

MACIEJ STASIOWSKI

Strategie, struktury i chwytły literackich metafikcji w twórczości Petera Greenawaya

NOMIOS

Atlas rzeczy niestałych

ATLAS
RZECZY NIESTAŁYCH

MACIEJ STASIOWSKI

ATLAS RZECZY NIESTAŁYCH

Strategie, struktury
i chwyt literackich metafikcji
w twórczości Petera Greenawaya

NOMOS

© 2014 Copyright by Maciej Stasiowski & Zakład Wydawniczy »NOMOS«

Wszelkie prawa zastrzeżone. Książka ani żadna jej część nie może być przedrukowywana, ani w jakikolwiek inny sposób reprodukowana czy powielana mechanicznie, fotooptycznie, zapisywana elektronicznie lub magnetycznie, ani odczytywana w środkach publicznego przekazu bez pisemnej zgody wydawcy.

Recenzje: prof. dr hab. Alicja Helman
prof. dr hab. Krzysztof Loska

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redaktor prowadzący: Roman Małecki

Redakcja wydawnicza i korekta: Magdalena Hoły-Luczaj, Magdalena Pawłowicz

Redakcja techniczna: Dariusz Piskulak

Projekt okładki: Michał Dziadkowiec, Maciej Stasiowski

Zdjęcia na okładce: s. I – kadr z filmu „Goltzius and the Pelican Company”,

© Stowarzyszenie Nowe Horyzonty; s. IV – Peter Greenaway, © Rafał Placek

ISBN 978-83-7688-173-7

KRAKÓW 2014

Zakład Wydawniczy »NOMOS«

31-208 Kraków, ul. Kluczborska 25/3u; tel./fax: 12 626 19 21

e-mail: biuro@nomos.pl; www.nomos.pl

SPIS TREŚCI

Przedmowa	7
Wstęp: Granice narcyzmu	9
Rozdział 1: Mimetyzm w angielskim ogrodzie	23
Rozdział 2: W przepływie słów...	43
Rozdział 3: Człowiek, który nie poznał samego siebie	59
Rozdział 4: Przekleństwo zmiennych reguł	75
Rozdział 5: Wszechświat, czyli biblioteka	91
Rozdział 6: Na tropie rzeczywistości	113
Rozdział 7: Światło tekstu i cień krytyki	131
Zakończenie: Dzieło rozpostarte	159
Filmografia	169
Bibliografia	171
Indeks rzeczowy	177
Indeks osób prawdziwych i fikcyjnych	179
Summary: An Atlas of All Things Inconstant: The Structures, Strategies, and Devices of Metafictional Literature in the Works of Peter Greenaway	183

PRZEDMOWA

Podobno Peter Greenaway ma w swoim gabinecie okazałych rozmiarów półkę, na której kolekcjonuje rozprawy doktorskie, prace magisterskie i inne uczone dzieła na temat własnej twórczości. Warto zatem zapytać, czy jest nadal sens pisać o tym twórcy – skoro tyle atramentu wylano już wcześniej. Książka, którą czytelnik ma przed sobą, dowodzi, że tak. Jest ona wydarzeniem nie tylko w skali polskiej, ale i szerszej, ponieważ przynosi prawdziwie oryginalną wizję twórczości Brytyjczyka. Oczywiście o Greenawayu nie można chyba pisać inaczej niż tylko w kontekście szeroko rozumianego postmodernizmu, ale można pisać mądrze lub niemądrze.

Autor tomu, młody krakowski filmoznawca, zaskakuje niezwykle talentem pozwalającym mu wyjaśniać strategie autora *Kontraktu rysownika*. Maciej Stasiowski debiutuje jako autor książki, ale jego nazwisko jest dobrze znane czytelnikom zainteresowanym kinem. Od lat publikuje – zarówno teksty o charakterze publicystycznym, jak i coraz ambitniejsze opracowania naukowe. Znamy jego teksty z „Kwartalnika Filmowego”, „Ekranów” i innych pism. Jego wystąpienia pojawiają się w programach wielu konferencji – także zagranicznych.

„Naukowość” piśmiennictwa Macieja Stasiowskiego nie oznacza jednak akademickiej nudy. Jego teksty są niezwykle błyskotliwe, erudycyjne i bardzo efektownie napisane. Czytając je, ma się wrażenie dialogu z kimś, kto ma nam coś bardzo interesującego do powiedzenia. Taka jest także książka opowiadająca o wybranych aspektach twórczości Petera Greenaway.

Temat podjęty przez Macieja Stasiowskiego nie należy do łatwych. Greenaway nie uprawia bowiem postmodernizmu w wersji pop – jego kino jest świadomie elitarne i zwraca się do tych widzów, którzy posiadają odpowiednią wiedzę oraz kompetencje. Bez nich oglądanie dzieł tego reżysera nie ma najmniejszego sensu. Dlatego też pisać o nim mogą jedynie ci, którym nie straszne jest zmierzenie się z wyzwaniem stawianymi przez tego filmowego autora.

Twórczość Greenaway'a jest niezwykle trudna do sklasyfikowania. Wielokrotnie zdarzało mu się wieszczyć koniec kina, by później realizować kolejne, niejednokrotnie arcyciekawe filmy. Być może jednak w istocie wykroczył on już poza kino – i mam tu na myśli nie tylko projekty plastyczne, instalacje czy realizacje video. Może to, co robi Greenaway, to jakaś nowa forma artystycznej ekspresji jedynie „przebrana” za film?

Bohater tej książki uwielbia łamigłówki i zagadki, niejednokrotnie – jak np. w *Wyliczance* – stylizując na nie swoje filmy. Potrafi prowokować widza, odwołując

się z jednej strony do złożonych tropów kultury, a z drugiej – „wystawiając go do wiatru”, wskazując wątki zmyślone. Jego kino świetnie charakteryzuje monumentalna *Kronika wypadków*, w której twórca buduje Borgesowski system wymyślony przez niego od początku do końca z całym bogactwem szczegółów i detali.

Maciej Stasiowski pisze o Greenawayu przez konteksty, przyjmując najbardziej słuszną ze strategii. Szuka analogii między strategiami reżysera a rozwiązaniami znanymi z literatury. Dochodzi przy tym do ciekawych i oryginalnych wniosków. Aż trudno uwierzyć, że książkę tę napisał autor zaledwie dwudziestoparoletni. Jej cechą jest bowiem dojrzałość, przenikliwość i bardzo wysoka kultura intelektualna, jak również literacka. Tego typu cechy znajdujemy raczej w pracach starszych – tych szczególnie rzeźkich oczywiście.

Zazdroszczę czytelnikom przyjemności, która już za mną. Lektura *Atlasu rzeczy niestałych* przywodzi na myśl doświadczenie obcowania z prozą Jorge L. Borgesa czy Italo Calvino, będących zresztą literackimi patronami książki Macieja Stasiowskiego.

Andrzej Pitrus

Luty 2014 r.

Wstęp

GRANICE NARCYZMU

Postmodernistyczne dzieła [...] pozostawiają swojej publiczności zadanie zadecydowania o tym, w jaki sposób poradzić sobie z zaprezentowanymi sprzecznościami.

