

W poszukiwaniu *opus magnum*

Jak oglądać *Na srebrnym globie*
Andrzeja Żuławskiego?

ŁUKASZ PISARZEWSKI

*W chwili gdy ludzkość osiągnie dobrobyt, wy już indywidualności mieć nie będziecie, gdyż tylko za tę cenę kupić go można. Póki indywidualność istnieje, póty jest wiara i ludzkość póty nie będzie szczęśliwa*¹.

Niepokoje filozofa

Rozrastające się przepaście między indywidualizmem a masowością oraz elitaryzmem a demokratyzacją otwierały największe dylematy inteligencji przełomu XIX i XX w., żyjącej w tragicznym poczuciu nieuniknionego, przedwczesnego schyłku misji swej klasy. Szczęśliwie, były to dylematy najbardziej twórcze. Wokół tych nowych zjawisk cywilizacyjnych Jerzy Żuławski zbudował trzon swojej twórczości, tak że stały się jej *differentia specifica*. Wydaje się, że najdonioślejsza część jego dzieła literackiego, podejmująca tematykę owego cywilizacyjnego fatum, powstała z refleksji nad skrajnym determinizmem Spinozy, którą zapoczątkowała praca doktorska napisana na berneńskim Wydziale Filozoficznym². Refleksja ta jest radykalnie racjonalistyczna, a niekiedy dochodzi do absurdalnych paradoksów, którymi zmusza czytelnika do przekroczenia tego racjonalizmu, a w efekcie do odrzucenia wszelkich nawyków myślowych i podania w wątpliwość wpojonych aksjomatów. Dość przypomnieć, że to Żuławski przełożył dla współczesnych poglądy Stanisława Przybyszewskiego na język filozoficzny³. Bez wątpienia także swymi ideami odcisnął piętno na młodym Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, który miał się zamykać z filozofem na długie dysputy w bibliotece jego domu w Zakopanem⁴.

Z pewnością godne uwagi jest miejsce Żuławskiego w ciągu refleksji nad cywilizacją od Gustave'a Le Bona⁵, przez powstające paralelnie z utworami Żuławskiego i bliźniacze w swym pesymizmie antyutopie futurologiczne Herberta George'a Wellsa⁶, po wizje z lat 30. – Aldousa Huxleya czy José Ortegi y Gasset. Jednak miejsce Żuławskiego czeka na ustalenie. Punktem wyjścia winien pozostać jego namysł nad problemem wolnej woli lub raczej jej iluzyjności.

Z podobnych rozważań wywodzi się zamysł napisanej przez Żuławskiego pierwszej polskiej powieści fantastycznonaukowej – *Trylogii księżycowej*⁷. Autor zderzył w niej imponującą narrację quasi-historiozoficzną z problemami indywidualnej psychiki i egzystencji. Choć dotychczas literaturoznawcy kładli nacisk na koncepcję socjologiczną, to raczej wolność jednostki była punktem ostatecznym

dociekań filozofa ⁸. Stanisław Rogala trafnie stwierdził, że *refleksje Żuławskiego dotyczące człowieka mają wybitnie indywidualistyczny charakter* ⁹. Jak bowiem wskazuje motto, przytoczone z dialogu filozoficznego, Jerzy Żuławski zwyczajnie prowokował do opowiedzenia się po stronie indywidualności bądź postępu. A któż gotów wyprzeć się indywidualności? I czy autentyczny postęp może tego wymagać? *Trylogia* burzy ten scjentystyczny mit swoich czasów, jakby podszyta trwogą inteligencji. Prorokuje scenariusz przeciwny, wedle którego to *coraz mniejsza drużyna wszytkowiedzących przodowników dźwiga postęp i los ludzki na uginających się barkach*; stawia też pytanie odwrotne: *a jeśli ich zabraknie?* ¹⁰ Dekadencka antyutopia Jerzego Żuławskiego przestrzega zatem przed ofiarą z indywidualności w imię pozornego postępu. Konflikt tragiczny polega jednak na tym, że bohater Żuławskiego nie staje przed możliwością wyboru. Tu ujawnia się pesymizm młodopolskiego znawcy Spinozy.

Wolność woli jest według Spinozy złudzeniem, które jest wynikiem niezupełnych idei nas samych i naszych czynów (...). Jesteśmy wprowadzani w świadomości swych czynów, ale ponieważ mamy tylko niezupełne ich idee, przeto nie znamy dostatecznie ich przyczyn i sądzimy, jakoby były wynikiem naszej wolnej woli ¹¹.

