

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1030>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Marcin Maron**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
<https://orcid.org/0000-0003-1753-2575>

# Wobec zła. Problem gnozy w polskich filmach Andrzeja Żuławskiego z lat 70.

## Słowa kluczowe:

Andrzej Żuławski;  
gnoza;  
zło;  
Apokalipsa;  
film polski

## Abstrakt

W artykule zostały omówione trzy filmy Andrzeja Żuławskiego z lat 70. – *Trzecia część nocy* (1971), *Diabeł* (1972) i *Na srebrnym globie* (1976–1977/1986–1987) – w kontekście inspiracji i podobieństw z gnozą rozumianą jako nurt doświadczenia i myślenia egzystencjalnego (Hans Jonas), religijnego (Kurt Rudolph) i ideologicznego (Eric Voegelin), a także jako „mit artystyczny” (Hans Blumenberg), umożliwiający opowieść o ambiwalencji kondycji ludzkiej. Zasadniczym tematem twórczości filmowej Żuławskiego, podobnie jak wszelkiej gnozy, jest pytanie o przyczyny zła oraz problem wyobcowania człowieka oraz kwestia poznania siebie i świata. Motywy gnostyczne pojawiają się w filmach reżysera w czterech zasadniczych aspektach: jako wizja świata naznaczonego upadkiem i działaniem zła; w doświadczeniach bohaterów, zazwyczaj nadwrażliwych, przeżywających apokaliptyczne iluminacje; w doświadczeniach miłości i erotyki, będących dla bohaterów przyczyną wstrząsu poznawczego; i wreszcie jako koncepcja sztuki jako buntu.

Bezinteresowne zło zła.

Andrzej Żuławski

Filmy Andrzeja Żuławskiego szokują widzów wizją świata pogrążonego w chaosie. Ich bohaterowie błądzą w tym świecie pośród namiętności, przemocy, rozpacz i bólu, poddawani sprzecznym doświadczeniom – miłości i związanej z nią nadziei oraz radykalnej obcości wyzwalającej trwogę. Żuławski prowadzi swoich filmowych bohaterów, a z nimi również widzów, do granic racjonalnego pojmowania świata. Gwałtowny ton jego filmów można traktować jako wyraz artystycznego buntu. Są to wizerunki człowieka i świata bliskie przekonaniom i wizjom gnostyckim.

Zasadniczym tematem twórczości filmowej (i literackiej) Żuławskiego, podobnie jak wszelkiej gnozy, jest pytanie o przyczyny zła. Wiąże się z nim zainteresowanie problemem wyobcowania człowieka oraz jego dążeniem do poznania prawdy o sobie i świecie. Filmy Żuławskiego, podobnie jak wizje gnostyczne, odsłaniają realność zła – jego psychiczną i fizyczną konkretność ujawniającą się w aktach negacji, przemocy i okrucieństwa, a także w cielesności. Odkrywają zatem fakt pozornie oczywisty, lecz często na różne sposoby zakrywany, na przykład zasadą zła jako najmniejszego dobra (św. Augustyn) lub projektami szczęśliwego postępu ludzkości, będącymi echem koncepcji świata najlepszego z możliwych (Leibniz). Z drugiej strony filmy te są być może również wyrazem ukrytego, nie w pełni uświadomionego lęku przed ciężarem odpowiedzialności za zło, jakie ludzie wyrządzają sobie nawzajem.

Warto pamiętać, że Andrzej Żuławski podejmował wątki gnostyczne wprost, w sposób dyskursywny, w swoich książkach eseistycznych: *Moliwdzie*, *Jukach podróżnych* i *Zaułku pokory*. Szeroko pojęty gnostycyzm jest również *spiritus movens* trzech pierwszych polskich filmów pełnometrażowych Żuławskiego: *Trzeciej części nocy* (1971), *Diabła* (1972) i *Na srebrnym globie* (1976, prem. 1987). Można je widzieć jako rodzaj tryptyku. Inicjowały one twórczość filmową tego reżysera w sposób bardzo dojrzały, otwierając krąg zasadniczych inspiracji i tematów rozwijanych również w dziełach następnym. Wszystkie trzy filmy powstały w Polsce, w dekadzie lat 70. XX w., czyli nie tylko w trudnym czasie politycznym, lecz także w okresie intensywnej edukacji intelektualnej Żuławskiego, człowieka i artysty już doświadczonego, ale wciąż jeszcze młodego. Różnorakie lektury literackie, historyczne i filozoficzne, rozległe zainteresowania psychologią i koncepcjami religijnymi, w tym gnozą, były istotnymi czynnikami tej edukacji, o czym świadczą nie tylko filmy omawiane w tym artykule, ale również książki i zapiski reżysera z tego okresu.

\* \* \*

Hans Jonas, najbardziej uznany badacz gnozy, określił główną zasadę gnostycyzmu<sup>1</sup> jako *das Fremde*, czyli wieloznacznie jako coś obcego, dziwność, inność, niesamowitość<sup>2</sup>. U podstawy przekonań gnostyckich legło przeświadczenie o zasadniczym dualizmie świata i człowieka, a także świata i Boga, w którym ma źródło podstawowy dla wszystkich odmian gnozy motyw obcości. *Demiurg stał się zasadą zła, przeciwnikiem transcendentnego Boga zbawienia, który to Bóg nie ma nic wspólnego ze stworzeniem świata. Świat jest labiryntem zbląkanej pneumy, a jako kosmos porządkiem nieszczęścia, systemem pewnej pułapki*<sup>3</sup>. Światopogląd gnozy opiera się na

utożsamieniu świata z ciemnością<sup>4</sup>, związanym z przekonaniem, że zły świat nie może być dziełem dobrego Boga. Człowiek, zagubiony w świecie, ma jednak możliwość osiągnięcia tajemnej wiedzy o początkowym upadku stworzenia i o możliwości zbawienia. Sceną tego zbawienia nie są już – skażone złem – natura i świat historyczny, lecz przede wszystkim doświadczenie wewnętrzne. Walka demonicznych sił odbywa się w duszy, a jej efektem może być objawienie, dokonujące się na mocy tkwiącej w człowieku boskiej iskry (pneumy)<sup>5</sup>, wyzwalanej przez boskiego zbawiciela. Wedle gnozy specyficzną cechą owego zbawiciela miała być jego szczególna tożsamość z wybawionym: miał on być wobec świata tak samo obcy jak człowiek.

W gnozie zewnętrzna względem człowieka historia odzwierciedla zatem drogę pneumy przez ciemny labirynt świata. Zbawienie poprzez poznanie (czyli właśnie gnoza) wiąże się z odkryciem fundamentalnego oszustwa kosmosu. Dlatego *zagłada świata staje się rozstrzygającym procesem ostatecznego zbawienia, zniesieniem nieprawowitego stworzenia dokonanego przez demiurga*<sup>6</sup>. Spekulacje gnostyczne miały i mają silne związki z apokaliptyką.

Późnoantyczna gnoza była wynikiem charakterystycznego dla tej epoki synkretyzmu religijnego oraz poczucia fatum związanego z duchowym i politycznym kryzysem świata rzymskiego<sup>7</sup>. Była także *znakiem kryzysu monoteistycznej religii objawienia*<sup>8</sup>, czyli judaizmu i chrześcijaństwa; była negatywną reakcją na zło i historyczne odroczenie zbawienia. Otworzyła więc drogę do nieskończonych, mitologicznych spekulacji<sup>9</sup>. Jednakże *gnostycyzm jest czymś więcej niż starożytną sektą*<sup>10</sup>. Motywy gnostyczne pojawiały się w kulturze również w czasach nowożytnych. Stały się ukrytymi składnikami literatury, poezji i sztuki (romantyzm, surrealizm), filozofii (egzystencjalizm), religii (np. Karl Barth) i polityki.

*Możemy mówić o gnostyckim impulsie w religijnej i filozoficznej wyobraźni Zachodu – pisał Mark Lilla. – Źródłem tego impulsu było przekonanie, że więzi łączące Boga, człowieka i świat zostały zerwane i mogą zostać przywrócone jedynie dzięki swego rodzaju duchowej praktyce, polegającej na kultywowaniu drzemiącej w ludzkiej duszy albo w ludzkim umyśle boskiej iskry, która staje się źródłem oświecenia dla wierzącego*<sup>11</sup>. Jak zauważył Lilla, bliskie gnozie *polityczne implikacje odrzucenia świata mogą mieć charakter rewolucyjny, ponieważ w gnostyckim obrazie świata całe światło pada na promienną przyszłość, epokę, w której wszystko to, co zepsute, ulegnie zniszczeniu i zapanują rządy dobra. To obraz eschatologiczny i może zrodzić eschatologiczną wizję polityki*<sup>12</sup> – a ta zazwyczaj towarzyszy rewolucjom. Za przejaw nowoczesnej gnozy można zatem uznać takie koncepcje dziejów, które znajdują usprawiedliwienie same w sobie – jak idea postępu czy radykalny projekt cywilizacyjnej autonomizacji człowieka dokonujący się za pomocą nowoczesnych technologii, a także idee rewolucyjne oraz dwudziestowieczne idee totalitarne, w pewnym stopniu wywodzące się z tego projektu.

Taka właśnie charakterystyka nowoczesnej gnozy jest obecna w myśli znającego historię idei i filozofa Erica Voegelina. Jego zdaniem nowożytna gnoza wiąże się z wiarą w nieograniczony wpływ człowieka na całokształt świata; mianem gnostycyzmu można więc określić wszelkie ideologiczne projekty zbawienia ludzkości na ziemi, bez Boga. Prezentowana przez Voegelina koncepcja dziejów jest opowieścią o degradującej się stopniowo cywilizacji. Pisał on o postępującym z biegiem historii procesie *przebóstwienia człowieka* oraz o związanej z tym *immanentyzacji*

chrześcijańskiego eschatonu opartej na idei postępu<sup>13</sup>. Wskazywał przy tym na rewolucyjny i totalitarny charakter nowoczesnej gnozy, polegający na negacji rzeczywistości i tworzeniu fałszywych ideałów prowadzących do masowych zbrodni.

Podobieństwa między gnozą starożytną a jej nowoczesnymi wariantami wydają się na pierwszy rzut oka dość odległe. Zbliża je jednak pewna zasada ogólna. Gnostyczne zmagania ze złem oraz perspektywa eschatologiczna polegają na schemacie myślenia opartym na zasadzie podwójnej negacji („negacji negacji”) – podobnie jak na przykład filozoficzny system Hegla i jego pochodne, choćby marksizm. Według tej zasady pierwotna pełnia (gnostyczna *pleroma* lub np. Heglowski „duch absolutny”) rozdzielona została na ducha skończonego (pneumę, świadomość) i materię, by ostatecznie „powrócić do siebie”, czyli zjednoczyć się na wyższym poziomie duchowym. To zjednoczenie dokonuje się za pomocą „negacji negacji”, czyli zanegowania negatywności świata materialnego. W gnozie proces ten dotyczy działania pneумы uwięzionej w materii oraz jej świadomego związku z boską pełnią. U Hegla polega to na pogrążeniu ducha w skończoności i, poprzez negację tej skończoności, zdobyciu wiedzy o sobie samym<sup>14</sup>. Ostatecznym celem obu procesów jest zjednoczenie na wyższym poziomie<sup>15</sup> i ponowne osiągnięcie pełni. Obu tym systemom patronuje idea „bogocześnika”, dążącego do samozbawienia. Różnica polega na tym, że u Hegla (i jego nowoczesnych dziedziców) duch uzyskuje wyższy stopień rozwoju w przebiegu historii światowej, natomiast w gnozie celem jest raczej ucieczka ze świata doczesnego i kres historii.

