

Najważniejsze to kochać

O filmowej twórczości Andrzeja Żuławskiego

PIOTR KLETOWSKI

*Pragnąc Boga otwieram się na całą rozwią-
żłość tego świata.*

Georges Bataille ¹

*Strach przed strachem
samotność w ciemności
wewnątrz mała czerwień i
uderzenie ciała
delikatny kat ból milczące
morderstwo
później długa odpowiedź
rodzi się nowa śmierć
Odchodzące ciało
obrona przed snem
zmęczenie*

Andrzej Żuławski *Nad morzem* ²

Jest takie słynne zdjęcie z planu filmu *Najważniejsze to kochać* (1975). Andrzej Żuławski – reżyser stoi obok Romy Schneider – aktorki. Oboje zapałzeni są w jakiś punkt. Młodzi, piękni, pochłonięci tworzeniem filmowej wizji. Arystokraci X Muzy. Dostrzec można podobieństwo ich szlachetnych, smutnych twarzy. Są jak brat i siostra. Jak *anima* i *animus* jednej osoby – filmowca demiurga zatrzymanego na moment w kreacji szalonego świata. Abstrahując jednak od prawdziwych tożsamości ludzi przedstawionych na zdjęciu, ten portret jest także, a może przede wszystkim, portretem KOBIECY i MĘŻCZYZNY – schwytych w wiecznym trwaniu, na przekór zmienności okrutnego świata wokół nich.

I

Piękny biały rumak spada w przepaść – przerażający obraz znamionujący tragiczny los Polaków uwikłanych w napoleońską pożogę wojenną. Metafora daremnej walki, zmarnowanego poświęcenia, życia złożonego na ołtarzu historycznej ułudy – *Popioły* (1965) Andrzeja Wajdy. Pierwszy ważny film, przy którym pracował Andrzej Żuławski, świeżo po studiach filozoficznych na Sorbonie i reżyserii na IDHEC-u. W tym jednym sugestywnym obrazie wymyślonym przez Żuławskiego mieści się całe tragiczne, poetyckie, intelektualne przesłanie kon-

trowersyjnej adaptacji powieści Żeromskiego. Okrucieństwo i piękno zakłęte we frenetycznym obrazie kaźni zwierzęcia, którego przerażenie i ból bardziej dotykają widza niż przerażenie i ból ludzkich bohaterów filmu. Tak będzie już zawsze w kinie twórcy *Najważniejsze to kochać* – okrucieństwo przemieszane z liryzmem, miłość z nienawiścią, potworność z pięknem, dionizyjski szal życia z chrześcijańską teodyceą cierpienia. A w środku tego panoptikum szaleństwa dwoje połączonych w orgiastycznym uścisku miłosnym ludzi, którzy niczym piękne zwierzę z *Popiołów* rzucić się będą w otchłań. Otchłań namiętności, miłości, rozpacz, poświęcenia, zatury i śmierci.

Temat rozprawy z romantyzmem poruszony w adaptacji powieści Żeromskiego powróci w *Diablu* (1972) – ekspresjonistyczno-surrealistycznej wizji Polski zabijanej przez zaborców, w której diabeł – pruski szpieg-prowodyr-agitator (Wojciech Pszoniak) opętuje młodego polskiego szlachcica (Leszek Teleszyński), zmuszając go do serii morderstw kładących kres spiskowi patriotycznemu. Na kilkadziesiąt lat przed *Harrym Angelem* (1987) Alana Parkera historię opętania Jakuba wpisuje Żuławski w schemat mitu Edypa, w którym oszalały bohater odkrywa ponurą prawdę o sobie i swoich bliskich, żyjących w świecie permanentnego chaosu, gdzie wszystko wolno, gdzie ojciec gwałci córkę, myląc ją ze zmarłą matką, a matka chce kochać się ze swym synem, żadna wszystkich mężczyzn tego świata. Jakub, jak anioł śmierci, wyposażony w brzytwę i szablę, toruje sobie drogę, tnąc na lewo i na prawo, by w końcu samemu paść ofiarą orgii zniszczenia. Romantyzm dla Żuławskiego to horror krwi, ognia i spermy, rozgrywający się pod pustym niebem. Wszystkie stosunki międzyludzkie ograniczają się do niszczenia. Wszystko naznaczone jest piętnem rozbioru i rozkładu. Jakub to szaleniec wyrwany ze szpitala dla obłąkanych, gdzie wpełnęła go miłość do kobiety-demon (Małgorzata Braunek), niewiernej, zdradliwej, zbłąkanej z powodu pokus rzeczywistości, w której króluje tańczący diabeł. To rzeczywistość wymykająca się opisowi, atakująca przede wszystkim zmysły, uniwersum, w którym rozum śpi. *Ja ci tego nie potrafię opowiedzieć* – krzyczy Nieznajomy-Diabeł, w finale filmu – *Ja ci to muszę zatańczyć!* Demoniczny taniec śmierci zagarnia wszystko i wszystkich, topiąc wzniosłe porwy w strugach krwi.

II

Horror romantyzmu dubluje horror II wojny światowej z debiutu Żuławskiego – frenetycznej wizji okupowanej Polski – filmu *Trzecia część nocy* (1971). W tej zainspirowanej losami ojca reżysera – Mirosława Żuławskiego – opowieści śmierć zostaje odarta z heroizmu. Poświęcenie dla ojczyzny objawia się w akcie oddawania krwi zarażonym tyfusem wszom w instytucie preparującym antidotum na zarazę. Karmicielem jest główny bohater filmu Michał (Leszek Teleszyński), młody mężczyzna, którego żona (Małgorzata Braunek) i dziecko zostali zamordowani przez Niemców. Michał wstępuje do konspiracji, ukazanej przez reżysera – podobnie jak w *Armii cieni* (1963) Jeana-Pierre'a Melvilla – jako organizacji gangsterskiej, w wizji Żuławskiego dodatkowo kierowanej przez ślepcę (Leszek Długosz).

Pojawia się motyw schodów i motyw sobowtóra – tak charakterystycznych dla całej twórczości reżysera *Diabła*. Michał ucieka przed łapanką, wbiega na schody, które u Żuławskiego prowadzą do objawienia, ale – podobnie jak biblij-

na drabina Jakubowa – jest to objawienie stanowiące przekleństwo, jak każda prawda spadająca na człowieka nagle i nieoczekiwanie. Droga do Absolutu jest drogą do samozagłady. Bohater wbiega do domu, gdzie przebywa rodząca kobieta (ponownie Małgorzata Braunek). Dwie różne kobiety – zamordowana żona bohatera i samotna matka (której mąż został złapany przez gestapowców zamiast Michała) – mają tę samą twarz. Twarz kobiety-aniola, zakrywającą naturę niezwykłej istoty, której imperatywem jest przetrwanie. Motyw sobowtóra wprowadzany przez Żuławskiego, jak w klasycznych filmach ekspresjonistycznych, podkreśla nie tylko dwoistość ludzkiej natury, ale ciągłą powtarzalność tych samych pułapek i tragedii związanych z próbą przełamania międzyludzkiego dystansu.

