

## Lech Majewski, metafizyka i Bosch

ABSTRACT. Seweryna Wystouch, *Lech Majewski, metafizyka i Bosch* [Lech Majewski, Metaphysics and Bosch]. „Przestrzenie Teorii” 38. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 41–58. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2022.38.3>

The subject of the analysis is the problem of metaphysics in Lech Majewski's novel *Metafizyka* [*Metaphysics*] (2002) and in the author's film adaptation entitled *Ogród rozkoszy ziemskich* [*The Garden of Earthly Delights*] (2004). In the novel, metaphysical sensations are conveyed through discourse: 1) the reflections of the rationalist protagonist who undergoes a crisis of worldview following the death of his partner, and 2) in interpretations of the mysterious triptych by Hieronymus Bosch, showing an unreal world: an earthly paradise which the characters attempt to emulate by repeating scenes from the painting. In the film, Majewski aban metaphysical discourse in favour of exposing *The Garden of Earthly Delights* and showing elaborate psychological portraits of his characters, especially the heroine who is fascinated by Bosch. Therefore, despite having the same plot, the novel and the film are two separate, autonomous works.

KEYWORDS: Lech Majewski, metaphysics, Hieronymus Bosch, intersemiotic translation

Lech Majewski (ur. w roku 1953), poeta, powieściopisarz, wystawiający na całym świecie performer, reżyser teatralny, filmowy i operowy, w Polsce znany jest głównie ze swej różnorodnej twórczości filmowej. Sukces kinowy odniosły: biograficzny *WOJA CZEK* (1999) i historia „grupy janowskiej” – śląskich malarzy okultystów, przedstawiona z przymrużeniem oka w *Angelusie* (2000). W ostatnich latach głośne stały się jego filmy o sztuce starych mistrzów: Hieronima Boscha (*Ogród rozkoszy ziemskich*, 2004) i Pietera Bruegla (*Młyn i krzyż*, 2011). Mimo różnaitości tematów, wątków i form artystycznej wypowiedzi twórczość Majewskiego jest dobrze opracowana. Magdalena Lebecka na podstawie rozmów i wywiadów ustaliła wiele nieznanych szczegółów biograficznych<sup>1</sup>, a Jacek Nowakowski obszernie i kompetentnie zanalizował jego dzieła z lat 1978–2011 w monografii *W stronę raj. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego* (2012)<sup>2</sup>. Jednakże osobnego rozwinięcia nie zyskał dotąd problem metafizyki w utworach artysty – zarówno literackich, jak i filmowych. On sam na pytanie, czy uważa się za twórcę kina metafizycznego, odpowiedział wymijająco, a o swoich poszukiwaniach w sferze duchowości mówił tak:

<sup>1</sup> M. Lebecka, *Lech Majewski*, Warszawa 2010.

<sup>2</sup> J. Nowakowski, *W stronę raj. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Poznań 2012.

Nie szukam herezji, tylko stanu łaski. Podobnie jak Schelling wierzę, że taki stan może dać sztuka, a jednocześnie trudno dziś o niego w sztuce, bo wzięła się za bicie, szokowanie, rozpruwanie. [...] Wstrząsów i szoków mamy dość. Zwłaszcza gdy ten szok – inaczej niż w dawnej sztuce – nie jest umieszczony na żadnej prowadzącej ku transcendencji osi, gdy służy tylko samemu sobie. Sztuka nie może się oczywiście pozbyć koszmaru [...], pytam jednak, jaką przedstawia oś świata – czy ona tam w ogóle jest<sup>3</sup>.

Wiara w sztukę, która powinna prowadzić do transcendencji, to *credo* Lecha Majewskiego. Wyjaśniał, że zainteresował się malarstwem niderlandzkim, ponieważ było „okiem na świat”. Ale na świat inny, irracjonalny. Prowadzili do niego starzy mistrzowie, posługujący się językiem symboli, które dotyczą wszystkich dziedzin życia, a których dziś nie umiemy odczytać. Widzimy tylko kunszt rzemiosła, ślizgając się po powierzchni obrazu<sup>4</sup>. Waga, jaką Majewski, krytykując sztukę współczesną, przywiązuje do przekraczania granic tego, co realne, i poszukiwania transcendencji, sprawia, że pytania o kwestię metafizyki w jego utworach są jak najbardziej zasadne.

Jak zatem przedstawia się problem metafizyki w powieści zatytułowanej *Metafizyka* z 2002 roku, sfilmowanej w 2004 roku pod zmienionym tytułem *Ogród rozkoszy ziemskich?* Film stanowi od początku do końca autorskie dzieło Majewskiego, który jest twórcą wszechstronnym: autorem nie tylko powieści, lecz także scenariusza filmowego i muzyki, operatorem filmowym, a przede wszystkim reżyserem. Wprawdzie nie planował ekranizacji i uważa obie realizacje za równoległe oraz suwerenne<sup>5</sup>, ale identyczna fabuła sprawia, że krytycy je utożsamiają<sup>6</sup>. Czy słusznie? Jak tytułowa metafizyka została przedstawiona w powieści, a jak w filmie? Czy zmiana tytułu adaptacji jest tylko chwytem komercyjnym, czy czymś więcej?

O problemach metafizyczności w sztuce pisał kompetentnie Władysław Stróżewski<sup>7</sup> i jego rozważania będą tu punktem wyjścia. Stróżewski w pojęciu metafizyki akcentuje trzy kategorie. Są to: byt, czy w nowszych pracach **doświadczenie bytu**, które musi dotyczyć „filozofii pierwszej”, czyli praw dla człowieka **fundamentalnych**, oraz wyjście poza to, co re-

---

<sup>3</sup> *Czekam na łaskę*. Z Lechem Majewskim rozmawia Jakub Majmurek, „Gazeta Wyborcza”. Magazyn z 3.10.2020, s. 39.

<sup>4</sup> L. Majewski, *Ukryty język symboli w sztuce*, <https://www.google.com/search?q=lech+majewski+wykład+26.X.2016> (dostęp: 30.06.2022); *idem*, *Ukryty język symboli*, Poznań 2020, s. 6–7.

