

Andrzej Tomczyk

FILM JAKO REALIZACJA SEMIOTYCZNEJ KONCEPCJI DZIEŁA OTWARTEGO

(na podstawie twórczości Petera Greenaway)

„Film w głównej tendencji swej stał się fotografowanym teatrem, tak jak miało to miejsce na samym początku jego rozwoju, a sytuacja zmieniła się jedynie o tyle, że operuje on bardziej subtelnymi środkami. Nie wystarczy nam przecież to, że kilku osamotnionych artystów usiłuje bodaj częściowo zachować lub na nowo stosować specyficzne środki, za pomocą których pewne przeżycia mogła w sposób odrębny wyrazić kinematografia”.

Bela Balazs, Wybór pism

W 1989 roku, we wstępie artykułu zamieszczonego w numerze 370. miesięcznika „Film na świecie” pojawia się opinia, którą warto, moim zdaniem, przytoczyć w kontekście niniejszej pracy. Autor, Giovanni Boggani pisze:

„Jest coś prawdy z rozpowszechnionej opinii, że lata osiemdziesiąte (tym bardziej zapewne lata dziewięćdziesiąte- przyp. A.T.) charakteryzują się brakiem wielkich indywidualności w kinie. Dawni mistrzowie sztuki filmowej- Fellini, Antonioni, Bergman- zniknęli z horyzontu; jedni na zawsze, inni wycofali się w zacisze życia prywatnego, albo rzadko pojawiają się publicznie z kolejnymi dziełami. W kinie dnia dzisiejszego dominuje raczej rzemiosło, sprawność techniczna i wyczucie rynku, a nie natchnienie, wrażliwość, artystyczne obsesje i wizje niedające się wytłumaczyć w kategoriach rentowności”. Po tym fragmencie pojawia się stwierdzenie, że „jeśli są jakieś wyjątki od tej reguły, to z pewnością jest nią Peter Greenaway”. Bardzo odważne i ryzykowne stwierdzenie, wygląda bowiem na to, że wymienione powyżej lata to okres miałych, artystycznie kiepskich i koniunkturalnych produkcji. Moim zdaniem bardzo łatwo jest tą opinie zanegować, a pomocne mogą okazać się

naprawdę wybitne dzieła filmowe. Przywołane wcześniej lata to wszak okres twórczości aktywności takich artystów jak Woody Allen, Krzysztof Kieślowski, Jean-Luc Goddard, Dawid Lynch, Olivier Stone, Derek Jarman, Jim Jarmusch. Nie są to na pewno reżyserzy gorsi, ale na pewno są inni. Owa inność w dużej mierze jest podyktowana odmiennością sytuacji, w której przyszło współczesnym filmowcom tworzyć. Cała dzisiejsza kultura znajduje się w dość specyficznej sytuacji. Z jednej strony podnoszone są głosy o jej zmierzchu, z drugiej zaś możemy się dowiedzieć, że oto przeżywamy cudowny wiek dziewiętnasty. W takiej sytuacji, gdzieś na obrzeżach kinowego mainstream'u tworzy artysta, którego dzieła sprawiają równie wiele kłopotów natury interpretacyjnej, co współtworząca je niejako kultura. Peter Greenaway.

Próbie zbadania uniwersum reżysera „Wylizanki” można podjąć z wielu perspektyw. Ja rozpocznę ją do poetyki dzieła otwartego, od sprawdzenia możliwych znaczeń, które proponują jego filmy, będące cytatami z cytatów, od ustalenia nici łączących jego dzieła wzajemnie ze sobą, a przede wszystkim z otaczającą je kulturą. Nie darmo bowiem do ulubionych reżyserów Greenaway należą Resnais i Antonioni z czasów trylogii „Przygoda-Noc- Zaćmienie”, a więc twórcy maksymalnie geometryczni, mający upodobania w precyzyjnych ujęciach i zawieszeniu akcji, autorzy dzieł „otwartych”, które przetrwały wpływ czasu i setki interpretacji.

Co zatem oznacza termin „dzieło otwarte”? Skąd pojawił się i jaki ma związek z twórczością Greenaway?

W 1962 roku ukazała się w Mediolanie książka pt. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, co w polskim przekładzie można odczytać jako „Dzieło otwarte. Forma i niedookreśloność w poetykach współczesnych. Przyjrzyjmy się głównym tezom tego zbioru esejów wybitnego włoskiego semiotyka Umberto Eco.

