

JEREMIASZ ŁABARZEWSKI

JEREMIASZ.LABARZEWSKI@EDU.UNI.LODZ.PL

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filozoficzno-Historyczny

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, student

# Wyrwać z klisz! Nadekspresja w kinie Andrzeja Żuławskiego

Break out of the clichés! Overexpression in the cinema of Andrzej Żuławski

**Streszczenie:** Czym jest nadekspresja w kinie Andrzeja Żuławskiego? W dociekaniach najważniejszą dla mnie kwestią jest szczególna forma wyrazu pojawiająca się w twórczości reżysera. Jaką ma rolę, dlaczego przybiera taką postać? W eseju staram się na te pytania odpowiedzieć.

**Słowa klucze:** nadekspresja, Andrzej Żuławski, antropologia filmu

**Summary:** What is overexpression in the cinema of Andrzej Żuławski? In my research, the most important issue is the specific form of expression that appears in the director's work. What role does this overexpression play? Why does it take such forms? In the essay I try to answer these questions.

**Keywords:** overexpression, Andrzej Żuławski, anthropology of film

## 1.

„Czemu oni tak wrzeszczą? Nikt tak nie mówi!” – pyta kobieta na spotkaniu z reżyserem dokumentu o Andrzeju Żuławskim<sup>1</sup>. Badacz filmu nie odpowiedział na to pytanie, było ich za dużo. Wobec tego musiałem sam poradzić sobie z odpowiedzią na nie.

1 Andrzej Żuławski, ur. 1940 r. we Lwowie. Tworzył w Polsce, Francji, RFN, Włoszech. Jan Brzechwa podarował mu prezent. Kiedy czteroletni Żuławski zobaczył niemiecki hełm, zemdłał. W wieku pięciu lat przeprowadził się z rodzicami do Paryża. Charles De Gaulle wziął go na ręce (chłopiec miał na głowie fez). Reżyser studiował w IDHEC i na Sorbonie.



Dwa lata później skłębiony w innej sali kinowej wpatruję się w *Opętanie*, w głowie mając pytanie o wrzasku. Po wyciszeniu muzyki i zapaleniu lamp wstają ludzie, zabierają toboły kurtek i torby, śmieją się nerwowo. „Następnym razem zabieram was na komedię. Miał facet fantazję”. Widzowie uciekli sprzed kina i zostaliśmy tylko w trzy osoby. Wiał wiatr. Przedrzeźnialiśmy ich chwilę, później nie mogliśmy powiedzieć nic. Wróciłem do mieszkania, wciągnąłem z butami śnieg do przedpokoju. Żółto-szary grzbiet tej nocy świecił, wywiad rzeka z Żuławskim związał się w mojej głowie w kłęby. Słyszac głos rozgoryczonej kobiety, układałem coś w rodzaju zagadki. Skąd gra roztańczonymi gestami, kalamburem torsu i trapezami spojrzeń? Jedyнным sposobem, aby się tego dowiedzieć, jest próba dotarcia do źródeł tej nadekspresji, żywiołu żuchwy, rozedrgania, ekspresji wykraczającej poza moralny niepokój.

Przesunięcie nadekspresji z kontekstu medyczno-przyrodniczego w kierunku refleksji o kulturze czy sztuce stanowi eksperyment intelektualny. Nadekspresja funkcjonuje jako pojęcie w biologii molekularnej i odnosi się do genu, który jest nadmiernie aktywny i wytwarza zbyt wiele kodowanych przez siebie białek<sup>2</sup>. Natomiast Żuławski opisuje ją tak:

Sportowiec o jednym tylko marzy, żeby pobiec najszybciej, jeśli jest biegaczem, i żeby pobić rekord świata, a wie doskonale, że aby tego dokonać, musi po prostu

Po studiach filmowych został asystentem Andrzeja Wajdy. Nakręcił dwie etudy telewizyjne, po czym zadebiutował filmem *Trzecia część nocy* (1971). Na planie wybuchł romans między nim a Małgorzatą Braunek, rozpoczął się ich burzliwy, dwuletni związek. Zaraz po zatrzymaniu *Diabła* przez władze w 1972 r. wyemigrował do Francji, aby ponownie powrócić do Polski w 1976 r. Zaczęła się wtedy praca nad filmem *Na srebrnym globie* (1987). Rok później, w związku z decyzją Janusza Wilhelmięgo, szefa Ministerstwa Kultury i Sztuki, produkcję przerwano, filmu nigdy nie dokończono (część materiału zmontowano w 1988 r.). Pobyt w Hollywood i Nowym Jorku zaowocował scenariuszem pełnego metrażu, który w 1981 r. przyniósł reżyserowi międzynarodowy rozgłos. Mowa o *Opętaniu*. Cztery lata później dynamizm i rozpętanie formy poskutkowało *Narwaną miłością*. Rozpoczął się siedemnastoletni związek reżysera z Sophie Marceau. Dwa filmy muzyczne – *Borys Godunow* (1989) i *Blekitna nuta* (1991) – przeszły niemal bez echa. Za to sceny erotyczne *Szamanki* (1996) z Bogusławem Lindą i Iwoną Petry wywołały skandal. „Reżyser filmów uważanych za złe, pisarz, którego nikt nie czyta, szperacz myśli zanurzony w lekturach pełnych ornamentów i dzienników innych ludzi” – jak pisze o sobie A. Żuławski w *Un testament écrit en français*. Napisał blisko 20 powieści i nakręcił 13 filmów fabularnych. Ostatni – *Kosmos* – na podstawie powieści Witolda Gombrowicza – miał premierę rok przed śmiercią twórcy 17 lutego 2016 r. Trzy lata później na podstawie scenariusza ojca Xawery Żuławski nakręcił *Mowę ptaków*. W 2021 r. powstał dokument o procesie powstawania niedokończonego dzieła reżysera *Ucieczka na srebrny glob* w reżyserii Kuby Mikurdy. W 2023 r. po raz pierwszy *Opętanie* weszło do polskich kin za sprawą firmy redystrybucyjnej RESET. Mimo sławy za granicą zainteresowanie twórczością Żuławskiego w Polsce dopiero się zaczyna. Zob.: A. Szarłat, *Żuławski. Szaman*, Warszawa 2019, s. 56, 57, 64.

