

Osobisty notatnik artystów *Pillow Book* Petera Greenawaya

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Kluczem do analizy wizerunku artysty w *Pillow Book* jest sam tytuł filmu – w dosłownym tłumaczeniu *Notatnik spod wezgłowia* – czyli rodzaj pamiętnika przechowywanego w specjalnej skrzynce, w zagłówku pościeli. Pojęcie to w tradycji japońskiej nie oznacza jedynie miejsca ukrycia intymnych zapisów przed niepożądanym wzrokiem. Określa ono specyficzną formę prowadzenia osobistych notatek nawiązujących do tradycji luźnych szkiców *zuihitsu* – „podług pędzla”. Twórczynią tego gatunku jest Sei Shonagon, która w X wieku pełniła służbę u cesarzowej Sadako. Pierwszym przykładem, a zarazem wzorem stylu *zuihitsu* jest napisany przez Shonagon *Notatnik osobisty*, w którym zawarła wrażenia i obserwacje z życia na dworze.

Forma notatnika osobistego pojawia się w filmie Greenawaya kilkakrotnie. Mamy tu bowiem do czynienia zarówno z oryginalnym tekstem damy dworu, jak i jego współczesną wersją autorstwa imienniczki autorki. Inspiracja tą formą artystyczną widoczna jest również w pracy samego reżysera, a jego eksperymenty wizualne często są nie tylko ilustracją średniowiecznych zapisków, ale wykorzystaniem ich struktury w nowoczesnych rozwiązaniach wizualnych. Wśród ludzi sztuki pojawiających się w filmie najciekawsze wydają się właśnie postacie dwóch kobiet artystek, pochodzących wprawdzie z różnych epok, ale połączonych miłością do słowa pisanego i talentem literackim. Rzeczywistość ekranowa, tak mocno osadzona w tradycji kultury japońskiej, tworzy jednocześnie swoisty kontekst dla scharakteryzowania sylwetki samego Petera Greenawaya – artysty łączącego dorobek cywilizacji „słowa pisanego” z warsztatem filmowym i możliwościami epoki audiowizualnej.

Każdy z wymienionych artystów jest niepowtarzalną indywidualnością, jednak podstawą dla ich twórczości jest ta sama, obrosła tradycją forma osobistych zapisków. Mimo upływu lat pozostaje ona najlepszym sposobem notowania i utrwalania życiowych doświadczeń. Mikołaj Melanowicz przypisuje *zuihitsu* do prozy eseistycznej, uznając brak jednolitej kompozycji całości utworu i wyrazistej myśli przewodniej za cechę najbardziej charakterystyczną dla tego gatunku¹. Jest to bowiem ciąg luźnych notatek i zapisków, które z czasem zaczęto nazywać impresjami, esejami. Utrwalają one na gorąco spostrzeżenia i myśli autora oraz zasłyszane przez niego historie. Opis wydarzeń jest urozmaicany aforyzmami, anegdotami, a nawet nazwami rzeczy czy zjawisk, które z jakiegoś powodu zwróciły jego uwagę. *Notatnik osobisty* Sei Shonagon jest takim właśnie zbiorem

krótkich historyjek, uwag i spostrzeżeń. Melanowicz podkreśla, że Shonagon posługuje się w nim czystą, piękną japońszczyzną, uznawaną w X wieku za „język kobiet”, w przeciwieństwie do chińskiego, używanego do pisania wyłącznie przez mężczyzn. Autorka wykorzystuje przejrzysty i zwarty język do opisywania albo wyłącznie wymieniania rzeczy i zjawisk, do konstruowania *setsuwa* – krótkich anegdotycznych opowieści oraz pisanych prozą lirycznych obrazków. Wyłania się z nich wizerunek wrażliwej i uważnej obserwarki wnikliwie analizującej otoczenie. Osoby potrafiącej przelać swoje spostrzeżenia na papier i utrwalić je w sposób dowcipny, atrakcyjny dla czytelnika.

Forma krótkich notatek, pozornie nieuporządkowanych i przypadkowych, wydaje się w szczególności związana z twórczą aktywnością kobiet. Kobiety, nie mające własnych środków do życia, były przez całe wieki, zauważa Virginia Woolf, skazane na jednostajną vegetację w domowym zaciszu². Pozbawione możliwości podróżowania i swobodnego kontaktu ze światem starały się urozmaicić monotonię egzystencji w dostępny im sposób. Jednym z nich było podejmowanie prób literackich. Klaustrofobiczna przestrzeń dusznych saloników, w których wciąż pozostawały pod baczna obserwacją najbliższych, nie sprzyjała takim działaniom. Szukając sposobu wyrażenia własnych uczuć, wybierały takie rodzaje pisemnej wypowiedzi, dzięki którym – bez zwracania na siebie uwagi – mogły utrwalić osobiste spostrzeżenia i skomentować rzeczywistość. Pozostawało więc posłużenie się takimi formami, których użycie można było przypisać zwykłym, codziennym czynnościom. Stąd tak duża popularność wszelkiego typu korespondencji, dzienników i pamiętników czy obyczaju prowadzenia regularnych zapisków na niezadrukowanych fragmentach innych publikacji. Ani format papieru listowego, ani też marginesy książek kucharskich czy rachunkowych nie sprzyjały zbytnej rozwlekłości.

Dama dworu w pałacu cesarskim nie musiała z pewnością borykać się z problemami materialnymi ograniczającymi swobodę twórczą. Tego typu problemów nie ma również współczesna Nagiko zarabiająca krocie jako wzięta modelka. Podobnie jak w opisanych przez Woolf sytuacjach o wiele większą barierą są dla kobiety przeszkody niematerialne. Obojętność świata, którą, zdaniem brytyjskiej pisarki, tak ciężko znosili utalentowani i wrażliwi mężczyźni, wobec kobiet przyjmuje formę otwartej wrogości. Kobiety w Japonii nie były nawet uczone języka chińskiego, którym tradycyjnie posługiwali się pisarze. Z góry umieszczano je niżej w hierarchii świata artystycznego, pozbawiając warsztatu pracy i skazując na rodzimy język lekceważony przez elity literackie. Kobiecej twórczości nie komentowano stwierdzeniem: „*Pisz, jeśli masz ochotę*”. *Na jej widok świat parsknął szyderczym śmiechem i mówił: „Pisać? A coż dobrego może wyniknąć z twojej pisaniny?”*³.

Pisanina ta nie mogła zaowocować poezją, wzniosłą i oderwaną od przyziemnej rzeczywistości, bowiem do jej tworzenia niezbędna jest wolność intelektualna, której kobietom dawano mniej (...) niż synom ateńskich niewolników⁴. Pozostawało im korzystanie z tych form, które mężczyźni uznali za zbyt blade, niegodne ich pióra. *Piszcie książki najrozmaitszych gatunków, zachęca Woolf, nie cofajcie się przed żadnym tematem, jakby nie był trywialny lub wielki*⁵. W notatkach osobistych pojawiają się więc relacje z wielkich uroczystości, z doniosłych wydarzeń, jak również opisy drobnych, mało znaczących epizodów, ważnych

jedynie dla odnotowującej je osoby. Pochodzący z X wieku *Notatnik osobisty* Sei Shonagon Greenaway wprowadza do akcji już na początku, kiedy Nagiko otrzymuje od ciotki książkę swojej imienniczki sprzed stuleci, wraz z komentarzem, że kiedy skończy 28 lat, utwór ten będzie miał dokładnie 1000 lat.

W scenach filmu odwołujących się do dzieła Sei Shonagon, stworzonych na zasadzie swoistych retrospekcji, a raczej ożywionych za pomocą wspomnień i wyobraźni wielopłaszczyznowych ilustracji, przedstawione zostają epizody, których jedynym elementem wspólnym jest postać autorki. Obok opisu dworskich ceremonii, z kronikarskim pietyzmem odnotowujących najdrobniejsze detale etykiety, strojów, zachowania się uczestników, pojawiają się zwierzenia i subiektywne komentarze. Zakochanej kobiecie wyraźną przyjemność sprawia przytaczanie całego szeregu czynności towarzyszących przygotowaniu na przyjęcie mężczyzny. Intymność jest wpisana w samą istotę prowadzonych zapisów, których angielska nazwa – *pillow book* – podkreśla, że pozostają one w ukryciu przed niepożądanym okiem intruza. Bez skrępowania autorka przyznaje: *Rozkosze ciała i rozkosze literatury. Obu tych rzeczy miałam szczęście zakosztować i cieszyć się nimi na równi*⁶.

