

Estetyka fragmentu

Przestrzenne alegorie w filmie *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* Petera Greenawaya

ELŻBIETA OSTROWSKA-CHMURA

Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, 1989) jest uznawany za film wyjątkowy w dorobku Petera Greenawaya, a to za sprawą odniesień do współczesnej społeczno-politycznej rzeczywistości Wielkiej Brytanii, których reżyser we wcześniejszej twórczości z żelazną wręcz konsekwencją unikał. Rozwijający się gwałtownie w latach 80. i będący swego rodzaju *signum temporis* konsumeryzm, który w filmie brytyjskiego reżysera stał się głównym obiektem artystycznej krytyki, był efektem bezwzględnej doktryny ekonomicznej realizowanej przez konserwatywny rząd kierowany przez jedenaście lat przez Margaret Thatcher. Bohater filmu, tytułowy Złodziej, Spica, jest nie tylko ucieleśnieniem drapieżnego konsumeryzmu, ale także karykaturą indywidualizmu, lansowanego przez Żelazną Damę, która w 1987 r. wygłosiła (nie)sławną deklarację, że nie istnieje taka rzecz jak społeczeństwo. Są tylko pojedynczy mężczyźni, kobiety i rodziny¹. Wychowana w rodzinie drobnego sklepikarza, zbudowała swą karierę polityczną na głębokiej wierze, że jednostka jest w pełni odpowiedzialna zarówno za swoje sukcesy, jak i życiowe porażki. Przedstawiała siebie samą jako przywódczynię tych wszystkich, którzy są odpowiedzialni, samodzielni, potrafią przejawiać inicjatywę, podtrzymywać tradycyjną strukturę i zadania rodziny oraz zaakceptować zarówno swe obowiązki, jak i korzystać ze swych praw². Spica z *Kucharza*... reprezentuje, niczym w krzywym zwierciadle, te wszystkie „cnoty”, na których zasadzała się ideologia społeczna thatcherizmu; jego perwersyjne okrucieństwo wobec słabszych oraz pogarda dla wszelkich niematerialnych wartości odsłaniają mroczne strony indywidualizmu oraz przedsiębiorczości. Z kolei jego nieustanne pouczenia i pretensje pod adresem żony, Georginy, ujawniają sadyistyczny potencjał tradycyjnej instytucji małżeństwa. Powyższe konstatacje narzucają się z pewną oczywistością i nie sądzę, by wymagały dodatkowych wyjaśnień czy też komentarzy. Warto natomiast zastanowić się nad problemem destrukcyjnej siły, z jaką ów perwersyjny indywidualizm niszczy tkankę więzi społecznych. Wygłoszona przez Thatcher w 1987 r. deklaracja o nieistnieniu społeczeństwa była bowiem nie tylko politycznym sloganem, ale całkiem trafną diagnozą kondycji brytyjskiego społeczeństwa u schyłku lat 80., bo w rezultacie polityki prowadzonej przez rząd konserwatywny nastąpiła jego znacząca fragmentaryzacja, a w ślad za tym brytyjska tożsamość zbiorowa – a raczej jej zbiorowy mit tak usilnie pielęgnowany w okresie powojennym – okazała się konstrukcją kruchą i wcale nie tak oczywistą, jak to się mogło wcześniej wydawać³.

Na rzeczywistość polityczną i społeczną thatcheryzmu kino brytyjskie zareago-
 wało w dwojaki sposób: z jednej strony pojawił się zanurzony w przeszłości nurt
 nostalgicznego *heritage cinema*, przekształcającego tradycję – do jej kultywowania
 Żelazna Dama nawoływała w populistycznych wystąpieniach – w atrakcyjny dla
 zagranicznego odbiorcy towar, z drugiej zaś wyłonił się wyrastający z brytyjskiej
 tradycji filmowej nurt kina realizmu społecznego, zaangażowanego w problemy
 współczesnego społeczeństwa, które znalazło się w stanie rozpadu powodowanego
 rasową nienawiścią i ubóstwem⁴. Twórczość Greenawaya nie mieści się ani w jed-
 nym, ani w drugim nurcie, a jednak to właśnie *Kucharz...* jest powszechnie uważany
 za film, który w najbardziej konsekwentny i wyrazisty sposób materializuje na ekra-
 nie całą złożoność społeczno-kulturowo-politycznej rzeczywistości Wielkiej Bry-
 tanii lat 80. Taka była zresztą intencja samego Greenawaya, który w rozmowie
 z Joelem Siegelem mówił: „*Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek*” jest *moją*
pełną pasji i gniewu rozprawą na temat bogactwa, wulgarności, filisterstwa, anti-
intelektualizmu przenikających kulturę dzisiejszej Wielkiej Brytanii. Sytuację tę stwo-
rzyła ta okropna kobieta, która gwałci ten kraj, niszcząc system opieki społecznej,
*zdrowotnej, edukacji oraz czyniąc spustoszenie wszędzie, gdzie to możliwe*⁵. Wyr-
 żona w tak dosadnych słowach frustracja i niezgoda na społeczną rzeczywistość
 thatcheryzmu znajdują fabularny ekwiwalent w filmie, ale można je także odnaleźć
 w strukturze estetycznej tego wyrafinowanego wizualnie spektaklu. Dlatego też
 większość krytyków piszących o tym filmie określa go mianem filmowej alegorii
 epoki thatcheryzmu. Od takiej właśnie konstatacji zaczyna swą analizę *Kucharza...*
 Michael Walsh⁶, uznając go za kulminację tendencji alegorycznej stopniowo ujawni-
 ającej się we wszystkich filmach zrealizowanych przez reżysera w latach 80. Po-
 dobnie Allan MacNeill i Ted Burczak, odczytując film brytyjskiego twórcy
 z krytycznej pozycji marksizmu, określają go jako alegorię thatcherowskiej Anglii⁷.
 Znaczenie alegorii jako najważniejszej w filmie figury stylistycznej analizuje w swej
 monografii Greenawaya także Douglas Keesey, który podobnie jak większość in-
 nych krytyków i autorów wiąże ją ze szczególnym typem bohatera filmowego. Ana-
 lizując postać tytułowego Złodzieja, pisze: *Inaczej niż niejednoznaczni moralnie*
bohaterowie wcześniejszych filmów Greenawaya, Spica jest rezultatem zupełnie in-
nego podejścia do konstrukcji postaci, a mianowicie eksperymentu polegającego
na stworzeniu postaci wyposażonej w jedną cechę charakteru lub też czystej alego-
*rii*⁸. Sugeruje on, że podobnie jak w średniowiecznej przepowieści wszystkie cztery
 postacie mogą być postrzegane jako ucieleśnienie precyzyjnie określonych cnót
 i wad: Richard, kucharz, reprezentuje Sztukę; Spica, złodziej – Chciwość; Georgina,
 żona – Miłość, a jej kochanek, Michael – Wiedzę⁹. Zgadza się zasadniczo
 z twierdzeniem, że postaci i ich działania budują alegoryczny wymiar filmu Gree-
 nawaya, uważam, że jest on także w dużej mierze efektem zastosowania określonych
 strategii w zakresie konstrukcji przestrzeni filmowej. To właśnie wysoki stopień
 formalnej organizacji przestrzeni filmowej – krytycy określają ją zazwyczaj mianem
 teatralnej – sprawia, że fikcyjny świat *Kucharza...* ustanawia własne, ściśle za-
 mknięte uniwersum, ostentacyjnie oddzielone od świata dostępnego w potocznym
 doświadczeniu. Dobitym tego znakiem jest rozpoczynające film ujęcie prezentu-
 jące teatralną kurtynę, która ustanawia przestrzenny i ontologiczny dystans między
 rzeczywistością filmowej fikcji i rzeczywistością przestrzeni zajmowanej przez
 widza. Im bardziej jednak odległa, w sensie dosłownym i przenośnym, od „naszego”

