

MACIEJ KOWALSKI
ŻUŁAWSKI – ASOCJACJE

Słowa kluczowe: Andrzej Żuławski, film, antropologia kultury, biografistyka.

Key words: Andrzej Żuławski, film, cultural anthropology, biography.

Legendarne, ostatnie dzieło włoskiego reżysera, wyposażone w nadzwyczajną nośność treści, wychodzące przy odbiorze poza dowolne kategorie ideowe, było pierwszym impulsem, który pojawił się w mojej myśli po śmierci Andrzeja Żuławskiego. Pamiętałem wówczas jego film „Szamanka” zrealizowany w 1996r. Echa dyskusji, jakie swego czasu wywołał, docierały do mnie stopniowo, trochę opornie budując atmosferę niepojętego obrazoburstwa. Choć ucichły, podążając śladem zdecydowanej części współczesnej wytwórczości, to jednak co najmniej niestosowne jest to usilne umykanie pewnych problemów tożsamości człowieka, poruszanych w ramach przedstawionej tam historii. Niezależnie od tego, czy rzeczywiście chcielibyśmy widzieć ją niczym ujrzaną w encyklopedii straszną fotografię, napawającą strachem, i z drzeniem marzyć o tym, aby ją natychmiast zamknąć i wyrzucić z pamięci.

Takiego uczucia doznawałem nieraz podczas lektur. Z innego jednak powodu. Swój wywód pragnę wesprzeć, symbolicznie, dwoma wierszami, istotnych dla XX wieku poetów.

W pierwszym z nich – *Fotografii Apollinaire’a*¹ – odbiorcę uderza przede wszystkim energia, jaką z łatwością koncentruje w sobie tytułowy, skądinąd przydatny chwilami wynalazek – lecz, jak każdy wynalazek, sztuczny. Staje się on nie tylko elementem inspiracji, co swoistym artefaktem przechowującym

¹ Ze zbioru: G. Apollinaire, *Wybór poezji*, tłum. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 179.

uczucia. Pokazują to bezpośrednie zwroty, zawarte w poszczególnych wersach. Pieczętują one zarówno dystans wobec zjawisk Natury, uwypuklony przez zdjęcie, ale również „omdlałe dźwięki” czy „Śpiew z deklamacją”. Są w nim zamknięte. Lepsze – porzucone, jako trochę wstydlivy, niestosowny odruch. Ten tzw. „czwarty wymiar psychiczny”² ulokował w sobie świadomość ludzkiej egzystencji.

Podobnie wygląda to w przypadku filmu. Istotnie powstał w określonych warunkach historycznych. Nawet pod wpływem określonego typu umysłu – technicznego, inżynierskiego. Zostały dla niego, oczywiście nie od razu, określone pewne funkcje i potencjalne cele. W ten sposób kinematograf, a za nim cały arsenał kolejnych środków audiowizualnych, okazał się jednym z bardziej zwodniczych ze wszystkim wytworów, ustawił nas w równych odległościach od siebie nawzajem, każdego naznaczając ściśle odmierzoną dystansem. Pier Paolo Pasolini nazywał go hipnotycznym „monstrum”³ – widział w nim znak nieporządku, bezradności, braku kierunku, zawierający namiastkę karkotycznego przeżycia o tyle, o ile w samotności i izolacji, patrząc w obraz, zaufamy własnemu doświadczeniu.

Takie oczekiwanie czeka każdego, kto pragnie wydobyć sens z jakiegokolwiek tekstu kultury. Nadać mu autonomiczną wartość. Jedną jedyną. A co ważniejsze, w jego treści poszukiwać wypełnienia czasu, który sobie przedłużamy. Z dziecięcą wręcz nadzieją korzystać z formalnego dekalogu. Osobie z pozycji rzemieślnika, pracownika pozostawia to dość wątle i ograniczone pole manewru. W dużej mierze przynależne poszukiwaniu potwierdzenia swoich przekonań w otoczeniu. W kinie, muzeum, teatrze, archiwum, bibliotece, galerii handlowej, restauracji, szpitalu itp.

A zatem w takim rozumieniu, posługując się filmami jako właśnie jedynie sztucznymi ekwiwalentami własnej pamięci, interpretowanie „Szamanki” czy „Salò 120 dni Sodomy” Pasoliniego wiąże mnie usilnie z interpretacjami poszczególnych dyskursów. Szczególnie badawczych. Być może ktoś uzna takie zestawienie za zbyt nobiletujące dla polskiego reżysera, aczkolwiek nie bezzasadne z uwagi na jego inspiracje twórcze⁴. Z jednej strony humanizm marksi-

² M. Hendrykowska, *Obraz powielony a granice prywatności*, „Images”, nr 5–6, vol. III, Gniezno 2005, s.21–40.

³ Pier Paolo Pasolini, „Kino poezji”, [w:] Idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2012, s.154.

