

BEATA LISOWSKA  
Uniwersytet Łódzki

„KUCHARZ, ŻŁODZIEJ, JEGO ŻONA I JEJ KOCHANEK”  
PETERA GREENAWAYA — ANTROPOLOGICZNA OPOWIEŚĆ  
O BŁAŻEŃSKIEJ UCZCIE

*Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* z 1989 r. należy do tych filmów Petera Greenawaya, które niosą ze sobą najbardziej bezpośrednio skojarzenia z innymi dziedzinami twórczości artystycznej. Reżyser, który chętnie wypowiada się na temat swoich filmów, interpretując je i tłumacząc w wywiadach, nie ukrywa faktu, iż czerpie inspiracje z plastyki, literatury, teatru, muzyki czy architektury. Greenaway śmiało i bez kamuflażu korzysta z fascynującego go dziedzictwa kultury. Jak uważa Ewa Mazierska, w ten sposób stara się zbliżyć do tego, o czym marzyło wielu twórców — do stworzenia dzieła „sztuki totalnej”, *Gesamtkunstwerk*, idealnej i skończonej kwintesencji wielu sztuk<sup>1</sup>.

Przy czym jako malarz z wykształcenia za najdoskonalszy środek wyrazu wyobraźni Greenaway uznaje malarstwo. Filmy tworzy więc na podobieństwo obrazów, w których wymiar ikonograficzny jest zawsze nadrzędny wobec opowiadanej historii. Jak sam mówi: „Zacząłem realizować filmy, kiedy byłem studentem sztuk pięknych, zamierzającym poświęcić się malarstwu. Ambicją moją było tworzenie filmów, w których każdy, pojedynczy obraz byłby tak samo samowystarczalny jak obraz malarski. Pragnąłem robić kino, które jak i malarstwo, nie byłoby ilustracją powstałego wcześniej tekstu, które nie byłoby podporządkowane aktorom, ani intrydze [...]”<sup>2</sup>.

Dlatego w filmach Greenawaya nie mamy do czynienia z rekonstrukcją rzeczywistości, realnością, udaje nam się natomiast zetknąć z konstrukcją świata podobną wizjom malarskim. Najbardziej dostrzegalne są odniesienia do sztuki

---

Adres do korespondencji: [beata.lisowska@interia.pl](mailto:beata.lisowska@interia.pl)

<sup>1</sup> E. Mazierska, *Totalne dzieło sztuki*, w: Peter Greenaway, E. Mazierska (red.), Fundacja Sztuki Filmowej, Warszawa 1992.

<sup>2</sup> Cyt. za: R. W. Kluszczyński, *Film — wideo — multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002, s. 179.

antyku, renesansu, manieryzmu czy baroku. W sposób szczególny, jak się wydaje, interesuje reżysera malarstwo europejskie (zwłaszcza holenderskie) XVII wieku. Jak zauważa Mazierska, nawiązania te można odnaleźć na kilku poziomach, co czyni z filmów Greenawaya bądź „opakowania na dzieła sztuki”, bądź „quasi-malarstwo”, „protokoły tworzenia sztuki” czy po prostu dzieła wyrażające pewien pogląd na sztukę<sup>3</sup>.

Z powodu intertekstualności, wchodzenia w dialog ze znanymi, powstałymi wcześniej dziełami sztuki, twórczość Greenawaya rozważana jest również w kontekście estetyki postmodernizmu. O wpływach postmodernistycznych może świadczyć wykorzystanie takich chwytów, jak: posługiwanie się cytatem, kolażem i pastiszem (przy „zawłaszczaniu” innych dzieł sztuki), dekompozycja rzeczywistości obrazowej czy ukazywanie świata destrukcji, mistyfikacji i gry<sup>4</sup>.

Jednocześnie reżyser nie zamyka się w swych inspiracjach w ramach sztuki tradycyjnej, sięgając też po nowoczesne technologie i intermedialność jako formę wyrazu artystycznego. Na tę cechę twórczości Greenawaya zwracają uwagę zarówno Yvonne Spielmann, jak i Ryszard Kluszczyński, stawiając go obok Rybczyńskiego i Godarda jako twórców, którzy wykorzystując technikę cyfrową i wielość mediów, tworzą wypowiedź o możliwościach i granicach ruchomego obrazu<sup>5</sup>. Kluszczyński nazywa Greenawaya „pionierem i apostołem nowej sztuki ruchomego obrazu”, którego „twórczość pragnie być swoistą celebrazją kina odnowionego przez nowe wynalazki, nowe techniki [...], które czynią film sztuką godną końca dwudziestego wieku”<sup>6</sup>.

Niewątpliwie Greenaway stworzył styl wyrazisty i indywidualny, pełen powtarzających się wątków, obsesji, inspiracji i motywów, które tak naprawdę wynikają z artystycznych zainteresowań samego reżysera. Film jest dla niego tylko jednym z (przejściowych?) mediów. Greenaway przyznaje: „[...] rozpocząłem karierę jako malarz i wciąż jestem zdania, że kino i telewizja to tylko technologiczne procesy tworzenia [...]. Mogę powiedzieć, że tworzenie obrazów jest dla mnie ważniejsze niż praca na planie filmowym”<sup>7</sup>.

Film *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* jest doskonałym przykładem na deklarowane przez twórcę umiłowanie obrazów. Sądzę, że może być również dobrym przykładem na konstrukcję obrazu o wymiarze antropologicznym.

<sup>3</sup> E. Mazierska, *Totalne dzieło sztuki*, cyt. wyd.

<sup>4</sup> Zob. np. T. Miczka, *Wielkie ŻARCIĘ i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992; A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, IK, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> Zob. *Dyskusja panelowa „Film w epoce elektronicznej” (z udziałem R. W. Kluszczyńskiego, A. Gwoździa, M. Grżniń, T. Miczki, P. Sitarskiego, Y. Spielmann)*, w: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, J. Rek, E. Ostrowska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998; Y. Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998; R. W. Kluszczyński, *Film — video — multimedia*, cyt. wyd.

<sup>6</sup> R. W. Kluszczyński, *Film — video — multimedia*, cyt. wyd., s. 193.

<sup>7</sup> *Mówi Peter Greenaway*, w: *Peter Greenaway*, cyt. wyd., s. 91.

Uważam bowiem, iż film Greenawaya można potraktować jako symboliczną kreację czasu i przestrzeni karnawału, święta, uczt. Czasu i przestrzeni, w których dochodzą do głosu zachowania błazeńskie, choć przede wszystkim kojarzące się z życiem i kreacją, nierozzerwalnie w sposób symboliczny oznaczające też zbliżane się ku śmierci.

