

Witalność kina przebiega przez jego złe, a nie dobre gusty ¹

Diabeł Andrzeja Żuławskiego

MARTA OLSZEWSKA-JOŃCZYK

Trudno o przykład kina bardziej bulwersującego publiczność aniżeli twórczość Andrzeja Żuławskiego. Jego filmy drażnią, irytują i szokują wielu widzów (...). Żuławskiemu zazwyczaj zarzuca się pretensjonalność, skłonność do kiczu, manieryzm, estetyzację gwałtu i perwersji, mieszanie pierwiastków eschatologicznych ze skatologicznymi, a także oskarża go o terroryzowanie Bogu ducha winnego widza nadmiarem filmowej ekspresji ².

Zarzuty przywołane w cytowanym fragmencie wstępu do monograficznego numeru „Filmu na Świecie” poświęconego Żuławskiemu składają się na zgrabny i niemal kompletny zestaw jakości wiązanych tradycyjnie zarówno z kontrowersjami wokół twórczości autora *Kobiety publicznej*, jak i z noszącymi piętno złego smaku produktami kiczowej wyobraźni artystycznej.

Rozmyślne zastosowanie arsenału tych środków w utworze, który stał się przyczyną pierwszego przymusowego wyjazdu reżysera z kraju, nasuwa jednak – naiwne, choć warto chyba ponawiania – pytanie o rzeczywiste źródła dyskomfortu odbiorczego w zetknięciu z rzekomą tandetą. W przypadku *Diabła* (1972) w deklarowanej atencji wobec kiczu (co zresztą również łatwo można uznać za zabieg pretensjonalny, obliczony na prowokację) da się bowiem wytropić – przy odrobinie (lub przeciwnie, maksimum) wysiłku pokonującego trud lektury utworu naszpikowanego drapieżnym „manieryzmem” – precyzyjną metodę docierania do marginalizowanych obszarów kultury.

Naruszenie zasad dobrego smaku okazuje się w tej perspektywie przekroczeniem zmiennych norm wpisujących spór o recepcję twórczości Żuławskiego w mozolne próby skatalogowania właściwości charakteryzujących kiczowe produkty, a odnoszących się do różnych kategorii: estetycznych, etycznych, poznawczych. Próby te mają nadać sądom wartościującym rys naukowego obiektywizmu, podważającego przywoływany przecież w definicyjnych przymiarkach relatywizm ciągle niedookreślonego pojęcia.

Skazany na kicz

W polu łatwych do przewidzenia ataków ulokował *Diabła* oczywiście już sam wybór formy filmowej. Nieuprawiany u nas, przynależny kulturze popularnej –

temu pogardzanemu, obcemu zorientowanej ideologicznie i artystycznie kinematografii Polski Ludowej tworowi – gatunek filmowej grozy musiał zamknąć artystyczne zamiary Żuławskiego w dziedzinie stereotypu utożsamianego z kiczem. Opublikowany w 1969 w „Kinie” scenariusz *Diabła* jasno precyzował genologiczne związki z opartą na „powtórzeniu z różnicą” konwencją, zmierzającą na domiar złego do wywołania określonej reakcji lękowej, właściwej kiczowemu „dyletanckiemu przeżyciu”, gdzie *ściśle określona pobudka ma wywołać ściśle określoną reakcję*³.

Teoretyczne refleksje nad kiczem zbiegały się w tym punkcie z klimatem panującym wówczas w polskiej krytyce filmowej. *Tylko powtórzenie stereotypu gwarantuje pełną automatyzację stosunku między producentem kiczu a odbiorcą. Odbywa się to na zasadzie cichej umowy* [podkr. M. O.-J.]⁴ – pisał w wydanej w 1968 roku książce Andrzej Banach, włączając rozważania o kiczu w obszar refleksji nad gatunkiem filmowym ufundowanym na ustalonych regułach gry komunikacyjnej między nadawcą i odbiorcą. Tak sklasyfikowany obszar gatunków filmowych egzystował niejako poza centrum podejmującej ważkie zobowiązania „prawdziwej” sztuki filmowej. Jak przypomina Marek Hendrykowski: *Nawykli do myślenia w duchu kina autorskiego i w charakterystycznych dla niego kategoriach pojęciowych, skłonni jesteśmy odrzucać myśl, że kicz na ekranie ma cokolwiek wspólnego ze sztuką filmową*⁵.

Niestosowność grozącą osunięciem się w banał rozrywki uprawianej przez pozbawionych ambicji „dyletantów” wzmagало planowane połączenie w *Diablu* szacownej tematyki narodowej z jarmarcznym arsenałem filmowej grozy. Odczuwaną konsternację ilustruje wypowiedź dziennikarki prowadzącej wywiad z Żuławskim jeszcze przed rozpoczęciem produkcji: *Drukując „Diabła”, „Kino” zapowiadało film grozy, co niezupełnie pasuje do ważnej problematyki moralnej i narodowej, o jakiej pan mówi...*⁶. Naruszający reguły odpowiedniości formy i treści dysonans, który zresztą jest bliski nieznośnej pretensjonalności przejawiającej się w pragnieniu wydumanej oryginalności, Żuławski tłumaczył wtedy w sposób tylko częściowo usprawiedliwiający użycie komercyjnych środków: *Mam nadzieję, że widowiskowa forma, która jest dla mnie esencją kina, pozwoli mi stawiać te pytania przed szerszą widownią*⁷. Wychylenie w stronę masowych gustów jako ześrodkowanych wokół istoty spektaklu filmowego ustanawiało barierę percepcyjną, która dla opowieści o stanie polskiej świadomości mogła okazać się – tylko pozornie paradoksalnie – szansą.

Powszechnie protekcyjnalny u nas stosunek do konwencji gatunkowych, jakoby kiczowatych z natury, pozwalał bowiem przypuszczać, że alegoryczna, przekraczająca reguły poprawności politycznej i odnosząca się także do wydarzeń Marca '68 historia rozpadu kraju, umknie uwagi czynników państwowych. *Myślę, że gdybym się trzymał tekstu* [opublikowanego scenariusza – przyp. M. O.-J.], *to miałbym o połowę mniej kłopotu z filmem, dlatego, że sztafaż tego, co się nazywa horrorem, ta konwencja, to wszystko było po to, żeby użyć tego jako osłony dymnej przed okiem cenzury, inwigilatorów, którzy mieli to przebadać*⁸. Częściowa rezygnacja z podporządkowania zasadom konwencji gatunkowej mogła ułatwić w tym kontekście odczytanie nieprawomyślnych treści – jak wiadomo film trafił na długie lata na półki z polecenia samej radzieckiej minister kultury, a Żuławski otrzymał nakaz wyjazdu z Polski.

