


HYBRIS nr 56 (2022)

ISSN: 1689-4286



<https://doi.org/10.18778/1689-4286.56.05>

**IWONA GRODŹ**

 0000-0003-0151-6909

Badaczka niezależna

## **„HIEROGLIFY ANTROPOCENU”. CASUS TWÓRCZOŚCI LECHA MAJEWSKIEGO<sup>1</sup>**

**WSTĘP**

*Dla siebie jesteś światem, dla świata nikim.  
Dlatego gdy świat cię zapyta, kim jesteś, odpowiedz: nikim.  
A gdy sam zapytasz siebie, kim jesteś odpowiedz: światem.*

Mit Polifema (Majewski, 2020: 15)

---

<sup>1</sup> Niniejsze rozważania mają charakter eseistyczny. Są więc rodzajem uwertury do dalszych badań czy o rekonesansu dotyczącego utrwalonych w sztuce filmowej Lecha Majewskiego różnych aspektów ludzkiej bytności w świecie. Mam nadzieję, że okażą się inspiracją do pogłębionych analiz, korzystających z narzędzi antropologii kultury czy analizy filmoznawczej. Na ten temat — w przyszłości. W tekście wykorzystuję fragmenty pracy (Grodź 2020). Tekst stanowi fragment większej, niepublikowanej całości.

Zadanie sztuki to nie tylko odtwarzanie rzeczywistości, ale również opatrywanie jej komentarzem. W ten sposób sztuka odpowiada na pytanie: kim był bądź kim jest człowiek w konkretnej czasoprzestrzeni? I bynajmniej nie jest to pytanie banalne, ale takie, które nie tylko zmusza do myślenia, ale może być czasem „niewygodne”. W tym sensie sztuka staje się rodzajem „hieroglifu antropocenu”<sup>2</sup>. W stosunku do tej roli sztuki można pytać, czy ów hieroglificzny szyfr oznacza odchodzenie od optyki antropocentrycznej, czy chodzi raczej o utrwalone w sztuce różne aspekty ludzkiej bytności na Ziemi? Skłaniam się ku drugiej perspektywie. Umożliwia ona szersze spojrzenie na relację człowieka z otoczeniem, zarówno naturalnym, jak technologicznym. Ponadto pozwala na otwarcie własnych analiz na dyskursy teoretyczne specjalistów różnych dziedzin oraz świadomość wielości podejść do tego tematu.

Sukces medialny pojęcia *antropocen* jest niezaprzeczalny<sup>3</sup>, a wielość dyskursów na jego temat ogromna. Jego źródeł trzeba jednak szukać w naukach ścisłych, gdyż to one — niejako „w darze”

---

<sup>2</sup> Nie chodzi jednak o wywyższenie „czasu człowieka” (por. odwołanie do greckiej etymologii pojęcia *hieroglif*: „święte znaki”), ale konieczność zadania pytania o wartość sensów, które pozostawi po sobie epoka *homo sapiens*. Zapisy starożytnych Egipcjan czy Indian odnajdywano wszak w miejscach wyjątkowych, przede wszystkim związanych z kultem (świątynie) i pożegnaniem zmarłych (grobowce). Jak pokazała historia, pismo piktograficzne to najbardziej uniwersalny środek komunikacji. W tym przypadku — z uwagi na refleksje nad filmowymi reprezentacjami „epoki antropocenu” — ważne jest myślenie o hieroglifach przede wszystkim jako obrazach służących do określenia całych słów (znaki ideograficzne). Dopiero tak pojęte znaki-obrazy kultury (także film) mogą w ciekawy sposób włączyć się w najważniejsze dyskursy antropocenu, o których pisała Ewa Bińczyk, a więc: „naturalistyczny dyskurs przyrodoznawczy, dyskurs naturalistyczny w nurcie postnaturalizmu, dyskurs ekomarksistowski, dyskurs ekokatastroficzny, dyskurs ekomodernistyczny, dyskurs zwolenników badań w obszarze geoinżynierii, dyskurs krytyczny wobec geoinżynierii” (Bińczyk, 2018: 281-282).