⁴ Więcej informacji na ten temat można przeczytać m.in. [w:] Piotr Kletowski, Piotr Marecki, *Żuławski, Przewodnik krytyki politycznej*, Warszawa 2008.

stowski (np. Jeana Paula Sartre'a), osadzony w dość rozmytych już schematach intelektualnych, ale pozostających w orbicie wpływów powojennych myślicieli (np. przedstawicieli egzystencjalizmu). Z drugiej zaś wpływy włoskiego kina (np. Bernarda Bertolucciego⁵).

W przypadku zarówno Żuławskiego, jak i Pasoliniego widać zresztą elementy wspólne, oscylujące wokół kondycji współczesnej społeczności, konsekwencji dziedzictwa kartezjańskiego racjonalizmu, nałożonego na chrześcijańskie konstruowanie podmiotowości Siebie. Kondycji ulegającej rozkładowi więzi, w ramach konsumpcyjno-ekonomicznego wymiaru sterylności jej połączeń, równoległe ze starannie ukrywaną toksycznością, poprawności, tłumieniu namiętności, poddanych niezliczonym regulacjom i teoretycznym rozważaniom przyczynowo-skutkowym. Wszystko w trwającej dobie „postępu” technicznego. W obu filmach, choć posiadających odmienne komponenty fabularne, złożone na tzw. „pojęciową strukturę narracyjną filmu”⁶ dochodzi do zamierzonej degradacji, zbagatelizowania rzeczywistości. W obu również jednostka funkcjonuje w sztywnych, nazwanych ramach, jako składnik Wielkiej Machiny. Nieobce to elementy, na których dalszy rozwój i podziały artysta wpływ ma niewielki. Może co najwyżej oddawać to po cichu, dokonywać zamachu na samego siebie, iść pod prąd. W obu wreszcie przykładach wykorzystana zostaje *szczęśliwa* kategoria fizycznej bliskości. Na silny związek tego zjawiska u Żuławskiego wskazywał jeden ze znawców jego twórczości⁷. To wręcz jej fundament. „Szamanka” stanowi tylko jeden z wielu przykładów. Niewykluczone, że w Polsce najbardziej znany. Podobnie Pasolini uzasadniający „atak na liberalizm naszych nowych dróg”⁸, wypowiadający się o wizerunku ponowoczesności. Obaj też podejmują w tym aspekcie chęć wyobrażenia namiastki epoki sprzed narodzin człowieka słabego – kierowanego własną myślą. W obu przypadkach źródłem jest pradawna (nie zaś współczesna) religijność. A raczej fantazjowanie na jej temat z perspektywy XX wieku.

⁵ Zaskakująco przypomina „Szamankę” w swojej problematyce film tego reżysera: „Ostatnie Tango w Paryżu” z Marlonem Brando i Marią Schneider, odebrany zresztą podobnie przez krytykę publiczną.

⁶ P. Wuss, *Struktury narracyjne a pamięć widza*, tłum. J. Ostaszewski, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, pod red. Jacka Ostaszewskiego, Kraków 1999, s. 388–390.

⁷ <http://aspekty.ikp.uw.edu.pl/?artykul=seksualnosc-w-kinie-andrzeja-zulawskiego> [dostęp: 14 kwietnia 2017 r.]. Por. P. Kletowski, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Warszawa 2013, s. 252–286.

⁸ S. Snyder, *Pier Paolo Pasolini*, Boston 1980, s. 165.

Wychodząc naprzeciw obawie – jak to nazwano – „zdrady własnej autentyczności”⁹, do napisania poniższego, krótkiego eseju skłoniły mnie swobodne wypowiedzi, dotyczące wartościowania „Szamanki”, przy różnych sytuacjach i rozmowach. Sprawiających wrażenie tak jednoznacznych. Pozytywnych i negatywnych. Fascynujących i obrzydających. Wynikających z tzw. gruboskórności lub nadwrażliwości, agresywności albo łagodności.

Chciałbym zwrócić uwagę na pewną formę – można to tak określić – zarzutu (taki też wydzwięk otrzymała jedna z recenzji), jaka przebija z naszej odległej świadomości, gdy tylko wykreujemy w sobie przekonanie o tzw. „pierwotnej dzikości”, zawartej w wybranym dziele, z jakim mamy styczność. Interesuje mnie moment jej zakamuflowania. Jak staje się ona – używając słów samego reżysera – swoistą „komiksowością”¹⁰. Nie chciałbym popadać w zbyt głęboką komparatystykę lub dokonywać krytycznego podsumowania dorobku Żuławskiego, ba, nawet dokonywać filmoznawczej analizy, raczej wydestylować z jego przedsięwzięcia pewne konteksty niezwykle istotne. Już sam bowiem fakt, że dzieło wymodelowane w opinii publicznej, tak do niedawna szokującymi hasłami, stanowiące wręcz przedmiot rytualnego linczu, rodem z dawnych kaźni, jest pierwszym skojarzeniem po śmierci reżysera, uznawanego za wielkiego, może budzić pewną konfundację.

