

„Painting by Windows” albo estetyka *mise-en-page* w twórczości filmowej Petera Greenawaya

KONRAD CHMIELECKI

Odrzucona estetyka filmów Petera Greenawaya

Rozpatrywanie twórczości filmowej Petera Greenawaya w kontekście kina brytyjskiego wydaje się projektem ze wszech miar dyskusyjnym. Dokonania tego artysty bywały bowiem tendencyjnie pomijane w niektórych publikacjach dotyczących filmu brytyjskiego lat 90. Dla przykładu można podać książkę *Prosto z Piccadilly* Elżbiety Królikowskiej-Avis, w której nazwisko Greenawaya wymieniane jest jedynie zdawkowo, przy okazji omawiania produkcji filmowych lansowanych przez szacowny British Film Institute albo Palace Pictures¹. Przyczyn tego zjawiska należy poszukiwać w postawie brytyjskich krytyków i twórców kina fabularnego, według których styl pracy Greenawaya dalece odbiega od obowiązujących standardów produkcji filmowych.

Z jednej strony chodzi tutaj o genezę twórczości artysty, która wyrasta z całkowicie odmiennej formacji kina awangardowego, z drugiej natomiast o poetykę jego dzieł filmowych, które w ostentacyjny sposób odwołują się do malarstwa i sztuk pięknych². Ale przyczyn odrzucenia, z jakim bezustannie spotyka się twórczość Greenawaya, należy również upatrywać w odrębności estetyki proklamowanej przez twórcę. *Jego antyrealistyczna w istocie twórczość, mało dbająca o psychologię postaci (w tradycyjnym sensie) i niewiele więcej – jak się uważa – o emocje widza, jawi się zapewne jako wyzwanie i obraza zarówno dla angielskiej tradycji kulturalnej, jak i dla angloamerykańskiego stylu produkcji filmowej*³. Ta izolacja artystyczna znajduje podbudowę w charakterystycznej poetyce nadmiaru, kojarzonej z estetyką baroku albo manieryzmu, która nigdy nie zdomowała się w Anglii, głównie z powodów ideologicznych. Z tego właśnie powodu możliwość dotarcia do elitarniej publiczności angielskiej w przypadku twórczości Greenawaya staje się ograniczona.

W ustawicznych próbach akceptacji dzieła artysty nie pomaga również kontekst kina postmodernistycznego, w który wpisywana jest jego twórczość, ani też kojarzone z kulturą brytyjską cechy: czarny humor, ironia, dystans, zainteresowanie pejzażem. Sam twórca czuje się jednak Anglikiem, podkreślając, że nie wyobraża sobie życia poza Wielką Brytanią. Jednak to właśnie poza rodzinnym krajem najlepiej rozwija się twórczość Greenawaya, tam jest realizowana i tam znajduje zwolenników⁴.

Jak już wspomniałem, jednym z objawów opisanej odrębności artystycznej jest specyficzna estetyka filmów Greenawaya, która wciąż jest przedmiotem wielu studiów analitycznych. W tym eseju pragnę zaproponować jeszcze jeden model jej opisu. Model, który opiera się na założeniu, że filmy Greenawaya stanowią osobliwe przykłady dialektyki pomiędzy *mise-en-scène* („umieszczaniem na scenie”) a *mise-en-page* („umieszczaniem na stronie”).

Te dwie formy organizacji przestrzennej ruchomego obrazu stanowią podstawę wizualnej koncepcji filmów reżysera. Postawiona teza może okazać się istotna dla poszukiwań we wczesnej twórczości Greenawaya założeń formalnych, które doprowadziły go do estetyki jego późnych filmów. Biorąc pod uwagę całość ich struktury wizualnej, oprócz przestrzennych, trójwymiarowych elementów scenografii albo pleneru, w przekaz filmowy bezustannie wmontowywany jest płaski materiał ikonograficzny: rysunki, obrazy malarskie, mapy tworzone przez samego artystę, fotografie, znalezione dokumenty etc.

Wymienione elementy nie pojawiają bynajmniej incydentalnie, ale raczej organizują całą strukturę filmów, również od strony narracyjnej. Ma to miejsce na przykład w *Kontrakcie rysownika* (1982), w którym obecność rysunków w sferze wizualnej jest znakiem konfrontacji *mise-en-scène* i *mise-en-page*⁵. W tym kontekście również *A Walk Through H* (1978) stanowi jaskrawy przykład zderzenia narracji prowadzonej z *offu* ze szczegółową prezentacją elementów umieszczonych na mapach malowanych przez artystę i wystawianych w galerii jako dzieła sztuki. Natomiast w *Vertical Features Remake* (1978) „obraz” podzielony jest na 121 elementów w systemie 11x11. Jednak słowo „obraz” nie dotyczy tutaj bynajmniej ani pojedynczego kadru, ani ujęcia, ale filmu rozumianego jako całość zmontowanych ujęć. Przyjęcie takiego założenia powoduje, że film ten można rozpatrywać w kategoriach estetyki *mise-en-page* jako „gestu umieszczania” materiału ikonograficznego w wizualnej strukturze dzieła.

Estetyka powierzchni

Pod względem struktury dyskurs filmowy Greenawaya ogarnięty jest obsesją numerowania, liczenia i katalogowania. Być może wynika to z faktu, że artysta pracował w Centralnym Biurze Informacji (*The Central Office of Information*), w którym sporządzał statystyki na potrzeby propagandowe (mówiące np. o liczbie owczarków w Australii czy chińskich restauracji w Ipswich). Takie zestawienia przypominają jego późniejsze kreacje filmowe⁶. Fikcyjny *Institute of Reclamation and Restoration* z *Vertical Features Remake* przypomina wspomniane biuro.

Najbardziej znaczącym przejawem takiej obsesyjnej tendencji jest film *The Falls* (1980), który – zdaniem Lwa Manovicha – prezentuje logikę bazy danych⁷. Mimo kontrowersyjności przywołanego porównania trzeba przyznać, że dzieło to jest swego rodzaju egzemplifikacją aktu porządkowania wszelkich bytów powołanych w nim do istnienia. Artysta traktuje tutaj przekaz filmowy jako wewnętrznie podzielony „wizualny katalog”, określając go mianem *Encyclopedia Britannica*, aby w ten sposób podkreślić jego strukturę. Przed kolejnymi „rozdziałami” zamieszcza tablicę informującą, z którą częścią filmu mamy do czynienia. W konstruowaniu takich podziałów pomocne okazują się liczby, znalezione doku-

menty i fotografie, które Greenaway umieszcza w kadrze jak na stronie, tym samym traktując obraz jak powierzchnię.

Ten „wizualny katalog” podzielony na dwie części i 92 „rozdziały” wykorzystuje w wielu sekwencjach materiał, którego obecność świadczy o wykorzystaniu estetyki *mise-en-page*. W materiale filmowym artysta umieszcza różnorodny materiał ikonograficzny: zdjęcia, dokumenty, fragmenty listów, schematy przedstawiające ciało ludzkie, tablice rozkładów jazdy pociągów, mapy, reprodukcje obrazów malarskich etc., a także ilustracje z książki przedstawiające słynne „czerwone krzesło” z sekwencji oznaczonej numerem #43/44 (*Menenome & Olive Fallbutus*). Można postawić tezę, która daje się również uogólnić na inne krótko- i średniometrażowe filmy Greenawaya (*Dear Phone*, *A Walk Through H*, *Vertical Features Remake*), że film *The Falls* jest oparty na kontraście statycznej kamery rejestrującej trójwymiarową przestrzeń (*mise-en-scène*) i ruchomej, która ukazuje struktury płaskie⁸ (*mise-en-page*).

Bliższa analiza krótko- i średniometrażowych filmów Greenawaya wykazuje, że ruch jest w nich związany głównie z materiałem, który podlega procedurze *mise-en-page*. Artysta umieszcza w strukturze filmu, jak na płaskiej powierzchni strony, swe kolejne dzieła plastyczne. Bez znaczenia wydaje się fakt, czy powierzchnią jest biała ściana galerii, na której zostały powieszone jego prace w *A Walk Through H*, czy inna płaszczyzna – chodzi o zasadę, która mówi o nadrzędności form dwuwymiarowych nad trójwymiarowymi. Ta nadrzędność wydaje się też tematem filmu *Vertical Features Remake*, który ujawnia metodę budowania sekwencji montażowych w filmie dokumentalnym opartą na spekulacjach przeprowadzonych za pomocą wykresów, diagramów i schematów, a następnie ukazanych jako materiał ikonograficzny służący do rekonstrukcji zaginionego dokumentu Tulse’a Lupera.