W tych okolicznościach przypięcie filmowi łatki kiczu mogło ratować dobre samopoczucie odbiorców bez względu na ich pozycję w przestrzeni komunikacji filmowej. Po pierwsze, *dzieło kłopotliwe ze względu na wymowę polityczną mogło (...) zawsze liczyć na przyprowadzenie mu gęby jeśli nie kiczu, to w każdym razie „szmiry”, „knota”, „bełkotu”, „filmu w złym guście”, „dzieła nieudanego”, „artystycznego nieporozumienia” itp.*⁹, po drugie, pozwalało to uniknąć konfrontacji z treściami łamiącymi obowiązujące reguły wypowiedzi artystycznej.

O ile bowiem szlachetny zamiar niesienia „problematyki moralnej” pod strzechy masowej widowni można było ostatecznie przyjąć za dobrą monetę, o tyle radykalizm zastosowanych środków oraz konstruowany za ich pomocą przekaz, stanowiący istotę powyższej „problematyki”, spotkały się z opornym przyjęciem jeszcze w 1988 roku, kiedy *Diabeł* pojawił się wreszcie na polskich ekranach.

Narodowy teatr pozorów

Gotycka sceneria, obrazy mordów i gwałtu oraz pochodzące z żelaznego repertuaru horroru monstra – tytułowy diabeł, ale też Jakub ocierający się o wampiryczne wcielenia – wystawiały poczucie „dobrego smaku” widza na ciężką próbę tak za sprawą estetyzacji przemocy i nadmiaru środków, jak również wskutek wyzyskującego skonwencjonalizowaną semantykę gatunku wtargnięcia w uświęcony rejon narodowych mitów.

Symbole kulturowego tabu, przybierające w kinie grozy materialny czy raczej wizualny kształt, zdradzające wstydlive pokrewieństwo z rejonami pozanaukowego bełkotu opartego na wierze w istnienie pozaracjonalnych poziomów rzeczywistości, wykazały jednak tym samym w ramach frenetycznej wizji Żuławskiego funkcjonalność bliską tej wskazywanej przez obrońców gatunku – i kiczu.

W definicji filmowego horroru, uwzględniającej kontekst społeczny i kulturowy, irracjonalne zło ucieleśniane w maskach monstrów przyjęło się oczywiście widzieć jako konkretyzację zbiorowych lęków odnoszących się do szerokiej sfery wykraczającego poza oswojony świat Nieznanego. Uniwersalna, atawistyczna obawa przed niesprecyzowanym, lecz budzącym niepokój Pozaludzkiem, czającym się poza granicą zmysłów podporządkowanych dyktaturze rozumu, z tego punktu widzenia znajduje ujście w porządkujących chaotyczny świat strukturach gatunku. W opowieściach ponawianych na wzór rytuału, choć dopełnianych za każdym razem nową treścią, zło ukryte w ciele monstrum (także człowieka) zakreśla symboliczną przestrzeń wykroczeń zagrażających kulturowym wartościom. Nieokreślony lęk staje się skonkretyzowanym strachem, którego przeżycie kanalizuje destrukcyjne emocje, przynosząc spójny obraz niebezpieczeństw, prezentowanych jako szkodliwe, zasługujące na karę, kontrkulturowe naruszenie społecznej normy. *Branko Mutić definiuje horror jako gatunek filmu, który na tle fantastycznych wydarzeń rozwija motyw strachu jako emocjonalną podstawę poetyckiego obrazu, co należałoby (...) uzupełnić stwierdzeniem, że przeżycie grozy jest zasadą organizującą materiał poetycki oraz podkreśleniem, że efekt grozy w horrorze wynika z konfrontacji widza z symboliczną transgresją szeregu kulturowych tabu*¹⁰.

W tak zarysowanej perspektywie (zapropionowanej zresztą już w klasycznych pracach Lotte Eisner i Siegfrieda Kracauera, a modyfikowanej potem chętnie

zwłaszcza w nurcie psychoanalitycznym), zgodnie z którą z oswojonych fantazmatów horroru, tego „lustra odbijającego demony społeczeństwa”, można wyczytać „ukryty przekaz” przynoszący obraz masowych niepokojów – rzeczywistych bądź „ideologicznie” sterowanych – *Diabeł* przywoływałby naturalnie umocowany w tradycji polskiego romantyzmu obszar historycznych polskich lęków i traum.

Pierwsze sceny *Diabła*, rozgrywające się w Polsce ogarniętej rozbiorowym chaosem (film rozpoczyna się w roku 1793, choć fabuła nie trzyma się rygorów chronologii i ścisłości historycznej), łączą postać Jakuba – spiskowca, niedoszlęgo królobójcy osadzonego w zakładzie dla obłąkanych – z Kordianem jako jednym z naczelnych wcieleń nietykalnego, mocno osadzonego w zbiorowej wyobraźni Polaków mitu udręczonego bohatera, patrioty-wariata. Budzące konsternację zderzenie tematyki zarezerwowanej dla „wysokiej” sztuki z „niską”, kiczową konwencją filmowej grozy przynosi jednak wizję podważającą tezę o kojącem, afirmatywnym działaniu stereotypowych rekwizytów popkultury.

Zamach na narodowe świętości, dokonywany za pomocą opartych na *wyolbrzymieniu, redukcji niuansu* środków horroru, spełnia się już w pierwszej części filmu jako wyzyskująca gotyckie dekoracje diagnoza pogrążonego w chorobie kraju, dla której elementy kiczu są *strukturami laboratoryjnymi*, w których *jak w fiolkach obserwujemy „esencję dobra” (...), „esencję zła” (...) i inne podstawowe składniki bytu*¹¹. Wymuszony przez Nieznajomego na Jakubie powrót do domu wiąże się z kreśloną grubą kreską grozą ewokowaną przez infernalny pejzaż kraju, gdzie deformacjom duchowym odpowiadają wizje piekła, w jakie zmienia się rzeczywistość. Zamęt, anarchia, wszechobecność obcych wojsk są preludeum potworności odkrywanych stopniowo w dotychczasowych symbolach świętości, których centrum stanowi rodzina. Świat miotający się w gorączce groteskowych gestów wita Jakuba trupem niepochowanego ojca w na wpół spalonym domu, wściekłością przyrodniego brata odgrywającego bohatera, letargiem uwięzionej w swojej płciowości siostry i wreszcie upiorną mszą *na mogile niepodległej ojczyzny* w ironicznej scenie zaślubin byłej narzeczonej z najlepszym, również byłym, przyjacielem.

