

Małgorzata Jakubowska

Uniwersytet Łódzki

Obrazy hybrydowe w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* Lecha Majewskiego

1. Obraz hybrydowy

Pierwsze skojarzenie z terminem „obraz hybrydowy” przywodzi na myśl cyfrową technikę fotograficzną, w której nakładane są na siebie dwa różne wizerunki. Celem jest połączenie dwóch fotografii w jedną tak, aby zmieniały się one zależnie od kąta widzenia i odległości, z której patrzymy. Najczęściej fotograf jako warstwę nadrzędną wybiera obraz bogatszy w kolor i bardziej wyraziste kontury. Warstwę górną traktuje filtrem (na przykład wybierając rozmycie gaussowskie) albo ustawia procentowo krycie czy też dokonuje wyboru trybu mieszania obu warstw. W efekcie zaciera się różnica między jednym a drugim obrazem, a granice wizerunków stają się nieostre. Z nałożenia warstw fotograficznych tworzy się nowa jakość. Od artysty zależy, w jakim stopniu rodowód każdego z obrazów będzie czytelny. Wskazywanie na warstwową organizację wizualności i uzyskana w ten sposób transformacja nie tylko pozwala osiągnąć ciekawe efekty estetyczne, lecz także wydaje się zaproszeniem do swoistej semantycznej gry. Podobnie termin „hybrydyzacja”. W biologii definiuje naturalne bądź sztuczne skrzyżowanie dwóch gatunków lub odmian tego samego gatunku; stąd nazwa przeniknęła do heraldyki, w której hybryda jest złożeniem wizerunków różnych zwierząt: realnych bądź fantastycznych. W sztuce hybrydyzacja pozwala na łączenie elementów z odrębnych gatunków czy dziedzin artystycznych. Powszechnie kojarzona jest ze sztuką „nowych mediów” – tworzone przez artystów CD-ROM-y są mniej lub bardziej wyszukаныmi krzyżówkami obrazów (ruchomych i nieruchomych), dźwięków (szumu, głosu, muzyki) oraz tekstu (poezji, prozy). Hybrydyzacja dotyczy w tym ujęciu przede wszystkim struktury formalnej, ale przecież za sprawą Wolfganga Welscha pojęcie uruchamia także odwołania transkulturowe – przenikanie zarówno w układzie synchronicznym, jak i diachronicznym różnych kontekstów i treści kulturowych.

Hybrydyzacja, tak chętnie łączona ze sztuką mediów wykorzystujących najnowsze technologie, wydaje się istotną cechą także tradycyjnych sztuk. Czy słusznie zatem uważa się ją za najważniejszą cechę wyróżniającą sztukę

współczesną? Z pewnością podkreślanie hybrydyzacji – krzyżowanie różnych dziedzin, gatunków, warstw rzeczywistości czy czasowości – może być ważną strategią artystyczną, przejawiającą się w dziełach filmowych. Czy film jako taki nie jest hybrydą złożoną ze ścieżki wizualnej i audialnej? Czy reżyser podejmując się adaptacji literatury nie krzyżuje kodów słownych i obrazowych?

W filmie Lecha Majewskiego możemy odnaleźć dosłownie rozumianą technikę nakładania na siebie filmowych obrazów, ale oprócz filmowania obrazu na obrazie także szereg innych: obraz w obrazie, obraz o obrazie. Wydaje się, że w przypadku tego reżysera hybrydyzacja obrazu, celowe wskazywanie na jego niejednorodność i ontologiczną złożoność, może być rozumiana o wiele szerzej – jest sposobem poszukiwania metafizyki obrazu.

2. Między życiem a sztuką, między życiem a śmiercią

Zrealizowany w 2003 roku film *Ogród rozkoszy ziemskich* jest adaptacją powieści *Metafizyka*, napisanej przez Majewskiego w formie intymnej rozmowy-listu z ukochaną czy do ukochanej kobiety.

Co to znaczy, że ktoś istnieje? Czy to, że mogę widzieć go żywego, poruszającego się, rozmawiać z nim, dotknąć? Ciebie nie mogę dotknąć, chociaż dotykam tych kilku przedmiotów osobistych, w których odcisnęłaś ślad swojego ciała; pantofel z wyslizganą piętą, czarny stanik [...]. Twoja ulubiona sukienka, którą miałaś na ostatnim spacerze po Ilia de Pietro, nie obejmuje już ciała; leży przewieszona przez poręcz łóżka i prowokuje mnie. Kilkakrotnie ładowała w śmieciach, raz niosłem ją do Armii Zbawienia...⁴²

– rozpoczyna narrator swoje zwierzenia. Początkowo artysta nie planował ekranizacji tej powieści, jej napisanie wynikało z potrzeby osobistego przepracowania traumy śmierci bliskiej osoby. Imię powieściowej bohaterki, Bea, odсылa do tragicznie zmarłej narzeczonej artysty Beaty, która zginęła w wypadku samochodowym. Jednak nie tylko odniesienie autobiograficzne jest tutaj istotne, artysta podsuwa czytelnikowi także postać Beatrycze, która w *Boskiej Komedii* Dantego jest przewodniczką oprowadzającą bohatera po Raju.

