

Coniunctio oppositorum

O celu wędrówki w głąb Trzeciej części nocy

AGNIESZKA MORSTIN-POPŁAWSKA

Tradycja przekazywania

*I zatrąbił pierwszy Anioł i stał się grad i ogień zmieszany ze krwią;
i zrzucano to na ziemię, a trzecia część drzew zgorzała i wszelka
trawa zielona spalona jest.*

*Potem zatrąbił wtóry Anioł, a jakoby góra wielka ogniem paląca
wrzucona jest w morze i obrócona jest w krew trzecia część morza.
I pozdychała w morzu trzecia część rzeczy stworzonych, które miały
duszę i trzecia część okrętów zginęła.*

*I zatrąbił trzeci Anioł i spadła z nieba gwiazda wielka, gorejąca jako
pochodnia, i upadła na trzecią część rzek i na źródła wód.*

*(...) i obróciła się trzecia część wód w piołun, a wiele ludzi pomarło
od onych wód, bo stały się gorzkie.*

*Potem zatrąbił czwarty Anioł, a uderzona jest trzecia część słońca
i trzecia część księżyca, i trzecia część gwiazd, tak iż się trzecia część
ich zaćmiła, i trzecia część dnia nie świeciła, także i nocy¹.*

Kinowy debiut Andrzeja Żuławskiego, obfitujący w cytaty pochodzące wprost z *Księgi Baranka*, jednoznacznie i konsekwentnie skłania do interpretacji przyjmującej za punkt odniesienia przesłanie apokaliptyczne. Tym samym pojawia się pytanie, które pod adresem innego filmu, posiłkującego się tym samym tekstem biblijnym, formułuje Dariusz Czaja, zastanawiając się, czy dokumentalne *Lekcje ciemności* Wernera Herzoga, gdzie Janowe wersety służą jako komentarz do obrazów ukazujących skutki wojny w Zatoce Perskiej, nie są aby świadectwem nieumiejętności stworzenia współczesnego języka zdolnego opisać świat przyniesiony katastrofą. Wątpliwości, które wyraża Czaja pod adresem dokumentu Herzoga, każą myśleć, że z identycznym dylematem mamy do czynienia w przypadku *Trzeciej części nocy*, skoro we wspomnianym eseju zostaje podniesiona następująca kwestia: (...) czy nakładanie obrazów apokaliptycznych na rzeczywistość empiryczną jest zaledwie artystycznym chwytem, a więc decyzją mieszczącą się co najwyżej w granicach estetyki, czy może inercją wyobraźni, która nie umie uciec od zapadających głęboko w pamięć (tak kulturową, jak i jednostkową) wyobrażeń albo zwyczajną modą (...), czy też za skłonnością do myślenia o wojnie w terminach apokaliptycznych, dyspozycją, jak się wydaje, powszechną i trwałą, nie kryje się jakaś prawda o historii i naszej egzystencji. Czy zatem, przywołany

in extenso w „Lekcjach ciemności” tekst Apokalipsy jest zaledwie retorycznym ornamentem, przypadkowym komentarzem, bez którego film i tak by się tłumaczył, czy też pełni on rolę poznawczą: wydobywa i nazywa pewne warstwy portretowanej rzeczywistości².

Zdaniem Dariusza Czai sposób rozstrzygnięcia powyższych wątpliwości zależy od znaczenia kulturowego i funkcji Apokalipsy świętego Jana. Jeśli więc zakładamy, że jest ona wzorcową opowieścią, która aktualizuje się wciąż od nowa w postaci zapowiadanych niegdyś wydarzeń, nie będąc tylko jednorazową przepowiednią, to zabieg Herzoga – a więc i Żuławskiego – nie wydaje się już ani nadużyciem, ani tym bardziej wyrazem bezradności artystycznej.

Chcąc rozwiązać powyższe wątpliwości w odniesieniu do samej tylko *Trzeciej części nocy*, trzeba się jednak pokusić o szerszy komentarz, bo film ów pozostaje dziełem dosyć problematycznym. Paradoksalnie najgłębsze w wymowie apokaliptyczne treści wynikają z wyraźnie tu dostrzegalnej labiryntowej koncepcji świata przedstawionego, natomiast samego ciężaru wszystkich pojawiających się w filmie odwołań do Janowego Objawienia Żuławski nie zdołał do końca udźwignąć, bo – jak to bywa z debiutantami – zgrzeszył niedostatkiem powściągliwości artystycznej oraz skłonnością do epatowania własną erudycją. Z tego właśnie powodu pochodzące z Apokalipsy cytaty – wyłączwszy wersety przywołane w ekspozycji i finale – nie zawsze zostały wystarczająco umocowane w strukturze utworu. *Trzecią część nocy* trzeba więc miejscami czytać pomiędzy powracającymi apokaliptycznymi cytatami, śledząc szlak wędrówki Michała przez okryty nocą świat wojennego błędniaka.

Najbardziej godne uwagi jest owo „rozpięcie” utworu na micie Apokalipsy, któremu kształt nadaje labiryntowa wizja świata, tyle że w tym wypadku błędne ścieżki przyjmują postać spiralnego wiru, co w efekcie pozwala wykreować barokowy w genezie efekt świata w ruchu i – dodajmy od razu, wyprzedzając mające nastąpić później rozważania – Boga w ruchu.

Powstaniu tego filmu przyświecała intencja wczucia się w położenie wojennego pokolenia, do którego należał ojciec reżysera, Miroslaw Żuławski – autor noweli będącej kanwą scenariusza *Trzeciej części nocy*³. Wedle deklaracji Żuławskiego-syna tym, co stało za jego debiutem, była próba udzielenia odpowiedzi na pytanie dręczące także dzisiaj wielu spośród tych, którzy zostali obdarzeni „łaską późnego urodzenia”. Na spotkaniu z tą właśnie późno urodzoną publicznością, zgromadzoną po przedpremierowym pokazie filmu, reżyser tłumaczył: *Jesteśmy przecież wychowani na treściach wojny; choć nie doświadczyliśmy ich w sposób bezpośredni, wynikamy z niej tacy, jacy jesteśmy. (...) W rozmowach z moim ojcem i innymi ludźmi, którzy przeżyli okupację – i swoją życiową w niej przygodę, w tym momencie tak drastycznym, tak skomplikowanym – interesowało mnie, jakie stawiali sobie pytania i które z nich uważali za podstawowe? (...) niezwykle istotny jest dla mnie temat: jak zachować siebie z momentu podobnej katastrofy; co z niej wynieść, żeby obronić podstawową prawdę czy podstawową regułę życia*⁴.

Z pewnością jest to pytanie, które wciąż pozostaje aktualne i niewątpliwie będzie formułowane tak długo, jak długo będzie trwała pamięć tamtej katastrofy. Kto chce być świadomym ogniwem w łańcuchu pokoleń, ten musi przecież wiedzieć, że stawiając pytania swoim poprzednikom, powinien je także skierować do samego siebie, próbując dociec, co jest sednem tej samowiedzy wyniesionej z wo-

jennego doświadczenia, które jest przecież częścią pamięci owych późno urodzonych, przekazanej przez poprzedników, wciąż żywej i bolesnej. Film tworzy zarazem podstawę refleksji nad tym, co stanowi tę zasadniczą treść wojny, która wciąż determinuje kształt naszej rzeczywistości. Rysująca się na pierwszym planie odpowiedź każe uważać za wojenną spuściznę głęboki kryzys tego kanonu kultury, którego symbolicznym reprezentantem jest w filmie postać ojca – zrozpaczonego świadka nieuchronności końca własnego świata. Ten właśnie obraz poddam głębszej analizie w dalszym toku przedstawionych tu rozważań.

Czy Objawienie Janowe przywołane w *Trzeciej części nocy* posłużyło zatem za rodzaj duchowego przewodnika po katastrofie? Zapewne tak, skoro wielu spośród poetów pokolenia wojennego wykonało ten właśnie gest, szukając w Apokalipsie jeśli nie wytłumaczenia, to przynajmniej nazwy dla swego doświadczenia, byli wszak w pełni świadomi jego brzemienności i daleko idących skutków. *Katakлизм, o którym pisano* – stwierdza Paweł Rodak – *nie był więc przez kształtujących oblicze pokolenia wojennego postrzegany jako zamknięty w obrębie ich własnych doświadczeń, choć bezpośrednio ich właśnie dotykał. Dokonująca się katastrofa zasięgiem swym i znaczeniem przekraczała wszelkie narodowe i kulturowe identyfikacje, „przy całym swym zakorzenieniu w konkretnie historii” dotyczyła nie tylko i nie przede wszystkim Polaka i jego ojczyzny, ale człowieka i jego kultury*⁵.