świata zdaje się fikcyjna przestrzeń filmowej restauracji La Hollandais, tym wyrazistszy staje się charakterystyczny dla alegorii jej wymiar etyczny. W świecie tym bowiem każdy ruch w przestrzeni to uzewnętrzniona afirmacja lub negacja określonej wartości.

Rozważania na temat zamkniętego uniwersum przestrzennego stworzonego przez Greenaway'a w *Kucharzu*... skoncentruję wokół kilku szczegółowych kwestii, by zrekonstruować mechanizm powstawania przestrzeni alegorycznej wraz z ewokowanymi przez nią znaczeniami. W tym celu poddam analizie teatralny i malarski aspekt przestrzeni diegetycznej filmu. Omówię także wybrane środki filmowe, zwłaszcza ruch kamery, wskazując, jak wzmacniają lub osłabiają diegetyczny efekt przestrzeni teatralnej lub malarskiej. Ponadto postaram się dowieść, że zastosowanie rozmaitych strategii formalnych uniemożliwiających widzowi zajęcie pozycji wewnątrz przestrzeni świata przedstawionego aktywizuje alegoryczny odbiór filmu.

Przeźrenie teatralna

W statycznym ujęciu otwierającym *Kucharza*... widzimy sforę psów kłębiących się wokół krwistych połaci mięsa leżących na ulicznym bruku spowitego w mroku wielkomięjskiego zaułka. Ot, typowy, niemalże naturalistyczny, widok zaplecza restauracji w bliżej nieokreślonym wielkim mieście. Jednakże staranna symetryczna kompozycja obrazu, jak również efekt malarskiego światłocienia – ustanawiającego wyrazisty kontrast między centralnym obszarem kadru i jego obrzeżami – oraz wyraźnie wyodrębniony w ścieżce dźwiękowej efekt echa sprawiają, że realizm sytuacji ustępuje wyraźnej stylizacji estetycznej. Ujęcie kończy nieumotywowany narracyjnie ruch kamery – płynna i jednostajna jazda pionowa do góry – która przesuwa się wzdłuż bliżej nieokreślonych rusztowań, by po chwili zatrzymać się na postaciach dwóch mężczyzn w liberjach odsłaniających gestem pełnym namaszczenia teatralną kurtynę¹⁰. Oczom widza ukazuje się znowu ta sama, co poprzednio ulica, ale tym razem widać ją w planie ogólnym. Z piskiem opon wjeżdżają na nią dwa auta i dwie ciężarówki, które zatrzymują się niemal symetrycznie po prawej i lewej stronie kadru, tworząc rodzaj łuku prosceniowego dla mającej rozegrać się za chwilę akcji. Wysiadająca z auta grupa mężczyzn przykuwa uwagę niecodziennym strojem. Przepasane błękitnymi szarfami czarne surduty, białe koszule z koronkowymi ząbotami i buty na podwyższonych obcasach nieodparcie przywodzą na myśl kostium teatralny lub strój karnawałowy. Ich umowność i sztuczność tworzy wyrazisty kontrast z fizjologicznym aspektem cielesności wyeksponowanym w następnej scenie skatologicznych tortur. Scena ta, jak w prawdziwym teatrze przystało, ma widzów, którzy obserwują przebieg wydarzeń z otwartych przyczep ciężarówek niczym z teatralnej łoży. Ograniczona liczba ustawień kamery i zastosowanych planów oferujących widzowi stały przestrzennie punkt widzenia wznaga efekt teatralności całej sytuacji.

Zastosowany na początku filmu zabieg teatralizacji przestrzeni zostaje rozwinięty w dalszych częściach filmu, którego akcja rozgrywa się w kilku ściśle wydzielonych przestrzeniach, kodowanych za pomocą koloru. Główne miejsce to restauracja i sąsiadujący z nią parking. Restauracja składa się z trzech głównych pomieszczeń: kuchnię definiuje kolor zielony, salę restauracyjną kolor czerwony, a toaletę kolor biały. Zastosowany z taką precyzją kolorystyczny kod przestrzenny



niemalże narzuca konieczność jego symbolicznego „odkodowania”. Utwierdza w tym zresztą sam Greenaway, niestrudzony komentator własnej twórczości, który i tym razem nadzwyczaj ochoczo oferuje klucz interpretacyjny do zastosowanego w filmie chwytu artystycznego. Jak objaśnia w rozmowie z Marcją Pally, w „*Kucharczyku, złodzieju...*” *chciałem użyć koloru, obok motywu gotowania, jako zasady organizacyjnej, ponieważ w malarstwie dwudziestowiecznym nastąpiło oddzielenie koloru od znaczenia. Nie musimy już nadal malować niebieskiego nieba po prostu dlatego, że widzimy, że jest ono błękitne, w efekcie czego kolor stał się elementem czysto dekoracyjnym, ozdobnym. Chciałem zrobić film, w którym każdy kolor miałby znaczenie w obrębie języka, jakim ów film się posługuje. Pomieszczenie, w którym złodziej jada, w którym mają miejsce akty przemocy, jest czerwone. Parking jest błękitny, ponieważ jest to piekło tego świata. Toaletę uczyniłem białą z oczywistą intencją ironiczną. Skład książek jest złoty, by zasugerować złoty wiek książki, złoty kolor starych opraw książek.*