Dekadentyzm w PRL

Sądzę, że zwątpienie w możliwości człowieka z *Trylogii* stało się dla Andrzeja Żuławskiego neuralgiczne, kiedy podjął się adaptacji dzieła swego stryjecznego dziadka ¹². Nic dziwnego, że przecucie dekadencji, smutek i katastrofizm obudziły się w realiach PRL-u, w aurze rodzącego się kina moralnego niepokoju, wobec *atmosfery zdławienia w życiu społecznym*, jaka według badaczki tego nurtu towarzyszyła jego twórcom ¹³. Reżyser odnalazł w *Trylogii* własny spleen: *ponieważ czułem się strasznie źle, no to ta książka, ten strasznie smutny trójksiąg Jerzego Żuławskiego, stała mi się nagle ogromnie bliska* ¹⁴. W podobnym duchu jest utrzymany kilka jego wypowiedzi z cytowanej publikacji. Reżyser nie tylko jednak odczuł, ale też zrozumiał aktualność tragizmu filozofa. *Była to książka, która mnie od bardzo młodego człowieka fascynowała totalnie, a jednocześnie totalnie odrzucała przez niesamowicie pesymistyczny, ponury obraz rzeczywistości i ludzkości jako takiej oraz takiej ludzkości samotniczej*. Ten obraz *ogromnie antyhumanistyczny w sensie cywilizacyjnym, a jednak bardzo humanistyczny* Andrzej Żuławski zaakceptował w całej paradoksalności: *anty i za, to fascynująca kombinacja*. W dodatku zauważył wspomnianą intuicję kulturową antenata: *czysty egzystencjalizm odrębnej części pierwszej oraz części kolejne bardziej szydercze i bardziej przewrotne, niczym obrazy Otto Dix'a czy Georga Grosza w stosunku do Niemiec. Choć o ten pazur wystawiony na cywilizację współczesną*.

Wydawałoby się zatem, że sytuacja jest dość czytelna i oczywista; w powieści zakorzenionej w tradycji rodzinnej reżyser odnalazł stan analogiczny do swojego i swojej epoki. A jednak ta unikatowa adaptacja dekadentckiego utworu nie przestaje zadziwiać czymś więcej. Według mnie tym, że zawiera nierozdzieloną miksturę osobowości dwóch różnych artystów i problemów odmiennych epok. Nieliczni, którzy

sumiennie obejrżeli ów trzeci nakręcony w Polsce film Żuławskiego, zazwyczaj nadal zauważają, że jest on wyjątkowo trudny w odbiorze. Retrospektywy twórczości reżysera w latach 2009-2010 nie przyniosły żadnej wnikliwej próby zrozumienia budowy filmu, a jego znaczenie usiłowano tłumaczyć jedynie przez pryzmat okoliczności powstawania produkcji i jej przerywania. Historyk sztuki jest zobowiązany pamiętać o autonomii dzieła, również filmowego, nawet silnie uzależnionego od mecenatu państwowego i zdeterminowanego meandrami swoich czasów. Tym bardziej że właśnie wewnątrz filmu można by wskazać najwięcej przyczyn jego trudnego odbioru: męcząca konwencja nieprzerwanie „hiperekspresyjnej” gry aktorskiej (przez krytyków francuskich nazwana *żuławskizmem*, oparta na transie wudu i psychoanalizie Wilhelma Reicha¹⁵), brak orientacji czasoprzestrzennej, powtarzające się i znane powszechnie plenery znad Bałtyku (okolice Jastrzębiej Góry), teatralne dekoracje, brak efektów specjalnych, prowizoryczność.

O ile te mankamenty można uznać za zaplanowane bądź zaakceptowane przez reżysera, mniej lub bardziej wolicjonalne, o tyle inaczej należy ocenić fragmentaryzm dzieła. Jest to rezultat wstrzymania produkcji, o której wznowienie reżyser walczył bezskutecznie. Z powodu obecnego w adaptacji wymiaru filozoficznego interpretacji *Trylogii* Żuławski musiał opuścić kraj. Decyzja władz doprowadziła do zatrzymania nurtu historiozoficznego, który na polskie ekrany wprowadzał Żuławski.

Jeszcze przed schyłkiem PRL-u Żuławski upomniał się o porzucone na korytarzu wytwórni negatywy *Na srebrnym globie*. Taśmy skleił, dodał nagranie, na którym odczytał niezrealizowane partie scenariusza, i uzupełnił je puszczoną od tyłu muzyką Andrzeja Korzyńskiego z innego filmu. Skąd ta pieczołowitość wobec filmu, który nie miał już szans komercyjnego powodzenia? Żuławski twierdzi, że zmontował go jako świadectwo szczerego zaangażowania ekipy; *dla mnie to jest mała satysfakcja, bo to nigdy nie będzie taki film, jak chciałem, żeby był*¹⁶. Efekt nazywał *zasygnalizowaniem zamiarów*¹⁷. Czy jest to tylko dokument przegranej walki? A może była to próba ratowania czegoś dla reżysera ważniejszego?

To *opus imperfectum* mogło stać się *opus magnum* reżysera. Film miał być rodzimą odpowiedzią na cywilizacyjny wyścig kosmiczny oraz towarzyszące mu narracje. Wyrastał z tej samej aury, co wcześniejsza *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka i późniejszy *Stalker* Andrieja Tarkowskiego¹⁸. Choć słynnym eposom gwiazdowym, również kreującym refleksję o egzystencji człowieka i jego historiozofii, daleko do konwencji kina gatunku, to jednak doczekały się one światowego uznania. Można przypuszczać, że *Na srebrnym globie* byłoby dziś okrzyknięte największym dziełem Żuławskiego. Tymczasem odtąd nie powierzono mu realizacji wizji o równie potężnej skali. Zresztą i tej nie wsparto odpowiednim budżetem, w przeciwieństwie do ówczesnych konkurencyjnych superprodukcji. Również przywrócenie filmu do życia ominęło reguły komercyjnych produkcji.

