

Rafał Solewski

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Interpretacja artystyczna w filmie *Ogród rozkoszy ziemskich* Lecha Majewskiego i jej prawdziwość. Według intuicji intermedialności w myśli estetycznej Władysława Stróżewskiego i Romana Ingardena**Wprowadzenie**

Poniższy tekst powstał w ramach badań nad możliwościami zastosowania narzędzi fenomenologicznych do sztuki współczesnej, prowadzonych przeze mnie od kilku lat. Zaowocowały one licznymi artykułami, które w zamierzeniu zebrane mają być w osobną monografię. Jednocześnie, mój wywód korzysta z refleksji nad sztuką Lecha Majewskiego, którego laudację wygłosiłem podczas przyznawania artyście tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Pedagogicznego w dniu 14.10.2021 roku.

***Ogród rozkoszy ziemskich* – film i obraz**

Ogród rozkoszy ziemskich to film z roku 2003, wyreżyserowany przez Lecha Majewskiego według scenariusza opartego na jego powieści *Metafizyka* z roku 2002 (Majewski 2002; Lebecka 2010). Tematem obydwu dzieł jest miłość inżyniera studiującego budowę łodzi i okrętów oraz badaczki sztuki zafascynowanej dziełami Hieronima Boscha. W powieści, stylizowanej na list do zmarłej kochanki, są to Louis Malten i Bea Cossan, którzy poznają się w Londynie. W filmie bohaterowie noszą tylko imiona, inne niż w powieści, teraz to Chris i Claudia. Mężczyzna niespodziewanie dowiaduje się o nieuleczalnej chorobie ukochanej. Czas pozostały do jej śmierci para spędza w Wenecji. Pobyt tam służył ma stworzeniu dokumentalnego filmu o dziele Boscha, z komentarzem Claudii i zdjęciami Chrisa – filmowca amatora. Przebywanie w różnych miejscach miasta filmowane jest ruchomą, często niestabilną kamerą, jakby w całości przez Chrisa, w istocie często przez samego reżysera (kamerą cyfrową, „z ręki”). Mimo stale towarzyszącej obydwójgu świadomości nadchodzącej śmierci, ostateczne odejście kobiety wywołuje u mężczyzny traumę, wzmaganą przez przypominane filmowe obrazy.

Motywy powracającym w powieści jest pogłębiona interpretacja tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich* (namalowanego przez Hieronima Boscha ok. 1500 roku)¹. Dzieło to, gdy otwarte, przedstawia: w lewym skrzydle stworzenie Ewy wśród rajskiego krajobrazu, w środkowej kwaterze tytułowy ogród z nagimi ludźmi oddającymi się grzesznym przyjemnościom (w ujęciu rodzajowo-realistycznym i symbolicznym), a w prawym skrzydle ciemne i groteskowo-symboliczne *Piekiło muzykantów*. Zamknięty tryptyk ukazuje stworzenie świata – dysk w błękitnej kuli na ciemnym tle.

W ujęciu fenomenologicznym, ten obraz istnieje intencjonalnie, czyli konkretyzowany jest z udziałem świadomości odbiorcy i w niej identyfikowane są barwy, wyglądy i treść – świat przedstawiony oraz temat literacki (Ingarden, 1958b: 7–111). Malowidło na desce jest tylko podstawą bytową dzieła.

Film wykorzystuje tytuł tego obrazu oraz przywołuje to dzieło (także prezentowany w Wenecji *Sąd Ostateczny* autorstwa Boscha) w różnych scenach, ujęciach, zbliżeniach, wreszcie w zachowaniu postaci inspirowanych obrazem. Wypowiadane w filmie są też słowa interpretacji malarskiego dzieła, wcześniej zapisane w powieści.

Malowidło Boscha obecne jest więc jako obraz także w interpretacji. Obraz jest najpierw dziełem sztuki w odbiorze przez widza – w percepcji. Następnie interpretowany jest w powieści, a potem w filmie. Zachodzi trojaki sposób jego intencjonalnej obecności. Najpierw obraz obecny jest w doświadczeniu percepcyjnym Lecha Majewskiego jako odbiorcy, potem w doświadczeniu interpretacyjnym i twórczym Lecha Majewskiego jako pisarza, a następnie reżysera. Różnice mediów używanych przez interpretatora nadają odbiorowi obrazu i interpretacjom charakteru intermedialności (Higgins, 2000: 117; Higgins, 1984). W każdym z mediów obraz stanowi materiał do intencjonalnego identyfikowania właściwych mu tematów, jednak różne są możliwości polifonicznego zestroju jakości estetycznie wartościowych w percepcji obrazu, lekturze powieści, oglądaniu filmu (Ingarden, 1936:165, 189, 183; Ingarden, 1957b: 382). Inna jest estetyczna prawdziwość osobnych dzieł, choć intermedialność oznaczać może też podobne doświadczenia, na przykład emocjonalne lub synestetyczne² – zarówno podczas lektury, jak i w czasie odbioru wizualnego. Wywoływać je może choćby podobny charakter wyglądnów świata przedstawionego, opisanego w medium korzystającym ze słowa, lub bezpośrednio prezentowanego w medium korzystającym z obrazu. Także słowo zapisane w powieści może być wiernie wypowiedane w filmie, co będzie niżej analizowane. Wreszcie prawdziwość sensu, ostatecznej wymowy dzieł o takich samych lub wyraźnie podobnych tematach, może być t a k a sama (mimo różnej prawdziwości estetycznej), choć sens nie będzie dokładnie t e n sam.

Wydobywanie sensów dzieła Boscha to przykład interpretacji. Właśnie o interpretacji wyraźnie pisał Władysław Stróżewski, korzystający z obserwacji Gadamera i Ricoeura. Zaznaczał jednak, że relacja pomiędzy interpretacją prawdziwością

1 Tryptyk o wymiarach 220×390 cm, wykonano w technice olejnej na desce. Przechowywany i eksponowany jest w madryckim Prado. Por. https://pl.wikipedia.org/wiki/Ogr%C3%B3d_rozkoszy_ziemskich, dostęp: 07.12.2021.