*Restauracyjna kuchnia, gdzie pracuje kucharz, jest utrzymana w odcieniu zielonym, ponieważ sugeruje on bezpieczeństwo i wegetację, która rodzi pokarm. Szarawy, kamienny odcień zieleni w połączeniu z przepastną przestrzenią kuchni pozwalają ją zobaczyć jako katedrę. Kucharz siedzi przy swego rodzaju ołtarzu w przestrzeni przypominającej kształtem absydę. A chłopiec kuchenny, którego głowę otacza aureola, śpiewa Psalm 51 o niegodnym grzeszniku – złodziej bez wątplenia nim jest – który wykonuje się w okresie Wielkiego Postu*¹¹. W dalszej części rozmowy Greenaway wymienia wiele innych motywów religijnych, które są obecne w konkretnych obrazach lub obiektach wypełniających przestrzeń filmową. Wydaje się jednak, że równie istotnym odwołaniem do tradycji sztuki religijnej jest sama topografia fikcyjnej przestrzeni. Mam tu na myśli średniowieczne misteria z typową dla nich sceną symultaniczną i umowną organizacją przestrzeni scenicznej. Choć w filmie Greenaway'a brak symultanicznie rozgrywanej akcji, to poszczególne pomieszczenia w budynku restauracji, właśnie ze względu na zastosowany kod kolorystyczny, sprawiają

wrażenie przylegających do siebie, lecz odrębnych scen, niczym mansjony w średniowiecznym teatrze. Efekt ten powstaje w dużej mierze za sprawą długich jazd kamery, która w jednostajnym rytmie przemieszcza się wzdłuż poszczególnych pomieszczeń, czasami podążając za ruchem postaci lub rozwijaną akcją, a czasami po prostu rejestrując wyglądy przedmiotów i postaci ludzkich uporządkowanych w hieratyczne układy kompozycyjne. Swoboda, z jaką kamera przenika przez ściany oddzielające poszczególne pomieszczenia, czyli kuchnię, salę restauracyjną i toaletę, ujawniają antyiluzjonistyczny charakter przestrzeni filmu. „Czwarta ściana” jest tutaj po prostu nieobecna, a nie „niewidoczna” jak w realistycznym modelu dziewiętnastowiecznego teatru i wyprowadzonym z tej tradycji modelu przestrzeni filmowej w kinie głównego nurtu. Zamknięta na poziomie filmowej fikcji przestrzeń restauracji zostaje za pomocą ruchu kamery „otwarta”, co ujawnia jej fragmentaryczny charakter na poziomie profilmowej rzeczywistości. Właśnie owa fragmentaryczność przestrzeni otwiera ją na alegoryczne odczytania.

W stronę alegorii

Powiązanie alegorii z fragmentarycznością może się wydać dość zaskakujące w kontekście tradycyjnego rozumienia tej kategorii estetycznej. Utożsamiana z reguły z personifikacją oznaczała ona przedstawienie abstrakcyjnego znaczenia za pomocą konkretnego obrazu literackiego, plastycznego lub też scenicznego. Arbitralna i ściśle skodyfikowana relacja wiążąca znak ze znaczeniem, jak i częste użycie alegorii w utworach dydaktycznych lub o charakterze moralizatorskim wywołuje wciąż krytyczne lekceważenie i dostarcza odbiorczego poczucia wyższości. Dziś, kiedy przyszło się już pogodzić z tym, że wszelki akt przedstawiania w sztuce wspiera się na mniej bądź bardziej ujawnionej konwencji, alegoria znalazła się po wtórnie w kręgu zainteresowania krytyków kultury i literatury, spośród których koncepcje Waltera Benjaminina i Paula de Mana uznaje się powszechnie za najbardziej inspirujące. Trzeba jednak tutaj od razu zaznaczyć, że z ich rozważań nie wyłania się jakaś nowa, zweryfikowana lub też przystosowana do współczesnych czasów i współczesnej kultury definicja alegorii. Nie postrzegają jej oni także jako odrębnej, dającej się wydzielić w tekście figury stylistycznej, generującej „lokalne” znaczenia, lecz mówią raczej o twórczości alegorycznej, utożsamiając ją z modernizmem. Dlatego też nie zamierzam podążać tropem cytowanych wcześniej brytyjskich krytyków, którzy zobaczyli w filmie Greenawaya alegorię thatcherowskiej Anglii, by wyłowić z mnogości obrazów i motywów fabularnych te, które można byłoby ująć jako „tradycyjne” alegoryczne przedstawienia pewnych aspektów brytyjskiej rzeczywistości lat 80. Rezygnując z takiej strategii krytycznej, chcę bronić filmu Greenawaya przed nadaniem mu statusu rebusu filmowego i artystycznego, który skrywa nie tajemnicę, lecz zagadkę. Proponuję natomiast, by zwrócić uwagę na bardziej ogólne aspekty filmu, które przesądzą o jego alegorycznej naturze w bardziej rozległym tego słowa znaczeniu.

Omawiając Benjaminowską teorię alegorii, Jeremy Tambling wymienia kilka jej najważniejszych założeń: *alegoria odpowiada percepcji świata w grzechach, a zatem jest sztuką fragmentu w opozycji do symbolu, który zakłada wartość „Natury” zachowującej niezmiennie, skończone tożsamości i wartości.(...) Alegoria pozostaje w konflikcie z wrażeniem organicznej, naturalnej relacji między rzeczami*¹².

Benjamin szczególnie krytycznie wypowiada się na temat symbolu – podstawy sztuki romantycznej – który idealizuje Naturę w jej niezmiennej organicznej formie, ustanawiając sieć transcendentnych znaczeń. Jak pisze w *Pochodzeniu niemieckiej tragedii: Każda osoba, każdy przedmiot, każda relacja może znaczyć absolutnie coś innego. Wraz z tą możliwością zapada dla świeckiego świata niszczący, ale sprawiedliwy werdykt (...). Falszywy pozór całości rozwiewa się. Ponieważ eidos zanika, porównanie przestaje istnieć, a kosmos, w którym się mieścił, kurczy się*¹³. Fikcyjny świat *Kucharza...* jest właśnie takim skarłałym kosmosem, a raczej próbą odtworzenia go z fragmentów jego dawnych obrazów. Jest próbą stworzenia całości z części, które do siebie nie pasują. Niekompatybilność i niestosowność obiektów wypełniających niby zamkniętą, a jednak otwartą przestrzeń ujawnia się niemal w każdym kadrze. Kuchenne zaplecze o sklepieniu gotyckiej katedry, sala restauracyjna z wyeksponowanym jak w muzeum obrazem holenderskiego mistrza i wreszcie toaleta przypominająca sterylne wnętrze statku kosmicznego¹⁴ wprowadzają estetykę arbitralnych powiązań, które tworzą nieograniczoną – jak się zdaje – sieć permutacji. Oświetlenie tych trzech pomieszczeń różnymi kolorami światła – w intencji reżysera, jak wyjaśnia to w zacytowanym wcześniej wywiadzie, miało ono ewokować pewne symboliczne, a więc w pewnym sensie „naturalne” znaczenia – wzmaga wrażenie owej estetycznej arbitralności i sztuczności. Być może jest to próba przywrócenia do życia „wyschniętego kosmosu”, wsączenia życia w materię, która już dawno straciła siły witalne. Jednocześnie gwałtowne zmiany koloru światła – bywa, że w trakcie jazdy kamery przemierzającej się z kuchni do sali restauracyjnej jedna połowa ekranu jest zielona, a druga czerwona – niszczą ciągłość zarówno przestrzeni diegetycznej, jak i przestrzeni kadru. Zamknięta przestrzeń budynku, w którym toczy się akcja filmu, okazuje się tylko pozornie spójna i ciągła, a w rzeczywistości rozpada się na wyraźnie różniące się odrębne segmenty. Wizualne pęknięcia przestrzenne mają odpowiednik dźwiękowy. Muzyka zmienia się równie gwałtownie, jak kolor: przestrzeń kuchni wypełnia dźwięk wykonywanych przez chłopca kuchennego psalmów, które ustępują w jednej niemalże sekundzie rytmicznemu kompozycjom Michaela Nymana, gdy tylko kamera wkracza w przestrzeń restauracji. Greenaway nigdy nie stosuje stopniowego wyciszenia jednego dźwięku, by niezauważenie zastąpić go innym, lecz zestawia je na zasadzie kontrastu, wzmacniając ten, który istnieje w warstwie obrazowej. Gwałtowne zmiany koloru i muzyki są niczym uskoki tektoniczne, które niszczą efekt spójności przestrzennej tworzonej za pomocą powolnych jazd kamery. Świat *Kucharza...* jawi się jako nieustannie rozpięty między pragnieniem stworzenia harmonijnej całości a świadomością, że nie jest to możliwe. To świat składający się z odrębnych fragmentów, których wyrafinowane układy formalne budzą poczuciem porządku, ale nie tworzą harmonijnej całości.