Ratowanie taśm nie było obliczone na zyski kasowe ani przywrócenie reżyserowi należnej pozycji, ponieważ było na to zbyt późno: aktualność filmu bezpowrotnie minęła. Natomiast dziś jest za późno, by wzbudziła zainteresowanie transgresyjna gra aktorska, którą można wiązać ze sztuką ciała. Znamienne że o tego typu porównania nie pokuśił się żaden uczestnik dyskusji wokół ostatnich retrospektyw. Na pytanie o wieloletnią determinację twórcy pozostaje więc jedna odpowiedź: chciał ocalić coś, co jego zdaniem zachowało wartość. Zastanawia,

czym ona jest, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę nieznośną monotonię budowy filmu. Film miał być arcydziełem w epoce kryzysu, a stał się jej dokumentem. Dzieło wyprzedziło życie. Ale czy pozostało sobą?

Skoro z superprodukcji pozostało dzieło niedofinansowane i niedokończone, kicz trudny do uniknięcia w tego typu przedsięwzięciach zyskał głębsze dno oraz aurę tajemnicy. Warto jednak zapytać, czy w tym *opus imperfectum* da się zauważyć ślady *opus magnum*? I czy są w nim ślady arcydzieła? Z niektórych sądów Żuławskiego o filmie wynika, że nie uważa go za sztukę w pełni usankcjonowaną. *Jest w całej naszej sprawie filmowej coś takiego u zarania, co jest, ośmieliłbym się powiedzieć, nielegalne. Kino nie jest [czymś] narzuconym przez jakieś siły wyższe, że to jest sztuka; to jest bezprawne, to jest bzdura*¹⁹. Własne dzieło każe oceniać jak wodewil, poza regułami. Można odnieść wrażenie, że ma kino za cyrk współczesności; uważam kicz za niezbędną częśćkę, niezbędny fragment w ogóle filmowej roboty²⁰. Atencją darzy natomiast sztuki tradycyjne, zwłaszcza kunszt opery. Może stąd wynika niedocenienie jego dorobku: Żuławskiemu brakuje zmysłu reżyserskiego Wajdy, w którego zespole debiutował i którego, jak wynika z jego wypowiedzi, uważa za jedynego godnego siebie rywala²¹.

*A nad tym wszystkim, po czarnym, niemigotliwych gwiazdami zasianym niebie szło ogniste bezpromienne słońce, coraz bliższe Ziemi, która lśniła trupim blaskiem, wygięta w wąski, ostry sierp, zawieszony nad tym padolem jakby znak śmierci*²².

Żywioly natury, żywiołowość bohaterów

Spróbujmy przyjrzeć się poszarpanej strukturze fabuły, skrawkom świata przedstawionego i zanikającemu bohaterowi filmu, patrząc na te składniki budowy dzieła przez materię spajającą je, dominującą w nim i wszechogarniającą – żywioly natury. W medium filmowym żywioly reprezentują świat natury szczególnie wyraziście. Środki audiowizualne dają najpełniejsze możliwości sensualnej rejestracji dynamizmu, podniosłości, bezmiaru natury. Odbywa się to, jak w sztuce od niepamiętnych czasów, na zasadzie *pars pro toto*: ognisko, ciemność jaskini, skrawek jeziora, dmący wiatr przypominają naszej świadomości potęgę natury; czasem nawet grają naturę w jej ogromie, na poziomie naszej podświadomości.

Żywiolom należy się przyglądać włącznie z żywiołowością bohatera, z temperamentem człowieka, zgodnie z pierwotnymi porównaniami do stanów natury zastygłymi w języku. Język filmu stwarza możliwość konfrontowania żywiołów ze światem człowieka, co służy reżyserowi do prowadzenia fabuły, opisu charakteru bohatera i jego relacji ze światem. Poza ilustrowaniem impresji, grozy chwili lub zmienności emocjonalnej może również kodować informacje wyższe, niezmiennie – o osobie, jej fatum, sytuacji, w jakiej się znalazła bądź o relacjach międzyosobowych. Odkodowanie tych informacji wymaga jednak uświadomienia sobie znaczeń żywiołów, a wcześniej założenia, że mogą one być archetypami. Badaczem, który z tych operacji uzyskał najobfitsze plony na polu literatury, był Gaston Bachelard. Warto podążać wytyczoną i dobrze ubitą przez niego drogą także w badaniach nad filmem. W przypadku adaptacji jest to metoda tym skuteczniejsza, że pozwala śle-

dzić relacje intermedialne ²³. Jednak to nie intermedialność jest jej głównym atutem.

Do wykorzystania metody Bachelarda skłonił mnie raczej ów uporczywy problem nieczytelności filmu Żuławskiego, a ponieważ jest to metoda z gruntu elementarna, może być skuteczna dla najbardziej surowych i fragmentarycznych utworów. Tę metodę można nazwać strategią oglądania przestrzeni jako wzorca archetypicznego. Dokonujące się przez nią zdjęcie kulturowej maski archetypów (zdjęcie jest wszak czynnością mającą się dokonać przez film) prowadzi do odkrycia głęboko zakorzenionego myślenia mitycznego. Bohaterowie uzewnętrzniają swoje wyobrażenia. W filmie Żuławskiego świat zewnętrzny jest skrajnie uproszczony, w zasadzie ograniczony do czterech elementów przyrody – nieistotne, na ile z winy niedostatków kina PRL-u, a na ile z zamysłu autorskiego. Surowość filmu, przyrodnicza i postindustrialna, obnaża dekadentyzm PRL-u. Żywioty i atawizmy budują opowieść paralelną wobec fabuły, przeplatającą się z nią i uzupełniającą ją.