2 O tym, że można słyszeć to, co widzialne, pod warunkiem doboru odpowiedniej narracji, tłumaczącej doświadczenie, por. Bał, 2009: 847, 856, 869, 924-925.

i „artystyczno-krytyczną” to osobny problem (Stróżewski, 2002b: 254). Poniższe rozważania dotyczą właśnie tej relacji. Fenomenologiczny namysł poszerzony zostanie zatem o hermeneutyczną refleksję o interpretacji, rozwijającą zagadnienie zauważone przez Stróżewskiego. Znaczenie intermedialności dla interpretacji odsłonią omawiane różnice w doświadczeniu estetycznym oraz w rozumieniu sensu w odbiorze obrazu, powieści i filmu, powiązanych jednak różnorodną obecnością dzieła Boscha. Wzbogaci to rozważania Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego o jakość przez nich nieomawianą.

Warstwowy charakter dzieł i rola w nich sądów

Według Ingardena i przyjmującego jego poglądy Stróżewskiego, dla intencjonalnego dzieła sztuki literackiej właściwe są warstwy brzmień słownych, znaczeń słów i zdań, wyglądown, przedstawionych przedmiotów i stanów rzeczy (Ingarden, 1957a: 131–136). W powieści *Metafizyka* najważniejsze są warstwy brzmień słownych i znaczeń (czyli „dwuwarstwa” językowa) w sposób zwyczajowy dla dzieła sztuki literackiej. Natomiast fazowe rozwijanie dzieła i następowanie po sobie wydarzeń nie ma typowego charakteru. Retrospekcje, w tym przedstawienia rozmów kochanków, dygresje, szczególnie związane z lejtmotywem interpretacji *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, wreszcie niemal techniczne sprawozdania z działań filmowca, modyfikują bowiem narrację prowadzoną z perspektywy Louisa. Stylizacja na list pisany do ukochanej nie od razu jest czytelna i nie zawsze jest jednoznaczna. Również niektóre z sądów mogą się wydać innymi od właściwych literaturze *quasi-sądów* (zdań prawdziwych w intencjonalnym dziele i w jego „jakby” rzeczywistości, różnych od realnych sądów *sensu stricto* w rzeczywistości realnej) (Ingarden 1957c: 393n; Stróżewski, 2002b: 235–237, 246–247). Pojawiające się fragmenty interpretacji *Ogrodu rozkoszy ziemskich* Boscha, rozszerzane o dyskurs antropologiczny i metafizyczny, wydać się mogą niekiedy sądami *sensu stricto* rzeczywistych badaczy sztuki, obyczajów i wierzeń. Czytelnik domyśla się tylko, że mogą być słowami albo myślami, czyli sądami Louisa, albo, co bardziej prawdopodobne, Bei (lub wyobrażanymi sobie lub przypominanymi przez Louisa jako słowa Bei). Jako słowa postaci literackiej zachowywałyby wtedy charakter *quasi-sądów*. Wreszcie opisane wydarzenia z życia Louisa i Bei, ukazujące intensywną miłość przerwana śmiercią, korespondują z wymową tryptyku Boscha, eksponującego ulotność rozkoszy. To z kolei sprawia wrażenie, jakby przytaczana interpretacja informująca o tej wymowie w słowach dyskursu naukowego lub popularnonaukowego, oddziaływała lub przenosiła się na całe artystyczne dzieło literackie. Powieść *Metafizyka* byłaby interpretacją „rozrośniętą” i artystyczną, korzystającą z poetyckiego paralelizmu losów pary bohaterów literackich i kondycji ludzi w obrazie Boscha. I jedni, i drudzy, konstruują sobie „raj” (Lebecka, 2010: 128), pełen intensywnych doznań. Chciałoby się wierzyć, że to raj wieczny lub przynajmniej długotrwały, *Tysiącletnie Królestwo* to jeden z alternatywnych tytułów obrazu Boscha. Okazuje się jednak, że intensywne doświadczenie szczęśliwości jest doraźne i ulotne. W pewnym sensie powieść kontynuowałaby tak temat literacki obrazu.

Film skupia się na akcji rozgrywającej się w Wenecji, jednak kilka początkowych (i późniejszych, retrospektywnych) ujęć i scen z Londynu sugeruje, że tam poznała się para. Szczególnie ważne dla dalszej interpretacji są sceny filmowanego tłumaczenia przez Claudię obrazów z londyńskiej National Gallery i wykładu bohaterki dotyczącego *Ogrodu rozkoszy ziemskich*. Kolejne fragmenty tego wykładu powracać będą jako lejtymotyw wielokrotnie w trakcie całego filmu. Dzieło reżysera zachowuje temat literacki, ale „przekłada” go na jakości właściwe dla warstw obrazu (plam barwnych, wyglądy i przejawianych przez nie przedmiotów przedstawionych). Obraz zastępuje opis, a to, co wizualne zmienia i ukonkretnia świat przedstawiony. Wydać się może, że następuje powrót do kondycji właściwej dziełu wizualnemu, podobnej do wynikłej z percepcji malowidła. Jednak teraz obraz (to co widzi odbiorca) jest fotografowany i wprawiony zostaje w filmowy ruch. Powoduje to pojawienie się fazowości, najbardziej wiążącej film z dziełem sztuki literackiej (Ingarden, 1958a: 304–305; Lebecka, 2010: 140)³. Rolę powieściowego narratora przejmuje ten, który kontroluje kamerę i działania oraz wypowiedzi aktorów. To ten, który odpowiada też za montaż zdjęć i kolejność scen, m.in. zabiegi retrospektywne i retardacyjne, wstrzymujące teraz rozwój wydarzeń dla kontemplowania obrazu. Film jest więc ostatecznie dziełem reżysera, który w tym wypadku był też autorem pierwotnego materiału literackiego. Fotografowana rzeczywistość, jako materia intencjonalnego dzieła sztuki filmowej staje się jednocześnie artystyczną rzeczywistością pozorną (Ingarden, 1958a: 300–301).