Autor wychodzi z założenia, iż współczesny artysta coraz częściej spotyka na swojej drodze ideę bezkształtu, bezładu, przypadkowości. Stąd pragnienie, aby dzieło było maksymalnie wieloznaczne, niejako w ruchu, by stwarzało „pole możliwości interpretacyjnych”. Albowiem w świecie pozbawionym ciągłości zjawisk brak jest możliwości całościowego i ostatecznego ich przedstawienia. W wieku prymatu prawdopodobieństwa nad koniecznością, w sztuce pojawiły się takie zjawiska, jak choćby luźna kompozycja wieloznaczność, aleatoryzm itp., w których przypadkowości nadaje się określony kształt strukturalny, dzięki czemu artysta nie traci nie traci panowania nad formą, a

dodatkowo zyskuje możliwość pobudzenia odbiorcy do estetycznej współpracy i intelektualnej aktywności podczas kontaktu z dziełem. W ten sposób dzieło sztuki stwarza pewne pole możliwości interpretacyjnych, których wybór należy do odbiorcy na zasadzie aktu, który Eco nazywa „aktem świadomej swobody interpretacyjnej”.

Przez dzieło zaś, filozof rozumie przedmiot o takich właściwościach strukturalnych, które wprawdzie pozwalają na różnorodne interpretacje, dokonywane z coraz to nowych punktów widzenia, ale zarazem je harmonizują. Pojęcie „dzieło otwarte” nie jest pojęciem aksjologicznym, nie służy do przeprowadzania podziału na dzieła wartościowe („otwarte”) i te wartości pozbawione („zamknięte”). Otwarcie, rozumiane jako wieloznaczność przekazu artystycznego, jest trwałą i integralną częścią każdego dzieła i w każdym czasie.

Eco mówi o dziele jako o formie, to znaczy jako o pewnej organicznej całości, która rodzi się z zespolenia rozmaitych płaszczyzn. Określona forma jest dziełem zrealizowanym, celem procesu twórczego i początkiem odbioru. A więc struktura dzieła otwartego nie jest strukturą rozmaitych dzieł, ale ogólnym modelem, który obejmuje grupę dzieł pozostających w określonym stosunku względem siebie i względem odbiorców.

Ilustrację „otwartego” charakteru sztuki w nowoczesnym tego słowa znaczeniu znajdziemy w sztuce baroku. Forma tej epoki była formą dynamiczną, dążyła do nieokreśloności efektu poprzez grę pełni i pustki, światła i ciemności, poprzez krzyżowanie planów. Poszukiwanie ruchu i tendencji do iluzjonizmu sprawia, że dzieła barokowe wykluczają obserwację z jakiegoś jednego, uprzywilejowanego określonego punktu widzenia, zmuszając widza do ciągłej zmiany perspektywy i oglądania dzieła w coraz to inny sposób. A więc dzieło „otwarte” jako pole możliwości interpretacyjnych, jako układ bodźców, których zasadniczą cechą jest nieokreśloność sprawiająca, że odbiorca jest zmuszony do całej serii nieustannie zmieniających się odczytań, jako struktura elementów podlegających różnego rodzaju, jako struktura elementów podlegających różnego rodzaju wzajemnym relacjom. Dzięki temu odbiorca może wybrać własny punkt widzenia, własną drogę skojarzeń, perspektywę uprzywilejowaną już przez sam fakt jej wyboru, a wychodząc od tej indywidualnej konfiguracji może wreszcie odbiorca przyjąć inne możliwości interpretacji. Tu zaś wyłaniają się dwa rodzaje problemów, które wiążą się z poetyką dzieła otwartego:

- racje historyczne, tj. podłoże kulturowe danej postawy i wynikająca z tego wizja świata.
- możliwości odczytań tego typu dzieł, warunki przekazu, którym są uporządkowane.

Rację miał Krzysztof Mętrak pisząc, że w kinie mamy coraz częściej do czynienia z utworami, które trudno gdziekolwiek zaklasyfikować, jeżeli odwołać się do pryncypiów tradycyjnej sztuki filmowej. Odrzucenie fabuły, celowościowego układu świata, tego co nazywamy dramaturgią zamkniętą, to jak powiada- realizacja przeświadczenia, że świat jest splotem możliwości oraz że dzieło powinno to jego dzieło odtwarzać.

Prześledźmy zatem wspólnie, w jaki sposób dzieło Greenawaya staje się dziełem otwartym, w jaki sposób realizowane są w nim te założenia, o których powiedzieliśmy sobie powyżej.

Nie wierzę Greenawayowi, kiedy mówi: „Wiemy dobrze, że kiedy każde zamierzenie encyklopedyczne jest skazane na niepowodzenie”.