<sup>5</sup> M. Lebecka, *op. cit.*, s. 127.

<sup>6</sup> M. Lebecka omawia film łącznie z powieścią, a ponieważ imiona bohaterów zostały w filmie zmienione, używa imion podwójnych (Bea-Claudia, Luis-Chris). *Ibidem*, s. 128 i n.

<sup>7</sup> W. Stróżewski, *O metafizyczności w sztuce*, [w:] *idem*, *Wokół piękna*, Kraków 2002.

alne – **transcendencja**. Doświadczenie metafizyczne prowadzi bowiem ku czemuś, co jest całkowicie inne i pozwala przekroczyć granice poznania racjonalnego. To, co realne, przemienia się w irracjonalne, to, co zmysłowe – w duchowe, a to, co ziemskie – w pozaziemskie. W wyniku procesu transcendencji byt przeistacza się w nicość, życie – w śmierć. Przekraczanie granic racjonalnego to najciekawsze i najtrudniejsze zadanie dla literatury. Transcendencja wiąże się bowiem z tajemnicą istnienia i żeby była dla czytelnika przekonująca, wymaga szczególnych środków wyrazu. Zapytajmy więc, jak tytułowa metafizyka została przedstawiona w powieści Lecha Majewskiego.

## Metafizyka w *Metafizyce*

W powieści dwa wątki wprowadzają doznania metafizyczne i dostarczają bohaterowi przeżyć pozwalających mówić o transcendencji: przede wszystkim choroba partnerki, prowokująca do rozważań na temat śmierci i prowadząca do załamania racjonalistycznego światopoglądu, a także malarstwo Hieronima Boscha.

Fabula utworu przedstawia ośmiomiesięczny romans Luisa Maltena, inżyniera okrętowego, z Beą (Beatrycze) Cossan, absolwentką historii sztuki, zafascynowaną tryptykiem Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich*. Romans toczy się w atmosferze zagrożenia postępującą chorobą nowotworową Bei i ma tragiczny finał – zostaje przerwany przez jej śmierć. Całą historię opowiada bohater, który nie może pogodzić się ze stratą, a jego wspomnienia mają charakter medytacji skierowanej do zmarłej<sup>8</sup>. Przedstawiona w utworze sytuacja skłania do rozważań o sprawach fundamentalnych, a problem wyostreza akcentowana przez narratora różnica światopoglądów jego i partnerki. On sam określa się jako pitagorejczyk<sup>9</sup>:

Matematyka. Geometria. Muzyka. Piękno. Dzieje nauki i muzyki rozpoczynają się w tym samym punkcie ukrytym w cieniu Pitagorasa, dla którego muzyka była liczbą wyrażoną dźwiękiem – symfonią matematyki. Sekret języka proporcji, który studiowałem po nocach, spełniał tu podstawową rolę. Ale czemu? Kto go zaprojekt-

---

<sup>8</sup> Narracja jest skierowana do drugiej osoby, dlatego M. Lebecka pisała o formie listu, co według mnie nie jest trafne, ponieważ brak tu jakichkolwiek innych wyróżników formy epistolarnej.

<sup>9</sup> Według bohatera „pitagorejczyk” to miłośnik matematyki, który traktuje liczbę jako zasadę bytu i podstawę harmonii świata. Bohater nie bierze pod uwagę wierzeń i obrzędów starożytnych pitagorejczyków (zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1968, s. 59–66).



Tryptyk Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich*





tował? Jaki Bóg podyktował go Naturze? I co w naszym mózgu odczytuje jego tajny kod tak, że patrzymy i słuchamy oniemiały? (s. 59)<sup>10</sup>.

Dla ciebie tajemnica była wyzwaniem, posiadała swój język, a powolne jej odcyfrowywanie stanowiło źródło trudnej do wytłumaczenia rozkoszy. Bosch fascynował cię, bo zawarł w zaledwie kilkunastu obrazach wielki leksykon owego języka. Czym dla ciebie był jego trudny, nieuchwytny i zagmatwany język symboli, tym dla mnie były prawa fizyki, a jeszcze bardziej wzory matematyczne – światem. Ty wierzyłaś, że Bosch stworzył mistyczny kod umożliwiający wtajemniczonym przebywanie w raju na Ziemi, i złamaniu tego kodu zdecydowałaś się poświęcić resztę życia, ja byłem (i wciąż jestem) przekonany, że Natura ukryła ów kod w prawach matematyki. [...] Matematyka zaś to świat ducha, wyprawa w Kosmos, w Nieskończoność, do granic jaźni (s. 61–62).

On – racjonalista deklarujący niewiarę w zmysły (niewiarę – jak twierdzi – „potwierdzoną pismami filozofów od Platona do Kartezjusza”; s. 129) i ona – wierząca w to, co irracjonalne, w tajemny szyfr zawarty w dziele sztuki. Oboje usiłują zgłębić tajemnicę istnienia. On – intelektualnie, tropem św. Tomasza z Akwinu analizuje rzeczywistość i zakłada, że pierwszą przyczyną bytu jest Bóg, ona – reaguje emocjonalnie i sensualnie. Stara się percypować świat wszystkim zmysłami, mówi o magii dotyku, wzoruje się na zachowaniach postaci z obrazu Boscha i zadaje fundamentalne pytania na temat ciała, duszy i śmierci. Urządza sobie nawet „prywatne muzeum śmierci”, a w nim rzędem ustawia „swoją portret”, czyli pierwiastki, z których składa się ludzkie ciało (w odpowiednich proporcjach): wodę, węgiel, wapń, żelazo, miedź, cynk... Oboje zmagają się z problemami natury metafizycznej, wobec których *ratio* ponosi klęskę. Śmierć ukochanej, mimo że spodziewana, jest dla bohatera szokiem:

To, że nie było ciebie, stanowiło wystarczające zło, ale to, że zmarł również mój Bóg, było nie do zniesienia. Cała moja wiara, niemal fizyczna pewność jego istnienia (świat jest zbyt złożony, by On mógł nie istnieć), legła w gruzach. Rozsypała się w pył, spalona piorunem twojej niezrozumiałej śmierci. Boga nie było, byłem ja i to ja, gdy modliłem się w kościele i w szpitalu, słyszałem swój drżący głos. Modliłem się zatem nie do Boga, lecz do siebie.

