

Tom 12/2020, ss. 89-111

ISSN 0860-5637

e-ISSN 2657-7704

DOI: 10.19251/rtnp/2020.12(5)

www.rtnp.mazowiecka.edu.pl

**Iwona Grodź**

Poznań

ORCID: 0000-0003-0151-6909

## **CZŁOWIEK I NATURA. KILKA UWAG O *POKOJU* *SAREN* LECHA MAJEWSKIEGO (1997)**

### **HUMAN AND NATURE. A FEW REMARKS MADE ABOUT *DEER* *ROOM* BY LECH MAJEWSKI (1997)**

#### **Streszczenie:**

Tematem tekstu jest analiza relacji: człowiek – natura, ujmowana zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i metaforycznym oraz ich reprezentacja na przykładzie filmu *Pokój saren. Opera autobiograficzna* (reż. Lech Majewski, 1997). Osobami „wchodzącymi” w owe związki są bohaterowie „zamieszkujący” filmowane mieszkanie w starej kamienicy, a więc z jednej strony bohaterowie filmu, m.in. Matka, Ojciec, Syna oraz tytułowe sarny. Z drugiej, niejako pośrednio, także twórca filmu – reżyser Lech Majewski (ur. 1953).

Głównym celem rozważań jest wskazanie synergii człowieka z naturą, w aspekcie semiotycznym czy kulturowym, która pozwala lepiej zrozumieć twórczość wskazanego artysty.

**Słowa kluczowe:** człowiek, natura, film polski, Lech Majewski, *Pokój saren. Opera autobiograficzna*

**Abstract:**

The subject of the text is the analysis of the relationship: human - nature, understood both in the literal and metaphorical sense, and their representation on the example of the film *Deer Room. Autobiographical opera* (dir. Lech Majewski, 1997).

The main purpose of the discussion is to identify synergies: human with nature, in semiotic or cultural aspects.

**Keywords:** human, nature, film, Lech Majewski, *Deer Room. Autobiographical opera*

## WPROWADZENIE

*Kiedyś rodzice wzięli mnie do znajomych mieszkających w leśniczówce w pobliżu Pszczyny.*

*Byłem małym chłopcem, nie pamiętam, ile miałem lat – może cztery, może pięć – bawiłem się tam na polanie przy płocie i obserwowałem dzikie sarny w zagrodzie.*

*Wtedy jedna z nich podeszła blisko, bardzo blisko, i spojrzała na mnie.*

*Miałem wrażenie, że zobaczyłem zalęknionego kosmitę albo własną duszę...*

*I do teraz myślę, że sarny to nasze dusze, które uciekły do lasu.*

*Lech Majewski*

W każdej z form artystycznego wyrazu, także w filmie, twórcy mogą i poddają refleksji podstawowe parametry życia na Ziemi: przestrzeń i czas, pamięć i zapominanie oraz kluczowe dla tych rozważań: człowieka i naturę. Jednocześnie coraz częściej sprzyja to odchodzeniu od myślenia o nich tylko z uwzględnieniem jednego punktu widzenia... tradycyjnego, bo antropocen-

trycznego [Heidegger, 1977, s. 164]<sup>1</sup>. Ową zmianę, w zależności od przyjętej perspektywy i rozłożenia akcentów, zwykle określa się *zwrotem ekortycznym* lub *postludzkim* w myśleniu o kulturze coraz częściej jako *nekro-arkach*, nie tylko tego, co ludzkie, ale też bliskie naturze [Domańska, Olsen, 2008, s. 84]<sup>2</sup>. Cywilizacyjne przyspieszenie pozwala niektóre z nich zaobserwować, odkryć podobieństwa i różnice, ulotności, otwartość granic i epizodyczność wspólnotowości [Pabiś-Orzeszyna, 2020]<sup>3</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że przeobrażenia, wszelkie redefinicje, synergie, mobilności ideowe i terminologiczne są rozpoznawane po czasie, jakby z dystansu, z oddali. Ciągłe otwartym pozostaje też pytanie o to, co jest śladem człowieka i jego biologicznej przeszłości na ziemi, a było, jest i będzie stematyzowane w wielu działaniach twórczych<sup>4</sup>.

Tego typu spojrzenie jest więc związane między innymi z pytaniem o „nową humanistykę”<sup>5</sup> czy próbą „mapowania” pojęć typu „posthumanistyka” [Bogusławski, 2020, s. 15]<sup>6</sup>. W centrum uwagi tej drugiej jest istota złożona z pierwiastków zarówno ziemskich jak i obcych, ludzkich i zwierzęcych, danych i wykreowanych. Konieczne są więc alternatywne narracje. Ostatnio najczęściej wymienia się takie jak: podejścia kulturowe, postkolonialne, genderowe czy ekologiczne. Wszystkie te ujęcia podejmują, mniej lub bardziej, krytyczny dialog z tradycyjnym humanistycznym podejściem. Istotny jest też ich pragmatyzm, gdyż są to bieżące odpowiedzi na ważne pytania współczesności.

<sup>1</sup> Przez wieki człowiek ustanawiał sam siebie miarą wszystkich bytów. XX wiek przyniósł jednak znaczącą zmianę w tym myśleniu, choćby za sprawą ogłoszonej przez Foucaulta „śmierci człowieka” (zob. *Be stone. Subjugated Knowledges In The Age of the World Picture. Foucault, Heidegger, and the Goal of Genealogy*, tekst dostępny on-line: <http://myweb.lmu.edu/bstone/knowledge.pdf> (Dostęp: 06.11.2020).

Por. też m.in. *Antropocen: epoka człowieka* – film dokumentalny z 2018 roku w reżyserii Edwarda Burzynsky’ego, Jennifer Baichwal i Nicka de Penciera.

<sup>2</sup> W artykule Ewy Domańskiej i Bjørnara Olsena *Wszyscy jesteście konstruktivistami* czytamy, że [...] *od 2000 roku ewidentnie wzrasta zainteresowanie bytami nie-ludzkimi, materialnością, rzeczami oraz zagadnieniami sprawczości i performatywności* [Domańska, Olsen, 2008, s. 84].

<sup>3</sup> Por. Michał Pabiś-Orzeszyna w książce *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych* – na temat „zmian perspektyw” w badaniach naukowych – pisał o rosnącej podaży „zwrótów”, która wytwarza sztuczną *koniunkturę na metateoretyczne praktyki ich śledzenia* [Pabiś-Orzeszyna, 2020].

<sup>4</sup> Zob. na ten temat też *Poza człowiekiem*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110.

<sup>5</sup> Zob. m.in. seminarium *Nowa humanistyka: perspektywy, oczekiwania* – współorganizowane przez Katedrę Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej UP oraz Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego (w dniach 25-26 kwietnia 2014 roku).

<sup>6</sup> Marcin Maria Bogusławski przypominał, że posthumanizm *wcale nie jest tak nie-antropocentryczny i nie-humanistyczny, oraz że humanizm ma w sobie elementy posthumanistyczne, przynajmniej potencjalnie* [s. 8].

Por. też rozdział na temat etyki wobec zwierząt [zob. Ślipko: etyka a zwierzęta, s. 34].