Współczesna Nagiko również doświadcza tej rozkoszy. Przyjemności tego rodzaju nie rozumie jej mąż, zarzucający jej, że za dużo czyta, za dużo wydaje na książki, a przecież i tak *wszystkich nie czyta na raz*. Posiadanie więcej niż kilku egzemplarzy to już czysta ekstrawagancja, co Nagiko kwituje ironicznym pytaniem, czy może za kryterium wyboru powinna uznać kolor okładek pasujący do wystroju wnętrza. Współmałżonek, daleki wprowadzić od czerpania przyjemności z wysiłku intelektualnego, ulega syndromowi *zakazanego owocu* i brutalnie włamuje się do skrytki żony. Bez skrępowania czyta jej pamiętniki, uznając, że ludzie piszą po to, aby inni czytali. Śmieje się lekceważąco, gdy Nagiko stwierdza, iż pisze, *by poznać siebie*. Mąż zarzuca jej pisanie banałów, nie doceniając ciekawej formy pamiętników, w których obok języka japońskiego pojawia się chiński, angielski. Kpi z niej, że uważa się za jakąś *damę dworu popisującą się przed cesarzową*, po czym brutalnie pali znalezione w ukryciu egzemplarze.

Wyprowadzona z równowagi Nagiko w desperackim geście wrzuca do ognia cały swój księgozbiór. Ogień ma tu jednak właściwości nie tyle destrukcyjne, ile oczyszczające. Niczym na stosie ofiarnym płoną niespełnione nadzieje i oczekiwania związane z małżeństwem przez młodą, mało doświadczoną dziewczynę. Niczego lepszego nie można było się spodziewać po związku zaaranżowanym przez rodziców w celu ochrony rodzinnych interesów. W dniu ślubu, celebrowanego uroczystością i zgodnie z tradycją, dokonuje się odwieczny rytuał przekazania Nagiko pod kuratelę męża. Akt ten panna młoda komentuje mało entuzjastycznie: *Zostałam żoną. Wyszłam za mąż. Zdobyłam męża. Jakkolwiek by o tym mówić, musiało się to źle skończyć*. Życiowe niepowodzenie, jakim staje się chybiony mariaż, paradoksalnie wyzwala Nagiko z konwenansów i skłania do rozpoczęcia życia na własny rachunek. Z dała od męża i od najbliższych ma o wiele większą szansę zdobycia nowych doświadczeń, które mogłaby utrwalić w swoim osobistym notatniku.

Prowadzenie regularnych zapisków stało się integralną częścią życia Nagiko od pamiętnych szóstych urodzin i niezwyklej wizyty w świątyni Matsuo Taisha w Kioto. Za namową ciotki – tej samej, która dwa lata wcześniej podarowała jej

książkę Shonagon – w niezwyklej scenerii klasztornych murów dziewczynka złożyła uroczyste ślubowanie pisania własnego dziennika. Podejmując to ambitne wyzwanie, kontynuatorka dorobku cesarskiej dwórki miała nadzieję, że *może pewnego dnia, jak ona wypełni go opowieściami o swoich wszystkich kochankach*. Jej zapiski – tak jak dzieło Shonagon – nie sprowadzają się jednak do tego typu wyszczególnień, nie są również zbiorem erotycznych historii. Przeżycia cielesne są w nich obecne jako jedno z opisywanych doznań, choć obie autorki nie ukrywają, że zajmują uprzywilejowane miejsce. Podobnie wysoką pozycję w ich osobistej hierarchii wyznaczyły pisaniu i lekturze tekstów, z których to czynności czerpią nie mniejszą przyjemność.

Kolejnym przejawem osobistego charakteru dziennika prowadzonego przez Shonagon było umieszczanie w nim zestawień i list zawierających ważne – wyłączenie z punktu widzenia piszącej – elementy świata. Katalogują one fakty i drobne zdarzenia, które pozornie nie mają ze sobą nic wspólnego, jeśli jednak odczytamy je za pomocą obranego przez autorkę klucza, okaże się, że tworzą one spójny obraz codziennego życia, którego bohaterka jest jednocześnie uczestniczką i wnikliwą obserwatorką.

Zaihitsu nie mają ani jednolitej kompozycji całości, ani wyrazistej myśli przewodniej, dzięki czemu osoba pisząca dysponuje nieograniczoną swobodą w formułowaniu wypowiedzi. Nie napotykając żadnych ograniczeń korzysta więc z elastyczności formy, kształtuje ją według własnych preferencji i przystosowuje do swojego sposobu ekspresji. Już wówczas gdy na ekranie pojawia się pierwszy fragment – ilustracja średniowiecznego dziennika – zaczynamy odczuwać niezwykłość tego tekstu. Kobieta, ubrana w tradycyjne japońskie kimono, komentuje przebieg dworskiej uroczystości, opisując ze szczegółami strój cesarzowej. Uniwersalność tematu i jego nieprzemijająca atrakcyjność zostaje podkreślona przez fakt, iż sceny z przeszłości nakładają się na sprawozdanie ze współczesnego pokazu mody. Uzmysławiamy sobie, że dla autorki cytowanych uwag najważniejsza była obserwacja, wyczulenie na zachodzące wokół zjawiska. Życie to barwne przedstawienie, które rozgrywa się nieustannie wokół nas. Zdarzenia, postacie przesuwają się przed naszymi oczami niczym modelki podczas profesjonalnych pokazów mody. Jedynym zadaniem pięknych kobiet obnoszących po wybiegu dzieła wielkich kreatorów jest zwrócenie na siebie uwagi, zainteresowanie niezwyklej pomysłem, zbulwersowanie ekstrawagancją czy zachęcenie do eksperymentów. Autorka notatnika osobistego stawia przed sobą zadanie podobne do tego, jakim obarczeni są zawodowi fotoreporterzy – rejestrowania na bieżąco „gorących” momentów, sprawiania, że nawet drobny, niedostrzegalny epizod zyskuje na znaczeniu i staje się jednym z elementów mozaiki ludzkiej pamięci.

Obserwacje piszących kobiet nie są jednak beznamietną rejestracją dokonaną za pomocą wszystko widzącego obiektywu. Emanują uczuciowością i ładunkiem emocjonalnym, dając wrażenie bliskiego obcowania z autorką, a wręcz przenikania do jej świata. Nie przez przypadek pierwszy fragment, który ciotka wybiera z książki Shonagon dla czteroletniej Nagiko, dotyczy stworzonego przez autorkę subiektywnego zestawienia *rzeczy wytwornych, przyjemnych i poruszających serce*. Fakt, że tego rodzaju zapiski prowadzone przez kobietę, wcale nie mającą statusu artystki, przetrwały prawie tysiąc lat, ma uzmysłowić Nagiko, że wszy-



Pillow Book, reż. Peter Greenaway (1996)



sztka to, co myśli, co czuje, jest warte utrwalenia. Osobiste przeżycia i doświadczenia kobiety są równie ważnym i interesującym tematem, jak wojny oraz wydarzenia historyczne stanowiące fabułę powszechnie cenionych utworów literackich. *Spróbuj skatalogować swój wewnętrzny materiał – radzi adeptkom piśsarstwa Izabela Filipiak – szukaj rzeczy podobnych i połącz je w grupy. Nadaj im tytuły odnoszące się do konkretnych miejsc na mapie twojego życia lub do zjawisk natury emocjonalnej, lub do mitycznych postaci*⁷. Nagiko, rozczarowana swoim małżeństwem i niepowodzeniami życiowymi, potraktuje czytane w dzieciństwie rozdziały za wzór i naśladować imienniczkę sprzed stuleci, bez skrępowania będzie opisywać najbardziej osobiste doznania. Nie ułożą się one ani w spis rzeczy przyjemnych, ani wspaniałych, jak spacer cesarzowej z orszakiem czy widok ogrodu pokrytego śniegiem. Pojawi się wśród nich natomiast to, co niemiłe, irytujące, jak prymitywni sportowcy (mąż jest zapalonym łucznikiem) albo ich niechęć do literatury (książki służą im jedynie za cel podczas wprawek w strzelaniu).