Na srebrnym globie. Odwrócenie porządku

Fabułę inicjuje moment narodzin cywilizacji, z którym idą w parze żywioty życiodajne. Pierwszą audialną, w pełni żywą sceną filmu jest zachłyśnięcie się powietrzem po zdjęciu butli tlenowych, co przypomina odcięcie pętli pepowiny. Narodziny są ryzykiem, które należy podjąć po to, by wrócić do życia w nowej formie. *W pierwszej chwili doznałem zawrotu głowy; atmosfera była jeszcze rzadka i trzeba było silnie robić piersiami, ale można było oddychać. Nigdy nie zapomnę radosnego uczucia, jakie mnie przejęło, gdym zaczerpnął nareszcie księżycowego powietrza* ²⁴. W powieści, z której pochodzą te słowa, walka o życie po bezpowietrznej stronie Księżyca trwa dłużej niż w filmie, w którym po akcie narodzin powietrzu nie nadaje się znaczeń, a jedynie panoramy pustego nieba wizualizują potęgę natury. Zdaniem Bachelarda ubóstwo marzeń odnoszących się do powietrza dowodzi, że fantazmaty związane z wodą, ogniem i ziemią są w społecznościach pierwotnych częstsze ²⁵. W pierwotnej świadomości idea powietrza jako substancji życiodajnej nie miała braku koniecznego do wyodrębnienia siebie. Dlatego przejrzystość i neutralność powietrza jawi się w psychice jako niematerialna, przyjmująca znaczenia innych żywiołów. Wyobrażenie powietrza lub ptaka, kumulującego sensory nadawane żywiołowi powietrza, łączy się z cechami innych żywiołów.

W cyklu witalnym relację macierzyństwa obrazuje dopiero wzburzone morze. Jego widok budzi w bohaterach filmu niepohamowaną dziecięcą radość, gdyż daje im nadzieję na przetrwanie. Bachelard upatrywał przyczyny zachwyty morzem w nieświadomej reminiscencji z dzieciństwa ²⁶. Ogrom tych wód wiąże się z istniejącym w pamięci wspomnieniem życia płodowego. Z morzem utożsamia się także późniejsze wspomnienie matczyne przez to, że odtwarza ono takie stany, jak wszechogarniający ogrom, pierwotne zespolenie światła i ciepła. Głębiny „śpiew” przywołuje śpiew matki.

Świat przypominający nową Arkadię trwa równie krótko w powieści, jak i w filmie. Żywioł wody traci wówczas sens życiodajny. W tradycji woda nabiera zgubnego wpływu Księżyca, gdy ten odbija się w zmaconej tafli. *Zdawałoby się, że odbicie unoszące się na falach to obraz całego świata, mierzchnącego i umierającego* ²⁷. Bachelard przywołał Paracelsusa, według którego to Księżyc zatrzuwa wodę

swoim zgubnym, chorobliwie melancholijnym wpływem²⁸. Przytoczył też zdanie Victora-Émile'a Micheleta: *Księżyc wszystkiemu, nad czym ma moc, nadaje smak wody styksowej*²⁹.

Chorobliwa melancholia opisuje stan bohatera pierwszej części utworów. Pochylona wiekiem sylwetka przypomina Charona. *Zdaje mi się, że już umarłem i płynę w tym wozie, jak w Charonowej łodzi, ku jakimś nieznanym krainom...*³⁰ Łódź Charona odwołuje się do uniwersalnego archetypu, istniejącego przed kulturą klasyczną w legendach samorodnych i przenikającego z nich do chrześcijaństwa³¹. Archetyp ten wyobraża nieuchronność cierpienia ludzkiego oraz śmierć jako podróż bez kresu. *Idą godziny blade i chłodne, jak to światło niewidzialnego słońca na biegunie – długi, długi! nieskończony szereg godzin... Z trudem tylko utrzymuję rachubę czasu*³². Długowieczny a nieszczęśliwy, samotny i pragnący śmierci pierwszy bohater Żuławskich jest modelowym przykładem tego stanu, nazwanego przez Bachelarda kompleksem Charona. Jak każdy kompleks, polega on na niezgodzie woli z przeznaczeniem – niewoli.

Przestrzeń bohatera – Charona – i zwiastunem dekadencji jest wyspa, zwana w powieści Wyspą Cmentarną, kipiąca bujną i urozmaiconą roślinnością, która jednak wydaje się bohaterowi smutna i skarłała³³. Niedołężne i karłowate są też zwierzęta. W filmie wyspa jest mała, odarta z roślinności, jakby pochodziła z odrębnej rzeczywistości, a jednak należy do niej najbardziej esencjonalnie. Jest bowiem cmentarzyskiem dawno zamarłej cywilizacji, które przypomina o nieuchronności przemijania niczym inskrypcja *et in Arcadia ego*³⁴.

Zwycięzca. Schodzenie w głąb

W toku fabularnych perypetii i akompaniującego im w tle rozwoju społeczeństwa harmonia życia, pierwotna jedność między bohaterami i światem zostaje zaburzona, zmacona (jak w wodzie, mógłby spostrzec Bachelard, który ustawicznie zwracał uwagę na genezę frazeologii w archetypach naturalnych). Pamiętajmy odtąd, że znajdujemy się w świecie o niejasnych i niestałych regułach. Akcja *Trylogii księżycowej* toczy się na Księżycu, który tradycyjnie uważano za miejsce porządku odwróconego, opacznego, i według reżysera miała być wielkim szyderstwem z ziemskiej cywilizacji, przestrzenią paradoksów.