Struktura dzieł Greenawaya i jego postawa twórcza domaga się również mediów interaktywnych: CD-ROM-u, a w dalszej konsekwencji również Internetu i rzeczywistości wirtualnej. W ostatnich latach artysta wielokrotnie wyrażał zainteresowanie możliwościami artystycznymi tych środków przekazu. CD-ROM – w sposób naturalny – łączy tekst i obraz, co stanowi niemal zasadę konstrukcyjną krótko- i średniometrażowych filmów Greenawaya, oraz „podskórnie” jest obecny w jego późniejszych dziełach. Ponadto medium to daje możliwości dowolnych połączeń zarówno kontrapunktowych, jak i równoległych⁹. Nic więc dziwnego, że CD-ROM wydaje się medium wręcz idealnym dla Greenawaya, niejako wynalezionym właśnie dla niego, *choć* (...) *jego eksperymenty z nielinearnymi, asocjacyjnymi, encyklopedycznymi formami przekazują ideę połączenia obrazu i tekstu, która powinna zostać ograniczona, ze względu na swoje wymagania, do „story-board” – tradycyjnego rozwiązania dla nowej technologii*¹⁰.

Drugim medium, które ostatnio w coraz większym stopniu przyciąga uwagę artysty, jest Internet. Jego ostatni projekt *The Tulse Luper Suitcase. A Personal History of Uranium by Peter Greenaway* (2003–2005) składa się z trzech filmów, książki, 52 odcinków serialu telewizyjnego, dwóch CD-ROM-ów i DVD oraz licznych stron WWW umieszczonych w Internecie (m. in. www.tulseluper.net). Artysta poszukuje w ten sposób nowego języka przekazu wizualnego, który jest multimedialną kombinacją mediów analogowych i cyfrowych: literatury, kina,

telewizji, CD-ROM-u i Internetu¹¹. Strategia Greenawaya polega więc na podziale informacji tak, by idealny widz mógł oglądać filmy, serial telewizyjny, zaopatrzyć się w CD-ROM-y i DVD, ale także przeglądać materiały w Internecie. W ten sposób artysta próbuje odnowić skostniałą tradycję kina i uczynić z medium pojmowanego jako autonomiczne i samowystarczalne projekt, który przyczyni się do zmiany obecnego stanu i jego wizerunku. Realizacja tak zakrojonego przedsięwzięcia dokonuje się przez zwrot w kierunku technik cyfrowych i rzeczywistości wirtualnej, która – zdaniem artysty – zapewni całkowitą swobodę twórczą¹². Takie myślenie o sztuce filmowej jest naturalną konsekwencją założeń wcześniej przyjętych przez artystę.

Począwszy od *A TV Dante: Cantos 1-8* (1985-1988) w twórczości filmowej Petera Greenawaya bardzo ważną rolę pełni estetyka powierzchni ruchomego obrazu, a w następnych filmach: *Death in the Seine* (1989), *Księgi Prospera* (1991), *M is for Man, Music, Mozart* (1991), *Darwin* (1992), *The Pillow Book* (1996), ujawnia się szczególnie „kult powierzchni” obrazowej, który pozostaje w zgodzie z paradygmatem filozoficznym Viléma Flussera¹³. Estetykę przekazu opartego na ciągłym inkrustowaniu obrazu filmowego wielopoziomową strukturą wizualną, w największym stopniu obecną w *The Pillow Book*, można rozpatrywać przy użyciu pojęcia *mise-en-page*, gdyż *płaszczyzna obrazowa przyjmuje na siebie funkcję aktywnej powłoki obrazowej, która – niczym strona książki – otwiera się na bogaty repertuar inscenizacji, wypierając prefilmowe „mise-en-scène” wewnątrz kadrowym „mise-en-page”*¹⁴. W ten sposób estetyka *mise-en-scène* zostaje zastąpiona przez estetykę *mise-en-page*.

W konsekwencji opisanych przemian Greenaway traktuje ruchomy obraz jako „aktywną powierzchnię”, czułą na mechanizmy percepcyjne widza. Natomiast przekaz filmowy, rozpatrywany w kategoriach „estetyki windowsów”, staje się wizualną transpozycją interaktywnej i wielopoziomowej struktury hipertekstu na układ analogowy, oparty na jednokierunkowej transmisji informacji wizualnych od nadawcy do odbiorcy¹⁵. Oczywiście medium filmowe na poziomie projekcji kinowej nie jest interaktywne, ale może proponować taki rodzaj odbioru w samej strukturze obrazowej. Takie procedury, ujmowane jako pre-interaktywne, zostały zapoczątkowane przez medium telewizyjne i wideo, a obecnie zostały znacznie pogłębione z racji tego, że film coraz częściej korzysta z różnych programów (*software*) i interfejsów (*hardware*) komputerowych i staje się – w dużym stopniu – również pre-interaktywny.

Takie struktury organizacji komunikatu wizualnego dają o sobie znać w późnej twórczości filmowej Greenawaya, a estetyka przekazu opartego na wymienionych procedurach zawiera:

- „aktywną powierzchnię” rozumianą jako „proces designu”, który zrywa z Bazinowską ideologią reprezentacji¹⁶ (Określenie „aktywna” odnosi się tutaj zarówno do otwartości i podatności na zmiany oraz transformacje wizualne, jak również do pre-interaktywnego sposobu reagowania na mechanizm percepcji widza, kierujący jego postrzeganiem w taki sposób, aby uzyskać rodzaj dialogu i wymiany informacji.);
- elementy pisma, kaligrafii albo faktury obrazu malarskiego nałożone (inkrutowane) na kadr filmowy za pomocą cyfrowego paintboku, który – *jak sugeruje jego nazwa – łączy instrumentarium elektronicznego tworzenia obrazów z na-*

rzędziami tradycyjnymi: ołówkiem, paletą i pędzlem i – tak samo jak one – stwarza możliwość nadawania jego wytworom indywidualnego charakteru¹⁷;

- wirtualne okienka, które rozbudowują i rozcłonkowują powierzchnię obrazu na wiele warstw i mniejszych podjednostek, co powoduje, że przekaz ten uzyskuje strukturę wizualnie porównywalną do schematu albo „obrazu” hipertekstu.

Wszystkie wymienione elementy spojone w integralną całość pozwalają widzieć w tak ukonstytuowanym przekazie strukturę „elektronicznego palimpsestu”¹⁸ opartą na estetyce *mise-en-page*. Na marginesie przypomnę tylko, że w tym kontekście *mise-en-page* odnosi się do procedury „umieszczania na stronie” obrazów albo tekstów, która funkcjonuje w programach komputerowych. Estetyka *mise-en-page* jest tutaj rozumiana jako wariant estetyki powierzchni, która jest odpowiedzialna za wewnętrzne transformacje, integrację technik pisania z elektronicznymi metodami tworzenia obrazów, powodującymi, że przekaz filmowy nabiera pod względem wizualnym cech struktury hipertekstowej, czyli staje się niejako pre-interaktywny.

Estetyka „aktywnej powierzchni”

Ruchomy obraz w *A TV Dante* ma kilka cech pozwalających opisać go jako przykład estetyki „aktywnej powierzchni” rozumianej jako wariant estetyki *mise-en-page*. Przede wszystkim sfera wizualności jest oparta na wykorzystaniu obrazu telewizyjnego (video). Greenaway wychodzi z założenia, że jego podstawową zasadą jest ustawiczne prezentowanie powierzchni obrazowej, która wychodzi od przedstawień mimetycznych i zmierza w kierunku abstrakcji, rozplywając się w magmie pulsujących na ekranie pikseli.