Ryszard Nycz, pisząc o literaturze, już wiele lat temu przypomniał, że z jednej strony odniesienie do świata jest trwałym i nieusuwalnym „tropizmem” sztuki, z drugiej strony świat jest przez nas poznawalny w formie „tekstu” (*obiekty zsemiotyzowanego oraz pojęciowo i językowo zmediatyzowanego*) [Nycz, 2001, s. 12-13]. Oznacza to, że poznanie pozaludzkiej perspektywy nie jest w ogóle możliwe, gdyż próby jej uchwycenia, opisanie i zinterpretowania prowadzą do posługiwania się i ujmowania jej przy pomocy ludzkich kategorii opisu. Dochodzimy do paradoksu, sytuacji, w której [...] *realność jest przedstawiana, niejako „wywoływana” do istnienia (jak gdyby po raz pierwszy), przez tekst i jednocześnie przez niego reprezentowana, jako odtworzenie (zawsze już) pozastownie danej rzeczywistości* [Nycz, 2001, s. 12-13]. Sztuka filmowego przedstawienia to więc dzieło retoryki obecności, za sprawą której *odnawia się stare i wynajduje nowe formy organizacji ludzkiego doświadczenia realności* [Nycz, 2001, s. 12-13]. W centrum uwagi jest więc nie tyle specyfika filmowego tworzenia, poznania i oddziaływania, ale i ogólniejszej pozycji sztuki ruchomych obrazów wśród dyskursów kulturowej rzeczywistości [Nycz, 2001, s. 12-13].

Cenną pracę w tym zakresie wykonuje *humanistyka środowiskowa* poświęcona epoce antropocenu, w której *człowiek poprzez swoje działania* – jak pisała Rosi Braidotti, filozofka feministyczna zajmująca się przede wszystkim wpływem przemian technologicznych na współczesne społeczeństwa – *stał się aktywnym czynnikiem geologicznym* [Braidotti, 2019, s. 302]<sup>7</sup>. Humanistyczne podejście daje szansę na zrozumienie relacji, związków między tymi wszystkimi wymiarami, gdyż – zdaniem Bogusławskiego jest *sposobem praktykowania parezji, szczerości, prawdomówności, odwagi prawdy* [Bogusławski, 2020, s. 13].

Najbardziej ogólna definicja perspektywy ekologicznej sprowadza się do badania związku między sztuką, też filmową, a fizycznym otoczeniem człowieka.

<sup>7</sup> Braidotti analizuje przenikanie się świata zwierząt, ludzi i maszyn, argumentując, że rzeczywistości tych nie można już od siebie dłużej oddzielać. Jest to zarazem pełna wrażliwości refleksja nad kondycją myślących i czujących istot w epoce, w której zanikają powoli dotychczasowe podziały zorientowane na wyjątkowość człowieka w świecie.

Ostatecznie Braidotti stwierdziła, że: *postludzka humanistyka może nadawać nowy kierunek narracjom na temat planetarnego wymiaru zglobalizowanej ludzkości, ewolucyjnych źródeł moralności, przyszłości naszego i innych gatunków, systemów semiotycznych w urządzeniach technologicznych, procesów przekładu leżących u podstaw cyfrowej humanistyki, roli gender i etniczności w dostępie do postludzkiej kondycji oraz instytucjonalnych konsekwencji wszystkich tych wymienionych zjawisk. W ten sposób innowacyjny program jest tworzony na podstawie humanizmu i antropocentryzmu, choć nie sprowadza się do nich* [s. 307].

Por. też inne publikacje tej autorki, m.in. *Metamorphoses* (2002), *Transpositions* (2006) oraz wydane w języku polskim *Podmioty nomadyczne* (1994, wyd. pol. Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009).

Problemem jest doprecyzowanie rodzaju owej relacji oraz redefinicja pojęcia *fizycznego otoczenia człowieka* [Tabaszewska, 2011, s. 205-220]<sup>8</sup>. Czy chodzi tylko o *otoczenie przyrodnicze*? Czy o całość, a więc też te *elementy, które są wytworami cywilizacji i techniki*? [Tabaszewska, 2011, s. 206]. Zapomina się także, że natura powinna być traktowana w pełni autonomicznie, a nie w opozycji do tego, co ludzkie. Wszystko bierze wszak początek z jednego źródła, jednego korzenia<sup>9</sup>. Wszelkie dychotomiczne podziały są postrzegane jako nazbyt radykalne czy upraszczające.

Julia Fiedorczyk w książce *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* przypomniała, że: *Z upływem czasu ekokrytyka staje się coraz bardziej świadoma etycznych, estetycznych i politycznych komplikacji wynikających z obrania perspektywy ekologicznej. Krytycy posiłkują się koncepcjami filozoficznymi, zwłaszcza wyrastającymi z tradycji fenomenologicznej, a także badaniami naukowymi z zakresu biologii, neurologii, biosemiotyki, geologii czy fizyki. [...] Natomiast najtrwalszym elementem zachodniego myślenia o miejscu człowieka w świecie fizycznym jest wydzielenie odrębnych domen „natury” i „kultury” i pojmowanie tych domen w kategoriach ściśle dualistycznych* [Fiedorczyk, 2015]. W związku z tym, od lat na terenie szeroko pojętej kultury pojawiały się liczne typologie postaw artystów wobec natury oraz sporo analiz, w których aktualizowano perspektywę ekokrytyczną<sup>10</sup>. Uświadamiają one, że postrzegana i inspirująca

<sup>8</sup> Zastanawiała się na tym m.in. Justyna Tabaszewska w tekście *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekoniesans*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 205-220.

Por. też A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2016; A. Barcz, *Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze* – tekst dostępny on-line na stronie <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos10/texty/barcz.htm> (Dostęp: 6.09.2020).

M. Lachman, *Gdzie jest przyroda, jak jej... nie ma? Rzut oka na przypadek literacki*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1(67), s. 137-149.

<sup>9</sup> Por. idee: wolności, równości i symbiozy między gatunkami stanowiące *credo* wystawy, która gościła w galerii „Kordegarda” w Warszawie, pt. *MYKOsystem – opowieść o relacjach międzygatunkowych*. <https://audycjekulturalne.pl/mykosystem-wystawa/> (Dostęp: 6.11.2020).

Wskazana wystawa, autorstwa Małgorzaty Gurowskiej, Agaty Szydłowskiej i Macieja Siudy stawia wiele pytań o miejsca człowieka w świecie i jego relacje z innymi bohaterami królestwa przyrody. Jest również „dialogiem” między *dizajnem* a ekologią.

<sup>10</sup> Terry Gifford wskazał najczęstsze postawy wobec natury, a także relacji między tekstem i przyrodą. Wyróżnił strategie: „pastoralną”, „antypastoralną” i „postpastoralną” [Gifford, 1999, s. 1-12]. W pierwszym przypadku natura jest *miejscem niewinności i czystości moralnej, a także łagodności i wybaczenia* [Gifford, 1999, s. 1-12]. Druga strategia wyróżnia się *krytyką naiwnej i przesyconej hipokryzją wizji natury* [Gifford, 1999, s. 1-12]. Zrywa z wyidealizowanym obrazem natury, pełnej boskiego porządku i harmonii. Trzecia postawa cechuje się *dostrzeżeniem więzi między procesami, jakim podlega człowiek (narodziny, wzrost, obumieranie, niszczenie) i natura* [Gifford, 1999, s. 1-12].

do działań artystycznych natura nie jest ani idyllą, ani chaosem. Jest stanem nieustannego dążenia do równowagi. Równocześnie jest kreatywna i destrukcyjna, zachwycająca i przerażająca<sup>11</sup>.