Mary Alemany-Galway (Willoquet-Maricondi,
Alemany-Galway 2008: 119)

Przedstawienie to tyle gdy nic nie wystaje, gdy nic nie wyskakuje poza kadr – obrazu, książki, ekranu.

Roland Barthes (1997: 85)

W przypadku druku odnoszę się również do zbioru konwencji rozwijanych przez stulecia (nawet przed jego wynalezieniem), które dzisiaj występują w wielu jego formach – od czasopism po instrukcje obsługi – prostokątnej strony zawierającej kilka kolumn tekstu, ilustracji lub innych postaci grafiki otaczanych tekstem, następowania stron po sobie, spisu treści i indeksu.

Lev Manovich (2006: 150)

Napisanie, że koncepcja tej książki wykrystalizowała się dzięki pojedynczej wypowiedzi, byłoby przesadą. Nadmierne upraszczanie wydarzeń i znaczeniową redukcję zostawmy bohaterom filmów, które charakteryzują na następnych stronach. Prawdą jest jednak, że stwierdzenie, które padło z ust Petera Greenawaya (i pojawia się w udzielanych przez niego wywiadach już niemal tradycyjnie od kilkunastu lat), podziało jak katalizator do poszukiwania kontrargumentów. „Kino to medium zbyt bogate, by rzucić je na pastwę gawędziarzom”. Pejoratywne określenie zwrócić ma uwagę na to, że dominujący model kina zapożycza strukturę dramatyczną od XIX-wiecznej powieści realistycznej. Z założenia pomija kontekst, szczegóły (konkretne przykłady) oraz postulaty mające zażegnać tę sytuację. Jeśli uzasadnienie byłoby w tych wypowiedziach obecne, z pewnością uchroniłoby brytyjskiego reżysera od miana „przejrzałego” *enfant terrible* kinematografii. Frazy równie wyświechtanej, co Greenawayowskie stwierdzenie.

Zamiast drażyć temat, dyskutować, reżyser rozpoznaje kryzys. Trudno się z nim nie zgodzić, a jeszcze trudniej wejść w słowo, kiedy zaczyna uzasadniać swój punkt widzenia i nakreślać rozmiar katastrofy, zapominając niejako o próbach stworzenia

anarracyjnego kina, choćby przez eksperymentalnych filmowców z Zachodniego Wybrzeża w latach pięćdziesiątych XX wieku, w mandalicznych filmach Jordana Belsona, projektach amerykańskich strukturalistów, jak też pod postacią kolażowych symfonii Arthura Lipsetta. Całkowite odejście od narracyjności nie jest jednak możliwe, a Greenaway nie jest samobójcą. Jego hasło wieszczące, że „kino umarło” (a przez ostatnie sto dziesięć lat nie widzieliśmy jeszcze prawdziwego kina), stanowi wyraz ubolewania nad medium będącym czymś więcej niż tylko wypadkową poprzedzających je muz. Radykalne manifesty i burzycielskie działania nie mogą zaistnieć bez kryzysu, a skoro „kino umarło”, to każdy powinien odpowiadać za własną interpretację.

„Niech żyje kino”! Zanim zagłębimy się w wyrafinowane kino przesyty, warto prześledzić ścieżkę, którą reżyser dotarł do powyższego wniosku, rozpoczynając z etykietą postmodernistycznego prowokatora, manierysty, człowieka „renesansu” i zarazem apologety późnego baroku. Urodzony w walijskim Newport Greenaway (1942) przez trzy lata studiował w Walthamstow College of Art. Kolejnych piętnaście spędził jako reżyser i montażysta w Central Office of Information (COI). Do filmu przyciągnęła go możliwość manipulacji obrazem i tekstem. Lata siedemdziesiąte zeszłego wieku były dekadą strukturalistycznych eksperymentów Erniego Gehra, Michaela Snowa, Hollisa Framptona; nurtu dekonstruktorów „języka” filmu. Krótkie metraże realizowane wtedy przez Brytyjczyka wydawały się ćwiczeniami stylistycznymi, w których obraz (materiał) narzucał ograniczenia ekspansywnej wyobraźni scenariusza. Zresztą wtedy narodziła się postać Tulse’a Lupera – kolekcjonera, zawodowego więźnia, podróżnika i awanturnika, a przede wszystkim alter ego reżysera. Okres ten podsumował monumentalny mockument zatytułowany *Kronika wypadków*, gdzie zsyntezowano wszystkie użyte dotąd techniki filmowe, a dokumentalne stylistyki skatalogowano. Następnie Greenaway przystąpił do realizacji fabularnego debiutu (*Kontrakt rysownika*), znanego także – w klasyfikującej film jako typowy *whodunnit?* wersji francuskiej – jako *Morderstwo w angielskim ogrodzie*. Lata osiemdziesiąte przynoszą produkcje cieszące się największym uznaniem: *Zet i dwa zera* (1985), *Brzuch architekta* (1987), *Wyliczankę* (1988), *Kucharza, złodzieja, jego żonę i jej kochankę* (1989). Ostatnią dekadę XX stulecia Brytyjczyk spędził na realizacji wielowarstwowych spektakli nowych technologii: *Ksiąg Prospera* (1991), *The Pillow Book* (1996) oraz wieloplatformowego *tour de force – Walizek Tulse’a Lupera* (2003-2004). W przerwach pomiędzy pełnometrażowymi filmami reżyser tworzy instalacje, libretta operowe, pisze książki. Fazę IV (parafrazując tytuł filmu Saula Bassa), przypadającą na nowe stulecie, z jednej strony można uznać za konsekwencję porażki projektu Luperowskiego metawersum – powstała jedynie część planowanych produkcji; upadły plany szesnastoczęściowej serii telewizyjnej oraz zbioru dziewięćdziesięciu dwóch płyt DVD z materiałami filmowymi¹ – jednak w większej mierze ten tematyczny zwrot spowodowany był powrotem do malarstwa za sprawą czterechsetnej rocznicy urodzin Rembrandta van Rijna,

¹ Aczkolwiek pokazy VJ-skie w ramach *NoTV Peter Greenaway Tulse Luper VJ World Tour* (2005–2009) zdradzały, że sekcje związane ze scenariuszami *Gold* i *The Children of Uranium* zostały jednak nakręcone.

która wypadła w 2006 roku. Ostatnie dwa filmy Greenawaya syntezują doświadczenia zdobyte przy realizacji video (*A TV Dante*), wystaw, Luperowskich nadbagaży. *Straż nocna* i jej „cień” (*Rembrandt: Oskarżam...!*), a także najnowsza produkcja *Goltzius and the Pelican Company*, odrestaurowują XVII-wiecznych holenderskich mistrzów na potrzebę fabularyzowanych esejów malarskich. Kontekst obu produkcji uzupełnia seria wykładów i związanych z nimi cyfrowych rekonstrukcji obrazów, takich jak *We-sele w Kanie*, *Ostatnia wieczerza*, czy też *Straż nocna*, przybierające formę kilkunastominutowych filmowych feerii. Choć w wykładach z cyklu *Nine Classical Paintings Revisited* figurują jeszcze między innymi Picasso, Monet, Pollock, to filmowe projekty Greenawaya, realizowane w ramach cyklu o niderlandzkich mistrzach, przewidują także planowany na 2016 rok film o Hieronimie Bosch (a więc na pięćsetlecie śmierci artysty). Boscha często wymienia się wśród twórców inspirujących surrealistów, jednak dla autora *Wyliczanki* będzie to chyba najbardziej radykalne odejście od tematów racjonalizmu i logiki – własności, które w każdym z jego filmów wystawiane są na ostateczną próbę.

