

ASP

W GDAŃSKU



Peter Greenaway

zeszyty wydawniczy

04

Peter Greenaway
doktorem honoris causa
ASP w Gdańsku



© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Targ Węglowy 6 • 80-836 Gdańsk
tel.: 58 301 28 01

Zeszyt wydawniczy nr 4/2011

Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku
Dziekan : prof. Krzysztof Gliszczyński
Prodziekan: dr hab. Jacek Zdybel

Redakcja: Krzysztof Gliszczyński
Projekt graficzny: Mariusz Waras
Korekta i tłumaczenie
wystąpienia Petera Greenawaya:
Marzena Guzowska
Korekta tekstów: Iwona Ziętkiewicz
Płyta DVD:

Authoring i dźwięk Adam Witkowski
Rejestracja i montaż filmu :
Wojciech Zamiara
Fotografie: Jacek Zdybel
Piotr Pędziszewski / Trojmiasto.pl
Anna Szczodrowska / Trojmiasto.pl
Archiwum GGM, Archiwum ASP

Zeszyt powstał dzięki wsparciu

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Druk: Drukarnia WL
nakład 500 egz.
ISSN 2081-6197
Gdańsk 2011



Peter Greenaway
doktorem honoris causa
ASP w Gdańsku

Q.F.F.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Summis Auspiciis Serenissimae Rei Publicae Polonorum

^{Nos}
Ludmilla Ostrogórska
hoc tempore Academiae Artium Pulchrarum Gedanensis
Rector Magnificus

et
Christophorus Gliszczyński
hoc tempore Artium Facultatis
Decanus Spectabilis

atque
Witostlaus Czerwonka
hoc tempore Promotor vite constitutus

Ampulissimo Senatu Academiae Artium Pulchrarum consentiente
quod decreto die XXI mensis Aprilis MMX
facto confirmatum est

in
Dominum Clarissimum
Petrum Greenawald

qui multa et praeclara opera cinematographica creavit
et vita sua virtutes humanas
maxima cum laude coluit colitque

Doctoris honoris causa
Academiae Artium Pulchrarum Gedanensis

titulum iura et privilegia omnia contulimus
in eiusque rei fidem hoc diploma
Academiae Artium Pulchrarum Gedanensis
sigillo sanciri iussimus

datum Gedani die VI mensis Octobris anno MMX

Christophorus
Gliszczyński

Ludmilla
Ostrogórska

Witostlaus
Czerwonka

K. Guzyński

L. Ostrogórska

Witostaw Czerwonka

Decanus

Rector

Promotor

Uroczyste posiedzenie
Senatu Akademii Sztuk
Pięknych z okazji
inauguracji nowego
roku akademickiego
2010/11 oraz nadania
tytułu doktora
honoris causa
Panu Peterowi
Greenawayowi za
całokształt twórczości
artystycznej
i humanistyczną postawę
życiową.
Uroczystość odbyła się
w Gdańsku w Dworze
Artusa 6.X.2010 roku

Wystąpienie
Dziekana Wydziału Malarstwa
prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego

Jej Magnificencjo,
Wysoki Senacie,
Dostojny Gościu,
Drodzy Studenci,
Szanowni Państwo,

Nadanie doktoratu honorowego na uczelni to wyjątkowe święto w każdej społeczności akademickiej. Honorujemy kogoś, kto swoją działalnością wywarł na nas istotny wpływ. Peter Greenaway znany był nam w czasach, kiedy poznanie jego osobiście wydawać się mogło odległą mrzonką. Już w latach 80. docierały do nas jego obrazy filmowe, stając się źródłem wielu inspiracji. Pański dorobek jest ogromny i znany wielu tu obecnym. Jeden z Pana pierwszych filmów pełnometrażowych *Kontrakt rysownika*, stał się kultowym obrazem lat 80. i wydaje się że nie podlega on procesowi starzenia. Staje się lekcją sztuki, portretem artysty dla kolejnych już pokoleń. Pańskie kolejne filmy, takie jak *Z i dwa zera*, *Brzuch architekta*, *Kucharz*, *złodziej*, *jego żona i jej kochanek*, *Pillow book*, *Osiem i pół kobiety*, czy *Straż nocna* poszerzały krąg wtajemniczonych w pewien ukryty dyskurs o sztuce i życiu toczący się nie tylko na ekranie, ale i poza nim. Dlatego też w tym środowisku fascynatów zrodziła się idea przywołania Pana osoby jako *spiritus movens* pewnych idei artystycznych, których niewyraźność czy niemożliwość uosabia Pańska sztuka czy też w końcu sztuka w ogóle. Ten długotrwały proces fascynacji był na tyle silny, że zaowocował nadaniem Panu Peterowi Greeneyowi tytułu honorowego doktora sztuki. Wielka w tym zasługa Prorektora Piotra Józefowicza, który potrafił podchwycić zaszczepioną wcześniej ideę przez Prof. Witosława Czerwonkę, obecnego Promotora, oraz zaangażować władze Miasta Gdańska oraz Sopotu do rozszerzenia tego wydarzenia o wydanie publikacji oraz organizację wystawy, która trwa w Gdańskiej Galerii Miejskiej oraz pokazów filmowych w tejże galerii oraz galerii PGS w Sopocie dzisiaj o godz. 19.45. W długim procesie postępowania prowadzonym przez nasz Wydział Malarstwa (za co wszystkim członkom Rady Wydziału dziękuję), które rozpoczęliśmy 1 kwietnia 2009 roku wyznaczając recenzentów, Panią [Marię Kornatowską](#), profesor PWSFTViT w Łodzi, Prof. zw. dr hab. Ryszarda Kluszczyńskiego z Katedry Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego oraz Prof. Macieja Świeszewskiego z WM ASP w Gdańsku, którzy w obszernych i wnikliwych opracowaniach wielokrotnie podkreślali znaczący wkład Petera Greenawaya w kształt światowego kina, jego wspaniały dialog ze sztuką a malarstwem szczególnie. Ten inspirujący i wzajemny dialog, w którym obraz malarski zamienia się w obraz filmowy. Jest nam wszystkim szczególnie miło, że możemy na dzisiejszej uroczystości potwierdzić to, czego już dokonaliśmy, i ogłosić Panu osobiście, że Senat Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na posiedzeniu w dniu 21 kwietnia 2010 roku na wniosek Rady Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku podjął uchwałę o nadaniu Panu tytułu doktora *honoris causa* za całokształt twórczości artystycznej i humanistyczną postawę życiową.





foto. Jacek Zdobybel



foto. Jacek Zdobybel



foto. Jacek Zdobybel

Promotor
Prof. zw. Witosław Czerwonka
Katedra Intermediów

Laudacja

P is for Peter. Peter is for Greenaway. Nie znajduję lepszego zdania dla rozpoczęcia tego tekstu, choć pierwszym filmem Petera Greenaway, jaki obejrzałem był *Kontrakt rysownika* powstały w 1982 r., a nie na przykład *H is for house* (1973). Pamiętam moje zaskoczenie sposobem prowadzenia narracji, statyką kamery, doskonałością kompozycji kadru. Pamiętam absurdalne przeświadczenie, że ten film zrealizowano dzięki modyfikacji *camera obscura* i przystosowaniu jej do rejestracji na taśmie światłoczułej. Dziś jestem pewien, że bez *camera obscura* żaden film nie mógłby powstać. Podobnie zresztą nie mielibyśmy wielu muzealnych obrazów, które kochamy i podziwiamy. Instrument ten łączy bowiem malarstwo i film zarówno technologicznie jak i mentalnie. Film Greenaway nieprzypadkowo czyni go jednym z aktorów *Kontraktu rysownika*. *Camera obscura* spełnia w tym filmie rolę jedyne wiarygodnego świadka zdarzeń. Obserwuje przestrzeń i steruje rysownikiem, który jak niewolnik utrwała świat widziany jej okiem.

Przeżycie tego filmu kazało mi zanotować nazwisko autora i szukać jego kolejnych prac. Kazało też traktować go jak malarza, który świadomie sięga po kamerę. Nie znałem jeszcze wtedy biografii artysty, jego wykształcenia i wielu wcześniejszych realizacji. Trudno mi określić datę tego wydarzenia, ponieważ filmy docierały wówczas na polskie ekrany ze sporym opóźnieniem. Sądzę, że musiało to nastąpić przed 1988 rokiem, gdyż wtedy właśnie zobaczyłem na „Konfrontacjach” kinową wersję *Brzucha architekta* (1987). Ten film uznałem za interesujący, choć męczył mnie jego psychologizm. Jedyne atrakcyjna — jak zwykle u Greenaway — forma wizualna i inteligentna, perwersyjna narracja pozwoliły mi przetrwać do końca seansu. Prawdopodobnie byłem zbyt młody. Teraz doceniam tę filmową opowieść z pozycji 60-lotka, który baczniej przygląda się własnej biologii i łatwiej mu zrozumieć intencje autora. Nadal jednak uważam, że był to formalny i ideowy krok wstecz — krok w stronę kina narracyjnego i psychologicznego. Sądzę zresztą, że z dystansu czasu Peter Greenaway też zgodzi się z moją opinią. Potwierdzają taką tezę najnowsze wypowiedzi artysty, w których apeluje on o porzucenie kina podporządkowanego narracji literackiej i obronę obrazu jako istoty zjawisk ekranowych.