Żuławski zamyka swój dyskurs w obrazach pełnych rozedrgania, gwałtu, tańca śmierci. Życie filmowych bohaterów to spazmatyczne szarpanie, eksces, gwałt, okrucieństwo, płacz, brzydota, w której jedynie na ułamek sekundy objawia się piękno. Ten dotyk piękna jest również zabójczy. Nowo narodzone dziecko, trzymane w rękach przez Michała, będzie zmuszone żyć w świecie, w którym: *Już za późno, by czytać*. Permanentna apokalipsa trwa. W wirze śmierci i okrucieństwa paradoksalnie objawia się prawda o życiu, którym jest samo życie. Oto niemiecki oficer bez dania racji strzela w głowę młodemu Polakowi. *Przecież tak nie można, muszą być jakieś prawa* – obrusza się zszokowany gwałtownością czynu okupanta przyjaciel Michała – Marian (Michał Grudziński). – *Może ta eksterminacja jest po to, aby ludzie dostrzegli sens życia* – odpowiada sobie jednak w dalszej części filmu. *Nie przeżyjemy, jeśli nie będziemy mieli dla kogo* – dopowiada Michał.

Spazmatyczny, wirujący, halucynacyjny obraz rzeczywistości jest najważniejszy w *Trzeciej części nocy*. Kreacja świata jest ważniejsza niż sam świat, bo paradoksalnie odziera prawdziwą rzeczywistość z maski. W najlepszej scenie filmu, ukazującej rozmowę karmiących chore wszy polskich intelektualistów roztrząsających postawę twórczą wielkich XIX-wiecznych pisarzy, pada kwestia: *W godzinę śmierci było dla nich nieważne to, co jest naprawdę*. Sztuka, kreacja jest w stanie wyegzorcyzmować rzeczywistość, choćby przelicytowując ją w okrucieństwie.

III

O swym kolejnym filmie, zrealizowanym we Francji melodramacie *Najważniejsze to kochać*, Żuławski powiedział: *Ten film jest pewnego rodzaju moralnym teorematem (...) dotyczy pewnych rzeczy, które wydają mi się esencjonalne dla nas wszystkich i dla samej twórczości artystycznej: problemu zachowania moralnego (...) Sam fakt naszkicowania postaci jest już wyborem dokonany przez mnie, m.in. dlatego, że bardzo nudzi mnie kino sprzedające mały pseudorealizm, nie wnoszący ani wiedzy, ani niepokoju, ani radości ponad to, co daje spektakl w telewizji lub wydarzenie zaobserwowane na ulicy. Jest to więc pragnienie odnalezienia prawdy o moich postaciach, ale nie w czynnościach codziennych, w psychologii pospolitego zakotwiczenia w życiu. Chodzi o spojrzenie bardziej od wewnątrz*³.

Najważniejsze to kochać – pierwszy pełnometrażowy francuski film Żuławskiego – adaptacja powieści Christophera Franka *Noc amerykańska*. Powieść – pisana chłodnym, reporterskim, niepozbawionym sarkazmu stylem, oscylująca między pulp-fiction a „nową powieścią” – jest jednocześnie przejmującym stu-

dium poszukiwania prawdziwej miłości. Przez ponad dwieście stron Frank opisuje ewolucję uczucia między dwojgiem ludzi samotnych, choć przecież otoczonych przyjaciółmi: pięknej aktorki Nadine Chevalier i odważnego fotoreportera Servaisa Monta. Od pierwszego przypadkowego kontaktu (bohater przychodzi do kobiety, by zrobić jej nagie zdjęcia) zakończonego nieporozumieniem, przez czysto fizyczną fascynację, aż po całkowite oddanie, zakończone wreszcie seksualnym spełnieniem.

Sztuka staje się swoistym medium, które ułatwia miłosne zbliżenie pary kochanków. Najpierw przez fotografię, później teatr (bohater pisze dramat, w którym ma zamiar obsadzić ukochaną kobietę), aż po kino (na planie filmu dochodzi do zbliżenia kochanków). *Wystarczy mi, kiedy wiem... że pani gdzieś tam istnieje... nic więcej* – mówi w pewnym momencie do swej ukochanej mężczyzna, parafrazując powiedzenie Nietzschego o tym, że prawdziwa miłość nie potrzebuje nagrody.

Żuławski, współpracując z autorem literackiego pierwowzoru, wyostreza obyczajową optykę miłosnej historii. Kochający się bohaterowie filmu zostają wrzuceni w „błoto tego świata”, dlatego właśnie ich miłość lśni wyraźniej niż w książkowym pierwowzorze. Świat, w którym przyszło kochać się Nadine (Romy Schneider) i Montowi (Fabio Testi), to ponownie świat w stanie permanentnej apokalipsy, tym razem przeniesionej z ulic spływających krwią mordowanych przez SS-manów ludzi do seksualnego piekła współczesnej, wielkomiejskiej dżungli, utrwalanego przez mass media ku uciechu zboczonych filistrów, gdzie odurzoną narkotykami dziewczynkę gwałci odrażająca lesbijka wyposażona w ogromnego, sztucznego penisa, a wrażliwa aktorka zmuszona zostaje do występów w krwawych filmach pornograficznych.

Mam ci powiedzieć, co to jest człowiek? – pyta w finale filmu trzęsący porno-biznesem gangster Mazzelli (Claude Dauphin) będący kolejną wersją diabła, wynajmujący bohatera do dokumentowania seksualnych ekscesów. – *Otóż to, co potrafi zrobić najohydniejszego. Jest człowiekiem, kiedy siedzi na kiblu. Zmusz się patrzeć na to, co najbardziej ci brzydzi, jakbyś przeglądał się w lustrze. Myśl o czymś innym.*

Rezygnacja Monta z pracy u Mazzellego jest aktem niegodzenia się na okrutną, ale w jakiejś mierze prawdziwą wizję człowieczeństwa głoszoną przez gangstera. Uczucie do Nadine pozwoli wspiąć się bohaterowi, odrodzić się. Kiedy leżącemu w kałuży krwi fotografowi aktorka wyznaje miłość, staje się to aktem wyzwolenia, otrząśnięcia z brudu otaczającego świata, odkupieniem.

Komunikacja międzyludzka zawiązana na płaszczyźnie sztuki zostaje zamknięta przez reżysera w fuzji filmu i teatru. Po raz drugi – po wątku artystów-degeneratów wystawiających *Hamleta* (historia Jakuba staje się jej diabolicznym przetworzeniem), których rozwiązłość i szaleństwo jest jedynie lustrem rozwiązłości i szaleństwa świata z *Diabła* – reżyser wprowadza wątek teatru i aktorów. Żuławski zamienia współczesną, psychologicznie realistyczną sztukę napisaną przez bohatera powieści na *Ryszarda III* Szekspira – dramat, którego podstawowym tematem jest człowieczeństwo zakłęte w okrucieństwie i brzydocie. Filmową Lady Anną jest Nadine, wspinającym się po trupach na szczyty władzy Gloucesterem – Zimmer (Klaus Kinski) – aktor-kabotyn, a przecież mistrz ceremonii, przemieniający teatralną sztuczność w autentyczną egzystencję.

W dwóch scenach Żuławski i Kinski zamknęli prawdę o życiu i teatrze, które w swej najgłębszej istocie zdają się tym samym. Kiedy Zimmer w teatralnej pozie, celebrując scenę przemocy, rozprawia się z dwoma osiłkami i w drugiej, w której, po orgietce z udziałem dwóch prostytutek, aktor, przebudzony rozblyskującym za oknem światem, zaczyna płakać, wydobywając z siebie spazm człowieczeństwa. Okrucieństwo i samotność aktora-artysty jest tu okrucieństwem i samotnością wszystkich ludzi.