Posądzany o utrwalanie stereotypów sztafaż grozy ze swoim przerysowaniem i brutalnością rewiduje tu w „niesmaczny sposób” sielskie wyobrażenia o szlacheckim dworku i etosie ojczyzny pojmowanej na sposób mesjanistyczny. Niepokrzepiające serc spojrzenie zaledwie zapowiada jednak drastyczną i rozbrajającą pozornie konsekwentne definicje kiczu ingerencję w sferę narodowych utopii.

Tylko bowiem do pewnego momentu wrogi, pozbawiony harmonii i niedający oparcia świat, w którym rozbiór Polski staje się znakiem dekonstrukcji *status quo*, usprawiedliwia w *Diablu* lub odzwierciedla ewentualne szaleństwo Jakuba jako figury romantycznego, zbuntowanego „świętym szaleń” mściciela. Jednak w chwili podjęcia zasugerowanej przez Nieznajomego roli Chrystusa oczyszczającego świat z brudu i nieprawości groza łączy się już także z postacią bohatera. Kolejne morderstwa, których krwawy korowód zapowiada śmierć zadana prostytutce, każą właśnie w nim widzieć główne źródło i narzędzie irracjonalnego zła – naczelnej kategorii horroru. Pochodzący z arsenału gatunku zabieg utożsamienia zagrożeń mających odzwierciedlać kulturowe tabu z postacią pierwszoplanową pozwala wydobyć szczególne sensy – historii i sugerowanego w tytule satanicznego „opętania”.

Logika horroru, posługującego się symboliczną eksternalizacją zła w człowieku, nakazuje uczynić bohatera-oprawcę narzędziem w rękach diabła: *Jakie to smutne, kiedy jesteśmy igraszką w cudzych rękach* – mówi w finale Nieznajomy, szpicel tytułujący się wcześniej dość szczególnym, gotowym zawsze podsunąć brzytwę przewodnikiem duchowym, a następnie, postrzelony przez zakonnicę, przemienia się w wilka, czy raczej wilcze ścierwo (wilk to jedno z typowych wcieleń szatana jak i wampira). Jeśli sięgnąć do gatunkowej semantyki horroru, za uniwersalny i podstawowy aspekt figury szatana należałoby uznać rozpad i chaos (widoczne często także w sposobie prezentowania poddanej jego działaniu postaci) – w strukturze głębokiej jest to chaos przeciwstawiony harmonii jako zasadzie ludzkiego, bezpiecznego świata (miejsce symbolicznego konfliktu: kulturowe vs. kontrkulturowe); w diegezie odpowiada mu rozpad osobowości człowieka, w której następuje wyraźne wyodrębnienie esencji zła. W podobny sposób można też potraktować Jakuba w otoczeniu zakonnicy (czystej duszy) i Nieznajomego (diabła) jako projekcji bądź materializacji tkwiących w bohaterze pierwiastków pojmowanych na sposób metafizyczny (Dobro – Zło) bądź psychologiczny (super-ego – id). Chaos i rozpad – obecne do pewnego momentu w pozbawionym świętości, chorym świecie czasu rozbiorów – okazują się z tego punktu widzenia powszechnym, szerzącym się jak wirus zagrożeniem, tkwiącym również w Jakubie, który jest kreowany na idealistę kierowanego „świętym szałem” patriotycznych uniesień.

Dekonstrukcja mesjanistycznego fantazmatu sięga kolejno rysowanych w postaci Jakuba figur wcielających uświęcone koncepcje historiozoficzne. Wkraczające w boskie kompetencje archetypy szatana-buntownika, którego specyficznie polską odmianę stanowi patriota-wariat, ucieleśniający wybujałe ego i ostrą opozycję „ja” – świat, oraz diabła-Chrystusa przywłaszczającego sobie prawo odbierania życia, wyznaczają obszar transgresji zła i dobra, który staje się znakiem pomieszania kulturowych wartości. Jakub jako mutacja figury Rejtana, symbolizującego losy Polski i „egzystencję”¹², odsłania tu wstydliwą stronę polskiego patriotycznego obłędu – nie świętą, lecz groteskową. Szał uśmiercania zwampiryzowanego (Jakub zostaje parokrotnie raniony, nie umiera jednak; wydaje się tu poniekąd spadkobiercą swego ojca, który powtarzając gest Potockiego, strzelił sobie w głowę srebrną kulą) przyjętą rolą romantycznego spiskowca-Chrystusa (*Ty pośród nich jesteś jak Jezus. Masz ognisty miecz!* – mówi Nieznajomy do Jakuba) staje się znakiem schizofrenii, która rozciąga się również na inne obszary – zbiorowej i jednostkowej – świadomości. Okazuje się, że zło, pojmowane jako chaos i rozpad, jest tym samym wpisane w polską mentalność, w której – w momencie podjęcia przewidzianej w teatrze romantycznych póź kreacji buntownika oczyszczającego świat z moralnego brudu – ujawnia się kłopotliwa dialektyka chrześcijańskiego nakazu miłości i „zemsty na wroga”, także wroga typowanego na ślepo wśród najbliższych (przyjaciele Jakuba, matka, siostra, przyrodni brat).

Osiągana przy użyciu konwencji gatunkowych analogia przedstawia się jako szczególna, także historyczna, prawidłowość – reakcja na zło królujące w skarlałym świecie czasu rozbiorów okazuje się jego nieodrodną częścią: złem pochodzącym z jednego, wspólnego źródła. Owo zło jest symbolizowane postacią diabła – co gorsza, nie byronicznego buntownika, ale małego urzędnika chaosu (*To mały urzędnik, wyrzucają go od większych spraw* – mówi do Jakuba matka) – i wam-