Przemianę zapowiada pojawienie się ognia. Obraz tego żywiołu zdaniem Bachelarda wyraża żarliwe oczekiwanie zmiany, przyspieszenia czasu, doprowadzenia życia do kresu i wyjścia poza nie³⁵. W ogniu w jednej chwili dokonuje się metamorfoza całkowita, taka, która gwarantuje transgresję. Dzięki temu atawizmowi śmierć przestaje oznaczać bezpowrotną utratę. Pierwotna kontemplacja ognia czyni myśl o przemijaniu znośną, nadaje jej sens. Wyjaśniając tajemnicę śmierci, ogień przynosi symboliczną władzę nad życiem i śmiercią. Daje uludę wolności.

Transgresyjną moc ognia ukazuje scena wprowadzająca w problematykę filmu, przedstawiająca plemię epoki mitu tańczące wokół płonącego stosu i marznących w oddaleniu naukowców. Do jej zrozumienia przydatne są kategorie stworzone przez Bachelarda w celu wyjaśnienia znaczenia symboliki ognia. Według niego wyobrażenie płomienia wizualizuje pragnienie przemiany życia oraz żądę przeniknięcia do wnętrza ciepłem o inklinacjach erotycznych³⁶. Akty te wymagają odrzucenia strachu przed zatraceniem się i unicestwieniem, złamania tabu śmierci.



Przemienne poczucie konieczności wyzbycia się tych obaw jest zwane przez Bachelarda kompleksami Novalisa i Empedoklesa. Scena prologu pokazuje zatem, że od potrzeby złudnego przekraczania granicy życia i śmierci nie są wolni ani bohaterowie cywilizacji mitycznej, ani i naukowej.

Ze względu na swe władze ogień był objęty tabu, które Bachelard zdefiniował jako zakaz ojca ³⁷. Pokusa panowania nad życiem, wymagająca złamania tego zakazu, to kompleks Prometeusza. Tylko nim daje się wytłumaczyć krwawa ofiara i rytualne słowa drugiego, przejmującego władzę, bohatera męskiego o kapłance ognia: *Ona czuje ogień. Ona służy ogniu. Ona oddaje się mnie, bo ja panuję nad ogniem* ³⁸. Poświęcona ogniu, *wiecznie do siebie podobna* ³⁹, pojawia się w różnych epizodach, jakby nieustannie przekraczając granicę śmierci.

Ogień odgrywa rolę transgresyjną, epizodyczną. Wszak w naturze żywioł ten występuje rzadko. Bachelard zauważył, że jeśli jest on jednym z elementów współtworzących świat, to dlatego, że jest przedmiotem fascynacji i kontemplacji, a zatem żywiołem myśli, idei ⁴⁰, jest fenomenem bardziej społecznym niż naturalnym. Ogień towarzyszy na przykład przyjsciu na świat bohaterki odwracającej szczęśliwy porządek pierwotnej naiwności.

W filmie Żuławskiego cechy przeciwstawne fantazmatom wody konotuje jednak nie ogień, a ziemia. Ludzie odwracają się od morza, zamieszkują w podziemnych grotach, a raczej ukrywają się w nich. Nieprzyjazne przybyzsom dekadencie wyobrażenie Księżyca, nieludzkie i nieziemskie, konkretyzuje się w doświadczeniu twardości jego powierzchni. Również narrator pierwowzoru powieściowego wyznaje: *W tym skalistym gruncie niepodobna wykopać grobu. Księżyc nie chce przyjąć naszych umarłych, jakże przyjmie nas żywych?* ⁴¹ Epitet twardości, synonim wrogiej postawy jest przenoszony na relacje między bohaterami. Ich doświadczenia

zewewnętrzne zostają opisane wewnętrznym wyobrażaniem, którego źródłem jest atawistyczne myślenie o materii.

Nieprzyjazna ziemia, choć nadal nieoswojona, obca i zimna, z czasem udostępnia jednak schronienie w postaci jaskiń (kopalnie Wieliczki) przed jeszcze większymi zagrożeniami zewnętrznymi. W rezultacie następuje odwrócenie ziemskiego porządku wertykalnego, za którym podąża mit. Kapłan opowiada: *Na górze była otchłań. Ciemność tak ciemna jak dusza człowieka*⁴². Eksploracja ciemnych korytarzy i komnat jaskiń dominuje nad nieczytelnymi wydarzeniami. Bohater finalnej części epopei, Marek zwany Zwycięzcą, jest przybyszem starającym się sprostać misji mesjasza, którego oczekuje zgębiona wspólnota. Dociekając przyczyn upadku społeczności, przemieszcza się po wyrosłym już labiryncie podziemnych osiedli, wtapia się w ich ciemność i niemal dosłownie w niej ginie. Traci z oczu cel i zatracą siebie. To chaotyczne błąkanie się wtóruje monologom, upartej penetracji własnej jaźni, jakby błędzenie ilustrowało przebieg jego procesu wewnętrznego. Aby doznać oświecenia, trzeci bohater wstępuje w najciemniejszy mrok, w którym znajduje jego uosobienie, powieściowego szerna. Trafnie Stanisław Lem zlokalizował etymologię powieściowej nazwy w słowie „czern”⁴³. Zagubionemu w ciemności wydaje się, że odnalazł swą tożsamość, gdy ma do czynienia ze zdeformowanym odbiciem. Inni bohaterowie, nieco wbrew fabule pierwowzoru literackiego, udają się *do wnętrza ziemi, gdzie jest prawda i szczęście człowieka i wytlumaczenie wszystkich tajemnic*⁴⁴. Dlaczego jednak spodziewają się tam odnaleźć raj utracony? Próżno szukać odpowiedzi w przebiegu akcji.