Wraz z wkroczeniem w piątą dekadę twórczości (nie licząc krótkich metraży z lat sześćdziesiątych, określanych w większości przez ich autora mianem wprawk), zainteresowanie etatowym burzycielem mogło trochę zmaleć, czemu zresztą wtórują byli współpracownicy, tacy jak kompozytor Michael Nyman. Wydaje mi się jednak, że dopiero teraz, w czasach proliferacji nośników cyfrowych, tworzących realną alternatywę dla tradycyjnych warunków seansu filmowego, wizja Greenawaya ma szansę na realizację.

Pomimo że w kontekście tak twórczości, jak i postulatów dotyczących przyszłości kinematografii, najczęściej przywołuje się malarstwo i historię sztuk plastycznych, Greenaway wcale nie dąży do zastąpienia ekranu kinowego obramowanym płótnem. Pragnie raczej, by jego filmy można było zwiedzać jak galerię, nie zaś oglądać jak pojedyncze obrazy. Rozwiązaniem nie jest więc rezygnacja z narracji jako takiej ani też maksymalne jej spowolnienie i rozrzedzenie (droga obierana często przez modernistów kina, jak również Lecha Majewskiego w *Młynie i krzyżu*). Twórca *Ksiąg Prospera* nieustannie przesycę swoje filmy wizualnymi atrakcjami, zabudowuje każdy plan niczym pierwszy, a obecne w fabule dygresje powodują przeciążenie semantyczne „nadmiarem opisu”. Jakby w każdym „tekście” chciał utrwalić ślad procesów przygotowawczych; „rusztowań” takich jak szkice i robocze wersje scenariusza, plenery zdjęciowe, kostiumy i dekoracje, na których wspiera się gotowe dzieło. W końcu opowieść jest tylko nicią mającą przeprowadzić widza przez wycinek uniwersum artysty.

Literaci kinematografii

Kino Petera Greenawaya z pewnością nie umarło. Nie odniosło też jeszcze ostatecznego zwycięstwa nad reżimem XIX-wiecznych powieści, którymi – zdaniem reżysera – przesiąknięte są produkcje głównego nurtu (nazywa je ilustrowanymi

książeczkami). Kino Brytyjczyka jest wyzwaniem dla widza, próbą dla koncentracji i spostrzegawczości. Na szczęście era płyt DVD i Blu-ray ułatwia to zadanie. Jego filmy opowiadają o kolekcjonerach i przeznaczone są dla równie obłąkanych archiwistów, chętnych tworzyć mapy i katalogi poruszonych przez niego wątków. W wywiadach i filmach przestrzega przed nieumiarkowaną interpretacją oraz brakiem odpowiedzialności za wyciągane z niej wnioski. Bohaterowie jego filmów, od Neville'a z *Kontraktu rysownika* po Henrika Goltziusa, padają jej ofiarami. Przyrównując Greenawaya do twórców eksperymentalnej prozy – także dążących przecież do poszerzenia granic i przełamania konwencji medium, w którym pracują – trzeba wskazać, że ich twórczość łączy zwątpienie w obiektywność reprezentacji z totalnością systemów organizacji wiedzy. W filmach reżysera,

[...] narracja służy jako wehikuł do badania medium i jego konwencji. „Fabuła” w fabularnych filmach Greenawaya staje się rusztowaniem, na którym wznosi się i rozbiiera formalistyczne strategie. [...] Greenaway wprzęga podobne procedury w swoje filmy tylko po to, by zaznaczyć martwe strefy w logicznej argumentacji ich immanentnych struktur (Ap Siñ 2007: 94).

Oglądając *Brzuch architekta*, *Kronikę wypadków* lub *Księgi Prospera*, można odnieść wrażenie, jak gdyby sprzężona z intrygą struktura formalna filmu tworzyła mechanizm narracyjny, który autodekonstruuje się w przeciągu (zazwyczaj) dwugodzinnego seansu. Stąd też, zamiast szukać w malarstwie radykalnych gestów wymierzonych przeciwko plastyczności dzieł (przecież to nie malarskość jest Greenawayowskim zarzutem wobec kina), lepszym krokiem jest przyjrzeć się „projektowi kinowej rewolucji” autora *Zet i dwóch zer* poprzez prześledzenie rewolucji, jaka dokonała się już na gruncie literatury. Wspólną cechą „nowej powieści”, eksperymentów grupy OuLiPo oraz postmodernistycznej prozy jest właśnie samoświadomość strategii konstruowania i eksponowania struktury literackich fikcji. Nadużycie to służy tyleż aktywacji czytelnika/czytelniczki – a wręcz wciągania go/jej w tok narracji – ile artystycznym chwytom zaburzania bądź zawieszania opowieści.

Zawężanie pojęcia „literackości” kina do jednego z licznych prądów, które pojawiły się w historii piśmiennictwa (powieści realistycznej), stanowi jednak o wiele groźniejsze nadużycie. Co więcej, prądu będącego raczej aberracją niż normą, odznaczającą się skłonnością do mimetyzmu, próbami uchwycenia „realizmu psychologicznego” oraz wiary w obiektywne przedstawienie rzeczywistości, mających odwrócić uwagę od stosowanych przez pisarza literackich konwencji. Powieść popularna w XVIII-wiecznej Anglii i XIX-wiecznej Francji należy do najbardziej skonwencjonalizowanych gatunków. Taka typologia krytyki, która dyskredytuje utwór za „brak realizmu”, „umniejsza nie tylko współczesnej metafikcji, ale i powieści – gatunkowi (jako takiemu)” (Hutcheon 1980: 37). „Ignoruje ona fakt [...], że Don Kichot był pierwszą ze zwróconych ku sobie fabuł zajmujących się potęgą słowa i jego konsekwencjami oraz sposobem, w jaki działa tak wyobraźnia, jak i język literatury” (Hutcheon 1980: 37-38). Metatekstualny charakter literatury nie jest tylko właściwością współczesnej powieści, ale jej pierwotnym stanem (w dalszej

części swojej książki Hutcheon zwraca uwagę na fakt, że nawet Homeryckie eposy zawierają autotematyczne zwroty).