pira żywiącego się pragnieniem zadośćuczynienia krzywdzie swojej i krzywdzie ojczyzny. Na wzór zakorzenionego w polskim romantyzmie archetypu polskiego obłąkanego patrioty diabeł ów zostaje utożsamiony z wampirem¹³, ujawnia dwuznaczność toposu ojczyzny udręczonej niczym Chrystus (Jakub-Kordian i Rejtan zarazem – jako personifikacja jej losów). Chaos wartości i pomieszanie wzorców superego, jako podstawowe tabu i źródło grozy, odzwierciedlane przez symboliczny rozpad osobowości w monstrum diabła i człowieka jako monstrum, współgrają tu z chaosem Polski rozbiorowej. Jak pisze Bożena Umińska w przenikliwej interpretacji niełatwego w odbiorze i bynajmniej nieoperującego przypisywanym horrorowi plakatom uproszczeniem *Diabła: w sferze wartości i postaw panuje to samo kazirodzkie ugmatawanie jak w rodzinie; ojciec z córką, brat z siostrą, syn z matką! Złe dobro i dobre zło – wszystko to bezforemne, wypływające z jednego mętnego źródła, gdzie wszystko się mieszało, ale nie łączyło. (...) Rozpad przebiegał na różnych płaszczyznach, poczynawszy od wewnątrzludzkiej. Wszędzie dokonało się oddzielenie od siebie wartości, które powinny się wspierać, a walczyły ze sobą (to oddzielenie nie jest, oczywiście, polskim pomysłem, należy do istoty i naszej kultury, i cywilizacji, ale w Polsce doszło, by tak rzec, do oryginalnej formy tego kalectwa)*¹⁴. Zasadnicze momenty tego rozpadu objawiają się jako spetryfikowana w polskiej kulturze granica poznania rozumowego (ojciec Jakuba) i emocjonalnego, intuicyjnego (matka i kobieca zmysłowość), między którymi miota się Jakub (byłby to również rewers opozycji: czucie i wiara – szkiełko i oko), a także jako nieprzekraczalny podział ja – inny i złączona z nimi alienacja, egoizm pielęgnowany przez każdą postać w *Diable*, wypowiedziany jednak uczciwie tylko przez matkę (*Ja jestem najważniejsza!*).

Naruszające poczucie dobrego smaku epatowanie złem i rzekome seksualne rozpamiętanie, które zresztą miało się stać oficjalną przyczyną zatrzymania filmu, pozwoliły postawić pytanie o zło w polskiej kulturze i historii. Prostytucja i kazirodztwo jako transgresja tabu erotycznego stały się tu kolejnym widomym znakiem pomieszania wartości uniemożliwiającym ukonstytuowanie względnej choćby harmonii ze światem, zaś fizyczna agresja oraz monstra horroru, chętnie oskarżane o udosłownienie metafor – symbolem zagrożeń tkwiących w pilnie strzeżonej sferze mitologii narodowej.

Odsyła do niej zwłaszcza wampiryczny aspekt egzystencji (sugerowany w scenach z martwym ojcem oraz w nieudanych próbach zabicia Jakuba), powiązany z romantycznym pojmowaniem demoniczności utożsamionej z patriotyzmem. Jak wiadomo, fantazmaty wampiryczne *połączone z ideami i wyobrażeniami patriotycznymi wytworzyły jedyny w świecie polski amalgamat*¹⁵. Ta specyficznie polska odmiana romantycznego wampira, miała akcentować – zdaniem naczelnego interpretatora naszego charakteru narodowego, Mickiewicza – umocowany w słowiańskiej filozofii ludowej skrajny indywidualizm ducha człowieczego, przy czym wampiryzm objawia się tu jako stan wewnętrzny, a nie narzucony z zewnątrz, jako coś, co rodzi się we wnętrzu osoby, co jest jej istotą, a nie wzięciem w posiadanie przez szatana. Wprawdzie Mickiewicz mówił o „sercu szatańskim wampira” (...), ale to znaczy po prostu „złym”, a nie „opętany przez złego ducha”¹⁶. Podobnie u Żuławskiego – uwewnętrznienie zła, dla którego wilcza postać szatana jest zaledwie aksjologicznym kwalifikantem postępowania bohatera, eksploduje w niepoohamowanym egotyzmie zwampiryzowanego swoim posłannictwem pa-

trioty-wariata. Z mickiewiczowskim widzeniem problematyki zła i jego wcieleń demonicznych współgra też symboliczny rozpad osobowości Jakuba jako upiора, czyli istoty obdarzonej *dwoistym sercem i dwoistą duszą*, co jest pojmowane jako *symboliczna figura transgresji w zło* ¹⁷, nie zaś jako stan narzucony z zewnątrz. Pokazując konsekwencje uwolnienia zła drzemiącego w *indywidualności ducha człowieka*, *Diabeł* odsłania równocześnie nie ocalający, lecz niszczycielski aspekt utrwalonej wersji polskiej mitologii romantycznej, przez który *Polacy (...) mogli pozbyć się, jakkolwiek na chwilę, przymusu bądź idyllicznego, bądź mesjanistycznego* ¹⁸.

W tak nakreślonym fantazmatycznym kontekście prezentowaną w *Diable* Historię, a bezpośrednio także rozbiór Polski, można widzieć jako narzędzie kary spadającej – zgodnie z typowym schematem horroru – na ofiary monstrum dopuszczające się wykroczeń poza kulturową normę, czyli podatne na zło. Przypadkiem szczególnym takiej zawinionej ofiary jest Jakub – diabelski, wampiryczny twór wiodący martwą, widmową egzystencję istoty uwikłanej w nieświadomie dokonywaną transgresję tabu. Uwiedzenie złem jako efekt głębokiej dezintegracji objawia się podjęciem umownych ról mających uprawomocnić istnienie i racje bohatera: Kordiana, Rejtana, Hamleta, Edypa czy Chrystusa. Marionetkowy status Jakuba-upiора, przybierającego podsuwane maski, podkreślają aktorzy Hertza naśladujący i komentujący „rzeczywiste” zdarzenia. Smutna puenta byłaby zatem nieuniknioną konsekwencją groteskowej teatralizacji – zapatrzonego w swoje dramatyczne wcielenia konspirator pada łupem małego szpicla prowadzącego z sukcesem *policyjny manewr* ¹⁹.

Metafora „polskich lęków” i „polskiego losu”, w której obce, złe moce historii są w istocie swojskim piekłem, zatacza kręgi szersze niż przywołany w filmie kontekst historyczny, odnosząc się z powodzeniem również do wydarzeń Marca '68, o czym chętnie przypomina sam Żuławski. Odsłonięcie *spróchniałej podszewki* ²⁰ szlacheckiej przeszłości okazuje się tym samym atakiem na zakodowany w polskiej tradycji i powtarzany z namaszczeniem kicz fałszowania mechanizmów historii, prezentujący nas w niezmiennie korzystnym świetle. Przekroczenie granic dobrego smaku byłoby więc również zbezczeszczeniem spetryfikowanych mitów narodowych w ich ugrzecznionej, laurkowej wersji z akademii ku czci. Ten ruch pod prąd przebiega zresztą w *Diable* na kilku poziomach.

Kicz nowoczesny?