Na poziomie fabularnym film Greenawaya jest historią romansu niewiernej żony Georginy z przypadkowo poznanym w restauracji księgarzem Michaeliem. Kolejne etapy rozwoju ich związku są kanwą opowiadania, kolejne dni biesiadowania — tłem tej opowieści. Tytułowy kucharz i złodziej to Albert Spica, brutalny i wulgarny mąż Georginy oraz właściciel restauracji, w której codziennie pojawia się na ucztę. Towarzyszą mu nieodłączni kompani zabawy, grupa oddanych mu osób, świetnie czujących się w jego towarzystwie. Tylko żona nie podziela ich entuzjazmu, jako jedyna pojawia się smutna i zamyślona. Dlatego wybawieniem i zwiastunem prawdziwego uczucia wydaje się jej znajomość z zauważonym w tej samej restauracji Michaeliem, samotnikiem wciąż pograżonym w lekturze, siadającym przy sąsiednim stole. Ich romans początkowo rozgrywa się w scenerii restauracji, spotykają się w toalecie, na zapleczu kuchni, w spiżarni, by w ucieczce przed mężem przenieść się w odizolowaną przestrzeń domu kochanka — wypełniony woluminami magazyn książek. Tam zostają nakryci przez zazdrosnego męża i kochanek ginie w sposób okrutny — uduszony własnymi książkami, które ludzie Spici włożyli mu do gardła. Wtedy Georgina, korzystając z pomocy zaprzyjaźnionego kucharza, gotuje ciało Michaela i staje się ono „wyrafinowanym” poczęstunkiem dla męża w jego własnej restauracji. Zmuszony, pod groźbą strzału, by spróbować „dania”, ginie od kuli z ręki Georginy.

Jedną nie historia, nie opowieść jest tu najważniejsza, lecz sposób jej przedstawienia, nacechowany znaczeniowo, nakazujący odwołania do bogatej symboliki kulturowej sposób budowania obrazów.

Przed wszystkim na reinterpretację i ponowne odczytanie zasługuje miejsce akcji, w którym — jakby w myśl teatralnej zasady jedności miejsca — rozgrywa się większość wydarzeń filmu. Filmowa przestrzeń restauracji jest bowiem bardzo misterną konstrukcją, budzącą skojarzenia ze scenę teatralną, miejscem prezentacji sztuki z motywem *vanitas*, a z racji swej oczywistej funkcjonalności jest także miejscem zachowań rytualnych. Miejscem, w którym w sposób konwencjonalny, naznaczony regułą i społeczną sankcją, dochodzi do realizacji zachowań świątecznych.

Pierwsze sceny filmu wprowadzają nas w niebieską, zimną kolorystycznie przestrzeń parkingu pod restauracją, jakby „na tyły” właściwego miejsca akcji. To miejsce opustoszałe, wyglądające na niebezpieczne, czego znakiem są wygłodniałe, bezpańskie psy jedzące surowe mięso wprost z chodnika. W scenerii tej rozgrywa się prolog filmu, pierwsze wydarzenia opowieści, które w doskonały sposób charakteryzują głównych bohaterów. Oto bowiem, imitując gest teatralny, dwie osoby rozsuwają kurtynę — i rozpoczyna się właściwa akcja

filmu. Na parking, z piskiem opon zajeżdżają samochody, z jednego z nich wysiada Albert Spica, który brutalnie ciągnie za sobą jakiegoś człowieka, jak się okazuje, źle gotującego kucharza z restauracji — bije go, rozbiera do naga, brudzi kałem i moczem. Obecna przy tym żona dość obojętnie przerywa ten „spektakl” przemocy i poniżenia, proponując, by weszli do restauracji coś zjeść. Wchodzą więc do środka — wprost z parkingu, przez szerokie wejście przeznaczone zapewne dla samochodów dostawczych. Chociaż wchodzą od zaplecza, od strony kuchni, jakby wejściem „nieoficjalnym”, widać, że miejsce jest im doskonale znane i czują się tu pewnie.

Przekraczamy pierwszy próg przestrzenny. Momenty przekraczania kolejnych granic w filmie, przechodzenia do następnych pomieszczeń, wyznaczają całościowe zmiany kolorystyki (od koloru ścian i wystroju wnętrz począwszy, na kolorze ubrań skończywszy). Każdej z filmowych przestrzeni przypisany jest inny kolor. Są to kolejno: niebieski parking, zielona kuchnia, czerwona sala jadalna, biała toaleta oraz brązowo-złote mieszkanie kochanka Georginy.

Z niebieskiej poświaty parkingu wchodzimy więc wraz z bohaterami w zieloną przestrzeń kuchni. Ta pierwsza zmiana koloru może sygnalizować przejście od zimna i niebezpieczeństwa zewnętrznego do cieplejszej strefy pomieszczeń zamkniętych. We wnętrzu restauracji bowiem rozgrywać się będzie główna akcja i większość scen filmu. Kuchnia jest zapleczem, ale i „przedsionkiem” właściwej sali, gdzie co dzień rozgrywać się będzie uczta, wprowadza nas w nastrój, atmosferę tego miejsca. To tutaj obserwujemy pierwsze grubiańskie zachowania Spici, obojętność jego żony, oddanie i posłuszeństwo pracujących tu kucharzy.

Obdarzenie pomieszczeń kuchennych kolorem zielonym to nawiązanie do kolorystyki natury, roślinności, jej bujności i płodności<sup>8</sup>. Przestrzeń kuchni bowiem aż „tętni” naturą, elementami przyrody. Para z gotujących się potraw sprawia, że wygląda jak zielona, spowita mgłą łąka. Filmową kuchnię cechuje też wyjątkowa obfitość wiktuałów służących do przyrządzania potraw, ich wszechobecność, nadmiar, swoista ekspresja. Na wielkich stołach i blatach widzimy ogrom owoców, warzyw, drobiu. Teatralny sposób ich ułożenia, duża ilość świeczników i naczyń przywodzą na myśl dekoracyjność spektaklu. Ale przede wszystkim — każą szukać odwołań do martwych natur, popularnego motywu malarstwa europejskiego.

Podobny sposób prezentacji jedzenia znajdziemy bowiem na szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych obrazach mistrzów europejskich, gdzie powtarzane są motywy sprzedawania i przygotowywania pożywienia (np.: Joachim Beuckelaer, *Przekupka z owocami, warzywami i drobiem*, *Targ drobiu*, Joachim A. Uytewael, *Kuchnia*, Pieter Aertsen, *Kucharka*, Vincenzo Campi, *Sprzedający owoce*, *Sprzedający drób*, *Sprzedający ryby*, *Kuchnia*), owoce i mięso gromadzone

<sup>8</sup> Zob. J. E. Cirlot, hasło „Kolor”, w: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2000.

w spiżarniach (Adriaen van Utrecht, *Spiżarnia*, Frans Snyders, *Martwa natura z koszem owoców i zwierzyną łowną*, *Martwa natura z drobiem*) czy jedzenie pozostawione jakby na chwilę na stole (np. Jan Davidsz de Heem, *Deser*, Pieter Claesz, *Wielki kielich białego wina i krab*)<sup>9</sup>. Greenawaya fascynuje, jak się wydaje, również oryginalna twórczość Giuseppe Arcimboldo<sup>10</sup>, wyróżniająca się sposobem konstruowania twarzy ludzkich z kompozycji natury (czego przykładem są zwłaszcza obrazy: *Wiosna*, *Lato*, *Jesień*, *Zima*, *Powietrze*, *Ziemia*, *Woda*)<sup>11</sup>.

Wydaje się, że przestrzenne zróżnicowanie kolorystyczne w *Kucharzu*... może być również symbolicznym nawiązaniem do rozwoju uczuć filmowych kochanków. Tym samym zieleń kuchni to nie tylko płodność i obfitość plonów natury. To miejsce najbardziej wzniosłych spotkań Georginy i Michaela. W kuchennej spiżarni, w ukryciu, wśród owoców i warzyw, oddają się zbliżeniom cielesnym. Kuchnia staje się ich azylem, a jej związek z naturą (zielenią) może symbolizować szczerłość i naturalność uczucia kochanków.