Żuławski w swej apokaliptyczno-wojennej wizji nie był nowatorem, udało mu się jednak doświadczenie nocy ojców przełożyć na twórczy i zaskakujący pod wieloma względami język filmu. Nie bez przyczyny staram się zwrócić uwagę na kwestię „odziedziczenia” pamięci i próby jej artystycznego przetworzenia. Sądzę, że wykonując gest poniesienia dalej świadectwa ojca, gest idący wyraźnie pod prąd wzorcom Nowej Fali czy młodych gniewnych, Żuławski odważnie wpisał swój film w tradycję przekazywania świadectwa z pokolenia na pokolenie, próbując ją ożywić i zrehabilitować. Tego rodzaju egzystencjalno-twórcze zamierzenie zdecydowanie wykracza poza zwykłą fascynację przeżyciami ojca, stając się próbą dostrzeżenia w jego doświadczeniach wyższego sensu, który byłby wskazówką dla idących po nim.

Zabieg ów nabiera ponadto szczególnej ostrości w zestawieniu z sytuacją zarysowaną w *Szyfrach* Hasa, gdzie porządek przekazywania został tragicznie zaburzony, co stanowiło jednocześnie jedno ze znamion katastrofy i rozkładu ładu świata. W twórczym tandemie Żuławskich wszystko jednak pozostaje na miejscu, widać także wzajemne przenikanie się sztuki i życia: to syn idzie po śladach ojca, pragnie „przepuścić przez siebie” jego historię, bo wie, że dotyczy ona również jego.

Otwarte pozostaje pytanie, czy dla samego artysty gest ów miał również znaczenie inicjacyjne. Bez względu na to, łańcuch przekazywania nie został przerwany, skoro wszystko, co ojciec przekazał synowi, może powracać do widzów, dzięki czemu realizuje się niełatwe zamierzenie artysty.

Śledząc recepcję *Trzeciej części nocy* niedługo po jej wejściu na ekrany, wolno z dzisiejszej perspektywy sądzić, że spora część młodej publiczności tego filmu, karmiona oficjalną wersją historii z jej oficjalnymi wizerunkami wojennych bohaterów, nie była jeszcze gotowa na przekaz Żuławskiego. Bez wątpienia wielu widzów musiał drażnić twórca powołujący się na jakieś własne, niezbyt znane środowisko i rodzinne korzenie, sięgające między innymi wojennego Lwowa –

miasta, które na mentalnej mapie Polski, tej oficjalnej oczywiście, wówczas nie istniało. Wydaje się, że wychowany w fasadowej kulturze Peerelu „ogół” oczekiwał, iż debiutujący twórca wypowie się w jego imieniu. Tymczasem ów debiutant niespodziewanie wypowiedział się w imieniu ostentacyjnie własnym, tak jak własne było jego rodzinno-intelektualne środowisko. Znamienne, że to właśnie w Aleksandrze Ledóchowskim znalazł Żuławski przychylnego i życzliwego krytyka swojego – jak się okazało – hermetycznego i przez wielu nierozumianego dzieła.

Geneza i przesłanie *Trzeciej części nocy* jest wreszcie interesującym przykładem trwania religii jako pamięci. Dzięki znajomości koncepcji Danièle Hervieu-Léger dostrzegamy, że ów gest przekazywania świadectwa ojca za pośrednictwem przetworzenia artystycznego dokonanego przez syna zawiera wszystkie elementy, które zdaniem badaczki decydują o przynależności jakiegoś zjawiska do sfery religii. Jest więc wysiłek wpisania doświadczenia w szerszy kontekst tradycji postrzeganej jako autorytet (tekst *Apokalipsy*), jest linia „z ojca na syna” służąca przekazywaniu określonych treści; linia, w której ciągłość się wierzy, pragnąc ją podtrzymać i zachować dla przyszłych „odbiorców pamięci”. Obrazy Żuławskiego mają zatem nadać przeszłości transcendentny autorytet, który rzuci światło sensu na koszmar katastrofy ukazanej jako kolejna aktualizacja Janowej wizji.

Zauważmy przy tym, że religii – jeśli traktować ją poważnie – nie da się po prostu „uczyć”, trzeba raczej próbować przekazywać jej sensy, które stają się tym bardziej zrozumiałe, im mocniej odciskają się w doświadczeniu tego, kto o niej mówi. W ten sposób podtrzymana zostaje „tradycja przekazywania” stanowiąca o żywotności naszej kultury; tradycja, której wzorcem jest samo Objawienie świętego Jana, gdyż jak stwierdza Hans Urs von Balthasar: *Cała Apokalipsa to jeden nieprzerwany łańcuch, żeby nie powiedzieć: kaskada przekazywania. Obrazy nie tkwią tu nieruchomo naprzeciw przyglądającego się im widza, lecz są raczej darami, które przychodzą z wysoka, i które należy przekazywać innym w darze. (...) teraz widzimy, jaki jest u Jana wewnętrzny kształt prawdy: jest to przekazywanie tego, co się posiada, po to, by sam otrzymujący z kolei przekazał to dalej*⁶.

Spirala – wzór obłędu świata

Aleksander Ledóchowski sformułował pod adresem *Trzeciej części nocy* zarzut, będący raczej istotnym walorem utworu, którego wspomniany krytyk był przecież wnikliwym interpretatorem i życzliwym egzegetą, jeśli nie adwokatem debiutanta, broniącym go przed zdeorientowanymi widzami, skonfundowanymi rzekomym brakiem klucza interpretacyjnego. W swoim *Liście otwartym* do młodego filmowca Ledóchowski, „zasyłając serdeczności”, wyraża wątpliwość takiej oto treści: *Film jest pełen zaprzeczeń i ma w sobie coś z labiryntu: korytarze, które prowadzą donikąd, lustra odbijające przeszłe obrazy i ślepe iluzoryczne okna. W oparciu o sam tylko film jest niemożliwy do ustalenia nawet fakt, czy Michał zginął, czy nie...*⁷

Nie może być inaczej, skoro zauważywszy rysujący się w przestrzeni świata przedstawionego labirynt, uznamy go za coś więcej niż tylko ozdobę, a więc potraktujemy jako przepastną znaczeniowo figurę, w której centrum powinna tkwić tajemnica. Wtedy zagadkowy status postaci Michała i brak pewności co do jego śmierci znajdzie uzasadnienie, co jednak w myśl labiryntowej logiki nie jest

równoznaczne z wytłumaczeniem. Nie chodzi tu przecież o proste wyjaśnienie tajemnicy, ale o wskazanie na samo jej istnienie.

Labiryntowe wyobrażenie świata w *Trzeciej części nocy* służy zobrazowaniu doświadczenia rozgrywającego się – by odwołać się właśnie do słów Ledóchowskiego – w *czasie zatraty i czasie odkupienia*⁸, przez co labirynt nabiera wyraźnie chrześcijańskiej konotacji, stając się tu formą, w którą zostają wprzęgnięte apokaliptyczne treści.

Linia wędrówki błędzenia, jaką odnajdujemy w *Trzeciej części nocy*, ma szlachetny rodowód, jest to bowiem labirynt spiralny, którego pierwowzór stanowi wyobrażenie piekła rodem z *Boskiej Komedii* Dantego⁹. Bohater Żuławskiego, uszedłszy z rodzinnego dworu do miasta, zostanie wessany w wir, co nie pozwoli mu ani na chwilę zaznać spokoju. W ten właśnie sposób postrzegają zresztą otaczającą ich rzeczywistość sami bohaterowie filmu. „Ślepy” – przywódca konspiracyjnej komórki Michała, przyjmując go w swoim mieszkaniu, do którego *notabene* prowadzą kręte spiralne schody, odmawia przeprowadzenia akcji w celu wydobycia z więzienia męża Marty, mówiąc: *Nie mam siły, by włożyć rękę w lej tego wiru po to, by wyciągnąć zeń nikogo*.

Spiralna struktura przestrzenna filmu jest zarazem odbiciem obłądności świata. Ściągnięcie w dół oznacza wtajemniczenie, czemu towarzyszy odczucie grozy. W tym właśnie kierunku zdąża Michał. Tam, na dole, będzie musiał zawiesić wszelkie dychotomiczne myślenie, które każe ostro rozgraniczać sfery dobra i zła, paradoksalnie wzniesie się ponad wąski, dualistyczny horyzont myślenia i tam otrze się o tajemnicę przezwyciężenia sprzeczności ludzkiego bytu, przezuwając, że granica pomiędzy życiem a śmiercią może być przezwyciężona.

O ile opisany wyżej motyw spirali ma rodowód w poezji Dantego, o tyle specyficzny kształt, jaki zyskuje figura spirali w filmie Żuławskiego przywodzi na pamięć wzorce barokowe. Jak przypomina Luzius Keller, spirala jest jednym z motywów najchętniej wykorzystywanych w sztuce baroku, a tym, co odróżnia jej barokową wersję od wprowadzonej przez Dantego, jest tendencja do wyposażania spiralnego uniwersum w metamorfozy związane z charakterystyczną dla epoki fascynacją ruchem, płynnością i niestałością rzeczy. Co zaś szczególnie interesujące w odniesieniu do elementów konstrukcji świata przedstawionego w *Trzeciej części nocy*, zamięłowanie do spirali przejawiało się także w baroku pod postacią architektonicznej obsesji krętych schodów.