Uderzający we wrażliwą sferę narodowych fantazmatów obraz zmistyfikowanej kultury wydobywa bowiem pozornie nieoczekiwane możliwości wyzyskania środków posądzanych o obniżenie gustów. Poza, nieautentyczność jako domeny zarówno spektaklu (także kinowego, w tym sensie również *Diabła*), jak i kiczu, mają sprzyjać podobno nieodwołalnie – za pośrednictwem stereotypów – fałszowaniu rzeczywistości i stereotypizacji wizji świata. *Będąc sztuką oczekiwaną, utwierdzając nawyki, stabilizując obraz sztuki w świadomości odbiorców, kicz pełni funkcje społeczne ogólnostabilizacyjne. Dlatego szerzy się przede wszystkim w tych środowiskach, które z racji własnej struktury aspirują do stabilizacji świata poprzez stabilizację jego wizji* ²¹. W przypadku *Diabła* należałoby raczej mówić o funkcji zgoła odmiennej czy wręcz odwrotnej, w której stereotyp horroru

i kina jako masowego spektaklu obnaża stereotyp i kicz rzeczywistości, a także ich realizacji utrwalonych w („wysokiej”) kulturze.

Daleki od Moles'owskiej *sztuki szczęścia*, staje się diagnozą życia społecznego sięgającą – mimo historycznego kostiumu – najbliższej współczesności za sprawą naśladowania nie tyle jej obrazu, ile głębokich struktur i mechanizmów. *Spółczesność totalna jest z natury rzeczy społeczeństwem zmystyfikowanym; totalizacja sama oznacza mystyfikację życia społecznego, podstawienie sytuacji wyimaginowanych na miejsce rzeczywistych, mitów na miejsce poglądów. W działalności tej istotną rolę odgrywają stereotypy jako skuteczne narzędzia masowej mystyfikacji poglądów i postaw*²². Swoista odpowiedniość użytych środków i ujawnionych za ich pomocą zjawisk zdradza względność kategorii klasyfikujących powtarzalne i odtwarzalne elementy kultury popularnej i masowego widowiska. Niedostatek autentyczności okazuje się produktem rzeczywistości, nie zaś utworu, który spełnia kryterium wartości poznawczej²³ i w tym sensie wykracza poza definicyjne określenia kiczu, a zarazem jest paradoksalnie autentyczny, jeżeli wziąć pod uwagę artystyczną integralność i oryginalność²⁴ przypisane przecież podobno sztuce legitymującej się prawdziwą tożsamością i często pojmowanej jako przeciwieństwo kiczu.

Przeczuwany jednak przez krytyków demaskatorski potencjał *szmiry*²⁵, mającej stanowić szczytowy wykwit *kiczu nowoczesnego*²⁶, lokuje oczywiście *Diabła* w pobliżu praktyk określanych pojemnym mianem postmodernizmu. Charakterystyczne dla tego nurtu – *nota bene*, podobnie jak kicz, nie dość precyzyjnie definiowanego – czerpanie z arsenału motywów i środków wykraczających poza poczucie dobrego smaku można odnieść po prostu do tendencji właściwych tej części produkcji artystycznych, które za sprawą świadomego wyzyskania możliwości medium filmowego ustanawiają nowe, otwarte relacje między rzeczywistością i jej reprezentacją. Przerysowanie, teatralizacja i epatowanie złem, przemocą stanowią celowy zabieg osadzający spektakl kinowy w centrum współczesnej kultury popularnej, która odzwierciedla istotne skłonności swojego czasu. Kicz widziany jako nieodłączna cecha nie tylko sztuki współczesnej, tej *trwałej symbiozy sztuki wysokiej i niskiej*²⁷, ale wszelkiej sztuki przedstawieniowej, staje się bronią nowoczesnego artysty wyczulonego na podskórny rytm rzeczywistości. Żuławskiego *wiara w kicz w kinie*²⁸ opiera się właśnie na pojmowaniu spektaklu jako sztuczności: (...) *sztuka dla mnie to jest sztuczność. Kino nie jest naturalne, jest sztuczne, ale to jest wspaniałe*²⁹.

To opowiedzenie się za złym gustem³⁰, pozwalające dotrzeć do teatralnych fundamentów rzeczywistości i kina, również oficjalnie wyrzekającego się związków z kiczem, wpisuje *Diabła*, przynajmniej częściowo, w formułę tekstu progresywnego, demaskującego *reprezentacyjny charakter filmowego spektaklu*³¹. Wyrastając z klasycznego kina gatunków, podważa ono jego zasady i równocześnie przekracza granice wartościujących definicji mających utrzymać dystans między kinem autorskim i popularnym z jego „przezroczystą” formą. *Film progresywny poszukuje wartości w obszarach stanowiących tabu dla klasycznego kina gatunków, bez zahamowań ukazuje nie tylko seks i przemoc, ale także eksponuje kicz i tandetę*³². Zmierzając do ujawnienia konwencjonalnych mechanizmów rzeczywistości i widowiska, maskowanych klasyczną strukturą przedstawienia, burzy tradycyjne nawyki konstrukcyjne i odbiorcze.

Pokrewieństwo z progresywnym sposobem wypowiedzi realizuje się w *Diablu* również jako zbieżność z typowymi cechami przynależnego do tego nurtu i wyrastającego z kina grozy subgatunku *gore*. Pograżenie świata przedstawionego w chaosie i chorobie, osaczenie i obłąd, nieobecność identyfikowanego pozytywnie systemu wartości z zanegowaniem jego standardowych reprezentacji włącznie (rodzina jako źródło zagrożenia, symbole narodowe i religijne), dosłowność w pokazywaniu przemocy, której dopuszcza się główny bohater, nastrój sennego koszmaru i wysoki stopień symboliczności użytych środków stanowią zasadnicze momenty wyróżniające tę progresywną odmianę grozy. Szokującą nowością w stosunku do klasycznych produkcji jest również skrajnie pesymistyczna wizja świata, związana tu nierozdzielnie z ułożeniem w samym człowieku źródła zła i zepsucia³³. Ludzka irracjonalna monstrualność jest poparta prezentowaniem niczym nieusprawiedliwionej cielesnej przemocy jako głównej sfery działania zła. *Pan zachowywał się amoralnie. Postępował z nim tak, jakby chodziło o duszę, a przecież człowiek nie ma duszy, nieprawdaż?* – mówi do Diabła pruski urzędnik w zakończeniu. Nieprzypadkowo na moment przemiany w diabelskie zwierzę został wybrany finał filmu, sygnalizujący jedynie demoniczny aspekt dokonywanej ludzką ręką rzezi, nieobarczający jednak winą wysłannika piekieł pętającego bezwonną i niewinną duszyczkę.