<sup>3</sup> Zdaniem Ewy Bińczyk „(...) idea antropocenu doskonale ucieleśnia wyzwania teoretyczne, dylematy filozoficzne, napięcia aksjologiczne oraz obawy niestabilnego XXI stulecia”. Hipoteza wskazanej autorki głosi, „iż wyjątkowość dyskursu antropocenu polega na tym, że równocześnie podważa się tu antropocentryzm i problematyzuje pojęcie natury” (Bińczyk, 2018:15).

ofiarowanym humanistyce — zwróciły uwagę na sprawczość człowieka<sup>4</sup> oraz konieczność redefinicji kluczowych dla humanistów pojęć, takich jak: wolność, odpowiedzialność, równość czy sens sztuki. Dodatkowo, jak pisała Ewa Bińczyk, „Idea antropocenu prowokuje pytania o naturze filozoficznej” oraz stanowi „wyzwanie metodologiczne dla wielu dyscyplin (...)” (2018:20-21)<sup>5</sup>, w tym dla historii sztuki czy filmoznawstwa.

Inspirując się pomysłem odnajdywania powiązań między teorią antropocenu, a jej reprezentacją w filmach, skupiam się na śladach, które antropocen po sobie zostawi (Ubertowska, 2018: 83). Warto przy tej okazji zaznaczyć, że choć koncepcje antropocenu łączone są z różnymi rodzajami antropocentryzmu, jak poznawczy, ontologiczny, aksjologiczny i metodologiczny<sup>6</sup>, to mnie interesuje próba pokazania „języka epoki człowieka” w kontekście określenia (hierarchii) wartości, priorytetów i celów, ku którym zmierzała ludzkość w konkretnym czasie i miejscu. Zdaję sobie sprawę, że podejmując grę z antropoceniem wchodzę w przestrzeń zarazem inspirującą do stawiania pytań, jak i związaną z „teoretycznymi ograniczeniami, blokując[y]mi pewne rodzaje refleksji” (Bińczyk, 2018: 20). W każdym razie dyskusja tocząca się wokół tej koncepcji sprzyja odchodzeniu od myślenia antropocentrycznego. Ową zmianę, w zależności od przyjętej perspektywy i rozłożenie akcentów, zwykle określa się „zwrotem

---

<sup>4</sup> „Sugestia ustalenia ery człowieka ma swoje źródło w naukach ścisłych. W tym samym czasie humaniści odchodzili od antropocentryzmu” (Bińczyk, 2018:12).

<sup>5</sup> W centrum uwagi znajdują się m.in.: zestawienie historia człowieka z historią geologiczną, synergia nauki ze sztuką i uwikłanie ich w dyskurs polityczny, kwestie etyczne dotyczące odpowiedzialności i nieodwracalności strat, przeświadczenie o przełomowości czasu, w którym żyjemy, wskazanie edukacyjnego znaczenia antropocenu itp. (Bińczyk, 2018: 268-270).

<sup>6</sup> Jeżeli chodzi o ten ostatni, to „występuje w tych teoriach, które w spektrum swoich wyjaśnień i narracji koncentrują się na sprawczości i roli człowieka, ignorując wpływ i sprawczość czynników pozaludzkich” (Bińczyk, 2018:12).

ekokrtycznym”<sup>7</sup> lub „postludzkiem” (Twardoch-Raś, 2021) w myśleniu o kulturze.

Ciągle otwartym pozostaje też pytanie o to, co jest „hieroglifem antropocenu” i na ile jest on szyfrem antropocentrycznym? Problem ten był, jest i zapewne będzie tematyzowany w wielu działaniach twórczych. Sceptycy twierdzą, że poznanie pozaludzkiej perspektywy nie jest w ogóle możliwe, gdyż próby jej uchwycenia, opisanie i zinterpretowania dokonują się w ludzkich kategoriach opisu. Warto jednak nieustannie przypominać o istnieniu innego (niż ludzki) punktu widzenia i świadomie poszukiwać z nim konstruktywnego dialogu (por. Bogusławski 2020). Z drugiej strony przypomina się także, że to, co naturalne i to, co ludzkie, bierze początek z jednego źródła, z jednego korzenia. Nie powinno się zatem traktować natury w opozycji do kultury. Wszelkie dychotomiczne podziały wydają się nazbyt radykalne czy upraszczające. Cenną pracę w tym zakresie dokonuje „humanistka środowiskowa”, skupiona — jak pisała Rosi Braidotti, filozofka feministyczna zajmująca się między innymi wpływem przemian technologicznych na współczesne społeczeństwa — na epoce, „w której ludzka aktywność posiada wpływ na geologię” (Braidotti 2014: 302).