Czas żałoby odcisnął piętno nie tylko na tym utworze. W sposób najbardziej bezpośredni nawiązywał do tragicznych wydarzeń z życia artysty *Wypadek* – instalacja i trwający osiemnaście dni happening w katowickim BWA oraz trzydziestominutowy filmowy zapis tego projektu. W monograficznej pracy Magdaleny Lebeckiej czytamy:

Przestrzeń galerii [...] zamieniono w mauzoleum. Znalazły się tam zmumifikowane, zabandażowane osobiste przedmioty zmarłej. Drugi wątek wystawy wiązał się z próbą odtworzenia chemicznego składu ludzkiego ciała. Woda wypełniająca akwariów, demonstrowane w szklanych gablotach precyzyjnie we właściwych proporcjach wyliczone ilości węgla, potasu, cynku, żelaza. Dalej – ogromny, przezroczysty prostopadłościan z powietrzem potrzebnym

⁴² Lech Majewski, *Metafizyka*, Kraków 2002, s. 5.

do oddychania przez siedem dni i kolejna cysterna o pojemności równej ilości krwi przepompowywanej przez serce w ciągu jednego dnia⁴³.

Co ciekawe, w *Metafizyce*, a później także w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* artysta powraca do koncepcji chemicznego składu ludzkiego ciała – bohater pod wpływem prośb kochanki kompletuje jej portret złożony z materiałów reprezentujących poszczególne pierwiastki. Po śmierci kobiety Chris miesza wcześniej zebrane składniki ludzkiego ciała w akwariu i wylewa je z okna do wody w weneckim kanale, dokonując tym samym symbolicznego pochówku.

Metafizyka opowiada o zatrzymywaniu na taśmie filmowej obecności ukochanej osoby, celebrowaniu pożegnania ze świadomością postępującej choroby i zbliżającej się śmierci. Nade wszystko jednak pokazuje, jak umieranie może stać się afirmacją życia. Z powieści Majewski przeniósł do filmu parę bohaterów oraz fabularną strukturę, eliminując jedynie poboczne wątki. Imiona głównych postaci (Bea i Luis) zostały zmienione. Reżyser zdecydował, by para kochanków nosiła imiona aktorów grających głównych role: Claudia i Chris (Claudine Spiteri i Chris Nightingale). Zabieg włączenia w opowieść bohaterów-aktorów z ich realnymi imionami służy zatarciu granicy między życiem i sztuką. I w tym sensie wyraża i potwierdza to, że te dziedziny najpełniej realizują się we wspólnym, hybrydycznym świecie. W filmie Majewskiego życie przegląda się w sztuce, a sztuka przegląda się w realnych, konkretnych doświadczeniach. Obraz hybrydyczny łączy idee, które przedstawiane są jako wykluczające się opozycje – właśnie ich zniesienie, zatrzymanie w jednym obrazie bądź filmie wydaje się najbardziej interesować reżysera.

2.1. Między filmowym a malarskim obrazem – hybrydyzacja medium

Lech Majewski, podobnie jak Peter Greenaway, podkreśla głęboki związek z malarstwem w wielu swoich realizacjach. Wystarczy wspomnieć *Angelusa* inspirowanego twórczością śląskich prymitywistów, janowskich malarzy – Erwina Sówki i Teofila Ociepki czy później zrealizowany *Młyn i krzyż* – fascynującą wędrowkę po Bruegłowskiej *Drodze na Kalwarię*. Za każdym razem relacja między medium filmowym a malarskim poddawana była odmiennej analizie, tak jakby artysta z premedytacją, konsekwentnie sprawdzał możliwości hybrydyzacji, która połączy obie artystyczne dziedziny w sposób harmonijny, zachowując ich specyfikę oraz rozwijając walory estetyczne i poznawcze we wzajemnych odniesieniach.

W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* najważniejszą rolę pełni obraz Hieronima Boscha o tym samym tytule⁴⁴. Inspiracje nie tylko dotyczą koncepcji wizualnej,

⁴³ Magdalena Lebecka, *Lech Majewski*, Warszawa 2010, s. 122.