„Kiedyś, podobnie jak w przypadku dziewiętnastowiecznego realizmu, forma fikcji pochodziła z przekonania o powszechnie doświadczanym, obiektywnie istniejącym świecie historii” (Waugh 2001: 6-7). To założenie podważono w XX wieku. Tak też każdy system stworzony „jednorazowo” na potrzeby powieści – analiza wiersza w *Bladym ogniu* Vladimira Nabokova, „przejażdżka po lunaparku” w *Zagubionym w labiryncie śmiechu* Johna Bartha, czy konspiracyjna fabuła „wyplatana” w *Wahadle Foucaulta* – zawiera swoją własną krytykę. Kino Greenawaya, podobnie jak powieści Alaina Robbe-Grilleta, Umberto Eco, Johna Bartha, Kurta Vonneguta, Italo Calvino, czy opowiadania Jorgego Luisa Borgesa, dąży do wyzwolenia się z konwencji, wyjścia poza własne ograniczenia związane z medium i przypisaną literaturze rolę. Uprawomocniona jest niejednoznaczność. Proza wymienionych pisarzy, podobnie jak w przypadku filmów Greenawaya, przeznaczona jest do wielokrotnej konsumpcji właśnie za sprawą nadmiaru tropów interpretacyjnych.

Niniejsza książka, oferująca takie studium wiedzy o dorobku autora *Walizek Tulse’a Lupera* oraz wskazująca na powiązania i relacje systemowe, nie rości sobie pretensji do encyklopedyczności. Służyć ma raczej za atlas, zbiór „map” problematyki (starających się realizować Jamesonowski postulat „mapowania kognitywnego”), ułatwiający orientację i poruszanie się po coraz przepastniejszym terytorium artystycznych projektów Petera Greenawaya.

Wycięzione, niewyczerpane (teksty)

John Barth nazwał ją „literaturą wyczerpania”. [...] Borges, ostrożniej, wybiera neutralny termin „barokowości” [...]. W poglądach [każdego – przyp. M.S.] z nich [...] najistotniejsza jest ludzka wyobraźnia, wysunięta na pierwszy plan tak w przypadku autora, jak i czytelnika (Hutcheon 1980: 20).

Pomimo iż nurty przywołane w książce są odrębnymi zjawiskami w historii literatury, odzwierciedlają wspólny poziom świadomości i wektor zainteresowań twórców. Literatura postmodernistyczna tym bardziej nie jest tworem koherentnym. Obejmuje zarówno „przeładowane informacjami” powieści Thomasa Pynchona, Dona DeLillo bądź Gabriela Garcii Marqueza, jak i oparte na zabiegu *reductio ad absurdum* sztuki i powieści Samuela Becketta. Oba typy wykorzystują dostępne im środki do zwrócenia uwagi na sam proces kreacji.

Narracje, które celowo zwracają uwagę na sposób, w jaki skonstruowano (bądź proces, w jakim *konstruowany* jest) tekst, Patricia Waugh określa mianem „metafikcji”:

Metafikcja to termin, jakim określa się fikcję literacką, która samoświadomie i systematycznie przyciąga uwagę do własnej sztuczności po to, by zadać pytania o relację, jaka łączy fikcję i rzeczywistość. Zawierając krytykę metod własnej konstrukcji, pisarstwo tego typu nie tylko

analizuje fundamentalne struktury narracyjnej fikcji, ale i fikcji w świecie poza literackim tekstem (Waugh 2001: 2).

Właściwością tego typu literatury jest stematyzowanie i podkreślenie „ramy”: ograniczeń przedstawienia, konwencji gatunkowej, jak również „parodystyczne” wykorzystanie tych form dla przekazania głębszych treści. Tak też gatunek, jakim jest kryminał czy powieść detektywistyczna, służy metafikcji jako model do „przebadania” relacji autora (twórcy intrygi) i czytelnika (śledczego), a w szerszym kontekście – zilustrowania kondycji współczesnego człowieka w świecie względnych wartości. Jednym z aspektów „metafikcji” jest postawienie czytelnika w roli operatora wykreowanych przez autora form. Nacisk na ten charakter twórczości posłużył do ukucia definicji „protohipertekstów”, opartych na koncepcji „leksji”² Rolanda Barthesa (szeregu krótkich, przylegających do siebie fragmentów – jednostek lektury (Barthes 1999b: 46-49))– autonomicznych fragmentów tekstu, z jakich skonstruowano chociażby *The Atrocity Exhibition* Jamesa Grahama Ballarda.

Hutcheon używa terminu „narracje narcystyczne” z powodu podjęcia tematu kwestii języka, jakim ten typ literatury się posługuje, a także uczynienia relacji autor–czytelnik głównym zainteresowaniem twórców z tego kręgu. John Barth wpisuje na etykietce: „literatura wyczerpania”. Każde z określeń kojarzyć się ma z transgresją; z zaznaczeniem granicy w celu przekroczenia jej. Tradycje literackie, którymi obudowują swoją interpretację twórczości Greenawaya, mają jeszcze jedną cechę wspólną – ich rozkwit nastąpił po II wojnie światowej. Aczkolwiek przytoczone tu opowiadania Borgesa powstały wcześniej (w latach dwudziestych – czterdziestych), zaś pierwszą powieść, zaliczaną do nurtu „nowej powieści” (*nouveau roman*), Nathalie Sarraute napisała w 1939 roku (*Les Tropismes*), modelowe dla każdej z grup teksty pojawiły się dopiero w latach pięćdziesiątych bądź sześćdziesiątych, w postaci twórczości Warsztatów Literatury Możliwej (Ouvroir de Littérature Potentielle – OuLiPo), postmodernistycznej prozy Vonneguta, Bartha, Pynchona, DeLillo i Nabokova oraz *nouveaux romanciers* pokroju Butora, Duras i Robbe-Grilleta.

Terminem *nouveau roman* jako pierwszy posłużył się autor *Gum* w wydanym w 1963 roku zbiorze *W stronę nowej powieści*, zbierając pod tym hasłem szereg właściwości (strategii) stosowanych przez pisarzy, takich jak intertekstualność, nieustanne przemieszczanie się pomiędzy poziomami tekstu i fikcji, brak komentarza bądź interpretacji przeżyć psychicznych. „Niemal każdy element zostaje funkcjonalnie wykorzystany w konstrukcji poszczególnych poziomów tekstu”, z kolei „ośrodkiem uwagi staje się proces kształtowania wypowiedzi literackiej bardziej aniżeli sama opowieść” (Cieślukowska 2006: 461-464). Zwraca również uwagę na to, że „jedna postać przywołuje różne skojarzenia z postaciami rzeczywistymi lub

² „Leksja raz będzie obejmować parę słów, to znów kilka zdań; zostało to podyktowane wygodą; wystarczy, by powstała dogodna przestrzeń obserwacji sensów; jej wymiar, określony empirycznie, zależec będzie od gęstości konotacji, która zmienia się w zależności od momentu tekstu” (Barthes 1999b: 48).

fikcyjnymi, z literatury, kultury, historii” (*ibidem*), co także w filmach Greenaway’a stanowi zaproszenie do poszukiwania Étienne’a-Louisa Boullée’go w Kracklicie (*Brzuch...*), Sei Shōnagon w Nagiko (*Pillow Book*), Eadwarda Muybridge’a w Oswaldzie i Olivierze Deuce (*Zet i dwa zera*), aczkolwiek nie bez ironii podminowującej ewentualne podobieństwa. Jeden z pierwszych komentatorów nurtu, Jean Ricardou, zacytowany w książce Ann Jefferson, postrzegał „nową powieść jako próbę subwersji konwencji, na mocy których odbieramy powieść jako kopię rzeczywistości, demonstrując, że «nowa powieść» w pierwszej kolejności skonstruowana jest z samego pisania wytwarzającego, zamiast kopiować, rzeczywistość” (Jefferson 1980: 4). Wypowiedź ta wydaje się być tylko nieznacznie zmodyfikowanym stwierdzeniem Italo Calvino, zauważającym w *Cybernetics and Ghosts*, że:

[...] pisarstwo przestało zawierać się w opowiadaniu, za to obecne jest w mówieniu, że się opowiada; z kolei to, co ktoś mówi, zostaje zidentyfikowane jako akt mowy sam w sobie. Podmiot psychologiczny zostaje zastąpiony lingwistycznym albo wręcz gramatycznym, zdefiniowanym poprzez rolę, jaką odgrywa w dyskursie (Motte 1998: 7).