Słowo i obraz to materia pracy Petera Greenaway od zawsze. Wczesne strukturalne filmy z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych doskonale pokazują w jaki sposób młody wówczas artysta godzi narrację słowną i wizualną. *Spacer przez H* (1978) po mistrzowsku manipuluje świadomością widza, wciągając go w opowieść o tajemnicy, mapie, wędrownie ptaków, ornitologii, topografii i autobiografii. W tej fantastycznej i skromnej

jednocześnie
własnych m
ojca i Tuls
walizkach
ten wydaje
ujawnia m
autorskie c
doświadc
w Centra
nazwa dla
w wielu
Water wro
trzecie zap
która obja
wobec dz
Cud w Kan
improwizo
W
z pozycji
chronologi
w skompli
Dopływ i
ograniczor
w ręce jak
„piracka”
Do dziś k
używam
entuzjasty
historia zb
komponov
stanowi de
każda klat
obrazu, a
w czasie.
hasel prow
kolejnych k
jego auto
Te hasła t
nauka, gra
instrumen
świata: ka
Zestaw ha
jego prac
słów. Za
Beaty Szy
renesansu
i bardzo w
słowa klu
ten zakreś
przez pow
środowisk
musimy p
(*Z i 00*) ut
z dziełem
człowieka.
W
zaskakują

jednocześnie, autorskiej dokumentacji wystawy własnych rysunków Peter Greenaway ukrywa siebie, ojca i Tulse Lupera, który powróci po latach w 92 walizkach jako obiekt w kolekcji szalonego VJ-a. Film ten wydaje mi się ważny z kilku powodów. Po pierwsze ujawnia malarskie wykształcenie Greenaway'a i jego autorskie obiekty rysunkowe. Po drugie przywołuje doświadczenie montażowe wyniesione z pracy w Centralnym Biurze Informacji (niebezpieczna nazwa dla Polaka) i wykorzystane przewrotnie w wielu wczesnych filmach np.: *Okna* (1975), *Water wrackets* (1975), *Drogi telefonie* (1977). Po trzecie zapowiada pozafilmową aktywność artysty, która objawia się w formie instalacji projekcyjnych wobec dzieł malarskich (*Ostatnia wieczerza*, czy *Cud w Kanie Galilejskiej*) i wielokanałowej realizacji improwizowanej *92 walizki Tulse Lupera*.

Wybaczcie Państwo, że snuję opowieść z pozycji osobistej, ale usiłuję rekonstruować chronologię docierania do mnie informacji w skomplikowanych okolicznościach Polski lat 80. Dostęp informacji audiowizualnej był wówczas ograniczony i przypadkowy. Kolejny film wpadł mi w ręce jako amatorska - dzisiaj powiedzielibyśmy „piracka” - kasetka VHS, pełna skaz technicznych. Do dziś leży w mojej szafie, choć od dawna używam zapisu cyfrowego. Przyjąłem ten film entuzjastycznie. Mroczna, zawile skomplikowana historia zbudowana z ciągu przepięknych, doskonale komponowanych kadrów. *Zet i dwa zera* (1986) stanowi dobrą ilustrację marzenia o filmie, którego każda klatka miałaby walor samowystarczalnego obrazu, a cały film byłby obrazem rozwijającym się w czasie. Zawiera również katalog tematów albo haseł prowokujących Greenaway'a do wykonywania kolejnych kroków i obecnych właściwie we wszystkich jego autorskich i programowych realizacjach. Te hasła to miłość, sex, śmierć, rozkład, nagość, nauka, gra, wyliczanka, zabawa, alfabet..., a także instrumenty podglądania i utrwalania wizerunków świata: kamery, przyrządy optyczne, laboratoria... Zestaw haseł można oczywiście rozwijać. Badacze jego pracy artystycznej tworzą listy ważnych słów. Zainteresowanych odsyłam do tekstu Beaty Szymańskiej *Peter Greenaway — człowiek renesansu?* Autorka dokonuje tam wieloaspektowej i bardzo wnikliwej analizy twórczości artysty, śledząc słowa kluczowe obecne w jego pracach. Katalog ten zakreśla niebezpieczny i niechętnie ujawniany przez powszechnie akceptowaną kulturę obraz środowiska, jakie stworzyliśmy sobie sami i w jakim musimy przeżyć lub umrzeć. To właśnie ten film (*Z i 00*) utwierdził mnie w przekonaniu, że obcuje z dziełem wybitnego artysty i bardzo inteligentnego człowieka.

W 1990 roku odkryłem zupełnie nowego, zaskakującego Greenaway'a. Stało się to

jakiegoś deszczowego, listopadowego dnia koło północy. Właśnie o takiej porze TVP pokazuje ambitne i wartościowe dzieła w trosce o spokój duchowy statystycznego widza. Konstrukcja *TV Dante* w niczym nie przypomina tradycyjnych spektakli teatru telewizyjnego. Choć spoza kadru słyszymy tekst *Boskiej komedii* to w warstwie wizualnej otrzymujemy ciąg równoległych narracji obrazowych. Wymuszają one indywidualne wysiłki widzów dla dekodowania znaczeń i tym samym tworzenia własnych, prywatnych reinterpretacji. Oryginalny tekst Dantego aplikowany jest komentarzami współczesnych badaczy, którzy tłumaczą niejasności lub podpowiadają historyczne, lingwistyczne i geograficzne konteksty. W konsekwencji, miast klasycznej adaptacji oryginalnego dzieła, otrzymujemy nowy, żywy i prowokacyjny utwór audiowizualny, nasycony formalnie i otwarty na nieoczekiwane, generowane przez widza znaczenia. Tej nocy narodziła się idea, którą dzisiaj usiłuję z Waszym udziałem zmaterializować.

W tym miejscu warto dołożyć kolejny termin do haseł towarzyszących pracy Greenaway'a: intertekstualność. Objawia się ona w jego praktyce artystycznej dekompozycją pierwowzoru i umieszczaniem tego samego motywu w nowych kontekstach dla generowania nowych znaczeń. Żonglerka cytatami jest świadomą strategią postmodernistycznego artysty, dlatego też tworzy on pomosty pomiędzy poszczególnymi pracami. Wędrują postaci, nazwiska, motywy, sceny i słowa. Przesuwa to moją uwagę z pojedynczych prac na całokształt dorobku Petera Greenaway'a, a jest on ogromny. Zabieg taki znajduje uzasadnienie w kontekście dokonanych już wielokrotnie specjalistycznych analiz dzieł artysty, do których mógłbym dołożyć co najwyżej marginalne uwagi. Jestem przekonany, że o wiele lepiej uczynią to znakomici recenzenci. Rolą tego tekstu, który inicjuje jedynie proces nadania Doktoratu Honorowego, jest przedstawienie Petera Greenaway'a i wy tłumaczenie dlaczego właśnie Jego wyłowiłem spośród tylu innych reżyserów, którzy zaczynali swoje kariery jako malarze. To karkołomne zadanie, ponieważ przedstawianie artysty, którego wszyscy znają, musi zakończyć się porażką przedstawiającego. Trudno bowiem opisać dokonania kogoś, kto od niemal pięćdziesięciu lat funkcjonuje z powodzeniem na światowej scenie artystycznej. Przecież tak łatwo ominąć ważne realizacje, nie zauważyć fundamentalnych myśli lub o czymś zwyczajnie zapomnieć. Dlatego odrobiłem moją lekcję tropiąc w internecie daty, statystyki, ślady, zapiski i kalendaria. Dołączam znaleźiska z przyjemnością, ponieważ wyręczają mnie od żmudnego odnajdowania we własnym mózgu właściwych



fot. Jacek Zdybel

myśli, słów i definicji. Materiały te stanowią istotne uzupełnienie niniejszego tekstu i proszę zapoznać się z nimi przed zakończeniem naszego spotkania. Oprócz kalendarium polecam artykuł Stacha Szablowskiego i przywoływany już tekst Beaty Szymańskiej. Inne materiały mnożą się bez przerwy w sieci i przestaję je obserwować w dniu 5 kwietnia 2010 roku. Dlaczego właśnie wtedy? Tego samego dnia 1942 roku rodzice Petera oswajają się z faktem narodzin syna. Ojciec nie zapisuje przelotu ptaków nad New Port w Walii i ma kłopoty w pracy, a syn poznaje z fizjologicznym opóźnieniem twarz mamy i taty. Pierwszy obraz jak zwykle pozbawiony jest ostrości i barwy? Być może dlatego właśnie optyczne urządzenia obserwacji świata stały się obsesją młodego Greenawaya i wyznaczyły kierunek jego dalszego duchowego rozwoju. Po latach obserwacja efektów pracy artysty każe mi postawić wniosek o nadanie Mu doktoratu honorowego Naszej Uczelni. Mam nadzieję, że wesprą mnie Państwo.

Z wyrazami szacunku
Witosław Czerwonka
Sopot, 5 kwietnia 2010

Zapis wystąpienia
 Petera Greenawaya
 na uroczystości
 nadania Mu tytułu
 Doktora Honoris Causa,
 ASP Gdańsk,
 w dniu 6 X.2010

Uwielbiam ceremonię i rytuał. Dziękuję zatem bardzo, że mogę stać się częścią tego teatru. Wiele czasu minęło, zanim nareszcie udało mi się wyglądać jak Erazm z Rotterdamu. Szczerze dziękuję za uhonorowanie mnie, jestem szczęśliwy, że dzięki Państwu mogę stać w tym miejscu i odebrać te wszystkie honory.

Zawsze miałem wrażenie, że moje relacje z Polską są nieco dziwne... bardzo interesujące. Państwo mogą tego nie wiedzieć, ale przez bardzo długi czas, od momentu, gdy miałem piętnaście, szesnaście lat, byłem pod wrażeniem polskiego kina lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Takie nazwiska jak Wajda czy Polański robiły ogromne wrażenie w kontekście tego, co się działo w filmie brytyjskim w tamtych latach. Myślę, że państwo jako kinomani na pewno doskonale wiedzą, co się dzieje w ostatnich dwudziestu minutach *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy. Proszę pamiętać: miałem wtedy piętnaście, szesnaście lat, a byłem pod przeogromnym wrażeniem tych ostatnich minut. Może nieco naiwnie i bez pełnej znajomości realiów, powziąłem nieco zbyt śmiały projekt, aby przyjechać do państwa sławnej szkoły filmowej i zostać jej studentem.

(Komentarz do tłumaczki:)

Tutaj powinienem chyba przywołać to, co powiedział Umberto Eco, że nie ma takiej rzeczy jak tłumaczenie, jak przekład. Najlepszą rzeczą, jakiej można tu użyć, a wierzę, że państwo są w tym doskonali, to słowo: negocjacje. Jej [tłumaczki] praca jest o wiele trudniejsza niż moja.

W odpowiedzi na mój wniosek do szkoły filmowej, otrzymałem odpowiedź taką: Jesteśmy pewni, że jest pan burżujem, kapitalistą przyzwyczajonym do dobrych warunków, do dobrego traktowania. Gdy dostanie się pan do naszej szkoły, będzie pan mieszkał w zimnym akademiku, pił zimną herbatę zagryzaną marchewką i dzielił pokój z dwudziestoma innymi studentami, którym pocą się nogi. A więc – może złożyłby pan swoje podanie o przyjęcie do naszej szkoły gdzieś tak za dziesięć lat?

