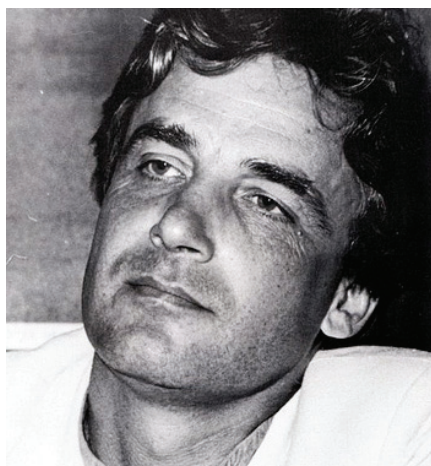


Piotr Prusinowski*

W obronie pewnego rozumienia kina Andrzej Żuławski w roli krytyka filmowego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2021.006>



Andrzej Żuławski

Źródło: Wikimedia Commons

Andrzej Żuławski (1940–2016) pozostanie zapamiętany przede wszystkim jako reżyser filmowy, twórca wizyjnych, gwałtownych, formalnie wyrafinowanych obrazów, takich jak *Trzecia część nocy* (1971), *Diabeł* (1972), *Najważniejsze to kochać* (*L'important c'est d'aimer*,

* Doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo. Absolwent filologii polskiej w zakresie filmoznawstwa, telewizji i kultury medialnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz literaturoznawstwa na Uniwersytecie Zielonogórskim.

E-mail: piotr.pru@gmail.com | ORCID: 0000-0001-7807-7663.

1974), *Opętanie* (*Possession*, 1981), *Narwana miłość* (*L'amour braque*, 1985), *Na srebrnym globie* (1987¹) czy *Kosmos* (*Cosmos*, 2015). Warto jednak pamiętać, że filmy nie tylko tworzył, ale również o nich pisał. Obok licznych utworów prozatorskich, które nasycił różnego rodzaju odniesieniami do X muzy, w jego autorskim dorobku znajdują się także teksty bezpośrednio przynależące do piśmiennictwa krytycznofilmowego. Większość z nich powstała w latach 1966–1968, kiedy Żuławski współpracował z redakcją tygodnika „Film”.

Zapewne można w tym kontekście upatrywać podobieństw i analogii między artystyczną drogą polskiego reżysera a zawodowymi życiorysami twórców spod znaku francuskiej Nowej Fali (w szczególności wychowanków André Bazina, związanych z magazynem „Cahiers du Cinéma”). W przeciwieństwie jednak do Claude’a Chabrola, François Truffaut’a czy Jeana-Luca Godarda, którzy zaczynali jako krytycy, by dopiero z czasem dojrzeć do decyzji o realizowaniu własnych przedsięwzięć filmowych², Żuławski od początku wiedział, że kinem chce się zajmować przede wszystkim od strony praktycznej. W 1959 roku ukończył wydział reżyserii słynnego Instytutu Wyższych Studiów Kinematograficznych (IDHEC) w Paryżu, a niedługo później został asystentem Andrzeja Wajdy na planie *Samsona* (1961), *Warszawy* (jednego z segmentów nowelowej *Miłości dwudziestolatek* [*L'amour à vingt ans*, 1962]) oraz *Popiołów* (1965)³. Pod tym względem różnił się od nowofalowców, którzy uważali, że nie trzeba kończyć żadnych szkół filmowych, ani terminować u doświadczonych „mistrzów” kina, aby nauczyć się reżyserować (choć sam twierdził po latach, że więcej nauczył się od Wajdy „z życia niż z pracy na planie, bardziej w kontaktach duchowych niż w kwestii techniki filmowej” [Naitza 2004: 16]). Żuławskiego nie urzekła minimalistyczna, ostentacyjnie „nieporządna” estetyka, jaką przedstawiciele tego modnego wówczas nurtu, zbuntowani przeciw konwencji akademickiego „kina papy”, wypracowali w oparciu o własne założenia krytyczne: „Wszystko, co usiłuje steoretyzować kino w jakąkolwiek stronę, jest mi najgłębiej obce, a nawet mnie śmieszy. [...] w jakimś tam dziwnym sensie mnie się bardziej podobały te głupiutki, rozlewne filmy francuskie niż te malutkie kupki, które nowofalowcy kręcili” (Kletowski i in. 2019: 44).

W odróżnieniu od redaktorów „Cahiers du Cinéma”, podnoszących piśmiennictwo filmowe do rangi siły zdolnej zrewolucjonizować istotę i charakter całego medium, Żuławski – być może nieco przekornie – w rozmowie z Piotrem Kletowskim i Piotrem Mareckim wspominał swoją działalność recenzencką jako niewiele znaczący epizod, zajęcie, którego podjął się głównie z pobudek finansowych:

¹ Realizacja *Na srebrnym globie* (adaptacji „trylogii księżycowej” Jerzego Żuławskiego) przebiegała w latach 1976–1977, ale została przerwana nagłą decyzją ówczesnego szefa kinematografii, Janusza Wilhelmiego (oficjalnie z powodu przekroczenia ustalonego budżetu). Dopiero w następnej dekadzie Żuławskiemu udało się zmontować nakręcony wcześniej materiał, uzupełniając brakujące fragmenty quasi-dokumentalnymi wstawkami. Wszystkie te ujęcia opatrzył własnym komentarzem z offu, by pokrótce wyjaśnić, co miało się dziać w scenach, których nie zdążył nakręcić dziesięć lat wcześniej. Prapremiera miała miejsce 12 maja 1988 roku na otwarciu festiwalu w Cannes.

² Wyjątkiem był pod tym względem Jacques Rivette, który swoje pierwsze amatorskie filmy krótkometrażowe zaczął kręcić jeszcze zanim został krytykiem.

³ Swoją współpracę z „Filmem” Żuławski rozpoczął od „dziennika *Popiołów*” – drukowanej w kilku odcinkach relacji z planu. Wajda wspominał, że jego młody asystent „był w tym czasie na pewno najbardziej przenikliwym znawcą kina” w kraju: „Wiele się od niego nauczyłem, gdyż Andrzej łączył szerokie spojrzenie na kino jako zjawisko kulturalne z wiedzą praktyczną wyjaśniającą, jak dany film został zrobiony” (Wajda 2004: 117–118).

[...] ja recenzji filmowych nie pisałem dlatego, że chciałem być krytykiem filmowym, tylko dlatego, że mój etat w kinematografii wynosił 1200 zł. Nie bardzo chciałem być asystentem kogoś innego niż Wajda, a Wajda wtedy robił filmy od czasu do czasu tylko i musiałem z czegoś żyć. Jak wiadomo, recenzje filmowe pisują raczej ci, którzy nie mają z czego żyć. Stosunkowo łatwo jest pisać takie recenzje. Poszedłem więc na tę łatwiznę, żeby zarobić drugie 1200 zł miesięcznie (ibid.: 54).

Z drugiej jednak strony Żuławski podkreślał poczucie pewnego rodzaju misji, jakie towarzyszyło mu podczas pisania owych tekstów – nie bez znaczenia pozostaje historyczno-kulturowy kontekst ich powstawania. W latach 60. w rodzimej branży panował zastój – w swoim felietonie z 1966 roku, przewrotnie zatytułowanym *W obronie filmów, których nie ma*, Żuławski zwracał uwagę przede wszystkim na to, że „nie będzie dobrych filmów polskich, dopóki nie będzie dobrych polskich scenariuszy” (Żuławski 1966b: 6). Za ten stan rzeczy obwiniał w dużej mierze organ cenzorski znany pod nazwą Komisji Oceny Scenariuszy (KOS): „[...] z myślą o Komisji każdy zapobiegliwy scenarzysta zamienia swój scenariusz na bajkę z krainy niebytu, aby tekst, nie podnosząc zbytnio temperatury dyskusji, prześliznął się możliwie gładko. Konformizm, rezygnacja z ambicji – triumfują” (ibid.: 7). Podobnie jak młodzi Francuzi z kręgu „Cahiers du Cinéma”, którzy przypuścili atak na tradycję wątpliwej ich zdaniem „jakości” w rodzimym kinie, również Żuławski otwarcie zamaniestrował swoją postawę wobec wszystkich negatywnych zjawisk w polskim przemyśle filmowym, postulując, że „trzeba dać odpór tej strasznej kinematografii” (Gazda 1968: 13)⁴.

Ten postulat starał się realizować nie tylko we własnych projektach (w 1967 roku miał już na swoim koncie dwie półgodzinne adaptacje utworów literackich, zrealizowane dla telewizji – *Pavoncello* według Stefana Żeromskiego i *Pieśń triumfującej miłości* według Iwana Turgieniewa), ale również w recenzjach cudzych filmów. Ponieważ do PRL-owskiej dystrybucji trafiało stosunkowo niewiele zagranicznych (zwłaszcza zachodnich) produkcji, Żuławski sądził, że trzeba za wszelką cenę bronić „kina właśnie w formie wolnej, luźniejszej, spektakularnej” (Kletowski i in. 2019: 52). Przekonanie to znajdowało tym większe uzasadnienie w obliczu sytuacji, w której na małym gruncie rodzimego kina swoją obecność coraz wyraźniej zaznaczali filmowcy reprezentujący postawę służebną wobec reżimowej ideologii (jak Ewa i Czesław Petelscy czy „narodowy komunista” Bohdan Poręba). Z tego względu przyszły twórca *Trzeciej części nocy* używał swojego recenzenckiego pióra także „w obronie pewnego rozumienia kina, gdzie nie ma granic, ideologicznych czy narodowościowych, tylko jest kino albo go nie ma, a jest takie albo owakie, ale jest, i należy je kochać, lubić i szanować” (ibid.: 52).

Z lektury owych tekstów Kletowski wysuwa słuszne przypuszczenie, że Żuławski w jakimś sensie starał się w nich zarysować również teoretyczny program kina, które już wkrótce sam będzie tworzył jako reżyser (ibid.: 50–51). Artysta wspominał, że często zlecano mu recenzowanie obrazów, o jakich inni krytycy nie chcieli pisać, gdyż woleli poświęcać swój czas i uwagę na komentowanie tych, które uważali za lepsze i ciekawsze. Jemu

⁴ Cytat pochodzi z dyskusji pod hasłem „Nadzieja na trzecie kino polskie”, do udziału w której redakcja „Kultury Filmowej” zaprosiła kilku młodych, wybijających się reżyserów-debiutantów (oprócz Żuławskiego byli to: Witold Leszczyński, Henryk Kluba, Krzysztof Zanussi, Wojciech Solarz, Marek Piwowski i Daniel Szczechura). Twórczość tych oraz kilku innych filmowców Jerzy Płażewski opatrzył etykietką „trzeciego kina” (Płażewski 2001: 403), choć nie łączyło ich właściwie nic poza przynależnością do jednego pokolenia (w odróżnieniu od przedstawicieli wcześniejszej szkoły polskiej).

zaś pozostawiano „różne popłuczyny, meksykańskie filmy jakieś”, ale nawet wówczas, gdy wytykał owym produkcjom artystyczne bądź warsztatowe braki, to jednocześnie dawał do zrozumienia, czego sam by od ich twórców oczekiwał: „[...] czasem niezupełną wartość, niekompletną wartość tych filmów troszeczkę nagiąłem do tego, co ja bym chciał w kinie zobaczyć” – do tego co widział chociażby w *Greku Zorbie* (*Alexis Zorbas*, 1964) Michaela Cacoyannisa i *Majorze Dundee* (1964) Sama Peckinpaha (ibid.: 51).

Poddając miazdzącej ocenie *Juanę Gallo* (1961) Miguela Zacarías, epicką w założeniu, bombastyczną opowieść o tytułowej bohaterce rewolucji w Meksyku, Żuławski *de facto* nie czynił twórcom zarzutu z tego, że swój produkt „wysmażyli” wedle „sprawdzonej”, wywiezionej z Hollywood formuły, łączącej szybką akcję z melodramatycznymi chwytami. Samą formułę uważał bowiem za „pełną uroków” – rzecz w tym, iż nie sprawdza się ona w przypadku, gdy „dzieło reżyserowane jest z tak oczywistą obojętnością, z wyrachowaniem, któremu nie starczyło fantazji do zamarkowania chociażby minimalnego zainteresowania tym, co się opowiada”, a „brak smaku i wyczucia, nachalność, nieudolność wreszcie samej roboty wyłazi na ekran wszystkimi porami” (Żuławski 1967b: 5). Recenzent sugerował, że na całe przedsięwzięcie lepiej spuścić zasłonę milczenia chociażby przez wzgląd na szacunek dla wybitnego operatora Gabriela Figueroi – współtwórcy niegdyśszych sukcesów meksykańskiej kinematografii, który tym razem poprzestał jedynie na rutynowej fotogeniczności. Z dozą boleśnie celnej złośliwości Żuławski komentował rolę głównej gwiazdy filmu, Marii Félix: „Gra tej pięknej damy jest przykrym ostrzeżeniem dla nieco starzejących się aktorek, aby nie folgowały sobie, kiedy grają. Bądź też, jeśli sobie już folgują, aby zapomniały na chwilę o linii ust, blasku oka czy macie pudru na policzkach” (ibid.: 5).

W artystycznej porażce *Juany Gallo* krytyk widział przestrożę dla tych filmowców, którzy zamiast wkładać serce w swoją pracę, kierują się zimną kalkulacją, częstokroć osiągając przy tym efekt niezamierzonej śmieszności (ibid.). Czytając z perspektywy czasu entuzjastyczną recenzję wspomnianego *Majora Dundee*, można natomiast odnieść wrażenie, że – na zasadzie analogii – Żuławski manifestował swój pogląd na to, jak należy kręcić filmy, aby były dobre, i że jako reżyser starał się zilustrować ów pogląd w praktyce.

„Konie, sombrero, lassa, pejzaże, strzelanina i miłość” – konglomerat tych elementów, jeszcze w latach 60. uważany za przepis na kasowy przebój (ibid.), pojawia się zarówno w rewolucyjnym eposie Zacarías, jak i w „kawalerskim” westernie Peckinpaha (swoją drogą również nakręconym w meksykańskiej scenerii). O ile jednak *Juana Gallo* stanowi jedynie zbiór wyświechtanych klisz i rekwizytów, to dzieło amerykańskiego reżysera Żuławski uważał za kwintesencję filmowego widowiska. Przyznawał wprawdzie, że *Major Dundee* nie jest filmem tak artystycznie doskonałym, jak niektóre „klasyczne” opowieści o Dzikim Zachodzie, skonstruowane wedle rygorystycznie przestrzeganych reguł gatunkowych, jak *W samo południe* (*High Noon*, 1952) Freda Zinnemanna i *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa (1968b: 5). Za o wiele bardziej „sycące” recenzent uznał jednak filmowe uniwersum *Majora Dundee*:

Spośród dwu pierwszych filmów Peckinpaha (*Cwałuj przez wzgórza*⁵), *Major Dundee* jest mniej doskonały i bardziej żywiołowy. Daje jednak to, ku czemu filmy są – lub powinny być – robione:

⁵ *Cwałuj przez wzgórza* to zaproponowane przez Żuławskiego tłumaczenie tytułu poprzedniego filmu Peckinpaha, *Ride the High Country* (1962), który na ekrany polskich kin trafił dopiero w 1969 roku (rozpowszechniany pod tytułem *Strzały o zmierzchu*). Wbrew informacji podanej przez recenzenta nie było to pierwsze dzieło

przyjemność sytą i zachłanną, zanurzenie się w samej treści, zapomnienie, że trzeba zmysłowego talentu i jakiejś podstawowej radości, by przemienić własną wrażliwość na krasę pejzażu i aktora na efektowność stroju i przebrania, na gęstość charakterów i wreszcie – na samą urodę życia. Widowisko jest bowiem najmądrzejszą częścią kina (ibid.: 5).

Nie sposób zaprzeczyć, że podsumowując walory dzieła nadzwyczaj bliskiego jego własnej wrażliwości, Żuławski wyłożył swój pogląd na to, co uważał za istotę wartościowej sztuki filmowej – do tego ideału sam będzie dążył jako reżyser. Jego zdaniem kino ma być przede wszystkim spektaklem, dynamicznym i widowiskowym, a przy tym zrealizowanym z inwencją, która sprawi, iż widz da się porwać potokowi nasyconych treścią obrazów. Kluczowe dla swojego programu kryterium „przyjemności” młody reżyser wiązał zarówno z procesem tworzenia, jak i stylem odbioru ukończonego filmu – choć w tamtym okresie zaznaczał, że „oczywiście przyjemność ta może być różna: intelektualna, zmysłowa, estetyczna” (Gazda 1968: 21), to sam zmierzał do całkowitego połączenia wszystkich tych płaszczyzn. Owocem tych dążeń był jego głośny debiut w pełnym metrażu, *Trzecia część nocy* – estetycznie wyrafinowana, pełna erudycyjnych odniesień, oniryczna, a zarazem brutalnie naturalistyczna wizja okupacyjnego piekła.

„Jakże daleko jesteśmy od cywilizowanych ładności, francuskich półturoków, od półkobietek, półmężczyzn, wzruszeń półsentymentalnych, od owej żurnalowej półcywilizacji, tumaniącej nas swoją głupotą!” – tak Żuławski pisał o świecie przedstawionym w westernie Peckinpaha (Żuławski 1968b: 5). Zachwycił się sposobem fotografowania plenerów, których piękno dostrzegał właśnie w ich surowości, nieskażonej pocztówkową stylizacją. W owej scenerii, zdominowanej przez przemoc i bezprawie, nawet „patyna mundurów, wyslizganie rzemieni, pot, pył i końska piana” zyskują „zaskakujące własne życie, powstałe jak gdyby równoległe z życiem filmu” (ibid.: 5).

Żuławski nie lubił kina nadmiernie wygładzonego, pozbawionego pewnej dozy drapieżności w sposobie obrazowania. Jedyną zaletę kubańskiego filmu *Obcy w Oriente* (Desarraigo, 1965) Fausto Canela ujrzał w nieupiększonym krajobrazie wyspy, która nie zdążyła się jeszcze podnieść z porewolucyjnego chaosu (Żuławski 1966a). Recenzując *Greka Zorbę* Cacoyannisa, chwalił reżysera za to, że nie uległ modzie na idealizowanie greckich realiów na modłę turystycznych folderów, jak ma to miejsce w nieco wcześniejszej komedii Juleasa Dassina *Nigdy w niedzielę* (*Pote tin kyriaki*, 1960), która wedle opinii krytyka (w tym przypadku chyba nazbyt ostrej) swoje powodzenie zawdzięczała właśnie „owej formie najbardziej zwulgaryzowanej, najbardziej geszefciarskiej, jaką obrał sobie w tym filmie odprysk mitu śródziemnomorskiego” (Żuławski 1967a: 4). Równie silną niechęć Żuławski przejawiał jednak również do tendencji zgoła przeciwnej, radykalnie werystycznej, w owym czasie reprezentowanej przez twórców takich jak Ruy Guerra, jeden z czołowych przedstawicieli brazylijskiego nurtu *cinema novo*. Jego *Karabiny* (*Os fuzis*, 1964), społecznie zaangażowany dramat o ludziach zmagających się z klęską głodu, są „dziełem intelektualisty, który w żywą materię dokumentu wplata wymyślony przez siebie wątek fabularny”, w efekcie tworząc utwór „odstraszający widownię” (Żuławski 1968a: 4). Zdaniem recenzenta doniosłość tematu nie stanowi żadnego usprawiedliwienia dla metody reżysera, utożsamiającego

reżysera, którego faktyczny debiut, *Niebezpieczni kompani* (*The Deadly Companions*, 1961), przemknął w swoim czasie bez większego echa.

autentyzm przekazu z ostentacyjną nieatrakcyjnością i brzydotą strony wizualnej oraz niechlujnie postrzępioną fabułą, z zamierzoną bezstylowością, która ma stwarzać pozory jakiegoś nowego, rewolucyjnego stylu. Próbuje zapewnić sobie artystyczne alibi za pośrednictwem samego tematu, „można piękno kina zabić bez zastanowienia”. Dla Żuławskiego filmy takie jak ten, podówczas kręcone również w łódzkiej PWSFTiT (czego krytyk nie omieszkiał słusznie wytknąć), są „skierowane przeciwko publiczności”, ponieważ zaprzeczają idei dzieła filmowego jako widowiska (ibid.: 4).

Przed wszystkim z szacunku dla wieloletnich, otoczonych swoistą legendą zmagających się z radziecką cenzurą krytyk okazał nieco więcej przychylności innemu fabularnemu obrazowi korzystającemu, choć nie w sposób tak radykalny, z doświadczeń kina dokumentalnego – *Mam dwadzieścia lat* (*Mnie dwadcat' let*, 1965) Marlena Chucyjewa. Chcąc bronić tego filmu „jakby na przekór jemu samemu”, szybko jednak kapitulował przed ogarniającym go w trakcie seansu poczuciem nudy (Żuławski 1966b: 4). Stylistyka tej wybrukowanej „nadmiarem dobrych chęci”, kameralnej historii o młodych ludziach poszukujących sensu życia na tle realiów postalinowskiej „odwilży” skojarzyła mu się być może z owymi nowofalowymi „kupkami”. Wśród zarzutów, jakie kierował pod adresem filmu, można wymienić brak spójności opowiadania, nijakie aktorstwo większości wykonawców oraz techniczną nieporadność: „Nie wystarczy, by kamera toczyła się na kółkach, wchodziła na schody i fotografowała przez dziurę w płaszczu. Trzeba jeszcze by eksponowała trafnie, i by jedno ujęcie pasowało do drugiego bardziej niż Sas do Lasa” (ibid.: 5).

Niechętny zarówno bezosobowej rutynie kina czysto komercyjnego, jak i formalnej ascezie filmów pretendujących do miana awangardy, Żuławski cenił *Majora Dundee* jako „film, który jest freskiem o zdumiewającej sile i jędrności; freskiem, gdyż na całości znaczącej nerwową i brutalną szkicowość, która wymagałaby – być może – podwójnej długości dla tego niekrótkiego przecieży filmu, tyle tam rzeczy do opowiedzenia i tłocznych obrazów w zapasie” (Żuławski 1968b: 5). W tych pochwalnych słowach daje się wyczuć entuzjazm dla idei kina jako sztuki opartej na estetyce nadmiaru, miejscami balansującej wręcz na granicy kiczu (według Żuławskiego kicz stanowi wartość dodatnią, jeśli przyczynia się do stworzenia pasjonującego spektaklu [Kletowski i in.: 75]). Podstawą charakterystycznego stylu Peckinpaha było wyostrzanie tradycyjnych motywów i konwencji gatunkowych, zarówno na płaszczyźnie narracyjnej, jak i estetycznej. Typowe dla westernu toposy walki, zemsty, rywalizacji o kobietę zyskują tu wymiar obsesyjny, destrukcyjny i autodestrukcyjny, a w konsekwencji silnie naznaczony tragizmem. „Kresową bujność” (ibid.: 5) scenerii oraz eksplodujących na jej tle ludzkich konfliktów i namiętności ewokują równie gwałtowne, choć zarazem starannie zakomponowane i malowniczo wystylizowane, panoramiczne ujęcia. Żuławski przywoływał w tym kontekście finałową sekwencję, w której tytułowy major wraz z kilkunastoma zaledwie żołnierzami przypuszcza straceńczą szarżę na „absurdalnie piękne, pąsowe pułki francuskich lansjerów” (ibid.).

Ten nietypowy western, bardzo ekspresyjny i dość brutalny jak na standardy ówczesnej kinematografii, to pod każdym względem film „większy niż życie”, który aż „drży od chaosu i nonszalancji, z jaką opowiada się epopeje” (ibid.). Sformułowanie, jakim posłużył się Żuławski w odniesieniu do *Majora Dundee*, mogłoby równie dobrze charakteryzować jego własny późniejszy epos filmowy z gatunku science fiction, *Na srebrnym globie*. Swoje zastosowanie bez wątpienia znalazłoby także w kontekście innych jego przedsięwzięć, realizowanych mniejszym nakładem środków – to co w ramach kina „intelektualnego”

byłoby zaledwie kameralną psychodramą, w szerokokątnym obiektywie Żuławskiego (konsekwentnie przez niego stosowanym, nawet we wnętrzach) nabierało istic epickich proporcji.

Twórczość polskiego reżysera cechuje się nieco podobną jak u Peckinpaha, choć bardziej jeszcze przerysowaną i wyestetyzowaną nerwowością i brutalnością – jego późniejszą *Dziką bandę* (*The Wild Bunch*, 1969) wymieniał wśród swoich ulubionych filmów jako przykład na to, że „epopeja i kino są wyraziste w chwilach przetrzymania, zwolnienia, upiększenia, egzaltowania, gdzie nic już nie jest Śmiercią ani Sztuczką, lecz długą rzeką baletowych kroków [...]” (Żuławski 2004: 97). Tego rodzaju elementy przyciągały uwagę Żuławskiego także w innych obrazach, jakie przyszło mu recenzować – również w tych, które mu się nie podobały. We wspomnianych *Karabinach* zafrapowały go dwie sekwencje, zupełnie nieprzystające do pseudodokumentalnej konwencji całości. Oprócz „jednej z najbardziej gwałtownych, aż humorystycznej w swej chęci szokowania, niemniej efektownej sceny strzelaniny i śmierci, gdzie po raz pierwszy na ekranie został zrealizowany koncept człowieka «zalanego krwią»”, krytyk wymieniał „jedną z najbardziej zdumiewających scen erotycznych, równie histeryczną i gwałtowną, jak tamta” (Żuławski 1968a: 4). Jeśli przeczytać ów komentarz w całkowitym oderwaniu od tematu i daty powstania recenzji, to można odnieść wrażenie, że opis dotyczy sekwencji wyjętych z któregoś spośród filmów samego Żuławskiego, choćby *Diabła* albo *Opętania*, gdzie spazmatyczne obrazy krwawych mordów i erotycznych perwersji w swoim krańcowym przejawieniu ocierają się niekiedy o groteskę. Obecność tego rodzaju uduziwień w *Karabinach* krytyk traktował jako przejaw niezdecydowania twórcy, którego temperament „kieruje się w stronę skrajnie przeciwną od ciągów jego intelektu” (ibid.: 4). Dla Żuławskiego artystyczny temperament liczył się w zawodzie filmowca bardziej niż intelekt – poetyka makabry, niepokojący erotyzm i aktorska nadekspresja to stałe wyznaczniki jego indywidualnego stylu, wyrastającego z surrealistycznej wrażliwości, a nie z chłodnej, „mózgowej” kalkulacji.

Jeśli mowa o aktorach, to w swoich recenzjach chwalił przede wszystkim wykonawców obdarzonych charyzmą i wyrazistą aparycją⁶. Bardzo wysoko cenił żywiołowość Anthony’ego Quinna – jego tytułową „pikarejską” kreację w *Greku Zorbie* uznał za „esencję filmowego aktorstwa, esencję przyjemności, jaką może dać pójście do kina”; Quinn był w tej roli „nie tylko aktorem, nie tylko postacią” – był „samym filmem” (Żuławski 1967b: 5). Odtwórcę roli majora Dundee, Charltona Hestona, stawiał wręcz za wzorzec: „[...] mamy tu okazję zobaczyć aktora, który z posępną krasą tworzy postać o wymiarze fizycznym i sile fascynacji przekraczających o niebo wszystko to, co europejski aktor może zaofiarować” (Żuławski 1968b: 5). Będąc pod wrażeniem „wyjątkowej urody” gwiazd tego filmu, stwierdzał: „chciałoby się niemal powiedzieć, że mężczyzna jest tu Mężczyzną, a kobieta – Kobieta, w sensie biblijnej grzeszności” (ibid.: 5). Można przypuszczać, że Senta Berger (bo zapewne tę aktorkę miał na myśli, choć w tekście nie wymienił jej z nazwiska) urzekła go swoją bujną fizycznością, emanującą erotyzmem, ale i wewnętrzną siłą.

Po latach Żuławski tylko raz, w 2008 roku, powrócił do piśmiennictwa filmowego – tytułowym bohaterem swojego artykułu, zatytułowanego *Ożywczce peryferie Waleriana Borowczyka*, uczynił zmarłego dwa lata wcześniej kolegę po fachu, uważanego – podobnie

⁶ Ten rodzaj ekspresji, jakiej Żuławski wymagał później od swoich aktorów jako reżyser, był jeszcze nieobecny w jego średniometrażowych filmach telewizyjnych z lat 60.

jak twórca *Opętania* – za *enfant terrible* polskiego kina. Choć Żuławski nie zawsze wyrażał się o Borowczykku przychylnie, to jego *Dzieje grzechu* (1975) uważał wszakże za jeden z najlepszych filmów w historii polskiej kinematografii („bardzo inteligentny, prywatny, zrobiony z dozą surrealizmu, który szalenie cenię” [Żuławski 2008: 85]). Oba reżyserów łączyło pojmowanie erotyki jako pewnej kategorii estetycznej, rzadko obecnej w rodzimym kinie. „Film jako seksualność, jako forma zmysłowa, jako rzecz działająca poprzez zmysły i wciągająca w siebie widownię za pomocą tych zmysłów, to znaczy za pomocą aktorek lub aktorów” – w tym aspekcie X muzy Żuławski widział jedną z jej kluczowych wartości (Kletowski i in. 2019: 78).

„O Borowczykku można napisać książkę, a o kimś, komu wszystko się udało, raczej nie. Jego życie zapewne w dużym stopniu upłynęło pod znakiem niespełnienia i to dobrze, że jego twórczość powraca. Wolę takie ożywcze peryferia niż kolejny przegląd martwej szkoły polskiej” (Żuławski 2008: 85). Te słowa mogłyby równie dobrze podsumowywać także ich autora, który jako artysta nigdy nie został w pełni zaakceptowany w swojej ojczyźnie, ale od pewnego czasu jego filmowy dorobek jest odkrywany na nowo, a przez niektórych może nawet po raz pierwszy.

Żuławski wyjaśniał, że całe jego kino „opiera się na stwierdzeniu, że film trwa półtorej godziny, czasu ściśniętego, skoncentrowanego, w który masz wtłoczyć jak najwięcej z życia”; w tym sensie „film jest chwilą uprzywilejowaną, bo widz może zobaczyć zsynchronizowaną rzeczywistość snu” (Naitza 2004: 28). I zapewne dlatego jako krytyk bronił kina opartego na zintesyfikowanej dynamice, bujnej wizualności i żywiołowym aktorstwie – takiego, które kondensuje elementy zaczerpnięte z empirycznie pojmowalnej rzeczywistości, ale w jakiś sposób ją przerasta, wyostreza, symbolizuje, tak jak częstokroć ma to miejsce w marzeniach sennych. Film w swojej sztuczności ma w sobie coś z magii snu, zwłaszcza wtedy, gdy jest oglądany w warunkach najbardziej sprzyjających jego właściwemu, zmysłowemu odbiorowi, czyli w ciemności sali kinowej. Nie bez powodu do Hollywood przylgnęło określenie „fabryka snów”. Ten swoiście „hollywoodzki” element odgrywał kluczową rolę w tym, jak Żuławski pojmował artystyczną wartość X muzy:

[...] ja lubię słowo „sztuka”, dlatego że sztuka dla mnie to jest sztuczność. Kino nie jest naturalne, jest sztuczne, ale to jest wspianie. [...] Chodzi o zrobienie spektaklu. Jeżeli pan nie robi spektaklu, to pan nie robi kina, nie wiem, jak to nazwać i po co pan to robi. A ponieważ każdy może chwycić kamerę i nakręcić, co chce, powstają na świecie te miliony filmów, które pozostaną nieużytkami, z którymi nie wiadomo, co robić. [...] Więc to jest robione po *nic* (Kletowski i in. 2019: 118).

Choć jako recenzent Żuławski starał się niekiedy szukać dodatknych wartości w filmach, które uważał za nieudane, to jednak można odnieść wrażenie, że chyba przede wszystkim starał się pomóc widzowi w „oddzielaniu ziaren od plew”, w dokonywaniu słusznego wyboru pomiędzy tym, co stanowi esencję kina, a tym, co jest zaledwie jego namiastką.

Bibliografia

- Gazda, Janusz 1968. „Nadzieja na trzecie kino polskie”. *Kultura Filmowa* 4: 13–22.
- Kletowski, Piotr [&] Piotr Marecki 2019. *Żuławski. Wywiad rzeka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Naitza, Sergio 2004: „Wywiad z Andrzejem Żuławskim”. W: Sergio Naitza (red.). *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”.
- Wajda, Andrzej 2004: „Nostalgia za utraconą wiarą”. W: Sergio Naitza (red.). *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”.
- Żuławski, Andrzej 1966a. „Cień Antonioniego na wyspie rewolucji”. *Film* 34: 5.
- 1966b. „Jak to jest z tym kryzysem? W obronie filmów, których nie ma”. *Film* 38: 6–7.
- 1966c. „Mam 20 lat”. *Film* 17: 4–5.
- 1967a. „Grek Zorba i jego pan”. *Film* 5: 4–5.
- 1967b. „Viva Juana?”. *Film* 3: 5.
- 1968a. „Styl”. *Film* 10: 4.
- 1968b. „Widowisko Peckinpaha”. *Film* 30: 5.
- 2004. „Wejrzenia”. W: Sergio Naitza (red.). *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”.
- 2008. „Ożywcze peryferie Waleriana Borowczyka”. *Dziennik. Polska. Europa. Świat – Kultura*, 18 styczeń 2008: 84–85.

Filmografia

- Borowczyk, Walerian (reż.) 2010. *Dzieje grzechu*. Warszawa. 1 płyta DVD.
- Cacoyannis, Michael (reż.) 2006. *Grek Zorba*. Oslo. 1 płyta DVD.
- Canel, Fausto (reż.) 1965. *Obcy w Oriente*. Brak wydań.
- Chucyjew, Marlen (reż.) 2008. *Mam 20 lat*. Moskwa. 1 płyta DVD.
- Dassin, Jules (reż.) 2003. *Nigdy w niedzielę*. Beverly Hills. 1 płyta DVD.
- Guerra, Ruy (reż.) 2008. *Karabiny*. Rio de Janeiro. 1 płyta DVD.
- Peckinpah, Sam (reż.) 2006. *Dzika banda*. Warszawa. 2 płyty DVD.
- 2019. *Major Dundee*. Monachium. 1 płyta Blu-ray.
- Wajda, Andrzej (reż.) 2010. *Popioły*. Warszawa. 1 płyta DVD.
- Zacarias, Miguel (reż.) 2015. *Juana Gallo*. Berlin. 1 płyta DVD.
- Żuławski, Andrzej (reż.) 1967a. *Pavoncello*. <https://www.youtube.com/watch?v=VqRdKs5JKK0> [12.01.2020].
- 1967b. *Pieśń triumfującej miłości*. <https://vimeo.com/236286171> [12.01.2020].
- 2000. *Opętanie*. Beverly Hills. 1 płyta DVD.
- 2008. *Trzecia część nocy*. Warszawa. 1 płyta DVD.
- 2008. *Diabeł*. Warszawa. 1 płyta DVD.
- 2008. *Na srebrnym globie*. Warszawa. 1 płyta DVD.
- 2015. *Narwana miłość*. Eisingen. 1 płyta DVD.
- 2018. *Najważniejsze to kochać*. Berlin. 1 płyta DVD.