Jeżeli chodzi o filmoznawstwo i podobną perspektywę, to sytuacja jest bardzo rozwojowa<sup>12</sup>. Coraz częściej analizuje się różne filmy, m.in. *Milczenie owiec* w reżyserii Jonathana Demme'a z 1991 roku, *Dzikie róże* Anny Jadowskiej, *Wieża. Jasny dzień* Jagody Szelc czy *Pokot* Agnieszki Holladnd, wszystkie z 2017 roku, właśnie w tym kontekście. Interpretacje z tego punktu widzenia są jednym z wielu dowodów na to, w jaki sposób traktowane są obecnie teksty kultury [Podsiadło, 2019]<sup>13</sup>. Trzeba jednak pamiętać, jak podkreśliła Justyna Tabaszewska, że zbyt automatyczne podejście i interpretacja z tego punktu widzenia może powodować utratę przez dzieło *autonomii na rzecz próby zbadania, w jaki sposób przedstawia naturę, a z drugiej, choć to obraz natury pozostaje najważniejszy, tekst traktuje się jako integralną całość, której – podobnie jak naturze*

<sup>11</sup> Polska literatura także na wiele sposobów pokazuje, jak zmienia się relacja człowieka i jego otoczenia. Pisali o tym niemal wszyscy wielcy romantycy. Niemniej Anna Barcz pisała w kontekście tekstów romantycznych, że za mało miejsca poświęca się w nich *autonomicznej obecności świata przyrody, ponieważ romantyczni twórcy nie nastawiają się na recepcję ze strony przyrodniczego otoczenia, lecz na jej projekcję w postaci własnych przeżyć* [Barcz, 2016, s. 58]. Temat ten podejmowali też Bolesław Leśmian, Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, Jarosław Marek Rymkiewicz, a ostatnio Olga Tokarczuk. Wniosek jest jednak taki, że rozwój ekokrytyki w Polsce napotyka na pewne ograniczenie: *niedobór materiału badawczego* [Tabaszewska, 2018, s. 160].

Z drugiej strony warto pamiętać o publikacjach typu: P. Czaplński, J. B. Bednarek, D. Gostyński, *Literatura i jej natury Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Wydawnictwo „Rys”, Poznań 2017.

<sup>12</sup> Na terenie filmoznawstwa ten wątek, w kontekście takich filmów jak m.in.: *Oczy uroczone* P. Szulkina, *Osobisty pamiętnik grzesznika...* W. Hasa, podjął m.in. M. Maron, *Natura*, [w:] *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*, Wydawnictw UMCS, Lublin 2019, s. 51-62.

Autor tej publikacji przypomniał, że natura pojmowana jest przez twórców tradycyjnie na dwa sposoby jako: *natura naturans – natura tworząca – zasada, istota rzeczywistości pojęta jako przyczyna wszelkiego ruchu*, a po drugie *natura naturata*, czyli *przyroda stworzona, rozumiana jako całość rzeczy stworzonych według pewnych praw* [s. 51].

<sup>13</sup> Zob. też M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, 2019, nr 3 – tekst dostępny *on-line* <http://akademiapolskiegoofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserok-filmowych/691> (Dostęp: 6.11.2020).

Autorka analizuje w tym kontekście trzy filmy. Są to: *Dzikie róże* (reż. Anna Jadowska, 2017), krótkometrażowa *Wyspa* (reż. Katarzyna Klimkiewicz, zrealizowana we współpracy z Domingą Sotomayor Castillo, 2013) oraz *Wieża. Jasny dzień* (reż. Jagoda Szelc, 2017).

– przysługuje *autonomia i którego nie należy traktować jako czegoś, co ma wyłącznie jeden aspekt i przedstawia określoną tezę* [Tabaszewska, 2011, s. 219-220]<sup>14</sup>.

Wiele jest „języków”, przy pomocy których możemy mówić o tym, co jest „epoką antropocenu”. Każda sztuka czy naukowa dyscyplina kształtuje je w sposób sobie właściwy. Niemniej to, co stwarza tylko iluzję obecności, to co „muzealne” – jest jednym z zagadnień szczególnych. Z punktu widzenia poznania szczególnie ważne jest wpisywanie go w siatkę waloryzacji i uczynienie zeń tematu godnego uwagi, choćby przez to, że twórca przekazuje w ten sposób świadectwo rozumienia roli relacji: człowiek i rzeczywistość poza nim w konkretnej historycznej fazie rozwoju naszej cywilizacji. Jest to perspektywa, która nadaje niepowtarzalną jakość pozostałym punktom widzenia, a więc: człowieka i sztuki. Wskazane zmiany w myśleniu o tej ostatniej wiążą się między innymi z transformacjami w sferze nowych technologii [Kluszczyński, 2017, s. 59]<sup>15</sup>.

Granice widzenia się zacierają, zmieniają się perspektywy, inni są też patrzący, ostatecznie może ich nie być w ogóle. Jak utrwała te zmiany sztuka ruchomych obrazów? Jaka jest więc relacja człowiek – natura na przykładzie filmu *Pokój saren. Opera autobiograficzna* Lecha Majewskiego z 1997 roku? Głównym celem niniejszych rozważań jest jednak wskazanie synergii: człowieka z naturą, w aspekcie semiotycznym czy kulturowym, która pozwala lepiej zrozumieć twórczość autora *Angelusa*. W myśl przywołanego wcześniej twierdzenia Tabaszewskiej, że tekstów kultury, a więc też filmów, a nawet twórczości konkretnego artysty nie należy traktować jako czegoś, co ma wyłącznie jeden aspekt i przedstawia określoną tezę.

<sup>14</sup> J. Tabaszewska zauważyła: *Jeżeli naszym sposobem odkrywania natury jest szukanie jej reprezentacji i ekwiwalentów w określonych tekstach kultury, tylko lektura, która nie narusza autonomii tekstu będzie pozwalała uniknąć manipulacji, zarówno tekstem, jak i obrazem natury. Postulaty autonomii tekstu i autonomii natury są zatem konieczne do pogodzenia, jeśli ekokrytyka ma być skuteczną metodą badania ich wzajemnych relacji* [Tabaszewska, s. 219-220].

<sup>15</sup> Zob. m.in. *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. R. Kluszczyński, D. Rode, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015.

Zdaniem Ryszarda Kluszczyńskiego zmieniły one nie tylko *charakter, instrumentarium i reguły praktyk artystycznych, wpłynęły na właściwości i rangę tworzonych dzieł, jak również wtargnął do sfery pojęciowej, formatując na nowo metajęzyki sztuki i problematyzując jej najważniejszą kategorię, jak choćby twórczość czy właśnie pojęcie artysty* [...] które utraciło względną stabilność [Kluszczyński, 2017, s. 59].

## DUSZE, KTÓRE UCIEKŁY DO LASU. POKÓJ SAREN LECHA MAJEWSKIEGO (1997)

Filmem, który pozwala na namysł nad relacją człowiek – natura jest *Pokój saren* Lecha Majewskiego z 1997. Nie jest to rzecz jasna jedyny projekt reżysera, który umożliwia wskazanie tego wątku, warto pamiętać też o innych, np. *Angelusie* czy *Ogrodzie rozkoszy ziemskich*. Niemniej to w kontekście *Pokoju saren* reżyser umożliwia podjęcie najbardziej inspirującego „dialogu” na ten temat z projektowanym widzem. Majewskiemu zależało na *wciągnięciu widza w niego samego, przerwaniu narracji na odbiorcę* [Majewski, 2017, s. 95]. Wskazany film wpisuje się ponadto w nurt *slow cinema*, który projektuje i jednocześnie wymaga większej uważności odbiorcy, co w kontekście perspektywy antropocentrycznej i „muzealnej” nie jest bez znaczenia.

Dla twórcy *Onirici* kino to przede wszystkim misterne balansowanie między tym, co odwieczne, a tym, co nowe, jeszcze nieznanne. Dlatego wielokrotnie reżyser nazywał filmy mitami czy seansami spirytystycznymi [Majewski, 2017, s. 81, s. 120]. Od czasów szkoły filmowej twórca *Angelusa* cenił w kinie statykę, powolność i minimalizację słów obecną w takich filmach jak *Osiem i pół* Felliniego czy *Rublow* Tarkowskiego [Majewski, 2017, s. 81]. Najlepszym dowodem takiego podejścia do sztuki ruchomych obrazów jest *Pokój saren*. To hołd złożony „atawistycznemu” oku [Majewski, 2017, s. 93].