Idąc za konstatacjami Ingardena, można rozważać nazwanie zdjęć (klatek, kadrów) w takim artystycznym filmie *quasi*-obrazami. Według filozofa bowiem, w literaturze funkcjonują *quasi*-sądy, różne od realnych sądów *sensu stricto*. Gdyby zatem przyjąć, że generalnie obraz to „widok kogoś lub czegoś”, albo to, co widzimy w rzeczywistości⁴, to taki obraz widziany w rzeczywistości byłby obrazem *sensu stricto*. Natomiast obraz artystyczny, jeśli przedstawia jakąś rzeczywistość (wyraża ją w obrazach, szczególnie artystycznych), to byłby *quasi*-obraz. Wyrażające *quasi* rzeczywistość kadry filmu mogłyby być *quasi*-obrazami (Ingarden, 1958b: 9–22, 23–30; Ingarden, 1958a: 306, 301)⁵.

3 Ingarden pisał o „głębokim” spokrewnianiu” widowiska filmowego i dzieła sztuki literackiej właśnie przez „fazowość” i „przechodzenie w siebie obrazów płynnych”. O tym, że w opisywanym filmie „obraz ruszył, drgnął” pisze też Lebecka (2010).

4 Por. *Obraz*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/obraz.html>, dostęp: 15.10.2022

5 W terminologii Ingardena dotyczyłoby to szczególnie obrazów z tematem literackim (ukazujących zdarzenie z jego domyślną historią), ale także obrazów odtwarzających konkretny wygląd (portretów) albo „czystych” - przedstawiających „jakiś” wygląd. W opisywanym rozumieniu fotografia dokumentalna lub reportaż zachowywałyby charakter obrazu *sensu stricto*, mimo że nie byłyby obrazami-widokami bezpośrednio widzianymi. Filozof pisał wprost tylko o tym, że „podstawowym środkiem przedstawienia filmowego jest ciąg wygładów płynnych, quasi-spostrzeżeńowych” (Ingarden, 1958a: 306).

Malarstwo w filmie. Filmowa interpretacja malarskiego obrazu i jej prawdziwościowy charakter możliwy przez wspólnotę jakości estetyczne wartościowych

W filmie obecne są architektura Wenecji i namalowane obrazy, nie tylko Boscha. Obiekty, poznawane i rejestrowane wizualnie jako dzieła sztuki konkretyzowane intencjonalnie, filmowane są w różnych ujęciach. To często bezpośrednia praca reżysera. Ze szczególną częstotliwością i na różne sposoby obecny jest tytułowy *Ogród rozkoszy ziemskich*. Obraz zostaje pokazany we wspomnianej już scenie wykładu-interpretacji w początkowej części filmu, powracającej i rozwijanej w częściach dalszych. W scenie tej Claudia, widz domyśla się, że widziana/ filmowana przez Chrisa, interpretuje wypowiedzianymi słowami tryptyk *Ogród rozkoszy ziemskich*, stojąc w obrębie zdjęcia tego obrazu, wyświetlanego z projektora. Scenę można uznać za symbolicznie znaczącą dla całości filmowego dzieła Lecha Majewskiego.

Z jednej strony wyeksponowane bowiem zostaje to, że w filmie słowa osób są przez nie wypowiedzane i rzeczywiście słyszane przez odbiorcę (zmienia się bardzo literacka rola dwuwarstwy językowej). Istotna jest jakość dźwiękowości mówionego słowa. Następuje Ingardenowskie współdziałanie spostrzegania wzrokowego i spostrzeżenia słuchowego (synteza percepcyjna) w odbiorze widowiska filmowego. Zachodzi też estetyczna wielogłosowość widowiska, wynikająca z funkcjonowania na pograniczu wielu sztuk (literatury, malarstwa, teatru, muzyki) które „współdziałają” i „splatają się” (Ingarden, 1958a: 303). Te określenia Ingardena zdradzają być może intuicję intermedialności. Podobnie jak w innych filmowych dziełach Majewskiego, ograniczona jest rola dialogów (o czym, jako właściwym dla sztuki filmowej, Ingarden pisał wprost) (Ingarden, 1958a: 307; Lee, 2006). Najczęściej mówi Claudia, Chris odzywa się rzadko.

Z drugiej więc strony, scenę odczytać można jako czytelne wskazanie, jak ważna jest malarskość. Właściwe dla niej kolorystyczne, świetlne, fakturowe jakości plam barwnych i wyglądy obrazu filmowego, a także jego świat przedstawiony i konwencja przedstawiania tego świata, wynikają z estetycznie wartościowych jakości obrazu konkretyzowanego w oparciu o malowidło Boscha. Interpretacja może je nazywać, dopowiadać, tłumaczyć i wzmacniać ich rolę. Interpretacja artystyczna wykorzystuje teraz podobną do malowidła wizualność, skutkującą konkretyzacją filmowego dzieła jako obrazu (jest przecież rzeczywiście ciągiem przesuwających się obrazów). Rezultat pracy reżysera jest więc nie tylko inspirowany namalowanym obrazem, ale interpretuje dzieło, lecz inaczej niż powieść. Ta jest raczej wykorzystywana jako wcześniejszy sposób interpretowania, podrzędny wobec filmu. Film zaś dąży już nie tylko do intermedialnej korespondencji, o polifonii ograniczonej wyrazistą odmiennością obrazu i literatury, ale do artystycznego scalenia w widowisku filmowym. Jego własny polifoniczny zestrój jakościowy można rozważać jako przedłużenie i rozszerzenie polifonii malarskiego tryptyku. Film włącza w siebie interpretowany obraz malarski i interpretującą go powieść, (nawet jeśli całościowa polifoniczność możliwa jest tylko do pewnego stopnia).