Oczywiście przez te dziesięć lat wiele w moim życiu się zmieniło, moja droga życiowa przybrała zupełnie inny kierunek, ale – co jest ciekawe – że w tej chwili, kiedy przyznają mi państwo doktorat *honoris causa*, jakby powracam do tamtej pierwszej sytuacji i próby studiowania i podkreślam moje związki z Polską Szkołą Filmową.

Byłem w Polsce mniej więcej około trzydziestu razy przy różnych okazjach, niekoniecznie w tym mieście – jak się państwo domyślają głównie odwiedzałem Warszawę. Byłem na polskich festiwalach filmowych. Jest tutaj bardzo dużo festiwali, które ciągle się odbywają i – jak pewnie państwo pamiętają – trzy, cztery, pięć lat temu

mieliśmy ogromne przedstawienie. Pokazywaliśmy moje działania jako VJ (didżeja) na kilku ekranach niedaleko stąd [w Gdyni]. No i, oczywiście, w swojej ogromnej hojności byli państwo uprzejmi pozwolić mi skorzystać z pieniędzy podatników, abym zrobił tutaj film. Dziękuję za tę hojność i mam nadzieję, że będę mógł jeszcze tu powrócić.

Schodząc na poziom bardziej lokalny: mam teraz w Gdańsku niewielką wystawę moich rysunków; są też katalogi, które dokładnie dzisiejszego ranka wyszły spod prasy drukarskiej. Dziękuję jeszcze raz za hojność, która towarzyszy temu, że otrzymałem od państwa tytuł.

[Komentarz do ostrego, południowego światła, padającego na ekran, na którym artysta zamierzał dokonać projekcji filmu:]

Wiem, że są państwo ludźmi religijnymi, myślę, że państwa Bóg mnie pokonał. Siedziałem patrząc na słońce, które przesuwa się po kolei od jednego do drugiego okna [tej sali] i pomyślałem, że nie ma szans, abym pokazał państwu jakikolwiek obraz. I mogę tylko zakończyć taką refleksją, że państwa Bóg jest antagonistą mojego ateizmu. To – oczywiście – ironiczna sprzeczność, gdyż bardzo dogłębnie znam chrześcijaństwo i zagadnienia Kościoła Rzymskokatolickiego i chciałem państwu pokazać to, co udało nam się zrobić z największym przedstawieniem *Ostatniej Wieczerzy*, jakim cieszymy się przez ostatnich siedemset lat. Ale powtarzam: Syn Boży – Wschodzące Słońce – pokonał naszą chęć pokazania państwu tego, co my zrobiliśmy z Synem Bożym.

Symbolika tej sali jest bardzo ciekawa. Ceremonia odbywa się w miejscu przesyconym wręcz wizualnością o bardzo kontrowersyjnym charakterze. Mamy tu piorunującą mieszankę świętości i profanum. To fascynujące, jak udało się w jednym miejscu umieścić wizerunki związane z tradycją grecko-rzymską z jednej strony, a judeochrześcijańską – z drugiej, wierząc przez cały czas, że udało się stworzyć syntezę. Ale... z drugiej strony kino robi dokładnie to samo przez przynajmniej ostatnie sto piętnaście lat, choć wątpię, czy trwałość pojęcia „kompetencji wizualnej” jest formą powstałej, syntezy. Osoby, które mnie tu zaprosiły znowu w swojej hojności pozwoliły mi znaleźć się w takiej sytuacji, w takim miejscu, które podkreśla, jak istotna jest znajomość alfabetu wizualnego. Z drugiej strony zdaję sobie sprawę, że państwo są publicznością szczególną, która jest związana z malarstwem, albo szerzej mówiąc: ma znakomite zaplecze, jeśli chodzi o znajomość kultury wizualnej i jestem pewien, że państwo wiedzą, że ja wiem, że w kinie większość ludzi jest niestety wizualnymi analfabetami. Wiem też, że zasadniczo nie jest to problem odbiorcy, ale problem tego, który nadaje komunikat. Pokonując wszelkie bariery językowe

osiągnęliśmy wysoki stopień wyrafinowania, jeśli chodzi o komplikację na poziomie tekstualnym. Nasz system kształcenia – i mam na myśli tutaj nie tylko Polskę, ale i kraj z którego pochodzę, i całą kulturę zachodnią – więc nasz system kształcenia jest tak skonstruowany, że mniej więcej w wieku około lat dwunastu [uczniów], ważność czy zrozumienie doniosłości kształcenia wizualnego w ogóle wypada z programów nauczania. Uważam, że to ogromna tragedia i przyczyna, dlaczego nasze kino jest tak strasznie ubożące. Istnieje tu pewna ironiczna sprzeczność wewnętrzna, że nie mamy kina opartego o obraz i wizerunek, a mamy kino oparte o tekst.

Kiedy byłem tutaj trzy lata temu prosić państwa o pieniądze, aby zrobić film o wielkim malarzu holenderskim Rembrandcie, nie udało mi się przekonać państwa pokazując cztery obrazy, trzy litografie i portfolio rysunków, natomiast musiałem państwa przekonać pokazując napisany tekst! Zapewne państwo wiedzą, że największymi wydarzeniami w kinie światowym ostatnich dziesięciu lat były *Harry Potter* i *Władca Pierścieni*. I zapewne państwo wiedzą, że te dwa przykłady to nie są przykłady filmów jako takich, ale są to po prostu przykłady przełożenia literatury na książkę z ilustracjami. A ja jestem pewien i wierzę, że zgodzą się państwo ze mną, że książka z ilustracjami, to nie jest to samo co kino. Dlatego wielkim zaszczytem jest dla mnie to, że zostałem uhonorowany przez ludzi, którzy zawsze wspierali mnie jako, jak wierzę, głównie jako malarza. Przy całej naszej współczesnej fascynacji technikami cyfrowymi, możliwościami jakie dają te techniki, strony internetowe, przy wielkich didżejskich pokazach, zachowuję pewność, że tym, co leży u podłoża tego typu działań, jest znajomość alfabetu wizualnego, którą zawdzięczamy temu zjawisku, jakim jest malarstwo.

[Znów komentarz do operacji słonecznej za oknem:] Miło zobaczyć, jak „dobrze” traktuje mnie Bóg, kiedy stoję w tym miejscu... Moja kariera zawodowa rozpoczęła się w związku z pragnieniem zostania malarzem i to, z czym jestem kojarzony, to wyrafinowane malarskie przedstawienia kultury zachodnioeuropejskiej. Pragnienie, aby wyrażać idee, za pomocą wyrafinowanych działań czy obiektów wizualnych jest zwieńczeniem wszystkich moich wysiłków twórczych. Kiedy mogę zrobić film o malarstwie albo stworzyć obraz o filmie, jestem wtedy autentycznie szczęśliwym człowiekiem. Na zakończenie – jeden z projektów, w jaki w tej chwili jestem zaangażowany, który chciałbym pokazać państwu jako przykład: To próba zbudowania pomostu i nawiązanie dialogu między ośmioma tysiącami lat tradycji malarskiej w Europie, a jedynie sto piętnastoma latami kina. Osiem tysięcy lat to czas wystarczająco długi, aby wypracować odpowiedni stosunek krytyczny i szkołę krytyczną dla omawianego

zjawiska
a – być mo
porównyw
kina do ws
z drugiej
1895 roku
dziesiątki t
Nie
starożytni
Chrystusem
kino zosta
wieku. I r
tych mał
traktować
sztuczne ś
Rubens, i
Lumière! K
sztucznym
wyobrazić
dziedzinie,
których p
pomostu,
a kinem, j
Rozpoczęli
będziemy
lat. Dla m
wszystkim
tête ze –
techniką ki
malarstwa
to, mówią
znakomite
Zac
Rembrand
Mediolanu
nawyższej
Leonarda
Biennale V
odbywał si
która łączy
właśnie wt
obrazem
niektórych
wiem na p
tak napraw
W
nad Las M
Przymierza
w Chicago
Jorku... Pr
powodem
państwo w
iż kino ro
– prawdzi
Pollocka. N
spić: to pr
słyszeli w l

rania, jeśli
nym. Nasz
j nie tylko
ałą kulturę
ia jest tak
eku około
rozumienie
le wypada
ogromna
o jest tak
ironiczna
a opartego
o tekst.

mu prosić
o wielkim
nie udało
ry obrazy,
natomiast
c napisany
większymi
ostatnich
Pierścieni.

przykłady
e są to po
na książkę
że zgodzą
ami, to nie
aszczytem
wany przez
ak wierzę,
pódczesnej
liwościami
owe, przy
pewność,
ziań, jest
dzięczamy

necznej za
ktuje mnie
ja kariera
agnieniem
jarzony, to
a kultury
y wyrażać
ziań czy
wszystkich
zrobić film
nie, jestem
ekiem. Na
w tej chwili
n pokazać
budowania
ośmioma
e, a jedynie
ysięcy lat
pracować
krytyczną

zjawiska wizualnego, jakim jest malarstwo, a – być może – jest to na swój sposób niesprawiedliwe porównywać osiem tysięcy lat i sto kilkanaście lat kina do wspaniałego malarskiego dziedzictwa. Choć, z drugiej strony, te ostatnie sto piętnaście lat od 1895 roku było okresem, kiedy powstały tysiące, dziesiątki tysięcy filmów na całym świecie.

Niektórzy jednak wierzą, że kino wymyślili starożytni Chińczycy pięć tysięcy lat przed Chrystusem. Ja podam państwu inną, nową datę: kino zostało wymyślone na początku siedemnastego wieku. I myślę, że kino zostało pomyślane przez tych malarzy, którzy zaczęli bardzo poważnie traktować sztuczne światło i zaczęli malować sztuczne światło w obrazie: Caravaggio, Velazquez, Rubens, Rembrandt... To są prawdziwi bracia Lumière! Kino z gruntu opiera się na manipulowaniu sztucznym światłem. I trudno sobie właściwie wyobrazić coś bardziej wyszukanego w tej dziedzinie, niż zrobiła to czwórka dżentelmenów, których przed chwilą wymieniłem. Budowanie pomostu, o którym mówiłem, między malarstwem a kinem, jest przedsięwzięciem długoterminowym. Rozpoczęliśmy je w 2006 roku i jeszcze na pewno będziemy kontynuować przynajmniej przez sześć lat. Dla mnie to przedsięwzięcie opiera się przede wszystkim na bardzo osobistym spotkaniu tête-à-tête ze – z jednej strony – znakomicie rozwiniętą techniką kina, a – z drugiej – z tymi przedstawicielami malarstwa właśnie, których wymieniłem. Jest to, mówiąc dosłownie, projekcja nowego kina na znakomite arcydzieła malarstwa.