Gdybym przy jakiegokolwiek okazji rzucił zwrot „pierwotna dzikość”, byłoby ono samo w sobie wartościujące. Wypowiedziane. Podejrżane, sceptyczne. Palimpsestowość myśli człowieka i związane z nią rezultaty stanowi tak dotkliwy i bolesny wniosek, że tracimy zdolność ustosunkowania się do danego zjawiska w czystym charakterze. Aby to uczynić, nie wystarczy bowiem przerwienie go na martwą formę języka. Potrzeba zatraty, którą wszak posiadamy, nosimy w sobie, uzewnętrzniając, nie zawsze skutecznie. Zbyt dużo jednak impulsów płynących ze środowiska odciąga od niej. Nie ułatwia nam zadania fakt, że moment, kiedy możemy sumiennie to zmienić, jest wyjątkowo niejasny.

W dalekosiężnej perspektywie ten proces oznacza transgresję. To główne spoiwo łączące zarówno Żuławskiego, jak i Pasoliniego. Lecz nie stanowi ona powrotu do stanu wyznaczanego przez Naturę. A przynajmniej w całościowym i niepodlegającym dyskusji rozumieniu, choć niektórzy chcą ją tak postrzegać, dla osiągnięcia pełniejszego efektu swoich działań. To zaledwie formuła ulotnej obrony, bardziej jedynie wyrafinowana, na jaką liczy ludzka wyobraźnia,

⁹ T. Kroński, *List o egzystencjalizmie*, [w:] Idem, *Rozważania o Heglu*, Warszawa 1960, s. 367.

¹⁰ P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 420.

wykorzystująca odpowiednie narzędzia. W tym przypadku dotyczy warstwy społecznej odczuwającej zagrożenie. Jednakże zasady żadnego zdrowego organizmu nie są skonstruowane wyłącznie w oparciu o defensywę.

Korzystając z praw, czasami popadamy w polemikę np. dotyczącą statusu i własnej pozycji w rzeczywistości, najczęściej związanych z kłopotami materialnymi, przez pryzmat których mamy patrzeć na przymioty duchowe. Lepiej – wielu tak powiedziało – nie przyjmować do wiadomości, że mamy do czynienia z areną walki. Przynależna jest ona najgłębszej tkance Natury, także z powodu organicznego ruchu. Tak jak sam ruch stanowi żywioł, utożsamiany z ogniem, wodą czy powietrzem, tak i człowiek w tym aspekcie oznacza jego odmianę – o wiele jednak bardziej złożoną i bogatszą. Nie tylko w aparacie abstrakcyjno-poznawczym, alei rozpiętości popędów. Oba te składniki po długim czasie odróżniły nas. Choć możliwości każdego z nich były wręcz nieograniczone, Boskie, to ich istota zachowała znaczenie dotychczasowych instynktów przetrwania: siły, strachu, lęku, sprytu itd. Z biegiem lat jeden z tych elementów zaczął kosztem drugiego – w istocie równoprawnego – przeważać. Harmonia, najbliższa pierwotności, wartość sama w sobie, obca dla wszelkiej formy dyktatu (w tym, dla szczególnej jej odmiany – cywilizacji), przestała istnieć. Pozornie. Gdy bowiem jedna część całości staje się obiektem prześladowania, represjonowania, cierpliwie czeka na moment, kiedy wyjdzie z otchłani, do której została wtrącona. Lub z mściwym triumfem jest świadkiem, jak zostaje obłaskawiana. Jednocześnie obnaża przekonania tych, uważających ją za efekt skomplikowanego splotu czynników, obecnie tak chętnie lokowanych w „głównym podejrzanym”, a więc kulturze.

Tu tkwi geneza, dlaczego pierwiastki drapieżnika i ofiary przestały być zrozumiałe, a zyskały niewygodność. Wyrzeczenie następuje o tyle, o ile „inność”, którą odczuwaliśmy w kontakcie z bezpośrednim otoczeniem, uznaliśmy ważniejszą. „Trzeba za nią pójść.” Bez względu na rezultaty. Jednak tak jak zrodziła nas Natura, posiadając ją w sercu, nie możemy wyrzucić z siebie. Zrezygnować z dzieciństwa. Nie można też w nim pozostać. Właściwie, zapomnieć – bo taki jest przymus społeczny. I tu wróć do drugiego wspomnianego wiersza – *Historia Nocy*¹¹. W tym kunsztownie zbudowanym utworze, chyba jednym z najwybitniejszych, jakie powstały w minionym stuleciu, autor zawarł tragi-komedię ludzkiego losu.

¹¹ J. L. Borges, *Historia Nocy. Spiskowcy*, tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1994, s. 46.

„Na początku była ślepotą i snem
i cierniami, co ranią bosą stopę,
(...)”