Najważniejsze to kochać – najwybitniejszy w dotychczasowej twórczości Żuławskiego film – jest jądrem jego filmowego dzieła. Wszystkie obrazy zrealizowane potem przez reżysera są albo polemiką, albo potwierdzeniem wizji zaproponowanej w adaptacji powieści Franka.

IV

Opromieniony sukcesem *Najważniejsze to kochać* Żuławski wraca do Polski, by zrealizować *Na srebrnym globie* (1977) – jedyny epicki film fantastyczno-naukowy w całej historii polskiej kinematografii. Film-hołd, adaptacja *Trylogii księżycowej* Jerzego Żuławskiego, stryja reżysera, pisanej w latach 1902-1910. Wielka, porywająca wizja filmowa równie potężnej wizji literackiej. Epicka opowieść jest w zasadzie rodzajem Nowej Biblii, ale Biblii pozbawionej pierwiastka transcendencji, rozgrywa się jedynie wśród i za pośrednictwem ludzi – kolonizatorów srebrnego globu, przybyłych ze starej ziemi. Film-legenda, zmasakrowany przez komunistyczne władze, realizowany z przerwami przez 12 lat, by w końcu przybrać formę raportu z niezwyklej filmowej podróży przez chaos świata rzeczywistego.

Żuławski przenosi na ekran jedynie dwa pierwsze tomy sagi (*Na srebrnym globie* i *Zwycięzcę*), opisujące wydarzenia w innym świecie, w świecie nowym, jednak powtarzającym błędy świata starego. Powieść i film to trawestacja najważniejszych wątków ze Starego i Nowego Testamentu. Oto pierwsi rodzice: Marta-pramatka (Iwona Bielska), Tomasz (Leszek Długosz) i kosmonauta Jerzy (Jerzy Trela), rejestrujący wydarzenia za pomocą kamery (projekcja tej wideo-rejestracji stanowi pierwszą część filmu), nazwany później Starym Człowiekiem, „Bóg”, prawodawca, wszytkowiedzące oko, „człowiek beznamietny”, zadający pytania – klucz do rozszyfrowania filmowego przekazu fantastycznego filmu Żuławskiego i całej jego twórczości. *A jeśli nie ma drugiej strony?* – zapytuje starzec – w filmie chodzi o przestrzeń za morzem, gdzie żyją Szernowie – pierwotni, monstrualni mieszkańcy planety – jednak w świecie nieprzedstawionym chodzi o świat metafizyczny, świat duchowy, którego nieobecność redefiniuje zasady moralne.

Pojawia się Marek (Andrzej Seweryn) – nowy Mesjasz mający wyrwać ludzką wspólnotę spod władzy drapieżnych Szernów zniewalających ludzkie umysły za pomocą siły parapsychicznej. Szernowie to bestie obdarzone nadprzyrodzoną siłą umysłu. *Ich nie ma* – mówi Marek – *są tylko odbiciem nas samych, wywołanym z mroku!* W wątku Marka-zbawcy, który musi zostać ukrzyżowany przez swych wyznawców, by jego ofiara całkowicie się wypełniła – Żuławski zamyka cały wachlarz swych filozoficznych obsesji. Film koncentruje się wokół sceny rozmowy Marka z uwięzionym przez ludzi królem Szernów. *Ja to ja, ty to ty. Nawet gdy rozmawiam z Bogiem, rozmawiam z samym sobą. Jestem zwierzęciem*

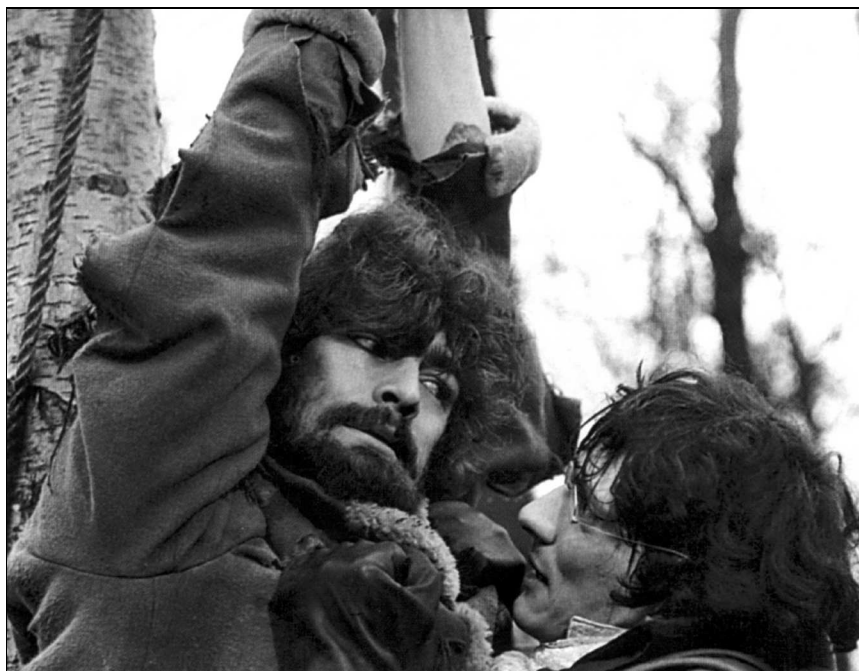
– mówi Marek. – *A to, co żyje poprzez to zwierzę?* – odpowiada pytaniem Szern. Rozmowa człowieka z nadprzyrodzoną bestią urasta do rangi rozmowy człowieka z Bogiem. *On nie mówi nic, co byś ty sam nie wiedział* – mówi towarzysząca Marka. – *Ten Bóg jest w Tobie* – dopowiada. Metafizyka zostaje zamieniona w fizykę. Odpowiedzialność przenoszona na wyższą istotę, zostaje zrzucona na barki człowieka, który ugina się pod tak arcyludzkim brzemieniem i w geście rozpaczony powtarza mesjańskie misterium sprzed tysięcy lat, dając się brutalnie ukrzyżować.

Ponownie Żuławski kreuje na ekranie świat apokaliptyczny, zrodzony z chaosu ludzkich namiętności. Marek próbuje przezwyciężyć ten chaos, zatracając się w miłosnej ekstazie z córką arcykapłana. Zbliżenie i rozkosz są jednak chwilowe, zostają skażone przez kobietę oddającą swe ciało zakutemu w łańcuchy Szernowi.

Na srebrnym globie wdraża model relacji między kobietą i mężczyzną, która – choć intensywna i dająca zbawienie – jest jedynie krótkotrwała, zostaje bowiem skażona przez świat uosobiony pod postacią „tego trzeciego”. W *Pavoncello* – filmowej noweli Żuławskiego z 1967 roku według noweli Stefana Żeromskiego ubogi skrzypek (Stefan Friedman) zostaje uwiedziony przez piękną *femme fatale* (Joanna Kasperska), której wrażliwość szybko zamienia się w wyrachowanie i okrucieństwo sterowane przez jej kalekiego, starego i demonicznego męża (Mieczysław Milecki). Kobieta dająca życie, będąca równocześnie roznosicielką śmierci, żyjąca wciąż pamięcią o „tym trzecim” (mężu zabranym przez gestapo) jest bohaterką *Trzeciej części nocy*. Wreszcie kobiety dające się ponieść swym namiętnościom, wyrzekające się miłości w obliczu natychmiastowej, cielesnej rozkoszy (siostra, matka i żona Jakuba) stają się przyczyną szaleństwa bohatera w *Diable*. Córka arcykapłana oddająca się Szernowi prefiguruje kobietą postacią z kolejnego filmu reżysera-wizjonera, seksualno-fantastycznego thrilleru *Opętanie* z 1981 roku.