<sup>2</sup> Zob. np.: O. Potapińska, M. Wąsik, *Wyciszanie nadekspresji genu MDR1 za pomocą siRNA: nośniki, efekty, perspektywy*, „Nowotwory. Journal of Oncology” 2019, nr 59(1), s. 33–39.

na końcu paść, tak wiele dać z siebie. Co on wykona? Będzie biegł nadekspresyjnie. [...] Bokserzy się tłuką po ryju nadekspresyjnie i wtedy nazywają się Mike Tyson, a jak się tłuką ekspresyjnie, to się nazywają Gołota i zmykają z ringu na sam widok Tysona, bo im się nie chce<sup>3</sup>.

Znajdźmy punkty styku. Nadekspresja, opisywana przeze mnie jako pole eksperymentów w posługiwaniu się ciałem, miałaby za zadanie ustanowić mityczną platformę, w obrębie której wstanie z szezlong-cudu i napadnięcie na bank, nie wykluczałyby udziału rozumu praktycznego (radosne podskakiwanie przy parzeniu kawy). Nadekspresja to dążenie do zmysłowości. „Czemu by nie chodzić na głowie, nie śpiwać zatokami, nie patrzeć skórą, nie oddychać brzuchem”?<sup>4</sup> „Żuławski nie był purystą formalnym, śmieszył go minimalizm. Wiedział, że kino ma być widowiskiem, nie godził się jednak na mierną, sentymentalną treść”<sup>5</sup>.

Żuławskiego czyta się w kluczach metafizyki<sup>6</sup> albo kiczu, frenezji, erotyzmu, apokalipsy, baroku. Taka interpretacja pręcej czy później wpada w sprzeczność, bo u Żuławskiego to są elementy pomieszane, rozdzielone tracą pierwotny sens. Całość, którą widzimy w kinie, rozczłonkowujemy, analizując ją. Susan Sontag w drażniąco aktualnym eseju *Przeciw interpretacji* pokazuje, jak intelekt wypacza dzieło sztuki i doprowadza do zaniku przeżywania. „Musimy się nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać”<sup>7</sup>. Problemy z odbiorem sztuki wspaniale wyostrza Stanisław Przybyszewski we wstępie do *De profundis*<sup>8</sup>. Kino Żuławskiego mierzy się z podobnymi wyzwaniem, co twórczość młodopolskiego twórcy – zamykanie oczu na ekspresję, zamykanie uszu na „nagi krzyk duszy”. Dlatego w eseju modelem nie może być teoria, ale plastyka zmysłów. Z tego powodu podążam za Walterem Benjaminem proponującym połączenie faktografii z „wyłomami w murze”, gdzie bardziej niż do zrozumienia dąży się do unerwienia sztuki, aby „zamigotać na kryształach, kulach i trójkątach”<sup>9</sup>. Nadekspresja fabularyzuje rzeczywistość<sup>10</sup>, wchłaniając sens:

3 P. Marecki, P. Kletowski, A. Żuławski, *Żuławski. Wywiad rzeka*, Warszawa 2019, s. 146.

4 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, Warszawa 2023, s. 181.

5 K. Świrek, *Cos wyjątkowego* [dostęp: 10 marca 2024]. Dostępny w internecie: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6409-cos-wyjatkowego.html>

6 K. Bernaś, *Metafizyka w kinie Andrzeja Żuławskiego – interpretacja twórczości w świetle filozofii Arthura Schopenhauera i współczesnych nauk biologicznych*, „Ruch Filozoficzny” 2015, nr LXXI, s. 83–110.

