

Żułowski w Grand Guignolu

GRAŻYNA STACHÓWNA

Przez wiele, wiele lat jak gąbka piłem ze wszystkich źródeł możliwych...

Andrzej Żułowski¹

Reżyserzy filmowi na ogół bardzo nie lubią, gdy badacze interpretują ich twórczość w kluczu biograficznym, albo – co gorsza – psychoanalitycznym. Okazują wtedy jawną wrogość, a w najlepszym wypadku nieufność. Andrzej Żułowski reagował podobnie: *Pan jest filmoznawcą i teoria jest pańską silną stroną*². *Pan ma zacięcie wybitnie psychoanalityczne, a nie filmoznawcze*³. *Jestem totalnie przeciwny wszelkim freudyzmom, po prostu nie wierzę w tego człowieka i jego teorie*⁴. W tych wypowiedziach kryje się zrozumiała obawa przed naruszeniem prywatności, niechęć do akademickich natrętów wkraczających bezprawnie w sfery, które nie powinny być upublicznione, irytacja z powodu grzebania przez amatorów w tym, co sami z lubością nazywają „podświadomością twórcy”. Zarazem jednak w udzielanych wywiadach i pisanych „autopowieściach” – jak je nazywał⁵ – Żułowski ujawniał wiele ze swego prywatnego życia, z pasją manifestował sympatie i animozje, zadawnione fobie i urazy, rozprawiał się z oponentami i osobami, które uznawał za wrogie. Pewności siebie dodawało mu zapewne przekonanie, że robił to sam, z własnej woli, kontrolował swoje emocje, ukrywał tajemnice, mieszał prawdę z fikcją i urywał narrację, gdy tak mu się podobało. Nie bez powodu ciągle cytował wypowiedź Federica Felliniego, który mówił, że w wywiadach należy zawsze zmyślać, bo ludzie wszystko kupią, a wtedy najważniejsze można zachować tylko dla siebie. *Kłamać nie wolno* – konkludował Żułowski – *ale można omijać to, co jest bardzo własne, bardzo szczere*⁶. Taka postawa reżysera zmusza jednak badacza do zachowania ostrożności i dystansu wobec jego zwierzeń.

Interpretowanie filmowego dorobku artysty za pomocą jego biografii stało się ostatnio niemodne. Metodologiczne trendy nie zmieniają jednak starej prawdy, że kraj, w którym artysta urodził się i wychował, rodzina, która była jego zapleczem, i krąg kulturowy, który go ukształtował, wpływają na jego życie i dzieło – szczególnie jeśli dodamy do tego presję dramatycznych zdarzeń historycznych i trudnych wyborów związanych z osobistym dojrzewaniem.

Andrzej Żułowski urodził się w 1940 r. we Lwowie podczas II wojny światowej, która naznaczyła go fizycznie i psychicznie. Opowiadał o tym w typowej dla siebie retoryce: (...) *pierwsza bomba zrzucona na Lwów spadła akurat na nasz dom. Miłem wtedy pół roku i urwało mi pół twarzy. Przestałem widzieć na jedno oko, tak całkowicie. Dopiero gdy miałem cztery i pół roku, zaklejono mi widzące oko, żeby tamto niewidzące zmusić do pracy. Ja przez bardzo długi czas uważałem, że jestem kaleki, niepozorny, wręcz brzydki. Miałem tak dziwnie zbudowaną głowę*

*jak jakiś „alien”, obcy z filmu o kosmitach*⁷. Wojna wbudowała w przyszłego reżysera wieczny strach. *Ten dławiący strach znam może najlepiej ze wszystkich uczuć. Prawdopodobnie z nim umrę. Oczywiście w okresach, kiedy jestem bardzo aktywny, strach troszkę ustępuje, ale nigdy nie znika*⁸. Trzydziestoletni Żuławski musiał wyjść z seansu *Giulietta i duchów* (1965) Felliniego, w którym para esesmanów chodzi nocą po Rzymie w mokrych czarnych płaszczach z trupimi główkami⁹. Dręczyła go także samotność w rodzinie: *Ja siebie pamiętam jako takiego wyobcowanego małego człowieczka, który siedzi w okularach przy lampie z książką*¹⁰.