V

Podzielony murem Berlin. Dwa światy. Dwoje ludzi. Kobieta i mężczyzna. On (Sam Neill) jest agentem służb specjalnych wykonujących sekretne (w domyśle „brudne”) zadania dla zachodnich mocarstw po tamtej stronie muru. Ona (Isabelle Adjani) jest nauczycielką w szkole baletowej. Mają małego synka. Kobieta zdradza męża z „tym trzecim”, ale nie jest to dekadentcki karateka Heinrich (Heinz Bennent), ale monstrum z innego wymiaru – penisopodobny potwór przetrzymywany przez bohaterkę w opuszczonej kawalerce, karmiony mięsem zabijanych przez kobietę mężczyzn. Czy mamy do czynienia jedynie z projekcją szaleństwa cierpiącej na schizofrenię bohaterki? Czy może poruszamy się w świecie rodem z fantastyki naukowej, gdzie Ziemia jest polem walki ludzi z przeprowadzającymi inwazję Obcymi? Mistrzostwo filmu Żuławskiego polega na pełnoprawnym współlistnieniu obu interpretacji. Adjani-Anna wijąca się w spazmatycznych konwulsjach w podziemiach metra odgrywa najczystszy obraz ludzkiego szaleństwa w całym kinie Żuławskiego, a może w całym kinie w ogóle. To histeria w stanie czystym. Szaleństwo jednostki, będące podstawowym tematem *Opętania*, staje się dla Żuławskiego pryzmatem, przez który wyraźnie widać skrzywienie całego represyjnego społeczeństwa.



Diabeł, reż. A. Żuławski (1972)



Trzecia część nocy, reż. A. Żuławski (1971)

*Szaleństwo niepatologiczne w naszych czasach oznacza sytuację w której człowiek nie może stawić czoła presji społecznej. Pytanie podstawowe – kto ma rację? Społeczeństwo ma rację narzucając aż takie formy, takie rygory, czy też ma rację człowiek, który jest psychicznie bardziej miękki i delikatny, który chroni się w szaleństwie?*⁴

A jednak obrazy implantowane w przestrzeń przedstawioną filmu przez reżysera wprost z fantastycznego uniwersum nie dają spokoju, podsuwając wykładnię irracjonalną kreowanych na ekranie, przerażających obrazów. Potwór przemienia się w końcu w doskonałą replikę męża bohaterki, jak Obcy w klasycznej *Inwazji porywaczy ciał* (1956) Dona Siegela. Apokalipsa rodzinna, rozgrywająca się w czterech ścianach, pomiędzy którymi miotają się ludzie połączeni małżeńskimi więzami, zamienia się w apokalipsę totalną, zmiatającą z powierzchni Ziemi ludzkość, w atomowym błysku kończącym *Opętanie. Należy się bać jedynie Boga* – mówi do bohatera Heinrich. – *Nawet jeśli Bóg nic dla pana nie znaczy. Dla mnie Bóg to trąd* – odpowiada bohater. – *Dopiero trąd pozwoliłby panu go objąć* – ripostuje Heinrich. Niespodziewanie pojawia się słowo „Bóg”, stające się czymś niewyjaśnionym, jak owa istota, z którą kopuluje Anna, a która w końcu jednak staje się człowiekiem.

Wobec pustego nieba człowiek oddaje się we władanie demonów zrodzonych z własnego wnętrza. *Opętanie*, najbardziej wizyjny z filmów Żuławskiego, jest psychologicznym filmem pornograficznym, zapuszczającym sondę w najgłębsze pokłady ludzkiego i zbiorowego szaleństwa wynikającego z życia w cieniu zagłady.

VI

Zanim powstała *Kobieta publiczna* (1984), Żuławski przymierzał się do realizacji filmu *Invisibles (Niewidoczni)*, którego gwiazdą miała być Nastasja Kinski, odkryta przez Romana Polańskiego. Kinski, jak jej ojciec w *Najważniejsze to kochać*, miała zagrać aktorkę, ale aktorkę początkującą w branży filmowej, która przez łóżka kolejnych producentów i reżyserów wspina się na sam szczyt filmowej drabiny sławy. W finale filmu miało się okazać, że seksualny talent jest niczym w porównaniu z talentem aktorskim bohaterki. Kinski przestraszyła się otwarcie pornograficznych scen planowanych przez reżysera i projekt ostatecznie upadł, by częściowo odrodzić się w *Kobiecie publicznej*.

Bohaterką filmu jest dziewczyna o imieniu Ethel (Valerie Kaprisky) – właściwie nawet nie aktorka, ale zmysłowe, pulsujące życiem ciało, pozujące w obskurnej piwnicy do erotycznych zdjęć (odzywają się tu echa powieści Franka, w której bohater organizował podobne sesje zdjęciowe dla początkujących starletek), zauważone przez reżysera-despotę, Kesslinga (Francis Huster), pracującego nad adaptacją filmową *Biesów*. Kessling angażuje Ethel do roli Marii Liebiadkin, kochanki demonicznego Mikołaja Stawrogina, którego gra sam Kessling. Reżyser filmowy (alter ego Żuławskiego) jest Stawroginem – demiurgiem postawionym poza dobrem i złem, który w imię realizowanych przez siebie celów dławi wszelkie przejawy samodzielnej myśli, staje się tyranem, panem i władcą ludzi biorących udział w jego twórczej eskapadzie. Ponosi jednocześnie najwyższą cenę swego jednowładztwa, osobiście odpowiadając za powodzenie swego przedsięwzięcia, czyli za wdrożenie własnych idei. Reżyser, próbujący

wziąć pełną odpowiedzialność za stworzony przez siebie świat, jest reprezentantem nietzscheańskiego nadczłowieka, wyrzekającego się narzuconych imperatywów i również biorącego odpowiedzialność za kreowaną przez siebie rzeczywistość. Motorem działania reżysera i nadczłowieka jest jednak uczucie. Kessler kocha się w Ethel. Jej brak (Ethel zdradza Kesslera z czeskim emigrantem-zamachowcem, kreowanym przez Lamberta Wilsona), jest równoznaczny z klęską, z przegraną, której nie tuszuje nawet zakłęcie własnych demonów w filmowej wizji Dostojewskiego. Kiedy filmowy reżyser popełnia samobójstwo, staje się ofiarą własnego szaleństwa, którego ciężaru – podobnie jak Stawrogin – nie może unieść, zamiast miłości mając do zaoferowania jedynie despotyzm i chybiony program uzdrowienia chorej rzeczywistości.