Spiralny labirynt, zaskakujące metamorfozy postaci, nieustający żywioł ruchu i wreszcie natrętnie powracający motyw schodów – oto zespół wyobrażeń, które pozwalają mówić o barokowej poetyce filmu. Pierwszy zwrócił uwagę na ten rodzaj wpływów Aleksander Ledóchowski, uznając nawet Żuławskiego za reprezentanta osobnego – barokowego w swej genezie – nurtu polskiej sztuki filmowej: *Jest więc „barokowy” w sensie postawy artystycznej i poetyki, a nie w sensie powtarzania stylu. Czerpie z baroku malowniczość przedstawienia i dynamiczność akcji, rozumie zmysłową realność świata, ale równocześnie przenosi ją w sferę zjawisk. Pokazuje rzeczywistość, a dokładniej epizody w całej dosłowności ich materialnej egzystencji, odrealniając je przez indywidualizm artystyczny i przez zwracanie się do indywidualnego odczucia widza*¹⁰.

Barokowa tożsamość Heleny i Marty pozwala zobaczyć w nich dwie wariacje na jeden, „kobiecy”, temat i jednocześnie dwie przeciwstawne, choć równie po-

ciągające fantazje bohatera na temat kobiety, którą pragnie kochać; czy wreszcie realizację zasady „albo tak”, rządzącej światem na opak, gdzie pierwsze jest odwrotnością drugiego. To wrażenie podwójnego statusu postaci kobiecych, złudzenie, iż doznają one nieustannych metamorfoz, przechodząc jedna w drugą, jest nie tylko spełnieniem barokowego upodobania do zaskakiwania odbiorcy, ale wpisuje się także w logikę spiralnego labiryntu, która jest logiką przemiany i ciągłego powrotu do stanu poprzedniego, w odnowionej jednak postaci. Wchodzi się wszak do labiryntu po to, by wyjść stamtąd odmienionym, a pobyt tam *jest przeniknięciem śmierci, przejściem poprzez nią w prawdziwe, wieczne, boskie życie. Słowem (...) mamy do czynienia z misterium swoistej podróży na trasie życie – śmierć – życie, zakończonej przybyciem do stacji odrodzenia*¹¹. Odrodzenie jest tu jednakże udziałem walczącego bohatera, zaś postaci kobiet z *Trzeciej części nocy* (jeszcze do nich powrócę), swoim pojawieniem się i działaniem wyznaczają w moim przekonaniu coś na kształt stacji w wędrówce Michała.

Do barokowej poetyki, oprócz operowania turpizmem w scenach ukazujących karmienie wszy, nawiązuje też wizja „świata poruszonego”¹², dynamicznego i nie-trwałego, świata dosłownie wzburzonego przez apokaliptyczny żywioł. Wszak zdaniem badacza epoki, Janusza Pelca, dostrzegalny w XX wieku nawrót do baroku – *uwarunkowany był niejako zapowiedzią czy powitaniem nowej Apokalipsy*¹³.

Pętla miejskiej spirali ogranicza Michała, coraz mocniej osiągając krytyczną postać, w chwili gdy znalazłszy się w Szpitalu Przemienienia Pańskiego, wpadnie on w czeluść przypominającego studnię szybu windy, co zawiedzie go w dół, aż do najgłębszego punktu błędniaka: (...) *gdzie kręgi ław zacieśniają się coraz bardziej, aż dojdą do miejsca mąk i męczeństwa – do areny*¹⁴. Samo zaś wyobrażenie studni w postaci leju czy też szybu wywodzi się właśnie z *Apokalipsy*, o czym także przypomina w swoim tekście Keller i co powraca w cytowanym ustępie tekstu wypowiedzianym przez Helenę w finale filmu.

Naturę spiralną ma wreszcie filmowy czas. Podobnie jak *Siódma pieczęć* (1957) Bergmana film polskiego twórcy rozpoczyna się i kończy jednym i tym samym cytatem z *Apokalipsy*, który urwany w ekspozycji filmu znajduje kontynuację i zamknięcie w samym finale¹⁵. To rozwiązanie sugeruje, że wszystkie rozgrywające się pomiędzy otwarciem a zamknięciem biblijnego cytatu wydarzenia mają miejsce w jakiejś sferze pośredniej. O takiej właśnie sytuacji pisze Luzius Keller w odniesieniu do słynnych więzień Piranesiego, których groza polega na wykreowaniu miejsc doskonale niedookreślonych, usytuowanych tam, gdzie naraz urywa się ludzkie uniwersum. Są to miejsca, które Keller określa jako utkwione w *Zwischenräume*. Píše autor: *Wyraz sugeruje rozmaite znaczenia: przestrzeni pośrednich, miejsc pustych w sensie przede wszystkim fizycznym. Lecz są to także sfery pograniczne rozciągające się między snem a jawą; tam, gdzie rozum, a w przypadku architekta – oko, wypełnia jeszcze częściowo normalną funkcję, ale już rozpoczyna swobodną wędrówkę*¹⁶.

Przypomnijmy w tym kontekście słowa Marii Janion, którymi autorka próbuje oddać stan ducha charakterystyczny dla twórczości Jean-Paula, pisząc, że cechuje ów nastrój *odczucie dziwnego zawieszenia pomiędzy Bogiem a nicością*¹⁷.

Koncepcja czasu w *Trzeciej części nocy* zdaje się funkcją wewnętrznych przeżyć bohatera: przenikające go odczucie grozy, przebłysk świadomości spowodo-

wany odczytaniem apokaliptycznych wersetów zostają w filmie zobrazowane w postaci rozciągniętej w czasie duchowej wędrówki przez wojenno-apokaliptyczny labirynt jako przestrzeń inicjacji i przejścia, czyli właśnie pewnego rodzaju zawieszenia. Można w tym dostrzec fantazmat wewnętrznego *itinerarium* rozpinającego się pomiędzy nicością a Absolutem – między postawą rozpacz i nadziei. Dlatego też ścieżka filmowego labiryntu prowadzi bohatera od rozpacz ku nadziei, pozostawiając widzów w sytuacji niepewności co do tego, czy Michał ostatecznie zginął, czy nie. Trzeba podkreślić, że ten rysujący się w finale filmu kształt nadziei nie ma wiele wspólnego z optymizmem – barokowa z ducha niejednoznaczność statusu postaci każe nam myśleć, że nadzieja ta może się w każdej chwili odwrócić w rozpacz, kielkuje więc na gruncie niepewności i grozy, które jednak mają, jak się zdaje, jakieś drugie dno.

Rodowód bohatera

Najpierw Michał przebywa w rodzinnym dworze na wsi. Dopiero w chwili gdy będzie musiał stamtąd uciec, przekroczy próg pomiędzy swoim dotychczasowym światem a przestrzenią obcości, wkraczając tym samym w sferę inicjacji.

Znając historię mitycznego Tezeusza, wiemy, że tożsamość tego, kto wstępuje do labiryntu, nie jest bez znaczenia. Przeciwnie – wchodzi tam zwykle ktoś wybrany, zajmujący szczególne miejsce w swojej społeczności, której jest rzecznikiem i obrońcą. Tym zaś, co przesądza w największym stopniu o tożsamości Michała, jest właśnie bohaterski rys tej postaci, jej cechy heroiczne, co jednak nie wiąże się tu z idealizacją. Konstrukcja bohatera staje się raczej logicznym dopełnieniem apokaliptyczno-labiryntowej wizji świata. Pośród garstki wybranych, którzy mają szansę przetrwać katastrofę, Michał jest jednocześnie herosem na miarę swoich czasów – kolejnym wcieleniem samotnego mitycznego wybrańca mającego przejść próbę labiryntu. Nikt bowiem nie wkracza w ów obłądny kołokrąg z własnej woli, bo do labiryntu nie wchodzi się przypadkiem.

Michał usiłuje kroczyć ścieżką wojennego labiryntu po śladach Chrystusa, naśladowując go raczej, niżli się z nim utożsamiając. Jest świadom swojej znikomości – przystępując do organizacji podziemnej wybiera sobie pseudonim „Szary”. Idąc za Chrystusem, świadomie podąża drogą cierpienia, podejmuje poniżającą i wyniszczającą pracę karmiciela wszy, wchodzi wreszcie w szeregi armii podziemnej, walczy i wystawia się na niebezpieczeństwa. Im szybciej wiruje wokół niego spiralny koszmar narastającej katastrofy, tym więcej Michał potrafi z siebie dać, poświęca się aż do końca, wręcz poza granice swych możliwości. Już nie tylko nie unika cierpienia, ale także decyduje się wziąć na siebie cierpienie innych, bez względu na świadomość, że ciężar może przerosnąć jego siły. Bierze odpowiedzialność za Martę i jej nowo narodzonego synka, próbuje wydostać z więziennego szpitala jej męża, co się wiąże z narażeniem własnego życia. To z ust Michała pada znamienista kwestia: *Obecność naszych dzieci na świecie ja jestem w stanie odkupić*. Jest to odpowiedź dana ojcu, gdy ten stwierdza, że świat szczeł i nic już się nie da z niego ocalić.