Ocena antropocenu oraz jego krytyki to temat ważny choć kłopotliwy. Jest tak między innymi dlatego, że człowiek musi zmierzyć się z własnym „szowinizmem gatunkowym”<sup>8</sup> (względnie z ludzkim

---

<sup>7</sup> Ekokrytyka – to „środowiskowa krytyka literacka”, bada relacje literatury i środowiska, percepcję przyrody dzikiej „oraz literackie sposoby wyrażania postaw człowieka wobec otoczenia naturalnego” (Bińczyk, 2018:19).

Ekolingwistyka – to analiza „roli języka w interakcjach człowiek z innymi gatunkami czy ekosystemami” (Bińczyk, 2018:19).

<sup>8</sup> Zob. przypis tłumacza w kwestii wskazania w języku polskim odpowiednika słowa *speciesism*. W grę wchodzi dwie możliwości: „egoizm gatunkowy” lub „szowinizm gatunkowy”. Tłumacze zdecydowali się na „szowinizm gatunkowy”, ponieważ, jak czytamy, „istotą tej postawy jest dyskryminacja, ta zaś z reguły bywa bezinteresowna” (Ryder, 1980: 39-40).

egoizmem), który podporządkowuje świat ludzkim interesom. Świadectwem tej trudności może być Polifem, który w ujęciu Lecha Majewskiego (2020: 15), utożsamia siebie ze światem. Wobec tak silnie antropocentrycznych (egoistycznych) podejść wysunięto kontrdyskursy antyhumanistyczne i antyantropocentryczne (por. Braidotti 2014; Bogusławski 2020). W swoich rozważaniach chcę pójść nieco inną drogą, nie tyle dokonując wartościowania antropocenu i krytyki humanizmu oraz antropocentryzmu<sup>9</sup>, ile przypominając o znaczeniu synergii człowieka z jego otoczeniem naturalnym i technologicznym. Moją intencją nie jest wywyższenie człowieka, ale zwiększenie naszej uważności i odpowiedzialności (Ryder, 1980:46), czemu służy oscylacja między powiązaniem ze sobą, także na zasadzie (krytycznej) odpowiedzi, wartościami, dyskursami, sposobami widzenia i wartościowania<sup>10</sup>. To wyraz uznania ich obu powiązany z próbą niuansowania zagadnienia, które zdaniem Rosi Braidotti wynika ze zmian niesionych na fali posthumanizmu, a także zaproszenie do dialogu.

Przechodząc na grunt filmoznawstwa warto zauważyć, że perspektywę nieantropocentryczną i posthumanistyczną oraz koncepcję antropocenu coraz częściej wykorzystuje się do analizy

---

<sup>9</sup> Przypomnę, że „język wartości” oraz „wartościowanie ujawnione w dziele sztuki” to narzędzie służące opisaniu świata i określenia właściwości tego, co go stanowi z tylko jednej perspektywy. Nie dość, że ludzkiej, to jeszcze w ramach *homo sapiens* — subiektywnej (zob. R. Tokarski, *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*, Lublin 2013, s. 143–144; J. Puzynina, *Język wartości*, Warszawa 1992, s. 152–168).

<sup>10</sup> Braidotti twierdzi, że przemieszczenie granic między dyskursami czy odmienne poprowadzenie „różnic kategorialnych”, jest efektem „eksplozji humanizmu i implozji antropocentryzmu” i prowadzi do kryzysu tradycyjnej humanistyki (Braidotti, 2014: 273). W kwestii wartościowania dokonuje się przesunięcie z tzw. wartościowania kategorialnego, które odnosi się do cech konstytutywnych, istoty sensu przedmiotu oceny, w kierunku wartościowania mierzącego się z antropocentrycznym punktem widzenia. Zob. m.in. Ingarden R. (1958). *Studia z estetyki*, Warszawa: PWN, t. 2; Bourdieu P. (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Przeł. Piotr Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.