W tym kontekście estetyka „aktywnej powierzchni” mieści się w zakresie estetyki obrazu wideo. Jakkolwiek określenie to wydaje się wątpliwe, gdyż nie wiadomo, czy chodzi o obraz analogowy, czy cyfrowy, to jednak warto podkreślić, że wideo ma własną specyfikę, która daje się ująć w kilku paradygmatach wyznaczających zasady konstruowania przedstawień obrazowych tego typu. Autorzy *A TV Dante* (Greenaway zrealizował go wspólnie z Tomem Phillipsem) próbują wykorzystać tę specyfikę na zasadzie ciągłego pobudzania „aktywnej powierzchni” obrazowej do transformacji i generowania nowych form wizualnych na bazie rejestrowanych obrazów. Ta procedura ujawnia zasadę, która odróżnia obraz wideo od filmowego opartego na reprodukcji fotograficznej i uznającego prymat estetyki *mise-en-scène* nad estetyką *mise-en-page*. Aktywny „surface” sprawia, iż to sam obraz, podporządkowany swoistej dramaturgii powierzchni, awansuje do rangi przedstawienia¹⁹.

W *A TV Dante* spotykają się i konfrontują obrazy pochodzące z różnych generacji oraz typów dyskursu, tworząc rodzaj intertekstualnej-intermedialnej „wizualnej encyklopedii”. *Uniwersum „A TV Dante” to rzeczywistość „a posteriori”, już zobaczona, zarejestrowana i skatalogowana według potrzeb widowiska. Jest to rzeczywistość poddana petryfikującemu działaniu obrazu*²⁰. W ten sposób „aktywna powierzchnia” staje się siłą sprawczą koegzystencji obrazów filmowych, telewizyjnych, wideo, cyfrowych i ultrasonograficznych w ramach jednego przekazu. Ale oprócz tego staje się też podstawową „siłą sprawczą” bezustannych

transformacji, które dokonują się przed oczami widzów. Wydaje się, że podatność obrazu wideo na zmiany została wykorzystana w *A TV Dante* jako podstawowy środek wizualnego wyrazu.

W tym przypadku estetyka *mise-en-page* opiera się na najbardziej rozpowszechnionym, ale być może znacznie strywializowanym przez różne odmiany *digital cinema*, mechanizmie morfizacji (*morphing*), pozwalającym na płynne, *nieomal chirurgicznie sterylne przechodzenie z jednej postaci obrazowej na drugą*²¹. Ten mechanizm *mise-en-page*, „umieszczania na stronie”, został wykorzystany m.in. w takich filmach, jak: *Terminator 2: Ostateczna rozgrywka* (reż. James Cameron, 1991)²² i *Maska* (reż. Chuck Russell, 1994) oraz w teledyskach: *Black or White* (reż. John Landis, 1992) i *Ghosts* (reż. Stan Winston, 1996), aż w końcu stał się bardzo preferowaną techniką we wszelkich horrorach²³.

Greenaway stara się pójść inną drogą, posługując się zasadą morphingu dokonuje w przekazie filmowym dużych zmian na poziomie montażu. Połączone obrazy przenikają jedno w drugie, jakby zostały pozbawione łączników montażowych; obserwujemy bezustannie te same plany – półzblżenia, które wypełniają transformowane obrazy i („gadające głowy”) aktorów recytujących tekst *Boskiej komedii*. Przywołana formuła wizualna jest typowa dla telewizyjnej formy przekazu. W konsekwencji zabieg ten spowodował, że Greenaway był bardzo rozczarowany sposobem, w jaki jego dzieło wkroczyło w przestrzeń odbioru telewizyjnego²⁴.

Obraz poddany procesowi morfizacji to jawny przykład albo *rezultat inżynierii obrazowej – najwyższy stopień „nowego kultu powierzchni”, a zarazem hybryda „in statu nascendi”*²⁵. Mechanizm ten powoduje, że mamy do czynienia z dwoma przeciwstawnymi procesami reprodukcji i symulacji jednocześnie na siebie nałożonymi i poddanymi procesowi obrazowania, który zawiera kolejne fazy przekształceń i transformacji, objętych formułą przejścia od *mimesis* do *simulacrum*. Konsekwencją tak pojętej morfizacji jest kolejny aspekt estetyki *mise-en-page*, który można określić jako warstwową budowę obrazu wideo. Przy analizie tego zjawiska warto się odwołać do *Czwartego wymiaru* (1988) Zbigniewa Rybczyńskiego, który unaocznia aspekt sukcesywności i procesualności przestrzeni obrazu wideo. *Temporalizacja przestrzeni (i równoległy wobec niej proces spacjiacji czasu) (...) osiągają tutaj postać ekstremalną. Materia w „Czwartym wymiarze” jest skrajnie plastyczna. Nic nie zachowuje stałości kształtów. Nieustanne transformacje i zmienność to jedyna trwała właściwość tego świata*²⁶, który – zdaniem Ryszarda W. Kluszczyńskiego – przyjmuje w tej sytuacji znamienne cechy w pełni autonomicznego wirtualnego uniwersum.

Warstwowa budowa jest właściwością obrazów bitmapowych, składających się właśnie z owych warstw (*layers*), które nie stanowią jednolitego *continuum*. *Obrazy bitmapowe pozwalają operatorom na ułożenie elementów obrazu warstwowo i na wykonanie osobnych operacji na każdej z warstw*²⁷. Taka sytuacja jest przedstawiona w *Czwartym wymiarze* Rybczyńskiego, w którym ruch dokonujący się „wewnątrz obrazu” staje się prowokacją do odkrywania kolejnych jego warstw. Ta struktura powoduje, że stosunki czasowo-przestrzenne podlegają znacznej modyfikacji i transformacji. Czas staje się tutaj częścią przestrzeni, która z kolei ujawnia nierozzerwalny z nim związek. W tych dwóch procesach temporalizacji przestrzeni i spacjiacji czasu widać również podstawowe cechy obrazu wideo.

W *A TV Dante* opisane przemiany zachodzą na innej zasadzie – kolejne warstwy są tutaj pobudzane do ciągłej transformacji przez aktywny *surface*. Ponadto struktura ta ujawnia swą złożoną budowę przez ciągłe przenikanie i nakładanie na siebie kolejnych faz przekształcanego obrazu. Te formy są pobudzane i wygaszane dzięki bezustannie eksponowanej powierzchni. W tym przypadku można mówić o jeszcze jednym wymiarze temporalizacji przestrzeni, opartym na procesie inkrustacji – morfogenetycznej formie obrazu. *Analityczne ujęcie jego elementów formalnych w linie pozwoliło na jego ściślejsze kontrolowanie. O ile obraz fotograficzny i filmowy może być opracowywany tylko na poziomie całych planów lub fragmentów planów (collage, wycięcie, maskowanie, kolorowanie, obróbka chemiczna czy też oddziaływanie na samą wiązkę światła podczas robienia odbitek lub podczas ujęcia), o tyle obraz elektroniczny kontroluje się i przetwarzając na poziomie linii. To kontrolowanie (...) umożliwia bardzo subtelną obróbkę obrazu. Formy i kolory, analizowane, wyodrębniane przez linię, filtrowane przez splot, będą traktowane jak same wydzielinę czasu: formy – czasy, kolory – czasy o niezwyklej płynności*²⁸.

Opisany przez Edmonda Couchota proces daje zauważyć się w *A TV Dante*, kiedy obrazy miękko się przenikają, przechodzą jedne w drugie, lub wygaszane i pobudzane przez aktywną powierzchnię pojawiają się i znikają, jakby były udziałem jednego *continuum* obrazowego, które kolejno ujawnia swe części. Dzięki temu zabiegowi funkcje montażu zostają praktycznie zniesione na poziomie wizualności, a jego rolę przejmuje „aktywna powierzchnia”, odpowiedzialna za pojawiające się transformacje obrazowe. Trzeba tu oczywiście zaznaczyć, że montaż jako taki nie zostaje wyeliminowany, a jedynie podważeniu podlega jego funkcja. Opisane modyfikacje języka filmowego mają wpływ na przeobrażenia struktury przekazu w *A TV Dante*. Ważnym aspektem wydaje się pojedyncze albo podwójne obramowanie „okienka”, które tworzy się w wyniku usytuowania go w centralnej części kadru. W ten sposób powstaje telewizyjne *tableau*, a gest jego umieszczenia odbywa się na zasadzie *mise-en-page*. Ta struktura obrazowa umożliwia kategoryzację filmowej diegezy w porządku medium telewizyjnego²⁹.