Tytuł wskazanego filmu można stać się pewnym drogowskazem interpretacyjnym. Przede wszystkim jest on określeniem miejsca, które stereotypowo kojarzy nam się z przestrzenią „zarezerwowaną” dla ludzi, a nie dla zwierząt (tytułowych „saren”). Dodatkowo rzeczownik rodzaju męskiego „pokój” jest homonimem, a więc bez zmiany brzmienia i zapisu może mieć przynajmniej dwa różne, ważne dla tych rozważań, znaczenia. Co ciekawe, w słownikach języka polskiego wskazane wcześniej znaczenie tego słowa – część mieszkania, izba, pomieszczenie – jest zwykle umieszczone jako drugie. Na pierwszym miejscu umieszcza się jego inne znaczenie, nie tak oczywiste od razu w kontekście filmu, ale znaczące w związku z tematem relacji: człowiek – natura. Chodzi nie tyle o „przestrzeń”, co „stan” bez walk czy „czas”, który pomyślnie kończy wcześniejszy konflikt i oznacza powrót do spokoju, przestrzeni wnętrza, schronienia. W ten sposób punkt ciężkości zostaje przesunięty z kategorii przestrzennych na temporalne. Potwierdza to też słowiańska etymologia słowa „pokój”, które



pochodzi od czasownika „koić”, a więc słowa nazywającego jakąś aktywność i jej efekt rozciągnięty w czasie. Ponadto „koić” znaczy „łagodzić, uspokajać, uśmierzać”, stąd do dzisiaj wyrażenia „koić ból”, „koić cierpienie”. Rzeczownik „pokój” oznaczał więc na początku stan łagodności, uspokojenia, brak trosk i zmartwień. Na to pierwotne znaczenie z czasem nałożyło się drugie – pokój jako pomieszczenie, część mieszkania, dawniej izba, w której można było zażywać spokoju [Brückner, 1927].

Lech Majewski przyznawał, że każda twórczość jest autobiograficzna [Majewski, 2017, s. 89], a więc w pewnym sensie zapatrzona w przeszłość, która w pełni objawia się dopiero w przyszłości. Dowodem jest też podtytuł filmu, który brzmi *Opera autobiograficzna*. Istotny jest jednak sposób „ukrycia” autora w dziele<sup>16</sup>. Monografista twórczości autora *Wojaczka* Jacek Nowakowski pisał: *Autoreferencyjne włączenie siebie w obręb utworu filmowego odbywa się już na początku, kiedy oglądamy Lecha Majewskiego ustawiającego postaci do serii rodzinnych zdjęć* [Nowakowski, 2012, s. 105]<sup>17</sup>. Ostatecznie celem powinno być uświadomienie tego, co w fotografii najważniejsze, co jest jej istotą. Wielu fotografików uważa, że jest to właśnie światło. Gdyż to ono łączy zdjęcie z tym, co na nim widać. Choć jest niematerialne, łączy widza z przedstawioną rzeczywistością, przeszłością (to rodzaj lśnienia, „dotknięcia”). W ten sposób fotografia staje się „nicią Ariadny”, która prowadzi do tego, czego szukamy. Tajemnica obrazu to zagadka *dotyku tego – co – było* [Barthes, 1996, s. 46]. W taki też sposób funkcjonują sceny inicjalne w filmie *Pokój saren*. Widzimy w nich, jak sam reżyser ustawia aktorów: Matkę, Ojca i Syna do rodzinnej fo-

<sup>16</sup> Jednym z głównych bohaterów jest młody człowiek w niezbyt dobrej kondycji psychicznej. Prawdopodobnie to początkujący poeta, który próbuje tworzyć, a więc *porte parole* autora. W dwóch scenach widzimy go, gdy w nocy siedzi przy biurku nad kartką papieru i próbuje pisać. Nie jest to dla niego czynność łatwa, gdyż wielokrotnie skreśla napisane zdania, rwie kolejne kartki papieru. To zadanie, które wiąże się z dużym, może nawet zbyt dużym trudem.

<sup>17</sup> Roland Barthes w książce *Światło obrazu*. Uwagi o fotografii przypomniał natomiast, że najbardziej przyciągają go zdjęcia, w których silnie wyczuwa pewien enigmatyczny dualizm [Barthes, 1996]. Owo poczucie nieprzyległości, rozdzielenia wywołane jest zderzeniem całkowicie odmiennych rzeczywistości na zasadzie jakiejś tajemniczej zależności, która u odbiorcy wywołuje zdziwienie. W tym celu wskazany autor przywołuje z łaciny dwa słowa. Pierwsze: *studium* – *określa dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś, pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia w coś, ale bez szczególnego zapamiętywania* [Barthes, 1996, s. 46]. *Studium* jest jakby koniecznym elementem, dzięki któremu autor interesuje się w ogóle zdjęciem. Ewokuje odbiór obrazu poprzez kulturę. Drugi element to *punctum*, które *przelamuje studium lub poddaje się jego rytmowi* [Barthes, 1996, s. 46]. To właśnie ten element wywołuje w odbiorcy zdziwienie. Jednocześnie jego pojawienia się nie sposób jednoznacznie wyjaśnić. Jest doznaniem czysto zmysłowym, wywołującym emocje, które pojawiają się nagle jak „drapieżne zwierzę” [Barthes, 1996, s. 85].

tografii. Następnie w czasie pojawiania się napisów, poszczególni bohaterowie także upozowani są tak, jakby byli przygotowani na *dotyk tego – co – było*. W ten sposób Lech Majewski opowiada o dorastaniu, dojrzewaniu... przeszłości, nie tylko w wymiarze jednostkowym (autobiograficznym), ale ogólnoludzkim.

Kwestią do wyjaśnienia pozostaje słowo „opera”. Dlaczego reżyser nie zdecydował się użyć sformułowania: „opowieść biograficzna”? Częściowo odpowiada na to pytanie forma, w jakiej przekazywana jest historia. Nie ma w filmie bowiem tradycyjnej narracji, dialogów czy nawet monologów. Słowa zostają zredukowane do minimum. Tak jakby reżyser chciał powiedzieć, że ważniejsze są obrazy, muzyka, a ostatecznie (równie ascetyczne co słowa) efekty akustyczne. Słowa, jeżeli już się pojawiają, to są przekazywane w formie wokalne. Mamy więc typowo operowe formy – arię Matki, Ojca czy Syna. *Pokój saren* jest więc filmową operą czy operą sfilmowaną, tym samym nawiązując do pierwotnej formy tego dzieła [Nowakowski, 2012, s. 104-115]<sup>18</sup>. Podobnie jak film opera jest symbiozą wszystkich innych sztuk: muzyki, malarstwa, teatru, a nawet tańca. Różnica sprowadza się przede wszystkim do kwestii związanych z odbiorem tych sztuk. Z jednej strony chodzi bowiem o jednorazowość i czas rzeczywisty. Z drugiej o możliwość wielokrotnego odtwarzania, powielania i wypożyczania oraz obecność czasu przeszłego, a nawet zapowiedzi przyszłego w teraźniejszości. W ten sposób film, a nie opera, wskazuje na algorytm natury, a więc cykl (stałość) i zmienność w ramach powtarzających się interwałów, pór roku (rozwój i rozpad). Majewski mniej lub bardziej otwarcie ujawnia, że film jest, paradoksalnie, „bliższy” naturze niż inne formy artystycznego wyrazu, takie jak teatr, balet, koncert czy wskazana opera.