⁴⁴ Tekst zawiera wiele wątków i spostrzeżeń wypracowanych wspólnie ze studentami podczas zajęć fakultatywnych dotyczących filmowej twórczości Lecha Majewskiego. Szczególne podziękowania kieruję do Anny Ćwiklik, Aleksandry Dulęby i Izabeli Szczygielskiej – ich analiza neoformalna stała się punktem wyjścia i najważniejszą inspiracją dla prezentowanego artykułu.

lecz także pełnią niezwykle ważną rolę fabularną, budują interpretację zarówno poczynąń pary bohaterów, jak i malarskiego dzieła rozpisanego analitycznie w filmowe kadry. W tradycyjnych odczytaniach tryptyk niderlandzkiego malarza traktuje się jako przedstawienie stworzenia świata i późniejszego wpływu grzechu na ludzkość⁴⁵. Centralna część obrazu w tej powierzchownej interpretacji ukazuje upadek człowieka i tryumf jego grzesznej natury. W tym odczytaniu ludzkość od razu po przejściu z Raju pierwotnego zanurza się w świecie grzechu i zła. Nadzy ludzie poświęcają czas uciechom cielesnym, co traktowano jako szerzącą się rozpustę i zło.

Lech Majewski poświęcił studiowaniu twórczości Boscha wiele lat, na jego wizji odcisnęły piętno późniejsze interpretacje, między innymi Anny Boczkowskiej, która w swych analizach dowodziła tezy całkowicie odmiennej: „W dziele tym wyrażona została idea doskonałości człowieka i otaczającej go przyrody, obdarzonych powtórnie łaską i wyzwolonych z ciężącego na nich grzechu”⁴⁶. W tym religijnym, ale jakże odmiennym ujęciu badaczka dowodzi, że malarz wykorzystując skodyfikowany system odniesień alegorycznych, astralnych i alchemicznych nie ukazuje grzeszników, ale tych „którzy są poświęceni w niepokalanym łonie świętej fontanny, rodzą się na nowo jako lud Boga”⁴⁷. Autorka podkreśla: „Gest mężczyzny, dotykającego łona kobiety stojącej w wodnistym wnętrzu Fontanny Życia-Eklezji-Luny jest gestem podkreślającym sakralną funkcję [...] odrodzenia i regeneracji. Zespolenie kobiety i mężczyzny w sferze ziemskiego raju odwzorowuje metafizyczną koniunkcję Adama-Chrystusa-Słońca z Ewą-Eklezją-Luną, przedstawioną na lewym skrzydle tryptyku.”⁴⁸. Warto zauważyć na marginesie, że symboliczna koniunkcja pełniła niezwykle istotną rolę w spekulacjach alchemicznych. Obraz połączenia się przeciwieństw w harmonijną, doskonałą, nie ulegającą dezintegracji całość to wizja uzyskania kamienia filozoficznego. Współcześnie wizualne łączenie skontrastowanych elementów traktujemy jako hybrydyzacje.

Zatem obraz Boscha – w kontekście całkowicie przeciwstawnych interpretacji – jawi się jako tekst kultury będący probierzem dla światopoglądu i odczytań jego odbiorców. Sam obraz można potraktować jako tekst hybrydyczny, nie chodzi tu jednak jedynie o przekorną retorykę. Dyskurs hybrydyczny zawiera przeciwstawne ideologie. W ten sposób możemy również spojrzeć na *Ogród rozkoszy ziemskich* Boscha: obraz złożony z powierzchni wpisanej w uproszczoną katechetyczną wymowę przestrzegającą przed upadkiem w grzech, ale także tekst zapraszający do odczytania symbolicznej głębi, w której cielesność jest drogą do zjednoczenia i szczęścia ludzi uwolnionych dzięki odkupieniu od poczucia winy i grzechu.

Po raz pierwszy Claudia zostaje przedstawiona widzowi podczas swojej prezentacji na temat obrazu Boscha. W trakcie swojego wykładu podkreśla,

⁴⁵ *Ogród rozkoszy ziemskich* – Hieronim Bosch, <http://www.magazynsztuki.pl/ogrod-rozkosz-ziemskich-hieronim-bosch/> [dostęp: 1.12.2013].

⁴⁶ Anna Boczkowska, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 12.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 122.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 145.

że między rajem a piekłem malarz nie namalował czyścica. W przeciwieństwie do Dantego zrezygnował z tej idei.

Nie zajął się pokutą, lecz wyzwoleniem. Nie kara, a nagrodą dla tych, którzy zamiast tkwić w mękach oczekiwania odkryli, że wstąpienie do raju jest możliwe i dane już tu na ziemi. Cierpiących w piekle własnej duszy wyzwolił w ziemskim ogrodzie rozkoszy i ustanowił ową utopię centralnym motywem tryptyku, zapelniając ją wszelkimi stworzeniami w erotyczno-tanecznym rozleniwieniu i rozmarzeniu i harmonii obcej zarówno walce, jak i samotności

– przekonuje jako znawczyny jego malarstwa.