W 1945 r. ojciec reżysera, Mirosław Żuławski, został radcą kulturalnym w Ambasadzie RP w Paryżu i pięcioletni wówczas Andrzej poszedł tam do pierwszej klasy. *Byłem w obcym kraju, nie znałem języka i miałem zaklejone jedyne oko, które widziało. Więc nie widziałem zupełnie nic. Wie pani, jak okrutne są dzieci w takich przypadkach? Dostawałem od nich straszne bańki, co z pewnością nie pomagało mi w wydobywaniu się z tej półślepoty i samotności*¹¹. Po dwu latach spędzonych w Paryżu rodzice przenieśli się na placówkę w Pradze czeskiej, gdzie pierwszy raz babcia zabrała Andrzeja do kina; miał wtedy dziesięć lat. W 1956 r. rodzina Żuławskich znowu wyjechała do Paryża, Mirosław reprezentował Polskę w UNESCO, Andrzej chodził do dwujęzycznego liceum francusko-polskiego, w którym w 1957 r. uzyskał maturę. *Byłem jednookim chłopcem z powojennej Polski, rzuconym we francuską szkołę, czyli w świat kompletnie mi obcy. Chłopcem starającym się nauczyć od podstaw języka francuskiego, który nie jest moim językiem. Starającym się być w tym wszystkim, zachowywać w nowym środowisku. To wszystko prowadziło do wielkiej samotności, a ta samotność była ciągiem dalszym czasu okupacji. Ale wrzucony w ten obcy sobie świat znalazłem ścieżkę ratunku – kino*¹².

Gdy miał siedemnaście lat, został przyjęty, po egzaminie konkursowym, do słynnej paryskiej uczelni filmowej IDHEC, którą ukończył w dwa lata (1958-1959) z nadszarpniętym zdrowiem; potem studiował filozofię na Sorbonie (1959-1960), co uznaje za *największy błąd swojego życia*¹³. Dominował tam naówczas egzystencjalizm (*Sarte’owskie plagiaty z Heideggera*), *co było nie do wytrzymania, nie do zniesienia*, więc przeniósł się na Uniwersytet Warszawski, gdzie wpadł z *deszczu pod rynną*, czyli na marksistów. *Miałem dwie rynny i z obu uciekłem*¹⁴.

Tak więc Andrzej Żuławski przeżył we Francji tak istotny dla rozwoju człowieka początek szkoły, okres dojrzewania i studiów wyższych. Można sądzić, że na kształtowanie się jego coraz bardziej świadomej postawy życiowej i artystycznej miała wpływ polskość wyniesiona z domu, francuskość kraju, w którym dojrzewał, oraz poczucie własnej odrębności i wyobcowania. Mnie interesuje tylko wpływ kultury i mentalności francuskiej, którym Żuławski świadomie lub nieświadomie nasiąkał przez wiele lat jako dziecko, młodzieniec i człowiek dojrzały. Mówił o tym: *Czas przystosowania się do zachodniej rzeczywistości jest trudny dla kogoś, kto się tu nie urodził; są kody cywilizacyjne, języki, jakie każdy z nas musiał mniej lub bardziej zaadaptować*¹⁵.

Autorzy dwu opublikowanych wywiadów-rzek nie zapytali reżysera bezpośrednio o wpływ kultury francuskiej na jego twórczość. Żuławski wyjaśnił go jednak pośrednio, gdy poirytowany odpowiedział na (dla niego podejrzanie psychoanalityczne) pytanie Piotra Kletowskiego, czy „coś rzutowało” na jego twórczość: *A co nie rzutuje? Na mnie ta kanapa rzutuje, na której siedzę w tej chwili, bardzo dokładnie ją czuję i wiem, jakiego jest koloru. Otóż nie znam rzeczy nie-*

rzutujących, a im bardziej rzecz jest w życiu kamieniem milowym, słupem granicznym, na którym coś się zatrzymało albo coś się kończy, tym bardziej to oczywiście rzutuje¹⁶.

W moim przeświadczeniu szeroko rozumiana kultura francuska – w tym oczywiście literatura, teatr i kino – miały głęboki wpływ na twórczość filmową Andrzeja Żuławskiego. W wywiadach reżyser nigdy tego nie wyznał, o Francuzach mówił zwykle niepocholebnie, jednak nieustannie odwoływał się do wielkich dzieł stworzonych w tym kraju (szczególnie do powieści Marcela Prousta), rzadko afirmując, częściej z gniewną, niechętną pasją, ale taki miał styl i temperament. Przyznawał za to, że jego życie składało się z dwu części: tę pierwszą (nazwę ją za Proustem „w stronę ojca”) wyznaczała przynależność do klanu Żuławskich, do inteligencji, która ma strzec prymarnych wartości, do polskiej kultury i języka¹⁷; druga, „w stronę Zośki” (Sophie Marceau, żony reżysera w latach 1984-2001), obejmowała *Francję i to wszystko, co w moim życiu za tym szło*¹⁸, czyli długoletni pobyt w tym kraju, odebrane tam wykształcenie, nakręcone filmy, kochane kobiety, ciągłą osmozę kulturową.