Ufność w kierunek nadawany znakom, przeistaczanym w światopoglądy, jest zbyt duża, aby uwierzyć samym tylko pierwotnym mechanizmom. A więc, rozpoczęta została wędrówka „zbląkanego goryla”¹², wyostrzająca doznania cierpienia, tworząca „cyfrę gwiazdnej przestrzeni” i „łacińskie heksametry”, a za nią najbardziej podstawowe wymysły: Dobra i Zła. Wzajemna rywalizacja, mająca swoje korzenie w najważniejszych sferach ludzkiej świadomości, umyśle oraz popędzie, przestaje być autentycznym przeżyciem, a staje tylko konwencją, ornamentem, przechowywanym za pomocą płótna, rzeźby czy wreszcie – wspomnianych już – fotografii lub filmów. Spadła na poziom ustnych pieśni, a potem zaś pisma: doktryn, nauki czy od niedawna terapii socjologicznych¹³. Mogą one jedynie zaświadczyć o nas, będąc „gadżetem” (tak jak to ma miejsce np. podczas krwawych wojen) w tych momentach, gdy namiętności odnajdują ujście do wyzwolenia własnej energii. Przejście z bezkompromisowej odwagi w jej surogat „uwięziony” w tym, co osiągnęły ludzkie dłonie.

Całkowite zezwierzczenie” „zachowanie jak zwierzę”. Ponadto: dzika dziecięcość, dzikie prawo, dziki obyczaj, dzika tradycja. Coś, co przeszkadza, rodzi wyrzuty sumienia, chęć wyrzeczenia. A jednocześnie „zwierzę” w wyobrażeniu niezwykle łagodne, przyjazne, oswojone, wręcz „zwierzątko”. Dla równowagi mówimy „trochę kultury!”, zazwyczaj, gdy wypadamy z pewnej normy życia codziennego, dyplomacji we wzajemnych relacjach; „pełna kultura”, gdy chwalebnie, nasze gesty, działania ułożyły kurtuazyjny ceremoniał. Nie zastanawiamy się głębiej nad tym oczywistym rozdzwięciem, który mnoży, powiela nieścisłości. Zdumiewa zarówno łatwość, z jaką przychodzi nam osąd, jak i niepokojąco zauważalna obojętność, jakby mówić o zwykłym wypadzie na spacer. Jeśli już jest jakaś iskierka emocji, to jedynie starannego oburzenia i usprawiedliwianego rozgoryczenia, ewentualnie paroksyzmu wyparcia, pustego śmiechu, najlepiej na potrzeby własnych, wewnętrznych rozliczeń. Czuć bowiem w takich momentach nierzadko zakłopotanie, za wszelką cenę szukające usunięcia tego, co uczyniono przedmiotem niechlubnego przeżycia. Trochę, jak w przypadku dziecka strofowanego przez rodzica z powodu

¹² E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, tłum. Ireneusz Kania, Warszawa 2008, s. 251.

¹³ Zob. też: G. Bataille, *Teoria religii*, tłum. Krzysztof Matuszewski, Warszawa 1996, s. 71–72; 81–85.

niezdyscyplinowania. Obraz, można sparafrazować jednego z myślicieli „(...) w ruinach dawnych, uduchowionych form, wystygłym żużlu (...)”¹⁴.

Uwielbiamy wpatrywać się w szklany ekran, przyglądając cechom, zjawiskom uznawanym za barbarzyńskie, stanom jaźni tak starannie wyczyszczone i wypranym z mocy, że stanowić mogą jedynie imitację, czyniąc z nich zbiór przerysowanych, wręcz agresywnie karykaturalnych zachowań. Napaść ich obecnością na odległość. Stąd z taką pasją popularyzujemy kryminały, zawiłe zbrodnie, morderców i tzw. zło, aby pozwolić odreagować sfrustrowanemu i wpuszczonemu w jednostajny mechanizm organizmowi. Jak u zaprogramowanych robotów.

Jak traktować moje iście skandaliczne i niestosowne wspomnienie o polskim reżyserze, Andrzeju Żuławskim? Ktoś zapewne potraktowałby taką ciekawość, to pierwsze skojarzenie, jako naturalny odruch współczesnego obywatela, uważającego wszelki, nawet najmniejszy objaw mgliście rozumianej irracjonalności za obiekt kosmopolitycznego obowiązku usunięcia wadliwego elementu, sprawnie działającej konstrukcji społecznej. Sprowadzenia go do czystej konkluzji, bez znaczenia, na poziomie co najwyżej kupna zapalek w sklepie. Jedna część odbiorców, pokładająca nadzieję w tzw. etyce, obierze przekonanie o degeneracji, aspołeczności, niebezpieczeństwie. Posłuchamy wówczas wywodów z „osiągnąć” szeroko rozumianej nauki i jej liczego potomstwa dziedzin badawczych. Jak gromy spadną wówczas oskarżenia o oderwanie artysty od rzeczywistości. Stosunkowo łatwe (a może i słuszne) zamknięcie się w pojęciach opartych na patologii druga część społeczności uzupełniać będzie dyskursem dość rygorystycznie, ale też niespójnie pojmowanej wolności, wolności, która jest efektem pewnego tabu, a ohydne przejawy transgresji jedynie twórczym zabiegiem, służącym jakiemuś konkretnemu celowi. Szokujący twór w takim przypadku zyskuje postać alegorii, symbolu lub dowolnie wybranej metafory, mniej lub bardziej entuzjastycznie witanej przez odbiorcę, ale tylko metafory. Trzeba dopiero znaleźć klucz, jak w prawidłowo poprowadzonej bajce. Problem jest o wiele bardziej złożony, bo to skazanie na sprzyjanie jednemu z powyższych nowoczesnych dogmatów. „Szamanka” Żuławskiego sytuuje nas jednak w orbicie tych drugich odbiorców.