Fot. 1. Screen (obraz_z_godziny_00_02_46_00010)

Bohaterka jest żywiołową i pełną pasji kobietą. Kompozycja kadru (fot. 1) uwypukla rolę sztuki w jej życiu. Na jej twarzy dzięki użyciu projektora wyświetlają się figury z malarskiego przedstawienia. Niczym żywy tatuaż na skórze poruszają się wraz z nią, gdy gestykułuje wskazując na poszczególne motywy. Hybrydyczny obraz łączy odmienne przestrzenie i inne czasy. Milenijny dyskurs zawarty w malarskim traktacie *Tysiącletniego królestwa* – taki podtytuł nosi arcydzieło Boscha – reżyser zestawia z filmową opowieścią, której akcja rozgrywa się w 2000 roku. Znaczącym elementem jest cień rzucany przez kobietę. Claudia zakrywa część obrazu, odsłania, wskazuje, powiększa te fragmenty, które dla niej są najważniejsze. Podobnie przebiega jej interpretacja – bohaterka decyduje, które figury i w jakiej kolejności analizuje, przez co staje się współautorką dzieła, jego integralną częścią. Cień rzucany przez ciało kobiety jest w filmie podkreślana wielokrotnie oznaką materialności, zapowiedzią śmierci, ale równie ważnym znakiem życia, które się broni, stawia opór, nie dając się całkowicie „przeświecić”.

Claudia stara się rozszyfrować ukryte w obrazie *Ogród rozkoszy ziemskich* wskazówki, w jej interpretacji Bosch głosi, że ludzie są wolni od zakazów

i nakazów, nie mają powodów, aby sobie czegoś odmawiać. Mogą czerpać radość z życia i oddawać się swobodzie seksualnej. Rozkosz nie jest bowiem skażona złem – staje się kwintesencją dostępnej ludziom duchowości, która jednoczy ich w miłosnych przeżyciach. Z perspektywy męskiego protagonisty Claudia staje się przewodniczką po świecie sztuki, jak i częścią ziemskiego raju, którego będzie mógł wspólnie z nią doświadczyć. Malarstwo niderlandzkiego mistrza motywuje Claudię do poszukiwania pełni życia. Marzy, aby zrealizować film o Boschach tak, aby stał się świadectwem jej dokonań i zapisem interpretacji, którą w nim stopniowo odkrywa. Ma być śladem, który chce po sobie zostawić. Kobieta zwraca się do Chrisa z prośbą o pomoc przy realizacji filmu. Chris zgadza się i bohaterowie jadą do Wenecji, gdzie rozpoczynają wspólne życie i realizację filmowego projektu.

Claudia jest humanistką o dużej wrażliwości i otwartości na świat. Żywiołowa, pełna emocji poszukuje duchowych pierwiastków w życiu. Chris zdaje się być jej przeciwieństwem. Introwertyczny, oszczędny w słowach reprezentuje racjonalizm, umysł ścisły skoncentrowany na tym, co materialne i konkretne. Ich związek jawi się jako koniunkcja przeciwieństw. Mężczyzna przeważnie trzyma kamerę i decyduje, co zostanie nagrane, ale pomysły i wszystkie inspiracje pochodzą od kobiety. Kamera służy do rejestracji z jednej strony zdarzeń, z drugiej – „żywych obrazów”, które komponują ze swoich ciał na wzór malarzskiego wyobrażenia Boscha. Claudia postanawia bowiem przenieść idee analizowanego obrazu do swojego życia, aby doświadczyć utopijnej wizji ziemskiego raju. Aranżowane sceny obrazu Majewski zestawia z fragmentami jej wykładu – niczym refren powraca on w całej kompozycji – w ten sposób wprowadzając analityczne komentarze dotyczące symboliki i ikonografii.



Fot. 2. Screen (obraz_z_godziny_00_19_14_00010)

Claudia pokazuje detal tryptyku – kochankowie zamknięci w muszli (fot. 2). Wyjaśnia ideę intymności – to, co dzieje się w środku zostaje między nimi, dla patrzącego z zewnątrz pozostanie tajemnicą. Dłoń przytrzymująca skorupę chroni ich prywatność przed ciekawskim okiem. Symbol muszli odsyła do Wenus, ukryci kochankowie to jej dzieci. Następnie widzimy Claudię i Chrisa, którzy próbują oddać tę sytuację chowając się w wielkiej walizce, zaraz po tym, jak przybywają do Wenecji (fot. 3).