Andrzej Żuławski ze względu na swą biografię i twórczość – filmową i literacką – realizowaną w Polsce i we Francji, czerpiącą z różnych źródeł kulturowych, m.in. polskich¹⁹, francuskich²⁰ i rosyjskich²¹, jest z pewnością artystą transnarodowym, działającym ponad granicami terytorialnymi, ale bez poczucia wykorzenienia z własnego kraju. Jak zauważa Ulf Hannerz, w terminie „transnarodowy” jest zawarta ironia, ponieważ zwraca on uwagę na coś, co przecież neguje, czyli *na ciągłe znaczenie tego, co narodowe*²², a zarazem – to już mój dodatek – swoje własne, lokalne i prywatne.

Styl filmów Andrzeja Żuławskiego nie może być kojarzony z niczym, co wcześniej czy później zaistniało w polskim kinie; jest osobny, własny, pozbawiony rodzimych ograniczeń i zahamowań, wolny od polskiej zaściankowości, zdecydowanie transnarodowy. Przekonuje o tym reakcja polskich widzów, krytyków i władz PRL-u na *Trzecią część nocy* (1971)²³ – kinowy debiut Żuławskiego, zatrzymanie *Diabła* (1972, premiera 1988) na cenzorskiej półce i przerwanie realizacji *Na srebrnym globie* (1976, premiera 1988). Oczywiście powody tego były bardziej złożone – pozbawiona heroizmu wizja II wojny światowej (*Trzecia część nocy*), analiza manipulacji policyjnych (*Diabeł*), tworzenie nowej religii (*Na srebrnym globie*). Ale istotna była także szokująca odmienność i obcość autorskiej formy filmowej, jej manifestacyjna transgresyjność – tempo narracji, lekceważenie tradycyjnych konwencji, śmiałe efekty wizualne, zawrotne travellingi, historyczny montaż, rozbuchane emocje, ekstatyczne aktorstwo, nagość, orgiastyczny erotyzm, ponury turpizm, szaleństwo, okrucieństwo, zabijanie, krew, śmierć i trupy²⁴. Żuławski, wygnany z Polski w środku epoki Gierkowskiej, wyjechał do Paryża, gdzie zaczął kręcić filmy zdecydowanie lepiej przyjmowane przez krytykę i publiczność, ale nie mniej szokujące.

Badacze twórczości Andrzeja Żuławskiego wywodzili ją m.in. z dzieł markiza Donatiena de Sade’a, teatru okrucieństwa Antonina Artauda²⁵, koncepcji Georges’a Bataille’a i Jacques’a Lacana²⁶, dorobku surrealistów²⁷, filmów Nowej Fali²⁸. Wszystkie te inspiracje są związane z oddziaływaniem kultury francuskiej (o wszystkich Żuławski wypowiada się w wywiadach źle lub z lekceważeniem²⁹). Chciałabym dodać do tego jeszcze jeden trop interpretacyjny – paryski teatr Grand Guignol.

Jacek Nowakowski, próbując udowodnić, że w swych filmach Żuławski posługuje się formułą teatru okrucieństwa stworzoną przez Antonina Artauda, pisze: *Czy uczynił to świadomie czy bezwiednie, to już sprawa drugorzędna. Dużo bardziej istotne są rezultaty, które udało mu się osiągnąć*³⁰. Umberto Eco wspiera to rozumowanie: (...) *autor wie, że będzie interpretowany nie zgodnie ze swymi intencjami, lecz zgodnie ze złożoną strategią wzajemnych oddziaływań, w które zaangażowani są także czytelnicy wyposażeni w kompetencję językową jako skarbnicę społeczną*³¹. Skarbnicą tą jest język, sformułowane w nim wypowiedzi, rozmaite konwencje kulturowe, historia wcześniejszych interpretacji różnych tekstów, także tego, który właśnie jest odczytywany.