Reasumując, gnostycyzm charakteryzuje się przede wszystkim: tendencją wyobcowania ze świata materialnego i koncepcją zła jako siły kosmicznej; antynomizmem, czyli radykalnym buntem wobec praw rządzących tym światem; tendencją eschatologiczną, wynikającą z poczucia iskry boskości (pneумы) tkwiącej w człowieku i konieczności wyzwolenia ze świata doczesnego. Natomiast gnostycyzm w nowoczesnym wydaniu jest związany z przekonaniem o samowystarczalności człowieka względem świata natury lub Boga. Obie te odmiany gnostycyzmu – nazwijmy je umownie egzystencjalną i ideologiczną – znalazły wyraz w polskich filmach Andrzeja Żuławskiego. Jak sam reżyser pisał w powieści-eseju historycznym *Moliwda: Gnozy od zawsze pojawiają się wewnątrz religii Zbawień, przecząc wszystkim dogmatom dotyczącym rzekomej Harmonii świata, bo wszystkie postrzegają, że Stworzenie jest złe. Wszystkie boleją nad niesprawiedliwością i cierpieniem. Wszystkie wyciągają z nieszczęścia ten sam wniosek: skoro świat jest zły, a Bóg dobry, to świat nie został stworzony przez Boga Dobrego*<sup>16</sup>.

\* \* \*

Motywy gnostyczne pojawiają się w filmach Żuławskiego w czterech zasadniczych aspektach: jako wizja świata naznaczonego upadkiem i działaniem zła; w doświadczeniach protagonistów, zazwyczaj ludzi nadwrażliwych, przeżywających apokaliptyczne iluminacje; w miłości i erotyce, będących dla bohaterów przyczyną wstrząsu poznawczego; i wreszcie, bardziej ogólnie, poprzez koncepcję sztuki jako buntu. Za wiodący motyw gnostycki można uznać problem obcości człowieka w świecie historycznym.

Trzy polskie filmy Żuławskiego, *Trzecia część nocy*, *Diabeł* i *Na srebrnym globie* są tego przykładami. Towarzyszy im, podobnie jak gnozie, poznawcza chęć ukie-

runkowania sztuki i jej odbiorców na źródłowe przyczyny i historyczne doświadczenia zła. W odniesieniu do *Trzeciej części nocy* dotyczy to katastrofy II wojny światowej, w *Diabie* – upadku I Rzeczypospolitej, a w przypadku *Na srebrnym globie* – próby pokazania negatywnych konsekwencji historycznej przemiany wierzeń religijnych w ideologię.

W *Trzeciej części nocy* historycznym urzeczywistnieniem zła są przemoc, zbrodnie i zniszczenia wojenne. Główny bohater filmu Michał (Leszek Teleszyński), którego żona i syn giną z rąk Niemców, wpada w wir wojennego okrucieństwa. Czas wojny jest czasem fizycznej zagłady oraz upadku moralnych i kulturowych wartości. Jest to życie z nieustanną świadomością śmiertelnego zagrożenia. W związku z tym pojawiają się zasadnicze pytania: jak można zachować siebie? czym jest miłość w takim czasie? jak reagować na zło? gdzie kryje się Bóg?

W jednej ze scen filmu Michał i jego przyjaciel Marian są świadkami sytuacji, w której gestapowiec morduje na ulicy niewinnego człowieka. Marian pochyla się nad zwłokami i wykrzykuje przerażony: *Tak nie można. (...) Musi być między nami a Bogiem rozmowa. Nie mogą być to tylko mroki historii. Świat był kiedyś lepszy...*

Bóg w *Trzeciej części nocy* określany jest mianem *tego, który rozmnaża okrucieństwo, niemiłosiernego i tego, który zwodzi*. Celuje w tym zwłaszcza ojciec bohatera, choć nie on jeden. W filmie Żuławskiego ludzie konfrontowani są z doświadczeniem biologicznego i moralnego chaosu, dlatego odpowiedź na pytanie o faktyczną obecność Boga w świecie i jego ewentualne przyzwolenie na działanie zła nie jest w pełni jasna. Na przykład Żyd Rosenkrantz (Marek Walczewski) tuż przed śmiercią mówi Michałowi: *Pan chce rozmawiać z Bogiem jak równy z równym. A tak nie można. Bogu trzeba stawiać nieme, głuche pytania*. Natomiast siostra bohatera, która jest zakonnicą i którą hitlerowcy wywożą wraz z podopiecznymi przytułku klasztornego, jest pewna swojej wiary; jak sama to określa: *stawia pytanie i jednocześnie uzyskuje na nie odpowiedź*.

Pewne jest to, że zbrodnie i okrucieństwa wojny, których bohater jest świadkiem, oraz niejednoznaczne postępowanie ludzi są przyczyną odwrócenia wartości, zmieszania światła i ciemności, oddalenia od transcendencji. *Nieodwołalnie pogrążamy się w kręgu, w którym wszystko się do siebie upodobiło* – mówi niewidomy dowódca organizacji konspiracyjnej. Sytuację dodatkowo komplikuje to, że zło dotyczy także relacji pomiędzy najbliższymi sobie ludźmi: ojcem i synem, mężem i żoną, przyjaciółmi. Michał stał się kiedyś przyczyną zdrady, którą popełniła Helena, porzucając dla niego pierwszego męża (Jan Nowicki). Fakt ten, połączony z poczuciem winy spowodowanym niemożnością uratowania żony i syna przed śmiercią, staje się dla niego jeszcze jednym powodem cierpienia i wyrzutów sumienia.

Michał błądzi w obcym mu świecie, który można porównać do gnostycznego labiryntu. Bohater chce jednak odróżnić się od tego świata – jak sam mówi: *chcę odkupić obecność naszych dzieci*. W jego życiu wydarza się cud: zyskuje możliwość przeżycia miłości niejako jeszcze raz i odkupienia błędów. Spotyka (lub wyobraża sobie, że spotyka) sobowtóra swojej zabitej żony (podwójna rola Małgorzaty Braunek); opiekuje się dziewczyną i jej dzieckiem, zarabiając pieniądze karmieniem wszy w instytucie profesora Weigla, gdzie spotyka innych podobnych sobie polskich inteligentów – teraz bezbronych wojennych rozbitków.

Motyw karmienia wszy jest odniesieniem do prawdziwej historii rodzinnej Żuławskich, czyli lwowskich, okupacyjnych doświadczeń ojca reżysera. Jest rów-

niez metaforą streszczającą w sobie paradoksalność świata historycznego, naznaczonego złem i pomieszaniem wartości. W filmie krew jest związana jednocześnie z życiem i śmiercią: śmierć (krew zakażona śmiertelną chorobą – tyfusem) może być początkiem odrodzenia, ponieważ z zakażonych wszy (które niosą śmierć) preparuje się życiodajną szczepionkę. Także dokumenty świadczące o pracy w instytucie umożliwiają przeżycie. Motyw krwi oznacza również więź pokoleniową, wraz z którą pojawia się pytanie o możliwość zachowania wartości kulturowych i moralnych, czyli innych niż życie biologiczne. Zarazem życie z zakażoną krwią wprowadza do *Trzeciej części nocy* motyw obłądu, bycia w nieustannej gorączce, na granicy snu i tego, co realne. Trafne jest zatem stwierdzenie, że w filmie życie we wnętrzu wojny jest formą uwięzienia w śmierci<sup>17</sup>. Tę „gnostycką” paradoksalność świata doskonale ujmuje gnomiczna i antynomijna formuła wypowiedziana przez Helenę do intelektualistów karmiących wszy: *One [wszy – M. M.] są waszą matką niosącą śmierć w jelitkach. A wy mamką własnych matek, dokarmiającą śmierć...*

Tytuł filmu *Trzecia część nocy* jest zaczerpnięty z Apokalipsy św. Jana; sekwencje opatrzone cytatami z niej (z Księgi Baranka) otwierają i zamykają dzieło Żuławskiego. Dzięki tej ramie narracyjnej słowa Apokalipsy wyznaczają symboliczną perspektywę filmowych wydarzeń. Oznaczająca w dosłownym tłumaczeniu „objawienie” lub „odsłonięcie”, Apokalipsa stawia pytania o ostateczny cel świata i historii. Jest odsłonięciem „czasu końca” czyli eschatonu – boskiej pełni czasu. Przenika ją nadzieja na pozytywny cel dziejów<sup>18</sup>. Jest to koniec historii doczesnej, czyli koniec śmiertelnej zasady czasu – jego rozbicia na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Historia staje zatem w perspektywie swego sensownego końca, ponieważ według Apokalipsy rzeczywistym źródłem czasu jest wieczność<sup>19</sup>.

Jak wskazywał Jacob Taubes, wszystkie wyobrażenia apokaliptyczne przejawiają również silny związek z gnostycyzmem. Wyrażają one niecierpliwość związaną z pojmowaniem świata historycznego jako starcia sił dobra i zła. *Istota historii jest zawarta w prasłowach i symbolach apokaliptyki i gnozy, skupiających się na fundamentalnym symbolu samowyobcowania. (...) Historia jest tożsama z eonem grzechu, tkwiącym pomiędzy stworzeniem a odkupieniem. Dlatego właśnie struktura apokaliptyki i gnozy jest z istoty historyczna*<sup>20</sup> – pisał Taubes. Za wyobrażeniami apokalipsy, podobnie jak za spekulacjami i wizjami gnostyckimi, stoi niecierpiące zwłoki pytanie: kiedy nastąpi koniec zła? Apokaliptyka i gnoza to wariacje na temat upadku, obcości i drogi do zbawienia. Jak zauważył Taubes, *gnoza jest bratnią duszą apokaliptyki. (...) Granica pomiędzy apokaliptyką a gnozą jest oczywiście płynna*<sup>21</sup>.

Miała rację Agnieszka Morstin-Popławska, pisząc o zasadniczym dla dzieła Andrzeja Żuławskiego *przeżyciu apokaliptycznym* i o *treściach religijnych* przenikających *Trzecią część nocy*, jak również wskazując, że *apokaliptyczne treści wynikają z (...) labiryntowej koncepcji świata przedstawionego*<sup>22</sup>. Bohater filmu porusza się nieustannie w labiryncie przestrzennym (miasto, wnętrza domów) i narracyjnym, a zatem także w labiryncie czasu. Sceny retrospekcji i wyobrażeń mają niejednoznaczny status; są wizją imaginowaną przez Michała, a zarazem komentarzem autorskim reżysera. Na końcu filmu następuje wręcz zniesienie czasu narracji przez jego zapętlenie i powrót do pierwszej sceny; towarzyszy mu także destrukcja klasycznej przestrzeni filmowej – jej fragmentacja. Powoduje to, że doświadczanie czasu bohatera jawi się jako niezwykle intensywne, niejako poza chronologią zda-

rzeń. W finale wszystkie obrazy filmowe okazują się czymś w rodzaju przedśmier-nej wizji bohatera, rozpadającej się i powracającej do pierwszej sceny.

Jaki jest rzeczywisty sens tych apokaliptycznych odniesień w filmie Żuławskiego? Można sądzić, że nie służą one jedynie stereotypowemu porównaniu wydarzeń katastrofy wojennej do Apokalipsy (np. jako wizji zagłady budzącej grozę). Przesłanie filmu jest o wiele bardziej „heretyckie” i trudniejsze do zrozumienia. Dla Żuławskiego najważniejsza była gnostyczna wizja apokalipsy „niezakończonyj” i przeżywanej we wnętrzu ludzkiej jaźni. Jak bowiem zauważył Taubes, gnoza jest rodzajem apokalipsy „uwewnętrznionej”, bez spełnionego zbawienia, czy też raczej – ze zbawieniem odraczanym, w sytuacji permanentnego kryzysu. Być może dlatego reżyser twierdził, że treść filmu, mimo historycznego odniesienia, pozostaje wciąż aktualna. *Jest to film współczesny. To jest nakręcone wczoraj, o czymś, co było, jest i będzie*<sup>23</sup> – mówił Żuławski.

Gnoza jest rodzajem wewnętrznej drogi prowadzącej duszę do wyjścia ze świata historycznego w wymiar eschatologiczny. *Historyczny schemat apokaliptyki rozpada się wraz z rozczarowaniem wszelkimi określonymi czasowo terminami i rozpoczyna zwrot do wewnątrz. Gnoza przynajmniej po części jest apokaliptyką przeżywającą kryzys swojego przyszłościowego pierwiastka*<sup>24</sup> – pisał Taubes. Obrazy filmowe w Trzeciej części nocy byłyby zatem czymś w rodzaju gnostyckiej iluminacji apokaliptycznej, objawiającej się w jaźni bohatera.

\* \* \*

W *Diable*, drugim pełnometrażowym filmie Andrzeja Żuławskiego, gnostyczne motywy pojawiają się z jeszcze większą siłą niż w debiucie. Także w tym dziele chodzi o doświadczenia poznawcze i eschatologiczne będące udziałem głównego bohatera. Również w *Diable* pretekstem dla gnostycznej interpretacji świata są realne wydarzenia historyczne, mające znamiona wielkiej katastrofy, czyli okoliczności dotyczące II rozbioru I Rzeczypospolitej (1793 r.).

Motywy gnostyczne pojawiają się w *Diable* przede wszystkim w wizji świata naznaczonego złem oraz w losie pogrążonych w tym świecie bohaterów. Rządzi nim chaos, szaleństwo, zdrada, kazirodztwo, rozpusta, zbrodnia i korupcja. Jest to świat chory i upadły w wymiarze moralnym i politycznym<sup>25</sup>. Zasadniczym tematem filmu jest problem uległości człowieka wobec zła. Uległość ta może prowadzić do całkowitego rozpadu indywidualnej osobowości oraz krachu wartości narodowych – i prowadzi. W efekcie jednak musi pojawić się również pytanie o możliwość odrodzenia z upadku i wyzwolenia ze zła, co odpowiada wyobrażeniom gnostycznym.

Jak pisał Jerzy Prokopiuk, *dla gnostyka świat jest więzieniem, do którego dostaje się i z którego jest wyzwolana „światłość” lub „życie”, tj. człowiek jako istota duchowa. (...) Z jednej strony oznacza to zależność „życia” od środowiska, z drugiej wszakże tymczasowość tej zależności. Człowiek bowiem może zamienić „dom śmierci” na świetlany „dom życia”, gdyż jego korzenie nie znajdują się w „tym” świecie*<sup>26</sup>. Obraz świata jako więzienia, czyli jeden z podstawowych toposów gnostycyzmu, pojawia się już w pierwszej scenie filmu. Jakub (Leszek Teleszyński) – niedoszły zabójca króla Stanisława Augusta Poniatowskiego uwolniony z więzienia przez Nieznajomego (Wojciech Pszoniak), czyli pruskiego szpicla i tytułowego diabła w jednej osobie –

zostaje rzucony w sam środek świata-więzienia. W rodzimym kraju staje się wygnańcem napiętnowanym poczuciem obcości. Próbuje walczyć z siłami zła, a walka ta odbywa się nie tylko w świecie realnym, lecz także wewnątrz jego jaźni. Granice są płynne: *Czy świat wydaje mi się wstrętny dlatego, że jestem chory, czy dlatego, że jest taki naprawdę?* – pyta Jakub u kresu swojej filmowej wędrówki. Choć doświadczenie zła pokazywane jest przez pryzmat obłędu bohatera, ma jednak wymiar realny, a nie tylko subiektywny. Przejawia się przede wszystkim w przemocy fizycznej oraz zdradzie: w kontekście politycznym (jako jedna z przyczyn upadku Rzeczypospolitej) i osobistym (jako zawiedzione uczucie Jakuba do narzeczonej).

Świat jawi się Jakubowi jako *spektakl z odwróconymi rolami*. Jest to coś w rodzaju gnostycznej wizji *orgiastycznej biesiady*<sup>27</sup>, mającej na celu wciągnięcie bohatera w pijacki wir, by zagłuszyć głos *prawdziwego życia*. W pałacu dawnych przyjaciół Jakuba odbywają się demoniczne zapusty *na mogile niepodległej ojczyzny*. Napotkany przez Jakuba dawny właściciel królewskich teatrów Herz (Wiktor Sadecki) mówi do niego: *Jesteś piękny (...) zrobimy z tobą żywe obrazy. Rozbierzemy cię do naga i pokażemy. (...) Jak się uchronić? Bawiąc... Bawiąc...*<sup>28</sup>

Taki niekontrolowany i do głębi zepsuty demoniczny świat wyzwala pokusę zniszczenia lub przynajmniej radykalnego zaprzeczenia prawom nim rządzącym. Z utraty zaufania do świata wynika konieczność apokaliptycznego sądu i zagłady. Wyrazicielem takich apokaliptycznych poglądów jest w filmie Ezechiel (Michał Grudziński) – przyrodni brat Jakuba. To gnostyk i apokaliptyk w jednej osobie. *Świat jest w niewoli. Słabi u silnych, mądrzy w niewoli u zbrodniarzy, biedacy w niewoli u głupców... a wszyscy w niewoli u Boga!* – mówi Jakubowi. Według Ezechiela zbawienie można osiągnąć przez maksymalne doświadczenie zła i zepsucia. W jego bełkotliwych monologach o *odkupieniu przez grzech* wyraźnie dochodzi do głosu charakterystyczny dla gnozy libertynizm, rozumiany jako wolność od losu uzyskana przez celową transgresję. Wedle niektórych gnostycznych teorii pneumaticzna jaźń – pogrążona w ciele oraz uwięziona pośrodku świata – może wyzwolić się od losu właśnie za sprawą naruszenia praw moralnych. W ten paradoksalny sposób przyczynia się także do dzieła zbawienia. Jak zauważył Hans Jonas, *ten wewnętrznie sprzeczny libertynizm uwalnia element nihilistyczny zawarty w gnostycznym antykosmizmie*<sup>29</sup>.

Ten właśnie *element nihilistyczny*, związany z negacją świata jako kosmosu, staje się dla Jakuba przyczyną skrajnego wyobcowania i ambiwalencji. Bohater znajduje się w stanie psychicznym charakterystycznym dla gnozy – samotności, lęku i oszołomienia<sup>30</sup>.

Jakub jest też kimś w rodzaju kolejnego wcielenia „polskiego Hamleta”. Świat, który „stoi na głowie” i który z tego powodu należy zniszczyć, to przecież świat Szekspirowskiego księcia (i jego późniejszych literackich „kuzynów”). Postać Jakuba prezentuje bliską Hamletowi moralną dwuznaczność, związaną z uczestnictwem w napiętnowanych złem wydarzeniach świata historycznego. Dla obu bohaterów podstawowym problemem, z którym przyszło im się mierzyć, jest zdrada. Jakub, podobnie jak Hamlet, przeżywa śmierć ojca, grzech matki i kłamstwa fałszywych przyjaciół. Odniesienie do dramatu Szekspira pojawia się zresztą w filmie wprost, jako odgrywana przez aktorów scena rozmowy Hamleta z matką (akt III, scena 4), podczas której duch ojca przypomina bohaterowi o zemście.





*Trzecia część nocy*, reż. Andrzej Żuławski (1971)



*Diabeł*, reż. Andrzej Żuławski (1972)

Szekspirowski Hamlet, podobnie jak gnostycy, demaskuje zło i fałsz świata w celu przyspieszenia jego zagłady. Bez względu na to, czy postrzegamy go jako duszę, która nie dorosła do czynu (Johann Wolfgang Goethe), czy jako tego, który zwleka, aby ślepą zemstę zastąpić dowodem na popełnione zbrodnie i zasłużoną karą (Karl Jaspers), jego działanie prowadzi w finale do zagłady rodu i całkowitej zmiany na scenie politycznej. Tak czy inaczej, etyczna nadwrażliwość Hamleta wytwarza apokaliptyczne napięcie, które ma prowadzić do oczyszczenia świata. Jak jednak zauważył Cezary Michalski, Hamlet jest tak naprawdę *piękną duszą*, dokonującą jedynie zemsty estetycznej, a w rzeczywistości oddalającą się od realnych problemów politycznych i etycznych, których personifikacją w finale dramatu Szekspira staje się Fortynbras<sup>31</sup>.

W podobny sposób, właśnie jako nierzeczywiste, jawi się działanie filmowego Jakuba, przy czym jest ono jeszcze bardziej radykalne i dwuznaczne niż w przypadku Hamleta. W dziele oczyszczenia świata prowadzą go bowiem jednoznacznie złe siły, uosobione w postaci Diabła. Zabijając aktora, który odgrywał wspomnianą wyżej scenę z dramatu Szekspira, Jakub zabija niejako lepszą część natury Hamleta – jego tkliwość, łagodność i moralne rozterki.

Sytuacja Jakuba jest z pewnością bliska sytuacji, w jakiej znajduje się inny polski bohater przypominający Hamleta<sup>32</sup>, a mianowicie Szczęsny z dramatu *Horsztyński* Juliusza Słowackiego. W *Diable*, podobnie jak w *Horsztyńskim*, świat wydaje się pozbawiony jasnych kryteriów zdrady, jakie towarzyszyły jeszcze rozterkom Hamleta; dotyczy ona wszystkich i wszystkiego. W filmie Jakub, kiedyś niewinny, zdradza swoich przyjaciół, którzy zdradzili również jego; szpicel-diabeł zostaje zdradzony przez swoich pruskich mocodawców; targowiczanie zdradzają kraj; król zdradza uchwaloną przez siebie konstytucję; demokratyczni spiskowcy zdradzają zaś króla. Ten dramat zdrady jest właśnie jednym z przejawów gnostycznej wizji świata dominującej w dziele Żuławskiego: staje się wyrazem przekonania o gruntownej korupcji świata historycznego.

Kolejny ważny gnostycki trop filmu to motyw kobiecości naznaczonej demonicznym pierwiastkiem. W *Diable* dotyczy to wszystkich archetypowych postaci kobiecych: matki, siostry i narzeczonej Jakuba. Postacie te są ukształtowane na wzór gnostycznych wyobrażeń na temat demonicznej oraz poznawczej roli pierwiastka kobiecego. Najważniejszym z tych wyobrażeń był mit Sophii-Pistis (Mądrości-Wiary). Jej duchowy dramat, mający miejsce jeszcze przed stworzeniem świata, stał się *prefiguracją sytuacji człowieka w świecie stworzonym*<sup>33</sup>. Chcąc naśladować Boga, Sophia zrodziła bezkształtny byt – cień (materię). Przerazona swym czynem popadła w strach, smutek i żal; cierpiała<sup>34</sup>. W niektórych wersjach mitu temu cierpieniu i rozpacz przypisana została twórcza rola<sup>35</sup>. Ważne jest, że wykroczenie Sophii zachwiało integralnością świata i odtąd jawi się on tylko w starciu przeciwstawnych sił: pozytywnych i negatywnych. Tak rodzi się dualizm. Niewiedza staje się ontologicznym fundamentem świata na równi z wiedzą, ale tylko objawiona wiedza może przynieść zbawienie<sup>36</sup>. A zatem droga do wiedzy, czyli zbawienia, prowadzi tylko przez „mądrość-nierządnicę”.

Personifikacją podobnego sposobu myślenia są postacie kobiece pojawiające się w *Diable*. Podatna na chaos kobiecość staje się katalizatorem ujawniania sprzeczności będących zasadą świata. Wyznacza drogę poszukiwania pełni poprzez dopełnienie w zaprzeczeniu: przejście bohatera przez zło i seksualność. Am-

biwalentne doświadczenia bohatera związane z postaciami kobiecymi w *Diablu* przywołują na myśl gnostyczną odmianę miłości. Jest to miłość upadająca w chaos, w materię, ale przekształcająca zarazem otchłań tej materii w rzeczywistość obdarzoną boską iskrą<sup>37</sup>. Miłość, *ufundowana na gnostycznym archetypie, jest nieuchronnie antynomiczna: musi najpierw upaść, rozprościć się, wyprzeć się siebie, by zespolić się ze swoim przeciwieństwem*<sup>38</sup>.

Droga ku światłu prowadzi zatem bohatera przez grzech, zagubienie i szok poznawczy związany z doświadczeniem kobiecej seksualności. Ten szok może otworzyć perspektywę zbawienia, jednak w filmie kwestia ta pozostaje nierozstrzygnięta. W finale *Diabła* śmiertelnie ranny Jakub – popychany przez Nieznajomego – wspina się ku światłu, po gałęzi drzewa niczym po mistycznej drabinie, ale potem znowu pada na ziemię.

W filmie Żuławskiego, podobnie jak w wyobrażeniach gnostycznych, zbawienie wiąże się przede wszystkim z uświadomieniem sobie „fundamentalnego oszustwa” świata. Proces zbawienia nie jest zatem związany z restytucją jakiegoś „złotego wieku” czy powrotem do przeszłości, lecz z wejściem w rejon *obczyzny*, która staje się *ojczyzną*<sup>39</sup>.

Jedno jest pewne. Choć nie należy zbyt ściśle utożsamiać czynów bohatera filmu z poglądami jego reżysera, trudno nie dostrzec między nimi pewnych podobieństw. Z gnostycyzmem łączy je skłonność do buntu, wyzwalanego przez pytania o przyczyny zła – *unde malum?* W przypadku *Diabła* jest to bunt polityczny, etyczny i estetyczny. Frenezynna i gwałtowna forma wizualna filmu staje się wyrazem protestu przeciw obowiązującym konwencjom i schematom myślenia. O pewnym podobieństwie z gnostyczną wyobraźnią świadczy obrazowość *Diabła*, jego ekspresyjność i barwność, okupione wszakże – podobnie jak w mitach gnostycznych – pewnym niedostatkiem intelektualnej dyscypliny.

\* \* \*

W przypadku *Na srebrnym globie* odniesienia do gnozy są jeszcze bardziej skomplikowane, ale z pewnością równie istotne. Tym razem gnostyczne motywy pojawiają się w filmie w wątkach biblijnych, egzystencjalnych i poznawczych. Są one związane z zasadniczymi pytaniami towarzyszącymi wszelkim odmianom gnozy: kim byliśmy? czym się staliśmy? dokąd zmierzamy?<sup>40</sup>

Tym, co czyni powieść<sup>41</sup> Jerzego Żuławskiego i film Andrzeja Żuławskiego bliskimi spekulacjom gnostycznym, jest odniesienie do mitycznych początków ludzkości – a dokładnie do Starego Testamentu – a także próby przedstawienia procesu wypełniania się „boskiego” przeznaczenia człowieka w kosmosie. Chodzi o zasadniczy pomysł, którym – w przypadku zarówno powieści, jak i filmu – było stworzenie artystycznej reinterpretacji Księgi Rodzaju i historii biblijnych oraz powiązanie jej z namysłem dotyczącym współczesnej kondycji człowieka.

W obu przypadkach kwestie te mają związek z gnostyczną wersją biblijnego mitu stworzenia człowieka – która stanowi jeden z najistotniejszych fundamentów gnostycyzmu – oraz spekulacjami na temat zbawienia. W obu interpretacjach Starego Testamentu, kanonicznej (chrześcijańskiej, judaistycznej) i gnostyckiej, pojawienie się zła związane jest ze stworzeniem kobiety i sięgnięciem przez pierwszych ludzi po zakazany owoc z drzewa poznania. Różnica polega na tym,

że w kanonicznej wersji upadek dotyczy zasadniczo tylko niższych szczebli stworzenia. Jest przede wszystkim wynikiem nieposłuszeństwa pierwszych ludzi zainicjowanego kuszeniem Ewy przez węża. Nieposłuszeństwo to było efektem wyboru dokonanego przez ludzi. Zdobyta w ten sposób wiedza dotycząca dobra i zła jest wynikiem wolnej woli człowieka, ale jest też mocno ograniczona<sup>42</sup>.

Gnoza kładzie natomiast zdecydowanie mocniejszy akcent na akt nieposłuszeństwa, który dokonał się już na samym początku stworzenia wszechświata, niejako zdejmując ciężar grzechu z człowieka. Kolejne etapy procesu stworzenia i upadku spowodowały, że boski pierwiastek człowieka (*pneuma*) został uwięziony i ukryty w materii. Doszło do celowego zaciemnienia boskiego rodowodu człowieka przez moce kosmiczne, co miało uniemożliwić mu poznanie swojej kondycji. Stąd pojawiła się konieczność nieposłuszeństwa, czyli buntu. Wedle podań gnostyckich takim zbawczym aktem buntu, skierowanym przeciw fałszywym prawom dyktowanym przez Demiurga, było zjedzenie przez pierwszych ludzi owocu z drzewa wiadomości. Czynnikiem inicjującym ten bunt i wyzwolenie była kobieta, albowiem pierwiastek żeński identyfikowany był przez gnostyków z uwięzionym w materii elementem duchowym – pierwiastkiem życia dążącego do podniesienia i wolności.



*Na srebrnym globie*, reż. Andrzej Żuławski (1976–1977/1986–1987)

Hans Jonas zwrócił uwagę, że alegoria gnostycka dotycząca podania o grzechu pierwotnym manifestuje głębszą wiedzę poprzez celowe odwrócenie w pisanych w nie ról dobra i zła. Jej buntowniczy ton nie ma na celu udowodnienia zgodności z tradycją, lecz próbuje wywołać wstrząs spektakularnym odwróceniem znaczenia<sup>43</sup>. Podobne intencje, przeniesione na grunt artystyczny, można dostrzec w filmowej ekranizacji *Trylogii księżycowej* dokonanej przez Andrzeja Żuławskiego. Ma ona ewokować wspomnienia zapomnianej historii, czyli biblijnego mitu, by – tak jak gnoza – odwrócić znaczenia i ukazać świat w innym świetle<sup>44</sup>.

Obaj Żuławscy uczynili punktem odniesienia swoich dzieł Stary Testament<sup>45</sup> i Ewangelie. Ich bohaterowie, czyli pierwsi ludzie na Księżycu, powtarzają w pewnym sensie mityczną historię biblijnych praludzi. Marta (Iwona Bielska), Tomasz (Leszek Długosz) i po jego śmierci Piotr (Jerzy Grałek), a także Jan (w filmie – Jerzy; Jerzy Trela) stają się dla księżycowej ludzkości kimś w rodzaju mitycznych prarodziców: Ewą, Adamem, Kainem, Mojżeszem. Przyczynia się do tego pamiętnik Jana (a w filmie zapis wydarzeń prowadzony przez Jerzego kamerą wideo), dzięki któremu ich historia przekazywana jest kolejnym pokoleniom, a także kult religijny ustanowiony przez kapłankę Adę. Następne zdarzenia, takie jak odejście Jana-Jerzego i wypowiedziana przez niego zapowiedź przybycia zbawiciela z Ziemi, cierpienia księżycowych ludzi spowodowane niewolą u Szernów oraz bieżące potrzeby polityczne, rodzą wśród księżycowej ludzkości nadzieje mesjańskie; są one podtrzymywane przez kolejne stulecia.

Pojawienie się na Księżycu astronauty Marka (Andrzej Seweryn) na pozór spełnia te nadzieje. Podejmuje on misję wyzwolenia selenitów ze zła, którego uosobieniem są straszliwe postaci Szernów. Marek nie jest jednak bogiem-człowiekiem, jak wskazuje księżycowa przepowiednia, lecz raczej człowiekiem-bogiem, któremu *prawo zbawiania* – jak sam mówi – dają okoliczności polityczne (działania kapłanów religijnych) oraz wiara we własne siły.

Istotne jest przede wszystkim to, że bohaterowie Żuławskich powtarzają biblijną historię stworzenia i upadku w zło, a powtórzenie to przedstawione zostało z perspektywy nowoczesnej cywilizacji. Bohaterowie *Na srebrnym globie* są astronautami, których wyprawa na Księżyc motywowana jest naukową chęcią poznania i opanowania kosmosu. Jerzy Żuławski w trzeciej części trylogii (*Stara Ziemia*) przedstawił klęskę cywilizacyjnych i poznawczych aspiracji człowieka na przykładzie historii Jacka, jej głównego bohatera, genialnego naukowca. Choć Andrzej Żuławski ledwie nawiązał w filmie do tego wątku w sensie fabularnym, to faktycznie wzmocnił wynikające z niego znaczenia, czyniąc je zasadniczym tematem swojego dzieła. Świadczy o tym między innymi rama narracyjna, która film rozpoczyna i kończy. Jej akcja rozgrywa się w przyszłości, po bliżej nieokreślonej katastrofie cywilizacyjnej. To z tej perspektywy przedstawiane są wydarzenia rozgrywające się na Księżycu. Ich ogląd jest możliwy dzięki odnalezieniu „pamiętnika wideo” nagranych przez Jerzego oraz za sprawą narkotycznych wizji, których doświadcza Jacek, będący filmowym wcieleniem bohatera trzeciej części powieściowej trylogii (dalece zresztą różnym od pierwowzoru).

Przedstawione w filmie doświadczenia pierwszych ludzi na Księżycu można interpretować w kontekście gnostycznym. Stają się oni kimś w rodzaju autochtonów innego świata. Bohaterom towarzyszy poczucie kosmicznego osamotnienia, świadomość nieodwracalności losu i konieczności egzystencji na

Księżycu w złych, nieludzkich warunkach, a także potrzeba wiary w sens istnienia. Muszą oni, niejako po raz wtóry, dokonać „nowego stworzenia”, czyli „zakorzenie się” na Księżycu. Andrzej Żuławski ujął sens tego procesu zakorzenia w kilku monologach, które w pierwszych sekwencjach filmu wypowiadają Tomasz I i Piotr.

Według Tomasza I początek życia na Księżycu polega na wypowiedzeniu prawdy istnienia. Dokonuje się to na mocy pierwotnej woli, czyli wolności-światłości, zmagającej się z ciemnością-złem<sup>46</sup>. Dramat człowieka jako jednostki, podobnie jak dramat stworzenia świata, polega zatem na fundamentalnym sporze światła i ciemności, ducha i materii. Owo wypowiedzenie jest faktycznie samoutwierdzeniem woli człowieka i początkiem świadomego zakorzenia w świecie; inicjuje także proces poznania siebie i świata. Jak mówi Piotr: *można myśleć jedynie, gdy się wierzy. A zatem – nie ma myśli bez wiary, ale nie ma też wiary bez myśli, ponieważ także wiara wymaga poznania. Jedynie ten, kto ma wiarę, ma myśl. (...) Wiara trzeba chcieć poznać. Można wierzyć jedynie, gdy się jest zakorzenionym (...) zakorzenie trzeba chcieć poznać. Ten ma zakorzenie, kto czyni, więc czynienie trzeba chcieć poznać* – krzyczy Piotr. Przypomnijmy, że dla gnostyka wyzbycie się stanu niewiedzy stanowi właściwy warunek wolności; wiara, której nie towarzyszy samowiedza, jest powierzchowna i niepełna.

Reasumując, o możliwości zakorzenia decyduje pierwotna wola-czyn, która potrzebuje wsparcia w wierze i w myśli. Zakorzenie polega zatem na połączonej aktywności woli, wiary i myśli-samoświadomości, która inicjuje poznawcze aspiracje ludzi. Zakorzenie związane jest oczywiście również z tworzeniem wspólnoty i konstruowaniem przekazu potwierdzającego jej istnienie, czyli tradycji. W ten sposób, już na początku pobytu bohaterów na Księżycu, uruchomiony zostaje historyczny proces samostwarzania człowieka w wymiarze indywidualnym i wspólnotowym. Ambiwalentne efekty tego procesu ujawnią się w przyszłości, wraz z pojawianiem się na Księżycu nowych pokoleń selenitów. Wzajemne spory oraz żądza poznania, której wyrazem jest między innymi wyprawa na drugą stronę Księżyca podjęta przez Tomasza III (wnuka Marty i Tomasza I), doprowadzą do spotkania z Szernami. Staną się oni uosobieniem śmierci, pychy, przemocy, nieszczęścia – po prostu zła, które przez następne wieki będzie trawić także ludzkość. W ujęciu Andrzeja Żuławskiego Szerny są niczym gnostyczni archonci-demiurdzy, przekonani o swojej doskonałości, tworzący jednak świat wybrakowany i zły<sup>47</sup>.

Jak pisał Rudiger Safranski, *poszukując źródła zła, stare historie opowiadają najpierw o narodzinach wolności, rozbudzeniu się świadomości, a wraz z nią – doświadczenia czasu, skutkiem czego świat staje się przedmiotem troski. Następnie opowiadają o dramatycznych powikłaniach wywołanych zaistnieniem różnic między ludźmi, tym, że ci uświadamiają je sobie, że nadal pragną odróżnić się jeden od drugiego i że realizują to w sposób aktywny i agresywny. Morderczej niekiedy walce o różnicę towarzyszą nadzieja i tęsknota za przywróceniem jedności*<sup>48</sup>.

Tak dzieje się również na srebrnym globie. Wraz z przybyciem Marka na Księżyc rozpoczyna się jego misja wybawiciela. Także jego doświadczenia mają charakter gnostyczny *par excellence*, w kilku aspektach. W wymiarze egzystencjalnym są związane ze wstrząsającym przeżyciem erotycznym, czyli zdradzoną miłością do Ihezal (Grażyna Dyląg), która oddaje się Szernowi Awijowi, co staje się

dla Marka kolejnym progiem wtajemniczenia w ambiwalentne doświadczenie miłości i zła (podobnie jak jego rozmowy i zmagania z Awijem). W wymiarze religijnym aspekt gnostyczny wiąże się z tajemniczą iluminacją, jaką Marek przeżywa podczas śmierci na palu. Mamy tu do czynienia, podobnie jak w przypadku bohaterów *Trzeciej części nocy* i *Diabła*, z sugestią gnostycznej epifanii, dokonującej się w jaźni bohatera w momencie śmierci.

Natomiast w kontekście historycznym doświadczenia Marka są związane z rozdwojeniem osobowości i rozpoznaniem zła oraz z uzyskaniem w ten sposób wiedzy niedostępnej innym. Doświadczenia te wiodą go do przekonania, że on sam jest człowiekiem-bogiem, mogącym zmieniać rzeczywistość księżycową w wymiarze moralnym i politycznym. Markiem kieruje przede wszystkim chęć urzeczywistnienia społecznych reform i wyzwolenia ludzi od zła. Walczy z Szerkami, by przekonać sam siebie, iż *wierność wyznaczonemu celowi może sprawić, że pustka tego chaosu zostanie spięta kłamrami własnego wytworu*. Efekt tych działań jest dwuznaczny. Jego misja zyskuje znamiona mesjanizmu społecznego. W ten sposób dopełnia się proces rozwoju i przemian nadziei mesjańskiej – od jej wymiaru religijnego do politycznego.

*Wiara się kończy, zaczyna – rzeczywistość* – mówi kapłan Malahuda (Henryk Bista), świadom, że Marek nie jest bogiem. Innymi słowy, soteriologiczny mit zbawienia, według którego walczący i cierpiący mesjasz ma wyzwolić ludzi od zła, przemieniony zostaje przez kapłanów w polityczne narzędzie służące utrzymaniu władzy. *Religia jest pierwszym wypustem wszelkiej, wszędzie cywilizacji*<sup>49</sup> – pisał Żuławski. Działania kapłanów wiążą się zatem z cywilizacyjnym procesem odczarowania świata oraz z wynikającą z tego odczarowania polityczną racjonalizacją doświadczeń religijnych i wydarzeń historycznych. W ten sposób religia zmienia się w ideologię.



*Na srebrnym globie*, reż. Andrzej Żuławski (1976–1977/1986–1987)



Dlatego Marek w końcu buntuje się przeciw kapłanom i ponosi za to karę – najpierw zostaje ukamienowany, a następnie wbity na pal. Ginie jako buntownik, zachowując jednak poczucie bycia wybranym i ujawniając drugi, obok politycznego i ideologicznego, gnostyczny wariant mesjańskich oczekiwań – indywidualny i duchowy. W tym pierwszym, ideologicznym wariacie gnozy, negatywny stosunek do świata postrzeganego jako zły prowadzi do fałszywej eschatologii społeczno-politycznej. Natomiast w tym drugim bunt wobec zła wypełnia się w iluminacji, mogącej prowadzić do indywidualnego zbawienia. Jest to związane z negacją świata historycznego i zwrotem w stronę radykalnego doświadczenia wewnętrznego, gdzie – być może – pojawi się jakiś impuls transcendencji. *Siło, tyś mnie opuściła. Witaj, łasko...* – mówi Marek i umiera.

W filmie, podobnie jak w powieści, nie jest jasne, jaki jest ostateczny sens jego śmierci – być może jego ofiarowanie przemieni indywidualną apokalipsę w zbawienie. Jest to jednak bardzo problematyczne, a odczytanie takiego przesłania komplikuje fragmentaryczność epizodów filmowych. O tym jednak, że śmierć Marka nie pozostaje bez konsekwencji, świadczy to, że Jacek (Waldemar Kownacki) i Aza (Krystyna Janda), którzy dotąd przyglądali się jego losom z Ziemi, przybywają na Księżyc i stają się naoczniymi świadkami jego konania na palu. Chcą być blisko Marka. Czynią to, *by nie godzić się ze złem i nie zamienić się w Szerna*. Byłoby to zatem związane z aktem współodczuwania i próbą „wżycia się” w doświadczenie Marka.

Świętości bowiem, według Andrzeja Żuławskiego, można dotknąć nie w religijnym związku z transcendencją, lecz raczej w życiu (*to nie wiara wymaga daru łaski, ale życie samo* – mówi Marek). *Epifania jest łaską*<sup>50</sup>, ale jest w gruncie rzeczy areligijna, ponieważ nie łączy świata wyższego i niższego – tak jak doświadczenie religijne – lecz jest związana z doznaniem rozdwojenia samego siebie. Wiąże się z rzeczywistym przeżyciem i zaakceptowaniem własnej różnicy wobec świata<sup>51</sup>. Z podobnym doświadczeniem łączy się prawdopodobnie również finałowa iluminacja, której doznaje Marek.

Jedną z kluczowych kwestii podejmowanych przez film *Na srebrnym globie* jest pytanie o to, na czym polegają i jak przebiegają: proces przemiany religii w ideologię oraz zjawisko degeneracji cywilizacji. W filmie *problemem centralnym jest pytanie, na które nie ma odpowiedzi: jak to się dzieje, że cywilizacja, która przybywa [na Księżyc – M. M.] i która ma wszelkie podstawy do stworzenia innego, własnego, porządku, wchodzi w te same koleiny*<sup>52</sup> – tłumaczył reżyser.

Jest to pytanie historiozoficzne i w pewnym sensie również polityczne. W tym kontekście zasadniczy jest wątek nihilizmu i dekadencji, jakim uległa cywilizacja Szernów. Upadek moralny Szernów można rozumieć jako prefigurację moralnego i cywilizacyjnego upadku księżycowej ludzkości. Szernowie bowiem ulegli degeneracji po osiągnięciu wysokiego stopnia rozwoju technologicznego. Istoty te zapomniały o swojej historii i zdegenerowały się, czerpiąc korzyści jedynie z siły fizycznej i technologicznej przewagi nad ludźmi. Natomiast księżycowi ludzie, bojąc się ich, przeczuwają, że *ich natura jest tylko odbiciem nas samych wywołanym z mroku, a Szerna pokonać w sobie nie można; godzą się tym samym na zło*.

W filmowym *Na srebrnym globie* głównym problemem jest zatem nie tylko gnostyczne doświadczenie wyobcowania człowieka w wymiarze egzystencjalnym, lecz również nowoczesne wyobcowanie powodowane przez ideologię i politykę.

Żuławski pokazuje przecież w filmie religię bez transcendencji, a to – jak zauważył Marks – *nazywa się polityką*<sup>53</sup>.

Dla reżysera najważniejsze były oczywiście polityczne i społeczne doświadczenia z dwoma dwudziestowiecznymi totalitaryzmami – faszyzmem i komunizmem – ponieważ oba mocno wpłynęły na jego życie i los bliskich mu ludzi. To w ideologii totalitarne wcieliło się, zdaniem Żuławskiego, odwieczne gnostyczne pragnienie zbawienia poprzez wiedzę, z tą tylko różnicą, że gnostyckich proroków zastąpili religijni sekciarze, intelektualści i politycy. Powszechne doświadczenie cierpienia i świadomość życia mas w poniżeniu stały się w ich interpretacji wytłumaczeniem dla zasady przemocy.

*Gnostyczne wiary powstają z cierpienia i wyzysku, nie z róż i dobrobytu – pisał Andrzej Żuławski. – To ruchy zbuntowane przeciwko krzywdzie oczywistej i wołającej o pomstę do Nieba. Tylko że w Niebie siedzi sprawca koszmaru. Więc mścić się trzeba głównie na nim. Nikt nie zrozumie marksizmu i buntów rewolucyjnych i ich zdegenerowania w bolszewizmie odzierającym bunt z ducha, jeśli nie zrozumie gnostycyzmu*<sup>54</sup>.

Takie rozumienie gnozy zbliża poglądy reżysera do pojęcia nowożytnego gnostycyzmu zaproponowanego przez Voegelina. On również widział w nowoczesnych ideologiach postępu przyczynę „śmierci ducha”. *Ceną postępu – pisał Voegelin – jest śmierć ducha. (...) Gnostyckiego morderstwa dokonują ludzie, którzy poświęcają Boga dla cywilizacji*<sup>55</sup>.

Według Voegelina nowoczesne ideologie zajęły miejsce dawnych duchowych wartości (platońskich i chrześcijańskich). Charakterystyczny dla gnozy starożytnej fatalizm sił kosmicznych zastąpiono nowożytnym fatalizmem konieczności dziejowej, w którym najwyższym (ale fałszywym) sędzią jest nie Bóg, lecz historyczny postęp. Dla Voegelina był to klucz do zrozumienia istoty totalitaryzmów. Uznawał je za nowoczesną odmianę „gnozy wolicjonalnej”, dążącej do aktywnego zbawienia człowieka. Polegało to przede wszystkim na wytworzeniu przez ideologie fałszywych wyobrażeń i nadziei nadających światu pozorny sens, co stało się przyczyną odwrócenia porządku moralnego i życia ludzi w ułudzie. Wyzwolenie skojarzono z rewolucją, a kres dawnego porządku z koniecznością terroru i ofiar<sup>56</sup>. Gnoza polityczna i ideologiczna to świat snu oparty na negacji rzeczywistości, w którym rzeczy obłąkane uznawane są za moralnie słuszne na mocy dążenia do rzekomych wyższych celów. *Świat rzeczywisty został zastąpiony przez przeobrażony świat snu, przy czym jego mieszkańcy przejęli język rzeczywistości, zmieniając jego sens tak, jakby sen był rzeczywistością*<sup>57</sup> – pisał Voegelin.

Podobnie jak Voegelin, Żuławski uważał, że rewolucyjne totalitaryzmy opierały się na odwróceniu porządku wartości. Dokonywało się ono na mocy kreowania fałszywych ideałów, terroru i propagandy. Ideologiami totalitarnymi, tak jak gnozą, kierowały zasady odwrotności i negacji. Ponieważ, zdaniem tych nowożytnych „gnostyków”, światem rządziły dotąd fałszywe prawa, należało je odrzucić i zrewoltować świat<sup>58</sup>. Z biegiem historii doprowadziło to do tragicznych konsekwencji oraz do życia w sprzecznościach moralnych i intelektualnych, ze świadomością rozdwojenia i odwrotności. *Jak większość idei, ideał socjalizmu znajduje w praktyce absolutną swą odwrotność, i tylko w sloganach, w nowomowie, osiąga jedyną swą realność, rzeczywistość zakłamania tak przewrotnego, że aż słowa znaczą dokładną*

*odwrotność tego, co jest napisane. Blisko pokrewny faszyzm też wystartował jako ruch niby-gnostyczny, proletariacki (lumpenproletariatu), bezrobotny, artystyczny, szukający odwetu na sprawcach niedoli*<sup>59</sup> – pisał reżyser.

Można tu dostrzec pewne podobieństwo diagnoz świata stawianych przez Żuławskiego oraz Voegelina, różni ich jednak zasadnicza sprawa. Ten drugi patrzył na historię z perspektywy historyka idei i konserwatysty: jednoznacznie potępił i odciął się od nowoczesności „bez transcendencji”, naznaczonej stygmatem poznawczej pychy. Natomiast reżyser był artystą świadomym swojego uczestnictwa i uwikłania w paradoksy świata nowoczesnego: sztuki, historii i polityki.

Stosunek Andrzeja Żuławskiego do gnozy, tej starożytnej i tej nowoczesnej, był ambiwalentny (i może właśnie dlatego gnostyczny). Z jednej strony reżyser był świadom zagrożeń, jakie niesie radykalny bunt polityczny oraz związane z nim ideologiczne i cywilizacyjne miraży, a także terror właściwy wszelkim rewolucjom. Dostrzegał demoniczną siłę władzy totalnej. Nie akceptował idei politycznego „zbawienia” dokonywanego przez zniszczenie. Z drugiej jednak strony Żuławski widział w gnostycznych sprzecznościach stały warunek kondycji ludzkiej, w tym – może w szczególności – własnych osobistych i historycznych doświadczeń<sup>60</sup>. W ambiwalencjach przenikających te doświadczenia dostrzegał twórczy impuls oraz buntowniczy pierwiastek wolności.

Sztuka – czyli kino i literatura – umożliwia ujawnianie i zrozumienie ambiwalencji i paradoksów związanych z życiem. Natomiast paradoks samej sztuki wynika, zdaniem Żuławskiego, z dążenia do tego, by prawdę o świecie wyrazić poprzez zmyślenie, fikcję. Na tym właśnie polega również jej aspekt poznawczy, gnostyczny, opierający się na paradoksalnym łączeniu przeciwieństw. Dla gnostyków wolność związana była z koniecznością „zaprzeczenia zaprzeczeniu”, czyli negacji i odwrócenia fałszywych praw rządzących światem. Sztuka, dzięki iluzji, którą tworzy, czyni podobnie. Jak ujął to Żuławski, *literatura, pamięć, czas są kawałkami prawdy zawieszanej w możliwości kłamstwa*<sup>61</sup>. A zatem sztuka to *prawda, która ze wszech sił udaje, że nią nie jest*<sup>62</sup>.

Jeśli gnoza była jego zdaniem *wejściem za kulisy kosmicznego teatru*<sup>63</sup>, związanym z demaskacją fałszywych praw rządzących światem, to sztuka miała być lustrem dla tego „teatru-świata”, odwracającym jego wizerunek. Świat jest spektaklem, ponieważ staje się sceną dla religijnych, ideologicznych, politycznych widowisk i mistyfikacji, które uwodzą masową publiczność. Kino czyni podobnie, również uwodzi masy. Jednak sekciarstwo religijne i polityczne obiecuje wolność przy użyciu kłamstwa ideologicznego, natomiast kłamstwo sztuki jest kłamstwem artystycznym, indywidualnym i subiektywnym, umożliwiającym bunt etyczny. Dlatego sztuka umożliwia poznawczą epifanię oraz indywidualne wyzwolenie z duchowego i politycznego ucisku.

Andrzej Żuławski nie miał złudzeń co do tego, że ludzie uwolnią się kiedyś od uczestnictwa w spektaklach politycznych i ideologicznych. Jednakże aktywność jednostki, jego zdaniem, nie powinna ograniczać się jedynie do bycia widzem takiego spektaklu. Aktywność ta powinna być raczej świadomym życiem w spektaklu. Kino i związany z nim sposób bycia były dla Żuławskiego lustrem umożliwiającym takie właśnie życie *w spektaklu*<sup>64</sup>. Jego twórczość filmowa i literacka jest osobistym, pół jawnym, pół skrytym *raportem z rzeczywistości*<sup>65</sup>; asymiluje dziwność świata i staje się również częścią kultury.

Filmy Andrzeja Żuławskiego czynią to w sposób szczególny – łącząc wysokie intelektualne aspiracje z wyjątkowym bogactwem wizualnym. Obrazy filmowe tworzone przez reżysera są tak ekspresyjne i nasycone znaczeniami, że mogą niekiedy oszalać nieprzygotowanych widzów gwałtownością i wielością ezoterycznych motywów – podobnie jak czynią to wizje gnostyczne. Najwybitniejszy znawca gnozy Hans Jonas wskazywał na charakterystyczną ekspresyjność tych wizji, na barwność i fantazyjną gęstość, które maskowały ich niejasności teoretyczne. Jonas wyróżnił kilka głównych motywów gnostycznej obrazowości i symboliki<sup>66</sup> – i chociaż raczej nie należy ich traktować jako bezpośrednich źródeł wizualnych inspiracji filmów Andrzeja Żuławskiego, to można w nich dostrzec pewne podobieństwa.

Podstawowy dla gnozy motyw obcości, czyli *los cudzoziemca, samotnego, bezbronnego, niezrozumiałego*<sup>67</sup>, przejawia się w tych filmach jako powtarzający się stan zagubienia, zablakania i osamotnienia bohaterów w przestrzeni – na przykład miejskiej, księżycowej i innej. Podział na ten/tamten świat lub sferę ponad światem, będący wyrazem gnostycznej idei „absolutnego na zewnątrz”, widoczny jest w motywie fizycznego upadku i zmagania bohaterów ze światem materialnym, którym przeciwstawia się symboliczną wspinaczkę ku górze (np. po schodach) lub iluminację, a także choćby w częstym zestawianiu kontrastowych, dolnych i górnych punktów widzenia kamery, która spogląda na bohaterów niczym oko boga. Labiryntowy charakter świata jest bardzo wyraźnie dostrzegalny w filmowym ukształtowaniu scenograficznej przestrzeni oraz w motywie biegu czy też ucieczki bohaterów – kamera podąża wówczas za nimi przez liczne pasáže miejskie, ciągi korytarzy i pokoje mieszkalnych – a także w znacznym poszerzeniu głębi ukazywanej przestrzeni za pomocą szerokokątnej optyki zdjęciowej. Gnostyczna opozycja wewnątrz/na zewnątrz i związana z nią idea mieszkania („zamieszkiwania”, także w ciele), które można lub należy porzucić, daje o sobie znać – znowu – poprzez liczne charakterystyczne motywy przestrzenne, takie jak mieszkania, dwory, pałace, klasztory, jaskinie, często podlegające zniszczeniu, ale także za sprawą szczególnego akcentowania zarówno ludzkiej cielesności, jak i materialności świata nieożywionego.

Zasadnicza gnostyczna antyteza światło-ciemność przejawia się w efektach zdjęciowych nie tylko jako nasilenie kontrastów tonalnych, lecz również jako akcenty kolorystyczne przeciwstawione wygaszonej tonacji barwnej filmów. Następną cechą to zmieszanie i rozproszenie rozumiane jako pograżenie pierwiastka duchowego („iskier”) w materii, mające być impulsem do odtworzenia jedności wszechświata na mocy podobieństwa człowieka i Boga (zasada: „Ja jestem Ty, Ty jesteś Ja”). Jej wizualizację można dostrzec w częstym wykorzystywaniu lustrzanych odbić, a zwłaszcza w charakterystycznym toposie sobowtóra lub personalnego podwojenia bohaterów. Natomiast gnostyczny motyw uwięzienia jest sugerowany wizualnie na przykład przez kolistę ruchy kamery, która otacza bohaterów zamkniętych w kręgach wyznaczonych trajektorią jej ruchu. Wreszcie, gnostyczny motyw odrętwienia i uśpienia duszy – lub przeciwnie, jej upojenie będące przejawem bądź niewiedzy i pograżenia we śnie, bądź na odwrót: opętania „orgiastyczną biesiadą świata” – przejawia się w filmach w ekspresji gry aktorskiej, rozpiętej pomiędzy nieokiełznaną seksualnością a czymś w rodzaju hipnotycznego somnambulizmu.

Ujmując rzecz w skrócie, gnostycki wymiar świata może zatem przejawiać się w wizualnej stylistyce filmów Żuławskiego poprzez jej trzy lub cztery zasadnicze cechy: silne kontrasty wizualne, które można odbierać jako wyraz podstawowych gnostycznych antynomii (światło-ciemność, dobro-zło, mężczyzna-kobieta, duch-materia, góra-dół), subiektywizację ujęć i świata przedstawionego jako wyrazu doświadczenia wewnętrznego (motywy przestrzenne i scenograficzne, ruchy postaci i kamery, subiektywizacja punktów widzenia kamery) oraz bogactwo motywów wizualnych (ikonografia, kostiumy) i swoistą żywołowość obrazów, której szczególnym wyrazem jest cielesna ekspresyjność gry aktorskiej.

Jeśli kino – jako spektakl – pełniło dla Andrzeja Żuławskiego funkcję lustra przywracającego właściwy obraz świata poprzez odwrócenie wizerunku rzeczywistości, to kamera była traktowana jako rodzaj oka – ludzkiego i boskiego jednocześnie. Kamera to *oko, które jak gdyby nie tyle obserwuje, co tworzy*<sup>68</sup>, to „*pióro-oko*”<sup>69</sup> – powtarzał reżyser. *Może to jest oko kamery, która jest swoistym bogiem*<sup>70</sup> – mówił w odniesieniu do filmu *Trzecia część nocy*. Oko było wedle gnostyków najczystszy z ludzkich organów cielesnych, ponieważ utrzymywało kontakt między światem wewnętrznym człowieka a transcendencją. Oko wyobrażało wszechświat. Przejawiało świetlistą łączność z boskim światłem...<sup>71</sup> W połowie lat 70. Żuławski wynotował myśl Mistra Eckharta: *Okno, którym postrzegam Boga, jest tym samym oknem, którym Bóg mnie widzi*<sup>72</sup>.

\* \* \*

Dzieło Andrzeja Żuławskiego jest niewątpliwie wynikiem bezkompromisowych zmagani artysty z realnymi i ekstremalnie trudnymi problemami etycznymi i historycznymi. Ale jest ono również związane z trudnościami charakterystycznymi dla gnostycznego światopoglądu.

Uwikłanie w gnostyczne paradoksy oraz przekonanie o bezwzględności zła działającego w świecie nie pozostaje bez negatywnych konsekwencji dla jednostki. Rzec można, że pierwiastek gnozy jest aktywny nawet wtedy, kiedy ktoś próbuje zachować względem niego krytyczny dystans – tak jak czynił to Żuławski. Przyjęcie gnostycznej zasady odwrotności zmusza bowiem do myślenia opartego na ciągu negacji o zabarwieniu nihilistycznym. Towarzyszące gnostycznemu światopoglądowi „apokaliptyczne” napięcia prowadzą do zerwania z ideą świata jako kosmosu oraz do swoistej negacji świata historycznego. Charakterystyczne dla gnozy lokowanie przyczyn zła poza kontrolą człowieka, w demonicznych instynktach lub procesach historycznych, grozi zaprzeczeniem ludzkiej odpowiedzialności za zło.

Warto również zwrócić uwagę, że wszystkie omówione problemy w filmach Żuławskiego nie dotyczyły wyłącznie realnych wydarzeń historycznych (wojny, rozbiórów, wydarzeń marca 1968 r.), do których dzieła te się odnosiły, ale były również związane z „rzutowaniem” prywatnych doświadczeń reżysera w ramy świata historycznego oraz z przetwarzaniem indywidualnych przeżyć za pomocą sztuki. Innymi słowy, filmowa opowieść o historii stawała się w pewnym zakresie pretekstem do odzwierciedlania osobistych doświadczeń, a zatem, podobnie jak w gnozie – sceną, na której rozgrywa się wewnętrzny dramat duszy. Było to związane z artystycznym odwracaniem perspektyw i dotyczyło zasadniczych

wątków życia i twórczości Żuławskiego: relacji rodzinnych, problemu emigracji, zmagania z komunizmem, a nawet prywatnych stosunków z kobietami. Prowadziło to oczywiście do skrajnie subiektywnych wizji historii, dalekich od wersji oficjalnych, co w konsekwencji przyczyniało się do niechęci władzy oraz niezrozumienia wśród części publiczności i krytyki filmowej, a nawet przyjać. Taka była cena artystycznego buntu Andrzeja Żuławskiego.

Oczywiście wszystkie te gnostyczne powinowactwa filmów reżysera oraz związane z nimi apokaliptyczny ton – czyli motyw „apokalipsy wewnętrznej”, ujawniającej się na oczach widzów, lecz nie wypełnionej – można traktować jako wyraz szerszego zjawiska kulturowego, a mianowicie duchowego kryzysu trwającego permanentnie epokę i świat nowoczesny. Charakterystyczną cechą tej tendencji, pojawiającej się zwłaszcza w drugiej połowie XX w., wraz z niewiarą w teleologiczny, metafizyczny i religijny sens historii, było przenoszenie możliwości wydarzenia się owego apokaliptycznego kresu w sferę immanencji, w obszar filozofii, literatury, sztuki czy też kina modernistycznego.

Twórczość Żuławskiego bez wątpienia wynikała z kryzysu – lub raczej kryzysów trwających nowoczesną kulturę i cywilizację (wojny, nihilizm, totalitaryzmy itp.). Wyrastała niejako z „jądra” kina modernistycznego (francuskie kino Nowej Fali i filmy po niej czy też filmy Kena Russella, kino kontestacji i inne). W tym sensie była wynikiem szerszych kulturowych procesów, również tych związanych z postsekularyzmem.

Jednakże problemy pojawiające się w filmach Żuławskiego dotyczą czegoś znacznie poważniejszego niż kryzys kultury nowoczesnej. Nie można zapominać, że ich głównym tematem, podobnie jak gnozy, jest zło jako zjawisko archetypowe, paradoksalne, niepojęte, ale również jak najbardziej konkretne i realne. Jest to problem Kaina i Abla, czyli motyw powtarzającego się w historii aktu radykalnej negacji, która prowadzi wprost do unicestwienia; to cierpiący, niewinny Hiob, będący igraszką w ręku demiurga-ignoranta (Carl Gustav Jung); to wreszcie bohaterowie Fiodora Dostojewskiego – ci skrzywdzeni i poniżeni, lecz także ci opętani ideologiami politycznymi lub religijnymi, prowadzącymi wprost do zbrodni.

Wszystkie te problemy Andrzej Żuławski starał się poruszyć w swoich następnych, francuskich filmach. Są to problemy ostatecznie nierozstrzygalne, ponieważ dotyczą zła, a zło – jak słusznie zauważył Rudiger Safranski – *nie należy do tematów, którym zadość uczynić może jakaś teza bądź którego problem można rozwiązać*<sup>73</sup>.

<sup>1</sup> Używam określeń „gnoza” i „gnostycyzm” wymiennie, kierując się ustaleniami Kurta Rudolpha. Zob. K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, tłum. G. Sowiński, Nomos, Kraków 2011, s. 64.

<sup>2</sup> B. Lazier, *Przezwyciężyć gnozy. Hans Jonas, Hans Blumenberg i prawomocność świata natury*, tłum. R. Zawisza, „Kronos” 2013, nr 2, s. 142.

<sup>3</sup> H. Blumenberg, *Prawowitość epoki nowożytnej*, tłum. T. Zatorski, oprac. nauk. M. Falkowski, PWN, Warszawa, 2019, s. 152.

<sup>4</sup> Zob. J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, tłum. A. Serafin, posłowie P. Nowak, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2016, s. 35.

<sup>5</sup> Zob. J. Prokopiuk, *Gnoza i gnostycyzm, Vis-à-vis Etiuda*, Kraków 2019, s. 16.

<sup>6</sup> H. Blumenberg, dz. cyt., s. 153.

<sup>7</sup> Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Platan, Kraków 1994, s. 21-48; por. J. Prokopiuk, dz. cyt., s. 7-14; por. J. Taubes, *Mit dogmatyczny gnozy*, tłum. A. Serafin, w: tegoż, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*, wybór, wstęp i oprac. P. Nowak, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2013, s. 72.

<sup>8</sup> Zob. J. Taubes, *Mit dogmatyczny gnozy*, dz. cyt., s. 66-69.

<sup>9</sup> Starożytne odmiany gnozy z okresu hellenizmu (I-II w. n.e.) nacechowane były: radykalnym

- transcendentyzmem (nauka o dwóch Bogach – dobrym, transcendentnym i złym – stworzycielu świata), antykosmizmem (przekonaniem o fałszywych prawach rządzących światem), dualizmem człowieka i świata, postulatem wyzwolenia (przy pomocy objawienia, ascezy lub libertynizmu) i związanym z nim indywidualizmem. Zob. J. Prokopiuk, dz. cyt., s. 29.
- <sup>10</sup> M. Lilla, *Bezsilny Bóg. Religia, polityka i nowoczesny Zachód*, tłum. J. Mikos, WAB, Warszawa 2009, s. 34.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 175.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 34.
- <sup>13</sup> Zob. E. Voegelin, *Nowa nauka polityki*, tłum. i wstęp P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 1992, s. 115.
- <sup>14</sup> Zob. J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, dz. cyt., s. 196-197.
- <sup>15</sup> Zob. H. Jonas, dz. cyt., s. 61; por. K. Rudolph, dz. cyt., s. 64.
- <sup>16</sup> A. Żuławski, *Moliwda*, Ogród Ksiąg, Warszawa 1994, s. 10.
- <sup>17</sup> Zob. M. Maszewska-Łupiniak, *Skroplenie wojny do czerwonej kropki. Dyskurs autobiograficzny w „Trzeciej części nocy” Andrzeja Żuławskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 168.
- <sup>18</sup> Zob. G. Ravasi, *Apokalipsa*, tłum. K. Stopa, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2002.
- <sup>19</sup> Oczywiście wiąże się to również z pojmowaniem czasu przeżywanego przez człowieka jako czasu przejściowego, w relacji do eschatonu. Pojawia się rozróżnienie między czasem *chronos* (czyli przemijaniem, które Apokalipsa znosi) i *kairos*. *Kairos* to moment, w którym praczas stworzenia i czas końca krzyżują się; moment pełen znaczenia, wynikającego z jego związku z końcem, a zatem również z perspektywą zbawienia.
- <sup>20</sup> J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, dz. cyt., s. 44.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 44-45.
- <sup>22</sup> A. Morstin-Popławska, *‘Coniunctio oppositorum’. O celu wędrówki w głąb „Trzeciej części nocy”*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 74.
- <sup>23</sup> A. Żuławski, w: P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej* [wywiad rzeka], Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 107.
- <sup>24</sup> J. Taubes, *Mit dogmatyczny gnozy*, dz. cyt., s. 73.
- <sup>25</sup> O kontekście historycznym i romantycznym *Diabła* pisałem w: M. Maron, *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019, s. 149-177.
- <sup>26</sup> J. Prokopiuk, dz. cyt., s. 22-23.
- <sup>27</sup> H. Jonas, dz. cyt., s. 87.
- <sup>28</sup> W ujęciu gnostycznym *egzystencja wewnętrznoświatowa jest w pierwszym rzędzie stanem polegającym na byciu opętanym przez świat (...). Ludzkie wnętrze musi być naturalną przestrzenią aktywności demonicznej, a ludzkie ja wystawione na grę sił, których nie kontroluje* – pisał Hans Jonas. Tamże, s. 298.
- <sup>29</sup> H. Jonas, dz. cyt., s. 62.
- <sup>30</sup> Zob. J. Prokopiuk, dz. cyt., s. 24.
- <sup>31</sup> Zob. C. Michalski, *Hamlet do pióra! (z punktu widzenia Fortynbrasa)*, w: *Szekspir/Wyspiański, Hamlet*, reżyseria B. Szydlowski (program spektaklu), Kraków 2019, s. 15-19.
- <sup>32</sup> Zob. J. Trznadel, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, zwłaszcza rozdział zatytułowany *Słowaki sam w Elysiorze*, Niezależna Oficyna Wydawnicza 1989, s. 11-67.
- <sup>33</sup> H. Jonas, dz. cyt., s. 315.
- <sup>34</sup> Por. A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 23.
- <sup>35</sup> H. Jonas, dz. cyt., s. 318.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 191.
- <sup>37</sup> Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 104.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 105.
- <sup>39</sup> H. Blumenberg, dz. cyt., s. 155.
- <sup>40</sup> Zob. H. Jonas, dz. cyt., s. 60.
- <sup>41</sup> Gnostyczne wątki dotarły do trylogii powieściowej Jerzego Żuławskiego w sposób pośredni. Ich ślady są widoczne w motywach obcości i cierpienia bohaterów na Księżycu (*Na srebrnym globie*) czy w problemie zmagania ze złem, którego ucieśnieniem są straszliwe postaci Szernów. Za gnostyczny, w pewnym sensie, można uznać również wątek „zwyńczy-zbawiciela” z drugiej części trylogii (*Zwyczajca*) oraz ideę postępu i wiedzy, mających przynieść zbawienie, a w istocie prowadzących ludzkość do katastrofy, w części trzeciej (*Stara Ziemia*). Wątki pokrewne gnostycyzmowi mogły przeniknąć do powieści między innymi poprzez filozofię Artura Schopenhauera, z charakterystycznym dla niej przeświadczeniem, że wina i zło tkwią u podstaw świata. Z myśli Schopenhauera (zwłaszcza w trzeciej części trylogii) pochodzi pesymizm i przekonanie o marności wszelkich ludzkich dążeń poznawczych. Jednak, mimo wyrażonej obecności tych wątków, filozofia Jerzego Żuławskiego związana była z próbą przewyciężenia dualizmu świata charakterystycznego dla wszelkich wizji gnostycznych. Myśl Żuławskiego była dążeniem ku monizmowi, ku syntezie pierwiastka materialnego i duchowego, której najdoskonalszym spełnieniem miała być sztuka. Nierozstrzygnięte jest oczywiście pytanie, czy za tym dążeniem nie ukrywała się przypadkiem stara, gnostyczna tęsknota do zasadniczej jedności wszechświata. Jak bo-

- wiem zauważył Kurt Rudolph, gnostyczny dualizm pojawiał się zazwyczaj na monistycznym tle. Zob. np. J. Żuławski, *Syntetyczny monizm w teorii poznania (zarys historyczny)*, w: tegoż, *Przed zwierciadłem prawdy. Szkice filozoficzne*, Wende i spółka, Warszawa 1914, s. 285-318. Zob. K. Rudolph, dz. cyt., s. 64.
- <sup>42</sup> Zob. L. Strauss, *Interpretacja „Księgi Rodzaju”*, w: tegoż, *Jerozolima i Ateny oraz inne eseje z filozofii politycznej*, tłum. i wstęp R. Mordacki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.
- <sup>43</sup> H. Jonas, dz. cyt., s. 105.
- <sup>44</sup> H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, przekład opracowali K. Najdek, M. Herer, Z. Zwolński, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 177.
- <sup>45</sup> Podjęta przez Jerzego Żuławskiego próba transpozycji wątków biblijnych w świat powieści miała miejsce po pozytywizmie i naturalizmie, które zdominowały naukę w drugiej połowie XIX w., a także po pojawieniu się krytycznych koncepcji dotyczących pochodzenia i funkcji religii przedstawionych m.in. przez Ludwiga Feuerbacha, Davida Friedricha Straussa i Ernesta Renana. W tym sensie *Trylogia księżycowa* nie jest jedynie wizją futurologiczną, ale także świadectwem problemów charakterystycznych dla epoki modernizmu. Żuławski interpretował Biblię (nie tylko w *Trylogii księżycowej*) przede wszystkim w ujęciu egzystencjalnym. Interpretacji tej towarzyszy silna tęsknota metafizyczna, ale też redukcja pierwiastka transcendentnego. W *Trylogii księżycowej* mit religijny w pewnym sensie wciąż wyznacza zasady zbiorowych więzi, lecz zarazem jest już mitem zdegradowanym. Zob. D. Trześniowski, *Jerzy Żuławski: modernistyczna lektura „Biblii”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 4, s. 19-36.
- <sup>46</sup> *Prawda to wypowiedzenie (...) abyśmy mogli powtarzać to, w co wierzymy; wypowiedzenie to narzucenie woli. (...) Wolność jest i leży w ciemności. Ale skłania się do światła, ogarnia światło swą wieczną wolą (...) a ciemność usiłuje pochwytać światło wolności. Ale nie może tego uczynić, gdyż zamyka się w swojej żądzy i ponownie staje się ciemnością* (cyt. za ścieżką dźwiękową filmu). *Gnoza zakłada, że duch, czyli światło upadłe, zapadłe w głąb ciemnej materii w wyniku katastrofy, wypadku, przypadku Zła, zdradza swe pochodzenie i źródło samo swego istnienia stamtąd, z lepszego, utraconego świata, by zasymilować się w świecie złej i torturującej materii. Z czego musi się pozbierać.* A. Żuławski, *Zaułek pokory*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2000, s. 72. Por. H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, dz. cyt., s. 193.
- <sup>47</sup> Zob. K. Rudolph, dz. cyt., s. 75.
- <sup>48</sup> R. Safranski, *Zło. Dramat wolności*, tłum. I. Kania, Aletheia, Warszawa 2013, s. 125.
- <sup>49</sup> A. Żuławski, *Zaułek pokory*, dz. cyt., s. 150.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 196.
- <sup>51</sup> Tamże, s. 199.
- <sup>52</sup> A. Żuławski, w: P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik...* dz. cyt., s. 242.
- <sup>53</sup> Cyt. za: A. Camus, *Człowiek zbruntowany*, tłum. J. Guze, Oficyna Literacka Res Publica, Kraków 1991, s. 184.
- <sup>54</sup> A. Żuławski, *Zaułek pokory*, dz. cyt., s. 63-64.
- <sup>55</sup> E. Voegelin, *Nowa nauka polityki*, dz. cyt., s. 123.
- <sup>56</sup> Antropologia gnostyczna głosiła, że człowiek jest uwięziony w materii i przez to skazany na zły los. Zarazem, dzięki gnozie, może być wywyższony do boskiego poziomu. Decydowało to o *rewolucyjnym duchu gnozy* – jak ujął to Kurt Rudolph – który mógł prowadzić do przekonania, że nie tylko bogowie stwarzają człowieka, ale także ludzie – bogów. Zob. K. Rudolph, dz. cyt., s. 105.
- <sup>57</sup> E. Voegelin, dz. cyt., s. 155.
- <sup>58</sup> Zob. A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 22.
- <sup>59</sup> A. Żuławski, *Zaułek pokory*, dz. cyt., s. 70-71.
- <sup>60</sup> *Czyżby więc kluczem, niejako samą zasadą, samą definicją życia była sprzeczność, fenomen sprzeczności tak dogłębny i różnorodny, by zmylić i uniemożliwić wszelkie uporządkowanie, wszelkie uproszczenia i wszelką teorię, a one własnością wszystko-porządkującego anty-życia, nicości i śmierci?* A. Żuławski, *Juki podrózne*, BGW, Warszawa 1994, s. 51. Por. Tenże, *Zaułek pokory*, dz. cyt., s. 122-123.
- <sup>61</sup> Tenże, *Moliwda*, dz. cyt., s. 40.
- <sup>62</sup> Tenże, *Zaułek pokory*, dz. cyt., s. 43.
- <sup>63</sup> Tenże, *Moliwda*, dz. cyt., s. 50.
- <sup>64</sup> Tamże, s. 52.
- <sup>65</sup> A. Żuławski, *Zaułek pokory*, dz. cyt., s. 192.
- <sup>66</sup> H. Jonas, dz. cyt., s. 63-64.
- <sup>67</sup> Zob. tamże, s. 64.
- <sup>68</sup> A. Żuławski, w: P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik...* dz. cyt., s. 61.
- <sup>69</sup> Tamże, s. 118.
- <sup>70</sup> Tamże, s. 96.
- <sup>71</sup> Zob. J. Lacarriere, *Cień i światło*, tłum. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12 (197), s. 69. Jest to fragment czytanej przez Andrzeja Żuławskiego po francusku w połowie lat 70. książki Lacarriera zatytułowanej *Gnostycy*. Zob. A. Żuławski, *Juki podrózne*, dz. cyt., s. 51.
- <sup>72</sup> A. Żuławski, *Juki podrózne*, dz. cyt., s. 20.
- <sup>73</sup> R. Safranski, dz. cyt., s. 8.



**Marcin Maron**

Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, doktor habilitowany, adiunkt na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, gdzie wykłada fotografię i historię filmu. Autor książek: *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990* (2019; Nagroda Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk w 2020 r.); *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła* (z opracowaniem biograficznym A. M. Leśniewskiej-Zagrodzkiej; 2019); *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha Ż. Hasa* (2010), współautor książki *Żdjęcia: Jerzy Lipman* (red. T. Lubelski, 2005) oraz autor wielu artykułów dotyczących związków filmu, literatury i filozofii. Od 2019 r. członek Rady Programowej Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Bibliografia**

- Bielik-Robson, A.** (2004). *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków: Universitas.
- Blumenberg, H.** (2009). *Praca nad mitem* (tłum. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwolński). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Blumenberg, H.** (2019). *Prawowitość epoki nowożytnej* (tłum. T. Zatorski). Warszawa: PWN.
- Camus, A.** (1991). *Człowiek zbuntowany* (tłum. J. Guze). Kraków: Oficyna Literacka Res Publica.
- Jonas, H.** (1994). *Religia gnozy* (tłum. M. Klimowicz). Kraków: Platan.
- Kletowski, P., Marecki, P.** (2008). *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Lazier, B.** (2013). *Przezwyćżyć gnozę. Hans Jonas, Hans Blumenberg i prawomocność świata natury* (tłum. R. Zawisza). *Kronos*, 2 (25), ss. 142-160.
- Lilla, M.** (2009). *Bezsilny Bóg. Religia, polityka i nowoczesny Zachód* (tłum. J. Mikos). Warszawa: WAB.
- Maron, M.** (2019). *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Maszewska-Lupiniak, M.** (2011). Skroplenie wojny do czerwonej kropki. Dyskurs autobiograficzny w „Trzeciej części nocy” Andrzeja Żuławskiego. *Kwartalnik Filmowy*, (73), ss. 163-174.
- Michalski, C.** (2019). Hamlet do pióra! (z punktu widzenia Fortynbrasa). W: *Szekspir/Wyspiański, Hamlet* (reżyseria B. Szydłowski). Kraków: program spektaklu, ss. 15-19.
- Morstin-Popławska, A.** (2007). ‘Coniunctio oppositorum’. O celu wędrówki w głąb „Trzeciej części nocy”. *Kwartalnik Filmowy*, (57-58), ss. 73-90.

- Prokopiuk, J.** (2019). *Gnoza i gnostycyzm*. Kraków: Vis-à-vis Etiuda.
- Ravasi, G.** (2002). *Apokalipsa* (tłum. K. Stopa). Kielce: Wydawnictwo Jedność.
- Rudolph, K.** (2011). *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej* (tłum. G. Sowiński). Kraków: Nomos.
- Safranski, R.** (2013). *Żłó. Dramat wolności* (tłum. I. Kania). Warszawa: Aletheia.
- Strauss, L.** (2012). *Interpretacja „Księgi Rodzaju”*. W: L. Strauss, *Jeruzolima i Ateny oraz inne eseje z filozofii politycznej* (tłum. R. Mordacki). Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Taubes, J.** (2013). *Mit dogmatyczny gnozy* (tłum. A. Serafin). W: J. Taubes, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*. Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos.
- Taubes, J.** (2016). *Żachodnia eschatologia* (tłum. A. Serafin, posłowie P. Nowak). Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos.
- Trzeźniowski, D.** (1989). Jerzy Żuławski: modernistyczna lektura „Biblii”. *Pamiętnik Literacki*, (4), ss. 19–36.
- Trznadel, J.** (1989). *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Voegelin, E.** (1992). *Nowa nauka polityki* (tłum. P. Śpiewak). Warszawa: Aletheia.
- Żuławski, A.** (1994). *Żuki podróżne*. Warszawa: BGW.
- Żuławski, A.** (1994). *Molizda*. Warszawa: Ogród Książ.
- Żuławski, A.** (2000). *Żaulek pokory*. Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl.
- Żuławski, J.** (1914). Syntetyczny monizm w teorii poznania (zarys historyczny). W: J. Żuławski, *Przed zwierciadłem prawdy. Szkice filozoficzne*. Warszawa: Wende i spółka.

**Keywords:**

Andrzej Żuławski;  
gnosis;  
evil;  
Apocalypse;  
Polish film

**Abstract**

Marcin Maron

**Facing Evil: The Problem of Gnosis in Andrzej Żuławski's Polish Films of the 1970s**

The article concerns three Polish films directed by Andrzej Żuławski in the 1970s: *Trzecia część nocy* (*The Third Part of Night*, 1971), *Diabeł* (*The Devil*, 1972) and *Na srebrnym globie* (*On the Silver Globe*, 1976–77/1986–87). It discusses them in the context of inspirations and similarities with gnosis, understood as a trend of existential (Hans Jonas), religious (Kurt Rudolph) and ideological (Eric Voegelin) experience and thinking, as well as an “artistic myth” (Hans Blumenberg), making it possible to create a tale about the ambivalences of the human condition. The principal themes of Żuławski's film works, common to all kinds of gnosis, are the question of the causes of evil and the problem of man's alienation, as well as the related issues of self-cognition and

cognition of the world. Gnostic motifs occur in Żuławski's films in four basic aspects: as a vision of the world marked by downfall and the workings of evil; in the lives of protagonists, who are usually hyper-sensitive people, experiencing apocalyptic illuminations; in love and eroticism, which cause a cognitive shock in the protagonists, and, finally, on a more general level, in the idea of art as rebellion.



*Na srebrnym globie*, reż. Andrzej Żuławski (1976–1977/1986–1987)