

Iwona Grodź

Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze

ORCID 0000-0003-0151-6909

Poszukiwany „kod człowieczeństwa”? Na marginesie twórczości Lecha Majewskiego¹

Wstęp

Innego raju nie ma, tylko ten, który sami sobie stworzycie tu, na Ziemi, podczas krótkiego żywota, nie sądząc, a oglądając go szeroko rozwartym okiem, bez zmrużenia powiek [...]².

Lech Majewski

Inspirując się pomysłem odnajdywania powiązań między „językiem antropocenu”³ a jego egzemplifikacją w filmach, skupiam się na inspiracjach-śladach, jakie zostawi po nas ta epoka geologiczna⁴. Warto przy tej okazji podkreślić, że choć wyróżnia się co najmniej cztery rodzaje antropocentryzmu: poznawczy, ontologiczny, aksjologiczny i metodologiczny, to w moim rozumieniu „język epoki człowieka” oznacza próbę wskazania hierarchii wartości, priorytetów i celów, ku którym zmierzała ludzkość w konkretnym czasie i miejscu. Idea ta prowokuje do stawiania pytań, inspiruje i zachęca do dyskusji ze świadomością, że wiąże się z „teoretycznymi ograniczeniami, blokując pewne rodzaje refleksji”⁵.

¹ Tekst stanowi fragment większej całości, której części publikowane były również w innych miejscach, m.in. w Internetowym Magazynie Filozoficznym „Hybris”.

² L. Majewski, *Metafizyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 99.

³ Przypomnę, że pojęcie *antropocen* w latach 80. XX w. wprowadził biolog Eugene F. Stoermer. Na polu medioznawczym czy kulturoznawczym funkcjonuje ono od przełomu XX i XXI w. Korzysta ono z podstawowego rozumienia antropocenu. Za Paulem Crutzenem określić można antropocen jako „okres w dziejach świata, w których po raz pierwszy siły natury i moce człowieka wielokierunkowo się przenikają, a istnienie przyrody i istot ludzkich stało się wzajemnie uzależnione” (zob. m.in.: P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 58).

⁴ A. Ubertowska, *Antropocen/strategie oporu. Geomorficzny projekt Renza Piano*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 22 (1–2), s. 83.

⁵ E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 20.

W każdej z form artystycznego wyrazu, także w filmie, twórcy mogą i poddają refleksji podstawowe parametry życia na Ziemi – przestrzeń i czas, pamięć i zapomnienie oraz kluczową dla tych rozważań kategorię: człowieka i jego otoczenie naturalne i kulturowo-technologiczne. Jednocześnie coraz częściej sprzyja to odchodzeniu od myślenia o nich tylko z jednego punktu widzenia, tradycyjnego, bo antropocentrycznego. Ową zmianę, w zależności od przyjętej perspektywy i rozłożenia akcentów, zwykle określa się „zwrotem ekokrytycznym”⁶ lub „postludzkim”⁷ w myśleniu o kulturze. Sceptycy twierdzą, że poznanie pozaludzkiej perspektywy nie jest w ogóle możliwe, gdyż próby jej uchwycenia, opisanie i zinterpretowania prowadzą do ujmowania jej przy pomocy ludzkich kategorii. Cenną pracę w tym zakresie wykonuje humanistyka środowiskowa, odpowiadając na wyzwania epoki antropocenu, „w której człowiek poprzez swoje działania stał się aktywnym czynnikiem geologicznym”⁸. Ważna okazuje się więc perspektywa nie tylko ponadgatunkowa, ale też planetarna, geocentryczna i związana z rozwojem „technologii jako rodzaju utrwalonego społeczeństwa”⁹.

Paradoksalnie często okazuje się, że pojęcia kluczowe i wydawałoby się podstawowe nie są dla wszystkich jednoznaczne, a raczej odsyłają do wielu możliwych sensów. Podobnie jest w przypadku słowa „język”, które aktualizuje różne perspektywy jego rozumienia, takie jak m.in. lingwistyczna, psychologiczna, biologiczna i metafizyczna. W tych rozważaniach „język antropocenu” będzie rozumiany przede wszystkim jako „język sztuki”, który jest systemem znakowym nadbudowanym nad systemami prymarnymi takimi jak system werbalny (słowa), wizualny (obrazy) czy brzmieniowy (dźwięki)¹⁰. Dlatego też, mimo pamięci o wszystkich rozumieniach tego terminu, w moim ujęciu będzie dominowało odwołanie się do sztuki. W tym konkretnym przypadku: sztuki filmowej i filmu Lecha Majewskiego (ur. 1953) *Ogród rozkoszy ziemskich* (2003)¹¹, a dzięki niemu także obrazu niderlandzkiego malarza Hieronima Boscha

⁶ Jeżeli chodzi o filmoznawstwo i podobną perspektywę, to można zauważyć, że coraz częściej analizuje się różne filmy, m.in. *Milczenie owiec* w reżyserii Jonathana Demme’a z 1991 roku, *Dziki róż* Anny Jadowskiej, *Wieżę. Jasny dzień* Jagody Szcel czy *Pokot* Agnieszki Holland (wszystkie z 2017 roku) właśnie w tym kontekście (zob. M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserok filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 3, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691> [dostęp: 2022/06/06]). Zob. też J. Tabaszewska, *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 219–220.

⁷ Zob. m.in. C. Wolfe, *Whats Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, London–Minneapolis 2010.

⁸ R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019, s. 302.

⁹ B. Latour, *Technologia jako utrwalone społeczeństwo*, przeł. Ł. Afeltowicz, „Avant” 2013, nr 1, s. 17.

¹⁰ Por. m.in. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994; M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich IBL PAN, Warszawa 1997; B. Skowronek, *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2020.

¹¹ Twórczość filmowa Lecha Majewskiego stała się przedmiotem rozważań takich autorów jak m.in. Jacek Nowakowski (*W stronę raję. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012); Magdalena Lebecka (*Lech Majewski*, Wydawnictwo „Więź”, Warszawa 2010). Niemniej jednak wskazani badacze nie podejmowali wprost tematu „języka antropocenu” w twórczości autora.

(ok. 1450–1516) pod tym samym tytułem z przełomu XIV i XV w.¹², który był dlań inspiracją, oraz tekstu Dantego Alighieri (1265–1321) *Boska komedia* (1308–1321)¹³, o którym też się w filmie Majewskiego przypomina. Te trzy teksty kultury, trzy źródła – to „tropy”, dzięki którym można zastanowić się nad choćby wstępną próbą rozpoznania i zdefiniowania „języka naszej epoki”¹⁴.

