

Magdalena Mrowiec

**W OGRODZIE ZIEMSKICH ROZKOSZY**

Sztuka to przygoda ciała i znaków, twierdzi Julia Kristeva, przebywszy długą drogę od kostycznego strukturalizmu do psychoanalizy. A pamiętać należy, że według klucza psychoanalitycznego, artystami jesteśmy wszyscy – każdy z nas przecież śni, a marzenia nasze są pełne symboli, zagęszczeń, przemieszczeń. Także nasze życie w tym świetle jawi się jako pewna (nie)świadoma konstrukcja, gdzie istotne z punktu widzenia całości są nawet drobne lapsusy językowe czy ujrzany w przelocie obraz. Naszym tworzywem w tym konstruowaniu może być wszystko – rozmaicie inwestowane zasoby energii, znaczenia oferowane przez kulturę, codzienne czynności, wreszcie – nasze ciało. Dewizę życia kształtowanego na podobieństwo artefaktu, aż po najdrobniejsze szczegóły, wzięli sobie do serca bohaterowie „Ogrodu rozkoszy ziemskich” Lecha Majewskiego.

Reżyser, malarz, pisarz – Majewski (któremu niedawno prestiżowe Museum of Modern Art w Nowym Jorku jako pierwszemu Polakowi w historii zorganizowało retrospektywę) wystąpił tu w roli człowieka-orkiestry, jak w przypadku większości swoich projektów (wymieńmy choćby „Pokój saren”, „Angelusa” czy ostatnio zrealizowane „Szkłane usta”). Najpierw twórca napisał powieść pt. „Metafizyka”. Trudno jednak powiedzieć, że zrealizowany w 2004 roku obraz jest jej adaptacją – należałoby raczej stwierdzić, że jest jej właściwą konsekwencją: w książce bohater montuje film, w którego powstawaniu uczestniczy widz „Ogrodu rozkoszy ziemskich”.

To swoiste wejście widza w ciało filmu jest może najważniejszym w dziele chwytem, któremu wszystkie środki, z fabułą na czele, są podporządkowane. Tylko w nielicznych momentach kamerą włada tu obiektywny operator (którym jest, rzecz jasna, sam Majewski) – zostaje ona bowiem oddana bezpośrednio w ręce bohaterów, zwłaszcza Chrisa Nightingale’a, zawzięcie filmującego wszystko, z czym przyjdzie mu się zetknąć. Udział ekipy filmowej został zminimalizowany, aktorzy występują pod swymi własnymi imionami, większość ujęć Chris kręci „z ręki”. Zabiegi te sprawiają, że rzeczywiście wkraczamy w świat bohaterów, obserwowany – dosłownie – oczyma Chrisa i Claudii. Z chytrze ukrytego w kinowym krześle *voyeura*, podglądacza, widz przemienia się w gościa, zaproszonego otwarcie przez parę kochanków do ich intymnej rzeczywistości.

Również sami bohaterowie stają się gośćmi dwóch przestrzeni, odsłaniających przed nimi swe sekrety, robiących im w sobie miejsce. Jedną z nich to Wenecja – mokra, ciasna, pełna wąskich uliczek z powiewającym na sznurach praniem i wykonywanych od tysiąca lat w taki sam sposób gondoli, pozbawiona zgiełku samochodów i niepotrzebnego pośpiechu. Drugą jest przestrzeń obrazu Hieronimusa van Aken zwanego Boschem „Ogród Ziemskich Rozkoszy”, który – jak można by powtórzyć za poematem Miłosza o tym samym tytule – „był dla nich przygotowany, aby nad jego wody biegli i zanurzyli się w nich i rozpoznali siebie”.

Wspaniały tryptyk Boscha pt. „Tysiącletnie Królestwo”, zwłaszcza zaś jego część przedstawiająca ziemię, staje się dla Claudii i Chrisa równocześnie lustrem i matrycą. Młoda kobieta jest bowiem historykiem sztuki, piszącym doktorat na temat obrazu i jego ezoterycznej symboliki. Chris z kolei to zamieszkały w świecie pitagorejskiej harmonii matematyki inżynier, konstruktor okrętów, wycofany i nieśmiały – po rozwodzie jego jedynym towarzyszem staje się komputer, który umożliwia mu obliczanie abstrakcyjnych modeli. Claudia (w powieści nosząca imię Bea, co jest skróconą formą

Beatrycze) staje się przewodniczką Chrisa, oprowadzając go po nawet najlepiej ukrytych zakamarkach „Ogrodu Ziemskich Rozkoszy”.