7 S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2023, s. 23.

8 Zob.: S. Przybyszewski, *De profundis*, Berlin 1904.

9 W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, Warszawa 2011, s. 75.

10 P. Marecki, P. Kletowski, A. Żuławski, dz. cyt., s. 249.

Ziemia, w którą się sieje, musi być *meuble*, rozruszana, nie można w uklepaną ziemię nic zasiać, tylko po to się ją orze i przewraca do góry nogami, żeby w stanie takiego rozmiękczenia, rozruszenia przyjęła ziarno. Celem filmu jest rozruszanie publiki, która przychodzi. Ale rozruszanie uczuciowe, myślowe, nerwowe, zmysłowe pod każdym względem. Inaczej mówiąc, film nie zamyka się na sobie<sup>11</sup>.

## 2.

Odgłos w słuchawce, słycać grzechotniki bez dna i bez ust, szelest nakręcania zegara. Zegarek wisi na klamce okna, wylicza opieranie się na framudze. Strażnicy muru podglądają przez lornetkę mieszkanie, szpieg podąża za szpiegiem na zatracenie ku monstrum. Marc szuka połączeń telefonicznych, ale także translacji międzyludzkiej w zaciemnionym niebieskimi zasłonami pokoju. „Bóg to trąd” – stwierdza w jasnym surowym korytarzu. Prasa do mięsa dźwięczy, transfokacja jest wykluczona, zbliżenie zbiłoby mur (nie mur wydzielający, mur jako popielatoszara barierka). *Opętanie* opowiada o rozłamie małżeństwa i emocjonalnym rozpadzie Marca, który w szaleństwo Anny zaczyna się wczuwać i wpada razem z nią w metafizyczne albo-albo. Sceny są z życia wyrwane; w trakcie rozstania z Małgorzatą Braunek Żuławski nieświadom, że jego własne doświadczenia staną się kanwą filmu, maniakalnie notował dialogi. Później to, co przytrafiło się reżyserowi, trafiło na ekran. Jeden obraz powraca nadzwyczaj często – dziecko usmarowane dżemem siedzi w bałaganie, w mieszkaniu pusto, matki nie ma<sup>12</sup>. Sień serca rozciągnięto w trybunę, na której oglądamy spektakl. Demoniczna relacja między dwojgiem ludzi, jak pisał Przybyszewski, jest pokarmem dla uczuć nadzmysłowych, antidotum na ich zanik.

W jednej ze scen Marc znajduje taśmę filmową pod drzwiami. Siada w bujanym fotelu z wikliny i ogląda rozświetlony na ścianie obraz. W sali baletowej na tle rozmazanego portretu Marksa i Lenina Anna wygłasza monolog:

Myślę o nim, ale wydaje mi się, że stało się coś strasznego. Jak gdyby spotkały się mimowolnie dwie siostry na ulicy. Witaj siostrzyczko! [...] Jak gdyby te dwie siostry były wiarą i przypadkiem. Moja wiara... nie wyjaśnia przypadku, ale przypadek potrzebuje wiary. Wiara nie pozwala mi czekać na przypadek, a przypadek nie daje mi wiary. Czytałam, że skromne życie jest sceną do odegrania wielu mniejszych roli niż moja, więc je odgrywam: cierpienie, wiara, byt... Jednocześnie nie wiem, że istnieje możliwość zachorowania na raka albo obłądę, ale rak i obłąd

11 Tamże, s. 295.

12 O sobie: „Bo przeżywając, jednocześnie to spisywałem, żeby nie zapomnieć, co mi zostało powiedziane, żeby nie zapomnieć, że jak palant zachowałem się w tym momencie”. Tamże, s. 239.

sterują rzeczywistością. Ta możliwość, o której mówię, przekracza rzeczywistość. Nie potrafię tego wytłumaczyć. Może nie można tego wytłumaczyć albo jestem za głupia. Patrzysz na mnie, jakbyś... jakbyś chciał powiedzieć, że potrzebuję, żebyś mnie napełnił, jak gdybym była pusta. Też cię kocham, ale wracam tam, wiem, że te powroty sprawiają, że cierpi, krzywdzę go, zdradzam go, ale... to jest moja zapłata. Nie potrafię funkcjonować sama, ponieważ się nas boję. Ponieważ sama stwarzam zło. Ponieważ... Ponieważ ja... Ponieważ... Dobroć to tylko pewne odbicie zła. Nic więcej<sup>13</sup>.

Wcięcia ciszy, rozbieg sensu i rwany słowotok uzmysławiają uciekające sedno. Mowa ciała Anny jest bardziej sensotwórcza od jej monologu. Nadekspresja operuje na cielesnej podstawie, aktor nie może stać się gadającą głową, wkracza wtedy na teren poetyckiego slamu. Zauważył to Jerzy Grotowski; ważna dla niego była relacja z kręgosłupem, osią całego ciała i każdego wystawionego na widok mięśnia<sup>14</sup>. Zarówno Grotowski, jak i Żuławski traktowali literaturę jako trampolinę. Od słowa trzeba się odbić w nowe intonacje, znaleźć jego rezonator w ciele, a wtedy emocja pojawi się spontanicznie.