Estetyka pisma i kaligrafii

Cyfrowy *graphic paintbox* łączy tradycyjne narzędzia (ołówki, pędzel) z elektronicznymi metodami tworzenia obrazów i oferuje szczególną estetykę opartą na indywidualnym charakterze pisma albo obrazu malarskiego. Z jednej strony ta metoda umożliwia wizualizację pisma wykorzystującą metodę elektronicznej kaligrafii, a z drugiej fakturę obrazu malarskiego, która sprawia wrażenie, że jest on niejako malowany „elektronicznym pędzlem”.

Te dwa aspekty są bardzo dobrze widoczne w *M is for Man, Music, Mozart*. Film ten obrazuje proces wizualnej estetyzacji pisma i kaligrafii, który świadczy bardzo dobitnie o szerokim wykorzystywaniu metody *mise-en-page* w twórczości filmowej Greenawaya. Pismo umieszczane w kadrze filmowym, bez względu na to czy nakładane za pomocą elektronicznego narzędzia, czy w inny sposób, za każdym razem świadczy o traktowaniu ruchomego obrazu jako strony. *M is for Man, Music, Mozart* jest więc przykładem tego, w jakim stopniu przekazy tworzone przy udziale nowych mediów rozwijają się pod presją pisma, tekstu i logo-

wizualności³⁰, ale również pokazuje, w jaki sposób taka presja może być wykorzystywana jako środek wyrazu, który ma duży wpływ na efekt wizualny.

Greenaway traktuje słowa, pismo, a także kaligrafię, czyli sposób, w jaki zostają one zapisane, jako przedstawienie obrazowe. W jego filmach ręcznie pisane litery pojawiają się często. Dość przypomnieć czołówkę *Kontraktu rysownika*, w której tytuł filmu i nazwiska aktorów są stylizowane na odręczne pismo, bardzo starannie i płynnie kaligrafowane. Gest zapisywania słów na papierze staje się w filmach Greenaway'a ważnym środkiem wyrazu, który podobnie jak rysowanie czy malowanie wchodzi w zakres umiejętności artysty.

W jego późnym okresie twórczym środek ten nabiera szczególnego znaczenia. O ile w odniesieniu do *M is for Man*, *Music*, *Mozart* można mówić o „estetyce pisma”, to w *The Pillow Book* pojawia się „estetyka kaligrafii”, gdyż pokrywanie ludzkiego ciała pismem zostaje tutaj podniesione do rangi tworzenia dzieła sztuki. Wymienione pojęcia znajdują głębszy i szerszy kontekst teoretyczny właśnie w estetyce *mise-en-page*, bo czymże jest pismo, jak nie umieszczaniem liter (znaków wizualnych – w przypadku kaligrafii) na stronie.

Estetyka *mise-en-page*, rozumiana jako ewokowanie na ekranie przedstawień wizualnych pisma i kaligrafii, jest więc cechą charakterystyczną stylu wizualnego późnych filmów Greenaway'a. Zadziwia w nich różnorodność tego rodzaju przedstawień: od ręcznej, animowanej analogowo postaci pisma, aż po znaki zapisywane elektronicznym piórem w cyfrowym paintboksie. Pismo i kaligrafia urastają tutaj do rozmiarów wizualnego „spektaklu słowa”, który ma wewnętrzną dramaturgię, doskonale zsynchronizowaną z muzyką Michaela Nymana i stopioną z tkanką obrazową w nierozzerwalną całość.

W tym kontekście nie dziwi zwrot artysty ku kaligrafii (*The Pillow Book*), gdyż znaki chińskie (japońskie) są w gruncie rzeczy uproszczonymi obrazkami. Greenaway zawsze podkreślał wizualność pisma. W wypowiedzi na temat możliwości cyfrowego paintboxu zwraca uwagę, że staje się on dogodnym narzędziem kadrowania (*framing*) i tworzenia obramowania (*re-framing*) motywu wizualnego, ale również dzięki niemu dokonuje się szczególne przejście, które artysta określa jako *słowa tworzące teksty, teksty tworzące strony, strony tworzące książki, z których wiedza jest produkowana w postaci form obrazowych*³¹.

W przedstawionej formule mieści się estetyka *mise-en-page* i szczególne myślenie o dziele filmowym jako rodzaju książki tworzonej za pomocą obrazowych i piktograficznych form pisma przedstawiającego rzeczy i zdarzenia. Taka estetyka, rozwijająca się w ścisłej zależności od paradygmatu logowizualności, tworzy z pisma i kaligrafii wizualny środek wyrazu.

Opisana prawidłowość, ujęta w ramy idei elektronicznego „pisma-obrazu”, daje się zauważyć w *M is for Man*, *Music*, *Mozart*. Jednak idea ta ulega tutaj daleko posuniętemu rozwarstwieniu. Pismo pojawia się w wielu zmultiplikowanych formach, tworząc wielopoziomowy komunikat, niezwykle skomplikowany, który można porównać do przedstawień o strukturze obrazowych *plateaux*. Tekst piosenki śpiewany przez aktorkę jest tutaj symultanicznie zapisywany na ekranie, a następnie pojawia się on, w górnej części kadru, jako strumień pisma, który przepływa powoli od prawej do lewej. W ostatniej części filmu ten sam tekst znów widzimy w formie wykaligrafowanych napisów na kartkach, które trzymają aktorzy zgromadzeni w amfiteatrze.

W *M is for Man, Music, Mozart* oprócz napisów, podpisów i zapisów mamy również do czynienia z ruchomym „pismem iluzorycznym”, które jest *oparte na cieniowaniu, niczym współczesny skiagraf (cieniopis) rekompensujący sobie ubytek światłocienia w kinie elektronicznym pismem cieniowanym*³². W tym kontekście warto również zwrócić uwagę, że Joachim Paech, opisując status „obrazu-pisma” (*Bilder-Schrift*) stwierdził, że posługiwanie się elektronicznymi narzędziami prowadzi do *zniesienia różnicy między obrazem a pismem na rzecz zdigitalizowanego obrazu-pisma*³³.

Późne filmy Greenawaya wydają się wyjątkowo dobrym potwierdzeniem tej tezy. Różnica pomiędzy pismem a obrazem zostaje w nich zatarta na rzecz cyfrowych form „obrazu-pisma”, które – w tym przypadku – wydają się podstawowym środkiem przekazu komunikatu wizualnego. Na potwierdzenie tej konkluzji przypomnę jeszcze sekwencję przedstawiającą inskrypcję na bramie piekielnej w *A TV Dante*. Kiedy aktor wypowiada słowa: *Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją*, słowo *hope* (nadzieja) pojawia się na pierwszym planie: zostaje zapisane na bramie piekielnej „elektronicznym piórem”, a następnie zamazane. Taki sam gest powtarza się kilkanaście razy, ale za każdy razem słowo „nadzieja” występuje w innym języku. Przez cały czas trwania tego procesu inskrypcje na bramie piekielnej są widoczne na ekranie, tyle że zmieniają kolor, nabierając odcieni coraz intensywniejszej czerwieni.

Opisana sytuacja jest wynikiem głębszej zmiany, która odcisnęła piętno na późnych filmach Greenawaya. Pod koniec XX wieku w przekazach audiowizualnych pojawia się informacja cyfrowa zapisywana w postaci pisma. *Słowo – pisane wybraną czcionką, utrwalone na dyskietce bądź twardym dysku, wyświetlone na monitorze – uzyskało nową postać materialną. (...) Rozkwit słowa pisanego na ekranach komputerów osobistych sprzyjał uwyrażnieniu różnic między „piśmiennością pierwotną” a „piśmiennością wtórną”. Pismo, zwłaszcza odręczne, jest zindywidualizowane, sprzęgnięte z konkretną osobą. Pismo każdego człowieka ma szczególny charakter, pewne cechy formalne i językowe*³⁴.