Wokół obrazu Boscha narosło wiele nieporozumień interpretacyjnych. Znajdujące się między wyobrazeniami Raju i Piekła malowidło, przedstawiające nagie, pogrążone w zmysłowych przyjemnościach „Adamowe dzieci”, odczytywano najczęściej jako satyrę na lubieżników, obraz nieodkupionego życia doczesnego, gwałtowne potępienie ciała. Tryptyk porównywano ze słynnym „Wozem siana”, w którym groteskowe diabły wiodą w piekielny ogień ogłupiałych z żądzy szybkiego zysku chciwców. A jednak – jak wskazuje Wilhelm Fraegner, jeden z najwnikliwszych interpretatorów twórczości mistrza z Hertogenboschu, a za nim zapewne Claudia – potomkowie Adama z „Ogrodu...” nie gonią za dobrami doczesnymi, na co wskazuje jednoznacznie ich nagość. Co więcej, krajobraz sfery ziemskiej jest dokładnym przedłużeniem krajobrazu z „Raju”, natomiast piekło (w którym nikt nie torturuje rzekomych lubieżników, lecz raczej namiętnych graczy i muzyków, rozpiętych na strunach harfy) odcina się wyraźnie od obu ogrodów (rajskiego i ziemskiego) jako jałowa, mroczna pustynia. Natomiast w „Wozie z sianem” piekło jest kontynuacją ziemi (dyszel wozu wręcz dotyka inferna), a ofiary męczone są za grzechy, którym oddawały się za życia. Głównym przesłaniem „Tysiącletniego Królestwa” jest prawda – nie do końca zgodna z doktryną kościelną, natomiast idealnie zbieżna z nauczaniem sekty adamitów, z którą prawdopodobnie związany był Bosch – że Raj można osiągnąć na ziemi.

To Nietzscheańskie w swej istocie przesłanie (wszak Fryderyk Nietzsche mówił, że nasza ziemską egzystencją to jedyna dostępna nam wieczność, którą trzeba do dna wykorzystać, nie czekając następnej) próbuje realizować Claudia. Prowadzi ona Chrisa w głąb obrazu Boscha, urzeczywistniając w wynajętym weneckim mieszkaniu fragmenty z jego tryptyku. Nie jest to jednak kopiowanie mechaniczne, wyłącznie formalne – bohaterowie starają się dosłownie **wcielić** zakodowane idee malarza w życie. Rozpoczyna się więc alchemiczna przemiana, *magnum opus* – jedyne, jakie nam dano, wielkie dzieło, które można uczynić z życia.

Stan pierwotny w procesie alchemicznym to tak zwana *materia prima* lub inaczej sublunarna, ciemna, zgniła, wilgotna – utożsamiana z czarnym słońcem, *sol niger*, widocznym w środkowej części obrazu (ciemny dysk pod fontanną). W filmie tą sferą podksiężycową jest właśnie mokra, pełna płynących łodzi (emblemata Luny) Wenecja. Ale jest nią także ciało, zwłaszcza ciało Claudii, determinowane przez humor flegmy, w sieci kosmicznych korespondencji przynależny Księżycowi – kobieta choruje przecież na gardło, a choroba zabrała jej możliwość śpiewu. Taka materia – oddana postępującemu rozkładowi, ciemna, krucha – przede wszystkim łaknie. Pragnie zmiany, pragnie oczyszczenia, pragnie pełni. Urzeczywistnienie tego pragnienia może jej umożliwić jedynie ktoś w pełni świadomy sekretów materii, szanujący ją – jak Bosch, Dürer czy da Vinci, o których Claudia mówi, że być może spotkali się we trójkę w Wenecji w roku 1504. Mogą się pokusić o to także ci, którzy potrafią iść śladami Dawnych Mistrzów oraz umieją odczytać ich spisane obrazkowym piśmem nauki.

Wchodzi więc na wokandę „materia pierwsza” – ciało. Po co jednak uciekać się do nauk renesansowych malarzy? Przecież ciało pełna jest nasza współczesna kultura – ciała atakują nas zewsząd, powielane obrazem cyfrowym, napastliwe, widoczne. A jednak, jak mówi Jolanta Brach-Czajna, dzisiejszy świat wcale ciała nie lubi. To, co nas atakuje z billboardów i okładek pism, to przecież wcale nie ciało – to jedynie jego fantomy, sztuczne, zneutralizowane, nieprawdziwe. Wcale nie lubimy także, by ciała były dużo – chcemy ująć je w ramy, zdyscyplinować, kontrolować i przede wszystkim – zmniejszyć, odchudzić, wykarzcować z wszelkich niedoskonałości i indywidualnych znamion. Mamy ciała przyszyte i ujęte w cugle ścisłego kanonu – brak nam natomiast **ciała doświadczającego**, które według Brach-Czajny potrafi odnaleźć jedynie przestrzeń sztuki.