Podobnie jak u reformatora teatru, u Żuławskiego aktorzy miauczą, byczą, wyciągają grzbiety w rwącej rzece i kontratakują wokalizami Louisa Armstronga<sup>15</sup>. Głos szuka w nosowej głosce „N” pleców, usta gryzą potylicę, łopatki, biodra, brzuch<sup>16</sup>. W jednym z ćwiczeń Grotowskiego, trzymając kostkę lodu pomiędzy kciukiem a palcem wskazującym, trzeba przerzucić ziąb z opuszków na całe ciało. Ten warsztatowy miszmasz pokazuje, jak wiele można wyrazić ciałem i jak przewaga dialogu może paradoksalnie zmniejszyć siłę filmowego wyrazu. Gesty są znacznie starsze niż mowa; za nim wyprostowaliśmy się i obniżyliśmy krtań, porozumiewaliśmy się za pomocą charczeń, twarzą, pazurem. Żuławski to rozumie. Człowiek w jego kinie skonstruowany trychotomicznie; jak w gnozie – składa się z niespójnych części: ciała, duszy i ducha<sup>17</sup>

13 Transkrypcja: A. Żuławski, *Opętanie* (1981).

14 „Są takie elementy ciała, które odgrywają rolę swoistych reflektorów czy zwierciadeł w stosunku do reakcji całościowej: barki, kręgosłup, stopy. Martwe barki, sztywny kręgosłup, toporne lub konwencjonalne ustawienie nóg – oto symptomy, które zdradzają, że aktor nie działa integralnie. Kiedy barki współdziałają swoją reakcją z dłońmi, kiedy maska twarzy rodzi się niejako już wewnątrz stóp, krótko mówiąc, kiedy aktor reaguje «całym sobą» – pojawia się wyrazistość”. Jerzy Grotowski. *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. E. Barba, red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2007, s. 36–37.

15 Tamże, s. 174.

16 Tamże, s. 168–169.

17 K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Warszawa 2012, s. 95.

. Nieprzystające do siebie warstwy obrazu, dźwięku i akcji trzeba rozpatrywać w twórczej kakofonii, bo natura gaworzy w języku trzewi Adama, a światło mówi jego skowanym (i schowanym) światłem.

### 3.

„Czy zęby służą do wspinania się na drzewa, tak jak wielki palec u nogi?”<sup>18</sup> – pyta Leon w zadymionym burdelu. Wystawia dłonie i zbija wazę, budzi się obok przytłulonej Aglaé, kształtuje pięść w pistolet i wymierza ją w sufit. Aglaé szepcze o teatrze niedającym szczęścia, teatrze jako zagraconym miejscu. Uciekają do pracowni malarzkiej. Leon przykuca, macza dłoń w lazurowej farbie i degustuje. W tym geście kryje się opowieść. Klucz tkwi w kolorze. Tłumaczy Żuławski:

Reich rozstał się z Freudem i powiedział wiele interesujących rzeczy. Cała jego teoria opierała się na tym, że począwszy od szkoły, cywilizacja ubiera człowieka w pewnego rodzaju mundur, pancerz, dziecku mówi się w szkole, że jak maluje niebo, to ma być niebieskie, a może dziecko chce namalować niebo, nie wiem... [Czerwone]. A dlaczego nie? Otóż nie, bo wtedy to nie jest niebo, a roślinka ma być zielona, a człowiek ma mieć dwie ręce, a nie osiem. A dlaczego nie?! I ten pancerz, który się nakłada, ten pancerz -izmów, pojęć, religii, zachowań powoduje, że normalny człowiek niespecjalnie obyty z sztucznym, ze sztuką, potem zachowuje się tak jak wszyscy inni. To jest sposób na uśmierzenie społeczeństwa<sup>19</sup>.

Na rysunkach Wilhelma Reicha pancerz przypomina grę blokad, wyrastający w górę system korzeniowy. Pancerz nie jest stanem chorobowym, ale prowadzi do ograniczenia ekspresji ciała, umacnia bariery w charakterze człowieka:

Warstwy charakteru przypominają złoża geologiczne, będące przecież także zastygłą historią. Konflikt, który pojawia się w określonym okresie życia, nieodmiennie pozostawia ślad w osobowości. Ślad ten możemy znaleźć w formie usztywnienia charakteru. [...] W przypadku, gdy zastygłych, zautomatyzowanych konfliktów jest szczególnie dużo, tworzą one jednolitą całość, którą można przeniknąć jedynie z trudem. Sprawia on wrażenie „pancerza” otaczającego żywy organizm. Może on znajdować się „przy powierzchni” lub leżeć „głęboko”, przypominać „miękką gąbkę” lub być „twardy jak deska”. W każdym przypadku jego

---

<sup>18</sup> Transkrypcja: A. Żuławski, *Narwana miłość* (1985).

<sup>19</sup> P. Marecki, P. Kletowski, A. Żuławski, dz. cyt., s. 149, 150.

zadaniem jest chronić przed cierpieniem. Jednak w ten sposób organizm traci zdolność odczuwania przyjemności<sup>20</sup>.