Zrozumiałem, że każdy modli się do siebie, do swojej idei absolutu [...] (s. 139).

Kryzys światopoglądowy – zachwianie wiary w Boga i porządek świata – łączy się z kryzysem poznawczym. Ostatecznie bohater rezygnuje z (drugiego już) tematu pracy doktorskiej, dotyczącego weneckich gondoli, które okazały się tak zindywidualizowane, jak linie papilarne, i których nie udało

---

<sup>10</sup> Wszystkie cytaty z wydania: L. Majewski, *Metafizyka. Powieść*, Kraków 2002. Por. s. 13.

się bohaterowi „uśrednić” i opisać w języku matematyki. W związku z tym dochodzi on do następującego wniosku:

[...] ty i ja mówiliśmy tym samym językiem – językiem symboli. Ty alchemicznych, religijnych i mitologicznych, ja matematyczno-fizyczno-biologicznych. Twoim duchom odpowiadały moje. Latającym rybom Boscha odpowiadała grawitacja Einsteina zaginająca przestrzeń. Mniej ściśle czy bardziej, symbole te wymagały zawieszenia zdrowego rozsądku, by odkryć głębszy, bliższy prawdzie porządek rzeczy, gdyż wszystko łączyło się zagadkowo (s. 95).

Pod wpływem bolesnych przeżyć bohater zadaje sobie pytania:

Co znaczy, że ktoś istnieje? Czy tylko to, że mogę widzieć go żywego, poruszającego się, rozmawiać z nim, dotknąć? (s. 5).

Czym jest śmierć? Rozpadem materii? Zniszczeniem świadomości „ja”? Czy też separacją, zniknięciem z pola widzenia i czucia (s. 8).

Śmierć zatem jest krańcem potencji? Wejście na jedną z możliwych ścieżek życia zostaje zamurowane i poświęcone notarialnym aktem zgonu? Przecież tyle innych potencji kłębi się wokół, tyle osób, które mogą być bliskie, które możemy kochać i nawet nie wiemy, że są na tej ulicy, w tym domu, tuż za ścianą (s. 8–9).

Jak tam jest, po drugiej stronie? Czy w ogóle istnieje? A jeżeli tak, to czy jest w niej miejsce dla istnienia wyzbytego ciała, zmysłów i mózgu, który myśli o sobie? Czym się zatem jest? Światłem? Czy zachowuje się odrębność, czy znika w oceanie innych światła? (s. 137–138).

Tak sformułowane pytania dotyczą problemów fundamentalnych, wykraczających poza poznanie racjonalne, zarówno z zakresu ontologii, jak i epistemologii. Odnoszą się do kwestii bytu, egzystencji przerwanej przez śmierć oraz poznania tego, co transcendentne, co znajduje się poza granicą życia. Bohater chce potwierdzić istnienie i status „drugiej strony”, a to nie może się udać. Transcendencja jest dla człowieka tajemnicą. Toteż mnożąc pytania i wątpliwości, zdaje on sobie sprawę z tego, że tajemnic bytu nie rozwikła:

Tajemnica. Najważniejszy składnik życia. Wszystko jest nią nasączone. Poruszamy się w bezpiecznych obszarach „od – do”; rozumiemy i interpretujemy tylko te fragmenty, które dają się wyjaśnić, ale gdy chcielibyśmy pójść trochę dalej, natrafiamy na upadek wyjaśnień, załamanie logiki, której trzymamy się kurczowo jak koła ratunkowego – natrafiamy na niewiadomą i natychmiast zawracamy na bezpieczną ścieżkę (s. 141)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> W eseju *Tajemnica* Majewski traktuje „powiew tajemnicy” jako emanację transcendencji dostępną dla człowieka, który ze względu na ograniczoną percepcję nie jest w stanie

W refleksji bohatera tajemnica jest czymś obcym dla ludzkiego umysłu, który cofa się przed niewiadomym w bezpieczne rejony wypracowane przez rozum. Uogólniając w ten sposób obserwacje, potwierdza swój racjonalistyczny światopogląd, ponieważ z góry wyklucza możliwość jakiegokolwiek innej drogi poznania. Poznania mistycznego w ogóle nie bierze pod uwagę. Postać „pitagorejczyka” jest więc przedstawiona konsekwentnie, a jego kryzys światopoglądowy dotyczy tego, co nieracjonalne – wiary w istotę nadprzyrodzoną, a nie w racjonalne poznanie.

Obraz bohaterki utrwalony na taśmie wideo okazuje się trwalszy niż jej ciało, daje się zatrzymać, powtórzyć i cofnąć, chociaż nie można go dotknąć. Toteż przeżywający traumę bohater mówi:

Jesteś elektrycznością, a ja Frankensteinem manipulującym twoim ciałem. Przyciskam klawisz i odwracasz się ode mnie, przyciskam ponownie i znów na mnie patrzysz (s. 45).

W powieści bohaterowie odwiedzają wenecki cmentarz na wyspie San Michele, gdzie obserwują ceremonię pogrzebową. On pozwala sobie na refleksje dotyczące współczesnego „przemysłu śmierci” i konwencjonalności ludzkich zachowań. Ona natomiast przeżywa pogrzeb osobiście i reaguje emocjonalnie (płacze).