Postać ta łączy więc cechy chrześcijańskiego bohatera, którego duchowymi patronami mogliby być święci: Tomasz á Kempis, Jan od Krzyża¹⁸ czy Ignacy Loyola, a także ma związek z mitycznym Tezeuszem. To bojownik, który pragnie uratować słabszych i odmienić oblicze świata, bojownik o podwójnym, antyczno-chrześcijań-

skim rodowodzie, jedna z ostatnich figur rycerza Chrystusowego, owego *Athletae Christi*, którego charakterystykę sporządził niegdyś Jan Błoński w odniesieniu do liryki Sępa-Szarzyńskiego, pisząc: *Wzorcowe figury rycerza, ziemianina, statysty i służki Bożego powracają i przeplatają się w najrozmaitszym układzie, obrazując – pośrednio oczywiście i nie wyłącznie – przekształcenia sytuacji społecznej i obyczajowej szlachty*¹⁹.

Jakkolwiek pogląd autora dotyczy epok dawniejszych, zastosowany w odniesieniu do interpretowanego tu filmu pozwala sądzić, że owa figura rycerza Chrystusowego jest na tyle głęboko zakorzeniona w rodzimej pamięci kulturowej, iż powraca w wyobraźni współczesnego artysty rysującego obraz sytuacji, którą antropolog Viktor Turner określa jako liminalną, a więc graniczną, progową, ale przede wszystkim mającą cechy obrzędowo-inicjacyjne. Termin „liminalność” – czytamy u Turnera – *zaczepnąłem od Arnolda van Gennepa z jego opisu obrzędów przejścia, rites de passage, które towarzyszą każdej zmianie statusu lub pozycji społecznej lub niektórym zdarzeniom związanym z wiekiem. Obrzędy te cechują się trójfazowością, na którą składają się: wyłączenie, marginalizacja (lub „limen” – ten łaciński wyraz oznaczający „próg”, zwraca uwagę na wielkie znaczenie rzeczywistych i symbolicznych progów w pośrednim stadium obrzędów, chociaż być może w wielu wypadkach ukrytą naturę, a czasem tajemniczą mroczność tego stadium lepiej opisywałoby pojęcie „cunicular”, „bycie w tunelu”) i ponowne włączenie*²⁰.

Pojawia się zatem polski *Athleta Christi* w okolicznościach, jakie pociąga za sobą ryt przejścia owocujący radykalną zmianą statusu społecznego i zniszczeniem istniejącego porządku, co Żuławski ukazuje z całym dramatyzmem i intensywnością. Figura ta, wyrastając z ignacjańskiej doktryny służby, ma równocześnie cechy heroiczne, ponadprzeciętne. To postać bojownika obdarzonego misją ocalenia (bądź zaszczepienia) chrześcijańskich wartości. Losy Michała jako herosa przebywającego w owym „tunelu katastrofy” w pełni odtwarzają istotne fazy doświadczenia liminalnego opisanego przez Turnera, a więc:

- 1) oderwanie się jednostki od jej macierzystej grupy społecznej i utratę przez nią dotychczasowego statusu rozumianego jako swoiste zaplecze kulturowe;
- 2) wejście inicjowanego w rolę „pasażera”, „człowieka pogranicza”, „wyrzutka”, którego status jest zawieszony i zrównany ze statusem pozostałych nowicjuszy, równie jak on osamotnionych i związanych z nim poczuciem braterstwa;
- 3) powrót neofity do macierzystej struktury z wyższym lub niższym statusem²¹.

Scenariusz apokaliptyczny ukazany w *Trzeciej części nocy* przez pryzmat doświadczeń jednostki realizuje się więc w postaci doświadczenia liminalnego rozgrywającego się na planie spiralnego labiryntu. Mieści się w tym scenariuszu obraz końca pewnej postaci świata, ale – jak można mniemać – nie musi on być równoznaczny z końcem tego kształtu człowieczeństwa, który reprezentuje centralna postać utworu. Inicjacja, której ów bohater doświadcza, oznacza konieczność życia w przestrzeni obcości, która jednak okazuje się dlań także przestrzenią nowej – czy raczej odnowionej – miłości. Przypomnijmy bowiem, że w finałowej scenie filmu odnajdujemy Michała w miejscu, w którym kończy się ciemny tunel (zaskakująca zbieżność z myślą Turnera) i gdzie powraca on do dworu – wyjściowego punktu całej wędrówki, a także do sytuacji, która nadała jej bieg.

Rzeczywistość katastrofy, czyli o zagładzie pewnego *imago mundi*

Zanim świat bohatera rozpadnie się na jego oczach, będzie on zmuszony do ucieczki z rodzinnego dworu, gdzie dotrze nagle niszczycielski żywioł katastrofy. Pierwszym aktem w zainicjowanym na oczach widza dramacie zniszczenia jest nagłe wtargnięcie do wnętrza dworu obcego żywiołu, uosobionego przez postaci umundurowanych jeźdźców na koniach, którzy przekraczają granicę nietkniętego do tej pory przez wojenną pożogę azylu Michała i jego rodziny. Wprowadzenie jeźdźców jest nawiązaniem estetycznym i myślowym do obrazów katastrofy wrześnieowej wykreowanych przez Wajdę w *Lomej* (1959), stanowi równocześnie czytelny symbol o rodowodzie biblijnym, który staje się jednak w pełni czytelny dopiero w odniesieniu do apokaliptycznego cytatu (Ap 9,1.3-4.6.15) wypowiedzianego przez Helenę w finałowej scenie filmu:

I zatrąbił piąty Anioł i widziałem gwiazdę, która z nieba spadła na ziemię i dano jej klucz od studni przepaścistej.

(...)

I z dymu studni wyszły na ziemię szarańcze i dano im moc, jaką mają skorpiony ziemskie;

I rozkazano im, aby nie szkodziły trawie, ziemi ani żadnemu drzewu, a tylko ludziom, którzy nie mają pieczęci Bożej na czołach swoich.

(...)

I w owe dni ludzie szukać będą śmierci, a nie znajdą jej i będą chcieli umrzeć, a śmierć od nich ucieknie.

(...)

I rozwiązani zostali czterej Aniołowie, którzy byli gotowi na godzinę i dzień i miesiąc i rok, aby zabić trzecią część ludzi.

Żołnierze w mundurach Wehrmachtu, którzy bestialsko mordują Helenę, małego Łukasza i matkę Michała to figury symbolizujące ową szarańczę, o której mowa w dalszym, nieprzywołanym już w filmie ustępie tekstu: *A kształt onych szarańczy podobny był koniom zgotowanym do bitwy (...) a twarze ich jako twarze ludzkie* (Ap 9,7). *A miały pancerze jako pancerze żelazne, a szum skrzydeł ich, jako grzmot wozów, gdy wiele koni bieży do bitwy* (Ap 9,9).

W ten właśnie sposób, niczym nagła burza niosąca ze sobą złowrogi szum i pogłos (doskonale oddaje to pojawiający się w warstwie dźwiękowej mroczny motyw muzyczny), wpada do dworu konnica Wehrmachtu, by go spustoszyć i zniszczyć wszystko, co w nim żyje. Szarańcza jest apokaliptycznym symbolem wrogich Bogu sił wyrzuconych przez piekło²². Bardzo istotnym atrybutem żołnierzy-morderców jest tutaj ich obcość: są to figury stanowiące personifikację zła, zniszczenia i wojny w prawdziwie polskim wydaniu – ich zbrodnie mają bowiem znaczenie przede wszystkim symboliczne. Najeźdźcy niszczą porządek, w którego centrum znajduje się to, co nietykalne: dwór jako rodzinne gniazdo, matka jako jego ostoja oraz „bezbronne kobiety i dzieci”. Niezwykle znaczący jest kontrast pomiędzy tradycyjnym wystrojem dworskich pokoi, których ściany są zwyczajowo ozdobione elementami zbroi (mającymi legitymizować szlacheckie pochodzenie mieszkańców oraz niegdysiejsze rycerskie zasługi ich rodu) a sytuacją, w której znajdują się Michał i jego ojciec w chwili napadu na dwór. Ich przerażenie i bezradność, a także miejsce, skąd obserwują rozgrywającą się tragedię, jest

równie nieobojętne pod względem symbolicznym – patrząc na obraz mordu bezczynnie i z ukrycia, mężczyźni dopełniają swoją postawą ostatecznej zagłady świata „zbrojnego w stal” wraz z jego rycerskim etosem. Ów obraz jest sygnałem, że odtąd nadchodzi czas innej walki oraz innych reguł, którym podporządkować się będą w stanie tylko nieliczni – ci, którym dane będzie przetrwać apokalipsę. Nie znajdzie się wśród nich ojciec Michała – postać symbolizująca porządek świata, który właśnie obraca się w popiół. To w jego usta włożone są słowa lamentu i skargi do Boga wypowiedziane nad spowitymi w białe sukna ciałami żony, synowej i wnuka. Słowa, mające dać wyraz rozpacz, bólu i rezygnacji wszystkich tych, którzy nie przetrwają katastrofy, przywodzą na myśl – jak zauważył Aleksander Łedóchowski – wersety skargi z biblijnej Księgi Jeremiasza:

*Boże, który nas nie prowadzisz,
Boże, który pozwalasz zabijać to, co kruche i wywyższać tępą nienawiść,
Boże, który rozmnażasz okrucieństwo
I pozwalasz ludziom pastwić się nad innymi,
Boże, który wywyższasz najgorszych i dajesz im bicz do ręki,
Boże niemilosierny, nie miej nad nami litości.*

Aksjologicznie nacechowane przeciwstawienie wsi i miasta jako dwóch odmiennie waloryzowanych pól egzystencji człowieka jest głęboko zakorzenione w tradycji polskiej kultury. Antynomia ta staje się tym bardziej znacząca, gdy w obraz wsi wpisana zostaje charakterystyczna figura rysującego się pośród starodrzewu ziemiańskiego dworu, którego rozpoznawalna z oddali biała sylwetka staje się symbolem samostanowienia, historycznej ciągłości i wreszcie uprzywilejowania jego mieszkańców w tradycyjnym uniwersum społecznym. Tę właśnie wymowę mają *białe ściany polskiego dworu*, pojawiające się przed oczyma widza w ekspozycji filmu. Co jeszcze możemy wyczytać z przygaszonej już nieco bieli tych ścian? Chcąc dopełnić interpretacji, pójdźmy za myślą Aliny Witkowskiej, w której rozprawie pojawia się stwierdzenie: *Biały dom – świecki kościół polski; rodzina szlachecka – ożywiona scena idylliczna*²³.

O tym, że dom stanowi jedną z najbardziej trwałych figur symbolizujących święte centrum w *imago mundi* człowieka religijnego, wie każdy czytelnik pism Eliadego. Już samo pragnienie życia w świecie posiadającym jednoznacznie określone, niezmiennie centrum, jest pragnieniem religijnym, będącym zarazem świadectwem żywotności wyobraźni religijnej, która w taki właśnie, a nie inny sposób, konstruuje obraz świata. Pracę tej wyobraźni bez trudu dostrzegamy w przestrzennej koncepcji *Trzeciej części nocy*, gdzie ów *świecki kościół polski*, o którym pisze Witkowska, jest istotnie centrum świata pozwalającym dostrzec w całej organizacji przestrzennej filmu treści religijne. Będąc w jakimś stopniu ową świecką świątynią polskość, gniazdo rodzinne Michała jest jednak przede wszystkim symbolem środka, który za chwilę zostanie utracony i zhańbiony – to dom polski poddany rzeczywistości apokalipsy. Wraz z utratą owego świętego centrum dosłownie i w przenośni kończy się dla Michała jego świat, a więc wszystko, co dotąd posiadał i co określało jego status społeczny. Przede wszystkim jednak wraz z napadem na dwór następuje przerażający kres rodzinnej idylli, a przynajmniej jakiegoś rodzaju harmonijnej koegzystencji, która mimo wpływu wojennej rzeczywistości była we dworze wciąż jeszcze zachowywana.

W chwili poprzedzającej wtargnięcie jeźdźców Helena przebiera się w odświętną suknię; wciąż chce być piękna, dba o to, by formy zostały zachowane – jedno, co bez wątpienia już się zmieniło, to stan świadomości bohaterki, znajdujący wcześniej wyraz w recytacji fragmentu z Apokalipsy świętego Jana. Mamy zatem podstawy, by sądzić, że Helena celebrowała swoje kobiece czynności powoli, z wyraźną podniosłością, bo żyje w niej przecucie, że każda przeżyta wspólnie z bliskimi chwila może być ostatnia, a odświętna czarna suknia, którą zakłada, jej ostatnią kreacją. Kreacją, która – podobnie jak suknia teściowej – w kontekście mających nastąpić wydarzeń może się wydawać suknią trumienną. Co więcej: wyeksponowanie czynności nakładania czarnej sukni – jeśli spojrzeć na tę scenę tylko w optyce eschatologicznej – oznacza tragiczny, ale jednak w pełni świadomy komunikat, iż kobieta, przeczuwając, że „czas jest blisko”, spokojnie przygotowuje swoją pośmiertną toaletę, by za chwilę równie spokojnie przyjąć bestialskie ciosy żołnierzy.

Jak podkreśla Alina Witkowska, przynajmniej od czasów Mickiewicza nikt już w naszych warunkach historycznych nie wierzy w prawdziwą sielankę, traktując ją zawsze ze stosowną dozą ironii. Dodajmy – czasem, zwłaszcza od połowy ubiegłego stulecia – ze stosowną dozą żałoby, jak ma to miejsce właśnie w debiucie Żuławskiego. W jego wizji z sielanki pozostały już chyba tylko te białe ściany. W *Trzeciej części nocy* dwór staje się bowiem miejscem mordy, zapowiadając równocześnie tragedię tych, którzy na razie uszli śmierci. Widzimy, jak z nienaruszonej dotąd oazy ziemiańskiego ładu pozostaje już tylko dziwnie obojętna biała bryła, która przestawszy być dla swoich mieszkańców schronieniem, staje się naraz sceną barbarzyńskiej zbrodni popełnionej na najbardziej bezbronnych. „Żywoć pocziwy” – jeśli w jakiejś postaci miał jeszcze dotąd miejsce w tym dworze – został definitywnie zakończony.

W tym kontekście miasto jawi się jako przestrzeń nieoswojona, nieuporządkowana, jako przestrzeń obcości – a więc znowu labirynt, swoiste *theatrum* zaburzonego porządku świata w epoce ubiegłego stulecia. *Dom* – pisze zresztą Michał Głowiński – *jest niewątpliwie przestrzenią zamkniętą, stanowi jednak – jak się zdaje – odwrotność labiryntu*²⁴. Jako przestrzeń własna, całkowicie oswojona i opanowana jest więc dom – zwłaszcza w rodzimej tradycji ziemiańskiej, do której wyraźnie odwołuje się reżyser – zaprzeczeniem labiryntu jako przestrzeni obcości, która oznacza także przestrzeń wykorzenienia, owoc wojennej apokalipsy, przybierającej postać wielowymiarowej traumy: psychicznej, społecznej, politycznej i wreszcie religijnej. Jedynym, co zdoła ocaleć w wizji Żuławskiego, będzie nagie ludzkie życie i bezbronna miłość – do dziecka i kobiety, najtrwałszego jądra ludzkiej egzystencji.

Zgodnie z ziemiańskim ideałem pomiędzy człowiekiem a naturą istnieje więź tak silna, iż w chwili gdy ginie gospodarz, gdy zagładzie ulega jego dom, otaczająca go przyroda gaśnie razem z nim – dworu Michała nie otacza żaden bujny pejzaż rozkwitającej zieleni, trawa gnije, co nasuwa skojarzenia z barokową symboliką wanitatywną. Człowiek przemija wraz ze swoim światem, wszystko ulega zniszczeniu, bo apokalipsa obraca wniwecz dotychczasowe uniwersum, osnute szarym cieniem nocy. Te wyobrażenia przyrody mają wyraźny ślad ideałów sięgających co najmniej baroku, zgodnie z którymi *moment zainteresowania światem i naturą nie tkwi w nich samych, ale w określonej relacji człowieka*

i otoczenia. Natura nie jest przedstawiana jako samoistny pejzaż, nie jest również niezależnym wobec dyskursywnej wypowiedzi tłem. Uczestniczy w tym dyskursie jako prawodawca ludzkiej egzystencji, będąc zarazem przedmiotem oddziaływania człowieka ²⁵.

Kanoniczny dla tego nurtu kultury polskiej obraz życia we dworze rodem z *Pana Tadeusza* jest podporządkowany tej samej zasadzie, będącej czymś więcej niż tylko życiem w zgodzie z naturą; za konsekwentną animizacją przyrody stoi tu bowiem pogląd oparty na przekonaniu o jedności ducha i materii ²⁶.