Krytykom zachodnim Grand Guignol kojarzył się z twórczością Żuławskiego od początku i często pojawiał się w ich recenzjach. Także dzisiaj bywa przywoływany jako pejoratywny epitet określający aurę jego filmów i styl reżysera: *Żuławski rusza do Grand Guignolu, by pokazać odrażająco chorą historię*³², *rezultatem jest monumentalna opera w stylu Grand Guignolu*³³, *finalny efekt zwiera się w emocjach rodem z Grand Guignolu*³⁴, *łatwo oskarżyć Żuławskiego o uprawianie groteski i grand guignolu, co [byłoby dla niego] ryzykowne, bo mógłby być wtedy traktowany niewystarczająco poważnie*³⁵. Wśród polskich interpretatorów tylko Jacek Nowakowski w artykule *Od teatru okrucieństwa do Grand Guignolu. Śmierć w kinie Andrzeja Żuławskiego* przywołuje tę paryską scenę, także w podobnym kontekście znaczeniowym. Podsumowując swe rozważania o kinie Żuławskiego, konkluduje z rozczarowaniem, że *Szamance* (1996), w odróżnieniu od wcześniejszych filmów reżysera, bliżej do Grand Guignolu niż do szokującego okrucieństwem teatru Antonina Artauda: (...) *okropność, makabra i niesamowitość w „Szamance”, inaczej niż w poprzednich filmach, zbyt często ocierają się o humor. I nie tylko ten czarny czy nawet absurdalny, ale humor bezwiednej parodii. Czym innym był jednak spektakl Grand Guignol, jeśli nie parodią tego, co w sztuce – okrutnej – wzniosłe, tragiczne czy ostateczne? Sztuka deformująca samą siebie poprzez ironię i przejaskrawienie jest parodią. Jeśli czyni to niezależnie, wymykając się z rąk swemu autorowi, staje się autoparodią. Sądzę, że jest to „casus” „Szamanki”, w której intencje twórcy rozmięły się z materią dzieła i reakcją publiczności*³⁶.

Moim zdaniem estetyka rodem z teatru Grand Guignol od zawsze była elementem składowym poetyki stosowanej przez Andrzeja Żuławskiego w jego filmach. I to nie na zasadzie parodii, ale w tonacji serio. Krwawe spektakle wystawiane na tej scenie także były pozbawione humoru, a widzowie traktowali je nader poważnie i omdlewali z przerażenia. Nie bez powodu i zgodnie z rozporządzeniem prefekta policji każdego wieczoru w teatrze musiał być obecny lekarz, by ratować widzów zagrożonych zawałem serca³⁷. Dopiero późniejsze transpozycje filmowe i zmieniająca się świadomość odbiorców uczyniły z Grand Guignolu symbol przejaskrawienia, zabawy i autoparodii.

Le Théâtre du Grand Guignol (Duży Guignol) założył Oscar Méténier w 1896 r., aby w nim wystawiać swoje *comédies rosses* i *saynètes*, czyli krótkie scenki komiczne z małą liczbą postaci. Teatr mieścił się przy ulicy Chaptal 20 bis, w ślepych zaułku Montmatre'u, w okolicach placu Pigalle; wcześniej była tam kaplica. Jego nazwa pochodzi od imienia Guignola – marionetki w teatrze lalek, stworzonej w 1808 r. przez Laurenta Mourgueta. W 1898 r. Méténier sprzedał teatr Maksowi Maureyowi (1866-1947), który był jego dyrektorem do roku 1914, i to jemu Grand

Guignol zawdzięcza sławę „Teatru Grozy”. Od nazwy tej sceny francuscy historycy teatru stworzyli potem określenie dla nowego gatunku teatralnego *le grand-guignol* i przymiotnik *grand-guignolesque*. Mają one wydźwięk pejoratywny – oznaczają nieprawdopodobne fabuły, szarżę emocjonalną, wyolbrzymione efekty dramatyczne i nadmiernie rozbudowaną rekwizytornię grozy.