<sup>18</sup> Monografista twórczości Majewskiego Jacek Nowakowski przypomniał, że przed filmem *Pokój saren* była opera pod tym samym tytułem, którą Majewski wystawił w 1996 roku w Bytomiu w Operze Śląskiej. Muzykę do niej skomponował Józef Skrzek. Libretto powstało na kanwie dziesięciu wierszy Majewskiego, m.in. z tomu *Mieszkanie* z 1982. Inspiracją dla tytułu był wiersz *Pokój saren*. Układ chronologiczny libretto: W części *Wiosna* śpiewane są utwory: *Chleba naszego*, *Wspólny obiad*, *Fontanna*, *Ściana*, w części *Lato*: *Pełnia*, *Nasze drzewo*, *Jabłko*, w części *Jesień*: *Trwa*, *Pokój saren*, w części *Zima*: *Rękawiczki*, *Zima*, *Szron*, *Kwiaty* [Nowakowski, 2012, s. 104-115].

Wielokrotnie podkreśla się, że sztuka naśladuje naturę<sup>19</sup>. Jest to fakt niezaprzeczalny. Dawniej obrazy malarskie zawieszane w mieszkaniach były jak okna na świat. Uczyły uważności, dostrzegania, nie tylko widzenia utożsamianego z „omiataniem” przestrzeni zniecierpliwionym czy znudzonym wzrokiem [Majewski, 2017, s. 144]. Uważność przeciwdziała też obojętności na to, co zwykle nam umyka, a może być po czasie niezwykle istotne, tak jak niedostrzeżony upadek Ikara czy samotność Chrystusa w chwili śmierci. Dzięki uważności jest szansa, że „cienie naszych przodków” pozwolą nam zrozumieć samych siebie i dzięki temu uda się odnaleźć „jaskinię zapomnianych snów”. Dlatego tak ważna jest „perspektywa organiczna”, „fizjologiczna”, a więc „oko ruchome”, „czujne”, „przyczajone”, badające teren i ostrzegające nas przed niebezpieczeństwem. Ważną cechą jest też „dalekowzroczność”, którą symbolizuje filmowy zabieg „głębi ostrości” jako domena oka artysty, który dostrzega palimpsestowość nie tylko obrazów, ale też natury. To dzięki temu sztuka przestaje być pustym mechanicznym echem, a staje się rytmicznym pulsem i energią „pochłoniętego” życia. Majewski wykorzystuje głębię ostrości kilka razy. Zawsze na pierwszym planie jest twarz lub popiersie Syna. Raz *en face*, innym razem z profilu. Bohater jest zawsze widziany w największym zbliżeniu, w detalu, np. widzimy jego oko, usta, nos, nagie ciało. Syn jest najmłodszy, najbliżej patrzącego. Istotne jest to, że zwykle sam ma zamknięte oczy. Na drugim planie znajdują się obrazy malarskie na ścianach, telewizor, a najdalej Ojciec – siedzący, czytający gazetę.

Bliskie i nagie ciało człowieka jest tym fragmentem przyrody, który z nią dzielimy<sup>20</sup>. W ciele jesteśmy i ludzcy, i zwierzęcy jednocześnie. W ciele rozumiemy ból, własny i cudzy [Böhme, 2002, s. 126]. Niemniej litość człowieka nie jest naturze potrzebna, bo w naturze jest coś, co trzeba chronić, ale pamiętać, że natura jest żywiołem nieświadomego, jest tym, co się ludzkiemu rozumowi wymyka. Język, który znamy, zakłada ludzki sposób odbioru rzeczywistości. Jest jak ocean z *Solaris* Lema. Posługuje się innym kodem niż my. Natura nie

<sup>19</sup> Świadczy o tym, m.in. podział filmu *Pokój saren* na cztery części, oparty na stałym motywie cyklu pór roku, znanym z innych filmów, np. Eric Rohmer tetralogia *Opowieści czterech pór roku* (1990-1998), Kim Ki-duk *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* (2003), Andrzej Kondratiuk *Cztery pory roku* (1985) i wiele innych. Zob. też *Gwiezdny pył* Andrzeja Kondratiuka (1982), *Rysę* Michała Rosy (2007), *Las, 4 rano* Jana Jakuba Kolskiego (2017), *Pokot* Agnieszki Holland (2017).

Por. też m.in. A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Wydawnictwo „Słowo/Obraz Terytoria”, Gdańsk 2019.

<sup>20</sup> Por. np. warszawską wystawę poświęconą zwierzętom w sztuce współczesnej – *Wszystkie stworzenia duże i małe*, kuratorka: Maria Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 19.12.2009-21.02.2010.

podziękuję za litość, ale podziękuję za mądrość. Dlatego ważne jest – zdaniem Majewskiego – żeby twórczość była nie tylko „arką dla piękna” [Majewski, 2017, s. 143], ale i dla intelektu, bo artysta to mieszkaniec „świata Księgi”, to (każdy) Syn potomek Ojca o podobnych wyobrażeniach, wierze. Otwartym pozostaje pytanie odwrotne: czy natura naśladuje sztukę? Częściowo odpowiedzią na nie może być wskazany film<sup>21</sup>.

„Muzealna przeszłość” we wskazanym filmie to z jednej strony opowieść o rodzinie (jest rodzajem uniwersalnego symbolu pierwszej wspólnoty ludzkiej), wspólnej koegzystencji i samotności. Z drugiej o cyklu życia: dojrzewaniu – Syn przechodzi w nim inicjację – zmianie z tym związanej, przemijaniu i śmierci. Samotność jest odczuwalna nie tylko w najważniejszych chwilach życia (narodzin czy śmierci), ale coraz częściej też w rytuałach codzienności. Potwierdzeniem tej konstatacji jest scena przy wspólnym obiedzie, w której nikt nie patrzy na głównego bohatera. Rodzice kierują wzrok przed siebie, w ekran telewizora, na obraz, a więc na to, czego już nie ma.

Przestrzeń mieszkania jest wyobrażeniem stanu emocjonalnego głównych bohaterów. W symboliczny sposób ujawnia też ziemski porządek<sup>22</sup>. Dlatego do świata wegetujących, a nie żyjących ludzi, wdziara się roślinność [Nowakowski, 2012, s. 106-197]. Zachowania ludzi współgrają z obumieraniem roślin. Flora i fauna jednoczą się z życiem domowników. Symbiotyczna przestrzeń podporządkowana jest rytmowi zmian pór roku. Pnącze, drzewo, sarna i uschła trwa – te znaczące elementy natury z filmu Majewskiego odsyłają dosłownie do cykliczności natury, a więc następujących po sobie: wiosny, lata, jesieni i zimy. Skłaniają ponadto do przypomnienia pytań zadawanych od wieków przez filozofów czy artystów: Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? I dokąd zmierzamy?<sup>23</sup>

<sup>21</sup> W *Pokoju saren* z jednej strony dominuje porządek natury, a z drugiej, na ścianach mieszkania znajdują się obrazy (symbole „świata kultury”): portret kobiety, obrazy miasta znane z wyobrażeń Giorgia de Chirico czy wyobrażenie ukrzyżowanego Chrystusa. Na żadnym z nich nie ma natury. Ostatecznie jednak „dialog” natury i sztuki jest pozorny. Naturalny cykl życia i śmierci bierze górę nad światem wykreowanym przez człowieka.

<sup>22</sup> W filmie *Ogród rozkoszy ziemskich* główna bohaterka porównywała wizję raju w dziele Dantego i na obrazie Boscha. Przypomniła, że ten drugi pokazuje raj obecny na ziemi, jeszcze za życia człowieka. Określa go jako stan wyzwolenia z cierpienia, dany od razu bez czekania, związany ze zgodą na alchemię symbiozy substancji: ludzkiej, roślinnej i zwierzęcej. Jest on stworzony przez nas, możliwy do powtarzania, bliski, a nie daleki jak w *Boskiej komedii*. Jest obarczony jednak pewną niedoskonałością, której źródłem są zmysły, jest to raj zapachów słodkich i ostrych, które pozwalają ciału wymknąć się duszy, uwolnić od jej hegemonii.