Z zamętu intelektualnego i uczuciowego ratuje bohatera Hieronim Bosch, a ściślej – zdekompletowany, wystawiony w Pałacu Dożów poliptyk Boscha, którego skrzydło, zatytułowane *Wstąpienie do Raju Niebieskiego*, przedstawia ludzi wznoszących się w towarzystwie aniołów w stronę świetlistego tunelu, w którym majaczy kilka prześwietlonych postaci. Obraz Boscha zrobił na obojgu wielkie wrażenie:

Obserwujesz każdy, nawet najmniejszy detal z pieczołowitością astronoma. Jesteś tam, wśród aniołów unoszących się ku okrągłemu wlotowi świetlistego tunelu, który prowadzi przed oblicze Boga, bowiem Bóg jest tu światłem i nie zdradza go antropomorfia. Jak w opisach tych, którzy przeżyli śmierć kliniczną, aniołowie eskortują dusze zmarłych tunelem światła, bez bólu i bez lęku, a umierający mają okazję, by przyjrzeć się jeszcze swej zewnętrznej powłoce, nad którą pochylają się ze zdumieniem i rozpaczą ci, co zostali przy życiu.

[...] światło Boscha jest niematerialnym lśnieniem. Życie po życiu staje się w nim podróżą do bram raju i ty, Beatrycze, tego słonecznego popołudnia w środku października, stanęłaś przed jego blaskiem i, pomimo lęku o chore gardło, zapragnęłaś śpiewać razem z aniołami (s. 57).

---

poznać siebie ani natury świata (L. Majewski, *Tajemnica*, [w:] *idem, Pejzaż intymny*, Poznań 2017, s. 108–114).





*Wstąpienie do Raju Niebieskiego* Boscha

Jesteś niewyraźna. Chcę wyrazić niewyraźne. Wciąż oglądam cię na taśmach, które montuję. Widzę cię jako światło, które skupiło się i rozproszyło. [...] Czyżby Bóg rzeczywiście był światłem? Światłem, promieniowaniem, fotonami? (s. 143).  
[...] zastanawiam się, czy jesteś teraz światłem.  
Bo wiesz, Wszechświat jest głównie światłem. Jego ekspansją, wiecznym promieniowaniem. Zalewem fotonów i tylko garścią materii. [...] (s. 144).

Ona odbiera dzieło Boscha emocjonalnie, uczucia wyraża śpiewem; on – intelektualnie. Wyprowadza wnioski o budowie Wszechświata i kondycji tego wszystkiego, co pozaziemskie. Inspiracje płynące ze sztuki i współczesna fizyka łączą się w skonstruowanym przez bohatera obrazie zaświatów: krainy niezemskiego światła. Proponowany w powieści model metafizyki jest nad wyraz konsekwentny, uzasadniony psychologicznie i kosmologicznie. Nieantropomorficzna koncepcja Boga i wizja zmarłych w postaci wiązki fotonów doskonale konweniują ze światopoglądem współczesnego „pita-gorejczyka”. Ale nie przynoszą pociechy. Można ją znaleźć tylko w sztuce, która utrwala ślad człowieka.

## Tajemnicze dzieło Boscha

*Ogród rozkoszy ziemskich* (1490–1500) odgrywa w fabule *Metafizyki* ważną rolę. Bohaterka pracuje w londyńskiej National Gallery i pisze doktorat o malarstwie Hieronima Boscha. Jest zachwycona jego twórczością, szczególnie najbardziej tajemniczym z jego dzieł – *Ogrodem rozkoszy ziemskich*, który z zapalem analizuje. Wprowadza Luisa w świat sztuki, posługującej się językiem symboli zaczerpniętych z filozofii, alchemii, mitologii, religii<sup>12</sup>. Nawet jej imię ma walor symboliczny, bo Bea to skrót od Beatrycze i właśnie dzięki niej Bosch staje się trzecim bohaterem powieści. Jej poglądy są oparte na pracy Wilhelma Fraengera, którego nazwisko narrator wymienia kilkakrotnie, a bohaterka przyjmuje entuzjastycznie jego koncepcje. Kieruje się emocjami. Zagrożona śmiercią, pragnie coś po sobie zostawić, stąd pomysł, by zrobić film o Boschu. Znajomy reżyser początkowo zapala się do projektu, lecz później rezygnuje ze współpracy, dlatego Luis sam nagrywa materiał na taśmie wideo. Jak relacjonuje, nagranie, na które złożyły się reprodukcje z albumu Fraengera i ustne komentarze, trwa osiem godzin. Po śmierci Bei kontynuuje wspólne dzieło i upublicznia je w dość szokujący sposób:

---

<sup>12</sup> Jej erudycja to według Lebeckiej efekt wieloletnich studiów Majewskiego nad obrazem Boscha (M. Lebecka, *op. cit.*, s. 126). Dlatego nazywa ona bohaterkę *porte-parole* autora. Według J. Nowakowskiego reprezentantem autora w powieści jest natomiast Luis, który wierzy w ocalającą moc sztuki (J. Nowakowski, *op. cit.*, s. 207).

[...] montuję twój film, nasz film. Nie, nie potrafię już wrócić do komputera, uciec od życia, by zamknąć się w samotności i abstrakcjach ekranu. Muszę wyjść, ruszyć w świat i odczytywać zagadkowy język symboli, którego uczyłaś mnie u Boscha. Bo widzę go wszędzie – w twarzach i w drzewach, w numerach tablic rejestracyjnych i w plamach na ścianie metra. Widzę, rozpoznaję, czytam.

[...] Kopiuje taśmy (zdolność do reprodukcji jest warunkiem życia) i podrzucam je, gdzie się da: w parku Hampstead Heath na ławce, w skrzynce pocztowej przypadkowego budynku na Sussex Gardens, na stoliku w barze stacji Victoria... (s. 149).