To ugładzona, przy całym potencjale wrażliwości „Dostojewskiego znad Wisły”¹⁵ wizja w zasadzie ukierunkowana na obszar eksperymentatorstwa, przy obecności świętych relikwii. Sprowadza się zaledwie do efektu działań części

¹⁴ O. Spengler, *Historia, kultura, polityka*, Warszawa 1990, s. 65.

¹⁵ J. Wróblewski, *Reżyserzy*, Warszawa 2013, s. 106.

społecznej, tak poszkodowanej przez instytucjonalną politykę władzy. Samo-stanowienia w dziedzinie związanej z cielesnością. Takie bowiem relacje łączą głównych bohaterów „Szamanki”. Zbliżenia między nimi antycypują w filmie rytmiczne werble. Mogące z jednej strony oznaczać rodzaj ceremoniału, uroczystego charakteru zdarzenia, z drugiej zaś „infekowanie” fabuły pewną dozą „nienaturalności”. Te dźwięki, przywodzące na myśl niemalże wojskowe akordy, sugerują zagłuszanie wspólnego kontaktu, wyznaczonego zakresem gestów, podsycanych pragnieniem uzyskania korzyści, nie tylko już prokreacji, ale przyjemności. Do pewnego etapu równej obu stronom. W tych krótkich momentach, gdzie kosmos fizjologicznej mocy, tak obcy współczesności, daje o sobie znać (nie tylko w publicznych miejscach: pociągu, przyjęciu, na ulicy czy nad jeziorem), widać pewne wahanie, błysk w oczach postaci, jakby chciały uwolnić się od świadomości swoich ruchów. A może nawet doznawać rozkoszy wzajemnej „krzywdy”, która dopiero potem zyska rangę czegoś innego: pożądania, gwałtu, morderstwa, cierpienia, bólu... piętna instynktu.

Bogusław Linda jest tutaj antropologiem. Już to sytuuje go w obszarze poszukiwań, swoistej próby łączenia teraźniejszości z przeszłością. Młody, pełen energii, rozwiniętej podczas nauki szkolnej i pobytu na uniwersytecie. Mimo pewnych trudności może się samorealizować. W takiej sytuacji życiowej poznaje „Włoszkę”. Kobieta także zamierza podjąć studia. Niemalże w tym samym momencie do gry, jaka nastąpi w relacjach tych dwóch osób, wprowadzony zostaje szaman – żałośnie wyglądające zakonserwowane truchło, wydobyte przez entuzjastów archeologicznych przygód w niezbyt reprezentatywnej części miasta. Przemówi przez niego w sposób symboliczny sam reżyser, wkładając w usta własne przekonanie co do istoty rozgrywanej w filmie akcji¹⁶. Nie wiadomo, kim jest postać, której namacalne istnienie ukazuje znalezisko, wrzucone do specjalnego naczynia w laboratorium badawczym. Od zafascynowanego okołomezolitycznymi społeczeństwami Michała dzieli ją tysiące lat. Młody człowiek ma do dyspozycji tylko własną wiedzę oraz intuicję – też zresztą ulegającą znacznemu stopniowi. W odpowiedniej chwili szaman, a właściwie to, co z niego zostało – rodzaj artefaktu, skrywającego Tajemnicę solidnie obudowaną aparatem poznawczym – stanie się centralnym punktem odniesienia w metamorfozie Michała.

„Włoszka” to *spiritus movens* tej przemiany, którą bohater słusznie, choć z przesadnym namaszczeniem lokuje w magicznej mocy nowej zdobyczy. Do

¹⁶ J. Campbell, *Potęga Mitu*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2013, s. 118–120; 125.

tego stopnia, że przekazuje swoje przypuszczenia promotorowi, rozpoczynając niemalże dochodzenie. Ten anagogeniczny obiekt badań wskazuje również na pewną dysharmonię. Wrażliwość Michała powoduje, że zaczyna koncentrować uwagę wokół teorii istoty mocy szamana, co zresztą następuje równolegle z rozwojem relacji z kobietą. To zbliża go do obsesji. „Ten szaman też rządził obłąkanymi ludźmi, oni wszyscy byli na granicy psychozy (...)” – mówi w pewnym momencie, wyrażając gotowość rozpoczęcia doktoratu z psychiatrii. Taki kierunek okazuje się niewystarczający. Uczynienie ze swojego odkrycia punktu szczegółowej analizy prowadzi go na manowce. Na wykładzie, wśród studentów, wspomina podstawę ideową, kierującą nim samym, oraz całą fabułą – „(...) instynkty, a nie tylko narzędzia”. „(...) przeżyć w odczłowieczonym świecie materialistów” – dodaje po chwili.

Kulminacją refleksji jest niemalże spirytystyczny seans, w którym Michał, wraz ze swoimi współpracownikami, inicjuje specyficzny rytuał, aby doznać odpowiedniej aury. Choć całość przynosi skutek, o czym – paradoksalnie – świadczy groteskowy taniec w narkotycznym transie, wokół zwłok, kiedy wszyscy wykonują teatralne ruchy, przystrojeni w wojownicze barwy, to jednak znów odsuwa go to z właściwej linii. W metafizyce bowiem szuka odpowiedzi. Stawia pytania i chce z tej pragmatycznej otoczki osiągnąć coś dla siebie. Doniosły moment podsumowuje swoisty monolog „ożywionego” w wyobraźni szamana. Gdy Michał „schodzi kilka poziomów niżej”, lądując w pracy, tak jak jeden z jego kolegów, na dworcu, wówczas próbuje się wznieść po raz kolejny. Już jako ktoś inny. Takie przeobrażenie nie może budzić zaufania, podobnie zresztą jak poprzednie. Nałożenie sutanny i przybranie pozy duchownego wieńczy cały proces zrywania przez głównego bohatera i tak dość niestałych więzów ze znajomymi na uniwersytecie, narzeczoną i z całym otoczeniem. Dochodzimy do momentu, kiedy należy zacząć stawiać pytania od początku. W tym miejscu jakże zgrabnie wiąże się dotychczasowe życie Michała z jego nową postawą.

„Włoszka” to postać zła. Można ulec pokusie sugestii takiego stwierdzenia, popaść w poprawny schemat i traktować „Szamankę” jako filmową egzemplifikację materialnej sytuacji społeczeństwa polskiego lat 90. Tym bardziej, że niekoniecznie dezawuuje taki sposób myślenia sam reżyser¹⁷. Jednak nie stanowi ona niebezpieczeństwa. Pochodzi z patologicznej rodziny, a więc musi

¹⁷ P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 421–422.

być zwierzęciem w ludzkiej skórze, czymś niegodnym, ale również zdolnym do wyleczenia¹⁸.

„Włoszka” w ogóle ma niewiele wspólnego z taką wizją człowieczeństwa. Los kieruje ją do miejsc, w których (potencjalnie jako osoba niestabilna psychicznie) nie może się odnaleźć. Nie chodzi tutaj o kontynuowanie swoistej izolacji, a raczej o jej obsceniczność. Wymioty, rozmazywanie jedzenia i wytykanie go jako rodzaj kaprysu, a także ślina, wręcz ostentacyjnie łącząca ją podczas dosadnych uścisków – to tylko niektóre z takich momentów. Michał sprowadza je ostatecznie do niezbyt wyrafinowanego erotyzmu, poprzerynanych zachowaniami wyjętymi jak z encyklopedycznych regulaminów. Trochę jak myśliwy poznający ekosystem, dostarczający nieznanej zwierzyny. Oboje wspólnie podpierają własne przeżycia wywodami („Myślenie jest wydzieliną z mózgu”; „Duch jest tchnieniem, tlen jest niezbędny do spalania glukozy w mózgu”), a po stosunku mężczyzna robi jej zdjęcie, jak zjawisku.

Okrutna śmierć, jaka spotyka Michała za wszystkie jego ruchy ze strony „Włoszki”, jest mimo wszystko zaskoczeniem. Choć umysł, szczególnie wyczulony na brutalność świata i ludzki cynizm, może w sobie tylko znanym kluczu coś takiego przewidzieć. Niezależnie od tego ten finał ziemskiej egzystencji pozostawia rodzaj niedosytu. Lub po prostu przecucia straconej szansy. Jeśli jednak widzieć całość, nie nadając każdemu elementowi na ekranie wartości... Jeśli spojrzeć na miasto – miejsce akcji – jak na busz, w którym jedynie szczęśliwe niedostatki kontroli i obserwacji władzy pozwalają na realność takich analogii... Koniec Michała w takim przypadku może być nieoczekiwanym zdarzeniem, ślepotą losu, nawet najbardziej zbrodniczego, karykaturalnego („Włoszka” rozbija Michałowi głowę, otwiera ją i wyjada mózg łyżeczką), sankcjonującego jedynie swoją, prawie antyczną, moc sprawczą. A jego oblicza, tak ważnego, nie muszą zakazywać nawet widoki dworcowych peronów.

Zwodnicza, lecz w istocie dość prostolinijna ofiarność, jaką składa Żuławski, przybiera w ostatnim filmie Pasoliniego, ważnego reprezentanta powojennej kultury Włoch, postać niemalże oniryczną, równie autodestrukcyjną. Struktura tej produkcji ma układ zbliżony do *Boskiej Komедii* Dantego. W ten sposób fabuła jest podzielona na cztery części¹⁹. Reżyser przenosi akcję powieści markiza de Sade’a w realia republiki Salò, tworu państwowego, powstałego z inicjatywy Hitlera i Mussoliniego w 1943 r. i trwającego do końca wojny. Czo-

¹⁸ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. Helena Kęszycka, Warszawa 1987, s. 80; s. 144–145.

¹⁹ Każda z nich szerzej opisana jest [w:] P. Kletowski, op. cit., s. 281.

łówka otwierająca zapowiada film białą, nieskazitelną planszą, na której przewijają się napisy przy akompaniamencie swobodnej kompozycji. Zawierucha wojenna dobiega końca²⁰. Jej dziedzictwo powoli dochodzi do tej niewielkiej miejsciny. Pasolini rozpoczyna całość spokojną kontemplacją wiejskiego charakteru Salò. W szerokim obiektywie kamery, wzmacniającym wrażenie, jednocześnie umiejscawiającego odbiorcę od razu w centrum wydarzeń, próbuje uchwycić przez dłuższy moment sielskie uroki, zielone połacie ziemi i ciche budynki, nierzadko pozostawione same sobie. Igrające błyski zatoki, tu i ówdzie jakiś mieszkaniec; ostatnie przejażdżki rowerowe. Dotychczasowe życie właściwie zamarło. Nowe nadeszło i nadejdzie. Pusta przestrzeń. Ten trans trwa kilka minut. Stanowiąc ucieczkę od sił przerastających nasze możliwości, sprowadzając do bycia w zmysłowym ścieraniu żywiołów, trwającego jeszcze konfliktu.

W tym miejscu, w którym nie obowiązuje już kult Boga, Rozumu i Wielkiego Miasta oraz ich przymiotów, pojawiają się nieliczne oddziały okupanta, przejmujące kontrolę nad okolicznymi terenami. Urządzają „łapankę” na tułających chłopców i dziewczęta. Pokazywane jest to nieśpiesznie, za pomocą ujęć, zupełnie niezmiennych napięcia, tak jak na samym początku. Wraz z wojskiem nadchodzi czterech włodarzy: Biskup, Książę, Sędzia oraz Prezydent. Najpierw podpisują oni dokument, aby żadne z następujących po sobie wydarzeń nie było obiektem zainteresowania. Na razie przeżywają chwile triumfu, historia dopiero kończy zataczać koło i powracać do spokojnego trybu, w oczekiwaniu na kolejne wstrząsy. W budynkach trwa staranna selekcja porwanych osób, po czym wszyscy w ciężarówkach i na motocyklach wyjeżdżają do niedaleko usytuowanej willi. Jedna z pojmanych osób ginie podczas ucieczki. Przed końcem prologu zostaje uroczysto odczytany regulamin, jaki ma obowiązywać na terenie posiadłości. Zakazuje on przede wszystkim „praktyk religijnych” oraz tzw. „normalnych” relacji międzyludzkich. Za niedopatrzenia w tym aspekcie grożą surowe konsekwencje. Po tym wszyscy zbierają się w holu głównym. Czas mija, właściwie bez żadnych widocznych oznak. Dzień za dniem. Od szóstej rano do późnych godzin wieczornych. Wypełniony ustnymi opowieściami kobiet, ubranych w eleganckie suknie, podpierających recytacje odpowiednią artykulacją, wzmacnianą teatralnymi gestami. W tle podrygi muzyki klasycznej (m.in. Fryderyka Chopina). Narracje mają pobudzić pożądanie wśród zebranych, którzy następnie, pod wpływem własnej wy-

²⁰ Zob. R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, tłum. Anna Tatarkiewicz i Ewa Burska, Warszawa 2009, s. 213–236.

obraźni, przekuwają je w praktykę. Zachowania nowych władców i młodych niewolników, zamkniętych w monumentalnej posiadłości, podporządkowane starannie rozłożonemu planowi przełamywania barier w wymyślnych, mniej lub bardziej wyrafinowanych interakcjach erotycznych, psychicznych, doraźnych inicjacjach. Kluczowym elementem są rozmaite wspomagające techniki do podsycaenia namiętności. Każdy ma też własne miejsce, łóżko, posiłki o ustalonej porze. Nieliczni próbują uciec od tej nieskończonej ceremonii. Jedną dziewczyna chce wydostać się przez okno, przytrzymana ostatecznie przez biorących we wszystkim udział, zwerbowanych młodych żołnierzy. Druga popełnia samobójstwo przed domowym ołtarzem. Poszczególne fragmenty filmu przetykane są odwołaniami do Pierre'a Klossowskiego, Rolanda Barthesa, Maurice'a Blanchota, którzy stanowią ideową podporę Pasoliniego w jego konfrontacji z de Sadem. Pozostają one jedynie czczym wypełnieniem dla szczególnie realizowanej orgii. Ostatnim jej rozdziałem będzie rytualne zamordowanie wszystkich pojmanyh wcześniej osób, z wyjątkowym okrucieństwem, na dworze przed rezydencją, przy użyciu rozmaitych metod.

Pustka to jedyny stan ducha, jaki mogą i chcą osiągnąć bohaterowie wspomnianych historii. Najwspanialszy i jednocześnie wydający się z wiekiem coraz większą niemożliwością. Tutaj w istocie tkwi źródło wspomnianego obrzydzenia. Niszczy nasze przecucie ustalonego ładu, wiarę w stabilność życia i rzeczywistości. Strach przed tym zjawiskiem, ale również przecucie czegoś nieznanego lub trudnego do poznania, skutecznie nas od niego oddala, ukrywając pod maską obciążających obowiązków codzienności. Uczucie, w którym drzemie potencjał destrukcji, a za tym uaktywniany z mniejszą lub większą energią lęk przed śmiercią. Szczęśliwie tak zduszony u zwierząt. Pierwszym krokiem do pokonania go jest zwykle uświadomienie sobie własnej słabości i wyolbrzymienie jej istoty do maksymalnych rozmiarów. Tak jak można to uczynić z umysłem czy antynomicznym zwykle wobec niego popędem.

Z pewnością znajdzie się niejeden – jawny – odbiorca, nieodczuwający podczas filmu Żuławskiego absolutnie nic. Kto wie, czy – niestety lub nie – nie będzie to intencjonalne. Podobnie jak w przypadku „ostatniej filmowej wypowiedzi” Pasoliniego. Nie dlatego, że nie zrozumiano treści. Wręcz przeciwnie. „Szamanka” nie jest skomplikowaną psychologią, o czym powiedział sam reżyser, traktując jako jeden z impulsów do zrealizowania produkcji²¹. Dlatego,

²¹ P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 420.

że doznał jedynie obojętności na to, co zobaczył na ekranie, jeżeli rzecz jasna – w swoim wycofaniu – nie było warunków na cokolwiek innego. Obojętność urastająca do rangi niemalże filozofii przyrody, ślepego, prostego prawa. Być może dużej części osób taki wniosek nie przyniesie katarktycznej ulgi, oddechu, jaki próbuje znaleźć w naturze sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- Apollinaire G., *Wybór poezji*, tłum. A. Ważyk, Warszawa 1980.
- Bataille G., *Teoria religii*, tłum. K. Matuszewski, Warszawa 1996.
- Borges J. L., *Historia Nocy. Spiskowcy*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1994.
- Caillois R., *Człowiek i sacrum*, tłum. A. Tatarkiewicz i E. Burska, Warszawa 2009.
- Campbell J., *Potęga Mitu*, tłum. I. Kania, Kraków 2013.
- Cioran E., *O niedogodności narodzin*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987.
- Hendrykowska M., *Obraz powielony a granice prywatności*, „Images”, nr 5–6, vol. III, Gniezno 2005.
- Kletowski P., Marecki P., *Żuławski, Przewodnik krytyki politycznej*, Warszawa 2008.
- Kletowski P., *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Warszawa 2013.
- Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, pod red. J. Ostaszewskiego, Kraków 1999.
- Kroński T., *Rozważania o Heglu*, Warszawa 1960.
- Pasolini P. P., *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, tłum. A. Mętrak, I. Napiórkowska, M. Salwa, Warszawa 2012.
- Snyder S., *Pier Paolo Pasolini*, Boston 1980.
- Spengler O., *Historia, kultura, polityka*, Warszawa 1990.
- Wróblewski J., *Reżyserzy*, Warszawa 2013.

SUMMARY

Żuławski – associations

In my short essay, I wanted to address the issues of Andrzej Żuławski's „Shamanka”. Especially in the context of critical voices that consider this work to be iconoclastic. I was especially interested in the issue of transgression, understood as the ability to defend against the system. The essence of taboo collapse, also seen in other artist-directors, exploits the potential of primordial violence, coming closer to relations that are not conditioned by economics or matter, but purely Nature's laws, based on predators and victims, whose sources of behavior and characteristics pass. To the next stages of human evolution, only in fuzzy clarity. Because of new environment

conditions, caused by culture, then civilization. Hence the great metaphorical values of the heroes of Żuławski's production, and above all the character of „Italians”. The film's content is her relationship with the anthropologist Michal, fascinated by archaic epochs, but with a completely different approach to them. Similar transgressive meaning, though on a different personal background, can be seen in Italian director Paolo Pasolini's reminiscence, which may be recalled during the screening. Equally controversial was his last venture – *Salo 120 days of Sodomy* – a free adaptation of the novel of the Marquis de Sade. I set up both films to signal the polemic approach of both directors to postmodern societies.