Kostium

Zdecydowane kontrasty form graficznych, faktur i kolorów odnajdujemy także w projektach i stylizacjach Jean-Paula Gaultiera, który zaprojektował kostiumy do filmu Greenaway. Jak trafnie zauważa Nita Rollins, *projekty Gaultiera są autotematycznymi, czerpiącymi zarówno z wysokiej, jak i niskiej tradycji kreacjami, których komponenty łączą się na zasadzie bricolage'u (...). Gaultier niszczy hol-*

dującą zasadzie piękna estetykę haute couture, która wszystko to, co odbiega od normy, łączy w harmonijną całość. Jego moda przez społeczną i seksualną niestosowność jest świadomie wyzywająca, a ciągle odniesienia do science fiction, filmów rysunkowych i soft porno wystarczają, by szokować już sam w sobie ekscentryczny przemysł mody¹⁵. Kostiumy bohaterów *Kucharza*... podobnie jak wnętrza reprezentują nie tylko różne style, ale także różne epoki historyczne. Odnotowuje to Rollins, która pisze: *nawet kelnerskie uniformy odznaczają się elegancją będącą swego rodzaju „podróżą w czasie”*: połączeniem kosmicznego skafandra rodem ze „*Star Treka*” z militarnymi akcentami – rzędami guzików (niektóre mają kształt widelców lub łyżek), epoletami, a to wszystko zwieńczone popularnym na siedemnastowiecznym dworze hiszpańskim wysoko uniesionym kołnierzykiem golilla. Kelnerzy noszą także rękawice z szerokimi wywijanymi mankietami, często spotykany element stroju siedemnastowiecznego awanturnika¹⁶. Szczególnie wyrazisty przykład synkretyzmu estetycznego stanowią stroje Georginy, będące mieszanką niemal prowokacyjnego erotyzmu i królewskiego majestatu. Najbardziej zapadającym w pamięć jej kostiumem jest rodzaj czarnego koronkowego gorsetu połączonego z rusztowaniem krynoliny, będącego zadziwiającym połączeniem mody wiktoriańskiej represjonującej kobiecą seksualność ze współczesnymi akcesoriami seksualnych praktyk sadomasochistycznych – symbolami jej perwersyjnej liberalizacji. Kilka sznurków i tasiemek opasujących ciało aktorki okazuje się dość pojemnym znaczeniowo wehikułem dla zbudowania kontrastu między tymi dwiema radykalnie różnymi koncepcjami kobiecej seksualności, nie uprzywilejowując zresztą żadnej z nich. Ów kostium-znak ostentacyjnie ujawnia swą semantyczną wieloznaczność właśnie dlatego, że jest fragmentem kobiecego ubioru. W tym sensie jest on analogiczny wobec modelu przestrzeni w filmie Greenaway, w którym zachodzi nieustanna oscylacja między zamknięciem i otwarciem oraz całością i fragmentem. Futurystyczny gorset Georginy generujący sprzeczny przekaz raczej nie mieści się w kategorii klasycznej alegorii personifikującej cnoty lub wady, lecz tej modernistycznej, o której Benjamin pisał, że przedstawia „świat w gruzach”. Kostium Georginy, będący swego rodzaju estetyczną kombinacją elementów ewokujących fragmenty sprzecznych dyskursów kobiecości, jest jednocześnie perwersyjnym i nostalgicznym przywołaniem świata, który już dawno się rozpadł i nie da się go w żaden sposób scalić, co najwyżej można kolekcjonować jego fragmenty.

Przestrzeń malarska

Intertekstualne odniesienia do europejskiej tradycji malarskiej w filmie Greenaway są równie ostentacyjne, jak teatralizacja przestrzeni scenograficznej i zapewne dlatego zostały po wielokroć opisane oraz skatalogowane. Ruth D. Johnston wymienia między innymi *Martwego Chrystusa* Andrei Mantegni, trzy obrazy Rembrandta: *Rozplatanego wołu* (1655), *Lekcję anatomii doktora Deymana* (1656) oraz *Syndyków cechu sukienników* (1661), *Ostatnią Wieczerzę* (1445-1450) Andrei del Castagno, *Mleczarkę* (1660) Vermeera oraz rozległy w malarstwie holenderskim nurt martwej natury reprezentowany między innymi przez Gerarda Duo, Abrahama Van Beyerena oraz Jana Davidszooona de Heem¹⁷. Oczywiście, tę listę malarskich cytatów można byłoby rozszerzyć. Niezależnie jednak od jej długości bez trudu

da się zauważyć, że owe malarskie cytaty w znaczący sposób konstytuują przestrzeń filmową. By lepiej tę kwestię naświetlić, warto nieco więcej uwagi poświęcić specyfice przestrzeni malarskiej holenderskiego baroku, który w *Kucharzu...* jest przywoływany szczególnie często. W swej monografii Svetlana Alpers określa malarstwo holenderskie mianem „sztuki opisu”, przeciwstawiając je „sztuce opowiadania” rozwiniętej w malarstwie włoskiego renesansu. Różnice między tymi dwoma nurtami malarstwa europejskiego nie ograniczają się według niej do stosowanych technik i podejmowanych tematów, lecz konstytuują dwa zasadniczo odmienne systemy przedstawieniowe, w obrębie których odnotowuje ona następujące opozycje: przedmiotem uwagi są liczne drobne szczegóły lub kilka tylko większych obiektów; przedmioty albo odbijają światło, albo są przez nie modelowane; powierzchnia rzeczy, ich kolor i faktura są ważniejsze od ich pozycji w klarownej przestrzeni; obraz jest nieobramowany lub obramowany; nieobecny lub obecny obserwator jest wpisany w strukturę obrazu. Rozróżnienia te są zbieżne z hierarchicznym modelem, w obrębie którego dokonuje się rozróżnienia między zjawiskami powszechnie określanymi jako pierwotne i wtórne: objekty i przestrzeń *versus* powierzchnia, formy *versus* faktury świata¹⁸. Podążając zaproponowanym przez Alpers tropem, można uznać, że malarstwo holenderskie odrzuca możliwość całościowego przedstawienia jakiejś sytuacji przez umieszczenie jej w logicznej przestrzeni uporządkowanej wedle zasad renesansowej perspektywy wraz z wpisanymi w nią potencjalnymi przebiegami czasowymi. Świat holenderskich martwych natur nie ewokuje świata rozgrywających się w linearnie uporządkowanym czasie opowieści, bo jedyny uobecniany w nich czas to czas rozkładu materii, czas śmierci. Pojawiające się co i rusz w *Kucharzu...* filmowe kompozycje martwych natur niosą podobny przekaz nie tylko ze względu na swą obrazową zawartość¹⁹, ale także dlatego, że za każdym razem oferują bogactwo pobudzających zmysły szczegółów, stanowiąc tym samym narracyjnie „martwe” punkty w fabularnej tkance utworu.