Podejrzana dzielnica, nierówny bruk w zaułku, na którym ludzie potykali się i przewracali, wejście oświetlone na czerwono, w środku kościelna architektonika, nawowe sklepienie, mała widownia – 293 zielone fotele, łoża zasłonięte podnoszonymi kratami utworzone z odosobnionych miejsc dla zakonnic, wielkie anioły na ścianach, mroczne oświetlenie. Na scenie repertuar składający się z krótkich sztuk jedno- lub dwuaktowych zawierających samą akcję, pozbawionych wprowadzenia i wątków pobocznych, aby nie dopuścić do spadku napięcia, pisanych według reguły 3S: *sang, sperme, sueur* (krew, sperma, pot)³⁸. Mistrzem tej dramaturgii był André de Lorde (André de Latour, hrabia de Lorde, 1869-1942), autor m.in. *Systemu doktora Smoły i profesora Pierza* (według Edgara Allana Poe), *Śmierci szczura*, *Tajemnicy czarnego domu*, *Wielkiego przerażenia*, *Zboczeńców*; z Alfredem Binetem, sławnym psychologiem, napisał *Obsesję*, *Straszliwe doświadczenie*, *Zbrodnię w domu wariatów*³⁹. Sztuki grane w Grand Guignolu były różnorodne stylistycznie, ale te najbardziej znane i popularne budowały mroczną wizję świata i wykorzystywały krwawe efekty specjalne (sławna „krew” o tajnej i pilnie strzeżonej recepturze zniknęła wraz z teatrem). Pokazywano w nich „odmienne stany świadomości”: obłąd, hipnozę, szal, pod wpływem których bohaterowie popełniali okrutne i krwawe czyny budzące zbiorową grozę na widowni⁴⁰.

Najsławniejszą gwiazdą teatru była Paula Maxa (Marie-Thérèse Beau, 1898-1970), w Grand Guignolu w latach 1917-1933, specjalistka od ról ofiar, zwana *Sarah Bernhardt z zaułka Chaptal i kobietą najczęściej mordowaną na świecie* – zabijano ją na scenie około 30 tysięcy razy, była m.in. gwałcona, biczowana, krojona na części, duszona parą, polewana kwasem, wieszana, nadziewana na pal, zażrebywana żywcem, gotowana na ogniu, rozpruwana, krzyżowana, topiona, pożerana przez lwa. Jej grę cechowała nadmierna gestykulacja, wytrzeszczanie oczu, wylewanie łez i histeryczne załamania nerwowe⁴¹.

Pierwszy cios zadało Grand Guignolowi kino i horrory z lat 30. – dźwiękowe, ze świetnymi efektami i sugestywną magią grozy: *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *Doktor X* (1931), *Dziwolągi* (1932). Filmy zmuszały teatr do nasilania makabrycznych efektów, co zaczęło stawać się coraz bardziej komiczne, a nie straszne. Kolejnym ciosem był wpływ II wojny światowej. Charles Nonon, ostatni dyrektor Grand Guignolu, powiedział: *Nigdy nie dorównamy Buchenwaldowi. Przed wojną wszyscy byli przekonani, że to, co dzieje się na scenie, jest nierealne. Teraz jednak wiemy, że takie i nawet jeszcze gorsze rzeczy mogą zaistnieć w prawdziwym życiu* („Time”, 30 listopada 1962). Grand Guignol zamknięto 5 stycznia 1963 r. Ostatnim spektaklem były *Oczy bez twarzy* według powieści Jeana Redona – teatralna wersja filmu Georges’a Franju z 1960 r. pod tym samym tytułem⁴².

Wpływ Grand Guignolu dotarł przede wszystkim do Anglii, gdzie w latach 20. powstał London’s Grand Guignol – pięknie zrekonstruowany w pierwszym sezonie serialu *Dom grozy* (*Penny Dreadful*, 2014), a także do Stanów Zjednoczonych. Przejawił się w teatrze, ale najsilniej w kinie. Jego ślady można dostrzec wszędzie tam, gdzie realizowano horrory: w produkcjach wytwórni Hammer, filmach Jac-

ques'a Tourneura (*Ludzie koty*, 1942; *Wędrowałam z zombie*, 1943) i Henri-Georges'a Clouzota (*Widmo*, 1954), we włoskim giallo (*Dziewczyna, która wiedziała za dużo*, 1963, reż. Mario Bava; *Głęboka czerwień*, 1975, reż. Dario Argento), w horrorach *folk/rural, gore, splatter, torture porn* i *psycho-biddy* lub *hag horror* oraz w postaciach Grande Dame Guignol (na przykład Bette Davis i Joan Crawford w *Co się zdarzyło Baby Jane?*, 1962, reż. Robert Aldrich).