Prekursorstwo *Diabła*, usytuowane na przecięciu nowatorskich nurtów kina, które kształtowały się w momencie powstania filmu, i eksperymentu artystycznego odbiegającego od pełnej realizacji ich formuły (gatunki progresywne bowiem – w przeciwieństwie do filmu Żuławskiego – *nie poszukują możliwości przekazania nowych treści w formule kina popularnego. Są one raczej zaproszeniem do zabawy tekstem*³⁴), mogło się stać istotnym elementem decydującym o niedostatecznym zrozumieniu intencji nadawczych potraktowanych jako pusty ukłon wobec tandety.

Frenetyczna histeria

Niechęć wobec żywiołu rozbrajającego ustalone struktury komunikowania łączy się w *Diablu* z podważeniem obowiązującego paradygmatu ujawniania fantazmatów. Wywiedzione z romantycznej frenezji i wypowiedziane jej językiem, sięgają – przez swój rodowód – nie tylko źródeł kinowego kiczu, ale też specyficznych aspektów jego pojmowania.

O ile odziedziczone z *Pierwszego Wyzwolenia* *Wyobraźni fantazmaty, jakich dostarcza dla pocieszenia swoim odbiorcom kultura popularna, nie mogą być ani nazbyt oryginalne i indywidualne, ani przekraczające dość ściśle określone normy społeczne. Muszą to być niejako fantazmaty popularne*³⁵, o tyle obecna w *Diablu* już od pierwszych kadrów romantyczna estetyka szoku przywraca im pierwotną moc przekraczania granic – estetycznych i poznawczych.

Skondensowane okrucieństwo, dosłowność przemocy i kategoria irracjonalnego zła wcielonego w maski monstrów *powielają kicz romantyzmu (w postaci gotycyzmu)*³⁶ jako zapoczątkowane w nim, a kontynuowane w kinie grozy naruszenie klasycznej harmonii i zarazem spójności rzeczywistości. Romantyczna proweniencja horroru odsłania tu wstydlive początki „degradacji gustów”, związane z gwałtownym uwolnieniem fantazmatów przenoszących w świat mrocznego

Irracjonalnego, Niesamowitego, które w kulturze popularnej miały przybrać – przynajmniej do pewnego momentu bądź w pewnym zakresie – postać skonwencjonalizowaną i oswojoną³⁷. W obszarze wyobraźni gotycystycznej, manifestującej się w okropności, w traumie cierpienia i śmierci, „nienazwane-nieludzkie-nadludzkie wdziera się w rzeczywistość ludzką, niszczy ją i zagraża, że będzie rządzić”. Otchłań śmierci, z której wylania się niesamowite, nie daje się zamknąć. Tu właśnie objawiła się różnica między romantykami i klasykami. Najsumienniejszy wyraził to Franciszek Morawski. Miał on za złe romantykom, że wiedli w „ciemne otchłanie” grozy i szaleństwa. Trzeba się trzymać wyraźnie obrysowanych granic świata. Nawet gdyby coś się czaiło poza tymi granicami, nie wolno ich przekraczać. Morawski prosił romantyków o umiar w okazywaniu troski o istnienie (...). Wezwanie to padało w próżnię. Nowe niedole były odkrywaniem nieznanego i nienazywalnego, które zawsze otaczało racjonalny świat³⁸. Transgresyjne formy doświadczania podstawowych tabu naszej kultury – śmierci, a obok niej seksualności – jako wciąż nie w pełni zaadaptowane dziedzictwo romantyzmu wyznaczają obszar nadużycia przeciwstawiającego się kartezjańsko-newtonowskiemu modelowi opisu świata. Pozaracjonalny wymiar rzeczywistości zagospodarowany przez religię – tradycyjnie akceptowaną formę osławiania lęku płynącego z intuicji „nienazwanego”³⁹ – umieszcza w horrorze, a wcześniej w powieści grozy, tabu miłości i śmierci w rejonie kiczu odbiegającego od obowiązującego paradygmatu naukowego. Tak jak literatura frenetyczna obnaża (...) fantazmaty pokolenia romantycznego, które wyszedłszy ze stanu obłączenia – to znaczy spod dyktatury dobrego smaku klasycyzmu – mogło swobodnie oddać się ujawnieniu własnych obsesji i przekraczaniu tabu literackich i obyczajowych⁴⁰, tak kulminujące w twórczości fantastycznej (zwłaszcza niemogącej się poszczycić usprawiedliwiającym przyrostkiem „naukowa”) przeczucie Niesamowitego wyznacza sferę szczególnie zagrożonych kiczem produktów wyobraźni typu dionizyjskiego⁴¹.

Filmowy gatunek grozy oczywiście obłąskawia irracjonalność, podobnie jak melodramat czyni to z uczuciowością: *Uczuciowość zrugowana z życia społecznego i kultury wysokiej pełni się zatem w niszach ekologicznych kultury niskiej, znajduje ujście w formach jaskrawych, przesadnych, zdeformowanych przez swoją jednowymiarowość*⁴². Kojąca moc popkultury zamyka fundamentalne tabu nowożytnej cywilizacji w bezpiecznych granicach stereotypu, poddając je konwencjonalizacji gatunkowej i zarazem utrwalając dystans wobec zjawisk niepożądanych kulturowo i społecznie⁴³. Odbijająca się w horrorze ambiwalentna gra ujawniania i ujarzmiania tabu w ostatecznym rozrachunku podkreśla niszczycielski potencjał obszarów wykraczających poza uzgodnioną rzeczywistość i skonstruowanych z symbolami „normalności”, która zwykle nad nimi triumfuje.

W *Diablu* przeczucia Irracjonalnego, wyzwolone z pełnionej w klasycznym kinie grozy funkcji utrwalania *status quo*, odzyskują jednak dla wypartych przez kulturę chrześcijańską śmierci i seksualności⁴⁴ zdolność podważania stereotypowych podziałów i wskazywania ich pozorności. Żuławskiego interesuje przede wszystkim moment heglowskiego „zatopienia w innobyte”. Zatrata w tym, co inne (negatywne, nie-ludzkie), stanowi oś jego filmów. Intencja Żuławskiego spotyka się tutaj z wysiłkami tych myślicieli, którzy podjęli trud zrewidowania zachodniej umysłowości w duchu przywrócenia jej otwartości na to, co Hegel nazwał innobytem. Zapomnienie innego albo, jak chcą Klossowski czy Deleuze:

różnicy, przejawia się w naszej kulturze na wiele sposobów. Jednym z nich jest strach przed wszelkimi doświadczeniami granicznymi, takimi jak erotyzm czy śmierć ⁴⁵. Dotarcie w *Diablu* do ekstremum Pozaludzkiego, irracjonalnego zła, które – podobnie jak w *gore* – tkwi tu w tradycyjnych ostożach „normalności”, zaciera granice między tym, co Obce, Nieznane i tym, co bezpieczne, oswojone. Przemoc, obłąd i kazirodcze uwikłania w rodzinie – i to tej mitycznej, związanej z etosem szlacheckim, narodowym – oddają symbole wartości afirmowanych przez kulturę w panowanie kontrkulturowych doświadczeń granicznych.