<sup>23</sup> Por. obraz Paula Gauguina, *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* Tytuł oryginalny: *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?*, 1897-1898.

Skąd przychodzimy? „Odpowiedzi” udziela nam wiosna jako ta pora roku, w której natura budzi się do życia. Nie jest to jednak początek dla wszystkich, gdyż dla bohaterów filmu Majewskiego jest to raczej początek zapowiadający proces odchodzenia, a więc paradoksalnie koniec. Pęd czy pnącze, które widzi Matka w lustrze w czasie wieczornej toalety w mieszkaniu, rozsadza przecież mur, niszczy bezpieczne niegdyś wnętrze. Kobieta próbuje je wyrwać, ale bez sukcesu. Wić, liana, pleniąca się jak korzenie otacza coraz bardziej przestrzeń okiełznaną i ucywilizowaną. W tej części filmu pojawia się co prawda woda, ale nie chodzi o źródło nowego życia, ale o fontannę, która wytryska z wnętrza stołu rozsadzając wspólnotę rodzinną. To sygnał, że natura przewyższa pojedynczego człowieka czy jedno pokolenie ludzi tym, że jej geniusz oznacza ciągły rozwój, doskonalenie się, procesy zachodzą znacznie szybciej, bo poszczególne fazy trwają krócej. W tym „geniusz natury” zbliża się raczej do „geniuszu artysty”, tworzącego jedno dzieło, obraz, kompozycję czy film, niż do „fenomenu” ludzkości. Z wiosną związana jest też metafora ziarna, z którego wyrasta pęd. Owego ziarna w *Pokoju saren* nie ma, nie ma aktywności. Możemy się jedynie domyślać, że wić w łazience pojawiła się jako znak starości wnętrza i jego bliskości z dojrzałymi roślinami, krzewami czy drzewami, zawłaszczającymi sobie tereny otaczające, a niekontrolowane przez niszczycielskie działania człowieka, gdzie znajdują się sfilmowane pomieszczenia. Roślinność zarasta przestrzenie niezamieszkałe, porzucone, zrujnowane, te, w których brak jest ludzkiej aktywności. W sfilmowanym wnętrzu brak jest aktywności człowieka, bo to „znak pokoju” ze światem natury, zgoda na jej działanie i pogodzenie się z jej konsekwencjami. Nie ma w tym wnętrzu ruchu, aktywności, zamieszkują je „ludzie rośliny”, których życie można nazwać wegetacją. W tym sensie sztuka Majewskiego, zarówno operowanie kamerą, jak i stosowanie głębi ostrości, naśladuje procesy natury. Nie chodzi jednak o gotowe formy, bo nie ma w sztuce wzorów idealnych. Choć to przecież myśl człowieka rozjaśnia naturę, a sztuka ujawnia jej owoce.

Zdaniem Majewskiego mury, ściany mają sens czysto ludzki, ich istota wyraża się w dążności człowieka do zaprowadzenia ładu w czymś, co budzi w nim niepokój zagubienia. Reżyser napisał:

*Człowiek buduje prostą, równą ścianę, maluje ją jednym kolorem, żeby odgradzić się od natury. Ale natura drwi z geometryzującego strachu człowieka i nie pozwala mu na abstrakcyjną perfekcję. Fascynuje mnie, jak wszelkie pęknięcia i rośliny z upływem czasu „zjadają” ścianę. Człowiek dąży do geometrii euklidesowej, uważa, że może ogarnąć świat, w momencie kiedy uprości, usystematyzuje, wyszpachluje równą powierzchnię, lecz natura, krok po kroku, odzyskuje swoją prawdziwą własność – ściana najpierw pęka tu i tam, i wystarczy zostawić ją na jakiś czas, a stanie się kartką, którą metaforycznie, zapisze ręka Boga. Patyna, kurz i pęknięcia stanowią „charakter pisma Pana Boga” lub pisma Natury, jak kto woli. [...] przestrzenie wolą zarastać chwastami, [...] uporządkowany kwadrat człowieka powraca do fraktalnej natury..., roślina przedrze ścianę, mur, oplecie metal. Ostatecznie natura zanegowała uproszczony porządek człowieka, by wprowadzić tam swoje komplikacje [...] rośliny – pnąca nie unoszą się w prostej linii, lecz okręcają się wokół własnej osi. Nic nie mierza linią prostą. Jesteśmy w stanie rozszyfrować owe detale, ale nie zmieni to faktu, że ogólna zasada pozostanie tajemnicą [Majewski, 2017, s. 114].*

Język natury to język matematyki<sup>24</sup>. Mowa form abstrakcyjnych i umownych, ale dla osób znających kod w gruncie rzeczy prostych, jasnych i zwięzłych. Ciągłość wszystkiego zapisana jest bowiem w genach. Ciało jest nośnikiem tego zapisu, tych danych, dlatego narodziny to zapowiedź wielkiego bólu „nośnika” życia, a śmierć – uwolnienie od niego.

Na pytanie o to, kim jesteśmy, Majewski odpowiada przede wszystkim w częściach *Lato* i *Jesień*. Symbolami natury w tych fragmentach *Pokoju saren* są drzewo i tytułowe sarny. Z małego, ale niezwykle żywotnego pędu, który pojawił się w łazience, rośnie drzewo, tym razem wypełniając niemal całą przestrzeń salonu rodziny [Majewski, 2017, s. 90]<sup>25</sup>.

*Nocą*

*Pośrodku naszego mieszkania*

*Rośnie drzewo które sięga*

<sup>24</sup> Por. teorie Newtona dotyczące związku nauki z naturą czy alchemią. Zob. też książkę Jamesa Gleicka *Chaos. Narodziny nowej nauki*, tłum. Piotr Jaśkowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań, 1996.

<sup>25</sup> Majewski był kiedyś w szpitalu, w wolnych chwilach spacerował po parku. Zanotował potem: *Pewnego dnia usłyszałem szelest liści pobliskiego drzewa i zdałem sobie sprawę, że nie jestem sam. Drzewo to byt, który – czy chcę tego czy nie – komunikuje się ze mną. Odłożyłem na bok książki i zacząłem się drzewu przyglądać...* [Majewski, 2017, s. 90].

*Korzeniami sąsiada poniżej  
Zaś jego korona  
Rozsadza sufit jasnego pokoju  
Tego  
Co żyje nad nami*

*Otaczam nasze drzewo  
Surową opieką  
Codziennie podlewam je  
I czyścimy korę  
Zabijając robaki*

*Nocą wierzymy  
W potęgę drzewa  
Czujemy się potrzebni  
(...)*

*Ale jesteśmy pewni  
Że kwiaty  
Wyrastające z gałęzi jego  
Pokoju  
Czerpią soki  
Z duszy naszego mieszkania  
Mrocznego dołu*

Z jednej strony drzewo jest skojarzone z filarem czy kolumną. Trzeba bowiem pamiętać, że antyczne czy średniowieczne style architektoniczne czerpały inspirację z natury. Strzeliste drzewa, lasy dały początek ludzkim marzeniom stworzenia sięgających nieba-Boga katedr gotyckich czy wieżowców „dotykających” chmur. Z drugiej, pień drzewa ze słojami oznaczającym lata jego rozwoju przywodzi na myśl ludzki kręgosłup i kręgi, natomiast korzenie, konary – kończyny, korona – głowę, pomarszczona kora – skórę. Drzewo symbolizuje starość, wiedzę i mądrość, a także z kojarzone z nimi: papier, język i księgę. To świat Ojca, który pielęgnuje, umożliwiając jego wzrost, Matka.