Podobnie biel przestrzeni restauracyjnej toalety może mieć odniesienie do niewinności, prawdy i czystości ich związku. Tam bowiem kochankowie spotykają się po raz pierwszy, a biel w opozycji do koloru czarnego (który oznacza właściwie brak koloru, jego ubytek) jest kolorem najdoskonalszym, kolorem kojarzonym z jasnością, ładem, porządkiem<sup>12</sup>. Tradycyjne miejsce odosobnienia staje się ich miejscem ucieczki (od stołu, od męża, od gwaru i hałasu sali jadalnej — gdzie dominuje kolor ognistej czerwieni). Biel tej przestrzeni odsyła do ciszy, spokoju i wytchnienia. Sceny zbliżeń Georginy i Michaela w restauracyjnej toalecie odbywają się w ciszy, bez zbędnych słów, jedynie ze spokojną muzyką w tle.

Ostatnie wspólne chwile zaś spędzają kochankowie w spowitym w złoto i brąz mieszkaniu Michaela. To przestrzeń o nastrojowym, ciepłym oświetleniu, wypełniona „po brzegi” książkami, wyglądająca jak antykwaryczny skład woluminów. Kolor brązowy jest synonimem spokoju i bezpieczeństwa (związku z opiekuńczym elementem ziemi)<sup>13</sup>. Złoty brąz jest także kolorem bogactwa i podobnie jak kolor biały łączony jest z jasnością, dniem i światłem<sup>14</sup>. Taki dobór kolorów pozwala więc utożsamiać związek Georginy i Michaela z prawdą, szczerością i autentycznością.

<sup>9</sup> Zob. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, S. Zuffi (red.), tłum. K. Wanago, Arkady, Warszawa 2000.

<sup>10</sup> Zob. np. W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo: 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia, Warszawa 2002.

<sup>11</sup> Greenaway nie tylko odwzorowuje martwe natury Giuseppe Arcimboldo, także scenę zaobójstwa Michaela stylizuje na jego obraz *Bibliotekarz*.

<sup>12</sup> P. Kowalski, hasło „Kolor”, w: P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa–Wrocław 1998.

<sup>13</sup> Zob. J. E. Cirlot, hasło „Kolor”, cyt. wyd.

<sup>14</sup> P. Kowalski, hasło „Kolor”, cyt. wyd.

Powróćmy do scenerii kuchni, która — pełna przepychu i niemal artystycznych kompozycji malarskich — wprowadza nas w nastrój odświętności, obfitości i biesiady. Charakterystycznym motywem dźwiękowym wyróżniającym przestrzeń kuchni jest obecny wciąż w tle śpiew chłopca kuchennego, który brzmi jak wzniosły psalm religijny<sup>15</sup>. Czyni on atmosferę tej przestrzeni tym bardziej podniosłą.

Kolejną przestrzenią, w której rozgrywać się będzie właściwe święto i biesiada, i zarazem największa część filmowej akcji, jest restauracyjna sala jadalna. Wydaje się też, iż właśnie przejście z kuchni do sali jadalnej, przekroczenie tej granicy, jest najmocniej nacechowane symbolicznie. W taki sposób o różnicy inscenizacyjnej między tymi dwiema przestrzeniami mówi Jan Roelfs, scenograf pracujący przy filmie: „Kuchnia podobna jest do katedry, w której umieszczono martwe natury ułożone z żywności. To bardzo średniowieczne. Śpiew chłopca rozbrzmiewa wśród refleksów na wodzie, pary i płomieni. Tam wszystko wrze. W restauracji natomiast znajduje się proscenium, gdzie odbywa się akcja. To jest teren gry. Kuchnia jest terenem pracy”<sup>16</sup>.

W kulturze tradycyjnej miejsce, gdzie przygotowuje się potrawy, gdzie ma się do czynienia z jedzeniem surowym, nie przetworzonym — nie przyrządzonym i nie ugotowanym przez człowieka, jest mocno nacechowane symbolicznie. Może być bowiem postrzegane jako miejsce związane z naturą i dzikością (z krwią), elementem nie oswojonym<sup>17</sup>. Poza tym, jak pisze Claude Lévi-Strauss, wszystko to, co zostaje bezpośrednio wystawione na działanie ognia, jest w kulturze tradycyjnej stawiane po stronie natury<sup>18</sup>. Stąd tak szczególnie nacechowanie umiejscowionego w kuchni pieca — mającego zdolność zmieniania form, przekształcania materii. „Z piecem wiąże się faza czasowej dezorganizacji [...] — pisze Piotr Kowalski — w której znaleźć się muszą wszystko i wszyscy, gdy przechodzą od jednego stanu rzeczy do drugiego (Natura/Kultura, surowe/gotowane, glina/naczynie) [...]. Płonący w piecu ogień powoduje skutki daleko idące: najważniejsze jest przekształcenie materii wkładanej do pieca w zupełnie nową jakość”<sup>19</sup>.

Tym samym jadalnia, gdzie następuje podanie gotowych już potraw, podanych procesowi przetworzenia (przez gotowanie, smażenie, pieczenie),

<sup>15</sup> Postać chłopca przywodzi na myśl anioła — przez swój wzniosły śpiew wprowadza element metafizyczny, jest dzieckiem, wydaje się nieokreślonej płci, opiekuńczo towarzyszy głównej bohaterce (jest ciągle obecny w tle wydarzeń).

<sup>16</sup> Cyt. za: V. Riley, *Śmierć w holenderskiej restauracji*, „Easy Rider” 1990, nr 1, s. 37.

<sup>17</sup> Por. C. Lévi-Strauss, *Trójkąt kulinarny*, „Twórczość” 1972, nr 2.

<sup>18</sup> Dlatego też Strauss różnicuje nawet, iż — w sposób symboliczny — pożywienie pieczone jest bliższe naturze (surowemu i nie przetworzonemu) niż pożywienie gotowane. To pierwsze było bowiem wystawione na bezpośrednie działanie ognia, drugie zaś w sposób zapośredniczony — poprzez naczynie i wodę. W swoim szkicu wymienia wiele dalszych opozycji, które nasuwają się przy zestawieniu gotowanego z pieczonym. Zob. tamże.

<sup>19</sup> P. Kowalski, hasło „Piec”, w: P. Kowalski, *Leksykon...*, cyt. wyd., s. 434–435.

i umieszczenie ich na przynależnym im stole, staje się miejscem, gdzie wkracza element ładu i „okielznania” przez kulturę. Poza tym samo znaczenie siadania przy stole, zajmowania miejsca w symbolicznym centrum, wiązało się z uświęcaniem, porządkowaniem przestrzeni człowieka<sup>20</sup>.

Przeciwstawienie przestrzeni kuchni i jadalni jest więc prezentacją symbolicznej opozycji Natura–Kultura. Przejście z kuchni do jadalni to zarazem przejście z nieoswojonej przestrzeni, gdzie panuje chaos natury, do skonwencjonalizowanej przestrzeni, gdzie rządzi porządek, rytuał i konwencjonalny sposób spożywania jedzenia. W filmie Greenawaya jest to przestrzeń jeszcze bardziej skonwencjonalizowana, bo publiczna, społecznie uwarunkowana przestrzeń restauracji, a nie własna domowa jadalnia.