Destrukcyjna narracyjnie potęga plastycznego szczegółu ujawnia się już w pierwszej sekwencji filmu. Po opisanej już wcześniej scenie rozgrywającej się na parkingu akcja przenosi się do wnętrza restauracji. Kamera podąża za ruchem postaci, jednakże zachowuje wobec nich dystans przestrzenny, który zostaje wzmocniony przez zapełnienie pierwszego planu rozmaitymi naczyniami i utensyliami kuchennymi. Obserwujemy tutaj odwrócenie zwyczajowej hierarchii w obrębie świata przedstawionego. Świat przedmiotów nieożywionych, który z reguły stanowi tło działań postaci, tutaj zostaje umieszczony na pierwszym planie. Mało tego, wyrafinowane techniki oświetleniowe, zwłaszcza efekt światłocienia i barwne filtry, przekształcają te w gruncie rzeczy banalne przedmioty w autonomiczne objekty estetycznej kontemplacji, na mocy której ich faktura, kolor, forma zaczynają funkcjonować jako aspekty niezależne od ich wartości użytkowej. A zatem nie ustalona na mocy perspektywy renesansowej centralna pozycja w obrazowej przestrzeni hierarchizuje jej elementy, lecz decydują o tym właśnie owe drugorzędne cechy, jak faktura, kolor, światło²⁰. Pozornie uporządkowana zamknięta przestrzeń filmowego uniwersum okazuje się ostatecznie pozbawiona centrum, a więc i znaczenia. Jak trafnie zauważa Rollins, „*Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek*” wykazuje wyraźne podobieństwo do systemu przedstawieniowego malarstwa holenderskiego, co pozwala wyjaśnić, dlaczego *mise-en-scène*, łącznie z za-

projektowanymi kostiumami, angażuje naszą uwagę aż do momentu, w którym następuje jej rozproszenie. Brak kadrowania, które hierarchizuje zapelniające otoczenie przedmioty i uprzywilejowuje punkt widzenia pewnych postaci, w powiązaniu z *embarras de richesse* sprawiają, że widz ma nawet problem z określeniem rozmiaru restauracji, nie mówiąc już o odcyfrowaniu obrazów połyskujących miedzianych rondli, opalizujących rybich łusek, zniewalającego bogactwa czerwień jako alegorycznych znaków potępienia²¹. Przestrzeń fikcyjnego świata rozpada się co i rusz na drobne detale i szczegóły, które kamera studiuje w niespiesznym rytmie, przedkładając funkcję opisową nad narracyjną.

Relacja między *mise en scène* a pracą kamery w filmie Greenaway jest na tyle istotna, że warto przyjrzeć się jej nieco bliżej. Jak już była o tym mowa, niemal każdy kadr filmu jawi się jako precyzyjna malarska kompozycja – i nie ma tutaj większego znaczenia, czy jest to nawiązanie do konkretnego dzieła, czy też określonego stylu – która za każdym razem tworzy autonomiczne i zamknięte uniwersum przestrzenne. Jednakże równoległe jazdy kamery przesuwałającej się powoli wzdłuż owych kompozycji generują nadrzędną wobec nich przestrzeń, którą można porównać do filmowej „galerii obrazów” albo – jak proponowałam to wcześniej – do teatralnej sceny symultanicznej. Zbieżność ta nie jest przypadkowa, bo wydaje się, że koncepcję estetyczną filmu Greenaway scala właśnie forma artystyczna będąca szczególnym połączeniem teatru i malarstwa, a mianowicie *tableau vivant*. Wyeksponowany scenograficznie obraz Fransa Halsa *Bankiet oficerów Korpusu Strzelców św. Jerzego* staje się w *Kucharzu...* punktem wyjścia dla wielu kompozycji realizujących konwencję *tableau vivant*.

Tableau vivant

Obraz Halsa, jeden z jego bardziej znanych portretów zbiorowych, przedstawia biesiadującą grupę strzelców zgromadzonych wokół stołu. W filmie Greenaway jest on głównym elementem wystroju sali restauracyjnej. Tuż obok obrazu ustawiony jest stół, przy którym Spica wraz z Georginą i swymi kompanami biesiaduje każdego wieczora. Nie tylko stroje Spiki i jego kompanów stanowią niemal wierną replikę tych, w które przydzielane są postaci na obrazie Halsa, ale rozmieszczenie obu grup w przestrzeni wykazuje również znaczące podobieństwo kompozycyjne. Wydaje się, że Greenaway eksperymentuje tu z *trompe l'oeil*, wyprowadzając złudzenie optyczne poza ramy obrazu malarskiego²² i nadając mu przy tym rzeczywistą trójwymiarowość formy *tableau vivant*. Tę paradoksalną naturę *tableau vivant* Jean-François Lyotard ujmuje w oksymoronicznej frazie *unieruchomiona ruchomość*²³. Giuliana Bruno twierdzi, że *tableau vivant* nieodmiennie ewokuje spektakl śmierci²⁴. W podobnym tonie Brigitte Peucker analizuje obecność formy *tableau vivant* w filmach Rainera Wernera Fassbindera, pisząc o ewokowanej przezeń niepokojącej granicy między życiem a śmiercią²⁵. Szczególnie interesujące w kontekście analizy filmu Greenaway są jej rozważania na temat ruchu kamery wykorzystywanego przez niemieckiego reżysera dla wzmocnienia inscenizacyjnego efektu *tableau vivant*: *Uderzająca mobilność kamery tworzy wyrazisty kontrast zarówno z wystudiowanym ruchem aktorów sprowadzonych do poziomu scenicznego ciała, jak i ich rzeczywistej nieruchomości w trakcie trwania ujęcia, sugerującej „tableau vivant”. Kamera nieustannie zmienia długość ogniskowej,*

okrąga postaci kolistymi jazdami, jakby chciała wyeksponować malarskie unieruchomienie, w pułapce którego się one znalazły²⁶. Opis ten, z drobnymi tylko modyfikacjami, można odnieść do filmu Greenaway'a, w którym ruch kamery, przeważnie nieumotywowany narracyjnie, także eksponuje niezmiennosc układów kompozycyjnych składających się z ludzkich postaci i martwych obiektów. W rezultacie powstaje wrażenie, że jakkolwiek ruch, jakkolwiek zmiana w przestrzeni jest kwestią percepcji raczej aniżeli zachodzącej w niej rzeczywistej zmiany.