Drzewo symbolizuje trzy światy: podziemny (korzenie), ziemski (pień) i pozaziemski (korona) [Majewski, 2017, s. 112-113]<sup>26</sup>. Pierwszy wzbudza zaciekawienie Syna, który podgląda sąsiada kochającego się z kobietą. Drugi jest przedmiotem uwagi Rodziców, a trzeci nie wzbudza zainteresowania nikogo, choć paradoksalnie to świat kwiatów i owoców. Nowakowski przypomniał jednak, że czerpie on soki z podziemi, czyli symbolicznego piekła [Nowakowski, 2012, s. 111]. Jest więc znakiem zamkniętego obiegu czasu, materii, cudu informacji zawartej w nasionku. Jego kontemplacja uczy bohaterów i widzów geometrii świata, cierpliwości i uważności. „Korzeń prawdy” o człowieku, „wspólna matryca wszystkich ludzi”, ciągle pozostaje zagadką, jest przypomnieniem, w opinii reżysera, biblijnych słów: nie spożywaj owocu z Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego, czyli [...] *Nie ciesz się ani nie smuć, bo nie znasz odległości złego od dobrego. [...] to tajemnica człowieka – tajemnica natury* [Majewski, 2017, s. 109].

Dalszego ciągu odpowiedzi na pytanie o to, kim jesteśmy, udziela część *Jesień*, w której po raz pierwszy w mieszkaniu pojawiają się sarny – z jednej strony „owoce” dojrzałości i autentycznego piękna mądrości, a z drugiej przestraszone ludzkie „dusze”, które uciekły do lasu, czyli wróciły do natury, gdyż zbłądziły lub przeraziły się tym, co ujrzały. Dlatego zapewne oczy saren są wielkie i jakby zapłakane. To one zjadają nadmiernie pleniącą się roślinność. W tym czasie ludzie, którzy utracili instynkt, trwają w marazmie, uśpieniu. Jedyne Syn, najmłodszy i jeszcze niepogodzony z rzeczywistością członek rodziny, naśladuje sarnę, „zjadając” zerwaną trawę.

*W najdalszym pokoju*

*Naszego mieszkania*

*Pasą się sarny*

*Wilgotne oczy saren*

*Rosną*

*W zetknięciu z mrokiem*

<sup>26</sup> Lech Majewski wspominał, że gdy w *Onirice* filmował w lesie znieruchomiałe osoby, panowała absolutna cisza, a *gdy skierował kamerę na koronę drzew, drzewa zaczęły kołysać się i szaleć w nagłym podmuchu wiatru* [Majewski, 2017, s. 112-113].



(...)

*I wszyscy obrastamy*

*Liśćmi*

*Nasze korzenie rozsadzają ściany*

*A twarze nasze kwitną*

*Gdy dotykają*

*Aksamitnych nozdrzy*

*Ojciec matki i ja*

*Lubimy patrzeć*

*Jak sarny jedzą nam ręce*

*I spacerują bezpiecznie*

*W mieszkaniu naszym*

*I w śnie*

(...)

Sarny pojawiają się w milczeniu, w czasie braku prawdziwego porozumienia w Rodzinie i „bez uzasadnienia”. Są jednak piękne, bezszelestne, symbolizują czystość, bezinteresowność, uświadamiają rodzinie istnienie innego piękna, zależności od natury, tego, czego do tej pory nie widzieli, osvajanie się z niedoskonałością przestrzeni mieszkania, która nie jest przyjazna [Nowakowski, 2012, s. 113-114]<sup>27</sup>. Zwierzęta w filmie Majewskiego są też dowodem tego, że istota ewolucji jest tajemnicą, a wszelkie próby jej wyjaśniania są tylko pozorem wiedzy. Z czasem wśród saren prawdziwych zaczynają pojawia się sztuczne i to właśnie one zostają utrwalone na wspólnym zdjęciu Rodziny i chóru śpiewaków, którzy wykonywali partie wokalne w filmie.

Część *Zima* w symboliczny sposób udziela nam odpowiedzi na pytanie, dokąd zmierzamy. Elementem natury, który związany jest w filmie Majewskiego z tą porą roku jest zeschła trawa, którą Ojciec wycina kosą. W ten sposób uschła, „przejrzała” roślinność zostaje zniszczona.

---

<sup>27</sup> Zdaniem Nowakowskiego noc, a przede wszystkim Księżyc [...] odpowiada za pojawienie się zwierząt w domu bohatera. Autor wprowadza je na scenę w sposób sugerujący epifanijski charakter tego fenomenu [Nowakowski, 2012, s. 113-114].

*W naszym mieszkaniu  
Rośnie trawa  
Tak że możemy chodzić boso  
I cieszyć się nią  
Bezszelestnie*

*Trawa jest dobra  
I rośnie  
Wysoko oplatając nogi krzesel  
Zabija nasz lęk  
Samotności*

*Mądrość jej jest także  
W tym  
Że umiera na wiosnę  
Aby odrodzić się  
Zimą*

(...)

*Matka ponad trawą  
Czuje się spokojna  
Wie że kiedy umrze  
Dotknę trawy*

(...)

*Nikt nie wie że nocą  
Ściętą trawę pokrywa rosa  
Budzę się wtedy  
Z jej smakiem krwi  
W ustach*

Formy (już) niedoskonałe albo nazbyt wybujałe zostają zgładzone. Ich miejsce zajmują doskonalsze, ale z określonego punktu widzenia, związane przede wszystkim z ideą zrównoważonego rozwoju. Cenne są te najlepiej przystosowane, co oznacza nie tylko eliminację nieidealnych, ale i tych, które przewyższają inne rozwojem, są zbyt perfekcyjne czy skomplikowane. To dlatego na resztach skoszonej trawy walca tańczą pary ludzi. Z miłości bierze się życie i do miłości w śmierci odchodzi. Ludzkość jest tylko jedną z wielu warstw ziemi...

*I tylko cisza*

*I ten walc*

*Przetwarzają*

Relacje ludzi z naturą w filmie *Pokój saren* są jasno zasygnalizowane i zazwyczaj odwołują się do stereotypowej symboliki. Świat roślin to przestrzeń, w której funkcjonuje kobieta, a więc Matka głównego bohatera i Dziewczyna, którą widzi przez okno, a następnie z którą – w śnie ojca – spędza pierwszą noc. To kobieta jest zanurzona w świecie natury. Widzi pierwsze pędy rozdzierające ściany w łazience tak, jakby widziała w lustrze pierwsze zmarszczki... znaki nadchodzącej starości. Matka pielęgnuje też kwiaty w mieszkaniu, podlewa je, zrasza ich liście, a nawet myje gąbką korę drzewa, które niespodziewanie wyrasta w salonie. Ojciec jest natomiast związany z światem natury pośrednio. Jest raczej „mieszkańcem” kultury, dlatego jego atrybutem – jak w prozie Brunona Schulza – jest mityczna księga czy choćby gazeta. Interesuje się ponadto znaczkami, które przedstawiają Księżyc w różnych fazach. To władca nocy, uśpienia, ucieczki od nieokiełznanej, popędliwej natury, którą kieruje światło, a więc największa gwiazda Słońce, umożliwiając na przykład fotosyntezę [Majewski, 2017, s. 111]<sup>28</sup>. Ostatecznie to Ojciec niszczy „obumierającą” naturę. Symbolem owej destrukcji jest koszenie zeschniętej trawy. Odpowiedzią natury jest jego uwolnienie od ciała-materii, śmierć. Zarówno Matka jak i Ojciec są – mimo drobnych gestów – obojętni na widok saren. Nie widzą „dusz, które uciekły do lasu” albo udają ślepotę. Syn skupia uwagę przede wszystkim na swojej aktywności twórczej oraz własnym cierpieniu. Dziewczyna natomiast stara się uciec