Zaczęliśmy od bardzo znanego obrazu Rembrandta *Straż nocna*. Zaproszono nas do Mediolanu, aby dokonać faktycznej „projekcji” najwyższej klasy kina na *Ostatnią Wieczerzę* Leonarda Da Vinci. W ostatnim roku odbywało się Biennale Weneckie i jednocześnie też w Wenecji odbywał się festiwal filmowy – to wyjątkowa okazja, która łączy w sobie sztuki wizualne i kino. Mieliśmy właśnie wtedy możliwość zajęcia się tak znakomitym obrazem jak *Wesele w Kanie Galilejskiej*. Dla niektórych jest to *Wesele w Kanie Galilejskiej*, ale ja wiem na pewno i zapewne państwo też wiedzą, że tak naprawdę, to jest kryptowesele Chrystusa.

W tej chwili przymierzamy się i pracujemy nad *Las Meninas* Velazqueza i *Guernicą* Picassa. Przymierzamy się też do Moneta w Paryżu i Seurata w Chicago. Następnie Jackson Pollock w Nowym Jorku... Praca nad tym ostatnim obrazem jest powodem ogromnej satysfakcji, bo zapewne państwo wiedzą, że generacja laptopowa uważa, iż kino rozpoczęło się od Tarantino, a malarstwo – prawdziwe malarstwo – zaczyna się od Jacksona Pollocka. Na sam koniec śmietanka, którą zamierzam spić: to przedsięwzięcie, o jakim zapewne państwo słyszeli w listopadzie zeszłego roku. Watykan

zamierza podkreślić związki między swoimi kolekcjami a sztuką współczesną. Rozpoczęliśmy już negocjacje z Watykanem, aby pozwolono mi, człowiekowi świeckiemu, ateście wejść do Watykanu i dokonać projekcji na jeden z najświętszych obrazów Watykańskich: Michała Anioła fresk *Sąd Ostateczny*. Czy mogą państwo sobie wyobrazić plac Św. Piotra, gdyby pozwolono Berniniemu zabawiać się światłem elektrycznym?

Obecnie bardzo wiele się mówi na temat zjawiska określanego mianem „artysta multimedialny”. Oczywiście zarówno państwo, jak i ja, doskonale wiemy, że artyści multimedialni są wśród nas od bardzo dawna. Zawsze pokorą napętniał mnie fakt, że Michał Anioł był nie tylko znakomitym poetą, rzeźbiarzem, świetnym malarzem, doskonałym rysownikiem, ale także robił torty weselne. Tak więc zapraszam państwa wszystkich do Kaplicy Sykstyńskiej w październiku 2014 roku. Bądźcie państwo moimi gośćmi.

Kończąc, mam nadzieję, że było to niezbyt długie przemówienie..., ale i tak mają państwo szczęście, bo gdybym miał pokazywać film, trwałoby to znacznie dłużej. Dziękuję bardzo za wspaniałomyślność, dobrą wolę i ten szczególny honor. Bardzo dziękuję!



Profesor
Maciej Świeszewski
Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk

Recenzja dorobku artystycznego Petera Greenawaya.

Moja recenzja dorobku artystycznego Petera Greenawaya – reżysera filmowego, scenarzysty, malarza, reżysera spektakli operowych i teatralno-baletowych, pisarza i ilustratora będzie krótka. Od dawna Peter Greenaway jest dla mnie postacią niebywałą ze względu na jego bogatą i wielopłaszczyznową twórczość. Jego postawa artystyczna, jak i dorobek są niekwestionowanym dowodem na to, że mamy do czynienia z mistrzem wszechstronnym, a nawet wybitnym. Ma on na całym świecie rzeszę swoich wielbicieli, którzy z niecierpliwością oczekują na każdy nowy film artysty.

Urodzony w 1942 r. w Walii, odebrał tradycyjne wykształcenie w angielskiej szkole publicznej. Greenaway studiował i ukończył malarstwo w Walthamstow School of Art. Pierwotnie był zainteresowany obrazem nieruchomym. Obrazy swoje wystawiał dość rzadko. Studując malarstwo, które tak bardzo zaważyło na jego widzeniu kina, zaczął realizować filmy krótkometrażowe, będące odbiciem jego fascynacji kinem europejskim, a w szczególności twórczością Bergmana i Polańskiego. Greenaway szukał sposobów, aby połączyć tradycje literackie i malarskie. Połączenie literatury, malarstwa i muzyki mogło najpełniej według niego zrealizować się jedynie w filmie. W latach 1965-76 r. pracował jako montażysta w Centralnym Biurze Informacyjnym i w tym czasie tworzył już krótko- i średniometrażowe obrazy, które przyniosły mu duże uznanie widzów i krytyków filmowych. Jednym z pierwszych takich filmów był *Train* z 1966 r. W 1975 r. zrealizował inny znany film *Windows*. Potem reżyser zaczyna swą pracę nad pełnometrażowymi filmami fabularnymi. Jego dorobek filmowy obejmuje łącznie około 60 filmów. Rozgłos międzynarodowy przynosi mu *Kontrakt rysownika* zrealizowany w 1982 r. Jest to malarski film pełen perwersyjnego urzekającego piękna, obrazów i niespotykanych skojarzeń. W 1989 r. powstaje *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* – obraz, który znów przynosi mu uznanie na licznych festiwalach kina niezależnego. Do innych bardziej znanych filmów reżysera należą: *Księgi Prospera* (1991), *Dzieciątka z Macon* (1993), *Pillow book* (1996), *Wizja Europy* (2004) i *Straż nocna* (2007).

Oglądając pierwsze filmy Greenawaya przesycone na wskroś malarstwem, wracam do filmów i fascynacji swojej młodości: do *Klaunów* i *Casanovy*, *Giulietty* i *Duchów* Felliniego, *Dodeskaden* Kurosawy i *Sanatorium pod klepsydrą* Hassa. Filmy te pozostają czymś niezwykłym poprzez swoje artystyczne piękno i wieloznaczność. Pomimo upływu czasu i anachronicznej techniki montażu, filmy te nadal są intrygujące, jak filmy Eisensteina pełne mroczności i nowatorstwa, wizji nowego świata, w których jednostka miała być tylko

elementem dodanym do historii. W niektórych późniejszych filmach, jednakże, Greenaway nie koncentruje się na filmowej estetyce, a na epistemologii, a nowe media służą bardziej poznaniu niż opowiadaniu historii. Jako przykład tego nurtu można podać *Księgi Prospera*, a następnie *The Pillow Book*, którymi skupił na sobie w latach 90. uwagę teoretyków i krytyków filmu.

Greenaway to twórca odważny, bezkompromisowy i poszukujący. To twórca o niesamowitej, szokującej, czasem prawie patologicznej wyobraźni. Okresowo chorobliwie zafascynowany śmiercią. To człowiek kreujący wyrafinowane obrazy pełne przepychu plastycznego, ukrytych metafor, wieloznaczności i pytań. Z powodu dosyć śmiałych i odważnych scen wiele jego filmów otrzymało początkowo status „X-rated” czyli nie dopuszczonych do publicznych emisji. Jego filmy wyróżniają się skomplikowaną strukturą wizualną, odrealnieniem i swoistą teatralnością obrazu. Zawierając liczne cytaty kulturowe oraz eksperymentalne łączenie stylów, zaliczane są do czołowych osiągnięć postmodernizmu w filmie.

Pierwszym olśnieniem i fascynacją twórcą Greenaway'a pozostaje jednak nadal malarstwo i sami malarze. Tematyka wielu jego dzieł nawiązuje do obrazów wielkich mistrzów (Rembrandt, Vermeer). Jednakże obecnie Peter Greenaway to rysownik zaangażowany w nowe technologie, które wykorzystuje dla swych poszukiwań form przekazu obrazu i ukrytych znaczeń. Jest wielbicielem rewolucji postmodernistycznej, nadal maluje, tworzy dokumenty i filmy eksperymentalne, tworzy instalacje przestrzenne. Co więcej, jako twórca wszechstronny, w 1995 roku napisał libretto i wyreżyserował operę *Rosa*, a w 1999 *Writing to Vermeer*, skomponowane przez Louisa Andriessena, prezentowane w De Nederlandse Opera. Greenaway twierdzi, że najważniejszą sprawą dla niego jest „żeby nie być sytym”. Uważa, że wtedy traci się ciekawość świata, a także pragnienie podejmowania wyzwań, które dają artyście to, co najważniejsze – znalezienie własnej bezkompromisowej drogi twórczej.

W wywiadach reżyser podkreśla, że malarstwo pozostaje dla niego najbogatszym i najciekawszym zjawiskiem ze wszystkich form sztuki, jakie zna człowiek. Uważa, że malarstwo ma olbrzymią siłę, narzuca sposób, w jaki patrzymy na świat, postrzegamy krajobrazy, czy kobiece piękno. Ekscytację światem i jego problemy najlepiej wyrażać jest przez obrazy. Greenaway, będąc malarzem, tworzy zatem pełne pomysłów obrazy, posługując się najnowszymi zdobyczami technologii. Od pewnego czasu nie ogranicza się tylko do jednego filmowego środka wyrazu. Podczas jednego z projektów: *The Tulse Luper VI Tour* reżyser, wspierany przez didżeja, miksuje obrazy razem z muzyką, tworząc oryginalny

film w czasie rzeczywistym. Ideą przewodnią jest zaprezentowanie widzom zjawiska, które można nazwać „kinem na żywo”. Premiera tego projektu miała miejsce w grudniu 2005 roku, a na Festiwalu „Open'er” w Gdyni pokazano go w lipcu 2006. Reżyser od kilku lat głosi, że kino umarło i będzie zastąpione przez inną formę telewizyjną. Jego zdaniem to właśnie malarstwo powinno stać się początkiem nowego kina. Greenaway stał się zatem twórcą interdyscyplinarnym, multimedialnym.