Wpływ Grand Guignolu nie dotknął jednak Polski, mimo że teatr ten odbył *tournée* po naszym kraju, występując m.in. w Krakowie 30 marca i 1 kwietnia 1925 r. w Teatrze Bagatela⁴³. Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się stało, wymagałaby rozwinięcia szerokiej argumentacji natury historyczno-kulturowej. Wystarczy, jeśli napiszę, że groza i straszenie nie pociągały Polaków, dlatego mamy tak wąty dorobek w horrorach powieściowych i filmowych. Tym większym zaskoczeniem jest więc grand-guignolowa wyobraźnia Andrzeja Żuławskiego, którą można tłumaczyć wieloletnim kontaktem reżysera z tradycją kultury francuskiej. Składa się na nią pamięć o Pani Gilotynie ścinającej głowy w publicznych egzekucjach w czasie rewolucji (1789-1799), muzeum grozy Madame Tussaud (założone w Londynie w 1835 r., pierwszymi eksponatami były woskowe odlewy głów ściętych arystokratów), teatrach przy Boulevard du Crime (czyli Boulevard du Temple, zburzonych w 1862 r., ale utrwalonych w filmie Marcela Carné *Komedianci*, 1945) oraz o *romances à sensation* (czyli *pulp fiction* lub *penny dreadful* – okropnościach za grosik).

W swoich filmach Żuławski uwznioślił plebejskość Grand Guignolu, wykorzystując szokujące efekty dramatyczne, szarżę emocjonalną i krwawą rekwizytornię grozy do atakowania wrażliwości widzów – jak Sergiej Eisenstein przez montaż atrakcji – do silnego oddziaływania na ich uczucia, wywoływania skrajnych reakcji, czasem wręcz prowokowania skandalu, w czym pomagał mu wielki talent i bezpardonowa odwaga twórcza. Miał przy tym pełną świadomość własnych poczynań: *No dobrze, to ja powiem, że wszystko, co robię, jest cyrkiem, ale cyrkiem przez duże C, albo wodewilem przez jeszcze większe W*⁴⁴.

W filmach nakręconych w Polsce – trzech w okresie PRL-u i jednym w czasie transformacji – oraz w dziewięciu produkcjach zrealizowanych we Francji Żuławski zawsze chciał powiedzieć swoim widzom coś bardzo ważnego, co zdecydowanie wykraczało poza horror⁴⁵. Używał jednak do tego celu szokującej stylistyki kojarzącej się z makabrą Grand Guignolu. Kiedy pokazywał w zbliżeniu obżarte krwią wszy (*Trzecia część nocy*), Jakuba podcinającego brzytwą gardła swych ofiar (*Diabeł*), Marka nabijanego na pal (*Na srebrnym globie*), pobitego i zalanego krwią Servais Monta czołgającego się po podłodze (*Najważniejsze to kochać*), Annę i Marka zabijających w szale wielu ludzi (*Opełanie*), Chopina (Janusz Olejniczak) zalewającego czerwoną strugą płucnego krwotoku klawiaturę fortepianu (*Błękitna nuta*, 1990), Włoszkę wyjadającą łyżeczką mózg z rozbitej czaszki kochanka (*Szamanka*) czy matkę Jakuba (Iga Mayr), zapewne najwspanialszą Grande Dame Guignol w polskim kinie (*Diabeł*), dokonywał – jak to określa Tadeusz Lubelski – *sadystycznego popisu*⁴⁶, który budzi u odbiorców przerażenie pomieszane z odrazą i chęcią obrony, aby zdystansowaniem i śmiechem rozładować ogarniającą ich grozę.

Grand Guignol był jawnie kiczowaty w nadmiarze prezentowanego na serio okrucieństwa. Żuławski stosował ten sam rodzaj estetyki w swoim kinie, deklarując

przy tym otwarciu: (...) uważam kicz za niezbędną cząstkę, niezbędny element w ogóle roboty filmowej. (...) wierzę w kicz w kinie. Mnie się podoba kicz w kinie (...) ⁴⁷. Zafascynowany jego filmami Antoni Czyż zauważa: (...) byłby kicz dopełnieniem wyobraźni skrajnej, kulminowaniem klisz, znakiem skrajności i współtworzyłby arcydzieła. Byłby kresem konwulsji, a znakiem chłodu: wyzwoleniem od naturalności, a wejściem w sztuczny świat, w maszynierię mentalną i wyobraźnię ontologiczną ⁴⁸. Ta interpretacja przenosi jednak refleksję nad kinem Żuławskiego w zupełnie inne rejony, leżące daleko od teatru grozy w paryskim zaułku Chaptal.