Ingardenowskie określenie „widowisko filmowe”, eksponuje rolę widzianego obrazu w filmie i do pewnego stopnia teatralność projekcji/pokazu dla widzów. To

znaczące w odniesieniu do sztuki Majewskiego, bo reżyser preferuje kinowe projekcje z odpowiednią atmosferą⁶. Widowisko filmowe powstające dzięki filmowi Majewskiego intermedialnie korzysta z literatury i scala ze sobą malarski obraz. Potwierdza więc podstawową tezę Ingardena o miejscu takiego widowiska na pograniczu wielu sztuk. Tym bardziej, że subtelność dialogów w filmie dopełnia muzyka Józefa Skrzeka, delikatnym dźwiękami wzmagająca smutek ujęć afirmatywnie skoncentrowanych na postaci Claudii, które Chris odtwarza na magnetowidzie. Towarzyszą one scenom wspólnego „odgrywania” fragmentów obrazu Boscha, tuż przed retrospektywną sceną poinformowania kochanka o chorobie kobiety. Muzyka nie tylko wiąże się ze wspomnieniowo-nostalgicznym nastrojem, ale przez swą ascetyczno-wzniosłą estetykę otwierać może metafizyczną perspektywę, właściwą tematyce eschatologicznej. Powoduje więc doświadczenie tego, co ostateczne przekracza ulotność rozkoszy. Wywołuje refleksję o śmiertelności, może pytania o to, czy miłość przekroczyć może śmierć. Taką myśl i towarzyszące jej uczucie grozy zdaje się wyrażać oszczędna obecność dźwięków pianina. Przywołują one lewą kwaterę tryptyku Boscha, a zarazem korespondują z wymową całego filmu. Być może Ingarden zauważył mógłby właściwą dla filmu muzyczność „harmonizującą z muzyką dźwiękową” (Ingarden, 1958a: 313) i akcentującą w filmie interwały czasowe. Akcentowanie zachodziło przez wyeksponowanie tego, co emocjonalnie i metafizycznie najsilniejsze, związane z ostatecznym sensem dzieła.

Filozof dużo miejsca poświęcał sytuacjom granicznym w tekstach o każdej z dziedzin sztuki (filmie, literaturze, muzyce, architekturze). Miał może sugerowaną wyżej intuicję intermedialności. Podkreślał kształtowanie się polifonicznego zestroju jakościowego w dziełach „granicznych” i jego prawdziwością rolę (Ingarden, 1958b: 92n, 1958c: 153n, 1958d: 251n; 1957c: 402, 1970: 177–183). Ingarden nie użył chyba nigdzie pojęcia *Gesamtkunstwerk*. Wskazywał jednak na rolę syntezy w percepcji jakości estetycznie wartościowych i ich zestrzajaniu podczas konstytuowania intencjonalnego dzieła jako przedmiotu estetycznego (Ingarden, 1958b: 102). Być może warto użyć tego terminu w analizowanym przypadku, szczególnie w kontekście zagadnienia prawdziwości. Prawdziwość estetyczna wynika z polifonicznego i harmonijnego zestroju jakości. Stróżewski podkreślał, że taka prawdziwość służyć może p r a w d z i e jako idei, czyli wartości nadestetycznej – metafizycznej (Stróżewski, 1983: 76–78; 2002c: 198–202). Podobnie wspólnota sztuk, nazywana *Gesamtkunstwerk*, według niektórych interpretacji osiąga swą wartość, m.in. przez łączność, integralność i jednolitość, czyli właściwe sobie jakości estetycznie wartościowe, na poziomie metafizycznym (Gieysztor-Miłobędzka, 1995: 73, 88). Interpretacja artystyczna, która scala ze sobą malarski obraz oraz korzysta z literatury i muzyki, osiągałaby wartość metafizyczną prawdy przez swą prawdziwość estetyczną, przekraczającą granice mediów.

6 „Dewastacja, jeśli chodzi o kino, jest ogromna. Dodatkowo ci, którzy mają platformy streamingowe przejęli tak naprawdę formę pokazywania filmów. Teraz sprzęt jest taki, że ludzie mogą mieć u siebie w garażu rzutnik i opuszczany ekran, zaprosić innych i wyświetlać filmy, a na platformach są ich tysiące. Właściwie kino straciło urok – stwierdził reżyser”, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/lech-majewski-na-festiwalu-polskiego-kina-w-rzymie-powiedzial-o-kryzysie/yxbfbjb>, dostęp: 27.11.2021.

Charakter wspólnoty sztuk, sugerowany ostatecznie w opisanej scenie, nie tylko podtrzymuje przekonanie, że interpretacja, wprost wypowiedzana przez Claudię, przenosi się w medium nie literackie już, ale filmowe. Jakość wspólnotowości, właściwa dla *Gesamtkunstwerk*, podkreśla, że interpretacja w filmie rozszerza się (przez działania reżysera) na interpretację filmową (lub interpretację filmem) i przekształca w nią. Interpretacja jako film nabiera własnych artystycznych i estetycznie wartościowych jakości. Estetyczna prawdziwość filmu odsłania prawdę wspólnego źródła sztuki, mimo jej różnych dziedzin. Prawdziwość służy zarazem odsłanianiu prawdy poprzez tłumaczenie uniwersalnego sensu dzieła Boscha. Taki sam sens ma bowiem film Majewskiego, dziejący się jednak wspólnie.