Problem z Boschem polega na tym, że *Ogród rozkoszy ziemskich* (czyli środkowa część tryptyku) jest niejednoznaczny i może być różnie interpretowany, w przeciwieństwie do dwóch bocznych skrzydeł: *Raju* i *Piekle*, zgodnych z doktryną Kościoła katolickiego. *Raj* przedstawia scenę biblijną – stworzenie Ewy, *Piekieło* – ludzi torturowanych przez demony, a narzędziami tortur są obok noży, mieczy, włóczni także instrumenty muzyczne: harfa, lutnia, flet, kobza (stąd funkcjonująca nazwa obrazu *Piekieło muzyczne*). Tymczasem część środkowa, centralna, przedstawia wiele scen miłosnych – na ziemi i w wodzie, przy czym nagie postacie nie są jak postacie *Piekle* „stygmatyzowane” grzechem; na ich ciałach nie pojawiają się gady, a demony nie wodzą ich na pokuszenie. Kochankowie korzystają z uroków życia w spokoju i harmonii, spożywają wielkie czerwone owoce. Jeśli pominąć wszelkie odczytania prezentystyczne w duchu surrealizmu czy psychoanalizy, można mówić o dwóch odmiennych kierunkach interpretacji tego obrazu, które dają się sprowadzić do dylematu: czy Bosch to katolicki ortodoks, czy heretyk gloryfikujący wolną miłość? Mediewiści zgodnie z dotychczasową tradycją odczytują na ogół dzieło jako obraz rozpusty, której konsekwencje znajdują się na prawym skrzydle tryptyku – w *Piekiele*. Źródła inspiracji Boscha widzą w nauce Kościoła i tradycji ludowej, gdzie zwierzęta oznaczały niskie instynkty, puste łupiny – brak wartości, a wiele owoców symbolizowało organy płciowe. Według nich ikonografia obrazu jest średniowieczna, co potwierdzają inne dzieła malarza, przedstawiające moralizujące alegorie, jak właśnie obrazy piekła, *Siedem grzechów głównych* czy *Wóz z sianem*<sup>13</sup>.

Inaczej na *Ogród rozkoszy ziemskich* spojrział Wilhelm Fraenger. Wysunął on hipotezę, że Bosch należał do Bractwa Wolnego Ducha (tzw. adami-tów) – grupy heretyków działających w XIII wieku w holenderskim mieście Hertogenbosch<sup>14</sup>, w którym artysta mieszkał przez całe życie (czego ślad pozostał w jego nazwisku). Adamici wierzyli, że praktyki seksualne, trak-

<sup>13</sup> W. Bosing, *Hieronim Bosch. Między niebem a piekłem*, przeł. E. Wanat, Köln 2000.

<sup>14</sup> W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, posł. P. Reuterswärd, Warszawa 1987. Interpretacje Fraengera się bronią, natomiast jego historyczne hipotezy nie przekonują (jak sekta adami-tów w Hertogenbosch w XV wieku czy uznanie Żyda, Jacoba van Almaengien, za Wielkiego Mistrza tej sekty).

towane jako obrządek religijny, pozwolą ludziom osiągnąć niewinność, czyli stan sprzed grzechu pierworodnego, popełnionego przez praojca Adama. W świetle tej herezji obraz przedstawiałby światopogląd i misteria Bractwa Wolnego Ducha i według Fraengera właśnie dla niego został przeznaczony. Tym tropem idą bohaterowie *Metafizyki*. Nie interesują ich zastrzeżenia historyków, którzy ostatnie ślady działalności adamitów odnotowali blisko 30 lat przed narodzeniem Boscha i twierdzili, że malował na zlecenie Kościola, a ten nie zatrudniłby heretyka w czasach inkwizycji. Tymczasem Luis nazywa ludzi przedstawionych na obrazie adamitami. Bea, pochłonięta odczytywaniem symbolicznego znaczenia postaci i rekwizytów, przywołuje nazwiska światowej sławy ikonologów, sięga do archetypów Junga. Według niej Bosch dał nam szyfr skrywający porządek świata, mistyczny kod odczytywany we fragmentach, po kawalku:

Gąszcz utajonych znaczeń w niczym nie przeszkadza i nieważny jest fakt, że nie jesteśmy w stanie ich rozszyfrować: sens całości jest oczywisty; poczucie niezwykłego ekwilibrium, odpoczywający i przepełniony miłością balans przeciwieństw. Co w sublunarniej rzeczywistości wymagałoby wysiłku, bólu i potu, w *Ogrodzie rozkoszy* osiągane jest lekko i wdzięcznie [...] (s. 96).

[...] tajemnica ma swój język, a ja lubię go odczytywać z pozornego chaosu, z mrocznych symboli... Zresztą tajemnica osłania każdego: nigdy nie dowiem się wielu rzeczy o tobie ani ty o mnie. Nawet gdybyśmy spowiadali się sobie codziennie, nic by to nie dało – jesteśmy przecież sekretem dla samych siebie (s. 61).

Według Bei tajemnica jest niepoznawalna, ale pozostawia intrygujące ślady, „mroczne symbole”. Pasjonuje ją sam proces ich odkrywania. Powołuje się na ikonologów, astrologów i alchemików, wierzy w magiczną rolę Księżycy, analizuje sny. Świat przedstawiony przez Boscha staje się dla niej rzeczywistością, oburza się, kiedy słyszy, jak ludzie mówią o fantazji malarza: „Fantazja, jaka fantazja?! To nie jest fantazja, tylko rzeczywistość” (s. 56). Usiłuje także ponowić wzór, powtórzyć ukryty w dziele szyfr. W ostatniej fazie choroby aranżuje sceny z tajemniczego obrazu. Inscenizowane według *Ogrodu rozkoszy*, mają charakter erotyczny i pozwalają bohaterom znaleźć się „tu i teraz” w ziemskim raju<sup>15</sup>. Obraz Boscha staje się pośrednikiem między nimi a Kosmosem, pozwala przekroczyć granice tego, co realne. Postępowanie Bei staje się niezrozumiałe dla partnera, kiedy cierpiąca, zaczyna naśladować fragmenty *Piekle* (sadza sobie na piersi żywą ropuchę).

Tryptyk Boscha nie tylko pełni więc funkcje fabularne, lecz także wprowadza płaszczyznę metafizyczną, pozwala przenieść się w inny wymiar. Kreowany przez bohaterkę jako dzieło alchemika i wyznawcy heretyckich

---

<sup>15</sup> Obszernie analizuje je J. Nowakowski (*op. cit.*, s. 204–205).

poglądów Bractwa Wolnego Ducha, pokazuje rajski ogród wolny od nakazów i zakazów, tajemniczy świat, w którym panują miłość i symbioza między wszystkimi stworzeniami.