Żuławski zauważa, że zdolność odczuwania radości ulega dużej presji rozumu instrumentalnego. Ograniczamy pracę zmysłów, chociaż to nadwyżka energetyczna ciała – człowieka komponującego siebie i wkomponowującego w siebie bazar natury – stworzyła kulturę<sup>21</sup>. Wyobraźmy sobie, że zamykamy się w pokoju i przechodzimy w tryb zdalny (żyjemy dekadenccko jak koneserzy lotosu na wyspie Latofagów). Pokój staje się dla nas pancierzem. Kino Żuławskiego proponuje alternatywę dla tego typu samozadowolenia. Filmy ocalonego gnostyka są światotwórczymi eksperymentami, w których nadekspresja staje się normą, a parada bez pancerzy – rutyną.

Wspominając o grze, reżyser mówi najczęściej o transie lub voodoo i panczeru. Wprowadzanie aktorów w trans było związane z rdzeniem aktorstwa – robię coś, ale nie wiem, jak to robię – jestem jakąś postacią, ale ona nie jest mną. W ceremoniach *voudun* znane są przypadki, w których *hounsis* (inicjowani) opętani przez duchy *loa* potrafią trzymać rozżarzony węgiel w ustach, paplać językami, połykać szkło<sup>22</sup>. Żuławskiego mogła najbardziej ciekawić ta część rytuału, w której ciało zostaje „opętane” i wykonuje serie ślepych ruchów. Za to w zdejmowaniu pancerza, czyli potęgowaniu ekspresji, pomagała mu (od 1984 roku) Harmel Sbraire, tancerka i terapeutka ruchowa. To dzięki niej nie tańcząca Valérie Kaprisky w *Kobiecie publicznej* zatańczyła nago jak zranione, cierpiące zwierzę. Uwięzione, ale odważnie walczące.

„W duszy był Pigmalionem i uwielbiał odkrywać talenty, a potem pokazywać je światu”<sup>23</sup> – wspomina Żuławskiego aktorka. Aby zrozumieć duszę reżysera, warto sięgnąć do mitu. Król Cypru o dźwięcznym, motylim imieniu zakochał się w posągu kobiety. Rzeźbę z kości słoniowej ożywiła Afrodyta i kamień zaczął oddychać i tak powstała Galatea, z którą ożenił się Pigmalion. W psychologii kompleks Pigmaliona polega na potrzebie wychowywania partnerki, o której Żuławski często mówił, powołując się na Sokratesa i Arystotelesa, którzy w jednym tylko się zgadzali, że „nie ma stosunku miłosnego, bez stosunku pedagogicznego”<sup>24</sup>. Pigmalion to twórca osobliwy; nie pochwała autonomii drugiej osoby, próbuje okiełznać kochankę. „Lata 70. to w kinie czas testowania różnych granic – tego, co można pokazać, tego, jak można pracować. Czasem na ślepo, bez świadomości, jakie mogą być konsekwencje. Dziś już

20 W. Reich, *Funkcja orgazmu*, Warszawa 1996, s. 134–135.

21 L. Mumford, *Mit maszyny*, t. 1, Warszawa 2012, s. 22.

22 W. Davis, *Wąż i tęcza. Voodoo, zombie i tajne stowarzyszenia na Haiti*, Wołowiec 2022, s. 58–59.

23 A. Szarłat, dz. cyt., s. 315.

24 P. Marecki, P. Kletowski, A. Żuławski, dz. cyt., s. 432.

wiemy, czym to grozi, wiemy, że hasło «wszystko dla sztuki» ukrywało czasem całkiem przyziemne motywacje<sup>25</sup> – wskazuje Kuba Mikurda. Transgresje na ekranie nie są bezpodstawne.

#### 4.

W 1903 r. ukazała się pierwsza część trylogii księżycowej *Na srebrnym globie* Jerzego Żuławskiego. To powieść o narodzinach religii w kontekście losów załogi kosmicznej, która rozbiła się na Księżycu i postanowiła założyć tam kolonię<sup>26</sup>. Obrazy mikroklimatu Księżyca są zaskakująco trafne – światło parzy jak pustynia za dnia, cień mrozi jak pustynia nocą. W 1969 r. załoga statku kosmicznego Apollo 11 ląduje pierwszy raz na Księżycu. Siedem lat później rozpoczyna się filmowa produkcja *Na srebrnym globie* Żuławskiego na podstawie powieści stryjecznego dziadka reżysera. Zdjęcia zostały zrobione m.in. na pustyni Gobi, w kopalni Wieliczka, w Lisim Jarze, w Krakowie, a także na plaży w Łebie. Na planie powstaje inny mikroklimat, ludzie pracują po dwanaście godzin dziennie, zdjęcia się przeciągają; ciężkie kostiumy i zaduch kopalni potęgują ekspresję aktorów<sup>27</sup>. Nadchodzi grom. W czerwcu 1977 r. decyzją wiceministra Janusza Wilhelmiego zdjęcia przerwano, kostiumy zakapano na plaży, a taśmy filmowe trafiły do pudeł<sup>28</sup>. Dopiero w 1988 r. odzyskano je, dokreślono ujęcia PRL-owskiej Warszawy. Reżyser dopowiada z offu to, co nigdy nie zostało zrealizowane. Gnostycka historia Sofii stanowi parabolę losu tego filmu:

Pistis Sofia chciała wyprodukować sama, bez udziału męża, coś co byłoby na miarę światła, które już istniało; wyprodukowała cień światła, zwany ciemnością. Ta zgęstniała w materię. [...] Błądząca Sofia. Świadoma tego, co zrobiła, porzucona Sofia gwałtownie rzuca się za umykającym światłem, lecz nie może go już osiągnąć, gdyż Ograniczenie hamuje jej pęd. Odczuwa serię doznań: żal, strach, zadziwienie, łączące się w podstawową jakość ignorancji. Wreszcie, stan nowy: obrócenia (nawrócenia) ku Dającemu Życie<sup>29</sup>.

25 D. Drózdź, *Żuławski był przerażony ludzkością. Fikcja pomagała mu spacyfikować rzeczywistość* [dostęp: 10 marca 2024]. Dostępny w internecie: <https://wyborcza.pl/7,101707,27803048,zulawski-byl-przerażony-ludzkością-fikcja-pomagala-mu-spacyfikowac.html>

26 A. Szarłat, dz. cyt., s. 246–247.

27 Obrazuje to film *Ucieczka na srebrny glob* (2021) Kuby Mikurdy.

28 P. Marecki, P. Kletowski, A. Żuławski, dz. cyt., s. 210.

29 A. Żuławski, *Juki podróżne*, Warszawa 1994, s. 62.



Według mitu to nieuwaga albo niewiedza przyczynia się do powstania ciemności. Wstyd usuwa cień z widoku, w wyniku czego powstaje zasłona, za którą świat uruchamia Zły Demiurg<sup>30</sup>. Reżyser doświadczył podobnego zderzenia z kreacją; kosmiczna opera o ciemnej stronie globu (w gigantycznym zamyśle) w realiach systemu pozostawiła po sobie urwany film. Co przeważało – gapiostwo, upojenie światem, a może upór gnostyka wobec architektury PRL-u i sprzedawczyków (w pancerzach) kultury?

Powróćmy do powieści. Stary Człowiek zaszył się w chatce pod gęstym niebo-kręgiem. Jadł ślimaki i wodorosty. Uczestnicy wyprawy zginęli, został on i mit. Mit o jego nieśmiertelności i ziemskim pochodzeniu. Księżycowy lud z oswiałymi głowami, niebiesko-kremową skórą i wolnym, topornym myśleniem uznał go za planetoidę, święte ciało kosmiczne. Za to Ziemia w pamięci człowieka migotała snami, snując inny rodzaj mitu. „Powiedz mi – nalegała dalej Ada – powiedz, czy to prawda jest, żeś ty przybył z moimi rodzicami z owej gwiazdy ogromnej, którą ty nazywasz Ziemią? [...] Powiedz mi – wołała – bo ja to powtarzam tym ludziom, a oni wierzą w ciebie!”<sup>31</sup> Stary Człowiek (dziwne, zapomniałem jego ziemskiego przydomku) wycofał się z rozmowy po ludzku, nie wspomniął o kwiatach, ptasim świergocie, uziemiającej ciału glebie. Słowa Człowieka były implicite święte, nie-ludzkie. Antropolog religii znalazłby przyczyny powstania księżycowego mitu przede wszystkim w potrzebie adaptacji do środowiska<sup>32</sup>. Przeskoki są konieczne; pomiędzy czasami i perspektywami skacze film Żuławskiego; przeskoki mają ukazać bałagan ontologiczny. Na początku widzimy obraz przez obiektyw (ludzkiego oka) 48mm. Potem obiektyw poszerza się, „oko” zaczyna żyć własnym życiem, jakby przestało służyć martwej rejestracji i przerodziło się w istotę rejestrującą<sup>33</sup>. Oto credo Żuławskiego: „Trzeba wiedzieć, dlaczego się nie wie i do czego się dąży, i to, do czego się dąży, staram się powiedzieć, to jest taka furtka wolności w świecie, który jest niewolny w ogóle”<sup>34</sup>. Co ciekawe, Gilles Deleuze wieszczy transformację układu

30 K. Rudolph, dz. cyt., s. 79.

31 J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, Kraków 1956, s. 276.

32 A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Warszawa 2008, s. 35.

33 P. Marecki, P. Kletowski, A. Żuławski, dz. cyt., s. 202–203.

34 Transkrypcja: J. Skoczeń, *Żuławski o Żuławskim* (2000). Ta niewiedza napędza poszukiwanie. Gdyby załoga Apollo 11 nie przeżyła, prezydent Richard Nixon zakomunikowałby: „Ci dwaj mężczyźni oddają swoje życie w najszlachetniejszym celu ludzkości: poszukiwania prawdy i zrozumienia”. Poszukiwanie gnozy zabrało ich z planety-matki. Gdyby zginęli, pochowano by ich umownie – w głębinach wody. Zanurzenie w warstwie kosmicznej to potop, powrót do pierwotnego oceanu i regeneracja zegara historii. Procedury te pokazują, jak bardzo (scjencyficzna) misja NASA jest głęboko religijna w swoim charakterze. Zob.: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 2020, s. 218;