Sztuka jest z jednej strony medium zbawiennym, mającym moc egzorcyzmu, lecz jednocześnie stać się może przekleństwem dla tworzących ją jednostek, niepotrafiących (bo niemających mocy wypływającej z miłości) wziąć za swą wizję pełnej odpowiedzialności. Jednocześnie *Kobieta publiczna* to hardcorowa wersja *Pigmaliona* – reżyser-demiurg „obrabia”, dosłownie i w przenośni, piękne CIAŁO, jakim jest Ethel, by uczynić z niej AKTORKE – prawdziwego, samoświadomego człowieka. Kiedy w ostatniej scenie filmu Ethel wypowiada z namaszczeniem słowa Marii, jest już kimś więcej niż tylko „mrocznym przedmiotem pożądania”, jest istotą utkaną z najbardziej wysublimowanych, duchowych odruchów, której piękna – już nie tylko zewnętrznego, ale i wewnętrznego – nie może znieść powołujący ją do życia demiurg.

Misternie skonstruowana *Kobieta publiczna* ma podwójną strukturę. Jest nie tylko filmem w filmie, jest także adaptacją prozy Dostojewskiego, którego wyobraźnia – we frenetycznej, spazmatycznej formie określającej najważniejsze problemy ludzkiego wnętrza – bliska jest wyobraźni filmowej Żuławskiego. Reżyser przywołuje scenę rozmowy bohaterów *Biesów* w której pojawia się metafora Boga-Pajaka (jedna z centralnych w powieści), by uwypuklić – niespodziewanie obecną w świecie pozbawionym transcendencji – tęsknotę za imperatywem nieunurzany w brudzie dnia codziennego, gdzie panuje emocjonalny i moralny chaos. *Mogłem robić filmy protesty przeciwko wszystkim, którzy nie odczuwają już bojaźni bożej* – mówi niespodziewanie Kessler. Głód Absolutu u Żuławskiego, którego namiastką jest miłość „do utraty tchu”, przejawia się w mesjańskiej wizji, jakiej ulegają bohaterowie jego filmów. W *Kobiecie publicznej* „Chrystusem” nie jest już zabity przez czeskiego emigranta odwiedzający Paryż litewski biskup, ale właśnie sam zamachowiec – brutalnie zmuszony przez bezpiekę do zamordowania księdza. By *ocalić resztki własnego sumienia*, Milan postanawia wreszcie uciec, wyrwać się spod kurateli swoich okrutnych opiekunów, nawet jeśli ucieczka ta będzie równoznaczna z oddaniem życia. Chrystusowa ofiara zabitego biskupa zostaje zdublowana w chrystusowej ofierze jego oprawcy.

Kobieta publiczna to konglomerat wizji artystycznych, filmowy *Gesamtkunstwerk* – oparty na literackim pierwowzorze (powieść Dominique Garnier), wykorzystujący wątki *Biesów*, *Pigmaliona*, film o aktorstwie, poświęceniu, dojrzeniu, krwawej ofierze składanej na ołtarzu sztuki. Obraz nagiej Valerie Kaprisky tańczącej w spazmatycznym, dionizyjskim szale staje się symbolem niezwykłej kobiecości, istoty pięknej, prawdziwego, nietzscheańskiego Nad-

człowieka stojącego poza dobrem i złem, przewyciężającego mroki świata zdrady i okrucieństwa przez swoją fizyczną doskonałość.

VII

Od Dostojewskiego bierze inspirację i kolejny film Żuławskiego – *Narwana miłość* (1985) – filmowa trawestacja *Idioty* – opowieści o niedoskonałym świecie niszczącym istoty doskonałe. Książę Myszkina – święty epileptyk – jest w filmowej wizji Żuławskiego Leonem (Francis Huster), ubogim emigrantem z Węgier przybywającym do Paryża w poszukiwaniu lepszego życia, wpadającym od razu w ręce bandy gangsterów trzęsących paryskim podziemiem. I jak u Dostojewskiego „Idiota” znajdzie swoje przeciwieństwo – szalonego bandytę-romantyka, Mickeya (Tchéky Karyo), najbliższego przyjaciela i osobistego kata Leona. Między mężczyznami – niebem i piekłem, miłością duchową i miłością cielesną, znajdzie się Anastazja Filipowna wychowana w rymszokach wielkiego miasta. Ten trójkąt – związany ze sobą na śmierć i życie – to jakby klatka, pułapka, w jakiej zamknięte zostają wszystkie namietności tego świata. Ci ludzie są skazani na siebie, ich los musi dopełnić się do końca, ponieważ wszyscy kochają miłością szaloną.

Żuławski powiedział kiedyś, że więcej zawdzięcza Samowi Peckinpahowi niż Ingmarowi Bergmanowi. Dostojewski Żuławskiego to nie Dostojewski załamanych oczu, wzdychań, smutnych min, to Dostojewski kanonad z broni palnej, eksplozji, brutalności, przemocy pełnej wizualnego piękna. Śmierć jest tu okrutna. Śmierć jest tu piękna. *Narwana miłość* to film akcji, film o zemście, jakiej rękami swego kochanka – gangstera Mickeya i jego ludzi – dokonuje Maria (Sophie Marceau) na oprawcach swej matki, również przestępcach. Ta sama Maria, która w jednej z najbardziej przejmujących scen filmu wychodzi na scenę, by poruszająco odgrywać rolę z dramatu Czechowa *Mewa*, zarezerwowaną wyłącznie dla prawdziwej aktorki.

Narwana miłość to wielki hołd złożony kinu, nie tylko temu czerpiącemu inspirację z klasycznej literatury, ale przede wszystkim kinu klasy „B”, kinu schlebającemu masowemu widzowi, dostarczającemu ekstatycznych przeżyć związanych z miłością i śmiercią, seksem i przemocą. *Zabijać! Kochać się! To ten sam ogień!* – krzyczy w ekstatycznym uniesieniu Maria, stając się w filmie Żuławskiego fizycznym i duchowym wcieleniem Lulu z opery Berga i jej kinowych trawestacji – bardziej jednak z wulgarnego, pornograficznego filmu Borowczyka (*Lulu*, 1980) niż z wysublimowanego arcydzieła Georga Wilhelma Pasta (*Puszka Pandory*, 1928). Komisarz policji (Roland Dubillard) to kalka charyzmatycznego, monstrualnie grubego inspektora Quinlana granego przez Orsona Wellesa w *Dotyku zła* (1958) – sadystycznego gliniarza mordującego przestępców w poszukiwaniu zemsty za zabicie żony. Wreszcie banda Mickeya to „dzika banda” żyjących chwilą straceńców, wyjęta prosto z filmów Peckinpaha, brutalnych i śmiesznych spaghetti-westernów Sergio Leone, charyzmatycznych polarów Melville’a, krwawych, gangsterskich dramatów Rogera Cormana, *Mechanicznej pomarańczy* (1971) Kubricka. Dramat tych śmieszno-strasznych postaci z Grand Guignolu filmowej pop-kultury w rękach Żuławskiego, na długo przed filmowcami z Hongkongu, Quentinem Tarantino i jego epigonami, niespodziewanie odkrywa prawdę o człowieku – nietzscheańskiej „kładce” bezlitośnie

NAJWAŻNIEJSZE TO KOCHAĆ

rozpostartej między zwierzęcością i anielskością, duchowością i fizycznością, między tym, co piękne i tym, co szpetne, między współczuciem i nienawiścią, między miłosnym szeptem i orgiastycznym gwałtem. *Ja ci tego nie mogę powiedzieć. Ja ci to muszę zatańczyć.* Maria musi umrzeć, bo jest rozdarta między rajem, którego pragnie, i brukiem, na którym żyje. Każdy wybór jest tragiczny. Prowadzi do klęski. *Żeby żyć, trzeba zapomnieć!* – oto testament wykrzyczany przez bohaterkę ludziom umiejącym jedynie kochać miłością szaloną.

