezeń po technologie cyfrowe nie jest bynajmniej równoznaczne z rezygnacją z intertekstualności („A TV Dante”, „Księgi Prospera” to przecież kino elektroniczne i intertekstualne zarazem). Przeciwnie, Greenaway pozostając wierny swej dotychczasowej postawie artystycznej, chce jedynie wykorzystać nowe możliwości, jakie niesie postęp techniczny, zwłaszcza poszerzenie zakresu środków wyrazu. „Mam nadzieję – wyjaśnia reżyser – że «A TV Dante» i «Księgi Prospera» są jakąś próbą stworzenia nowego języka kina”²⁷. Greenaway z dużym powodzeniem stosuje tzw. estetykę *windowsów* — to rozszczepienie ekranu wyraża ideę symultanizmu (stąd zainteresowanie reżysera eksperymentami Abła Gance’a). Kino jako medium czasowe musi organizować się w postaci następstwa, ale bardzo ważne dla Greenaway jest rozbijanie chronologii, czemu doskonale służy fragmentaryzacja ekranu – na ekranie eksponowana jest zarazem przeszłość i teraźniejszość (np. „The Pillow Book”). Tego rodzaju zabiegami Greenaway po raz kolejny wyraźnie podkreśla, że kino jest fikcją.

Peter Greenaway, mimo iż na przestrzeni lat zmieniał formę swych filmów – od filmów eksperymentalnych, przeznaczonych głównie dla elitarnego kręgu odbiorców, poprzez filmy o charakterze intertekstualnym, które stając w jednym rzędzie z innymi dziełami postmodernistycznymi (jak np. filmy Lyncha), otworzyły mu drogę do szerokiej publiczności, po filmy okresu elektroniczne-

²⁶ E. Mazierska (red.): *Peter Greenaway*, op.cit., s. 97.

²⁷ *Ibidem*.

go, będące poszukiwaniem nowego języka kina, podróżą w przyszłość X Muzy – to jednak pozostał wierny swym początkowym założeniom (kino afabularne, zrywające z modelem hollywoodzkim i obiegowymi modami). Oczywiście ewolucja artystyczna reżysera, włącznie z sięganiem przezeń po najnowsze techniki, nie oznaczała więc zerwania z dawną twórczością, z dawną estetyką. Twórca konsekwentnie bowiem eksperymentuje z narracją i stale przypomina: pamiętajcie, to tylko film. Na każdym etapie działalności jego kino pozostaje kinem intelektualnym, malarskim i antyrealistycznym, a jego zindywidualizowane, zarazem zaś „poszukujące” podejście do materii twórczej sprawia, że jest on w całym tego słowa znaczeniu filmowym autorem, ale też niejako outsiderem, kimś, kto kroczy własną, odrębną drogą. A ów charakterystyczny, łatwo rozpoznawalny i wręcz niepowtarzalny styl (to znamienne, że Greenaway bodaj nie ma naśladowców) jest ściśle związany z wciąż powracającymi wątkami i motywami o charakterze niemal obsesyjnym.

Wątki tematyczne

Tylko śmierć i seks się liczą. Czy jest coś ważniejszego?

Peter Greenaway

W całej twórczości Greenawaya pojawiają się typowe dlań, wręcz obsesyjnie podejmowane i eksploatowane motywy. Szczególnie charakterystyczne to **śmierć, ład, sztuka, erotyzm, natura, nauka, tekst** oraz **gra**. Należy jednak podkreślić, że wiele spośród wymienionych motywów ściśle jest ze sobą powiązanych, wzajemnie się warunkuje i wzajem z siebie wynika, toteż proponowane rozróżnienie ma charakter ściśle analityczny.