Odwagę tworzenia Nagiko czerpie nie tylko z historycznych wzorów, ale także z mądrości życiowej starego i doświadczonego kaligrafa, który radzi jej, aby nie bała się popełniać błędów. Każdy artysta powinien bowiem pamiętać, *że pędzel jest zrobiony z drewna. Ale piszący jest tylko człowiekiem. Tylko człowiekiem!* Nie jest to bynajmniej fakt godny pożałowania. Wręcz przeciwnie, ten humanistyczny charakter każdej twórczości nadaje jej ludzki wymiar, czyniąc z niej coś więcej niż tylko zespół znaków podporządkowanych regułom. Pamiętnik cesarskiej damy dworu, pisany głównie przed przyjściem i po odejściu kochanka, przyjmuje elegancką i wyrafinowaną formę. Nadal pozostaje jednak przede wszystkim tekstem *pisany z ogromną inteligencją i świadomością przez kobietę o zdecydowanych poglądach i wrażliwą*⁸.

Shonagon przez całe życie robiła to, do czego zachęcała swoje czytelniczki Virginia Woolf. Wiodła *życie fascynujące, niezależnie od tego czy uda (...) się innym przekazać jego treść*⁹. Osoba pisząca, uważa Woolf, ma bowiem przywilej i szansę bycia bliżej rzeczywistości niż inni ludzie. Rzeczywistości, która *potrafi błysnąć nagle w grupie ludzi i w jakimś pokoju (...). Zapiera nam dech w piersiach*¹⁰ i którą tylko artysta potrafi odnaleźć, uchwycić i przekazać pozostałym. Nasza rzeczywistość, podkreśla Izabela Filipiak, jest zbudowana ze słów i obrazów, *słowa w opowiadaniu układają się w obraz. Starajmy się myśleć obrazami*¹¹. Obrazy te będą rodziły się samoistnie w naszym umyśle, jeśli tylko pozostaniemy wystarczająco otwarci i ciekawi świata. Podstawą twórczego działania jest skrupulatne notowanie tego, co przyciągnęło naszą uwagę, inspiracja bowiem zawsze pochodzi z zewnątrz. Rozglądając się z uwagą, piszący wykorzystuje fakt, *że warsztat to nie biurko i krzesło albo stół i taboret, ale całe życie*¹², z którego czerpie w sposób nieograniczony.

Autorka poradnika dla sięgających po pióro „młodych panien” zwraca uwagę, że najczęstszym zarzutem przeciwników piszących kobiet była opinia, iż brak im wyobraźni. Co więcej, brak im logiki i umiaru w konstruowaniu narracji, dlatego też tak często sięgają one do własnej biografii i do bliskich sobie wątków. Tymczasem, zdaniem Filipiak, *wszystko może być inspiracją. Nic nie musi być inspiracją i nie stanie się nią, jeśli nie znajdzie odbicia w samych akcie pisania*¹³. Kobiety muszą więc uruchomić wyobraźnię, pozwolić, aby życie swobodnie

je inspirowało. *Materiał życia* nie jest gorszy niż *materiał fikcji* ¹⁴, wystarczy spojrzeć na własne życie jak na historię i uczynić z niego element procesu twórczego.

W przypadku kobiet wszelkie poczynania twórcze zyskują dodatkowy wymiar, stając się świadectwem ewoluowania ich samoświadomości i odnajdywania własnej ekspresji. Ponieważ, podkreślają pisarki, jesteśmy tym, co jest dla nas ważne, nasza tożsamość nabiera kształtu dzięki odpowiednio dobranym obrazom, wspomnieniom i znaczeniom pojawiającym się w tekście. Pisanie to równocześnie kreowanie własnej przestrzeni, w której zyskuje się całkowitą wolność wewnętrzną – źródło i motywację wszelkiej działalności. Kobięcie trudniej jest zostać artystą, zauważa Erica Jong, gdyż *trudniej jej stać się sobą*. Często (...) nie wierzy w swój własny głos ¹⁴. Shei Shonagon nie miała ambicji stania się pisarką „głównego nurtu” i z pokorą zajęła miejsce w przeznaczony dla kobiet marginalnej niszy. Ani niska pozycja w hierarchii artystycznej, ani brak znajomości chińskiego – języka literatów, nie przeszkodziły jej w doprowadzeniu do perfekcji formy literackiej, z pozorów błahej i nie wymagającej żadnego talentu, po czym nobilitowaniu jej do rangi gatunku literackiego. Współczesna Nagiko, wprawdzie lepiej wykształcona, umiejąca kaligrafować, pisać na maszynie, posługiwać się obcymi językami, początkowo w ogóle nie potrafi odnaleźć w sobie tego rodzaju odwagi tworzenia. Musi dojrzeć i zgromadzić wiele często mało przyjemnych doświadczeń, aby uświadomić sobie, że również ma coś do powiedzenia.

Jej onieśmienie wynika również z faktu, że w świadomości małej dziewczynki akt pisania utrwalił się jako czynność przypisana mężczyźnie – ojcu. Osobę piszącą utożsamia ona nie tyle z artystą, ile kreatorem – stwórcą, nazywającym, a więc powołującym do życia. W każde urodziny – do momentu zamążpójścia – powtarza się scena z początku filmu pokazująca Nagiko uczestniczącą w swoistym rytuale, w trakcie którego ojciec wypisuje na jej twarzy życzenia urodzinowe. Utrzymuje się, że zwyczaj ten sięga korzeniami chwili, kiedy Bóg stworzył z gliny pierwsze istoty ludzkie, namalował na ich oczach, wargach i seksie imię każdej z nich oraz życzenia, po czym tchnął w nie życie. Delikatnym pociągnięciem tuszu towarzyszy corocznie powtarzana przez ojca formuła: *Kiedy Bóg zrobił pierwszy, gliniany model człowieka, namalował oczy, usta i płeć. Potem namalował imię, żeby jego posiadacz nigdy go nie zapomniał. Jeśli uznał dzieło za dobre, to pomalowany model powoływał do życia, podpisując się swoim imieniem*. Pełny efekt tych zabiegów podziwiamy na ekranie w pierwszej scenie filmu, oglądając okrągłą twarz dziecka pokrytą kształtnymi znakami, otoczoną napisem przedstawiającym nam bohaterkę: Nagiko Kiyohara No Motosuke Sei Shonagon.

Nagiko uważa swoje urodziny za w pełni udane dopiero wówczas, gdy czuje dotyk mokrego pędzla na swojej twarzy, szyi i karku, gdzie tradycyjnie umieszcza się podpis. Może teraz rozpocząć kolejny rok życia. Celebrowana w gronie rodzinnym czynność staje się dla Nagiko momentem magicznym, w którym jest jakby stwarzana na nowo. Złożenie podpisu przez ojca traktuje jako wyraz akceptacji i uznania jej osoby za dzieło udane, mające prawo do życia. Niedopełnienie tego obowiązku oznacza zakłócenie cyklicznego rytmu egzystencji. Po opuszczeniu rodzinnego domu uznaje, że mąż powinien w sposób naturalny

przejąć obowiązki dopełniane dotąd przez ojca. Okazuje się jednak, że niedobra-
nemu partnerowi nie zależy na kontynuowaniu sympatycznej tradycji, tak ważnej
dla żony. Brak corocznych życzeń pogłębia jeszcze bardziej poczucie zagubienia
młodej żony, która nie potrafi odnaleźć się w nowych okolicznościach.

Mało przyjemne doświadczenia okazują się momentem przełomowym dla
Nagiko, która zdesperowana odmową męża postanawia sama napisać sobie ży-
czenia. Bierze do ręki pędzel i stojąc przed lustrem usiłuje powtórzyć zapamię-
tane gesty ojca. W tym momencie Nagiko tak naprawdę rozpoczyna dorosłe,
samodzielne życie. Kolejne decyzje uniezależniające ją od zobowiązań rodzin-
nych są już tylko kwestią czasu. Dwudzieste pierwsze urodziny obchodzi w cias-
nym, wynajętym pokoju w Hongkongu, dokąd uciekła od całkowicie obojętnego jej
męża. Ponownie sama udziela sobie błogosławieństwa, przykładając kartkę z wy-
stukany na maszynie imieniem do odsłoniętego ciała. Ale i ten sposób okazuje się
tylko namiastką dawnego zwyczaju. Postanawia więc znaleźć człowieka, który był-
by jej w jakiś sposób bliski i potrafiłby sprostać niezwykle trudnemu zadaniu.