Najbardziej wyrazistym reprezentantem tego umierającego, skazanego na zagładę świata jest ojciec Michała. Symboliczne ramy jego rozpadającego się w zderzeniu z katastrofą uniwersum tworzą utracone przezeń „białe ściany” rodzinnej siedziby, ocalałe stamtąd portrety na darmo przypominające o ciągłości i podobieństwie pokoleń, nuty klasycznych utworów nadające się już tylko do spalenia i wreszcie straszliwa pamięć barbarzyńskiego mordu popełnionego na jego żonie, synowej i wnuku; mordu będącego obrazem spełniającej się Apokalipsy, znoszącej wszelkie obowiązujące dotąd normy, zasady i tabu. Ojciec jest w pełni świadom nieuchronności następującej właśnie wielowymiarowej „katastrofy degradacji”, o czym świadczą słowa wypowiedziane w trakcie jednej z rozmów z synem: *[Ocalałe?] poprzez pożogi, chłody, najazdy i wojny – te przedmioty, książki, obrazy – to jesteś ty! O popatrz – twój lewy profil po matce i prawy po linii ojców... Dopóki żyjesz, możesz tu przychodzić zawsze. Będziemy się osuwać stale, niżej i niżej. Twój dziadek pół życia spędził na swojej ziemi słuchając bicia urojonego zegara, który mu odmierzał czas. Byliśmy łagodni w łagodnym czasie – a teraz?*

Podobnie jak między Tadeuszem a Maćkiem z *Szyfrów* (1966), pomiędzy ojcem a Michałem w *Trzeciej części nocy* tkwi symboliczna ściana. Te dwa filmy stanowią przeciwieństwo wariacje na jeden apokaliptyczny temat, a ich wzajemne podobieństwo – zauważmy teraz – przejawia się w szczególnej konfiguracji, w której tkwią bohaterowie. Zarówno bowiem ojciec Michała, jak i Tadeusz należą do pokolenia ojców „z tamtej epoki”, których oddziela od synów przepaść zupełnie odmiennego doświadczenia i rozumienia wojny. Nie mają oni na swych rękach tej krwi, którą nie bali się skalać ich synowie: świat konspiracji, podziemnych akcji, karmienia wszy i nieustannego ryzykowania życia nie jest ich światem, bo to ludzie o innej odporności, domagający się przestrzegania jakichkolwiek – choćby wojennych – zasad. Bezsensowna i zadana z całym bestialstwem śmierć dzieci – w *Szyfrach* dotycząca Jędrka, a w *Trzeciej części nocy* Łukasza – stanowi tu symbol wyznaczający cezurę pomiędzy starym światem ojców a światem Michała i Maćka, ukształtowanych już przez rzeczywistość katastrofy. Dla poprzedniego pokolenia śmierć dzieci jest równoznaczna z absolutną porażką ich wyobrażenia o świecie oraz wszelkich zasad, które uważali za nienaruszalne. Dla ich następców, Maćka i Michała, śmierć ta nie jest już jednak absurdem, ale logiczną konsekwencją mechanizmu niszczenia, w którego tryby sami zostali wprzęgnięci, dopuszczając do siebie możliwość tej całkiem innej moralnej „edukacji”, jaką niesie ze sobą świadomie przeżyte doświadczenie zła. Jedyne, co później pozostaje, to wiara, że to zło jest częścią apokaliptycznego planu, na co wskazuje zakończenie filmu Żuławskiego, wyposażającego swego bohatera w świadomość, iż zmarli wciąż się czegoś odeń domagają, a więc ich śmierć nie oznacza ostatecznego końca.

W celu podsumowania zarysowanych tu kwestii przywołam myśl Jerzego Nowosielskiego, który w znanym eseju zatytułowanym *Imiego końca świata nie będzie* formułuje następujące pytanie: *Jaki zachodzi związek pomiędzy rewolucją chrystologiczną a kryzysem kanonu kultury? Najściślej. Kanon bowiem jest właśnie starym testamentem. Po dłuższej wędrówce wróciliśmy do punktu wyjścia. Sięgnęliśmy do źródeł kryzysu kanonu kultury i kryzys ów okazał się ponownie postacią spełniającą się apokalipsy*²⁷.

Michał zostaje zmuszony do tego, by wkroczyć w przestrzeń obcości, przy czym jego wybór jest decyzją świadomą: choć dom na wsi został utracony, a miasto nie może być żadnym schronieniem, to jednak jest wyzwaniem, polem działania, które bohater decyduje się podjąć, deklarując chęć przystąpienia do podziemnej organizacji wojskowej, w ramach której działa komórka dowodzona przez Ślepego.

To właśnie tam, w miejskim błędniku, pozna Michał gorzki smak anonimowości, zanurzy się w tłumie, stanie się pionkiem w czyjejs strategicznej grze, której zasad nie będzie mógł pojąć. Co jednak ważniejsze, znajdzie się w masie potencjalnych ofiar, którym rządy przemocy odmawiają prawa do indywidualności, nietykalności i samostanowienia, bezpowrotnie utraci swoją dotychczasową tożsamość, niepowtarzalność i wyjątkowość. Z polskiego pana, młodego dziedzica, stanie się teraz tylko pionkiem, ruchomym celem w okupowanej przez wroga miejskiej przestrzeni, gdzie będzie elementem ludzkiej zbiorowości przeznaczonej do likwidacji; postacią rodem z czarnego mitu XX wieku.

Walka z potworem

Trasa wciągająca Michała w głąb miejskiego labiryntu składa się na obraz owej „wędrówki do kresu” – do kresu kultury, czego symbolem jest pożądana przez „delikatnych inteligentów” praca karmicieli wszy. Jedyna misja, jaka pozostała tym niedobitkom dawnej formacji, to ocalenie swego biologicznego bytu, by przy okazji stać się materiałem do wypreparowania szczepionki na tyfus. Nie tak przecież polskie elity przelewały niegdyś swą szlachetną krew. Teraz istotnie stały się już tylko ogniwem służącym „inkubacji nowego człowieka” o nowej odporności, na którego poczęcie w owej apokaliptycznej fazie zwrócił uwagę Aleksander Ledóchowski²⁸. Krew wciąż jednak płynie, krąży, znajduje się w obiegu, a więc cykl życia – mimo wszechogarniającego żywiołu zniszczenia – nie zostanie wraz z katastrofą przerwany. Świat nie stanął jeszcze w miejscu i wciąż ma szansę na odrodzenie. Wszak Marta, pozostając jednak tylko antytezą Heleny, pełni w wędrówce Michała niezwykle ważną rolę. Jest mianowicie „panią labiryntu” – odpowiednikiem mitycznej Ariadny, a więc kobietą, którą heros musi spotkać, by móc stawić czoło potworowi. Będąc „panią” tej przestrzeni, kobieta nie jest jednak jej władczynią, ale kimś, kto jest z labiryntem immanentnie związany – bez niej przestrzeń ta byłaby niepełna. Na atrybucję odrodzeniową owej „pani-więźnia” zwracają uwagę autorzy przytaczanej już monografii: *Kobieta z labiryntu, kobieta w labiryncie jest uosobieniem sił regenerujących. (...) Odrodzenie jest celem inicjacji. Następuje ono w wyniku spełnienia się kulminacyjnego momentu – pokonania potwora. Poprzez znającą tajemnicę labiryntu, poprzez kobietę, za jej pośrednictwem następuje odrodzenie*²⁹.

Odbierając poród Marty i przejmując opiekę nad nią i jej dzieckiem, Michał toczy walkę z Bestią śmierci i mamy dane po temu, by sądzić, iż jest to walka zwycięska – synek Marty pozostaje przy życiu i zapewne znajdzie się wśród ocalonych. W tej walce ginie jednak mąż Marty, Jan, który w konfrontacji z potworem wojny ponosi klęskę.

Pochylając się nad postacią Jana, zauważmy, że z niektórych obrazów *Trzeciej części nocy* wyłania się zarys wyobrażenia apokaliptycznej Bestii. W pozbawionej słonecznego światła szarości miejskiego krajobrazu rysuje się kształt znamionującego nadejście końca czasów potwora i jest to wyobrażenie eschatologiczne na miarę swojej epoki: z gruntu dwudziestowieczne, w pełnym tego słowa znaczeniu historyczne, bo właśnie z historii się wyłania. Bestia ta, ożywszy ponownie, nie przybrała już jednak kształtu osobowego potwora – objawia się jako monstrum o tak rozbudowanej postaci, że w istocie ten, kto znalazł się w jego zasięgu, nie zna dnia ani godziny. Atakuje znienacka i porywa ludzi całymi grupami, chcąc poddać ich cierpieniom, z których mało kto wychodzi żywy. Młoda kelnerka, z którą Jan spędza noc po akcji, zostaje rozstrzelana przez bezosobowy karabin maszynowy, który rozbiwszy szybę w oknie, wymierza jej śmiertelną serię, sprawiając, że krew zamordowanej rozpryskuje się na łóżku i twarzy Jana. Innym razem widmo Bestii objawia się pod postacią zajeżdżających nagle czarnych ciężarówek, których złowrogie światła precyzyjnie wskazują ruchome cele łapanek, by za chwilę uwięzić nagnanych pod plandekę ludzi w piekielną czelusć kacetu lub więzienia. Kto znalazł się w ciężarówce, wpadł w tryby jej potężnego aparatu poddającego ludzi torturom lub przeistaczającego ich w dym. Jan zdoła na krótko ujść spod cienia tego dymu, odważając się na ucieczkę z obozu, wkrótce jednak znowu trafi do więzienia, skąd bezskutecznie będzie próbował wyciągnąć go Michał. Odnotujemy, że dym to przecież także kolejny element z bogatej galerii symboli *vanitas*. Ten dym przesłania światło, które niemal nie przedostaje się do świata przedstawionego filmu; dominującą barwą jest szarość – kolor zmierzchu, popiołu i dymu właśnie.