Śmierć – obecna u Greenawaya („Obawiam się, że powstające obecnie scenariusze również będą pełne śmierci i rozkładu...”²⁸ – deklaruje reżyser) w postaci stałych wątków: zabójstwa, spiski, samobójstwa, wypadki, rozkład ciał, krew... – przedstawiana jest bez rozpacz, tragizmu i patosu, natomiast niejako przy akceptacji jej nieuchronności. Epatowanie nią jest więc czymś na porządku dziennym, podobnie jak ukazywanie jej aspektu biologicznego („Zet

²⁸ D. Ranvaud: *Brzuch architekta (rozmowa z Peterem Greenawayem)*, przeł. J. Brzeziński, „Film na świecie” 1988, nr 357–358, s. 26.

i dwa zera”: rozkład ciała, robactwo), toteż reżyser znajduje miejsce nawet na eksponowanie okropności („Kucharz” – kanibalizm).

Greenaway podchodzi do kwestii śmierci bez estetycznych, moralnych czy religijnych uprzedzeń, śmiertelne wypadki zostają po prostu zewidencjonowane („Windows”, „Death in the Seine”, „Wyliczanka”). W „Death in the Seine” śmierć jest wręcz motywem przewodnim – film to beznamiętnie prezentowany fikcyjny katalog ludzi, którzy stracili życie w Sekwanie. Reżyser zadaje wręcz pytanie, czy mamy prawo liczyć na czyjąś pamięć po naszej śmierci.

Śmierć często traktowana jest przez Greenaway’a z ironią i przymrużeniem oka – jedna z topielic wstaje, by napić się wina. Bohaterowie również traktują śmierć chłodno i bezceremonialnie, nawet wówczas, gdy w grę wchodzi ich własne życie. Śmierć jest bowiem nie tylko czymś zwyczajnym i oczywistym, jest też nieodpartą pokusą i rodzi pragnienie równie silne jak pragnienie życia (pewne podobieństwo do Bataille’a).

Nieodłącznym wątkiem filmów Greenaway’a jest też zabójstwo. W „Kontrakcie” niejako cała fabuła zorganizowana jest wokół domniemanego morderstwa, które nie zostaje pokazane, lecz jedynie zasugerowane dwuznacznymi tropami pojawiającymi się na rysunkach, ostatecznie jednak zagadka nie znajduje rozwiązania (inspiracja „Powiększeniem” Antonioniego). Dopiero jednak „Wyliczanka” jest filmem epatującym morderstwami – trzy kobiety mordują swych mężów, wciągając zarazem w intrygę koronera, który pod koniec filmu również staje się ich ofiarą. Ze szczególnie okrutnym mordem mamy natomiast do czynienia w „Kucharzu” – bohater zostaje uduszony kartkami swych ulubionych książek. Zbrodni towarzyszy też niekiedy spisek i intryga – zarówno kobiety w „Wylizance”, jak i towarzystwo bawiące w majątku państwa Herberta szczegółowo planują zbrodnię.

Wielokrotnie powracają obrazy gnicia, rozpadu i rozkładu (bohaterowie filmu „Zet i dwa zera” zajmują się przede wszystkim dokumentowaniem rozkładu różnych form życia, chcą nawet sfilmować własną śmierć i rozkład swych ciał). „Można odnieść wrażenie, że reżyser nie potrafi odwrócić wzroku od butwiejących liści, psującego się mięsa, więdnących kwiatów, obtłuczonych rzeźb, osypujących się budynków”²⁹. Dla Greenaway’a śmierć jest prawdziwą

²⁹ E. Mazierska (red.): *Peter Greenaway*, op.cit., s. 55.

materiał dzieła sztuki. „Wszystkie moje filmy mówią o stracie kogoś lub czegoś”³⁰ – komentuje sam reżyser.

W parze ze zgonami idą jednak narodziny. Dzięki temu bowiem, że umierają ludzie, trwa gatunek ludzki, dzięki temu, że niszczyją dzieła sztuki, sztuka trwa, dzięki temu, że jest śmierć, istnieje życie. Śmierć jest bowiem warunkiem ewolucji, ściślej zaś – wiecznego ruchu powstawania i giniecia.

Ze śmiercią związana jest też Greenawayowska obsesja czasu. Czas jest przedstawiony jako siłą niszcząca, toteż w filmach tego twórcy rozkładające się ciała ludzi czy zwierząt nie są niczym wyjątkowym („Zet”, „Kucharz”). I to raczej czas, niż np. strzał z pistoletu bywa przyczyną śmierci.