W filmach Greenawaya pojawia się zarówno pismo zindywidualizowane, odręczna kaligrafia naniesiona za pomocą cyfrowego paintboku na kadr filmowy, co nadaje mu status wizualnej strony w idei filmu-księgi albo w postaci zapisanych na papierze dokumentów również przeniesionych na powierzchnię kadru techniką paintboku. W tym przypadku „estetyka pisma” albo „estetyka kaligrafii” łączy kilka generacji tego medium, koegzystujących w przestrzeni jednego przedstawienia wizualnego. W ten sposób obraz i pismo ujawniają wspólną genezę znakową. Nowe media audiowizualne reaktywizują opisaną tradycję. David Bolter zauważa, że w wirtualnych przestrzeniach hipertekstu pojawił się nowy rodzaj pisma, który jest jednocześnie wizualnym typem komunikacji werbalnej³⁵. Ten szczególny rodzaj typografii, wymykający się dotychczas regułom lingwistyki, otwiera nową perspektywę pojmowania hipertekstu albo inaczej – staje się początkiem hipermedium, bo taką nazwę proponują teoretycy dla tego nowego środka przekazu, w którym dokonuje się integracja planu werbalnego, wizualnego i dźwiękowego w obrębie sfery widzialności ekranu³⁶.

W filmach Greenawaya „estetyka pisma” polega na przywoływaniu jego kolejnych generacji związanych z mediami, które wykorzystywały pismo. W *Death in the Seine* ręcznie kaligrafowane imiona i nazwiska topielców wyłowionych

z Sekwany zostają zapisane w „okienku” na ekranie, a następnie pojawiają się na kartkach przywiązanych do ich ciała. Oprócz tego ręcznie kaligrafowane dokumenty z okolicznościami zgonu ofiar stanowią „korpus wizualny” i za pomocą paintboksów są inkrustowane na kadrach filmowych lub w postaci „przeźroczystej” wypełniają ich przestrzeń.

Takie zabiegi dają się zauważyć również w *Księgach Prospera*. Film ten rozpoczyna się ujęciem, w którym widać stronę pergaminu z odręcznie zapisywanym tekstem i rękę dokonującą tej czynności. Następnie to samo pismo powraca w tytułach kolejnych ksiąg ukazywanych na ekranie: *A Book of Water*, *A Book of Mirrors*, *A Books of Colours* etc., nie wspominając już o elementach ręcznego pisma na ich stronach. Podobna sytuacja ma miejsce podczas zapisywania słowa *Boatswain*, które otwiera oryginalny tekst *The Tempest* Williama Shakespeare’a, najpierw na owym pergaminie, a potem, dzięki płynnemu przenikaniu, w przestrzeni kadru filmowego. Ten gest okazuje się początkiem ręcznego przepisywania tekstu, jednocześnie wypowiedzianego przez narratora i Prospera. W *Księgach Prospera* słowa-obrazy przestają reprezentować przedmioty, do których odsyłają, gdyż same stają się nimi i prezentują się na ekranie podobnie jak inne przedmiotowe elementy *mise-en-scène*³⁷. W ten sposób przekaz wizualny, którym posługuje się artysta, rozszerza swe granice.

W *The Pillow Book* oryginalne strony książki, o tym samym tytule – *Notatnika osobistego* Sei Shônagona, *alter ego* bohaterki filmu, Nagiko, zostają nałożone na obraz filmowy jak swego rodzaju „korpus wizualny” miękko przenikający przez jego przestrzeń i tworzący w niej zapisane w kolumnach pismo. W ten sposób ruchome obrazy, inkrustowane kaligraficznym pismem, zaczynają pełnić funkcję strony, na której artysta umieszcza tekst i wykadrowane w „okienkach” obrazy. Estetyka *mise-en-page* jest tutaj zasadą konstrukcyjną, która doprowadza do tego, że przestrzeń pozakadrowa może być zredukowana praktycznie do zera, podobnie jak głębia ostrości, a także samo pojęcie planu filmowego, gdyż *wszystko zostaje wyparte przez nałożone na siebie obrazy-fiszki skierowane do środka obrazu. Jeszcze dalej w tym względzie zmierza „inkrustacja” dokonująca kombinacji dwóch fragmentów obrazu różnego pochodzenia, tak iż jeden z nich zaczyna wypełniać drugi*³⁸.

Bohaterowie *The Pillow Book* traktują swoje ciało jak stronicę książki. Podobnie postępuje Greenaway z obrazem filmowym, w którym opisana inkrustacja odbywa się również za pomocą cyfrowego paintboksów: kadr filmowy zostaje pokryty pociągnięciami „elektronicznego pędzla”, a aktorzy wkraczają albo zostają umieszczeni na powierzchni tak przygotowanego dzieła malarskiego. Ich ruch, elektronicznie animowany – jak w *Księgach Prospera* – pozostawia ślady swych kolejnych faz, tak jakby był „malowany” na powierzchni kadru filmowego.

„Estetyka pisma” i „przestrzeni malarskiej”, w której zostają umieszczeni aktorzy, jest podstawową zasadą konstrukcyjną przedstawień wizualnych w późnych filmach Greenawaya. Artysta nakłada na siebie obrazy zarejestrowane analogową kamerą i malarski „korpus wizualny”, tworzony tradycyjnym pędzlem, który następnie zostaje poddany animacji komputerowej w cyfrowym paintboksie i idealnie zsynchronizowany z ruchami aktorów. Ta metoda powoduje, że *de facto* obserwujemy jednocześnie ruchy aktorów i animowanego korpusu nało-

żone na siebie, wzajemnie się przenikające i dzięki ustawicznemu wygaszaniu jednej oraz drugiej formy wizualnej wzajemnie się wymieniające.

W opisywanych obrazach relacje intermedialne ujawniają się bardzo silnie. Z jednej strony animowany „korpus wizualny”, tworzony za pomocą tradycyjnych narzędzi, powoduje, że obcujemy z przedstawieniem „malarskim”, ale wprowadzenie w jego przestrzeń poruszających się aktorów diametralnie zmienia sytuację, gdyż w tym momencie nie jesteśmy już w stanie rozdzielić przedstawienia „malarskiego” od „filmowego”. Podstawowa różnica między nimi polega bowiem na braku ruchu w jednym z nich. W filmach Greenawaya te dwie formy wizualne, pochodzące od różnych mediów, stapiają się w jedno *continuum* obrazowe, które dzięki swej fakturze bezustannie demonstruje fakt, że zostało stworzone za pomocą tradycyjnych narzędzi (są to oryginalne prace malarskie artysty poddane animacji w paintboksie).

W tym kontekście szczególnym przykładem opisanych relacji intermedialnych okazuje się film *Schody* (1987) Rybczyńskiego, w którym grupa turystów amerykańskich została niejako „umieszczona w ciele” filmu *Pancernik Potiomkin* (1925) Siergieja Eisensteina. Tutaj sprawa jest bardziej globalna; już nie tylko pojedynczy kadr filmowy, ale cała sekwencja, nakręcona na słynnych schodach odeskich, jest traktowana jako strona. Przywołana praca uwidacznia problem, który w przewrotny sposób łączy eksperymenty Greenawaya, podejmowane przy użyciu cyfrowego paintboks, z technologią *blue box*, wykorzystywaną przez twórcę *Schodów*. W jednym i drugim przypadku aktor filmowy, traktowany jako „tworzywo wizualne”, staje się postacią drugorzędą, marginalną, podporządkowaną całościowej strukturze obrazu, a nie narzucającą tę strukturę, przedmiotem pomiędzy innymi przedmiotami tworzącymi skomplikowaną sieć współzależności i napięć organizujących plastyczny i fabularny (jeśli takowy istnieje) porządek kreowanego świata³⁹.

Estetyka *mise-en-page* pojawia się również w pracach plastycznych Greenawaya, szczególnie tych, które wykorzystują cyfrową technologię tworzenia obrazu. W 1998 roku ukazał się album pt. *100 Allegories to Represent the World*, który zawierał prace przedstawiające fotografie analogowe poddane kompleksowej obróbce cyfrowej (*computer-generated imagery*)⁴⁰. Efekt tych zabiegów wyraźnie uwidacznia opisane powyżej problemy wzajemnych relacji różnych form pisma i elementów wizualnych we wspólnej przestrzeni obrazowej. Takie dzieła uświadamiają, po raz kolejny, jak szerokie mogą być relacje intermedialne zainicjowane przy użyciu techniki cyfrowej wykorzystującej estetykę *mise-en-page*. Jako przykład na poparcie tego wniosku można podać pracę *Icarus* (1998), w której tło stanowi „wizualny korpus” nałożony za pomocą paintboks na obraz filmowy w jednej z sekwencji *Ksiąg Prospera*.