VIII

Najważniejsze to kochać... Chory na raka mózgu komputerowy geniusz (Jacques Dutronc) i obdarzona paranormalnymi umiejętnościami piękna *show-girl* (Sophie Marceau) – bohaterowie filmu *Moje noce są piękniejsze od waszych dni* (1989) – to połączeni uczuciem kochankowie rzucający wyzwanie światu filistrów napędzających się pieniędzmi, prochami i wyuzdanym seksem. Blanche (franc. biała, nieskalana) jest „ludzkim komputerem”, daleko bardziej doskonałym od inteligentnych maszyn Lucasa, „komputerem” otwierającym przed skazanym na śmierć mężczyzną radość ostatnich chwil życia, jednak również „zaprogramowanym” przez bohatera „programem” przeciwstawienia się obłudzie otaczającego świata. W pięknej scenie pokazu Blanche odczytuje tajne, brudne myśli i żądze kłębiące się w głowach zgromadzonej w sali publiczności, by sama pozostać czystą, niezafałszowaną, nieskalaną, zdolną do szalonej i łamiącej konwenanse miłości.

Kiedy Lucas i Blanche w ostatniej scenie filmu idą w morze, by prawdopodobnie zakończyć swe życie, aby ich miłość trwała wiecznie, wydają się powracać do natury, od której człowiek został oddzielony przez społeczeństwo. Prawdziwa miłość może istnieć jedynie w pełnym oderwaniu od innych, w stopieniu się z naturą – także drugiego człowieka. Bo inaczej uczucie nie ma sensu, jest tylko rachubą, transakcją wiążaną, widowiskiem, szopką.

Lucas i Blanche są prześladowani przez demony przeszłości. Ojciec Lucasa na oczach swego syna dopuścił się zbrodni w afekcie, Blanche dorastała w domowym piekle. Spotkanie tych dwojga daje im szansę uzdrowienia, ponownego odszukania swego człowieczeństwa zagubionego we współczesnym świecie wystawiającym wszystko na sprzedaż. Blanche-Marceau jest uzdrowicielką chorej rzeczywistości, kolejną wersją niezniszczalnej kobiety poza dobrem i złem – nową Ethel, obdarzoną nie tylko imponującą fizycznością, ale i przenikliwą naturalną mądrością zdolną zintegrować pokruszoną rzeczywistość.

IX

Borys Godunow (1989) – filmowa opera, *Gesamtkunstwerk* – bo i teatr, i metafilm odsłaniający kulisy realizowanego spektaklu. Barokowa, ekspresjonistyczna, *Iwanem Groźnym* (1944-1946) Eisensteina podszyta wizja ogarniętej „wielką smutą” Rosji, w której po władzę sięga Borys Godunow (Ruggiero Raimondi), despota splamiony krwią małego carewicza Dymitra. W świecie wiecznego, krwawego chaosu przeżyć i rządzić mogą jedynie bestie, ale bestia-Borys z opery Musorgskiego i filmu Żuławskiego ma wyrzuty sumienia, odsłania swoje ludzkie oblicze, nie potrafi – jak demoniczny Iwan Groźny – być bestią do końca. Dlatego zginie, bardziej przygnieciony własnym człowieczeństwem niż przebity sztyletami bojarów. Zostanie wyrzucony na śmietnik historii, nie będzie czczony

jak car Iwan – bestia wieczna i niepokonana. Koło przemocy raz wprawione w ruch toczy się wiecznie. Na rosyjskim tronie zawsze zasiadać będzie despota, by knutem, mieczem, karabinem tresować bezosobową czerń, zamykając ją w kremlofskich lochach i syberyjskich gułagach. Jedną, mistrzowską jazdą kamery, ukazującą średniowieczny, ruski lud, dochodzący do już XX-wiecznego, ogrodzenia z drutu kolczastego, za którym spacerują enkawudziści, Żuławski tworzy metaforę wiecznego cierpienia ludzi oddających swoje życie w ręce psychopatycznych despotów.

Realizację projektu Żuławski przejął z rąk umierającego Andrieja Tarkowskiego – typowanego pierwotnie na reżysera filmowego *Borysa Godunowa* – który wystawił operę Musorgskiego na deskach Covent Garden. W ujęciu reżysera *Nostalgii* (1983) historia cara Borysa byłaby zapewne opowieścią o upadku Rosji, ale i jej duchową apoteozą. Żuławski – jak i Tarkowski – jest uważnym czytelnikiem Dostojewskiego. Ale gdzie Tarkowski widzi duchowość, tam Żuławski widzi cielesność. Gdzie twórca *Stalkera* (1979) widzi odkupienie, tam twórca *Kobiety publicznej* jedynie wieczny powrót zła.

W potoku porwijących obrazów przesiąkniętych muzyką Żuławski ukazuje moralny triumf człowieczeństwa – przejawiający się w skrupałach cara-mordercy – jednocześnie udowadniając fizyczną klęskę jednostki wobec świata miazdzącego przejawy człowieczeństwa.

X

Szansą na zbawienie jest jedynie sztuka, ale i jej tworzenie jest niemiłosiernym cierpieniem – nie tylko dla samego twórcy, także dla innych ludzi, często mu najbliższych, niepotrafiących zrozumieć, że jedyną miłością jego życia jest Muza. *Błękitna nuta* (1990) to romantyzm po raz kolejny odrzutowany. *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza zamienione w bal przeźroczywych manekinów tworzących artystyczną nieśmiertelność. Chopin (Janusz Olejniczak), plujący krwią na klawisze fortepianu, jest istotą jakby nie z tego świata, przybyszem z krainy sztuki pozornie dalekiej od okrucieństwa i cielesności, a przecież również brutalnej. Dobroczynca ludzkości jest jednocześnie jej katem – tworzy muzykę, której piękno – na zasadzie kontrastu – obnaża absurdalność i brzydotę świata. *Małpy mają rację, kultura to parszywe słowo!* – krzyczy jeden z bohaterów filmu.

Równocześnie jednak muzyka, w jakiś magiczny sposób, oczyszcza, uspokoja, uświęca ten okrutny, pełen krwi i przemocy świat, dlatego Żuławski ilustruje każdą scenę w filmie fortepianowymi pasażami Chopina, nawet w momentach największego napięcia, w których daje o sobie znać ludzka przyziemność. Rozdzierające przesłanie *Błękitnej nuty* zawiera reżyser w jednym mistrzowskim dialogu między Chopinem a zakochaną w nim bez pamięci Solange (Sophie Marceau): *Przyglądałam Ci się jak grasz.*

Chopin: *To był olbrzymi ból.*

Solange: *Należy poskramiać ból.*

Chopin: *Należy czynić go miłym dla innych.*

XI

Andrzej Żuławski twierdzi: *Człowiek jest jedynym zwierzęciem świata, które kopuluje cały czas – nie ma cyklu, to go odróżnia w ogóle od wszystkiego, co*

istnieje. Powiem więcej, człowiek kopulował, nim zaczął mówić. Podstawowym sposobem komunikowania się ludzi ze sobą jest więc płciowość. Te impulsy i instynkty człowieka są dokładnie takie same w Afryce, w Polsce, na Biegunie Północnym, tylko w naszej cywilizacji objęte zostały siatkami bardziej wymuszonych stosunków międzyludzkich⁵.