Istotne są też: wypadki („Windows” – wypadnięcia z okna, „Zet” – kraksa samochodowa), samobójstwa („Zet” – Oliver i Oswald popełniają samobójstwo w imię nauki, „Windows” – skok przez okno) czy tajemnicze wydarzenia przynoszące śmierć („The Falls” – Gwałtowne Nieznane Wydarzenie), niezwykle często pojawiają się również zwłoki („Death in the Seine”, „Wyliczanka”, „Dzieciątko”) i obrazy krwi („Dzieciątko”, „Księgi”).

Szczególnie ważnym i wyraźnie akcentowanym motywem twórczości Greenawaya jest **erotyzm**. Przejawia się on w wielu wątkach: pozbawionym pruderii eksponowaniu nagości (ciała kobiet i mężczyzn, młode i stare, piękne i brzydkie, kadry wypełnione nagimi ciałami – „M is for Man”, „Music”, „Mozart”), cielesności (materialności ciała – „Zet”), zdrady („Kucharz”), gwałtu („Dzieciątko”), fantazji i perwersji erotycznych, włącznie z prezentowaniem homoseksualizmu, sodomii czy kazirodztwa („8 i pół kobiety”).

Ciało u Greenawaya, ukazywane często od strony swej materialności czy też fizyczności (aż po turpizm), jest po prostu elementem przyrody, rzadko natomiast traktowane jest w kategoriach piękna – jako obiekt kontemplacji estetycznej. Greenaway zawsze postrzega ciało w sposób neutralny, bez względu na jego stan czy wiek (m.in. „Darwin”, „Księgi Prospera”, „Wyliczanka”) – nagość pojawia się bodaj w każdym filmie reżysera.

Motyw erotyzmu, podobnie zresztą jak motyw śmierci, ujmowany jest jako akt z poziomu oczywistości i naturalności, mający ogromne znaczenie dla ludzkiej egzystencji (stąd tak częsta jego obecność). Zresztą właśnie te dwa motywy – erotyzm i śmierć – są u Greenawaya szczególnie ściśle ze sobą powiązane i często współwystępują (wyrazisty przykład przynosi film „8 i pół

³⁰ D. Ranvaud: *Brzuch architekta*, op.cit., s. 23.

kobiety”: jeden z głównych bohaterów umiera podczas aktu erotycznego). „W seksualnych fantazjach jest element śmierci”³¹ – wprost mówi sam reżyser.

W „8 i pół kobiety” i reżyser w systematyczny sposób prezentuje całą gamę związków erotycznych (nawiązanie do twórczości Sade’a). Należy jednak podkreślić, że czyni to dyskretnie i delikatnie, raczej sugerując niż ukazując wprost. „Nie chcę, żeby moja publiczność zamieniła się w podglądaczy – objaśnienia Greenaway swe podejście do tej kwestii – Nie robię filmów pornograficznych. Zostawiam wolną przestrzeń, żeby widzowie mogli zapełnić ją własnymi seksualnymi fantazjami”³².

Z kolei na przykładzie „Zet” wyraźnie widać, jak często i w jaki sposób reżyser sięga po wątek ciała: rozkładające się ciała zwierząt, ciało łabędzia powodujące wypadek, zwłoki braci i wreszcie eksperymenty przeprowadzane przez szalonego chirurga na Albie Bewick. W „Kucharzu” natomiast mamy całą gamę odrażających scen: upieczone i zaserwowane zwłoki, para kochanków w ciężarówce wypełnionej zepsutym mięsem. Równie ekstrawaganckie wykorzystanie motywu ciała występuje w „Dzieciatku” – ćwiartowanie zwłok dziecka, oraz w „Pillow” – wydawca książki Nagiko robi księgę ze skóry zmarłego kochanka (teraz to jego „pillow book”): „jego palce gładzą stronę 28, wyprawioną z ust i genitaliów kochanka”³³.