## ***Ogród rozkoszy ziemskich na ekranie***

We wstępie do scenariusza *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, który zdobył *Grand Prix* na festiwalu w Rzymie (2004), Majewski podkreślał, że film ma być kameralny, z minimalną obsadą i zredukowanym wyposażeniem technicznym. Planując aktorską improwizację, zrezygnował w scenariuszu z dialogów, a za słowo klucz filmu uznał „prywatność”<sup>16</sup>. Toteż wiele pomysłów powstawało „na planie”. Słyszac rozmowę dwojga aktorów, odtwórców głównych ról: Claudii Spiteri i Chrisa Nighthale, zdecydował, by zostawić ich prawdziwe imiona: Claudia i Chris. Przypadek sprawił, że rozwiązano także kłopotliwą kwestię filmowania *Ogrodu rozkoszy*. Claudia mimowolnie stanęła przed ekranem i obraz z rzutnika odbił się na jej twarzy<sup>17</sup>. Została „naznaczona” Boschem. W ten sposób powstała filmowa metafora i ten chwyt reżyser powtarzał kilkakrotnie, ponieważ wykład o *Ogrodzie...* „wraca” w różnych miejscach przedstawionej historii.

Podkreślana w powieści mania filmowania, charakteryzująca bohatera, który nagrywa wszystko, co tylko się da, stała się w filmie zasadą: całość jest stylizowana na nieprofesjonalny zapis kamerą wideo, w dodatku prowadzoną z ręki. Kamera się trzęsie, nie zostaje wyłączona, kiedy trzeba, i pokazuje czubki butów; są kłopoty z ostrością obrazu. Ale ustawicznie przypomina, że to, co widzimy, to nie jest „obiektywna rzeczywistość”, ale film kręcony przez Chrisa, którego obecność zdradza wizerunek odbity w lustrze albo cień padający na bruku. W ten sposób eksperyment zasygnalizowany w powieści został konsekwentnie przeprowadzony w filmie. Majewski demaskował obiektywizm kamery, neutralność obserwatora i „fikcję realną” przedstawioną na ekranie.

Ale najważniejszą dla nas sprawą jest problem metafizyki. Jak treści metafizyczne zostały przekazane w filmie? W powieści problematyka spraw ostatecznych dochodzi do głosu w dyskursie mówiącym o przeżyciach bohatera oraz w interpretacjach malarstwa Boscha. Luis po śmierci Bei zmaga się z traumą i zadaje pytania fundamentalne, przeżywa kryzys światopoglądowy. Ta sfera została z ekranizacji wyeliminowana. Nie istnieje nieantropomorficzna wizja zaświatów. Wprawdzie przy okazji wystawy w Pałacu Dożów został ukazany obraz Boscha *Wstąpienie do Raju Niebieskiego*, ale

<sup>16</sup> L. Majewski, *Scenariusze*, t. 3, Poznań 2018, s. 89–90.

<sup>17</sup> Pisze o tym M. Lebecka (*op. cit.*, s. 136–137, 143).



bez komentarza (informatorem w muzeum mówił akurat o *Piekle*). Na końcu, po śmierci Claudii, obraz na moment wraca, a zza kadru leci opis, który jest niezbyt szczęśliwą kontaminacją dwóch dzieł: *Wstąpienia do Raju Niebieskiego* i *Ogródu rozkoszy*<sup>18</sup>. Nie została wykorzystana metafizyka światła.

Nie ma różnic światopoglądowych między bohaterami. Racjonalistyczne poglądy „pitagorejczyka” nie zostają przeciwstawione emocjonalnej i intuicyjnej postawie jego partnerki. W filmie to ona przeżywa doświadczenia metafizyczne. Za pomocą magii dotyku przekracza granice realnego i stara się odtworzyć ślady przeszłości: historię drzewa w parku czy przedmiotów codziennego użytku w ich weneckim mieszkaniu. Odczytuje tajemny szyfr Boscha.

Narrację prowadzi Chris. Widzimy go przy stosie taśm wideo z pilotem w ręku. Inaczej niż w powieści, wspominając, zrywa z chronologią, co nie stanowi dla widzów utrudnienia ze względu na przestrzeń przedstawioną (pejzaż Londynu oznacza początek znajomości, Wenecji – rozwój osobistego dramatu). O przeżyciach bohatera mówi wiele filmowych znaków: zdjęcie Claudii przypięte do deski kreślarskiej, które on w jakimś momencie drze, a później składa z kawałków, jej rzeczy osobiste, z którymi nie wie, co zrobić. Najbardziej przejmująca jest likwidacja „muzeum śmierci”: gwałtowne zmieszanie wszystkich chemicznych składników ciała, które nie kończy się aktem kreacji, ale bryją wylaną z wściekłością do kanału. Wreszcie skoki z trzech weneckich mostów, które zaczynają film i go kończą, a które można różnie interpretować: jako realizację absurdalnej obietnicy danej Bogu, ostateczne pożegnanie tej, która odeszła, albo też kłopotów ze zdrowiem psychicznym. Portret Chrisa jest *stricte* psychologiczny.

Ale na pierwszym planie znajduje się Claudia. To ona zdominowała film. Interpretuje Boscha, cieszy się z weneckiego mieszkania, bawi się, urządzając je z orientalnym przepychem. W miarę upływu czasu potęgują się symptomy jej śmiertelnej choroby. Wzmaga się kaszel, na szyi pojawia się bandaż, wizyta w szpitalu kończy się szlochem, wreszcie następują ostre reakcje fizjologiczne i końcowa operacja. Twarz bohaterki się zmienia, a ona jest coraz bardziej przerażona. W opuszczonym, zaniedbanym pawilonie Biennale bezpardonowo atakuje sztukę współczesną<sup>19</sup>. Wskaźnikiem emocji staje się także twórczość Boscha. Claudia „opuszcza” *Ogród rozkoszy*, „wkracza” do *Piekle* i sadza sobie na piersi żywą ropuchę. Jej historia to przejmujący dramat osobisty. Na podstawie *Metafizyki* Majewski nakręcił poruszający film psychologiczny.