Fot. 3. Screen (obraz_z_godziny_00_18_54_00009)

Motyw powraca, niczym refleks tamtej sceny, kiedy Chris próbuje sfil-mować Claudię w czasie rozmowy telefonicznej z zaniepokojoną o jej zdrowie matką. Kobieta wchodzi wtedy do szafy i zasłania się trzymając ręką drzwi.

Prowadzeni wskazówkami Boscha bohaterowie stopniowo oswiają się z własną nagością, a erotyczne zabawy, dramaturgia i choreografia aktów mi-łosnych swobodnie splata się z wiedzą o symbolach i ich możliwych odczy-taniach. Ich działania podporządkowane są rekonstruowanej wizji zarówno wtedy, gdy kąpią się w jednej z weneckich fontann traktując ją jak rajskie źródło młodości – sadzawkę Wenus czy też budując i wspólnie zamykając się w przezroczystej foliowej kuli naśladującej gigantycznego dmuchawca z Boschowskiego ogrodu. Filmowe aranżacje nie sprawiają wrażenia perwersyj-ności, ale budują intymną bliskość i swobodę ich kontaktów. Nie o transgre-sję bowiem chodzi, ale o radosną spontanizację, którą inspiruje malarskie przedstawienie.

W innym momencie wchodzimy z kamerą do łazienki i obserwujemy Chri-sa, który próbuje utrzymać jajko na głowie. Komentarzem do tego jest ujęcie, w którym Claudia mówi o znaczeniu balansowania jajkiem w symbolicznym uniwersum. Utrzymanie jajka na wygiętym łuku pleców u Boscha oznacza,

że człowiek zasłużył na zbawienie. Im lepiej więc wychodzi Chrisowi balansowanie jajkiem, tym bliżej jest raju. W *Metafizyce* znajdziemy opis tej sceny:

Kamera drży potrząsana wybuchami śmiechu. Filmujesz mnie w łazience, jak nagi, skulony, usiłuję przetoczyć kolejne jajo [...] Nakazałaś mi przejść przez próbę wyzwolenia z piekła, więc kupiłem w supermarkecie dwa tuziny jaj i właśnie ostatnie z nich ładuje w zimnej jajecznicy na białych kafelkach posadзки. [...] Podchodzisz i zaczynasz mnie pieścić. [...] Odstawiam kamerę, wciąż włączoną, na krawędź wanny. Kładziemy się na śliskiej posadzce i nacieramy żółtkami i białkiem. Nasze ruchy są tak harmonijne, jakbyśmy płynęli powłoczeni przezroczystą emulsją w brzuchu wieloryba. Kamera pokazuje fragmenty naszych ciał, błyszczące uda i pośladki. Ocierają się miarowo jak lśniąca ryby nagle wyciągnięte z wody. Przy dolnej krawędzi Ogrodu, na pierwszym planie, ręka głaszcze rybę odpoczywającą na łące. A ryby to myśli wydobyte z nieświadomości. Ujawnione pragnienia⁴⁹.

Jeśli zwrócimy uwagę na film jako adaptację powieści, to także ten aspekt hybrydyzacji – wzajemnego łączenia i przenikania wyobraźni wizualnej i werbalnej – zostanie ujawniony.

Hieronim Bosch wnikliwie analizuje „fizykarność świata”, podobnie czynią bohaterowie filmu Majewskiego. Claudia opowiada o człowieku głaszczącym rybę, zadaje pytanie o jej znaczenie, ale nie wyjawia go nam. Zamiast tego widzimy ją na targu, gdzie dotykając różnego rodzaju ryb i owoców morza wydaje się szukać odpowiedzi na swoje pytanie. Wizualne formy stały się w dziełach niderlandzkiego malarza przedmiotem bezpośredniej, biologicznej i fizjologicznej, interpretacji. „Bosch ukazuje żywą tkankę materii – pisze w swoim studium Boczkowska – jej podatność na proces rozkwitu i rozkładu, reakcji na światło i temperaturę, wilgoć i suszę; akcentuje organiczny związek pomiędzy procesami zachodzącymi w kosmosie”⁵⁰. Podobnie jak na obrazie malarzkim, także w filmie pojawiają się zestawienia różnych materii, kształtów i faktur: trawa, woda, ludzka skóra czy rybia łuska. Reżyser ukazuje dotyk różnego rodzaju materiałów, buduje wrażenie odmiennych doznań zmysłowych z nimi związanych. Bohaterowie przytulają i pieszczą swoje ciała, dotykają wzorzystych i połyskujących tkanin o różnej fakturze, zawijają w przezroczystej folii. Claudia mówi, że przez dotyk potrafi odczytać historię przedmiotu i jego właściciela – snuje fantazje na temat poprzednich właścicieli mieszkania. Po śmierci Claudii Chris dotyka jej rzeczy, zanurza twarz w sukni, gładzi pantofle, przywołując wspomnienie jej cielesności.