W jego filmach ujawnia się z całą siłą obsesja porządkowanie zgodnie z jakąś zasadą, często przypadkową (przypomnijmy sobie wcześniejsze ustalenia odnośnie „geometryczności” dzieł otwartych). Greenaway jest jednym z twórców, którzy widzą kadr jako zbiór linii i form, w których muszą się „zmieścić” postacie i podążająca za nimi kamera. Jego kadry, stosując terminologię Deleuze’a, są wcześniejsze niż istnienie ciał. Ponieważ każde ujęcie jest tak mało przypadkowe, ważniejszą sprawą będzie przestudiowanie tego co zawierają one wewnątrz.

Pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy w kadrach Greenawaya jest ich obsesyjna symetria. Symetria, która pojawia się np. w „Kontrakcie rysownika”, gdzie wśród dwunastu rysunków- siódmy i dziewiąty mają symetryczne perspektywy. Zamiłowanie do symetrii idzie w parze z zainteresowaniem bliźniaczością; jeśli dwaj bliźniacy są protagonistami w filmie „Zet i dwa zera”, a dwaj fizyczni zabijają rysownika, to jeszcze dwaj pojawiają się w filmie „The Falls”.

Utrata symetrii wydaje się nieomylnym znakiem końca. Podobnie jak w filmie Stanleya Kubricka pt. „Barry Lyndon”, w którym łotrzykowski bohater kończy swoje życie w biedzie i do tego jako kaleka, Alba Bewick (Zet i dwa zera) rozpoczyna się od utraty nogi swą podróż do piekieł. Potem traci drugą nogę, stając się kałubem człowieka. W związku z tym postacie Greenawaya tym usilniej poszukują symetrii i odpowiednich proporcji. Nawet w warstwie czysto obrazowej, cienie, które dwaj bliźniacy rzucają na ścianę, są dwiema dokładnymi połówkami jednego ludzkiego konturu. To jest właśnie to, o czym pisze Eco- połączenie części, identycznego z identycznym.

Porządek Greenawaya wyraża także cyfra osiem, która jest podstawą konstrukcji „Zet i dwa zera”. Jest osiem faz ewolucji według Darwina oraz jest osiem części filmu dokumentalnego, który z rozpaczliwą uwagą oglądają bliźniacy. Osiem jest sekwencji

rozkładu i osiem wyzwala zwierząt. Należy podkreślić, że taka strona formalna dzieła Greenawaya jest mocno nacechowana symetrią, a pośród dwóch głównych jazd kamery jedna prowadzi nas w kierunku zdarzenia, podczas gdy druga jest ucieczka od niego. Wreszcie kwintesencją „symetrycznych” upodobań reżysera jest preferowanie białej i czarnej kolorystyki podczas komponowania kadru. Na początku filmu pies dalmatyńczyk ciągnie smycz, by wejść do zoo, a w połowie filmu ciągnie, by się z niego wydostać. Lecz jest już za późno. Ginie przejechany na pasach dla pieszych, tzn. na zebrze.

Inną cechą charakterystyczną, która wręcz narzuca się w stylu Greenawaya jest znikoma ilość ruchów kamery. Równie rzadko zdarza się, by reżyser zmieniał punkt widzenia kamery w obrębie jednej sceny. Każda z nich pojawia się raz i na zawsze- właśnie jak obraz. Stąd biorą się te długie sekwencje z jednym, nieruchomym ujęciem. Jeżeli istnieje jakiś ruch w obrębie ujęcia, jest to ruch naszych oczu, które obserwują, łowią szczegóły, albo jest to ruch czysto werbalny, potok słowny na tyle wzburzony, że wymaga nieruchomego obrazu. Także częsta symetryczność obrazów przyczynia się do podkreślenia statyczności. Jest w tej symetrii jakiś rodzaj zatrzymania czasu. Symetryczny obraz, nawet w jego najprostszej postaci, jaką jest twarz lub osoba usytuowana w centrum kadru, jest znakiem osiągniętej równowagi, nie wymaga poprawek.

Otwarcie, rozumiane jako cecha dzieła, to także istnienie rozmaitych powiązań, łączących dzieło z otaczającą je kulturą. W przypadku Greenawaya da się zauważyć szereg nici łączących poszczególne dzieła Greenawaya tak ze sobą, jak i z otaczającą je kulturą. Można wręcz mówić wręcz mówić o intertekstualizmie w obrębie jednego twórcy. „Nigdy nie należy wyrzucać klucza...Czyżbyś o tym nie wiedział?”- brzmi przecież fragment dialogi w „Zet i dwa zera. Oto bohater „Kontraktu rysownika”, Mr. Neville korzysta z dziwnego aparatu, przypominający duży celownik ze szkła, który umożliwia mu ustalenie właściwych proporcji wszystkiego, co znajduje się przed jego oczami. To odpowiednik aparatu fotograficznego, którego obiektyw w „Powiększeniu” Antonioniego zgłębia tajemnice innego ogrodu.