Założone w listopadzie 1960 roku przez Raymonda Queneau oraz François’a Le Lionnaisa OuLiPo, gromadziło pisarzy, matematyków, wykładowców, patafizyków (*ibidem*: 1). Ich naczelną obsesją stała się rola stochastyki oraz kombinatoryki w tworzeniu tekstów, zwłaszcza ich wpływ na strukturę dzieła – a zatem systemy organizacji materiału literackiego, takie na przykład jak zakaz stosowania litery „E” u Georges’a Pereca w *La Disparition* (1969) bądź też odmienne pasjansowe ułożenia kart tarota w *Zamku krzyżujących się losów* Italo Calvino (1973). „Historia literatury zdaje się z premedytacją ignorować pisarstwo rozumiane jako praktyka, praca, zabawa”, oburzał się Perek, postulując jednocześnie nadejście epoki „sztucznych systemów, formalnych manieryzmów [...] składanek skompilowanych mocą maniakalnej erudycji, w których retoryczne wyczyny opisane są z podejrzaną pobłażliwością, bezużyteczną przesadą” (*ibidem*: 5). Ludyczne łamigłówki w znacznej mierze wpłynęły na Johna Bartha, w którego *Zagubionym w labiryncie śmiechu* natknąć można się na słowa z lukami do uzupełniania. Zabieg ten stwarza co najmniej kilka możliwych sposobów odczytania danego zdania.

Również przy omawianiu Greenawayowskiej *Wyliczanki* najczęściej zwracano uwagę na system organizacyjny materiału postępujący równoległe z fabułą. Obok trzech kolejnych morderstw mężów, finałowych samobójstw Smuta i sędziego Madgetta (koronera) w filmie zliczać można także ponumerowane elementy krajobrazu – od jednego do stu. Reżyser podobny zabieg stosuje w każdym filmie, komentując go właśnie w kategoriach – alternatywnej względem progresji fabularnej – metody porządkowania materiału; spuścizny OuLiPo. Tym samym sekwencja elementów nosi wciąż katalogowe fiszki, jak gdyby tuż po projekcji filmu rekwizyty miały zostać odniesione do magazynu. Jak pisze Brian Richardson w artykule *Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of Ulysses*,

[...] katalog ten posiada własną sekwencję, idącą od najbardziej naturalnych do najbardziej udziwnionych/nieprawdopodobnych uszeregowania, czyli od tych, które niezauważalnie towarzyszą postępowi fabuły, w kierunku tych, które w spektakularny sposób go wywracają (Phelan i Rabinowitz 2005: 168).

W ten sposób docieramy do postmodernistycznej gry językowej w literaturze, która próbuje przedstawić nieprzedstawialne (Lyotard 1979: 10, 39, 81). Metafikcyjność, czyli autoreferencyjny zwrot, to jedna z najważniejszych cech postmodernistycznych fikcji, podobnie jak fragmentaryczność, manipulowanie czasem przedstawionym, ujmowanie w narracji instancji autora oraz czytelnika, bogactwo i jawność intertekstualnych odniesień. Nie należy zapominać o często pastiszowym, a na pewno ironicznym charakterze tej literatury – właściwości, którą dzieli ona z czarnym humorem filmów takich jak *Brzuch architekta* oraz *Zet i dwa zera*. Podminowując to, co w terminologii Lyotarda nazywa się „wielkimi narracjami” przeszłości (dogmatyzm Autora, Historii, Nauki), postmodernistyczne fikcje, fikcje postkolonialne i magiczny realizm, często konotują tę samą intencję. Najistotniejszą cechą dzieloną z magicznym realizmem jest zrównanie ze sobą „realistycznego i magicznego spojrzenia na życie” (Bowers 2004: 2). Określenie wskazuje na trzy odmienne prądy w sztuce, między którymi nie ma jednak drastycznej różnicy w znaczeniu terminu. Są nimi: *magischer realismus*, opisujący nurt w malarstwie weimarskim lat dwudziestych, *lo real maravilloso*, związany z Ameryką Łacińską lat czterdziestych, oraz *realismo mágico*, opisujący literaturę fikcji „ujmującą magiczne zdarzenia wplecione w rzeczowy tok narracji” (*ibidem*: 2).

Od wybranych opowiadań Borgesa, powieści Marqueza i Salmana Rushdiego termin ten był w zasadzie ustalony, w przeciwieństwie do realistycznej fikcji, przyjmującej formę „bezpośredniej” prozy Henry’ego Jamesa, naturalistycznych powieści Émile’a Zoli, jak również szczegółowości Honoré de Balzaca oraz precyzji Gustava Flauberta. Z tym kontekstem wiąże się też pierwsze użycie terminu w paryskim periodyku „Le Mercure Français” (1826). W ogólnym pojęciu realizm jest wyrafinowanym, uzależnionym od *episteme* epoki wytworem, mającym przekonać czytelnika do „przezroczyistości” stylu pisarza, naturalności struktury narracji, psychologii postaci.

Realizm, jako metoda literacka, może być w pewnym sensie zdefiniowany jako samoświadomy zabieg, zazwyczaj w służbie moralnego przedsięwzięcia, jakim jest przekazanie prawdy i poszerzenie ludzkiej wrażliwości, sprawiający, że literatura wydaje się opisywać nie jakiś obcy język, ale rzeczywistość jako taką (cokolwiek by to miało znaczyć) (za: Welder 1995: 249),

pisze George Levine w tekście *The Realistic Imagination*. W swojej ostatniej książce – *Antinomies of Realism* – Fredric Jameson jest znacznie bardziej krytyczny. „Realizm [...] to hybrydyczna koncepcja, w której epistemologiczne dążenia (do wiedzy bądź prawdy), zamaskowane są jako estetyczny ideał” (Jameson 2013: 13-14). Pyta on o intencję zastosowania tej konwencji, która pod pozorem mówienia prawdy o społeczeństwie kryje odmienną ideologię. Natomiast jeśli od tego typu literatury oczekujemy satysfakcji estetycznej, przekonamy się, że dostarcza