Jednostajne jazdy kamery przesuwałcej się wzdłuż rozbitej na trzy zasadnicze segmenty przestrzeni restauracji tworzą efekt przestrzeni haptycznej, którą Laura Marks charakteryzuje w następujący sposób: *Spojrzenie haptyczne przejawia tendencję do zatrzymywania się na powierzchni rzeczy, a nie penetrowania ich w głąb (...). Jest to rodzaj labilnego, sztucznego spojrzenia, które ma raczej tendencję do przemieszczania się niż do skupiania*²⁷. Nieumotywowane narracyjnie, jednostajne i rozciągnięte w czasie jazdy kamery przemieszczającej się wzdłuż podzielonej na trzy segmenty restauracji wytwarzają w moim przekonaniu ów efekt haptycznego spojrzenia, ponieważ ruch ten uniemożliwia penetrację przestrzeni w głąb, oferując w zamian jedynie prześlizgiwanie się po powierzchni rzeczy²⁸. W efekcie niemożliwe staje się ustalenie centralnego punktu przestrzeni, a zatem także narracyjnej osi, która pełniłaby funkcję zwornika świata przedstawionego. Zamiast centralnej perspektywy organizującej przestrzeń obrazową i narracyjną ruchome kadrowanie ustanawia spojrzenie zatrzymujące się na powierzchni postaci ludzkich i rzeczy. Postaci te w owej z(dez)orientowanej przestrzeni zatracają swą narracyjną funkcję, stając się w zamian elementami kompozycji plastycznej.

Narracyjna inercja postaci, ewokowana za pomocą chwytów kompozycyjnych i ruchu kamery, znajduje fabularną kulminację w scenie ucieczki kochanków z restauracji. Gest ten można byłoby ujrzyć jako podjęcie próby uwolnienia się z zamkniętej przestrzeni restauracji, nad którą niepodzielną władzę sprawuje Spica. Jednakże ikonografia tej sceny, nawiązująca do malarskiej tradycji przedstawiania wygnania Adama i Ewy z raju²⁹, przydaje ironii tej „ucieczce ku wolności”, zwłaszcza że odbywa się ona w ciężarówce chłodni pełnej gnijącego mięsa. Materia organiczna w stanie rozkładu, którą już wcześniej można było w filmie zaobserwować w niezliczonych ujęciach „martwej natury”, wydaje się perwersyjnym ekwiwalentem opisaną wcześniej fragmentaryzacji przestrzeni, rozsypującej się na wiele płaskich powierzchni, które jak stronicie książek zgromadzonych przez Michaela zapowiadają śmierć. Usytuowanie w zamkniętej przestrzeni samochodowej chłodni nagich ciał kochanków i gnijącego mięsa zapowiada również finałowy akt kanibalizmu, który można ujrzyć jako swego rodzaju ostateczny etap fragmentaryzacji ludzkiego ciała. Zachęcając męża do skosztowania penisa Michaela, Georgina powtarza niejako akt przemocy, którego wcześniej Spica dopuścił się wobec jej kochanka. W *Kucharzu...* ludzkie ciało staje się obiektem inwazji z zewnątrz, bolesnej i upokarzającej penetracji – jak choćby w początkowej scenie karmienia męczynnicy psimi odchodami czy też w ujęciu widelca wbitego w policzek kobiety – co pozbawia je przestrzennej autonomii wyznaczającej fizyczne ramy indywidualnej podmiotowości. Wreszcie przyrządzenie ciała martwego kochanka jako wykwintnej potrawy ostatecznie uprzedmiotawia jego postać w przestrzeni narracyjnej trajektorii. Obiekt żałoby zostaje w ostatniej scenie filmu przekształcony w obiekt konsumpcji.

Alegoryczna przestrzeń społeczna

Podsumowując dotychczasowe rozważania, powtórzmy, że przestrzeń w filmie Greenawaya rozpada się na oddzielone od siebie wyraźnymi liniami demarkacyjnymi segmenty, których odrębność podkreślają raptowne zmiany barwy i muzyki. Budynek restauracji, który mieści te trzy całkowicie różne przestrzenie, nie ustanawia żadnej nadrzędnej wobec nich reguły topologicznej. Brak jakiegokolwiek organicznej relacji między tymi segmentami jest aż nadto widoczny. Pozostaje jedynie topograficzna przyległość, bo narracyjne trajektorie poszczególnych postaci także nie są w stanie jej scalić. Zresztą sama struktura narracyjna filmu z podziałem całej opowieści na rozdziały, które są sygnowane ozdobnymi kartami menu na poszczególne dni tygodnia, także ostentacyjnie realizuje zasadę fragmentaryczności. W ten sposób fabuła zostaje podzielona na akty dramatyczne. Jednostajne wydłużone jazdy kamery tworzą tylko pozór przestrzennej ciągłości fikcyjnego świata, gdyż ten jawi się oczom widza jako niemal niekończący się szereg *tableaux vivants*, wobec których widz nieodmiennie zajmuje pozycję zewnętrznego obserwatora. Konsekwentny brak frazy ujęcie-przeciwujęcie ostatecznie blokuje możliwość zajęcia pozycji wewnątrz fikcyjnego świata. Alienacyjny charakter zastosowanych przez Greenawaya środków filmowych odnotowują MacNeill i Burczak. Odrzucając wszechobecną technikę ujęcia-przeciwujęcia, kamera Greenawaya porusza się powolnym horyzontalnym ruchem między salą restauracyjną a kuchnią, swobodnie przechodząc przez ściany. Teatralność i sztuczność filmu są znakiem wysoce modernistycznej polityki kulturowej. Greenaway celowo dystansuje widza, ponieważ chce zapobiec przyjęciu postawy bezkrytycznej, pełnej samozadowolenia. Film wzywa do krytycznej estetyki, która powinna zrodzić metakrytykę konsumpcyjnego społeczeństwa³⁰. Podkreślane przez autorów niestosowanie frazy ujęcie-przeciwujęcie oznacza nieobecność ujęć subiektywnych (POV), co z jednej strony wywołuje efekt odbiorczej alienacji, zaś z drugiej produkuje obraz alegoryczny w rozumieniu Benjaminina, który pisze: *W alegorycznym obrazie świata (...) subiektywna perspektywa zostaje całkowicie wchłonięta przez ekonomię całości*³¹.

Alienacyjny efekt wytwarzają w filmie także liczne intertekstualne odniesienia, które sprawiają, że *mise en scène* filmu nabiera jawnie antyiluzjonistycznego charakteru i rozpada się na wiele odrębnych fragmentów teatralnych i malarskich. Dla opisanego tekstualnej pozycji przeznaczonej dla widza w filmie Greenawaya jest użyteczny zaproponowany przez Michaela Frieda podział na dwa typy malarskiego przedstawiania. Realizują one odpowiednio albo zasadę absorpcji, albo teatralności, w zależności od tego, czy obecność oglądającego podmiotu jest zakładana w strukturze przedstawieniowej utworu, czy też nie³². Greenaway ostentacyjnie blokuje proces odbiorczej absorpcji i ustanawia na wszelkie możliwe sposoby dystans wobec fikcyjnego świata, którego jedynie powierzchnia zostaje wystawiona na haptyczne spojrzenie widza. Z pewnością nie jest to świat, w którym można zamieszkać.