Estetycznie wartościowe jakości „przełożenia” literatury na film. Malarskość obrazu filmowego

Przeniesienie powieści interpretującej obraz w medium filmu umożliwia selekcje scen, regulacje ich czasu, ale też wybór tła, komponowania kadru, regulowania intensywności oświetlenia. Jakości estetycznie wartościowe, które się wtedy pojawiają, to np. syntetyczność, asymetryczna i niestabilna „migotliwość”, przeważająca słoneczna i ciepła jasność. Służą one odsłanianiu wartości malarskiej malowniczości. Właściwa jest ona również dziełom Boscha, także *Ogrodowi rozkoszy ziemskich*. Malarskość filmów Lecha Majewskiego, wynikającą nie tylko z inspiracji dziełami malarzy, jest często podkreślana (Lebecka, 2010: 6, 83, 116, 146, 162n. i w wielu miejscach). Warto w tym kontekście zwrócić uwagę, że Ingarden uznawał rolę właśnie malarstwa (szczególnie obrazów „z tematem literackim”) za podstawową dla filmu (Ingarden, 1958a: 304n). Dzieła Majewskiego wydają się dowodzić wprost trafności tego przekonania.

Jednocześnie malowniczość, nie tylko malarską, można rozumieć jako odmianę metafizycznej wartości piękna⁷, także afirmowanego i kultywowanego przez Majewskiego. To malarskie piękno dawane jest przez niego celowo do kontemplacji w zabiegach retardacyjnych. Artysta w filmie często zwalnia rozwój akcji, kiedy kamera skupia się na malowidłach, nie tylko Boscha, zbliża się do nich, tak jak oko patrzącego podczas konkretyzacji. Wtedy często padają też słowa interpretacji. W tych scenach reżyser jakby wstrzymywał czas i wprawiał go w ruch inny, właściwy dla świątecznego i wspólnotowego przeżywania sztuki (Gadamer, 1993: 24n, 34n, 53n). Zgodnie z przekonaniem Gadamera, to wtedy odnajduje się, dzięki sztuce, zagubioną prawdę, która jest piękna. Reżyser zdaje się wskazywać, że piękno prawdy zdolne jest przypomnieć malarstwo, które „nagle zatrzymuje i skłania do skupienia uwagi” (Gadamer, 1993: 21), właśnie dla odnalezienia prawdy. Czas w filmie Majewskiego nieraz toczy się w tempie właściwym dla afirmatywnej kontemplacji i przesuwają zgodnie z osobnym porządkiem, właśnie gdy dochodzi do konfrontacji z malarskim obrazem. W tym osobnym porządku czas można też skondensować (np. skumulować akcję przede wszystkim w Wenecji) albo przyspieszyć, gdy wiąże się to z intensyfikacją doznań. W ten sposób czas okazuje się wieloraki i względny, można

⁷ O malowniczości jako „pięknie natury” albo „piękności dodatkowej” por. np. Gilpin, 1989: 56.

go „zawiesić” dla kontemplacji piękna i przez to poznania metafizycznej prawdy. Można też dynamizować upływ czasu dla intensywności, która do prawdy dociera poprzez erotyczną zmysłowość (Gadamer, 1993: 20-21). Choć w realnym świecie i rozumowym ujęciu manipulowanie czasem nie jest możliwe, możliwe jest jednak w sztuce.

W tych podstawowych artystycznych zabiegach reżysera Majewski ujawnia dążenie uniwersalistyczne i metafizyczne. Po zatrzymaniu czasu i wyznaczeniu jego różnych porządków konfrontuje bowiem widza z obrazem, który ma przekraczać te porządki, dzięki wartościom piękna oraz prawdy, odsłanianymi na różne sposoby.

Prawdziwość intencjonalnego charakteru dzieła sztuki ujawniana przez interpretację

Estetyczne wartości filmowego sposobu interpretacji malarstwa powiązane zostają też z możliwą refleksją o ontologii artystycznego obrazu (także filmowego), jego intencjonalności i prawdziwości.

We wspomnianej nawracająco-rozwijanej scenie, wyświetlanie zdjęcia jakby dodaje kolejną płaszczyznę podstawy bytowej dzieła sztuki. Tą płaszczyzną jest świetlna projekcja zdjęcia, powielająca i multiplikująca obraz. Tak jak zresztą robi to film, też wprawiający obraz w ruch powtarzanymi zdjęciami i czyniący go *quasi-obrazem* – przedstawieniem „jakby rzeczywistości”. To wyświetlanie może z jednej strony krytycznie wskazywać na możliwość namnażana kopii, które dewaluują dzieło sztuki przez wykorzystywanie specyfiki „nowych mediów”. Z drugiej jednak strony, wywołuje to wyświetlanie fenomenologiczną refleksję o tym, że dzieło sztuki, które jest wprawdzie związane z konieczną dlań podstawą bytową, jednak jako twór intencjonalny nie jest tą podstawą. Stąd manipulacje przy podstawie zmieniają jednorazową wprawdzie tożsamość dzieła jako „tego samego”, jednak tożsamość „niemal takiego samego” wyświetlonego obrazu zachować może jak najwięcej z prawdziwości dzieła, widzianego na innym nośniku.

Co najważniejsze w tej refleksji, w takim dziele jako jego wyświetleniu (zachowującym własną prawdziwość w rozumieniu tożsamości „takiego samego”), niejako bierze udział Claudia. Przyjmuje ona „na siebie” jego plamy barwne, wyglądy i świat przedstawiony, który jednocześnie tłumaczy w wypowiedzianych słowach. Skala postaci i obiektów przedstawionych w dziele Boscha nie jest równomierna, a jeszcze bardziej zmienia się, gdy kamera zbliża się do interpretowanych właśnie osobnych motywów. „Branie na siebie” fragmentów obrazu powoduje wrażenie stawania się Claudii częścią plam barwnych, wyglądów i świata przedstawionego w obrazie. Ten świat staje się zarazem częścią świata przedstawionego filmu. Jednocześnie świat przedstawiony filmu staje się częścią świata przedstawionego (tematu literackiego) obrazu Boscha. Claudia sama świat ten wzbogaca, poszerza i ożywia. Łączy interpretowany obraz i interpretujący film.