Film krytycznie odnosi się do władzy rozumu, szczególnie wtedy, gdy uzurpuje on sobie prawo do najważniejszego źródła poznania. Kobiecość ujawnia wagę zmysłowego, bezpośredniego doświadczenia. Film Majewskiego nie sprawia wrażenia akademickiego wykładu, *stricte* teoretyczna wiedza na temat obrazu Boscha pozostałaby naukowym, racjonalnym komentarzem, być może ciekawym, ale jedynie powierzchownym. Podjęta przez kobietę próba włączenia sztuki we wspólne przeżycie uzyskuje szczególną wartość. W podobny sposób postępuje narrator filmu. Gdy pokazuje *Małżeństwo Arnolfinich* Jana van Eycka

⁴⁹ L. Majewski, *op. cit.*, s. 64–65.

⁵⁰ A. Boczkowska, *op. cit.*, s. 12.

w londyńskiej galerii (*nota bene* bodaj najślynniejsze malarskie przedstawienie zawierające obraz w obrazie) i jedynie koncentruje się na wizerunku i wyjaśnieniu symboliki, medium filmowe zdaje się zawłaszczać malarskie reprezentacje. Gdy jednak narrator przenosi uniwersum *Ogrodu rozkoszy ziemskich* do mieszkania w Wenecji, koniunkcja między ruchomymi i nieruchomymi obrazami przyjmuje formułę dialogu, wspólnego łączy między malarskim a filmowym medium.

2.2. Struktura fabularna i wizualna filmu

Historia opowiadana przez Majewskiego dzieje się w dwóch miastach – Wenecji i Londynie. Kompozycja całego utworu ujęta jest w klamrę. Film rozpoczynają ujęcia mężczyzny skaczącego z mostów do wody, a następnie widzimy go oglądającego nagrania wideo w swoim mieszkaniu. W miarę upływu czasu poznajemy Chrisa, Claudię i ich historię. Będąc świadkami rozwoju ich znajomości, słyszymy jak Chris deklaruje, że jeśli Bóg zmniejszy liczbę ludzi na ziemi, to on skoczy z 27 mostów. Następnie tłumaczy Claudii znaczenie wypowiedzianych słów. Kiedy Claudia umiera, widz oglądając zakończenie, które powtarza motyw otwarcia kompozycji, rozumie już, kim jest skaczący mężczyzna i co oznacza jego zachowanie. Wydarzenia nie są jednak prezentowane widzowi w układzie chronologicznym. Chris w swoim londyńskim mieszkaniu odtwarza materiały filmowe zarejestrowane w Wenecji. Poszczególne sceny są dosyć krótkie, gwałtownie po sobie następują sprawiając pozorne wrażenie przypadkowego układu. Analiza sjużetu pozwala jednak dostrzec, że poszczególne sekwencje oscylują wokół konkretnego problemu, najczęściej puentowanego przez analizę motywów z obrazu Boscha. Brak chronologii, zmiany czasu i miejsca odsyłają do dwóch problemów: funkcjonowania ludzkiego mechanizmu pamięci i kwestii roli obrazu, jego fragmentarycznego i hybrydycznego charakteru wobec samego życia.

Zdjęcia przeważnie są kręcone kamerą z ręki. Ta metoda zapisu podkreśla spontaniczność filmowych postaci i jednocześnie potęguje wrażenie intymności. Chris i Claudia najczęściej są tylko we dwoje, nagrywają sami siebie. Reżyser oddał kamerę w ręce aktorów⁵¹. Dominująca jest perspektywa spojrzenia Chrisa, który od początku prezentowany jest jako ktoś, kto nie rozstaje się z kamerą. Film przybiera formę jego pamiętnika, w którym utrwalone zostały chwile spędzone z Claudią. Kamera z ręki niejednokrotnie demaskuje medium: widzimy ją w odbiciach w szybach, wystawowych oknach, w lustrach. Bohaterowie nakierowują kamerę na siebie, używają pilota, aby zastosować zoom w obiektywie. W chwilach intymnych zbliżeń jest zakrywana bądź odkładana na bok. Zabiegi te wzmagają wrażenie ich bardzo osobistego charakteru. Kamera z ręki, spontaniczne kadrowanie, zaskakujące kąty widzenia – wizualna forma przywodzi na myśl filmy z gatunku *home video*. Na filmie odciska się autotematyzm. Bohaterowie często ujawniają obecność kamery przez bezpośrednie spojrzenie w obiektyw, rozmowę o tym, że nagrywają swoją aktywność. Rejestrowanie filmu

⁵¹ Majewski podkreślał, że część zdjęć zrealizowali sami aktorzy, obecność ekipy filmowej starał się ograniczyć do minimum.

jest tematem łączącym wszystkie wątki i pretekstem do opowiedzenia i przedstawienia historii zawartej w fabule. Równie istotnym wątkiem jest hybrydyzacja obrazów – ich nakładanie, łączenie, wpisywanie w inny wizualny kontekst: historyczny, kulturowy, estetyczny; chociaż geneza nakładania na siebie warstw wizualnych zachowuje wrażenie naturalności, jest precyzyjnie zaplanowana.