Według Bachelarda obraz zejścia w głąb kopalni bądź jaskini oznacza poszukiwanie ogniska jako źródła ciepła⁴⁵. W postaci paleniska zmaterializowała się potrzeba wspólnego dzielenia ciepła, czysto fizyczna, erotyczna. Jest to archetyp szczęścia. W jaskiniach ciepło rozprzestrzenia się i stwarza wrażenie bezpieczeństwa. W ciemności zacierają odczucie konturów, przypominając niestrukturalną naturę marzenia sennego. Bohaterowie Jerzego i Andrzeja Żuławskich znajdują tam jednak ciemność, chłód, destrukcję, zdradę, pustkę lub zaduch chuci i rozkładu... Świat na opak.

Zauważmy, że nawet w najslynniejszej jaskini platońskiej nieosiągalne jest nie tylko oddalone źródło światła (obietujące powierzchowne, empiryczne poznanie); co gorsza, podobnie musi być z ciepłem (fantazmatem szczęścia). Prawda o jaskini odsłania zatem fałsz naszych pierwotnych intuicji. Śmiercionośny chłód gmachu cywilizacji odczuwają podobnie bohaterowie powieści (*Mrok go ogarnął nagły, barwnymi witrażami okien rozżęcony, i chłód, z podziemnych gdzieś gmachów bijący. Pusta świątynia wydawała mu się czymś wielkim i tajemniczym – jakąś istotą żywą, której naraz serce i treść bytu wydarto; nieledwie olbrzymią maszyną, która w ruchu była przez wieki cała, a teraz nagle stanęła za jego przybyciem*⁴⁶) i filmu (*Jestem sam – książkę pośrodku lodowatego pokoju, wpisanego w lodowatą przestrzeń. Swoją własną przestrzeń niosę w sobie. W absurdalnym kraju, w absurdalnym czasie. Jakby świat cały, ten duży i ten wewnątrz mnie, zlał się w nienawistną wizję ciał szukających po sobie sensu, który w ciałach nie mieści się wcale*⁴⁷).

W owym świecie ciemności bohater pozostaje także wówczas, gdy powraca na powierzchnię. *Widzę ziemię, trawę i las. Czuję ciepłe powietrze nad ścieżką. Lot dwóch ptaków czarnych, które kojarzę ze śmiercią, czyli czuję... Strach?* – wchodzi znów w autorefleksję. – *Ktokolwiek pozna świat, znajdzie trupa*⁴⁸.

Stara Ziemia. Próba powrotu

Zwycięzca, starając się sprostać swej misji, usiłuje odnowić szczęśliwą jedność człowieka ze światem. Dokonuje tego naturalnie w wodach morza. Wśród morskich fal gestem chrzcielnym przeprowadza rytuał oczyszczenia *duszy ludu księżycowego* ⁴⁹, która jest personifikowana przez piękną Ihezal. Rytuał jest jednak pusty. Zmienna, płynna substancja nabiera już nowych znaczeń. W kobiecych asocjacjach wody macierzyńska symbolika narodzin miesza się z symboliką łagodnej śmierci.

Hamletyzowanie Zwycięzcy i echa hamletowskiego schematu fabularnego pozwalają rozpatrywać postać Ihezal w kontekście Bachelardowskiego kompleksu Ofelii ⁵⁰. Odrzucona i pozostawiona przez bohatera, *tonie we łzach* ⁵¹. Tę skłonność Bachelard łączy z kobiecym marzeniem o śmierci w poświęceniu dla przeznaczenia ukochanego, śmierci cichej, ukrytej. Kompleks Ofelii to marzenie o śmierci topielicy, „rozpłynięciu się bez reszty”, o – zdawałoby się – pochłonięciu ciała, by wraz z nim stać się substancjalną nicością, w przeciwieństwie do transgresji obiecywanej przez ogień. Śmierć Ofelii jest rezygnacją z istnienia w postaci czystej, wyzbytą pychy, pragnienia zemsty, w zamian masochistycznie zwróconą przeciwko samej kobiecie. *Woda humanizuje śmierć i do najrozpaczliwszych skarg przydaje parę pogodniejszych tonów* ⁵². Nie pada nawet słowo skargi, wyczuwa się jednak winę Marka Zwycięzcy. W powieści Ihezal niemal dokonuje tego aktu, lecz nie w ciszy, obojętności pejzażu (nazwanej przez Bachelarda jego *ofelizacją* ⁵³), jakby nie uzyskując przyzwolenia natury. Samotnie wypływa w morze i bezwolnie oddaje się działaniu wszystkich szalejących żywiołów; *zaledwie słońce dotknęło jej białej skóry, nagła, rozkoszna omdlałość przeniknęła niemocą wszystkie jej członki. Rzucała się na dno łódki, przymykając oczy* ⁵⁴.