Przebieg fikcyjnego świata podzielona z geometryczną wręcz precyzją na odrębne od siebie, zamknięte segmenty, które ruch kamery próbuje na nowo scalić w czasoprzestrzenne continuum, ujawnia alegoryczny wymiar filmu Greenawaya. Estetyka fragmentu wydaje się pojemnym artystycznie chwytem do opisanego postępującego w późnych latach 80. procesu dezintegracji w obrębie brytyjskiego

społeczeństwa. Na tradycyjne podziały klasowe nałożyły się wówczas kolejne linie demarkacyjne: ekonomiczne, geopolityczne (głównie chodzi tu o różnice dzielące ubogą Północ i zamożne Południe) i etniczne (związane z masowym napływem emigrantów z byłych kolonii). Ponadto w tym czasie nasiliły się separatystyczne tendencje Szkocji, Walii, nie wspominając o Irlandii Północnej. U schyłku lat 80. mocarstwowa koncepcja imperium brytyjskiego legła w gruzach. O ile nostalgiczne *heritage cinema* ze sztandarowymi produkcjami Merchanta i Ivory'ego próbowało restytuować ów imperialny mit w formie tradycyjnego linearnego opowiadania, rozgrywającego się w spójnej i realistycznie przedstawionej czasoprzestrzeni, o tyle Greenaway demonstracyjnie tworzy świat z fragmentów: w szczelnie zamkniętych przestrzeniach zostają umieszczone zawieszono w czasie *tableaux vivants*, a rozliczne malarskie cytaty blokują narracyjną trajektorię. Artysta tworzy w filmie Benjaminowską alegorię, o której filozof pisał, że zawsze wyłania się z procesu fragmentacji. Howard Caygill trafnie podsumowuje ten wątek rozważań filozofa: *Dla Benjamina klasycznym tropem fragmentacji jest uprzestrzennienie czasu – temporalne znaczenia są zawieszono, obiekty i działania nakładają się na siebie lub są porządkowane w struktury, które są niezależne od ich naturalnego znaczenia*³³. I tak właśnie Greenaway tworzy *mise en scène* w *Kucharzu...*, swobodnie żonglując przedmiotami, postaciami ludzkimi i sytuacjami. Programowo unikając realistycznych motywacji, proponuje w zamian całkowicie arbitralne układy, których estetyczne wyrafinowanie sprawia, że faktura filmu rozwarstwia się na poszczególne kadry i ujęcia. Fabuła filmu jest zbyt wątlwym zwornikiem, by uspołnić prezentowane obrazy. Jeśli zgodzimy się, że rzeczywistość stworzona przez Greenawaya jest alegorią, to może warto przywołać tu konstatację Paula de Mana, który twierdzi, że *alegorie mają zawsze wymiar etyczny*³⁴, a zatem być może Greenaway nie uprawia intelektualnych postmodernistycznych gier intertekstualnych jedynie z intencją autoteliczną i autotematyczną. Zresztą manifestowana ostentacyjnie intertekstualność wcale nie wyklucza alegorycznego trybu przedstawiania, na co zwraca uwagę Craig Owens: *Wyobrażenia alegoryczna jest wyobrażeniem zawłaszczoną; autor alegorii nie tworzy obrazów, lecz je konfiskuje*³⁵. Bo jak zauważa Benjamin w swych rozważaniach na temat alegorii: *Te same antynomie [między konwencją a ekspresją] przyjmują plastyczną formę konfliktu między chłodną i gładką techniką a wybuchową ekspresją alegorycznej interpretacji*³⁶. Być może więc nie należy dać się zwieść formalnej erudycji i dyscyplinie *Kuchacza...*, lecz trzeba dostrzec w nim faktycznie „pełną pasji” – jak to określił sam Greenaway – diagnozę współczesnego świata, który rozpada się na dziesiątki rozmaitych równoważnych i rozproszonych dyskursów. Podobnie brytyjskie społeczeństwo u schyłku lat 80. stanęło w obliczu rozpadu „wielkiej narracji” oferowanej przez tradycyjny imperialny dyskurs narodowy. Pytanie, co to znaczy być Brytyjczykiem i kto nim jest, pozostanie już chyba na zawsze bez jednoznacznej odpowiedzi. Podobnie jak widz filmu Greenawaya nigdy się nie dowie, jakiego koloru była suknia Georginy.