Jeszcze bardziej problematyczny jest drugi człon sformułowania „język antropocenu”, które odsyła do modnych ostatnio pojęć – nie tylko *antropocen* (skorelowany z określonym punktem widzenia – antropocentryzmem), ale i formułowane w odpowiedzi nań postawy *nieantropocentryczne*¹⁵, *antyantropocentryczne*¹⁶ czy *postantropocentryczne*¹⁷, a ostatnio także *antropocień*¹⁸. Każdorazowo punktem wyjścia jest perspektywa człowieka, która albo zostaje „porzucona”, albo zanegowana, ostatecznie też ukazana w historycznej ewolucji czy jako rodzaj „zaangażowania oraz nawiązania bliskości z nie-ludzkimi innymi”, gdyż „to właśnie oni za długo pozostawali ukryci w zbyt

¹² Przypomnę, że *Ogród rozkoszy ziemskich* lub *Tysiącletnie królestwo* (znana jest też nazwa *Obraz z owocami drzewka truskawkowego*) to tryptyk wykonany w technice olejnej na desce. Na zamkniętych skrzydłach bocznych znajduje się obraz Ziemi jako płaskiego dysku unoszącego się na wodzie. Lewe skrzydło (od strony wewnętrznej) przedstawia „stworzenie Ewy” i „raj ziemski”, środkowa tablica: „ogród rozkoszy ziemskich”, a prawe skrzydło wyobraża „piekło muzykantów”. Większość historyków sztuki uważa, że „celem obrazu było potępienie wad i słabości skazujących ludzi na piekielne męki”. Interpretacje różnią się jednak co do szczegółów i znaczenia konkretnych alegorii. Jedni widzą tu przedstawienie grzechów głównych, inni odczytują aluzje do rozmaitych „herezji” (zob. m.in. P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 94–95).

¹³ Poemat *Boska komedia* (wł. *Divina Commedia*) to tryptyk składający się z trzech ksiąg, każdą część tworzą 33 pieśni. Uważany jest on za „syntezę średniowiecznej myśli filozoficznej”. Inspiracją dla Dantego była *Eneida* Wergiliusza. Kanwą opowieści jest wizja wędrowki *alter ego* poety przez zaświaty – Piekło, Czyściec i Raj – jako alegoria ludzkiego życia. Przewodnikami wędrowcy są: Wergiliusz, święty Bernard z Clairvaux i ukochana Dantego, zmarła Beatrycze (zob. m.in. W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń 1957).

¹⁴ Z uwagi na decyzję o skoncentrowaniu się uwagi na filmie dwa pozostałe teksty kultury zostaną przeze mnie tylko wspomniane.

¹⁵ Zob. „[...] nie zawsze różnica między (*nie*)antropocentryzmem a (*anty*)humanizmem i (*anty*)antropocentryzmem jest łatwo uchwytana, co może wiązać się – jak w przypadku Rosi Braidotti – z faktem, że antyhumanizm stanowi moment w intelektualnej biografii osób związanych z myśleniem nieantropocentrycznym” (Magazyn Filozoficzny „Hybris”, temat: *Aksjologie nieantropocentryzmów*, <https://czasopisma.uni.lodz.pl/hybris/index>, [dostęp: 2022/06/06].

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Przykładowo Ewelina Twardoch-Raś pisała, że „[...] posthumanizm to nie tylko negacja humanizmu, ale dostrzeżenie człowieka w historii ewolucji i rozwoju środowiska naturalnego jako »ludzkiego zwierzęcia« [...] nie to co po humanizmie, ale to co jest antagonistyczne wobec fantazmatów odcieśnienia i autonomii człowieka względem świata fizycznego” (E. Twardoch-Raś, *Sztuka biometryczna w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu. W stronę estetyki postafektywnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 44–45).

¹⁸ Zdaniem Andrzeja Marca „współcześnie żyjemy w antropocieniu” (s. 7). Badacz odrzuca pojęcie *antropocenu* jako ideę, która jest „zbyt bliska antropocentryzmowi”, gdyż niezależnie czy uważamy człowieka za „najgorsze czy najlepsze ze stworzeń” (s. 9) – umieszczamy go w centrum świata. Dodatkowo jest to pojęcie zbyt wieloznaczne. „[...] wyjście z antropocienia – zdaniem Marca – jest możliwe dzięki ontologii zwróconej ku przedmiotom” (s. 157). Proponowany przez niego „antropocień” nie wprowadza jednak precyzji w rozumieniu (A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021).

długim cieniu rzucanym przez *anthropos* [...]”¹⁹. Terminologiczna wielość, podobnie jak wnikliwe zniuansowanie badawcze tych pojęć nie oznacza jednak zrozumienia. Rozumienie to wszak nie zawsze doznanie tożsamy z pojmowaniem, poznaniem.

Podsumowując wstępne ustalenia, warto podkreślić, że „język antropocenu” to temat ważny, acz kłopotliwy. W swoich rozważaniach pragnę jednak zająć się tym zagadnieniem nie poprzez negację (tj. antyhumanizm i związany z nim antyantropocentryzm) czy inne nieantropocentryczne spojrzenie, ale poprzez przypomnienie ważności świadomości istnienia synergii człowieka z jego otoczeniem naturalnym, technologicznym i przede wszystkim kulturowym. Wiąże się to z owym zniuansowaniem zagadnienia, które zdaniem Rosi Braidotti łączy się ze zmianami niesionymi na fali posthumanizmu. Wśród nich najważniejsze jest przemieszczenie granic między dyskursami czy odmienne poprowadzenie „różnic kategorialnych”, co jest efektem – jak czytamy – „eksplozji humanizmu i implozji antropocentryzmu” i prowadzi do kryzysu tradycyjnej humanistyki²⁰. Takie spojrzenie rodzi pytania: czy w kontekście twórczości Lecha Majewskiego można mówić o próbie odszukania kodu człowieczeństwa, a więc poniekąd też wartościowaniu widzenia antropocentrycznego? Jakie zagadnienia stają się głównym punktem odniesienia w twórczości autora *Pokoju saren. Opera autobiograficzna* (1997)? Co one mówią o jego podejściu do epoki antropocenu? Nie na wszystkie pytania uda mi się w tych rozważaniach odpowiedzieć, ale zostają one postawione także jako inspiracja do refleksji i kontynuacji w przyszłości. Dowodzą one ponadto, że każdorazowo najważniejsze jest zagadnienie podmiotowości i transformacje, którym podlega człowiek: „stawania się zwierzęciem”²¹; „stawanie się ziemią”²²; „stawanie się maszyną”²³ oraz wariacje na ten temat obecne w filmach Majewskiego. Najważniejsza teza to sugestia, że autor *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, ujawniając ślady istnienia „kodu człowieczeństwa” w dziełach sztuki, jednocześnie sugeruje utratę doń „klucza” przez współcześnie żyjących ludzi.

„Kod człowieczeństwa” według Lecha Majewskiego

To zadziwiające, że obraz jest trwalszy od ciała.
Ślad trwalszy od życia²⁴.

Lech Majewski

Wielu filmoznawców wskazywało, że Lech Majewski zajmuje szczególne miejsce wśród artystów-reżyserów inspirowanych się malarstwem²⁵. Jacek Nowakowski uznawał nawet

¹⁹ Tamże, s. 10.

²⁰ R. Braidotti, *Po człowieku*, dz. cyt., s. 273.

²¹ Tamże, s. 150.

²² Tamże, s. 172.

²³ Tamże, s. 185.

²⁴ L. Majewski, *Metafizyka*, dz. cyt., s. 10.