Wchodząc do sali jadalnej, wchodzimy też w nową kolorystykę — tym razem wszechobecnej, soczystej czerwieni. Symboliczny sposób odczytywania tego koloru, najbardziej znany i uniwersalny, to oczywiście skojarzenie z kolorem krwi i ognia. Jest to barwa ciepła, związana z aktywnością, intensywnością, przyswajaniem<sup>21</sup>. To kolor bardzo mocnego odczuwania rzeczywistości, przepychu, sił walecznych i dających życie. W symbolicznej miłosnej czerwieni to namiętność i zmysłowość<sup>22</sup>. Poza intensywną kolorystyką przestrzeń sali restauracyjnej wyróżnia też ciągły ruch, hałas i poruszenie.

Taki sposób kreacji czasu i przestrzeni, w filmie dający się obserwować zwłaszcza podczas biesiad przy stole, przywodzi na myśl symboliczny czas święta i zabawy. Wtedy również mamy do czynienia ze zwiększoną intensywnością odczuwania świata, bo czas świąteczny, jak pamiętamy, jest opozycją powszedniości czasu codziennego. O ile czas codzienny nie wyróżnia się niczym nadzwyczajnym, o tyle czas świąt ma swoją odrębność i cechy szczególne. Święto to czas wyłączony z normalnego biegu i przestrzeń obdarzona nowymi właściwościami. Wraz z bohaterami filmu Greenawaya, wchodząc do nowej przestrzeni sali biesiadnej, wkraczamy w symbolicznie inny wymiar czasu i przestrzeni. To czasoprzestrzeń zabawy i święta.

Mircea Eliade zwraca uwagę na sakralność charakteryzującą czas świąteczny. Według niego, świętując cofamy się i zbliżamy do mitycznego czasu, w którym żyli bogowie<sup>23</sup>. Eliade wyraża wiarę w to, iż człowiek religijny pamięta mit o prapoczątku i wciąż do niego wraca, wciąż chce zbliżyć się do rzeczywistości *sacrum*. Święto jest więc „powtarzaniem czasu początku”, próbą powrotu do *sacrum*. A czas wieczny, jak pamiętamy, nie płynie normalnym rytmem, to swoiste wyzwolenie z czasu, gdy nie ma początku ani końca.

W filmie Greenawaya podobnie — podczas ucztowania i zabawy nie odróżniamy od siebie dni tygodnia, wpadamy w czas bez ram, w którym każda

<sup>20</sup> Zob. P. Kowalski, hasło „Stół”, w: P. Kowalski, *Leksykon*, cyt. wyd.

<sup>21</sup> Zob. J. E. Cirlot, hasło „Kolor”, cyt. wyd.

<sup>22</sup> P. Kowalski, hasło „Kolor”, cyt. wyd.

<sup>23</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Opus, Łódź 1993.

chwila trwa w nieskończoność i podobna jest do poprzedniej. Choć na sposób filmowy mamy tu do czynienia z wyraźnym rozgraniczaniem czasu akcji, wręcz pojawieniem się podziału na rozdziały — sekwencje (kolejne dni tygodnia<sup>24</sup>), to tak naprawdę, pod względem sposobu zorganizowania czasu zabawy, dni te są do siebie bardzo podobne. Filmowa uczta, przez powracanie wciąż do tego samego stołu, w obecności tej samej grupy ludzi, „stapia się” w jedną ciągłość. Taki jest czas zabawy.

Anna Zadrożyńska przypomina o niezwykłości i kultowości miejsc, które: „podczas święta były specjalnie oznaczone kwiatami, lampionami, świecami, chorągwiemi, wstęgami, różnymi znakami życia lub śmierci”<sup>25</sup>. Przestrzeń zabawy w filmie Greenawaya zostaje równie wyraźnie oddzielona i wyodrębniona. Realizuje się w obrębie sali restauracyjnej, w której obecne są znaki święta: przystrojone kwiatami stoły, palące się świece, szarfy na ubiorze współbiedników. To, co dzieje się poza salą: spotkania na parkingu, w kuchni, toalecie, mieszkaniu Michaela, to wykraczanie poza właściwe ramy zabawy, jej przerywanie, przekraczanie granic. To właściwie odstępstwo od zabawy.

Czym więc jest zabawa? Jak uznaje Johan Huizinga, zabawa odgrywa zasadniczą rolę w rozwoju kultury, jest związana z instynktem, jest naturalną i pierwszą ekspresją ludzką<sup>26</sup>. Definiuje ją w sposób następujący: „Zabawa jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość «odmienności» od «zwyczajnego życia»”<sup>27</sup>.

Roger Caillois w podobny sposób charakteryzuje święto, zabawa może być przecież jego formą i oznaką<sup>28</sup>. Do najczęściej powtarzalnych cech świąt Caillois zalicza nadmiar, a wręcz rozpasanie przejawiające się w zachowaniu, ilości spożywanego posiłku czy seksualności. Także zmysłowość i nieokiełznanie. Piśze: „Święto wiąże się ze zbiegowiskiem ożywionym i hałaśliwym. Takie liczne zgromadzenia sprzyjają udzielającemu się uniesieniu, które wyraża się krzykami i gestami, pobudzając do najbardziej żywiołowych odruchów”<sup>29</sup>. Caillois uznaje, że święto to przede wszystkim Chaos, który zawiesza reguły i neguje wszelkie ustalone zasady i porządek Kosmosu. Stąd pojawia się nieposzanowa-

<sup>24</sup> Kolejne dni są rozdzielone tablicami z nazwami dni tygodnia, stylizowanymi na przystrojone elementami pożywienia karty z restauracyjnym menu, towarzyszy im powtarzalny akord muzyczny.

<sup>25</sup> A. Zadrożyńska, *Homo faber i homo ludens. Etnologiczny szkic o pracy w kulturach tradycyjnej i współczesnej*, PWN, Warszawa 1983, s. 256.

<sup>26</sup> J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985.

<sup>27</sup> Tamże, s. 48–49.

<sup>28</sup> R. Caillois, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Porębski, PIW, Warszawa 1973.

<sup>29</sup> Tamże, s. 121.



nie norm i łamanie tabu — odnoszących się do płci, władzy, autorytetów. Stąd swoboda i aktywność w zachowaniu, stąd seksualne rozpasanie.

W filmowej scenerii biesiady mamy do czynienia z takim właśnie nadmiarem: Spica i jego współbiednicy hałaśliwie rozmawiają przy stole, zachowują się ostentacyjnie głośno, obrażają innych, wulgarnie żartują, mieszając wciąż ze sobą temat jedzenia i seksualności. Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska notuje, iż w ludycznych przekazach językowych motyw seksu często utożsamiany jest z jedzeniem, a erotyczno-kulinarna metaforyka weszła na stałe także do języka potocznego (stąd popularne określenia: „słodki buziak”, „miłosne upojenie”, „apetyczna kobieta” czy „schrupać kogoś”)<sup>30</sup>.