Jednocześnie słowa i zdania wypowiedzane podczas prelekcji o wyświetlanym obrazie *Ogród rozkoszy ziemskich* autorstwa Hieronima Boscha, robią wrażenie sądów *sensu stricto*, nabierających prawdziwościowego charakteru, właściwego

naukowej analizie i interpretacji dzieła przez badaczkę sztuki⁸. Tym bardziej ich wygłaszanie z projekcją obrazu rzutowaną na siebie i ekran za sobą, kiedy Claudia staje się częścią namalowanego obrazu, wzmagają doświadczenie prawdziwości. Słowa Claudii Stróżewski nazwać by mógł prawdziwością interpretacją dzieła sztuki, wierną mu, a zarazem ujawniającą rzeczywistość transcendentną, przez opisaną już artystyczność intermedialnej filmowej interpretacji (Stróżewski, 2002b: 250–255). Film, który zawiera wypowiedź Claudii – historyka sztuki, wypowiedź tę rozwija jako filmowa interpretacja artysty – Chrisa, który wydać się może *alter ego* Lecha Majewskiego. Postacie filmowe prezentują właściwie różne perspektywy artysty, których wzajemne oddziaływanie jest istotą „intermedialnej fuzji” (Higgins, 2000: 117). Metafizyczność interpretacji, która przez swą prawdziwość odsłania wartość prawdy, korespondować więc może z metafizycznością dzieła sztuki, wynikającą z odpowiedniego działania malarskich i filmowych jakości estetycznie wartościowych (Stróżewski, 2002a: 118–119). Koresponduje też z metafizycznością w dziele, bo jest ona jego tematem. Wygłaszana wprost interpretacja porusza tematy antropologiczne i metafizyczne, dotyczące erotyczności, ale i śmiertelności, bo są one obecne w dziele Boscha. Należy też przypomnieć, że tytuł powieści Lecha Majewskiego brzmiał *Metafizyka*.

Zależność oraz prawdziwość sądów i obrazów

W opisywanej scenie, o jakościach i treści dzieła Boscha mówi Claudia w sądach, które sprawiają wrażenie sądów *sensu stricto*. Jednak to *quasi*-sądy, bo film jako dzieło sztuki pozostaje rzeczywistością jakby realną, widzianą w *quasi*-obrazach. Także w powieści, materiale pierwotnym wobec filmu, funkcjonowały *quasi*-sądy, właściwe dla literackiego dzieła sztuki. W filmie pozostają nimi wypowiedzi bohaterów (także opisana powyżej, mimo wrażenia wygłaszania sądów *sensu stricto*). Pokazana rzeczywistość, choć fotografowana jako najbardziej realna, stając się materią świata przedstawionego tworzy filmowego twórcy *quasi*-obrazy. Przedstawia je filmujący narrator. Realizuje on, obecną tu bardziej niż w powieści, konstrukcję właściwą dla mowy pozornie zależnej. Tu należałoby mówić może o „spojrzeniu pozornie zależnym”. Nierzadko filmowana jest Claudia widziana z perspektywy Chrisa. Kobieta często potwierdza słowami, że za kamerą stoi Chris. Jednak równie często widziana jest para, też wśród innych osób, jakby z perspektywy „wszechwiedzącego” narratora-reżysera. Opisy dzieł Boscha zastępują zdjęcia, jednak słowa interpretacji wypowiada Claudia, wtedy ona przejmuje narratorską kontrolę nad spojrzeniem. Częściej też Claudię, a w powieści Beę, uznać można za *porte-parole* Lecha Majewskiego (Lebecka, 2010: 131), choć *alter ego* reżysera wydawać się mógł filmujący Chris. Narrator zajmuje różne miejsca, ma różne kompetencje i różny poziom obiektywizmu. Ponownie uwidaczniają się różne perspektywy spojrzenia, przypominające o intermedialności.

Zależność sądów i obrazów od fikcyjnych bohaterów filmu, wraz z pytaniem o możliwy obiektywizm narratora i jego relacje z postaciami Claudii i Chrisa, są szczególnie ważne w kontekście przywołanej wartości prawdy i jej możliwej

8 Zawierają rzeczywiste sądy historyków sztuki, por. Lebecka, 2010: 131.

obecności w dziele Majewskiego. Tym bardziej, że współczesny świat przedstawiony w filmie zdecydowanie oddala całość utworu filmowego od interpretacji malarskiego obrazu. Nie sprzyja też prawdziwościowej interpretacji koncentracja na parze bohaterów przedstawianej w rozciągniętej filmowej narracji. Jednak estetyczna polifoniczność artystycznych dzieł okazuje się być powiązana z polifonią emocjonalną i jednością sensu, scalającą obraz malarski, powieść i filmowe widowisko.

Prawdziwość doznań i wspólnota sensu

Bohaterowie filmu stają wobec sytuacji granicznych, naznaczonych chorobą, spodziewaną i zachodzącą śmiercią, utratą. Wcześniej jednak miłość staje się ich prawdziwym uczuciem, łączącym, obnażającym wzajemnie przed sobą (przenośnie i dosłownie), odsłaniającym kolejne tajemnice. Jest to wizualnie czytelne w intencjonalnym odbiorze filmowego dzieła. W swej wyodrębniającej ich łączności, a jednocześnie szczerości służącej prawdzie, są to osoby jakby wykluczone ze zwykłej, realnej codzienności. Taka refleksja jest już interpretacją, a zarazem kolejnym miejscem, w którym sam film okazuje się artystyczną interpretacją obrazu Boscha. W swym wyodrębnieniu ze „zwykłego” świata kochankowie tym bardziej przynależą do świata przedstawionego obrazów Boscha. I dzieje się to nie tylko przez wizualną iluzję możliwą podczas projekcji. Świat malarski, pozornie nierozwijający się w czasie, rozszerzony zostaje o świat Wenecji. I wzbogacony jest o doświadczenia bohaterów opisywane w powieści i pokazywane w filmie jako zachodzące w czasie. Ten świat poszerzony jest także o ich wypowiedzi – *quasi-sądy*. Interpretując naraz obraz malarski i widowisko filmowe, można więc zidentyfikować Chrisa i Claudię jako Adama i Ewę przedstawionych na lewym skrzydle tryptyku, obnażonych w doświadczeniu zmysłowej i wspólnej rozkoszy szczęścia w Wenecji – własnym ogrodzie rozkoszy ziemskich. Potem Chris jest wszakże sam w piekle utraty, po śmierci Claudii.