Dzięki pracy modelki uzyskuje niezależność finansową i swobodę poruszania
się. Zarówno podróże, jak i środki materialne podporządkowuje tylko jednemu
celowi – poszukiwaniom idealnego kochanka – kaligrafa umiejącego w profesjo-
nalny sposób wykorzystać jej ciało jako nośnik swojej twórczości. Większość
starannie dobieranych partnerów nie odpowiada wysokim wymaganiom. Okazu-
ją się często, jak angielski tłumacz Jerome, *nie pisarzami, lecz bazgrołami*. Kiedy
zarzuca Jerome'owi, że nie umie pisać pomimo znajomości tak wielu języków,
ten podaje jej pisak, ofiarowując swoje ciało jako „karty książki”. Początkowo
pomysł ten wręcz przeraża Nagiko, ale po kilku udanych próbach malowania na
własnym ciele, odbytych w zaciszu łazienki, podejmuje decyzję: *Będę teraz pió-
rem, nie tylko papierem*.

Przystępuje do pracy za pomocą tradycyjnych środków, po czym fotografuje
pomalowany papier, a odpowiednio przycięte i złożone zdjęcia tekstu zanosí do
wydawcy. Ten jednak nie podziela entuzjazmu Jerome'a ani samej autorki i od-
rzuca dostarczony materiał, jako nawet *nie wart papieru, na którym go napisała*.
Nagiko jednak jest już zbyt mocno przekonana o wartości swojej twórczości, aby
szybko zrezygnować z jej kontynuowania. Z pełną świadomością zaczęła podzie-
lać przekonanie Shonagon, że *pisanie wydaje się dosyć zwyczajnym zajęciem*.
*A jakie jest ono cenne. Gdyby pisanie nie istniało, cóż za ogromne przygnębienie
odczuwalibyśmy*. Za radą gospodyni postanawia uwieść wydawcę, odwołując się
do dobrze znanego jej związku między podziwem dla ciała a miłością do dobrej
literatury. Znając preferencje seksualne wydawcy – jako dziecko wielokrotnie
była świadkiem scen jednoznacznie świadczących o fizycznym wykorzystywaniu
jej ojca – postanawia do swojego planu włączyć atrakcyjnego Jerome'a. Akt
pisanía po raz kolejny zostaje w sposób nierozwalny połączony z aktem seksu-
alnym.

Kaligrafia, choć wymaga nie lada cierpliwości i dyscypliny, sprawia wyraźną
przyjemność uprawiającą ją kobietom. Jej źródłem nie jest bynajmniej mecha-
niczne powtarzanie ściśle określonych ruchów, ale raczej ewokowane przez tę
czynność skojarzenia. *Rankiem, kiedy siadam z kostką tuszu przed zwojem papie-
ru, to jest bardzo przyjemne* – zwierza się Shonagon. – *Zapach papieru jest jak
zapach skóry kochanka, który przyszedł niespodzianie z zasnutego deszczem*

ogrodu. A czarny tusz... Czarny tusz jest jak jego błyszczące włosy. I jeszcze pędzel. Tak. Pędzel jest jak instrument przyjemności. Jego przeznaczenie nigdy nie jest podawane w wątpliwość. Nie podają go w wątpliwość również Nagiko i Jerome, których romans przebiega równocześnie na dwóch płaszczyznach, nierozzerwalnie ze sobą związanych, przenikających się i nakładających na siebie. Jedną z nich to sfera czysto cielesnych kontaktów i doznań, drugą stanowi czerpanie przyjemności z obcowania nie ze sobą, lecz z materiałem literackim. Równą przyjemność sprawia kochankom uprawianie miłości, jak wzajemne pokrywanie swoich ciał napisami i cytatami w różnych językach. Wszystkie sceny miłosne ilustrowane są dodatkowo kartami z książek, fragmentami i rycinami z dawnych *ars amandi*.

Przez całe życie Nagiko, przez pamięć o ojcu i Sei Shonagon brała kochanków *przypominających jej o przyjemnościach kaligrafii*. W pewnym momencie nie była już pewna, co jest ważniejsze: mierny kaligraf, który był dobrym kochankiem czy świetny kochanek, który byłby mizernym kaligrafem? Jerome wydaje się osobą nie budzącą podobnych wątpliwości, nieobca mu jest sztuka miłości, a doskonała edukacja, znajomość języków i obycie w świecie czynią z niego idealnego partnera intelektualnego. Zalety te dostrzega również wydawca, w którym jasnowłosy tłumacz wzbudza tyle samo emocji, ile zapisany na jego ciele tekst oryginalnej autorki. Pierwsza z dwunastu zapowiadanych książek zostaje skwapliwie skopiowana na papier, a związek z posłańcem skonsumowany. Okazuje się, że bycie nośnikiem tekstu sprawia Jerome'owi taką samą przyjemność, jaką autorce umieszczanie dzieła na jego ciele. Satysfakcja czerpana przez kochanka z pełnionej misji drażni Nagiko i wywołuje fale zazdrości. Postanawia więc ukarać Jerome'a wybierając kolejnych posłańców spośród przypadkowo poznanych mężczyzn. Selekcja prowadzona jest bardzo starannie, a pod uwagę brane są nie tylko właściwości skóry – jej napięcie i gładkość – ale także adekwatność postaci do tytułu rozdziału. Z *Księgą Niewinnego* udają się do Yaji Sana dwaj cudzoziemcy – albinosi – o prawie białych włosach. *Księga Ekshibicjonisty* zostaje utrwalona na skórze otyłego Amerykanina o krzykliwym sposobie bycia.

W założeniu reżysera ludzkie ciała, w ubraniu i bez ubrania, miały wypełniać ekran *jak dekoracyjne, płaskie, jaskrawo kolorowe japońskie obrazki erotyczne... Ale także (...) rembrandtowskie brunatne chiaroscuro*¹⁶. Tak zaplanowana kompozycja jawi się jako *wizualne święto wokół ciała i skóry, skór i kaligrafii, mieszanina Wschodu i Zachodu*¹⁷. Takie podejście przełamuje funkcjonujący w sztuce schemat aktu, krytykowany przez feministki, w którym rola patrzącego przypadała mężczyźnie, kobieta pozostawała jedynie bierną modelką, skazaną na niewygodną pozę. W propozycji Greenawaya przestaje być istotne, z czym ciałem, mężczyzny czy kobiety, mamy do czynienia. Ciało jako papier, jako element procesu tworzenia i kontemplacji sztuki wymyka się z rygorów tradycyjnej estetyki, która utrwaliła jego idealistyczny wizerunek jako kategorię kultury.

Postfeminizm czy tak zwana trzecia fala feminizmu przyniósł przesunięcie akcentu z różnicy między płciami i opartych na niej prób zdefiniowania kategorii „kobiecości” na odmiennosć postaw wśród kobiet. Feministki zdały sobie sprawę z różnic dzielących same kobiety, uświadamiając sobie równocześnie, że nie istnieje monolityczne pojęcie „ciała”. Nie można mówić o jednolitym, znor-

malizowanym typie, mamy raczej do czynienia z wieloma odmiennymi rodzajami ciała, z których każde zasługuje na odmienny sposób wizualizacji. Kobiecia body-art dotyczyła przede wszystkim różnych aspektów obrazowania ciała, dążąc do odstonięcia wnętrza, w przeciwieństwie do tradycyjnego aktu skupionego na pięknej powierzchni.

Nagiko wykorzystuje ciało zamiast papieru, ale nie jest ono dla niej tylko bezosobowym nośnikiem. Kolejne książki nie zostają umieszczone na przypadkowych osobach, bowiem żywe strony stają się swoistym dopełnieniem tekstu albo jego dowcipnym, ironicznym, a nawet złośliwym komentarzem. Cała *Księga Milczenia* zostaje przewrotnie umieszczona na języku posłańca wziętego początkowo za oszusta. Wysłannik z *Księgą Zdradzonego* ginie pod kołami samochodu, co stanowi zapowiedź dramatycznych wydarzeń, które sprowokuje ostatnia, XII część dzieła – *Księga Martwych*. Jej przekazicielem jest Wysłannik Śmierci, który odegra wobec pozbawionego skrupułów wydawcy rolę sędziego i kata. Najważniejsza, VI książka – *Księga Kochanka* zostaje utrwalona na skórze Jerome'a, chociaż stanie się to już po jego śmierci. Odrącony przez Nagiko tłumacz usiłował za wszelką cenę odzyskać względy atrakcyjnej kochanki. Niestety, intryga ze sfingowanym samobójstwem skończyła się dla Jerome'a równie tragicznie jak dla Szekspirowskiego Romea. Zrozpaczona Nagiko znajduje nagie ciało kochanka w bibliotece, a jego płeć przykryta jest otwartym egzemplarzem *Pillow book*, w której Shonagon złożyła jawny hold literaturze i cielesnej miłości.