Poczynając od tytułu mamy do czynienia z kryptogramem, nie z mało zrozumianymi zawiłościami, lecz z kamykami mozaiki, która zaprasza do jej tworzenia. To mozaika, na które składają się także kamyki innych dzieł artysty (wcześniejszych, ale także tych przyszłych!).

Gazeta w filmie donosi o wypadku z łabędziem. Poza wielki nagłówkiem o tym wydarzeniu znajdziemy z prawej strony mniejszymi literami napisaną informację o śmierci

pewnego architekta nazwiskiem Kracklite. To szczegół, którzy bystrzy widzowie będą w stanie docenić dopiero po roku, w ten sposób Greenaway zaanonsował swój kolejny film, w którym umiera architekt nazywający się właśnie Kracklite. W tejże gazecie, tym razem po lewej stronie (dla symetrii?) w analogicznej wzmiance mówi się o oszalałej zebry. To aluzja do zakończenia filmu, w którym zebry w czasie rui skaczą na Wenus z Milo, trując ją na śmierć. Także w pierwszych minutach filmu zostaje nam przedstawiony jeden z bliźniaków, który wykonuje pewnej małpie dwanaście zdjęć. Dwanaście było też rysunków, jakie miał wykonać Mr. Neville w *Kontrakcie rysownika*. Albo inny przykład. Wypadek spowodowany przez łabędzia ma miejsce na Swan's Way, co jest oczywiście aluzją do Marcela Prousta. Lecz „swan” znaczy po angielsku „łabędź”, zaś bohaterka filmu, Alba, nosi nazwisko Bewick (w filmie mówi się o tym, że łabędź Bewick należy do najbardziej rozpowszechnionych w całej Anglii). „To tak, jakby znaleźć się nagle na rafie koralowej wśród licznych latarni morskich”- pada w którymś momencie filmu. I podobnie jest z filmami Greenaway, które oświetlają różne zbieżności, dają radość odszyfrowania drobnych zagadek i kryptogramów rozsianych po dziełach autora (proszę przypomnieć sobie stwierdzenia Eco o tzw. Akcie świadomej swobody interpretacyjnej).

Torba jednak pamiętać o ważnej konstatacji, która kryje się w filmach Greenaway (nie tylko jego): pomiędzy postrzeganiem i rozumieniem rozciąga się przepaść. Można zobaczyć wszystko i nic nie zrozumieć. To *sui generis* efekt owego Greenawayowskiego zawieszenia znaczeń, o którym pisałem na początku. Eco żądał, by dzieło by maksymalnie wieloznaczne, stwarzało pole możliwości interpretacyjnych. I Greenaway tworzy, o których można pisać z kilku perspektyw, i to perspektyw równoprawnych. Wg mnie możemy mówić o „poetyce sugestii”, nazywając sposób, w jaki Greenaway nawiązuje kontakt z widzem. To poetyka sugestii, niedopowiedzeń, niedookreśleń sprawia, że dzieło staje się otwarte na swobodną interpretację odbiorcy. W tego typu dziełach świadomie operujących sugestią (zwróćmy uwagę, że Greenaway zupełnie nie stosuje zbliżeń, co mogłoby choć w niewielkim stopniu dookreślić postać lub przedmiot pokazywany przez kamerę), autor stawia sobie za cel uaktywniać świat wewnętrzny odbiorcy w ten sposób, aby ów mógł odpowiedzieć na zawarte w dziele przesłanie. Mechanizm przeżycia estetycznego staje się zatem tym rodzajem otwarcia, o którym mówił Eco.

Zdaje się, że czasami- na podstawie filmów Greenaway- da się dowieść słuszności stwierdzenia Paula Valery'ego: „Nie istnieje nic takiego, jak prawdziwe znaczenie dzieła sztuki”.

Przyjrzyjmy się zatem, w jaki jeszcze inny sposób Greenaway tworzy i poszerza uniwersum interpretacyjne swoich dzieł.