Motyw ciała często łączy się u Greenaway (zwłaszcza w jego późniejszej twórczości) z motywem **tekstu**. W odniesieniu do filmu „Pillow Book” reżyser tak oto komentuje te motywy: „W „Pillow Book”, gdy zaczyna pan rozumieć ciało, widzi pan tekst. Gdy zaczyna pan doceniać piękno kaligrafii słów, objawia się ciało”³⁴. Ciało dzięki swej ekspresyjności potraktowane zostaje jako nośnik znaczeń, jako uniwersalny język. „Legends, systemy filozoficzne i polityczne zmieniają się w miarę upływu czasu. A ciało trwa. Bez końca”³⁵.

³¹ *Pół na pół*. Z Peterem Greenawayem rozmawia Elżbieta Ciapara. „Film” 2000, nr 3, s. 101.

³² *Strategia cynika*. Wywiad przeprowadził Janusz Wróblewski. „Polityka” 2000, nr 12, s. 58.

³³ *Abecadło Petera Greenaway*. 26 faktów o filmie na temat ciała i atramentu. „Kino” 1996, nr 11, s. 29.

³⁴ P. Greenaway: *Le 7^{ème} art n'est pas encore né*, op.cit.

³⁵ *Strategia cynika...*, s. 58.

Motyw tekstu przejawiający się w postaci wątków: pisma, księgi, biblioteki, kartek papieru oraz zwojów pergaminu w sposób najbardziej dobitny eksponowany jest w filmach „Księgi Prospera” oraz „Pillow Book”. W pierwszym z filmów „występują” 24 księgi (atlasy geograficzne, bestiaria, książka o językach, o miłości, o grach, o architekturze), które Prospero zabrał ze sobą na wyspę. Właśnie one dały mu możliwość (dzięki zawartych w nich mądrościach) przekształcenia wyspy w renesansową włoską kolonię. Ważną rolę pełni „Księga wody”, mobilizująca Prospera do działania i skłaniająca do dokonania zemsty na tych, którzy wygnali go z Mediolanu. W końcu Prospero niszczy wszystkie księgi (oprócz dzieł Szekspira) i rezygnuje z zemsty.

W „Pillow Book”, choć także tutaj księgi odgrywają istotną rolę, większy nacisk położony zostaje jednak na pismo i na sam akt pisania. Główna bohaterka pasjonuje się książkami, pisaniem, a papierem dla niej jest ciało: ojciec i kochankowie pisali na jej skórze, a następnie ona sama na ciałach mężczyzn pisze 13 ksiąg (m.in. „Księga Kochanka”, „Księga Śmierci”, „Księga Milczenia”). W ten sposób przeplatają się w filmie dwie wielkie fascynacje Greenaway: ciało i literatura, seks i tekst, a także – tradycyjnie – śmierć. Tym razem Greenaway łączy pismo z obrazem, gdyż wschodnia kaligrafia to właśnie korelacja tych elementów.

Wielokrotnie w charakterystyczny sposób eksponowana jest biblioteka: „Księgi Prospera” (palone, topione księgi), „Darwin” (zamknięty pośród ksiąg myśliciel), „Kucharz” (Michael żyjący pośród książek, kochający się pośród książek i pośród nich umierający), „8 i pół kobiety” (ogromna biblioteka w posiadłości Emmenthalów) bądź określone dzieła: „Darwin” („O powstaniu gatunków” w ostatnim ujęciu), „Księgi Prospera” (dzieła Szekspira). Pojawiają się też kartki papieru, mapy, papiirusy i pergaminy (m.in. „Księgi”, „Pillow Book”).

Kolejnym ważnym motywem jest **nauka** (astronomia, matematyka, statystyka), w twórczości Greenaway bezustannie bowiem pojawiają się instrumenty służące do reprodukcji, powielania rzeczywistości: przyrządy optyczne, aparaty fotograficzne, kamery filmowe, fotokopiarki, sondy endoskopiczne... (zwłaszcza „Kontrakt rysownika” oraz „Zet”). „Niewykluczone, że u podstaw tej obsesji leży prawdopodobnie coś, co Bazin nazwał «kompleksem mumii» – chęć z mumifikowania teraźniejszości, uczynienia jej wieczną w zmaganiach ze

śmiercią³⁶. W „Zet i dwa zera” bohaterowie z naukową wręcz ścisłością prowadzą badania mające zmierzać do poznania początków życia oraz jego kresu (studiują filmy przyrodnicze, a zarazem sami rejestrują rozkładające się ciała, od form najprostszych po najbardziej złożone).