„Estetyka windowsów”

Estetyka *mise-en-page* może być również ujęta w formułę „estetyki windowsów”. W *Księgach Prospera* Greenaway tworzy obrazy w obrazach, relatywizując pojęcie ramy kadru filmowego⁴¹. Centralnie umieszczone, na zasadzie *mise-en-page*, „okienka” swoją wielkością wypełniają większość kadru w ten sposób, że obraz, w którym się znajdują, stanowi ich ramę. Intertekstualne, prze-

strzenne i czasowe relacje między „okienkiem” a obrazem, w którym zostało ono umieszczone, mają podstawowy wpływ na tworzenie się struktur formalnych nowego języka filmowego. W jednym z wywiadów Greenaway wyznaje: *Nadzieję dla kina dostrzegam w technice, którą zaczyna posługiwać się telewizja: w obrazie elektronicznym, „high definition”, grafice komputerowej. (...) Mam nadzieję, że „A TV Dante” i „Księgi Prospera” są jakąś próbą stworzenia nowego języka kina*⁴².

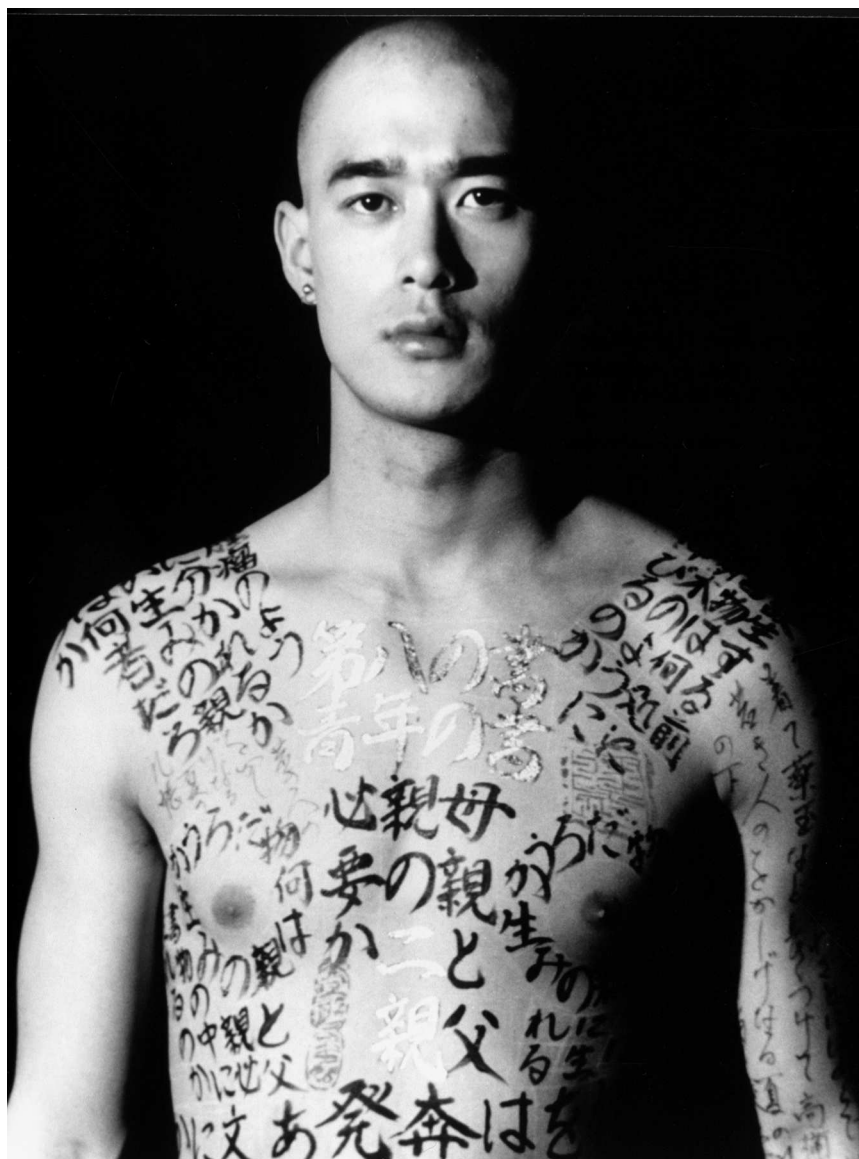
Umieszczone w przestrzeni macierzystego kadru filmowego liczne „okienka” pełnią funkcje narracyjne, które wcześniej były udziałem montażu równoległego i innych figur stylistycznych. Natomiast w sferze wizualnej „estetyka windowsów” znacznie komplikuje jednoznaczność odbioru obrazów, tworząc przekazy, w których widz bezustannie jest konfrontowany ze swymi możliwościami percepcyjnymi. Wiadomo bowiem, że w chwili, kiedy ma on wybór, dzięki obecności kilku obrazów w ramach jednego kadru filmowego, przechodzi drogę podobną do tej, jaką przechodziłby w przypadku odbioru struktur hipertekstowych. Oczywiście przedstawiona hipoteza odnosi się bardziej do dążeń artysty niż do rzeczywistej realizacji. Przeładowanie obrazów wynika tutaj głównie z nadmiaru elementów *mise-en-scène*, a metoda, którą posługuje się Greenaway, dobrze kontrastuje z ograniczaniem takich środków wyrazu w twórczości filmowej Dereka Jarmana.

Yvonne Spielmann rozpatruje *Księgi Prospera* jako przykład estetyki intermedialnego kształtowania obrazu filmowego. W tej perspektywie teoretycznej autorka opisuje metodę szkatułkową, w której elementy obrazowe ulegają uwarstwieniu w obrębie jednego obrazu, co można – według niej – określić mianem inferencji (z łac. *infero* – wnoszę, wnioskuję i ang. *inference* – wniosek). Precyzując to określenie, w dalszej części swojego wywodu Spielmann pisze: *Pojęcie inferencji obejmuje zarówno samą technikę, jak i formę przedstawienia. Z technicznego punktu widzenia chodzi o włączanie bądź kluczowanie innych obrazów i tekstur na (a dokładniej: w) powierzchni obrazu*⁴³. Zaprezentowana koncepcja mieści się w ramach estetyki powierzchni, gdyż to właśnie aktywny *surface* decyduje o nawiązaniu intertekstualnej gry wizualnej pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami obrazowymi⁴⁴. W „*Księgach Prospera*” Greenaway *inferencja realizuje się w taki sposób, iż dwie płaszczyzny obrazowe o twardych konturach zostają w sposób widoczny nałożone na siebie. Podobnie jak w kolażu, spotykają się tu ze sobą dwie tekstury*⁴⁵.

To nałożenie *de facto* odbywa się za pomocą procedury *mise-en-page* („umieszczania na stronie”), gdyż artysta tak właśnie traktuje obraz filmowy zawierający „aktywną powierzchnię” z „czułymi miejscami”, w których obecność „okienek” jest szczególnie preferowana. W *Księgach Prospera* tym miejscem jest centrum kadru filmowego, natomiast w *The Pillow Book* opisana zasada podlega dalszej modyfikacji. Kadr filmowy, jak się okazuje, zawiera więcej takich punktów, a ich położenie często odwołuje się do zasady „mocnych punktów obrazu”, na których koncentruje się uwaga widza. Te zagadnienia przeniesione z estetyki kompozycji malarskiej albo fotograficznej uwidaczniają intermedialny charakter budowanych przedstawień wizualnych. W tej sytuacji ruchome obrazy z *The Pillow Book* stanowią kompleksową strukturę, wykorzystującą estetykę *mise-en-page*, która ustala sferę napięć pomiędzy obrazem macierzystym i „okienkami” albo pomiędzy obrazem („okienkiem”) i tekstem, podobnie jak w środowisku hipertekstowym.