Powiedzieliśmy we wstępie, że dzieło pojmować jako formę, która rodzi się z zespolenia rozmaitych płaszczyzn. O płaszczyźnie ikonograficznej już mówiliśmy (w wydaniu Greenawayowskim jest to opowiadanie świata obrazami). Równie istotna jest warstwa dźwiękowa jego filmów. Utwory Michaela Nymana, kompozytora związanego z reżyserem „Wyliczanki” są w co prawda w trudnej do określenia, choć bardzo ważnej relacji z obrazem (zazwyczaj są one ironicznym komentarzem do prezentowanych wydarzeń i oddzielają poszczególne części filmu od siebie), ale przede wszystkim służą podkreśleniu nastroju „barokowości” w filmie. Może właśnie dlatego ta głośna, pompatyczna i stylizowana na barok muzyka tak wspaniale komponuje się z dziełami Greenaway.

W filmach autora „Pillow Book” mamy też próbę zbadania, na ile dzieło filmowe może upodobniać się do efektów pracy innych artystów. Jego filmy można odbierać jako quasi-malarstwo, quasi-literaturę, quasi-dramat sceniczny. Przypominam, że cały czas sytuujemy się wokół rozważań Eco, który pojmował dzieło jako strukturę elementów podlegających różnego rodzaju wzajemnym relacjom. Dzięki temu odbiorca może wybrać własny punkt widzenia, własną perspektywę interpretacyjną. Poszerzanie pola interpretacyjnego przez Greenaway odbywa się także przez cytowanie lub odnoszenie do malarstwa.

U reżysera „Intervals”, zresztą zawodowego malarza, mamy uznanie prymatu malarstwa w szczególnie widoczny sposób. Objawia się to na dwóch poziomach. Po pierwsze, choć słowa w jego filmach pełnią ważną rolę, głównym nośnikiem znaczeń jest obraz. Po drugie, Greenaway na różne sposoby objawia w nich swe zafascynowanie sztukami plastycznymi. Przede wszystkim malarstwem, i to raczej XVII- niż XVIII- wiecznym. Nic dziwnego, skoro dla Greenaway kino to tylko jeden z ostatnich nurtów w historii sztuk plastycznych. Powiedział wszak: „Kino to najmłodszy spadkobierca liczącego dwa tysiące lat malarstwa europejskiego. Malarstwo, i mam nadzieję kino, to sposoby racjonalizacji i spekulacji filozoficznych”.

Artystami, których dzieła bądź pomysły są jakoś obecne w filmach Greenaway są przede wszystkim Velazques, Rembrandt, Vermeer, Rubens, Tycjan. Łączy go z nimi zamiłowanie do przedmiotów pięknych i kruchych, czułość i wrażliwość na fakturę, fascynacja grą światła i cienia oraz zainteresowanie śmiercią i umieraniem, a także sposób komponowania kadru.

Z malarstwa korzysta Greenaway na trzy sposoby. Po pierwsze, komponuje kadry czyniąc aluzje do obrazów malarzy (por. wpływ Rubensa i Tycjana na ekranowy kształt „Dzieciątka z Macon”). Po drugie, umieszcza dzieła malarskie lub inne przedmioty sztuki w

swoich filmach, gdzie znaczą, wyrażają, zdobią, symbolizują. W filmach Greenawaya aż roi się od płócien, rysunków, wyszukanych ubrań, pięknych przedmiotów. Po trzecie wreszcie, autor „zaprasza” niejako swoich bohaterów, by wygłaszali swe poglądy na sztukę (Dzieciątko z Macon). Ta pasja do obrazów odbija się w obsesyjnej pieczołowitości przy komponowaniu ujęć. „Lata praktykowania w malarskim rzemiośle- mówi Greenawaya- spowodowały, że jestem uzależniony od nieruchomego obrazu”. Komponuje on przestrzeń kadru aż do granic ostateczności.

Cytaty malarskie są bardzo ważne w takim filmie jak „Zet i dwa zera”. Są to przede wszystkim dzieła cytaty z płócien wspomnianego Jana Vermeera z Delft, Flamanda, o którym wspomina także Marcel Proust. Już w samym oświetleniu kadru zawiera się aluzja do jego malarstwa; źródło światła znajduje się zawsze z lewej strony na wysokości około półtora metra. I tak, jakby chodziło nie o film, lecz obraz, operator Greenawaya, Sacha Vierny, podpisuje swe zdjęcia- w pewnym momencie, gdy na ekranie pojawia się reprodukcja dzieła Vermeera, bardziej uważni widzowie mogą spostrzec wyryte na murze dwie litery- „SV”.