filmów, choćby takich, jak *Milczenie owiec* w reżyserii Jonathana Demme'a z 1991 roku, *Pokój saren* (1997) Lecha Majewskiego, *Dzikie róże* Anny Jadowskiej, *Wieżę. Jasny dzień* Jagody Szelc czy *Pokot* Agnieszki Holland, wszystkie z 2017 roku (Podsiadło, 2019), a ostatnio także *IO* (2022) Jerzego Skolimowskiego<sup>11</sup>. Mnie interesować będzie twórczość Lecha Majewskiego. Pytania analityczne, które sobie stawiam, brzmią: jakie zagadnienia stają się głównym punktem odniesienia w twórczości autora *Pokoju saren. Opera autobiograficzna* (1997)? Co one mówią o jego podejściu do epoki antropocenu? Czy w kontekście jego twórczości można mówić o wartościowaniu widzenia z ludzkiej perspektywy? Jakie wartości i priorytety legitymizują? Jaką nauką płynie z tej twórczości dla jej odbiorców? Czy niesie nadzieję na lepsze zrozumienie czasoprzestrzeni, w której żyjemy? Nie na wszystkie pytania uda mi się w tych rozważaniach odpowiedzieć, ale zostają one postawione jako inspiracja dla Czytelniczek i Czytelników, a dla mnie jako problematyka dla przyszłej refleksji. Wszystkie razem pozwalają jednak wyeksponować znaczenie podmiotowości człowieka i jej transformacji, które Braidotti opisuje jako „stawanie się zwierzęciem” (Braidotti 2014: 150nn); „stawanie się ziemią” (Braidotti 2014: 172nn), „stawanie się maszyną” (Braidotti 2014: 185nn), a które ukazane są także w filmach Majewskiego. Dla ich uchwycenia ważna okazuje się perspektywa holistyczna, planetarna, której elementem jest także uchwycenie roli technologii jako tego, co stabilizuje społeczeństwo społeczeństwa (Latour 2013; Latour 2014).

## ANTROPOCEN WEDŁUG LECHA MAJEWSKIEGO

---

<sup>11</sup> Trzeba jednak pamiętać, jak podkreśliła Justyna Tabaszewska, że zbyt schematyczne odnoszenie idei antropocenu do tekstów literackich może spowodować utratę ich „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 — przysługuje autonomia i którego nie należy traktować jako czegoś, co ma wyłącznie jeden aspekt i przedstawia określoną tezę” (2011: 219-220).

Tematy związane z epoką antropocenu w dużej mierze obecne są w twórczości Lecha Majewskiego za sprawą odbywanych przez niego podróży i bogatych doświadczeń reżysera. Swoje przemyślenia artysta przedstawiał zarówno w twórczości literackiej, jak i filmowej. W moim tekście skupię się na tej ostatniej aktywności twórczej, bo to w niej znajdziemy najwięcej oryginalnych nawiązań do archetypów i metanarracji na tematy człowiek a świat fauny i flory, człowiek a planeta czy człowiek a technologia. Poniżej skupiam się na tych filmach, w których wątki te są szczególnie wyeksponowane.

Filmem, który pozwala na namysł nad relacją człowiek-natura, jest *Pokój saren. Opera autobiograficzna* Lecha Majewskiego z 1997<sup>12</sup>. Wpisuje się on w nurt *slow cinema*, który zakłada i jednocześnie wymaga większej uważności odbiorcy. Wielokrotnie podkreślano, że sztuka naśladuje naturę. Jest to fakt niezaprzeczalny. Dawniej obrazy malarskie zawieszane w mieszkaniach były jak okna na świat. Uczyły uważności i dostrzegania, a nie tylko widzenia utożsamianego z „omiataniem” przestrzeni zniecierpliwionym czy znudzonym wzrokiem (Majewski, 2017: 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. Uważność stwarza szansę, że „cienie naszych przodków”

---

<sup>12</sup> 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 podawane jest 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.

pozwolą nam zrozumieć samych siebie, a dzięki temu uda się odnaleźć „jaskinię zapomnianych snów”. Dlatego tak ważna jest „perspektywa organiczna”, *resp.* „fizjologiczna”, a więc „oko ruchome”, „czujne”, „przyczajone”, badające teren i ostrzegające nas przed niebezpieczeństwem. Powinna cechować ją też „dalekowzroczność”, którą symbolizuje filmowy zabieg „głębi ostrości” — domena oka artysty, który dostrzega palimpsestowość nie tylko obrazów, ale też natury. To dzięki niej 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. Na drugim planie znajdują się obrazy malarskie na ścianach, telewizor, rodzinne fotografie<sup>13</sup>, a najdalej ojciec — siedzący, czytający gazetę. Bliskie i nagie ciało człowieka jest tym fragmentem przyrody, który z nią dzielimy. W ciele jesteśmy i ludzcy, i zwierzęcy jednocześnie. W ciele rozumiemy ból, własny i cudzy.