Podczas analizy zachowania filmowych biesiadników warto też przypomnieć wyodrębnione przez Cailloisa typy zabawy, czy raczej postawy realizowane podczas zabaw. Są to: *agon* (współzawodnictwo), *alea* (zдание się na los, szczęście, przypadek), *ilinx* (oszołomienie poprzez ruch, taniec, alkohol) i *mimicra* (fikcyjność, naśladowanie, charakterystyczne podczas przedstawień, inscenizacji, z wykorzystaniem specjalnych rekwizytów, jak stroje i maski)<sup>31</sup>. Zachowania te są cechą grupy, społeczności. Zabawa ma przecież charakter wspólnotowy. Piśze o tym Huizinga, wspominając, że reguły zabawy dzieliły społeczność na jej uczestników i tych pozostających poza nią<sup>32</sup>. Zabawa tworzy zamkniętą grupę, grono wyróżniające się specjalnym ubiorem, emblematem, maską. To dzięki wspólnej zabawie mogło powstać na przykład bractwo czy stowarzyszenie.

Te właściwości doskonale charakteryzują grupę towarzyszącą głównemu bohaterowi filmu *Kucharz...*. Tylko członkowie tej grupy pozostają „wewnątrz” zabawy, są jej bohaterami, pozostałe osoby jedzące w restauracji to już tylko bierni widzowie ich „gry”. Grupa gromadząca się przy głównym stole tworzy zamkniętą, odizolowaną minispołeczność, odgrywającą swoisty spektakl, podczas którego panuje zasada rywalizacji. Jest ona podobna grupie stałych bywalców restauracji, o których pisał, w swej historycznej rozprawie o smaku, Anthelme Brillant-Savarin: „Pośrodku nakryty stół codziennych bywalców, którzy często korzystają tu z rabatu i jadają obiady po stałej cenie. Znają oni z imienia wszystkich kelnerów, ci zaś informują ich dyskretnie, co kuchnia ma najświeższego i nowego. Bywalcy są niby ośrodek, centrum, wokół którego gromadzą się inni [...]. Można tu spotkać również osoby, których twarze znają wszyscy, choć nikt nie zna ich nazwisk. Czują się swobodnie jak we własnym domu i dość często próbują nawiązać rozmowę z sąsiadami [...] żyją na szerokiej stopie i nie szczędzą grosza”<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> D. Wężowicz-Ziółkowska, *Biesiada wilka, czyli consummatum est*, w: *Oczywisty urok biesiadowania*, P. Kowalski (red.), Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998.

<sup>31</sup> R. Caillois, *Żywioł i ład*, cyt. wyd.

<sup>32</sup> J. Huizinga, *Homo ludens*, cyt. wyd.

<sup>33</sup> A. Brillant-Savarin, *Fizjologia smaku albo Medytacje o gastronomii doskonałej*, tłum. J. Guze, PIW, Warszawa 1977, s. 198.

W filmie wyróżnia ich nie tylko ostentacyjny sposób zachowania, lecz również specjalny ubiór — przepasanie szarfami w jednolitym kolorze (najczęściej są one koloru czerwonego, bo większa część akcji rozgrywa się w „czerwonej” sali jadalnej, ale stają się białymi w toalecie i zielonymi w kuchni). Toteż filmowa grupa biesiadników staje się wizualnie podobna do tej, która „obserwuje” ją z obrazu umieszczonego na ścianie restauracji. To ogromnych rozmiarów reprodukcja siedemnastowiecznego obrazu *Bankiet oficerów Gwardii Miejskiej św. Jerzego*, autorstwa holenderskiego malarza Fransa Halsa, na którym grupa dostojnych i poważnych mężczyzn zasiada przy stole. Mimo iż dostojność i powaga bohaterów obrazu kontrastuje z wulgarnym zachowaniem ludzi Spici, można mówić o narzucającym się podobieństwie tych dwu grup.

Wydaje się, że Greenaway, ubierając filmowych współbiesiadników w jednakowe szarfy, dokonuje ich stylizacji na siedemnastowieczne towarzystwo, bractwo, gwardię, których spotkania często odbywały się przy suto zastawionym stole. Spotkania te stały się bardzo popularnym motywem holenderskiego malarstwa tego okresu, sam Hals namalował kilka niemal identycznych grupowych portretów. Maciej Monkiewicz pisze o portretowanych kompaniach strzeleckich: „Ponieważ ich rola militarna w latach rozejmu [...] siłą rzeczy zeszyła na plan dalszy, przybrały charakter klubów towarzyskich, których członkowie dawali się portretować dla upamiętnienia wspólnych bankietów [...]”<sup>34</sup>. Pamiętajmy, że bogaci mieszczańscy byli grupą przewodnią w tym społeczeństwie. Jak to celnie określiła Mazierska, te grupowe portrety stowarzyszeń tak naprawdę prezentują „zadowolonych z siebie mieszczan”<sup>35</sup>.

Sam Greenaway, interpretując współczesny kontekst tego odwołania, mówi, że zrobił film o stowarzyszeniu konsumentów, o chciwości — społeczeństwa i człowieka<sup>36</sup>. *Kucharza...* interpretowano bowiem także jako krytyczny obraz mieszczańskiego społeczeństwa konsumpcyjnego. Można powiedzieć, że Greenaway w ten sposób dokonuje współczesnej, krytycznej trawestacji historycznego motywu.

Ostentacyjne zachowanie towarzyszy i samego Spici przywodzi na myśl również tak zwane święta głupców, przewodzących im błaznów oraz niektóre zachowania wyróżniające karnawał miejski. Czas karnawału, ten szczególnie rodzaj czasu świątecznego, cechuje wesoła maskarada, swobodne zachowanie, nadużywanie jadła i napoju, atmosfera anarchii<sup>37</sup>.

Jak opisuje Mike Featherstone, karnawał średniowieczny jawi się jako: „symboliczne odwrócenie i przekraczanie granic kultury oficjalnej. Rozróżnienie na wysokie i niskie, oficjalne i codzienne, dworskie i plebejskie, klasyczne

<sup>34</sup> M. Monkiewicz, *Sztuka holenderska XVII wieku*, w: *Sztuka świata*, tom 7, A. Lewicka-Morawska (red.), Arkady, Warszawa 1999.

<sup>35</sup> E. Mazierska, *Filmy, które udało się obejrzeć*, w: *Peter Greenaway*, cyt. wyd., s. 84.

<sup>36</sup> *Strawa do namysłu*. Z Peterem Greenawayem rozmawia Gavin Smith, „Easy Rider” 1991, nr 2.

<sup>37</sup> Por. S. Chappaz-Wirthner, *Z dziejów badań nad karnawalem*, „Konteksty” 2002, nr 3/4.

i groteskowe zostaje podczas karnawału przedstawione, a następnie zniekształcone. [...] Karnawał — w świecie, w którym oficjalna kultura została odwrócona — przynosi ze sobą uwielbienie groteskowego ciała, a tym samym tłustego jedzenia, odurzających napojów i rozwiązłości seksualnej. Groteskowe ciało karnawału to dolna jego część, z nieczystością, brakiem proporcji, instynktownością i wszystkimi otworami, to ciało materialne, będące zaprzeczeniem ciała klasycznego — pięknego, pełnego harmonii, dumnie wyprostowanego, idealnego i zawsze oglądanego z pewnej odległości”<sup>38</sup>. W filmie Greenawaya spotykamy takie karnawałowe epatowanie cielesnością — ukazywanie ciała niedoskonałego, o groteskowym wymiarze, pozbawionego wstydu i wymiaru estetycznego.