²⁵ Zdaniem Małgorzaty Jakubowskiej „Poststrukturalny paradygmat eksponował zjawisko intertekstualności, wskazując na odwołania i cytaty jako immanentną cechę kultury. Jednak ani konstatacja, że »każdy tekst jest sumą cytatów«, ani sprawozdawcze wyliczenie wszystkich nawiązań (świadomych aluzji, ale także nieświadomie powielanych klisz) nie jest w stanie oddać indywidualnej strategii, gdy sama relacja między mediami staje się kluczowa i jest

Lecha Majewskiego za „artystę totalnego”, „starającego się przedstawić w swojej twórczości pewien porządek, będący wyrazem ładu i harmonii, które na przekór okolicznościom dają się jeszcze wyrazić w sztuce, nauce i filozofii czy religii”²⁶. Tematy związane z epoką antropocenu w twórczości Lecha Majewskiego w dużej mierze są pokłosiem tych zainteresowań. Swoje przemyślenia na ten temat artysta przedstawiał zarówno w twórczości literackiej, jak i filmowej. W tych rozważaniach skupię się na tej ostatniej aktywności twórczej, bo to w niej znajdziemy najwięcej oryginalnych nawiązań do archetypów i metanarracji na wybrany temat: człowiek *versus* świat fauny i flory, człowiek *versus* planeta czy człowiek *versus* technologia. Niemal wszystkie te wątki są obecne w twórczości autora *Angelusa*, ale w niektórych dziełach są szczególnie wyeksponowane. Warto więc skupić uwagę na wybranych.

Filmem, który pozwala na namysł nad relacją człowiek-natura, jest *Pokój saren*. *Opera autobiograficzna* Lecha Majewskiego z 1997 roku. Nie jest to rzecz jasna jedyny projekt reżysera, który umożliwi wskazanie tego wątku. Niemniej to w kontekście *Pokoju saren* artysta umożliwi podjęcie najbardziej inspirującego „dialogu” z projektowanym widzem na ten temat²⁷. Wskazany film wpisuje się ponadto w nurt *slow cinema*, który projektuje większą uważność odbiorcy i jednocześnie jej wymaga, co w kontekście perspektywy antropocentrycznej nie jest bez znaczenia. To hołd złożony „atawistycznemu oku”²⁸. Wszak wielokrotnie podkreśla się, że sztuka naśladuje naturę. Jest to fakt niezaprzeczalny. Dawniej obrazy malarskie zawieszane w mieszkaniach były jak okna na świat. Uczyły uważności, dostrzegania, nie tylko widzenia utożsamianego z „omiataniem” przestrzeni zniecierpliwionym czy znudzonym wzrokiem²⁹. Uważność przeciwdziała też obojętności na to, co zwykle nam umyka, a może być po czasie niezwykle istotne, tak jak niedostrzeżony upadek Ikara, samotność Chrystusa w chwili śmierci. Dzięki uważności jest szansa na zrozumienie epoki antropocenu. Dlatego tak ważna jest „perspektywa organiczna”, „fizjologiczna”, a więc „oko ruchome”, „czujne”, „przyczajone”, badające teren i ostrzegające nas przed niebezpieczeństwem. Powinna cechować je też „dalekowzroczność”, którą symbolizuje filmowy zabieg „głębi ostrości” jako domena oka artysty dostrzegającego palimpsestowość nie tylko obrazów, ale też natury³⁰.

problematyzowana przez artystę kina” (M. Jakubowska, *Narracja transmedialna – obrazy malarskie a twórczość filmowa Lecha Majewskiego („Ogród rozkoszy ziemskich”)*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 2, <https://pleograf.pl/index.php/narracja-transmedialna-obrazy-malarskie-a-tworczosc-filmowa-lecha-majewskiego-ogrod-rozkoszy-ziemskich/> [dostęp: 2022/06/06]). Zob. też P. Zawojski, *A transmedia journey through the world of Lech Majewski's art*, „Internet via World Wide Web. CYBEREmpathy” 2012, nr 2, <https://kokazone.wixsite.com/cyberempathy/kopia-issue2> [dostęp: 2022/06/06].

²⁶ J. Nowakowski, *Intermedialna synteza sztuk. Od raju jako tematu do metafory intermedialnej syntezy sztuk*, w: tegoż, *W stronę raju...*, dz. cyt., s. 199.

²⁷ L. Majewski, *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce*, Wydawnictwo „Rebis”, Poznań 2017, s. 95.

²⁸ Tamże, s. 93.

²⁹ Tamże, s. 144.

³⁰ Reżyser napisał: „Człowiek buduje prostą, równą ścianę, maluje ją jednym kolorem, żeby odgrodzić się od natury. Ale natura drwi z geometryzującego strachu człowieka i nie pozwala mu na abstrakcyjną perfekcję. Fascynuje mnie, jak wszelkie pęknięcia i rośliny z upływem czasu »zjadają« ścianę. Człowiek dąży do geometrii euklidesowej, uważa, że może ogarnąć

W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* (2003) Majewski skłania do refleksji nad tym samym tematem, ale z innej perspektywy. Jest to adaptacja autorskiej powieści *de facto* „o patrzeniu i widzeniu”³¹ *Metafizyka* z 2002 roku³². Głównym miejscem akcji obu opowieści jest m.in. Wenecja, skojarzona z „rajem dla pasjonatów sztuki”³³. Zarówno dla pierwszego, jak i drugiego utworu ważną inspiracją okazał się ponadto obraz Hieronima Boscha, który obecnie znajduje się w Muzeum Prado w Hiszpanii³⁴. Dzieła tego artysty charakteryzuje złożona symbolika, dotycząca w wielu przypadkach grzeszności i niedoskonałości człowieka, poprzez swą zawiałość nie do końca jasna dla odbiorców. Dodatkowo topos ogrodu i symbolika alchemiczna sprzyja subiektywizowaniu procesu interpretacji³⁵. Majewski nie odwołuje się do zewnętrznej części tryptyku, na której widać ziemię umieszczoną w szklanej kuli i Stwórcę z Księgą. Skupia uwagę na części środkowej – Raju (ogrodzie miłości)³⁶, który nie jest jednak pozbawiony zagrożeń i śmierci.

świat, w momencie kiedy uprości, usystematyzuje, wyszpachluje równą powierzchnię, lecz natura, krok po kroku, odzyskuje swoją prawdziwą własność – ściana najpierw pęka tu i tam, i wystarczy zostawić ją na jakiś czas, a stanie się kartką, którą metaforycznie, zapisze ręka Boga. Patyna, kurz i pęknięcie stanowią »charakter pisma Pana Boga« lub pisma Natury, jak kto woli. [...] przestrzenie wołają zarastać chwastami, [...] uporządkowany kwadrat człowieka powraca do fraktalnej natury..., roślina przedrze ścianę, mur, oplecie metal. Ostatecznie natura zanegowała uproszczony porządek człowieka, by wprowadzić tam swoje komplikacje [...] rośliny – pnącza nie unoszą się w prostej linii, lecz okręcają się wokół własnej osi. Nic nie zmierza linią prostą. Jesteśmy w stanie rozszyfrować owe detale, ale nie zmieni to faktu, że ogólna zasada pozostanie tajemnicą” (tamże, s. 114).