W *Pokoju saren* Majewski odpowiada przede wszystkim na pytanie, skąd przychodzimy jako ludzie. 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 wnętrza. Zdaniem Majewskiego mury,

---

<sup>13</sup> Fotografia jako praktyka społeczno-kulturowa jest obecna w wielu filmach Majewskiego. W związku z tym rodzi się pytanie, co przetrwa? Czy to co przepływa przed obiektywem (ekranem)? Czy sam ekran, na którym przepływające tworzy znikomy obraz. Co jest istotniejsze? Takie pytania zadawali artyści przez lata, m.in. Stanisław I. Witkiewicz w dramacie z 1919 roku *Pragmatyści*.



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 odgrodzić 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 pęknięcie 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-pnącza nie unoszą się w prostej linii, lecz okręcają się wokół własnej osi. Nic nie zmierza linią prostą. Jesteśmy w stanie rozszyfrować owe detale, ale nie zmieni to faktu, że ogólna zasada pozostanie tajemnicą (Majewski, 2017: 114).

Na pytanie o to, kim jesteśmy?, Majewski odpowiada przede wszystkim w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* (2003). W przypadku przestrzeni ogrodu, chodzi zazwyczaj o świadomość okiełznania natury przez kulturę. Z tego punktu widzenia szczególnie ważna jest organizacja ogrodu na kształt „ziemskiego raju”, który jest nie tylko miejscem utraconym, ale też drogą do prawdy i szczęścia. Ogród to miejsce harmonii, ale i tajemnicy. W swoim kształcie ukrywa kod obrazu, który jest śladem trwalszym od cielesnej ludzkiej egzystencji. Bywa więc metaforą nauki, sztuki, pamięci, wyobraźni czy myślenia. Ogród-Eden (hebr. *Gan-edhen* – ‘ogród rozkoszy’) jest więc przestrzenią świata uporządkowanego, łącznikiem ziemi z niebem oraz symbolem

skrywającym wiele różnych treści kulturowych. Inspiracją dla twórcy były bardzo znany obraz Hieronima Boscha<sup>14</sup> oraz historia tragicznej miłości, którą przerywa śmiertelna choroba (pierwowzorem literackim jest książka Majewskiego *Metafizyka*). Bohaterami filmu są Claudia, znawczyni sztuki, i Chris — konstruktor statków, zafascynowany filmowaniem ręczną kamerą otaczającej rzeczywistości. Kobieta próbuje rozszyfrować ukryte w obrazie tajemnice. Natomiast *porte-parole* Majewskiego zdaje się główny bohater o ścisłym umyśle i racjonalnym podejściu do życia. Mężczyzna — podobnie jak reżyser — jest „poszukiwaczem ukrytego kodu”, który wyjaśnia „jak postępować, by odnaleźć raj na ziemi”. Pomocą w osiągnięciu tego celu ma być mała cyfrowa kamera. Twórca *Wojaczka* wielokrotnie podkreślał, że daje ona reżyserom wolność i poczucie większej intymności w obcowaniu z aktorem. Umożliwiła ona także wprowadzenie do filmu wielu fragmentów, w których bohaterowie „kręcą się sami”. W ten sposób kamera stawiała się częścią ich ciała, a obraz przez nią utrwalony przemieniał życie w dzieło sztuki. Majewski stworzył więc rodzaj filmowego dziennika, który pozwalał zbliżyć się, dzięki „malowaniu czy pisaniu przy pomocy kamery”, do niezwykle lekkości i swobody opowiadania o intymności czy przemijalności ciała.