Częste eksponowanie akcesoriów i narzędzi oraz realizowanych przez bohaterów niektórych filmów przedsięwzięć naukowych dowodzi, jak się wydaje, pewnej uwagi reżysera dla nauki. On sam zresztą deklaruje: „Jestem darwinistą, przyjmuję darwinowski materializm, wierzę w ewolucję gatunków. [...] Wierzę w siłę cywilizacji”³⁷. Szczególne zaś potwierdzenie tych słów stanowi jego film poświęcony osobie i dokonaniom Darwina. Greenaway prezentuje w nim dziewiętnastowieczne teorie naukowe, głównie w kwestii powstania świata, włącznie z przeddarwinowskimi teoriami ewolucji. Ale film to także portret myśliciela-naukowca poświęcającego życie nauce, życie spędzane w gabinecie-bibliotece, wypełnione pracą pośród ksiąg, zapisków i laboratoryjnych akcesoriów. W filmie pojawia się też scena ukazująca kilkudziesięciu naukowców pracujących w ogromnej bibliotece.

Wielokrotnie powracający motyw **natury** – woda („Water Wockets”, „Water”, „Death in the Seine”), zwierzęta („Zet i dwa zera”, „Darwin”), ptaki („A Walk through H”, „The Falls”), ogień („Księgi”), trzęsienie ziemi („8 i pół kobiety”) — ujmowany jest przynajmniej w dwojakiej perspektywie: z jednej strony człowiek jawi się jako jej nieodłączny element (poczucie więzi, a nawet jedności ze światem), z drugiej zaś natura przedstawiana jest jako siła destrukcyjna i wróg, którego człowiek nigdy nie zdoła pokonać (np. „Zet i dwa zera”).

W filmie „Water Wockets” reżyser stara się pokazać różne rodzaje wody (podobnie jak Eskimosi mają wiele wyrażeń określających śnieg), a narrator opowiada o podboju ziemi przez wodę (historia przypomina twórczość Tolkiena). Woda występuje też jako ważny element ludzkiego życia (świat składa się przede wszystkim z wody) oraz jako czynnik oczyszczający. Pojawia się również ze względów estetycznych, jest bowiem bardzo fotogeniczna i sceny z jej wykorzystaniem zyskują walor malarskości (np. rozmowa nad brzegiem basenu w „8 i pół kobiety”). Woda, która jest niezbędna („Inside Rooms – 26 Bathrooms”), może też być niebezpieczna („Death in the Seine”). W „Wylizance” wszystkie morderstwa mają miejsce właśnie w wodzie, a ciało pana Herberta

³⁶ G. Bogani: *Ząb czasu*, op.cit., s. 10.

³⁷ E. Mazierska (red.): *Peter Greenaway*, op.cit., s. 95.

(„Kontrakt”) wyłowione zostaje z fontanny. W „Księgach” woda i ogień pochłaniają księgozbiór, w „Pillow” bohaterka również postanawia spalić swoje książki, pamiętniki i zdjęcia, a w „Kontrakcie” spalone zostają rysunki Nevilla. Do niszczycielskich żywiołów dochodzą wyładowania atmosferyczne – „Act of God” przedstawia przypadki osób, które przeżyły uderzenie pioruna, ich relacje przerywane są informacjami dotyczącymi piorunów i błyskawic – a także trzęsienia ziemi („8 i pół kobiety”) i burza („Księgi Prospera”).