W ostatnim akcie, po powrocie z wyprawy wojennej, Zwycięzca z radością dziecka sam odbywa rytualną kąpiel, która oczyszcza go z ziemi maskującej nagie ciało. W ten sposób stara się obmyć z okrucieństwa wojny i jako władca odnowić sojusz swego ludu z siłami przyrody. Okazuje się jednak, że kraina pozostała mu obca i nie przyjmuje jego triumfu. Należąca do świata ciemności księżycowa Ihezal, naznaczona niewiernością, nie może już dokonać podobnego odrodzenia. Owinęta w bandaże trędownej oczekuje na brzegu. Wbrew naiwności Marka pierwotny, „macierzyński” porządek świata został bowiem trwale utracony. To poczucie wielkiej zdrady można łatwo odnieść do osobistych przeżyć reżysera z okresu realizacji filmu, co chętnie czyni on sam. Poprzestaśmy jednak na uniwersalnej metaforze.

Niedokończone opus magnum

Żywioły w *Na srebrnym globie* wpisują deterministyczne fatum bohaterów w dzieje cywilizacji, dzięki czemu udało się uratować pierwszą polską powieść fantastycznonaukową przed widmem filmowego anachronizmu. Reżyser mógł uczciwie powiedzieć: *Przesuwam to troszeczkę, technologicznie, w czasie, ale problemy zostają te same* ⁵⁵. Biorąc pod uwagę wirtuozerię operowania elementarnymi środkami, adaptację Żuławskiego można uznać za kongenialne przetransponowanie do filmu dekadenskiej myśli Jerzego Żuławskiego: filozofii paradoksów, pesy-

mizmu balansującego na pograniczu Renanowskiego scjentyzmu i Schopenhauerskiej „metafizyki życia i śmierci”, mieszkanki znakomicie kreującej poetykę przełomu symbolizmu i ekspresjonizmu. Nawet nadekspresja aktorów dobrze oddaje ekspresjonistyczną drapieżność powieści i jej epoki – *szczerzy a straszny krzyk ludzkiego bólu, przechodzący wszystkie skale, od klątwy i buntu, rozpaczliwie w niebo rzuć pytanie, aż do bezdennej żalu i głuchej rezygnacji w końcu*, jak Jerzy Żuławski interpretował tłumaczonego przez siebie Hioba⁵⁶.

Dzieło takie, w dodatku fragmentaryczne, musi być z konieczności mało czytelne dla widza. Nie znaczy to jednak, że ginie w nim szczytowe mistrzostwo Andrzeja Żuławskiego, który wkrótce dał światu *Opętanie*. Ten ostatni film przywrócił wiele motywów pogrzebanych w *Na srebrnym globie* i już wprost, jak wyjaśnił sam twórca, dotyczy komunizmu, jest filmem najbardziej polskim i zarazem najbardziej osobistym⁵⁷. Daje to wyobrażenie, czym miała się stać znacznie większa polska superprodukcja i co właściwie kryje dzieło zmontowane z konieczności jako *infinito*: metaforę rozpadu komunizmu, fragment filmowej wizji historii Polski Andrzeja Żuławskiego. Jest to jedyna alternatywna narracja wobec tej stworzonej przez Wajdę, ukazująca naszą historię w momentach przełomowych zmian, odwrócenia zastanego porządku społecznego: od rozpadu I Rzeczypospolitej i czasów preromantycznych w *Diable*, przez okupację w *Trzeciej części nocy*, po transformację ustrojową w *Szamance*⁵⁸. Cykl ten stanowi *opus magnum* Żuławskiego.

Sklejając resztki epopei *Na srebrnym globie*, Żuławski ratował kompletność owej wizji historycznej, jej część wyrosła z tradycji rodzinnej i bardzo osobistą. Zapewne dlatego wizualizację niezrealizowanych, odczytywanych fragmentów wypełnił szalony travelling kamery po najbardziej charakterystycznych miejscach i pejzażach Polski, zatrzymujący się na kadrze autoportretu reżysera odbitego w witrynie ówczesnych Państwowych Domów Towarowych.

ŁUKASZ PISARZEWSKI

¹ J. Żuławski, *Zagadnienie. Paradoksalny dialog*, w: tegoż, *Eseje*, Warszawa 1960, s. 102; przedruk z: tegoż, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902.

² J. Żuławski, *Das Problem der Kausalität bei Spinoza*, praca doktorska, Universität Bern, Bern 1899; streszczenie w: „Przegląd Filozoficzny” 1901, z. 1, s. 54–57. Rozprawa powstała pod kierunkiem Ludwiga Steina znanego z panteistycznych poglądów. Por. też pozostałe prace J. Żuławskiego poświęcone B. Spinozie: *Benedykt Spinoza. Człowiek i dzieło*, Warszawa 1902 oraz *Benedykt Spinoza. Człowiek i dzieło*, w: tegoż, *Przed zwierciadłem prawdy. Szkice filozoficzne*, Warszawa 1914. Więcej na ten temat: Z. Kuderowicz, *Jerzy Żuławski (1874-1915): ein polnischer Spinoza-Forscher*, Würzburg 1996 oraz *Listy Jerzego Żuławskiego do Henryka Struwego (1896-1898)*, oprac. A. Żyga,

Rzeszów 1976. Praca doktorska Żuławskiego zapoczątkowała również jego studia hebraistyczne, a nauka alfabetu hebrajskiego i znajomość Talmudu odcisnęły się na jego twórczości (por. np. *Opowiadania prozą*, Warszawa 1902) oraz na przekładach (*Księgi niektóre z żydowskich pism starego zakonu wybrane*, Kraków 1904).