W filmie *Claudine* jest ciężko chora (rak krtani) i niebawem umiera. Główny bohater, podobnie jak Majewski, zadaje sobie pytanie: co to znaczy, że ktoś istnieje? Nie udziela na odpowiedzi (my możemy

---

<sup>14</sup> Warto przypomnieć, że obraz Hieronima Boscha to niezwykle tryptyk, na którym — w części centralnej — artysta namalował wyobrażenie ziemskiego raju. Najczęściej interpretowano to przedstawienie jako potępienie wad i słabości skazujących ludzi na piekielne męki. Z drugiej strony pojawiły się też interpretacje inne, które głosiły pochwałę natury ludzkiej, także w aspekcie cielesnym. Broniły więc ziemskich rozkoszy, które dają — choć w minimalnym stopniu — gwarancję przeżycia namiastki raju, doświadczenie ziemskiego szczęścia, a nie tylko oczekiwanie na raj niebiański, który wszak nie jest pewny.

odpowiedzieć na nie sami). Pytanie to jednak stwarza kontekst, w którym zrozumiałe staje się jego gorączkowe poszukiwanie możliwości utrwalenia własnej egzystencji na taśmie, bez czynienia różnicy między tym, co duchowe i materialne. Wszystko jest wszak element natury. Film paradoksalnie utrwała to, co uznawane jest za ulotne i marne — materię, ziemskość, doświadczenie zmysłowe. To sensualny raj jest prawzorem ludzkiego bytowania w ziemskim ogrodzie. W ten sposób reżyser w bezkompromisowy sposób opowiedział o cielesnym aspekcie bytu człowieka, które pokazane jest zarówno w wymiarze fizycznego piękna, jak i w chwili rozpadu ludzkiego ciała na pierwiastki chemiczne (por. instalację Lecha Majewskiego z 1998 roku *Wypadek*). Podkreślił dobitnie, że śmierć jest obecna wszędzie, nawet w raju. To ważna perspektywa w deszyfrowaniu hieroglify ogrodu-raju ziemskiego. Jednocześnie jednak filmowy „ogród myśli” Majewskiego jest iluzją, podatną na transformację w różnych jej możliwych wariantach, za które trzeba wziąć odpowiedzialność, a więc otwartą, wolną.

## ZAKOŃCZENIE

Ewa Domańska pisała, „że jednym z największych wyzwań, przed którym stoją dziś badacze jest de-antropocentryzacja humanistyki. Nie chodzi rzecz jasna o wyrugowanie człowieka z badań, lecz raczej o odejście od humanistycznej wizji człowieka jako miary wszechrzeczy i centrum zainteresowań badawczych i stworzenie projektu humanistyki nie-antropocentrycznej” (2008: 11). Obecne sposoby myślenia o świecie nie odpowiadają wszak zachodzącym w nim zmianom (Domańska, 2008: 12). Poszukiwanie takiego właśnie „przedmiotu opornego — wobec języka, przedstawiania, opisanie, konceptualizacji” (Domańska, 2008: 21) jest też jednym z tematów filmów Lecha Majewskiego. Zastanawiając

się nad sposobami przedstawiania człowieka i jego otoczenia przez tego reżysera na podstawie wybranych filmów, dość łatwo wskazać kierunek zmian, tj. przejście od myślenia centralistycznego do rozproszenia i polifonii. Ponadto dokonuje się także przejście od autorytarnego panowania nadawcy nad komunikacją ku „przejmowaniu” przestrzeni przez odbiorców, co dokonuje się w ramach zjawiska wymienności perspektywy. To zmiany, które „grają” z tradycyjnymi sposobami komunikacji. Stare strategie wyzwolenia z przestrzeni okazują się coraz trudniejsze do zrealizowania. Tym bardziej, że według Majewskiego współczesny świat to „czasoprzestrzeń, która »kultywuje« ucieczkę od siebie, brak świadomości, powierzchowność, zanikanie znaczenia, (...)” (2017: 182).