Również bohaterowie Greenawaya wydają się być kontynuacjami Vermeerowskich postaci. Znajdujemy wszak w jego dorobku Catarina Bolnes (żona malarza) jako kobietę w Czerwonym Kapeluszu (jedno z arcydzieł Flamanda), która pod suknią nosi bieliznę w ulubione Greenawayowskie czarno- białe pasy.

Ku czci Kracklite’a, bohatera „Brzucha architekta”, podczas pierwszego dnia pobytu w Rzymie, ma miejsce wystawna kolacja. Rozmieszczenie biesiadników przywołuje na myśl „Ostatnią wieczerzę” Leonarda da Vinci. Cała scena, w której Kracklite podnosi się z miejsca, wznosi toast za tych, którzy zgromadzili się wokół niego i przez których będzie zdradzony, a następnie podnosi kawałek tortu, przypomina rytualne gesty z Eucharystii. Te z kolei odsyłają do Ostatniej wieczerzy.

Tu dotykamy problemu symbolu i symboliki w strukturze dzieła otwartego, a tym samym oczywiście w twórczości Greenawaya.

Eco zauważył, że wiele dzieł współczesnych korzysta z symbolu w celu przekazania tego, co nieokreślone w celu wywołania coraz to nowych odczytań i reakcji ze strony odbiorcy. Nietrudno dowieść, że przykładami dzieł per excellence „otwartych” są utwory Kafki: procesu, zamku, wyroku nie można rozumieć dosłownie. Podobnie u Greenawaya. „Zet i dwa zera” to jeden z bardziej niezwykłych tytułów. A zarazem jeden z bardziej nośnych znaczeniowo. ZOO to alfabetyczna dekompozycja tego tytułu. Można odczytać go w inny sposób. Przedstawmy grupę „AZ” z grupą dwóch „0”. Otrzymujemy konstrukcję „A ZOO” (w języku angielskim przed rzeczownikami występuje rodzajnik, w tym przypadku rodzajnik

nieokreślony „a”). Między *a* i *z* zawiera się cały alfabet, to alfa i omega starożytnych Greków. Zaś dwa stykające się „o” przypominają grecką gammę, są wyobrażeniami nieskończoności.

Greenaway nie tylko przywołuje symbole, ale na swój sposób bawi się nimi. Przypomnijmy sobie, że wypadek w „Zer i dwa zera” ma miejsce Swan’s Way. A zatem łabędziowi zostaje przypisana śmierć gwałtowna i tragiczna, gdy ten ptak kojarzył się raczej z wizją śmierci „słodkiej”. Zbiorowe wyobrażenie „łabędziego śpiewu”, jako śmierci delikatnej i melancholijnej zostało przez Greenawaya zanegowane.

Wszystkie filmy Greenawaya, a szczególnie „Wyliczanka” i „The Falls” mają też wiele wspólnego z poezją, szczególnie tą, której ideałem jest wysławiana przez Baltazara Graciana umiejętność pomysłowego i zaskakującego zestawienia wyrazów i pojęć.

Dlaczego tak dużo miejsca poświęciłem związkom Greenawaya- reżysera z malarstwem, muzyką i poezją? Otóż, aby dokładniej ukazać otwartość sztuki angielskiego artysty kina. Według Eco „dzieło otwarte” powinno być maksymalnie wieloznaczne, znajdować się niejako w „ruchu”, pobudzać odbiorcę do estetycznej współpracy, nawiązywać dialog z kulturą. Greenaway zdaje się o tym wiedzieć. Jego sztuka, pełna najróżniejszych odniesień i interakcji ze światem zewnętrznym nie tylko tworzy szerokie pole interpretacyjne, ale wręcz zmusza widza do intelektualnego zaangażowania się w proces odczytania (a w zasadzie odczytań). Greenaway nie dąży do jednoznaczności interpretacyjnej, wielowarstwowości i bogactwa formalnego swoich filmów.

Osobne zgoła miejsce chciałbym poświęcić filmowi, który według mnie nadaje się do podsumowania naszych rozważań o dziele otwartym w kinie. Filmem tym jest „Dzieciatka z Macon”. Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób to dzieło Greenawaya realizuje (mniej lub bardziej świadomie) założenia poetyki „otwartości”.