Ale czy to już rzeczywiście już koniec kina? Myślę, że nie. Ostatnie osiągnięcia technik cyfrowych pokazały, iż dostarczyły one filmowi nowych, nieograniczonych możliwości. Klucz i problem jednak wciąż tkwi w wyobraźni i zrozumieniu sensu świata, a także w zanurzeniu się w głębokich i nieodgadnionych możliwościach ludzkiej psychiki i inwencji.

Greenaway w wywiadach prasowych podkreśla swą niezależność artystyczną, wolność światopoglądu, niezależność od religii, a wręcz antyreligijność. W odniesieniu do naszego kraju wyrażał zdziwienie wobec katolicyzmu Polaków, interpretując go jako wyraz zacofania. Zastanawiał się także nad naszą trudną historią i uznał, że Polacy poszukują, a może nawet nie mają własnej tożsamości. Ponadto ubolewał nad małą liczbą znanych mu istotnych dla światowej kultury polskich twórców i myślicieli. Polemizując spytam tylko, czy to jego kolejna artystyczna, czy intelektualna prowokacja?...

Peter Greenaway był wielokrotnie nagradzany i nominowany do prestiżowych nagród filmowych. Między innymi był czterokrotnie nominowany do „Złotej Palmy” Cannes, a w 1988 nagrodzony za *Wyliczankę*, dwukrotnie nominowany do „Złotych Lwów” w Wenecji i raz uhonorowany tam nagrodą specjalną za film *Straż nocna* w 2007. Dwukrotnie otrzymał nagrodę publiczności na Warszawskim Festiwalu Filmowym za film *Wyliczanka* (1988) i *Księgi Prospera* (1991). Reżyser wielokrotnie odwiedzał Polskę, gościł także w Gdańsku na Festiwalu Gwiazd, gdzie odcisnął dłoń na Bursztynowej Promenadzie Gwiazd.

Reasumując: cały dorobek Petera Greenaway'a, jego bezkompromisowa postawa artystyczna, wszechstronność poszukiwań artystycznych i bezwzględne rozumienie i promowanie wiodącej roli malarstwa, jako wielkiej dziedziny sztuki, powodują, że w całej rozciągłości popieram wniosek Rady Wydziału Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku o przyznanie mu tytułu *Doctora Honoris Causa* naszej Uczelni.

/-/ Maciej Świeszewski
Gdańsk, 10 kwietnia 2010

Prof. PWSFTViT
 Maria Kornatowska

Recenzja twórczego dorobku filmowego Petera Greenawaya w związku z nadaniem mu tytułu doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Myślę, że Greenaway jest autorem na miarę czasów,
 w których żyje.

Krzysztof Zanussi

Twórczość Petera Greenawaya wymyka się jednoznaczny interpretacjom. Jest z istoty swej niejednoznaczna. Autor „Kontraktu rysownika” (1982), malarz, artysta multimedialny, reżyser filmowy, operuje różnorodnymi narzędziami, sięga w różne rejony działań artystycznych, przegląda się w sztuce dawnej, zapatrzonej w doskonałość duchową, a jednocześnie pasjonuje go technika, a ściślej mówiąc, współczesne technologie umożliwiające nowe rozwiązania formalne.

Jego zdaniem, kino współczesne jest anachroniczne, tkwi wciąż w wieku dziewiętnastym, w przestarzałych formułach myślowych i artystycznych. Greenaway odrzuca więc konwencje realistyczne, formuły prawdopodobieństwa i wiarygodności, tradycyjną narrację i psychologię. Polemizuje też ze znamiennej dla kina brytyjskiego tradycją rejestrowania i dokumentowania rzeczywistości, tradycją analizy socjologicznej. Jest zwolennikiem postawy intelektualnej, estetycznego dystansu wobec przedstawianego świata. Bliski mu jest brechtowski efekt obcości.

Interesuje go ciało ludzkie, jako obiekt malarski, jako księga, którą można zapisywać, jako narzędzie zmysłowych, erotycznych doznań. Ciało w jego filmach ma wymiar biologiczny, podobnie jak w utworach brutalistów lub Sary Kane. Autor *Kucharza, złodzieja, jego żony i jej kochanka* (1989), wzorem malarzy baroku, a raczej manieryzmu, zestawia lub, ściślej biorąc, zderza ze sobą „martwą naturę” jedzenia w całej jego urodzie i blasku z mięsem zepsutym, gnijącym, toczonym przez robaki. Obraz rozkładu jest tak sugestywny, że niemal czujemy dojmujący smród owego mięsa. Greenaway umiejętnie manipuluje sensualnymi doznaniem widza, wywołując w nim poczucie głębokiego dyskomfortu. Wbrew komercyjnemu mainstreamowi, nie chce widza bawić ani wprawiać w stan błęgiego samozadowolenia. Woli go estetycznie szokować, wytrącać z umysłowej drzemki, prowokować.

Akcja *Kucharza*, nie bez powodu, rozgrywa się głównie w restauracji – świątyni jedzenia. Rytuał przygotowywania potraw i aktu spożywania obejmuje też zaplecze, pełną surowego mięsa spiżarnię, kuchnię i wreszcie toalety – miejsce wydalania i zarazem uprawiania miłości. Jedzenie - jak wszystko na tej ziemi, a zwłaszcza człowiek, jego ciało i fizjologiczne czynności - ulega degradacji. Greenaway – wyrafinowany i perwersyjny esteta - jest trubadurem wykwintnego jadła, malarskiego piękna nakrytych stołów i zbiorowego uctwowania. Akt jedzenia ma dlań charakter erotyczny. Może być wysmakowany lub wulgarny, bywa też aktem przemocy. Może kojarzyć się z ekskrementami, które w filmach angielskiego reżysera bywają również narzędziem przemocy.

W *Zet i dwa zera* (1986), ślimaki, których wilgotną oślizgłość widz niemal czuje na własnej skórze, oblepiają ciała bliźniaków, Olivera i Oswalda, którzy chcieli zarejestrować, utrwalić obraz własnego rozkładu, oblepiają też leżącą na gramofonie płytę z ulubioną przez nich muzyką.

Dialektyczna jedność życia i śmierci, Erosa i Tanatosa, stanowi fundamentalny temat Greenaway. Rozkład jest nieodłącznym elementem życia. Upadek nieodmiennie towarzyszy wzlotom. Narodziny nowej istoty – jak widać choćby na przykładzie *Brzucha architekta* (1987) – śmierci innej. Wątek śmierci ojca i narodzin dziecka powtarza się, zresztą, w kilku filmach reżysera. Obraz cyklicznego rytmu natury. Nieśmiertelność w świecie Greenaway zapewnia człowiekowi nie intelekt i nie sztuka, lecz biologiczna ciągłość Materiał genetyczny. Ani rzeźba, ani portret, ani fotografia, choć powstały z pragnienia i potrzeby zatrzymania na chwilę procesu przemijania człowieka, nie potrafią tego dokonać. Reprodukacja będąca ich wytworem ma charakter ograniczony, niepełny, jest pozbawiona biologicznego życia, stworzona z innej niż ludzka cielesność materii. Jedynie dziecko jest pełną reprodukcją człowieka.

Fascynacja cielesnością, niepospolita zmysłowość zdają się stać w sprzeczności z konceptualizmem autora *Wyliczanki* (1988), z wymienianą przez krytyków skłonnością do racjonalnego porządkowania rzeczywistości, skłonnością do statystyki, liczb, miar, map, katalogów, itd. Do alegorii, do abstrakcji. Z upodobaniem do wszelkiego rodzaju gier. „Gra jest najlepszym sposobem na cywilizowanie ludzkich relacji i ludzkich zachowań” – uważa.

W dziełach Petera Greenaway występuje jeszcze jedna opozycja: skrajny naturalizm i skrajna sztuczność. „Moje kino jest zamierzenie sztuczne” – powtarza w rozlicznych wywiadach. „Moje kino nie jest kawałkiem życia ni oknem na świat. Moje osobiste obsesje są dla mnie ważniejsze niż inni ludzie.” Realizm – jego zdaniem – nie przynosi w sztuce ciekawych rezultatów. Nośnikiem znaczeń, charakteryzowania postaci i ich wzajemnych relacji, wewnętrznych napięć i rytmów czyni więc intensywną wizualność. Stąd, ogromna rola wzorowanej na malarstwie scenografii i zdjęć czyli kompozycji kadru, ruchu i rytmu kamery, koloru, itd. Kompozycje kadru powtarzają często układy znane z siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego. Ten okres w dziejach sztuki upodobał sobie Greenaway szczególnie. W holenderskich mistrzach z ich magicznym światłem widział prekursorów kina.

I jeszcze jedna fascynacja angielskiego reżysera: literatura. Ściślej mówiąc: tekst literacki. Pismo. Bohaterka *The Pillow Book* (1996) zapisuje swymi opowieściami męskie ciała. Tekst jest elementem obrazu w *Kucharzu*. Kochanek żony złodzieja jest księgarzem. Pochłania książki. Jego zabójcy wpychają mu w gardło stronicę ulubionych dzieł.

Autor „Kucharza” często ociera się o perwersję. Wyrafinowaną, podszytą malarskimi, filozoficznymi i literackimi aluzjami. Postmodernistyczną. Wśród żyjących filmowców jest erudytą niewątpliwie największym, najbardziej wszechstronnym.

Filmy Greenaway są na swój sposób autobiograficzne, podszyte osobistymi obsesjami. Jego bohaterowie to głównie artyści: rysownik, malarz, architekt. Outsiderzy, egocentrycy, manipulatorzy. Z poczuciem niespełnienia. Pragnienie zawładnięcia rzeczywistością poprzez sztukę stawia ich w konflikcie z tymi, którzy trzymają autentyczną władzę. Artyści są zawsze słabsi. Padają ofiarą przemocy. Najsilniejszy lęk jaki może prześladować artystę sztuk wizualnych, to lęk przed oślepieniem. Dosłownie i metaforycznie. Przejmującym świadectwem tego lęku jest *Kontrakt rysownika*, fabularny debiut Petera Greenaway i jego film, jak dotąd ostatni, *Straż nocna* (2007).

W przypadku Petera Greenaway mamy, niewątpliwie, do czynienia z twórczością wykraczającą poza standardy współczesnego kina, z twórczością jedyną w swoim rodzaju, której natury nie sposób wyczerpać w jednoznacznych sformułowaniach, z twórczością prawdziwie artystyczną w tradycyjnym znaczeniu tego terminu, z dziełem Artysty wybitnego.