Powracając do zagadnień wskazanych na początku tych rozważań i poszukiwań „hieroglifów antropocenu” przez Majewskiego i w jego twórczości, warto pamiętać, że każdorazowo odsyła to do odpowiedzi na dwa pytania. Pierwsze odnosi się do wymienienia słów-pojęć, które w „słowniku antropocenu” tego reżysera dominują nad innymi. Może chodzić zarówno o ich status ilościowy (wielość powtórzeń określonego słowa) jak i jakościowy (waga przypisywanego sensu poszczególnym słowom, umożliwiającą zrozumienie myśli przewodniej reżysera). Takimi słowami-symbolami są m.in. słowa tytułowe kluczowych dla tych rozważań filmów: *pokój*, *ogród*. Drugie pytanie dotyczy już nie repertuaru słów-pojęć, z których składa się „hieroglif antropocenu”, co reguł ich łączenia, a więc mechanizmów: *symetrii-harmonii* (synteza) i *rozpadu* (analiza). Prawa symetrii pojawiają się też w wykładzie głównej bohaterki filmu Majewskiego, która opowiadała o różnicy wizji Dantego i Boscha tak:

Patrzymy na *Tysiącletnie królestwo*, w którego nadejście Bosch, będący milenarystą, wierzył; a ja myślę, że jest rok 2000, Dante wchodził do raju 700 lat temu, a Bosch — 500 i że raj Dantego był odległy, po drugiej stronie świata, na szczycie góry czyścicowej, a ziemski raj Boscha jest dany tu i teraz. Tobie i mnie. W alchemii wiecznej symbiozy kobiety i mężczyzny, w której obce substancje wymieniają się i stapiają, tak jak na obrazie odrodzonej ludzkości, gdzie głowa może być poziomką, liście ręką lub skrzydłem ptaka, w którym ludzie-rośliny i ludzie-zwierzęta ocierają się o siebie zmysłowo i czule. Panuje zapach słodki i ostry<sup>15</sup>.

Kobieta staje się medium reprezentującym nie tylko sztukę czy naukę, ale też „artyzm życia”. Uczy mężczyznę innego widzenia świata, ludzi, siebie. Bohaterka werbalizuje ideę harmonijności świata i symbiozy (synteza) między wszystkimi organizmami na ziemi. Cykl się dokonuje, ogród-życia i śmierci reżysera, bohaterów i widzów materializuje się niejako na ekranie.

Podsumowując, czy istotnie jest tak, jak pisała Monika Nahlik, że „kiedyś artysta służył Bogu, dziś co najwyżej rozrywce, a więc nie ma możliwości ocalenia człowieka przed śmiercią i rozpadem” (2009: 266)? Zapewne częściowo tak, ale tylko częściowo. *Ogród rozkoszy ziemskich* Majewskiego kończy obraz migających na taśmie filmowej pikseli. Czy można jednak uznać, że to wizja końca nie tylko ciała, ale i obrazu, który go utrwał? Szerszy horyzont poznawczy, większy dystans czasowy pozwala dostrzec, że „po ciele” nie zawsze zostaje jego obraz, gdyż cyfrowy wariant zapisu tego ostatniego zrównuje go często ze znaczącą, materialną, „nieobecnością”, dziurą wirtualną, niebytem, znikaniem, jak w „dolinie śmierci”. Możliwe, że to właśnie

---

<sup>15</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej filmu Lecha Majewskiego, *Ogród rozkoszy ziemskich* (2003).

w tej konstatacji ukryta jest tajemnica odczytania „hieroglify”, który jest wszak ludzkim znakiem.

### **Bibliografia:**

- Bińczyk E. (2018). *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa: PWN.
- Bogusławski M. M. (2020). *Wariacje (post)humanistyczne*, Łódź: Wydawnictwo UŁ. <https://doi.org/10.18778/8142-653-4>
- Braidotti R. (2014). *Po człowieku*. Przekł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Domańska E. (2008). Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami, *Kultura Współczesna*, 3, 9-21.
- Domańska E., Olsen B. (2008). Wszyscy jesteśmy konstruktywistami. W: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*. J. Kowalewski, W. Piasek (red.). Olsztyn: Wydawnictwo UWM.
- Domańska E. (2017). Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej, *Teksty Drugie*, 1, 41-59. <https://doi.org/10.18318/td.2017.1.3>
- Fiedorczyk J. (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe „Katedra”.
- Grodź I. (2020). Człowiek i natura. Kilka uwag o *Pokoju saren* Lecha Majewskiego (1997), *Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego*, 12, 89-111.
- Latour B. (2013). Technologia jako utrwalone społeczeństwo. Przekł. Łukasz Afeltowicz, *Avant*, 1, 17-48.
- Latour B. (2014). Anthropology at the Time of the Anthropocene – a Personal View of What is to Be Studied, <http://www.bruno->