2.3. Hybrydyczne obrazy – analiza neoformalna

Na zdjęciu (fot. 4) widzimy parę nagich bohaterów w czułych objęciach. Claudia jest wyprostowana, Chris stoi za nią. Kobieta jako pierwsza pojawia się nago, jej wizerunek i gest zasłaniania łona przywodzi na myśl *Narodziny Wenus* Botticellego. W pomieszczeniu, w którym się znajdują dominuje biel, która została przełamana brązem podłogi, krzesła, ram dwóch lusterek zawieszonych na ścianie i elementów odbijających się w lustrze. Sterylna biel pomieszczenia wprowadza poczucie klarowności, porządku. Uczucie harmonii podkreślone zostało kierunkami pionowymi. Czarna rama telewizyjnego ekranu ginie w przestrzeni ciemnego tła. Obraz wygląda niczym zamknięty w szklanej kuli lub w muszli. Fragment emitowany na ekranie ukazuje inną rzeczywistość, czas przeszły, do którego bohater ma dostęp jedynie dzięki zarejestrowanym taśmom. Umieszczenie kadru w kadrze podkreśla heterogeniczność zestawionych perspektyw czasowych, wpisuje w obraz obecność osoby, która ogląda to, co dzieje się na ekranie. Tą osobą jest Chris. Mężczyzna manipuluje zarejestrowanym materiałem filmowym. Bohater decyduje o tym, które ujęcia będą oglądane, sam je zatrzymuje, zmienia poszczególne kasety, cały czas przy tym zapisując swoje działania na taśmie filmowej.



Fot. 4. Screen (obraz_z_godziny_00_14_56_00002)

Na uwagę zasługuje także zmieniająca się ostrość obrazu, podkreślanie tekstury wizualnej płaszczyzny wynikającej z zastosowanego medium. Rejestrowanie już zarejestrowanego obrazu wydaje się oddalać bohatera od źródłowej obecności. Obraz w telewizorze jest zdecydowanie mniej ostry. Jeśli zmienia się kąt patrzenia narratora albo warunki oświetleniowe podczas zapisu były nieprawidłowe – obraz traci swoją czytelność.



Fot. 5. Screen (obraz_z_godziny_00_14_47_00001)

Zmiany ostrości, rozdzielczość fotograficzna, pikselizacja ujawniona na monitorze pojawiają się w filmie często i są sygnałem dla widza, że ogląda to samo, co Chris odtwarzający kasety na domowym wideo. Wizualna struktura obrazu demaskuje hybrydyczny charakter kadru (fot. 5). Chris z pasją rejestrujący świat wokół niego, miał wrażenie całkowitego panowania nad obrazem. „Mogę zatrzymać każdą klatkę, studiować ją, kontemplować i jest bardziej prawdziwa niż rzeczywistość” – mówił Claudii. Na naszych oczach materialny charakter obrazu ujawnia się, gdy dekomponowany strukturalnie obraz nie przypomina już Claudii. Jej wizerunek rozpada się na piksele, rozmywa w chaosie wizualnych, migających punktów bądź ginie w czerni źle doświetlonego materiału.

W kolejnym kadrze (fot. 6) widać podarte, czarno-białe zdjęcie Claudii, jego kawałki rozproszone są na szarym dywanie, który swoją strukturą także przypomina wyeksponowane ziarno w fotografii. Zdjęcie nie zostało podarte przez bohatera ze złością, ten akt nie był wynikiem frustracji. Palec Chrisa przesuwając poszczególne kawałki by połączyć je z powrotem. Gest odnosi się do roli detalu i części jako niezbędnego elementu studiowania całości. Claudia badała obraz Boscha kawałek po kawałku, skrupulatnie analizując poszczególne fragmenty, które trudno byłoby dostrzec, oglądając obraz w całości. Wymógł

to na niej charakter obrazu Boscha, który w malarskim przedstawieniu zawarł oszałamiającą liczbę i różnorodność zaskakujących, drobnych elementów i figur, czyniąc z tryptyku uniwersum, które wydaje się nie mieć końca.