Naruszenie dobrego smaku, będące przekroczeniem granic uzgodnionej rzeczywistości podważającym jej linearną jednolitość, wpisuje tu na nowo wiekowy antagonizm „wysokiej” kultury umiarkowania, chłodnego rozumu oraz transgresyjnej, „dionizyjskiej” wyobraźni w spór o granice kiczu toczony między romantykami i klasykami. *Diabeł* jako rekonstrukcja wyzwolonej wyobraźni frenetycznej stanowiłby tym samym próbę przekroczenia obowiązującego w polskiej kulturze paradygmatu romantycznego za pomocą środków zaczerpniętych z jego zapomnianej czy „drugoplanowej” wersji, w której mistyczny Słowacki spotyka się z niepopularnymi diagnozami Norwida ⁴⁶.

Romantyczna frenezja, ujawniająca irracjonalne poziomy rzeczywistości ⁴⁷, łączy się u Żuławskiego z wykorzystaniem pokrewnego „innej rzeczywistości” repertuaru środków z zakresu ekspresji aktorskiej. Ekstacyjne tempo i przerysowanie, dające „kiczowy” efekt hysterii ⁴⁸, wyzyskują fantazmatyczną materię kina – i rzeczywistości – w sposób jawnie sprzeczny z obowiązującą metodą pracy z aktorem: (...) *Francuzi określali to jako „żuławskizmy”. Jest takie słowo po francusku: „żuławskizm”, to znaczy jak czegoś jest za dużo, za bardzo. Oni wtedy racjonalnie się wycofują w głąb fotela, bo wolą oglądać zupełnie co innego. Tylko że tego czegoś innego już nie oglądają w dziesięć lat potem, a moje filmy oglądają. To polega też na tym, że mam bardzo silnie wyrobione w sobie, za pomocą uwagi, poczucie rytmów czasu; te rytmy ulegają coraz większemu przyspieszeniu. Niektóre dziedziny sztuki wyprzedzają nas zawsze. My dopiero do nich dochodzimy. (...) Mam bardzo silne poczucie tego. To znaczy wymyśliłem sobie, że będę specjalnie popędział, pobudzał i wszystkich denerwował, po to żeby dać nadekspresję, która się sprawdzi w dziesięć lat potem* ⁴⁹. Nowatorstwo polega tu na umiejętnym wydobyciu kontrkulturowego potencjału biologicznej, pozaracjonalnej natury rzeczywistości i spektaklu filmowego. W filmie nabierają ogromnej doniosłości tak zwane zachowania niewerbalne, to wszystko, co jest spojrzeniem, gestem, mimiką, sposobem chodzenia, skłonienia głowy, podawanie ręki itd. Romantyzm, jakkolwiek wielkie znaczenie przypisywał słowu, to tworząc po raz pierwszy na taką skalę filozofię uczuć, przyczyniał się jednocześnie do poznania i docenienia pozasłownych kontaktów uczuciowych jako sposobów ekspresji ludzkiej ⁵⁰. Niecenione w zachodniej cywilizacji narzędzia ekspresji stają się w rękach Żuławskiego strategią poszukiwania niepopularnych prawd metodami skrajnie odmiennymi od wyzyskiwanych w uznanych utworach duszących się pod krawatem ⁵¹. Jeżeli pan spojrzy, jak jeszcze dzisiaj wciąż w Kenii plemię byle jakie tańczy wieczorem wokół ogniska, jak najstarszy we wsi opowiada historie, co ludzie przeżywają przy tym, jak silnie partycypują, jak ruch jest dla nich naturalny, jak wejście w trans jest dla nich naturalne, (...) to pan zrozumie, jakiego dokonaliśmy regresu, ubierając się higienicznie, myjąc się, czesząc się z prze-

działkiem, wkładając mundurki i zachowując się mundurowo, wszyscy tak samo. I dlatego im głębsze jest społeczeństwo, tym bardziej zatłuką kamieniami innego. Jak ktoś jest inny, to go w końcu zabiją. Ale ta inność każdego, służąca do wyrażania czegoś, co jest nieracjonalne zupełnie, ale jest w każdym razie bardzo, bardzo płodne i radosne, to jest właśnie esencja aktorstwa, to jest aktorstwo⁵².

Świadome przekroczenie „dobrego smaku” oznacza z tej perspektywy wstąpienie na trudną, kojarzoną z kiczem ścieżkę prowadzącą do – niedostępnych w inny sposób – informacji ukrytych w granicznych doświadczeniach i odmiennych stanach świadomości. Odwaga zagłębienia się w zakazane rejony oraz stawiania ostrych diagnoz społecznych i egzystencjalnych ustanawia nowy stosunek między sztuką podporządkowaną normatywnym, kulturowo określonym zaleceniom a nobilitującym kicz⁵³ eksperymentem wytrącania z bezpiecznych konwenansów.

MARTA OLSZEWSKA-JOŃCZYK

¹ Słowa Andrzeja Żuławskiego, pochodzące z wywiadu rzeki: Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, P. Kletowski, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 202.

² „Film na Świecie” 1991, nr 4, s. 4.

³ A. Banach, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968 s. 151.

⁴ Tamże, s. 91

⁵ M. Hendrykowski, *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Universitas, Kraków 1997, s. 10-11.

⁶ Jaki będzie „Diabeł” Andrzeja Żuławskiego, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 36, s. 195.

⁷ Tamże.

⁸ Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 164-165.

⁹ M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 11.

¹⁰ I. Kolańska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 1998, s. 113.

¹¹ M. Oleszczyk, *O szlachetności kiczu*, „Kino” 2003, nr 5, s. 55.

¹² M. Janion, *Wobec zła*, Verba, Chotomów 1989, s. 17.

¹³ Por. tamże, rozdział *Polacy i ich wampiry*.

¹⁴ B. Umińska, *Wielki Rozbiór*, „Kino” 1988, nr 8, s. 11-12.

¹⁵ M. Janion, dz. cyt., s. 35.

¹⁶ Tamże, s. 44.

¹⁷ Tamże, s. 45.

¹⁸ Tamże, s. 52.

¹⁹ Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 183.

²⁰ Tamże, s. 183-184.

²¹ P. Beylin, *Autentyczność i kicze*, PIW, Warszawa 1975, s. 194.

²² Tamże, s. 195.