³¹ J. Nowakowski, *W stronę raję...*, dz. cyt., s. 207.

³² „»Metajęzyk« w teorii Majewskiego jest rodzajem kodu, dzięki któremu ludzie komunikują się poza mową i pismem, posługując się zbiorem symboli, intuicji oraz skojarzeń, których rozumienie wynika zarówno ze znajomości odpowiedniego kodu, jak i obcowania z kulturą (rozumianą przez Majewskiego jako kultura elitarna)” (M. Nahlik, *Archetypy, instynkty, atawizmy i uczucia, czyli o metakomunikacji Lecha Majewskiego*, w: *Ciało i seksualność w polskim kinie*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, TAIWPN Universitas, Kraków 2009, s. 263).

³³ J. Nowakowski, *W stronę raję...*, dz. cyt., s. 207. Wenecja – jako skarbnica dzieł sztuki i przestrzeń żywiołu wody – często stawała się miejscem akcji innych wytworów sztuki, zob. m.in. *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna i jej ekranizację w reżyserii Luchina Viscontiego (tamże, s. 209).

³⁴ W powieści Bea porównuje dzieło Boscha z poematem Danego tak: „[...] Bosch zrezygnował z idei czyśćca. Nie zajął się pokutą, lecz wyzwoleniem, nie karą, lecz nagrodą dla tych, którzy zamiast tkwić w mękach oczekiwania odkryli, że wstąpienie do raję jest możliwe i dane już tu, w doczesności” (L. Majewski, *Metafizyka*, dz. cyt., s. 18). Zob. też inny obraz Hieronima Boscha *Wizje sądu ostatecznego*, XV–XVI wiek (lata 1500–1504) z Pałacu Dożów. Jego tematyka to *Błogosławieni w ziemskim raję*, *Wzniesienie błogosławionych do raję*, *Upadek potępionych*. *Piekło*, a – według niektórych źródeł – brakujący środek mógł przedstawiać scenę *Sądu Ostatecznego*.

³⁵ W opinii Lynn F. Jacobs sztuka Hieronima Boscha jest głęboko dualistyczna w tym sensie, że obrazy malarza przedstawiają synergiczne połączenie nie tylko *sacrum* i *profanum*, ale retrospekcji z nowoczesnością. To zestawienie – zdaniem badaczy – najbardziej w tej twórczości intryguje. Czerpanie z tradycji nie jest dlań ograniczeniem, a możliwością jej redefinicji poprzez nowe podejście (zob. L.F. Jacobs, *The Triptychs of Hieronymus Bosch*, „The Sixteenth Century Journal” 2000, t. 31, nr 4, s. 1009–1041).

³⁶ Jacek Nowakowski podkreślił, że „Całość dzieła Boscha obrazuje dzieło stworzenia i ambiwalentną naturę Boga, który może działać tylko za pośrednictwem Chrystusa, ale i Szatana” (J. Nowakowski, *W stronę raję...*, dz. cyt., s. 201).

Przewodnikiem po znaczeniach *Tryptyku* jest doktorantka historii sztuki Claudia Cosan (Claudine Spiteri), która pisze rozprawę na temat twórczości Boscha i interesuje się średniowieczną alchemią³⁷. Kobieta próbuje rozszyfrować ukryte w obrazie tajemnice. Jacek Nowakowski podkreślił, że Majewski w swojej interpretacji obrazu Boscha posługiwał się ustaleniami Wilhelma Fraengera³⁸. Świadczą o tym wypowiedzi głównej bohaterki filmu Claudii, która „[...] stara się [nie tylko – I.G.] rozszyfrować ukryte w obrazie symbole, ale przede wszystkim zrekonstruować światopowieść skondensowaną w przedstawieniu malarskim”³⁹. Warto pamiętać, że bohaterka jako historyk sztuki zna koncepcje filozoficzne, ale „nie reprezentuje światopoglądu religijnego”⁴⁰. To jednak nie przeszkadza jej, przy okazji prowadzonych badań, wkroczyć w przestrzeń malowidła i stać się niejako „częścią uniwersum Boscha”⁴¹. Ogród-Eden jest więc przestrzenią świata uporządkowanego, łącznikiem ziemi z niebem oraz symbolem skrywającym wiele różnych treści kulturowych⁴².

„Wysłannikiem” Majewskiego zdaje się główny bohater Chris Malten (Chris Nightingale), konstruktor statków o ścisłym umyśle i racjonalnym podejściu do życia. Mężczyzna – podobnie jak reżyser – jest więc „poszukiwaczem ukrytego kodu”, który wyjaśnia, „jak postępować, by odnaleźć raj na ziemi”⁴³. Pomocą w osiągnięciu tego celu ma być mała cyfrowa kamera. Twórca *Wojaczka* wielokrotnie podkreślał, że daje ona reżyserom wolność i poczucie większej intymności w obcowaniu z aktorem. Widz bezpośrednio uczestniczy w życiu postaci, nie poznaje ich losów z listów czy wspomnień. Technologia umożliwiła także wprowadzenie do filmu wielu fragmentów, w których bohaterowie „kręcą się sami”⁴⁴. W ten sposób kamera stawiała się częścią ich ciała, a obraz przez nią utrwalony przemieniał życie w dzieło sztuki. Dodatkowo Chris, filmując, osiąga wtajemniczenie w to, czym jest tworzenie. Majewski stworzył więc rodzaj filmowego dziennika, który pozwalał zbliżyć się, dzięki „malowaniu czy pisaniu przy pomocy kamery”⁴⁵, do niezwyklej lekkości i swobody opowiadania o intymności czy przemijalności ciała.

³⁷ Grzegorz Kubies przypomniał, że recepcja twórczości Boscha jest wynikiem dwóch horyzontów badawczych, które wyznaczają interpretacja antropologiczno-obrazowa Hansa Beltinga oraz interpretacja poststrukturalistyczna Keitha Moxeya. Są to perspektywy, które – podobnie jak ikonograficzna metoda Jana Białostockiego – niosą pewne ograniczenia i pułapki interpretacyjne. Koncentrują się bowiem na określonym punkcie widzenia (zob. G. Kubies, *Fantazmat czy doświadczenie rzeczywistości pozahistorycznej? Studium obrazu „Wniebowzięcie zbawionych Jheronimusa Boscha z Palazzo Ducale w Wenecji*, „Roczniki Humanistyczne” 2015, t. 63, z. 4, s. 5–37).

³⁸ W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990.

³⁹ M. Jakubowska, *Narracja transmedialna ...*, dz. cyt.

⁴⁰ J. Nowakowski, *W stronę raję...*, dz. cyt., s. 206.

⁴¹ Tamże.

⁴² N. Mojżyn, *Rajski ogród jako topos szczęścia w chrześcijańskiej komunikacji kulturowej*, „Kultura – Media – Teologia” 2018, nr 34, s. 28–61.