<sup>18</sup> Zauważył to J. Nowakowski (*op. cit.*, s. 216).

<sup>19</sup> W filmie mówi ogólnie, ale w powieści padają nazwiska twórców, którzy zniszczyli kulturę zachodnią, m.in. van Gogha, Picassa, Braque’a (*Metafizyka*, *ed. cit.*, s. 124–125); por. L. Majewski, *Pejzaż intymny* (rozdz. *Z siekierą w Arkadii*), *ed. cit.*, s. 136–143.

W końcu należy zadać pytanie: co z Boschem? Jak *Ogród rozkoszy ziemskich* funkcjonuje na ekranie? Przede wszystkim jest pięknie filmowany. Zaczyna się od prezentacji całego tryptyku. W czołówce dzięki ruchowi kamery obserwujemy pęd jeźdźców wokół sadzawki. Później są pokazywane detale, o których mówi „naznaczona Boschem” Claudia. Pominięta została natomiast cała erudycja historyczna zajmująca wiele miejsca w powieści: dzieło Fraengera, jego śmiała hipoteza dotycząca sekty adamitów i ewentualnej herezji Boscha. Claudia koncentruje się tylko na interpretacji, na odczytywaniu tajemnego sensu przekazanego przez artystę. Inscenizując ukazane na obrazie sceny, chce przekroczyć ziemskie granice, uciec przed śmiercią, znaleźć się w ziemskim raju, bo według niej tylko taki istnieje. Początkowo w jej czynnościach jest dużo żywiołu i ludyczności (taniec w fontannie, zabawa z próbą utrzymania jaja na czubku głowy, partytura muzyczna namalowana na pośladkach Chrisa po to, by ją później zaśpiewać). Ale akty miłosne stają się coraz bardziej gwałtowne, zabawa ustępuje przed egzystencjalną grozą. O zbliżającej się śmierci przypomina nie tylko zaaranżowane „muzeum martwego ciała”; nawet drewniane słoje na drzwiach szafy układają się w zarys przerażonej twarzy.

## Dylematy przekładu intersemiotycznego

Rację miał Lech Majewski, gdy twierdził, że *Metafizyka* i *Ogród rozkoszy ziemskich* to dwa różne, autonomiczne dzieła. Dałoby się im nawet przypisać odmienne kwalifikacje gatunkowe, akcentując dominującą tematykę: powieść jest metafizyczna, a film – psychologiczny. Ale są one genetycznie związane; *Ogród...* to przecież autoadaptacja *Metafizyki*. Z całkowitym spokojem można tu mówić o przekładzie intersemiotycznym, ponieważ powieść została odtworzona w innym systemie znaków<sup>20</sup>. Literacka narracja została przełożona na język filmu. Czy są jakieś reguły takiego przekładu? Co jest przekładalne, a co nieprzekładalne?

Niewątpliwie przekładalna jest fabuła<sup>21</sup>. Nikt nie ma wątpliwości co do tego, że oba omawiane dzieła mają identyczną fabułę. Ale to samo nie zawsze oznacza tak samo, podobieństwa mogą być mylące. Tak właśnie jest w tym przypadku. Indywidualność i gra aktorów w dużej mierze spowodowały, że w *Ogrodzie rozkoszy* inaczej niż w powieści zostali przedstawieni bohater-

<sup>20</sup> Według M. Kaźmierczak o przekładzie intersemiotycznym należy mówić tylko wtedy, jeśli dzieło zostało przetłumaczone na inny system znaków (zob. M. Kaźmierczak, *Od przekładu intersemiotycznego do innych aspektów tłumaczenia*, „Przekładaniec” 2017, nr 34).

<sup>21</sup> Zob. J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę*, [w:] *idem, Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

rowie, inaczej zostały potraktowane problemy metafizyczne, co w efekcie prowadzi do odmiennej wymowy całości.

Kolejne pytanie dotyczy narracji. Czy narracja literacka jest przekładalna? To bardziej skomplikowane, bo narracja bywa różna. Kiedy jest „przezroczysta”, nastawiona na referencję, kamera może ją łatwo odtworzyć. Ale istnieje przecież narracja „poetycka”, która wykorzystuje kreacyjne możliwości języka. Czy jest ona nieprzekładalna? *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa (1973) czy *Wojna polsko-ruska* Xawerego Żuławskiego (2009) nie pozwalają odpowiedzieć na to pytanie twierdząco. Język artystyczny nie musi być barierą, chociaż mnoży przed reżyserem dodatkowe trudności. Wymaga znalezienia odpowiednich środków wyrazu, by znaki literackie przełożyć na znaki wizualne i odtworzyć sens oryginału w innym tworzywie. Z tym problemem mamy również do czynienia w adaptacji filmowej *Metafizyki*. Pominięto w niej dyskurs metafizyczny, który zajmuje dużo miejsca w powieści i jest ważny dla wymowy utworu. Czy dyskurs metafizyczny jest nieprzekładalny? *Angelus* Majewskiego (2000) pokazał, że nie. *Ogród rozkoszy ziemskich* to autoadaptacja, sądzę więc, że była to przemyślana decyzja autora i reżysera w jednej osobie, trochę niekonsekwentna z powodu „migawkowego” wprowadzenia obrazu Boscha *Wstąpienie do Raju Niebieskiego* i niezbyt udanego komentarza. Ale właśnie rezygnacja z rozważań metafizycznych i rozbudowana psychika postaci w filmie – pomimo tożsamości materiału fabularnego – przesądzają o autonomicznym i suwerennym charakterze pierwowzoru oraz adaptacji.