²³ J. Tarnowski, *Aksjologiczna definicja kiczu i związane z nią trudności*, w: *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2000, s. 14.

²⁴ P. Beylin, dz. cyt., s. 173.

²⁵ *Od szmiry niekiedy bliżej do sztuki autentycznej niż od kiczu akademickiego, tak jak więcej mówi o człowieku karykatura niż wierny naturalistyczny portret, nawet, jeśli, jak w wypadku szmiry, jest to karykatura mimowolna* (tamże, s. 188).

²⁶ Tamże, s. 186.

²⁷ W. Kazimierska-Jerzyk, *Artysta postmodernistyczny – demaskator pozornych diagnoz kiczu*, w: *Kicz, tandeta, jarmarczność...* dz. cyt., s. 47.

²⁸ Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 79.

²⁹ Tamże, s. 132.

³⁰ Tamże, s. 202-203.

³¹ A. Pitrus, *Progresywne gatunki filmowe*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, dz. cyt., s. 171.

³² Tamże, s. 167.

³³ A. Pitrus, *Gore, seks, ciało, psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992.

³⁴ A. Pitrus, *Progresywne gatunki filmowe*, dz. cyt., s. 173.

³⁵ M. Janion, *Kino i fantazmaty*, „Kino” 1975, nr 4, s. 45.

- ³⁶ I. Kolańska, *Zęby wampira – dyskretny urok pożądania*, w: *Niedyskretny urok kiczu*, dz. cyt., s. 52.
- ³⁷ M. Janion, *Kino i fantazmaty. Demony, wampir, potwory*, „Kino” 1975, nr 7, s. 41-47.
- ³⁸ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 127-128.
- ³⁹ Kino grozy, podobnie jak religia, odwołuje się do wydzielonej z potocznego doświadczenia rzeczywistości, wykorzystując pierwotny lęk do wskazywania zagrożeń wynikających z naruszenia ustanowionych przez doktrynę zasad, porządkując tym samym płynną materię rzeczywistości: (...) ludzie kościoła wskazywali i demaskowali tego przeciwnika ludzi [szatana]. Ustalili listę niegodziwości, jakie jest w stanie spowodować i spis jego agentów: Turcy, Żydzi, heretycy, kobiety (zwłaszcza czarownice). (...) Globalna groźba śmierci została w ten sposób rozbita na poszczególne strachy, z pewnością przerażające, ale „nazwane” i wyjaśnione, ponieważ rozważone i wyklarowane przez ludzi kościoła. (...) W ten sposób określony strach – teologiczny – został podstawiony w miejsce innego strachu, dawniejszego, zwierzęcego i spontanicznego: kuracja końska, a jednak kuracja, gdyż wskazywała wyjście tam, gdzie nie było nic prócz pustki. J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 26-31.
- ⁴⁰ M. Janion, *Kino i fantazmaty. Demony, wampir, potwory*, dz. cyt., s. 45.
- ⁴¹ A. Banach, dz. cyt., s. 53.
- ⁴² A. Helman, *Grzesznicy bez winy*, w: *Niedyskretny urok kiczu*, dz. cyt., s. 29.
- ⁴³ (...) w pełni typowy przypadek to ten, gdy film dając ujęcie emocjom i instynktom, dyktowanym sprzeciwem wobec kultury, równocześnie poddaje je osądowi tejże kultury. W ten sposób godzi sprzeczność – daje ujęcie niebezpiecznym społecznie uczuciom i nastrojom, a zarazem pacyfikuje je. A. Helman, *Wstęp*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Kraków 1991, s. 15.
- ⁴⁴ Por. K. Deschner, *Krzyż Pański z Kościołem. Seksualizm w historii chrześcijaństwa*, tłum. M. Zeller, Gdynia 1994; U. Ranke-Heineman, *Eunuchy do raju. Kościół katolicki a seksualizm*, tłum. M. Zeller, Gdynia 1995; G. Rotter, E. Rotter, *Wenus, Maria, Fatima. Jak rozkosz zmysłów stała się sprawą szatana*, tłum. E. Cieślak, Gdynia 1997.
- ⁴⁵ P. Wielgosz, *O filozofii filmów Andrzeja Żuławskiego*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, nr 31, s. 19.
- ⁴⁶ *To jest bardzo skomplikowany kraj i romantyzm polski w bardzo małym stopniu to odzwierciedla; usiłował to bardziej opisywać Norwid i dlatego został tak strasznie wyklęty przez wszystkich* (Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 184).
- ⁴⁷ *Diabeł odwołuje się w tym punkcie także do tradycji romantyzmu niemieckiego: W literaturze polskiej nie mieliśmy odpowiednika romantyzmu niemieckiego, z którego wywodzi się całe kino ekspresjonistyczne, jak to wyklada Lotte Eisner w „Ekranie demonicznym”. Te „zaległości” nadrobił dopiero Bruno Schultz. W jego opowiadaniach można znaleźć wszystko, co wielu badaczy uważa za prawdziwy romantyzm, romantyzm nocy, snu, zejścia do podziemi* (Film, demony i romantyzm. Wywiad z prof. dr Marią Janion, „Film” 1974, nr 49, s. 14).
- ⁴⁸ *Problem kiczu aktorskiego, nazywanego dotąd grą patetyczną, romantyczną, ekspresyjną, jest dlatego niezmiernie ważny, że przez swą nazwę o złym zabarwieniu skłonić może do zastanowienia się nad decydującym zwrotem do gry spokojnej, opanowanej, naturalnej* (A. Banach, dz. cyt., s. 271).
- ⁴⁹ Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 172-173.
- ⁵⁰ *Film, demony i romantyzm*, dz. cyt., s. 4.
- ⁵¹ *Bo oczywiście można chcieć uzyskać zupełnie co innego, można chcieć reżyserować filmy jak pan Zanussi: wszyscy mają buzie w ciup i nic się nie dzieje, gadające głowy są. (...) Tego on nie potrzebuje i zresztą by nie umiał, bo on krawata nie zdejmie nigdy. I ten krawat jest zaciśnięty na jego filmach. Te filmy się duszą pod krawatem. Ale jeżeli się chce czego innego, jeżeli się kocha ekspresję ludzką, jeżeli w tym się dopatruje jakiegokolwiek formy sztuki i szczęścia po prostu, no to trzeba tym ludziom pomóc się oswobodzić* (Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 177).
- ⁵² Tamże, s. 176.
- ⁵³ (...) kicz, gdy jest w szlachetnej sprawie – tak bym to ujął – jest fajnym kiczem. Ale co to jest szlachetna sprawa? Chodzi o to, żeby nie oglupiać człowieka (tamże, s. 79).