Nagiko wykorzystuje więc ostatnią szansę wyrażenia swoich uczuć wobec zmarłego mężczyzny w sposób najbardziej bezpośredni, po raz ostatni używając jego skóry. Mimo że pozwalając pochować ciało, skazuje na pogrzebanie także swój utwór, nie waha się. Ma pełną świadomość tego, co podkreślają artystki, że *pisać, to wziąć kontrolę w swoje ręce, to opowiadać własną historię, określać i wytyczać swoje granice zamiast wierzyć w bajki i obrazy innych*¹⁸. Oznacza to również panowanie nad wszystkimi środkami opowieści podporządkowanej obranym celom i konsekwentnie realizowanym zamierzeniom. Kiedy na świat przychodzi jej córka, Nagiko jest już kobietą na tyle ukształtowaną i świadomą siebie oraz swoich możliwości twórczych, że może odegrać wobec dziewczynki rolę artysty-stwórcy. *Mam 28 lat i tyle doświadczenia, żeby spisać własny „Pillow Book”. (...) Mogę spisać własną liczbę rzeczy, które sprawiają, że serce bije szybciej* – oświadcza, po czym przystępuje do malowania życzeń urodzinowych na twarzy swojego dziecka.

W ostatniej scenie filmu na obraz współczesnej Nagiko nakłada się wizerunek Sei Shonagon, mamy wówczas wrażenie, że zamknął się pewien krąg. Rodzi się poczucie kobiecej wspólnoty i podobieństwa doświadczeń obu bohaterek, dla których miłość – do mężczyzny i do literatury – była zawsze najważniejsza. Podobieństwo między pisaniem a seksem dostrzegają również współczesne pisarki, uznając za najlepsze teksty lekkie i proste, powstałe jakby wyłącznie pod wpływem natchnienia, bez wysiłku i wielogodzinnej pracy. Podobnie ma się z najlepszym seksem, w którym *nie widać śladu zmagań i męki, ale jest miejsce na kontakt i przyjemność*¹⁹. Obie czynności równie dobrze mogą być proste lub prostackie, funkcjonować jako sztuka lub konieczność, to ich wykonawca nadaje im charakter. Wszystko zależy więc od jego indywidualnej wrażliwości i umiejętnego wykorzystania własnych możliwości kreacyjnych.

Doświadczenie życiowe Nagiko, tej sprzed tysiąclecia i tej współczesnej, pozwala obu kobietom osiągnąć stan pełnej świadomości własnych potrzeb i możliwości. Ich twórczość odzwierciedla zindywidualizowany sposób postrzegania rzeczywistości, któremu podporządkowały styl i formę powstających utworów. Losy tych kobiet zostały zestawione niczym kolejne tomy przekazywanego z pokolenia na pokolenie *Notatnika osobistego*, w którym pozornie mało znaczące fakty i zdarzenia tworzą niepowtarzalną wersję historii. Zostają w niej utrwalone prawdziwe *momenty istnienia*, opisane przez Izabelę Filipiak jako chwile, w których *doświadczałyśmy czegoś istotnego, a w rezultacie poznałyśmy coś, co dotąd znajdowało się poza naszym zasięgiem albo też było w nas, a jednak (...) niedostępne*²⁰. Tematyka jest skoncentrowana wokół konkretnych biografii rozwijających się niczym długie zwoje papieru lub jedwabiu, na których w sztuce japońskiej utrwała się opowiadane historie.

Joru-bungaku, czyli literatura tworzona przez kobiety, ma w Japonii długą i bogatą tradycję. Dzięki umiejętności wnikliwego obserwowania codziennych spraw dorobek poszczególnych autorek zadziwia trafnością opisów i sądów. Doprowadzona do perfekcji forma *zuihitsu* – osobistych notatek – z jej katalogami, listami i miejscem na osobiste dygresje, okazała się najwygodniejszym środkiem swobodnej ekspresji dla każdej z nich. Peter Greenaway również sięgnął do orientalnej tradycji, uznając tradycyjne japońskie gatunki za formę doskonale pasującą do jego stylistyki. Okazuje się, że sprawdzone formuły sztuki Wschodu sprawdzają się również w epoce kultury audiowizualnej, mogąc służyć za materiał do najbardziej ekscentrycznych eksperymentów.

Peter Greenaway deklaruje, że nie lubi współczesnego kina, które jest martwe i *gania za własnym ogonem*²¹. Ponieważ kino jest medium podporządkowanym technice, a technika, zdaniem reżysera, określa charakter produktu, pojawiają się w nim nowe możliwości związane z eksperymentowaniem w zakresie nowych mediów i przekazów elektronicznych. Sztuka ekranowa jest, w jego ujęciu, przede wszystkim obrazem, dzięki czemu stwarza wprost nieograniczone możliwości dla wszelkiego typu eksperymentów wizualnych. To strona obrazowa, a nie tekst jest w niej formą doskonalszą, *jeśli ktoś chce tylko opowiadać historię, powinien zostać pisarzem. W kinie tekst nie jest najważniejszy*²². Wbrew pozorom, nie w każdej formie literackiej tekst odgrywa najważniejszą rolę. Obok fascynacji malarstwem pojawia się w twórczości Greenawaya wyraźna inspiracja sztuką japońską, szczególnie tymi jej formami, w których łączą się elementy wielu dziedzin. Greenaway uważa, że swoją postawą odpowiada staromodnej definicji autora – *sam piszę scenariusze, sam reżyseruję, sam opracowuję stronę wizualną moich filmów*²³. Dzięki temu, podkreśla, znajduje się w komfortowej sytuacji, bowiem robi takie filmy, jakie chce. Ma niezbędną swobodę twórczą pozwalającą realizować najbardziej wyrafinowane pomysły i poszukiwać rozwiązań w dziedzinach bardzo odległych od filmu.

W pierwszych ujęciach *Pillow book* przed naszymi oczami przesuwają się fragmenty tekstu zwracającego uwagę starannie wykaligrafowanymi znakami-hieroglifami. Ich ruch nawiązuje do przesuwu taśmy filmowej niezbędnego dla uzyskania złudzenia mobilności, jednocześnie przypomina odczytywanie zwoju wymagające symultanicznego rozwijania i nawijania papieru lub jedwabiu. Zostajemy zaznajomieni z konwencją opowieści, która będzie się

ukazywała naszym oczom stopniowo, niczym tradycyjne japońskie *e-makimono*, czyli ilustrowany zwój rozwijany poziomo. W utrwalonej w ten sposób opowieści tekst również został wyparty przez jednolitą, panoramiczną kompozycję, gdzie każdy odcinek przedstawia inną fazę czasową tej samej narracji. Obrazów takich nie ogląda się w zasadzie w całości, lecz *przesuwając w obydwu rękach zwój w taki sposób (...), by w polu widzenia znajdował się jedynie odcinek stanowiący jedną czaso-przestrzenną całość, bez powtarzania tych samych elementów treści*²⁴. Orientaliści zwracają uwagę, że tego rodzaju obraz – popularnie zwany *emaki* – oddziałuje nie tylko rysunkiem i barwą, ale też rytmem i logiką następstwa.

W okresie od IX do XI wieku sztuka japońska oderwała się od chińskich wzorów, wypracowując własny kanon estetyczny. Rozkwitowi malarstwa towarzyszyła jednoczesna transformacja innych dziedzin sztuki, szczególnie dynamicznie proces ten przebiegał na gruncie literatury, gdzie formy prozatorskie zyskiwały coraz bardziej rozbudowaną postać. W powieściach, pamiętnikach, esejach pojawiały się intrygujące opowieści fabularne, dla których zaczęto poszukiwać plastycznego odpowiednika. Najdogodniejszą formą okazały się właśnie ilustrowane zwoje, znakomicie oddające przebieg wydarzeń, pokazując je zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Film Greenawaya, ze swoją niespiesznie rozgrywaną fabułą, przypomina formę *emaki*. Reżyser zmusza widza, z uwagą śledzącego akcję, do skoncentrowania się i kontemplowania wszystkich aspektów obrazu, ze szczególnym naciskiem na jego stronę wizualną.