jej nie co innego, jak tylko przestarzały styl i dekoracja (*ibidem*). Konstrukcja realizmu, który nie raziłby akademizmem i jednocześnie nie popadał w turpistyczną egzaltację, jest zadaniem najtrudniejszym – twierdził Flaubert. Zawsze istnieje też niebezpieczeństwo pomylenia reprezentacji z prezentacją, co też stanowiło jedną z najżarliwszych polemik na gruncie dokumentu filmowego, gdzie – z uwagi na aspekt rejestracji, instrumentalizm kamery filmowej, jak i częste stosowanie chwytów uwiarygodniających – jest to jeszcze prostsze do uzyskania czy też wytworzenia. Podczas gdy wielu twórców filmowych podchodzi do zagadnienia realizmu z rezerwą, Greenaway wyraża skrajną antypatię. Prawdopodobnie powodem są lata przepracowane w Central Office of Information, gdzie jego częstym zadaniem było podkładanie ścieżek z komentarzem pod sekwencje obrazów. Nic dziwnego, że jego pierwsze filmy przybrały formę podobnych produkcji, jednak dopełnionych o wiele bardziej absurdalnym, fantastycznym, a przede wszystkim humorystycznym komentarzem, dobranym do sekwencji ukazujących strumyki (*Z dziejów wodnych bryzgów*), wnętrza domu (*Okna*), sceny rodzajowe z prywatnego przyjęcia ogrodowego (*D jak dom*) czy też aparaty telefoniczne (*Drogi telefonie*). Historie te wydawały się wyciągnięte z jakiejś przepastnej mitologii, przykładem tych, które tworzył William Morris bądź John Ronald Reuel Tolkien, zaś miejscami ocierały się o fikcyjne historiograficzne analizy z opowiadań, jakie pisał Jorge Luis Borges. Jak uważał ten ostatni, „realizm jako projekt jest etycznie i epistemologicznie wadliwy, co tylko przysparza pytań na temat natury rzeczywistości i tego, w jaki sposób wydaje się nam, że ją rozumiemy” (Warnes 2009: 13). Model rzeczywistości wypracowany przez ten typ literatury, dla artystów spoza zakreślonego powyżej kręgu, był zwyczajnie niewystarczający.

Dla Greenawaya był on szczególnie nie do zaakceptowania. Jego postmodernistyczne, poststrukturalne gry demaskują sztuczność, zwracając uwagę na swoją „konstrukcję nośną”. Pozostają szczerze wobec widza, nieustannie kwestionując „cztery dogmaty kina”: ramę, aktora, kamerę, fabułę. Nawet jeśli odbywa się to na zasadzie iluzjonistycznego zabiegu (jak zdublowanie postaci z obrazu Fransa Halsa w kolorystyce wnętrza restauracji, szatach i pozach przyjętych przez siedzącą przy stole świętę Alberta Spiki w *Kucharzu, złodzieju, jego żonie i jej kochanku* [por. Johnson 2002: 27]), wyczulenie widza na podobne sztuczki pozbawi go jedynie naiwności, bynajmniej nie apetytu na dalszą część seansu.

Rozrysowywanie mapy

Jak ukazują to w swoich pracach pisarze związani z „nową powieścią”, grupą OuLi-Po, przedstawiciele XX-wiecznej prozy iberoamerykańskiej czy twórcy postmodernistycznych protohipertekstów pokroju Johna Bartha bądź Kurta Vonneguta, historię opowiedzieć można na wiele sposobów. Termin „metafikcja” wskazać ma na zestaw właściwości i taktyk, który w żadnym wypadku nie przekłada się na pojedynczy nurt w literaturze. Zarówno postmodernizm, strukturalizm, jak i barok pojawiają się

w tekście w formie dyrektyw a nie etykiet. Mają one pomóc w „rozrysowaniu” mapy obszaru, po którym poruszają się wymienieni artyści.

Wielowątkowe przeciężenie i nośnikowe rozkojarzenie twórcy *Pillow Book* stworzyło konieczność poszerzenia metodologii badań literackich (w szczególności podpierających się anglojęzycznymi publikacjami Lindy Hutcheon i Patricii Waugh z uwagi na szczegółowe omówienie *literatury* postmodernistycznej) o prace z zakresu szeroko rozumianego kulturoznawstwa, obejmującego dziedziny muzyki, gier, sztuk plastycznych. Kluczowe były również książki Amy Lawrence, zebrane przez Vernona i Marguerite Gras wywiady z reżyserem, studium motywów malarskich zawarte w książce Davida Pascoe, przegląd tematów w twórczości Greenawaya dokonany przez Alana Woodsa, a także inspirujące kompendium *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Zestaw ten uzupełnia szczupła, niemniej istotna książka Ewy Mazierskiej, której pomysł, by czytać filmy Greenawaya jako zbiorniki na sztukę i zarazem protokoły jej tworzenia, towarzyszył mi przez cały czas. *Atlas...* chciałbym traktować jako aktualizację tamtej pozycji, książkę, która zapewne sama będzie wkrótce potrzebowała uaktualnienia. Z pewnością niniejsza publikacja stanowi w jakimś stopniu wypadkową powyższych perspektyw, skoncentrowaną jednak na literackich podwalinach i inspiracjach dyskutowanej w nich twórczości. Z konieczności obrona perspektywa jest silnie poststrukturalistyczna; chyba jedyna, jaka pozwala na zarysowanie relacji pomiędzy składnikami (filmy, opery, książki, opowiadania, wystawy, instalacje, obrazy wykłady, performanse), jak i na poszukiwanie systematyki w rozległym uniwersum twórczości reżysera, bez obawy o powierzchowną replikację dzielonej przez jego bohaterów (o) błędnej logiki.

Badanie języka

Jednym z naczelnych zainteresowań autora *Wyliczanki* jest badanie „języka” kina. Choć Greenaway twierdzi, że „kino bezproblemowo można by było rozebrać na części składowe” (Willoquet-Maricondi, Alemany-Galway 2008: 307), nie zniechęca go to do badania właściwości literatury, teatru, malarstwa i muzyki właśnie na gruncie medium (choć nie tylko tam), do którego tak cynicznie się odnosi. Tym samym,

[...] różnorodność ujęć zagadnienia samoświadomości procesów językowych przyjmuje za swój temat zarówno owe procesy, jak i ich świadome użycie. Nacisk położony być może na olbrzymi potencjał słowa w kreowaniu światów, bądź też na nieadekwatność języka – jako środka komunikacji, poznania czy stworzenia – tak w sztuce, jak i w życiu (Waugh 2001: 104).