Przyjmując jednak wcześniej przedstawianą perspektywę widowiska filmowego jako wspólnoty sztuk – *Gesamtkunstwerku*, to raczej film jakby przejmuje świat przedstawiony obrazu, modyfikując jego konwencję na bardziej realistyczną, wręcz naturalistyczną. W niej Chris i Claudia wciąż mogą być Adamem i Ewą, doświadczającymi jednak bardziej realnie, bo na to pozwala współczesny film, mimo że operuje *quasi-obrazami*.

W Wenecji choroba Claudii się nasila, jest okrutna i brzydka, przychodzi śmierć, a wynikła z niej utrata jest nie do zniesienia, wzmaga „niedopasowanie” do świata, owocuje przewrażliwieniem i niezwykłym zachowaniem.

Rozszerzenie obrazu przez interpretację filmową, łączącą się z dziełem Boscha w artystyczny *Gesamtkunstwerk*, zachodzi wówczas w estetyce wykraczającej poza malowniczość. Doświadczenia są pokazywane naturalistycznie, jako intensywne, a te estetycznie wartościowe jakości (naturalistyczna prawdziwość, intensywność) służą wartości prawdy miłości i śmierci. Znów dzieje się to tak, jak w obrazie Boscha, w którym sensory erotycznej, a potem piekielnej groteski, odsłaniają się w interpretacji symboli. Malarski obraz, powieść i film łączy zatem estetycznie i harmonizuje

polifonia jakościowa nie tylko malarskiego piękna i malowniczości rozumianej jako odmiana piękna, ale i realistycznej intensywności doświadczenia.

Ta intensywność związana jest najbardziej ze wspólnotą sensu, koresponduje bowiem z grozą śmierci. Wobec niej, ostatecznie, wartości malowniczości-piękności i intensywności poddane zostają wzniosłości, stale obecnej w muzyce Józefa Skrzeka i muzyczności filmu. Zestawienia intensywnych, granicznych, fantastycznych, tragicznych i tragikomicznych, wreszcie wzniosłych i metafizycznych doświadczeń obecnych w malarskim świecie, powieści i filmie nie są tylko efektywnym paralelizmem w artystycznym interpretowaniu obrazu Boscha. Służą one bowiem zróżnicowanemu i intensyfikowanemu odsłanianiu własnych, prawdziwych doświadczeń reżysera. Miłość przerwana przez grozę i moc śmierci, utrata i ból, poczucie ulotności szczęścia są prawdziwe, bo prawdziwie zna je Lech Majewski. Reżyser utracił swą ukochaną, Beatę, w wypadku z roku 1997 (Lebecka, 2010: 119–123, 127). Dramatyczne, ale i intymne przeżycie oddziało w sposób wyjątkowo intensywny na emocje i sztukę, właśnie na opisywane powieść i film. Dlatego intensywność erotycznych i często wręcz naturalistycznych ujęć wkraczających w intymność, a także naturalność zdjęć z kamery prowadzonej „z ręki”, dokładnej w cyfrowym zapisie, były w filmie jakościami estetycznie wartościowymi odsłaniającymi wartość prawdy. Można zastanawiać się w tym miejscu, czy malowniczość filmu opisywana wcześniej wynikać mogła nie tylko z afirmacji malarstwa przez Lecha Majewskiego, ale i z wpływu na malarskie piękno intensywności doświadczenia, wytrącającego z równowagi. Malowniczość bowiem to piękno zmieniające się i wymykające stabilnej jednolitości. Mimo owego wymykania się, jakości wznosiły wręcz prawdziwość. Odczuwało się, że zdjęcia wykonała realna osoba o określonym spojrzeniu, sile i wrażliwości. Ujawniała się jeszcze jedna perspektywa silnie oddziałująca w intermedialnej fuzji.

Niestabilność kamery, zaskakujące asymetrie kompozycji sprawiały wrażenie nadwrażliwości. Łączyło to kontrolującego kamerę reżysera ze wspomnianą nadwrażliwością postaci, korespondujących też z całym ekspresyjnym *oeuvre* Boscha. Artysty, który wydawać się może naraz afirmatywnym wobec świata, ale i refleksyjnym wobec różnorako rozumianych inności i osobliwości, właściwych dla ludzkiego poszukiwania szczęścia. Także takie właśnie postaci w filmie, nadwrażliwe i nieprzystawalne do świata, okazują się najbardziej prawdziwe.

W sztuce Lecha Majewskiego odnaleźć można częste artystyczne solidaryzowanie się i utożsamianie z postaciami „niedopasowanymi” do codzienności przez trwanie w sytuacji granicznej i otwartości na miłość. To wpółuczestniczenie w wykluczeniu nadwrażliwych jest też widoczne w jego konsekwentnym trwaniu przy własnym sposobie wyrażania. To sposób niepopularny wśród masowych odbiorców, rzadko też doceniany wśród hollywoodzkich krytyków. Postawa taka oznacza odsłanianie prawdy także przez wierność sobie i przez siebie cenionej i uprawianej sztuce, którą wyznacza prawda właśnie i piękno.