Podobnie jak czytelnik japoński, który rozwijał przed sobą zwój umieszczony na specjalnym stojaku, odbiorca *Pillow Book* również śledzi przesuwające się przed jego oczami obrazy, w których wszystkie elementy kadru służą wykreowaniu historii. Dla twórców *emaki* najważniejsze było dążenie do przedstawienia rozwijającej się w czasie akcji, pełnej ruchu i wewnętrznego napięcia, do ujęcia w kilku zdaniach lub kreskach zasadniczych cech zdarzeń i postaci. W kanonie estetycznym malarstwa, podobnie jak w kaligrafii, nacisk kładziono na giętkość, siłę, rytm i harmonię linii oraz plam barwnych. Dostrzegano w nich wyraz indywidualnego stylu autora, któremu podporządkowywał treść i formę przekazu. Od jego osobowości zależało, w jaki sposób wykorzysta znak, symbol oraz rzeczywistość do zrealizowania swojej wizji artystycznej.

Film Greenawaya zaskakuje rozwiązaniami noszącymi wyraźne piętno osobowości twórcy, jego zainteresowań sztuką i fascynacji możliwościami mediów elektronicznych. Wielopłaszczyznowa kompozycja, nakładanie się obrazów i różnej wielkości ekranów sprawiają, że powstaje swoista czasoprzestrzeń, w której przestają obowiązywać prawa rzeczywistego świata. Greenaway maksymalnie wykorzystuje właściwość kina elektronicznego, w którym *zamiast obrazu świata (...) pojawia się obraz – jako – świat*²⁵. Traktuje zdobycze techniczne jako środki kształtowania obrazu w sposób odświeżający i poszerzający dotychczasowe możliwości sztuki filmowej. Łączy tradycyjne zdjęcia z sekwencjami generowanymi elektronicznie, uzyskując w efekcie złożony, wielopoziomowy przekaz, wypełniony obrazami, tekstem, dźwiękami.

Efektom wyborów artystycznych jest wieloelementowy twór przypominający złożoną strukturę starojapońskiego zwoju. Jednoczesna diachronia i synteza wszystkich części składowych tej tradycyjnej formy, podobnie jak Greenawayowskie

ujęcia, ma coś z nowoczesnej formuły teledysku, w którym *następuje homogenizacja przestrzeni, homogenizacja czasu, homogenizacja ludzi*²⁶. W teledyskach świat przyjmuje *postać potrójnej rozsypanki: temporalnej, spacialnej i aksjologicznej*²⁷, a elementy obrazu, muzyki, tekstu są komponowane według *rozpaseanej wyobraźni*²⁸. Inspiracja „medialnością” *emaki* oraz niezwykle sposobem lektury rozwijanej tkaniny jest widoczna zarówno w ruchach kamery, jak i sposobie kadrowania. Pozbawiona dynamiki kamera nie wykonuje prawie żadnych ruchów, a kolejne plany filmowe jakby przesuwają się przed jej obiektywem. Pełne ruchu ujęcia ulic miasta czy pokazu mody wydają się chaotyczne i nieuporządkowane na tle starannie komponowanych kadrów. Wprowadzają atmosferę nerwowości i dodatkowego napięcia wytracającego widza z nurtu spokojnej opowieści. Nie powodują jednak rozkojarzenia, sprawiają natomiast, że następujące po nich kadry będzie oglądał z jeszcze większą uwagą, w skupieniu podziwiając każdy ich składnik. Tego typu zróżnicowanie napięcia i atmosfery kolejnych ujęć służy podkreśleniu celu autora, którym – wbrew konwencji narracyjnym – nie było przedstawienie tradycyjnej opowieści rozwijającej się w sposób linearny na zasadzie następujących po sobie zdarzeń. Pozorne zakłócenia stylu przekazu mają uzmysłowić, że jego bogata strona wizualna nie spełnia tu jedynie roli ilustracyjnej, lecz jest równouprawnionym – a miejscami nawet dominującym – nośnikiem znaczeń.

Fascynacja reżysera elektroniczną formą obrazu wynika nie tylko z jej nieograniczonych możliwości medialnych. Jest poniekąd związana z wpisaniem w tego typu obraz relacją konfliktową między *sposobem postrzegania świata a rzeczywistością przedstawianą*²⁹. Postrzeganie bowiem *zdaje się różnić z postrzeganym, co (...) odczuwane jest jako sztuczność oglądanego świata*³⁰. Brak „naturalności” zostaje wykorzystany do zaakcentowania indywidualności artystycznej wizji oraz jej autorskiego charakteru, dalekiego od jakichkolwiek mimetycznych założeń. Wykorzystywane przez Greenawaya łączenie w ramach jednego dzieła obrazów filmowych i elektronicznych dodatkowo wydobywa te jego aspekty, które nie mieszczą się w tradycyjnych kategoriach realności, stanowią o jego surrealistycznym charakterze. W bogatych wizualnie sekwencjach *Pillow book* nakładają się na siebie statyczne grafiki i drzeworyty, multiekranowe projekcje o charakterze reportażowym – jak sceny pokazu mody, w którym uczestniczy Nagiko – oraz sceny z cesarskiej siedziby inscenizowane według tradycyjnych schematów dworskiego ceremoniału. Wprawdzie konsekwencją takiej strategii jest *nieśpójność rzeczywistości*³¹, ale jest ona zwykle maskowana przez *swoiste ukształtowanie dyskursu fabularnego, w którym przeciwstawienie różnych światów posiada zarówno wymiar metafizyczny, jak i dramaturgiczny*³².

W przypadku poetyki Greenawaya wykorzystanej w *Pillow Book* można mówić o użyciu tego typu zabiegów w przynajmniej dwóch aspektach. Z jednej strony dokonania te będą wyrazem osobistych preferencji reżysera składających się na jego mocno zindywidualizowany sposób ekspresji. Zyskają one szczególnie wymiar w kontekście interdyscyplinarności i syntetyczności koncepcji artystycznej, w której łączy on nie tylko różne metody i warsztaty plastyczne, ale także całkowicie odmienne, odległe kręgi kulturowe i artystyczne. Spotkanie tradycji Wschodu i Zachodu w *Pillow Book* to swoiste wyzwanie dla konwencjonalnej stylistyki i mentalności europejskiej, prowokujące i intrygujące odwagą zabie-

gów formalnych. Odzwierciedla ono fascynację kulturą dalekiego Wschodu, która intryguje Greenawaya-artystę malarza i który dostrzega w niej inspirację oraz źródło oryginalnego kształtu XIX-wiecznego malarstwa europejskiego.

Z drugiej strony, Greenawayowska wizja świata jest podporządkowana rozważaniom na temat statusu artysty, a szczególnie specyfice twórczości kobiet. Izabela Filipiak pisze o pisarstwie kobiecym, że jak każda ekspresja twórcza wiąże się ono z poznawaniem samej siebie, *a jedno i drugie ma wiele wspólnego z odkrywaniem nieznanymi obszarów*³³, pozwala powiększać i rozszerzać własne terytorium. Fantazyjność i niekonwencjonalność ekranowych obrazów nie wynikałaby w *Pillow Book* z chęci oddania całej złożoności i bogactwa rzeczywistości, ale raczej z pragnienia zbudowania nietypowych konfiguracji z jej refleksów i drobnych elementów. Mógłby się wówczas z nich wyłonić obraz takiego nowo odkrytego świata wewnętrznych przeżyć i intymnych doznań. Struktura fabularna, sposób konstrukcji oraz użyte konwencje byłyby *jedynie rusztowaniem emocjonalnej zawartości*³⁴ i funkcjonowałyby na zasadzie indywidualnego języka artysty. Szczególnie że każdy artysta znajduje własny głos, *kiedy jest coś, co chce nim powiedzieć*³⁵, nie może wówczas trzymać języka na dystans (...). *Gramatyka i własny głos, lub raczej wewnętrzne głosy, to zjawiska pokrewne sobie*³⁶.

W scenach, w których ojciec, udzielając corocznego błogosławieństwa córce, maluje na jej twarzy imię, po czym podpisuje swoje dzieło, zostaje podkreślona rola artysty-kreatora. Stwarza on swoje dzieło, po czym, nazywając je, powołuje do życia. Urodzinowy rytuał powtarza opisany w Księdze Genesis boski gest nazywania przedmiotów i ludzi, dzięki któremu uzyskuje się – często złudne – poczucie kontroli i panowania nad światem. Podobną rolę pełnią, zdaniem Greenawaya, wszystkie czynności polegające na zbieraniu, porządkowaniu i definiowaniu, dzięki którym człowiek ustanawia ład i *buduje cywilizację*³⁷. Notatnik osobisty można więc potraktować jako próbę uporządkowania, a nawet podporządkowania świata za pomocą zestawień, wyliczeń i swoistych rankingów. Sei Shonagon wylicza rzeczy piękne i godne podziwu. Dla Nagiko istotą bytu są początkowo same niemiłe aspekty egzystencji, równie skrupulatnie odnotowywane.