Bóg w świecie poruszonym

Kres wędrówki Michała jest zgodny z apokaliptyczną logiką: świat zostaje zniszczony, ale nie unicestwiony. W centrum labiryntu, okazującym się jednocześnie punktem wyjścia trasy błędzenia – następuje niespodziewana odsłona rąbka apokaliptycznej tajemnicy sugerującej, że świat Michała – choć poddany śmierci i zniszczeniu – trwa gdzieś nadal i nadal czegoś się odeń domaga: w tym samym dworze, w tym samym pokoju, ta sama zamordowana żona, przebywając w sąsiedztwie swych własnych owiniętych w biały całun zwłok, czesze i upina włosy, kontynuując pozornie przerwana recytację fragmentu Apokalipsy. Za tym samym oknem rysują się sylwetki tych samych żołnierzy, oczekujących chwili, w której będzie im znów dane wkroczyć na scenę dramatu nocy, która wciąż trwa. Krążąc przez zawirowany świat apokaliptycznej spirali, Michał nie oddalał się zatem od tych, których utracił, lecz niechybnie zbliżał się do nich, poddany jednak prawom ruchu, których nie rozumiał i nie zrozumie; podobnie jak widz, który nie będzie miał nigdy pewności, czy Michał zginął, czy nie. Bo w tym akurat filmie trupy, choć prawdziwe – nie wydają się ostatecznie martwe.

Czy w spiralnej wizji świata jesteśmy w stanie dojrzeć obecność Boga? Odpowiedzi na to pytanie pozwala udzielić interesujący trop, jaki powziął w interpretacji poezji Sępa-Szarzyńskiego Jan Błoński. Zdaniem autora centralnym tematem twórczości Sępa jest ruch rozumiany jako zasada ciągłej zmiany, jako podstawowa forma istnienia i trwania rzeczywistości: *Doznanie świata utożsamia się dla Sępa z intuicją ruchu. I obojętne o jakim świecie, o jakim doświadczeniu mowa. Nawet Bóg, nawet wieczność objawiają się poecie względem ruchu (choć, oczywiście, sami ruchem być nie mogą). Zarówno natura, jak dusza znajdują się w nieustannym poruszeniu, lub przynajmniej w nierównowadze, która jest przecież skutkiem i wyrazem ruchu*³⁰.

Zdaniem badacza poezja Sępa cała jest fenomenologią ruchu, twórca ten oddaje się nieustannemu „roztrząsaniu” tego zjawiska. Dlatego też formą, którą nadaje poeta wyobrażeniom ludzkiego losu, jest przede wszystkim figura zamętu, burzy, bitwy, drogi jako wędrówki, bądź niekiedy – w pesymistycznym zwłaszcza rejestrze – ruiny i rozpadu. Wymiar pozytywny ma ruch wstępujący, docelowy, a także naśladowczy, zaś jego pozostałe formy wskazują li tylko na chaos, bezład i przypadkowość ludzkiego bytu.

Co znamienne, pozytywny wymiar ruchu jako zasady rzeczywistości (np. szybkość) współlistnieje u Szarzyńskiego z negatywnym wymiarem zjawiska. Jednym z najczęściej podkreślanych walorów jego poezji jest więc umiejętność zdynamizowania opisu. Z podobnym paradoksem mamy do czynienia u Żuławskiego, który doskonale potrafi wyzyskać efekt dynamizmu, nieustannego przeistaczania się i zmiany w sposobie konstruowania postaci, a także w całej koncepcji narracji i świata przedstawionego, gdzie nie ma miejsca na punkty stałe: wszystko, każdy element tego świata, podlega nieustannym metamorfozom, jest w ciągłym biegu. Ruch i zmiana określają styl reżysera, są równocześnie zasadą, której podporządkowuje on swoją wizję rzeczywistości zarówno w jej pozytywnym, jak i negatywnym wymiarze. Ruch jest bowiem w *Trzeciej części nocy* zasadą życia, jak i śmierci, co znów nasuwa skojarzenia z barokowym poetą, bo – jak stwierdza Błoński: *Sęp pierwszy kojarzy wyraźnie natrętną zmianę i zgon, tworząc figurę śmierci w ruchu, niezmiennie charakterystyczną dla plastyki i poezji baroku. (...) Gdzie tylko zjawia się śmierć, wzmacnia się „motoryczność” wierszy Szarzyńskiego*³¹.

Z identycznym zabiegiem spotykamy się w *Trzeciej części nocy*, gdzie śmierć staje się niemal żywiołem wiodącym Michała ciągle głębiej i głębiej, w samą czeluść labiryntu. Operując wizerunkiem śmierci w ruchu – zaznacza Jan Błoński – barok czerpał z późnego średniowiecza, a ten obraz tak się już upowszechnił, że trudno nam zrozumieć, jak bardzo był kiedyś nowatorski, skoro wcześniej podstawowym atrybutem śmierci były bezruch i martwota. Barokowa śmierć ożywiona była więc godnym swojej epoki zaskoczeniem i paradoksem.

Zauważmy w tym kontekście, że im bardziej „rozpędza się” Michał, im szybciej krąży w spirali labiryntu, tym bliższy jest śmierci – zbliża się ku niej, będąc w ruchu, poddany śmierci nie martwieje ani nie tężeje, ale jest przez ten śmiertelny żywioł porwany: zbiega coraz niżej i niżej, w głąb podziemia, gdzie stanie twarzą w twarz z okiem Opatrzności.

Wyzwaniem, które przed nim stoi, jest stawienie czoła samotności, zmienności i anonimowości w tej niezrozumiałej przestrzeni obcości, w której się znalazł, uszedłszy z utraconego raz na zawsze domu.

Jaki obraz Boga otrzymujemy z owych poruszeń? Zgodnie z myślą Błońskiego ruch jest z jednej strony przekleństwem człowieka i jego ziemskiej egzystencji, czyniąc go trybem w niezmiennym korowodzie zmian. Z drugiej jednak strony to właśnie ruch jest tym, co pozwala zwrócić się [podkreślenie A. M. P.] ku wieczności, doskonałej stałości i absolutnej niezmienności, bo bez zmysłu ruchu i wrażliwości na zmianę nie moglibyśmy pojąć, czym może być *constans*. Tylko nadmiar ruchu i zmiany może leczyć ból z nich wynikający, skoro: *Człowiek żyje w zmienności, nie sposób mu się zeń wyrwać, może wszakże pojąć, że zmienność jest pozorem: że prawdziwe znaczenie doznań i doświadczeń ludzkich jest inne, niż mu się na co dzień wydaje*³².

Otóż właśnie: na co dzień. Michał jednak, wkroczywszy do apokaliptycznego labiryntu, znalazł się w sytuacji będącej absolutnym zaprzeczeniem wszelkiej codzienności, został poddany próbie, przeżył doświadczenie natury liminalnej, prowadzące ku temu, by wirując w głąb spirali, doznać przez moment iluminacji, która odsłoni się w postaci trójkąta Opatrzności – nieruchomego i nicującego swym wzrokiem wszystkie elementy wirującego wokół świata. Istotnie, niełatwy koncept zadał widzom reżyser, każąc im w ruchu zobaczyć bezruch, w życiu śmierć, a w śmierci życie – nadające swemu biegowi kierunek, na który wskazuje finalny obraz filmu. Ów sposób rozumowania pozostaje zresztą w zgodzie z interpretacją symboliki wszy, które będąc ogniskiem śmiertelnej choroby, są jednocześnie zarzewiem życia.