Karnawał jest uznawany za święto miejskie, które cechuje teatralizacja, duch parodii i skłonność do groteski<sup>39</sup>. Takimi były zapoczątkowane w średniowieczu święta głupców, parodystyczne obrzędy urządzone dla niższego duchowieństwa, polegające głównie na odwróceniu hierarchii panującej na co dzień w łonie Kościoła, inscenizacjach wywracających świat na opak. Suzanne Chappaz-Wirthner przytacza opis takich zabaw, podczas których: „[...] poprzebierani za kobiety, dzikich ludzi bądź błaznów w czapkach z dzwoneczkami, umazani sadzą klerycy tańczyli w nawie kościoła, ściskając w ramionach butelki z winem i połcie mięsa, które spożywali przy ołtarzach, śpiewali prośne piosenki, grali w kości przy Świętym Stole [...]”<sup>40</sup>. Z czasem taka forma zabawy karnawałowej wyszła poza ramy Kościoła i przyjęła bardziej zorganizowaną formę stowarzyszeń, które: „cieszyły się świątecznymi przywilejami (zwłaszcza w karnawale) oraz sprawowały pewną formę kontroli społecznej nad zbiorowością — dzielnicą bądź korporacją zawodową. Ów język szaleństwa oraz formy «wesółch bractw», «szalonych kampanii» czy «opactw złorzędów» rozwinęły się szczególnie w miastach; ich przywódcy przybierali często prześmiewcze imiona”<sup>41</sup>, takie jak: Książę Wesolości, Książę Przyjemności, Książę Głupców, Opat Idiotów.

Jak widzimy, karnawał miejski i święto głupców, przeobraża się w święto „błazeńskich bractw”. Można rzec, że bohaterowie filmu Greenawaya uczestniczą w święcie, a w groteskowej postaci Spici możemy doszukać się cech karnawałowego błazna i przywódcy towarzystwa. Jest on jak ów Książę Głupców — stoi na czele grupy, przewodzi jej i rozkazuje.

<sup>38</sup> M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czapliński, J. Lang, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, T. Nycz (red.), Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 327. Featherstone dostrzega podobieństwa między postmodernistyczną estetyką i średniowieczną karnawalizacją. Pisze: „Możemy [...] znaleźć w karnawale średniowiecznym wiele aspektów kojarzenia metaforycznego, luźne ciągi ulotnych obrazów, wrażenia, rozluźnienie emocji oraz zanik różnic, które później skojarzono z postmodernizmem oraz estetyzacją życia codziennego” (tamże). Greenaway podobnie, będąc postmodernistą, zdaje się sięgać po estetykę bliską średniowieczu.

<sup>39</sup> J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, tłum. G. Majcher, Volument-Marabut, Warszawa 1995.

<sup>40</sup> S. Chappaz-Wirthner, *Z dziejów badań nad karnawalem*, cyt. wyd., s. 118–119.

<sup>41</sup> Tamże, s. 119.

Bohater Greenawaya ma zresztą więcej cech błazeńskich — wyróżnia go ekstrawagancki ubiór i sposób zachowania, a przede wszystkim język — bardzo dużo i głośno mówi, rozkazuje lub przemawia, bawiąc otoczenie ordynarnymi żartami. Mirosław Słowiński uważa, iż obsceniczny język był najsilniejszym orężem błazna, czerpiącym „swą destrukcyjną siłę z niezmiernych pokładów trawestacji i parodii obrządków liturgicznych powstających w okresie karnawału”<sup>42</sup>.

Jacques Heers zauważa ponadto, że błazen: „jest poetą, lecz poetą jasnowidzącym, który na modłę Sybilli zamyka swe sentencje i proroctwa w zadziwiających formułach, które mają zauroczyć lub zaszokować, w każdym razie poruszyć słuchacza [...]”<sup>43</sup>. Jak się okazuje, nasz filmowy bohater również posiadał moc przepowiedni — udaje mu się przewidzieć własny koniec. Szukając kochanka żony, wykrzyczał, iż jeśli go znajdzie — zabije i zje. Tak też się stało.

O błazeńskim zachowaniu podczas karnawału pisał też Michał Bachtin, doszukując się w średniowiecznej kulturze i literaturze ludowej źródeł karnawałowej zabawy<sup>44</sup>. Opisuując bohaterów powieści Franciszka Rabelais’go zauważał, iż w rytuale święta głupców istotną rolę odgrywały groteskowe poniżenia i degradacje, nierzadko z użyciem ekskrementów<sup>45</sup>. Obecne więc w nim były sceny oblewania i topienia w moczu czy brudzenia kałem.

Przypomnijmy pierwszą scenę filmu, gdy Spica poniża źle gotującego kucharza, brudząc go właśnie w ten sposób. A ten sposób zachowania — jak pisze Bachtin — może być symbolicznym aktem pożegnania starego oraz kreacji, rozpoczynania nowego świata: „Obrzucanie kałem, oblewanie moczem, obsypywanie gradem skatologicznych obelg starego i umierającego (a jednocześnie rodzącego się) świata — to jego wesoły pogrzeb, zupełnie analogiczny (tyle że na płaszczyźnie śmiechu) do zasypywania mogiły serdecznymi grudami ziemi [...]”<sup>46</sup>. Może właśnie dlatego obraz tego poniżenia oglądamy także w początkowych sekwencjach filmu Greenawaya — by towarzyszyć bohaterowi w akcie początku, kreacji czasu karnawału?

Sam Greenaway skonstatował, iż film *Kucharz...* pokazuje nam, jacy jesteśmy, gdy jemy. Czas karnawału, zabawy i święta, to przecież także czas u c z t y. Filmowa biesiada w *Kucharzu...* nie jest jednak podobna uczcie świętej, nie przypomina na przykład słynnego przyjęcia z filmu *Uczta Babette* Gabriela Axela<sup>47</sup>, gdzie odnajdziemy odniesienia do wzorców biblijnych, a „rozkosze

<sup>42</sup> M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 221.

<sup>43</sup> J. Heers, *Święta głupców...*, cyt. wyd., s. 111.

<sup>44</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

<sup>45</sup> O symbolice ekskrementów w kulturze tradycyjnej zob. zwłaszcza: Z. Libera, *Rzyć, aby żyć. Rzecz antropologiczna w trzech aktach z prologiem i epilogiem*, Liber Novum, Tarnów 1995; P. Kowalski, hasło „Ekskrementy”, w: P. Kowalski, *Leksykon...*, cyt. wyd.

<sup>46</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go...*, cyt. wyd., s. 268–269.

<sup>47</sup> Film ten bardzo często był interpretowany na sposób antropologiczny, np.: D. Czaja, *Moment wieczny. O „Uczcie Babette”*, „Konteksty” 1992, nr 3/4; M. Leśniakowska, *O grzechu łakomstwa*

stołu wyzwalają uczestników uczty ku świętości”<sup>48</sup>. U Greenawaya uczta nie przypomina świętego misterium, każe odnieść się raczej ku uczcie śmiertelników.

Pojawiający się w filmie motyw śmierci to jeden z ulubionych i powtarzalnych wątków całej twórczości Greenawaya<sup>49</sup>. Jak zauważa Kluszczyński, obecne we wcześniejszych filmach czarny humor i ironia, zostają zastąpione wizją dość katastroficzną: „Wymowa filmów, których centrum zajęły: przemoc, gwałt, cierpienie i śmierć bez nadziei zmartwychwstania, nabrała obcej dotąd autorowi powagi. Stały się one w ten sposób (dotyczy to w szczególności stopniu filmu *The Cook, the Thief...* oraz *Baby from Macon*) okrutne i przygnębiające. Ta nowa jakość wiąże się bardzo wyraźnie z coraz częściej głoszonym przez Greenawaya przekonaniem, iż mniemanie, że żyjemy w świecie, w którym dobro jest nagradzane, a prawda zwycięża, nie wytrzymuje konfrontacji z rzeczywistością”<sup>50</sup>.