⁴³ Zob. m.in. P. Zawojski, *Stąd do świata i z powrotem. O drodze artystycznej Lecha Majewskiego*, „Opcje” 2011, nr 3, s. 50–54.

⁴⁴ L. Majewski, *Okradanie śmierci*. Rozmowa z Grażyną Aratą, „Kino” 2004, nr 3, s. 25–26.

⁴⁵ Małgorzata Jakubowska zauważa, że „Majewski niejako sugeruje, by analiza obrazu filmowego dokonywała się poprzez wydobywanie swoistej tekstury filmowych wizerunków, zależnej od technologicznego opracowania i użycia (obrazy rzutowane z projektora jako snop światła, monitor komputera czy ekran telewizora zmieniający obrazy w świecące piksele).

W filmie główna bohaterka jest ciężko chora (rak krtani) i niebawem umiera. To prowokuje pytania o metafizycznym wymiarze, które zadaje sobie i widzom Majewski. Przykładowo: „Co to znaczy, że ktoś istnieje?”. Reżyser nie udziela odpowiedzi, ale my możemy odpowiedzieć sami... to znaczy, że nasz mózg, nasza świadomość go „stworzyła”. To uzasadnia gorączkowe poszukiwanie utrwalenia swojej egzystencji na taśmie. Oznacza też stoicyzm, który nie czynił różnicy między tym, co duchowe i materialne. Wszystko to wszak element natury. Film paradoksalnie utrwała to, co uznawane za ulotne i marne – a więc materię, ziemskość, doświadczenie zmysłowe. Sensualny raj jest zatem prawozorem bytów ludzkich w ziemskim ogrodzie⁴⁶. W ten sposób reżyser bezkompromisowo opowiedział o cielesnym aspekcie bytu człowieka. Nie upiększył też momentu przejścia od piękna fizycznego do rozpadu ludzkiego ciała na pierwiastki chemiczne⁴⁷. Główna bohaterka nie obawia się pytania o substancje, z których składa się człowiek. Informacja ma pozwolić jej zrationalizować lub paradoksalnie uabstrakcyjnić temat rozpadu ludzkiego organizmu po śmierci. Od kochanka dowiaduje się, że ciało składa się przede wszystkim z czterech substancji: tlenu, wody, węgla, azotu i śladowych ilości innych pierwiastków chemicznych. Ta odpowiedź pozwala zrozumieć, że te same substancje, z których zbudowany jest ludzki organizm, tworzą każdą materię – tylko w różnych proporcjach – obecną na ziemi: zwierzęta, rośliny, a nawet przedmioty. Z powodu owej symbiotycznej jedności substancji ziemskich – zdaniem kobiety – śmierć nie istnieje. Jedna substancja przechodzi w inną, rozłożone ciało człowieka zlewa się z sokami poziomki, motyla lub innego organizmu⁴⁸. To ważna perspektywa w poszukiwaniu kodu do tajemnicy ogrodu-raju ziemskiego⁴⁹. Czy można

[...] pełna dostępność i dyspozycyjność każdego piksela wobec transformacji stanowią o tym, co w obrazowości elektronicznej (przede wszystkim cyfrowej) pozwala dostrzec rodzaj dresingu właśnie, zastępującego pędzel i pigmenty malarza elektronicznym »kino-pędzlem« (M. Jakubowska, *Narracja transmedialna...*, dz. cyt.). Por. też A. Gwóźdź, *Od pigmentu do interfejsu. Kilka tropów w stronę estetyki designu*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2, s. 187–188, <http://kulturawspolczesna.pl/archiwum/1-22000/od-pigmentu-do-interfejsu-kilka-tropow-w-strone-estetyki-designu> [dostęp: 2022/06/06].

⁴⁶ Pisali o tym: J. Olszewski, *Żegnaj, ogrodzie*, „Kino” 2004, nr 3, s. 28; T. Sobolewski, *Wenecja na cyfrze*, „Gazeta Wyborcza” 12.03.2004.

⁴⁷ Por. instalację Lecha Majewskiego z 1998 roku *Wypadek*. Claudia, owijając swoje ciało mokrym prześcieradłem niczym całunem, mówi, że chciałaby zobaczyć siebie w formie osobnych substancji. Chris, podobnie jak Majewski w *Wypadku* (1998), organizuje więc w ich mieszkaniu wystawę: akwarium wypełnia woda stanowiąca 3/4 ludzkiego ciała, saletra amonowa (azot), węgiel, paczka kredy (wapń), trzy gwoździe (żelazo), spinacz do papieru (miedź) i śrubka (cynk). „Jest jednak też coś więcej – jak zauważyła Monika Nahlik – co powoduje, że związek tych wszystkich substancji to właśnie życie. Po wywiezieniu Claudii do szpitala zropaczony Chris wrzuca chemikalia do akwarium z wodą, ale ta niejednorodna mieszanina nie przywraca mu ukochanej” (M. Nahlik, *Archetypy, instynkty...*, dz. cyt., s. 270).

⁴⁸ Por. też „Ubóstwienie ciała oznacza – z punktu widzenia psychologii Junga – jego inflację, a więc regresję związanych z nim treści psychicznych do nieświadomości i skorelowaną z tym utratę przez świadomość zdolności do różnicowania tego, co psychiczne i tego, co materialne” (M. Piróg, *Symbolika coniunctio w lewym skrzydle tryptyku „Ogród rozkoszy ziemskich” Hieronima Boscha*, „Hermaion” 2013, nr 2, s. 104).

⁴⁹ Związana jest ona z osobistymi doświadczeniami Majewskiego (M. Lebecka, *Lech Majewski*, dz. cyt., s. 127).

uznać taką interpretację za zapowiedź materializmu i fascynacji przenikaniem się biologii z technologią nadchodzących epok⁵⁰? To niewątpliwie godny uwagi temat.

Powracając do zagadnień wskazanych na początku tych rozważań i poszukiwań „kodu człowieczeństwa” w twórczości Majewskiego, warto pamiętać, że każdorazowo odsyła to do odpowiedzi na dwa pytania. Pierwsze odnosi się do wymienienia słów-pojęć, które w „słowniku” tego reżysera dominują nad innymi. Może chodzić zarówno o ich status ilościowy (wielość powtórzeń określonego słowa), jak i jakościowy (waga sensu przypisywanego poszczególnym słowom, umożliwiającą zrozumienie myśli przewodniej reżysera). Takimi słowami-symbolami są m.in. tytułowe części kluczewego dla tych rozważań filmu: *ogród*, *rozkosz*, *ziemia*⁵¹, oraz wielokrotnie wskazywane przez bohaterów *wolność* i *śmierć*⁵². Drugie pytanie dotyczy już nie repertuaru słów-pojęć, z których składa się „język antropocentryzmu”, ale reguł ich łączenia. Na poziomie gramatyki będą nimi prawa rządzące częściami mowy, a także częściami zdania. Jest to widzenie szczegółowe, nie do końca przydatne, dlatego warto odwołać się do wskazania reguł obejmujących szeroko rozumiane systemy znakowe kultury, a związane z retoryką, a więc wskazać mechanizmy symetrii-harmonii (synteza) i rozpadu (analiza). Pierwsze zestawienie wymieniane jest wielokrotnie przez głównego bohatera-architekta, który mówi o symetrii w budowie związków chemicznych, ludzkiego DNA, czasu czy złotej proporcji: 1:1,6 (łac. *sectio aurea*)⁵³. Prawa symetrii pojawiają się też w wykładzie głównej bohaterki filmu Majewskiego, która opowiadała o różnicy wizji Dantego i Boscha tak:

Patrzmy na *Tysiącletnie królestwo*, w którego nadejście Bosch, będący milenarystą, wierzył; a ja myślę, że jest rok 2000, Dante wchodził do rajy 700 lat temu, a Bosch – 500

⁵⁰ Ewelina Twardoch-Raś przedstawiła autorską typologię sztuki biometrycznej, wskazując następujące sfery przenikania się sztuki i biologii: sztuka *versus* obrazy medyczne (np. rentgenografia, tomografia); sztuka *versus* sygnały pochodzące z ciała (*biosignal-driven art*); sztuka wobec monitoringu biologicznego (*self-tracking*); sztuka a identyfikacja biometryczna (E. Twardoch-Raś, *Sztuka biometryczna...*, dz. cyt., s. 21–24).

⁵¹ W tym miejscu warto przypomnieć, że film jest adaptacją powieści Majewskiego, która funkcjonuje pod innym tytułem: *Metafizyka*. Ta zmiana zachodzi nie przez przypadek. Może sugerować inne rozłożenie akcentów. Jacek Nowakowski dowodził, że jest to efekt wysunięcia na pierwszy plan innego aspektu życia: w powieści – spraw ostatecznych: śmierci i życia po niej, a w filmie – zmysłowego aspektu ludzkiej egzystencji (J. Nowakowski, *W stronę rajy...*, dz. cyt., s. 201). Por. też W. Bosing, *Hieronim Bosch. Między niebem i piekłem*, przeł. E. Wanat, Wydawnictwo Edipresse, Taschen, Köln 2000, s. 57.

⁵² Zob. też inne słowa-klucze, które stają się przedmiotem refleksji werbalnej lub oglądu bohaterów, a które każdorazowo skojarzone są z ideami-wartościami, tworząc ważny, bo uniwersalny język człowieczy. Do słownika bohaterów filmu *Ogród rozkoszy ziemskich*, w dużej mierze za pośrednictwem obrazu Boscha, należą: *jajko*, *jabłko*, *woda*, *sen*, *anioł*, *kamera* i *ciało*. Przykładowo, *jajko* to symbol idealności. Bosch nie pokazuje go jako produktu konsumpcji, ale jako przedmiot magiczny, który weryfikuje sprawność/zdolność do równowagi człowieka. Na jego obrazie (powtarza tę czynność też główny bohater) postać ćwiczy toczenie jajka z głowy po plecach w dół. Gwarancją przejścia testu jest złapanie go bez stłuczenia po tym ekwilibrystycznym ćwiczeniu. Drugie pojęcie, *jabłko*, stanowi symbol wiadomości i umiejętności rozróżnienia dobra od zła. W interpretacji bohaterki filmu Majewskiego zjedzone jabłko nie oznacza braku wtajemniczenia, ale uwolnienie od groźby kary, a więc wolność i zrównanie z Bogiem.

⁵³ Zob. m.in. P. Hemenway, *Divine Proportion: Phi In Art, Nature, and Science*, Sterling, New York 2005, s. 20–21.

i że raj Dantego był odległy, po drugiej stronie świata, na szczycie góry czyścicowej, a ziemski raj Boscha jest dany tu i teraz. Tobie i mnie. W alchemii wiecznej symbiozy kobiety i mężczyzny, w której obce substancje wymieniają się i stapiają, tak jak na obrazie odrodzonej ludzkości, gdzie głowa może być poziomką, liście ręką lub skrzydłem ptaka, w którym ludzie-rośliny i ludzie-zwierzęta ocierają się o siebie zmysłowo i czule. Panuje zapach słodki i ostry⁵⁴.

W ten sposób główna bohaterka werbalizuje ideę harmonijności świata i symbiozy (synteza) między wszystkimi organizmami na Ziemi. Zarówno pierwszy, jak i drugi termin odnoszą się do retorycznego mechanizmu *addycji* (dodania-połączenia) oraz *inwersji* (przestawienia-zamiany miejsc). Dopiero na drugim planie, choć stale obecne, funkcjonują w świecie materialnym mechanizmy *substytucji* (zamiany-wymiany), *transmutacji* (przetworzenia-zmiany formuły) czy *detrakcji* (odjęcia-zaniku), które skojarzone są z rozpadem (analiza) organizmów. Temu zagadnieniu więcej uwagi poświęcają bohaterowie w drugiej części filmu, gdy – z uwagi na zbliżającą się śmierć Claudii – zastanawiają się nad pośmiertnym rozpadem ciała ludzkiego na związki chemiczne, z których się ono składa. Ważna więc okazuje się perspektywa biologiczna i doskonalenie⁵⁵. W ten sposób kobieta staje się medium reprezentującym nie tylko sztukę czy naukę, ale też „artyzm życia”⁵⁶. Uczy mężczyznę innego widzenia świata, ludzi, siebie⁵⁷. Cykl się dokonuje, ogród życia i śmierci reżysera-bohatera i widzów materializuje się niejako na ekranie. To ślady istnienia „kodu człowieczeństwa” w dziele sztuki, szerszy horyzont poznawczy, większy dystans czasowy pozwalają jednak dostrzec, że „po ciele” nie zawsze zostaje jego obraz, gdyż cyfrowy wariant zapisu tego ostatniego zrównuje go często ze znaczącą „nieobecnością” (migające na ekranie piksele), dziurą wirtualną, niebytem. Jednocześnie jednak, od samego początku, filmowy „ogród myśli” Majewskiego jest iluzją, która oznacza wolność, podatność na transformację i odpowiedzialność za jej wszystkie warianty i możliwości. Możliwe, że to właśnie w tej konstatacji ukryta jest tajemnica „utraconego kodu”.

Zakończenie

[...] Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno;
lecz wtedy [ujrzymy] twarzą w twarz⁵⁸.

Hymn do miłości

Z jednej strony język natury w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* to „mowa” form abstrakcyjnych i umownych, ale dla znających kod w gruncie rzeczy prostych, jasnych i związłych. Tajemnica zapisana jest w genach. Ciało jest nośnikiem tego zapisu, tych danych, dlatego

⁵⁴ Fragment ścieżki dźwiękowej filmu Lecha Majewskiego, *Ogród rozkoszy ziemskich* (2003).

⁵⁵ Por. M. Nahlik, *Archetypy, instynkty...*, dz. cyt., s. 265–266.

⁵⁶ J. Nowakowski, *W stronę raję...*, dz. cyt., s. 209.