Księgi Prospera, reż. Peter Greenaway (1991)



Pillow Book, rež. Peter Greenaway (1996)

Te same napięcia estetyczne są również widoczne w pracach plastycznych Greenawaya wykorzystywanych w jego filmach. W *Księgach Prospera* i *The Pillow Book* strony ukazywanych ksiąg nabierają również znamion struktur hipertekstowych. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że wzajemny układ tekstu i „okienek”, skonstruowany na zasadzie *mise-en-page*, stwarza możliwości wyboru. Widz obserwuje kadr podzielony na kilka przestrzeni wizualnych, które wzajemnie się uzupełniają, a jednocześnie jego uwaga koncentruje się kolejno na poszczególnych jego polach. W ten sposób ruchomy obraz posługuje się językiem wizualnym, pochodzącym od medium telewizyjnego, które wykorzystuje zjawisko analogii między obrazem malarskim a obrazem wideo i *podobieństwo procesu technologicznego generującego obraz wideo z aktem tworzenia obrazu malarskiego. Funkcje palety, pędzla i ręki artysty skupiają się w elektronicznym skanowaniu przetwarzającym światło i kształt oraz rekonstruowaniu obrazu uzyskanego przez obiektyw kamery z jego elektronicznej postaci, będącej rezultatem transformacji dokonanej przez lampę analizującą na płycie docelowej. (...) Zarówno mała rama obrazu malarskiego, jak i rama wideo stwarzają świat istniejący we własnym zakresie, bez zewnętrznych odniesień, kierując naszą uwagę na wzajemne oddziaływanie elementów artystycznej formy. Dzięki możliwości podkreślenia elementów artystycznej stylizacji, wideo – podobnie jak i malarstwo – wyraźnie „obramowuje” w skondensowanej przestrzeni swego ekranu w takim samym stopniu własne formalne kody, jak i przedmioty swych wideograficznych procesów*⁴⁶.

W tym sensie wideo i malarstwo dążą do skondensowanej przestrzeni ekranu, którą uzyskują dzięki podziałom w obrębie jednostkowego obrazu. Jaskrawym przykładem tego typu zabiegów jest film *Nowa książka* (1975) Rybczyńskiego, którego akcja rozgrywa się symultanicznie w dziewięciu sektorach wizualnych i na skutek ich wzajemnego powiązania czasowo-przestrzennego przenosi się wraz z rozwojem akcji z jednej części obrazu do drugiej. *Uważny widz powinien więc śledzić zarówno wszystkie części ekranu równocześnie i równolegle, jak też i relacje pomiędzy nimi zachodzące, czyli obserwować pełną sukcesywność przeobrażeń*⁴⁷. Jednak w konsekwencji niemożliwości realizacji powyższego założenia dzieło Rybczyńskiego zbliża się „konceptualnie” do struktury hipertekstowej, w której dokonujemy wyborów, rezygnując z ogarnięcia całości.

Jeszcze dalej w takim eksperymencie idzie Mike Figgis w *Timecode* (2000), dzieląc obraz na cztery części, w których mają miejsce cztery „minihistorie”, wzajemnie się przenikające. Konstruowanie takich przekazów wizualnych prowadzi do nadania im pre-interaktywnej struktury, która otwiera nowe możliwości narracyjne i jednocześnie traktuje czas jako zjawisko przestrzenne, a przestrzeń jako zjawisko czasowe⁴⁸. W ten sposób kino coraz silniej dąży w kierunku budowania interaktywnych struktur narracyjnych, które dają możliwość wyboru, zmieniając tym samym jednokierunkowy układ nadawczo-odbiorczy oparty na transmisji.

Estetyka alegorii

Peter Greenaway jest artystą multimedialnym, który wyraźnie dąży do upodobnienia sztuki filmowej do malarstwa. Jego filozofia twórcza polega w gruncie rzeczy na transpozycji kolejnych formuł estetycznych zaczerpniętych z estetyki

sztuk pięknych na dzieło filmowe. Bez względu na to, jaką metodą się posługuje, za każdym razem osiąga efekt wizualny, który stawia widza wobec takiego samego problemu odbioru, z jakim mamy do czynienia w przypadku dzieła plastycznego. Podobne są też podejmowane problemy. Cechą charakterystyczną jego filmów wydaje się *nadmiar wszelkiego rodzaju bytów, jakie reżyser mnoży w nieskończoność i wciska w wąskie ramy kadru filmowego. Dotyczy to zarówno natłoku pojędynczych detali, jak to ma miejsce w „Wyliczance” (1988), ogromu informacji z wielu, często odległych, dziedzin, jak np. w „Zet i dwa zera” (1986) lub też hipertroficznego przepychu teatralnej scenografii, jaką oglądamy w „Księgach Prospera” (...) czy w „Dzieciatku z Mâcon” (1993)*⁴⁹.

Estetyka *mise-en-page* jest bowiem – w tym kontekście – jeszcze jedną próbą poszerzenia ram przekazu filmowego, który wyraźnie dąży w kierunku elektronicznego palimpsestu⁵⁰: tekstu-obrazu, na którym widnieją ślady zapisu poprzednich tekstów, obrazów. Efekt ten artysta osiąga za pomocą elektronicznego paintboku – urządzenia, które daje możliwość połączenia tradycyjnych i cyfrowych metod konstrukcji przedstawienia wizualnego. W ostatnim okresie twórczym komunikat artystyczny Greenawaya lokuje się w zapośredniczonej przez media sferze wizualnej pomiędzy reprodukcją a symulacją rzeczywistości, pozwalającą z informacji cyfrowej kreować obrazy analogowe takie, które do złudzenia przypominają fotografie. Ta niezwykła zdolność otwiera nieprawdopodobne możliwości kreacyjne⁵¹. Nie dziwi więc fakt, że taka perspektywa rozwoju sztuki filmowej, oparta na cyfrowych metodach kreacji obrazów, stanowi dla twórcy *Ksiąg Prospera* nie lada pokusę.

Opisane problemy estetyki *mise-en-page* są równie jaskrawo uwidocznione w pracach malarskich Greenawaya, które w przeważającej ilości operują płaskimi formami wizualnymi. Artysta nawet nie próbuje w nich budować złudzenia przestrzeni trójwymiarowej (poza rysunkami wykorzystanymi w *Kontrakcie rysownika*), jednocześnie bardzo konsekwentnie realizując podstawową zasadę, która organizuje strukturalnie jego przekazy wizualne, zarówno filmowe, jak i malarskie. Tą zasadą jest specyficzne użycie alegorii: z jednej strony jako strukturalnego narzędzia, a z drugiej jako sposobu tworzenia sensu przedstawionego świata. Opisana prawidłowość, do której artysta odwołał się w *Kontrakcie rysownika*, może okazać się owocna pod względem interpretacyjnym również w odniesieniu do jego późnych prac malarskich i filmowych⁵². Greenaway uważa bowiem, że sztuka jest alegoryczna bez względu na to, jakim medium się posługuje. Nie mówi niczego dosłownie i wprost, a jedynie posługuje się figurami stylistycznymi o strukturze *bricollage*, które powstają z różnych form, gruntownie osadzonego w kulturze zachodnioeuropejskiej, modernistycznego dyskursu estetycznego. Z tego również wynika szczególne zainteresowanie Greenawaya barokowym (modernistycznym) i neobarokowym (postmodernistycznym) sposobem obrazowania, które objawia się zarówno na poziomie konstruowania przedstawień wizualnych, jak i odwoływania do wszelkich koncepcji estetycznych⁵³.

W tym kontekście estetyka alegorii okazuje się bardzo pojemną formułą, w której można dokonywać kolejnych egzemplifikacji omówionych tutaj problemów. Przykłady prac plastycznych Greenawaya dobitnie zwracają uwagę, że sztuka nie posługuje się regułą *mimesis*, a jedynie poszukuje form wizualnej organizacji powierzchni obrazu lub przestrzeni trójwymiarowej. Te formy mogą

być figuratywne lub niefiguratywne, odsyłać do rzeczywistości pozaobrazowej na zasadzie reprezentacji, a rezygnować z tej zależności na rzecz konstruowania przedstawień o charakterze autorefleksyjnym⁵⁴. Greenaway uważa, że te dwie tendencje przenikają sztukę w wielu aspektach. Obrazy Rembrandta, Vermeera i Velázqueza tyle samo mówią o rzeczywistości, którą kreują, ile o samym malarstwie⁵⁵. Ten autoteliczny motyw spaja w jedną całość filmową i plastyczną twórczość artysty, starającego się przekształcić ideę obrazu jako „przezroczystego ekranu” w ideę obrazu jako „nieprzezroczystej powierzchni”⁵⁶.