Szamanka (1996) – orgiastyczny seks pod pustym niebem. „Ostatnie tango w Warszawie” według scenariusza Manuli Gretkowskiej, gdzie do miłosnych zapasów głównych bohaterów, zagubionego w rzeczywistości antropologa Michała (Bogusław Linda) i młodej studentki o pseudonimie „Włoszka” (Iwona Petry), wybijają spazmatyczny rytm afrykańskie tam-tamy i słowa Bataille’a: *szukając Boga otwieram się na całą rozwiąłość tego świata*. *Szamanka* to przede wszystkim seria śmiałych scen erotycznych ocierających się o pornografię. Seksualne kontakty kobiety i mężczyzny przybierają tu wymiar okrutnej walki, w której stawką jest dominacja, zwycięstwo, całkowite zawładnięcie. Kobieta wygrywa, ale to gorzkie zwycięstwo. Jego ceną jest unicestwienie mężczyzny – nosiciela mądrości, których wehikułem są substancje mózgowie wylewane podczas miłosnego spazmu, wyżerane przez dziewczynę z rozbitej konserwy głowy zamordowanego kochanka w krwawym finale filmu. Triumfuje kobieta-zwierzę, kobieta-demon zamknięta w młodym, lśniącem od potu ciele.

W jednej z początkowych scen „Włoszka” idzie w przeciwnym kierunku, do tego, jaki wskazuje kamienny posąg Chrystusa niosącego krzyż; w scenie wypadku w hucie staje się nawet bluźnierczą ikoną, do której modlą się mężczyźni. *Golę sobie cipę, bo włosy kłują mojego chłopaka* – wyznaje bezpretensjonalnie „Włoszka” przed odbyciem kolejnego, zwierzęcego stosunku.

*Albowiem miłosny uścisk jest nie tylko upadkiem w błoto zwierzęcości, ale i antycypacją śmierci i rozkładu, jaki po niej następuje. Erotyzm jest tu analogiczny do tragedii, w której następująca pod koniec krwawa ofiara gromadzi wszystkie postacie. W istocie dzieje się tak dlatego, że uchwycenie całościowości (skądinąd absolutnie poza naszym zasięgiem, skoro po miłosnych uściskach żyjemy dalej i skoro umierając nie osiągnęlibyśmy nic) następuje tylko za cenę ofiary: erotyzm dokonuje tego tylko w tej mierze, w jakiej miłość stanowi rodzaj ofiary (...)*⁶.

Zamordowanie Michała wpisuje się w odwieczny rytuał mordu dokonywanego przez WIECZNĄ KOBIETĘ na WIECZNYM MĘŻCZYŹNIE. Przed śmiercią Michał wkłada sutannę swego brata, byłego księdza-homoseksualisty, który nie mogąc pogodzić się ze swą seksualnością, popełnił samobójstwo. Bohater staje się współczesnym odpowiednikiem zamordowanego w niewyjaśnionych okolicznościach szamana sprzed wieków. Gwałtowna śmierć obydwu mężczyzn – szamana i antropologa – nie jest tylko znakiem triumfu zwierzęcej kobiecości, natury nad pierwiastkiem męskim, sferą sublimacji i kultury. Śmierć obydwu mężczyzn była przez nich sprowokowana, stała się uwiecznieniem ich drogi ku ekstatycznemu, transgresyjnemu spełnieniu, całkowitemu zatraceniu się w cielesności, mającemu wymiar Bataille’owskiego doświadczenia wewnętrznego.

Z mistycyzmu doświadczenie wewnętrzne przejmuje ekstatyczny ruch, ruch transgresji przedmiotowego świata, warunkujący – w doświadczeniu mistycznym – spotkanie z Bogiem. Lecz mistyczna obecność à rebours, stanowiąca przedmiot negatywnej teologii – a więc ostatecznie sam Bóg, ujęty w funkcji fundamentu

czy horyzontu myśli – znika w ekstazie, która w toku bezwzględnej neantyzacji wszelkiego zewnątrz potwierdza wolę uznania jednego tylko autorytetu: autorytetu siebie samej, to znaczy bytu ludzkiego określającego się zasadniczo jako pragnienie i dążącego do suwerenności. Tak pojęty byt ludzki nie mógłby zaakceptować istnienia Boga – nawet pod wysubtelnioną przez mistycyzm, oddzielającą porządek boski i instytucjonalny postacią – gdyż dokonując w akcie jego uwielbienia, koncesji na rzecz obecności, trywializowałby w sobie to, co uznaje za najcenniejsze; mianowicie pragnienie, które napina się ku jeszcze nie osiągniętemu, ginie zaś w chwili spełnienia⁷.

Doświadczenie wewnętrzne Bataille'a, któremu podlegają bohaterowie *Szaman*, to najgłębsze doświadczenie człowieczeństwa wyrażające się przez ekstazy, erotyczne zespolecie z drugim człowiekiem – to całkowite zatracenie się w zwierzęcości, w naturze, które doprowadza do poznania owych granic. Jednak w świecie, w którym Bóg wydaje się nieobecny, ludzie szukają go ustawicznie, odnajdując jego ślad w paroksyzmie bólu i rozkoszy. Dlatego szaman i antropolog z filmu Żuławskiego mimowolnie stają się poszukiwaczami Absolutu – jak średniowieczni gnostycy rzucający się w wir występku, by sprowokować pojawienie się bóstwa. Kobieta staje się bramą do zagłady i jednocześnie wrotami do prawdy, niespodziewanie odkrytej w chwili okrutnego unicestwienia mężczyzny.

Będzie się trzymał do Sądu Ostatecznego – mówi kąśliwie kolega Michała na widok odkrytej mumii szamana. – *A kto nas będzie sądził?* – pyta drugi. – *Sąd już był* – odpowiada bohater – *zostaliśmy osądzeni*. Wyrokiem jest skazanie na drugiego człowieka – jedynie przez niego możemy doświadczyć swej istoty, często ceną za to doświadczenie jest unicestwienie.

XII

Ostatni film Andrzeja Żuławskiego *Wierność* (2000) jest uwspółcześnioną, filmową wersją XVIII-wiecznej powieści Marie Madeleine de la Fayette *Księżna de Clèves*, której tematem jest wartość małżeńskiej wierności w hedonistycznym świecie wyzbytym wszelkiej moralności. Bohaterką filmu jest młoda i piękna fotografka o imieniu Clélia (Sophie Marceau), zatrudniona w wysokonakładowym brukowcu. Dziewczyna wychodzi za mąż za statecznego wydawcę (Pascal Gregory). Oczywiście pojawia się „ten trzeci” – młody fotoreporter Nemo (Guillaume Canet) – wystawiający na próbę wierność bohaterki. *Wierność* udowadnia tezę, że pomimo upływu lat niepokorny Żuławski wciąż uprawia to samo kontrowersyjne i drapieżne kino, w odważny sposób operujące przerysowaniem, okrucieństwem i naturalizmem w poszukiwaniu prawdy o roli uczuć w ludzkim życiu. Filmowa adaptacja *Księżnej de Clèves* bardzo wyraźnie nawiązuje do *Najważniejsze to kochać*. W *Wierności*, podobnie jak w filmowej adaptacji powieści Franka, reżyser stawia naprzeciwko siebie wynaturzony, pełen okrucieństwa świat – którego reprezentantem i orędownikiem są media – i szalone, ale zawsze autentyczne ludzkie uczucia.