⁵⁷ Tamże, s. 210. Por. „Rzucony obraz raję na twarzy kobiety to rodzaj synekdochy”. Informacja dla widza, że bohater utożsamiał raję z kobietą (tamże, s. 213).

⁵⁸ *Pismo Święte Nowego Testamentu*, oprac. K. Romaniuk, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań–Warszawa 1984, s. 457 (1 Kor 13,12).

narodziny to początek procesu, w którym „nie ciało więzi duszę, ale dusza nie pozwala wrócić ciału do natury”⁵⁹. W interpretacji reżysera jest przede wszystkim inspiracją dla poszukiwania owego ładu i harmonii w świecie chaosu materii⁶⁰. Z drugiej strony Lech Majewski postrzega kino jako formę sztuki. Film to dla niego medium, poprzez które szuka on odpowiedzi na kluczowe pytania dotyczące sensu ludzkiego istnienia. W swoich dziełach usiłuje odbudować utracony niegdyś światopogląd, który porządkował i tłumaczył otaczający człowieka chaos. Jego artystyczny projekt polega, jak się wydaje, na przywróceniu widzom utraconego języka uniwersalnych symboli, dzięki którym moglibyśmy porozumiewać się i opisywać otaczający nas świat⁶¹. Dlatego zapewne w książce *Metafizyka* i filmie *Ogród rozkoszy ziemskich* padają słowa: „To zdziwiające, że obraz jest trwalszy od ciała. Ślad trwalszy od życia”⁶².

Podsumowując, głównym celem tych rozważań była odpowiedź na pytanie o status kodu szyfrującego najważniejsze informacje o kondycji ludzkiej na wybranym przykładzie dzieła sztuki filmowej. Biorąc pod uwagę wszystkie ustalenia, można uznać, że w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* Majewskiego są dostrzegalne dwa – antagonistyczne – spojrzenia. Pierwsze jest rodzajem intensyfikacji antropocentrycznej perspektywy. Drugie jego negacją, a więc odwołaniem się do posthumanizmu rozumianego jako „obszar partykularnych zjawisk i refleksji, które zachodziły zarówno przed humanizmem, jak i po ustanowieniu tej prymarnej przez wiele stuleci perspektywy rozważań nad statusem istoty ludzkiej i rozwojem ludzkości”⁶³. Jest to więc rozumienie opozycyjne wobec transhumanizmu jako „intensyfikacji humanizmu”⁶⁴. Status kondycji człowieka, niejasny w świecie ekranów, wirtualności, ujawnia się dopiero w świecie rzeczywistym, zdeterminowanym biologicznie.

Bibliografia

- Awdiejew Aleksy, *W poszukiwaniu sensu językowego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 3 (58), s. 12–28.
- Bińczyk Ewa, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Bogusławski Marcin, *Wariacje (post)humanistyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

⁵⁹ Słowa bohaterki filmu *Ogrodu rozkoszy ziemskich*.

⁶⁰ Przykładowo, Mirosław Piróg przypomniał, że obraz Boscha przedstawia stan dynamicznej równowagi. I dalej czytamy: „Przeciwieństwa pozostają w stanie dynamicznego napięcia, przed stwórcą stoi bowiem trudne zadanie, które może się nie powieść przy najmniejszym zachwianiu owej równowagi. Jest to zdanie rozdzielania i syntezy przeciwieństw, konieczne do właściwego przeprowadzenia procesu kreacji” (M. Piróg, *Symbolika coniunctio...*, dz. cyt., s. 100).

⁶¹ M. Nahlik, *Archetypy, instynkty...*, dz. cyt., s. 271.

⁶² L. Majewski, *Metafizyka*, dz. cyt., s. 10. Małgorzata Jakubowska dodatkowo przypomniała, że „O ile malarstwo Boscha można odczytywać w trybie czasu spełnionej przyszłości, o tyle film Majewskiego ukazuje spełnioną przeszłość – czas, który się dokonał. Chris kilkakrotnie przewija taśmę i powraca do momentu, gdy lekarz wychodzi z gabinetu, aby przekazać mu informację, że Claudia nie żyje” (M. Jakubowska, *Narracja transmedialna...*, dz. cyt.).

⁶³ E. Twardoch-Raś, *Sztuka biometryczna...*, dz. cyt., s. 44.

⁶⁴ Tamże, s. 44.

- Bosing Walter, *Hieronim Bosch. Między niebem i piekłem*, przeł. Ewa Wanat, Wydawnictwo Edipresse, Taschen, Köln 2000.
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.
- Ćwikła Paweł, *Ogród rozkoszy ziemskich, czyli problem Epifaniusza*, „Opcje” 2010, nr 2, s. 52–61.
- Domańska Ewa, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 9–21.
- Domańska Ewa, Olsen Bjørnar, *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2008.
- Fiedorczuk Julia, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015.
- Fraenger Wilhelm, *Hieronim Bosch*, przeł. Barbara Ostrowska, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1990.
- Hemenway Priya, *Divine Proportion: Phi In Art, Nature, and Science*, Sterling, New York 2005.
- Hopfinger Maryla, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.
- Jacobs Lynn F., *The Triptychs of Hieronymus Bosch*, „The Sixteenth Century Journal” 2000, t. 31, nr 4, s. 1009–1041.
- Kaźmierczak Marek, *Death in Venice: Remarks about Lech Majewski's film titled „The garden of earthly delights”*, „Images” 2008, t. 6, nr 11–12, s. 43–55.
- Kubies Grzegorz, *Fantazmat czy doświadczenie rzeczywistości pozahistorycznej? Studium obrazu „Wniebowzięcie zbawionych” Jheronimusa Boscha z Palazzo Ducale w Wenecji*, „Roczniki Humanistyczne” 2015, t. 63, z. 4, s. 5–37.
- Kurpiewski Lech, *Ogród ziemskich rozkoszy* (rec.), „Film” 2004, nr 3, s. 95.
- Latour Bruno, *Technologia jako utrwalone społeczeństwo*, przeł. Łukasz Afeltowicz, „Avant” 2013, nr 1, s. 17–48.
- Lebecka Magdalena, *Lech Majewski*, Wydawnictwo „Więź”, Warszawa 2010.
- Lebecka Magdalena, *Szklane usta* (rec.), „Kino” 2007, nr 4, s. 72.
- Majewski Lech, *Metafizyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Majewski Lech, *Oficjalne centrum świata*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998.
- Majewski Lech, *Okradanie śmierci*. Rozmowa z Grażyną Aratą, „Kino” 2004, nr 3, s. 25–26.
- Majewski Lech, *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce*, Wydawnictwo „Rebis”, Poznań 2017.
- Marzec Andrzej, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.
- Mizerkiewicz Tomasz, *Ucieczka sprzed telewizora*, „Nowe Książki” 2002, nr 10, s. 48.
- Mojżyn Norbert, *Rajski ogród jako topos szczęścia w chrześcijańskiej komunikacji kulturowej*, „Kultura – Media – Teologia” 2018, nr 34, s. 28–61.
- Muzeum antropocenu*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 1.
- Nahlik Monika, *Archetypy, instynkty, atawizmy i uczucia, czyli o metakomunikacji Lecha Majewskiego*, w: *Ciało i seksualność w polskim kinie*, red. Sebastian Jagielski, Agnieszka Morstin-Popławska, TAIWPN Universitas, Kraków 2009, s. 261–273.
- Nowakowski Jacek, *W stronę raj. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Olszewski Jan, *Żegnaj, ogrodzie*, „Kino” 2004, nr 3, s. 28.