KONRAD CHMIELECKI

- ¹ E. Królikowska-Avis, *Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90.*, Rabid, Kraków 2001, s.14.
- ² R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 177.
- ³ Tamże, s. 178.
- ⁴ Tamże, s. 178–179.
- ⁵ W tym przypadku *mise-en-page* – „umieszczać na stronie” (*to put on the page*) – jest rozumiane jako sztuka rysowania albo kompozycji elementów rysunku na płaszczyźnie papieru (*The Art of Composing on Paper*). Definicja ta pochodzi z katalogu wystawy: *Mise en Page: The Art of Composing on Paper* (17 XII 2002 – 2 III 2003), J. Paul Getty Museum, Los Angeles. http://www.getty.edu/art/exhibitions/mise_en_page/ (2004-05-03).
- ⁶ *Werkschau Peter Greenaway*, w: *European Media Art Festival Catalogue*, red. E. Diesing, R. Sausmikat, Osnabrück 1992, s. 114-120.
- ⁷ L. Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, MA 2001, s. 208-209; <http://www.manovich.net/docs/database.rtf> (2002-03-12).
- ⁸ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 186.
- ⁹ Tamże, s. 194.
- ¹⁰ A. Woods, *Being Naked Playing Dead*, Manchester University Press, Manchester 1996, s. 21.
- ¹¹ P. Greenaway, *The Tulse Luper Suitcase, Production Notes* 2001, <http://www.tulseluper.net/prodnotes.html>, (2004-06-27).
- ¹² B. Szymańska, *Peter Greenaway jako Tulse Luper. Analiza wybranych fragmentów twórczości Petera Greenaway*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2002, s. 86 (praca magisterska w maszynpisie, dostępna w Bibliotece Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audio-wizualnych UŁ).
- ¹³ A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 96.
- ¹⁴ A. Gwóźdź, *Labirynty estetyczne filmu między mediami*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 153.
- ¹⁵ Takie ujęcie struktur hipertekstowych w ramach przekazu analogowego może być „formą przejściową” w „przesunięciu komunikacyjnym” – od transmisji do interaktywności. T. Miczka, *Multimedia – „multi” w mediach. O nowych sposobach i wymiarach pluralizacji kultury*, w: *Nowe media. Nowe w mediach*, red. I. Borkowski i A. Woźny, Oficyna Wydawnicza „Arboretum”, Wrocław 2001, s. 18-19.
- ¹⁶ A. Gwóźdź, *Labirynty estetyczne filmu...* dz. cyt., s. 151.
- ¹⁷ P. Greenaway, *Prospero's Books. A film of Shakespeare's „The Tempest”*, Chatto & Windus, London 1991, s. 28.
- ¹⁸ A. Gwóźdź, *Labirynty estetyczne filmu...* dz. cyt., s. 153.
- ¹⁹ Tamże, s. 152.
- ²⁰ A. Skwara, *Telewizyjna „Iluminacja”. „A TV Dante” Petera Greenaway*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo „Szumacher”, Kielce 1994, s. 206.
- ²¹ A. Gwóźdź, *Zmęczone obrazy*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. W. Kalaga, E. Knapik, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2002, s. 145.
- ²² Polski tytuł filmu *Terminator 2: Judgment Day* ma trzy wersje: *Terminator 2: Ostateczna rozgrywka*; *Terminator 2: Dzień sądu*; *Terminator 2: Dzień rozrachunku*.
- ²³ A. Darley, *Visual Digital Culture. Surface play and spectacle in new media genres*, Routledge, London – New York 2000-2002, s. 122.

- ²⁴ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 193.
- ²⁵ A. Gwóźdź, *Zmęczone obrazy...* dz. cyt., s. 145.
- ²⁶ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 173.
- ²⁷ S. Cubitt, *Techniki cyfrowe i filmowe efekty specjalne*, tłum. B. Pierzchała, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36 (95–96), s. 27.
- ²⁸ E. Couchot, *Problem czasu w elektronicznych i cyfrowych technikach obrazu*, tłum. I. Ostaszewska, „Opcje” 1997, nr 4 (19), s. 49.
- ²⁹ A. Gwóźdź, *Kultura – komunikacja – film. O tekście filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 148.
- ³⁰ A. Gwóźdź, *Spektakle pisma w stadium monitorowym filmu*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999, s. 117.
- ³¹ D. Tran, *The Book, the Theater, the Film, and Peter Greenaway*, w: *Peter Greenaway Interviews*, red. Vernon Gras i Marguerite Gras, University Press of Mississippi, Jackson 2000, s. 130.
- ³² A. Gwóźdź, *Spektakle pisma...* dz. cyt., s. 121.
- ³³ Cyt. za: Y. Spielmann, *Klocki do intermedialnej teorii obrazu*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa. „Od projektora do komputera”*. Antologia, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1999, s. 163.
- ³⁴ M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1997, s. 83–84.
- ³⁵ J. D. Bolter, *Writing Space, the Computer, Hypertext and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey-London 1991, s. 25.
- ³⁶ E. Wilk, *Ekrany pisma czy widzialności? w: Wiek ekranów. Przestrzeń kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź i P. Zawojński, Rabid, Kraków 2002, s. 300.
- ³⁷ A. Woods, dz. cyt., s. 102.
- ³⁸ A. Gwóźdź, *Zmęczone obrazy...* dz. cyt., s. 146.
- ³⁹ P. Zawojński, *Filmowy obrazowiec jako produkt symulacji elektronicznej*, w: *Panoramy i zbliżenia. Problemy wiedzy o filmie. Antologia prac śląskich filmoznawców*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1999, s. 483–484.
- ⁴⁰ P. Greenaway, *100 Allegories to Represent the World*, Merrell Holberton Publishers, London 1998, s. 5.
- ⁴¹ Y. Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, s. 208.
- ⁴² E. Mazierska, *Mówi Peter Greenaway*, w: *Peter Greenaway*, red. E. Mazierska, Fundacja Sztuki Filmowej, Warszawa 1992, s. 97.
- ⁴³ Y. Spielmann, *Klocki do intermedialnej teorii...* dz. cyt., s. 175.
- ⁴⁴ A. Gwóźdź, *Labirynty estetyczne filmu...* dz. cyt., s. 152.
- ⁴⁵ Y. Spielmann, *Klocki do intermedialnej teorii...* dz. cyt., s. 176.
- ⁴⁶ S. Lipkin, *Technologia jako ontologia. Próba fenomenologicznego wyjaśnienia rozdzielczości obrazu telewizyjnego*, tłum. T. Kalaga, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 320.
- ⁴⁷ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 166.
- ⁴⁸ M. Bielawski, *Czas uchwyciony. „Nowa książka” Zbigniewa Rybczyńskiego i „Timecode” Mike’a Figgisa – porównanie*, „Film & TV Kamera”, 2004, nr 1 (10), s. 33–34.
- ⁴⁹ P. Bieńkowski, *Kalejdoskop nicości?*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21/22 (81/82), s. 214.
- ⁵⁰ Por. A. Gwóźdź, *Zmęczone obrazy...* dz. cyt., s. 147.
- ⁵¹ M. Hopfinger, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, w: *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1997, s. 21.
- ⁵² B. Elliott, A. Purdy, *Peter Greenaway: Architecture and Allegory*, Academy Editions, London 1997, s. 29–30.
- ⁵³ C. Degli-Esposti Reinert, *Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway’s Cinema*, w: *Peter Greenaway’s Postmodern/Poststructuralist Cinema*, red. P. Willoquet-Maricondi, M. Alemany-Galway, The Scarecrow Press, Inc. Lanham – Maryland – London 2001, s. 51–78.
- ⁵⁴ *Arts of Painting. An Interview with Peter Greenaway by Alan Woods*, w: P. Melia & A. Woods, *Peter Greenaway: Artworks 63–98*, Cornerhouse, Manchester University Press 1988, s. 130.
- ⁵⁵ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 185.
- ⁵⁶ P. Melia, *One Things After Another: Greenaway’s Paintings*, w: *The Framer Framed. A Peter Greenaway Symposium*, red. P. Bayley, Cornerhouse, Manchester 1999, s. 33.