W filmach Andrzeja Żuławskiego można dostrzec inspiracje czerpane z różnych kultur, dla których – jak mi powiedział ⁴⁹ – *nie ma granic*. Zostały one przetworzone twórczo przez jego nieokielznaną wyobraźnię i zamienione *na swoje* (to też jego określenie); są zrozumiałe w całej ekumenie, czyli – trawestując starożytne rozumienie tego słowa – w krajach zamieszkałych przez ludzi chodzących do kina. Francuski Grand Guignol i jego krwawe atrakcje to małe dzieło złożonego dzieła polskiego reżysera, składnik współkreujący jego powszechnie rozpoznawalny, autorski styl.

GRAŻYNA STACHÓWNA

¹ Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej, P. Kletowski, P. Marecki (wywiad rzeka), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 492.

² Tamże, s. 92.

³ Tamże, s. 26.

⁴ Tamże, s. 21.

⁵ Tamże, s. 14.

⁶ *Ostatnie słowo*. Z Andrzejem Żuławskim rozmawia Renata Kim, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2011, s. 166.

⁷ Tamże, s. 24.

⁸ Tamże, s. 26.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 25.

¹¹ Tamże, s. 25-26.

¹² Tamże, s. 32.

¹³ Tamże, s. 39.

¹⁴ Żuławski... dz. cyt., s. 64-65.

¹⁵ *Wywiad z Andrzejem Żuławskim* (rozmawia Sergio Naitza), w: *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Alpe Adria Cinema, oprac. red. wersji pol. K. Merta, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, 2003, s. 41.

¹⁶ Żuławski... dz. cyt., s. 21.

¹⁷ *I nigdy nie przestałem myśleć po polsku. Mówiłem w różnych językach, ale tylko polski dla mnie się liczy, jest ważny* (tamże, s. 28).

¹⁸ Tamże, s. 510.

¹⁹ Żuławski zrealizował trzy adaptacje polskiej prozy: *Pavoncello* (1967, TV) według Stefana

Żeromskiego, *Na srebrnym globie* (1976, prem. 1988) według *Trylogii księżycowej* Jerzego Żuławskiego, *Kosmos* (Cosmos, 2015) według Witolda Gombrowicza.

²⁰ Adaptował dwie powieści francuskie: *Noc amerykańską* Christophera Franka (w filmie *Najważniejsze to kochać*, 1975) i *Księżną de Clève* Marie de La Fayette (*Wierność*, 2000).

²¹ Adaptowane utwory rosyjskie: *Pieśń triumfującej miłości* (1967, TV) Iwana Turgieniewa, *Biesy* (w filmie *Kobieta publiczna*, 1984) oraz *Idiota* Fiodora Dostojewskiego (*Narwana miłość*, 1985), opera Modesta Musorgskiego *Borys Godunow* (1989).

²² U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, tłum. K. Franek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 18.

²³ Szczególnie znamienne są dwie recenzje: Anny Tatariewicz *Lautréamont czy Helena Mniszek ekranu?* i Konrada Eberhardta *Debiut, który jest spełnieniem* (obie w „Magazynie Filmowym” 1972, nr 3).

²⁴ S. Naitza, *Kino ciągłego ruchu*, w: *Opętanie...* dz. cyt., s. 47-57.

²⁵ J. Nowakowski, *Od teatru okrucieństwa do Grand Guignolu. Śmierć w kinie Andrzeja Żuławskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 205-212.

²⁶ J. Jagodziński, *The Inverted Drive in Andrzej Żuławski's „Szamanka”. A Lacanian Reading of the Post Femme-Fatale*, <http://www.re->