Dla Greenawaya natomiast świat to wymagająca rozbicia struktura powiązanych elementów, które nowoczesny artysta składa w nową jakość. Nie chodzi mu jedynie o wymienianie czy katalogowanie poszczególnych fragmentów rzeczywistości, ale montowanie ich w całkowicie nowe układy. Strategia ta, nazywana *kubizmem filmowym*³⁸, byłaby szansą na odrodzenie i ożywienie kina. Wprowadzenie jej w życie staje się możliwe dzięki nowoczesnym technologiom, *za pomocą których można zacząć burzyć tradycyjną kompozycję*³⁹. Stosujący nowe metody artysta musi się wykazać wrażliwością, zmysłem malarskim oraz wyczuciem przestrzeni, co pozwoli mu wywiązać się z zadania *połączenia tekstu, własnej mitologii z mitologią powszechną*⁴⁰, tak aby nie było w tym nic jałowego i suchego.

Greenaway deklaruje, że chciałby robić kino *antyrealistyczne*, które *przyznałoby się do swoich sztuczek*⁴¹. Sprzyja temu istota komunikacji audiowizualnej polegająca na *stałej oscylacji między siłą iluzji w przywoływaniu i uobecnianiu świata realnego a świadomością wewnętrznej organizacji przekazu oraz intencji znaczeniowych autora*⁴². W *Pillow Book* zostały wykorzystane

osiągnięcia techniczne stanowiące podstawę nowego typu *audiowizualności elektronicznej*, w której dominuje *ekspansywny dynamizm, zintegrowany i zrównoważony obrazodźwięk*⁴³. Podobnie jak pozostałe dzieła Greenawaya film ten wykracza poza konwencjonalne schematy sztuki filmowej, stanowiąc potwierdzenie tezy reżysera, że kino jest jedynie nowym rozdziałem w historii sztuki wizualnej.

Ponieważ kino jest swoistym przedłużeniem tradycji malarstwa i praktyki tworzenia obrazów, kontynuującym estetykę sztuk pięknych, muszą się w nim pojawić wątki i elementy zaczerpnięte z bogatej tradycji. Stąd wyraźnie zauważalna u Greenawaya szczególna poetyka przeładowania i nadmiaru, której zostaje podporządkowany styl kolejnych produkcji wraz z powracającymi w nich tematami i obrazami. Sam Greenaway przyznaje, że jego filmy mają tę *wielką, skomplikowaną, barokową złożoność*, którą lubi sobie wyobrażać *jako własną postawę wobec tej zdumiewającej planety, na której żyjemy*⁴⁴. Postawa twórcza Greenawaya jest praktyczną realizacją swoistej koncepcji artysty – nie ulegającego powszechnym trendom i konsekwentnie realizującego projekty własnej wyobraźni. Jego znakiem rozpoznawczym ma być starannie wypracowany warsztat, dzięki któremu wizje artystyczne mogą przybierać coraz bardziej wyrafinowane formy. Zostają one podporządkowane słowom i obrazom uważanym przez Greenawaya za równouprawnione składniki dyskursu filmowego, którego urozmaicenie i udoskonalanie uważa za główne zadanie każdego artysty.

Zdystansowany, zabarwiony ironią sposób snucia opowieści, ubarwianie fabuły czarnym humorem, groteskowymi sytuacjami i postaciami to tylko niektóre ze sposobów, jakimi reżyser realizuje projekty swojej wyobraźni. Noszą one wyraźne piętno osobowości i poglądów autora i sprawiają, że obsesyjnie powracające tematy pojawiają się w kolejnych filmach w coraz to nowych ujęciach. Najdoskonalsze twory kultury to, zdaniem Greenawaya, dzieła w jakiś sposób autorefleksyjne, w których sensy dosłowne i bezpośrednie zostają zastąpione przez metaforyczność i symboliczność znaczeń. Indywidualizowaniu wypowiedzi sprzyja również intertekstualność dzieła, w którego strukturę zostają włączone – jak w *Pillow Book* – rysunki, napisy, fotografie, fragmenty tekstów i ilustracji. *Dzięki pluralizmowi tekstowemu, będącemu częścią pluralizmu estetycznego*⁴⁵, autor ma szansę wykreowania całej sieci różnorodnych odniesień do innych dzieł – własnych i cudzych, dawnych i współczesnych – przez co może wyrazić swój stosunek do całej tradycji artystycznej. Zapożyczenia, cytaty, parodie i pastisze stają się środkiem do skonstruowania osobistej wypowiedzi poruszającej najbardziej nurtujące autora problemy.

Wyrazistość i konsekwencja stylu Greenawaya jest szczególnie widoczna w stale powracających motywach jego twórczości. Jednym z nich jest kwestia ciała, rozumianego przez reżysera nie tyle jako siedziba duszy i psychiki, ale jako część przyrody, fizycznego i dotykającego bytu. Greenaway uważa, że to właśnie za pomocą ciała możemy się wszędzie bez kłopotu porozumiewać, bowiem *ludzką wspólnotę określa fizyczność*⁴⁶ i tylko ciało opiera się zmianom, jakim w miarę upływu czasu podlegają kultury, systemy polityczne i filozoficzne.

Dla nowoczesnego artysty – a za takiego można uznać zarówno samego Greenawaya, jak i bohaterkę *Pillow Book* – ciało jest środkiem wyrazu własnej osobowości, manifestacją *własnych fantazmatów i podświadomych pragnień*⁴⁷.

Sztuka staje się jedynie sposobem na odkrywanie nowych aspektów psychicznych i biologicznych własnej osobowości. Nagiko używa ciała mężczyźni jako materiału piśmienniczego, ale zdaje sobie sprawę, że dla adresata niezwykle przesyłek będzie ono także źródłem czysto fizycznych doznań. Tak jak dla artystów z kręgu body-artu, ciało pozostaje dla niej zamkniętym obszarem fizycznych doznań, których granice można i należy badać⁴⁸. Między rozkoszą, jaką daje kontakt cielesny, a przyjemnością obcowania z literaturą zostaje w filmie postawiony znak równości. Kulminacyjna dla tej koncepcji jest scena, w której wydawca, zdesperowany utratą kochanki i umieszczonej na jego ciele książki, każe zdjąć skórę z wykradzionych zwłok. Po odpowiednim spreparowaniu traktuje ją jako swój osobisty notatnik, z którym obcuje, nie tylko go czytając, ale także dotykając i przykładając do swojego nagiego ciała.

W tradycyjnej sztuce ciało jest uznawane za przejaw doskonałej formy, ucieleśnienie ideału piękna i harmonii. Współcześni artyści nie idealizują go, nie stawiają już przed nim wymogu bycia pięknym, pozbawiając go mitologii i aury niezwykłości. Również w twórczości Greenawaya *dziełem sztuki staje się anonimowa cielesność*⁴⁹, potraktowana jako środek ekspresji, narzędzie, za pomocą którego urzeczywistnia on swoje wizje. Postawa ta jest konsekwencją nowego oglądu rzeczywistości proponowanego przez sztukę współczesną. Wiąże się ona nie tylko z rewizją tematów, ale także metod pracy oraz obowiązujących w niej kanonów estetycznych i stylistycznych. Artysta podporządkowuje swoje dzieło wyłącznie indywidualnej koncepcji, świadomie lekceważąc lub przełamując utarte schematy. Greenaway odrzuca wzory i konwencje gatunkowe, podważając równocześnie obowiązujące stereotypy i wizerunki świata kształtowane przez sztukę. Rozumiana w tradycyjnych kategoriach estetyka przekazu ważna jest dla niego wówczas, gdy mieści się w ramach jego indywidualnej strategii. Nie jest ona jednak ani nadrzędnym, ani ostatecznym celem ekspresji artystycznej, w której pojawia się swoista eksplozja cielesnego barbarzyństwa⁵⁰.