- ¹ Interesującą dyskusję na temat wygłoszonej przez Margaret Thatcher deklaracji w wywiadzie dla „Woman’s Own” w 1987 r. prezentuje artykuł Charlesa Moore’a *No Such Thing as Society: a good time to ask what Margaret Thatcher really meant*, zamieszczonym we wrześniu 2010 r. w „The Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/comment/columnists/charles-moore/8027552/No-Such-Thing-as-Society-a-good-time-to-ask-what-Margaret-Thatcher-really-meant.html> (dostęp: 29.06.2012). Warto może tutaj także nadmienić, że Andy McSmith użył tego określenia w tytule swojej książki o Wielkiej Brytanii lat 80. A. McSmith, *No Such Thing as Society: A history of Britain in the 1980s*, Constable, London 2010.
- ² Cyt. za: L. Friedman, *Preface to the First Edition*, w: *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, II wyd., red. L. Friedman, Wallflower Press, London - New York 2006, s. xiii.
- ³ Oczywiście, transformacja brytyjskiego społeczeństwa w latach 80. to nie tylko efekt polityki prowadzonej przez konserwatywny rząd Margaret Thatcher. Ważny jest bowiem tutaj także kontekst postkolonialnych zmian demograficzno-społecznych, które ostatecznie doprowadziły do konieczności zdefiniowania na nowo kategorii brytyjskiej tożsamości.
- ⁴ L. Friedman, dz. cyt. s. xiv.
- ⁵ J. Siegel, *Greenaway by the Numbers*, w: *Peter Greenaway. Interviews*, red. V. Gras, M. Gras, University Press of Mississippi, Jackson 2000, s. 81.
- ⁶ M. Walsh, *Allegories of Thatcherism: Peter Greenaway’s Films of the 1980s*, w: *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, dz. cyt., s. 294.
- ⁷ A. MacNeill, T. Burczak, *The Critique of Consumerism in „The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover”*, „Rethinking Marxism” 1991, nr 4 (3), s. 118. Warto tu nadmienić, że autorzy artykułu widzą zawartą w filmie Greenaway krytykę konsumeryzmu w szerszej niż thatcheryzm perspektywie, wiążąc ją ze stanowiskiem szkoły frankfurckiej.
- ⁸ D. Keesey, *The Films of Peter Greenaway. Sex, Death and Provocation*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina - London 2006, s. 82.
- ⁹ Tamże, s. 83. W dalszych rozważaniach Keesey dowodzi, że alegoryczny charakter postaci zostaje w narracyjnym przebiegu filmu skomplikowany, jednak w kontekście niniejszych rozważań skoncentrowanych na przestrzeni kwestia ta nie wymaga bardziej szczegółowego omówienia.
- ¹⁰ W rozmowie z Gavinem Smithem Greenaway mówi o swjej intencji wprowadzenia za pomocą tego chwytu konwencji teatralnej: „*Kucharz, złodziej...*” zaczyna się odsłonięciem kurtyny i kończy się jej zasłonięciem. Od razu to sugeruje, w cudzysłowie, że jest to film spektakl, że jest to film o wirtuozerskim przedstawieniu. Stanowi to wyraźne odwołanie do łuku prosceniowego. Kiedy kamera się porusza, robi to w niezwykle subiektywny, nieorganiczny sposób. G. Smith, *Food for Thought. An Interview with Peter Greenaway*, w: *Peter Greenaway. Interviews*, dz. cyt., s. 98.
- ¹¹ M. Pally, *Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway*, w: *Peter Greenaway. Interviews*, dz. cyt., s. 109-10. Wielu krytyków, między innymi Keesey w cytowanej już wcześniej monografii Greenaway, podąża tropem wskazanym przez autora filmu i interpretuje zdominowaną przez zieloną barwę przestrzeń kuchni jako swego rodzaju przestrzeń sakralną: kościół, z obłokami pary niczym kadzidło, z otoczonym świetlną aureolą pomywaczem śpiewającym hymny, które odbijają się echem od wysokich sklepień, w którym Kucharz niczym kapłan nadzoruje przeistoczenie ziemskiej strawy w boski pokarm. D. Keesey, dz. cyt. s. 86.
- ¹² J. Tambling, *Allegory*, Routledge, London and New York 2010, s. 110.
- ¹³ W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, tłum. J. Osborne, NLB, London 2009, s. 175, 176.
- ¹⁴ A. MacNeill, T. Burczak, dz. cyt., s. 120.
- ¹⁵ N. Rollins, *Greenaway-Gaultier: Old Masters, Fashion Slaves*, „Cinema Journal” 1995, nr 1 (35), s. 66.
- ¹⁶ Tamże, s. 68.
- ¹⁷ R. D. Johnston, *The Staging of the Bourgeois Imaginary in „The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover”* (1990), „Cinema Journal” 2002, nr 2 (41), s. 25-26.
- ¹⁸ Cyt. za: N. Rollins, dz. cyt., s. 73. Johnston również przywołuje koncepcje Alpers, dz. cyt., s. 21.
- ¹⁹ Johnston pisze o szczególnym powiązaniu obrazowania naturalistycznego i alegorycznego w malarstwie holenderskim, sugerując, że właśnie to jest przyczyną, dla której Greenaway tak często odwołuje się do tej tradycji artystycznej. R. D. Johnston, dz. cyt., s. 22.
- ²⁰ Autonomiczną wartość szczegółu odnotowuje w eseju poświęconym twórczości Greenaway Małgorzata Jakubowska: *Artysta komponuje aż do ostatecznych granic przestrzeni kadru, każdą barwę, każdą fakturę, każdy detal, każdy*

- światłocień i świetlny odbłask, i wzajemne relacje wszystkich płaszczyzn*. M. Jakubowska, *Peter Greenaway. Pismo o piśmie*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. III, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2007, s. 88.
- ²¹ N. Rollins, dz. cyt., s. 73.
- ²² Johnston odnotowuje złożoność zastosowanego przez Greenaway efektu *trompe l'oeil*, polegającego na połączeniu dwóch heterogenicznych względem siebie przestrzeni, co jest uzyskane przez następujące chwyt: (1) kolorystyka obrazu harmonizuje z kolorystyką restauracji; (2) postaci na obrazie są takiej samej wielkości jak postaci filmowe; (3) postaci z obrazu spoglądają wprost przed siebie i w ten sposób zostają przekształcone z obiektu w podmiot spektaklu; (4) obraz przedstawia kurtyne, która pojawia się także w pierwszym i ostatnim ujęciu filmu. W dalszym ciągu swoich rozważań Johnston również odnotowuje obecność konwencji *tableau vivant* w *Kucharzu...* i także wiąże ją z określonym wykorzystaniem ruchu kamery, a mianowicie przewagą panoram (w rzeczywistości są to jednak głównie jazdy) nad zbliżeniami i ujęciami subiektywnymi (POV). R. D. Johnston, dz. cyt., s. 27.
- ²³ J-F. Lyotard, *Acinema*, w: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, red. P. Rosen, Columbia University Press, New York 1986, s. 356.
- ²⁴ G. Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002, s. 149.
- ²⁵ B. Peucker, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995, s. 146.
- ²⁶ Tamże, s. 151.
- ²⁷ L. U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2002, s. 8.
- ²⁸ Efekt przestrzeni haptycznej jest wzmocniany za sprawą określonych rozwiązań kompozycyjnych, które zamiast budować efekt przestrzennej głębi, redukują ją. Małgorzata Jakubowska odnotowuje ten chwyt formalny w większości filmów Greenaway: *Manifestowana jest płaskość przedstawienia, często zamykającą płaszczyznę stanowi wyodrębniona dekoracja, budowla albo czerń przypominająca tło z renesansowych portretów* („Kontrakt rysownika”, „Darwin”, „Zet i dwa zera”, „Brzuch architekta”, „Dzieciątka z Maçon”, „Księgi Prospera”), M. Jakubowska, dz. cyt., s. 88.
- ²⁹ Krytycy wymieniają tu głównie obraz Masaccia *Wygnanie z raju* (1425-1427).
- ³⁰ A. MacNeill, T. Burczak, dz. cyt., s. 118.
- ³¹ W. Benjamin, dz. cyt., s. 234.
- ³² M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980. Koncepcja Frieda jest wykorzystywana w badaniach nad filmem. Szczególnie przydatna okazała się do opisanego właściwości wczesnego kina; zob. T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, w: *Film, Theory and Criticism*, 7. wyd., Oxford University Press, New York - Oxford 2009, s. 736-750. Odwołuje się do niej także Akira Mizuta Lippit w artykule *Projekt powierzchni kina*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 30-47.
- ³³ H. Caygill, *Walter Benjamin's concept of allegory*, w: *The Cambridge Companion to Allegory*, red. R. Copeland, P. T. Struck, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 248. Warto tutaj zauważyć, że Benjaminowska koncepcja alegorii – którą, raz jeszcze przypomnijmy, filozof rozwinął na podstawie studiów nad niemieckim dramatem barokowym – jest zbieżna z charakterystyką postmodernizmu sformułowaną kilka dekad później przez Fredrica Jamesona. Twierdzi on, że głównymi wyznacznikami tej kulturowej formacji są: fragmentaryzacja oraz dominacja kategorii przestrzeni nad kategorią czasu. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Plaza, Eidos: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- ³⁴ P. de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven - London 1979, s. 206.
- ³⁵ Za: D. Melbye, *Landscape Allegory in Cinema. From Wilderness to Wasteland*, Palgrave Macmillan, New York 2010, s. 3.
- ³⁶ W. Benjamin, dz. cyt., s. 175.