Czyżby Bóg księdzu nie wystarczył? – pyta wścibska dziennikarka biskupa (Guy Tréjan), brata głównego bohatera, który uciekł z poznaną na przyjęciu kobietą. – *Człowiek ma prawo do szczęścia, nawet jeśli odkryje to za późno (...)* – odpowiada zakochany mężczyzna. – *Miłość go zaskakuje, kiedy się tego nie spodziewa. Jeśli ją odrzucimy, nie pojmujemy, czym jest miłość Boga. Człowiek*

NAJWAŻNIEJSZE TO KOCHAĆ

jest wtedy inwalidą... Bóg nie jest gdzieś tam wysoko, jest w nas... Bóg jest nami, tak jak my jesteśmy nim.

Bohater *Wierności* powtarza jedynie słowa Chrystusa: *Kto nie miłuje, ten nie zna Boga, bo Bóg jest miłością* (J 4,8).

Film staje się swoistą antytezą *Szamanki*, od wymiaru cielesnego miłości przechodzi do jej wymiaru transcendentnego. To, co najważniejsze w miłosnym związku dwojga ludzi, rozgrywa się w spojrzeniu, w delikatnym dotyku, w niewypowiedzianym słowie. Chciałoby się powiedzieć, że Żuławski w *Wierności* odkrywa duchowy wymiar miłości, gdyby nie fakt, że reżyser *Kobiety publicznej* jest nietzscheanistą negującym istnienie sfery duchowej. Jest filozofem wybierającym i penetrującym sferę dionizyjską ludzkiej egzystencji, a więc wymiar czysto fizyczny.

*Dionizos, w pełni wewnątrz-światowe bóstwo, jest dla Nietzschego symbolem egzystencjalnej postawy człowieka, czy też ludu, który pragnie i jest w stanie afirmować istnienie pomimo tego wszystkiego – a raczej: wraz z tym wszystkim – co w nim wątpliwe, budzące strach, przysparzające cierpienia. (...) Tym, co fascynowało Nietzschego u Greków, była ich zdolność do życiowego optymizmu, radości i męstwa istnienia pomimo świadomości tej śmiertelnej prawdy, że świat jest w swej najgłębszej istocie bezwartościowy, ludzkie istnienie zaś nie posiada sensu. Bogowie olimpijscy byli „apollińską” odpowiedzią Greków na tę prawdę, wytworem artystycznej wyobraźni służącej życiu, piękną iluzją, dzięki której można było znosić życie. Grecy ustanawiają bogów między sobą a życiem i dzięki temu są w stanie wysublimować i uczynić znośnym ból istnienia. Bogowie usprawiedliwiają, wręcz uwznioślają życie przez to, iż sami potrafią je wzniosłe przeżywać. Grecka tragedia, będąca syntezą Apolla i Dionizosa, dostarcza prawdziwie zbawczej mądrości. Z jednej strony, pozwala widzowi ujrzeć okrutną prawdę o naturze i ludzkim istnieniu, z drugiej zaś – pokazuje mu, jak, dzięki sztuce, można z tą prawdą nie tylko żyć, ale nawet ją afirmować*⁸.

Z filmów Żuławskiego wyłania się wizja świata po śmierci Boga. Świata prześiąkniętego bezsenssem, cierpieniem, w którym jedyna świętość tkwi w drugim człowieku. Aby dojść do tej świętości, konieczna jest miłość. W większości filmów twórcy *Diabła* to miłość fizyczna, ekstatyczna, gwarantująca doświadczenie wewnętrzne, w którym dochodzi do najmocniejszego, najintymniejszego zespolenia się istot ludzkich. Zamiast METAFIZYKI, Żuławski proponuje metaFIZYKĘ.

Kino Żuławskiego to próba stworzenia swoistej materialistycznej metafizyki. Metody, jakimi ją wyklada, z pewnością są brutalne i niezwykle ekspresyjne, a serwowany publiczności obraz świata tragiczny i wstrząsający. Przecież jednak nie może być inny, jeżeli brak w nim uspokajającej baśni o Opatrzności. O ile dotkliwsze jest cierpienie, gdy nie łagodzi go żadna teodycea. Żuławski zaś wszelką teodyceę zdecydowanie odrzuca i tutaj chyba należy szukać klucza jego fascynującej twórczości. Jego materializm pozbawiony jest złudzeń. Zbyt radykalny, aby uwierzyć w moralną siłę rozumu i oświecenia, ale też nie nihilistyczny. Prostackiej formule: jeśli Boga nie ma, to wszystko wolno, Żuławski stara się przeciwstawić inną: jeśli Boga nie ma, nic nie może być usprawiedliwione. Byłaby to zatem moralność materialistyczna, kładąca na człowieka ciężar większy niż jakakolwiek religia⁹.

W filmach Żuławskiego dochodzi jednak zawsze do katastrofy: śmierci, zniszczenia (nie tylko zniszczenia jednostkowego, ale – jak w *Opętaniu* i *Szamance* – zniszczenia totalnego), jakby sam człowiek (czy raczej Bóg w człowieku – jak często mawiają bohaterowie filmów Żuławskiego) jednak nie wystarczał. Antymetafizyczne kino Żuławskiego jest w swej istocie kinem tęsknoty, pragnienia boskiego imperatywu, mogącego nadać sens okrutnemu szarpaniu się człowieka, pozornie pozostawionemu samemu sobie. Ta tęsknota wyraża się przez teodyceę miłości, w której tkwi największy okrucieństwo boskości. W niemalże każdym filmie Żuławskiego na twarzach postaci, zwykle umierających, gwałtownie rozbłyśkuje światło, jakby ludzie ci doznawali *satori* – nagłego olśnienia egzystencjalnej prawdy. To światło można różnie interpretować. Interpretacja religijna jest również usprawiedliwiona, bo ludzka egzystencja bez spojrzenia poza i ponad, jest – jak mówi bohaterka *Wierności* – *Jak zło. Bez znaczenia*.

PIOTR KLETOWSKI

¹ Cytat ze spektaklu Teatru Telewizji: Henryk Baranowski *Puste niebo* (2000), na podstawie *Mojej matki* Georges'a Bataille'a, tłum. Bożeny Sęk, reż. Henryk Baranowski.

² A. Żuławski, *Nad morzem*, „Film na świecie” 1991, nr 383, s. 7.

³ A. Żuławski, *Kino musi niepokoić*, „Kino”, 2000, nr 7-8, s. 17.

⁴ A. Żuławski, J. Wróblewski, *Reżyser jako szaman*, „Kino” 1987, s. 8.

⁵ Tamże, s. 7.

⁶ G. Bataille, *Część IV: Transgresje*, tłum. Ireneusz Kania, w: *Historia erotyzmu*, tegoż, Kraków 1992, s. 100.

⁷ P. Klossowski, *Wstęp*, w: G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 13.

⁸ S. Łojek, *Ecce Homo. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, w: F. Nietzsche, *Ecce Homo*, tłum. Leopold Staff, Kraków 2003, s. 91-92.

⁹ P. Wielgosz, *O filozofii filmów Andrzeja Żuławskiego*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, s. 4.



Najważniejsze, to kochać, reż. A. Żuławski (1974)