Fot. 6. Screen (obraz_z_godziny_00_37_45_00003)



Fot. 7. Screen (obraz_z_godziny_00_42_32_00008)

Ozdobione tkaninami mieszkanie zmienia swój dotychczasowy sterylny charakter. Zwraca uwagę kolorystyka materiałów, która przypomina tę z obrazów Boscha, jednak reżyser nie ogranicza się jedynie do cytatów z twórczości

niderlandzkiego malarza. Równie chętnie nawiązuje do tradycji malarstwa renesansowego. Eksponuje różnorodność faktur, sposób ich układania się i to, jak wspaniale światło uwypukla ich walory, stając się kolejnym bohaterem wizualnym. Naga postać Claudii (fot. 7) nasuwa skojarzenia z malarskimi wizerunkami Wenus. Układ ciała wydaje się upozowany, a zarazem swobodny, spojrzenie łagodne i rozmarzone, a jednocześnie kusicielskie (Tycjan, *Wenus z Urbino*; Giorgione, *Śpiąca Wenus*). Nagość kobiety zostaje dodatkowo podkreślona białym bandażem wokół szyi – znakiem jej choroby.



Tycjan,
Wenus z Urbino,
ok. 1538



Giorgione,
Śpiąca Wenus,
ok. 1510

Kolejnym charakterystycznym elementem wprowadzającym hybrydyzację obrazu jest wykorzystanie luster, szyb, wystawowych okien i innych płaszczyzn odbijających wizerunki.

Kadr (fot. 8) nawiązuje do fragmentu obrazu *Piektło* Boscha. Claudia, analizując ten obraz, wspomina o upadku człowieczeństwa, o degradacji wartości. Pożar pochłania zniszczony świat. Bohaterowie odbijają się w witrynie. Kadr jest podzielony, sprawia wrażenie chaotycznego. Claudia stoi w części, gdzie widoczny jest telewizor, na monitorze prezentowana jest relacja z pożaru. Czerwień obrazu pochłania jej postać, wzbudza poczucie zagrożenia,

katastrofy. Claudia przypomina człowieka stojącego w drzwiach płonącego młyna na obrazie Boscha – obserwuje koniec świata i cywilizacji. Światło zdaje się przechodzić przez nią. Kadry z tego fragmentu nawiązują także do snu kobiety (w którym opowiada ona o świetle przenikającym przez nią). Przez istotę materialną, realną i żywą światło nie może przenikać. Sen staje się zatem zapowiedzią zbliżającej się śmierci bohaterki. Chris znajduje się w części kadru, w którym widzimy obraz z napisem „la fenice”, czyli feniks. Feniks jest symbolem odrodzenia z popiołu. Nasuwa to wniosek, że znajomość z Claudią była dla protagonisty odrodzeniem. Jej umieranie stało się procesem inicjacji w życie pełne afirmacji.



Fot. 8. Screen (obraz_z_godziny_01_20_37_00007)

3. Podsumowanie

Ogród rozkoszy ziemskich Majewskiego ujawnia dążenie reżysera do realizowania i analizowania obrazów heterogenicznych, hybrydyzacja obrazów urasta do rangi strategii, ale przecież obrazy te ujawniają swoją złożoną ontologiczną i estetyczną strukturę, funkcjonując w rzeczywistości, gdzie wciąż są przetwarzane, wielokrotnie wyświetlane i odtwarzane w odmiennych kontekstach. Wizualne znaki o różnej proveniencji współistnieją ze sobą w wielowymiarowej, gęsto utkanej przestrzeni symbolicznej i technicznej. Czasem nakładają się na siebie, przecinają, wzajemnie się oświetlając i dopowiadając, lub przeciwnie – wprowadzają chaos i odraczają rozwiązanie. Przypominają dziwnie splecione figury niczym postaci wymyślone przez Boscha. Majewski

zachęca do odczytywania i interpretowania ich wieloznacznej struktury. Każda interpretacja staje się kreacją, która także sztuczne i wirtualne obrazy zamienia w realne i autentyczne. Obraz w tym ujęciu nie jest ucieczką od świata, kopią, która oddala od rzeczywistości, ale medium, dzięki któremu bohaterowie filmu docierają do centrum własnego świata.

Fizyczna materialność nie oddaje tajemnicy indywidualnego istnienia, po śmierci „dezintegruje się w oczyszczającej chemii. W dolnej części drzewa. Wśród korzeni, które karmią nią liście”⁵². Ocalenie oferuje nie materia, ale obraz, który okazuje się trwalszy od ciała – ślad trwalszy od życia.

Bibliografia

- Boczkowska A., *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.
Lebecka M., *Lech Majewski*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2010.
Majewski L., *Metafizyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

⁵² L. Majewski, *op. cit.*, s. 10.