I takie ciało właśnie przedstawia nam w swoim filmie Majewski, a raczej sprawiedliwiej byłoby powiedzieć, że użyczają nam go bohaterowie: Chris Nightingale i Claudine Spiteri. Dzieło Boscha jest im przewodnikiem w tej transmutacji, gdy z ciała nieobecnego, przykrytego strojem, ściągniętego zakazami i odwieczną w naszej kulturze negatywną waloryzacją – rodzi się ciało doświadczające, otwarte, gotowe na transgresje i prawdziwe dotknięcie innego. Wcale nie „ładne”, „estetyczne” ani przycięte jak wypucowane ciała gwiazd filmowych, ale ciało piękne w swej nagości i prawdzie. Ciało, które doświadcza pełni erotycznego kontaktu z drugim w szklanej kuli, uosabiającej świat. Ciało żywiące się mocą matki ziemi – owocami, wielkimi jak głowy truskawkami, poziomkami i winogronami Boscha, spożywanymi w samym środku miłosnej uczyty. Ciało starające się osiągnąć harmonię ze światem – symbolem czego jest widoczna na obrazie w dwóch wariantach, udanym i nieudanym, próba balansowania jajkiem (symbolem kosmosu) na głowie. Chris ćwiczy tę sztuczkę w łaźnicy, pławiąc się następnie w omlecie z rozbitych światów.

Na ekranie widzimy ciało, które umie zmierzyć się ze swoją zwierzęcością, a nawet potrafi uczynić ją świętą. Ciało dotykające ryby – a ryby, jak mówi Majewski, to przecież pragnienia, które wyszły na

powierzchnię głębin podświadomości. Ciało, które nie boi się transgresji – widzimy po skupionej, spokojnej twarzy Claudii, ile kosztuje ją trzymanie na piersi obrzydliwej, egzotycznej ropuchy, gdy naśladuje kobietę umieszczoną w „Piekło” tryptyku Boscha.

Wreszcie ciało dowiadujące się prawdy o sobie. Piękna jest scena, gdy Claudia chce zobaczyć, z czego naprawdę składa się jej ciało, czyli co – wedle słów Leonarda da Vinci – uwolni uciekająca w momencie śmierci dusza. Ze ścisłością, ale i czułością anatoma, Chris przygotowuje więc miniwystawę: trzydzieści osiem litrów wody w akwarium, dwanaście kilo węgla, trzy kilo saletry amonowej (to azot), kilka opakowań szkolnej kredy, trochę soli, trzy małe żelazne gwoździe i spinacz („dwie dziesiąte grama miedzi nadającej kolor skórze”). Oto człowiek. Świadomy siebie i swych ograniczeń, cierpiący, tęskniący za stanem pełni. Pozostawiony w nierozstrzygalnej samotności, żyjemy bowiem w czasach, mówi Claudia, gdy Boga zastąpił banał. Zostanie po nas akwarium z brudną wodą, którą Chris wylewa do weneckiego kanału. Być może napoi ona jesiony, z jakich Nedis stworzy kolejną niepowtarzalną gondolę. I zostanie umazana krwią kamera.

I jeszcze kilka odszyfrowanych symboli z obrazu Boscha, nie do końca jednak odczytanych, gdyż każdy powinien wciążyć od nowa interpretować je dla siebie, własnym ciałem, we wnętrzu własnego jaja. Pytanie, czy transmutacja dokonała się, czy ciemna materia zajaśniała złotym blaskiem, pozostaje zawieszona. Z pewnością jednak film Majewskiego daje nam dostęp do pewnego *magnum opus* – przed nami otwiera się bowiem nowy „Ogród Ziemskich Rozkoszy”: nie tylko ten Boschowy, ale także nasz własny, intymny, w którym będziemy potrafili być odważnie nadzy.

**„Ogród rozkoszy ziemskich” („The Garden of Earthly Delights”). Reż. Lech Majewski. Scen. Lech Majewski. Obsada: Claudine Spiteri, Chris Nightingale. Gatunek: dramat. Polska / Wielka Brytania / Włochy 2004, 103 min.**

---