Charakterystyczny jest też wątek ptaków (pasje do ptaków i map odziedziczyl Greenaway po ojcu, który był ornitologiem i kartografem), pojawiający się w „Intervals” (przelatujące stado ptaków), a zwłaszcza w „A Walk through H” (podtytuł – „The Reincarnation of an Ornithologist”), filmie, który przenosi widza do wymagowanej ptasiej krainy. Z kolei w „The Falls” 92 osoby, które przeżyły Gwałtowne Nieznane Wydarzenie (G.N.W.), zaczęły przekształcać się w ptaki (wszystkie miały poprzednio jakiś z nimi związek).

W „Zet i dwa zera” pojawiają się inne zwierzęta, a akcja filmu rozgrywa się w Zoo: Oswald i Oliver oglądają filmy dokumentalne poświęcone zwierzętom, przyglądają się procesowi gnicia zwierzęcych ciał, obserwują zachowania zwierząt, filmują je i fotografują. W „Darwinie” pojawiają się nie tylko żywe zwierzęta, ale również wypchane oraz szkielety zwierząt.

Innym, równie typowym i równie obsesyjnym motywem filmów Greenaway jest **ład**, przejawiający się w stale u niego obecnych: wyliczankach („Wyliczanka”), spisach i katalogach („The Falls”, „Death in the Seine”), liczbach („Wyliczanka”), mapach („A Walk”), symetrii („Zet”). Źródłem widocznej w jego filmach pasji klasyfikowania, porządkowania rzeczywistości zgodnie z jakąś abstrakcyjną czy doraźnie sformułowaną regułą (np. powtarzanie się pewnej liczby) dopatrywać się można w jego pracy dla Central Office of Information, gdzie robił filmy ilustrujące różnego rodzaju statystyki.

Liczyby i spisy fascynują Greenaway z tego względu, iż rozbijają realność świata i klasyfikują go w ramach sztucznego porządku, tak jak czynią to słowniki i encyklopedie. Poza tym zaś wszelkiego rodzaju ewidencjonowanie tym bardziej podkreśla antyrealistyczność jego filmów (stanowiącej jeden z głównych wyznaczników jego twórczości, dąży on bowiem do robienia takiego kina, które przyznawałoby się do swych sztuczek). Ponumerowany i skatalogowany świat jest jednak absurdalny i groteskowy. Wszystkie te zestawienia, klasyfikacje do niczego nie prowadzą i nie dają się uznać za poważne i sensowne: np. spis 37 przypadków wypadnięć z okna („Windows”), katalog 92 (zastosowanie

dry komponowane są tak, by wyglądały jak obrazy⁴⁰. Sztuka pełni więc funkcje estetyczne, ale odwołując się do niej, reżyser podejmuje też nurtujące go problemy związane z tworzeniem i odbiorem.

W filmie „Brzuch architekta” wprost pada pytanie o status dzieła sztuki – dyskutowane są różne sposoby rozumienia sztuki: czy sztuka to zbiór idei, czy raczej zbiór przedmiotów? Greenaway zastanawia się nad problemem twórczości i odbioru („Kontrakt”), fałszerstwa i reprodukcji („Zet”), a także nad zagadnieniem profanacji i unicestwiania sztuki („Brzuch architekta”). Pyta również, czy sztuka powinna naśladować rzeczywistość, czy raczej ją kreować. I na to pytanie odpowiada: chęć kierowania się zasadą *mimesis* nie popłaca, świat oparty jest bowiem na mistyfikacji („Kontrakt”). Greenaway podejmuje też w swych filmach kwestię statusu dzieła sztuki i jego wpływu na życie jednostki („Kontrakt”, „Brzuch architekta”). Nasycając zaś swą twórczość cytataми z różnych sztuk, stosując poetykę tekstu w tekście, sięgając po aluzje czy nawiązania, doskonale wpisuje się w estetykę postmodernizmu.