³ J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, w: tegoż, *Eseje*, dz. cyt., s. 52-81; przedruk z: tegoż, *Prolegomena*, dz. cyt.

⁴ J. (Juliusz) Żuławski, *Z domu*, Warszawa 1979, s. 8.

⁵ *La psychologie des foules* po raz pierwszy wydano w Polsce w roku 1899: G. Le Bon, *Psychologia tłumy*, Warszawa – Lwów 1899.

⁶ Na wielu płaszczyznach inspirację do *Trylogii księżycowej* J. Żuławskiego stanowiła powieść G. H. Wellsa *The First Men in the Moon*, London 1901.

- ⁷ J. Żuławski, *Na srebrnym globie. Rękopis z księżycy*, Kraków 1975 (Lwów 1903); tegoż, *Zwycięzca. Powieść*, Kraków 1959 (Kraków 1910); tegoż, *Stara Ziemia. Powieść*, Kraków 1959 (Kraków 1910). Między rokiem 1946 a 1987 *Trylogia księżycowa* była wznawiana siedmiokrotnie, w czym można upatrywać przyczyn powstania adaptacji.
- ⁸ Por. np. E. Jackowska, *Utopia i antyutopia w „Trylogii księżycowej” Jerzego Żuławskiego*, Łódź 1974 („Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, CIV), s. 81-102; A. Goreniowa, *Utopia i historiozofia w poglądach Jerzego Żuławskiego na przykładzie „Starej Ziemi”*, w: *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość*, red. E. Łoch, Rzeszów 1979, s. 139-156.
- ⁹ S. Rogala, *Spółeczne i filozoficzne poglądy Jerzego Żuławskiego w „Trylogii fantastycznej”*, w: *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 167.
- ¹⁰ J. Żuławski, *Stara Ziemia*, dz. cyt., s. 19-20.
- ¹¹ J. Żuławski, *Benedykt Spinoza. Człowiek i dzieło*, Warszawa 1902, s. 132.
- ¹² *Na srebrnym globie*, reż. A. Żuławski, wyd. DVD: *Andrzej Żuławski*, Warszawa 2008 (*Artydziela polskiego kina*, Wydawnictwo Telewizji Kino Polska). Film powstawał od roku 1976 do 1978, kiedy produkcję przerwano. Rozpowszechnioną wersję reżyser zmontował w latach 1986-1987.
- ¹³ D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 34.
- ¹⁴ P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2008, s. 222-224, passim.
- ¹⁵ Tamże, s. 175.
- ¹⁶ Tamże, s. 237.
- ¹⁷ M. Jankun-Dopartowa, *Kadr przejmuję „Na srebrnym globie”*, w: *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 213.
- ¹⁸ Na temat relacji między filmami zob.: P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 205.
- ¹⁹ *Żuławski o Żuławskim*, w: *Andrzej Żuławski*, wyd. cyt., wypowiedź reżysera: 1’36”.
- ²⁰ P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 78-79. Por. też tamże, s. 16, 34, 350-351.
- ²¹ Tamże, s. 39-40.
- ²² J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, dz. cyt., s. 61.
- ²³ Skorzystał z tego Tadeusz Miczka w studium „*Smuga cienia*” według *Andrzeja Wajdy. Szkic o wzajemnym przenikaniu literatury, malarstwa i kina*, w: *Film. Symbol i tożsamość*, Wrocław 1992 („Studia Filmoznawcze” XIV, red. J. Trzynałowski), s. 45-82.
- ²⁴ J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, dz. cyt., s. 161.
- ²⁵ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975, s. 189.
- ²⁶ Tamże, s. 167.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże, s. 164.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, dz. cyt., s. 321.
- ³¹ G. Bachelard, dz. cyt., s. 146.
- ³² J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, dz. cyt., s. 260-262.
- ³³ Tamże, s. 218.
- ³⁴ Tamże, s. 219.
- ³⁵ G. Bachelard, dz. cyt., s. 36-37.
- ³⁶ Tamże, s. 34, 45.
- ³⁷ Tamże, s. 31-32.
- ³⁸ Cytat według listy dialogowej.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ G. Bachelard, dz. cyt., s. 32-33.
- ⁴¹ J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, dz. cyt., s. 37.
- ⁴² Cytat według listy dialogowej.
- ⁴³ S. Lem, *Utopia i futurologia*, w: tegoż, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970, t. II, s. 375.
- ⁴⁴ Cytat według listy dialogowej.
- ⁴⁵ G. Bachelard, dz. cyt., s. 45.
- ⁴⁶ J. Żuławski, *Zwycięzca*, dz. cyt., s. 97.
- ⁴⁷ Cytat według listy dialogowej.
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ J. Żuławski, *Zwycięzca*, dz. cyt., s. 326.
- ⁵⁰ G. Bachelard, dz. cyt., s. 154-155.
- ⁵¹ Tamże, s. 155.
- ⁵² Tamże, s. 160.
- ⁵³ Tamże, s. 162.
- ⁵⁴ J. Żuławski, *Zwycięzca*, dz. cyt., s. 156.
- ⁵⁵ P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 240.
- ⁵⁶ J. Żuławski, *Prometeusz żydowski*, w: tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1913, s. 180.
- ⁵⁷ *Na ziemskim globie* (wywiad), „Film” 1986, nr 12, s. 16.
- ⁵⁸ P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 289.