Osobny problem stanowi dzieło Boscha, które zaistniało w dyskursie literackim i na ekranie. W przypadku *Metafizyki* można mówić o przekładzie intersemiotycznym, ponieważ obraz malarski został przekazany poprzez znaki językowe. Narrator wielokrotnie opisuje detale *Ogrodu rozkoszy*, mamy więc do czynienia z klasyczną ekfrazą, przypominającą *Obrazy Filostrata*<sup>22</sup>, które miały cel edukacyjny (uczyły mitologii) i podwójnego odbiorcę. Były kierowane do chłopca, towarzysza narratora – on był ich bezpośrednim adresatem<sup>23</sup>. W *Metafizyce* jest podobnie. Opisy są podporządkowane narracji, stanowią często relacje z wykładu bohaterki, stąd zwroty skierowane do niej („wskazujesz na...”, „tłumaczysz niewytłumaczalne”, „powołujesz się na...”) i przytaczanie źródeł jej wiedzy. Drugim odbiorcą w *Metafizyce* jest wirtualny czytelnik, który musi odszukać detal na obrazie. Dlatego opisy (tak jak u Filostrata) mają charakter referencyjny. Ponadto zawierają wskazówki co do lokalizacji przedstawionej sceny i interpretację metafizycz-

<sup>22</sup> Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. R. Popowski, Warszawa 2004.

<sup>23</sup> Zob. S. Wysłouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] *Ruhome granice literatury*, red. eadem, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 58–63.

ną. „Intersemiotycznym dopełnieniem”<sup>24</sup> każdej z trzech części powieści są ilustracje wybranych fragmentów tryptyku Boscha, zaprojektowane – jak głosi notka redakcyjna – przez autora.

W filmie tytułowy *Ogród rozkoszy ziemskich* funkcjonuje inaczej. Nie możemy tam mówić o zmianie kodu, ale o wyeksponowaniu i ożywieniu statycznej materii obrazu. Żeby osiągnąć ten efekt, Majewski zastosował cały arsenał środków: symulowanie ruchu poprzez jazdę kamery, wyodrębnienie detalu, a nawet rzutowanie obrazu na twarz aktorki. Nie bez znaczenia są również aranżowane przez bohaterów repetycje scen z malarstwa Boscha. Wszystko to uzasadnia zmianę tytułu filmu i pozwala wyeksponować dzieło, które sygnalizuje wyjście poza świat realny i obcowanie z tajemnicą bytu.

## BIBLIOGRAFIA

- Bosing W., *Hieronim Bosch. Między niebem a piekłem*, przeł. E. Wanat, Köln 2000.  
*Czekam na łaskę*. Z Lechem Majewskim rozmawia Jakub Majmurek, „Gazeta Wyborcza”.  
Magazyn z 3.10.2020, s. 39.
- Devitini Dufour A., *Bosch*, przeł. A. Wieczorek-Niebielska, Warszawa 2006.
- Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. R. Popowski, Warszawa 2004.
- Fraenger W., *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, posł. P. Reuterswärd, Warszawa 1987.
- Jakubowska M., *Narracja transmedialna – obrazy malarskie a twórczość Lecha Majewskiego* („*Ogród rozkoszy ziemskich*”), „Paleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 2.
- Kaźmierczak M., *Od przekładu intersemiotycznego do innych aspektów tłumaczenia*, „Przekładaniec” 2017, nr 34.
- Lebecka M., *Lech Majewski*, Warszawa 2010.
- Majewski L., *Metafizyka. Powieść*, Kraków 2002.
- Majewski L., *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce*, Poznań 2017.
- Majewski L., *Scenariusze*, t. 3, Poznań 2018.
- Majewski L., *Ukryty język symboli w sztuce*, <https://www.google.com/search?q=lech+majewski+wykład+26.X.2016> (dostęp: 30.06.2022).
- Majewski L., *Ukryty język symboli*, Poznań 2020.
- Nowakowski J., *W stronę rajy. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Poznań 2012.
- Stróżewski W., *O metafizyczności w sztuce*, [w:] *idem, Wokół piękna*, Kraków 2002.
- Tłumacząc się – z języka na język. Z Lechem Majewskim rozmawia Magdalena Lebecka*, „Kresy” 2005, nr 1–2.
- Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, red. D. Dmochowska, T. Swoboda, Gdańsk 2002.

---

<sup>24</sup> Termin M. Kaźmierczak (*op. cit.*, s. 31).

Wysłouch S., *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] *Ruchome granice literatury*, red. eadem, B. Przymuszała, Warszawa 2009.

Ziomek J., *Powinowactwa przez fabulę*, [w:] *idem, Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

**Seweryna Wysłouch** – em. prof. dr hab., w latach 1998–2011 kierownik Zakładu Semiotyki Literatury w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autorka prac z zakresu prozy polskiej XX wieku: *Proza Michała Choromańskiego* (Wrocław 1977), *Problematyka symultanimizmu w prozie* (Poznań 1981), *Narracje małe i duże* (Poznań 2015); z dziedziny semiotyki literatury i sztuk plastycznych: *Literatura a sztuki wizualne* (Warszawa 1994), *Literatura i semiotyka* (Warszawa 2001), *Wyprzedaż semiotyki*, red. M. Brzóstowicz-Klajn, B. Kaniewska (Poznań 2011), a także z dydaktyki literatury (współautorka *Poetyki stosowanej*; Warszawa 1978, 1987, 2000). Zajmowała się także historią polonistyki (udział w zbiorze *Stulecie poznańskiej polonistyki*, t. I–III; 2018–2019). ORCID: 0000-0001-5557-5299. Adres e-mail: <sewwys@onet.pl>.

**Seweryna Wysłouch** – Full Professor at the Adam-Mickiewicz-University in Poznań, 1998–2011 head of the Chair of Semiotics of Literature at the Institute of Polish Studies. Monographs on 20th century Polish prose: *The Prose of Michał Choromański* (Wrocław 1977), *Problems of Simultaneism in Prose* (Poznań 1981), *Narrations Small and Great* (Poznań 2015); studies in semiotics of literature and of visual arts: *Literature and Visual Arts* (Warszawa 1994), *Literature and Semiotics* (Warszawa 2001), *Semiotics for Sale* (Poznań 2011); co-author of the compendium *Applied Poetics* (Warszawa 1978, 1987, 2000). She also worked on the history of Polish studies, contributing to the collection *A Century of Polish Studies in Poznań*, vol. I–III (2018–2019). ORCID: 0000-0001-5557-5299. E-mail address: <sewwys@onet.pl>.