Wnioskuje o nadanie Peterowi Greenawayowi tytułu doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku



fot. Archiwum ASP



fot. Archiwum ASP



fot. Piotr Rędziszewski / Trojmasto.pl

Prof. zw. dr hab.
Ryszard W. Kluszczyński
Katedra Mediów
i Kultury Audiowizualnej
Uniwersytet Łódzki

Recenzja dorobku twórczego Petera Greenawaya w związku z nadaniem tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Peter Greenaway, autor dzieł filmowych, które znalazły dla siebie miejsce pośród największych osiągnięć w światowej historii sztuki filmowej, autor spektakularnych dzieł multi- i hipermedialnych rewolucjonizujących współczesne oblicze kultury wizualnej, jest bardzo zasadnie postrzegany, zarówno w kręgu badaczy kina, jak i wśród znawców współczesnej sztuki, jako jeden z najważniejszych twórców działających na obszarach tych dyscyplin twórczych, w Jego wypadku ściśle ze sobą powiązanych. Powiązanie to, co warto dodać, postrzegane obecnie jako syndrom postępującego procesu hybrydyzacji sztuki – najbardziej znaczącego współcześnie nurtu przeobrażającego zarówno twórczość artystyczną, jak i oblicze całościowo pojmowanej kultury – niezwykle dużo zawdzięcza historycznym dokonaniom tego właśnie artysty.

Zacznę od przypomnienia kilku istotnych szczegółów z początkowego okresu biografii artysty. Urodził się w 1942 roku. Studiował malarstwo w Walthamstow College of Art, a następnie, w 1965 roku podjął pracę w Central Office of Information, gdzie zajmował się montażem i reżyserią filmową. Jeszcze w latach 1960. zaczął realizować krótkie filmy eksperymentalne, nadając im wkrótce specyficzny, autorski kształt. Swój pierwszy pełnometrażowy film – *The Falls* – Greenaway stworzył w roku 1980. W ślad za nim podążyły liczne następne. Kolejny przełom nastąpił w roku 1989, kiedy to Greenaway, we współpracy z Tomem Phillipsem, ukończył *A TV Dante* – projekt telewizyjny dla Channel 4 oraz – samodzielnie – *Death in the Seine*, otwierając w ten sposób nowomiedialny rozdział swej twórczości. Kolejne jego dzieła filmowe: *Prospero's Books* czy też *The Pillow Book*, łączą już w sobie klasyczne środki filmowe z technologią cyfrową.

Peter Greenaway w całej swej kinowej twórczości jest nie tylko filmowym autorem w najściślejszym tego słowa znaczeniu, piszącym scenariusze dla swoich filmów, starannie dbającym o ich stronę wizualną i dźwiękową, troszczącym się o montaż. Jest także skrajnym indywidualistą, artystą, który drążąc swoje obsesje wypowiada się w sobie tylko właściwym stylu, w poetyce, która nie znalazła naśladowców, nie stworzyła szkoły. Nie jest bowiem łatwo pójść drogą Greenawaya nie wpadając w pułapkę zwykłej imitacji. W każdym okresie jego twórczości, filmy Greenawaya noszą na sobie wyraźne, trwałe piętno postawy i poglądów autora. Ich styl – pomimo zmian zachodzących w obrębie jego sztuki na przestrzeni lat – jest niezmiennie związany z jego wyobraźnią, z wypełniającymi ją obrazami, z niemal obsesyjnie powracającymi tematami. Ewolucja twórczości Greenawaya jest więc w pewnym sensie równoległa do ewolucji jego zainteresowań i fascynacji.

Autoteliczny, podkreślający swą nierzeczywistość charakter dzieła, nie pozwalający na traktowanie go tak, jakby było oknem na świat, jest w twórczości Greenawaya szczególnie ważnym aspektem. Uważa on, że zawsze, a przynajmniej

w ciągu o
dzieła kul
autoreflek
Nocna st
mówiącym
w ogóle.
premedyt
ogląda się
innego, jak
dzieło szt
wizualne.

Te
prowadzą
kina nowe
przełomie
ubiegłego
od począ
doświadc
laboratory
syntezy o
wielokieru
komputer
wykształc
Do nielicz
których dz
do ukształ
do uformo
należy bez
filmy wyzn
radyzalizu
w swych p
paradygma
i transmed
niedościgł
artystyczn

Gre
i zarazem
obrazu, s
artystyczn
kina elek
celebracją
nowe tech
uczynić fil
wieku. W
– filmowi,
z eksper
fabularneg
okazji jedn
– Greena
Graphic P
łączy instr
obrazów
paletą i p
możliwośc
charakteru
Greenawa
oddziałać v

w ciągu ostatnich dwu tysięcy lat, najdoskonalsze dzieła kultury to takie, które są w jakiś sposób autorefleksywne; *Hamlet* jest dramatem o teatrze, *Nocna straż* Rembrandta jest obrazem tyleż samo mówiącym o swoim temacie, co o malarstwie w ogóle. Dzieła Greenawaya także z pełną premedytacją przyznają się do tego, czym są. Kiedy ogląda się film Greenawaya, to nie robi się niczego innego, jak to właśnie: jest się w kinie i ogląda się dzieło sztuki, ogląda się ekranowe wydarzenia wizualne.

Technologiczny przewrót w kinematografii, prowadzący ku narodzinom kina elektronicznego, kina nowej widzialności, rozpoczął się na dobre na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Był on podbudowany trwającymi od początku lat sześćdziesiątych artystycznymi doświadczeniami z wideo, eksperymentami laboratoryjnymi i twórczymi, które dotyczyły syntezy obrazu, jak również, w dalszym etapie, wielokierunkowym rozwojem ruchomej grafiki komputerowej. Przewrót ten doprowadził do wykształcenia się nowego formatu audiowizualności. Do nielicznej, w skali światowej, grupy twórców, których dzieła w największym stopniu przyczyniły się do ukształtowania nowej sztuki ruchomego obrazu, do uformowania nowej estetyki audiowizualności, należy bez wątpienia także Peter Greenaway. Jego to filmy wyznaczały nowe możliwości sztuki filmowej, radykalizując konwencje artystyczne i docierając w swych poszukiwaniach do granic dotychczasowego paradygmatu kina. Interdyscyplinarny i transmedialny charakter jego twórczości tworzył niedościgły wzór audiowizualnego eksperymentu artystycznego, wyzwanie dla świata sztuki.

Greenaway został jednym z pionierów i zarazem apologetów nowej sztuki ruchomego obrazu, sztuki totalnej, ogarniającej potencjały artystyczne kina, wideo i komputera, nowego kina elektronicznego. Jego twórczość stała się celebracją kina odnowionego przez nowe wynalazki, nowe techniki kreowania obrazu, które są w stanie uczynić film sztuką godną dwudziestego pierwszego wieku. W książce poświęconej *Prospero's Books* – filmowi, który przeniósł eksperymenty cyfrowe z eksperymentalnych form telewizyjnych do fabularnego filmu aktorskiego, pokazując przy tej okazji jedno z obliczy przyszłego kina elektronicznego – Greenaway napisał: „cyfrowy, elektroniczny Graphic Paintbox (...) jak sugeruje jego nazwa, łączy instrumentarium elektronicznego tworzenia obrazów z narzędziami tradycyjnymi: ołówkiem, paletą i pędzlem i – tak samo jak one – stwarza możliwość nadawania wytworom indywidualnego charakteru. Jestem przekonany – pisał dalej Greenaway – że jego możliwości będą w stanie oddziaływać w radykalny sposób na kino, telewizję,

fotografię, malarstwo i druk (...) pozwalając im osiągnąć stopień wyrafinowania, o jakim nie mogły wcześniej nawet marzyć (...). Jednakże, jego potencjał jest jak zawsze, uzależniony od odwagi, wyobraźni i wrażliwości obrazowej użytkownika”.

Greenaway od dawna już żywi zdecydowany sceptycyzm co do wartości kina w jego konwencjonalnej postaci i jego jedyne perspektywy odnajduje przede wszystkim w przeobrażeniach zachodzących pod wpływem rozwijających się technologii elektronicznych. Już na początku lat 1990 twierdził, że kino umiera, przynajmniej to tradycyjne, choć, jak podkreślał, nie wyszło ono jeszcze z wieku młodzieńczego. Nadzieję dla niego dostrzegał wówczas w technice, którą zaczynała się posługiwać telewizja: w obrazie elektronicznym, *high definition*, grafice komputerowej. *Death in the Seine*, *A TV Dante* oraz *Prospero's Books* były dla niego próbą stworzenia nowego języka rozszerzonego kina.

Od lat 1990. twórczość Greenawaya coraz bardziej zdecydowanie nabiera charakteru multimedialnego. Od tego czasu bowiem nie tylko tworzy nowe filmy, lecz wykonuje także swoje dzieła poza przestrzenią kina, porzucając tradycyjny dyspozytyw filmowy tworzy gigantyczne spektakle – instalacje, w ramach których obszary miejskie stają się układem odniesienia i materialem pracy. Realizowany przez kilka lat projekt instalacji ogarniających całe miasta każdorazowo zamieniał rozległe przestrzenie urbanistyczne (Genewa, Monachium, Barcelona) w pole zorganizowanego widzenia. Każde z tych miast stawało się miejscem innego rodzaju instalacji kierującej uwagę na inne problemy, wszystkie one pozostawały w związku z filmem i kinem, ale poszerzały zarazem jego spektrum, materię i sposób jego doświadczenia przez publiczność. Instalacja genewska odniosła się do zagadnienia percepcji wizualnej, oglądania, patrzenia. Realizacja monachijska podjęła problematykę światła, a więc także i projekcji. Jako temat projektu w Barcelonie została, z kolei, wybrana publiczność. Tysiąc ponumerowanych miejsc, rozsianych po całym mieście w kontekście rozmaitych miejsc użyteczności publicznej (ulica, stadion, szpital, ratusz, kościół, etc.), wszędzie tam, gdzie jest cokolwiek do oglądania, gdzie odbywają się widowiska i rytuały publiczne. Przestrzenie akcji, proscenium, role aktora, wykonawcy, publiczności, obserwatora, wszystkie one zostają tu wymieszane i sproblematyzowane. W rezultacie, osoba siedząca we wskazanym miejscu (podmiot widzenia) staje się jednocześnie częścią wizji innego obserwatora (przedmiot widzenia). W projekcie tym ujawnia się typowa dla perspektywy konceptualnej skłonność dekonstrukcyjna, a sama instalacja uzyskuje wyraźny charakter metadyskursywny.