„Narracje” Greenawaya ukazują porażkę systemów wiedzy – stworzonych przez człowieka baz danych. Jak na ironię forma, którą przyjmują, najbliższa jest peanowi na cześć różnorodności, bogactwa, „barokowej” zmienności form i spektrum możliwości języka artysty. Autor *Kontraktu rysownika* nie jest pierwszym ani jedynym reprezentantem nurtu samoświadomej twórczości w kinie, obierającej za temat proces własnego powstawania. Znaczna część publikacji dotycząca Greenawaya

tłumaczy jego dorobek poprzez historię sztuk plastycznych i wykształcenie malarzkie, a zatem aspekt ten wydaje się przesłaniać potencjalne koneksje z literaturą. Sam Greenaway, w równej mierze co twórcą kina, tytułowany jest historykiem sztuk(i), cytującym i wchodzącym w „dialog” z ulubionymi malarzami. Nie mam zamiaru podważać tych opinii, jednak jego poglądy na sztukę, strategię jej tworzenia, jak i stosowane *chwyty*³ (w pojęciu rosyjskich formalistów, zabiegi formalne polegające na wydłużeniu i utrudnieniu czasu percepcji lektury), w tym samym zakresie wytłumaczyć można strategiami wytworzonymi przez wcześniej wskazane nurty literatury. Przypomnieć należy w tym miejscu filmy i książki Alaina Robbe-Grilleta, których struktura celowo zostaje zdeformowana przez narratora, a z którymi kontakt bazuje na „chłodnym”, intelektualnym dystansie oraz podnoszeniu kompetencji czytelnika w rozpoznawaniu ukonstytuowanych kulturowo (a także przez twórczość autora) form, jak też manipulowania nimi. Robbe-Grillet występuje tu nieprzypadkowo. *Zeszłego roku w Marienbadzie* (pisarz był autorem scenariusza i zarazem współtwórcą dzieła) było filmem, na który Greenaway powoływał się najczęściej w czasach realizacji swojego debiutu fabularnego; co więcej, ze względu na wrażenie, jakie wywarła na nim oprawa wizualna *Marienbadu*, reżyser zdecydował się na rozpoczęcie wieloletniej współpracy z operatorem filmu, stałym współpracownikiem Resnais’ego, Sachą Viernym. Stosowanie paratekstualnych komentarzy, włączanych w tok narracji filmowej, zainteresowanie symetrią i „przepisywaniem mitów”, jak również „nieskończonymi księgami”, a zatem medium „rozbijającym” własne ramy, odnaleźć można w filmach takich jak *Księgi Prospera*, *Kronika wypadków* oraz *Zet i dwa zera*. Rzecz jasna, to Borgesowska domena. Z kolei książki Italo Calvino problematyzują konstrukcję instancji – tak narratora, jak i czytelnika – a także zagadnienie możliwości ostatecznego poznania na drodze opisu. Zapraszają one do „środka” tekstu, uwodzą maestrią słowa, a w jednej z najśłynniejszych książek włoskiego autora, *Jeśli zimową nocą podróżny...*, autor „mianuje” czytelnika głównym bohaterem, prowadząc narrację w drugiej osobie. Publiczność u Greenaway’a także zostaje wpisana w ramę filmowego przedstawienia, jak gdyby reżyser odwracał lustro w kierunku sali kinowej. Iluzja ta często bywa stematyzowana i zaprezentowana w formie *trompe l’oeil* oraz *mise-en-abyme* (chwyty równie chętnie wykorzystywanych w książkach autora *Żaluzji*; mechanizmów powtórzenia świata przedstawionego wewnątrz diegezy), stanowi kolejną z metod służących przełamaniu konwencji przedstawiania i uwypuklania „narcystycznej” natury tekstu – tak literackiego, jak i filmowego.

Zarówno kino, jak i literatura omawianego rodzaju, w pierwszej kolejności zaabsorbowane są kwestią reprezentacji – jej reguł, swobód i ułomności. Pytanie, jakie zadać powinien czytelnik Michela Foucaulta, brzmiałoby: „kto i w jakim celu reprezentuje..?”, podczas gdy w tradycji pisarstwa realistycznego wierność

³ „Środkiem sztuki jest chwyt «udziwniania» rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudności i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien być więc przedłużony” (Burzyńska i Markowski 2007: 100).

przedstawienia wraz z intencjami twórcy leżałyby poza „kręgiem podejrzeń”. Sztuka postmodernistyczna („literatura wycieńczenia” w terminologii Bartha, metateksty, bądź „nowa powieść”) poprzez chwyt podwójnego rozbicia złudnego obiektywizmu (na przykład w formie apostrofy do czytelnika bądź zlikwidowania instancji wszechwiedzącego narratora) odsłania swój mechanizm. Tym samym sztuka zostaje zwolniona z bycia „oknem na świat, zwierciadłem rzeczywistości, ekranem duszy”, a staje się tylko tym, co przedstawia.

Dla postmodernistycznych artystów takich jak Robbe-Grillet i Greenaway, jedyną drogą wyjścia jest próba ujawnienia pełnego spektrum strategii – zaprezentowania wszystkiego, co ktoś widzi i wie, albo świadomości, że nie wie on i nie widzi wszystkiego. A zatem w celu przedstawienia sprzeczności i ograniczeń percepcji, wiedzy i reprezentacji (Willoquet-Maricondi, Alemany-Galway 2008: 135).

Dla Greenawaya akt ten jest apoteozą swobody. Wyzwoleniem artysty (bez pretensji do *auteuryzmu*) od mitów oryginalności i natchnienia, a tym samym od ciężących na nim „zobowiązań” wobec widza oraz Kina. W końcu przekształcanie tekstu w wielopoziomową układankę powinno nie tylko uczyć, ale i bawić.

Wcześniej, w kontekście eksperymentalnej prozy, mowa była o rewolucji już dokonanej. Należałoby się zastanowić, czy w roku 2014 powieści te postrzegane są jako sukces czy też porażka sprowadzająca je do właściwego latom sześćdziesiątym ekscesu formalnego? Ostatecznie nawet powieść hipertekstowa okazała się jedynie modą przypadającą na pierwszą połowę lat dziewięćdziesiątych. Hipertekstualizacja dorobku Greenawaya, której przykładem są *Walizki Tulse’a Lupera*, największy sukces odniosła w tradycyjnym medium – filmach kinowych. Nie dywagując nad odbiorem całości projektu (zarówno Luperowskiego, jak i „literatury wyczerpania”), obecność metatekstualnych chwytów (w terminologii Wiktora Szklowskiego) w strategiach utrudniania lektury we współczesnym kinie należy poczytać jako sukces. Autotematyczne zwroty oraz demaskowanie „silnika” opowieści w filmach takich jak *Wielkie piękno* (Paolo Sorrentino, 2013), *Nimfomanka* (Lars von Trier, 2013), *Wilk z Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), *Synekdocha, Nowy Jork* (Charlie Kaufman, 2008), bądź też *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) wskazuje na to, że wciąż walczy się za pomocą iluzji z codziennymi iluzjami. Pośród nich – z dogmatyzmem realizmu. Przekształcanie tekstu w wielopoziomową układankę, powtórzmy, ma nie tylko uczyć, ale i bawić. Z kolei wyrafinowana sztuczność przeciwstawiana „efektowi realności”, w czasach transparentności interfejsów i skrętnie ukrywanych algorytmów działania (metaforyczne „szwy”), odgrywa jeszcze istotniejszą rolę niż w czasach *Wyliczanki* bądź *Kontraktu rysownika*. Wtedy hiperrzeczywistość obecna była głównie w pismach Baudrillarda i w malarstwie fotorealistów w typie Chucka Close’a lub Ralpa Goingsa, zaś filmy nie inkubowały jeszcze w kilkumiesięcznej cyfrowej post-produkcji, zacierając finalnym efektem granicę między filmem aktorskim a animowanym.