- searchgate.net/publication/266034373_The_Inverted_Drive_in_Andrzej_Zulawski's_Szamanika_A_Lacanian_Reading_of_the_Post_Femme-Fatale (dostęp: 30.11.2015).
- ²⁷ J. Majmurek, *Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*, w: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. K. Wielebska, K. Mikurda, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 179-180.
- ²⁸ P. Kletowski, „Trzecia część nocy”, „Diabeł” i „Na srebrnym globie” Andrzeja Żuławskiego jako przykłady realizacji nowofalowej poetyki autorskiej w polskim kinie, w: *Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red. Ł. Ronduda, B. Piwowska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa – Nowy Jork – Strasburg 2008.
- ²⁹ Oto próbka: (...) *cala ta działka myśli i literatury, głównie francuskiej, to są rzeczy dla mnie absolutnie obce i wręcz powiedziałbym, że traktuję je wrogo. Okropnie tego nie lubię, wydaje mi się to albo dziłą grafomanią, jak w wypadku Bataille'a, albo, jak w wypadku Artauda, pomyłką teorią ciężko pomyłonego człowieka (Żuławski... dz. cyt., s. 112).*
- ³⁰ J. Nowakowski, dz. cyt., s. 210-211.
- ³¹ U. Eco, *Pomiędzy autorem i tekstem*, w: tenże i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008, s. 66-67.
- ³² *Possession*, „Time Out”, <http://www.timeout.com/london/film/possession-1981> (dostęp: 30.11.2015).
- ³³ *The Devil*, „Einema”, <http://en.aiff.gr/article.asp?catid=35754&subid=2&pubid=15417491> (dostęp: 30.11.2015).
- ³⁴ M. D'Angelo, *The Unbelievable Genius of Andrzej Zulawski*, „LA Weekly”, <http://www.laweekly.com/film/the-unbelievable-genius-of-andrzej-zulawski-2174211> (dostęp: 30.11.2015).
- ³⁵ Y. Rolandeau, *Sang, boue et hystérie*, „Parutions”, <http://www.parutions.com/index.php?pid=3&rid=66&srld=378&ida=1097> (dostęp: 30.11.2015).
- ³⁶ J. Nowakowski, dz. cyt., s. 212.
- ³⁷ Z gwałtownych reakcji widzów Grand Guignolu pokpiwał już w 1904 r. Abel Faivre (1867-1945) w swych humorystycznych rysunkach drukowanych w piśmie „Journal”.
- ³⁸ Celem rozładowania przerażenia widzów każdy spektakl składał się z dwu sztuk grozy i dwu fars, ale sławę zyskały tylko horrory.
- ³⁹ C. Roccasalva, *Théâtre du Grand Guignol. Les mécanismes de la peur dans deux pièces du théâtre médical d'André de Lorde et Alfred Binet „L'Obsession” et „Une leçon à la Salpêtrière”*, Högskolan Dalarna 2013, <http://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:618500/FULLTEXT02.pdf> (dostęp: 30.11.2015).
- ⁴⁰ A. Pierron, *Le Grand Guignol. Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*, Edition Robert Laffont, Paris 1995; T. Jurković, *Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment*, University of Stirling, <http://www.sic-journal.org/Contributors.aspx?cid=109> (dostęp: 30.11.2015).
- ⁴¹ A. Pierron, *Maxa: la femme la plus assassinée du monde*, L'Entretemps Éditions, Montpellier 2011.
- ⁴² R. J. Hand, M. Wilson, *London's Grand Guignol and the Theatre of Horror*, University of Exeter Press, Exeter 2007.
- ⁴³ 30 marca pokazano jednoaktówkę grozy *Pocalunek w ciemnościach* Maurice'a Levela i humoreskę *Alcide Pépée* Armanda Massarda i Alfreda Vercourta, 1 kwietnia – *Gwałt* Jeana d'Astorga, *Rękę małpy* oraz farsy *Ratujmy się, Gustawie* i *Spadek* (za: D. Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918-1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 434).
- ⁴⁴ Żuławski... dz. cyt., s. 34.
- ⁴⁵ Por. M. Salimbeni, *Dostojewski w kinie Andrzeja Żuławskiego*, w: *Opętanie...* dz. cyt., s. 63-65; P. Kletowski, *Najważniejsze to kochać. O filmowej twórczości Andrzeja Żuławskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46, s. 92-108; S. Bobowski, *Obsesja i pasja: twórczość filmowa Andrzeja Żuławskiego*, w: *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku*, red. E. Łoch, D. Trześniowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011; A. Ziontek, *Andrzeja Żuławskiego literackie dopowiedzi do filmów*, http://www.academia.edu/10906723/Andrzeja_%C5%BBu%C5%82awskiego_literackie_dopowiedzi_do_film%C3%B3 (dostęp: 30.11.2015).
- ⁴⁶ T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 383.
- ⁴⁷ Żuławski... dz. cyt., s. 78-79.
- ⁴⁸ A. Czyż, *Bestie i ból. Wyobrażenia barokowa a filmy Żuławskiego*, w: tenże, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz 1997, s. 379.
- ⁴⁹ W rozmowie telefonicznej odbytej 23 listopada 2015 r.