Oswojone przez widza, dobrze mu znane ciało zostaje pokazane w odmienny sposób, z nowego punktu widzenia, przez pryzmat łamiącej standardy świadomej postawy twórczej. Choć głównym tematem *Pillow Book* jest rozkosz cielesna, to niewiele jest w filmie klasycznych scen miłosnych. Fizyczne zbliżenia kochanków sprawiają wrażenie chaotycznej szamotaniny zaspokajającej najbardziej prymitywne żądze. Nawet łóżko w domu publicznym, gdzie Nagiko wyszukuje kolejne żywe karty, przypomina ring bokserki, pole brutalnej i bezwzględnej walki. Autentyczne spełnienie może nastąpić dopiero wówczas, gdy wzajemna fascynacja będzie dotyczyła również sfery intelektualnej. Wówczas uprawianie miłości nie zostanie zredukowane do czysto biologicznego wymiaru, ale przeniesie się w sferę doznań psychicznych i mentalnych. Nagiko i Jerome z równą pasją uprawiają sztukę miłości, jak i sztukę kaligrafii. Inskrypcje, które nanoszą na swoje ciała, stają się intymnym wyznaniem uczuć – nie tylko do siebie nawzajem, ale także do literatury, do piękna ukrytego w słowie pisanym. Ujęcia, w których oglądamy ciało Nagiko pokryte tekstem pisanym klasyczną antyką, o szlachetnych i wyważonych proporcjach, przypominają subtelny i wysmakowaną kompozycją kadry ilustrujące rzeczy piękne wymieniane przez Sei Shonagon. Patrząc na nie, doznajemy uczucia wewnętrznego ładu, spójności i harmonii i mamy wrażenie, że wszystkie elementy świata weszły w doskonałą symbiozę.

Kolejne spotkania romansującej pary najczęściej odbywają się w bibliotece, tam też dochodzi do ostatecznego wyznania miłości. Jeśli przenoszą się do innych części domu, na ścianach, niczym przeźroczą, pojawiają się fragmenty różnojęzycznych publikacji pisanych przy użyciu odmiennych alfabetów i liternictwa. Samo ciało, jeśli pozbawić je tej duchowej nadbudowy, jest tylko górą mięsa nieprzedstawiającą żadnej wartości. Po śmierci Jerome'a jego ciało przestaje być atrakcyjne dla byłego kochanka. Wydawca bez wahania bezcześci grób, aby tylko zdobyć skórę pierwszego i najważniejszego wysłannika Nagiko. Zewnętrzna powłoka mężczyzny ważna jest jednak wyłącznie dlatego, że utrwalono na niej *Księgę Kochanka*, doskonałą pod względem formy i w pełni już ukształtowanego, dojrzałego stylu autorki. Sam korpus zostaje brutalnie zmiażdżony przez maszynę do usuwania odpadków.

Najważniejszy okazuje się więc przekaz artystyczny. Samo medium, jakkolwiek byłoby ono oryginalne, jest jedynie nośnikiem o niewielkim znaczeniu. W sylwetkach zakochanych w literaturze kobiet, w postaci ojca-poety Greenaway zawarł koncepcję artysty – człowieka świadomego tego, co chce powiedzieć, i sposobu, w jaki zamierza tego dokonać. Poczucie własnego stylu jest elementem niezbędnym w przypadku kreacji artystycznej i decyduje o jej ostatecznym kształcie. Znalezienie właściwej metody ekspresji jest kwestią poszukiwań i ciągłego doboru nowych elementów. W mniemaniu Greenaway efekty pracy twórczej mają wymiar zarówno duchowy, jak i czysto materialny. Końcowy produkt to dla odbiorcy źródło różnorodnych doznań, bynajmniej nie zredukowanych do podziwiania przekazu elektronicznego. Funkcjonuje ono niczym przestrzenne dzieło plastyczne albo książka, o której Izabela Filipiak pisze, że *ma ciało, a przynajmniej świadomość własnego ciała. Jest to ciało pełne pragnień, a nasz dotyk sprawia jej przyjemność, jeśli nie rozkosz*⁵¹. Odbiór dzieła jest czynnością zmysłową, wręcz erotyczną, oznaczającą wzajemność, gdyż *to ja je otwieram, ale ono wnika we mnie, a przynajmniej odczuwam je wewnątrz własnego ciała*⁵².

Pojawia się więc problem aktywnego odbiorcy współkonstruującego znaczenia, rozszyfrowującego bogactwo dostarczanych informacji, odczytującego i interpretującego ich szeroki kontekst. Widz również przekształca się w artystę, *lektura sensu staje się lekturą tekstu, co oznacza nawigację poprzez tekst*⁵³. Odbiór okazuje się, jak całe komunikowanie, *procesem kreowania sensu, działalnością w istotny sposób twórczą*⁵⁴. Do osiągnięcia takiego stanu zdaje się dążyć Peter Greenaway, który dostarczając bogatego materiału, wciąga patrzących do swojej gry i zachęca do aktywności. Tylko wtedy widz, pozornie skazany na bierność, będzie mógł uzmysłowić sobie wartość otaczających go rzeczy, uchwycić ich piękno i zrozumieć, jak wielką rolę w odbiorze świata odgrywa on sam i jego wrażliwość. Zadaniem artysty jest odpowiedź na to stawiane przez rzeczywistość wyzwanie i przyjęcie aktywnej postawy twórczej. Choć nigdy nie było to łatwe, to – jak pokazuje przykład bohaterki *Pillow Book* – jest możliwe do osiągnięcia. Dopiero po artystycznym spełnieniu możliwe jest osiągnięcie życiowej satysfakcji, jak ma to miejsce w ostatniej scenie *Pillow Book*, w której Nagiko, świadoma swoich pragnień kobieta-artystka, wchodzi w rolę stwórcy i maluje na ciele córki urodzinowe błogosławieństwo.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

- ¹ Por. M. Melanowicz, *Literatura japońska*, Warszawa 1994.
- ² Por. V. Woolf *Włosny pokój*, tłum. A. Graff, Warszawa 1998.
- ³ Tamże, s. 72.
- ⁴ Tamże, s. 130.
- ⁵ Tamże, s. 131.
- ⁶ Cytat z filmu. Wszystkie kolejne cytaty nie opatrzone przypisami również pochodzą z filmu.
- ⁷ I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych pa-nien*, Warszawa 1999, s. 30.
- ⁸ P. Greenaway, *Abecadło Petera Greenaway'a. 26b faktów o filmie „Pillow Book”*, tłum. (ab), „Kino”, 1996, nr 11, s. 26.
- ⁹ V. Woolf, dz. cyt., s. 132.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ I. Filipiak, dz. cyt., s. 32.
- ¹² Tamże, s. 39.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże, s. 85.
- ¹⁵ E. Jong, *Artystka jako gospodyni domowa*, tłum. B. Kopeć, „Ośka”, 1999 nr 1, s. 58.
- ¹⁶ P. Greenaway, dz. cyt., s. 29.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus. Poznań 1998, s. 138.
- ¹⁹ I. Filipiak, dz. cyt., s. 205.
- ²⁰ Tamże, s. 106.
- ²¹ E. Ciapara, *Pół na pół. Rozmowa z P. Greenawayem*, „Film”, 2000, nr 3, s. 101.
- ²² Tamże.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ W. Kotański, *Sztuka Japonii*, Warszawa 1974, s. 152.
- ²⁵ R. Kluszczyński, *Film, video, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 19.
- ²⁶ M. Melanowicz, dz. cyt., s. 39.
- ²⁷ Tamże, s. 41.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ R. Kluszczyński, *Metafizyka obrazu*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce”, 1993, nr 1, s. 544.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Tamże.
- ³² Tamże.
- ³³ I. Filipiak, dz. cyt., s. 211.
- ³⁴ Tamże, s. 303.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ J. Wróblewski, *Strategia cynika. Rozmowa z P. Greenawayem*, „Polityka”, 2000, nr 12, s. 58.
- ³⁸ Ph. Pilard, *Malarz Greenaway. Wywiad*, tłum. M. Oleksiewicz, „Kino”, 1991, nr 10, s. 46.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ Tamże, s. 47.
- ⁴² M. Hopfinger, *Zmiana kultury, zmiana spojrzenia*, w: *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995, s. 127.
- ⁴³ Tamże, s. 128.
- ⁴⁴ B. Appleyard, *Obsession of a black humanist. Talks to Peter Greenaway*, „The Times” 2 IX 1989, s. 97.
- ⁴⁵ R. Kluszczyński, *Film, video, multimedia*, dz. cyt., s. 188.
- ⁴⁶ J. Wróblewski, dz. cyt., s. 58.
- ⁴⁷ M. Lisiewicz, *Pamięć ciała*, „Magazyn Sztuki” nr 1, 1996, s. 82.
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ I. Filipiak, dz. cyt., s. 220.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ R. Kluszczyński, *Film, video, multimedia*, dz. cyt., s. 138.
- ⁵⁴ Tamże.