---

<sup>28</sup> Majewski pisał: *Słońce to daleka gwiazda, która dyktuje życie na Ziemi, życie to redystrybucja energii słonecznej, wszystko co rośnie jest konsumentem Słońca (...) też człowiek konsumuje Słońce bezpośrednio – zdeponowane mocą fotosyntezy w owocach i warzywach, albo pośrednio, zjadając zwierzęta. (...) potem spalamy się, węgiel to las, kumulacja energii w postaci ciemnej, czarnej* [Majewski, 2017, s. 111].

od natury, wkraczając w przestrzeń starego Ojca i w jego sypialni ogląda znaczki z wyobrażeniem Księżyca. Niemniej dzięki inwazji natury, podobnie jak pod wpływem faz Księżyca, w mieszkaniu rodzina przechodzi pewną przemianę, np. Syn poznaje smak miłości, natura umożliwia mu ponadto przemianę w artystę [Nowakowski, 2012, s. 106-107]. To uzasadnia cykliczność, powolny rytm, tak naprawdę brak początku i pozór końca. Nadzieją jest działalność artystyczna, która *wyzwała z temporalnych okowów* [Nowakowski, 2012, s. 113].

## PODSUMOWANIE

*Pokój saren* przypomina, że człowiek jest elementem większej całości. Ludzki mikrokosmos i nieludzki makrokosmos łączy silna więź z naturą [Nowakowski, 2012, s. 112]. Ponadto natura nie milczy, jak się ludziom przez długi czas wydawało. Nie mówi też ludzkim językiem, a więc takim, który umożliwiałby dialog, porozumienie. Natura działa, a tym działaniem jest „czas w działaniu”, taki, jakiego doznajemy w czasie oglądania obrazów przeszłości na starych fotografiach, *dotyk – tego co – było*. Językiem natury jest materia, doskonałość... i śmierć, która nie jest irracjonalna... ale właśnie naturalna. Natura tym różni się od ludzi, że nie jest z premedytacją okrutna. Jest prawdziwa i konsekwentna w swoich poczynaniach. Majewski tym zaskakuje widzów, że jego twórczość jest gestem czułości i uważności zwróconym w jej kierunku. Reżyser ujawnia „filmowe muzeum (nie)obecnej natury”, „muzeum dusz”, prawdziwych i/lub już sztucznych, które „uciekły” do lasu, ale nawet w ciszy i ciemności ciągle tworzą przestrzeń, w której *odbiorca jest niezagrożony, doświadcza rodzaju stanu łaski* [Majewski, 2017, s. 133]... a nie groźby kary. W ten sposób reżyser opowiada o synergii natury i kultury. Jej efektem jest świat ludzki, w którym dualistyczne podziały przestają być oczywiste.

## FILMOGRAFIA

*Pokój saren* (1997), zdjęcia: Adam Sikora, muzyka: Lech Majewski, Józef Skrzek, instrumentacja muzyki: Andrzej Marko, wykonanie muzyki: Wielka Orkiestra Symfoniczna PRiTV Katowice, Chór Opery Śląskiej Katowice (pod kierunkiem Krystyny Świder): Zdzisław Szostak (dyrygent), Artur Stefanowicz (arie Syna), Elżbieta Towar-

nicka (arie Matki), Mieczysław Czepulonis (arie Ojca), Izabella Kłosińska (arie Dziewczyny), scenografia: Lech Majewski. Produkcja: Lech Majewski, Elżbieta Piętak. Akotrzy: Rafał Olbrychski (Syn), Elżbieta Mazur (Matka), Mieczysław Czepulonis (Ojciec), Agnieszka Wróblewska (Dziewczyna).

## BIBLIOGRAFIA

Barcz Anna. 2016. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk.

Barcz Anna. 2020. *Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze* – tekst dostępny *on-line* na stronie <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos10/texty/barcz.htm> (Dostęp: 06.11.2020).

Barthes Roland. 1996. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo „Aletheia”.

Bogusławski Marcin Maria. 2020. *Wariacje (post)humanistyczne*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.

Braidotti Rosi. 2019. *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo PWN.

Böhme Gernot. 2002. *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. Jarosław Merecki. Warszawa: Wydawnictwo „Oficyna Naukowa”.

Brückner Aleksander. 1927. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927 ([https://pl.wikisource.org/wiki/S%C5%82ownik\\_etymologiczny\\_j%C4%99zyka\\_polskiego/pokój](https://pl.wikisource.org/wiki/S%C5%82ownik_etymologiczny_j%C4%99zyka_polskiego/pokój)) (Dostęp: 6.11.2020).

Czapliński Przemysław, Bednarek Joanna, Gostyński Dawid. 2017. *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*. Poznań: Wydawnictwo „Rys”.

Domańska Ewa, Olsen Bjørnar. 2008. *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami. W: Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek. Olsztyn: Wydawnictwo UWM.

Fiedorczuk Julia. 2015. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, [https://www.ibuk.pl/fiszka/155372/cyborg-w-ogrodzie.html?utm\\_source=swiatczytnikow.pl&utm\\_medium=por&utm\\_campaign=por](https://www.ibuk.pl/fiszka/155372/cyborg-w-ogrodzie.html?utm_source=swiatczytnikow.pl&utm_medium=por&utm_campaign=por), tekst dostępny *on-line* na stronie (Dostęp: 20.1.2021).

Gifford Terry. 1999. *Pastoral. The New Critical Idiom*. London-New York: Routledge.

Gleick James. 1996. *Chaos. Narodziny nowej nauki*. tłum. Piotr Jaśkowski. Poznań:

Wyd. Zysk i S-ka.

Heidegger Martin. 1977. *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski i inni. Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”.

Lachman Magdalena. 2011. *Gdzie jest przyroda, jak jej... nie ma? Rzut oka na przypadek literacki*. „Kultura Współczesna” nr 1(67).

Majewski Lech. 2017. *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce*. Poznań: Wydawnictwo „Rebis”.

Maron Marcin. 2019. *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Nowakowski Jacek. 2012. *W stronę rajów. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*. Poznań: Wydawnictwo UAM.

Nycz Ryszard. 2001. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Wydawnictwo „Universitas”.

Pabiś-Orzeszyna Michał. 2020. *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.

Podsiadło Magdalena. 2019. *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*. „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” nr 3 – tekst dostępny on-line <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserok-filmowych/691> (Dostęp: 6.11.2020).

Tabaszewska Justyna. 2011. *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*. „Teksty Drugie” nr 3.

Tabaszewska Justyna. 2018. *Realizm ekologiczny vs. polska literatura*. „Teksty Drugie” nr 2.

*Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*. 2015. Red. Ryszard Kluszczyński, Dagmara Rode. Łódź: Wydawnictwo UŁ.

## NOTA O AUTORCE

Iwona Grodź, doktor, literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog, psycholog sztuki i wieloletni dydaktyk akademicki (UAM Poznań, Warszawa). Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, teatrem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury-fil-

mu-teatru-malarstwa i muzyki. Autorka m.in. książek: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Obraz/Słowo Terytoria, Gdańsk 2008; *Jerzy Skolimowski, „Więź”*, Warszawa 2010; *Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005; *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, PWN, Warszawa 2015; *Between Dream and Reality*, Peter Lang, Berlin 2018, *Hasowski Appendix*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2020 i wielu innych publikacji naukowych.