Skoro metatekstualność jest z gruntu niekoherentna, a wręcz autodestrukcyjna, jak też projekt Greenawayowskiej wieży Babel miałyby się powieść? Czy nie jest ona już na wstępie skazana na upadek?

Upadek wieży Babel

Właśnie dlatego chciałem przyjrzeć się w książce siedmiu sprzecznym wewnętrznie strategiom, motywom, bądź chwytom, charakterystycznym dla twórczości reżysera. Pełniąc funkcję budulca Greenawayowskiej wieży Babel, dekonstruują jednocześnie odmienne sposoby przedstawiania. Z drugiej strony, przyczyniają się one do ponownego zdefiniowania ich funkcji w dziele, ale już w myśl osobistego „słownika” twórcy. Kategorie te są nieostre z kilku przyczyn. Przede wszystkim dlatego, że sam reżyser celowo zaciera ich granice. Instalacje przeradzają się w scenariusze i libretta, zaś obrazy i rysunki w filmy. Wokół każdego z głównych filmów Greenaway orbitują satelitarne krótkie metraże, dokumenty, wystawy, czy opowiadania. Artysta ten należy do obsesyjnych badaczy, którzy dany motyw bądź topos (form organizacji wiedzy, osobistych mitologii, historii reprezentacyjności w sztukach, pisma, wody, śmierci) analizuje na gruncie dostępnych mediów, a że Greenaway uważa się za artystę multimedialnego...

Dlatego też strukturę tej książki najbezpieczniej porównać do atlasu, złożonego z zazębiających się map, jakie ogląda widz *Spaceru przez H: Reinkarnacji ornitologa*. Na pewnym poziomie przedstawiają one topografie nauk (ścisłych i humanistycznych) wraz z ich „białymi plamami”, jednak ich kontury nanoszone są atramentem sympatycznym. Bez nich – w myśl mechaniki świata twórcy *Brzucha architekta* – nie obyłyby się żaden, sporządzany raz za razem, atlas. Kolejne rozdziały poświęcono problematyce: ramy i konwencji przedstawiania (*Mimetyzm w angielskim ogrodzie*); językowi, a także mowie (*W przepływie słów...*); figurze powtórzenia i wariacji (*Człowiek, który poznał samego siebie*); regułom gier, a w szczególności gier losowych (*Przekleństwo zmiennych reguł*); bazom danych oraz katalogom, jak również pokrewnym im systemom organizacji wiedzy (*Wszechświat, czyli biblioteka*); narracji przybierającej formę śledztwa prowadzonego w dziedzinie sztuki, podminowującego „triadę” kanonicznych składników kryminału – dowodu, dedukcji/indukcji i motywu (*Na tropie rzeczywistości*), a w końcu – krytyce, pozostawiającej „odciski palców” na interpretowanym dziele (*Światło tekstu, cień krytyki*). Finałowa refleksja skupia się na tym, czy przedstawione cechy składają się na koherentną wizję „dzieła totalnego”, czy też bliżej im do dzieł otwartych⁴ drugiego typu wedle klasyfikacji stworzonej przez Umberto Eco⁵. Twórczość Greenaway opisywana jest zazwyczaj w kategoriach tego pierwszego, podczas gdy jego samego przedstawia się jako „człowieka renesansu”. Już sama terminologia – jak pisała Ewa

⁴ „Pierwszy typ, zawdzięczający otwartość zniekształceniu reguł językowych, i drugi typ, cechujący się otwartością ze względu na fizyczną dynamikę elementów dzieła, gdzie ruchliwość części oraz zmiany w ich wzajemnym ułożeniu miały generować wielość znaczeń ułożeniu miały generować wielość znaczeń” (Białkowski 2006: 4-5).

⁵ „Utwór, który «sugeruje», przy każdej lekturze odradza się na nowo, wzbogacony o emocjonalny i intelektualny wkład czytelnika. Jeżeli prawdą jest, że lektura każdego tekstu poetyckiego, sprawia, iż nasz osobisty świat wewnętrzny dąży do koincydencji ze światem zawartym w tekście, to w dziełach poetyckich świadomie operujących sugestią autor stawia sobie za zadanie uaktywnić ów świat wewnętrzny odbiorcy, tak aby z głębi swojej istoty odpowiedział na przesłane w dziele wezwanie” (Eco 1994: 34).

Mazierska – przysparza problemów, ze względu na odmienne koncepcje *gesamtkunstwerku*.

Totalnym jest dzieło doskonałe, skończone i ostateczne – ujmujące całość czy istotę wiedzy, docierające do granic doświadczenia [...]. O tak rozumianej totalności nie świadczą też ewentualne zabiegi twórcy, by przekroczyć granice gatunkowe lub by w nowy sposób wykorzystać materię sztuki (Mazierska 1992: 19).

Zarówno filmy, obrazy, jak i przedstawienia Petera Greenawaya do takiego wymiaru zmierzają, mając jednak świadomość niedoskonałości swoich środków oraz tego, że cel może nigdy nie zostać osiągnięty. Literatura scharakteryzowanych w książce nurtów często przybiera formę otwartą, niedokończoną i niedokańczalną – *a work-in-progress*. Niczym filmowe księgi Prospera, postmodernistyczny charakter leży w ich „autorefleksyjności, [...] otwartym charakterze, oraz [...] porażce w próbach ukazania stabilnych obrazów lub odbić świata” (Willoquet-Maricondi, Alemany-Galway 2008: 196).

W jednym z wywiadów, udzielonych przy okazji promocji pierwszego fabularnego filmu, Greenaway wypowiada się na temat filozofii twórczej: „najpierw tworzy się indeksy i w oparciu o nie pisze się powieść” (za: Gras 2000: 16). Narracja jako procedura organizacji materiału literackiego w takim samym stopniu intrygowała autorów pokroju Umberto Eco, Italo Calvino, czy Robbe-Grilleta. Fascynacja ta staje się obsesją trojga bohaterów *Wahadla Foucaulta*, a wiele książek autorstwa francuskiego pisarza wydaje się możliwych do „rozebrania” na zestaw rekwizytów, czy też po prostu przedmiotów, jakie mogłyby się w zasięgu wzroku pisarza pracującego nad powieścią znaleźć. Ten obudowuje je historią, łączy nicią narracji. Pejoratywnie określony przez Petera Greenawaya „gawędziarz” starałby się zataić przed czytelnikiem decyzję o egzekwowaniu podobnej metody twórczej, bądź też uznałby ją za czynnik o marginalnym znaczeniu w procesie lektury. „Warsztat” traktowałby jak magik, strzegący sekretu swojej najlepszej sztuczki. Wyjawienie tej tajemnicy byłoby dla niego równie niewyobrażalne, co stworzenie atlasu rzeczy niestałych. Autor *Kontraktu rysownika* taki atlas „kreśli” już od ponad czterech dekad. Czas przyjrzeć się jego literackiej topografii.