Projekt *The Stairs* (Genewa) doczekał się także wersji filmowej, która wydaje się realizacją na wielką skalę koncepcji swoistego, nielinearnego i nienarracyjnego kina. Jeszcze jedna ścieżka w stronę sztuki hipermedialnej.

Postawa Greenaway'a i charakter tworzonych przezeń dzieł od dawna już domagały się – jako swej platformy – struktury hipermedialnej, która najlepiej potrafi odpowiedzieć na zainteresowanie Greenaway'a formami nielinearnymi, na jego fascynację formami asocjacyjnymi, encyklopedycznymi. Hipermedia ponadto, w sposób naturalny łączą w sobie obraz (statyczny i ruchomy), tekst (mówiony i pisany) oraz dźwięk, pozwalając na budowanie ich dowolnych połączeń, zarówno równoległych, jak i kontrapunktowych. Wszystkie najważniejsze aspekty twórczości Petera Greenaway'a także odnajdują swoje miejsce w ramach kształtującego się nowego paradygmatu sztuki hipermedialnej. Dyskursywność, nielinearność, nienarracyjność, symetryczność, kontrapunktowość, autonomia, gra, multimedialność, encyklopedyczność, intertekstualność, wszystkie te właściwości i tematy, które Greenaway rozwijał z różną intensywnością w różnych okresach swej twórczości, mogą w tym kontekście, na równych prawach, spotkać się w jednym i tym samym dziele. Najdoskonalszą, jak dotąd, jego hipermedialną pracą jest wielowymiarowy cykl *Walizki Tulsa Luper* (*The Tulse Luper Suitcases*). Greenaway jest także autorem operowych librett oraz, od 2005 roku, występuje również jako VJ.

Problematyzowaniu wartości tradycyjnie pojmowanego kina towarzyszy w twórczości Greenaway'a apologia i powrót do malarstwa. Nie jest to jednak powrót do jego konwencjonalnych form. Jest to głoszenie chwały malarstwa jako źródła wartości wizualnych, jego wspaniałej, ciągle żywej historii. Malarstwa podejmowanego dziś przez niego za pomocą zróżnicowanych, współczesnych technik wizualnych i ujmowanego w struktury multimedialne. Greenaway tworzy filmowe interpretacje dzieł malarskich (*Nightwatching*, 2007), jak również multimedialne instalacje i spektakle proponujące wizje wybranych dzieł z historii malarstwa. Cykl *Nine Classical Paintings Revisited*, czyli seria cyfrowych instalacji-spektakli podejmujących rozważania nad arcydziełami sztuki malarskiej, zapoczątkowany w roku 2006 w amsterdamskim Rijksmuseum studium nad *Strażą nocną* Rembrandta, zdążył już objąć również *Ostatnią Wieczerną* Leonarda da Vinci (2008) oraz *Zaślubiny w Kanie* Paola Veronese, zrealizowane podczas tegorocznego Biennale w Wenecji (2009).

Peter Greenaway jest jednym z najciekawszych współczesnych twórców wizualnych, którego wielowymiarowe, hybrydyczne dzieła nie mieszczą się w ramach pojedynczych rodzajów artystycznych czy mediów, lecz proponują złożone, transmedialne doświadczenia

audiowizualne. Jego twórczość, głęboko zanurzona w teraźniejszości, tworzy zarazem jeden z najważniejszych wzorców dla sztuki przyszłości.

Decyzja Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o przyznaniu Peterowi Greenawayowi tytułu doktora *honoris causa* tej Uczelni staje się jeszcze jednym potwierdzeniem wyjątkowego znaczenia tego artysty i jego dzieła w dziejach światowej sztuki.

Z tą decyzją Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w pełni i z ogromną satysfakcją się identyfikuję.

/-/ Ryszard W. Kluszczyński
Łódź, 30 października 2009 roku

Wystawa
Petera Greenaway
“PotopIlustrowany”
w Gdańskiej
Galerii Miejskiej
21 września -
24 października 2010

Oto projekt o Potopie, potopie Noego, potopie biblijnym, przypowieści, bajce, moralizatorskim micie odbijającym się rykoszetem na przestrzeni wieków. To opowieść o Boskim gniewie na ludzką słabość. Ilekroć mamy do czynienia z powodzią, przywołujemy w myślach Noego uciekającego przed gniewem Bożym, budującego łódź na jego rozkaz, gromadzącego w niej swą rodzinę i wszystkie stworzenia tego świata, pozostającego na powierzchni morza przez czterdzieści dni i czterdzieści nocy. I oto teraz sami stajemy w obliczu globalnego ocieplenia, topnienia lodowców i stałego wzrostu poziomu mórz.

Mieszkam w Amsterdamie, który w dużej części zbudowany jest poniżej poziomu morza. Niektórzy twierdzą, że zgodnie z opartymi na wiarygodnych badaniach scenariuszach, do 2039 roku dwie trzecie Amsterdamu – miasta o ponad 500-letniej historii, miasta Rembrandta i Anny Frank, sklepików z kawą i słynnej dzielnicy czerwonych latarni, miasta, w którym możesz swobodnie dyskutować o wszystkim, praktykować homoseksualizm, aborcję i eutanazję, bez strachu, wstrętu czy prześladowania, miejsca, z rodzaju tych, które Bóg mógłby ponownie potępić – zniknie pod falami.

Oto, w wizualnej formie, w postaci ponad 150 obrazów zilustrowana jest diagramatyczna wizja owej oryginalnej biblijnej powodzi, lecz rozpisana tym razem na 92 dni, gdyż liczba ta jest liczbą atomową uranu i jak twierdzą niektórzy – wszyscy możemy zniknąć przed rokiem 2039 w atomowym Armageddonie, który zaleje świat swą destrukcyjną mocą i zniszczy go swym promieniowaniem.

Historia ta, w ślad za Księgą Rodzaju opowiedziana jest w sześciu częściach: Nadejście Deszczu, Budowa Arki, Wezbranie Wód, Potop, Opadanie Wód oraz Tęcza. Oryginalna historia biblijna kończy się czymś w rodzaju szczęśliwego zakończenia, przynajmniej dla tych, którzy znaleźli się na pokładzie Arki; miejmy nadzieję, wielka powódź, która najwyraźniej nadchodzi jako odpowiedź na ludzki egoizm, będzie miała również swoje szczęśliwe zakończenie.

Część pierwsza, od dnia pierwszego do dwunastego, to tylko deszcz. Spadający, ciekący, chlapiący na świat, nieustannie wzmagający się i pograżający Ziemię w ciemnościach. Są tu wyobrażenia i sugestie tego co ma nadejść, lecz mogą być one tylko plamami po filiżankach kawy Noego pozostawionych na stronach jego pustego jeszcze dziennika, lub odcisniętym śladem jego pojemników po lekach na białych kartkach piśmiennego papieru, jako że planował prowadzenie dziennika, który powinien być przeczytany tylko przez samego Boga.



foto: Archiwum GGM



foto: Archiwum GGM



foto: Archiwum GGM

Część druga, od dnia trzynastego do dwudziestego czwartego, opisuje Budowę Arki. Księga Rodzaju daje nam przybliżony opis. Arka zbudowana jest z desek drzewa żywicznego, powoli i metodologicznie wznoszona przez ponad 20 dni. Widzimy wstępne projekty, staramy się zrozumieć szkice i plany Arki narysowane przez Noego według instrukcji od Boga. Po kilku dniach zatroskanej zadumy Noe zaczyna sporządzać listę Podstawowego Cargo Arki – rzeczy, które zabierze ze sobą w swoją oceaniczną podróż. Przedmioty te są często bardzo praktyczne, czasem ekscentryczne, okazjonalnie prorocze.

Potem następuje Wezbranie Wód, od dnia dwudziestego piątego do trzydziestego szóstego, kiedy to deszcz zbiera się w dolinach i zagłębieniach i zaczyna przykrywać wzgórza, a następnie górskie szczyty. W tych dniach Noego opanowuje wielki strach i znajdujemy tu urywki rozmów prowadzonych ze sobą samym, jak i ze swoim okrutnym Bogiem. Rozmów, które tak naprawdę powinny być utrzymane w sekrecie. Mogłyby być odbierane jako wiele wyjaśniające, wyjaśniające do tego stopnia, że Bóg mógłby pomyśleć, iż nie miał racji pozwalając Noemu przetrwać Potop.

Część czwarta, od dnia trzydziestego siódmego do sześćdziesiątego, odnosi się do ciemnych dni i nocy Potopu, jaki przykrył cały widzialny świat. Noe, dryfujący w swojej arce na powierzchni nowopowstałego morza, oddzielający sól od słodkiej wody, zmuszony do nawigacji swoim statkiem, mierzenia odległości od dna, liczenia upływających dni, obserwacji gwiazd, podążania za księżycem, przewidywania pogody, określania swojego pochodzenia i planowania dynastii, odmierzania karmy dla zwierząt, uczenia dzieci, zabawiania synowych i planowania zabaw ze swoimi przyszłymi wnukami – w końcu jego wnuki zaludnią kiedyś świat. Widzimy jego wysiłki, jego idiosynkratyczne projekty, jego ambitne wykresy i plany.

Dalej następuje Opadanie Wód, od dnia sześćdziesiątego pierwszego do siedemdziesiątego ósmego. Te dni upływały powoli. Musieli być bardzo znudzeni na tej Arce, a potem zniecierpliwieni. Aż zaczął Noe wysyłać kruki i gołębie, a optymizm wszystkich zebranych na pokładzie powoli wzrastał i dumny Noe zaczął spisywać wszystkie zwierzęta, które ocalił i które nadal są z nami, ale również pozostałe stworzenia, które od tego czasu zniknęły w innych planetarnych katastrofach. W końcu tymczasowe morza opadły, pozostawiając nie więcej niż tylko stawy i kałuże i prostokątne miski ciepławej wody. I wtedy Arka uderzyła w górę Ararat.

I gdy wszyscy byli przygotowani do opuszczenia tego cuchnącego statku, który w końcu był tylko rozwiązaniem tymczasowym

przeznaczonym na krótki żywot, tęcza wypełniła niebo na czternaście dni, od dnia siedemdziesiątego dziewiątego do dziewięćdziesiątego drugiego. Na znak obietnicy, że nigdy więcej podobny potop nie przykryje już świata. Możemy mieć tylko taką nadzieję.