Reżysera fascynuje również motyw gry – żarty, kalambury, gry językowe, dziecięce wierszyki. Filmem, w którym temat gry bezustannie powraca, jest „Wyliczanka”. Narrator objaśnia widzom zasady każdej z gier (np. owce i przypływ, wygrywający przegrywa, gra w karty, w barany i pszczoły). Koroner Madgett, dla którego gry to nieodłączny element życia, ma w swym pokoju reprodukcję „Dziecięcych zabaw” Brueghla. Również w przypadku Smuta gra jest szczególnie istotna – on bowiem, jak się wydaje, gra z życiem (obrzezanie, samobójcza śmierć). Gra to zrytualizowane zachowanie, rządzące się określonymi, bezwarunkowo obowiązującymi regułami, a zatem ponownie moment wyraźnie związany z ładem.

W filmie „Zet” ukazany jest wypadek, który ma miejsce na ulicy „Swan” („łabędź” w języku angielskim, zarazem zaś aluzja do „W stronę Swanna” Prousta), a jedna z bohaterek nosi nazwisko Bewick (to z kolei odmiana łabędzia). Greenaway dostrzega ogromny potencjał znaczeniowy w zaskakująco dobranych słowach i uwielbia słowne mistyfikacje: wymyśla wyszukane brzmiące nazwy fikcyjnych organizacji (np. Instytut Rewindykacji i Rekonstrukcji), towarzystw naukowych, wprowadza wieloznaczne nazwiska (wspomniane Be-

⁴⁰ W.F. Van Wert uważa nawet, że Greenaway wykorzystuje kino do przedyskutowania problemów perspektywy i głębi w malarstwie (*The Cook...* „Film Quarterly”, Winter 1990–1991).

wick), wręcz bawi się słowem, wykorzystując niejednokrotnie konstytutywne dla współczesnej sztuki i filozofii kategorie różnicy i powtórzenia (np. w „The Falls” ewidencjonującym, jak wspomniano wyżej, 92 wypadki osób o nazwiskach zaczynających się na *Fall*).

Greenaway, „naturalista z racji wychowania rodzinnego, malarz z wykształcenia, bajarz z urodzenia, geometra z racji stanu ducha, matematyk z racji zamiłowania do struktury”⁴¹, z ogromną wprawą i ze smakiem potrafi grać na konwencjach, odesłaniach czy wątkach: patos tonuje żartem, wyprawy po historii sztuki łączy z dziecięcymi wierszykami, nawiązuje do wielkich dzieł i wielkich twórców, ale też podsuwa absurdalne skojarzenia. Te zabiegi mieszania tonów, przenikania się nastrojów, łączenia przeciwieństw pozwalają mu unikać tonu tragizmu czy sentymentalizmu, gdy mówi o kwestiach egzystencjalnych, gdy stawia swych bohaterów w obliczu doświadczeń granicznych (śmierć, erotyzm, przemoc). Greenaway nie interesują ani polityka, ani ideologia, ani problemy współczesnego świata. Reżyser tworzy własny, hermetyczny świat przepełniony fantazjami i obsesjami, odległy od rzeczywistości, której reguły nijak doń nie przystają, zastosowane zaś ulegają karykaturalizacji i ujawniają swą absurdalność.

Dla niego opowiadana historia nie jest kwestią najważniejszą, podobnie jak budowanie zręcznej intrygi. Reżyser nie prowadzi również linearnego wywodu. Jego świat nie jest przejrzysty, czytelny i nasycony sensem, przeciwnie, przypomina raczej labirynt, gmatwaninę hieroglifów czy barwną układankę, to wręcz świat absurdu i chaosu, podlegający stałemu – i stale chybionemu – porządkowaniu. Kreując tego rodzaju wizję, twórca chce bowiem pobudzać i inspirować, nie zaś udzielać odpowiedzi i pouczać. Toteż przechodząc z poziomu eksploatacji własnych obsesji na poziom monologu na temat ludzkiej egzystencji, wciąga widza w grę skojarzeń, powiązań, analogii, wymagających odeń nie tyle emocjonalnego zaangażowania, ile skupionej uwagi i intelektualnego wysiłku.

⁴¹ I.G. [inot]: *À propos d'un „cinéaste non aligné”, [w:] H. Cixous, D. Dobbels, B. Reynaud: Karine Saporta. Peter Greenaway: roman photo, op.cit., s. 119.*