„Dzieciatko z Macon” to film z 1993 roku, upostaciowany na barwne teatralne widowisko. Mamy wiek XVII, burzliwe czasy kontrreformacji, Loyoli, Kartezjusza, iluzji i światłocienia. Film rozpoczyna się swego rodzaju wprowadzeniem wyjaśniającym nam, że w Burgundii (miejsce akcji) panuje nieurodzaj i niedostatek, pola nie dają plonów, ogrody nie owocują, bydło nie mnoży się, nie rodzą się dzieci. W krainie rośnie pożądanie cudu. Wreszcie znak zostaje dany. Rodzi się dziecko o cudownych kształtach i pięknych oczach, którego matką jest stara kobieta o żalosne kondycji. Historia zaczyna się dopełniać, gdy oczy społeczności dostrzegają tę, której uroda i niewinność, mogą upostaciować wizerunek Bóstwa. Dochodzi do brzemiennego w skutki podstawienia- piękna siostra nowo narodzonego wciela się w rolę jego matki. Wpatrzeni w żywą ikonę chorzy odzyskują zdrowie, wyczerpani

siły, głodni chleb. Od narodzin malca los krainy i mieszkańców zmienia się- panuje żyzność, obfitość i dostatek, dzieci i jego siostry przychodzą ludzie po błogosławieństwo. Wreszcie- z żarliwością i oddaniem- deklarują swój udział w celebracji, w rytualnym święcie imitacji. Macon staje się czymś na kształt Festpieleplatz., wędrownego przedstawienia teatralnego z udziałem dziesiątek statystów i aktorów, gdzie rzeczywistości fikcja splatają się w jedno. Tylko syn biskupa nie wierzy w jednoznaczność cudu. Siostra cudownego dziecka wyjawia niedowiarkowi prawdę. Spotyka się z nim w stajni. Czuje do niego słabość, chce się z nim kochać. W tym momencie jej brat każe bronić krowie swej niewinności. Zwierze zabija syna biskupa, a siostra dziecka zostaje oskarżona o uwiedzenie niedoszłego dostojnika. Chłopiec trafia pod opiekę biskupa. Teraz są sprzedawana wszelkie jego płyny ustrojowe i wydzieliny jako relikwie. W momencie, gdy interes się rozwija, siostra przychodzi do brata. Na jej rękach dziecko umiera- być może przez nią uduszone. Ciało jego znów zostaje potraktowane jako ikona, bowiem okazuje się, że możliwy jest proceder przetworzenia zwłok w „autentyczne” i pożądane relikwie. Scena- najpierw rozbierania z szat, a potem rozczłonkowania ciała naśladuje w odwróconym porządku rytuały z pierwszej syntagmy filmu. Tymczasem dziewczyna zostaje oskarżona o morderstwo. Ale jako dziewica nie może zostać skazana, dlatego biskup pozwala żołnierzom z miejscowego garnizonu zgwałcić dziewczynę, co kończy się jej śmiercią. Kiedy jawne stają się szwy intrygi, w Macon zostaje wzniesiony stos ofiarny. Piętnując fałszerstwo, władza i społeczeństwo chcą odzyskać zachwianą wiarę w sens *mimesis*- tej istniejącej w wymiarze społecznym. Kolorowy tłum przebierańców, fałszywych dostojników, grzesznych kardynałów, aktorów gwałcicieli i zniewieściałych mężczyzn pojawia się w ostatnim blasku iluminacji.

Moment finalnego odrzucania masek, sztucznych piersi i brzuchów, insygniów władzy, atrybutów społecznej przynależności, imion i tytułów świadczy, że mamy do czynienia z koślawą kopią katharsis, jego nieudolną reprodukcją werbalizowaną w bełkotliwej opowieści pokracznej postaci, której pojawienie się ujmuje w cudzysłów spektakl Greenawya.

Zatem widać, że w omawianym filmie toczy się skomplikowana gra trzech nakładających się na siebie fabuł oraz czterech płaszczyzn czasowych. Spektakl odtwarza wydarzenia przed kilkudziesięciu lat, te znowu stanowią swego rodzaju przedrzeźnienie historii opisanej w Ewangelii i apokryfach. Każda z fabuł warunkuje następną, a równocześnie każda kolejna w sposób całkowicie niezależny wchłania poprzednią i nadaje jej nowy sens. A wszystkie trzy wciągnięte są w nawias naszej współczesności, z której oglądamy akcję. Wydarzenie prezentowane są w różnych konfiguracjach czasowo- przestrzennych, umieszczane w różnych strukturach narracyjnych.

Film Greenawya rozgrywany jest w myśl wyrafinowanej szekspirowskiej formy „play within a play”, występuje tu bowiem kilka planów:

- archetyp historii Niepokalanego Poczęcia,
- „historyczne” wydarzenia mające miejsce w miasteczku Macon,
- nawiązujący do tych wydarzeń spektakl odgrywany na dworze księcia Cosimo,
- widowisko Greenawya.