neurologicznego człowieka, „ponieważ informacja zastępuje naturę, a mózg – miasto, trzecie oko zastępuje oczy natury”<sup>35</sup>. W tym ujęciu księżycowego traktatu głównym bohaterem *Na srebrnym globie* zostaje kamera. Wysłana w kosmos, rejestrująca i cicha, uniezależnia się od ziemi, co sprawia, że może kolonizować coraz większe obszary. Przechodzi podobną drogę, co ustrojstwo na ziemi. Od nieruchomych topornych kamer do kamer w zasięgu dłoni, aparatów, dyktafonów, megafonów, telebeamów<sup>36</sup>. Tylko czy duplikacja urządzeń ma sens?

## 5.

„Emeryt i człowiek zmęczony po pracy obejrzy w telewizji o wiele więcej niż dziorny intelektualista, który się nie będzie wpatrywał w *M jak miłość* godzinami, a ja się wpatrywałem. Ja się więcej dowiedziałem z *M jak miłość* niż jakiegokolwiek polskiego filmu zrobionego w tym okresie, proszę mi wierzyć”<sup>37</sup> – wspomina Żuławski. Oprócz oglądania telenowel, rutyna obejmowała czytanie trzech książek na przemian w trzech językach: polskim, francuskim, angielskim. Co półtorej godziny następowała zmiana repertuaru. Podczas lektury Żuławski słuchał The Rolling Stones albo Chopina<sup>38</sup>.

Nie trzęsiemy głową, aby świat był prawdziwszy. Czemu w kinie rozdygotana kamera sprawia wrażenie większej realności? Reżyser przypomina tutaj bardziej filozofa technologii, badacza automatów duchowych, czyli maszyn myślących. Pojęcie automatów duchowych zaczerpnął Gilles Deleuze od Barucha Spinozy, który na przekór Kartezjuszowi chciał udowodnić, że myśli, idee są niezależne od osoby – nie muszą pojawiać się przed ludzkim umysłem, aby zostały zinterpretowane lub zdekodowane<sup>39</sup>. Zgadzałoby się to z refleksjami Żuławskiego – kino, telewizja, sieć – mają różne tempa przekazu, każde medium „myśli” inaczej. W całym machinarium Żuławski szuka kina organicznego, a nie megaspektaklu, który ma na celu zmysłowe

R. Nixon, *In Event of Moon Disaster* [dostęp: 10 marca 2024]. Dostępny w internecie: <https://www.archives.gov/presidential-libraries/events/centennials/nixon/exhibit/nixon-online-exhibit-disaster.html>

35 G. Deleuze, *Kino*, Gdańsk 2008, s. 478.

36 A. Szpindler, *Moda na niczyją czaszkę minie mi* [dostęp: 10 marca 2024]. Dostępny w internecie: <https://magazynwizje.pl/aktualnik/szpindler-lec/>

37 P. Marecki, P. Kletowski, A. Żuławski, dz. cyt., s. 414.

38 J. Szczerba, *Mój brat Andrzej Żuławski – kobieta w pięknym męskim ciele* [dostęp: 10 marca 2024]. Dostępny w internecie: <https://wyborcza.pl/7,101707,25211209,moj-brat-andrzej-zulawski-kobieta-w-pieknym-meskim-ciele.html>

39 R. Rushton, *Cinema after Deleuze*, London 2012, s. 10.

oszołomienie widza. *Avatar: Istota wody* Jamesa Camerona ma właśnie taki wymiar – technika zastępuje przekaz, a plastikowy habitat ukazany w filmie (bez fekaliiów i narządów płciowych) jest więcej niż metaforą wyparcia natury przez srebrne ekrany. Pojęcie „sztuka” nie pojawia się we wszystkich kulturach; oddziela piękno od funkcji. Sztuka – według Żuławskiego – przypomina o sztuczności tego, co widzimy, tworzymy. To by się zgadzało: kolekcjonowanie obrazów w kinie, urywanie świata w polach kadrów.

\*\*\*

„Tu jest za dużo instrumentów! Rozregulują się...”<sup>40</sup> Kino walczy, chcąc nie chcąc. Cechą XXI w. jest przyjmowanie informacji, chociaż sami nie wiemy, skąd pochodzą do nas treści (fikcja przelewa się w rzeczywistość i vice versa). Przystawianie ilości danych ponad miarę skutkuje zapełnieniem naszych odborników, „przeciążony mózg bez przerwy pochłaniający informację”<sup>41</sup> nie jest w stanie pomieścić ani grama więcej. Najczęstsze objawy takiej absorpcji to uczucie otępienia, pamięć chmur, echo „guli” w głowie. Dlatego wielkie kino powinno wyzwalać i „wrywać z bezrozumnego marazmu i konwencjonalności spojrzenia”<sup>42</sup>. W monomanii obrazów umiejętność patrzenia zanika, sztukę czucia coraz namiętniej pochłania komunikat topielec. Kino Żuławskiego wyprzedza informację, budując przestrzeń złożoną, niespójną i nadekspresyjną, spaja to, co istotne.