W *Kucharzu...* wątek śmierci pojawia się w wielu kontekstach, w analizie antropologicznej dwa z nich wydają się najbardziej interesujące: po pierwsze — śmierć jako parafraza artystycznego motywu *vanitas*; po drugie — jako składowy element święta, jego cecha.

Wspominałam, iż sceneria filmu nawiązuje głównie do malarstwa holenderskiego XVII wieku. Stylizowane martwe natury wyglądają tu jakby „zeszły” wprost z obrazów na stoły restauracji, w której biesiadują bohaterowie filmu. Charles Sterling, charakteryzując siedemnastowieczne martwe natury holenderskie, zauważa, iż pojawia się w nich bogactwo atrybutów rozpusty i „rozkoszy podniebienia” z jednej strony, a motyw *vanitas* z drugiej<sup>51</sup>. Podobne połączenie tych dwu wątków odnajdujemy w filmie Greenawaya. Karnawałowemu przyzwoleniu na rozpustę, nieumiarkowanie w jedzeniu i seksualności, stale współtowarzyszy motyw śmierci, rozkładu, upadku. Jedzenie raz jest ukazane jako estetyczna i wyrafinowana forma „martwej natury”, kiedy indziej okazuje się pożywieniem zepsutym, trawionym przez robaki. Przypominać też może „kawał ociekającego krwią mięsa”, jak na słynnym obrazie *Rozpłatany wół* Rembrandta, gdzie temat surowego mięsa przybrał formę artystycznego układu barw. Sterling opisuje go następująco: „Niechlujna piwnica rzeźni rozświetla się złotem i rubinami krwawiącej tuszy. Martwe mięso tchnie niesamowitą energią życia, jeszcze wyczuwalną w rozłożystej piersi i patetycznym ruchu odnóży. Odarty ze skóry wół staje się nagromadzeniem najrzadszej z możliwych

---

*i konflikcie kulturowym. Z powodu „Uczty Babette”, „Konteksty” 1992, nr 3/4; P. Kowalski, Karnawał i communitas. Dwie filmowe biesiady, w: Oczywisty urok biesiadowania, cyt. wyd.; J. Drzazga, Antropologiczna analiza obrazu ucztowania w dziele Gabriela Axela „Uczta Babette”, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33.*

<sup>48</sup> J. Drzazga, *Antropologiczna analiza...*, cyt. wyd., s. 230.

<sup>49</sup> Por. E. Mazierska, *Śmierć*, w: *Peter Greenaway*, cyt. wyd.

<sup>50</sup> R. W. Kluszczyński, *Film — wideo — multimedia*, cyt. wyd., s. 192.

<sup>51</sup> C. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, tłum. J. Pollakówna, W. Dłuski, WAI-F-PWN, Warszawa 1998.

materii malarskiej — gęstych i ziarnistych faktur, gładkich pociągnięć pędzla, przejrzystości, płaszczyzn jednego koloru”<sup>52</sup>.

W filmie (estetyzującym przecież) obecne jest epatowanie obrazami nagości, łączonymi często z obrazami surowego pożywienia (zwłaszcza mięsa). Znamienna w tym kontekście jest scena, gdy nadzy kochankowie uciekają z restauracji w ciężarówce pełnej zepsutego pożywienia. Ich nagość — asekualna i nie upiększona — staje się nieestetyczna, każe pamiętać o przemijalności.

Jednocześnie śmierć jest nieodłączną cechą święta. Bo, jak zauważa Anna Zadrożyńska: „Święto [...] jest formułą niszczenia i tworzenia, końca i początku, przechodzenia od życia do śmierci, i ponownego powrotu do życia”<sup>53</sup>. Samo święto i towarzysząca mu zabawa są pełne sprzeczności, jest to bowiem zarówno witanie nowego świata, jak i żeganie się ze starym (co najbardziej widoczne staje się podczas zabawy noworocznej i w czasie świąt wiosennych). Karnawałowa radość zawsze miesza się z pożegnalnym smutkiem. To jak przeciwstawienie sobie postu i nadmiaru: „Obżarstwo, niepohamowana rozrzutność, łapczywość jedzenia, picia i orgiastycznych zachowań — pisze Piotr Kowalski — zdają się znajdować na przeciwnym biegunie ascetycznego odmawiania sobie radości stołu. Gdy jednak przyjrzeć się sprawie uważniej, to spod owego nieposkromionego nadmiaru także wyłonią się sprawy najważniejsze — karnawał to również zachowania, których sens wynika z niepokoju o losy świata, to próba radzenia sobie ze śmiertelnym przerażeniem i gest osławiania chaosu, jaki wdarł się do codziennej egzystencji”<sup>54</sup>.

Także przestrzeń, w której zazwyczaj czczono święta, nie jest pozbawiona znaków krańcowości. Według Zadrożyńskiej: „Przestrzeń, w której dopełniały się działania należące do modelu *homo ludens*, była przestrzenią niezwykłą, często niebezpieczną. Wszędzie tam, gdzie człowiek nie odważył się pracować, zawierał się pierwiastek niebezpieczeństwa. Były to miejsca panowania śmierci. [...] Były to miejsca poza terenem zasiedlonym przez człowieka, należące do innego świata. One stawały się miejscami, gdzie odbywały się święta, obrzędy, wróżby, zabawy. Tam wędrował człowiek, gdy następował czas niezwykły”<sup>55</sup>. Przez swą odmienność i niecodziennność czasoprzestrzeń święta zbliża się do symboliki śmierci i chaosu.

Bardzo podobną ekspozycję symboli Piotr Kowalski odnajduje w filmie *Wielkie żarcie* Marco Ferreriego. Uznaje, iż jest to obraz święta i śmierci: „*Wielkie żarcie* jest pełną wielorakich aluzji, opowieścią o szczególnej biesiadzie, w której karnawałowy, świąteczny nadmiar przedstawia rudymenarną sytuację człowieka. Święto jest w nim domeną chaosu, szaleństwa i nadmiaru,

<sup>52</sup> Tamże, s. 73–74.

<sup>53</sup> A. Zadrożyńska, *Homo faber...*, cyt. wyd., s. 253.

<sup>54</sup> P. Kowalski, *Kilka uwag o poszczeniu. Wprowadzenie do problematyki biesiadnej*, w: *Oczywisty urok biesiadowania*, cyt. wyd., s. 23.

<sup>55</sup> A. Zadrożyńska, *Homo faber*, cyt. wyd., s. 255.

jest więc w istocie doświadczeniem śmierci. Samobójstwo, samounicestwienie bohaterów rozgrywa się tam, gdzie spełnić się powinno: w szaleńczej obfitości pokarmów i w seksualnym rozpasaniu, które są tylko manifestacją trwogi istnienia”<sup>56</sup>.