- latour.fr/sites/default/files/139-AAA-Washington.pdf (dostęp: 06.05.2022).
- Lebecka M. (2007). Szklane usta (rec.). *Kino*, 4, 72.
- Lee L. L. (2020). *Diné Identity in a Twenty-First-Century World*. Arizona: The University of Arizona Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn6g4>
- Majewski L. (1998), *Oficjalne centrum świata*, Gdańsk: Wydawnictwo „Słowo/ Obraz/Terytoria”.
- Majewski L. (2017). *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce*, Poznań: Wydawnictwo „Rebis”.
- Majewski L. (2020), *Ukryty język symboli*, Poznań: Wydawnictwo „Rebis”.
- Meza E. (2019). Lech Majewski o „Dolinie Bogów”. *Variety*, <https://variety.com/2019/film/festivals/camerimage-lech-majewski-valley-of-the-gods-josh-hartnett-keir-dullea-1203407095/> (dostęp: 06.05.2022).
- Muzeum antropocenu. 2021. *Kultura Współczesna*, 1 (cały numer poświęcony tej tematyce).
- Nahlik M. (2009). Archetypy, instynkty, atawizmy i uczucia. W: *Ciało i seksualność w polskim kinie*. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska (red.), Kraków; Wydawnictwo „Universitas”.
- Nowakowski J. (2012). *W stronę raję. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Podsiadło M. (2019). Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*”, 3, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691> (dostęp: 06.05.2022).
- Read H. (1982). *Sens sztuki*. Przeł. Krystyna Tarnowska-Konarek, Warszawa: Wydawnictwo PWN.

- Ryder R. D. (1980). Szowinizm gatunkowy, czyli etyka wiwisekcji. Przeł. Zbigniew Szawarski, *Etyka*, 18, 39-47. <https://doi.org/10.14394/etyka.712>
- Singer P. (2009 [1975]). *Animal liberation, Reissue*, New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Tabaszewska J. (2011), Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans. *Teksty Drugie*, 3, 205-220.
- Tabaszewska J. (2018). Realizm ekologiczny vs. polska literatura. *Teksty Drugie*, 2, 156–165. <https://doi.org/10.18318/td.2018.2.10>
- Twardoch-Raś E. (2021). *Sztuka biometryczna w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu. W stronę estetyki postafektywnej*. Kraków: Wydawnictwo UJ. <https://doi.org/10.4467/K7212.209/20.20.15566>
- Ubertowska A. (2018). Antropocen/strategie oporu. Geomorficzny projekt Renza Piano. *Prace Kulturoznawcze*, 22 (1-2), 83-96. <https://doi.org/10.19195/0860-6668.22.1-2.6>
- Zawojski P. (2020). *Poezja kamerą (za)pisana. Od „Wojaczka” do „KrwiPoety” (i „Szklanych ust”)*, <http://www.zawojski.com/category/film/> (dostęp: 06.05.2022).

**“Hieroglifes of the Anthropocene”. Casus of the Work of Lech  
Majewski**

**Abstract**

The subject of the text is the analysis of the anthropocene valuation in cultural texts (film), both literally and metaphorically, and its representation on the example of selected films by Lech Majewski (born 1953).



The main purpose of the considerations is to show the synergy of man with his environment (see environmental humanities), in the indicated creativity, in the semiotic and cultural aspect. This allows us to better understand the attitude of the author of *Valley of the Gods* (2019) towards the transformation of the 21st century.

Methodology: film studies, cultural anthropology

**Keywords:** anthropocentrism, human *versus* nature, film, Lech Majewski

### **Abstrakt**

Tematem eseju jest analiza wartościowania antropocenu w tekstach kultury (film), ujmowana zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i metaforycznym oraz jego reprezentacja na przykładzie wybranych dzieł Lecha Majewskiego (ur. 1953).

Głównym celem rozważań jest wskazanie synergii człowieka z jego otoczeniem (zob. humanistyka środowiskowa), we wskazanej twórczości, w aspekcie semiotycznym i kulturowym. Pozwala to lepiej zrozumieć postawę autora *Doliny Bogów* (2019) wobec transformacji XXI wieku.

Metodologia: analiza dyskursu teoretycznego i filmoznawczego.

**Słowa kluczowe:** antropocentryzm, człowiek *versus* otoczenie, film, Lech Majewski