Dlatego kina jest za dużo. Kino, które nie sabotuje nadmiernego, daremnego przekazu – będącego poza pracą i odpoczynkiem – utrwała go. Możliwe, że w narastającym upancerzowaniu zatracają się ekspresje wyzwalające człowieczeństwo. Dlatego trzeba o nich przypominać, są drogowskazami zmysłowego (prze)trwania. Karmieni ochłapami informacji prędzej czy później znajdziemy się w *Kosmosie* Witolda Gombrowicza.

*Expressio* (z łac.) znaczy wydostanie, wyciąganie, wyciskanie. Dlatego aby wydobyć to, co jest istotne, ekspresja musi być nadekspresją, polityka musi być krytyką polityczną, a grać należy, siejąc nowe gry. Andrzej Żuławski gra wynalazkami kina niejako przeciw kinu i na przekór gadżetom, odkrywając dla krajobrazu czerni i bieli... igraszkę.

40 Transkrypcja: A. Żuławski, *Na srebrnym globie* (1988).

41 G. Deleuze, dz. cyt., s. 479.

42 S. Naitza, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. K. Merta, Warszawa 2004, s. 34.

## Bibliografia

### Literatura

- Benjamin W., *Ulica jednokierunkowa*, Warszawa 2011.
- Bernaś K., *Metafizyka w kinie Andrzeja Żuławskiego – interpretacja twórczości w świetle filozofii Arthura Schopenhauera i współczesnych nauk biologicznych*, „Ruch Filozoficzny” 2015, nr LXXI.
- Davis W., *Wąż i tęcza. Voodoo, zombie i tajne stowarzyszenia na Haiti*, Wołowiec 2022.
- Deleuze G., *Kino*, Gdańsk 2008.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc Plateau*, Warszawa 2023.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, Warszawa 2020.
- Jerzy Grotowski. *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. E. Barba, red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2007.
- Marecki P., Kletowski P., Żuławski A., *Żuławski. Wywiad rzeka*, Warszawa 2019.
- Mumford L., *Mit maszyny*, t. 1, Warszawa 2012.
- Naitza S., *Wywiad z Andrzejem Żuławskim*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. K. Merta, Warszawa 2004.
- Potapińska O., Wąsik M., *Wyciszanie nadekspresji genu MDR1 za pomocą siRNA: nośniki, efekty, perspektywy*, „Nowotwory. Journal of Oncology” 2019, nr 59(1).
- Przybyszewski S., *De profundis*, Berlin 1904.
- Reich W., *Funkcja orgazmu*, Warszawa 1996.
- Rudolph K., *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Warszawa 2012.
- Rushton R., *Cinema after Deleuze*, London 2012.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2023.
- Szarłat A., *Żuławski. Szaman*, Warszawa 2019.
- Szyjewski A., *Etnologia religii*, Warszawa 2008.
- Żuławski A., *Juki podróżne*, Warszawa 1994.
- Żuławski J., *Na srebrnym globie*, Kraków 1956.

### Filmografia

- Blekitna nuta* (1991), reż. A. Żuławski.
- Borys Godunow* (1989), reż. A. Żuławski.
- Diabeł* (1972), reż. A. Żuławski.
- Kobieta publiczna* (1984), reż. A. Żuławski.
- Kosmos* (2016), reż. A. Żuławski.

- Mowa ptaków* (2019), reż. X. Żuławski.  
*Na srebrnym globie* (1988), reż. A. Żuławski.  
*Narwana miłość* (1985), reż. A. Żuławski.  
*Opętanie* (1981), reż. A. Żuławski.  
*Szamanka* (1996), reż. A. Żuławski.  
*Trzecia część nocy* (1971), reż. A. Żuławski.  
*Ucieczka na srebrny glob* (2021), reż. K. Mikurda.  
*Żuławski o Żuławskim* (2000), reż. J. Skoczeń.

### **Źródła internetowe**

- Drózd D., *Żuławski był przerażony ludzkością. Fikcja pomagała mu spacyfikować rzeczywistość*, <https://wyborcza.pl/7,101707,27803048,zulawski-byl-przerazono-ludzkością-fikcja-pomagala-mu-spacyfikowac.html>
- Nixon R., *In Event of Moon Disaster*, <https://www.archives.gov/presidential-libraries/events/centennials/nixon/exhibit/nixon-online-exhibit-disaster.html>
- Szczerba J., *Mój brat Andrzej Żuławski – kobieta w pięknym męskim ciele*, <https://wyborcza.pl/7,101707,25211209,mój-brat-andrzej-zulawski-kobieta-w-pięknym-męskim-ciele.html>
- Szpindler A., *Moda na niczyją czaszkę minie mi*, <https://magazywnwizje.pl/aktualnik/szpindler-lec/>
- Świrek K., *Coś wyjątkowego*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6409-cos-wyjątkowego.html>