- Piróg Mirosław, *Symbolika coniunctio w lewym skrzydle tryptyku „Ogród rozkoszy ziemskich” Hieronima Boscha*, „Hermaion” 2013, nr 2 (2013), s. 100–105.
- Read Herbert, *Sens sztuki*, przeł. Krystyna Tarnowska-Konarek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Sadowski Marek, *Miłość i śmierć w Wenecji*, „Rzeczpospolita” 10.03.2004, nr 59, s. A9.
- Silver Larry, *Hieronymus Bosch*, Abbeville Press, New York 2006.
- Skowronek Bogusław, *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2020.
- Sobolewski Tadeusz, *Bosch, Giordone – nasi starsi koledzy*. Rozmowa z Lechem Majewskim, „Gazeta Wyborcza” 12.03.2004, nr 61, s. 15.
- Sobolewski Tadeusz, *Wenecja na cyfrze*, „Gazeta Wyborcza” 12.03.2004, nr 61, s. 15.
- de Rynck Patrick, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, TAIWPN Universitas, Kraków 2004.
- Tabaszewska Justyna, *Realizm ekologiczny vs. polska literatura*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 156–165.
- Tabaszewska Justyna, *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 205–220.
- Twardoch-Raś Ewelina, *Sztuka biometryczna w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu. W stronę estetyki postafektywnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.
- Ubertowska Aleksandra, *Antropocen/strategie oporu. Geomorficzny projekt Renza Piano*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 22 (1–2), s. 83–96.
- Wolfe Cary, *Whats Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, London–Minneapolis 2010.
- Wysłouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Zawojski Piotr, *Stąd do świata i z powrotem. O drodze artystycznej Lecha Majewskiego*, „Opcje” 2011, nr 3, s. 50–54.
- Zawojski Piotr, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Netografia

- Gwóźdź Andrzej, *Od pigmentu do interfejsu. Kilka tropów w stronę estetyki designu*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2, s. 187–188, <http://kulturawspolczesna.pl/archiwum/1-22000/od-pigmentu-do-interfejsu-kilka-tropow-w-strone-estetyki-designu> [dostęp: 2022/06/06].
- Jakubowska Małgorzata, *Narracja transmedialna – obrazy malarskie a twórczość filmowa Lecha Majewskiego („Ogród rozkoszy ziemskich”)*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 2, <https://pleograf.pl/index.php/narracja-transmedialna-obrazy-malarskie-a-tworczosc-filmowa-lecha-majewskiego-ogrod-rozkoszy-ziemskich/> [dostęp: 2022/06/05].
- Majewski Lech, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=115648> [dostęp: 2022/06/05].
- Majewski Lech w polskiej prasie: <https://filmpolski.pl/rec/index.php/rec/165> [dostęp: 2022/06/05].
- Meza Ed., *Lech Majewski o „Dolinie Bogów”*, „Variety”, <https://variety.com/2019/film/festivals/camerimage-lech-majewski-valley-of-the-gods-josh-hartnett-keir-dullea-1203407095/>, opublikowano: 2019, [dostęp: 2022/06/05].

Podsiadło Magdalena, *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 3, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserok-filmowych/691> [dostęp: 2022/06/05].

The Garden of Earthly Delights – o ołtarzu na stronie Muzeum Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> [dostęp: 2022/06/05].

Zawojski Piotr, *A transmedia journey through the world of Lech Majewski's art*, „Internet via World Wide Web. CYBEREmpathy” 2012, nr 2, <https://kokazone.wixsite.com/cyberempathy/kopia-issue2> [dostęp: 2022/06/06].

Zawojski Piotr, *Poezja kamerą (za)pisana. Od „Wojaczka” do „Krwi Poety” (i „Szklanych ust”)*, <http://www.zawojski.com/category/film/>, opublikowano 2020, [dostęp: 2022/06/05].

Filmografia

Ogród rozkoszy ziemskich – film fabularny (Polska, Wielka Brytania, Włochy 2003), reż., scen. i zdjęcia: Lech Majewski.

Streszczenie

Tematem tekstu jest analiza „języka epoki człowieka” w tekstach kultury (film), ujmowanego zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i metaforycznym oraz jego reprezentacja na przykładzie m.in. *Ogródu rozkoszy ziemskich* (2003) Lecha Majewskiego (ur. 1953). Przedmiotem rozważań jest wskazanie synergii człowieka z jego otoczeniem nie tylko naturalnym, ale przede wszystkim kulturowym, związanym z artystycznymi – głównie wizualnymi – wytworami „epoki antropocenu”. Pozwoli to lepiej zrozumieć postawę autora *Doliny Bogów* (2019) wobec transformacji XXI w. Głównym celem rozważań jest odpowiedź na pytanie o status kodu (nie chodzi jednak o szczegółową analizę jego elementów) szyfrującego najważniejsze informacje „kondycji ludzkiej”, który został utrwalony w wybranych tekstach kultury, przede wszystkim filmie polskiego reżysera. Metodologia: antropologia kultury, elementy analizy i interpretacja filmoznawcza.

Looking for “The Code of Humanity”? Lech Majewski’s “Film Odyssey”

Abstract

This article analyzes what is called “Man’s epoch language” in the texts of culture (film), both literally and metaphorically. It examines the representation of this language in films such as *The Garden of Earthly Delights* (2003) by Lech Majewski (born 1953). The article considers the idea of synergy between man and his environment, not only in the natural environment but in the cultural environment, which contains artistic – primarily visual – products of the “Anthropocene epoch.” This examination will allow us to better understand the attitude of the director towards the transformation of the 21st century in the work *The Valley of the Gods* (2019). While it does not include a detailed analysis of all film elements, the article attempts to show how the code of the “human condition” is encrypted and preserved in cultural texts, specifically the films of the Polish director, Lech Majewski. Methodology: cultural anthropology, elements of film analysis and interpretation.

Słowa kluczowe: antropocentryzm, człowiek *versus* kultura i natura, Lech Majewski (ur. 1953), film *Ogród rozkoszy ziemskich* (2003)

Keywords: anthropocentrism, human *versus* culture and nature, Lech Majewski (born 1953), film *The Garden of Earthly Delights* (2003)

Iwona Grodź – doktor, literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog, psycholog sztuki i wieloletni dydaktyk akademicki (UAM Poznań, Warszawa). Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, teatrem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury, filmu, teatru, malarstwa i muzyki. Autorka m.in. książek: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008; *Jerzy Skolimowski, „Więź”*, Warszawa 2010; *Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005; *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015; *Between Dream and Reality*, Peter Lang, Berlin 2018, *Hasowski Appendix*, TAIWPN Universitas, Kraków 2020 i wielu innych publikacji naukowych.