Peter Greenaway 2010

tłumaczenie: Piotr Józefowicz





Peter Greenaway Biografia

Peter Greenaway urodził się 5 kwietnia 1942 roku w Newport w Walii. W 1962 r. rozpoczął studia w Walthamstow College of Art. W 1965 roku podjął pracę w Central Office of Information, gdzie zajmował się montażem i reżyserią filmową. W tym czasie zaczął realizować krótkie filmy eksperymentalne, nadając im autorski kształt. Jego pierwszymi filmami były zrealizowane w 1966 roku krótkie filmy *Train* oraz *Tree*. Pierwszym pełnometrażowym filmem był *The Falls* zrealizowany w 1980 roku. Popularność przyniósł mu *The Draughtsman's Contract* (Kontrakt Rysownika) z 1982 roku zrealizowany przy współpracy z Channel Four Television, pokazywany na wielu festiwalach. W okresie swej działalności zrealizował ok 16 filmów pełnometrażowych. W 1994 roku po raz pierwszy wystawił operę *Rosa czyli koński dramat*, od tego roku pracuje także jako reżyser spektakli operowych i teatralno-baletowych. Jego filmy były wielokrotnie nagradzane i nominowane do nagród, m.in. czterokrotnie do Złotej Palmy na Festiwalu w Cannes, ostatnio w 2003 roku za film *Tulse Luper Suitcases*. W 2007 roku zrealizował *Nightwatching* (Straż Nocna) we współpracy z kinematografią Polską.

Najważniejsze realizacje filmowe:

1962 - *Death of Sentiment*

1966 - *Tree* (Drzewo)

1966 - *Train* (Pociąg)

1967 - *Revolution* (Rewolucja)

1967 - *5 Postcards From Capital Cities*

1969 - *Intervals* (Interwały)

1971 - *Erosion*

1973 - *H Is for House* (*D jak dom*)

1975 - *Windows* (Okna)

1975 - *Water Wockets*
(Z dziejów wodnych Bryzgów)

1975 - *Water*

1976 - *Vertical Features Remake*
(Rekonstrukcja pionowych obiektów)

1976 - *Goole by Numbers*

1977 - *Dear Phone* (Drogi telefonie)

1978 - *A Walk Through H:
The Reincarnation of an Ornithologist*
(Spacer przez H: Reinkarnacja ornitologa)

1978 - *Eddie Kid*

- 1978 - *Cut Above the Rest*
- 1978 - *1-100*
- 1979 - *Zandra Rhodes*
- 1979 - *Women Artists*
- 1979 - *Leeds Castle*
- 1980 - *Lacock Village*
- 1980 - *The Falls* (Kronika wypadków)
- 1980 - *Country Diary*
- 1980 - *Act of God* (TV)
- 1981 - *Terence Conran*
- 1982 - *The Draughtsman's Contract*
(Kontrakt rysownika)
- 1983 - *Four American Composers*
- 1983 - *The Coastline*
- 1984 - *Making a Splash*
- 1985 - *A Zed & Two Noughts* (Zet i dwa zera)
- 1985 - *Inside Rooms: 26 Bathrooms, London & Oxfordshire, 1985*
- 1987 - *The Belly of an Architect* (Brzuch architekta)
- 1988 - *Drowning by Numbers* (Wyliczanka)
- 1988 - *Fear of Drowning* (Strach przed utonięciem)
- 1988 - *Death in the Seine* (TV)
- 1989 - *The Cook the Thief His Wife & Her Lover*
(Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek)
- 1989 - *A TV Dante* (mini-serial TV)
- 1989 - *Lusitania*
- 1989 - *Hubert Bals Handshake*
- 1991 - *Prospero's Books* (Księgi Prospera)
- 1991 - *M Is for Man, Music, Mozart* (TV)
- 1992 - *A Walk Through Prospero's Library* (TV)
- 1992 - *Rosa*
- 1993 - *The Baby of Mâcon* (Dzieciątka z Mâcon)
- 1993 - *Darwin* (TV)
- 1995 - *Stairs 1 Geneva*
- 1995 - *Lumiere et compagnie* (Lumiere i spółka)
- 1996 - *The Pillow Book*
- 1997 - *The Bridge*
- 1999 - *8½ Women* (8 i pół kobiety)
- 1999 - *The Death of a Composer: Rosa, a Horse Drama*
- 2001 - *The Man in the Bath*
- 2003 - *Cinema16*
- 2003 - *The Tulse Luper Suitcases, Part 1: The Moab Story*
- 2003 - *The Tulse Luper Suitcases, Episode 3: Antwerp*
- 2004 - *The Tulse Luper Suitcases, Part 2: Vaux to the Sea*
- 2004 - *Visions of Europe* fragment *European Showerbath*
(Wizje Europy)
- 2005 - *A life in suitcases*
- 2007 - *Nightwatching* (Straż nocna)
- 2008 - *Rembrandt's J'acusse* (Rembrandt: Oskarżam)

Dziekan Wydziału Malarstwa
ASP w Gdańsku

Gdańsk, 2.04.2009 r.

JM Rektor
ASP w Gdańsku
Pani Prof. Ludmiła Ostrogórska

Informuję Panią Rektor, że na posiedzeniu Rady Wydziału Malarstwa w dniu 1 kwietnia 2009 r. wszczęto inicjatywę dotyczącą nadania tytułu doktora honoris causa dla Pana Petera Greenawaya.

Rada Wydziału Malarstwa zaakceptowała jednogłośnie wniosek o wstępną akceptację podjęcia działań zmierzającą do wszczęcia postępowania o **nadanie tytułu doktora honoris causa dla Pana Peter'a Greenaway'a**.

Z poważaniem

(-) ad. kw. II st. Krzysztof Gliszczyński

Uchwała Rady Wydziału Malarstwa z dnia 14 kwietnia 2010 roku

Rada Wydziału Malarstwa podjęła uchwałę dotyczącą poparcia wniosku do Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o nadanie tytułu doktora honoris causa dla Petera Greenawaya.

Gdańsk, 14.04.2009 r.

**Uchwała nr 66/2010
Senatu Akademii Sztuk Pięknych
w Gdańsku
z dnia 21 kwietnia 2010 r.**

**w sprawie nadania tytułu
doktora honoris causa
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku**

Na podstawie art. 62 ust. 1 pkt 9 ustawy z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym (Dz. U. Nr 164, poz. 1365 z późn. zm.) oraz § 8 Statutu Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, po zapoznaniu się z wnioskiem Rady Wydziału Malarstwa dotyczącym Pana Petera Greenawaya kandydata do tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Senat Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku postanawia, co następuje:

§1

Nadaje się Panu Peterowi Greenawayowi tytuł doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

§2

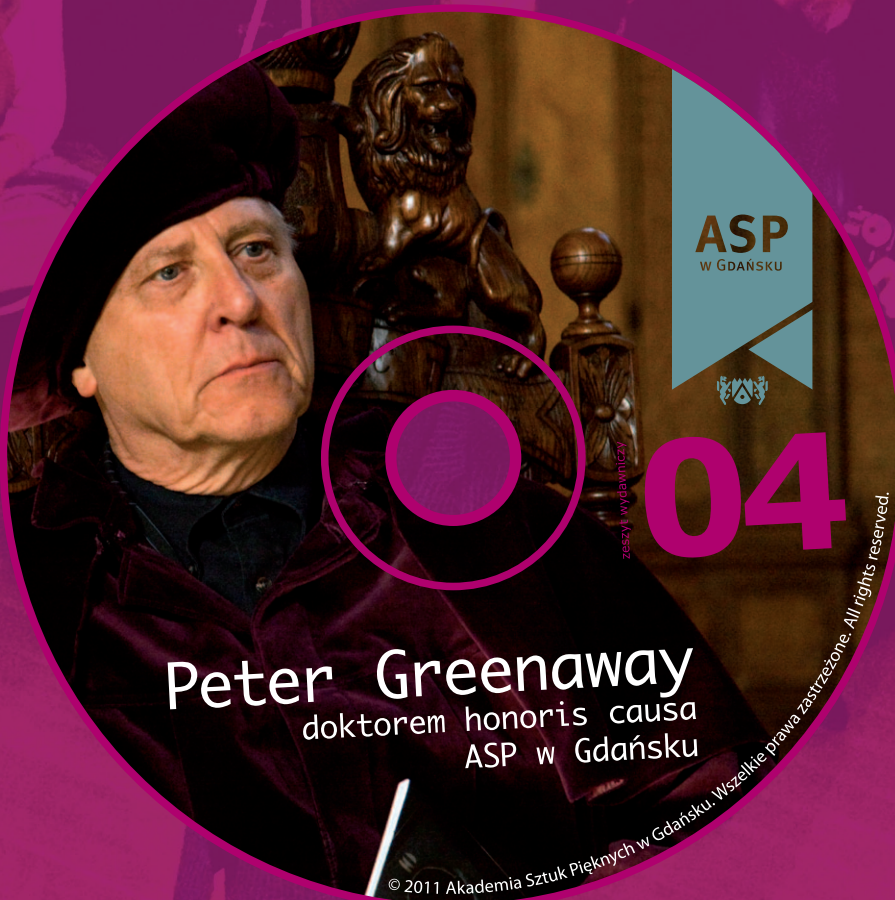
Uchwała wchodzi w życie z dniem podjęcia.

**Uchwała Rady Wydziału
Malarstwa z dnia 30 czerwca 2009 roku**

Rada Wydziału Malarstwa podjęła uchwałę dotyczącą wszczęcia postępowania o nadanie tytułu doktora honoris causa dla Petera Greenawaya.

Gdańsk, 30.06.2009 r.

Doktoraty Honoris Causa
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
prof. Włodzimierz Padlewski
3 października 2003 roku
prof. Teresa Pągowska
12 marca 2002 roku
Władysław Hasior
14 kwietnia 1999 roku



ASP
W GDAŃSKU



04

Peter Greenaway
doktorem honoris causa
ASP w Gdańsku

zestyl wydawniczy

© 2011 Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku. Wszelkie prawa zastrzeżone. All rights reserved.

asp.gda.pl

ISSN: 2081-6197



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU