

# Diabeł Andrzeja Żuławskiego: historia, zło i romantyczna gnoza

MARCIN MARON

*Diabeł* Andrzeja Żuławskiego to jeden z najbardziej oryginalnych polskich filmów. Artystyczny bunt splata się w nim z refleksją nad problemem zła. W filmie tym ważny jest moment historyczny, do którego odnosi się reżyser, jak i niekonwencjonalna forma dzieła, będąca ekspresją wyobrażeń na temat tego momentu. Nieczęsto w kinie polskim jedno łączy się z drugim w tak ścisły i efektowny sposób – jako wyraz autorskiej wizji, subiektywnej, ale zarazem prowadzącej w kierunku polskiego fobii i lęków.

W 1969 r., we wstępie do opublikowanej na łamach miesięcznika „Kino” wczesnej wersji scenariusza *Diabła*, jego autor zwrócił uwagę na dwie cechy swojego projektu. Atmosfera wydarzeń historycznych 1793 r. – czasu II rozbioru Rzeczypospolitej, miała się stać kanwą do stworzenia unikatowego w Polsce filmu grozy nawiązującego do poetyki niesamowitości romantycznej<sup>1</sup>.

Na realizację *Diabła* znaczny wpływ wywarły wydarzenia polskiego Marca 1968 r. Właśnie one, jak twierdzi sam reżyser<sup>2</sup>, stały się bezpośrednią motywacją do powstania scenariusza filmu. Jego realizacja była możliwa dopiero po ustaniu zawieruchy pomarcowej, która dotknęła także system polskiej produkcji filmowej.

Temat filmu i niekonwencjonalne środki wyrazu, niespotykane dotąd w kinie polskim, jakimi posłużył się Żuławski, spowodowały gwałtowną i nieprzychylną reakcję władzy. Pod pretekstem *drastycznego potraktowania tematu*<sup>3</sup> nałożono na *Diabła* zakaz dystrybucji, który utrzymywano potem przez szesnaście lat, do roku 1988. Tak pisała o tym Manuela Gretkowska: *Agresję cenzury wobec filmów Żuławskiego (inne nieprawomyślne filmy odkładano w PRL po prostu na półkę), chęć starcia ich z powierzchnią ziemi, można tłumaczyć tym, że filmy te były czymś więcej niż tylko protestem przeciw komunistycznej codzienności. Dotykały one istoty tego systemu, gdyż były przeciwko kłamstwu nie tylko politycznemu, ale i metafizycznemu. „Diabeł” opowiada o upadku Polski w XVIII wieku, o polskich protestach studenckich w roku 1968. Nie jest to jednak wyłącznie film historyczno-polityczny, skonstruowany na zasadzie aluzji do współczesności. Pokazuje on także metafizyczne tło zdrady, kłamstwa, upadku. Filmy historyczne, czy polityczne można odłożyć na półkę za „przeinaczanie faktów i wrogą propagandę”. Filmy metafizyczne negujące zasadę istnienia zła, można skazać tylko na nieistnienie*<sup>4</sup>.

Żuławski, ewokując narodową traumę, jaką wywołały rozbiory, odniósł się do wciąż ponawianego w historiografii pytania o zewnętrzne (zaborcy) i wewnętrzne ich przyczyny (zaniechania, zdrada). Zadał także pytania o takie przyczyny metafizycznego zła oraz postawił przed widzami problem odpowiedzialności, winy i kary. Ważną kwestią uczynił stan umysłów i emocji Polaków. Chciał nimi wstrząsnąć, w sposób proporcjonalny do wagi wydarzenia, na temat którego zabierał głos.

Akcja filmu rozpoczyna się w dniu zatwierdzenia przez sejm grodzieński II rozbioru Rzeczypospolitej – informacja ta pada dwukrotnie z ust bohaterów. Nie jest to więc moment wkroczenia wojsk pruskich do Wielkopolski w styczniu 1793 r., lecz najprawdopodobniej wrzesień tego roku, kiedy to właśnie sejm pod egidą króla, po prawdziwie dantejskich scenach, zatwierdził cesję terytorialną na rzecz Prus<sup>5</sup>. Jesteśmy wraz z bohaterami na samym dniu upadku Rzeczypospolitej. Wojska okupacyjne panoszą się w kraju. Panuje panika i chaos. Tajemniczy Nieznajomy (Wojciech Pszoniak) – jak okazuje się na końcu – pruski szpicel i tytułowy „diabeł” zarazem, uwalnia zamkniętego w więzieniu młodzieńca o imieniu Jakub (Leszek Teleszyński), niedoszłego mordercę króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Nieznajomy odsyła Jakuba wraz z towarzyszącą mu Zakonnica (Monika Niemczyk) do rodzinnego dworu; będzie pojawiał się przy nim w najbardziej nieodpowiednich momentach...

Światem przedstawionym w filmie Żuławskiego rządzi chaos, szaleństwo, kazirodztwo, rozpusta, zbrodnia i korupcja. Jest to więc świat nacechowany upadkiem moralnym i politycznym. Podstawowym problemem dzieła wydaje się zatem krytyczna diagnoza stanu moralnego świata i dotyczący jej problem słabości człowieka oraz jego uległości wobec zła. Na przykładzie losu Jakuba Żuławski pokazał, w jaki sposób słabość własna może prowokować i ożywiać zło świata. Proces ten prowadzi do kompletnego rozpadu osobowości i rozpadu narodowych wartości; w konsekwencji jednak musi się pojawić pytanie o możliwość odrodzenia – i rzeczywiście pojawia się, choć w filmie pozostaje ono bez jednoznacznej odpowiedzi.

Romantyzm *Diabła* oraz artystycznej metody Żuławskiego przejawia się w dwóch zasadniczych aspektach. Pierwszy aspekt wyznacza perspektywa spojrzenia na II rozbiór Polski mocno zbliżona do romantycznej. Jest to wizja kładąca duży nacisk na zewnętrzne przyczyny narodowej tragedii: na przemoc mentalną i fizyczną oraz manipulacje polityczne napastników (diabeł jako pruski szpicel, zakulisowe manipulacje zdrajców, przemoc *chciwych sąsiadów*). Jest tu też silny pogłos romantycznej krytyki okresu stanisławowskiego, ze stereotypem negatywnej oceny króla jako marionetki w rękach obcych monarchów. Wizja ta daleka jest jednak od idealistycznego obrazu Rzeczypospolitej z jej „złotą wolnością”, jaką znamy chociażby z romantycznej historiografii Lelewela lub historiozofii Mickiewicza. Jest ona może bliższa obrazowi świata szlacheckiego jako *świata spróchniałego* znanego z twórczości Juliusza Słowackiego, na przykład z jego dramatu pt. *Horsztyński*. Wiąże się to ze zdecydowaną rewizją stereotypu republikańskiej Polski jako kolebki demokracji, wolności i heroizmu.

Drugi romantyczny aspekt polega natomiast na sposobie ujęcia tej historycznej perspektywy w formie romantycznego fantazmatu. Żuławski posłużył się tu frenetyzmem rodem z czarnego romantyzmu. Polskie szaleństwo i grzechy na ekranie stają się stanem krytyki politycznej, stanem poznawczym i wreszcie stanem wy-

obraźni. Romantyczna forma dzieła powoduje, że problem zła widzianego w polskiej perspektywie uniwersalizuje się i staje się pytaniem o przyczyny i stosunek do zła w ogóle.

\* \* \*

Rok 1793, czyli moment historyczny, do którego wprost odnosi się film Żuławskiego, można nazwać jedną z najczarniejszych dat w historii Polski. II rozbiór i wszystko, co mu towarzyszyło, został określony nawet przez wybitnego historyka, Władysława Konopczyńskiego, *jako finis Poloniae* <sup>6</sup>.

Jak pisze Teresa Kostkiewiczowa, przywołując wydarzenia rozgrywające się w połowie lat 90. XVIII wieku, *w Polsce zmierzyć się trzeba z faktami nie tylko pełnymi dramatyzmu, ale również przenikniętymi jakąś ciemną, mroczną, a często i destrukcyjną siłą. Targowica, sejm grodzieński, zatwierdzenie drugiego rozbioru, przysięgi składane na wierność targowicy, a potem zaborcom przez ludzi często wcześniej pracujących z zapalem na rzecz nowego ładu społeczno-politycznego i kulturowego – wszystko to uderzało i zastanawiało nie tylko aktywnych uczestników tych wydarzeń, ale i zwykłych ludzi, których bieg wypadków zmuszał do podejmowania decyzji, do takich, czy innych zachowań i wyborów* <sup>7</sup>.

Ten właśnie schizofreniczny stan umysłów i serc – chorobliwą euforię konających oraz rozpacz, wstyd i upokorzenie – roku 1793 zobrazował Żuławski. Uczynił to nie za pomocą historycznej rekonstrukcji faktów (byłoby to niemożliwe), lecz przez stworzenie frenetycznej wizji ludzi znajdujących się na samym dnie narodowego chaosu.

Teren akcji filmu z konieczności (cenzura) został ograniczony tylko do rejonu Wielkopolski pod „nierządem” targowiczian. Już od samego początku w filmie pojawiają się obrazy akcentujące obcą interwencję – wojska pruskie plądrują klasztor i przemieszczają się po terytorium Rzeczypospolitej. Obraz pobojuwiska (scena w lesie) jest dopełniony diagnozą sytuacji wypowiedzianą przez Herza, którego Jakub spotyka w drodze powrotnej do domu: *Teraz nikt już nic nie musi (...) teraz wszystko wszystkim wolno*. Podczas pierwszego spotkania Jakuba z Herzem pada także zasadnicze dla całego filmu pytanie o przyczyny upadku oraz zła: *Co jest upadkiem? – Słabość wobec zła, czy zło wobec słabości?*

Pytania o zło, które towarzyszą perypetiom głównego bohatera filmu, należy widzieć w podwójnej perspektywie. Pierwszą płaszczyzną tej perspektywy wyznacza historia, drugą – tak to nazwijmy – metafizyka. Obie te płaszczyzny składają się na romantyczną wizję świata w tym filmie. Jakub, uwięziony jako niedoszły zamachowiec na króla, a potem niespodziewanie uwolniony wskutek zmiany sytuacji spowodowanej rozbiorem, zostaje oskarżony przez swoich dawnych towarzyszy o zdradę. Wobec niesłusznych oskarżeń Jakub nie może odnaleźć kryteriów postępowania. Co więcej – sam czuje się zdradzony i opuszczony (zaślubiny narzeczonej z przyjacielem); sytuacja i stan w jakim się znajduje, sprawiają, że nie potrafi rozpoznać wrogów i przyjaciół. Kryteria zdrady odwracają się i zacierają. Jakub, niedawny republikanin występujący w imię wolności przeciw królowi, teraz ogarnięty nasilającym się obłędem, występuje przeciw całej swojej tradycji (pali dwór, morduje); kiedyś niewinny, zdradza w końcu swoich dawnych towarzyszy, tak jak chce tego pruski szpicel-diabeł.

Gdzie jednak leżą w tej sytuacji prawdziwe kryteria zdrady? Czy można je jeszcze odnaleźć? Dawny świat rozpadł się na jego oczach; przyjaciele i narzeczona opuścili go. Jakub bez wątplenia ulega złu, lecz świat, w jakim się znalazł, wydaje się pozbawiony jasnych kryteriów zdrady, czy też może raczej naznaczony wieloma jej odmianami. Są targowiczanie, którzy zdradzili kraj, pomagając wprowadzić na jego teren obce wojska, król, który odrzucił zaprzysiężoną przez siebie konstytucję, są wreszcie „demokratyczni” spiskowcy, którzy opuścili króla. *Jakie to smutne, kiedy jesteśmy igraszką w cudzych rękach* – podsumowuje szpicel-diaabeł, by za chwilę przekonać się, że sam był manipulowany przez swoich mocodawców – Prusaków.

Istotną płaszczyzną odniesień historycznych jest w filmie Żuławskiego krach tradycji republikańskiej i etosu szlacheckiego. Jego dobitnym wyrazem stają się obrazy zrujnowanego dworu rodzinnego z niepochowanym, rozkładającym się trupem ojca Jakuba. Zrozpaczony bohater miota się bezsilny i wściekły pośród rodzinnych i narodowych pamiątek. Przez cały film krąży wokół rodzinnego gniazda jak w zaklętym kręgu; powraca i oddala się, by w końcu spalić dwór oraz narodowe insygnia. Ten świętokradczy czyn staje się kulminacją obłędu. Czy może stać się także zacznem ozdabiającego oczyszczenia?

Żuławski pokazał upadek szlacheckich wartości w dwóch zasadniczych wariantach: sarmacko-republikańskim i oświeceniowym. Zdemaskował wykrzywienie ideałów republikańskiej wolności oraz obnażył fiasko reformatorskich złudzeń ludzi polskiego Oświecenia. W filmie za depozytariusza tych pierwszych uważa się Ezechiel, przyrodni brat Jakuba. To syn konfederata barskiego, jednego z tych, którzy *pod ogromnymi sztandarami z wizerunkiem Matki Boskiej chcieli z kraju wyrzucić obce wojska, pogromić heretyków, wypłenić niepolskość. Mit Baru – jako zrywu za „wolność i wiarę”* – powraca tu w swojej zaklętej postaci. Ezechiel przybył z kresów „od konfederatów” targowickich. Jest też wyrazicielem antynomijnych poglądów. Według niego wyższą świadomość można osiągnąć przez maksymalne doświadczenie zła i zepsucia. Nie znajdując posłuchu u Jakuba, Ezechiel roztacza swoją „opiekę” nad jego obłąkaną siostrą, nakłaniając ją do rozpusty. Ezechiel to także szalony rewolucjonista opętany wizją radykalnych przemian: *szykuje się narodowe powstanie, uzbroimy chłopów, nadamy im ziemię, wygonimy okupanta, założymy kościół narodowego braterstwa* – krzyczy w amoku.

Ezechiel wydaje się filmową figurą uosabiającą sprzeczności ideologii szlacheckiej oraz towarzyszących jej stereotypów. Jest naraz bełkotliwy echem legendy Baru, niesławy targowicy i radykalizmu „polskich jakobinów”. Transmituje przez siebie wszystkie niemal zdeformowane hasła ideologii republikańskiej.

Czas drugiego rozbioru przyniósł przede wszystkim dramatyczne zwątpienie w najważniejsze z tych haseł – hasło wolności republikańskiej. To znamienne, że do utraty owej wolności przyczyniło się jej długoletnie nadużywanie. Długotrwałą deformację republikańskiego pojmowania wolności można uznać za jedną z głównych wewnętrznych przyczyn upadku Rzeczypospolitej. Deformacja ta dała o sobie znać między innymi w wynaturzeniach pojęcia i użycia *liberum veto*. Władysław Konopczyński stwierdził, że obywatele Rzeczypospolitej szlacheckiej wykazali się tragiczną wręcz *nieumiejętnością tworzenia woli zbiorowej*<sup>8</sup>, której idea legła u korzeni tego pojęcia:

*My nie stworzyliśmy ani sejmowładztwa, ani monarchii, ani porządnego systemu prezydenckiego, w ogóle – żadnego narodowego władztwa, najwyżej rozlaźle rządy sejmikowe*<sup>9</sup> – pisał historyk.

W filmie Żuławskiego złowieszczym memento fiaska reformatorów polskiego republikanizmu oraz czarnego finału długiej tradycji wolności szlacheckiej staje się niepochowany trup ojca Jakuba. Motyw jego samobójczej śmierci jest uzupełnieniem filmowego wątku ojców i synów – Ezechiela i Jakuba. Ojciec Jakuba, w przeciwieństwie do ojca Ezechiela *mówił, że jest obywatelem wolnego świata, w którym gwałtowność i wszelka rewolucja są dziełem zbrodniarzy kalających dobro, do którego człowiek powinien zawsze dążyć*. Jakub też wierzył w te ideały.

Ezechiel pozbawia go jednak złudzeń: *Twój ojciec uważał się za obywatela świata, a świat nie jest wolny. Świat jest w niewoli. Słabi u silnych, mądrzy w niewoli u zbrodniarzy, biedacy w niewoli głupców... a wszyscy w niewoli u Boga! Twój ojciec był słaby...*<sup>10</sup>

Ezechiel i Jakub to dwaj bracia – z jednej matki „nierządniczy” i z różnych ojców; nierozdzielnie złączeni i różni zarazem. Jakub staje bezsilny wobec wszechobecnego zła i wiedziony ręką szpicla-diabła ulega mu. Natomiast Ezechiel namawia go, by przekuć owo zło w siłę. Desperacko i obłąkańczo wierzy w oczyszczającą moc grzechu: *Cóż warte byłoby odkupienie, gdyby nie było grzechu?!* – wykrzykuje. Ten wygnaniec-apokaliptyk, nawołujący do oczyszczenia przez grzech, belkocze zarazem, że *człowiek powinien żyć szlachetnie (...) pozostając po stronie szlachetności i dobra*.

Ezechiel to w filmie Żuławskiego postać szczególna. Nie tylko bowiem „transmituje” zniekształcone echo idei republikanizmu, ale wprowadza także w romantyczne antynomie tego dzieła.

\* \* \*

Obraz upadku Polski szlacheckiej w *Diable* jest nacechowany romantyczną ambiwalencją. W filmie Żuławskiego jest to świat przeżarty moralnym gniciem i politycznym rozpadem, świat upadły, wciąż jednak na tyle bliski i pociągający, by budzić mógł pomieszane uczucia grozy i współczucia zarazem. Podobnie było u romantyków. Ich stosunek do przeszłości, zwłaszcza do przeszłości szlacheckiej Rzeczypospolitej był zjawiskiem antynomicznym, mieniającym się – jak pisze Maria Janion *wszelkimi odcieniami: od identyfikacji do sarkastycznego dystansu, od bezwzględnego uwielbienia i miłującego urzeczenia do bolesnych mściwych bluźnierstw*<sup>11</sup>.

W *Diable* z pewnością można odnaleźć więcej bluźnierstw, ale artystyczna pasja, jaką przeniknięte jest to dzieło, świadczy także o swoistym urzeczeniu. Warto zwrócić uwagę, na fakt, że Żuławski odniósł się po latach do historii Polski szlacheckiej i oświeceniowej bardzo krytycznie. Określił ją wprost – podobnie jak zobrazował w filmie – jako *spróchniałą podszewkę*, która długo ukrywała *nieprawdopodobną plugawość, demolkę, niewolnictwo chłopskie... itd.*<sup>12</sup> Mit etosu szlacheckiego uznał za mocno uproszczony i nieoddający skomplikowanej istoty rzeczy. Zdaniem reżysera szlachetczyzna była podszyta moralnym brudem.

W jego filmie istotne są przede wszystkim pytania o ambiwalentny stosunek realnej i wyimaginowanej zarazem siły szlachetczyzny<sup>13</sup>. Główny bohater Jakub widzi bowiem świat zdeformowany zarówno przez własną chorobę, jak i przez

diabła. Porusza się w malignie, ponieważ *był bity w więzieniu i wyszedł z niego niespełna rozumu, i pojawił się w krainie dzieciństwa jako ktoś, kto nie włada w pełni trzeźwością swoją. I nie wiadomo, czy tak było naprawdę, czy też jemu się tylko wszystko tak paskudnie, brudno i wrednie jawiło, czy też diabeł mu tak pokazywał żeby udowodnić, że to wszystko trzeba ostrzem brzytwy wyczyścić*<sup>14</sup>.

Status rzeczywistości ukazanej w filmie oraz jej aspekt moralny jest zatem niejednoznaczny. Do wykrzywienia jej obrazu, a także do „wykrzywienia” owego szlacheckiego etosu, mocno przyczynia się tytułowy diabeł grany przez Pszoniaka. Wyraźnie daje o sobie znać romantyczna ambiwalencja w stosunku do historii szlacheckiej. Żuławski (także w *Diable*) powiela romantyczny stereotyp polskiego oświecenia jako nieudanej próby asymilacji obcych wzorców politycznych i kulturowych, lecz zarazem zdaje sobie doskonale sprawę z nierozzerwalnego, rzecz można dialektycznego związku łączącego oświecenie i romantyzm<sup>15</sup>. Romantyzm jawi mu się zatem przede wszystkim jako opór przeciw skostniałym formom i normom życia, jako bunt. Wedle tego sposobu myślenia na romantyczną modłę Żuławski uderzył w *Diable* zarówno w oświeceniową, jak i w sarmacką wersję Polski szlacheckiej, pozostając jednakże w stałej od nich zależności.

W literaturze polskiej tradycja sarmatyzmu odżyła zwłaszcza po powstaniu listopadowym na fali wzrastającej potrzeby afirmacji przeszłości. Zainicjował ją *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza<sup>16</sup>. Słowacki, który również pozostawał w kręgu romantycznego mesjanizmu, odniósł się do niej krytycznie (*Horsztyński*). W jego twórczości występuje wyraźna opozycja pomiędzy szlacheckim *czerepem rubasznym*, a *duszą anielską narodu*<sup>17</sup>. Później opozycja ta zanikała, zastępowana wyobrażeniem „złotej wolności” jako zasady duchowej hierarchii. Miała ona sięgać poza oświeceniową ideę równości<sup>18</sup>. Wedle tych wyobrażeń szlachecki anarchizm zaczął się jawić jako swoisty, polski model siły sprawczej duchowego postępu. Nie trudno dostrzec w takim myśleniu inspiracje gnostyczne. Romantycznemu gnostycyzmowi towarzyszyło przekonanie o znaczącej roli zła i cierpienia przenikających upadłą naturę świata, a także wiara w konieczność duchowego samodoskonalenia.

Wyraźne echo romantycznego gnostycyzmu można dostrzec także w *Diable* Żuławskiego. Dzieło to jest bliskie temu typowi myślenia romantycznego, które wyrażało radykalną obcość człowieka i świata, jednostki i historii, a ewentualną możliwość doświadczenia eschatologicznego przenosiło w dziedzinę ludzkiego wnętrza. W *Diable* fundamentalna jest „kwestia usytuowania zła”, a romantyczny rys tego dzieła można widzieć jako rodzaj gnostycznego buntu.

*Jeśli uważamy, że świat jest zły, a jest zły dlatego, że Bóg jest zły, to jesteśmy romantykami* – tak zwięźle ujął to Żuławski<sup>19</sup>.

Tak więc dochodzimy tu do drugiej (obok problemu historii) zasadniczej kwestii filmu – problemu zła metafizycznego. Żuławski, inaczej niż na przykład Słowacki w swojej mistycznej twórczości, nie tworzy pozytywnego wizerunku szlachetczyzny, ale podobnie jak poeta jest bliski gnostycznemu pojmowaniu świata i roli, jaką odgrywa w nim zło. Co ważne, problem zła wiąże się tu bezpośrednio właśnie z obrazem historycznej klęski. Warto także zauważyć, że katastroficzna wizja historii, którą film niesie, jest bliska w wymowie nie tylko romantycznym wyobrażeniom, ale także doświadczeniu zawartemu w twórczości ludzi pokolenia końca XVIII w. – bezpośrednich świadków i uczestników wydarzeń towarzyszących rozbiorem.

Pod koniec XVIII w. umysły oświeconych Polaków zdominowało przekonanie o ugruntowaniu potęgi zła i całkowitym rozstrojeniu ducha narodowego. Na przykład można to dostrzec w poemacie *Bard Czartoryskiego*. W świecie *Barda* obecność zła jawi się w sposób bliski i konkretny<sup>20</sup>. Przestaje być ono pojęciową abstrakcją. Bohatera *Barda*, Młodzieńca, otaczają *zaborcy i narodowi renegaci hipostazowani w postaciach Gwałtu, Bojaźni, Musu, Niecnoty, Interesu, Falszu, Chytrności*<sup>21</sup>. Są to posłuszne narzędzia zła.

W świecie „*Barda*” (...) *mocy Dobra nie ma w ogóle. Nie ma też Dobrego Boga, ponieważ jego dobroć skażona została okrucieństwem okazywanym polskiemu narodowi i poszczególnym polskim patriotom*<sup>22</sup>.

Nie tylko w poemacie Czartoryskiego, ale także w wielu innych porozbiorowych utworach (elegiach, listach, pamiętnikach) dawało o sobie znać traumatyczne poczucie katastrofy oraz nieodwracalności klęski<sup>23</sup>. Katastrofa ta godziła w opatrnościowy fundament świata oraz stosunków międzyludzkich; klęska przejawiała się nie tylko w wymiarze politycznym, lecz zwłaszcza w *planie życia duchowego*. Była wynikiem *słabości charakterów* i przyczyniała się do *dwoistości psychicznego życia*, zatruwającej umysły porozbiorowych pokoleń<sup>24</sup>.

Tutaj właśnie – rzecz można – dawała o sobie znać owa „słabość wobec zła”, o której mowa w filmie Żuławskiego. Ale istniały także, nie zapominajmy, potężne i realne siły zła – wobec owej słabości. Z tego doświadczenia wyrastał romantyzm. Jak pisały Maria Janion i Maria Żmigrodzka, *zło wyrządzone Polsce i powszechne cierpienie przez nie spowodowane stawia twórców porozbiorowych elegii patriotycznych, jak również wyrastających z ich romantyków, nie tylko w obliczu ostatecznego zwątpienia w sprawiedliwe rządy Opatrzności nad światem, ale również przed dręczącym i niebezpiecznym obrazem „złego Boga”*<sup>25</sup>.

Koncepcję „złego Boga” jako przyczyny katastrof historycznych oraz źródła demonicznego chaosu natury odnaleźli romantycy w różnych systemach gnostycznych. Wzrastały one w łonie, lub obok, żydowskiej i chrześcijańskiej religii zbawienia. Podobne romantyczno-gnostyczne inspiracje można odnaleźć w filmie Żuławskiego. W eseju historyczno-filozoficznym pt. *Moliwda*, napisanym kilka lat po nakręceniu *Diabła*, reżyser określił gnostycyzm jako *prąd starszy od chrześcijaństwa, nigdy nie doduszony, bo pytanie o zło tkwi w samym sercu człowieka, czasem mu poddaje owo serce jako odpowiedź...*<sup>26</sup>

Natomiast w *Diable* motywy gnostyczne można dostrzec przede wszystkim w wizji świata przesyconego złem oraz w losie pogrążonych w tym świecie bohaterów. Jakub, uwolniony z więzienia przez Nieznajomego, zostaje rzucony w sam środek świata-więzienia. Staje się wygnańcem napiętnowanym poczuciem obcości. Walczy z siłami zła, a walka ta odbywa się nie tylko w świecie realnym, ale także wewnątrz jego jaźni. *Czy świat wydaje mi się wstrętny dlatego, że jestem chory, czy dlatego, że jest taki naprawdę?* – pyta Jakub u kresu swojej filmowej wędrówki. Przypomnijmy, że według gnostyków bezradność moralna człowieka wynika przede wszystkim z ogólnej sytuacji kosmicznej naznaczonej upadkiem.

W ujęciu gnostycznym *egzystencja wewnątrzświatowa jest w pierwszym rzędzie stanem polegającym na byciu opętany przez świat w dosłownym tj. demonologicznym sensie tego słowa (...) Ludzkie wnętrza musi być naturalną przestrzenią aktywności demonicznej, a ludzkie ja wystawione na grę sił, których nie kontroluje*<sup>27</sup> – pisał Hans Jonas.

Filmowy Jakub odczuwa i poddaje się w końcu owej bezradności wobec Złego. Jego doświadczenie ma cechy antynomijne. Z jednej strony jest naznaczone ową słabością moralną „wynańca”, obcego wśród swoich. Z drugiej jednak strony ma znamiona buntu. Jakub bowiem jest także ucieleśnieniem gnostyczo-romantycznej figury Kaina – buntownika-mordercy skazanego przez Boga na wygnanie za wyrzucenie rzucone zakorzenionym wartościom. Jak twierdzi Hans Jonas, gnostyczne wyniesienie Kaina stanowiło opowiedzenie się *po tamtej stronie, za tym co było tradycyjnie potępiane* <sup>28</sup>; miało znamiona świadomej herezji. Ten heretycki pierwiastek podchwycili także romantycy. Motyw ten wyraźnie doszedł do głosu m.in. w twórczości Byrona, w jego dramacie zatytułowanym *Kain*. Postać Kaina, podobnie jak postać jego nauczyciela, Lucyfera, staje się uosobieniem buntu czynionego w imię nieograniczonej wolności. Jak zauważyła Maria Janion, lucyferyzm Byrona jest *pesymistyczny, z ducha filozoficzno-religijnego manicheizmu (...) mroczny i ciemny. Bunt nie bywa tu uświęcony przez Boga, odwrotnie – bunt kieruje się przeciw Bogu...* <sup>29</sup>.

Podobnie jest u Żuławskiego. Postać Jakuba niesie zbliżoną do romantycznej moralną dwuznaczność związaną z uczestnictwem w świecie historycznym. Jakub – niedoszły królobójca – morderca, jest poddany napięciu moralnemu towarzyszącemu zazwyczaj buntownikom-rewolucjonistom: wszystkim ludziom uwikłanym w zbrodnię czynioną rzekomo w imię wyższych wartości. Jego udziałem staje się antynomijne doświadczenie buntu i słabości zarazem. Kwestia ta pozostaje nierozstrzygnięta. W finale filmu śmiertelnie ranny Jakub wspina się po gałęzi drzewa, popychany przez Nieznajomego, ku światłu, niczym po mistycznej drabinie, ale potem znowu pada na ziemię...

Gnostycki charakter świata w filmie daje o sobie znać nie tylko poprzez los Jakuba. Ślad gnostyckiego „libertynizmu”, traktowanego właśnie jako „wolność od losu”, przez celowe naruszanie norm moralnych, wyraźnie pobrzmiwa w wywodach Ezechiela o „odkupieniu przez grzech”. Wedle gnostyckich teorii pneumatyczna jaźń pogrążona w duszy i ciele oraz uwięziona pośrodku świata, jest temu światu równie obca jak transcendentny, ukryty przed ludźmi Bóg. Może się stać wolna od losu za sprawą celowego naruszenia praw moralnych. W ten paradoksalny sposób może się przyczynić także do dzieła zbawienia. Jak zauważył Hans Jonas, *ten wewnętrznie sprzeczny libertynizm uwalnia element nihilistyczny zawarty w gnostycznym antykosmizmie* <sup>30</sup>.

Nihilistyczny pierwiastek, wyraźnie obecny w filmie Żuławskiego, niesie także w sobie postać matki Jakuba, która oddaje się *wyuzdaniu i rozpuście* i która – jak twierdzi Nieznajomy – *zrobiła karierę nierządem*. To właśnie po kazirodczym stosunku z matką Jakub przekonuje się o realności zła. To wtedy, po zetknięciu się z demoniczną kobiecością, zabija po raz pierwszy.

Motyw kobiecości naznaczonej pierwiastkiem demonizmu to kolejny ważny, gnostycki trop filmu. Powtarza się on także w innych dziełach Żuławskiego <sup>31</sup>. W *Diablu* dotyczy wszystkich, rzec można, archetypowych postaci kobiecych: matki, siostry i narzeczonej Jakuba. Można stwierdzić, że postacie kobiece w tym dziele są ukształtowane na wzór gnostycznych wyobrażeń na temat demonicznej oraz poznawczej roli pierwiastka kobiecego. Najważniejszym z tych wyobrażeń był mit Sophii-Pistis (Mądrości-Wieczności). Jej duchowy dramat, mający miejsce jeszcze przed stworzeniem świata, stał się *prefiguracją sytuacji człowieka w świecie*



stworzonym<sup>32</sup>. Wedle gnozy walentyniańskiej Sophia to najmłodszy z eonów stworzony przez niepoznawalnego Boga, zbuntowany, który uległ namiętności<sup>33</sup>.

*Namiętność owa powstała i wyrosła w pobliżu Umysłu i Prawdy, lecz teraz o władnęła ona Sophią i rozgorzała w niej tak, że straciła ona rozsądek, pozornie z miłości, a w rzeczywistości wskutek szaleństwa lub zarozumiałości...*<sup>34</sup>. Chcąc naśladować Boga, Sophia zrodziła bezkształtny byt – cień (materię). Prerażona swym czynem popadła w strach, smutek i żal; cierpiała<sup>35</sup>. W niektórych wersjach mitu temu cierpieniu i rozpacy została przypisana twórcza rola<sup>36</sup>. Ważne jest, że wykroczenie Sophii zachwiało integralnością boskiego porządku i odtąd jawi się on tylko w kontraście 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>37</sup>. Pierwiastek kobiecy łączy zatem całą skalę świata, od tego co najniższe, do tego, co najwyższe<sup>38</sup>. Tylko przez „mądrość-nie-rządnicę” wiedzie droga do wiedzy, czyli zbawienia.

Personifikacją podobnego sposobu myślenia zdają się postaci kobiece w *Diable*. Przez matkę, siostrę, narzeczoną i zakonnice daje o sobie znać gnostyczny motyw kobiecości jako błędzącej Sophii. Droga ku światłu wiedzie przez grzech, zagubienie i szok poznawczy. Podatna na chaos kobiecość staje się impulsem ujawniania sprzeczności będących zasadą świata. Wyznacza drogę poszukiwania całości przez dopełnienie w zaprzeczeniu – przejście przez zło i seksualność.

Należy jednak zauważyć, że owej demonicznej seksualności filmowych kobiet towarzyszy także głębokie cierpienie oraz gotowość złożenia siebie w ofierze. Narzeczoną Jakuba, chcąc odwrócić zło ucieka z pałacu i umiera na jego rękach; zakonnica czujnie stoi na jego straży aż do końca, gotowa na wszystko. Ich doświadczenie przywołuje na myśl gnostyczną odmianę miłości – *chesed*, czyli kabalistyczną miłość oczarowaną (miłość kobiety jako przyczyny kosmicznej katastrofy – Szechiny, gnostycznej Sophii). Jest to miłość upadająca w chaos, w materię, ale przekształcająca zarazem otchłań tej materii w rzeczywistość obdarzoną boską iskrą<sup>39</sup>. Jak zauważyła Agata Bielik-Robson: *Miłość romantyczna, ufundowana na gnostycznym archetypie, jest nieuchronnie antynomiczna: musi najpierw upaść, rozproszyć się, wyprzeć się siebie, by zespolić się ze swoim przeciwieństwem*<sup>40</sup>. Taka też jest romantyczna miłość w filmach Andrzeja Żuławskiego.

Podsumowując, o gnostycznym charakterze świata w *Diable* Żuławskiego decydują trzy zasadnicze cechy: przekonanie, że jest on w niewoli u Boga (demiurga-ignoranta); los głównego bohatera, Jakuba, oraz ambiwalencja kobiecości. Cechy te, oraz czas i miejsce akcji filmu, a także inne tropy twórczości Żuławskiego (książka *Moliwda*) pozwalają sądzić, że jego film odnosi się do tej odmiany gnostycyzmu, która pojawiła się na terenie Rzeczypospolitej. Chodzi tu o doktrynę Jakuba Franka, czyli o frankizm.

Frankizm był ruchem mesjanistycznym wywodzącym się z łona judaizmu. Ruch ten rozprzestrzenił się w drugiej połowie XVIII wieku zwłaszcza na wschodnich terenach Rzeczypospolitej (Podole). Nie sposób przedstawić tu szczegółowo zawilej doktryny frankizmu i losów jej twórcy<sup>41</sup>. Oczywiście są jego związki z herezją Sabataja Cwi, kabałą oraz gnozą<sup>42</sup>. Jakub Frank przejął sabataistyczne przekonanie o możliwości odkupienia przez grzech. Mesjańska misja, jaką przypisał sobie Frank, pociągając rzesze wyznawców, miała polegać na uwolnieniu Szechiny, czyli boskiego (żeńskiego) pierwiastka uwięzionego w świecie doczesnym<sup>43</sup>. We-

dług Franka można było tego dokonać, tylko zstępując na samo dno zepsucia i upadku. Ważne jest, że droga do odkupienia miała prowadzić przez konwersję z judaizmu na chrześcijaństwo (katolicyzm), gdyż to właśnie religia chrześcijańska traktowana była jako „lupina” skrywająca Szechinę<sup>44</sup>.

Istotne jest także to, że liczne konwersje z judaizmu na katolicyzm praktykowane przez frankistów za pozwoleniem Kościoła (ku przerażeniu rabinów) przyczyniły się do nietypowej asymilacji ludności żydowskiej w kręgu kultury polskiej<sup>45</sup>. Frankizm, przyczyniając się do dwuznacznego zbliżenia judaizmu z chrześcijaństwem, przyniósł skrajne konsekwencje dla jego wyznawców. Z jednej strony dawał nadzieję na emancypację, z drugiej jednak strony zatruwał umysły antynomijną i nihilistyczną ideologią.

W filmie Żuławskiego pojawiają się pewne motywy, które można traktować jako aluzje do frankizmu. Są nimi zwłaszcza zbliżony do gnostycznego obraz świata pogrążonego w upadku oraz dwuznaczna rola postaci kobiecych. Jak pisze Paweł Maciejko, *frankiści uważali, iż odkupienie obejmuje przywrócenie ludzkości do jej pierwotnej całości, co z kolei wymaga wyniesienia pierwiastka kobiecego, stłamszonego w poadamowym świecie*<sup>46</sup>.

Nawiązanie do frankizmu można widzieć także w imieniu bohatera – Jakub. I nie jest to tylko odniesienie do pseudonimu, jakiego używał Frank, lecz bardziej jeszcze aluzja do podjętej przez niego legendy i tradycji biblijnego Jakuba<sup>47</sup>.

Starotestamentowy patriarcha Jakub jest postacią niejednoznaczną i tajemniczą. To oszust wyprowadzający w pole swojego brata bliźniaka, Ezawa i podstępem wymuszający błogosławieństwo od ojca, Izaaka, ale też wygnaniec zmagający się z Aniołem, walczący z Bogiem i ludźmi i w końcu zwycięski pod nadanym mu przez Boga nowym imieniem Izrael<sup>48</sup>. Historia Jakuba opisywana w kabalistycznej księdze Zohar opowiada o tym, w jaki sposób Jakub odkupił ludzkie grzechy za pomocą chytrłości i podstępu. Hebrajska, ludowa etymologia imienia Jakub łączy się właśnie ze słowami „podstęp” i „chytrność”<sup>49</sup>. Zohar wiąże światową obecność Szechiny z imieniem jednej z żon Jakuba, Racheli<sup>50</sup>.

Również filmowemu Jakubowi towarzyszy potrzeba okiełznania i wykorzystania ciemnych sił życia. Otacza go zdemonizowany żywioł kobiecy. W finale filmu istotną rolę odgrywa postać Zakonnicy. Jest ona apostatką uratowaną przez Nieznajomego z klasztoru wraz z Jakubem. I ją można widzieć w świetle gnostyczno-frankijskiej doktryny, wedle której kobiecość to boska obecność spółkująca z siłami zła<sup>51</sup>. Jakub, podobnie jak Frank, najpierw uwięziony w klasztorze, później obcy pośród swoich, prowadzi dwuznaczną misję oczyszczenia przez grzech. *Święty Jakub, symbol nad którego imieniem lży kiedyś przelewać będą pokolenia* – tak określa go Ezechiel...

Problem tkwi w tym, że w tych czynach Jakuba wiedzie ręka Nieznajomego. Ten zaś okazuje się szpicielem współpracującym z zaborcami. Jakub dowiaduje się, że był tylko *igraszką w cudzych rękach*. Z jednej strony odpowiada to być może symbolicznej dwuznaczności frankizmu. Frank twierdził, za Zoharem, że *w najgorszym miejscu znajdzie się zbawienie*. Z drugiej jednak strony sytuacja w jakiej znalazł się Jakub w finale filmu, wyzwała dystans w stosunku do antynomijnej drogi zbawienia, wiodącej rzekomo przez rozpasanie i amoralność. Główny prowokator zdarzeń, filmowy diabeł-szpicel, okazuje się uosobieniem politycznej przemocy oraz władzy zaborców uzyskanej i działającej przez zdradę i podstęp.



W finale *Diabła* splata się zatem wątek gnostycznego buntu i eschatologii oraz wątek politycznego upadku Rzeczypospolitej. Historia Polski końca XVIII wieku, gnozy i frankizmu to w istocie problem odkupienia z upadku. Łączy się on z metafizycznym pytaniem o przyczyny zła oraz boleścią nad niesprawiedliwością i cierpieniem. Jest to więc w pewnym sensie jeszcze jedno polskie pytanie o możliwość i sens mesjanizmu. W *Moliwdzie* Żuławski stwierdził, że cel, do którego Frank zmierzał, czyli w istocie nieśmiertelność, wiązał się bezpośrednio z *rezurekcją zabitej i pokonanej Polski*. Stanowił w stosunku do niej swoisty „paralel”<sup>52</sup>. Jednakże ani w świecie realnym, ani w *Moliwdzie*, ani tym bardziej w *Diablu* mesjanizm ten nie wypełnia się. Niesie za to z sobą cień odwrotności.

Historią i losem bohaterów filmu rządzi zasada odwrotności. Król okazuje się zdrajcą, republikanie złoczyńcami, niewinny młodzieniec – mordercą, jego narzeczona – nierządnicą; nawet diabeł to tylko szpicel. Nie bez przyczyny przyjaciel Jakuba krzyczy do niego, że ich role życiowe stały się wymienne.

Wedle Żuławskiego w świecie, w którym nie ma jednoznacznego wytłumaczenia zła, w świecie, z którego Bóg się wycofał, rządzi zasada odwrotności. Człowiek musi ją zaakceptować, mimo że sięga to poza możliwości racjonalnego pojmowania. *Nie możesz być czymś, jeśli jednocześnie nie jesteś tego odwrotnością, lub jeśli nie jesteś wieloma rzeczami naraz* – Żuławski cytuje w *Moliwdzie* słowa Mircei Eliadego. Jedyną trafną definicją życia jest fenomen sprzeczności<sup>53</sup>. Natomiast świadomość życia, która stara wyrwać się z chaosu sprzeczności, staje się jej lustrem, czyli właśnie odwrotnością<sup>54</sup>. Jest ona, przez wskazanie na możliwość przeciwieństwa, jedynym być może dowodem na istnienie wyższego sensu<sup>55</sup>. Zasada odwrotności może mieć zatem pozytywny sens.



Jednakże zazwyczaj dominuje aspekt negatywny tej zasady. W świecie, w którym zło i diabeł zostają sprowadzone jedynie do braku dobra, a nie traktowane jako realne, szybko wyparowuje również dobro oraz sam Bóg. *Prostackie lub prostoduszne zakamuflowanie Diabła wywołuje gnozy (wiedze, poznania), niby wilki z lasu* – pisał Żuławski. Bóg znika; natomiast człowiek, który staje się obcym, jak u Camusa, staje się bogiem, czyli Diabłem<sup>56</sup>. W ten oto sposób Żuławski diagnozuje nowoczesną kondycję moralną podszytą nihilizmem.

Stosunek Żuławskiego do gnozy, a zwłaszcza do frankizmu, jest mocno ambiwalentny. Z jednej strony frankizm był *wiarą, której celem było wyzwolenie z politycznego i duchowego ucisku*<sup>57</sup>. Z drugiej strony cechował go anarchiczny maksymalizm oraz despotyzm wymagający od jego wyznawców całkowitego oddania. Prawdziwym geniuszem Franka okazało się polityczne „rozbijactwo”<sup>58</sup>. Heretycką doktrynę i działania Franka porównywał Żuławski do polityki Stalina jako dwudziestowiecznej wersji politycznego mesjanizmu również korzystającego z zasady odwrotności, bo czyniącej zło w imię dobra. Sekciarstwo władzy politycznej Stalina i jego akolitów było związane z brakiem cnoty. Przyświecało mu stare gnostyckie przekonanie, że *świat jest piękny, ale nie dobry*<sup>59</sup>. Dlatego właśnie polityka jawić się może jako spektakl, jako estetyka. Nie bez racji – dodajmy. Jeśli świat staje się spektaklem, staje się nim także polityka. Jak wiemy, to właśnie sztuka romantyczna, do której odnosi się w *Diable* Żuławski, otworzyła drogę do dwuznacznych związków estetyki i polityki.

Myśl tę można odnaleźć także w *Diable*. Najsilniej daje o sobie znać w scenie, w której Diabeł-Pszoniak prezentuje swój demoniczny taniec. Na pytanie zadane mu przez Jakuba, czy świat rzeczywiście jest wstrętny, czy też jemu się tylko tak wydaje, diabeł-szpicel odpowiada: *Świat nie jest ohydny, świat jest piękny. Są w nim kwiaty, ogrody, owoce, kobiety. Ja ci tego nie umiem opowiedzieć. Ja ci to muszę zatańczyć...*

Konwulsyjny taniec diabła jest tutaj ucieleśnieniem żywiołowego rauszu jako zjawiska estetycznego, na wzór nietzscheański. Staje się wyrazem głębokiej wiedzy o świecie. Można go zatem traktować jako siłę napędową sztuki – modernistycznej sztuki, takiej właśnie, jakiej spadkobiercą i kontynuatorem jest Żuławski. Ale nie tylko. Taniec diabła-szpicla jest tu bowiem także przejawem amoralności „sztuki” politycznego „spektaklu”. Diabeł-szpicel okazuje się przecież w końcu jedynie marionetką manipulowaną w politycznym celu przez zaborców (Prusaków). Okazuje się oszukanym przez nich szpiclem. Nie umniejsza to zła. Wręcz przeciwnie. Życiodajna i poznawcza „amoralność” sztuki zostaje tu niejako przesłonięta czy też zawłaszczona przez destrukcyjne siły świata historycznego i polityki. *Pan zachował się amoralnie. Pan zmagał się z nim jak gdyby chodziło o jego duszę. A przecież człowiek nie ma duszy, nieprawdaż?* – stwierdza chłodno dowódca Prusaków, wręczając diabłowi-szpicelowi pieniądze.

W *Diable* sztuka łączy się z polityką. Dla Żuławskiego, chcąc nie chcąc, sztuka łączy się w dwuznaczny sposób z polityką. I nie ma w tym nic dziwnego, biorąc pod uwagę fakt, że kręcił on swój film na początku lat 70. XX wieku w Polsce. Zdaniem Żuławskiego sztuka, gnoza i polityka łączą się ze sobą jako ambiwalentna forma spektaklu. Niosą także podobne niebezpieczeństwa – uruchamiają nieświadome siły, mają iluzję prawdy. A jednak ludzie ich potrzebują – właśnie jako spektaklu.

*Gnoza to wejście w kulisy kosmicznego teatru*<sup>60</sup> – pisał reżyser, a *religie są jak kino*<sup>61</sup>. *To połączenia między nami a lustrami, w których musimy się odbić, by w ogóle zobaczyć; to, co w lustrze widzimy, to bogowie*<sup>62</sup>.

Kino jest dla Żuławskiego rodzajem niedoskonałej świadomości odbijającej sprzeczności realnego życia. Świeci jednak światłem odbitym: *Lustro kina pokazuje pół-kłamstwa, jakie prawimy o sobie...*<sup>63</sup> – pisał reżyser.

W *Moliwdzie* Żuławski zastanawiał się, na czym mogłoby polegać ewentualne podobieństwo między losem jego – artysty, reżysera, wygnańca, a losem tytułowego bohatera, Moliwdy-Kossakowskiego, szlacheckiego mentora Jakuba Franka. Dostrzegł je w *rysach biografii*. Określił je jako *kłamstwo inteligenta wobec wbudowanej klatki*, a zarazem jako *blazeństwo artysty, który nie chce kłamać*<sup>64</sup>. Dla Żuławskiego bowiem jedynym ratunkiem przed złem, chaosem rzeczywistości – podobnie jak dla Moliwdy i Franka – jest *nie oglądanie spektaklu, ale życie w spektaklu...*<sup>65</sup> – i towarzysząca mu wyostrowiona świadomość dziania się tego spektaklu.

\* \* \*

Ważne jest, że paradoksalny sposób myślenia Żuławskiego odbija się w zwierciadle, jakim jest forma jego filmu. W jednej ze swoich notatek z tomu pt. *Juki podróżne* Żuławski przytoczył gnostyczne przekonanie, że *oko odbija zarazem samą budowę wszechświata, jak też zawiera błysk boskości złożony w człowieku*<sup>66</sup>. Jest to niewątpliwie odniesienie do gnostycznej wiary w to, że *pneuma*, duchowy pierwiastek uwięziony w człowieku, stanowi iskrę ukrytej w nim boskości. Co interesujące, również kamerę filmową porównał reżyser do oka, które tworzy<sup>67</sup>.

*Kamera to jest o wiele więcej niż pióro, to jest pióro-oko, to jest coś, co dokładnie tworzy to, co będziemy oglądać na końcu*<sup>68</sup>. Kino według Żuławskiego *nie jest naturalne. Jest sztuczne. To jest sztuczność, która jest wyższą formą myślenia*<sup>69</sup>.

W słowach tych daje o sobie znać podobieństwo z romantycznym przekonaniem, według którego sztuka jawi się jako wyższa forma oglądu estetycznego. Ogląd ten pozwala ustanowić dialektykę wolności i konieczności. Jest też u Żuławskiego echo romantycznego dążenia do twórczości, której istotą jest afirmacja sztuczności. Sztuka romantyczna łączy pierwiastek refleksyjny i witalny; w ten sposób stanowi obronę przed wyobcowaniem panującym w odczarowanym świecie historycznym. *Diabeł* niesie pierwiastek romantycznej subwersji w stosunku do klasycznej estetyki piękna; sytuuje się po stronie estetyki grozy, wzniosłości i frenezji.

Warto pamiętać, że romantyczna estetyka grozy pojawiła się jako reakcja na kryzys klasycznej formuły piękna oraz kryzys historii. Poetyka piękna, które według klasycystycznych zasad miało się przejawiać w harmonii świata zewnętrznego, została zastąpiona poetyką niesamowitości, zaś pojęcie *mimesis* pojęciem entuzjazmu<sup>70</sup>. Przejawem entuzjazmu stała się sztuka artystycznego geniuszu. Jego źródłem zaś – natura odnajdywana w głębi jaźni, pojmowana jako to, co przed, albo poza historyczne. Nacisk położony został zatem na nieświadomość.

Problem jednak w tym, że *nawiązanie do przedhistorycznej i rzekomo zbawczej mocy natury*<sup>71</sup> wiązało się z regresem. Chaos nieokiełznanych sił natury odnalezionych w głębi jaźni przyniósł zagrożenie. Wyzwolił grozę, którą, choćby czę-

ściowo, trzeba było oswoić w sposób estetyczny. Ażeby to uczynić, należało przenieść ją w *artystyczną nierzeczywistość*<sup>72</sup> Tak powstała estetyka tego, „co niepięknę”: grozy, wzniosłości, ironii, fantastyki.

Jednym z romantycznych przejawów estetyki grozy stała się frenezja. Jak zauważył German Ritz, *frenetyczna twórczość mówi o ciele, szalejącym ciele, które wylamuje się z porządku kultury*<sup>73</sup>. Frenezja to z jednej strony kontrolowana forma silnej ekspresji, a z drugiej – rozbuchane szaleństwo.

Tak właśnie jest w filmie Żuławskiego. Obrazy *Diabła* są przesycone frenezją. Decyduje o tym sposób formowania obrazu filmowego oraz poszczególne motywy wizualne. Frenezję tworzy przede wszystkim konwulsyjność gry aktorskiej. Za jej sprawą akcent zostaje położony na nieokiełznaną siłę cielesności. Można to dostrzec w aktorskich gestach i mimice. Frenetyczna jest także praca kamery poruszającej się ruchem kolistym, co wzmacnia gwałtowność ruchu aktorskiego. Pojawiają się frenetyczne motywy wizualne: niepochowane ciało Ojca, poroniona ciąża Narzeczonej, krwawe akty morderstwa, sztyletowanie i biczowanie, jak również powtarzający się motyw biegu oraz pędu na koniu – wszystko to współtworzy obrazy frenetycznej cielesności rozpiętej między seksualnością a śmiercią.

Estetyka grozy, którą posłużył się Żuławski, tworzy ambiwalentny efekt przyciągania-odpychania. Filmowe ciała – także ciało Jakuba – jawią się jako znak nierozwiązywalnej ambiwalencji – ofiary i bezsensownej przemocy zarazem<sup>74</sup>.

Jak zauważył German Ritz, groza jako synonim rozkładu norm moralnych zawiera heretycki potencjał podważający świecki i duchowy porządek. Nie tylko. Estetyka grozy sprawia, że straszne zdarzenia ukazują się jednocześnie jako rzeczywistość i sztuka. Efekt grozy polega bowiem na wzajemnym współlistnieniu *nieprzyjemnej iluzji zmysłowej i przyjemnej deziluzji refleksyjnej*<sup>75</sup>.

W *Diable* motywy grozy romantycznej przejawiają się w krwawej cielesności, kazirodztwie i przemocy, oraz – oczywiście – w postaci tytułowego diabła<sup>76</sup>. W znakomitej kreacji Wojciecha Pszoniaka łączą się charakterystyczne dla efektu frenezji pierwiastki naturalizmu zła oraz teatralizacji. Zło wydobywa się niejako z samego wnętrza człowieka, a owa teatralizacja ma w założeniu tworzyć refleksyjny dystans, prowokując pytania o to, czym w istocie są siły zła i jak działają.

W *Diable* Żuławskiego, na wzór utworów romantycznych, sztuczność estetyki grozy (przeniknięta jednak mocnym pierwiastkiem realnego lęku) staje się zatem polem zmagania ze złem świata historycznego oraz z chaosem natury, czyli w istocie, z wypieraną polską nieświadomością.

Frenesyjna forma *Diabła* jest wyrazem buntu estetycznego, ale również buntu etycznego. U korzeni tego buntu tkwią gnoza i romantyzm. Jest on także bliski filozofii egzystencjalistycznej. To tylko pozorny paradoks, gdyż jak udowodniał Hans Jonas, egzystencjalizm stał się właśnie czymś w rodzaju nowoczesnej odmiany gnozy<sup>77</sup>.

W przypadku Żuławskiego i *Diabła* trop prowadzi w kierunku Alberta Camusa i jego koncepcji buntu etycznego opisanego w *Człowieku zbuntowanym*. Żuławski przyznał po latach, że Camus silnie oddział na niego właśnie jako artysta i moralista zarazem<sup>78</sup>. Według Camusa bunt (metafizyczny i polityczny) umożliwia wyjście poza pasywny stan egzystencjalnego absurdu.

Buntownik metafizyczny nie jest ateistą, lecz bluźniercą. Za pomocą bluźnierstwa sprowadza on Boga w sferę ziemskiego cierpienia, przyporządkowując go

niejako sile swojego buntu. W ten sposób wyższe wartości w polemiczny sposób zostają wprowadzone powrotnie w sferę zdesakralizowanej historii. Co ważne, dla Camusa buntownicza niezgoda na zastaną rzeczywistość może znaleźć rękomię jedynie w zbiorowej solidarności buntu<sup>79</sup>. Tylko bowiem w solidarności z innymi cierpienie staje się wartością kolektywną, opartą na wspólnej pamięci<sup>80</sup>.

Uznając wartość buntu, Camus nie przeoczył niebezpieczeństw z nim związanych. *Bunt ludzki kończy się rewolucją metafizyczną. Przechodzi ona od złudzenia do działania, od Dandysa do rewolucjonisty*<sup>81</sup> – konstatował Camus. Droga „od Dandysa do rewolucjonisty” to w istocie niebezpieczna droga od romantycznego buntu estetycznego do rewolucji politycznej, za którą stoi przekonanie o konieczności radykalnej przebudowy świata i stworzenia nowego, ludzkiego porządku, wobec upadku porządku boskiego. W tym właśnie momencie pojawia diabeł...

Żuławski był tego świadom. Bunt wyrażony w *Diablu* jest przede wszystkim buntem romantycznym, czyli buntem postawy estetycznej – twórczej samotności oraz świadomej siebie bluźnierczej ekscentryczności. Forma staje się tutaj wyrazem protestu przeciw obowiązującym konwencjom i schematom myślenia. Jednakże nie tylko. *Diabeł* niesie także pewien potencjał polityczny. Na tym właśnie polega jego dwuznaczność, świadomie założona przez reżysera. To przez nią przejawia się opisane w *Moliwdzie* „błżeństwo artysty, który nie chce kłamać”.

Żuławski zamierzał stworzyć paralelę do czasów współczesnych. Obraz historii w *Diablu* miał się stać się przyczynkiem do refleksji na temat kondycji moralnej Polaków oraz wyrazem protestu w stosunku do wydarzeń polskiego Marca 1968 r.

*Konsekwencje Marca były dramatyczne dla wielu środowisk polskiej inteligencji. Spowodowały szkody trudne do odrobienia w skali dziesięcioleci, zniszczyły Polskę w oczach świata*<sup>82</sup> – przypomina Andrzej Friszke.

Co do takiej oceny Marca 68 ani historycy ani reżyser filmu nie mieli wątpliwości. Różnice pojawiają się wtedy, kiedy postawi się pytanie o złożone przyczyny takiego stanu rzeczy. Historycy, co oczywiste, muszą zachować o wiele bardziej powściągliwe stanowisko niż artysta.

Żuławski starał się zobaczyć przyczyny marcowej katastrofy o wiele głębiej, niż to zwykle się czyni. Wyszukał je niejako z samych źródeł polskiego myślenia i historii. Dostrzegł analogię między okresem Rzeczypospolitej pod rządami Stanisława Augusta a PRL. Okres lat 1955-1970 jawił się Żuławskiemu jako analogiczny do czasu pomiędzy konfederacjami Barską (1768-1772) i targowicką (1792). To wtedy bowiem polskie elity miały się przyzwyczaić do życia w swoistej podwójności. Żuławski nazwał to *polityką teatru*<sup>83</sup>. To od tego czasu w polskiej świadomości zaczęły funkcjonować zwodnicze oksymorony: *odrodzenie w upadku, podłość szlachetna, podległa niepodległość*<sup>84</sup>.

Zdaniem Żuławskiego, już konfederacja barska dała początek paradoksalnym losom i postawom polskich dysydentów politycznych. Konfederacja działając w imię konserwatywnych wartości, stała się zaczynem patriotycznej legendy, podjętej później przez romantyków<sup>85</sup>. Była pierwszym czynem niepodległościowym, nieskutecznym jednak, a w dodatku uwikłanym w niejasne realia polityczne.

*Cały dylemat dysydenctwa polskiego – pisał Żuławski – tu w załączku się mieścił. Sprowadzali na resztę zjawisk „dociśnięcie śruby”, to znaczy: stawali się instrumentem dla wiążącej opresji, jak i agonii zjawisk błyskotliwszych w kulturze dopuszczonej, a jednak – dodawał reżyser – bez nich byłoby gorzej...*<sup>86</sup>



W przekonaniu Żuławskiego dylematy „dysydenctwa” polskiego przez dwieście lat niewiele się zmieniły. Wciąż pokutowała słabość wynikająca z charakterystycznej podwójności widzenia świata oraz uwikłania w zło. Słabość ta dała o sobie znać również w Marcu 68. Ujawniła się przede wszystkim jako podatność na manipulację. O tym właśnie, między innymi, mówi *Diabeł*. Jak pisał reżyser, *był to film o policjancie, który wydaje młodych wślizgując się w łaski jednego z spiskowców epileptyka...*<sup>87</sup>

Trzeba przyznać, że postawienie analogii między czasami tak odległymi to z punktu widzenia nauk historycznych zabieg dość ryzykowny (choć podejmowali go także historycy, np. Jerzy Łojek). Podobnie problematyczne jest traktowanie wydarzeń marcowych jako w całości reżyserowanych przez władzę<sup>88</sup>. *Diabeł* jest jednak niewątpliwym dowodem na spustoszenie, jakie wydarzenia te wywołały w świadomości i biografiach polskich inteligentów. Jest także kompulsywną reakcją na nie. Jak zauważył Wojciech Roszkowski: *Atmosferę pogromu rozciągnięto na sporą część inteligencji polskiej, w której zapanowało straszliwe przekonanie, że za dążeniami narodowymi i demokratycznymi stać może policyjna prowokacja*<sup>89</sup>.

W *Diablu* Żuławski uderzył w bardzo czuły punkt polskiej rzeczywistości i ponosił za to konsekwencje. Świadczą o tym losy jego filmu. Reżyser w bluźnierczy sposób przenicował polską świadomość, czyniąc to z emocjonalnym zaangażowaniem – był bowiem bezpośrednim uczestnikiem polskiego „spektaklu” przełomu lat 60. i 70. Ważne jest jednak przede wszystkim to, że był artystą, który zachował świadomość, że to *pośrodku nas jak włos cienka leży granica, poza którą funkcjonowanie w systemie narzuconym obraca się przeciwko pragmatyce działania, lub... przeciwko duszy*<sup>90</sup>. Dlatego właśnie musiał z Polski wyjechać i dlatego też *Diabeł* czekał na premierę aż szesnaście lat.

MARCIN MARON

<sup>1</sup> A. Żuławski, *Diabeł. Scenariusz filmowy*, „Kino” 1969 nr 2. Scenariusz ten różni się od filmu w szczegółach. W scenariuszu mamy do czynienia z mniej jednoznacznym niż w filmie statusem tytułowego Diabła. Raz wydaje się on Jakubowi jego drugim „ja”, raz – wciele niem grzechu, a raz – złowrogim obliczem oświeceniowego rozumu. W scenariuszu Ezechiel nie jest bratem Jakuba, lecz jego stryjem, a Jakub zostaje zabity przez Karła a nie, jak w filmie – przez Nieznajomego-Diabła. Natomiast w filmie o wiele wyraźniej niż w scenariuszu zaakcentowano obecność wojsk zabórczych.

<sup>2</sup> Zob. Żuławski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, P. Kletowski, P. Marecki [wywiad rzeka], *Krytyka Polityczna*, Warszawa 2008, s. 182.

<sup>3</sup> Zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kine matografia w latach 1896-2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2009, s. 243.

<sup>4</sup> M. Gretkowska, *Gnostyk, który przeżył*, w: *Opętanie. Ekstremalne kino Andrzeja Żuław-*

*skiego*, red. S. Naitza, oprac. pol. K. Merta, (brak nazwiska tłumacza), *Twój Styl*, Warszawa 2004, s. 131.

<sup>5</sup> Może zresztą tak dokładne lokowanie akcji w czasie nie jest konieczne? Ważne jest przede wszystkim to, że rzecz rozgrywa się właśnie w roku 1793.

<sup>6</sup> Zob. W. Konopczyński, *Dzieje Polski nowożytnej* t. II, PAX, Warszawa 1986, s. 245. Na temat przyczyn i okoliczności II rozbioru zobacz też: R.H. Lord, *Drugi rozbiór Polski*, tłum. A. Jaraczewski, wstęp J. Łojek, PAX, Warszawa 1984 oraz: Z. Zielińska, *Ostatnie lata Pierwszej Rzeczypospolitej*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986.

<sup>7</sup> T. Kostkiewiczowa, *Słowo wstępne*, w: *Bo insza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić. Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX wieku*, red. A. Grześkowiak-Krwawicz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995, s. 5-6.

<sup>8</sup> W. Konopczyński, *Rząd a Sejm w dawnej Rzeczypospolitej*, w: tegoż, *O wartości naszej spu-*

- szczyzny dziejowej. *Wybór pism*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2009, s. 157.
- <sup>9</sup> Tamże.
- <sup>10</sup> Co więcej, owa słabość ojca Jakuba, nie jest chyba tylko wymysłem Ezechiela. Ojciec nie tylko mylił córkę z matką (co sugeruje kazi-rodzcy związek z córką), ale też oddał narzeczoną Jakuba królowi i jego dworakom.
- <sup>11</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, PIW, Warszawa 1978, s. 70.
- <sup>12</sup> Żuławski, *Przewodnik...* dz. cyt., s. 184.
- <sup>13</sup> Dla porównania, w *Moliwdzie* Żuławski wskazywał na cztery, jego zdaniem, zasadnicze „ważności” Rzeczpospolitej połowy XVIII wieku: *pijane bractwo* (masoneria – M.M.) (...) *czudzoziemszczyzna z drugiej ręki* (ci lepsi nawet tu nie przyjeżdżają), *która służy i cycka wśród oglądanej arystokracji; rody zajęte sobą przeciwko wszelkiej państwowości* (pijany sarmatyzm wyda jednak i Bar; i Potockich, wyrażunuje typ Republikanina w patriotyczną sentymentalną obowiązkowość), i *niewolniczy tłum chłopów, na karku których cały ten cyrk się odbywa*. A. Żuławski, *Moliwda*, Warszawa 1994, s. 135.
- <sup>14</sup> Żuławski, *Przewodnik...* dz. cyt., s. 169.
- <sup>15</sup> Zob. tamże, s. 185.
- <sup>16</sup> A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831-1863*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2001, s. 28.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 32.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 45.
- <sup>19</sup> Żuławski, *Przewodnik...* s. 186.
- <sup>20</sup> P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny Romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 48.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 56.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 48.
- <sup>23</sup> Zob. np. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i...* dz. cyt., s. 61.
- <sup>24</sup> P. Żbikowski, dz. cyt., s. 96.
- <sup>25</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 65-66.
- <sup>26</sup> A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 127.
- <sup>27</sup> H. Jonas, *Religia gnozy*, Wydawnictwo Platan, Kraków 1994, s. 298.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 109.
- <sup>29</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna. Prace wybrane*, tom 1, Universitas, Kraków 2000, s. 455.
- <sup>30</sup> H. Jonas, dz. cyt., s. 62.
- <sup>31</sup> Zob. np. A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 22.
- <sup>32</sup> H. Jonas, dz. cyt., s. 315.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 197.
- <sup>34</sup> Tamże.
- <sup>35</sup> Por. A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 23.
- <sup>36</sup> H. Jonas, dz. cyt. s. 318.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 191.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 192.
- <sup>39</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 104.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 105.
- <sup>41</sup> Uczyniła to ostatnio Olga Tokarczuk w swojej ogromnej powieści na temat losów i doktryny Jakuba Franka. Por. tejsze, *Księgi Jakubowe*, Wydawnictwo Literackie 2014.
- <sup>42</sup> Zob. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski*, tłum. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 385.
- <sup>43</sup> Zob. tenże, *Szechina – bierno żeński moment w Bóstwie*, w: tegoż, *O mistycznej postaci bóstwa*, tłum. A. K. Haas, Aletheia, Warszawa 2010, s. 157-225.
- <sup>44</sup> P. Maciejko, *Pan Jezus i Pan Jakub Frank (z dygresją na temat Natana z Gazy)*, „Kronos” 2013 nr 1, s. 148.
- <sup>45</sup> Frankistami byli m.in. Szymanowscy – rodzina żony Adama Mickiewicza, Celiny. Na temat związków Mickiewicza z frankizmem zob. np. M. Janion, *Bohater, spisak, śmierć. Wykłady żydowskie*, rozdz. pt. *Trzy wariacje na temat żydowski u Mickiewicza*, W. A. B., Warszawa 2009.
- <sup>46</sup> P. Maciejko, dz. cyt., s. 152.
- <sup>47</sup> Tamże, s. 151.
- <sup>48</sup> Zob. M. Grant, *Dzieje dawnego Izraela*, tłum. J. Schwakopf, PIW, Warszawa 1991, s. 47-48.
- <sup>49</sup> Zob. I. Kania, *Opowieści Zoharu, O kabale i Zoharze*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2005, s. 75 (przyp. 13); por. A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 22.
- <sup>50</sup> Zob. G. Scholem, *Szechina...* dz. cyt., s. 207.
- <sup>51</sup> P. Maciejko, dz. cyt., s. 154.
- <sup>52</sup> Zob. A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 134.
- <sup>53</sup> A. Żuławski, *Juki podróżne*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1994, s. 51.
- <sup>54</sup> Tamże, s. 48.
- <sup>55</sup> Tamże, s. 47.
- <sup>56</sup> A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 70.
- <sup>57</sup> Tamże, s. 52.
- <sup>58</sup> Tamże, s. 42.
- <sup>59</sup> Tamże, s. 68.
- <sup>60</sup> Tamże, s. 50.
- <sup>61</sup> Tamże, s. 51.
- <sup>62</sup> Tamże.
- <sup>63</sup> Tamże, s. 154.
- <sup>64</sup> Tamże, s. 51.
- <sup>65</sup> Tamże, s. 52.
- <sup>66</sup> A. Żuławski, *Juki...* dz. cyt., s. 51.
- <sup>67</sup> Zob. Żuławski, *Przewodnik...* dz. cyt., s. 91.
- <sup>68</sup> Tamże, s. 118.
- <sup>69</sup> Tamże, s. 132.
- <sup>70</sup> Zob. O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemienio-wa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 70.

<sup>71</sup> Tamże, s. 72.

<sup>72</sup> Tamże, s. 75.

<sup>73</sup> G. Ritz, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości*, rozdz. *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, tłum. M. Łukasiewicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011, s. 123.

<sup>74</sup> Tamże, s. 127.

<sup>75</sup> Zob. tamże, s. 125.

<sup>76</sup> To od romantycznej powieści grozy obraz diabła zmienia się gruntownie, w sposób nieunikniony oddalając się od wyobrażenia budzącej przerażenie istoty, zewnętrznej wobec istoty ludzkiej, i staje się coraz bardziej figurą zła, którą każdy nosi w sobie; R. Muchembled, *Dzieje diabła od XII do XX wieku*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 234.

<sup>77</sup> Zob. H. Jonas, dz. cyt., rozdz. pt. *Epilog: gnostycyzm, egzystencjalizm, nihilizm*.

<sup>78</sup> Zob. Żuławski, *Przewodnik...* dz. cyt., s. 137.

<sup>79</sup> Zob. A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Oficyna Literacka, Kraków 1991, s. 25.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> Tamże, s. 31.

<sup>82</sup> A. Friszke, *Przystosowanie i opór. Studia z dziejów PRL*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007, s. 134.

<sup>83</sup> Zob. *Moliwda*, s. 239.

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> Tamże, s. 237.

<sup>86</sup> Tamże.

<sup>87</sup> Tamże, s. 8.

<sup>88</sup> I w tym jednak jest przecież sporo racji – trudno nie dostrzec prowokacyjnych zachowań władzy, które prowadziły do uruchomienia dogodnych dla niej wypadków i efektów społecznych (rozbicie społeczeństwa) oraz politycznych (walka o władzę). Także wśród historyków nie ma co do tej kwestii jednoznacznej opinii. Andrzej Friszke twierdzi, że w znanej mu dokumentacji na temat wydarzeń marcowych nie odnalazł potwierdzenia na to, że część aparatu władzy dążyła do sprowokowania szerokich wystąpień (zob. A. Friszke, dz. cyt., rozdz. *Ruch protestu w Marcu 1968 (w świetle raportów MSW dla kierownictwa PZPR)*). Natomiast Wojciech Roszkowski pisał: *Władze rozgromiły marcowy ruch studencki, gdyż w gruncie rzeczy cały czas nad nim panowały* (zob. A. Albert, *Najnowsza historia Polski 1918-1980*, Puls Publications Ltd, Londyn 1991, s. 885). Może najbardziej miarodajna

jest opinia Jerzego Eislera, który tak odniósł się do problemu ewentualnych marcowych prowokacji ze strony władzy: *Istnieje także dość rozpowszechniony pogląd, że również Marzec był wielką polityczną prowokacją. Należy tu jednak koniecznie wyjaśnić, co rozumie się przez pojęcie prowokacji. Otóż jeżeli ktoś przypuszcza, że w środowisku kontestującej młodzieży z Uniwersytetu Warszawskiego (tzw. komandosów) skupionym wokół Jacka Kurońa, Karola Modzelewskiego i Adama Michnika na długo przed Marcem funkcjonowało wielu konfidentów, którzy z premedytacją dążyli do realizacji planu przygotowanego przez MSW, to ktoś taki pozostaje w błędzie i w tym sensie w 1968 r. prowokacji nie było. Jeżeli jednak terminem „prowokacja” określa się podejmowanie działań, które zgodnie z naszymi przewidywaniami powinny doprowadzić do kontrakcji drugiej strony, to w tym znaczeniu mogło wtedy dojść do prowokacji politycznej czy policyjnej. Możliwe, że „partyzanci” dla realizacji własnych planów posłużyli się właśnie tą metodą i wykorzystali w sposób cyniczny studenckie protesty. Łatwo było bowiem przewidzieć, że jeżeli zdejmie się ze sceny Teatru Narodowego „Dziady” Adama Mickiewicza, to przedstawiciele inteligencji – zwłaszcza młodzi – zaprotestują przeciwko takiej decyzji. Nietrudno było także przewidzieć, że jeśli ze zwartego środowiska, jakim byli „komandosi”, uderzy się w dwie osoby (bezprawne relegowanie z UW Michnika i Szlajfiera), to ich koledzy zaprotestują przeciwko takiemu posunięciu. Jak wiadomo, tak właśnie się stało i 8 marca na dziedzińcu UW zorganizowano wiec w ich obronie. Gdy wiec w spokoju dobiegał końca, młodzież jeszcze na terenie uczelni została znielana zaatakowana pałkami przez milicję, funkcjonariuszy ORMO oraz tzw. aktyw robotniczy. Akcja „sił porządkowych” na dziedzińcu UW w ocenie wielu obserwatorów i uczestników wiecu – miała wszelkie znamiona działań prowokacyjnych. Niezależnie od tego, czy tak było istotnie, jedno wszakże nie ulega najmniejszej wątpliwości: brutalny atak milicji, ORMO i pałkarzy przyczynił się do radykalizacji nastrojów społecznych i – jak wszystko na to wskazuje – miał decydujący wpływ na dalszy rozwój wydarzeń w kraju. W tym rozumieniu można mówić, że doszło wówczas w Polsce do prowokacji, J. Eisler, *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL, IPN, Warszawa 2008, rozdz. Społeczny protest czy polityczna prowokacja?* s. 108-122.*

<sup>89</sup> A. Albert (W. Roszkowski), dz. cyt., s. 888.

<sup>90</sup> A. Żuławski, *Moliwda*, dz. cyt., s. 251.