Opisywane wyżej jakości były odpowiednie dla tematu ulotności miłosego szczęścia, nietrwałego wobec wzniosłej potęgi śmierci. Ten sens łączy obraz malarzski (tytułowany też *O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki* albo *Tryptyk Fałszywego Raju*) oraz powieść i film intermedialnie, czyli w intencjonalnej

przestrzeni kontrolowanej przez reżysera. Temat oznaczał też postawienie pytania o prawdziwe szczęście. Prawdziwość odnajdywana w estetycznych jakościach, prawdziwość wrażliwości postaci, wreszcie prawdziwościowe pytanie czytelne w interpretacji, służyły odsłanianiu metafizycznej wartości prawdy. Mimo że doświadczone były obrazy, dźwięk, wypowiedzi o relatywizującym charakterze „quasi”, „jakby” – właściwym dla dzieła sztuki.

Podsumowanie. Konkretyzacja dzieła oraz interpretacja prawdziwościowa i artystyczna

Film Lecha Majewskiego pokazuje, że interpretacja werbalna w *quasi*-sądach w powieści albo pozornie w sądach *sensu stricto* badaczki sztuki w filmie, wydają się niewystarczające, tak jak i samo hermeneutyczne rozumienie w interpretacji. Pełniejsze jest intencjonalne konstytuowanie interpretującego dzieła sztuki, które intermedialnie wykorzystało różne perspektywy pisarza i reżysera. Kiedy dzieło Boscha „rozrasta się” poza konkretyzację, w filmową interpretację artystyczną, wtedy polifoniczność jakości estetycznie wartościowych plam barwnych, wyglądów i świata przedstawionego obrazu i filmu (złożonego z *quasi*-obrazów) odsłania prawdę w doświadczeniu zmysłowym, świadomym, emocjonalnym i estetycznym. To zatem interpretacja, która jest polifonicznie zharmonizowana estetycznie z malarskim obrazem. Taka artystyczno-filmowa interpretacja nabiera cech interpretacji prawdziwościowej, pozwalającej nie tylko na zrozumienie dzieła, ale na doświadczanie go w sposób współczesny. Nowe media z intensywnością wydobywają dzieło spośród masowego nadmiaru przeestetyzowanej rzeczywistości, a percepcyjna synteza odbiorcy odpowiada intermedialności możliwej dzięki artyście. W tej syntezie poznawany jest sens uniwersalny obrazu Boscha, transcendentny, dotyczący zdolności do miłości i śmiertelności. Artystyczna interpretacja wykorzystuje zatem intermedialność dla ostatecznego poznania o prawdziwościowym charakterze.

Bibliografia

- Bal, M. (2009). *Odpowiedź*, tł. M. Bryl. W: M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*. Poznań: Wyd. UAM.
- Bal, M. (2009). *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*. W: M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*. Poznań: Wyd. UAM.
- Gadamer, H-G. (1993). *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tł. K. Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Gieysztor-Miłobędzka, E. (1995). W obronie „całościowości”. Pojęcie Gesamtkunstwerk. *Kultura Współczesna*, 3–4: 73, 88.
- Gilpin, W. (1989). *Esej I. O pięknie malowniczym*, tł. A. Morawińska. W: E. Grabska, M. Poprzęcka (red.), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Warszawa: PWN.
- Higgins, D. (1984). *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*. W: tenże. *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press IL, <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/intermedia.html>.

- Higgins, D. (2000). *Intermedia*, tł. M. Zieliński i T. Zielińska. W: tenże. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, tł. K. Brzeziński i inni. Gdańsk: Słowo/Obraz /Terytoria.
- Ingarden, R. (1936). Formy poznawania dzieła literackiego. *Pamiętnik Literacki*, 33/1/4: 165, 179, 183.
- Ingarden, R. (1957a). *O poznawaniu dzieła literackiego*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. I. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1957b). *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. I. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1957c). *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. I. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1958a). *Kilka uwag o sztuce filmowej*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1958b). *O budowie obrazu*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1958c). *O dziele architektury*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1958d). *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1970). *Graniczny przypadek dzieła literackiego*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. III. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (2000). *O tak zwanej prawdzie w literaturze. Czy zdania twierdzące w dziele sztuki literackiej są sądami sensu stricto?* W: tenże. *Szkice z filozofii literatury*. Kraków: Znak.
- Lebecka, M. (2010). *Ludzie Polskiego Kina. Lech Majewski*. Warszawa: Biblioteka Więzi.
- Lee, N. (2006). *Asking the Great Questions While Lounging About Venice*, The New York Times, 22.06.2006, E6, <https://www.nytimes.com/2006/06/22/movies/asking-the-great-questions-while-lounging-about-venice-in-the-garden.html>
- Majewski, L. (2002). *Metafizyka. Powieść*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Stróżewski, W. (1983). *Dialektyka twórczości*. Kraków: PWM.
- Stróżewski, W. (2002a). *O metafizyczności w sztuce*. W: tenże. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków: Universitas.
- Stróżewski, W. (2002b). *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*. W: tenże. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas.
- Stróżewski, W. (2002c). *Wartości estetyczne i nadestetyczne*. W: tenże. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas.

Abstrakt

Tekst przybliży charakter filmu *Ogród rozkoszy ziemskich* w reżyserii Lecha Majewskiego, interpretującego obraz Hieronima Boscha. Wprowadza pojęcia używane w filozofii Romana Ingardena, rozwijane przez Władysława Stróżewskiego. Rozważania o warstwowej budowie obrazu, o dziele literackim i roli w nim quasi-sądów, o widowisku filmowym zastosowane zostają do analizy wybranych aspektów filmowego dzieła Lecha Majewskiego. Wprowadzone dodatkowo pojęcie intermediów pozwala wskazać odkrywanie sensu dzieła Hieronima Boscha przez filmową, artystyczną interpretację, która nabiera prawdziwościowego charakteru.

Słowa kluczowe: Fenomenologia, film, malarstwo, intermedia, interpretacja