Czyli mamy tutaj dokładną realizację zasad organizujących dzieło „otwarte”-krzyżowania planów, podkreślanie ruchu (poprzez ciągłą zmianę perspektywy z której dzieło jest nam prezentowane, tendencję do iluzjonizmu, zmuszanie widza do oglądania dzieła w coraz to inny sposób).

Wszyscy niemal krytycy podkreślają wieloznaczność i różnorodność interpretacyjną „Dzieciątka z Macon”. Jedni, jak Piotr Eyoun, widzą w tym filmie obraz świata postchrześcijańskiego. Inni widzą w omawianym dziele kontynuację odwiecznych praktyk kulturotwórczych, które opisywały swoją terażniejszość w kategoriach totalnej konsumpcji. Jeszcze inni widzowie- krytycy odnajdują w „Dzieciątku z Macon” skrajny nihilizm, profanację, wręcz ikonoklazm. Jak widać pole interpretacyjne w przypadku tego akurat filmu Greenawya jest szczególnie szerokie. Dzieło to stanowi nieomal gotową antologię cytatów czy przedrzeźnień, motywów teatralnych, malarskich (Tycjan!) i literackich.

Na długie liście inspiracji, które zadecydowały o ekranowym kształcie filmu Greenawya wymienia się spektakularne osiągnięcia kampanii reklamowej Benettona. Oliviero Toscani- fotograf i Greenaway- reżyser, docierają do tego samego punktu- do maksymy „wszystko jest na sprzedaż”. Toscani, obmyślając strategię reklamową, nakłada na rzeczywistość rami kadru i tak spreparowany obraz opatruje logo firmy. To nie koniec nawiązań.

W 1983 roku ten kontrowersyjny temat dziewiczego macierzyństwa Marii poruszył w filmie nie kto inny, jak sam Jean- Luc Goddard. W przeciwieństwie do Francuza, który dziewicze macierzyństwo bohaterki swego filmu pt. „Je vous salue, Marie” potraktował poważnie, Greenaway ów motyw traktuje z lekceważeniem. Cud jest fałszywy, wszystko poddane zostało manipulacji. Dziewica- Matka to tylko rola. Ale nawet jeżeli to tylko gra, to trudno nie potraktować jako wyzwania wobec widowni. Greenaway traktuje chrześcijaństwo jako formację kulturową, a Ewangelia jest tekstem kultury podległym wszelkim grom.

Trudno doprawdy o bardziej znamienny przykład dialogu między dziełem a otaczającą je kulturą. Warto w tym miejscu przypomnieć, że felietonista Więzi nadał swojemu artykułowi tytuł *Dzieciątka z Macon*”- *dziecko współczesnej kultury*. I choć nie zgadzam się z wieloma

stwierdzeniami zawartymi w wyżej przywołanym artykule uważam, że autor trafnie ujął sposób istnienia dzieła Greenawya w kulturze (na pewno nie tylko współczesnej).

Nie uważam, że tylko Greenawaya można określić jako twórcę otwartego. Są takimi choćby Kieślowski, Antonioni, Bergman i kilku innych, ale moim zdaniem to Greenaway w sposób najładniejszy realizuje założenia poetyki dzieła „otwartego”. Na ile robi to świadomie, należałoby zapytać samego Greenawya.

W jego filmach ujawnia się talent reżysera do dualistycznego ujmowania tematu i prezentowania dwóch przeciwstawnych spojrzeń w równie przekonujący sposób- stąd bierze się tak szerokie pole interpretacyjne tej twórczości.

Statyczne i zamknięte uniwersum zostaje pobudzone do życia za pomocą reguł, gier i przewrotnych formuł. Jest to wreszcie dzieło „otwarte” w inny sposób- Greenaway jest czynnym artystą i wierzę, że jeszcze nie raz zostaniemy zaproszeni przez tego artystę w podróż do świata niezwykłych, niezwykłych przecież tak codziennych rzeczy.

Bibliografia

- P. EYOUM, Dzieciątko z Macon- dziecko współczesnej kultury, Wiąz 1994, s. 186- 190.
- FILM NA ŚWIECIE, 1989, nr 370
- E. Mizerska, Sztuka jako doświadczenie (w:) Kwartalnik Filmowy „Iluzjonu”, nr 4.
- Kwartalnik Filmowy 1993/94, nr 4.
- Ruch Muzyczny 1994, nr 4.
- Topos 1994, nr 8/9.
- Akcent 1995, nr 1.
- Ogród 1994, nr 2.
- U. Eco, Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność..., Warszawa 1994, 307 s.