Szczególnie inspirująca wydaje się w odniesieniu do powyższych rozważań konkluzja Jana Błońskiego: „*Tendre au repos par l'agitation*” – takie znamienne i osobliwe zdanie napisał niegdyś Pascal. Trudno je też zrećtnie przetłumaczyć. „*Dążyć – powiada filozof – do odpoczynku poprzez ożywienie*”. Lecz nie tylko. „*Tendre*” oznacza „*napinać*”; i rzeczywiście, po to, aby osiągnąć pokój, należy frenetycznie, rozpaczliwie wręcz, napinać ludzką wolę: aforyzm Pascala wyraża woluntarystyczną odmianę religijności, właściwą epoce potrydenckiej. „*Agitation*” zaś jest ożywieniem, ale gorączkowym; jest szamotaniem się z losem, nieustanną czujnością, ruchliwością i zapobiegliwością. Mniema więc Pascal, że po to, by zdobyć całkowity odpoczynek, należy do ostateczności rozpętać ruch, poruszyć i przenicować pełnię ludzkiego jestestwa³³.

Napiąwszy własne możliwości i wolę do ostatecznej granicy, przez cierpienie, poświęcenie, ból i grozę, doszedł Michał do kresu, by zatrzymać się wreszcie w centrum labiryntu. Cóż go tam spotkało?

Jak podkreśla Aleksandra Olędzka-Frybesowa, w centrum zachowanych labiryntów niemal nigdy nie pojawia się krzyż, a regułą labiryntowych konstrukcji jest zaskoczenie spotykające tego, kto dotrze do samego ich środka. Wedle ustaleń autora *Księgi labiryntów*, Paolo Santarcangelego, wyobrażeniem najczęściej tam spotykanym jest wizerunek walczącego z Minotaurem Tezeusza bądź – co niezmiernie frapujące – postać symbolizująca tajemnicę dwoistości, której szczególną uwagę poświęca polska autorka³⁴. Postać ta, będąca niejako owocem pojedynku, wykonuje bowiem tajemniczy gest inicjacji, mający wyrazić to, co staje się przedmiotem poznania możliwego dopiero po zwalczeniu Bestii – jest nim świadomość dwoistości ludzkiej kondycji. Droga przez labirynt ma więc pozwolić błądzącemu na scalenie siebie. W sensie psychologicznym jest to zatem droga indywiduacji, w planie religijnym natomiast – droga inicjacji i wtajemni-

czenia. Jej zwieńczeniem ma być przebłysek prawdy, której dotknięcie ma miejsce tam, w tajemniczym centrum, dokąd trafiają tylko najodporniejsi i najmężniejsi, okupiwszy dojście do celu walką i cierpieniem.

W centrum labiryntu *Trzeciej części nocy*, czyli w najniższym punkcie spirali Michał, przeszedłszy obok zwłok torturowanych, utkwionych w podziemnym kręgu męczeństwa, wejdzie do pokoju, w którym zobaczy zakryte białym całunem własne martwe ciało. Wtedy, śmiertelnie zraniony w krtani, przejdzie przez granicę życia i śmierci, przekraczając bramę z okiem Opatrzności. Brama ta prowadzi więc do wyjścia z labiryntu. Tym, co czeka Michała po drugiej stronie, jest przebłysek prawdy wyniesionej z centrum błędnika: prawdy o dwoistości ludzkiego bytu. Znalazłszy się znowu we dworze, zobaczy bohater swą żonę żywą i martwą zarazem, w dwóch postaciach, znajdujących się jednak w tej samej przestrzeni. Możliwości języka filmu pozwalają tu niejako na rozwinięcie abstrakcyjnego znaku inicjacji, który zamiast być symbolicznym ułożeniem dwu palców dłoni, przejawia się wprost, pod postacią dosłownie ukazanej prawdy o dualizmie ludzkiej kondycji – tajemniczej *coniunctio oppositorum*³⁵.

AGNIESZKA MORSTIN-POPLAWSKA

¹ Fragment Apokalipsy świętego Jana (Ap 8,7-12) stanowiący ilustrację dla warstwy obrazowej ekspozycji *Trzeciej części nocy*, recytowany przez Helenę (Małgorzata Braunek) z pominięciem słów otwierających wiersz 11: *A imię onej gwiazdy zowią piołunem* (Ap 8,11). W filmie wykorzystano tłumaczenie Apokalipsy pochodzące z Biblii Gdańskiej.

² D. Czaja, *Lekcje ciemności. Dwa spojrzenia na Apokalipsę*, w: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1999, nr 4, s. 81.

³ Ten rzadko spotykany twórczy tandem zaczął już zresztą działać wcześniej: Żuławski-ojciec był także współautorem scenariuszy do dwóch telewizyjnych filmów średniometrażowych, jakimi Żuławski-syn zadebiutował w 1967 roku jako reżyser: *Pieśni tryumfującej miłości* (na podstawie I. Turgieniewa) oraz *Pavoncella* (według S. Żeromskiego).

⁴ Wypowiedź A. Żuławskiego w dyskusji oprac. przez B. Mruklik pt. *Pojedynek na Riwierze*, „Kino” 1971, nr 12, s. 17.

⁵ P. Rodak, *Apokalipsa. Wyobrażenia pokolenia wojennego*, w: „Twórczość” 1998, nr 1, s. 43.

⁶ H. Urs von Balthasar, *Księga Baranka: medytacje nad Apokalipsą św. Jana*, Kraków 2005, s. 47.

⁷ A. Ledóchowski, *List otwarty*, skierowany do A. Żuławskiego, „Kino” 1971, nr 12, s. 6.

⁸ Nawiązując tu do tytułu eseju tego autora, będącego interpretacją *Trzeciej części nocy*, brzmiącego: *Czas zraty, czas odkupienia*, „Kino” 1971 nr 10, s. 4-12.

⁹ Jak stwierdza Luzius Keller: *Otchłań w kształcie spirali oraz wszelkie tematycznie z nią związane obrazy zostały po raz pierwszy wspaniale przedstawione w „Boskiej Komedii” Dantego. (...) Przed pojawieniem się zdecydowanie spiralnej topografii dantejskiego uniwersum spotykamy tylko nieokreślone przestrzenie, które przemierza wędrowiec*. L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, w: „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, tłum. M. Dramińska-Joczowa, s. 257.

¹⁰ A. Ledóchowski, *Czas zraty...* dz. cyt., s. 11.

¹¹ K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989, s. 100. Genezie średniowiecznych labiryntów katedralnych poświęca też uwagę A. Olędzka-Frybesowa, *W głąb labiryntu. Wędrowki po Europie*, Kraków 1979.

¹² Sformułowanie J. Pelca, zob. tegoż, *Barok. Epoka przeciwieństw*, Kraków 2004, s. 160-166.

¹³ Tamże, s. 325.

¹⁴ L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych...* dz. cyt., s. 261.

¹⁵ Por. T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 2002, s. 180.

¹⁶ L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych...* dz. cyt., s. 265.

¹⁷ M. Janion, *Żyjąc tracimy życie...* dz. cyt., s.25.

¹⁸ O doświadczeniu „nocy” jako doświadczeniu zespolenia z Bogiem przez miłość i poznanie u św. Jana od Krzyża pisze Karol Wojtyła, *O humanizmie świętego Jana od Krzyża*, w:

- Ku jedności świata*, red. M. Bardel, Kraków 2006, por. zwłaszcza s. 98-101.
- ¹⁹ J. Błoński, *Mikołaj Sep-Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1996, s. 190.
- ²⁰ V. Turner, *Przejścia, marginesy i bieda: religijne symbole „communitas”*, w: tegoż, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków 2005, tłum. W. Rusakiewicz, s. 195-196.
- ²¹ Por. tamże, s. 196.
- ²² Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli religijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 231.
- ²³ A. Witkowska, *Białe ściany polskiego domu*, w: tejże, *Sławianie, my lubim sielanki...* dz. cyt., Warszawa 1972, s. 161.
- ²⁴ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości...* dz. cyt., s. 139.
- ²⁵ A. Karpiński, *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*, Wrocław 1983, s. 106, cyt. za P. Kowalski, *Theatrum świata* *wszystkiego i poczciwy gospodarz. O wizji świata pewnego siedemnastowiecznego pisarza ziemiańskiego*, Kraków 2000, s. 240.
- ²⁶ Zob. A. Witkowska, dz. cyt., s. 170.
- ²⁷ J. Nowosielski, *Innego końca świata nie będzie*, w: *Ku jedności świata. Wybór artykułów z miesięcznika „Znak” w 60. rocznicę powstania pisma*, red. M. Bardel, Kraków 2006, s. 464, pierwodruk w: „Znak” 1994, nr 470.
- ²⁸ Zob., A. Ledóchowski, *Czas zatruty...* dz. cyt., s. 5.
- ²⁹ K. Kowalski, Z. Krzak, dz. cyt., s. 107.
- ³⁰ J. Błoński, *Mikołaj Sep-Szarzyński a początki*, tamże, s. 69.
- ³¹ Tamże, s. 89.
- ³² Tamże, s. 97.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ Por. A. Olędzka-Frybesowa, dz. cyt., s. 250-254.
- ³⁵ Por. K. Kowalski, Z. Krzak, dz. cyt., s. 102-103.