Ostatnia scena filmu Greenawaya przedstawia śmierć (zabójstwo) oraz akt kanibalizmu. To zarazem symboliczne spełnienie wyroczeni (realizacja przepowiedni samego męża, który odgrażał się, że jak znajdzie kochanka żony — zabije go i zje), jak i zemsta (realizuje ją skrzywdzona żona). Pamiętajmy, że kanibalizm zajmuje bardzo szczególne miejsce w kulturze. Najogólniej może oznaczać pewne przekroczenie ram człowieczeństwa, wyzwolenie się od gatunkowych konieczności, wyzwolenie z czysto ludzkich ograniczeń<sup>57</sup>, choć i tak „ćwiartowanie, gotowanie i zjedanie człowieka” uchodzi za akt odrażający<sup>58</sup>. Jak pisze Edgar Morin, kanibalizm, praktykowany w wielu kulturach tradycyjnych, miał znaczenie magiczne: wiązał się z chęcią nabycia cech zmarłego<sup>59</sup>. Tak było zarówno w przypadku najczęściej praktykowanych: endokanibalizmu (kanibalizm pogrzebowy), jak i egzokanibalizmu (zjedanie przeciwnika w praktykach wojennych)<sup>60</sup>.

W filmie mamy do czynienia z kanibalizmem drugiego rodzaju — Albert symbolicznie zjada przeciwnika, chociaż to akt dokonany pod przymusem<sup>61</sup>. Zazdrosny o żonę (a właściwie nie mogący się pogodzić z utratą władzy nad nią) ma motyw — chce przejąć władzę Michaela, osiąść jego cechy. „Zabójca czy kanibal afirmuje się kosztem innej jednostki” — pisze Sławomir Dragoś<sup>62</sup>.

Formalne środki wyrazu artystycznego zastosowane w *Kucharzu*... również wskazują na symboliczny wymiar filmowej czasoprzestrzeni. Statyczny sposób filmowania, długie, panoramujące ujęcia, przewaga scen grupowych nad zbliżeniami — wszystko to pozwala zachować punkt widzenia podobny jak podczas obserwacji teatralnej sceny. Film rozpoczyna gest rozsuwania kurtyny, a kończy jej zasłanianie. W scenerii kuchni, jak za kulisami, nie ukrywa się obecności stelażowych konstrukcji i elementów oświetlenia. Sala restauracyjna — z centralnie ustawionym stołem i przesadną dekoracyjnością — jest jak teatralna scena główna, na której rozgrywa się widowisko, a kolejne dni biesiady to ko-

<sup>56</sup> P. Kowalski, *Karnawał i communitas*, cyt. wyd., s. 243.

<sup>57</sup> Por. S. Dragoś, *Człowiek w obliczu śmierci*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001.

<sup>58</sup> Por. G. Bataille, *Teoria religii*, tłum. K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

<sup>59</sup> E. Morin, *Antropologia śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, PWN, Warszawa 1993.

<sup>60</sup> L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

<sup>61</sup> Ostatnia scena filmu nasuwa również skojarzenia z symboliką świętej komunii, spożywania „ciała i krwi Chrystusa”. Jednak, jak udowodnili interpretatorzy, w filmie znajduje się zbyt wiele przesłanek przeczących tego typu tezie. Zob. A. Zalewski, *Gra bez reguł*, w: *Peter Greenaway*, cyt. wyd., s. 47–48; W. Burszta, K. Piątkowski, *O czym opowiada antropologiczna opowieść*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 135–136.

<sup>62</sup> S. Dragoś, *Człowiek w obliczu śmierci*, cyt. wyd., s. 124.

lejne akty przedstawienia. Taki parateatralny wymiar świata przedstawionego świadczy o jego dużej umowności.

Film *Kucharz...* bardzo często był interpretowany jako obraz społeczeństwa konsumpcyjnego, jego krytyka i diagnoza. Pamiętając o tej interpretacji, można dodać, iż reżyserowi udało się, wykorzystując symbolicznie wykreowaną tradycyjną czasoprzestrzeń, stworzyć obraz o bardzo współczesnej, krytycznej wymowie. Myślę, iż osadzona w kontekście antropologiczno-kulturowym interpretacja filmu Greenaway pozwala dowiedzieć, że czasoprzestrzeń filmowa może być uniwersalną czasoprzestrzenią symboliczną i rytualną. Czasoprzestrzenią, którą bez trudu możemy odnieść do sytuacji świątecznej, specyficznej sytuacji granicznej, gdy radość i kreacja współuczestniczy z aktem śmierci i destrukcji. Obecność w zabawie postaci błazna tym bardziej może świadczyć o tej ambiwalencji, gdyż jak zauważa Bachtin jego groteskowość potrafi wyrazić pełnię sprzeczności życia, które zawsze jest zawieszona między upadkiem „starego” a narodzinami „nowego”. Święto staje się więc „światem w pigułce”, mikrokosmosem, w którym uobecniają się te wszystkie ambiwalencje życia.

Greenaway doskonale ukazuje ten świat ambiwalencji, również dzięki temu, że dominującą kategorią wyrazu artystycznego czyni zasadę kontrastu. W filmie można dostrzec, na podobieństwo antropologicznych par przeciwieństw, kontrastujące ze sobą pary niosące znaczenia przeciwstawne (np. cisza–hałas, biel–czerwień, przestrzeń kuchni–przestrzeń jadalni, żona–mąż, kochanek–mąż<sup>63</sup>).

Greenaway, jak niewielu współczesnych reżyserów, potrafi przyznać się do czerpania wprost z fascynującego go dziedzictwa kultury. Przyznaje też, iż celem jego starań w kinie jest badanie metafory i symbolu<sup>64</sup>. W swojej twórczości daje wyraz znajomości kodów kulturowych i symboli oraz tworzy obraz świata podobny rzeczywistości mitologizowanej, na nowo tworzonej. Myślę, iż to przejaw antropologicznej wiary w możliwości przekazu filmowego, w to, iż odwołując się do tradycyjnych znakowości, kino potrafi tworzyć ich zupełnie nowy, współczesny wymiar.

#### PETER GREENAWAY'S "THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER": ANTHROPOLOGICAL STORY ABOUT A WILD FEAST

##### Summary

The main aim of this article is to present the links between two disciplines in the humanities: film studies and cultural anthropology. In addition, the author also analyzes

<sup>63</sup> Zasada kontrastu jest najbardziej widoczna w kreacjach głównych bohaterów — Georgina (uosobienie spokoju, powściągliwości i opanowania) jest przeciwieństwem Alberta (hałaśliwy, impulsywny i wybuchowy), a kochanek (oczytany intelektualista) to przeciwieństwo męża (dyletant i złodziej).

<sup>64</sup> Por. *Strawa do namysłu. Z Peterem Greenawayem rozmawia Gavin Smith*, cyt. wyd.



Peter Greenaway's film *Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* in an anthropological context. This film can be seen as presenting time and space in a symbolic way as that of holiday and feast. As a result, we are dealing with a ritual depiction. In a cultural sense, this unusual time and space are sacred. Greenaway's film can be seen not only through the depiction of carnival, as typified by a jolly masquerade, sexual promiscuity, too much to eat and drink and anarchy, but also through the important figure of the jester who plays the main role during that holiday. This method of studying the film structures makes it possible to perceive the cinematographic depiction in a new context and helps explain traditional signs and symbols, similar to those shown in Greenaway's unusual picture.

#### Key words/słowa kluczowe

anthropology of film / antropologia filmu; Peter Greenaway